

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

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

Leipzig, 1877

Dreizehntes Capitel. Tizian's Heimwesen

DREIZEHNTES CAPITEL.

Tizian's Heimwesen.

Noch viele Jahre nach Tizian's Niederlassung in Venedig war der nordöstlichste Saum der Stadt spärlich angebaut. Wer damals eine Fahrt nach der Villenstadt Murano machte, fand beim Austritt aus dem Canalgewirr bei S. Apostoli, S. Canziano oder S. Giovanni e Paolo Landstreifen mit grünen Feldern bedeckt oder Sumpfstellen und Gartenanlagen. Der lange öde Quai der heutigen Fondamenta Nuova bestand noch nicht; wer in der Nähe von S. Maria de' Miracoli hauste, galt schon halbwegs als Landbewohner. Für den Freund malerischer und ungestörter Häuslichkeit hatten die nördlichen Lagunenufer Reiz genug. Hier lag die Wasserfläche offen und der Blick schweifte ungehindert nach Murano hinüber; dahinter erhoben sich über dem Flachlande bei Mestre die Hügel von Ceneda, durch deren Sättel hindurch man die Cadoriner Alpen erblickte; hier gab es frisches Grün und Bäume, überhaupt einen ganz andern Zustand als zwischen den Palastwänden des grossen Canals oder in der kellerigen Dämmerung des Wassernetzes der Volksstadt. .

Das Haus bei S. Samuele, welches Tizian in der Zeit von 1516 bis 1530 bewohnt hatte, lag im Herzen der Stadt, dicht am grossen Canal, gleich weit vom S. Marco und vom Rialto entfernt. Im Jahre 1531 gab er dieses Quartier auf und zog in den nordöstlichen Stadttheil. Der Miethsvertrag über die Wohnung, die noch heute existiert, war unterm 1. September abgeschlossen; die Lage derselben wird darin bezeichnet: in der Contrada oder

Pfarrei S. Canziano in Biri.¹ Als das Haus im Jahre 1527 von dem Patrizier Alvise Polani erbaut worden war, hiess es die „Casa Grande“ und stand nicht hart an der Lagune, sondern durch Gärten davon getrennt, das Erdgeschoss war an verschiedene Pächter abgegeben, die ihren besonderen Eingang hatten, in das obere Stockwerk, welches aus einem grossen Wohnraum und etlichen kleineren bestand und eine Terrassen-Loggia hatte, gelangte man mittelst einer Treppe vom Garten her. Man begreift wohl, dass sich Tizian hier, wo ihn bei klarem Morgenlicht die Berge seiner Heimath grüssten und wo der Lärm des Hafens und des Marktes nicht hindrang, behaglich fühlte. Nachdem er den ersten Miethsvertrag wiederholt erneuert, pachtete er 1536 die ganze Casa Grande und erwarb endlich im Jahre 1549 das gesammte Grundstück, das sie einschloss. Schon 20 Jahre früher mag er in jenem Stadttheil, der am Beginne des Jahrhunderts noch ziemlich häuserarm war, bekannt gewesen sein. Ridolfi sagt, der Hintergrund im Bilde des Petrus Martyr gäbe das Hügelland von Ceneda in der Ansicht von Biri aus wieder, und Zannetti versichert, er habe die Baumgruppe jenes Gemäldes noch in Tizian's Hofraum wiedergefunden. Die Zerstörung des Anwesens ist noch nicht lange her, dennoch lässt sich nur mit Mühe ein annäherndes Bild desselben gewinnen.² Wir wissen nur, dass Tizian im Lauf der Jahre seine Heimstätte sehr verschönerte und den Garten an der Wasserseite ausbaute, sodass dort ein traulicher Winkel entstand, wo gute Gesellschaft gern verkehrte und gern gesehen war.

Im August 1540 kam der wohlbekannte Latinist Priscianese nach Venedig, um seine Grammatik herauszugeben. Er war bei Tizian zu Gast, der seine Freunde Aretin und Sansovino sowie den Geschichtsschreiber von Florenz Jacopo Nardi dazu einlud, und Priscianese hat uns den Eindruck, den er dort empfing, in

¹ vgl. hierüber und über das Folgende Cadorin: *dello amore etc.* S. 83—87.

² Zannetti, *Pitt. Ven.* S. 160 und Ridolfi *a. a. O.* I. S. 219. Zanotto berichtet in seinen *Addenda zum Guida di Ven.* vom Jahre 1863, Tizian's Haus sei vor ganz kurzer Zeit barbarisch in Stand gesetzt, die Fresken Corona's an der Aussenseite (s. später) übertüncht und der Baum im anstossenden Garten, dessen Abbild im „Petrus Martyr“ enthalten sei, ausgerodet.

einem der ersten Ausgabe seines Werkes von 1540 beigegebenen Briefe geschildert: „Am 1. August war ich zur Feier eines Bacchanalfestes, dem sogenannten „Ferrare Agosto“ — ein Name, den ich trotz des Gespräches, das während des Abends darüber geführt wurde, nicht zu erklären vermag — in dem freundlichen Garten des Messer Tizian Vecellio eingeladen, des weitbekannten trefflichen Malers, welcher überdies ganz der Mann ist, durch sein fein gebildetes Wesen jede gewählte Unterhaltung zu würzen. Gleich und Gleich gesellt sich gern, und so waren denn noch einige der hervorragendsten Persönlichkeiten der Stadt bei ihm versammelt, von den Unsrigen in erster Reihe Pietro Aretin, dieses neue Naturwunder, ausserdem Messer Jacopo Tatti, genannt Sansovino, der ein eben so grosser Nachahmer der Natur mit dem Meissel ist wie unser Gastfreund mit Pinsel und Farben, dann Jacopo Nardi und ich, sodass ich in so erleuchteter Reihe die vierte Stelle einnahm. Ehe die Tische herausgetragen wurden, da die Sonne trotz des Schattens im Garten sehr empfindlich war, verbrachten wir einige Zeit in der Betrachtung der vorzüglichen Gemälde, mit denen das Haus erfüllt ist, und unterhielten uns über den ganz ausserordentlich reizend angelegten Garten, der unser Aller Bewunderung erregte. Er liegt am äussersten Ende Venedigs am Strand der Lagune und man sieht von dort die anmuthige Insel Murano und andere freundliche Nachbarschaft. Gleich nach Sonnenuntergang wimmelte das angrenzende Gewässer von zahllosen Gondeln mit schönen Frauen darin und bis tief in die Nacht hinein genossen wir die Klänge der Musik von Instrument und Kehle bei einem höchst appetitlichen Abendbrod. Aber ich kehre zum Garten zurück. Er war so trefflich angelegt und wurde daher so vielfältig gepriesen, dass die Aehnlichkeit, die er mit der reizenden Einsiedelei von S. Agata zu haben schien, meine Gedanken mit Sehnsucht nach Euch, liebste Freunde, erfüllte, und ich hatte den Rest des Abends wirklich Mühe, mir klar zu machen, ob ich in Rom oder in Venedig sei. Inzwischen wurde das Abendessen gebracht, das eben so reich und ausgesucht als lecker zubereitet war. Zu delicaten Speisen und köstlichen Weinsorten gab es all' die Gentisse und Freuden, welche

die Jahreszeit, die Gäste und die Natur des Festes boten. Wir waren gerade beim Nach Tisch, als Eure Briefe ankamen, und da in Folge des Lobes der lateinischen Sprache die toscanische Tadel erfuhr, wurde Aretin ganz wild und hätte, wenn er nicht verhindert worden wäre, sicherlich eine der gräulichsten Invectiven in die Welt geschleudert; denn er verlangte leidenschaftlich nach Tinte und Papier, obgleich er schon genug mit Worten gelästert hatte. Kurz, die Abendgesellschaft nahm ein höchst ergötzliches Ende.“³

Wenn wir auch über die früheren Beziehungen Tizian's zu den Humanisten am Beginn des Jahrhunderts nicht viel sagen können, jetzt waren sie herzlich und ehrenvoll für ihn. Die Schilderung Priscianese's von seinem Besuche bei Tizian erinnert an einen Vorfall, der Einblick in einen glänzenden und gefeierten Kreis des damaligen Roms gewährt und lässt uns den Unterschied erkennen, welcher zwischen der gesellschaftlichen Stellung des grössten venezianischen Meisters und dem einsiedlerischen Wesen Michelangelo's bestand. Priscianese's Brief ist an Lodovico Becci und Luigi del Riccio gerichtet, Namen also, welche die Dialoge des Donato Giannotti unsterblich gemacht haben. Riccio, der Dichter, der die Sonette Michelangelo's häufig durchsah und an ihnen feilte, geht eines Tages mit Antonio Petreo spazieren und begegnet Buonarroti, der in Gesellschaft Donato's vom Capitol kommt. Dieser Letztere wendet sich an Michelangelo mit der Bitte, auf Grund seiner Kenntniss Dante's die Streitfrage des Landino zu entscheiden, wie lange wohl der göttliche Dichter beim Besuche der Unterwelt und des Fegefeuers zugebracht haben möge. Es entspinnt sich ein Gespräch, wobei Michelangelo sich

³ Der Brief, vollständig abgedruckt bei Ticozzi, Vecelli S. 97, Anmerkung, befindet sich in der I. Ausgabe von Priscianese's „Grammatica latina“, von welcher die Markus-Bibliothek ein Exemplar besitzt. Sie hat folgendes Impressum: Stampato in Venezia per Bartolommeo Zanetti nel mese di Agosto MDXL (vgl. Beltrame's Tiziano Vecellio S. 64). Aretin gab in einem Briefe vom 28. November 1540 dem Priscianese nach Rom Bericht über die Einführung seiner Grammatik in mehreren Schulen Venedigs (s. Lettere di M. P. Aretino II. S. 173 v.). Jacopo Nardi widmete seine Uebersetzung des Livius dem Marchese del Vasto und Aretin beglückwünschte ihn bei Herausgabe dieses Werkes im Jahre 1545 (s. Lettere di M. P. Aretino II. S. 268).

ausser Stand erklärt, eine so heikle Frage zu beantworten, aber eine tiefe Kenntniss der altflorentinischen Literatur an den Tag legt. Die Zeit verrinnt und Riccio schlägt vor, eine Pause zu machen und sich am Abend in Priscianese's Wohnung wieder zu treffen. Da fragt Michelangelo, ob das der Mann sei, der die Regeln der lateinischen Grammatik mit so viel Gelehrsamkeit in toscanischer Sprache erläutern solle? Riccio bejaht dies und bittet den Meister angelegentlich, an der Gesellschaft Theil zu nehmen. Dieser aber lehnt ab: — „wenn Ihr Lust habt zu Spiel und Tanz, wohlan; ich finde, in dieser Welt liegt uns das Weinen näher. Gesellschaft ist eine Bürde, welche die Kraft vernutzt, die man besser an die Erzeugung eigener Werke verwendet.“⁴

Die anmuthigen Genüsse der Geselligkeit, die für Tizian Zeitvertreib und Erholung waren, verachtet Michelangelo als Vergendung: das drückt den Gegensatz der Anschauungen und der Gefühlsweise vollkommen aus, in welchem diese Beiden, an den Polen des italienischen Kulturlebens jener Zeit wirkenden grossen Geister standen.

