

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

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

Leipzig, 1877

Fünfzehntes Capitel. Tizian's Tochter

FÜNFZEHNTE CAPITEL.

Tizian's Tochter.

Während Tizian im Genuss hoher Ehren bei anhaltender Arbeit in Rom lebte, wurde Sansovino daheim von schwerem Missgeschick betroffen. Als Baumeister von S. Marco war er vor einiger Zeit mit Errichtung der Bibliothek betraut worden, in welcher die von Petrarca und Kardinal Bessarion dem Staate vermachten Bücher aufgestellt werden sollten. Die grosse Halle dieses längs der Piazzetta und des grossen Kanals sich hinziehenden Prachtgebäudes war im Herbst bedeutend gefördert und im Winter eingewölbt worden; aber am 18. December 1545 stürzte sie ein und begrub unter ihren Ruinen das Geld der Republik und den Ruhm des Erbauers.¹ Kaum hatte Sansovino von diesem Unfall gehört, als er auch schon verhaftet und unter der Anklage strafbarer Fahrlässigkeit gefangen gesetzt wurde. Verzweifelt schrieb Aretin an Tizian, dieses Missgeschick bedrohe den Freund, den es die Freiheit gekostet, obendrein in seiner Existenz.² Die äussersten Anstrengungen wurden von Seiten Bembo's, Mendoza's und von Aretin selbst gemacht, um den Schlag zu mildern³; am wirksamsten aber scheint dabei Tizian's Einfluss gewesen zu sein.⁴

¹ s. Temenza, Vita di Sansovino S. 30.

² Aretin an Tizian, Lettere di M. P. Aretino III. S. 360.

³ Temanza a. a. O. S. 31; Bembo an Sansovino, Rom 23. Oktober 1546 in Bembo's Opere IX. S. 488.

⁴ So fasst Beltrame (a. a. O. S. 46) die Sache auf; seine Meinung stützt sich zweifellos auf Urkundliches, doch gibt er dergleichen nicht an.

Francesco Donato, ein alter und erprobter Freund der „Akademie“, war soeben dem Pietro Lando als Doge nachgefolgt⁵ und hatte kurz vor Tizian's Abreise nach Rom diesem zum Porträt gesessen; andere Freunde waren Mitglieder des Rathes der Zehn. Solcher Verwendung gelang es, Sansovino in Freiheit zu setzen, der einige Monate später unter Erlass der auferlegten Geldbusse wieder angestellt wurde.⁶

Francesco Donato hätte wohl Tizian's augenblickliche Rückkehr verlangen dürfen, da derselbe ja in Rom unmöglich seiner Verpflichtung, das Dogen-Porträt zu malen, nachkommen konnte; aber er war dem Meister freundlich gesinnt und liess ihm durch Aretin nur Grüsse und Artigkeiten sagen. Es erschien nach des Letzteren Meinung als ein günstiges Omen, dass Tizian das Bild Donato's als „Senator“ noch nicht vollendet hatte; jetzt konnte er ihn mit den höheren Würdezeichen schmücken. Der Künstler liess dem Dogen im December seine Huldigung vermelden und dieser erwiderte die Höflichkeit im Januar, ohne die Rückkunft zu befehlen.⁷

Auf diese Weise zur Verlängerung seines römischen Aufenthalts ermuntert setzte Tizian seine Arbeiten für die Farnesen fort und betrieb mit der ihm eigenthümlichen Beharrlichkeit die Ansprüche seines Sohnes auf die Pfründe von Colle. Sertorio, der Abt von Nonantola, hatte seit Langem schon eingewilligt, die Abtei gegen eine Entschädigung aufzugeben; aber ausser Sertorio war die Interessen-Concurrenz zweier mächtiger Persönlichkeiten zu versöhnen, und Kardinal Farnese hatte trotz seines guten Willens noch nicht die geeigneten Mittel dazu gefunden. Im Mai 1546 schrieb der Abt an Alessandro, dass auch den Herzog von Ferrara und den Kardinal Salviati für einige ihrer Freunde nach der Pfründe gelüste. Er selbst würde sich sehr gern mit einer Vergütung begnügen, doch dürfe er ohne Einwilligung der genannten hohen Herren die Abtei nicht abtreten.⁸ Damit verging

⁵ Lando war am 8. November 1545 gestorben.

⁶ Aretin an Sansovino, Lettere IV. S. 157.

⁷ Aretin an Tizian, Lettere III. S. 309 und 329.

⁸ s. den Brief in Ronchini's Relazioni di Tiziano coi Farnesi S. 6.

die Zeit; die Frucht wurde nicht reif und Tizian sah sich genöthigt, den päpstlichen Hof zu verlassen, ohne die erwartete Ernte eingebracht zu haben.⁹

Während seiner Mussestunden hatte er mehrere Porträts für den Herzog von Urbino vollendet.¹⁰ Diese schickte er ohne Zweifel direkt nach ihrem Bestimmungsorte ab, da sein eigener Weg ihn über Florenz führte, wo er die Meisterwerke toskanischer Kunst genauer kennen zu lernen wünschte. Am 12. Juni 1546 schrieb Aretin an den Herzog Cosimo, um ihn zu bedeuten, er möge, wofern Tizian ihn besuchte, wenigstens sagen, dass er sein ihm gewidmetes Bildniss gesehen habe.¹¹ Der Herzog liess sich kaum herbei, darauf zu antworten. Er empfing Tizian gegen Mitte Juni in Poggio a Caiano, lehnte es aber ab, ihm zu sitzen, vielleicht eingedenk der Ansprüche florentinischer Künstler, möglicher Weise auch, weil er keine Neigung fühlte einen Stil zu bewundern, der so sehr von dem eines Pontormo, Bronzino oder Allori abstach.¹² Tizian tröstete sich über den Misserfolg durch Besichtigung der Kirchen und Paläste von Florenz.¹³ Nach kurzem Verweilen setzte er seine Reise fort und hat auf dem Wege vielleicht Piacenza berührt, wo Pier Luigi Farnese vergebliche Anstrengungen machte, seinen schwankenden Thron zu befestigen. Er konnte diesen so wenig wie sein Leben sichern. Schon geraume Zeit vor seinem gewaltsamen Tode war er nach zeitgenössischen Berichten derart durch Krankheit abgemagert, dass er einer wandelnden Leiche glich.¹⁴ In diesem siechen Zustande finden wir ihn auf einem angeblich Tizian'schen Bilde in Neapel dargestellt, welches trotz seiner Beschädigungen durch Alter und Fahrlässigkeit doch das Ansehen hat, als gehöre es dem grossen Namen, den es trägt, wirklich an. Wenn dies, dann lassen sich nur zwei Möglichkeiten der Entstehung desselben denken. Da

⁹ Vasari XIII. 36 und Ridolfi I. S. 233 nehmen an, Tizian habe damals ein Benefiz erlangt; Letzterer spricht sogar von einem Bischofssitz, was jedoch Irrthum ist.

¹⁰ Vasari XIII. 36. — ¹¹ Gaye, Cart. II. S. 351.

¹² Vasari XIII. 36. — ¹³ s. ebenda.

¹⁴ Affò, a. a. O. S. 193.

Pier Luigi sich zur Zeit der Anwesenheit Tizian's in Rom nicht dort befunden hat, so wurde das Bild entweder nach einem in Piacenza von ihm angefertigten Entwurfe oder nach einer Skizze gemacht, welche dem Meister nachgeschickt worden ist.

Das Charakteristische dieser Erscheinung liegt in der Magerkeit. Der Herzog steht barhäuptig in der Rüstung, den Dolch in der einen, den Kommandostab in der andern Hand, neben einem behelmten Soldaten, der die Standarte von Parma trägt. Man sieht, es sind dieselben Gesichtszüge, welche Tizian drei Jahre früher in Bologna gemalt hatte, aber Sorge und Krankheit haben das Fleisch der Wangen bis auf die Knochen abgezehrt, Schläfe und Augen sind eingefallen, der Blick ist ohne Feuer, die Lippe farblos. Ueberdies ist die Oberfläche, wo sie nicht durch neue Uebermalung bedeckt oder durch Abblätterung vernichtet worden, zu rauher Trockenheit eingeschrumpft.¹⁵ Dem natürlichen Tode, welcher dieser Jammergestalt auf dem Gesicht geschrieben steht, eilte menschliche Bosheit noch voraus: im Jahre 1547 fiel Pier Luigi unter den Dolchen der von Karl dem V. und seinem General Ferrante Gonzaga gedungenen Mörder.

Neapel,
Museo
Nazionale.

