

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

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

Leipzig, 1877

Achtes Capitel. Tizian und die Gonzaga

ACHTES CAPITEL.

Tizian und die Gonzaga.

Tizian's Absatzgebiet erhielt i. J. 1523 eine bedeutende Erweiterung, indem die Zahl seiner bisherigen Patrone noch durch den Markgrafen von Mantua vermehrt ward. Dass dieser gerade jetzt unter den Liebhabern der tizianischen Kunst erscheint, erklärt sich, wenn man sich erinnert, dass Federigo II. Gonzaga ein Sohn der Isabella von Este und Neffe des Alfonso von Ferrara war. Viele Jahre vor jener Zeit, als Federigo sich noch im Kindesalter befand, war Tizian Augenzeuge einer dramatischen Scene, welche mit dem Schicksale des Hauses Gonzaga auf das Engste verknüpft war. Im Kriege der Liga von Cambray hatte der Markgraf Francesco von Mantua das Unglück gehabt, in der Nähe von Verona in die Hände einer Bande Stradioten zu fallen und war durch Andrea Gritti gefangen nach der Hauptstadt gesandt worden, wo er im Markuspalast untergebracht wurde.¹ Vorher hatte man die Wohnung gehörig gesichert; die von Pietro Lombardo aufgestellte Rechnung für die Befestigung dieser Zimmer ist eins der interessantesten Aktenstücke der Zeit.² Nach seiner Befreiung zeigte Francesco jene Meisterschaft in der Schaukelpolitik, wodurch er den Historiker Marco Equicola in so hohes Erstaunen versetzte. Dieser rühmt von ihm, er habe es

¹ Das geschah am 10. August 1509. Er wurde in demjenigen Theile des Palastes eingekerkert, der die Bezeichnung „le Torreselle“ trug; s. Sanuto's Diario IX. bei Cicogna, Iseriz. Venete VI. S. 244.

² Lorenzi a. a. O. S. 150.

dahin gebracht, dass während der neun Jahre von 1510 bis 1519 das mantuanische Gebiet nicht ein einziges Mal von einer feindlichen Armee betreten oder durch die unerbetene Gegenwart einer fremden Flagge gedemüthigt worden sei.³ Dafür machten die auf Ferrara und Mantua eifersüchtigen Mächte im Verlauf jener Jahre zwei Mal den Versuch, sich der Person von Francesco's Nachfolger zu bemächtigen, um auf diese Weise ein Pfand für das gute Verhalten des Herrn von Mantua in die Hände zu bekommen. Der Versuch misslang der Republik Venedig ebensowohl wie Papst Julius dem II., aber Federigo empfand infolge dieser Erfahrungen schon als Knabe das Gefährliche seiner Lage und lernte sich in die Kunst der Intrigue ein. Als er dann in einem Alter von achtzehn Jahren seinem Vater in der Herrschaft folgte, verstand er das Diplomatisiren schon recht gut. So sehen wir ihn, obwohl er beim Antritt seiner Regierung ein erklärter Freund Frankreichs war, doch bei Karl dem V. die Investitur als Souzerän nachsuchen und gleichzeitig bemüht, sich die Gunst der Republik Venedig, seiner nächsten und mächtigsten Nachbarin, zu erwerben. Wahrscheinlich machte er bei der Gelegenheit eines Besuches, den er im Januar und Februar 1520 in Venedig abstattete, zuerst die Bekanntschaft der Werke, wenn nicht der Person Tizian's. Während seines damaligen Aufenthaltes in der Dogenstadt wurde er in die Mysterien des venezianischen Carnevals eingeweiht und feierlich in die Gesellschaft der Calza aufgenommen.⁴ Es war nämlich Sitte, fremde Fürstlichkeiten in diesen Club einzuladen, dessen Mitglieder der Blüthe des venezianischen Patriziates angehörten. Die reichlichen Geldmittel der Gesellschaft wurden zu Aufführung von Komödien und Aufzügen verwendet. Die Calza-Brüder hatten die Erlaubniss, mit Uebertretung der strengen Gesetze der Republik, zweifarbigte Anzüge zu tragen, wie sie Tizian früher einmal an den Wänden des Fondaco dargestellt hatte.⁵ Vielleicht hat Federigo Gonzaga als Mitglied dieser heiteren Gesellschaft, durch Tebaldì, den Geschäftsträger seines Onkels, den

³ Mario Equicola: Dell' istoria di Mantova, Mantua, II. Ausg., 1610, S. 267,

⁴ s. Sanuto bei Cicogna, Iseriz. Venete VI. S. 268.

⁵ Sansovino, Ven. descr. S. 406.

Meister schon i. J. 1520 persönlich kennen gelernt, doch war er damals wohl noch zu jung, um sich ernsthaft um die Kunst zu bekümmern, und wenn ihm auch wohl die Werke Tizian's nicht entgingen, mag er dem Maler selbst keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt haben. Erst 1523 wandte er ihm eingehenderes Interesse zu und ergriff damals auch sogleich entscheidende Maassregeln, ihn an seinen Hof zu ziehen. Dass dieselben von Erfolg gekrönt waren, beweist der nachstehende Brief.

Giambattista Malatesta an den Markgrafen Federigo Gonzaga.

„Der Ueberbringer des Gegenwärtigen ist Maestro Ticiano, ebenso ausgezeichnet als Künstler wie bescheiden und lebenswürdig als Mensch. Er lässt mehrere wichtige Arbeiten unvollendet liegen, um Ew. Hoheit die Hand zu küssen, da hochdieselben die Gnade hatten, mich aufzufordern, zu ihm zu gehen und ihn zu der Reise zu veranlassen. Ich verzichte deshalb darauf, mehr zu seinen Gunsten zu sagen.

„Venedig, den 25. Januar 1523.“⁶

Wir dürfen wohl annehmen, dass Tizian seinem neuen Gönner bald die vollwichtigsten Beweise künstlerischer Meisterschaft gegeben hat, denn Federigo behandelte ihn von dieser Zeit an bis zu seinem Tode mit grosser Auszeichnung. Schon bald darauf sandte er ihn mit folgendem Schreiben von Mantua nach Ferrara:

Federigo Gonzaga an Alfonso von Este.

„Erlauchteter und bester Herr Onkel. — Tizian, der Ueberbringer dieses Schreibens, ist von mir aufgefordert worden, gewisse Arbeiten für mich auszuführen. Er erklärte sich jedoch gegenwärtig ausser Stande, mir zu dienen, weil er durch ein Versprechen gebunden sei, für Ew. Hoheit Arbeiten zu liefern, welche Zeit erfordern. Aus diesem Grunde schicke ich ihn, um Ew. Hoheit aufzuwarten. Ich bitte jedoch, ihn sofort zurückzusenden, damit die Arbeiten, welche ich vorhabe, vollendet werden, was nur wenige Tage erfordern wird. Sobald sie fertig sein werden, kann er zu Ew. Hoheit zurückkehren. Ew. Hoheit werden mir

⁶ s. den Wortlaut des Originals im Anhang No. II.

durch die Erfüllung meiner Bitte ein besonderes Vergnügen bereiten, der ich mich angelegentlich empfehle als dero

Diener und Neffe

Federigo Markgraf von Mantua,
General-Kapitän der heiligen Kirche.⁷

„Mantua, 3. Februar 1523.“

Das Werk, zu welchem Tizian in so dringender Weise berufen wurde, war ein Porträt, das zu erlangen Federigo weder Schmeicheleien noch Geschenke sparte.⁸ Wie sehr er es sich angelegen sein liess, dem Maler zu huldigen, lehrt ein Schreiben des Braghino Croce von Correggio, Kammerherrn und besonderen Abgesandten des Markgrafen in Venedig:

Braghino an den Markgrafen Federigo Gonzaga.

„Ich übergab dem Meister Tizian das Gewand in Gegenwart mehrerer hoher Personen und er ist sehr dankbar. Er denkt nur an den Dienst Ew. Hoheit, dem er selbst sein Blut und sein Leben mit Freuden weihen will, und küsst vielmals die Hand Ew. Hoheit. Was das Bildniss anbetrifft, so ist es sehr schön; er sagt, er werde versuchen, ihm einen schönen Rahmen zu geben und es dann heimsenden.

„Venedig, den 11. August 1523.“

Wie es scheint, wetteiferten die beiden Agenten des Markgrafen um die Ehre, das Bild nach Mantua senden zu können. Malatesta war der Glücklichere, und sein Eifer ward durch das folgende lakonische Billet belohnt:

„Wir haben das von Maestro „Tuciano“ gesandte Gemälde empfangen, welches uns sehr gefallen hat.

„Mantua, den 15. August 1523.“⁹

Später als diese Correspondenz fällt wohl eins der schönsten Werke, welche aus Tizian's Händen hervorgingen, ehe er sich gänzlich vom Einflusse Palma's frei machte. Es ist die im sieb-

⁷ Nach dem Original bei Campori, Tiziano e gli Estensi S. 17.

