

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

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

Leipzig, 1877

Elftes Capitel. Tizian's Stellung um 1535

ELFTES CAPITEL.

Tizian's Stellung um 1535.

Cadore verlor für Tizian niemals die Anziehungskraft. Nachdem der alte Gregorio Vecelli um 1527 gestorben war, hatte sich Francesco, den wir beim Beginne seiner Laufbahn eine Zeit lang an der Seite des Bruders in Venedig fanden, nach dem alten Hause an der Pieve zurückgezogen und lag daselbst abwechselnd dem Berufe des Malers und des Getreide- oder Holzhändlers ob.¹ Fühlte sich Tizian durch seine Arbeiten angegriffen oder von der Hitze der Stadt abgespannt, so wanderte er in sein Landhaus im Trevisanischen odêr lieber in die Bergluft der Heimath. Er berührte auf seinem Wege Treviso, Ceneda und Belluno, und in den entzückenden Landschaften dieser Gegenden, welche die Skala von der reichsten Tiefland-Scenerie bis zu den rauhesten Alpenfelsen umfassen, erfrischten sich seine Lebensgeister und das ermattete Auge. Von seinem Standquartier in der Nähe von Treviso oder Piazza Arsenale aus konnte er Ausflüge machen und die Umrisse der Dolomiten, den Duft des Sommerhimmels über den Kornfeldern oder die sturmgepeitschten Wolken studieren, wenn sie sich dräuend über den Berglehnen zusammenballten. Niemals wird er auf solchen Wanderungen sein Skizzenbuch vergessen haben, zuweilen nahm er auch Staffelei und Malkasten mit, und auf einer der Reisen, die er damals unternahm, zeichnete er ohne Zweifel die Landschaften, welche er zur Vervollständigung seiner

¹ s. Ticozzi, Vecelli S. 259.

London,
Buckingham-Palast.

Composition der „Schlacht bei Cadore“ brauchte, und hielt den Sommersturm fest, den er mit so bewundernswürdigem Geschick auf dem Bilde im Buckingham-Palast wiedergegeben hat. Er befand sich vielleicht gegen Ende August am Rande des wirklichen Alpenlandes, als dieser Windstoss über seinen Weg fuhr. Ueber dem Vordergrund zeigt der klare Himmel sein tiefstes Blau, er verliert die Intensität des Tones und wird heller in dem Maasse, in welchem er nach der Alpenferne zurückweicht, deren Aussicht durch einen Weiler und Kirchthurm geschlossen ist. Eine graue Sturmwolke mit düsterem Rande und wirbelnden Ausläufern, die mit Licht angehaucht sind, geht dem Regenschauer voran, der im Vorübersausen eine Sintfluth über Feld und Wald ergiesst. Licht und Schatten jagen einander über das bergige Terrain, verleihen den Anhöhen vor dem Dorfe gespenstische Helle und werfen die in geringer Entfernung davon sich erhebende Baumgruppe in tiefe Dunkelheit. Weiter nach vorn glänzt ein Streifen Landes unter zitterndem Sonnenstrahl, noch näher bildet ein Beet von buschigem Strauchwerk einen Vordergrund, durch welchen zwei Schäfer ihre Heerde treiben und ein Bauer seinen Esel führt. Auf dem Kirchweg in der Nähe kehren zwei Mönche beladen von ihrem Bettelgange zurück und ein Hund sucht erschrocken die Hütte. Die ganze rechte Seite des Bildes ist mit schlanken Baumstämmen ausgefüllt. In einigen von Tizian's ausgeführten Bildern ist der Vordergrund mit Pflanzen bedeckt, die so genau gezeichnet sind, dass wir sie mit Namen benennen können, manche seiner Zeichnungen, Holzschnitte und Stiche sind merkwürdig wegen der Manigfaltigkeit an Pinien, Buchen und seltsamen Einzelheiten an Wurzeln und Steinen. Hier hat er sich die Aufgabe gestellt, den Effekt eines Sturmes zu packen und die Plötzlichkeit, mit der er kommt und vorüberrauscht, anschaulich zu machen. Das Laubwerk ist im Pinselstrich conventionell, aber mit flüssigem Pigment kühn auf die Leinwand geworfen. Mit Kraft und Meisterschaft malt er den rasenden Flug der Wolken sowie die durch ihre ziehenden Schatten auf dem Boden hervorgebrachten Veränderungen, und Dank dem Instinkt des vollendeten Malers weiss er die durch die Wolkenmassen hervorgebrachte Düsterei

mit der Sonne, die sie nicht ganz zu verdunkeln vermögen, in Verhältniss zu setzen.²

Möglich, dass Tizian diese Studie bei Gelegenheit der Reise im Spätsommer 1534 machte, wo er nach Cadore ging, um sich seinen Freunden im Schmuck der neuen Würde zu zeigen. Seit er reich geworden und zu hohen Ehren emporgestiegen war, fühlten sich die Cadoriner stolzer als je auf ihren Landsmann, machten viel Aufhebens von ihm an der Pieve und warteten ihm in Venedig auf. Er lieb ihnen Geld, wenn sie dessen bedurften und half ihnen willig, wenn sie seinen Beistand in Anspruch nahmen, dagegen waren sie wieder stets bereit, den Freunden des Hauses Vecelli zu helfen. Ein hübsches Beispiel gibt der folgende Brief:

Tizian Vecelli in Cadore an Tizian Vecelli den Maler in Venedig.

„Brüderlich geliebter Herr Vetter!

„Bei meiner Rückkehr von der Messe in Bozen, vor einigen Tagen, hörte ich, dass Ihr hier gewesen seid und mir einen Besuch gemacht habt. Ich bedauere meine Abwesenheit umso mehr, als ich dadurch verhindert worden bin, mich in geeigneter Weise erkenntlich zu zeigen für Alles, was wir Euch hinsichtlich der zahlreichen Freundschaftsbeweise verdanken, die Ihr unserer Gemeinde im Ganzen und unseren Abgesandten noch besonders gegeben habt. Seid versichert, dass wir für Alles ein dankbares Gedächtniss und ein aufrichtiges Gefühl der Verpflichtung haben. Ser Andrea Constantini und Ser Filippo de Barnabo sind erwählt worden, als Sprecher dieser Gemeinde vor der Signoria zu erscheinen und zu bitten, dass in Anbetracht der Unzuträglichkeiten, die wir in der Angelegenheit mit unserem jetzigen Kapitän erfahren, es Offizieren dieser Klasse nicht mehr erlaubt sein soll, Handel zu treiben. Die beiden genannten Männer sind für das ihnen übertragene Amt vorzüglich geeignet, ich habe es aber trotzdem für gut erachtet, Euch im Namen der Gemeinde von der wichtigen Mission, mit der sie betraut sind, in Kenntniss zu setzen,

² Das Bild, Leinwand, h. 3 F. 9½ Z., br. 3 F. 1½ Z., war 1875 auf königlichen Befehl in Royal Academy in London ausgestellt. An den Wipfeln der Bäume sind Spuren von Uebermalung bemerkbar.

damit Ihr ihnen die Gunst und den Beistand angedeihen lasst, welche ihnen, wie wir gewiss sind, Erfolg verschaffen werden. Ich sage nichts weiter, als dass wir Alle hoffen, Ihr werdet aus Freundschaft für uns in dieser Angelegenheit mit gewohnter Güte und Humanität verfahren. — Mein Sohn Vecelli bittet Euch, ihm Euer Interesse in Betreff des Platzes von San Francisco zu schenken, und zwar auf dem Wege des Austausches von Diensten, denn ich bin jederzeit bereit, Euren Wünschen zuvorzukommen und Euer Bestes zu fördern. Sollten „Ew. Hochwohlgeboren“ es angemessen erachten, so schreibt Ihr vielleicht an unseren Ser Antonio oder Ser Tito, um diese Sache vor dem Gemeinderathe zu unterstützen, wo Alle ohne Ausnahme sich zweifellos mit dem einverstanden erklären werden, was Ihr wünscht. — Wenn „Ew. Edlen“ bestimmen wollten, wann das Geld gezahlt werden soll, das Ihr der Gemeinde so grossmüthig geliehen habt, wird es augenblicklich mit vielem Danke für die prompte Hülfe zurtück-erstattet werden. — Zum Schlusse bitten wir Euch, über die Gemeinde zu befehlen, und kommt dieser Austausch von Gunst-bezeugungen von beiden Seiten zu Stande, so wird dies ein Beweis für die edlen Gesinnungen sein, bei welchen Gott Euch, wie wir sehnlichst wünschen, noch viele Jahre erhalte. — Mögen „Eure Edlen“ wohl und kräftig bleiben, das bittet mit herzlicher Empfehlung

Euer brüderlich gesinnter Vetter Tizian Vecelli,
Syndicus von Cadore.“³

„Pieve di Cadore, den 15. Oktober 1534.“

Der damalige Kapitän von Cadore Girolamo Zeno, gegen welchen die Spitze dieses Briefes gekehrt ist, war zwar nicht vom besten Patrizierblut, aber immerhin ein Mann von Einfluss, der zahlreiche und mächtige Freunde im venezianischen Staate besass. Dies erklärt die Abordnung besonderer Gesandten und die warme Empfehlung derselben an den natürlichen Anwalt der heimischen Gemeinde. Es liegt auf der Hand, dass ein Offizier, der das

³ Abgedruckt in der Gelegenheitschrift „Nozze Costantini — Morosini“, Ceneda, April 1862.

Schloss kommandierte und darauf ausging, ein Vermögen zu erwerben, wenn er in Venedig den nöthigen Rückhalt hatte, es wohl wagen durfte, den Handel mit gewissen Produkten zu monopolisieren, und sich somit auf Kosten des Volkes, das zu regieren er entsandt war, zu bereichern. Entweder baute aber Zeno zu fest auf sein Ansehen oder er unterschätzte die Gewalt seiner Feinde; genug: Tizian's Vermittlung und die Geschicklichkeit der Cadoriner Gesandten bereiteten ihm eine Niederlage. Der Doge sandte ihm kraft Senatsbeschlusses den Befehl, sich künftighin des Kaufschlags zu enthalten.

Während die Aufmerksamkeit der Cadoriner durch diese unbedeutenden Vorfälle beschäftigt ward, bereiteten sich in Italien wichtige Ereignisse vor. Am 25. September starb Papst Clemens der VII. und machte Paul dem III. aus dem Hause Farnese Platz, und am 31. Oktober desselben Jahres raffte ein ganz plötzlicher Tod den Herzog Alfonso von Este hinweg. Durch diese beiden Todesfälle verlor Tizian auf der einen Seite einen Gönner, dem er einen grossen Theil des Erfolges seiner früheren Arbeiten zu verdanken hatte, andererseits gewann er mächtige Freunde in den kurialen Kreisen Roms. Seine Beziehungen zur Familie Farnese begannen jedoch nicht sogleich nach Paul's Thronbesteigung, es verging vielmehr geraume Zeit, ehe die Prinzen dieses klugen, aber raubgierigen Geschlechtes die Dienste des Meisters schätzen lernten und sich herabliessen, sie in Anspruch zu nehmen.