Bei seiner Ankunft in Venedig fand Tizian die Dinge nicht nennenswerth verändert. Aretin hielt wie gewöhnlich offenes Haus am grossen Kanal, Sansovino hatte sich von seinen Unglücksfällen erholt und arbeitete an einer neuen Decke für den Bibliothekssaal, der päpstliche Légat Giovanni della Casa, ein genauer Bekannter Farnese's und alter Freund Bembo's und der Quirini, hiess den Meister in seinem Palaste willkommen, und hier wurde Tizian auch veranlasst, den Grafen Cesare Boschetti und Galeazzo Paleotti, Verwandte des Abtes von Nonantola, aufzusuchen. Die Eindrücke, die er dort bezüglich der Hoffnungen auf die Pfründe empfing, waren so erfreulich, dass er in einem Schreiben an den Kardinal Farnese vom 19. Juni 1546 aussprach, „es erübrige nur noch, nachdem die Sache in Zug gekommen,

¹⁵ Neapel, Museo Nazionale No. 33, Leinwand, lebensgrosses Hüftbild, im farnesischen Inventar von 1680 als Original von Tizian aufgeführt (s. Campori, Cat. S. 233); die Fahne in der Hand des Soldaten ist röthlich gelb, der Hintergrund dunkelbraun.

sie auch darin zu erhalten und bei dem Kardinal Salviati und dem Herzoge von Ferrara die von dem Legaten verlangte Genehmigung auszuwirken. „Der Erzbischof wird gern Ew. Eminenz gefällig sein und ich bitte nun, für die Befriedigung Sr. Hochwürden gütigst sorgen zu wollen. So hoffe ich denn für mein Alter und den Rest meines Lebens mich derjenigen Zufriedenheit zu erfreuen, mit welcher ich in Ew. Gnaden Diensten ohne weitere beunruhigende Gedanken wirken und arbeiten kann.“¹⁶

Diese Auffassung der Sachlage aber, welcher die Voraussetzung eines früheren oder späteren Eintritts in den Hofhalt der Farnese zu Grunde lag, erwies sich wieder als zu sanguinisch. Zu Hause und in seiner Behaglichkeit zu Rom mochte der Kardinal wohl nicht ohne Erfolg den Herzog von Ferrara und seinen Collegen Salviati bearbeitet haben; leider nur war er nicht lange mehr zu Hause, oder wenn das auch, doch nicht lange mehr in seiner Behaglichkeit.

Karl der V. hatte mit den protestantischen Fürsten gebrochen, der Papst und seine Allirten waren zu einer Liga mit dem Kaiser zusammengetreten. Ottavio Farnese warb italienische Truppen, um die Alpen zu überschreiten und Alessandro rüstete sich, als Legat nach Deutschland zu gehen. Es war einleuchtend, dass unter solchen Umständen die Gönnerschaft der farnesischen Fürsten werthlos wurde; Tizian sah sich daher nach anderen Stützen um.

Jetzt begann er nun wahrscheinlich die Composition der „Ausgießung des heiligen Geistes“ für die Domherren von S. Spirito von Neuem, nahm auch das Altarstück für Serravalle in Angriff, malte für Aretin das langbegehrte Bildniss des Giovanni de' Medici¹⁷ und lieferte von Amts wegen das Porträt des Dogen, das uns leider nicht überliefert ist.¹⁸ Das Profil des Mediceer's war erst einige Jahre in Aretin's Wohnung aufgestellt, dann erhielt

¹⁶ s. den Wortlaut dieses Briefes bei Ronchini, *Relazioni etc.* S. 8.

¹⁷ Aretin an Herzog Cosimo, 30. December 1546 in Bottari's *Lett. pitt.* III. S. 67.

¹⁸ Ueber die Zahlung s. Lorenzi S. 259. Das Bild ging beim Brande von 1577 unter; Ridolfi I. 263 erwähnt noch ein zweites Porträt des Dogen Donato in den Procuratien zu Venedig, dieses ist jedoch ebenfalls verschwunden.

es der Herzog Cosimo zum Geschenk und gegenwärtig gehört es der Galerie der Uffizien an.¹⁹

Wir erinnern hier daran, dass Aretin spät im Jahre 1526 an das Schmerzenslager dieses seines Herrn nach Mantua gerufen worden war. Giovanni de' Medici litt an einer Schusswunde, welche die Amputation des zerschmetterten Beines nothwendig machte und an dieser sollte der junge vielberühmte Führer der „schwarzen Bande“ sterben. Als er auf der Bahre lag, liess Aretin den Giulio Romano kommen und einen Abguss des Gesichts machen.²⁰ Diese Maske wurde nachher an zahlreiche Künstler verliehen und unter Anderen auch an Tizian, der nun mit Hilfe derselben die Erscheinung des „Condottiere“ bildlich ins Leben rief.²¹ Gleich manchen der früheren unter ähnlicher Bedingung entstandenen Werken hat auch dieses das Ansehen, als sei es nach dem Leben gemalt worden. Scharf im Profil nach links gesehen steht der jugendliche Held im Brustharnisch, die Hand auf den Helm gelegt, an welchem ein Schwerthieb sichtbar ist. Rother Vorhang bildet die Folie. Die Züge sprechen Kraft und feste Entschlossenheit aus, der kühnen Freiheit in der Behandlung des Fleisches kommt nur die Geschicklichkeit gleich, mit welcher die Politur des Kürass dargestellt ist. Höchstens an der etwas eintönigen Verschmelzung der Fleischfarbe kann man bemerken, dass Tizian nicht die lebendige Natur vor sich gehabt hat; umso treuer sind die Rüstungsstücke mit ihren Reflexen wiedergegeben.²²

Florenz,
Uffizien.

Mehr Seele legte Tizian freilich in solche Arbeiten, die er aus rein künstlerischem Antrieb begann. Das war unter anderen der Fall bei dem Mädchenbilde im Dresdener Museum, in welchem uns augenscheinlich Lavinia Vecelli entgegentritt. Scannelli, der Verfasser des *Microcosmo*, hat den wesentlichen Inhalt eines

¹⁹ Aretin an Cosimo, 30. December 1546 bei Bottari, Lett. pitt. I. S. 67.

²⁰ Aretin an Anichini, Lettere di M. P. Aretino III. S. 82.

²¹ Aretin an Sansovino und Parasio, Lettere di M. P. Aretino III. S. 137 und V. S. 176.

²² Florenz, Uffizien No. 614, Leinwand, lebensgrosses Hüftbild, eine Abbildung gibt das Florentiner Galeriewerk.

Briefes bewahrt, worin Tizian dem Herzog Alfonso von Ferrara die Absendung eines Bildes ankündigt, welches die Person darstelle, „die ihm auf der ganzen Welt am theuersten sei“. Als dann beschreibt er „die Gestalt eines jungen Mädchens in Lebensgrösse, das anmuthig dahinwandelnd mit dreiviertel Wendung des Kopfes hell ausschaut und dabei ihren Fächer bewegt — die Zeit ein Sommernachmittag, einladend für den Liebhaber, dem schönen Kinde den Hof zu machen.“²³ Scannelli spielt damit zweifellos auf das Bild des jungen Mädchens in Weiss an, welches die Dresdener Galerie schmückt, aber man würde sehr irren, wollte man annehmen, dass dasselbe für Alfonso gemalt worden, und noch mehr, wenn man die Dargestellte dadurch zur Maitresse eines Fürsten stempelte, der im Jahre 1534 gestorben war. Und seitdem wir wissen, dass Tizian hier Antlitz und Gestalt seiner eigenen Tochter conterfeite, kann das Bildniss nicht mehr für die Braute des Herzogs gelten. Wie wir übrigens sehen werden, hat er Lavinia, deren Name sonderbarer Weise später in „Cornelia“ verwandelt wurde, wiederholt gemalt.²⁴ Musste der Meister die Schande erleben, dass sein ältester Sohn Pomponio den Priesterrock entehrte und seines Vaters Vermögen auf liederliche Weise vergeudete, so fühlte er sich umso mehr beglückt durch die Zuneigung der beiden anderen Kinder, die seiner Liebe würdig waren: Orazio, der ihn nach Rom begleitet hatte, legte zahlreiche Proben seines malerischen Talentes ab, und Lavinia, die sich i. J. 1555 mit Cornelio Sarcinelli von Serravalle verheirathete, beglückte ihn durch Weiblichkeit und Anmuth. Auf sie deutet Ridolfi, wenn er das Bild „einer Jungfrau mit einem Fruchtkorbe“ und das „eines Mädchens, das eine Schüssel mit Melonen trägt“ in den Sammlungen des Niccolò Crasso und des Jan van Uffel in Antwerpen beschreibt.²⁵ Er nennt sie dabei „Cornelia“ und wir begreifen den Irrthum allenfalls, wenn wir der Zofe im Hause des Grafen Pepoli in Bologna gedenken, die durch Covos' Lüsternheit und dank der Liebedienerei, die ihr zu Willen war, mit

²³ Scannelli, *Microcosmo* S. 222.

²⁴ Ridolfi I. 253 und 259. — ²⁵ Ridolfi a. a. O.

Tizian in Beziehung kam. Dem „Mädchen mit der Fruchtschale“ begegnen wir in der Berliner Galerie wieder. Es ist aller Wahrscheinlichkeit nach dasselbe Bild, welches als ein Porträt Lavinia's von Argentina Rangone im Jahre 1549 in Anspruch genommen wurde. Zwischen den Rangone's und Tizian bestanden damals freundschaftliche Beziehungen. Argentina machte dem Meister den Vorschlag, einen ihrer Untergebenen als Lehrling in seine Werkstatt zu Venedig aufzunehmen. In ihrem bezüglichen Briefe berührt sie Lavinia's Porträt, um dessen Vollendung sie Tizian bittet, und Tizian wird ihr als der Pathin eines seiner Kinder den Wunsch gern gewährt haben.²⁶ Gegenstücke des Berliner Gemäldes sind das Porträt des Mädchens mit dem Schmuckkästchen in Lord Cowper's Sammlung und die „Salome“ in der Galerie zu Madrid; beide tragen mehr und minder die Züge des erwähnten Bildes im Museum zu Dresden.