⁸ Ueber die dargestellte Persönlichkeit fehlt jeder Nachweis; Federigo's eigenes Bildniss wurde, wie wir noch sehen werden, erst später bestellt.

⁹ Den Wortlaut der Originale und einen Brief Braghino's vom 14. August 1523 geben wir im Anhang No. III, IV, V.

zehnten Jahrhundert aus dem Palaste der Gonzaga in die Sammlung Karl's des I. übergegangen, seit Ludwig's des XIV. Zeit in der französischen Staatsgalerie prangende „Grablegung“.

Paris,
Louvre.

Freilich hält diese „Grablegung“ in Bezug auf die Anordnung und den Rhythmus der Linien keinen Vergleich mit Rafael's Behandlung desselben Gegenstandes aus, ist aber für Tizian ein sehr charakteristisches Bild. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass keine der Figuren vollständig das erfüllt, was sie zu versprechen scheint und dass in der Handlung einer jeden mehr conventionelles Wesen als volle Naturtreue liegt; trotzdem wird der Eindruck, den das Gemälde als Ganzes hervorbringt, grösser sein, als der des Bildes der Borghesischen Galerie. Der Grund liegt ohne Zweifel in dem überraschenden Reichthum an Form und Ausdruck, in dem fein empfundenen Gegensatz der in vollem Licht gesehenen Köpfe gegen den manigfach abgetönten dunklen Hintergrund, und endlich in dem Zauber des Farbenspiels, das über die ganze Fläche geheimnissvoll verbreitet ist. Nicodemus und Joseph von Arimathia sind die Träger der heiligen Last; der dahinter stehende Johannes hält nur den rechten Arm. Diese drei Figuren bilden die in pyramidalem Aufbau componierte Hauptgruppe, die zur Linken befindlichen Gestalten der beiden Marien sind eigentlich nur ein glänzendes Ausstattungsstück. Der Leichnam Christi ist in ein Tuch geschlagen, welches Nicodemus unter der Hüfte des Todten gefasst hat, während auf der anderen Seite Joseph von Arimathia die Kniekehlen umschlingt; Jener, vom Rücken gesehen, in blutrothem reich gemustertem Obergewand mit grünem Futter und braunen Aermeln, beugt sich zu seiner Last nieder, Joseph in tiefgrünem Rock mit aufgestreiften Hemdärmeln kniet mit einem Bein auf den Stein und gibt dem Leichnam die Richtung nach dem Grabe hin; der Evangelist folgt ihren ziemlich heftigen Bewegungen und blickt schmerzerfüllt in die Höhe. Links hinter den Männern sehen wir Maria in blauem Mantel mit gefalteten Händen, zum Theil von dem sie stützenden Arme Magdalena's aufrecht gehalten, deren gelbes Gewand und herabwallendes Haar im Winde flattern. Einzeln betrachtet ist jede dieser Figuren in lebhafter

momentaner Bewegung aufgefasst. Die Gestalt des Heilandes durchaus edel, kraftvoll und noch im Tode majestätisch; grossartig umrahmen dichtwallende Locken und voller Bart das Haupt, Beine und Füsse sind schön gebildet, die ganze Gestalt ist, wenn auch nicht gerade ideal und „gottähnlich“, so doch von vortrefflichem Linienfluss, kurz durchweg Darstellung eines bewusst ausgewählten Vorbildes. Wahr und ungekünstelt kommt ferner in den Trägern die Anstrengung zum Ausdruck; ihr ernst beredtes Mienenspiel kennzeichnet den Ernst der Handlung; und dennoch ist in diesem beabsichtigten Gegensatz zwischen dem todtten Körper und dem kraftvollen Leben vieles phrasenhaft. Joseph und Nicodemus erwecken nur den Schein, als ob sie sich anstrengten, denn das Leichentuch, mit dem sie tragen, zeigt keine Spur von Anspannung; auch ist es physisch unmöglich, dass zwei Männer in einer Stellung wie die ihrige eine solche Last bewältigen. Abgesehen von diesen Unzulänglichkeiten, die man freilich erst entdeckt, wenn man sich allmählig von dem Zauber freimacht, den das Bild im Anfange ausübt, trägt das Ganze durchaus das Gepräge der Wahrheit. Die Fehler werden nahezu aufgewogen durch den mit echt tizianischer Lebendigkeit über das Bild verbreiteten Wechsel von Licht und Schatten oder durch Farbentöne, die in ihrer fein berechneten Accentuierung eine Kraft und einen Reichtum ausströmen, wie sie überhaupt nur bei diesem Grossmeister venezianischer Malerei möglich waren. Die Reize der Palette und das Helldunkel weiss er auf magische Weise zu gemeinsamer Wirkung zu concentrieren und er bringt dadurch beim Beschauer Nerven des ästhetischen Genusses in Bewegung, die z. B. ein toskanischer Maler niemals in Mitleidenschaft zieht. Aber Licht, Schatten und Farbe sind wiederum dem Haupteffekt der Beleuchtung des Ganzen dienstbar gemacht. Während durch die Gestalt des Nicodemus Kopf und Körper des Erlösers in Schatten gehüllt werden, fällt grelles Licht eines schnell aus dem windgepeitschten Himmel hervorbrechenden und ebenso schnell wieder verschwindenden Sonnenblickes auf die Beine, einen Theil der Hüften und das blendende Weiss des Grabtuches und erhellt das bärtige Profil Joseph's, die zarten Züge des Johannes und das Antlitz

der beiden Marien. Derselbe Strahl umrahmt die Wolken am fernen Horizonte mit rothem Saum und steigert den Gegensatz in dem baumbewachsenen Hügel zur Rechten, in dem sich die Gruft öffnet, zu fast nächtlichem Dunkel.¹⁰

Die „Grablegung“ beschliesst eine Periode in Tizian's künstlerischer Laufbahn, welche mit dem „Zinsgroschen“ begonnen hat. Noch immer erinnert hier die malerische Gestalt des Evangelisten mit dem wallenden Haar an Giorgione, und Einzelheiten der Köpfe und Glieder, der Art der Gewandbehandlung, sowie Gegensätze wie die wettergebräunte männliche Haut und die perlgleich zarte weibliche gemahnen auch hier noch an Palma Vecchio. Aber an Grossartigkeit der Gesamtwirkung, an Farbenglanz, Adel und Verhältnissgefühl ragt es weit über Alles hervor, was diese beiden Meister unseres Wissens je geschaffen, wie es denn überhaupt an Gluth des Ausdrucks und an Charakteristik der Leidenschaft in der gesammten venezianischen Kunst einzig dasteht. Neben der Feier des Todes, die der Leichnam ausspricht, und neben der sorglichen Hast Joseph's ist in der Magdalena eine Wildheit des Schmerzes, in Maria eine todtestiefe Traurigkeit und in Johannes ein Aufruhr der Gefühle geschildert, welche dem Beschauer die Seele erschüttern. Betrachtet man aber die technische Behandlung, sieht man wie fein die braunen Gesichter durch den Kummer gebleicht und durch den Sonnenstrahl wieder erhellet sind, wie ihr Ton gegen den Schein des rothen Haares sich abhebt, dann erlahmt jede Beschreibung. Ueberall die grösste Leichtigkeit und erstaunliche Beweglichkeit des Vortrags. Hier erzeugt der Meister mit transparenten Tönen die Feinheit der Modulation und den thauigen Duft der zarten Hautfläche, dort arbeitet er mit kräftigem Lokaltone bei dünnem Farbenkörper

¹⁰ Paris, Louvre No. 465, Leinwand, h. 1,48, br. 2,05 (s. Villot's Katalog; in Bathoe's Katalog S. 96 ist das Maass mit 4 F. 4 Z. Höhe bei 7 F. Breite angegeben); das Bild ist gut erhalten. Stiche davon sind zahlreich vorhanden: von G. Rousselet, Chaperon, Masson, Joh. de Marc, Filhol und Landon, Photographien von Braun. — Das Gemälde steht in einem Inventar des mantuanischen Schlosses v. J. 1627 verzeichnet, s. d'Arco, delle arti di Mantova II. S. 160. Die noch zu erwähnende Copie in der Galerie Manfrin in Venedig, ebenfalls auf Leinwand und im Maasstabe des Originals, ist kürzlich verkauft worden.

und gelegentlich satteren Accenten einen feiberechneten zarten Schmelz heraus, der durch goldige Reflexe aufgehöhht ist. Indem er uns auf solche Weise einerseits an die ehemaligen Gefährten auf einem Felde erinnert, das er jetzt souverän beherrscht, offenbart er uns zugleich die Quellen, aus denen die kommenden Meister venezianischer Schule schöpften. Die Anklänge an Palma und Giorgione rufen uns eine Zeit ins Gedächtniss, die jetzt in der Vergangenheit liegt, Gestalten wie die des niedergebeugten Nicodemus oder Joseph deuten schon auf die Kunstsphäre der Paul Veronese und Giovanni Bassano hinaus, und es ist wichtig, darauf hinzuweisen, dass schon in verhältnissmässig so frühen Bildern Tizian's die Grundzüge gegeben sind, die jene späteren grossen Venezianer weiter bildeten; ist es doch eine weit verbreitete Meinung, Tizian habe in einer späteren Periode von ihnen dasjenige entlehnt, was sie vielmehr — wie wir deutlich erkennen — einfach von ihm nahmen.