Inzwischen waren andere Freunde nicht müßig, die Interessen des Malers zu fördern. Im Februar 1534 führte ihn Federigo Gonzaga durch einen Empfehlungsbrief bei seinem Bruder Ferrante ein und bestellte für diesen einen „Raub der Proserpina“ sammt einem als Gegenstück dazu passenden Bilde, die zum Geschenk für einen spanischen Granden bestimmt waren.⁴ Pier Paolo Vergerio, der während der Zeit, wo er als Rechtspraktikant in Venedig gelebt, die Bekanntschaft des Malers gemacht hatte, war nunmehr päpstlicher Nuntius in Wien und schrieb im Mai von Prag

⁴ Brief Federigo Gonzaga's an Tizian, Mantua 7. Februar 1534 bei Gaye, Carteggio II. S. 252, und Brief Benedetto Agnello's an Calandra vom 14. Februar 1534 im Anhang No. XLVII.

aus an Aretin, um ihm mitzutheilen, er habe halb und halb das Versprechen gegeben, Tizian und Sansovino sollten den Kardinal Cles (Glöss) in seinem bischöflichen Palaste zu Trient besuchen, und es ist möglich, dass Tizian vor seiner Abreise nach Cadore dieser Einladung Folge geleistet hat.⁵ So viel wir in Erfahrung bringen können, waren das Porträt des Kardinals von Lothringen, zwei Frauenbildnisse, eine durch den Tod des Herzogs von Ferrara in der Vollendung unterbrochene Allegorie und der für Ferrante Gonzaga bestellte „Raub der Proserpina“ diejenigen Arbeiten, welche während der Jahre 1534 und 1535 den Meister hauptsächlich in Anspruch nahmen.⁶ Es ist jedoch wahrscheinlich, dass er daneben noch zahlreiche andere Sachen unter Händen hatte; genannte und ungenannte jedoch hüllt dasselbe Dunkel ein, und wir können über die Existenz der zuerst erwähnten nichts Bestimmteres angeben, als dass eine Copie vom Raube der Proserpina aufbewahrt und als echte Leistung des Meisters s. Z. in Manchester ausgestellt worden ist. Gleich Giorgione hatte Tizian seine Nachahmer in verschiedenen Schulen. Der hier in Frage kommende Maler bestätigt, dass es Leuten wie Paolo Franceschi oder Christoph Schwarz wohl öfter gelingen mochte, technische Kunststücke, wie man sie bei Tintoretto oder Schiavone findet, genau nachzunehmen, dass sie aber nicht im Stande waren, die schmelzende Pracht der Palette Tizian's wiederzugeben.⁷

Gegen den Schluss des Jahres 1534 schrieb Tizian in recht demüthigen Ausdrücken an den Kardinal Ippolito Medici, um sich

⁵ Tizian hatte dem Vergerius ein Bild oder ein Porträt versprochen; deshalb schrieb dieser aus Rom 24. Juni 1536 an Aretin: „Sto per ritornar in Germania e per passar per Vinegia dove uscirò d'un duro debito c'ho con la Signoria vostra. Ma sollicitatemi un poco quel nostro messer Tiziano ch'egli esca meco d'uno non duro ch'è pittura non stagno: ma farlo o non farlo, mi raccomando a lui et a vostra Signoria.“ s. Lettere a M. P. Aretino S. 174 (Neue Ausgabe I. S. 293).

⁶ Das Bildniss des Kardinals von Lothringen blieb eine Zeit lang in Tizian's Händen und wurde, wie es scheint, schliesslich vom Besitzer nicht eingefordert, s. den Brief des Roberto de' Rossi an Aretin, Mai 1539, in Ticozzi's Vecelli etc. S. 106, und Bottari, Lettere pittoriche, Ausgabe Ticozzi's, V. S. 228.

⁷ Der „Raub der Proserpina“, auf der historischen Ausstellung i. J. 1857 unter No. 235 katalogisirt, war auf Leinwand gemalt und Eigenthum des Mr. J. Evelyn Denison. Ein Bild dieses Gegenstandes hat sich i. J. 1627 im Schlosse zu Mantua befunden, wie d'Arco, Arti di Mantova II. S. 159 nachweist.

zu entschuldigen, dass er dessen wiederholte Einladung, nach Rom zu kommen, nicht annehmen könne. Bei dieser Gelegenheit verspricht er dem Kammerherrn des Prälaten, seinem Herrn das „Bild einer Dame“ zu schicken, das der Kardinal von Lothringen bereits gesehen und begehrt habe.⁸ Dieser stolze und mächtige Kirchenfürst hatte dem Maler in hohem Grade durch seinen Besuch geschmeichelt und Aretin durch eine gleiche Herablassung ebenfalls hoch geehrt. Von Seiten Tizian's bestand sein Lohn dafür in einem Porträt, von welchem Zeitgenossen Wunderdinge erzählen, von Seiten Aretin's in einem Briefe, in welchem er ihn pries „als einen Fürsten in der Verkleidung eines Kardinals, bei dem man aber mehr den Purpur als die Kutte wittre.“⁹

Das Triumvirat Tizian, Aretin und Sansovino blühte in dieser Zeit lustig weiter, gelegentlich verstärkt durch den Gemmenschneider Anichini und den Humanisten Fortunio Spira. Obgleich der Doge häufig genug durch Aretin's Unverschämtheiten, Sansovino's Nachlässigkeit und die unerhörte Verschleppung, womit Tizian seine öffentlichen Pflichten behandelte, zum Einschreiten gereizt ward, entzog er doch selten einem von ihnen seine Gnade und machte sich nur ein Mal das boshafte Vergnügen, das Kleeblatt bei den Ohren zu nehmen. Im J. 1534 hatte er Sansovino mit dem Wiederaufbau von S. Francesco della Vigna beauftragt und schon im Voraus eine Medaille schlagen lassen, auf welcher das vollendete Gebäude mit Kuppel und Thurm sorgfältig abgebildet war.¹⁰ Den Franciskanern, die den Fortschritt des Baues überwachten, wollte es bedünken als erlaube sich der Baumeister Abweichungen von dem Modell, und sie beklagten sich darüber beim Dogen, der eine Kommission zur Prüfung der Beschwerde unter dem Vorsitz des Bruders Francesco Giorgi ernannte. Das Resultat war ein langer und gelehrter Vitruvianischer Bericht vom 25. April 1535, welcher Fehler in den Raumverhältnissen und der

⁸ Brief Tizian's an Vendramin vom December 1534 bei Ticozzi a. a. O. S. 307 (vgl. oben Anmerkung 37).

⁹ Aretin an den Kardinal von Lothringen, Venedig, 21. November 1534, in den Lettere di M. P. Aretino I. S. 33 v.

¹⁰ Die Medaille ist der Vita di Sansovino von Temanza im Stich beigegeben.

Akustik nachwies, und welchen Tizian, Serlio und Spira als Mitglieder der Kommission mit unterzeichnet hatten.¹¹ Sansovino schenkte jedoch dem in gezierte und pedantische Sprache gekleideten Tadel sehr wenig Beachtung und behandelte die Vorstellungen seiner Freunde mit wegwerfendem Hochmuth. Die Lektion aber, welche er jetzt hätte entgegennehmen sollen, kam ihm später in anderer Gestalt wieder; er empfing in der Folge die Strafe für seine unverzeihliche Nachlässigkeit durch Geldbusse und Gefängniß.

Dass Tizian sich mit derartigen rein örtlichen Angelegenheiten befasste, war sein freier Wille. Karl der V. hatte ihn wiederholt aufgefordert, nach Spanien zu kommen.¹² Er würde ihn vielleicht auf die glorreiche Expedition mitgenommen haben, durch welche er den gefürchteten Barbarossa besiegte und Tunis bezwang. Aber Tizian hatte kein Verlangen nach Abenteuern und zog die Luft der Lagunen mit gelegentlicher Abwechslung durch Alpenfrische den Anstrengungen einer afrikanischen Reise vor. Karl mußte sich daher wohl oder übel mit den Diensten eines Vermeyen begnügen, der mit betriebsamer Mühseligkeit und zweifelhaftem Erfolge die Siege des Kaisers in den Bildern verewigte, welche die Feste Koburg schmücken oder in den Magazinen des Belvedere zu Wien ruhen.¹³ Tizian war ganz zufrieden, daheim mit Musse die Bestellungen des Herzogs von Mantua auszuführen. Während dessen raffte aber im Süden Italiens der Tod ganz plötzlich einen seiner Patrone dahin. Zur Zeit der Vorbereitungen des Kaisers für den afrikanischen Feldzug hatten die Nebenbuhler Alessandro und Ippolito de' Medici in Spanien gegen einander intriguiert. Es lag nicht in Karl's Absicht, vor seiner Rückkehr aus Afrika über Florenz eine bestimmte Entscheidung zu treffen und demzufolge waren die Agenten der Medici mit ausweichenden Antworten hingehalten worden. Ippolito glaubte jedoch die Angelegenheit zum Abschluss

¹¹ vgl. Selvatico: Sull' architettura S. 281 mit Cicogna, Iscriz. Ven. III. S. 308.

¹² P. Aretin an Liono von Arezzo, 11. Juli 1539, in den Lettere di M. P. Aretino II. S. 86.

¹³ Pinchart gibt in der Revue universelle des arts III. S. 137 den Zeitpunkt der Beschäftigung Vermeyen's an.

bringen zu können, wenn er sich dem Kaiser selbst vorstellte und reiste deshalb im Juli 1535 nach Neapel mit der Absicht, seine Sache bei Karl in Person zu führen. Hier aber wurde er am 13. August durch seinen eigenen Mundschenken, den Alessandro de' Medici gedungen hatte, vergiftet. Sein Tod wurde von dem Triumvirat in Venedig, dessen Hauptbeschützer er gewesen war, aufs Lebhafteste empfunden.

Noch in tiefer Trauer über den Verlust dieses Wohlthäters empfing Tizian vom Herzog von Mantua, der lange eine „Magdalena“ gewünscht hatte und jetzt das Bild eines „Christus“¹⁴ verlangte, den folgenden vertraulichen Brief:

„Vortrefflicher und theurer Freund!

„Ihr gabt mir einstmals ein Bild von Christus, welches mir so sehr gefiel, dass ich wünsche, noch ein solches zu haben. Bitte geht an's Werk mit der Sorgfalt und dem Fleisse, die Ihr anzuwenden wisst, wenn es sich um die Ehre Eurer Kunst handelt. Ich möchte das Bild so schön und vollkommen haben wie das ihm unmittelbar vorausgegangene, das ich als eins der besten von Tizian bezeichnen möchte, und zwar hätte ich es gern kommenden September zum Feste der Madonna.

„Mantua, den 3. August 1535.“¹⁵

Es verlohnte sich wohl, Tizian's „Bestes“ und eine Wiederholung, die dem Meister Ehre machen sollte, genauer anzusehen. Wir fragen aber vergebens, was daraus geworden ist oder zu welchem Zweck der Herzog von Mantua die Bestellung gemacht hat. Weder in mantuanischen Inventaren noch im Katalog der Sammlung Karl's des I., geschweige in irgend einer uns bekannten Galerie findet sich die Spur eines Christusbildes, das Tizian in jener Zeit ausgeführt hätte. Merkwürdig ist übrigens, aus dem Briefe des Herzogs zu ersehen, dass er bei Tizian einen Monat für ausreichende Zeit hielt, um ein vollkommenes Bild zu schaffen.

Im folgenden Winter legte er endlich die vollendende Hand

¹⁴ Brief Agnello's an Calandra vom 9. Mai 1534 im Anhang No. XLIX.