Im Alter von 82 Jahren schrieb Tizian an Philipp den II. und ersuchte ihn, das Porträt einer Dame anzunehmen, welche er als die „unumschränkte Herrin seiner Seele“ bezeichnet.²⁷ Garcia Hernandes, der spanische Sekretär, erklärte zwar, diese Seelenkönigin Tizian's sei das phantastische Bild einer Türkin oder Perserin²⁸, in Wahrheit mochte Tizian mit dem zärtlichen Ausdrucke, den er damals gegen Alfonso und nun gegen den König von Spanien gebraucht, nichts anderes als die lieben Züge seiner Tochter gemeint haben, die er das eine Mal unmittelbar nach der Natur und nachmals in einer dem Geschmack Philipp's des II. mehr zusagenden idealisierenden Auffassung wiedergab. Scannelli's Annahme, dass Tizian mit Rücksicht auf unser Bild an Alfonso geschrieben habe, wird hinfällig, sobald man sich überzeugt, dass das Mädchen mit dem Blattfächer in Dresden der Zeit nach Tizian's Rückkehr von Rom angehört. Vom ersten bis zum letzten Pinselstrich ist das lebenswürdige Bild des Meisters Werk, kein Haarbreit daran zu entdecken, das nicht seine Hand verspüren

²⁶ s. den Brief bei Gaye, Cart. II. S. 375.

²⁷ Tizian an Philipp den II., 27. September 1559, Anhang No. XC.

²⁸ Garzia Hernandes an König Philipp den II., Venedig 3. August 1559 im Anhang No. LXXXIX.

liesse. Ihm eigen ist dieser durch bewunderungswürdiges Ausarbeiten reichlichen Pigments hergestellte leuchtende Fleischton, seine künstlerische Handschrift erkennen wir in der nicht mit Linien umzogenen, sondern durch die stoffliche Beschaffenheit der benachbarten Flächen markirte Zeichnung, seine Technik in dem Wechsel scharfer und gewischter Pinselstriche, an der zarten Modellierung in blendendem Licht, an der feinen Lasur, den Kirschlippen und dem funkelnden Auge, von dem wir wohl begreifen, dass es dem Vater ins Herz drang.

Dresden,
Galerie.

Lavinia's gelbes nach oben zusammengekämmtes Haar fällt in natürlichen Löckchen auf die Stirn. Ohringe und Perlenhalsband glänzen mit grauen Reflexen auf der rosig frischen Haut. Die ätherische Gaze auf den Schultern contrastiert mit der steifen Pracht des tief ausgeschnittenen Seidendamastkleides, dessen Falten bei flachem Wurf und Druck sich in weisslich grauem und gilblichem Schimmer heben und senken. Die linke Hand mit dem Perlenarmband ist beim Aufraffen der Schleppe anmuthig herabgeglitten, während die rechte, nur bis zur Taille erhoben, den fähnchenartigen Fächer bewegt. In ihrer ganz ungezwungenen, von Toilettenkünsten nicht beengten Haltung, die sogar, wenn man die lose Verschnürung des Leibchens beachtet, etwas ans Nachlässige streift, erscheint die Figur nichts weniger als elegant, aber dennoch voller Anmuth. Bei aller Jugendfrische und Heiterkeit des Ausdrucks herrscht einfacher Adel vor.²⁹

Als der Meister in weiter vorgerticktem Alter das wohlbekannte Bild malte, welches von van Dyck radirt wurde — ein Bild, in dem der interessante Zustand der Dame und die Gebärde Tizian's sowie der Todtenschädel im linken Vordergrunde

²⁹ Dresden, Galerie No. 229, Leinwand h. 1,02 M., br. 0,88 M., i. J. 1827 auf neue Leinwand übertragen und anscheinend wohl erhalten; der braune Hintergrund verdunkelt sich nach links hin. Das Bild wurde in Modena erworben und stammt aus dem Erbe der Este. Es ist gestochen von Basan, photographirt von der photographischen Gesellschaft in Berlin. Eine freie Copie von italienischer Hand besitzt die Galerie zu Kassel, Leinwand, dem Tizian zugeschrieben; die Züge stimmen jedoch mit dem Dresdener Bilde nicht überein. Eine zweite Copie im Belvedere zu Wien rührt von Rubens her und hat mehr flandrischen Charakter. Eine Studie zum Dresdener Original in rother und schwarzer Kreide befindet sich in der Albertina zu Wien.

philosophische Betrachtungen über Leben und Tod anregt, stellte er vermuthlich abermals seine Tochter dar; das Gesicht dieser nun zur Matrone gereiften, aber noch schönen Frauengestalt ist mit geringfügigen Aenderungen dasjenige des Dresdener Porträts.³⁰ Spätere Wiederholungen derselben Erscheinung, als Früchte und Blumen tragendes Mädchen oder als Salome, die das Haupt des Täufers hält, fixieren nur den Typus. Gleichviel, ob sie aus Tizian's Händen oder aus denen seiner Schüler hervorgingen, alle diese Bilder athmen liebenswürdige Jugend.

So charakterisiert die „Lavinia“ der Berliner Galerie die breite Manier des Meisters ums Jahr 1550. Es ist eine vollreife dralle Gestalt, in gelblich grüne Seide mit Schlitzärmeln gekleidet, um die Taille schliesst ein Gürtel von getriebener Arbeit und von ihren Schultern fällt ein weisser Schleier herab. Von der Seite gesehen erhebt sie mit den Händen eine mit Blumen angefüllte Schüssel und wirft durch die Biegung des Leibes das Gleichgewicht erhaltend den Kopf zurtück, indem sie, das Gesicht ein wenig drehend, den Beschauer anblickt. Ihr sorgfältig von den Schläfen zurückgestrichenes rothbraunes Haar wird von einem Juwelendiadem festgehalten, und der Hals ist mit Perlen-schnur geziert; links ein dunkelrother Vorhang, der zum Theil die braungestrichene Wand verdeckt, rechts ein Ausblick vom Altan über Hügellandschaft im Abendlichte vervollständigen ein Bild, das mit grosser Bravour auf groben Zwillich gemalt ist.³¹

Berlin,
Galerie.

³⁰ Wir beziehen uns hier auf das von Waagen, *Treasures*, Suppl. S. 110 in der Sammlung des Mr. James Morrison in London beschriebene Bild, an welchem derselbe theilweis die Hand eines Schülers bemerkt. Wir selbst haben das Bild nicht gesehen. Der Stich wurde schon früher erwähnt. Er ist in zwei verschiedenen Drucken vorhanden und mit Inschriften versehen (s. Cadorin, *dello amore* S. 79).

³¹ Berlin, Museum No. 166, Leinwand, Hüftbild, lebensgross, h. 3 F. 3½ Z., br. 2 F. 7½ Z. Die ganze Fläche ist mit einer dicken alten Firnis-Schicht bedeckt, deutliche Spuren von Nachbesserungen finden sich in den Schattentheilen des Gesichtes, an den Handgelenken, an der rechten Hand und am Himmel. An der rechten Seite ist ein Streifen Leinwand angestückt. Das Bild wurde i. J. 1832 von Abbate Celotti in Florenz für 5000 Thaler erworben. Der frühere Eigenthümer erklärte es für identisch mit demjenigen, welches laut Angabe Ridolfi's I. 253 für Niccolò Crasso gemalt war: Eine Copie des Kopfes der Berliner Lavinia (von Waagen, *Eximitage* S. 62 irrtümlich für Bruchstück eines Tizianischen Bildes der

Die frische Natürlichkeit der Haltung und der offene kindliche Blick stimmen durchaus zu der Annahme, dass Tizian hier sein eigenes Kind gemalt hat. Fleisch und Gewand sind reich und flott, aber vielleicht schon etwas zu schwammig behandelt. Von Haus aus hochgesteigerte Tonmischung und nachmalige Bearbeitungen, namentlich Firnisüberzüge mögen zusammengewirkt haben, um den feinen Flaum der Oberfläche zu schädigen. Möglicher Weise hat auch Orazio seine Hand im Spiele gehabt, dessen Betheiligung an den Arbeiten des Vaters jetzt mehr und mehr zunahm. In der Hauptsache aber bleibt es doch eine grosse Schöpfung des Meisters.

London,
Sammlung
Cowper.

