

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

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

Leipzig, 1877

Siebzehntes Capitel. Thätigkeit für Philipp den II.

SIEBZEHNTE CAPITEL.

Thätigkeit für Philipp den II.

Eine am Ende des 16. Jahrhunderts landläufige Anekdote behauptet, Tizian sei nach seiner Rückkehr von Augsburg vor den Rath von Venedig berufen worden und habe dort in Gegenwart des Dogen Francesco Venier seine Erlebnisse an den Höfen Karl's und Ferdinand's schildern müssen. Nach Beendigung dieses Berichtes hätte der Meister alsdann seine Bereitwilligkeit erklärt, die Ausschmückung des Rathssaales zu vollenden. Bei Tizian's Begräbniss im Jahre 1586 ward die Absicht kundgegeben, diesen Vorfall zum Gegenstande eines Bildes zu machen und der Plan würde wahrscheinlich ausgeführt worden sein, wären die Schrecknisse der Pest nicht dazwischengetreten.¹

Die nüchterne Wahrhaftigkeit der Geschichte sträubt sich jedoch schon deswegen gegen dieses Histörchen, weil es den Francesco Venier im Jahre 1552 auf den herzoglichen Stuhl erhebt. Auch sonst ist nicht anzunehmen, dass man einem Künstler, selbst von der Berühmtheit Tizian's, ein Vorrecht zugestanden haben sollte, das nur venezianischen Gesandten eingeräumt war; die ganze Sache ist also wahrscheinlich Fabel. Nichtsdestoweniger war es durchaus möglich, dass Tizian, wenn auch nicht in offizieller Form, so doch durch gewöhnliche Kanäle mit der Signorie in Verbindung getreten sei. Während seiner wiederholten andauernden Abwesenheit hatte die Regierung ihn wahr-

¹ Ridolfi I. 240 und 281.

scheinlich von der Sanseria enthoben und er bemühte sich nach seiner Heimkunft, die Sinecure wiederzuerlangen. Es sind Spuren einer Petition vorhanden, in welcher er bittet, dass ihm der Gebrauch seines Patentes wieder gestattet werde, und ein Dekret vom 29. Oktober 1552 ordnet seine Wiedereinsetzung an.² Die Gemälde im Rathssaale wurden bald darauf vollendet, aber nicht von Tizian, sondern von seinem Sohn Orazio, von Tintoretto und Paolo Veronese.

Ueber das Jahr von Mitte 1551 bis Mitte 1552 enthalten zeitgenössische Briefsammlungen weit mehr Kunde von Tizian als die Kataloge öffentlicher oder privater Galerien. Doch ist öfter die Rede von Mahlzeiten, bei denen der Meister und seine Freunde Gäste waren, von Delikatessen der Jahreszeit, die in verschwenderischer Fülle an luxuriösen Tafeln aufgetragen wurden, als von hervorragenden Gemälden oder Porträts. Wir erhalten auf diese Weise den Eindruck, als hätte damals fast nur das Vergnügen Anziehungskraft für ihn besessen. — Niccolò Massa, ein wohlbekannter Arzt in Venedig, fragte ihn einmal, welche Erfahrungen er über die Veränderung in seiner Arbeitsfähigkeit gemacht habe, und Tizian antwortete, er hätte neuerdings oft bemerkt, dass er tageweis eine wahre Leidenschaft zu malen habe und unmittelbar darauf zu nichts fähig sei als müssig zu gehen. Die Ursache davon könne er nicht angeben, obgleich manche Leute sie auf die Constellation der Planeten zurückführen wollten. Massa erklärte die Erscheinung aus den Veränderungen der inneren Hitze oder Kälte des Körpers.³ Bei Tizian aber scheinen die Momente der Müdigkeit und Unlust nur kurz und selten gewesen zu sein. Finden wir über seine Arbeiten keine Aufzeichnungen, so dürfen wir uns beinahe überzeugt halten, dass die Historiker es nur vernachlässigt haben, von den Aeusserungen seiner unbezwinglichen Schaffenslust Kunde zu geben. Aretin erwähnt in einem Briefe vom August 1551 an Francesco Terzi, Tizian habe durch Fleiss und Arbeit ein fürstliches Einkommen erworben, „aber“ — fügt er

² s. die Urkunden bei Lorenzi S. 276.

³ Niccolò Massa, Venedig 1556, citirt bei Cicogna, *Iscriz. Ven.* VI. S. 805.

hinzu — „ich möchte wahrlich nicht meine Bequemlichkeit für seinen Reichthum vertauschen.“⁴ Der Meister war damals vermuthlich mit dem grossen Gemälde der „Dreieinigkeit“ beschäftigt, das 1555 abgeliefert worden ist. Dunkle Nachrichten haben wir auch aus dem Jahre 1552 von der Vollendung eines Porträts des Legaten Beccadelli, einer „Königin von Persien“, einer Landschaft und einer „St. Margaretha“ für den Prinzen von Spanien.⁵