Ein Punkt in Priscianese's Brief ist auffällig. Er hätte, dünkt uns, wissen können, was unter dem Bacchanal „Ferrare Agosto“ gemeint sei. Der Ausdruck ist nur christliche Umdeutung der „Feriae Augustae“, welche seit dem Untergang des Heidenthums in der Kirche S. Pietro in Vinculis in Rom als Petri Kettenfeier begangen wurden. Bis auf diesen Tag kennen die Römer den 1. August als das Fest Ferrare Agosto.⁵

Wer heute das Haus Tizian's besuchen will, stösst auf erhebliche Schwierigkeiten. Noch vor etlichen Jahren war es zugänglich. Die Verfasser haben es eingehend geprüft, obgleich es schon damals unmöglich war, die ursprüngliche Eintheilung der Räume sich klar zu machen, da ihr Aussehen durch Zwischenwände und Uebertünchungen verändert ist. Die Freitrepppe vom

⁴ Donato Giannotti's Dialog hiess: „De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno etc.“, neugedruckt in Florenz 1859; vgl. über das oben mitgetheilte Gespräch die Auszüge in Cesare Guasti's Ausgabe der Rime di Michelangelo, Florenz 1863, S. XXVII ff.

⁵ vgl. Gregorovius: Geschichte der Stadt Rom, II. Ausgabe, Stuttgart 1869, I. Anmerkung zu S. 206.

Garten her sowie der Altan sind abgetragen und das Haus, das ehemals einzeln dastand, verschwindet allmählig in dem öden Einerlei der Strassenzeile. Wir fanden bei dem Eintritt durch die ehemalige Loggienthür eine Innentreppe, die zu dem einst von Tizian bewohnten Geschoss hinanführt. Das sehr grosse Hauptzimmer war an der Nordseite in mehrere kleine Räume getheilt. Der Blick auf Murano ist jetzt nur noch durch die Calle Colombina offen.⁶

Auch Gilbert gibt in seinem Buche über Cadore eine sehr melancholische Auskunft über das Tusculum Tizian's: „Wenn der Gondelführer den Theil der Pfarrei von S. Canziano, der Biri heisst, mit Mühe gefunden hat und endlich sogar in das Stückchen von Biri eingedrungen ist, welches den Namen Campo Tiziano führt, steht man in einem engen Gehöft, welches an der einen Seite von einer Reihe neuer Häuschen begrenzt wird und dessen Abschluss ein Gartenthor mit der Nummer 5526 bildet. Wem es gelingt, dort einzudringen, der thue es nur; wenn nicht, dann möge er sich an den gefälligen Handwerker wenden, welchen ich in einem der grossen die Gartenmauer überragenden Hause fand. Aber der Blick aus der Wohnung dieses Mannes beweist nur, dass von alle dem, was Tizian ehemals um sich sah, fast nichts mehr vorhanden ist. Nur das steinerne Gesims existiert noch, das rund um das eigentliche Haus und längs der ganzen Flucht der Nachbarhäuser hinlaufend uns andeutet, dass dieser Complex ehemals eine einzige Behausung gewesen ist, in deren oberem Stocke sich das geräumige Atelier des Meisters befand. Seit jener Zeit aber ist der Ausblick, den man damals über Land und Wasser hatte, erbarmungslos durch Neubauten verbarrikadiert, zu denen auch die Wohnung jenes Handwerkers gehört, die zwischen dem Garten und dem Strand sich erhebt, wahrscheinlich also einen grossen Theil von Tizian's Gartenanlage bedeckt, die den Beschreibungen nach sehr ausgedehnt gewesen sein muss, da sie nachweislich bis an's Wasser reichte.“⁷

⁶ Der Weg zu Tizian's Hause führt jetzt von der Kirche S. Canziano durch die Calle Widman zum Campo Rotto.

⁷ s. Gilbert, Cadore or Titian's Country S. 3—5, und vgl. über die verschiedenen

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts hat sich in der Ortsbeschaffenheit der nordöstlichen Theile Venedigs Vieles verändert. Dahin gehört auch, dass die Wasser der Lagune von der Stelle, wo Tizian's Garten stand, ebenso zurückgewichen sind wie das Meer bei Pisa und Ravenna. Die Ufer waren ursprünglich in Buchten von verschiedener Tiefe ausgeschnitten; dadurch entstanden für die Annäherung zu Lande Gefahren, deren Beseitigung das Opfer jener reizvollen Strand-Scenerie erheischte, von welcher Priscianese spricht. Im Jahre 1546 stellte Cristoforo Sabbadini, ein Freund Sansovino's, im Senat den Antrag, die ganze Strecke von S. Giustina im Südosten bis nach S. Alvise im Nordwesten einzudeichen. Aber dieser Plan war zu weitschichtig und stiess auf ersten Widerspruch; selbst die Einschränkung auf den Stadtbezirk zwischen S. Francesco della Vigna und der Bucht oder dem Sacco della Misericordia fand nicht die erforderliche Stütze. 1588 jedoch schlug der Wasservoigt (Bailiff) Girolamo Righetti der Regierung vor, die Eindeichung von einer Stelle zwischen S. Giustina und S. Francesco aus bis zur Kirche S. Caterina durchzuführen und dieses Project fand Billigung durch einen Senatserlass vom 15. Februar 1589. Bis 1593 wurden verschiedene Theile des Quais vollendet, die Mehrzahl der Rinnsale nach und nach zugefüllt und es entstand eine Strasse längs der Wasserseite. Hier nun wurde angebaut und auf diese Weise verlor auch Tizian's Wohnung, deren Hauptreiz in dem anstossenden Garten und der freien Aussicht bestanden hatte, nach und nach ihren Charakter.⁸ Dennoch blieb sie Jahre lang ein Lieblingsaufenthalt der Künstler. Nachdem Pomponio, der elende Sohn des grossen Vaters, das Haus 1581 verkauft hatte, wohnte Francesco Bassano darin, der sich dadurch das Leben nahm, dass er in einem Anfall von Irrsinn aus einem der oberen Fenster sprang.⁹ Nachher bewohnte es Leonardo Corona, der auch dort gestorben ist.¹⁰

Schicksale des Hauses Cadorin, dello amore S. 83 ff. Gilbert hat die Zeichnung von Tizian's Hause wie es i. J. 1833 beschaffen war, aus Cadorin wiedergegeben.

⁸ Handschriftl. Nachrichten aus dem venezianischen Archiv in einem Manuscript des Abate Cadorin in Cadore.

⁹ Es geschah am 28. Juli 1591, s. Verci, Pittura Bassanese, Venedig 1775, S. 157.

¹⁰ Ridolfi II. S. 297.

Wir erinnern hierbei, dass Bassano es war, welcher das Bild der Schlacht von Cadore an der Decke des grossen Rathssaales in Venedig erneute und dass Corona die Original-Composition Tizian's zu diesem Gegenstande copiert hat. Der Letztere hatte auch die Aussenwände von Tizian's Haus mit Fresken geschmückt, die jedoch untergegangen sind. Im Innern desselben befand sich ehemals ein Fries mit Amoretten auf Leinwand gemalt, angeblich von Tizian selbst; dieser ist überstrichen und dann am Beginn unseres Jahrhunderts von einem der Insassen verkauft worden.¹¹

Auch noch aus anderer Quelle erhalten wir eine Vorstellung von Tizian's Heimwesen. Besonders werthvoll ist ein Brief Aretin's aus dem Jahre 1537 an den Kanonikus „in spe“ Pomponio. Tizian hatte, wie erwähnt war, seit 1530 seine Schwester Orsa im Hause, Lavinia und die beiden Knaben wuchsen heran und lernten früh genug den freien Ton kennen, den der Künstlerhaushalt mit sich brachte. „Pomponio Monsignorino“ — redet Aretin den Burschen an — „Dein Vater hat mir die Grösse gebracht, die Du mir schickst, und damit Du siehst, dass ich nicht knausere, sende ich Dir tausend dafür wieder, mit der Bedingung, dass Du eine Portion davon an Deinen lieben kleinen Bruder Orazio weitergibst, der leider vergessen hat, mir mitzuthellen, was er über den Unterschied dieser Welt und der künftigen für Gedanken hat . . . Es wird Zeit, dass Du vom Lande zurückkehrst, wo keine Schule ist . . . Komm also heim, und da Du jetzt das ehrwürdige Alter von zwölf Jahren erreicht hast, kannst Du Exercitien im Hebräischen, Griechischen und Lateinischen machen und damit die Doctoren ebenso in Staunen setzen wie Dein Herr Papa ganz Italien durch seine Bilder entzückt. Für heute genug; halte Dich hübsch warm und lass Dir's schmecken“.¹²

„Monsignorino“ fand nachmals, wie wir sehen werden, mehr Reiz am Vergnügen als am Lernen, und anstatt der Bewunderung der Gelehrten erregte er als Taugenichts in Priesterkleidern das Staunen einer wahrlich nicht splitterrichterischen Mitwelt. Orazio

¹¹ s. Cadarin, dello amore etc. S. 32.

¹² Brief vom 26. November 1537 in den Lettere di M. P. Aretino I. S. 205.

wurde in die Kunst des Vaters eingeweiht und ist mit der Schwester der Trost und die Stütze des alternden Vaters geworden.