Von gleicher Tonfülle, doch oberflächlicher modelliert und zu markiert in ihrer Ungezwungenheit, um bedingungslos als Werk Tizian's anerkannt zu werden, zeigt die „Lavinia mit dem Schmuckkästchen“ in Lord Cowper's Sammlung die wohlbekanntesten Gesichtszüge in vollerer Blüthe als in Berlin. Das Kästchen liegt auf einer Silberplatte, in der Ferne ist die Landschaft sichtbar, doch fehlt der Balkon; das Gewand ist grün, der Schleier gelb, das Gesicht in schärfer abgegrenzte Flächen geschnitten, die Gestalt kräftiger entwickelt. Dem fliessenden Pinselvortrag entspricht die grössere Schlawheit in der Formbezeichnung. Auch dafür mögen wie auf dem Berliner Exemplar die Nachbesserungen mit verantwortlich sein.³²

Madrid,
Museum.

Jugendlicher, in rothem Damastkleid und Schleier, die nackten Arme nur mit Mousselin verhüllt, ist die „Salome“ in Madrid, welche auf emallirtem Kredenzsteller das Haupt des Täufers trägt. Auf keine Weise jedoch erreicht sie das Mädchen mit dem Schmuckkasten, wie wir denn hier offenbar die Arbeit

Sammlung Barbarigo angesehen) befindet sich unter No. 104 in der Ermitage zu Petersburg, ist aber nicht Original.

³² London, Sammlung Cowper, Leinwand, lebensgross; ehemals in der Galerie Orléans und erwähnt in den Sammlungen der Lady Lucas und der Lady de Grey (s. Waagen, Treasures II. S. 497). Es hat Retouchen an den Händen und eine ausgebesserte Stelle an der Schulter. Gestochen von Guibert. — Unter Hollar's Stichen (1560) befindet sich einer nach einem Bilde in Van Veerle's Sammlung — Lavinia mit einer Schüssel und drei Melonen darauf (vgl. Ridolfi I. 259) — von welchem zur Zeit Nichts mehr bekannt ist.

eines Nachahmers auf Grund des Lavinia-Porträts in Berlin vor uns haben.³³

In die Zeit der Entstehung jener Bilder fällt ein Ereigniss, welches Tizian's Hoffnung auf nachhaltige Gunst Seitens der Farnesen belebte. Im Juli 1546 hatte Kardinal Alessandro mit den Truppen seines Bruders Ottavio die Alpen überschritten und befand sich im August zu Ingolstadt, wo der Kaiser den Protestanten des Schmalkaldischen Bundes unter Johann Friedrich von Sachsen gegenüber stand. Während der Vor- und Rückmärsche der streitenden Heere waren die leichten Truppen der Italiener und Spanier thätig gewesen und hatten Glück gehabt. Der Herbst trat ein und es wurde ein stehendes Lager in der Nähe von Ulm bezogen, die Kälte aber wirkte verderblich auf die Südländer, von denen eine grosse Zahl an der Ruhr starb. Kardinal Farnese wurde von einem Wechselfieber befallen, welches ihm die Rückkehr nach dem wärmeren Klima seiner Heimath räthlich erscheinen liess; am 22. November traf er in Venedig ein und fand dort seinen Collegen und Klienten Giovanni della Casa an einem heftigen Gichtanfälle leidend.³⁴ Während der Fieberpausen besuchte er Tizian und sah in dessen Hause mehrere in verschiedenen Stadien befindliche Bilder. Eins davon bestellte Alessandro für sich³⁵ und Tizian ging darauf umso lieber ein, als der Kardinal auf der Heimreise nach Rom war, also ganz in der Lage, entscheidende Schritte wegen des Lehens von Colle zu thun.

³³ Madrid, Museum No. 461, Leinwand hoch 0,87 M., breit 0,80 M., Hintergrund dunkle Wand, schlecht erhalten, verschiedentlich übermalt, besonders an der Wange und in der Nähe des rechten Ellenbogens. Photographirt von Laurent. Eine Copie von Padovanino befindet sich in der Galerie zu Padua unter No. 288. Die Annahme, dass die Madrider „Salome“ das Bild sei, welches im Katalog der Sammlung König Karl's des I. verzeichnet steht (Waagen, *Treasures* II. S. 480) entbehrt der Begründung. Die „Salome“ der Galerie Karl's ist verloren.

³⁴ s. Ronchini, *Lettere d'uomini illustri* I. S. 155—163, Brief Tizian's an den Kardinal Farnese vom 24. December 1547 in Ronchini's *Relazioni* S. 10, vgl. auch Ranke, *deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, Berlin 1843, IV. S. 438.

³⁵ Brief Tizian's an Kardinal Farnese vom 24. December a. a. O.

Bald stellten sich noch andere Aussichten ein. Am 18. Februar 1547 starb Giulia Varana, die Herzogin von Urbino. Mit ungeziemlicher Eile trat Guidubaldo in Verhandlungen zum Abschluss einer zweiten Ehe und am 4. Juni schon vermählte er sich in Rom mit Vittoria, der Tochter Pier Luigi Farnese's. Kaum vierzehn Tage nach den Hochzeitsfeierlichkeiten starb auch Sebastian del Piombo und damit erledigte sich das Bullenam. Tizian, der seinen zweiten Sohn Orazio im April verheirathet und selbständig gemacht hatte³⁶, erkannte rasch, dass ein Wechsel des Wohnsitzes und das gemeinsame Wohlwollen der Roveres und Farnese's ihm zu einer Stelle verhelfen könne. Demgemäss schrieb er an den Kardinal, um ihm seine Dienste anzubieten und zugleich um Sebastian's Erbschaft zu bitten.

Tizian an den Kardinal Farnese in Rom:

„Obschon er keine Anzeige noch Botschaft erhalten, die ihn drängte, das für Ew. hochwürdige Gnaden bestimmte Bild abzuliefern, hat Tizian, dero unterthäniger und sehr ergebener Diener, doch nicht ermangelt, dasselbe zu der äussersten Vollkommenheit zu bringen, deren sein Pinsel fähig ist. Da ich den höchsten Ruhm und unsterbliche Ehre in den Augen der Welt erlangen würde, wenn es Allen so gewiss bekannt wäre, als es mir selbst bewusst ist, dass ich unter dem Schatten der hohen Gnade und Gewogenheit Ew. Eminenz lebe, so möchte ich um die Erlaubniss bitten, in diesem Rufe ferner verbleiben zu dürfen und da ich nunmehr von aller irdischen Sorge frei bin, stelle ich anheim, meine Berufung vorzubereiten und über mich zu befehlen. Diesen Befehlen zu gehorsamen bin ich selbst für den Fall bereit, dass Ew. Gnaden mir zum dritten Mal die Annahme der Mönchskappe des verstorbenen Fra Bastiano auferlegen sollten. Und so verneige ich mich ergebenst und küsse Ew. Gnaden Hand.

Venedig, 18. Juni 1547.

Ew. hochwürdigen und erlauchten Gnaden steter Diener

Tiziano.“³⁷

³⁶ Aretin an Orazio Vecelli, Venedig April 1547 in den Lettere di M. P. Aretino IV. S. 79 v.

³⁷ Ronchini, Relazioni S. 8 und 9.

Vierzehn Tage später schrieb Giovanni della Casa an den Kardinal und meldete, der Herzog von Urbino sei gesund und munter in Venedig angekommen und Tizian unterrichtet worden, dass die Siegel des Piombo für ihn bereit lägen; er habe denn auch schon angefragt, ob irgend etwas hinsichtlich dieser Beförderung geschehen sei. „Dem Anscheine nach“ schloss della Casa „ist Tizian jetzt mehr als früher geneigt, die Stelle anzunehmen und es würde sehr wünschenswerth sein, wenn Ew. Gnaden dem Hofe Sr. Heiligkeit eine solche Zierde wie ihn sichern könnten.“³⁸ Als fertiger Diplomat hatte also der gute Meister, während er sich bei seinem Gönner ausdrücklich um die Stelle bewarb, dem Bevollmächtigten desselben eben nur seine Wohlgeneigtheit zur Annahme des Amtes, falls es ihm angetragen würde, kundgethan.

Monate vergingen, wie wir uns erinnern, im Verlaufe dieser Unterhandlungen. Indessen vollendete Tizian das Altarstück für Serravalle und andere Werke, von denen wir nur ungenaue und zusammenhangslose Kunde haben.

Die Gemeinde von Serravalle hatte zwar Anfangs nicht die Absicht gehabt, ein Altarbild bei dem Meister zu bestellen, allein Francesco Vecelli, der ursprünglich mit dieser Aufgabe betraut gewesen war, lieferte einen Entwurf, der nicht gefiel, und als die Besteller darauf ihr Anerbieten zurückzogen, schlug er selbst ihnen vor, sich an Tizian zu wenden, worauf sie denn auch gern eingingen. Im Jahre 1547 schrieb dieser an den Vorstand der Kirche und benachrichtigte ihn, er habe das Gemälde beendet und bitte, es abholen zu lassen. Auf Ansuchen seiner Auftraggeber — fügte er hinzu — sei die Figur des heiligen Petrus an Stelle des heiligen Vincenz gesetzt und dadurch ein Kostenzuschlag von 25 Dukaten verursacht worden. Das war nun gar nicht nach der Herren Wunsch und Säckel. Sie verwahrten sich deshalb gegen diese Forderung, verlangten von Tizian die Ablieferung in Serravalle und feilschten um die Bezahlung des festgesetzten Preises.³⁹ Der daraus folgende Streit wurde erst im Jahre

³⁸ Ronchini, *Lettere d'uomini illustri* I. S. 191—194.