Nach dem Tode Papst Paul's des III. war Beccadelli als Nachfolger des Giovanni della Casa nach Venedig gesandt worden. Aretin und Tizian machten sich schon vor seiner Ankunft volle Rechnung darauf, seinen Einfluss zur Befreiung eines Freundes zu benutzen, der einer unvorhergesehenen Prüfung ausgesetzt worden war. Man hatte den Kuraten der Minoriten, ihren gemeinschaftlichen Beichtvater, ins Gefängniß geworfen, weil er den göttlichen Ursprung der Beichte bestritt.⁶ Das Bild, welches Tizian von Beccadelli gemalt hat, mochte mit zu den Gründen gehören, wodurch man den Prälaten zum Einschreiten bewegen wollte. Es war im Juli 1552 vollendet und befindet sich in den Uffizien, ein classisches Specimen namentlich für die künstlerische Behandlung dessen, was man das „geistliche Fleisch“ nennen möchte: die etwas gedunsene blutlose Karnation verbunden mit einem Hang zum Schläfrigen. Behandelt ist das Porträt in der charakteristischen Manier der damaligen Zeit in breitem herzhaften Strich aus saftigem Pinsel, von angenehmer Wärme angehaucht. Dem eirunden regelmässigen Kopf mit hoher Stirn, spitzem Bart und schwülstigen Lippen steht die schwarze dreieckige Mütze trefflich. Aus dem schwarzen Kragen und den Tüllärmeln schauen ein Paar feine Hände hervor, welche ein Papier halten, dessen Inhalt der Prälat, im Armstuhl sitzend, anscheinend einer neben ihm befindlichen Person mittheilt. In dem Briefe, dem ein Sonett zum Preise des Porträts beigeschlossen war, sagt Aretin — diesmal der Wahrheit gemäss —: wie es

Florenz,
Uffizien.

⁴ Lettere di M. P. Aretino VI. S. 8 v.

⁵ vgl. später den Brief Tizian's an Philipp vom 11. Oktober 1552.

⁶ Aretin an Tizian, Venedig Oktober 1549, in den Lettere di M. P. Aretino V. S. 196.

zwei Karl's gäbe, einen von der Natur und einen von Tizian geschaffen, so könnten nun auch zwei Beccadelli den Versen Aretin's lauschen.⁷

Im Laufe desselben Jahres gingen die für Philipp von Spanien bestimmten Gemälde nach Madrid ab. Das letzte derselben, die „Königin von Persien“, war von folgendem Briefe begleitet.

Tizian an den Prinzen von Spanien:

„Erhabener und mächtiger Herr!

Da ich kürzlich eine „Königin von Persien“ von einiger Qualität gemalt habe, welche ich für würdig erachte, vor dem erhabenen Angesichte Ew. Hoheit zu erscheinen, so sende ich dieselbe, um während der Zeit, wo meine anderen Werke trocknen, Ew. Hoheit Botschaft von mir zu bringen. Sie kann der „Landschaft“ und der „heiligen Margaretha“ zugesellt werden, die ich kürzlich durch den Gesandten Vargas an die Adresse des Bischofs von Segovia geschickt habe. Inzwischen möge Gott Ew. Hoheit erhabene mächtige Person wie Ew. Hoheit Staat erhalten und segnen mit allem Glück und aller Wohlfahrt, welche Ew. Hoheit demüthiger Diener Tizian wünscht. Dem höchsten und mächtigsten Herrn küsst die Füße unterthänigst

Venedig, den 11. Oktober 1552.

Tizian Vecellio.⁸

Die Kuralien des Fusskusses, zu welchem streng genommen nur der heilige Vater berechtigt war, hatte Tizian bereits früher

⁷ Uffizien, No. 1116, Leinwand, lebensgross. Auf dem Papier in der Hand des Legaten steht Folgendes:

„JVLIVS P. P. III.

Venerabili fratri Ludovico ep̄o Ravelleñ apud dominium Venetorum nostro et aplicae sedis nuntio [cum annum ageret LII Titianus Vecellius faciebat Venetiis MDLII mense Julii].“

Sodann von späterer Hand:

„Translatus deinde MDLV di XVIII Septembris a Paulo Quarto Pontē maximo ad archiepiscopum Ragusinum quo pervenit die IX Decembris proxime subsequente.“
— Der Hintergrund ist dunkelbraun, das Ganze von vortrefflicher Farbenharmonie bei vorherrschendem bräunlich warmem Tone mit dem Flimmer eines sonnigen Tages überhaucht. Gestochen von J. C. Ulmer. — Vgl. darüber in den Lettere di M. P. Aretino das Schreiben aus Venedig vom Oktober 1552 „an den Sekretär des Legaten“.

⁸ Der Wortlaut im Anhang unter No. LXXIII.

dem Kaiser verabreicht. Beim letzten Aufenthalte in Augsburg mochte er Bemerkungen über das castilianische Hofceremoniell gemacht haben, die seinen Byzantinismus steigerten.⁹ Wir dürfen dabei freilich nicht vergessen, dass wir es mit einer Zeit und mit Sitten zu thun haben, welche die Satiren des Rabelais wohl züchtigen aber nicht ändern konnten, und dass Venedig, gleich Spanien, bis zu einem gewissen Grade mit orientalischen Gebräuchen angesäuert war.