Als „Bild in dem ersten Privatgemach zu Whitehall“ ward die „Grablegung“ nach dem Tode Karl's des I. für 120 Pfund Sterling an Jabach verkauft. Sicher gehörte es zu den Lieblingsgemälden van Dyck's, auf dessen Stil es in hohem Grade eingewirkt hat. Ein geschickter Venezianer — vielleicht ein Schüler in Tizian's eigener Werkstatt — machte eine genaue Copie davon, welche sich bis vor Kurzem in der Sammlung Manfrin zu Venedig befand.

Unter denen, für welche Tizian damals eine Stunde übrig hatte, um ihr Bildniss zu malen, muss Jacopo di Francesco Soranzo hervorgehoben werden. Als Mann von grossem Vermögen in einer Zeit allgemeinen Geldmangels konnte er im Jahre 1522 1400 Dukaten für einen Procuratorposten zahlen. Tizian übernahm es, sein Porträt für die Procuratien zu malen und entledigte sich der Aufgabe mit leichter und geschickter Hand. Der magere Kopf mit dem durchdringenden Auge, dem grauen Haar und weissen Bart hebt sich noch jetzt würdevoll aus der dunklen Damast-Schaube heraus, obgleich das Bild nach seiner Versetzung

in die Akademie unglücklicherweise eine jener gründlichen Restaurationen erlitten hat, die so oft schon die bedeutendsten Werke vernichtet haben.¹¹ — Neben dieser und anderen geringeren Arbeiten entstanden aber jetzt zwei Werke auf des Meisters Staffelei, die zu den bedeutendsten Denkmälern seiner mittleren Periode zählen: die Madonna von S. Niccolò de' Frari und die des Hauses Pesaro. Es ist dabei interessant zu beobachten, dass das erstere Bild, obgleich es früher vollendet worden ist als die Pala Pesaro, schon theilweis Züge einer fortgeschritteneren Vortragsweise trägt. Als es im Jahre 1523 zuerst zur Aufstellung kam, erregte es die öffentliche Aufmerksamkeit in hohem Grade, sodass Marin Sanuto die damals innerhalb des Klosters S. Maria de' Frari gelegene kleine Kirche S. Niccolò eigens besuchte, um das Gemälde zu sehen.¹² Unter der Regierung Clemens des XIV. kam das Bild nach Rom, wo der Kupferstecher Volpato und der Maler Hamilton den Papst bestimmten, es anzukaufen. Eine Zeit lang hing es darauf im Quirinal, wurde aber später in die vatikanische Galerie gebracht, und hier erduldet es die barbarische Misshandlung, dass die oben halbrund abgeschlossene Fläche viereckig gemacht wurde.¹³

In den Schriften Vasari's und Dolce's finden wir den Wiederhall der Ansichten, welche in Venedig über das Bild laut wurden.

¹¹ Venedig, Akademie No. 319, Leinwand, h. 1,03, br. 0,89, auf einem Stück Leinwand oberhalb die alte Inschrift: „JACOBVS SVPERANTIO MDXXII“ (erneut in die Ziffer „MDXIII“). Der ganze obere Theil des Hintergrundes sowie beide Hände sind neu, das Uebrige sehr beschädigt; vgl. darüber Cicogna, *Iscriz. Ven.* II. S. 58 und IV. S. 630 und Zanotto, *Pinacoteca dell' Acad. Ven.*, Venedig 1834, wo ein Stich des Bildes gegeben ist. — Ein zweites Bildniss, No. 465 der Akademie, angeblich Porträt des Antonio Capello von Tizian (ursprünglich in den Procuratien), ist ebenfalls angestückt. Die Inschrift: „ANTONIVS CAPELLO MDXXIII“ ist neu und die Figur (Brustbild, bärtig, in rothseidener Schaub) hat durch Uebermalungen dermaßen verloren, dass sie eher nach dem Pinsel eines anderen Malers, wie z. B. D. Mazza's, aussieht.

¹² Sanuto's *Diario* von 1523 nach dem Auszug in Cicogna's handschriftlichen Bemerkungen zum Anonymus Tizianello's.

¹³ vgl. *Galerie des tableaux situés au III. étage des Loges Vaticanes*, Rom 1866, S. 39. Northcote, *Life of Titian*, London 1830, I. S. 72 erklärt auffällig genug: der obere und untere Theil dieses Altarstückes stünde fast in gar keiner Verbindung, sodass man sie für zwei von einander unabhängige Bilder halten könnte.

Die Mönche hatten zuerst die Absicht gehabt, Paris Bordone mit dem Auftrag zu betrauen, besannen sich dann aber anders und wendeten sich an Tizian, der seinen Ehrgeiz darein setzte, etwas Vorzügliches zu leisten.¹⁴ Er war denn auch mit seiner Arbeit so sehr zufrieden, dass er die Composition selbst auf Holz zeichnete¹⁵, und von Pordenone wird die Aeußerung überliefert: dies sei keine Malerei mehr, sondern wirkliches Fleisch.¹⁶ Einzelne priesen dies, andere jenes in dem Bilde als besonders gelungen; Dolce war der Meinung, der Goldbrokat des heiligen Nicolaus erreiche in seiner Schwere, in seinem Lüstre und der Stoffbehandlung die Wirklichkeit vollständig; der heilige Sebastian erschien ihm fast lebend.¹⁷ Aus Vasari's Schilderung fühlt man den inneren Kampf eines Mannes heraus, dessen Empfindung ihn zum Lobe hinreissen möchte, während sein künstlerischer Parteistandpunkt ihn zum Tadel nöthigt. Der nackte Körper des heiligen Sebastian, sagt er, erscheine geradezu lebendig und werde für schön gehalten, obgleich er ohne jede künstlerische Veredelung aus dem Leben gegriffen, ein blosses treues Nachschreiben der zufälligen Einzelercheinung sei.¹⁸ Ridolfi findet den Nikolaus dem Laokoon des Alterthums nachgebildet.¹⁹ Alle bewunderten den Realismus, Einige den Classicismus, Niemand die Farbe. Im höchsten Grade einfach, muss die Composition vollkommen symmetrisch gewesen sein, bevor der obere Theil verhunzt ward. Dort sah man ehemals die Taube, deren Strahlen sich auf das Haupt der Madonna ergossen. Diese sitzt inmitten auf einem den blauen Himmel theilenden Wolkenthrone, zwei Engel an ihrer Seite tragen Kränze und auch das Christuskind auf ihrem Schoosse hält einen solchen. Mutter und Kind beugen sich vornüber und blicken nieder auf die sechs Heiligen, die vor den dachlosen Trümmern einer Kirchenwand die himmlische Erscheinung ahnend und verehrend gruppiert sind. Zu äusserst rechts, an einen Pfeiler gebunden

Rom,
Vatikan.

¹⁴ Vasari XIII. S. 47.

¹⁵ Tizianello's Anonymus S. IX. und Vasari XIII. S. 26. Der Holzschnitt ist von Andrea Andreani, ausserdem existiert ein Stich (Gegenseite) von Lefèbre.

¹⁶ Dolce, Dialogo S. 66. — ¹⁷ Dolce a. a. O.

¹⁸ Vasari XIII. S. 26. — ¹⁹ Ridolfi I. S. 224.

Rom,
Vatikan.

Sebastian, von Pfeilen durchbohrt, aber mit ruhig-heitrem, sinnendem Ausdruck; der Körper in vollem Lichte, das gesenkte Antlitz im Halbschatten; zur Linken im Bilde Nikolaus in vollem Bischofsornat mit Buch und Kreuz, den Blick aufwärts gerichtet; zwischen beiden Petrus mit den Schlüsseln und etwas mehr zurück die heiligen Mönche Franciskus und Antonius von Padua, während nach links hin die heilige Katharina von Alexandrien die Reihe schliesst.²⁰

Oben ist alles helles Licht, unten das düstere Gemäuer. Hier drängt sich dem Beschauer zunächst der nackte Körper des Sebastian ins Auge, der sich leuchtend von dieser vortheilhaften Folie loshebt, dann folgen die Kutten der Franciskaner, der gelbe Mantel des Petrus, der Brokat des Nikolaus und das rothe Gewand Katharina's in auf- und absteigendem Farbenakkord. Betrachtet man die Figuren näher, so hat Ridolfi Recht: der nach oben gerichtete und so verkürzt gesehene Kopf des heiligen Nikolaus erinnert an den Laokoon. Gerade damals hatte Sansovino einen Abguss der Statue für den Kardinal Domenico Grimani gemacht, von dem ein zweites Exemplar in Tizian's Atelier stand. Auch Pordenone sagt nicht zu viel mit seinem Lobe des Sebastian. Was wir da sehen, kommt uns in der That nicht wie blosser Schein vor, sondern wie etwas wirklich Athmendes; — es ist zwar