Im Jahre 1540 wurde der Hausrath durch eine Orgel vermehrt. Der sparsame Tizian bezahlte aber das Instrument nicht mit baarem Gelde, sondern schlug dem Lieferanten Alessandro „da gli Organi“ vor, es ihm für sein Bildniß einzutauschen, ein Abkommen, das Tizian ehrlich innegehalten hat.¹³ In dieselbe Zeit gehört auch ein höchlich gepriesenes Porträt des Vincenzo Capello, der 1540 ein hohes Kommando in der venezianischen Flotte übernahm. Es befand sich lange im Besitz der Familie Ruzzini und stellte ihn in polierter Rüstung dar.¹⁴ Daneben müssen wir eines anderen Bildnisses gedenken, in welchem Tizian die Schwester des Patriarchen von Venedig, Elisabetta Quirini, in der Fülle ihrer jugendlichen Erscheinung verewigt hatte. Sie genoss um ihres Bruders willen die Verehrung Bembo's und Giovanni della Casa, in dessen Besitz sich das Gemälde im Jahre 1544 befunden hat, verherrlichte sie in Sonetten. Nur ein schwacher Abglanz ihrer Schönheit ist in dem Kupferstich des Giuseppe Canale auf uns gekommen. Dieser zeigt eine vornehme Dame mit hoher Stirn und tippigen Formen in höchst eleganter Tracht, dreiviertel nach rechts gewandt, den seidenen Spenser mit Spitzen übersponnen, die Puffärmel in reichster modischer Ausstattung, das lockige Haar auf's Sorgfältigste frisiert.¹⁵

Die ehrenvollste Aufgabe jedoch, welche Tizian in diesem Jahre zu Theil wurde, war die Bestellung des Doppelporträts Herzog Federigo's von Mantua und seiner Gemahlin für den Pfalzgrafen bei Rhein, Otto Heinrich. Der italienische und der deutsche

¹³ s. den Brief Aretin's an Alessandro da gli Organi vom 7. April 1540 in den *Lettere di M. P. Aretino* II. S. 140 v. und Ridolfi I. S. 252.

¹⁴ vgl. den Brief Aretin's vom 25. December 1540 an Molino mit einem Sonett zum Lobe des Capello-Porträts (*Lettere di M. P. Aretino* II. S. 190 und Ridolfi I. S. 161).

¹⁵ Die Kupferplatte J. Canale's hat die Inschrift: „*Elisab. Quir. a praeclar. viris celebrata. MDLX. Titiano Vecellio da Cad. pinxit. Jos. Canale del. et secul.*“ Vgl. den Brief Bembo's an Girolamo Quirini, den Bruder Elisabeth's, vom 3. August 1544 in Bembo's *Opere* VI. S. 339 und in Bottari's *Racc. di lett. pitt.* V. S. 213. Della Casa's Sonett an sie: „*Ben vegg'io Tiziano, in forme nuove*“ ist bei Ticozzi, *Vecelli* S. 143 wiederabgedruckt; vgl. auch Vasari XIII. 43.

Fürst schrieb einander lateinisch. Wir besitzen noch den Brief vom 17. Juni 1540, worin der Gonzaga sagt, er habe seinem fürstlichen Vetter diese Bildnisse von dem in Venedig ansässigen berühmten Meister Tizian malen lassen, damit sie so ähnlich als irgend möglich ausfallen sollten.¹⁶ Im November erinnerte der Pfalzgraf an die versprochenen Bilder; inzwischen war jedoch Federigo gestorben und Francesco an des Vaters Stelle getreten.

Es sollte für immer unvergessen bleiben, was jener feingebildete Fürst für die Pflege der Kunst und zur Hebung des Ansehens der Künstler gethan hat. Er förderte Giulio Romano und Tizian und auch geringere Geister fanden Schutz bei ihm. Er hat Sammlungen angelegt und Monumentalwerke hervorgeufen, die einzig denen in Florenz und Rom nachstanden. Ihm auch ist es mittelbar oder unmittelbar zuzuschreiben, dass Kaiser Karl unseren Meister kennen und schätzen lernte, der darum auch diesem treuen und hochsinnigen Gönner dankbar ergeben war und zu seiner Beisetzung Ende Juni dieses Jahres — zugleich auch zur Huldigung beim Nachfolger — nach Mantua reiste.¹⁷

Seit einem knappen Jahre erst vertrat Don Diego de Mendoza den Lope de Soria in Venedig und schon war er von Tizian porträtiert worden. Mit berechnetem Eifer hatte Aretin dieses Ereigniss in einem Sonett gefeiert, worin er das Talent des Malers erhob und von dem alten Haupt auf jugendlichen Schultern sang, das den hochmögenden Spanier auszeichnete. Durch seine persönlichen Beziehungen und dank seiner Stellung war Mendoza ein einflussreicher Mann. Er hielt sich an das Beispiel seines kaiserlichen Herrn, indem er Tizian begünstigte und war der Erste, der den Vasari bei seinem Besuche in Venedig

¹⁶ Die Stelle lautet: „Meam et uxoris meae imagines curabo fieri manu Tiziani pictoris ex^{mi} qui Venetiis moratur, ut quam simillimas eas habere possit.“ (Original im Archiv zu Mantua, copiert vom Kanonikus Braghirolli); dort befindet sich auch der Mahnbrief des Pfalzgrafen.

¹⁷ Aretin entschuldigte Tizian in einem Briefe vom 20. November 1540 beim Marchese del Vasto wegen der verzögerten Vollendung des Bildes der „Alloction“, da der Meister pflichtgemäss in Mantua sei (Lettere di M. P. Aretino II. S. 165 v.). Der Zeitpunkt der Reise Tizian's nach Mantua wird jedoch nicht angegeben.

empfang.¹⁸ Seinen Reichthum theilte er freigebig zwischen der schönen Kunst und dem schönen Geschlecht und die Dame seiner Wahl hatte, als sie ebenfalls von Tizian porträtiert war, noch das zweifelhafte Glück, Gegenstand galanter Verse Aretin's zu werden.¹⁹

Das Mendoza-Porträt Tizian's schildert Vasari als höchst vollendetes Bild in ganzer Figur.²⁰ Was daraus geworden, ist uns unbekannt; vermuthlich hat es das Schicksal seines Seitenstückes getheilt. Man wollte es zwar in einem angeblich Tizianischen Gemälde der Galerie Pitti wiederentdeckt haben, doch hat diese Annahme wenig Werth; selbst wenn wir den Beweis hätten, dass jene unvollkommene Arbeit ursprünglich von Tizian herrührte, so wäre damit zugleich der andere Beweis erbracht, dass modernes Restaurationsgeschick auch das Werk eines solchen Meisters gründlich zu zerstören vermag.²¹

Nach der Rückkehr von seinem üblichen Herbstausflug in die Heimath, wo er diesmal kraft seines Ritterrechtes einen Vetter Vincenzo Vecelli zum Notar ernannt hatte, gab sich Tizian nun

¹⁸ Vasari I. 20 berichtet, dass ihm Mendoza für zwei Bilder, die nach Michelangelo's Kartons gemalt waren, 200 Dukaten zahlte.

¹⁹ s. Lettere di M. P. Aretino II. S. 314:

„Furtivamente Titiano et amore
Presi a gara i pennelli e le quadrella,
Duo esempi han' fatto d'una Donna bella
E sacratì al Mendoza aureo Signore.
Ond'egli altier di si divin favore
Per seguir cotal Dea come sua Stella,
Con cerimonie appartenenti a quella
L'una in camera tien, l'altro nel core.“

²⁰ Vasar XIII. 33.

²¹ Florenz, Galerie Pitti No. 215, Leinwand, ganze Figur lebensgross. Der Dargestellte, etwa 40 Jahr alt, trägt weiss-seidenes Wamms, kurzen Rock und Hose, die Rechte ruht an der Hüfte, die Linke fasst den Rock, im Hintergrund des Zimmers ein Flach-Relief. Der Kopf ist ganz und gar übermalt, das Uebrige schlecht erhalten. Gibt man zu, dass die Behandlung an Cesare Vecellio oder Schiavone erinnert, so wird dadurch das Bild zugleich dem Tizian abgesprochen; dennoch sind einige Stellen, z. B. die in die Hüfte gestemmte Hand und das Relief, Tizian's nicht unwürdig.

²² Memoria di alcune persone da Tiziano create notai (Handschrift des Dr. Jacobi in Cadore). Vincenzo Vecelli's Immatrikulation als Notar beim Rathe von Cadore erfolgte unterm 15. September 1540.

ernstlich an die Ausführung des Auftrages für den Marchese del Vasto. Schon zu Anfang des vorigen Jahres wollte er das Bild der „Allocation“ liefern, war aber nicht über den gross angelegten Entwurf hinausgekommen, und jetzt drängte der Besteller und beklagte sich über den Aufschub. Aretin entschuldigte den Meister wegen seiner unvorhergesehenen Reise nach Mantua, aber auch er hatte ein Versprechen einzulösen. Er sollte für die Marchesa ein Leben der heiligen Katharine schreiben, das noch nicht angefangen war, wogegen Tizian sein Versäumniss wenigstens durch Aufzeichnung der Gestalt des Davalos und seiner Soldaten mit dem Knaben Ferrante Francesco, der des Vaters Helm trägt, halbwegs eingeholt hatte. Nach Aretin's Versicherung freilich war das Porträt bereits wundervoll, der Glanz der Rüstung berauschend, der kleine Knappe ein Bild des Phöbus an der Seite des Mars.²³ Aber er flunkerte zu Gunsten seines Gevatters und musste sich selber Lügen strafen, indem er Ende December bei Uebersendung seiner Katharinen-Legende und einer Bronzefigur der Heiligen von Sansovino zur Beschwichtigung del Vasto's die Originalskizze der Allocation mitschickte.²⁴ Mit dem Gemälde also hatte es gute Wege. Noch im Februar 1541 wendete sich Tizian an Girolamo Martinengo in Brescia mit dem Vorschlag, sein Bild zu malen, wenn er ihm dafür einen vollständigen Satz Panzerkostüme zur Verwendung auf dem Bilde der Allocation überlassen wollte.²⁵ Lange dauerte die Vollendung desselben nun nicht mehr. In Mailand ausgestellt machte es unter den Beschauern, die Davalos dazu einlud, grosses Aufsehen.²⁶ Auf welche Weise es nach Madrid gekommen ist, bleibt unaufgeklärt; ebenso die Existenz eines zweiten übereinstimmenden Bildes in der mantuanischen Sammlung, welches nachmals in die

²³ Brief Aretin's an del Vasto, Venedig, 20. November 1540, in den *Lettere di M. P. Aretino II.* S. 165.