Zum ersten Male aber in den Annalen der italienischen Malerei hören wir bei dieser Gelegenheit von einem Gemälde, das nichts weiter sein wollte als eine Landschaft. Die zahllosen Kataloge des siebzehnten Jahrhunderts gewähren nur eine einzige Notiz über ein Werk dieser Art von der Hand des grossen Venezianers. Es war „die Landschaft mit Soldaten und Thieren“ in der Sammlung des Paolo del Sera.¹⁰ Die europäischen Galerien dürften also wohl vergeblich nach solch' einer Arbeit durchsucht werden; nur in Windsor findet sich ein Bild, auf welchem sämtliche Figuren eine untergeordnete Rolle spielen. Dass aber Tizian mehr solcher Malereien auf seiner Staffelei gehabt hat, ist höchst wahrscheinlich; nur sind sie alle verloren gegangen. Aurelio Luini stattete Titian einstmals einen Besuch ab und fragte ihn, wie er in seinen Compositionen die Bäume mit dem Boden verbinde. Tizian gab ihm verschiedene Wege dafür an und brachte aus einem Zimmer seines Hauses eine bewundernswürdige Landschaft, welche Aurelio zuerst als eine Sudelei erschien, sobald er sie aber aus einer gewissen Entfernung betrachtete, war es ihm, als ergiesse sich plötzlich das Sonnenlicht darüber. Er verliess die Werkstatt mit der Erklärung; er habe nie etwas in seiner Art so Merkwürdiges gesehen wie diese Schöpfung.¹¹

Oft genug ist die edle Ausstattung des Hintergrundes auf Tizianischen Bildern betont worden. Die ehrfurchtgebietende Düsterheit der Berge, „ihre Kameradschaft mit den Wolken, ihr

⁹ Der Hand- und Fusskuss war stehende Floskel im diplomatischen Schriftverkehr der Sekretäre mit König Philipp.

¹⁰ Ridolfi I. 262.

¹¹ Lomazzo, Trattato I. Ausgabe S. 474.

fast persönliches Wesen, wie sie sphinxartig dastehn, ruhevoll oder in scheinbarer Regung gleich aufbäumenden Riesen, ihre Majestät, wenn sie wie Schutzgottheiten eine trauliche Scene bewachen; Waldtiefen, Laubmassen, von Wolkenschichten feierlich begrenzt, zitternde Strahlen zwischen den Baumlichtungen“ hatten für Tizian eben so viel Anziehung wie „der Zauber der Hütte und des Bauernhofes.“¹² In farbigen Gemälden freilich spiegelt sich diese Auffassung der stillen Natur für uns nicht mehr ab. Aber zahlreiche Radierungen und Zeichnungen beweisen, wie gern Tizian sich mit solchen Vorwürfen beschäftigt haben würde, hätte das Publikum ihren Werth zu würdigen verstanden. In den Stichen Lefèvre's finden wir die Motive der Dolomiten in stillem und erhabenem Charakter als malerischen Hintergrund von Burggemäuer und Gebäuden mit weit vorspringender Dachung oder reissenden Strömen verwendet, die sich an den zackigen Felsen brechen. Hier ist der Umriss eines Weilers oder einer Stadt mit ihrem Kranze von Obstgärten oder eine Brücke hinzugethan; eine oder meist zwei Figuren erscheinen im Vordergrund, um dem Bilde einen Namen zu geben. So sitzt auf einem der Boldrini'schen Holzschnitte aus dem Jahre 1556, der so frei im Lineament ist, als wäre die Zeichnung dazu von Tizian selbst gemacht, unter Bäumen eine entzückende Venusgestalt mit dem sich an die Falten ihres Gewandes klammernden Amor. Das Ganze ist eine treffliche Studie von Felsen und Gras in einem von Pinien überschatteten Thal. Knorrige Stämme und Wurzeln mit verschlungenen Gräsern und hervorbrechenden Quellen erwecken unsere Aufmerksamkeit auf einigen Stichen nach dem Bilde des Hieronymus in der Wildniss. Noch charakteristischer und bedeutender aber erscheinen Zeichnungen, auf welchen die manigfaltigsten Einzelheiten aus der leblosen Natur aufs Papier gebracht sind. So ein Buchendach in der Nähe eines Quells, im Besitze des Mr. Malcolm in Poltallock, dann eine Baumgruppe vor einem von Alpen überragten Dorfe, eine Studie von drei Stämmen neben einer Wiese vor der von rundem oder ge-

Poltallock,
Sammlung
Malcolm.

¹² s. Gilbert's „Cadore“ S. 7, 72 ff.