¹⁵ Diesen Brief druckt Gaye, Cart. II. S. 262 f. unterm Jahre 1536 ab, d'Arco, Pitt. di Mantova II. S. 122, hat ihn jedoch mit dem richtigen Datum 1535 wiederholt. Das Madonnenfest fällt auf den 8. September.

an das Bild des Kaisers, welches er so lange versprochen und beständig verzögert hatte. Ende April schrieb der Herzog von Mantua an den Maler: „Er habe nicht nur dringendes Verlangen nach dem Kaiser-Porträt, sondern nach Tizian selbst.“¹⁶ Der Meister liess ihm durch Agnello antworten, dass er das Bild sofort schicken werde; wann er aber selbst nach Mantua kommen könne, vermöge er noch nicht zu sagen.¹⁷ Federigo hoffte Karl den V. auf seinem Zuge nach Norden bei sich zu sehen und wünschte, dass dessen Porträt alsdann in einem Zimmer seines Palastes aufgehängt sei; er glaubte aber am schnellsten dazu zu gelangen, wenn er Tizian aufforderte, es selbst zu bringen. Der Kaiser war vom afrikanischen Feldzuge nach Sicilien zurückgekehrt. Im August 1535 landete er in Trapani, empfing in Messina eine glänzende Huldigung und blieb den Winter in Neapel.¹⁸ Im April 1536 kam er durch Rom und der Triumph-Einzug, den er im Mai in Florenz hielt, gab allen toskanischen Künstlern Beschäftigung. Am 16. Mai besuchte er Fornovo, wo Francesco Gonzaga vierzig Jahre früher eine Schlacht gegen die Franzosen verloren hatte, und ging von dort nach Asti, um die zu einer neuen Expedition zusammengezogenen Truppen zu besichtigen; denn er plante einen Einfall in Frankreich. Zwei Monate zuvor hatte Franz der I. seine Armee nach Savoyen geschickt und ganz Piemont inne gehabt. Antonio de' Leyva war jedoch ausgesandt worden, diese Verluste wieder gut zu machen und hatte die Halbinsel vom Feinde gesäubert. Als er sich in Asti seinem Herrn vorstellte, durfte er sich rühmen, dass mit Ausnahme der französischen Garnison in Turin kein Franzmann mehr auf italienischem Boden sei. Der General fand bei seiner Ankunft den Herzog von Mantua im Lager und in dessen Begleitung Tizian, der sich der Reisegesellschaft in Mantua angeschlossen hatte und am Hofe mit der grössten Auszeichnung behandelt wurde.¹⁹ Ein Brief Tizian's

¹⁶ Federigo Gonzaga an Tizian, 27. April 1536, bei Gaye, Cart. II. S. 262.

¹⁷ s. den Wortlaut dieses Briefes im Anhang No. L.

¹⁸ Lanz, Correspondenz Karl's des V. II. S. 204 ff.

¹⁹ Einen Brief Agnello's an die Herzogin Isabella von Mantua, Venedig, 5. Mai 1536, welcher bestätigt, dass Tizian damals von dort abwesend war, geben wir im Anhang unter No. LI.

an Aretin, im Mai 1536 in Asti geschrieben, führt uns mitten in das Gedränge des kaiserlichen Feldlagers:

Tizian an Aretin in Venedig.

„Werther Gevatter!

„Ich habe dem Don Alvise Davila die Hand geküsst, der sich Euren Freund nannte und mich bat, Euch zu sagen, er würde das bald beweisen. Dasselbe hätte ich auch bei Signor Antonio da Leva gethan, es war aber keine Zeit dazu. Er kam, um den Kaiser zu sehen und blieb nur einen halben Tag und es waren so viele Besuche da, dass ich seine Hand nicht erlangen konnte. Sollten wir uns aber begegnen, so werde ich meine Pflicht thun und ohne Rücksicht auf die Folgen Euren Interessen dienen. Genug also. Hier ist jetzt alles Trommelwirbel und alle Welt rüstet sich mit Ungestüm gegen Frankreich. Ich hoffe bald bei Euch zu sein; wir haben einander viel zu sagen. Bas las manos a vuestra merced e al signor Alvise Anichin“ — schliesst er im spanischen Hof-ton seiner damaligen Umgebung.

„Asti, den 31. Mai 1536.“²⁰

Er sprach den Kaiser und porträtierte ihn vielleicht auch, aber seine besonderen Freunde waren Don Luigi Davila, Gonzalo Perez und Domenico Gaztelu, sämmtlich Sekretäre und vertraute Freunde des Covos. Nach dem kurzen und erfolglosen Feldzug in der Provence folgten die ersten Beiden dem kaiserlichen Hofe nach Genua und schifften sich mit demselben im November nach Spanien ein, Gaztelu blieb in Venedig und war der Ueberbringer kaiserlicher Gnadenbeweise an Tizian und Aretin. Von seiner Kajüte am Bord einer nach Genua segelnden Galeere aus schrieb Perez an Aretin: „Ich las Euren Brief an den Kaiser und gab ihn dem Comendator Mayor (Covos), der die allerbesten Gesinnungen für Euch und Tizian an den Tag legte; letzterem ward die Ehre zu theil, von welcher Ihr durch Signor Domingo (Gaztelu) gehört haben werdet.“ — Aretin antwortete am 20. December: „Tizian wird Euer Porträt malen und damit die Ansprüche, welche

²⁰ Dieser in den Lettere a M. P. Aretino S. 146 (Neue Ausgabe I. 1. S. 243) mit dem Datum „ultimo Marzo“ mitgetheilte Brief ist von Ticozzi, Vecelli etc. S. 309, mit der richtigen Zeitangabe „ultimo Maggio“ wieder abgedruckt.

möglicher Weise der Tod auf Eure Person besitzt, ungültig machen.“ Perez; der als Castilianer sich an Höflichkeit nicht übertreffen liess, küsste Tizian's Hand von Valladolid aus.²¹ Der Gunstbeweis, von dem oben die Rede war, und der durch Tizian's Gegenleistung an Perez vollauf wett gemacht wurde, verschleppte sich endlos. Um die zweifelhafte Bundesgenossenschaft des Herzogs von Mailand, Francesco Sforza, zu kräftigen und dauerhafter zu machen, hatte ihm Karl der V. im Jahre 1531 die Hand der Prinzessin Christine von Dänemark versprochen. Niemals vielleicht ist ein unpassenderes Paar zusammengekuppelt worden: er alt und kränklich, sie am Tage der Verlobung ein Kind von neun Jahren. Trotzdem ward im Januar 1534 die Hochzeit mit grossem Pomp gefeiert und die Neuvermählten hielten ihren feierlichen Einzug in Mailand. Schade, dass keine bildlichen Erinnerungen an dieses Ereigniss auf uns gekommen sind, nicht einmal die Porträts des Herzogspaares, die Tizian malen musste. Wir haben nur die Beschreibung des einen derselben von Lomazzo. Darnach war Francesco Sforza blass, abgezehrt und gebeugt, mit weissem borstigen Haar und rabenschwarzem Bart²²; von der jungen Herzogin heisst es anderweit, sie sei ein unschönes aber sehr gewecktes Kind von zwölf Jahren gewesen. Sforza überlebte seine Vermählung zwei knappe Jahre. Nach seinem Tode (20. November 1535) fiel Mailand an Karl den V. Tizian empfing die Verheissung eines Kanonikats für seinen Sohn und die Anweisung auf eine Leibrente aus dem neapolitanischen Schatze, die viele Jahre lang nicht gezahlt wurde. Auf diese Weise rückte der Wechsel auf Kaiser, Covos und Perez in den griechischen Kalender.²³

²¹ Diese Briefe Perez' an Aretin datieren „de galera cerca de Villafranca 16. Novbr. 1536“ und Valladolid, 3. März 1537, s. in den *Lettere a M. P. Aretino* II. S. 337 f. (Neue Ausg. I. 1. S. 221 f.) Brief Aretin's an Perez: *Lettere di M. P. Aret.* I. S. 65.

²² Lomazzo, *Trattato* Lib. VII. cap. XXV., Ausg. von 1584, S. 633, Ausg. von 1844 Band III. S. 214, und Ridolfi, *Marav.* I. S. 251. Rubens copierte das Bild (vgl. Sainsbury's Papers S. 238).

²³ In einem Schreiben an den Kaiser (1555?) klagt Tizian, dass seine auf Mailand angewiesene Pension sowie das ihm zugesprochene Korndeputat aus Neapel ihm niemals einen Groschen eingetragen habe (s. Ticozzi, Vecelli S. 310). — Aretin empfing eine ähnliche Pension unterm 15. Juni 1536, s. Antonio Capelli's „Aretino“ in den *Atti delle R. deputazioni per le prov. Modenesi.* 1866, S. 85.

Die Verbindungen mit dem Hofe von Ferrara waren durch den Tod Alfonso's nicht völlig gelöst worden. Nach der Thronbesteigung Ercole's des II. setzte Tebaldi seine Besuche in der Werkstatt des Lieblings-Meisters seines früheren Herrn fort. Hatte Ercole auch nicht dieselbe hohe Meinung von Tizian wie sein Vater — wie er sich denn in der Folge durch Umstände, für die wir keine ausreichende Erklärung besitzen, veranlasst sah, es mit Pordenone zu halten — so hegte er doch viel zu viel Achtung für das Urtheil Alfonso's, um einen so grossen Künstler gänzlich bei Seite zu schieben. In früheren Tagen hatte er Tizian selbst gegessen, auch wusste er recht gut, dass ein Porträt seines Vaters noch unvollendet auf Tizian's Staffelei stand. Eine seiner ersten Verfügungen bestand darin, dass er 50 Dukaten nach Venedig sandte als eindringliche Mahnung an den Maler, ihm baldigst das vollendete Bild zu liefern, welches als Ersatz des seiner Zeit durch Covos' List nach Spanien entführten Originals dienen sollte.²⁴ Es ist charakteristisch sowohl für den Werth, welchen Ercole auf seine Verbindung mit dem Hofe Franz des I. legte, wie für Tizian's Wunsch, Alfonso treu wiederzugeben, dass „der französische Orden“ an Tebaldi gesandt wurde, mit der Weisung an Tizian, ihn auf dem für den Herzog bestimmten Porträt anzubringen. Am 15. December 1536 berichtet Tebaldi, das Bild sei fertig und so ähnlich „wie ein Wasser dem andern“, und ausserdem sehr schön; er wundere sich nur, dass Seine Hoheit so wenig Begierde gezeigt, es zu sehen. Ercole hatte es aber nicht so eilig damit. Er liess die Leinwand in Tebaldi's Behausung und wartete bis er selbst im Januar nach Venedig kam, um sich ein unabhängiges Urtheil darüber zu bilden. Alsdann sprach er aber rückhaltlos seine Bewunderung aus und zahlte so reichlich, dass Tizian Aretin gestand, er sei nie königlicher belohnt worden.²⁵ Traurig genug, dass wir nicht nur den Verlust dieses Meisterwerkes zu verzeichnen haben, sondern auch den von Ercole's eigenem Porträt, das von der treuen Hand eines Girolamo da Carpi copiert worden ist.²⁶

²⁴ Diese Zahlung erfolgte am 20. Juli 1535, s. Campori, Tiziano e gli Estensi S. 24. — ²⁵ Er erhielt 200 Scudi, s. Campori a. a. O. und den Brief Aretin's an Buonleo vom 6. Januar 1537/38 in den Lettere di M. P. Aretino I. S. 8. — ²⁶ Vasari XI. 236.

Florenz,
Uffizien.