³⁹ a. Anhang No. LXIV. und LXV. und Ciani, *Storia* II. S. 294.

1553 beigelegt, doch das Gemälde nachher nicht geändert. Es legt trotz etlicher Schäden noch Zeugniß ab von dem Anstoss, den Tizian's Kunst durch den Eindruck der florentinischen und römischen Schulen empfangen hatte, ja es enthält sogar eine ausdrückliche Huldigung an Rafael.

Serravalle,
Dom.

Eine massige Wolke, fast einer Windhose ähnelnd, dient der Jungfrau mit dem Kinde als Thron; Beide schauen herab zur Erde, umgeben von Cherubim, die in glänzendem Gloriennebel schwimmen. Einer der Engel stützt herabgebückt mit seiner Hand den Fuss Maria's, ein zweiter neigt sich um Petrus zu bezeichnen. Dieser, ein graubärtiger aber fester Greis, steht rechts im Vordergrund und hält die Schlüssel wie eine Weihgabe mit hoch erhobener Hand der Himmelskönigin dar, zu der er aufschaut; er trägt pfirsichfarbenen Rock und zimmetbraunen Mantel; ihm gegenüber Andreas in olivengrünen Anzug und rothen Mantel gekleidet, mit beiden Händen den schweren Stamm des langen Kreuzes umklammernd, welches gegen den Gebrauch rechtwinklig gebildet ist, wendet er den Blick voll ernster Würde dem Beschauer zu. In mittlerer Entfernung zwischen Beiden dehnt sich ein See, auf welchem Christus im Kahne sichtbar ist, wie er Petrus und Andreas beruft; weiterhin erstreckt sich dunkles Gewässer, hinter welchem in frei und meisterlich gezogenen Linien ein Gebirgsstock zum bewölkten Himmel aufragt. Der Luftzug treibt über den See und beflügelt etliche Segel. Das Licht ergießt sich von der Jungfrau aus und überhaucht die nächste Wolkenschicht mit zarter Röthe, während der Erdengrund im Dämmer liegt.⁴⁰ — Die Gestalten, kräftig und gesund wie Tizian sie lange nicht geschaffen, sind mit grossartigem Wurf in franker, entschlossener Geberde gedacht und mit vollendeter Leichtigkeit hingestellt, die Gewänder monumental angeordnet, die Beleuch-

⁴⁰ Serravalle, Dom, Hochaltar des heiligen Andreas, Leinwand, oben rund, hoch 14 Fuss, breit 7 Fuss, die Figuren lebensgross. Vorn auf einem Stein bezeichnet „TIZIAN“⁴. Das Bild ist geputzt, aus der Haltung gebracht und dann theilweise aufgebessert. Dadurch hat das Kleid der Jungfrau die ursprüngliche Farbe verloren und zeigt an einigen Stellen frische Farbenklexe; am meisten hat der Lichtschein der Engelglorie gelitten. Ueber die Verhandlungen in Betreff des Bildes s. Anhang No. LXIV. und LXV.

tung mächtig und zugleich geheimnissvoll. In der Pinselführung wetteifert bewusste Kraft mit einer Breite, welche weder Schärfe noch Durchbildung der Formen ausschliessend eine elastische Körperhaftigkeit erzeugt, die der Natur die Ehre gibt.

Der knickerige Kirchenvorstand von Serravalle hatte freilich keine Ahnung davon, was dieses Werk in Anbetracht der Kunstleistung bedeutete; dass es neben dem „Peter Martyr“ und dem „Johannes Elemosinarius“ ebenbürtig dastand und eine ganze Reihe unmittelbar vorausgegangener Schöpfungen des Meisters überragte. Gewaltig trotz Michelangelo in der Kraft und Klarheit der Hauptfiguren erinnert es in seinem goldenen Glorienschein an die Anmuth Rafael's und Correggio's und verbindet die ätherische Schönheit der Madonna von S. Niccolò mit der Wucht des Stiles der späteren Jahre. Es bezeugt aber ausserdem, mit welcher Unbefangenheit der Meister Ideen seiner Zeitgenossen aufzunehmen und auf seine Weise zu verwenden wusste. In der Entfernung ist, wie wir bereits bemerkten, der wunderbare Fischzug genau nach Rafael's Composition angebracht. Im J. 1516 war der grosse Cyklus der Kartons von Hampton Court, welcher das Leben Christi und die Apostelgeschichte behandelt, vollendet. Am St. Stephanstage wurden die nach diesen Kartons gearbeiteten Teppiche zum ersten Mal in der sixtinischen Kapelle ausgestellt. Seitdem waren die Kartons der Hauptsache nach für Italien verloren, die Teppiche jedoch, für welche sie angefertigt worden, verblieben als sorglich gehüteter Schatz im päpstlichen Palaste. Auf einem derselben, welcher die Bekehrung des Saulus darstellt, ist eine Bemerkung eingestickt, wonach dieses Stück bei der Plünderung Roms i. J. 1527 gestohlen und i. J. 1553 durch Anna von Montmorency an Julius den III. zurückgegeben worden sei, und diese Notiz bezieht sich vermutlich auf den Raub und die Wiedererstattung aller nach Rafael's Zeichnungen gewebten Arazzi, doch ist es schwierig, sie mit der Geschichte in Einklang zu bringen, welche bekundet, dass die Teppiche bei der von Paul dem III. veranstalteten Frohnleichnams-Feier vor der Peterskirche aufgehängt wurden.⁴¹ Gesehen hatte sie Tizian

⁴¹ s. Passavant, Leben Rafael's, 1. Ausgabe II. S. 233.
Crowe, Tizian II.

wahrscheinlich in Rom, wo sein Schüler Andrea Schiavone die Zeichnung zu den Platten, von der noch heute Abzüge existieren⁴², entwarf, oder er sah Rafael's Originalskizzen und machte bei seiner Composition des Altarbildes von Serravalle davon Gebrauch. Rafael's „wunderbarer Fischzug“ nun ist in zwei verschiedenen Fassungen vorhanden. Der Karton in Kensington (ehemals in Hampton Court) zeigt Christus, wie er im Boote sitzt und Petrus vor ihm kniet, während Andreas über die Ruderbank steigend herzukommt; im zweiten Boote links zwei Männer tief gebückt und mit Anstrengung am Netze ziehend; ein bärtiger Bootsmann steuert im Sitzen. Am Ufer vor den Barken stehen drei Kraniche. — Eine abweichende Anordnung ist uns in der Zeichnung der Albertina zu Wien erhalten, welche, wenn auch stark überarbeitet, doch Rafael'sches Original zu sein scheint. Hier ist die Composition in entgegengesetztem Sinne gefasst und drei Apostel harren an dem Ufer neben einer Gruppe von Frauen und einem Kinde. Auf der Rückseite des Zeichenbogens sind die Boote und die Figuren etwas verändert wiederholt: Petrus kniet vor dem Heiland wie dort, aber Andreas gibt die Richtung an und das unterstützende Schiffsvolk ist im Hintergrunde rechts angebracht. Die Idee, Christus in die mittlere Entfernung und die Apostel in den Vordergrund zu stellen, die anscheinend sehr bald von Rafael wieder preisgegeben war, nahm Tizian auf und flocht sie mit umso grösserem Recht als Episode in sein Gemälde ein, da die Handlung im bedeutsamsten Bezuge zu den beiden Vorderfiguren seines Bildes stand. Er modelte die überkommene Gruppierung nur insofern, als er Christus aufrecht im Schiffsbug stehend und Petrus auf einem Knie zu seinen Füßen rechts darstellte. Den Steuermann im zweiten Boote links lässt er in aufrechter Stellung den Kahn mit dem Ruder lenken, wie es die Gondoliere in Venedig zu machen pflegen; die Gestalt des Andreas und die Fischer, die das Netz anziehen, nahm er, wie er sie fand. Auf diese Weise und durch die Zuthat des bewegten Wassers, das der Fischerei günstig ist, fügte er, ohne die Entlehnung zu leug-

⁴² s. Passavant a. a. O. und Bartsch XVI. S. 51.

nen, Eigenes hinzu, ganz wie er es gelegentlich antiken Motiven gegenüber auch gethan.