Florenz, stutztem Baumwuchs halb bedeckten Hügelreihe, oder eine ein-
 Uffizien. sames Gruppe ineinander geschlungener Baumstümpfe mit spär-
 lichem Laubwerk vor einem geisterhaft in der Dusterheit des
 Bergkessels liegenden Schlosse — alle aus der grossen Zahl
 ihresgleichen in den Uffizien zu Florenz. Manchmal hockt die
 Figur eines nackten Knaben oder einer Frau im Vordergrund
 und gibt in Abwesenheit der Luft-Perspektive einen Maasstab
 für die Planfolge im Bild. Ein grosses Blatt im Dresdener
 Dresden, Museum stellt einen Hafen dar, zu dem zwei tiefe mit Kriegs-
 Galerie. schiffen erfüllte Kanäle führen; die Ortschaft liegt auf drei-
 eckiger Insel, rechts von einem Felsenschloss beherrscht; in
 der Ferne die zu hohen Dolomitbergen ansteigende Küste. —
 Wien, In der Albertina zu Wien zeigt ein anderes Blatt eine Stadt am
 Albertina. Abhange eines Hügels hingeschmiegt, dessen bewaldeter Rücken
 eigenthümlich gegen die Kahlheit der entfernteren Bergspitzen
 absticht. Noch ausgedehnter ist die Ansicht von Berg, Ebene,
 Wasser und Meeresküste auf einer Zeichnung im Louvre. Hier
 Paris, spiegelt sich der Himmel voll tiefliegender Wolken in dem Strome
 Louvre. wieder, dem die auf dem Rücken des Stieres sitzende Europa
 entgegencilt. Muss man eingestehen, dass Tizians Dolomiten öfter
 in der Form übertrieben und in der Komposition unnatürlich, das
 Laubwerk seiner Bäume ziemlich conventionell ist, so haben die
 Zeichnungen, vornehmlich die Federskizzen, überraschend wirk-
 same und oft ungemein poetische Behandlung.

Mit der „Landschaft“, die an Philipp nach Spanien ging, ist
 auch die „Persische Königin“ spurlos verschwunden. Dagegen
 besitzen wir noch die „heilige Margaretha“, die Jahrhunderte
 lang in einer düstern Halle des Escorial bewahrt, gegenwärtig
 Madrid, im Museum von Madrid hängt. Trotz des üblen Zustandes ist
 Museum. das Bild doch ein schönes Ueberbleibsel des Werkes, an welches
 Tizian augenscheinlich seine beste Kunst verwandte, um den
 jungen mächtigen Erbherrn, für den er keinen Weihrauch sparte,
 dadurch für sich einzunehmen. Die grosse Gestalt des Drachen
 streckt sich links vom Vordergrunde bis zu der am entgegen-
 gesetzten Ende des Hintergrundes gähnenden Höhle. Vor ihm
 die Heilige, ihr Kreuz in der linken Hand, vorübergehend und

mit einer gewissen Hast sich umwendend, während ihr Blick immer noch durch den offenen Rachen und die Klauen des Ungeheuers gefesselt ist. Tizian hatte diesen von Giulio Romano oft gemalten Gegenstand¹³ bis dahin unberührt gelassen. Er entfaltet dabei allen Reiz einer grossen lebendigen Gestalt in schöner Bewegung. Der Zusammenfluss einiger einfacher Linien ist mit grosser Geschicklichkeit und Wahrheit behandelt, die Flächen mit reichen harmonischen Tinten bekleidet. Es ist zu beklagen, dass der grüne Mantel, welcher die Gestalt der Heiligen umfließt und den Glanz des lichten rothen Gürtels hebt, durch die lange Schmarre in der Leinwand verunstaltet wird, die von der Wange Margaretha's bis zum linken Bein und Fuss der andern Seite reicht.¹⁴

Tizian's Beziehungen zu der kaiserlichen Familie wurden durch die Entfernung keineswegs gelockert, sondern wie es scheint durch ziemlich lebhaften Briefwechsel gepflegt. Philipp bestätigte Tizian den Empfang seines Briefes vom Oktober durch eine Zuschrift vom 12. December, worauf der Maler im folgenden März (1553) antwortete, „die im Briefe des Prinzen sich aussprechende Güte habe ihn wieder jung gemacht; während er an der Vollendung etlicher „Poesien“ arbeite, möge der Prinz mit einer Wiedergabe seiner eigenen erlauchten Physiognomie fürlieb nehmen.“¹⁵

Auf die Rückseite dieses Briefes schrieb Philipp eigenhändig die Verfügung und folgende Zeilen:

¹³ Wir meinen die beiden so lange dem Rafael zugeschriebenen Bilder im Louvre und im Wiener Belvedere.

¹⁴ Madrid, Museum No. 469, Leinwand h. 2,42 M., br. 1,82 M., ehemals im Escorial, wo noch zwei Copien davon vorhanden sind. Die Mönche, welche an dem Anblick des entblößten Beines Anstoss nahmen, hatten es mit einem gemalten Gewandstück bedeckt, bei dessen Wiederbeseitigung das Fleisch Schaden gelitten hat. Hier und an der linken Seite des Gesichtes sind starke Uebermalungen bemerkbar. Im Hintergrund links sieht man eine brennende Stadt, vorn rechts liegt ein Menschenschädel, an dem Felsen, worin die Drachenhöhle sich befindet, liest man „TITIANVS“. — Ein sehr ähnliches Bild, jetzt nicht mehr nachweisbar, muss sich laut Bathoe's Katalog in der Sammlung König Karl's des I. befunden haben. Gestochen ist dasselbe von Howard und von einem Ungenannten.

¹⁵ Der Wortlaut im Anhang No. LXXIV. Der Brief des Königs vom vorausgegangenen December, auf welchen sich das Schreiben bezieht, ist nicht erhalten.

„Vielgeliebter und Getreuer!