Für diese empfindlichen Lücken in der Kenntniss des damaligen tizianischen Porträtstils entschädigen nur die glücklicher Weise geretteten Bilder des Herzogs und der Herzogin von Urbino. Sie sind 1537 gemalt und befinden sich in den Uffizien in Florenz. In Francesco Maria's Antlitz, wie es der grösste Meister seiner Zeit uns überliefert, liegt vielleicht mehr Charakter als in dem Porträt Alfonso's von Este. Wir betrachten die grossen schwarzen Augen, die gebogene Nase und den vorspringenden Unterkiefer mit der Empfindung, dass wir es hier mit einem Manne der schnellen That und heftiger Leidenschaft zu thun haben. Diese Eigenschaften waren von der Mutter auf ihn übergegangen, jener männlichen Giovanna von Montefeltro, welche sich Cesare Borgia so tapfer, wenn auch erfolglos widersetzte. Als sie verkleidet aus dem Schlosse von Sinigaglia entflohen war, hatte sie ihren Sohn in der Obhut des Andrea Doria zurückgelassen und ihn später an den Hof von Frankreich geschickt, wo er das ritterliche Wesen des XVI. Jahrhunderts, wie es in Gaston von Foix verkörpert war, an der Quelle erlernte. Durch Adoption Erbe des Thrones von Urbino ermordete Francesco schon im Alter von siebzehn Jahren den Geliebten seiner Schwester; als Mann von dreissig fiel er über den Kardinal Alidosio her und rannte ihm den Degen durch den Leib. Zwei Mal verlor er sein Herzogthum und zwei Mal eroberte er es mit dem Schwerte zurück. Er war ein Günstling Karl's des V. und der Venezianer und gehörte zu den wenigen italienischen Feldherren, welche technische Kenntnisse mit Tapferkeit und Schnelligkeit der Ausführung verbanden. Er konnte reiten trotz Karl dem XII., wie sein toller Ritt von Pesaro nach Neapel, von da nach Capo d'Istria und wieder zurück nach Pesaro bewies. Er war kurz, kräftig und sehnig gebaut, hatte aber ein galliges Aussehen; Kopf und Kinn waren dicht mit kurzem krausen Haar bedeckt, alles Fett seines Körpers durch körperliche Anstrengungen aufgebraucht, nur die fein geschnittene Nase von einer schwachen Schicht bedeckt; unter seinen durchdringend schwarzen Augen hingen die Unterlider gleich Beuteln auf die lederartigen Wangen herab. Er war gerade von Capo d'Istria über Pesaro nach Venedig zurückgekehrt, als der Papst, der Kaiser und die

Republik am 31. Januar 1537 die Ligne gegen die Türken unterzeichneten, und Tizian porträtierte ihn damals, da er als ernannter Generalissimus dieses Heerzugs den Befehl zum Beginn seines Kommandos erwartete. Er steht da in Helm und Federbusch, die Insignien seines Ranges im Hintergrunde einer mit rothem damascirten Sammt ausgeschlagenen halbrunden Nische. Die Stahlrüstung, welche seine muskulöse Gestalt umschliesst, prangt in ihrer kalten glänzenden Politur, während der Kopf nach rechts gewendet und gegen eine braune Zimmerwand ins Licht abgehoben ist. Erhöht wird sein martialisches Ansehen durch die Festigkeit der Haltung, den Stab mit seinem Wappen, den er in der rechten Hand hält und auf der Hüfte ruhen lässt, sowie durch die Stäbe mit der Tiara, den Schlüsseln und dem Motto „Se Sibi“, die hinter ihm angebracht sind. Die Behandlung ist ungeschminkt naturtreu, die Flächen des knöchigen Gesichtes in trüben olivenfarbenen Tönen, welche die gallig unterlaufene Haut zeigen, mit ebenso grosser Feinheit ausgeführt wie die Reflexe im Stahlharnisch, die markigen Pinselstrich mit sorgfältiger Glättung verbinden; Fleisch und Stoffe, Metall und Federn sind mit individualisiertem Vortrag in gemässiger Atmosphäre gehalten.²⁷

Eleonora Gonzaga, die Schwester des Herzogs von Mantua, hatte ihren Gatten Francesco Maria nach Venedig begleitet, um sich mit ihm im Glanze seiner neuen Würde zu sonnen.²⁸ Sie war eine Frau von vollkommenen Formen und schlanker Figur, fein geschnittenen Zügen und glänzenden, von langen dunklen Wimpern beschatteten Augen. Ihren Schönheitstypus dürfen wir uns ähnlich demjenigen vorstellen, welcher Cinq-Mars bezauberte als er um Maria Gonzaga (im Louvre) warb, und Tizian hat ihn un-

²⁷ Florenz, Uffizien No. 605, Leinwand, lebensgrosse Halbfigur, bezeichnet „TITIANVS F.“ Das Bild kam beim Erlöschen des Mannsstammes der Rovere von Urbino nach Florenz und wurde von dem Direktor Puccini in der Guardaroba des grossherzoglichen Palastes aufgefunden; laut Bericht Puccini's an Cicogna mitgetheilt in des letzteren handschriftl. Bemerkungen zu einer Ausgabe von Morelli's Anonymus. Eine restaurierte Stelle findet sich an der oberen Ecke links; vergl. Lomazzo, Idea del Tempio S. 116, 117.

²⁸ Die Herzogin kam im September 1536 nach Venedig und kehrte im Juli des folgenden Jahres über Mantua nach Urbino zurück; s. den Brief Bembo's an Pietro Pamfilj in Bembo's Opere vol. VII. S. 313 und 316.

Florenz,
Uffizien.

sterblich gemacht als die Prinzessin ihm sass, ohne zu wissen, dass sie dadurch zum Gegenstande der Huldigung aller Zeiten wurde. Sie sieht stattlich, aber gedrückt aus. Die mit Ringen bedeckten zarten Hände ruhen, eine auf der Armlehne des Stuhles. Auf dem neben ihr befindlichen, mit grüner Decke überhangenen Tische sieht man ihren Schoosshund und eine ciselierte Metallglocke; der Reflex der Nachmittagssonne wirft mildes Licht durch das offene Fenster. Der Himmel ist rein und mit leichten Wölkchen gefleckt, auf der Ferne einer grünen Landschaft liegt feiner Dunst. Um den Unterschied zwischen der zarten gebleichten Haut der an Luxus und Bequemlichkeit gewöhnten Dame und dem gegerbten Gesicht des wetterfesten Berufssoldaten recht augenfällig zu machen, hat Tizian die Vortragsweise modificiert: hier ist sie eingehend und sauber, dort sicher und breit, hier das farbige elastische Fleisch auf lichten warmen Grund, dort die lederartige Masse auf dunkle Folie gesetzt. Das Kleid der Herzogin ist tief ausgeschnitten, um Hals und Busen zu zeigen, umsäumt von gekrauster Fraise, welche gleichzeitig mit der schönen Haut, dem dunklen warmen Stoff und den mit Gelb geschlitzten Puffärmeln contrastiert. Den Hals umschliesst eine Kette mit Juwel daran, die Taille ein Gürtel mit Quasten. Die ganze Behandlung rühmt den Takt des Meisters, der zum Theil die Spuren tilgt, welche die Zeit seinem Originale aufgeprägt hatte. Denn Eleonora hatte damals die Dreissig überschritten und trägt das Matronenhäubchen. Ihr feines Fleisch hat die Rosen der Jugend verloren, das Unterkinn zeigt sich bereits. Aber durch die Zartheit des malerischen Vortrags und die Weichheit der Modellierung wird die Frische ersetzt; das Blut pulsiert ungeschwächt in den Wangen und die Augen erglänzen in Lebenskraft.²⁹

Das Entzücken der vornehmen Kreise Venedigs über diese vortrefflichen Werke fand seinen Wiederhall in Aretin's Sonetten. Und diesmal klang nicht das Gold der Bestechung, sondern aufrichtige Bewunderung aus seiner Leier, wenn auch der Anlass

²⁹ Florenz, Uffizien No. 599, lebensgross. Auch dieses Bild wurde von Puccini im grossherzoglichen Palaste aufgefunden, drei Jahre nach Entdeckung des Seitenstückes (s. Anm. 27); vgl. Vasari XIII. 32. Es ist photographiert von Alinari.

auf Veronica Gambara zurückzuführen war, die Freundin der Este und Karl's des V. und die Gönnerin Correggio's. In dem Briefe, den Ariost seinen Sonetten an Veronica beifügte und in den Sonetten selbst trifft er wiederholt den Nagel auf den Kopf, wenn er von dem Bildniss des Herzogs spricht und bei „der stolzen Grösse der Stirn, dem geistvollen Blick, der thatbereiten Geberde des Armes“ verweilt. „Jede Runzel, jedes Haar ist verwirklicht“ — sagt er sehr wahr — „und die Farben hauchen nicht nur dem Fleische Leben ein, sondern lassen die Männlichkeit der darin wohnenden Seele hervorleuchten. Selbst die polierte Rüstung nimmt etwas von der Röthe des dahinter befindlichen Sammts an und magisch sind die Reflexe des Helms und der Feder auf der Oberfläche der Brustplatte. Auch die Abzeichen seiner Würde sind täuschend wahr; wer kann sagen, dass die Kommandostäbe, die Florenz, Venedig und Rom dem Herzog geliehen, nicht wirklich von Silber sind?“ Ebenso glücklich ist die Beschreibung Eleonora's. Er nennt sie eine keusche liebliche Erscheinung mit Anmuth auf der Stirn und Hoheit im Blick.⁸⁰ Aber wie diese beiden fürstlichen Menschen da vor uns stehen auf der Sonnenhöhe des Glücks, sind sie wieder redende Beispiele für den jähen Wechsel des Schicksals. Wenige Monate nach Abfassung jenes panegyrischen Briefes lag Francesco Maria auf der Todtenbahre und seine Wittve suchte in finstrem Gram nach seinem Mörder. Die Spaltungen der Parteien waren so subtil und die Machthaber so gewissenlos in jenen Tagen, dass es nicht zu verwundern ist, wenn man sich des Herzogs durch die geheime und sichere Methode der Vergiftung entledigte. Mord war ein gebräuchliches Hilfsmittel der Könige; weshalb sollten es Andere verschmähen! Auch das Opfer der hier in Rede stehenden Schandthat war, wie wir wissen, seiner Zeit vor der gewaltsamen Lösung persönlicher Schwierigkeiten nicht zurückgeschreckt. Am 18. December 1536 schrieb Aretin mit böser Ahnung an Alessandro de' Medici: „Gott bewahre Sie vor dem Stahl und dem Gifte des Verrathes!“⁸¹ Drei

⁸⁰ Der bezügliche Brief vom 7. November 1537 (Lettere di M. P. Aretino I. S. 179) ist wichtig zur Feststellung der Entstehungszeit des Bildes.

⁸¹ Aretin an Alessandro de' Medici in den Lettere di M. P. Aretino I. S. 64.

Wochen darnach war er ermordet. Der Herzog von Urbino, der sich anschickte als Oberfeldherr Paul's des III., Venedigs und des Kaisers gegen die Türken zu ziehen, hatte naturgemäss Neider in Menge. Beispielsweise sei nur Guido Rangone genannt, der als General des Papstes eiferstüchtig war. Dann, hatte der Herzog aber auch die Parteigänger des mit Soliman verbündeten Frankreichs gegen sich, das mit seinen Intriguen in Venedig thätig war und dort selbst unter den Mitgliedern des „Triumvirats“ Freunde fand. Der Connétable von Montmorency bot Aretin eine jährliche Pension von 400 Scudi, wenn er im Interesse Franz des I. schreiben wollte und Aretin nahm das Anerbieten an. Comitolo, der Geschäftsträger des Guido Rangone, war die Person, welche über die Bestechungssumme unterhandelt hatte; er gehörte zu den nahen Freunden Tizian's, Sansovino's und Anichini's³², während Aretin und seine beiden Collegen im Triumvirat Guido's Gevattern waren.³³ Welcher Makel aber auch auf Aretin haften mag, der sich zum Anwalt jeder Partei hergab, die ihn bezahlte, so würde man doch sehr unrecht thun, wollte man die Maler, die abwechselnd für jede dieser Parteien arbeiteten, mit dem gleichen Maasse messen und sie ebenso hart verurtheilen. „Künstler haben unter allen Umständen das Vorrecht einer erhabenen Neutralität inmitten der Politik des Tages.“³⁴

Tizian's enge Beziehungen zum urbinatischen Herzogspaar i. J. 1537 hatten zur natürlichen Folge, dass er auch die Verbindung mit dem vertrautesten Rathgeber des fürstlichen Hauses, Pietro Bembo, wieder erneute. Seit den Tagen des Aldinischen Klubs und der Uebersiedlung nach Rom hatte Bembo den Meister, den er einst vergebens zum Besuch der päpstlichen Hauptstadt

³² s. den Brief des Hieronimo Comitolo an Aretin vom 17. Mai 1537 (Druckfehler: 1534) in den *Lettere a M. P. Aretino* S. 222 und den andern desselben an denselben aus Paris, 1. Juni 1537, ebenda S. 223 (I. 2. 34 und 36). Beide Male lässt Comitolo den Tizian grüssen; s. ferner das Schreiben Aretin's an Montmorency vom 8. Juni 1537 in den *Lettere a M. P. Aretino* S. 112.

³³ Guido Rangone wurde im November 1536 zum päpstlichen General ernannt. In einem gleichzeitigen Briefe sagt Aretin, dass Tizian und Sansovino Rangone's „compari“ seien (s. *Lettere di M. P. Aretino* I. S. 62).