²⁰ Rom, Galerie des Vatikans No. XIX. (dorthin durch Pius den VII. aus dem Quirinal übertragen) h. 3,98 M., br. 2,63 M., bezeichnet auf einer über dem Kopfe des Antonius an der Mauer des Hintergrundes befestigten Tafel: „TITIANVS FACIEBAT“. Die angegebene Verstümmelung des oberen Theiles soll angeblich vorgenommen worden sein, um das Bild als Seitenstück zu Rafael's Transfiguration anbringen zu können. Kürzlich angestellte Nachforschungen nach dem oberen Rundstücke sind ohne Erfolg geblieben. Jetzt werden die elf Theile, aus welchen das Ganze besteht, durch neues Getäfel zusammengehalten, doch sind einige störende waagrechte Sprünge noch sichtbar. An etlichen Stellen ist die Farbe durchs Alter und durch Einfluss des Rauches verändert, der ganze Hintergrund (die Mauerfläche) befindet sich in tübem Zustande; Schatten und Halbtöne sind durchweg verändert, die Lasuren an vielen Stellen zerstört, tiefe Risse mit frischer Farbe zugefüllt. Ganz neu sind der Fuss des Franciskus und ein Stück an dem rechten Beine des Sebastian unterhalb des Knies. Als Josua Reynolds das Bild i. J. 1752 in S. Niccolò in Venedig sah, war es so dunkel, dass nach seinem Bericht (in Leslie's und Taylor's angez. Werke I. S. 76) nur der Körper des Sebastian kenntlich war, der ausgesehen habe, als hätte er den Kopf verloren. Es ist nach dem Original photographirt von Gebrüder Alinari in Florenz.

nur ein Modell, wie Vasari beruhigt, welches weder im Ganzen noch im Einzelnen den höheren Adel der Stilisierung zeigt, dessen Formen aber mit unvergleichlicher Vollendung wiedergegeben sind. Dolce's Bemerkung trifft ebenfalls zu: das Gewand des heiligen Nikolaus ist ein technisches Meisterstück. Ueber alle dem aber tritt das Gesamt-Colorit als die grosse Leistung in diesem Werke hervor. Der Eindruck voller Wirklichkeit, der hier erzielt ist, kommt auf Rechnung des Malers im engeren Sinne. Die Wahrheit der Carnation, die Hoheit der Formgebung und Auffassung, der männliche Ernst der ganzen Composition erhalten durch Tizian's Farbe erst ihre volle Wirkung. Pordenone hätte vor Allem jene grossen Eigenschaften empfinden sollen, namentlich aber die Klarheit der Wolkenmasse und des Himmelstones — er, der Gleiches anstrebte; nicht minder das anmuthige Gebahren der Engel, die Grazie in der Bewegung der Jungfrau und des Kindes, welche an Correggio's entzückendes Glorienspiel erinnert, wie es sich am launigsten und vollendetsten in Parma offenbart. Zudem durfte der selbstbewusste Rival Tizian's verschwenderisch reichen Ton und seine unvergleichliche Leichtigkeit der technischen Behandlung beneiden. Unsere Bewunderung trifft noch einen anderen Punkt. Unwillkürlich vergleichen wir die Jungfrau in der Glorie zu Ancona mit der Maria der Nikolaus-Glorie und den heiligen Sebastian der Salute oder den in Brescia mit diesem im Vatikan. Tizian erreicht dieselbe Klarheit und Abrundung der Form wie Correggio, ohne in dessen conventionelle Verztückung zu verfallen. Er übertrifft ihn in der Reinheit und dem Glanze seiner Farben. Unser Sebastian ist weder so jung noch so schön wie der der Salute, auch nicht so „klassisch“ wie der von Brescia, aber die Gestalt ist, obgleich weniger fein abgewogen oder weniger eingehend ausgeführt, von kräftigerer Realität, energischer in der Farbe und mächtiger im Eindruck, weil unmittelbar aus der Natur entlehnt. In technischer Beziehung haben wir seit Entstehung der Assunta ungemeinen Fortschritt nachzuweisen. Dem Reichthum der Palette in Tönung wie im Farbenauftrag kommt nur die Feinheit der Verarbeitung gleich, welche das Colorit so wunderbar schmelzend und auf der anderen Seite so contrastreich und harmonisch

macht, dass die Täuschung nahezu vollkommen wird und alle Analyse vergebens erscheint. Hier ist sicherlich das von Palma Giovine beschriebene Verfahren in seiner ganzen Ausdehnung angewendet worden. Es wäre unmöglich, zu sagen, wie oft das Bild übermalt und bei Seite gestellt ward, bevor der wiederholte Farbauftrag, dessen Dicke wir in den Sprüngen erkennen, diese Reife und Gediegenheit erlangte.²¹

Der Tod des Dogen Antonio Grimani und die am 20. Mai 1523 vollzogene Wahl Andrea Gritti's legten Tizian neue Pflichten auf und verbesserten in gewisser Hinsicht seine Stellung in Venedig. Gritti gelangte nach einem langen und thätigen Leben in der Diplomatie und im Waffenhandwerk auf den herzoglichen Stuhl. Er war achtundsechzig Jahr alt und besass neben erheblichen Verdiensten eine gebieterische Erscheinung und ein edles Antlitz. Während des grossen türkischen Krieges in Konstantinopel zurückgehalten und gefangen gesetzt, hatte er von seinem Kerker aus mit Bajazet dem II. die Friedensverhandlungen geführt, und als er nach Wiedereinnahme Brescia's durch Gaston von Foix in die Hände der Franzosen fiel, vertauschte er die Rolle eines Gefangenen mit der eines Gesandten und brachte den Vertrag von Blois zu Stande, welcher dem französischen Einfluss in Venedig neues Uebergewicht verlieh. Bei Marignano und Novara theilte er das wechselnde Glück Franz des I. und seiner Feldherrn; von dieser Zeit schreibt sich seine Vorliebe für die Franzosen her, die ihn in den Ruf eines französischen Parteigängers brachte. Da er aber, was diplomatische Schlauheit anbetrifft, durch und durch Venezianer war, so wusste er geschickt seine Parteilichkeit zu verbergen, und als er einsah, dass ein spanisch-deutsches Bündniss unvermeidlich sei, unterzeichnete er im Juli 1523 die Kapitulation mit Karl dem V., welche der Republik 200,000 Dukaten kostete und zur Folge hatte, dass das venezianische Heer von der Schlacht bei Pavia fern blieb. Nach der Freilassung Franz des I. schwenkte Gritti schnell um und schloss sich wieder den

²¹ vgl. Zanetti, Pitt. Venet. S. 148, aber s. auch Temanza, Vita di Sansovino, Venedig 1778, S. 6.

Feinden des Kaisers an. In einer seiner ersten Handlungen als Doge hat man scharfsinniger Weise zugleich einen Beweis seiner Hinneigung zu Frankreich und seiner wachsenden Schätzung Tizian's erblickt.

Am Fuss der Treppe im Dogenpalast, welche von den Privatgemächern des Fürsten zur Halle des Senates führt, findet man ein grosses Freskobild Tizian's, welches den heiligen Christophorus darstellt, wie er mit dem Christkinde auf dem Rücken durch die Lagunen wadet; den Hintergrund bildet eine Ansicht von Venedig mit dem Campanile und den sich gegen den Horizont abhebenden Kuppeln von S. Marco. Damit hat es angeblich folgende Bewandniss. Unter dem September 1523 erzählt Guicciardini die Ankunft des französischen Heeres in der Nähe von Mailand und beschreibt das Lager desselben bei S. Cristofano, eine Meile von der Stadt zwischen dem Ticino und dem römischen Thor.²² Man vermuthet nun, der Doge habe, als ihm die Nachricht von dieser Bewegung zugekommen sei, Tizian den Befehl ertheilt, das Ereigniss durch jenes Fresko in Form allegorischer Anspielung zu verherrlichen. Der Franzosenfreund Gritti konnte so seinen persönlichen Gefühlen Ausdruck geben, ohne die kaiserliche Partei in Venedig zu beleidigen, die jede Deutlichkeit der politischen Beziehung übel vermerkt haben würde.²³ Vielleicht wollte auch Gritti im Hinblick auf die ausgesprochene Absicht des Marchese von Pescara, die Wasser der Lagunen abzuleiten und sich der Republik zu bemächtigen, durch das Bild andeuten: dass wohl ein Erwählter Gottes, nimmer aber ein Feldherr durch die Wasser nach dem Lido zu dringen vermöge.²⁴ Gleichviel, welchen Werth man diesen Hypothesen geben mag, das Eine steht wenigstens ziemlich fest, dass jenes Freskobild zur angegebenen Zeit gemalt worden, und da es vereinzelt Beispiel einer Technik ist, die der Meister mehrere Jahre nicht geübt hatte, so fordert es dadurch

²² s. Guicciardini, Storia III. S. 404.