Durch Ortiz, den Diener unseres Gesandten in Venedig, empfangen wir Euren Brief und das denselben begleitende Porträt, wofür wir Euch sowohl weil es von Eurer eigenen Hand ist, als auch weil Ihr so viel Mühe damit gehabt, vielmals danken. Die Versicherung unseres guten Willens hinsichtlich Eures Anerbietens fügen wir hinzu.“

Beinahe um dieselbe Zeit (31. Mai) schrieb Karl der V. an Vargas und fragte an, ob das in Brüssel verbreitete Gerücht vom Tode Tizian's auf Wahrheit beruhe. Mit der Vermuthung, dass die seither nicht bestätigte Nachricht falsch sei, verbindet der Kaiser den Befehl zu Nachforschungen über den Stand der Aufträge, welche der Meister vor seinem Weggang von Augsburg übernommen gehabt.¹⁶

Den Beweis seiner Existenz gab Tizian Ende Juni durch ein Schreiben an den kaiserlichen Gönner.¹⁷ Vargas bestätigte dies und berichtete seinem Gebieter über verschiedene Bilder, welche Tizian für ihn und die Königin Maria von Ungarn unter Händen hatte.

Francesco Vargas an Karl den V. in Brüssel:

„Tizian lebt, ist gesund und hoch erfreut darüber, dass Ew. Majestät die Gnade gehabt haben, sich nach ihm zu erkundigen. Er nahm mich mit und zeigte mir die „Dreieinigkeit“, die er gegen Ende September zu vollenden verspricht. Es scheint mir ein sehr schönes Werk. Ebenso sah ich einen Christus, welcher Magdalenen im Garten erscheint, für Serenissima die Königin Maria. Das andere Gemälde wird, wie er mir sagte, eine „schmerzreiche Jungfrau“ sein als Seitenstück zu dem „Ecce-Homo“, das sich bereits im Besitze Ew. Majestät befindet. Das Bild ist noch nicht angefangen, weil ihm die Grösse noch nicht bestimmt worden, doch gedenkt er es in Angriff zu nehmen, sobald er diese Unterlagen hat.“¹⁸

Venedig, den 30. Juni 1553.“

¹⁶ Der Wortlaut im Anhang No. LXXV. — ¹⁷ Tizian an Karl den V. bei Ticozzi S. 309, wo das Datum nicht gegeben ist, welches jedoch aus dem folgenden Briefe des Vargas hervorgeht. — ¹⁸ Der Wortlaut im Anhang No. LXXVI.

Unterdessen war der Doge Francesco Donato, nachdem er das hohe Alter von achtzig Jahren erreicht, zu seinen Vätern versammelt worden und hatte in dem frommen Senator Marc Antonio Trevisani einen Nachfolger gefunden. Tizian sah sich gezwungen, seine Arbeiten zu unterbrechen, um den neuen Fürsten zu porträtieren; im November konnte Aretin bereits zum Lobe des Bildes ein Sonett schreiben.¹⁹ Das Original ist bei der Feuersbrunst im Jahre 1577 mit verbrannt, glücklicher Weise existiert aber eine Wiederholung davon in der Sterne'schen Sammlung zu Wien, die das kränkliche Aussehen eines Mannes zeigt, der schon nach einjähriger Amtsführung starb, als er in einem Zimmer des Dogenpalastes die Messe hörte. Gestalt und Gesicht sind nach rechts gewandt, der Herzogshut aus weisser Seide scheint den Kopf zu belasten, der auch in den tiefliegenden schwarzen Augen und dem galligen Teint Zeichen der Krankheit an sich trägt. Der mit grauen Streifen untermischte schwarze Bart fällt auf den reichen citronenfarbigen Damast des Mantels, den der Doge mit der linken Hand zusammenfasst, während die rechte ein weisses Taschentuch hält.²⁰ Kein Gemälde aus dieser Zeit ist uns bekannt, auf welchem Tizian die weiche Beschaffenheit des Fleisches so oberflächlich von der Textur des Gewebes im Kostüm unterschieden hätte wie hier. Die gleichzeitigen Porträts von Vargas und Thomas Granvella, welche während des folgenden Winters den Palast der kaiserlichen Gesandtschaft und Tizian's Haus in Venedig schmückten, werden vermuthlich mit grösserer Sorgfalt ausgeführt gewesen sein.²¹

Wien,
Sammlung
Sterne.

Im Frühling und Sommer 1554 vollendete Tizian vier bedeutende Werke: die „Danaë“ von Madrid für den Prinzen von Spanien, ein „Noli-me-tangere“, welches die Königin Maria aus

¹⁹ Aretin an Boccamazza, Venedig November 1553, Lettere di M. P. Aretino VI. S. 203.

²⁰ Das Bild, lange in der Sammlung Festetics, misst 0,99 M. zu 0,86 M., die Figur ist bis zum Schenkel sichthar, Nachhilfen fehlen nicht, besonders in der Stelle dicht unterhalb des Bartes.