³⁴ vgl. den Artikel der *Quarterly Review* vol. LXXVI. No. CXXXI. S. 17.

zu bewegen suchte, anscheinend vernachlässigt. Nach dem Tode Leo's des X. i. J. 1522 zog er sich nach Padua zurück, wo er von seiner Sinecure und einem Gehalte der venezianischen Republik lebte. Dass ein Mann, der die Kunst liebte und die beste Galerie von Gemälden und Antiken besass, die im XVI. Jahrhundert existiert hat, Tizian so lange entfremdet bleiben konnte, ist auffällig. Entweder vermochte Bembo's stolze Natur dem Maler nicht zu verzeihen, was er von dessen Seite für Unhöflichkeit oder Missachtung genommen, oder seine ausgesprochene Vorliebe für die Werke Rafael's und Michelangelo's, mit denen Beiden er persönlich bekannt gewesen, verhinderte ihn, die Freundschaft mit Tizian zu pflegen. Zu Anfang des Jahres 1537 hatte Bembo Verdruss mit Leone Leoni, dem Bildhauer von Arezzo, den er in Rom mit der Ausführung des Stempels für eine Medaille beschäftigt hatte, und dieser beklagte sich bei Aretin, seinem Verwandten, dass Bembo ihn gegen Benvenuto Cellini zurücksetze. Aretin's Antwort enthält eine Abfertigung Leoni's und ist gleichzeitig ein Beweis dafür, dass zwischen dem „Triumvirat“ und Bembo freundschaftliche Beziehungen bestanden. „Der Geschmack des Humanisten“ — heisst es in Aretin's Antwort — „sei viel zu gebildet, als dass man von ihm glauben könne, er werde verfehlen, ein Kunstwerk, das Tizian und Sansovino aufrichtig bewunderten, nach seinem wahren Werthe zu würdigen.“³⁵ Um diese Zeit mag auch Bembo dem Tizian gesessen haben; denn i. J. 1540 bekennt sich jener in einem Briefe an Girolamo Quirini zum Empfange „seines zweiten Porträts von Tizian.“³⁶ Wir bezweifeln, dass das erste Porträt erhalten geblieben ist; wenn jedoch das Bildniss im Besitz der Familie Nardi in Venedig in Wahrheit Bembo vorstellt, so muss es eine in der hier in Rede stehenden Zeit entstandene Wiederholung sein.³⁷ Dies wird durch einen äusserlichen Umstand mit bestimmt. Im J. 1536 schrieb Benedetto Varchi

Venedig,
Privat-
besitz.

³⁵ Aretin an Leone Leoni, 25. Mai 1537, in den Lettere di M. P. Aretino I. S. 103, 104.

³⁶ Bembo an Quirini, 30. Mai 1540, in Bembo's Opere VI. S. 316.

³⁷ Nach Vasari XIII. 37 hätte Tizian Bembo's Porträt vor 1513 gemalt; wenn dies der Fall gewesen, so ist das Bild, was er im Sinne hatte, verloren gegangen.

an Benvenuto Cellini, Bembo habe soeben begonnen, sich den Bart wachsen zu lassen und drückt sein Wohlgefallen über diese Veränderung aus, welche das Gesicht weit malerischer mache.³⁸ Das erwähnte Porträt ist ohne Zweifel ursprünglich für Jacopo Nardi, den Freund und Gevatter Tizian's gemalt³⁹, es ist in halber Grösse ausgeführt, der charaktervolle Kopf hat kurzgeschorenes Haar, aber langen Bart. Die Stirn ist hoch, die Nase gebogen, die Wangen sind hager; die rechte Hand hält einen Handschuh, der Anzug besteht aus schwarzem geblühten Seidenzeug. Das ganze Bild ist durch Alter, Verputzung und Reinigungen zum Ansehen eines getünchten Monochromens heruntergebracht. Trotz einer wunderlichen Inschriftzuthat auf der Rückseite des Bildes steht die Echtheit ausser Zweifel. Die Hand Tizian's ist unverkennbar. Gleichwohl hat es fast gar keine Aehnlichkeit mit der Büste von Cataneo auf dem Denkmale des Kardinals im Santo zu Padua. Dies mag aber daher zu erklären sein, dass Tizian denselben nach dem Leben gemalt hat, Cataneo seine Büste aber erst nach Bembo's Tode modellirte.⁴⁰

In Bembo's Museum zu Padua, das den meisten italienischen Künstlern und Antiquaren wohl bekannt war, sah Tizian wahrscheinlich zuerst einige der Antiken, welche ihm als Grundlage für die berühmte Reihe römischer Kaiser dienten, die er nun für den Herzog von Mantua begann. 1536 hatte Giulio Romano die „Sala di Troja“ im Castello zu Mantua vollendet und machte Fortschritte in den in der Nähe befindlichen Gemächern, als es Federigo Gonzaga in den Sinn kam, in einem der Zimmer ausschliesslich Cäsarenbildnisse aufzustellen und Tizian mit der Aus-

³⁸ Benv. Cellini an Varchi, Rom, 9. September 1536, in Bottari, *Racc. di lettere pitt.* I. S. 15, 16.

³⁹ vgl. darüber Priscianese's Bericht über einen Abend bei Tizian (s. später).

⁴⁰ Von der Büste auf dem Grabmal Bembo's in S. Antonio zu Padua gibt Gonzati, *Basilica di S. A. II.* S. 172 eine Abbildung; vgl. auch den Brief Aretin's an Danese Cataneo vom April 1548 in den *Lettere di M. P. Aretino IV.* S. 205. Das Nardi'sche Bild, welches die Verfasser im Studio des Signor Vason in Venedig sahen, ist lebensgrosse Halbfigur. Auf der Rückseite der alten Leinwand unterhalb eines angeflickten neuen Stückes steht die seltsame Inschrift: „P. Bembo, fecit, an^o dom 15..“

führung derselben zu betrauen.⁴¹ Ausser den nicht anzuzweifeln- den Antiken in Bembo's Museum, welche Julius Cäsar, Domitian und Caracalla darstellten, standen Tizian in der Galerie zu Mantua Statuen aller Kaiser von Cäsar bis Probus und zahlreiche Medaillen zu Gebote, um darnach die Zeichnungen zu machen, deren er zu seinem grossen, wenn nicht neuen Unternehmen bedurfte.⁴² Im März 1537 schrieb Federigo an Tizian und zeigte ihm an, die Zimmer, welche mit seinen Bildern behängt werden sollten, würden im Mai fertig; dies werde ihm hoffentlich Antrieb zu Fleiss und Pünktlichkeit sein.⁴³ Mit dem Briefe sandte er einen Anzug zum Geschenk, dessen Empfang Tizian in dem folgenden Schreiben bestätigt:

„Erlauchtester Herr u. s. w.

„Es war nicht nöthig, dass Ew. Hoheit mich durch einen Brief und das Geschenk eines reichen Leibbrocks an die Bilder erinnerten, die mir sehr am Herzen liegen, da ich weiss wie viele Verpflichtungen ich für mancherlei empfangene Huld gegen E. H. habe. Da es aber Ew. Hoheit gefallen hat, so zu handeln, so bitte ich, meinen besten Dank für Gunst und Gnade darbringen und die Hand Ew. Hoheit tausend Mal küssen zu dürfen. Es ist schon ziemlich lange her seit ich eins von den Bildern dem Gesandten gab, damit er es Ew. Hoheit schicke. Fünf andere sind auf dem besten Wege und ich werde sie fertig machen, sobald ich höre, ob das erste Ew. Hoheit befriedigt habe oder nicht, wonach ich meine Arbeit einrichten möchte. Und ich werde in dieser Weise bis zum Ende fortfahren, wenn ich hoffen darf, Ew. Hoheit gut bedient zu haben. Inzwischen würde es für mich eine grosse Gnade sein, wenn Ew. Hoheit mein Benefizium von der daraus zahlbaren Pension befreien wollten, denn abgesehen von

⁴¹ s. d'Arco, *Arti di Mantova* II. S. 112, 123, 153 und 173 und desselben Verfassers *Vita di Giulio Romano*, Mantua 1843, fol., S. 91 und 98 sowie die Briefe vom 10. Juli 1536 und 8. April 1537 in unserem Anhang No. LII. und LIII.

⁴² s. das Schreiben des Daniel Nys an Lord Dorchester vom 19./29. Juli 1629 in *Sainsbury's Papers relative to Rubens* S. 275 und 332 sowie das Mantuanische Inventar bei d'Arco, *Arti di Mantova* II. S. 169. Dolce sagt im Dialogo S. 68: „dipinse i dodioi Cesari traendogli parte dalle medaglie parte da marmi antichi.“

⁴³ Federigo an Tizian, Mantua, 26. März 1537, bei Gaye, *Carteggio* II. S. 264.

dem Verlust an Geld, den ich dadurch erleide, erwächst mir daraus nicht wenig Mühe und Störung durch die Personen, mit denen ich geplagt bin und aus deren Händen Ew. Hoheit allein mich retten kann. Ich bitte, ich beschwöre Ew. Hoheit, dies zu thun was allein hinreichen würde, mich zum beständigen Sklaven Ew. Hoheit zu machen.

„Venedig, den 6. April 1537.“⁴⁴

Am 10. April bestätigte der Herzog den Empfang des „Augustusbildes“⁴⁵ — dann hörte der Briefwechsel auf. Es ist nicht bekannt, wann die Cäsaren in dem Zimmer aufgehängt und dieses selbst mit den Dekorationen Giulio Romano's ausgestattet worden ist. So viel uns bekannt, kam Tizian seinem Versprechen soweit nach, dass er elf Bilder malte und seine Zustimmung dazu gab, dass das zwölfte von Giulio hinzugefügt wurde.⁴⁶ Vasari erklärte die Bilder für „ganz gut“, erst spätere Beurtheiler haben ihnen volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Agostino Carracci schrieb an den Rand der Stelle bei Vasari: „ganz gut — ja wohl! d. h. so, dass Niemand sie besser, nicht einmal ebenso machen kann!“ Er selbst copierte sie für Ranuccio Farnese, wie Bernardino Campi sie 1562 im Auftrage des Francesco Davalos, des Kaisers und anderer auch wiederholt hat. Sämmtliche Originale, deren grosse Popularität überdies aus Sadeler's Stichen hervorgeht, wurden um 1630 nach England verladen, wo sie der Galerie Karl's des I. zur Zierde gereichten. Nach der Zerstreung derselben zur Zeit der Republik wurden die Cäsaren „von Staats wegen“ an den spanischen Gesandten gegeben.⁴⁷ Von den fünf Copien, die Campi

⁴⁴ s. den Wortlaut im Anhang No. LIV. — ⁴⁵ Gaye, Carteggio II. S. 264.

⁴⁶ Vasari XIII. 31 und X. 106 sowie Inventar bei d'Arco, *Arti etc. di Mantova* II. S. 153.