²⁴ Aretin an del Vasto, 22. December 1540; derselbe an Sansovino, Venedig, 13. Januar 1541 (*Lettere di M. P. Aretino II.* S. 189—191).

²⁵ Brief Aretin's an Capitan Palazzo, Venedig, 15. Februar 1541, in den *Lettere di M. P. Aretino II.* S. 193 v.

²⁶ *Marcolini* an Aretin (*Lettere di M. P. Aretino II.*, Auszug bei Ticozzi a. a. O. S. 122).

Galerie Karl's des I. von England in Whitehall übergang.²⁷ Selbst der Entwurf ist nicht mehr nachweisbar, möglich nur, dass er es war, den Karl der I. bei seinem Aufenthalt in Spanien ankaufte.²⁸ Zu allem Missgeschick kommt noch, dass das spanische Exemplar, welches unter der Regierung Philipp's des IV. (1621) im Alcazar hing, durch Feuerschaden und nachfolgende Kuren derart gelitten hat, dass man die Spur von Tizian's Hand nur mühsam herausfindet.

Madrid,
Museo del
Prado.

Nur die Composition als solche ist deutlich: Davalos steht im vollen Waffenschmuck auf niedrigem Sockel; in der einen Hand den Kommandostab, mit der andern gestikulierend redet er nach rechts hin zu einer Gruppe Hellebardiere. Haar und Bart sind schwarz und kurz verschnitten, die Schultern bedeckt ein rother Mantel. Der kleine Ferrante Francesco steht neben ihm in grüner Kleidung. Wäre der Schmutz auf den Gesichtern nicht so gross, so würde man Aretin noch erkennen, dessen Bild sich nach Angabe der Zeitgenossen als Zuschauer unter den Soldaten befand.²⁹ Die Porträts der beiden Hauptfiguren sind unter dicken Retouchen verhüllt.³⁰ Als Honorar empfing Tizian angeblich ein Jahrgeld von 50 Scudi, das auf eins der Besitzthümer des Marchese angewiesen war.³¹

Dass der Meister schliesslich den Auftrag eilig förderte und ehrenvoll erfüllte, hatte noch einen besonderen Grund. Es ging nämlich das Gerücht, der Kaiser habe sich aufgemacht, um seine italienischen Länder wieder zu besuchen. Alle Unterhandlungen mit Franz dem I. zum Zweck des Verzichtes auf die mailändischen Ansprüche waren fruchtlos geblieben. Selbst Burgund

²⁷ s. Bathoe's Katalog S. 96. Der dort genannte „Marquis Varrgona“ (sic) mag Guido Rangone sein. Das Bild, auf Leinwand, maass 7 Fuss 4 Zoll Breite zu 5 Fuss 5 Zoll Höhe.

²⁸ Bathoe's Katalog beschreibt dasselbe folgender Maassen: „Done by Titian: the picture of the Marquis Guasto containing five half figures so big as life which the king bought out of an „Almonedo“ (d. h. aus einer Versteigerung).

²⁹ Marcolini an Aretin (s. Anmerkung 26).

³⁰ Madrid, Museo del Prado No. 471 (Katalog Madrazo), Leinwand, hoch 2,23 M., breit 1,63 M.

³¹ Ridolfi I. S. 223.

und die Niederlande verschmähte der französische Hochmuth, als sie zum Tausch angeboten wurden. Auch in den inneren Reichsangelegenheiten war Karl nicht vorwärts gekommen. Vergebens hatte der Reichstag zu Regensburg die religiöse Spannung zu versöhnen gesucht. Der Kaiser hatte den Frühling und Sommer 1541 über diesen Geschäften zugebracht, jetzt kam er in die Lombardei, fest entschlossen, mit dem Papste zu verhandeln und eine Flotte auszurüsten, welche durch Eroberung Algiers den Verlust von Pesth an den Türken rächen sollte. Im August wurde er im Auftrage Paul's des III. in Peschiera durch Ottavio Farnese begrüßt. Obgleich er ohne grosses Gefolge reiste — die Majestät des Kaiserthums unter dem Schatten eines schlechten Hutes und abgetragener Kleider verbergend³² — war seine Einholung in Mailand königlich. Granvella und Gaspar Contarini ritten dem Kaiser zur Seite, der Fürst von Salerno, Davalos, Lope de Soria, Davila und die ganze Schaar der Officiere, Rätbe und Sekretäre folgten.³³

Aretin hatte gehofft, zu der Feierlichkeit eingeladen zu werden, aber eine vorübergehende Ungnade schloss ihn diesmal aus. Umso lebhafter betrieb er Tizian's Theilnahme, der am besten geeignet schien, bei seiner Begegnung mit dem Kaiser und dem Hofe etwa entstehende Verdrüsslichkeiten zu ebnen. Zu dem Ende verkündigte er in Briefen an Karl's Generäle und Sekretäre die Ankunft seines berühmten Freundes. Dem Fürsten von Salerno, welchem ein Kommando beim Heerzug nach Algier zuge-dacht war, schrieb er, Tizian wünsche ihn um die Erlaubniss zu bitten, einen „Umriss seiner Person“ zeichnen zu dürfen; Lope de Soria bat er, die Huldigungen des Meisters für die seinigen anzunehmen³⁴; Davalos wurde durch die Anmeldung seiner „Allo-cution“ in gute Laune gebracht, welche Tizian vermuthlich selbst

³² So schreibt Pietro Giustiniani in seiner *Historia Venetiae* 1576 lib. XIII. S. 271.

³³ s. Albicante's *Trattato dell' Intra a Milano di Carlo V, Mailand 1541*, bei Cicogna, *Isoriz. Ven.* IV. S. 665.

³⁴ Aretin an den Fürsten von Salerno, Venedig, 13. August 1541, und an Lope de Soria, 14. August d. J., in den *Lettere di M. P. Aretino* II. S. 222 v. und 223 v.

nach Mailand mitnahm, und Gian Battista Torniello bekam die Versicherung, das von ihm bestellte, aber aus Missfallen wieder zurückgeschickte Bild der „Geburt Christi“ (welches nachmals lange Zeit über'm Altar des heiligen Joseph im Dom zu Novara gehangen hat) sei vom Meister wieder vorgenommen und erhalte prächtige Zuthaten.³⁵

Tizian seinerseits benutzte die schöne Gelegenheit, um neue Porträts zu malen und seine Ansprüche auf den kaiserlichen Schatz in Erinnerung zu bringen. Karl gab ihm einen Gnadenbrief, der ihm ein Jahresgehalt von 100 Dukaten, zahlbar an der mailändischen Hofkasse verlieh.³⁶ Wie lange er sich damals in Mailand aufgehalten hat, ist uns ebensowenig bekannt wie die Art seiner dortigen Verrichtungen im Einzelnen. Im Oktober war er wieder zu Haus und that sich in gewohnter Weise bei guter Gesellschaft und splendorer Pflege gütlich. Das Triumvirat hatte sich nach Beitritt Marcolini's, des literarischen Verlegers, zu einem Klub „Academia“ erweitert, der abwechselnd im Hause zu Biri und in Aretin's Palais am grossen Kanal tagte oder nächtete.³⁷ In Tizian's Atelier stand bis gegen Ende dieses Winters ein grosses Altarbild mit der „Herabkunft des heiligen Geistes“, welches die Priesterschaft von S. Spirito-in-Isola bei ihm bestellt hatte. Schon in früheren Jahren war er für diese geistliche Genossenschaft thätig gewesen, die jetzt mit Rücksicht auf ihre von Sansovino prächtig ausgebaute Kirche auch moderneren malerischen Schmuck brauchte.³⁸ Das Unternehmen missglückte

³⁵ Aretin's Brief vom 6. August 1541 besagt, die „tavola“ sei übermalt und durch Einfügung des Schutzheiligen von Torniello's Heimath (des heiligen Gaudenzius von Novara in Waffenschmuck) nebst zwei Engeln statt der Cherubim geziert (s. Lettere di M. P. Aretino II. S. 308 v.). An seiner ehemaligen Stelle in Novara sah es Lomazzo, der es in der Idea del Tempio S. 141 erwähnt. Jetzt ist es verschwunden.

³⁶ Die Urkunde der Verleihung ist nicht auf uns gekommen, doch wird sie in einer späteren angezogen, von welcher wir noch zu reden haben; vgl. Gaye, Carteggio II. S. 369.

³⁷ s. Leone Aretino's Brief aus Genua, den 23. März 1541, in den Lettere a M. P. Aretino I. S. 357 und den Brief Aretin's an Pigna vom 11. Oktober dieses Jahres (Lettere di M. P. Aretino II. S. 244).

³⁸ Vasari XIII. 33, Sansovino, Ven. descr. S. 229.

aber. Bei Besichtigung des Gemäldes erklärten die Besteller kurz und gut, es nicht abnehmen zu wollen. Die Folge war ein lang andauernder Streit, der immer grösser wurde, bis sich endlich, wie wir noch sehen werden, die Farnese's in's Mittel legten.