²¹ Aretin an Tizian, Venedig Oktober 1553, derselbe an Vasallo, November 1553, und an Thomas Granvella, Januar 1554, Lettere di M. P. Aretino VI. S. 193, 203—205 und 220 v. Keins der Bilder kann gegenwärtig nachgewiesen werden.

den Niederlanden mit nach Spanien nahm, die „schmerzreiche Jungfrau“ und die „Dreieinigkeit“. Die „Danaë“ empfing Philipp kurze Zeit, ehe er Corunna yerliess, um sich nach England einzuschiffen.²² Ein Seitenstück, „Venus und Adonis“, das etwas später von Venedig abgesandt war, erreichte ihn in London etwa drei Monate nach seiner Vermählung mit Maria Tudor. Bei dieser Gelegenheit bestätigen die Kunstannalen, was die Geschichtsschreiber über das Leben dieses Prinzen erzählen, dessen gewohnheitsmässige kirchliche Observanz doch eine grosse Freiheit im Verhältniss zum schönen Geschlechte durchaus nicht ausschloss. „Se non ha il Rè per casto“ schrieb der venezianische Gesandte von London an seine Regierung, und Philipp's Geschmack für die Nuditäten der venezianischen Schule erläutert diese Bemerkung.²³

Madrid,
Museum.

In dieser Danaë wie in anderen Gemälden derselben Klasse schuf Tizian jetzt nicht mehr etwas Neues, sondern gab lediglich Variationen alter und bekannter Themata. Die Hauptfigur unterscheidet sich in keinem wesentlichen Zuge von der neapolitanischen, nur ist sie gröber und realistischer. Der Hauptvorzug des ersten Exemplares besteht in der idealen Schönheit der Gestalt, die der Antike verwandt ist, und in dem unvergleichlichen Reichthum der Farbe. Der Danaë von Madrid, die genau in derselben Stellung und nach einem ähnlichen Modell gemalt ist, fehlt die Durchgeistigung, die Umrisse sind weniger rein und man kann sich eine gewisse Stumpfheit der Empfindung und des Vortrags nicht mehr verhehlen. Aus der rein poetischen Sphäre ist der Gegenstand in die derbe Wirklichkeit herabgeglitten, welche die gleichzeitig entstandenen Ceremonien- und Gesellschaftsbilder Paolo Veronese's sowie die Bauern- und Hirtenstücke Giacomo Bassano's mit einem zwar pikanten, aber nicht stichhaltigen Reize erfüllt. Gliedmaassen, Hände und Füsse dieser Danaë verrathen nicht mehr Adel, als die alte Vettel mit dem Schlüsselbund, welche die befremdlicher Weise aus der Wolke und nicht aus der Hand eines Liebhabers herabregnenden Gold-

²² Der Zeitpunkt der Ankunft in Spanien ist nicht genau bekannt.

²³ s. den Gesandtschaftsbericht des Giovanni Michele bei Prescott, Philipp der II.

stücke in ihrer Schürze auffängt. Es erscheint ganz in der Ordnung, dass sich Cupido, der schon auf der reizenden erstmaligen Composition Angesichts des klingenden Minnesoldes eine etwas skeptische Miene zeigt, von dieser Scene hinweggedrückt hat. — Bei alledem aber haben wir es doch mit Tizian zu thun, und es bleibt Raum genug zur Bewunderung der unübertrefflichen Energie des Pinsels und des grossartigen Effektes der Lichtführung. Selbst hinsichtlich der Naturauffassung ist das Bild, wie es nun einmal dasteht, ein Meisterwerk; denn es kann kaum etwas Charakteristischeres geben, als den Gegensatz von Alter und Jugend in diesen beiden Frauengestalten.²⁴

Fast unveränderte Wiederholungen sind mehrfach bekannt. Ueber das ehemals der Granvella'schen Sammlung angehörende Exemplar können wir kein Echtheitsurtheil mehr fällen²⁵; diejenigen in Wien und Petersburg zeugen für die Beliebtheit des Gegenstandes. Auf jenem fehlt der kleine Hund, der im Madrider Bilde zu Füssen Danaë's liegt, und die alte Duenna trägt anderes Kleid.²⁶ Auf dem Gemälde in Wien sieht man die Alte von vorn und sie hält eine Schale empor. Beide Gemälde sind mit kühnem Tizianischen Schwunge ausgeführt und müssen für Originale genommen werden, wenn sie auch wahrscheinlich unter

Wien,
Belvedere.
Petersburg,
Ermitage.

²⁴ Madrid, Museum No. 458, vordem im „Tizian-Saale“ des Alcazar (Leinwand h. 1,28 M., br. 1,78 M.), Figuren lebensgross. Es ist durch Abputzung und Nachhilfen beschädigt. Ueble Stellen frischer Farbe finden sich am rechten Oberarm, an der linken Brust und am Unterleib; auch die Zehen des rechten Fusses sind übermalt, der Himmel ist dermaassen verändert, dass der ehemalige sichtbare Kopf Jupiter's verschwunden ist. Am besten ist die Alte mit der grauen Haube, nackten Schultern und braunem Kleid erhalten. Stiche darnach existieren von Sutman, Lisbetius, Lefèbre und Richer. Tizian erwähnt das Bild in seinem Briefe an König Philipp vom November 1554 (Ticozzi S. 312); darnach wäre es früher im Jahre abgegangen gewesen.

²⁵ Im Inventar bei Castans a. a. O. S. 55 ist das Maass 3 Fuss zu 5 1/2 Fuss angegeben.