⁴⁷ Carracci's Copien befanden sich bis 1734 im Schlosse zu Parma (s. Campori, *Racc. di cataloghi* S. 205 und 207). Die Originale, ausgebessert durch Borgani i. J. 1611, sind im Mantuanischen Inventar von 1627 aufgeführt (d'Arco, *Arti etc. di Mantova* I. S. 80 und II. S. 153), die Ueberführung derselben nach England bezeugen die Berichte in Sainsbury's Papers relative to Rubens, die Abgabe an den spanischen Gesandten in London erwähnt die Handschrift Egerton's von 1636 im Britischen Museum, aus welcher J. J. Cartwright in der Academy vom 18. April 1874 Auszüge gibt. Copien, die noch vor Campi und Carracci gemacht waren, wurden in einem Testament des Ippolito Capilupi, Bischofs von Fano, v. J. 1580

nach und nach davon machte, existiert noch eine im Palast Davalos zu Neapel.⁴⁸ Die übrigen fehlen und es ist blosser Vermuthung, dass sich eine im königlichen Schlosse zu München aufgefunden haben soll.⁴⁹ Die Bildnisse des Julius Cäsar, Tiberius, Caligula, Claudius, Galba und Otho im Besitz des Mr. Abraham Hume in Manchester, welche für Tizian's Originale gelten, sind alte Copien, aber nicht venezianisch.⁵⁰ Waagen erkennt als echt einen „Otho“ im Besitz des Earl Brownlow und einen „Julius-Cäsar-Kopf“ bei Mr. Tomline in Orwell Park. Im besten Falle ist dieser Cäsar aber nur die Studie zu einem grösseren Bilde.⁵¹ Unter allen Exemplaren, von denen behauptet wird, dass sie der merkwürdigen Serie angehört haben, verdient die meiste Beachtung der sogenannte „Vitellius“, welcher durch die Galerien der Königin Christine und des Herzogs von Orleans ging, ehe er von Cosway gekauft ward und durch diesen an den Herzog von Northwick gelangte. Das Seitenstück, welches den „Vespasian“ vorstellt, ist schon im Sadeler'schen Stich das Pendant des Vitellius; dieser aber weicht von allen Sadeler'schen Figuren ab, obschon er unter allen Bildern dieser Klasse, die dem Meister zugeschrieben werden, seines Namens am würdigsten ist. Der Kaiser ist nach rechts gewandt im Profil dargestellt, sein orangegelbes Gewand zum Theil durch grünen Mantel bedeckt; in der Hand hält er den Kommandostab, und diese Hand allein hat ihre ursprüngliche Beschaffenheit bewahrt und verräth den Vortrag des Meisters. Der Vespasian scheint unecht. Entweder ist er überhaupt nur eine Copie oder später mit modernem Pigment überschmiert.⁵²

England,
Sammlung
Northwick.

erwähnt, welcher sie seinem Neffen Camillo vermachte (s. d'Arco, *Arti etc. di Mantova* II. S. 112).

⁴⁸ Die Copien im Palast Davalos sind recht schwach, dennoch gab Davalos dem Maler eine Pension als Entgelt; diejenigen, welche Campi für den Kaiser, den Herzog von Alba und „Ringomes“ malte, sind nicht nachzuweisen (s. Lamo, *Discorso della scultura e pittura di Cremona* 1854).

⁴⁹ Vasari XIII. 31, Anmerkung.

⁵⁰ Katalog der Ausstellung in Manchester No. 220—225.

⁵¹ Waagen, *Treasures* II. S. 313 und III. S. 443, von den Verfassern nicht gesehen.

⁵² Beide Bilder gehörten eine Zeit lang der Königin Christine von Schweden und der Galerie Orléans an (s. Campori, *Racc. di cataloghi* S. 352 und Waagen,

Wenn man wagen darf, diese Cäsaren im Lichte der Sadeler'schen Stiche zu beurtheilen, so erscheinen sie als dekorative Arbeiten, die hart an die Grenze des Grotesk-Theatralischen streifen. Sie sind sämmtlich in halber Grösse in voller Rüstung dargestellt, mit Lorbeer bekränzt und halten Kommandostäbe in den Händen. Die Geberden sind gezwungen und auch manchmal unnatürlich.⁵³ Die Originale mögen indess Vorzüge besessen haben, welche die jetzt hervortretenden Mängel aufwogen, und es ist möglich, dass ihre bombastische Erscheinung an den Wänden des Mantuanischen Schlosses sich ganz anders ausnahm. Dem Herzog gefielen sie, Lomazzo erklärt sie für ganz angemessen. Als Vincenzo Gonzaga sie unter der Hand an Daniel Nys verpfändete oder verkaufte, waren seine Unterthanen tief betrübt dartüber. Das blossе Gerücht von ihrer Wiedereinlösung veranlasste die Mantuaner zu einer öffentlichen Kundgebung; umso grösser war ihre Entrüstung, als sie entdeckten, dass der Schatz in dem guten Schiffe „Margaret“ von Malamocco nach England gesegelt sei.⁵⁴

Während Tizian an diesen Arbeiten beschäftigt war, machte er in Gemeinschaft mit Aretin wiederholt energische Anstrengungen, Etwas von den Versprechen des Kaisers zu sichern. Er bat Federico Gonzaga, seinen Anspruch an den Schatz von Neapel zu unterstützen, was der Herzog durch Vermittlung seines Bruders, des Kardinals von Mantua, zu thun sich willig fand. Gonzalo Perez ward angegangen, Davila in derselben Angelegenheit zu drängen und Davila schrieb freundlich an den Kardinal Carra-ciole, er möge den Forderungen des Malers bei dem neapolitanischen Schatzmeister Nachdruck geben.⁵⁵ Jedoch all' dieses Hin-

Treasures II. S. 497); sie kamen beim Verkauf der Galerie Orléans für 20 £ an Mr. Cosway.

⁵³ Die Stiche erschienen in vier Heften, jedes zu drei Blatt. Sie haben die Nummern I—XII. und sind bezeichnet „Aegidius Sadeler M. Scul. Titianus invenit.“ Vorge stellt sind: Julius Caesar, Octavianus Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius, Vespasian, Titus und Domitian.

⁵⁴ vgl. Vasari XIII. 31, Anmerkung, Lomazzo, Trattato S. 432 und s. den Brief des Kardinals Pietro Campori an Abbate Fontana, aus Cremona vom 19. Mai 1629 in Campori's Lettere inedite S. 100.

⁵⁵ s. in Ticozzi's Vecelli etc. S. 181 die Auszüge aus Liruti's Notizie delle vite dei letterati del Friuli.

und Herschreiben erwies sich endlich als Zeitverschwendung und die Künste des Triumvirats würden aus den Agenten des Kaisers auch nicht einen Dukaten herausgepresst haben, hätte nicht Aretin seinem Freunde eine Methode an die Hand gegeben, die Sache auf andrem Wege zu erreichen. Unter den vollendeten Gemälden, die unverkauft in Tizian's Studio standen, befand sich auch eine für die Kirche S. Maria degli Angeli zu Murano bestellte „Verkündigung“. Die Nonnen des Klosters hatten gegen die Preisforderung des Meisters (500 Scudi) Einspruch erhoben und sich geweigert, das Bild für diese Summe abzunehmen. Aretin schlug nun vor, es der Kaiserin zu senden, und der Erfolg dieser Spekulation war ein Geschenk von 2000 Scudi, welche der Kaiser sandte.⁵⁶ Das Publikum ward in geschickter Weise von dem Vorfall in Kenntniss gesetzt durch einen offenen Brief Aretin's an Tizian, in welchem der Gegenstand des Bildes beschrieben und verherrlicht, der Meister aber gegen eine populäre Beschuldigung vertheidigt ward.⁵⁷ Man hatte nämlich gesagt, Tizian könne nur Porträts malen und Aretin nur Galle kochen. Der Brief lieferte den Gegenbeweis gegen beide Behauptungen. Das Bild selbst ist dann im Lauf der Jahrhunderte in Spanien zu Grunde gegangen. Caralio's Stich hat aber die hauptsächlichsten Züge desselben bewahrt, nämlich die Jungfrau, welche in bescheidener Ehrfurcht den Worten des sich zu ihr niederbeugenden Gabriel lauscht, und einen Regenbogen, der sich an dem von Engeln bevölkerten Himmel ausspannt. Zwei derselben tragen, wunderbarlich genug, die Säule mit Karl's des V. Devise „Plus ultra“.

Als grösster Colorist seines Zeitalters, als edelster Vertreter einer Kunst, welche an Feinheit der Wirkungen nicht ihres Gleichen hat, erscheint Tizian in jenen Tagen auf der Höhe des mit Menschenkraft Erreichbaren angelangt. In diesem Sinne wurde er von den Mitlebenden anerkannt und dem entsprach auch seine

⁵⁶ Vasari XIII. 30 und Ridolfi, Marav. I. S. 223.

⁵⁷ Aretin an Tizian, 9. November 1537, in den Lettere di M. P. Aretino S. 180.

gesellschaftliche Geltung, die in der Geschichte seines Berufes fast ohne Beispiel ist. Mit Ausnahme Alberti's, Rafael's und Michelangelo's hat kein Künstler je sich einer solchen Stellung erfreut. Während aber Alberti's Wirken sich auf den kleinen, wenn auch gewählten Kreis der Florentiner Humanisten beschränkte, hatte Tizian seine Freunde in allen Klassen; während Rafael in der Blüthe seiner Jugend vom Tode hinweggerafft wurde, schuf er aus unversiegbarem Lebensborn, überlebte die Jahre der jugendlichen Freuden und Gentisse und hatte gelernt, im Verkehr von Mensch zu Mensch zu geben und zu nehmen; ungleich Michelangelo, dessen erhabener Geist nicht blos in seinen künstlerischen Werken, sondern ebenso in seinen Aeusserungen als Denker und Dichter angestaunt wurde, aber in unnahbarer Einsamkeit beharrte, liebte Tizian die Geselligkeit und gab sich gern ihren Freuden hin. Er besass die so wenigen Menschen eigene Fähigkeit, seine Zeitgenossen, welcher Gesellschaftsstufe sie auch angehören mochten, zu bezaubern, und wenn er Feinde hatte, so durfte er füglich eben nur die menschliche Natur anklagen, die ein nahezu vollkommenes Glück nicht ohne Neid mit anzusehen vermag. In ganz Venedig gab es nicht Einen Künstler, der hoffen durfte, ihm an die Seite gestellt zu werden, und Niemand hat dies glücklicher bezeichnet, als Vasari, wenn er bemerkt: „Tizian hatte Nebenbuhler in Venedig, aber keinen, der mehr Talent besass, keinen, den er nicht durch seine Vorzüge als Künstler und seine Weltkenntniss im Umgang mit Hochstehenden niedergeschmettert hätte.“⁵⁸ In der That zeichnete sich Tizian vor der grossen Menge der Künstler jener Tage besonders durch eine Eigenschaft aus, die zu allen Zeiten selten ist: er war und blieb der vornehme Mann.

In einem Alter von 60 Jahren erhob Tizian die Wirkung seiner Kunst nicht nur zur äusserlichen Aehnlichkeit mit der Natur, sondern er verlieh ihr zugleich die innerlichen Feinheiten derselben, welche so Vielen immerdar ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Sein Geheimniss war, dass er den Reiz enthüllte, während

⁵⁸ Vasari XIII. 45.

er das Real-Mechanische verbarg. Keine blosse Nachahmung, sondern eine Verkörperung des durch klare Einsicht in Ursache und Wirkung erzielten Naturverständnisses war diese Kunst; sie löste der Erscheinungswelt die Zunge, sodass sie verkündete, was im blossen Schein der Dinge verborgen liegt. In allen Zeiten wurde Tizian dieser hohe Vorzug zuerkannt, aber er gelangte — wie gewisse Blumenarten — erst in seinem Lebensherbst zur vollen Blüthe.

Als Lodovico Dolce i. J. 1538 seine Paraphrase der sechsten Satire des Juvenal dem Maler widmete, erhob er die Kunst des Poeten über die seinige, weil Tizian's Porträts trotz ihrer Vollkommenheit doch den Odem des Lebens entbehrten, während Juvenal's Gemälde kein Abbild des Lebens, sondern das Leben selbst sei. Andere Schriftsteller gingen noch weiter.⁵⁹ Es gab, wie Vasari sehr richtig sagt, eine Zeit, wo der Meister seine Arbeiten mit einer solchen bis ins Einzelste gehenden Sorgfalt ausführte, dass sie die Betrachtung aus jedem Abstand vertrugen. In einer späteren Periode waren seine Finselstriche und sein Farbauftrag für eine genauere Betrachtung nicht geeignet, aber in der Brennpunktentfernung waren sie vollkommen wirksam und mit einer so erstaunlichen Geschicklichkeit gemacht, dass die dargestellten Scenen wirklich zu sein schienen.⁶⁰ „Tizian hat drei Leben“, sagt Pino, „ein natürliches, ein künstlerisches, das dritte ist ewig.“⁶¹ — „Seinen Gestalten fehlt einzig die Stimme“, erklärt Biondo, „in allem Andern sind sie die Natur selbst.“⁶² — „Die Natur dankte zu Tizian's Gunsten ab“ — ergänzt Ridolfi — „und empfing ihre Gesetze durch seinen Pinsel.“⁶³ — „Tizian's Kunst glich in allen Dingen der Natur“, erklärt Boschini; „seine Säuglinge nährt Milch, er webt die Stoffe; bei ihm bewegen sich die Arme; er versetzt Bäume, Hügel und Ebenen in sein Gemälde; seine Thiere scheinen gerade erst aus der Arche hervorgegangen;

⁵⁹ Die Widmung, Padua, 10. Oktober 1538, wurde mit der Ausgabe der Satire gedruckt (Venetia, presso Curzio Navò) und wiederabgedruckt bei A. Maier, della imitazione pittorica, Venedig 1818, S. 346.