²³ Wir verdanken diese Deutung einer vertraulichen Mittheilung des Mr. Rawdon Brown, dessen Annahme in der That durch technische, örtliche und chronologische Gründe sowie durch die Art der Politik Gritti's unterstützt wird, über welche der englische Gesandte Pace uns i. J. 1523 berichtet.

²⁴ Ueber Pescara's Absichten vgl. Cicogna, Iscriz. Ven. VI. S. 184.

schon die Aufmerksamkeit heraus. Selbst dem ungetübtesten Auge muss es klar sein, dass Tizian, so gross er in der Oelmalerei war, sich in der Freskotechnik ausserhalb seines Elementes befand. Er enttäuscht unsere Erwartungen, nicht weil seine Zeichnungsweise schlechter oder sein Vortrag unsorgfältiger wäre, als in Padua, sondern weil ihm immer noch die Frische und Durchsichtigkeit der Farbe fehlt, die uns an seinen Staffelei-Gemälden entzücken. Es liegt offenbar lediglich im Mangel an Vertrautheit mit dem Handwerklichen der Technik und in seiner Unkenntniss der in Betracht kommenden Kunstgriffe, dass hier seine Schatten dunkel und undurchsichtig, seine Lichter buntscheckig und streifig erscheinen. Eine gewisse Grösse der Composition und selbst einzelne Vorzüge in der Behandlung sind gleichwohl nicht zu verkennen. Der Heilige ist dargestellt, wie er sich unter dem Gewicht seiner Last auf eine lange wuchtige Stange stützt und voll Erstaunen zu dem göttlichen Kinde emporschaut, das rittlings auf seinem Nacken sitzt und mit der Linken sich an seinem Gewand festhält, während es mit der Rechten den Himmel deutet. Die Gestalt Christoph's zeigt gewaltige physische Kraft und Grösse, das Kind in seinem weissen Hemdchen schaut schalkhaft dem Spiele des Windes zu, welcher die Wasser der Lagunen kräuselt und sein Kleidchen gleich einem Segel aufbläht. Auch das roth und grüne Gewand des Heiligen wird von dem die Wolken am Horizonte aufthürmenden Winde in grossen Linien bewegt, und die alte tizianische Weise bekundet sich in dem geschickt zum Ausdruck gebrachten Gegensatz der kräftig behandelten Fleisch- und Gewandtöne zum lichten Himmel und der klaren Luft. Die Formgebung trägt den deutlichen Stempel derjenigen Periode, in der die Madonna von S. Niccolò de' Frari entstand und die in dem Bilde des Petrus Martyr ihren Gipfel-punkt erreichte.²⁵ Fast aber scheint es, als ob die ungewohnte

Venedig,
Dogen-
palast.

²⁵ Um das Bild zu betrachten, muss man durch das Thor gehen, über welchem es angebracht ist, die Treppen hinanstiegen und von der Brüstung aus zurückschauen. Die Wand hat kein unmittelbares Licht; Tizian hat mit meisterlichem Geschick die Eigenthümlichkeit des Halblichtes zu nutzen verstanden. Christophorus ist über lebensgross, die Fleischlichter warm-bräunlich, in strichelnder Manier verarbeitet,

Technik, in der er hier arbeitete, Tizian's künstlerische Kraft schwächte. Die Farbe kommt nicht zu ihrer sonstigen Wirkung und er bringt nur einen gewöhnlichen Fischer zur Erscheinung, der mühsam gegen die Strömung ankämpft. Die Gestalt ist gedrungen und massiv, ihre Theile in übertrieben gedehnten Bogenlinien ausgeprägt und die Verbindung der Gliedmaassen drängt sich trotz ihrer korrekten Zeichnung zu sehr auf; die augenblickliche Willensäusserung geht in einer Kraft-Pose verloren, die ein Modell wohl ohne zu grosse Anstrengung eine Zeit lang auszuhalten vermochte. Mit all' seinen Fehlern aber ist unser Fresko doch das Werk eines Meisters, dessen Einfluss in der Folge grosse Talente zeitigte. Es gehört unseres Erachtens zu den Mustern, welchen Paolo Veronese in erster Linie seine Aufmerksamkeit zuwandte und das wahrscheinlich auch Paris Bordone und Lotto gründlich studierten. Ja vielleicht ist eben damals und hierdurch das gegenseitige Lehrer- und Schülerverhältniss zwischen den genannten Meistern entstanden.

Wir sahen Tizian in Padua und Vicenza in Gemeinschaft mit Campagnola arbeiten, noch später malte er in der Halle des Grossen Rathes mit Lodovico di Giovanni und Antonio Buxei zusammen. Von jener Zeit an nun werden die Namen seiner Gehilfen von dem seinigen verdunkelt. Freilich sollte Paris Bordone bald einen wichtigen Platz in der venezianischen Kunst einnehmen und höchst wahrscheinlich begann er in dieser Zeit der aufsteigenden Generation venezianischer Künstler zugezählt zu werden. Im Jahre 1500 zu Treviso geboren, kam Paris schon sehr jung nach Venedig, wurde in Tizian's Schule gebildet und zeigte früh seine ausgesprochene Vorliebe für die realistische Auffassung. Während aber der Realismus bei Tizian nie das Uebergewicht erlangte, drängte er sich bei Bordone bald unangenehm vor, und wenn schon er gelegentlich, wie z. B. in der Darstellung des Fischers, der dem Dogen den Ring zurtückbringt, ein Meisterstück zu schaffen verstand, verfiel er doch viel häufiger in äusserliches Nach-

sodass Licht und Dunkel zur Wirkung kommen; hier und da durch kalte Töne gebrochen; vgl. darüber Ridolfi I. S. 216. Originalphotographie von Naya.

schreiben zufälliger Eigenthümlichkeiten des Stoffes oder in den wollüstigen Naturalismus, der durch Darstellung männlicher und weiblicher Nacktheiten nur den gröberen Sinnen zu schmeicheln suchte. Bald nach dem Austritt aus Tizian's Werkstatt schuf er eine Reihe von Gemälden, welche oft für Arbeiten des Meisters gehalten worden sind. Eins der Art, die Taufe Christi durch Johannes mit dem Porträt des zuschauenden Giovanni Ram im Vordergrund, besitzt die Galerie des Capitols zu Rom. Hier erinnert er hauptsächlich nur in der Landschaft und in der geschickten Behandlung des Profil-Bildnisses an Tizian²⁶, während er ihn in anderen Bildern geradezu copiert. So entlehnte er z. B. in der „Madonna mit Heiligen“ für S. Agostino zu Crema seinen heiligen Christophorus fast Linie für Linie von dem tizianischen Gemälde im Dogenpalast.²⁷

Rom,
Galerie des
Capitols.

Venedig,
Dogen-
palast.

Wahrscheinlich während der Entstehung jenes Freskos bekam Tizian auch den Auftrag, die am oberen Ausgang der Riesentreppe im Dogenpalast befindliche Kapelle mit Gemälden zu schmücken.²⁸ Obgleich dem heiligen Nikolaus geweiht und nach ihm benannt,

²⁶ Rom, Galerie des Capitols No. 124. Johannes kniet links vor dichtem Buschwerk am Ufer des Jordan; die Linke auf einen Baumstumpf stützend giesst er mit der Rechten das Wasser auf das Haupt Christi. Vorn rechts sieht man den Zuane Ram bis zur Brust; er schaut auf und beobachtet mit Staunen, indem er eine Hand erhebt, den Vorgang. Im tieferen Mittelgrunde befindet sich eine kleine Figur mit schreckhafter Geberde und zwei Geier, von denen einer über einen Thiercadaver herfällt. Ueber Hügel, Gebüsch und Häuser des Hintergrundes ergiesst sich der Abendsonnenschein; am Himmel schweben fünf Cherubköpfe. Der Composition fehlt alles Gleichgewicht der Theile und die Figuren haben in ihrer Auffassung nur wenig mit Tizian's Grossheit und Breite gemein. Gleichwohl ist das Bild, wenn es auch durch Verlust etlicher Lasuren gelitten hat, eine ansprechende Leistung aus Bordone's früher tizianesker Periode. Der Anonymus des Morelli S. 79 beschreibt dasselbe i. J. 1531 als Besitzthum der Galerie des Zuane Ram, dessen Porträt er auch erwähnt, aber als Werk Tizian's. Photographirt ist das Original von Alinari.

²⁷ Der Christophorus auf dem bislang in S. Agostino zu Crema befindlichen, neuerdings in die Sammlung Tadini zu Lovere übergegangenen Madonnenbilde des Paris Bordone (Leinw., Figuren lebensgross), welches der Anonymus des Morelli S. 55 und auch Vasari XIII. S. 50 an seinem ursprünglichen Standorte erwähnt, ist nur in der Haltung des Kopfes und des rechten Beines von dem tizianischen abweichend.