²⁶ Petersburg, Ermitage No. 100, Leinwand hoch 1,02 M., breit 1,88 M., beschädigt durch ungleiches Putzen und Abreibungen, wodurch etliche Lasuren und Halböne verlöschet sind und das Weiss besonders scharf und kalt geworden ist. 1633 befand es sich in der Sammlung des Marquis de Vrillières, dann in den französischen Sammlungen Thévenin, Bourvalais und Crozat. Gestochen ist es von der Gegenseite von Louis Desplaces. Eine Copie des Exemplares, vielleicht vom Spanier del Mazo, befindet sich in der Galerie des Herzogs von Wellington in London.

Betheiligung des Cesare Vecelli oder des Girolamo, Tizian's Lieb-
lingsschüler, vollendet worden sind.²⁷

Seine Belohnung für die „Danaë“ in Madrid empfing Tizian
durch Vargas. In einem Briefe an Philipp bekennt er, der Lohn
sei mehr der Grösse des Prinzen als seinem künstlerischen Ver-
dienste angemessen, verspricht aber „Venus und Adonis“ schlen-
nigst zu vollenden, um dieser Grossmuth würdiger zu erscheinen.²⁸
Etwas anders lautet das Schreiben an Karl den V. Die „Drei-
einigkeit“ und die „Addolorata“ waren fertig und abgeliefert, aber
noch immer hingen die Pensionsansprüche auf Mailand und Neapel
in der Luft und Tizian entschloss sich deshalb zu einem ziemlich
affektierten Verzweiflungsschritt.

Tizian an Karl den V.

„Geheiligte Kaiserliche Majestät!

Auf Befehl Ew. Majestät war mir eine jährliche Pension von
200 Scudi in Mailand angewiesen und ein Privilegium für die
Ausfuhr von Korn aus Neapel gewährt. Letzteres hat mich Hun-
derte von Scudi gekostet, weil ich dafür einen Agenten in dem
Königreiche bezahlen musste. Endlich empfing ich eine „natura-
lezza“ in Spanien für einen meiner Söhne, womit eine jährliche
Pension von 500 Scudi verbunden war. Ich habe das Unglück
gehabt, von allen diesen Gnadenbeweisen nichts zu erhalten und
ich erbitte nun von Ew. Majestät die Erlaubniss, ein Wort darüber

²⁷ Wien, Belvedere, I. Stock, II. Saal, ital. Schulen No. 36, h. 4 F. 3 Z.,
br. 4 F. 8 Z., bezeichnet unter dem linken Fuss der Danaë: „TITIANVS ÆQVES
CÆS.“, welche Inschrift jedoch neu ist, obgleich sie möglicher Weise sich mit der
ursprünglichen deckt. Das Bild ist stärker beschädigt und mehr aus der Haltung
gekommen als das Petersburger Exemplar: Danaë's Kopf theilweis abgekratzt, die
Zehen des rechten Fusses erneut, hier und da Lasuren weggeputzt. Eine Copie,
ehemals im Besitz der Lady Malmesbury, wurde 1876 für 15 £ 4 Sh. 6 P. ver-
äussert; sie stammte aus der Sammlung Lord Pembroke's, welche 1851 verkauft
worden ist und war zuvor im Besitz des Grafen Dorsay, der sie von Mr. Crawford
hatte. Crawford's Danaë wurde 1820 mit 200 Pfd. St. bezahlt. Die sogenannte
„Danaë von Tizian“, welche im Jahre 1874 in Mailand und im Februar 1875 in
Angers ausgestellt war und angeblich aus dem Besitz der Familie Buoncompagni
in Bologna stammte, soll, wie an beiden Orten behauptet wurde, für 630,000 Fros.
an den Kaiser von Russland verkauft worden sein.

²⁸ Der Brief ohne Datum bei Ticozzi S. 312 muss im Frühling 1554 ge-
schrieben sein.

sagen zu dürfen, hoffend, der freigebige Sinn des grössten christlichen Kaisers, der je gelebt hat, werde nicht dulden, dass seine Befehle von seinen Ministern misachtet werden. Ich würde eine solche Gnade als einen Akt der Barmherzigkeit betrachten, da meine Mittel beschränkt sind, denn ich bin krank gewesen und habe eine Tochter verheirathet. Mein Gebet zur Himmelskönigin, bei Ew. Kaiserlichen Majestät sich für mich zu verwenden, findet Ausdruck in ihrem Bilde, das jetzt vor Ew. Majestät Angesicht tritt mit einer Miene und Geberde des Schmerzes, welche meine eigenen Leiden widerspiegeln. Ich sende Ew. Majestät auch das Bild „die Dreieinigkeit“. Ohne die Quälereien, denen ich ausgesetzt bin, würde ich es früher vollendet und abgesandt haben, obgleich ich in dem Ehrgeiz, Ew. Majestät zufriedenzustellen, die Mühe nicht gespart habe, die Arbeit mehrerer Tage zwei oder drei Mal auszulöschen, um es zur Vollkommenheit zu bringen und mir selbst genugzuthun. Darüber ist mehr Zeit vergangen, als ich in der Regel für derartige Dinge brauche. Ich werde mich aber glücklich preisen, wenn ich Ew. Kaiserlichen Majestät Zufriedenheit erlange und bitte, Ew. Majestät wollen meine Dienstwilligkeit annehmen, da das höchste Ziel meines Strebens ist, Ew. Majestät Vergnügen zu bereiten, dessen mächtige Hand ich mit aller Ehrfurcht und Demuth des Herzens küsse.