⁶⁰ Vasari XIII. 39.

⁶¹ P. Pino, Dialogo di pittura, Venedig 1548, fol. 23 v.

⁶² s. Mich. Ang. Biondo: della nobilissima pittura, Venedig 1549, cap. 17.

⁶³ Ridolfi, Maraviglie I. S. 195.

seine Freude wirkt ebenso ansteckend wie sein Schmerz. So lange die Natur lebt wird auch Tizian leben. Er war der Spiegel der Natur, nur dass der Spiegel lediglich zurückwirft, während Tizian schafft.⁶⁴ Und Armenini schliesst: „in der Nachahmung der Natur bleibt Tizian unübertroffen.“⁶⁵

Die wunderbare Aneignung dieser Naturwahrheit, welche sich in Tizian's späteren Gemälden kundgibt, ward aber nicht ohne grossen Aufwand von Zeit und Mühe und sicher nicht ohne Schwankungen erreicht. Es ist deshalb von nöthen, hier einen Augenblick rückwärts zu schauen und sich die Stellung des Meisters, wie die seiner Kunstgenossen in Italien zu vergegenwärtigen.

Man hat frühzeitig die Behauptung aufgestellt und fort und fort wiederholt, Tizian's Umgebung sei unbekannt mit Correggio gewesen, woraus sich folgern liesse, Tizian selbst habe das Wehen dieses Geistes nicht empfunden. Wir haben jedoch Grund, das in Zweifel zu ziehen. Fest steht: Tizian schuf in einer Periode seiner Thätigkeit Bilder, die an Correggio erinnern. Wir weisen nur auf den blendenden Glanz und das spielende Motiv des Christkinds der „Jungfrau zu Ancona“ hin. Die ganze Beschaffenheit der Pigmente Correggio's begegnet uns ferner auf der Madonna von S. Niccolò de' Frari im Vatikan, wo die Jungfrau vom Himmel herabblickt mit all' der Anmuth und einem Anflug der entzückenden Affektion, die man bei Allegri findet. Selbst die Farbe erinnert durch ihren Silberschein und die Zartheit der Glättung an ihn. In beiden Künstlern scheinen dieselben Saiten zu vibrieren; bei Correggio mit einer sensitiven, beinahe weiblichen Zartheit, bei Tizian mit männlicherer Kraft. Während Tizian mehr Meister seiner selbst bleibt und sich fast immer vollkommen in den Grenzen des Natürlichen hält, lässt Correggio sich darüber hinaus heben und verfällt in jene Ueberschwänglichkeit und Verzückung, welche der Italiener mit dem unübersetzbaren Worte „smorfia“ bezeichnet. Ferner behandelt Correggio alle Oberflächen — Fleisch, Wolken, Kleidung — gleichmässig, Tizian dagegen geht in der malerischen

⁶⁴ Boschini, *Le ricche min.*, 1664, Vorwort.

⁶⁵ G. B. Armenini da Faenza: *De' veri precetti della pittura*. Ravenna 1587, Venedig 1678, S. 113, Pisa 1828 (ed. Ticozzi).

Individualisierung derselben ebenso fein wie manigfaltig zu Werke. Aus diesem Grunde ist Correggio trotz seiner Grösse conventioneller und überlässt seinem Nebenbuhler das höhere Feld veredelter Wirklichkeit in ihrer grossen Erscheinung. Es lässt sich nicht hinwegleugnen, dass in Werken zeitgenössischer Künstler sich Uebereinstimmungen des Stiles finden, sie sind aber keineswegs immer zufällig. Wir glauben deshalb die bemerkenswerthen Anhaltspunkte im Leben jener beiden Männer, die hier einschlagen, kurz berühren zu müssen.

Tizian und Correggio verheiratheten sich um dieselbe Zeit, Correggio gewiss 1520. Beide benannten ihre erstgeborenen Söhne mit dem gleichen Namen Pomponio. Tizian und Correggio standen bei den Gonzaga in Mantua und den Gambara von Correggio in gleich hohem Ansehen. In Correggio lebte ferner Alfonso Davalos, einer der treuesten Gönner Tizian's, welcher den Maler 1531 zu einem Besuche einlud.⁶⁶ Tizian's „Madonnen“ von Ancona und S. Niccolò de' Frari wurden zu derselben Zeit gemalt, in welcher Allegri die Fresken von S. Giovanni vollendete und die Kuppel der Kathedrale zu Parma begann. Boschini spricht von einer Kuppel, die Allegri in Parma ausgemalt habe, gedenkt der Bewunderung, welche das Werk bei Tizian hervorrief und schildert die Folgen davon. Die Leute wären zuerst gleichgiltig dagegen gewesen, als aber Tizian's günstiges Urtheil bekannt geworden, habe man sich damit zu befreunden begonnen und Correggio's Stellung sei dadurch wesentlich verbessert worden.⁶⁷ Alle diese Dinge deuten doch auf eine frühzeitige Bekanntschaft zwischen den Künstlern, und auch später, namentlich während seines wiederholten Aufenthaltes in Bologna, mochte Tizian Correggio's Werke gesehen und bewundert haben. Die bis auf die neueste Zeit wiederkehrende Annahme, wonach Tizian und Correggio i. J. 1530 in Parma zusammengetroffen sein sollen, ist zwar nicht unstatthaft, aber auch

⁶⁶ Ueber die Beziehungen der Veronica Gambara und der Gonzaga zu Correggio s. Julius Meyer's Correggio, Leipzig 1871, S. 229—232, vgl. ferner den Brief des Marchese del Vasto an Aretino aus Correggio, 2. November 1531, in den Lettere a M. P. Aretino S. 109. (I. 1. S. 176.)

⁶⁷ Boschini, Carta del navigar pitt. S. 16.

nicht wahrscheinlich, da Allegri gerade in diesem Jahre Parma verliess, um sich dauernd in seinem Geburtsort niederzulassen. Tizian hatte jedoch reichlich Gelegenheit, die Fresken in Parma zu sehen, sowohl als er i. J. 1531 vom Herzog von Mantua nach Bologna gesandt ward, als auch bei Gelegenheit seiner späteren Besuche daselbst in den Jahren 1532 und 1543, und deshalb kann man die Behauptung seiner Unbekanntschaft mit dem congenialsten Zeitgenossen schlechterdings nicht aufrecht erhalten.⁶⁸

Angenommen aber auch, der Zufall hätte eine persönliche Berührung der beiden Männer vereitelt, so musste den Venezianern Correggio's Ruhm durch Lorenzo Lotto verkündet worden sein. Er hatte, nachdem er bei Palma Vecchio studiert, Venedig sehr früh verlassen und unter dem Einflusse der lombardischen Mantegnesken, an deren Spitze Bramantino stand, in Rom seinen Stil gemodelt. In der Romagna ward seine Manier wieder durch Francia's Beispiel in gewissem Grade verändert, später traf er aber mit Correggio zusammen und nahm alle Gewohnheiten an, die wir an diesem bemerken. Im Jahre 1527 kehrte Lotto nach Venedig zurück und malte daselbst ein Porträt, welches Jahrhunderte lang dem Correggio zugeschrieben war: das des Andrea Odoni, eines reichen und enthusiastischen Bewunders der zeitgenössischen Kunst in Nord-Italien.⁶⁹ Weder Odoni noch Lotto blieben dem Triumvirat unbekannt.⁷⁰ Wir werden sehen, dass dieser in freundschaftlichem Verhältnisse zu Tizian und Aretin stand, und es ist unmöglich, zu glauben, dass falls Tizian wirklich bis dahin nichts von Correggio gewusst hätte, Lotto nicht

⁶⁸ Ticcozzi, Vecelli S. 104, und Sebastian Resta verlegen den Besuch Tizian's in Correggio und Parma auf das Jahr 1530, s. Resta's bezüglichen Brief an Giuseppe und Leone Ghezzi (Ende des XVII. Jahrhunderts) bei Bottari, *Racc. di Lett.* III. S. 497.

⁶⁹ Wie das Porträt des Andrea Odoni (vermeintlich Baccio Bandinelli) in Hampton Court, so wird auch das des Aldovrandi im Wiener Belvedere dem Correggio zugeschrieben, doch sind beide von L. Lotto; vergl. auch der Verff. *Gesch. der ital. Malerei*, deutsche Ausgabe VI. S. 582 und 591.

⁷⁰ In einem Briefe vom 30. August 1538 an Odoni beschreibt Aretin die Kunstschätze in dessen Palast in Venedig, von denen ein Theil 15 Jahre vorher von Francesco Zio geerbt war; s. *Lettere di M. P. Aretino und Cicogna*, *Iscriz. Ven.* II. S. 435.

die Bekanntschaft mit ihm vermittelt haben sollte. Es braucht indess kaum noch darauf hingewiesen zu werden, dass, wenn Tizian erst i. J. 1527 von Correggio gehört hätte, dieser in der Zeit von 1520—23 nicht schon Einfluss auf seinen Stil gehabt haben konnte, wie doch am Tage liegt.

Lotto gehörte zu jenen Künstlern, die Vasari im Sinne hatte, wenn er sagt, sie wären in Venedig durch Tizian's Uebergewicht erdrückt worden. Im Jahre 1529 versuchte er mit dem grossen Meister zu wetteifern, indem er seinen Stil copierte, aber die „Barmherzigkeit des heiligen Antonius“, welche er für die Dominikaner von S. Giovanni e Paolo malte, zeigt deutlich, dass er weiter nichts vermochte, als Tizian nachzuahmen; sein Anlauf blieb denn auch ohne ernstliche Folgen. — 1528, bald nachdem Lotto sich wieder in Venedig niedergelassen hatte, starb Palma Vecchio. Um dieselbe Zeit ging Sebastian del Piombo wieder nach Rom und zog Pordenone sich nach den Provinzen zurück. Die Künstler der älteren Generation, welche blieben, theilen sich in geborene Venezianer und Provinzialen, die dauernd in der Hauptstadt wohnten oder sie gelegentlich besuchten. Von Moretto und Romanino bekam Venedig nur wenig zu sehen. Sie trugen Tizian's und Palma's Stil nach Brescia und den nördlicheren Hochlanden und beschäftigten sich viel mit Freskomalerei. Savoldo allein behielt einen gelegentlichen Wohnsitz in der Lagenstadt. Im Jahre 1508 entrichtete er die Gebühren für Aufnahme in die Gilde der Chirurgen und Gewürzkrämer in Florenz⁷¹, 1531 wurde er von Francesco Sforza nach Mailand berufen. Er gelangte zu einem hohen Alter, ohne die gebührende Beachtung gefunden zu haben, denn das Publikum machte sich nicht viel aus Werken, welche ein Gemisch der Stilarten Tizian's, Sebastian's und der Brescianer waren und schenkte auch dem, was seine Stärke bildete und worin er wirklich künstlerische Vorzüge kundgab, wie z. B. seinen Sonnenuntergangs-Effekten, wenig Antheil.⁷²

⁷¹ Die Verfasser verdanken diese Mittheilung der Güte des Signor Gaetano Milanesi.