Beim Herannahen des Carnevals 1542 bereitete die flotte Genossenschaft der Calza auf Anstiften Aretin's eine grosse Festlichkeit vor, welche mit Aufführung der neuesten Komödie des Dichters der „*Talanta*“ schliessen sollte. Es ist bezeichnend für die immer einseitiger auf das Staffeleibild und die intimen Gegenstände gerichtete Praxis der damaligen Venezianer, dass bei Herstellung des erforderlichen Bühnen-Apparates keine einheimischen Kräfte zur Verwendung kamen, sondern dass die Calza den Aretin ermächtigte, die geeigneten Leute aus Toskana zu holen. Nichts lag diesem näher, als einen seiner Landsleute herbeizuziehen, und so kam es, dass der Aretiner Vasari zum ersten Mal die Lagunen sah. Er arbeitete tüchtig mit mehreren Gesellen, die er sich mitbrachte, und hat die ganze Herrlichkeit jener weitschichtigen allegorischen Decorationen in geziemender Breite beschrieben. Infolge dieser Arbeit malte er noch im Auftrag des Giovanni Cornaro eine Saaldecke und schien nicht übel Lust zu haben, sich für einige Zeit in Venedig niederzulassen, was ihm jedoch von seinem Genossen Cristofano Gherardi standhaft ausgeredet wurde, „denn hier habe man ja kein Verständniss für die Zeichnung; für die hohe Kunst sei blos in Rom Boden.“³⁹ — Aretin sorgte übrigens dafür, dass der Name des Künstlers dem Publikum bekannt wurde, indem er in seiner Komödie der Hauptfigur eine Phrase in den Mund legte, welche die gesammte Gevatterschaft in einem Athem traf: „Mir ist mitgetheilt, bin davon unterrichtet und habe es geschrieben gelesen“ — so lässt er seinen Messer Vergolo sagen — „dass Giorgio von Arezzo, ein Mann von kaum 35 Jahren, einen Bühnenschmuck und einen Apparat gemalt hat, welcher von so bedeutenden Meistern wie Tizian und Sansovino höchlich bewundert wird.“⁴⁰

³⁹ Vasari I. 20, XI. 9—12 und XIII. 34. Der Palast des Giovanni Cornaro bei S. Benedetto ist jetzt Corner-Spinelli am grossen Kanal.

⁴⁰ La *Talanta*, Comedia di M. P. Aretino composta a petizione de' magnifici

Auch Tizian schenkte dem jungen Collegen aus Arezzo sein Wohlwollen. Da er seit Entstehung des Bildes der Schlacht bei Cadore mit der Familie Cornaro in Verbindung stand, so wird er es vermuthlich gewesen sein, der dem Fremdling die Bekanntschaft mit Giovanni Cornaro und wahrscheinlich auch die weitere Gunst vermittelte, dass Sansovino ihm den Auftrag zur Ausschmückung von S. Spirito-in-Isola verschaffte, der später allerdings auf Tizian zurückfiel.⁴¹

Florenz,
Uffizien.

Bei Vasari's Ankunft in Venedig hatte Tizian, sei es nun mit eigener Hand oder mit Verwendung seiner Gesellen, ein Bildniss der Katharina Cornara, der weiland Königin von Cypren, in Gestalt ihrer Namensheiligen ausgeführt, welches später von zahllosen Künstlern copiert worden ist. Das beste unter allen hier in Frage kommenden und dem Tizian zugeschriebenen Exemplaren ist das der Uffizien in Florenz, auf welchem die Königin dreiviertel nach links gewandt und nach der entgegengesetzten Seite blickend dargestellt ist. Ihre linke Hand ruht in der rechten, den Kopf bedeckt ein seidener Turban mit perlenbesetzter Krone. Am rothseidenen, von gepufften grünen Damastärmeln eingerahmten Spenser strahlt eine Juwelenbroche und Perlen garnieren auch den Saum des reichen Ueberkleides. Gesicht und Formen sind jugendlich voll und derb, aber schön modelliert und voll Anmuth; neben der Gestalt sieht man das Rad und den Kopf umzirkelt der Nimbus der heiligen Katharina. Die Haltung ist durchaus adelig, jedoch das Machwerk kalt und ziemlich leer, wenn auch einige Spuren Tizianischer Behandlung wahrzunehmen sind. Am meisten erinnert uns das Bild an Marco di Tiziano, obwohl es auf der Rückseite die Beglaubigung seiner Herkunft trägt.⁴²

signori sempiterni e recitata dalle lor proprii magnificenze con mirabil superbia di apparato, Vinegia per J. Marcolini 1542, Akt I, Scene 3.

⁴¹ Die Kanoniker von S. Spirito in Isola wünschten ursprünglich, dass Vasari die Deckenbilder malen sollte; s. Vasari XIII. 34.

⁴² Florenz, Uffizien No. 648, lebensgrosse Halbfigur auf Leinwand. Die Inschrift auf der Rückseite, laut einer Urkunde im geheimen Archiv des Palastes Pitti am 8. Juli 1773 wieder nachgemacht, besagt: „TITIANI OPVS ANNO 1542.“ Kleid und Einzelheiten sind durchweg in den lichten Stellen übergangen, der Hinter-

Unterdessen hatte der Meister bedeutende neue Aufträge übernommen. Im Mai 1542 erhielt er 10 Dukaten als Angeld auf die Ausführung des Motivbildes für den Dogen Lando, welches in der Sala d'oro aufgestellt werden sollte⁴³; am 5. Juni wurde ihm dieselbe Summe gezahlt, um ihn zur Lieferung eines Altarbildes zu verpflichten, welches Domenico Giustiniani für die Kirche in Serravalle bestimmt hatte.⁴⁴ In den Pausen nun, welche bei der Arbeit an diesen grossen Stücken eintraten, malte er u. a. sein Selbstporträt zum Andenken für seine Kinder.

Wir besitzen leider sehr wenig authentischen Anhalt, um in der grossen Zahl der eigenen Bildnisse des Meisters dasjenige festzustellen, welches er den Seinigen zugedacht hatte. Bestimmt wird nur versichert, dass ein solches Porträt, welches als Erbstück der Familie Vecelli von Cadore bezeichnet war, im Jahre

grund ist braun. Dass das Bild häufig copiert worden ist, sagt Ridolfi I. S. 198. — Dieselbe Persönlichkeit in Turbanhaube vor offenem Fenster in einem Zimmer stehend und geziemend als Katharina Cornara (von Tizian) bezeichnet, finden wir in der Sammlung des Mr. Holford wieder. Hier ist jedoch die Behandlung schwächer als auf dem Bilde der Offizien. — Den nämlichen Typus zeigt sodann eine Frauengestalt ohne Kopfputz, aber mit einer Blumenguirlande in der Hand (lebensgross auf Leinwand) in der Sammlung des Herzogs von Wellington in London. Auch dieses Bild ist Tizian benannt, kann aber nur als Copie eines Nachahmers gelten. — Eine „Königin von Cypern“ endlich mit den Attributen der heiligen Katharina von Alexandrien, Palme und Rad, war 1875 unter Tizian's Namen als Eigenthum des Earl Brownlow in der Akademie zu London ausgestellt. — Den eben beschriebenen Bildern unähnlich und ohne Zweifel irrthümlich als Katharina Cornara bezeichnet ist das Frauenbildniss (Leinwand, etwas über halbe Figur) jetzt Eigenthum des Signor Francesco Riccardi, Via Borgo Pignolo in Bergamo, ehemals in Casa Martinengo-Colleoni in Brescia, wo es von A. Sala in seiner Sammlung brescianischer Gemälde im Umriss gestochen wurde. Es stellt eine behäbige Frau in voller Vorderansicht dar. Sie steht, das rothbraune Haar in gestreiftem Beutel zusammengerafft, in rothem Kleide neben einem Marmorpostament, an welchem ihr eigenes Brustbild in Seitenansicht als Relief angebracht ist. Auf dieses Postament legt sie die linke Hand, während die rechte müssig herabhängt. Die regelmässigen fetten Gesichtszüge mit ihrem gutherzigen Ausdruck passen schlechterdings nicht zu der Vorstellung einer Königin. Ihr Hauskleid ist angemessen und einfach modisch ausgestattet. Das Bild erinnert im Allgemeinen an die Zeit, in welcher Tizian sich mit Giorgione zu messen begann, aber es ist stark beschädigt: das Haar neu, Augen und Fleischpartien zum grössten Theil überschmiert, sodass trotz der auf der Brustung vorn sichtbaren Buchstaben „T. V.“ die Handspur Tizian's bis zur Unkenntlichkeit verdeckt ist.

⁴³ s. die Urkunde bei Lorenzi a. a. O. S. 235.

⁴⁴ s. die Urkunde im Anhang unter No. LXIII., LXIV. und LXV.

1733 entwendet und auf unerklärliche Weise für den „Herzog von Florenz“ erworben worden ist. Achtbare Leute aus Cadore, welche nach Florenz gekommen waren, erklärten das in der Galerie der Uffizien befindliche Exemplar für jenes Vecelli'sche Erbstück, und diesem Zeugnisse ist späterhin ohne Anstand Glauben geschenkt worden.⁴⁵ Der wahre Sachverhalt scheint aber folgender: Es gab verschiedene solcher unter einander wenig abweichender Tizian-Porträts, welche auf dem Wege des Kunsthandels aus Italien verschwanden. Eins davon war im Besitze des Rubens⁴⁶, ein anderes wechselte mehrere nicht nachweisliche Eigenthümer bis es in die Sammlung Solly gelangte, mit der es in's Berliner Museum übergegangen ist. Was die Nachricht angeht, wonach jenes gestohlene Porträt im Jahre 1733 nach Florenz verkauft worden wäre, so wollen wir dieselbe nicht anfechten, dürfen jedoch annehmen, dass dasselbe vielleicht um seiner bedenklichen Herkunft willen niemals in Florenz ausgestellt worden ist, umso weniger, weil das Porträt der Uffizien im Jahre 1677 in Antwerpen angekauft und kurz darauf öffentlich zur Schau gestellt worden war.⁴⁷

Wien,
Belvedere.

Das früheste Bildniß, dasjenige wenigstens, welches Tizian in der stabilen Tracht mit Pelzschabe und Käppchen anscheinend am jugendlichsten darstellt, ist das im Belvedere zu Wien. Es hat aber so weitgehende Uebermalungen erfahren, dass es die Hand des Meisters verläugnet⁴⁸; das nächste der Altersstufe nach,

⁴⁵ vgl. den Briefwechsel aus dem Jahre 1733 bei Ticozzi, Vecelli S. 303 bis 307 mit den Anmerkungen bei Vasari XIII. 34.

⁴⁶ Im Inventar von Rubens' Nachlasse (1640) finden wir: „the picture of Titian himself made by himself.“ (Sainsbury's Papers S. 236.)

⁴⁷ s. den Briefwechsel zwischen dem Grossherzog Cosimo dem III. und Franz Schilders vom Februar 1676 bis September 1677 in Gualandi's Nuova Raccolta di Lettere, Bologna 1844/45, vol. II. S. 306—316.