²⁸ Boschini, Riche min. Sest. S. Marco S. 54 sagt: „a mano sinistra tra la scala de' Giganti e la scala coperta.“

war dieser Raum doch ursprünglich mit Darstellungen aus der Legende des Papstes Alexander ausgemalt gewesen, wurde aber seit einer gründlichen Restauration in den Jahren 1505—6 ohne Bilderschmuck gelassen.²⁹ Als sich dann im Mai 1524 die Nothwendigkeit weiterer Reparaturen herausstellte, beschloss Andrea Gritti, das ganze Innere in möglichst prächtiger Weise zu erneuern. Den Altar liess er mit einem Marmor-Relief schmücken, die Ausführung der Fresken übertrug er dem Tizian: in der Lünette über dem Altar die Jungfrau mit dem Kinde zwischen Nikolaus und dem knieenden Dogen, rechts und links vom Altar die vier Evangelisten, und über der Eingangsthür den heiligen Markus auf majestätischem Löwen sitzend.³⁰ Leider ist der ganze Freskenschmuck und damit eins der wenigen Zeugnisse dieser Art von Tizian's damaliger Kunst untergegangen, was umso bedauerlicher ist, da er, wie es scheint, ausser den pflichtmässig zu liefernden Bildnissen in der angedeuteten Zeit überhaupt nicht viel geschaffen hat, was man der Erinnerung werth hielt.³¹

Ohne Zweifel sass Gritti zu dem Bildniss, welches Tizian seiner Gewohnheit gemäss für sein Studio anfertigte, und wohl auch zu den übrigen, die ausdrücklich erwähnt sind, namentlich demjenigen im Saale des Grossen Rathes, das bei der Feuersbrunst von 1577 zu Grunde ging. Es ist sehr zu bedauern, dass das bildliche Gedächtniss dieses heroischen Dogen so übel bestellt ist. Eine dem Grafen Sebastian Giustiniani-Barbarigo in Padua gehörige Studie stimmt in Marterial, Behandlung und Maass-Stab mit dem schon früher erwähnten Bildniss des Antonio Grimani in derselben Sammlung überein. Die feine Textur des Tuches, dünner Prima-Auftrag und weiche Farbenfläche sind besonders auffallend. Der von weissem Schnurr- und Backenbart umrahmte Kopf ist leicht nach rechts gewendet, das rothe Gesicht voll beleuchtet, die Hand ruht unbeschäftigt. Der Herzogshut von weisser

Padua,
Sammlung
Giustiniani.

²⁹ Lorenzi a. a. O. S. 131. Die Renovation hatte Giorgio Spaventa gemacht.

³⁰ vgl. Boschini, Riche min. Sest. S. Marco S. 54; Ridolfi I. S. 216, Sansovino, Ven. descr. ed. Martinioni S. 321.

³¹ Die Fresken waren erst überweiss worden und dann i. J. 1797 die ganze Mauerverkleidung der Kapelle abgeschlagen; s. Zanotto, Nuovissimo guida S. 126.

Seide mit gelben Arabesken hat breite goldene Binde, der ebenfalls weisseidene, mit gelben Blumen durchwirkte Mantel ist mit goldenen Knöpfen aufgeputzt, die ziemlich eng an einander gereiht an Schnüren herabhängen. Ein gelbes, an Brustlatz und Aermeln mit Pelz verbrämtes Kamisol schliesst knapp an den Körper. Gestalt und Gesicht sind die eines schönen Mannes von hohem Wuchse mit etwas weit auseinander stehenden Augen, starken Lippen, einer Adlernase und Jupiter-Stirn. Obwohl energisch markiert, haben die Züge doch wenig von der bei Tizian gewöhnlichen frischen und kräftigen Behandlung, indess können moderne Retouchen, die sich über den grössten Theil des Bildes hinziehen, daran Schuld sein. Wieder begegnen wir einem Bilde, welches das Ansehen einer in einmaliger Sitzung vollendeten Studie trägt, während Tizian lange daran gemalt hat. Es ist dies charakteristisch sowohl für die Zeichnung, die sorgfältig entworfen, als für die Modellierung, welche mit sehr dünnem Pigment-Auftrag hergestellt ist. Freilich kann auch hier wie bei einigen früheren Bildnissen der Giustinianischen Sammlung Tizian's ursprüngliche Arbeit nach seinem Tode übermalt und verändert und endlich durch „Restaurationen“ noch unkenntlicher gemacht worden sein.

Wir finden Gritti's Züge auf Bildnissen in Wien, Florenz und Petersburg wieder. Das erste, eine tüchtige Arbeit, wird zwar im Katalog der Galerie Czernin dem Tizian zugeschrieben, ist aber sicher von Pordenone; das zweite, im Besitz des Herrn Cotterel zu Florenz, hat dermaassen gelitten, dass ein Urtheil darüber sich überhaupt nicht mehr abgeben lässt, und das dritte, ursprünglich im Palast Barbarigo zu Venedig, dürfte ein beschädigter Tintoretto sein. Kein Doge ist häufiger von Tizian gemalt worden als Gritti, und keins der Bildnisse seiner Hand hat grössere Berühmtheit erlangt. Karl der I. von England besass eins davon und Rubens copierte ein anderes nach alten Wieder-

³² Das Leinwandbild der Sammlung Giustiniani ist 1,20 M. hoch und 1,00 M. breit, die Figur lebensgross, der Hintergrund übermalt. Am rechten Auge sind starke Spuren von Nachbesserung bemerkbar, die Hände aber zum Theil erhalten; an der Brüstung steht: „ANDREAS GRITTI VENETAR: DVX.“ Es ist kein Grund vorhanden, an der Identität dieses Bildes mit dem bei Rudolf I. S. 262 in der Sammlung Barbarigo erwähnten zu zweifeln.

holungen.³³ Der Doge war aber auch nicht bloß Tizian's Gönner, sondern zugleich Freund seiner Haupt-Patrone, des Herzogs von Ferrara und des Markgrafen von Mantua. Ihm gebührt ausserdem der Ruhm, der erste gewesen zu sein, der die Talente Sansovino's erkannte, den er bei seiner Thronbesteigung nach Venedig einlud, und er war endlich der hauptsächlichste Vermittler jener Freundschaft zwischen dem Bildhauer und dem Maler, die damals entstand und die beinahe bis zur Wende des Jahrhunderts währte.³¹

Im Frühling 1524 bekam Tizian ein Fieber, das chronisch zu werden drohte. Unter diesen Umständen wäre es Thorheit gewesen, eine Reise in die Po-Niederungen zu unternehmen, wo er seine Krankheit nur verschlimmern, keinesfalls los werden konnte. Freilich verlangte Alfonso von ihm die Erfüllung des gegebenen Versprechens, ihn besuchen zu wollen, und beklagte sich in seiner gewohnten Weise über Mangel an Pünktlichkeit, während Tizian sich unter dem Vorwande der Ueberbürdung mit öffentlichen und Privatarbeiten auf das Dringlichste entschuldigte. Am 13. März benachrichtigte er Tebaldi, dass er trotz hin und wieder sich erneuernder Fieberanfälle in der Genesung begriffen sei und die Absicht habe, sich ein ärztliches Attest ausstellen

³³ Das Porträt der Sammlung Czernin in Wien haben die Verff. bereits in der Biographie Pordenone's (Geschichte der ital. Malerei, deutsch von Jordan VI. S. 344) charakterisirt. Das Gritti-Porträt bei Mr. Cotterel (lebensgross auf Leinwand) ist nach der Gegenseite gewendet, sodass die Statur, in gelben Damast mit Pelz gekleidet, von vorn gesehen ist, während das Gesicht auf dunklem Grunde im Profil nach rechts steht; die rechte Hand deutet, die linke hält ein Tuch. Die Fleischöne sind leider bis zu leerer Eintönigkeit aufgetüpfelt, man bleibt in Zweifel, ob der Maler Tizian oder Lorenzo Lotto ist. Das dritte Porträt, in der Galerie der Ermitage zu Petersburg No. 103 ist dreiviertel nach links gewandt, die rechte Hand die Handschuh haltend; die Farbenfläche hat dermaßen durch Uebermalung gelitten, dass man als den Maler des Bildes nur vermuthungsweise Tintoretto nennen kann. Ueber die Wiederholung in der Sammlung König Karl's des I. vgl. Bathoe's Katalog S. 104. Das Bild war 4 F. 3 Z. hoch und 3 F. 4 Z. breit, Halbfigur. Die Copie von Rubens ist erwähnt in dem Inventar bei Sainsbury a. a. O. S. 238. Das im Besitz des Mr. Ruskin befindliche Porträt eines Dogen, und zwar angeblich des Gritti (vgl. Times vom 3. Januar 1870) welches in der königlichen Akademie zu London ausgestellt war, ist den Verfassern unbekannt geblieben.