Es ist hart, aus den Briefen Tizian's zu erfahren, wie zahlreich die Bilder sind, die er seinen Gönnern zur Verfügung stellte und von denen wir auch nicht einmal die Gegenstände mehr feststellen können. So wissen wir z. B., dass Kardinal Farnese im Jahre 1546 ein Gemälde aus dem Vorrath des Meisters auslas und dass Tizian wiederholt seine Absicht äusserte, es zu beendigen und einzusenden. Lange jedoch blieb die Zusage unerfüllt; wie sie endlich erledigt wurde, ist schwer anzugeben. Nichts als Vermuthung führt zu der Annahme, dass es sich um die Gruppe „Venus und Adonis“ gehandelt habe, welche lange die Farnesischen Sammlungen zu Parma und Rom zierte und eins der Meisterstücke dieser Periode war. Wenige Compositionen Tizian's sind häufiger wiederholt worden oder existieren in grösserer Anzahl, aber keine einzige der vollständigen Wiederholungen kommt der jetzt in Alnwick aufbewahrten Originalskizze gleich. Obwohl von kleinem Umfang und nicht frei von Ausflückereien gibt sie ein treffliches Beispiel von der Art, wie Tizian damals solche mythologische Stoffe auffasste. Die Scene ist in die Lichtung einer in Ton und Linien herrlich aufgebauten Waldlandschaft verlegt, das Lager der Göttin ein dunkelrothes Tuch auf einer kleinen Erhöhung im Schatten der Bäume ausgebreitet. Dort sehen wir Venus halb sitzend, halb liegend, den Rücken zum Beschauer gewendet, mit beiden Armen die Gestalt des Geliebten umklammernd, der sich erhoben hat und nach dem Felde zu hinwegstrebt. Adonis ist fertig zur Jagd; über dem leichten rothen Gewande trägt er ein Horn, das mit einem Stück gestreiften Zeuges an die Hüfte gebunden ist, rothe Kothurne an den Füßen und gleich dem Merkur einen Flügelhut auf dem Kopfe; in der einen Hand den befiederten Speer, mit der andern eine Koppel von drei Hunden haltend blickt er auf die Göttin nieder, die sich verlangend an ihn schmiegt, aber reisst sich los, denn die Sonne ist eben aufgegangen und Apoll führt seinen Wagen am Himmels-

Schloss
Alnwick.

gewölbe herauf und unter ihm ergiesst sich das Morgenlicht über die tief abgetönten Gefilde. Weiterhin sehen wir die gestaltgewordenen Ahnungen vom Tode des Auserlesenen, den im Graben zur Rechten der Eber anfällt. Reichheit der Töne, harmonische Farbgebung und balsamische Atmosphäre erhöhen den Reiz der Composition, die an und für sich schon entzückend genug ist; denn Venus und Adonis sind Beide in ihrer Art wundervolle Erscheinungen, trefflich gezeichnet, voll Feuer und Leben in den leidenschaftlich sprechenden Geberden.⁴³

In anderen, ohne Zweifel von dieser Grundidee abgeleiteten Fassungen des Vorganges sind Aenderungen angebracht, welche die Absicht des Meisters vollständiger zum Ausdruck bringen wollen: Amor hält eine Taube oder schläft unter einem Baum und ein Regenbogen ist am Himmel sichtbar. Nach der ersteren dieser Variationen ist das leider verlorene Farnesische Exemplar gemalt gewesen, von welchem in Leigh Court, Cobham Hall und im Belvedere zu Wien sich Copien vorfinden⁴⁴, die andere haben

⁴³ Alnwick. Leinwand h. 3 F. 4 Z., br. 2 F. 6½ Z. englisch. Das Bild befand sich früher in den Sammlungen Camuccini und Barberini. Ausgebesserte Stellen sind an Rücken und Hüfte der Venus, an Hals und Handgelenk des Adonis bemerkbar. Möglich, dass dieses Stück zu den Entwürfen gehört hat, die in Tintoretto's Besitz kamen oder dass es mit demjenigen identisch ist, welches Tizian i. J. 1562 dem Vincenzo Vecelli verehrte; s. darüber Anhang No. CIII., ferner Ridolfi I. 270 und Ticozzi, Vecelli S. 64, Anmerkung.

⁴⁴ Das farnesische Exemplar erwähnt Ridolfi I. 232. Dasselbe ist im Inventar der Kunstsammlungen von Parma aus dem Jahre 1680 folgendermaassen verzeichnet: „Un quadro alto br. 1 on. 11 largo br. 2, on. 4. Una Venere che siede sopra di un panno eremesi abbraccia Adone che con la sinistra tiene duoi levrieri et un Amorino con una colomba in mano, di Tiziano“ (s. Campori Cat. S. 211). — Das Bild in Leigh Court, jetzt Sitz des Sir William Miles, Leinwand h. 5 F. 10 Z., br. 6 F. 8 Z. englisch, stammt aus dem Besitz Sir Benjamin West's. Hier schläft Amor mit der Taube in der Hand, Adonis ist baarhäuptig und hat zwei Hunde, Apollo fährt durch die Wolken und in der Ferne sieht man den Angriff des Ebers auf den Jäger; links an einem Baume hängt Amor's Fächer, auf dem Boden steht ein Gefäss. Die Copie rührt von einem alten venezianischen Nachfolger Tizian's her. — Das Exemplar in Cobham Hall, Figuren halb lebensgross, war ursprünglich in der Sammlung Mariscotti in Bologna. Es ist abgeschwächte Nachahmung eines späteren Malers. Auch hier schläft Amor mit der Taube in Händen, Adonis ist ohne Kopfbedeckung und führt zwei Hunde, am Himmel sieht man statt des Apollo den Regenbogen. — Noch eine sehr beschädigte Copie findet sich unter No. 91 in der Akademie zu Venedig: Adonis mit Flügelhut, Amor links unter den Bäumen

wir in einer für Philipp den II. als Infanten von Spanien angefertigten Wiederholung und in geringeren Nachbildungen.

In einem Briefe an den Kanzler Granvella beschreibt Aretin die grosse Erregung des venezianischen Publikums, als Tizian im Jahre 1547 vom Kaiser nach Augsburg entboten wurde. Die Menge belagerte sein Haus und verlangte nach Bildern von ihm oder sonst welchen Vermächtnissen seiner Kunst.⁴⁵ Unter diesen Leuten befand sich vermuthlich auch Alessandro Contarini, ein Patrizier und Poet. Er kaufte einen „Christus in Emaus“, den er für so schön erachtete, dass er ihn der Signorie zum Geschenk anbot. Die Gabe wurde angenommen und in dem Staatspalaste aufgestellt, wo das Gemälde bis Ende des vorigen Jahrhunderts verblieben ist.⁴⁶ Tizian hatte jedoch eine Wiederholung angefertigt, die er nach Mantua schickte und diese gerieth nebst der Gonzaga'schen Sammlung in die Hände Karl's des I. von England und schliesslich mit anderen Schätzen aus Whitehall in die Galerie Ludwig's des XIV.

Wie bei anderen biblischen Darstellungen gibt Tizian auch hier ein Genrebild in monumentaler Staffierung. Das Haus, worin der Heiland mit den beiden Gefährten eingekehrt ist, hat Verhältnisse und Material eines Palastes, der Tisch, woran er sitzt steht auf einem Marmorflur, über welchen sich die Aussicht auf die Wälder und Dolomiten von Cadore eröffnet. In anderer Hinsicht aber liegt wieder etwas Behagliches und Trauliches in der bildlichen Erzählung. Christus sitzt mit Lukas hinter dem

Paris,
Louvre.

schlafend. Photographirt von Naya. — Die Schuloepie im Belvedere zu Wien (1. Stock, I. Saal No. 54) h. 3 F., br. 3 F. 9 Z., ist vermuthlich das Exemplar, welches sich in der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel befunden hat. Es ist für das Galeriewerk des Teniers von Schiavoni gestochen. Hier war Amor mit der Taube hinwegfliegend dargestellt, ist jedoch nicht mehr zu sehen, sondern die Stelle, wo die Figur angebracht war, mit Leinwand ausgefleckt und mit der Farbe des Bodens übermalt. Auch im Uebrigen ist das Bild stark bearbeitet und an den Seiten beschnitten. Einiges deutet auf die Hand Andrea Schiavone's. Ob eins der genannten Bilder die Copie sei, welche der Anonymus Tizianello S. 5 im Besitze des Giov. Carlo Doria aufführt, vermögen wir nicht zu entscheiden.

⁴⁵ Aretin an Granvella, Januar 1548 in *Lettere di M. P. Aretino* IV. S. 136.

⁴⁶ Vasari XIII. sah es über der Thür in einem Zimmer des Dogenpalastes; diesen Raum beschreibt Boschini, *Ricche Min. Sest. S. Marco* S. 18, Ridolfi I. 216 und Zanetti, *Pitt. Ven.* S. 165; er war der Kapelle der Pregadi benachbart.

schneeweissen Damasttafeltuche, dessen Muster der Maler mit überraschender Kunst wiedergegeben hat; er segnet das Brod, indessen Kleophas zur Rechten — in ehrerbietiger Neigung seines entblössten kurzgeschorenen Hauptes und mit den Ellbogen auf dem Tisch — die Hände faltet und ein stilles Gebet spricht. Der Gegenmann fährt staunend zurück; der mit aufgestreiftem Aermel aufwartende Wirth und ein Page mit dem Federhut, der die Schlüssel bringt, beobachten arglos seine Geberde, und der Hund unter dem Tische knurrt eine Katze an. So erscheint die ganze Composition als unvermittelte Mischung des Gewöhnlichsten und Erhabenen, als Vorbild jener pikant naiven Auffassungsweise, die später durch Paolo Veronese eine gewisse Classicität erhielt.⁴⁷