⁴⁸ Wien, Belvedere, 1. Stock, II. Saal italienischer Schulen No. 48 (Holz, Brustbild), das Gesicht nach rechts gewendet; die Fleischpartien sind durchweg übermalt. Das einzige Stück, woran noch Tizian's Hand kenntlich erscheint, ist der Hemdkragen, doch kann diese Einzelheit nicht für das Uebrige beweiskräftig aufkommen. Eine Copie dieses Exemplars von Teniers befindet sich in Blenheim, ein Stich von Vorsterman in Teniers' Kupferwerke, ein zweiter in Haas' Galerie de Vienne. Möglich, dass wir in dem Bilde das Selbstporträt Tizian's haben, welches dem Antiquar Strada in Venedig im Jahre 1567 gehörte (s. Stockbauer: Kunst-

das Berliner, verräth ausserordentlich geschickte Behandlung. Hier hat Tizian seine Gestalt unzweifelhaft mit eigenen Händen hingeschrieben. Er trägt ein dicht mit Knöpfen besetztes mischfarbenes Wams, lackroth im Schatten und röthlichweiss im Licht; über die Schultern fällt die weite dunkelbraune Tuchschaube mit braunem Bisamkragen, aus welcher die silberigen Damastärmel hervorkommen. Breiter weisser Hemdkragen und schwarzes Käppchen umschliessen das ernst sinnende Gesicht, welches in graulichen Voll- und Schnurrbart verläuft. Wie das Antlitz so sind die Hände trotz aller Skizzenhaftigkeit ausdrucksvoll belebt; die eine ruht mit ausgestreckten Fingern spielend auf der verschossenen grünen Tischdecke, die andere auf dem Knie. Der Kopf, dreiviertel nach rechts, zeigt untadelige Verhältnisse, hohe Stirn, kühn vortretende Brauen, fein geschnittene Nase, die kräftig aus breiter Wurzel entspringt, und wunderbar regelmässig gestellte, klar in die Ferne blickende Augen. Um den Hals läuft in zwei Strähnen die Kette, welche den ritterlichen Rang andeutet. Auffällig ist der Unterschied zwischen der Behandlung des Kopfes und der übrigen Theile. Während dieser die feinste Durchbildung hat, sind die Hände nur in Umbra angelegt, die Aermel in silbergrauem Ton flott hingesezt. Die innere Wahrheit der Charakteristik, die hier der Maler von sich selber gibt, springt in die Augen. Blick und Haltung offenbaren die feurige Energie und den Geistesschwung, der auch dem Michelangelo eignete, und wenn wir uns diesen vorstellen, wie er die Splitter kräftig aus dem Marmor schlug, so hat hier Tizian sein Abbild mit geistreicher Leichtigkeit hingestellt in einer Vortragsweise, die ihm gerade passte: gewischte Töne, fleckig aufgesetzte Farbe, dazwischen andeutender Umriss, wendet er abwechselnd an und arbeitet die Formen in lichterer und dunklerer Abstufung rothen und schwarzen Tones auf neutral untermalter Fläche aus, Augen, Knöchel und Fingernägel mit demantartigen scharfen Lichttupfen markierend. Nach diesem improvisatorischen Anfang ist er dann

bestrebungen am bayrischen Hofe in Eitelberger's Quellenschriften zur Kunstgeschichte Band VIII. S. 43).

besonnener zu Werke gegangen und hat das Antlitz selber mit grosser Sorgfalt zurecht gerückt, durchmodellirt und in braunrother Grundfärbung abgetönt.⁴⁹

Florenz,
Uffizien.

Unzweifelhaft nun liegt dieses vortreffliche Bild, das leider schwer gelitten hat, dem Exemplar der Uffizien zu Grunde, gleichviel, von wem dasselbe gemalt ist. Die Hauptzüge stimmen mit Ausnahme der Hände überein; der auffälligste Unterschied des florentinischen und des berliner Bildes liegt in dem hohen Grade der Durchführung des ersteren. Das schwarze Mützchen ist hier durch ein tiefblaues ersetzt, welches das Gesicht etwas freundlicher lässt, die Ritterkette mit dem Doppeladler daran ganz fertig gemacht, die linke Hand, welche die Palette hält, schöngeformt und in gutes Relief gesetzt, der Anzug vollständig. Dabei aber sind die Theile des Bildes durch Alter und Uebermalungen dermaassen beeinträchtigt, dass es fraglich bleibt, ob wir die Hand Tizian's oder die des Marco Vecelli vor uns haben.⁵⁰

Madrid,
Museum.

Als Tizian geraume Zeit später, etwa 1562, sein zweites Selbstbildniss malte — wie Vasari sagt — hatte das Alter schon seine Arbeit gethan; doch zeigt uns das edle Bild des Madrider Museums noch immer eine verhältnissmässig elastische und gerade Gestalt von ungebrochen vornehmer Haltung. Haar und Bart beschämen nun schon das Weiss des Halskragens, aber die Habichtaugen, die tief aus eingesunkenen, vom Silberstreif der Brauen überdachten Höhlen glänzen, zeugen noch von der Kraft des Greises; die schwarze Mütze hebt das Haar an den Schläfen und

⁴⁹ Berlin, Museum No. 163, Leinwand, Halbfigur auf braunem gemischtem Grunde. Das Bild befand sich in sehr üblem Zustande bis es im April 1874 dem Pettenkofer'schen Regenerationsverfahren unterworfen wurde. Seitdem ist es sehr klar geworden, doch erkennt man nun auch die Stellen, wo es Abputzung erfahren hat. Infolge des Verlustes der Lasuren letzter Hand ist am rechten Ohr eine Selbstberichtigung hervorgetreten und das Fleisch macht eintönigeren Gesamteindruck als man bei einem untadeligen tizianischen Bilde erwartet. Aus einer Stelle in A. Maier's Schrift „Imitazione pittorica“, Venedig 1818 S. 333 entnehmen wir, dass es sich ehemals in Cicognara's Besitz befand.

⁵⁰ Florenz, Uffizien No. 384, Leinwand, Hüftbild. Starke Spuren von Abputzung finden wir mehrfach, besonders an der Stirn, wo auch beträchtliche Nachhilfen zum Vorschein kommen. Schaube und Aermel rechts zeigen grosse Stücke frischer Farbe und die ganze Bildfläche ist durch moderne Misshandlung stumpf geworden. Gestochen ist das Bild von Agostino Carracci.

das Fleisch des fast ganz in Seitenansicht genommenen Gesichtes, das noch lebensvoll genug ist. Tizian trägt das herkömmliche Wams mit der Pelzschabe, in der Rechten hält er seine Waffe, den Pinsel. Was die gesammte Erscheinung an Jugend verloren, ersetzt sie an Würde. Hat der Kopf auch hier und da Anfechtung erfahren, so ist doch der Charakter unverletzt geblieben und das Machwerk zeigt die ganze Meisterschaft und das Feingefühl für die Abstufungen, die wir an Tizian kennen.⁵¹

Noch mehrmals hat Tizian sein Eigenbild anderweit angebracht, z. B. in dem „Matthäus“ der Salute oder als Zuthat auf grösseren Compositionen, wie auf der Anbetung der Madonna in Pieve di Cador, wo der Meister hinter seinem Namensheiligen knieend dessen Krummstab hält, oder auf der „Pietà“ in der Akademie zu Venedig, der letzten Arbeit seiner Hand. Auch andere Künstler haben den schönen charaktervollen Kopf gern verwendet: Paolo Veronese in seiner berühmten „Hochzeit zu Kana“ im Louvre, Palma der Jüngere an der Decke des Oratoriums S. Fantino; und hierzu gesellen sich noch zahlreiche Darstellungen, auf welchen Tizian im Gespräch mit einem Freunde wiedergegeben ist und die deshalb durchweg auch ihm selber zugeschrieben werden. Wohl möglich, dass sie auf ehemaligen Originalen beruhen; was uns aber an dergleichen Bildern vorliegt, hat weder Anspruch auf Echtheit im Sinne dieses Ursprunges, noch in Rücksicht auf die Beschaffenheit der Nebenporträts als solcher. Auf einem Bilde in Cobham Hall finden wir die wohlbekannteste Gestalt Tizian's im Verein mit einem bärtigen Manne, der die Hand auf dessen Schulter legt und als Francesco Zuccato bezeichnet wird.⁵² So

Cobham
Hall.

⁵¹ Madrid, Museo del Prado No. 477, lebensgross, Leinwand h. 0,86 M., br. 0,65 M. Es hing bereits zur Zeit Philipp's des IV. (1621—65) im Alcazar. Es ist nicht frei von Uebermalung. Originalphotographie von Laurent. Gestochen wurde es 1542 von Alphonse François nach einer Wiederholung (Copie?), welche sich damals im Besitze des M. Chaix d'Est-Ange in Paris befand. Vasari XIII. 34 berichtet, Tizian habe sein Selbstporträt um die Zeit gemalt, als die Deckenbilder in S. Maria della Salute entstanden (1543), und fügt hinzu (XIII. 44), er habe sein Bildniss „wie zuvor gesagt“ vor vier Jahren (also um 1562) gemalt. Er lässt daher zweifelhaft, ob er ein oder zwei Bilder meinte; näher liegt es, bei dem grossen Abstand der Entstehungszeit das Letztere anzunehmen.

⁵² Tizian steht an einem grünbedeckten Tische, auf welchen er die Hand

Windsor,
Schloss.

dann erscheint er im Schloss Windsor in Gesellschaft eines Senators, der Aretin getauft worden ist. Wenn es natürlich erscheint, dass man bei Bezeichnung des zweiten Mannes dieser Gruppen bekannte Namen aus der Reihe der Freunde des Meisters herausgriff und jener sogenannte Zuccato bis auf Weiteres wohl gelten mag, so ist die Willkür hier unentschuldig, denn der Mann dort stimmt überein mit dem „Senator“ Tizian's in der Sammlung des Lord Elcho, einer trefflich gezeichneten Figur von würdevollem Aussehen in schwarz-weiss gemischtem Haar und Bart, dessen Auge geistvoll aus den sonst trockenen Zügen hervorleuchtet. Mit Aretin, den das wohlerworbene Fett zu keiner Zeit verliess, hat die wundervoll charakterisierte energische Erscheinung nichts gemein.⁵³

London,
Sammlung
Elcho.