³⁴ vgl. Cicogna, Iseriz. Ven. IV. S. 24 und Temanza, Vita di Sansovino, Venedig 1752, S. 12, sowie Vasari XIII. 81.

zu lassen, das ihm Luftveränderung verordne und damit seine Reise nach Ferrara rechtfertige. Aber wie bei früheren Gelegenheiten, so war auch diesmal der Künstler viel zu beschäftigt, um sich von Venedig entfernen zu können und begnügte sich damit, zu Hause an den Gemälden für seinen Gönner zu arbeiten. Als ihm aber Tebaldi hierauf seine Entrüstung merken liess, schrieb er persönlich an den Herzog und erlangte auf diese Weise einen kurzen Aufschub. Am 29. November konnte Alfonso's Agent diesem berichten, dass nach tausend Ausflüchten Tizian endlich versprochen habe, am folgenden Tage Venedig zu verlassen und damit er seinen Entschluss nicht abermals ändere, sei eine Barke nach seiner Wohnung gesandt, die ihm jeden Augenblick zur Verfügung stehe. Freilich, fügte Tebaldi hinzu, werde sein Aufenthalt in Ferrara nur von kurzer Dauer sein, denn er sei verpflichtet, vor Weihnachten nach Venedig zurückzukehren, um die übernommenen Bestellungen auszuführen; habe er die betreffenden Arbeiten vollendet, so könne er wieder nach Ferrara gehen, um dort so lange zu bleiben als der Herzog seiner bedürfe. Dass Tizian sein Versprechen wirklich erfüllte, geht hervor aus Zahlungen für Farben, die ihm von Venedig nach Ferrara gesendet wurden, und aus Rechnungsvermerken über Bilder, die er auf Bestellung des Herzogs malte.³⁵ Leider findet sich kein Nachweis, was für Gemälde dies waren. Wir können nur vermuthen, dass er das Bildniss des herzoglichen Geheimsekretärs Tommaso Mosti begann und zur späteren Vollendung mit sich nahm. Es ist derselbe Mosti, welcher der Trauung seines Herrn mit Laura Dianti als Zeuge beigewohnt hatte. Das gegenwärtig im Palast Pitti aufbewahrte Bild ist aber gleich so vielen andern durch Alter und Restaurationen zerstört.³⁶

Inzwischen verfolgte Andrea Gritti mit Aufmerksamkeit die

Florenz,
Galerie
Pitti.

³⁵ Die Nachweise bei Campori, *Tiziano e gli Estensi* S. 17, 18.

³⁶ Florenz, Galerie Pitti No. 495, Halbfigur, Leinwand, h. 0,85 M., br. 0,66 M.: ein junger Mann in schwarzer Schaub und Mütze, die beschuhte rechte Hand auf ein Buch gelegt. Ausgedehnte Uebermalungen bedecken das Bild, auf der Rückseite der neuen Leinwand, auf welche dasselbe übertragen worden, steht die vielleicht vom ursprünglichen Bestande copierte Inschrift: „TOMMASO MOSTI DI ANNI XXV L'ANNO MDXXVI: TITIANO DACADORO PITTORE.“

Fortschritte der Arbeiten Tizian's im Dogenpalaste und wir dürfen wohl annehmen, dass er ihn freigebig dafür belohnte; aber nicht zufrieden, ihm bloß durch klingende Münze seine Anerkennung zu bezeugen, wandte er auch seinen Einfluss an, um der Familie des Meisters zu nutzen. Im April 1525 bestätigte er die Ernennung von Tizian's Schwager Matteo Soldano zum „Kanzler“ in Feltre und besetzte den frei gewordenen Posten eines „Minen-Inspektors“ mit Tizian's Vater Gregorio.³⁷

In der Kirche S. Sebastiano in Venedig findet sich ein Grabstein, auf welchem ein namhafter Rechtsgelehrter Amelio Cortona die Tugenden eines seiner Vorfahren, weiland Generals im venezianischen Heere, preist. Durch Testament vom 31. October 1555 vermachte dieser Amelio seine „Verkündigung der heiligsten Jungfrau“ von Tizian der Bruderschaft von S. Rocco in Venedig, in deren Besitz sich das Bild noch heute befindet.³⁸ Es übertrifft das denselben Gegenstand darstellende Bild in Treviso in der Breite der Behandlung, in der Einfachheit der Landschaft, in Schönheit des Colorits und Feinheit der Modellierung; ebenso zeigt sich das gereifte Talent des Künstlers in den einfach grossen Formen der in betender Stellung an ihrem Pulte knieenden Jungfrau. Freilich würde das Bild noch bedeutend höher stehen, wenn der auf einer Wolke daherschwebende Engel weniger tänzelnd aufträte; die Composition erhält dadurch wieder eine weltliche Beimischung, die bei Tizian nun einmal von der Behandlung dieses Gegenstandes unzertrennlich scheint. Das Rebhuhn auf dem Boden und der Korb zu Maria's Füßen erinnern an die naive Weise der älteren venezianischen Kunst und machen den weiten Schritt von der ruhigen Beschaulichkeit der älteren Malerei zum blendenden Glanze der Tizian'schen Zeit nur umso fühlbarer.³⁹

Venedig,
Scuola di
S. Rocco.

³⁷ s. die Urkunde im Anhang No. VI.

³⁸ vgl. Moschini, Guida di Venezia, Venedig 1815, II. S. 217, und den Auszug aus dem Testamente des Amelio Cortona bei Cicogna, Iscr. Ven. IV. S. 141.

³⁹ Venedig, Scuola di S. Rocco. Das Bild hängt hoch an der zum Obergeschoss führenden Treppe (Leinwand, Figuren lebensgross); rechts Maria am Pulte knieend vor einer Säule, welche zu der mit steinerner Balustrade abgeschlossenen Terrasse gehört, von links kommt der Engel in rothem Gewande mit kurzen weissen Aermeln; er deutet mit der Rechten auf die Taube, welche zur Jungfrau herab-

Venedig,
S. Maria de'
Frari.

Reifer durchdacht und durchgearbeitet, in jeder Hinsicht ein gewaltiges Werk, offenbart die „Madonna des Hauses Pesaro“ in höherem Grade als selbst die „Verkündigung“ den ganzen Umfang von Tizian's Talent und führt uns so von den letzten Vorstufen nunmehr auf die Höhe seines Schaffens. Sieben Jahre vergingen, bis er im Mai 1526 dieses Wunder der Kunst zum Abschluss brachte, aber in dieser Zeit hatte er denn auch die höchste und letzte Vollendung aller denkbaren Auffassungen des Ceremonienbildes erreicht, die edelste Verbindung andächtigen Gefühlsausdruckes mit solemer Pracht, grösster Farben- und Lichtmagie mit überwältigender Macht der Composition. Es ist unmöglich, durch Beschreibung des Bildes zugleich einen Begriff von den malerischen Zielen zu geben, welche Tizian hier verfolgte, geschweige denn von der Art und Weise, in der er eine Anzahl von Aufgaben löste, an welche sich die älteren Künstler niemals heran gewagt hätten. Die Heiligen Petrus, Franz und Antonius von Padua erleben die Fürbitte der Jungfrau für die Mitglieder der Familie Pesaro. Dreiundzwanzig Jahre früher hatte Jacopo Pesaro, damals Bischof von Paphos (Baffo), am Vorabend seiner Abreise zur Eroberung von Santa Maura dem Meister zum Porträt gesessen, um sich, wie wir sahen, als Siegflehenden vor Petrus' Throne darstellen zu lassen. Jetzt nun malte Tizian denselben Mann als Dankopfernden zu Füssen Maria's, geleitet von den Heiligen und umgeben von Angehörigen seines Hauses. Wie der Inhalt dieser beiden Motivbilder, so war auch der Genius ihres Urhebers seitdem Schritt für Schritt aus dem Zustande der Verheissung in den der Erfüllung übergegangen. Aber kein Horoskop hätte voraussagen können, dass die i. J. 1503 schon so freie und kühne Auffassung noch in solchem Grade sich zu steigern und gleichzeitig eine entsprechende Vervollkommnung des Könnens in jeder technischen Beziehung mit sich zu bringen vermöchte. Erhaben über die bescheidenen Maasse der Motivbilder früherer Zeiten, zeigt uns Tizian den feierlichen Vorgang in der vollen

schwebt und hält in der Linken den Lilienstab; auf der Balustrade vor den vier Säulen hängt ein rothes Tuch, auf Maria's Pult liegt ein offenes Buch. Das Bild ist von der Gegenseite gestochen in Lefèvre's Werk.



„MADONNA DES HAUSES PESARO“
Altargemälde in S. Maria dei Frari in Venedig.
(nach Lefebvre.)