Blicken wir von diesen Werken des hohen Alters auf Tizian's Jugendleistungen, von dem eben besprochenen Christus in Emaus auf den Zinsgröschen zurück, so offenbart sich uns mit Einem Male der Entwicklungsweg der venezianischen Malerei. Gleichen Schritt mit der Herrschaft über die Mittel und der Sicherheit und Naturwahrheit der Auffassung geht die Neigung zum Realismus. Bei Tizian steigert die reife Erfahrung auch die Einfachheit, Sicherheit und Kunstgerechtigkeit. Er legt seine Farbenmassen mit Kühnheit in kräftigen Kontrasten an, seine Hand ist rasch, ohne nachlässig zu sein und seine Modellierung zeigt auch jetzt noch, dass sie grosser Weichheit und Glätte fähig war. Die Stoffe haben Textur und Ton von überraschender Ma-

⁴⁷ Paris, Louvre No. 462, bezeichnet „TIZIANVS F.“ Leinwand h. 1,69 M., br. 2,44 M. Das Bild ist laut Bathoe's Katalog S. 96 in der Sammlung Karl's des I. verzeichnet als Mantuanisches Stück . . . Christus in Emaus an der Tafel sitzend mit zwei Jüngern, ein Bursche und der Wirth dabeistehend.“ Die Figuren sind unter Lebensgrösse, Christus ist in Roth und Blau gekleidet, Kleophas in kaffeebraunen Kittel mit rothem Mantel und darüberhängendem Hut, Lukas bärtig im Profil gesehen in tiefgrünem Rock und weiss und blauer Binde; der Wirth neben ihm trägt schwarzes Wams und rothe Mütze, der Knabe blaue Mütze, gelbes Oberkleid und rothe Aermel. Auf einem an der Wand hinter diesem aufgehängten Schilde sieht man den kaiserlichen Doppeladler. Gestochen ist das Bild von F. Chauveau 1656, damals „in aedibus Jabachiis“, dann von Lorichon, Masson und Duthé, auch für Landon, photographirt von Braun. — Eine Copie des Exemplares im Louvre besitzt das Turiner Museum unter No. 209, eine zweite das Dresdener unter No. 237, welche dem Sassoferrato ähnelt; noch eine dritte ging aus der Galerie des Königs Wilhelm des II. der Niederlande 1850 in Besitz des Mr. Roos über.

nigfaltigkeit. Jede Einzelheit im Bilde hat ihr Recht zu sein; wesentlich oder nebensächlich trägt sie bei zu dem prachtvollen Farbenspiele. Es ist möglich, dass Tizian mehr als einmal aufgefördert war, diese Composition zu wiederholen. Jedoch die einzige bekannte Arbeit dieser Art, bei Lord Yarborough, liefert den Beweis, dass sie den Händen seiner Schüler, und namentlich dem Cesare Vecelli, überlassen blieb, der nach Belieben die Typen, die Gesichter und den Anzug änderte, ohne jedoch die Grösse und Vollkommenheit seines Meisters und Verwandten auch nur annähernd zu erreichen.⁴⁸

England,
Sammlung
Yarborough.

Uebrigens fiel es Tizian nicht ein, sich von seinen besten Schätzen zu Gunsten derer zu trennen, die da wähnten, er werde, weil ihn der Kaiser berufen, niemals wieder über die Alpen zurückkehren oder wenigstens keine Musse finden, den Wünschen unfürstlicher Liebhaber zu entsprechen. Zahlreiche Bilder an seinen Wänden waren freilich nur für die Paläste der Grossen geeignet. Diese stellte er nun zurecht, um sie nach Augsburg mitzunehmen, wo er einen ausgezeichneten Markt für solche Waare zu finden hoffte.

Von den Werken dieser Periode aber hätte allein schon die „Venus von Madrid“ ausgereicht, dem Meister die Unsterblichkeit zu sichern, und von ihr besitzen wir noch ein Gegenstück oder vielmehr eine ältere Nebenbuhlerin in der „Venus mit Cupido“ in Florenz, eine jener classischen Nacktfiguren, die dem Ideale wirklicher Lebensschönheit so nahe stehen wie ihre griechischen Schwestern dem plastischen. Wenn uns die ältere „Venus“ in Florenz stark in Zweifel lässt, ob Tizian in ihr eine Göttin oder ein Menschenkind darstellen wollte, so ist bei dieser die Absicht

⁴⁸ Das Bild bei Lord Yarborough, Leinwand, ist bezeichnet „TITIANVS F.“ und steht dem Exemplar im Louvre bedeutend nach. Christus trägt hier grünes Pilgerkleid, Kleophas Roth, Lukas Gelb, der Knabe hat graue Mütze und rothe Kutte, der Wirth olivengrünes Wams. Die Köpfe weichen durchweg von denen des Originals ab; Kleophas ist bärtig; die hinter ihm sichtbare, ebenfalls anders behandelte Landschaft wird durch einen Pfeiler durchschnitten, der auf jenem fehlt. Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass dieses Bild genau mit dem bei Zanetti, Pitt. Ven. S. 165 im Dogenpalast beschrieben stimmt. Es ist durch Firnis und Schmutz sehr verdüstert und an verschiedenen Stellen übermalt, sodass ein ganz bestimmtes Urtheil allerdings zurückgehalten werden muss.

Florenz,
Uffizien.

offenbar. Auf dem Lager von verblichenem lackfarbenen Sammet ausgestreckt hält sie das Laken und einen Blumenstrauss in der linken Hand; ihr Ellenbogen ist auf das feine Linnen des Kissens gestützt, an welches sie sich lehnt, der rechte anliegende Arm folgt dem Auf- und Abwogen von Leib und Hüfte. So ruhend wendet sie sich und horcht auf Cupido, der flüsternd über ihre Schulter blickt und seine zarte Hand auf ihren Hals legt. Der ruhige leidenschaftslose Charakter der Gruppe wird durch den harmlos bei dem Köcher liegenden Pfeil am Ende des Lagers angedeutet; die Vase auf dem Tisch enthält Rosen und Nelken, das Hündchen zu den Füßen der Göttin guckt nach einer Eule, welche auf der das Gemach vom Garten trennenden Ballustrade sitzt. Hinter dieser und den aus weinrothem leichten Wollstoff bestehenden Gardinen streckt ein malerischer Baum die üppige Blattfülle seiner Zweige in den Wolkenhimmel und ein buchtenreicher See bespült Felsen und entfernte Ufer, die weiterhin sich an das im bläulichen Dämmer des Abendscheins verschwimmende Cadoriner Hochland schliessen. Die Sonne geht in dünnem grauen Nebel unter, sodass der Himmel nicht mehr von ihr bestrahlt wird. Im Zwiellicht erfasst das Auge in gemessener Entfernung allmählig Gegenstände, die an Deutlichkeit zunehmen, je länger man sie anschaut — ein fein gewähltes Beleuchtungsmotiv für das Geheimniss der Enthüllung. Venus sieht nicht nur auf Amor, sie lauscht auch seinem Geflüster. Der Knabe ist muthwillig und schön und ebenso typisch für Tizian wie einer der Engel auf der sixtinischen Madonna für Rafael. Seine Augen sprechen gleich denen seiner schönen Mutter. Die Gruppe als solche, naturwahr trotz der Antike, sprüht Leben und ist in mildbräunlichem Gesamttön warm coloriert. Die Formen der Göttin schwellen in ambrosischer Fülle und Kraft, jede Muskelverschiebung ist genau verfolgt, jeder Zoll pulsierendes Fleisch. Nicht das jugendvolle schlanke Mädchen des Darmstädter Bildes, noch die erblühende Knospe der ersten Florentiner Venus haben wir hier, sondern die Gliederpracht der völlig gereiften Frau.⁴⁹

⁴⁹ Florenz, Uffizien No. 1108, Leinwand, Figuren lebensgross, aus dem urbi-

Die „Venus von Madrid“, in manchem Betracht Wiederholung der Florentinischen, deren Körperlage und Gliederbau sie hat, zeigt anderes Gesicht und noch frauenhaftere Figur. Cupido ist verschwunden, auch spielt sie nicht mit Blumen; aber allein ist sie nicht, sie streichelt den Rücken ihres zimmtfarbigen Schoosshündchens, und dessen Gebell stört einen am Fusse ihres Lagers sitzenden Mann, der vom Rücken sichtbar die Orgel spielt und sich wendet, um zu schelten, indess seine Hände auf den Tasten des Instrumentes ruhen. Hinter dem Balkon blickt man in einen langen Laubengang, in dessen Schatten ein paar Jäger mit ihrem Hunde, ein Hirsch und ein auf dem Rande des Springbrunnens sitzender Pfau sich zeigen. Die gestutzten Baumreihen erinnern weit eher an Park und Paläste, als an Cypem und Naxos. Es könnte in der That scheinen, als hätten wir bestimmte Individuen vor uns, als wäre dieses Mädchen in seinem Schmucke von Armbändern und Perlenhalsband die Angebetete, zu der die Klänge aus der Orgel des Ritters, den Kleidung und Degen als solchen kennzeichnen, huldigend emporsteigen. Eine entfernte Aehnlichkeit desselben mit Ottavio Farnese, wie ihn die neapolitanische Porträtgruppe zeigt, ist nicht ganz abzuweisen, aber das Geheimniss der Scene hat der Künstler nicht verrathen.⁵⁰

Ein sehr ähnliches Bild befand sich, wie wir sogleich sehen werden, im Besitz der Granvella's, während Ridolfi berichtet, Ti-

natischen Erbe stammend, nicht frei von Schäden infolge von Abputzung und Nachhilfen. Das Gesicht der Venus hat eine allgemeine Aehnlichkeit mit dem Frauenporträt in Dresden, welches „Lavinia“ benannt ist (s. darüber später). Gestochen von Massard, photographiert von Braun.