⁷² vgl. Paolo Pino's Dialog, 5. v., wo er sich über die Vernachlässigung Savoldo's Seitens der Venezianer beklagt.

Boccaccino, der in Rom vergeblich sein Glück versuchte, bemühte sich, den Stil der früheren Cremonesen nach Venedig zu verpflanzen. Er liess aber so geringe Spuren zurück, dass sogar der Zeitpunkt seines Besuches unbekannt ist. Dem Girolamo da Treviso gelang es, einen Gönner in Venedig zu finden. Er malte um das Jahr 1537 den ganzen Palast des Andrea Odoni aus, war aber später sehr froh, unter Heinrich dem VIII. in England Beschäftigung zu erhalten.

Von eingeborenen Venezianern sind nur wenige im Angedenken der Nachwelt geblieben, mit Ausnahme solcher, welche die eigenartige und schwierige Kunst des Mosaik übten, die in Venedig gelehrt und fleissig gepflegt ward, lange nachdem sie in anderen Theilen Italiens aus dem Gebrauch gekommen war. Die Mosaikarbeiter bildeten jedoch eine Schule mechanischer Handwerker, deren einziges Studium darin bestand, von den Malern entworfene Bilder zu schattieren und zu colorieren, und man würde auch nur sehr wenig von Valerio und Francesco Zuccati wissen, wären sie nicht die Söhne von Sebastian, dem ersten Lehrer Tizian's, und diesem durch die Bande der Jugendfreundschaft lieb und vertraut gewesen. Es war hauptsächlich Tizian, welcher die Kartons zu den von den beiden Brüdern in S. Marco ausgeführten Mosaiken entwarf. Auf seinen Wunsch stand Francesco bei einem seiner Kinder Gevatter.⁷³ Francesco's Name ist mit manchem monumentalen Kunstwerk verknüpft, besser bekannt ist er aber dadurch, dass sein Porträt von Tizian häufig gemalt worden ist. Valerio hat als bildender Künstler bei weitem nicht das Glück gemacht wie als Schauspieler in den öffentlichen Komödien — und als Gatte der Polonia, der besten Schauspielerin ihrer Zeit in Venedig.⁷⁴

Nur ein Künstler, und zwar einer, welcher Tizian keine Unterweisung verdankte, machte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gegen den Meister Front, nämlich Bonifacio. Er war Veronese und stammte, wie es scheint, aus einer Familie, in welcher das malerische Talent erblich war. Seine ersten Lorbeeren pflückte er jedoch in Venedig, wo er die seinen Lands-

⁷³ s. Zanetti, Pitt. Ven. S. 746. — ⁷⁴ Sansovino, Ven. descr. S. 450.

leuten eigene heitere und glänzende Farbenskala mit dem gebleichten, aber zart modellierten Fleischton Palma Vecchio's verband. Nach Palma's Tode eröffnete sich ihm ein sehr bedeutender Wirkungskreis, den er unter dem Beistand zahlreicher Gehilfen mit verhältnissmässiger Leichtigkeit und grossem Erfolge ausfüllte. Im XVI. Jahrhundert fand man seine Gemälde nicht nur in den Sälen der Gilden, in religiösen Gebäuden und den Palästen der Patrizier, sondern in allen öffentlichen Aemtern Venedigs. In dem „Magistrato de' governatori dell' Entrati“ malte er i. J. 1530 die grosse Composition eines Christus mit Heiligen und allegorische Figuren der Tugenden, welche noch jetzt die Akademie von Venedig bewahrt, und ausserdem mehr als ein Dutzend Bilder, denen man hinsichtlich der grossen Geschicklichkeit des Machwerkes, die sich daran kundgibt, unmöglich die Bewundrung versagen kann. Er war ein leichthändiger Maler zweiten Ranges, dessen Bilder, ohne hohen künstlerischen Werth, doch ihre Wirkung nie verfehlten; ein Mann, der offenbar viel schuf, weil er schnell arbeitete. Da er einmal in Mode war, stachelte sein Glück die junge Generation der Berufsgenossen auf. Gleiche Erfolge konnten sie nur hoffen, wenn sie mit seiner Handfertigkeit gleiche Schnelligkeit und damit obenein auch noch billigere Preise verbanden. Wahrscheinlich ist es zum grossen Theil auf Rechnung des von Bonifacio gegebenen Beispiels zu setzen, dass der jüngere Nachwuchs, an dessen Spitze Paris Bordone, Tintoretto und Andrea Schiavone standen, verleitet ward, den Markt mit leichter skizzenhafter Waare zu überschwemmen und die venezianische Kunst dadurch schwer zu schädigen. Am Zusammentreffen dieser Umstände liegt die Schuld, dass die Kunst in Missachtung fiel und die Stellung der Zunftgenossen schwierig wurde. Dahin verstehen wir auch die Bemerkungen Paolo Pino's, der i. J. 1548 erklären konnte „die Kunst habe aufgehört, wie früher belohnt zu werden, aber die Künstler wollten auch Meister sein, ehe sie die Lehrzeit hinter sich hätten; Armuth und die schäbige Natur der Bilderkäufer verhinderten die jungen Leute, sich einem sorgfältigen Studium hinzugeben, sie wären vielmehr zum schnellen, werthlosen Producieren gezwungen, und ein aufstrebender Künstler sähe es

für ein glückliches Geschick an, wenn er Bestellungen auf Hausgeräthschaften erhalte.⁷⁵

Auch Tizian hatte durch die wunderbare Leichtigkeit und Schnelligkeit seiner Hand mit Anstoss zum flüchtigen Malen gegeben. Einen Beweis für diese die Künstler hoch wie niedrig charakterisierende Richtung bietet ein Brief, den Aretin an Paulus Manutius schrieb und in welchem er rühmt, Tizian könne ein Porträt in der Zeit entwerfen, die ein Anderer brauche, um das Ornament auf eine Truhe zu kritzeln.⁷⁶ Die jungen Leute vergassen dabei nur, dass Tizian als geduldiger, keine Mühe scheuender Maler begonnen und dass er sich durch Jahre schwerer Arbeit das Vorrecht erworben hatte zu Freiheiten, für welche seine Schüler keine Entschuldigung besaßen.

So lange ein Mann von Tizian's eminenten Befähigung fortfuhr, Bilder zu schaffen, auf welchen technische Leichtigkeit unter tadelloser Vollendung verborgen war, mochten junge aufstrebende Künstler immer noch einen Anreiz haben, seinem Beispiel zu folgen. Unter Anderen begann Paris Bordone in dieser Art. Auf seinem Meisterwerke, dem Fischer welcher dem Dogen den Ring darreicht, zeigt Paris aber bereits die Neigung zu einem fahrigen Vortrag, der nun die ganze venezianische Kunst zu beherrschen begann, und bald verfiel er in einen leichtfertigen und unnatürlichen Stil, welcher die schlimmsten Züge der Porträt-Allegorie mit den unreifsten Contrasten in Farbe und Kostüm verband. Als Porträtmaler wetteiferte er längere Zeit mit Tizian, es gelang ihm aber nie in ähnlicher Weise wie Bonifacio in Venedig Fuss zu fassen, und zu derselben Zeit, da Girolamo von Treviso sich bestimmt sah, nach England zu gehen, wanderte Paris nach Frankreich aus. Die neue Generation, die jetzt auf den Schauplatz trat, bestand aus jungen geschickten Männern, die unter dem Wettstreit der Einflüsse Tizian's und Bonifacio's herangewachsen waren. Der Letztere unterrichtete Giacomo Bassano, der Erstere nahm Tintoretto zum Schüler an und beschäftigte Schiavone.

⁷⁵ Paolo Pino, Dialogo fol. 19.

⁷⁶ Aretin an Paulus Manutius, Venedig, 9. November 1537, in den Lettere di M. P. Aretino I. S. 236.

Von beiden Meistern wird übrigens berichtet, zwischen ihnen und ihren Schülern hätte Eifersucht und Abgunst bestanden. Bassano soll Bonifacio durch das Schlüsselloch belauscht haben. Als er i. J. 1530 Venedig verliess, um sich in der Heimath niederzulassen, nahm er alle hervorstechenden Eigenschaften von Bonifacio's Stil mit sich. — Tintoretto war 1518 geboren.⁷⁷ Man erzählt, er habe die Schulwerkstatt verlassen, weil sein Talent Tizian's Neid erregte. Tintoretto war jedoch erst Anfänger, als Tizian sich bereits den Sechzig näherte, und so verdient denn dieses Histörchen keine ernste Abfertigung. Weit wahrscheinlicher ist, dass Tintoretto's vorstrebender Geist, der Beschränkung des Lernens überdrüssig, die Flügel lüftete ehe sie ihm hinreichend gewachsen waren, um auf eigene Hand zu arbeiten. Als Sohn eines Seidenfärbers, der ihn gut unterstützen konnte, ward es ihm leicht, die Tage der Prüfung zu überwinden, während welcher er die Freskomalerei lernte, die er in Tizian's Atelier sich nicht zu eigen machen konnte und, einmal frei von den Fesseln der Lehrlingsschaft, hatte er reichlich Gelegenheit, seine eigenthümliche Befähigung zu üben, da in diesen Jahren zahlreiche Paläste von venezianischen Patriziern gebaut und durch Malereien geschmückt wurden. Indem er sich jedoch diesem Zweige der Kunst zuwandte, wurde er der Nebenbuhler Pordenone's und nicht Tizian's oder Bonifacio's.

Schiavone oder Medola, wie die Ueberlieferung ihn uns nennen lehrt, ist einige Jahre älter als Tintoretto und aus Sebenico in Dalmatien gebürtig.⁷⁸ Er war, als er an den Quais von Venedig landete, gänzlich auf seine eigenen Hilfsmittel angewiesen und hatte deshalb einen weit härteren Kampf ums Dasein zu bestehen als Tintoretto. Mit ganz eigenartiger Beharrlichkeit lernte er aber

⁷⁷ Tintoretto's Geburt wird in der Regel auf das Jahr 1512 verlegt, dagegen zeugt jedoch folgende Stelle im Register von S. Marciliano in Venedig: „31 Maio, 1594 — morto mes. Giacomo Robusti detto Tentoretto de eta de anni 75 e m[esi] 8, ammalato giorni quindese da frieve“; s. G. Prosd. Zabeo's Elogio in den Discursi letti nella J. R. Accad. di Venezia 1815, S. 58. Demnach wäre Tintoretto's Geburtstag der 29. September 1518.

⁷⁸ Nach der Angabe Ridolfi's, die niemals bezweifelt worden ist, wäre Andrea Schiavone 1522 geboren. Dies ist jedoch falsch. Wir haben ein schönes Porträt in seinem besten Stil v. J. 1537 in der Galerie Pitti No. 69 und Vasari XII. 340 lässt ihn bereits 1540 ein grosses Bild malen.

nach den Stichen von Parmigianino zeichnen und nach den Bildern von Tizian und Giorgione malen. Seinen ersten Lebensunterhalt erwarb er durch Bemalung von Truhen für einen Händler Namens Rocco, der ihm für den Tag 24 Soldi zahlte. Bald erfasste aber auch ihn der Ehrgeiz, die Kunstgriffe der Freskomalerei zu erlernen, und er verdang sich bei den Baumeistern, welche die Ausschmückung der venezianischen Paläste übernommen hatten. In dieser Art von Arbeit und wahrscheinlich als Gehilfe von Tizian verbrachte er viele Jahre in Dunkelheit und es währte lange, ehe er einen Einfluss auf die Kunst seiner Wahlheimath ausüben vermochte.

Auf Einen Maler aber, dessen Kraft beständig und erfolgreich im Wettstreit mit allen venezianischen Meistern dieser Zeit angespannt war, müssen wir, wie wir sehen werden, ein besonderes Augenmerk richten: Pordenone's Aufschwung greift um diese Jahre tief in die Lebensgeschichte Tizian's ein.