Pracht des majestätischen Luxus der Kirche, in einer Tempelvorhalle, deren Abmessung weit über alles bisher Gemalte hinausgeht. Vor den hoch in den Aether aufragenden Säulen des idealen Gebäudes knieen die venezianischen Nobili vor den Stufen, die zu dem Altarpostamente führen, worauf die Jungfrau thront, und doch erheben sich die blossen Sockel des gewaltigen Baues noch weit über den Hochsitz hinaus. Man sollte erwarten, dass neben so riesiger Architektur die Menschengestalt pygmäenhaft erschiene, allein Tizian beherrscht diese kolossalen Verhältnisse so, dass vollkommene Harmonie hergestellt wird. Denn er verstand es eben, stets das Auge an die Stelle zu fesseln, auf die es ankam. Obgleich nicht im Mittelpunkte des Bildes zieht doch die Madonna das Augenmerk sofort auf sich. Auffallend einfach im Vergleich mit ihrer prunkenden Umgebung beugt sie sich freundlich nieder nach dem knieenden „Baffo“. Ihr weisser Schleier fällt über eine Schulter zurück, wird aber an der andern von dem munteren Christkinde festgehalten, das durch denselben mit einem entzückenden Lächeln auf Franciskus schaut. Durch die Stellung auf der Höhe der Stufen ist den Heiligen eine ganz natürliche Ueberlegenheit gegeben. Vorn links lehnt Petrus am Thronsockel, auf dem sein Buch liegt; mit dem Finger die Stelle festhaltend, wo er im Lesen stehen geblieben, wendet er das Gesicht ebenfalls dem Anbetenden zu. Hinter diesem tritt ein geharnischter Krieger mit dem hoch erhobenen Banner der Kirche herzu und deutet, indem er einen mit Stricken gefesselten türkischen Gefangenen hinter sich herzieht, auf den Sieg der Pesari, der durch einen Lorbeerzweig auf der Fahnenstange noch deutlicher gemacht wird. Rechts neben dem kleinen Jesus schaut Franciskus in Verzückung empor. Mit den ausgestreckten Händen, welche die Wundmale zeigen, weist er zugleich niederwärts auf Benedetto Pesaro, der mit den Mitgliedern seiner Familie — drei Männern und einem schönen Knaben — auf dem Boden hinter ihm kniet. Der heilige Antonius im Hintergrunde neben Franciskus verliert sich ganz im Schatten. Das Wappen der Borgia, welches auf dem dunkelroth und goldenen Damast der Fahne gestickt ist, das Wappenschild der Pesari daneben und die auf

den Stufen liegenden Schlüssel des Petrus sind kleine, aber sprechende Zuthaten.⁴⁰ Hoch oben auf einer Wolkenschicht, welche die Säulen des Tempels umsäumt, spielen zwei Engel mit dem Kreuze, und mit dem aussergewöhnlichen Verständniss eines Malers, der in den Bergen der Alpen heimisch dort die Wolkenzüge studierte, hat Tizian dieselben nicht nur in den manigfachen Lichtabstufungen getönt, sondern auch die Schlagschatten derselben auf den Säulen zur Anschauung gebracht. Das Licht fällt auf die Wolken, erhellt den Himmel zwischen den Säulen und sendet hellen Schein auf die Engel, seinen glänzendsten Strahl wirft es aber auf die Madonna und das Kind. Er streift die Gesichter der Mönche und das kahle Haupt des graubärtigen Petrus, lässt die prachtvollen Töne von dessen blauem Untergewand und gelbem Mantel leuchten und fällt endlich auf die Profile der Knieenden. Diesem Lichtspiel stehen grossartige Schattenmassen bald scharf abgegrenzt, bald mild aufgehellt gegenüber; die Säulen entlang gleiten sie an der Madonna vorüber auf die unten befindliche Gruppe, am Sockel des Thrones hin auf die Stufen der Plattform, die Standarte der Borgia, die Rüstung des Ritters und streifen das Profil und das schwarzseidene Gewand Baffo's, während dessen betend erhobene Hände und weisse Aermel volles Sonnenlicht empfangen. Ob man den Zug des Lichtes oder des Schattens analysiert, man begegnet ungewohnten Feinheiten; beides ist in ganz gleichem Maasse mit bewundernswürdiger Breite abgewogen; die äusserste Dunkelheit ist sehr tief und stark, ohne doch die Durchsichtigkeit zu verlieren; die höchsten Lichter sind blendend hell und dennoch gebrochen und leuchtend. Das Spiel der weissen Draperie um die Gestalt des Jesusknaben ist von zauberhafter Wirkung. Kaum weniger lehrreich, als ein Zeichen von Tizian's bis ins Kleinste gehender Naturbeobachtung, ist es zu sehen, wie die Finger der Maria, die das Kind unter der Brust stützt, sich in das noch zart-weiche Körperchen eindrücken. Die Modellierung erscheint so einfach klar und

⁴⁰ Das Wappen der Borgia: rothes Schild mit dem Ochsen, getheilt durch ein Feld mit schwarz und goldenen waagrechten Bändern, darüber die Papstkrone und die Schlüsself; das der Pesari: blaues Schild, links sieben Keile in Gold.

grossartig erfasst, dass sie an plastische Werke gemahnt; bei näherer Betrachtung aber schliesst diese Einfachheit doch wieder eine Fülle der feinsten Abstufungen in sich. Als Wunderwerke der malerischen Technik müssen die Seidenstoffe und Brokate bezeichnet werden, welche wieder überraschend mit dem einfachen Tuch der Gewänder Maria's und der Heiligen contrastieren. Durch sämtliche Bildnisse geht eine unverkennbare Familienähnlichkeit; nur Benedetto, der schon i. J. 1503 gestorben war, ist nach einem älteren Bilde, die anderen augenscheinlich nach dem Leben gemalt. Unübertrefflich ist bei Allen die würdige, maassvolle und angemessene Bewegung. Jeder drückt den ihm eigenen Grad von Empfindung aus, dessen er fähig ist, bis herab zu dem reizenden Knaben, dem noch das Verständniss für die ceremoniöse Handlung fehlt und der deshalb den Beschauer anblickt. Als eigentlich künstlerische Substanz tritt nun zu all' diesen verschiedenen harmonisierenden Elementen noch das der Farbe hinzu. So fein gearbeitet und so wunderbar durchwoben mit Sonne und Dunkelheiten, so manigfaltig zum Ausdruck der verschiedensten Texturen variiert, macht sie das Bild zu einem geheimnissvollen Ganzen, das sich dem Auge als ein Ideal von Grösse und vornehmer Schönheit darstellt. Diese sublimen Einheit aller Wirkungsmittel mit dem Gedanken des darzustellenden Vorganges macht das Werk zu einem der schlechthin unübertrefflichen Leistungen der Kunst.⁴¹

Die grosse Zahl der vor diesem Bilde entstandenen Studien lässt auf den Eindruck schliessen, den das köstliche Werk auf die zeitgenössischen Maler machte. In den Berichten der Chronisten ist freilich die „Madonna des Hauses Pesaro“ durch das

⁴¹ Das Bild hängt noch heute an seinem ursprünglichen Bestimmungsort in S. Maria de' Frari; die letzte Zahlung dafür erfolgte am 27. Mai 1526 (s. Urkunde im Anhang No. I.); die Figuren sind über lebensgross, der obere Theil des Bildes abgerundet. Vor einigen Jahren wurde eine Grundierung auf Oel und terra rossa auf der Rückseite desselben angebracht, dadurch ist die Farbe etwas verdunkelt worden; zuvor war das Gemälde bereits durch G. Bertani ausgebessert (s. Moschini, Guida di Ven. II. S. 194). Eine Radierung (von der Gegenseite) in Lefèvre's Werk. Die Rothstift-Zeichnung der Hauptgruppe, welche sich in der Albertina in Wien befindet, ist von Braun photographiert.

Bild des „Petrus Martyr“ verdunkelt, welches vermöge seines dramatischen Inhalts mehr packte und gleichzeitig einige in die Augen fallende Wandlungen in Tizian's Kunstentwicklung vor Augen stellte. Paolo Veronese vertiefte sich in beide Werke gleichmässig und schuf u. A. in seiner „Anbetung der Jungfrau“ in der venezianischen Akademie ein Gemälde, das äusserlich nach dem Vorbilde der „Madonna der Pesari“ concipiert ist, wie es auch dieselbe Ausstattung an Architektur und kirchlichen Paramenten aufweist, aber mit einer bei Tizian undenkbaren Ungeschicklichkeit dreht hier der jugendliche Johannes gerade in der Mitte des Bildes dem Beschauer den Rücken zu.⁴²

Für Neuerungen in der Darstellung kirchlicher Gegenstände gab es damals keinen günstigeren Boden als Venedig, wo eine in anderen Städten völlig unbekannte Freiheit des Denkens und der Meinungsäusserung herrschte. Tizian selbst benutzte diesen Vortheil zu unzähligen Variationen, aber der Takt, mit dem er dabei verfuhr, erbte sich leider nicht auf seine Nachfolger fort, von denen z. B. gerade Paolo Veronese einmal wegen der Ketzerei seiner künstlerischen Lizenzen vor die Inquisition geladen und scharf zurecht gewiesen wurde — er der sich später bei einer Procession durch Erkältung den Tod geholt hat.

⁴² Venedig, Akademie No. 519: Maria mit Kind und Joseph, unten Katharina, Franciskus, der Johannesknabe und Hieronymus.