⁵⁰ Madrid, Museo del Prado No. 459, Leinwand hoch 1,36 M., breit 2,30 M. Das Bild hat sich seit 1665 bestimmt in Spanien befunden (s. Madrazo's Katalog) und soll in Karl's des I. Sammlung gewesen sein (s. Bathoe's Katalog S. 96). Die Fläche ist durch wiederholte Reinigung und Nachbesserung angetastet und dadurch hat der Kopf der Venus sehr gelitten; die Umrise sind theils verputzt, theils durch Uebermalung verändert, die rechte Hand des Orgelspielers ist verschmiert. Die Porträtgruppe, auf welche wir anspielen, ist oben Cap. XIV. erwähnt. Photographiert ist das Bild von Laurent. — Eine Copie davon (ebenfalls kein echter Tizian) findet sich in der Sammlung Fenaroli in Brescia, eine zweite kam i. J. 1850 beim Verkauf der Sammlung des Königs von Holland für 1000 Francs in die Hände des Mr. Brongneest, ist jetzt jedoch wieder im Haag in der Sammlung des Prinzen Friedrich der Niederlande.

zian habe denselben Gegenstand auch für Francesco Assonica in Venedig gemalt.⁵¹ Möglich, dass dem Meister Bilder der Personen, die er darstellen sollte, geliefert wurden. Denn der Betrachter fühlt sich unweigerlich aus den Regionen der Phantasie in die einer eigenartigen Civilisation versetzt; doch ändert dies nichts an dem Eindrücke der vollendeten Kunst, womit das Fleisch geadelt und die Farbenfläche behandelt ist, die hier wie in Florenz eine Kraft und Breite zeigt, deren auch der grösste Maler nur in seinen besten Tagen fähig war.

Es müsste Wunder nehmen, wenn diese Klasse von Gegenständen, welche die feinen Reizungen der Sinne und der Seele in idealer Formenharmonie beschwichtigt, nicht allmählig zum Gemeinplatz der Nachahmer geworden wäre. Es ist deshalb aber nöthig, die mehr oder minder glücklichen Variationen des Thema's, welche dem Meister nicht angehören, kurz zu charakterisieren. Hier muss zuerst ein zweites Exemplar in Madrid erwähnt werden, welches in der allgemeinen Anordnung dem späteren Florentiner „Venus-Bilde“ entspricht mit der Zuthat des Orgelspielers, der jedoch hier ohne Degen erscheint, und einer Fontaine nebst Pappelallee im Hintergrunde, sodass also auch das vorgenannte Madrider Original einige Züge beigetragen hat.⁵² — Eine ähnliche Mischung dieser beiden Hauptmotive bietet ferner das Exemplar im Museum Fitzwilliam zu Cambridge, auf welchem der kleine Amor das Haupt der Göttin bekränzt und der Galan die Laute spielt.⁵³ — Wieder als Abwandlung hiervon muss das freilich

Madrid,
Museum.

Cambridge,
Museum.

⁵¹ Nach Ridolfi I. 253 und 254 kam das von Tizian für Fr. Assonica gemalte Bild nach England.

⁵² Madrid, Museo del Prado No. 460, Leinwand h. 1,48 M., br. 2,17 M., obgleich seit 1665 bestimmt in Madrid nachweisbar und an der Wand nahe der Schulter des Ritters mit der (späteren) Inschrift „TITIANVS“ bezeichnet, ist es dennoch nicht Original: Venus liegt ohne Blume in der Hand auf dem Pfühl und lauscht dem Geflüster Amor's, den man im Profil sieht; in der Hauptsache entspricht die Gruppe der in Florenz. Photographiert von Laurent.

⁵³ Das Bild in Cambridge (Leinwand, No. 14) befand sich ehemals in der Galerie der Königin Christine von Schweden (s. Campori, Cat. S. 339), dann in der Galerie Orléans und wurde von Viscount Fitzwilliam für 1000 £ St. gekauft. Die Beschreibung sagt: „Bild der Venus auf rothem Sammetlager, den linken Arm auf weissem Laken, in der Rechten eine Flöte haltend, vor ihr eine Geige und auf-

sehr kunstreich und empfindungsvoll, aber doch von einem jüngeren Venezianer behandelte Dresdener Gemälde bezeichnet werden, welches gleich dem Exemplar im Haag ursprünglich die Benennung „Philipp der II. und seine Geliebte“ trug.⁵⁴

Aber es waren nicht bloß Bilder profanen Inhalts, welche Tizian an das kaiserliche Hoflager nach Augsburg mitnahm. Für den Kaiser selbst musste noch in anderer Richtung gesorgt werden. Zu diesem Ende malte er jetzt ein Ecce-homo (Christus mit der Dornenkrone) fertig, und zwar auf Schiefer, wie es Sebastian del Piombo zuweilen gethan, was ihn nöthigte, dem Bilde eine ähnliche Vollendung zu geben wie dem „Christus mit dem Zinsgroschen“.

Das Ecce-homo hängt jetzt im Museum zu Madrid. Der Meister, der sich in seiner Jugend anheischig gemacht hatte, die feine Durchführung eines Dürer mit der Breite des venezianischen Stils zu verbinden, war seitdem ein Anderer geworden. Der jetzt von ihm geschaffene Typus ist in seiner Weise ebenso vortrefflich wie irgend etwas, das er vorher entworfen hatte; naturtreu und ausdrucksvoll in seiner Trauer ermangelt er trotz breiter Modellierung dennoch weder der Weichheit noch des Schmelzes. Die Abstufungen der Lichter und Halbtinten sind so zart, die Farbengebung so reich, Licht und Schatten so wohlwogen wie nur je. Allein die Form des Gesichts hat nicht den idealen Zug, den man erwartet und insofern steht der Christus von Madrid dem Dresdener Christus unverkennbar nach.⁵⁵

Madrid,
Museum.

geschlagene Notenbücher. Ein Amorino bekränzt ihr Haupt, ihr zu Füßen sitzt auf dem Lager ein vom Rücken gesehener Mann, der die Laute spielt; Hintergrund Landschaft, von Tizian.“ Auch hier haben wir eine Mischung des Madrider und des Florentiner Bildes, die Formen der Venus sind schwer und derb, die Zeichnung fehlerhaft; der Maler ist vermuthlich ein Nachahmer Tizian's aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Auf dem Notenbuche steht „Tenor“. Die ganze Fläche ist stark mitgenommen, der rothe Vorhang hinter der Venus ganz übermalt, Amor an vielen Stellen nachgebessert und das Ganze durch alten Firniß bedeckt. A. Hume, *Life of Titian* S. 96 erwähnt eine Copie des Exemplares von Cambridge in *Holkham*.

⁵⁴ Dresden, Galerie No. 225, Leinwand h. 1,38 M., br. 2,04 M., im Motiv dem vorigen ähnlich, weich und elegant behandelt, offenbar von einem späteren Venezianer, der an die Mäpfer des Andrea Celesti erinnert.

⁵⁵ Madrid, Museo del Prado No. 467, Schiefer h. 0,69 M., br. 0,56 M. Das Bild ist ohne Zweifel dasjenige, welches Tizian nach Augsburg brachte; es ent-

spricht der Beschreibung Aretin's in seinen Briefen an Tizian und an Sansovino vom Januar und Februar 1548 (s. Lettere di M. P. Aretino IV. S. 134 und 144). Die Figur, halb lebensgross, ist nach rechts gewendet, die Arme vorn zusammengebunden, der linke theilweis mit rothem Tuche überdeckt, das Haupt geneigt, das Haar in der Mitte gescheitelt; Blutthränen rinnen aus den Dornenmalen; auf dem Hintergrunde links bezeichnet „TIZIANVS“. Mit Ausnahme einiger verputzter Stellen ist die Erhaltung gut. — Aretin beschreibt in seinem Briefe vom Januar 1548 eine Wiederholung des Bildes, die ihm Tizian geschenkt hatte und die vollkommen mit dem Madrider Original übereingestimmt zu haben scheint. Vielleicht ist dies das Exemplar, welches in die Sammlung Averoldi nach Brescia kam, wo es A. Sala im Umriss gestochen hat, und nachmals für die Sammlung des Herzogs von Aumale angekauft wurde. Es misst 0,72 M. zu 0,58 M.; war 1868 unter No. 254 in Leeds und 1874 unter No. 503 in der Ausstellung zu Gunsten der Elsass-Lothringer in Paris ausgestellt, ist jedoch den Verfassern unbekannt geblieben. — Von dem ersten Original des Ecce Homo machte Vermeyen i. J. 1555 eine Copie für Karl den V. in Brüssel (s. die bezügliche Urkunde in der Revue universelle des arts III. S. 138).