Ein interessantes Bildniss Tizian's, welches sich im 17. Jahrhundert in der Sammlung Renier befand, ist der Forschung bislang gänzlich aus den Augen gekommen. Es zeigte ihn mit der einen Hand in einem Skizzenbuch arbeitend, in der andern den Stift haltend, während im Hintergrund die mediceische Venus aufgestellt war. Die Beschreibung deckt sich mit dem Kupferstich des Giovanni Bello, zu welchem Aretin im Jahre 1550 ein Sonett

stemmt und hält ein Blatt Papier, Zuccato spricht zu ihm von rechts her. Nach dem dünnen Farbenkörper und der hastigen Pinselführung zu schliessen, kann man Tintoretto oder einen Maler seiner Gefolgschaft vermuthen; keinesfalls haben die Schwächen des Vortrags, die Vernachlässigung der Form und die Undurchsichtigkeit der Farben etwas mit Tizian zu thun.

⁵³ Das Doppelbild in Windsor, wovon eine Wiederholung sich in Cobham Hall befindet, ist nachweislich in den Sammlungen Karl's des I. und Jakob's des II. gewesen (in Bathoe's Katalog unter No. 11). Tizian, wie gewöhnlich, in der Schaubenach rechts gewandt, steht auf der linken Seite neben einem Manne, der ihm ein Blatt Papier zeigt; letzterer (den man für den Kanzler Franceschi hält) bärtig, baarhäuptig und in Roth gekleidet, trägt die Stola der venezianischen Senatoren. Beide lebensgross und bis zur Hüfte sichtbar, entsprechen der Beschreibung, welche Ridolfi I. S. 261 von den Figuren eines Bildes der damaligen Sammlung des Domenico Ruzzini in Venedig gibt und werden von ihm als „Tizian und Francesco del Mosaico (Zuccato)“ bezeichnet. Die Behandlungsweise dieses Bildes jedoch deutet auf einen Künstler des XVII. Jahrhunderts und erinnert an den Stil des Odoardo Fialetti. Auch das andere Exemplar in Cobham Hall gehört dieser Zeit an. — Das Porträt im Besitze des Lord Elcho, lebensgrosses Brustbild in rothem Wams mit Stola, hat Reste einer Inschrift, welche jedoch infolge von Verputzung unlesbar geworden ist.

verfasste.⁵⁴ Charakteristischer als diese Darstellung jedoch ist ein späterer Stich des Odoardo Fialetti und der irrthümlich als „Tizian mit seiner Geliebten“ benannte, auf welchem der Meister die Hand um die Hüfte seiner Tochter schlingt. Die Zeichnung mag nach 1555 entstanden sein, als Lavinia bereits mit Cornelio Sarcinelli verheirathet war.⁵⁵

Wenn für das Selbstbildniss und für andere Porträts, wie das des Ranuccio Farnese und der Tochter des Roberto Strozzi nur Mussestunden verwendet wurden, waren die Hauptarbeiten der Zeit, von der wir reden, das Votivgemälde zu Ehren des Dogen Lando und der in allem Betracht bedeutsame Deckenschmuck in S. Spirito. Jenes aber, wofür Tizian noch am 31. Mai 1543 Zahlung empfing, hat seinen Meister nur kurze Zeit überdauert, da es bereits im Brande des Jahres 1577 zu Grunde ging, ohne dass uns auch nur eine Beschreibung davon erhalten wäre.⁵⁶ Zweifelhaft ist nur, ob wir das Bildniss des Ranuccio Farnese noch besitzen; dafür haben wir aber das Frauenbild aus dem Hause Strozzi. Als es gemalt wurde, war der florentinische Palast, worin es jetzt hängt, der Familie verschlossen. Filippo Strozzi gehörte als Haupt derjenigen Partei an, welche im Jahre 1537 den patriotischen aber unglücklichen Versuch machte, die Thronbesteigung Herzog Cosimo's zu verhindern. Er musste in Folge dessen in die Verbannung gehen und legte Hand an sich selbst, als er im Gefängniss erfuhr, dass Karl der V. ihn der Rache des Mediceers opfern wollte. Seine Söhne Piero und Leo kämpften unter Frankreichs Fahnen um die Obherrschaft in Italien, Roberto lebte theils in Venedig, theils in Frankreich und Rom. Er war ein Freund der Künste und Wissenschaften und verwendete einen Theil des Reichthums „der begütertesten Familie Italiens“ zur Befriedigung seiner ästhetischen Neigungen. Francesco San-

⁵⁴ s. Sansovino, Ven. descr. S. 377, Campori, Racc. di Cat. S. 442 und 443 und Lettere di M. P. Aretino V. S. 288. — In der Sammlung Canonici in Ferrara befand sich 1632 ein „Bildniss Tizian's“, Zeichnung von seiner eigenen Hand (s. Campori, Racc. di Cat. S. 126).

⁵⁵ s. darüber später. Odoardo Fialetti's Stich ist der Lebensbeschreibung des Anonymus Tizianello als Frontispiz beigefügt.

⁵⁶ s. die Urkunden darüber bei Lorenzi a. a. O. S. 235 und 238—241.

sovino widmete ihm seine Uebersetzung des Berosus⁵⁷ und wir wissen ferner, dass er im Namen der Katharina Medici mit Michelangelo wegen eines Reiterstandbildes Heinrich's des II. von Frankreich unterhandelt hat.⁵⁸ Als er seine Tochter von Tizian malen liess, war sie noch ein Kind, ihr Bild aber gehört zu den jugendfrischesten Erzeugnissen, die je eines Malers Pinsel geschaffen, auch Rubens und van Dyck nicht ausgenommen. Die Kleine ist etwa 10 Jahr alt. Sie steht neben einem Postament, worauf ihr Hündchen sitzt, dessen weiches Fell sie mit der einen Hand streichelt, während die andere ein Stück Kuchen hält, an dem Beide genascht haben. Als wären sie plötzlich unterbrochen worden, wenden die beiden Gespielen den Kopf und gucken mit einer dem Leben vollendet abgelauschten Augenblicksgeberde geradeswegs aus dem Bilde. Das Mädchen ist reizend in ihrem hausbakenen, von dichten rothbraunen Locken umflossenen Gesichtchen und drallen Armen, angethan mit all' dem Pomp, welcher der Erbin eines solchen Hauses ziemte: Rock und Schürzchen von weisser Seide mit Juwelen-besetztem Gürtel, an welchem eine ebenfalls von Edelsteinen erglänzende Troddel hängt, und um den Hals ein Perlgeschmeide. Das schmucke Püppchen tritt als silbergraue Lichtgestalt von dem braunrothen Tone des Zimmers und dem Fensterflügel los, durch welchen man auf freundliche Landschaft blickt: einen Teich mit Schwänen, ein Gewoge von Hügeln, hinter welchen ferne Berge aufsteigen und heller Himmel mit einzelnen Wolken. Das Postament, woran sie lehnt, ist vorn mit zwei tanzenden Amorettenfiguren geschmückt und der braune Holzton wird durch einen rothen Damastvorhang noch wirkungsvoller gemacht.⁵⁹ Man sieht, Tizian hatte Musse,

⁵⁷ s. Cicognara, *Iscriz. Ven.* IV. S. 39. Sansovino erhielt als Gegengabe einen goldenen Becher, den er seiner Wittwe vermachte.

⁵⁸ vgl. den Brief der Katharina an Guiducci vom Oktober 1560 bei Gaye, *Cart.* III. S. 40.

⁵⁹ Florenz, Palazzo Strozzi, Leinwand, Figur lebensgross; auf Tafelchen hoch oben an der Wand links bezeichnet „ANNOR X. MDXLII“ und an dem Postament „TITIANVS F.“ Alter Firniss bedeckt das Bild zum Theil und stört seine Wirkung. Uebermalungen finden sich an der Stirn des Kindes und auch anderwärts, obgleich die Erhaltung im Ganzen gut ist. Am Beginn unseres Jahrhunderts war das

das Kind zu beobachten; er gibt den eigenthümlichen Charakter dieses erquicklichen Wesens mit wunderbarer Breite des Vortrags wieder, ohne es dabei an Feinheit der Durchbildung mangeln zu lassen. Das Fleisch ist kräftig und geschmeidig, das Gleichgewicht von Licht und Schatten ebenso wahr wie überraschend in der Zartheit seiner Nüancen und Lokalfärbung, sowie der harmonischen volltönigen Gesamtstimmung; über dem Ganzen liegt eine entzückende Glanzatmosphäre, so dass wir wohl begreifen, wie Aretin beim Anblick des Bildes ausrufen konnte: „Wäre ich ein Maler, ich stürbe vor Verzweiflung Aber es ist gewiss, Tizian's Pinsel hat nur das Alter seines Herrn abgewartet, um seine Wunder ganz zu enthüllen.“⁶⁰

An technischer Meisterschaft gleichstehend, aber einer höheren Gattung künstlerischer Leistung angehörig, bezeichnen die für S. Spirito gemalten, jetzt in die Salute übertragenen Deckenstücke und das etwas später entstandene Pfingstbild die höchste Staffel venezianischer Kunst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Sie sind sämmtlich von erstaunlicher Originalität des Gedankens und der Composition und alle gleich merkwürdig durch die Kühnheit ihrer Behandlung. Am meisten gilt dies von den Deckenbildern. Hier erreicht Tizian einen Eindruck räumlichen Abstandes, der bis dahin von den Venezianern nie versucht worden war. In der Darstellung des zum Opfer seines Sohnes schreitenden Abraham, dem der Engel in das hochehobene Schwert fällt, ist die ganze Gruppe dergestalt verkürzt, als sähen wir den Vorgang an hoher Stelle, zu der wir nothwendig aufschauen müssen. Das Merkwürdige aber ist der Takt, vermöge dessen der Maler gleichzeitig mit den Figuren auch ihren Standboden verkürzt, indem er den Felsbühl, auf welchem der Schreiterhaufen Isaak's steht, in der Untersicht zeichnet, sodass er Füße und Beine des Patriarchen theilweise verhüllt und weiter zurückstehende Gegenstände nur bruchstückweise sehen lässt. Wie von magnetischer Kraft ist der-

Venedig,
S. Maria
della
Salute.

Bild im Palaste des Herzogs Strozzi in Rom (s. Bottari, *Racc. di lett. pitt.* III. S. 107); gestochen ist es von Dom. Cunego in Rom 1770, im Umriss bei Rosini V. S. 276.

⁶⁰ s. den Brief Aretin's an Tizian, Venedig 6. Juli 1542 in den *Lettere di M. P. Aretino* II. S. 288 v.

emporgereckte Arm im Schwunge festgebannt; Abraham blickt mit Angst, die in dem ganzen herkulischen Leibe nachzittert, zu dem himmlischen Retter empor, während seine Hand noch den Schopf des Knaben festhält und niederdrückt, der am Altar festgebunden liegt. Die Zugluft der Berghöhe spielt brausend mit den vollen Gewändern.⁶¹

Venedig,
Salute.

Aehnliche Massenvertheilung bei ganz anderem dramatischen Inhalte gewahren wir in dem „Brudermord Kain's“. Der Jähzornige hat sein unschuldiges Opfer auf das zerklüftete Erdreich niedergeworfen und ist im Begriff, Abel mit dem Fusse die steile Kante, worauf er hängt, hinabzustossen und mit der Keule zu tödten. Hier ist das Verkürzungsproblem fast grösser als die Kraft der Lösung, aber ein Schauspiel von bestialischer Wildheit vollzieht sich mit beklemmender Realität vor unseren Augen. Wo die Umrisse mangelhaft und die Bildung der Gliedmaassen nachlässig erscheinen, da tritt der wunderbare Farbeneffect ergänzend ein und erzeugt die Täuschung, als sei nicht die Wiedergabe der Formen falsch, sondern die Kreatur, die wir sehen. Unterstützt wird die Wirkung der Scene durch den Rauch von Kain's Altarfeuer, der mit seinen Schattenwogen quer über die Fläche zieht.⁶²

Grausig starren uns auf dem dritten Bilde die gigantischen Gliedmaassen Goliath's entgegen. Mit ausgestreckten Armen und abgeschlagenem Kopfe liegt er rücklings am Boden. Der kleine David in grüner Schäferkutte hat sich nach vollbrachter Wunderthat aufgerafft und hebt dankerfüllt die Hände zum Himmel empor, an welchem sich aus schattiger Wolkenmasse ein Lichtkern öffnet, so dass zauberhafter Schein über das grässliche Schauspiel fällt, während der Horizont in Dämmerung bleibt.⁶³

⁶¹ Der Patriarch trägt orangegelbe Tunika mit grünem Mantel, der Engel Gelb und Violett, Isaak Lackroth. Der linke Fuss des Engels ist beschädigt. Eine grosse Zeichnung davon, Feder mit Sepia, besitzt die Albertina zu Wien; sie gilt für den Originalentwurf, scheint uns jedoch nicht von dem Meister zu sein. Gestochen ist das Bild von Jos. Me. Mitellus 1669 und von Lefèbre, G. V. Haecht und Gottfr. Saiter.

⁶² Gestochen von J. M. Mitellus, Lefèbre und von der Gegenseite von G. Saiter.

⁶³ Goliath liegt mit den Schultern dem Beschauer zugekehrt und hat braune Lederrüstung, David trägt Gelb und Grün. Das Bild ist besonders oberhalb sehr

Venedig,
Salute.

Obgleich nach 1543 und an Stelle eines andern von der Geistlichkeit zurückgewiesenen Bildes, also mit grösserer Erfahrung in derartiger Vortragsform gemalt, bietet doch „die Ausgiessung des heiligen Geistes“ bei weitem nicht das packende Interesse der eben beschriebenen Darstellungen, wie sie auch durch Alterseinfluss und Uebermalung Eintrag erfahren hat. Die „Marien“ und die zwölf Jünger sind in gewölbtem Raume versammelt, welcher vom Lichte der herabschwebenden Taube und den Feuerflocken auf den Häuptern der Erwählten wiederglänzt. Im Mittelpunkt steht die Jungfrau und gibt mit kräftiger Geberde ihren Dankgefühlen Ausdruck, während die Apostel in verschiedener Weise knieend, sitzend und stehend den Eifer der Verzückung offenbaren. Kein früheres Werk des Meisters macht in solchem Grade das unmittelbare Festhalten der momentanen Erscheinung der Natur im Bilde bemerklich. Man sieht nur solide Farbenmassen in breitem Licht- und Schattenzug; die Umriss verschwinden fast ganz, die Gegenstände werden ohne Liniamment bloß durch sich selber begrenzt vermöge des reichen und öligen Tones bei höchst spärlicher Modellierung aber feinstem Wellenspiel der Farbe. So haben wir hier das Musterstück jenes schwungvoll kühnen Colorits, das Tintoretto und Schiavone bewundernd nachahmten.⁶⁴

Venedig,
Salute.

In beschränkterem Sinne sind auch die Kirchenväter und Evangelisten würdige Ergänzungen dieser zu jeder Zeit und an jedem Platze staunenswerthen Leistungen.⁶⁵ Man denkt nicht mehr an Natur-Vorbilder; sondern Tizian erhebt sich zu schöpferischer Machtvollkommenheit und erzeugt Wesen voll Leben und Individualität, die ihren Maasstab in sich selber tragen. Es ist nicht

schadhaft. Ihm wie allen übrigen ist durch schlechten Firniß die Wirkung genommen. Gestochen von J. M. Mitellus, Lefèvre und gegenseitig von G. Saiter.

⁶⁴ Am Altar der vierten Kapelle in der Salute. Besonders der obere Theil des Bildes ist durch Nachbesserungen beschädigt; dass es später als die übrigen entstanden ist, lehrt der Stil. Die gesammten Deckenstücke haben über lebensgrosse Figuren. Gestochen ist die Ausgiessung von N. R. Cochin. Zu einer sehr ähnlichen Composition besitzt das Florentiner Museum eine Zeichnung in Feder und Sepia, angeblich von Tizian selbst, doch ist die Handweise offenbar moderner.

⁶⁵ Jetzt ebenfalls in der Salute im Chor hinter dem Hochaltar. Matthäus ist das Porträt Tizian's mit dem Pinsel in der Hand.

die übernatürliche Gestaltung der Sixtinischen Gottheiten Michelangelo's, nicht deren plastische Wahrheit noch die Vollkommenheit ihrer Verkürzungen; auch mit dem Adel der Rafaelischen Gebilde und mit der geschmeidigen Anmuth Correggio's haben sie nichts gemein, sondern sie sind in Fleisch und Blut geboren und athmen in farbigem Licht mit einer Kraft und Sinnlichkeit, die bisher durch alle zeichnerische Strenge, durch Reinheit der Abstraction und Schmelz des Helldunkels nie erreicht worden war. Ganz Tizian's Eigenthum strömen sie auch nur seine naturtrunkene Empfindung aus.⁶⁶

Wie sehr Tizian sich bewusst war, was er in S. Spirito geleistet hatte, zeigt ein Brief aus dem Jahre 1544 an den Kardinal Farnese:

„Ich befinde mich in einem Rechtshandel mit der Brüderschaft von S. Spirito, der vor das Forum des Legaten gehört.⁶⁷ Sie wollen mich aber, wie ich merke, hinhalten und Ermächtigung nachsuchen, die Sache an einen andern Richter zu bringen, der ihr Freund ist. Daraufhin bitte ich Ew. Eminenz in Rücksicht auf meine Dienste und auf die Wichtigkeit der Frage, dem Monsignor Guidiccione Anweisung zu geben, dass er nichts mir Nachtheiliges durchlässt, sondern auf die Gerechtigkeit und Competenz des Legaten vertraut, damit die Brüderschaft nicht in Stand gesetzt wird, mich zu narren und Weiterungen gegen Recht und Billigkeit zu bewirken. Die Sache ist stadtbekannt in Venedig. Alle Welt weiss, dass die Brüderschaft mir für meine Werke von langer Hand her Geld schuldet.

Venedig, 11. December 1544.

Euer Eminenz Diener
Tizian.⁶⁸

Tizian muss in höheren Jahren entweder selbst process-stüchtig gewesen sein oder mit unverträglichen Leuten zu thun gehabt haben. Wir besitzen einen Erlass des Dogen vom 20. August 1542,

⁶⁶ vgl. Vasari XIII. 34 und Ridolfi I. 227. Seannelli, Microcosmo S. 216 stellt Tizian hier über Michelangelo.

⁶⁷ Der Legat war Giovanni della Casa, Tizian's Freund.

⁶⁸ Abgedruckt in Ronchini's Relazioni a. a. O. S. 6, Anmerkung.

worin auf seine Anrufung Execution gegen Giovanni Battista Spinelli verhängt wird, der wegen einer Schuld von 48 Dukaten und 5 Grossi belangt war. Sehr genau in Geldsachen, war Tizian auch klug in der Behandlung seiner weltlichen Geschäfte und lieh Geld zu Zinsen aus. Laut Vertrag vom 11. März 1542 wurde der Theilverkauf einer Mühle in Ansogne bei Cadore angeordnet, wobei Tizian mit Francesco Vecelli als Käufer, Vincenzo Vecelli als Verkäufer theilhaftig waren.⁶⁹ Als im Jahre 1542 der Kornvorrath in Cadore mangelte, erwirkte sich Tizian die Erlaubniss zur Einfuhr von Getreide aus Ceneda und anderen Plätzen, rüstete auf diese Weise die Cadoriner Fondachi aus und erhielt Zahlung in Form von Verschreibungen auf verzinssliche Gemeinde-Schuld.⁷⁰

Bei seiner Rückkehr aus Cadore im Herbst dieses Jahres traf er in Conegliano mit Alessandro Vitelli, dem Parteigänger der Medici und Kerkermeister des Filippo Strozzi zusammen, der als General des römischen Königs eben aus dem Türkenkrieg in Ungarn heimkam. Der Condottiere liess den Aretin durch Tizian grüssen und dieser beantwortete das freundliche Gedächtniss mit einem Briefe, welcher dem wenig Monate vorher an Piero Strozzi geschriebenen an Lobhudelei und Wärme nichts nachgab. Tizian selbst, der soeben die Tochter des Roberto Strozzi gemalt hatte, nahm nicht den geringsten Anstand, jetzt den Todfeind dieses Hauses zu conterfeien.⁷¹

⁶⁹ Ueber beide Sachen siehe die Handschrift des Dr. Jacobi in Cadore.

⁷⁰ Ciani a. a. O. II. S. 271.

⁷¹ Brief Aretin's an Alessandro Vitelli, Venedig, December 1542 in den Lettere di M. P. Aretino III. S. 20 und an Pietro Strozzi, Venedig 11. März 1542, ebenda II. S. 252 v.