Venedig, den 10. September 1554.

„Das Porträt von Signor Vargas, welches auf meiner Arbeit angebracht ist, ward auf sein Verlangen darin aufgenommen. Sollte es Ew. Kaiserlichen Majestät nicht gefallen, so kann jeder Maler es mit ein paar Strichen in eine andere Person verwandeln.

Eurer Kaiserlichen Majestät unterthänigster Diener

Tizian, Maler.“²⁹

In einem Punkte hatte Tizian hier zu viel gesagt: Lavinia's Heirathscontract trägt erst die Jahrzahl 1555. Vargas zeigte dem Kaiser den Abgang der „Dreieinigkeit“ und der „Addolorata“ an, welche am 11. Oktober 1554 von Venedig nach den Nieder-

²⁹ Der Wortlaut im Anhang No. LXXVIII.

landen gesandt wurden³⁰; auch liegt die Annahme nahe, dass Maria von Ungarn mit demselben Transport ihr „Noli-me-tangere“ empfing. Diese späte Darstellung des Stoffes, den Tizian einmal in seiner Jugendfrische behandelt hatte, war lange im Escorial aufbewahrt, wo noch jetzt eine Copie davon existiert. Das Original ist auf unerklärliche Weise verstümmelt worden. Es ist nichts übrig geblieben als der schöne Kopf und die Büste des Heilandes, der in der linken Hand das Grabschwert hält.³¹

Madrid,
Museum.

Die „schmerzreiche Jungfrau“ ist auf Schiefer gemalt und vermuthlich Dank der Widerstandsfähigkeit des Materials vor dem Schicksal so vieler Werke des Meisters verschont geblieben. Als Gegenstück zum „Ecce-Homo“ stellte das Bild die klagende Mutter dar. Das Gesicht, dreiviertel nach links, ist vorwärts geneigt, der Blick gespannt, und die Hände heben sich mit allen Zeichen der Bekümmerniss empor. Süßigkeit und Reichthum der Farbe verbinden sich mit sehr zarten Uebergängen des Tones, aber der Typus und Ausdruck sowie der Schnitt der Züge deuten auf des Meisters überhandnehmende Neigung zu rückhaltlosem Realismus hin.³²

Madrid,
Museum.

Gegen die „Dreieinigkeit“ hat man den Tadel erhoben, die Gruppierung verstosse gegen die Compositionsgesetze und die gezwungene Stellung der meisten Figuren benachtheilige ihre Gesamtwirkung.³³ In diesem Vorwurf liegt ohne Zweifel viel Wahres, denn wir vermissen ganz und gar den Zusammenschluss

³⁰ s. den Brief vom 15. Oktober 1554 im Anhang No. LXXIX.

³¹ Dieses Bruchstück im Museum zu Madrid No. 489, Leinwand auf Holz gespannt, h. 0,68 M., br. 0,62 M., stellt Christus $\frac{3}{4}$ nach links gewendet dar in weisser Tunika und blauem Mantel, Strahlen um das Haupt, im Hintergrund Himmel. Es wurde durch Don Madrazo im Escorial aufgefunden, wo es als Deckel eines Oelkruges diente; s. den Bericht des Mr. J. C. Robinson in der „Academy“ vom März 1872. Dass das Bild als Ganzes nach Spanien gekommen war, beweist das Inventar der Königin Maria von Ungarn vom Jahre 1556 (s. Revue univ. des arts III. S. 141). Eine andere Fassung desselben Gegenstandes sah Vasari (XIII. 44) unfertig in Tizian's Atelier.

³² Madrid, Museum No. 468, auf Schiefer, h. 0,68 M., br. 0,53 M.: Maria trägt violette Tunika und blauen Mantel, welcher theilweise über den mit weisser Mütze bedeckten Kopf gezogen ist. Brustbild in Lebensgrösse; s. darüber später.

³³ Waagen, Ueber die in Spanien vorhandenen Gemälde in Zahn's Jahrbüchern für Kunstwissenschaft, Leipzig 1868, I. S. 118.

und die symmetrische Anordnung der Linien, welche ein solcher Vorwurf auf so umfangreichem Raume erfordert. Man darf dabei nicht aus dem Auge lassen, dass Tizian ein Thema zu behandeln hatte, welches ihm vom Kaiser oder von einem der geistlichen Berather desselben aufgegeben worden war und dass somit ein Theil der Schuld billiger Weise diesem Umstande zugeschrieben ist. Aber Tizian hat — was nicht verkannt werden darf — das mangelnde Gleichmaass des Aufbaues durch seine Licht- und Schattenführung und durch die Anwendung lebensvoll harmonischer Farben nahezu wieder eingebracht. Zudem wird Dank dem inmitten des Gewölbes aufleuchtenden Glorienschein, worin die Figuren schweben, die ganze Gruppe in einer Weise verklärt, dass man die kolossale Masse etlicher Figuren ebenso vergisst wie die gewaltsame Bewegung anderer und den Realismus, der gerade hier mehr als je zuvor sich geltend macht. Im höchsten Kreise des Himmels, wie in einem Heiligenschein, sitzen die beiden ersten Personen der Dreifaltigkeit in ehrfurchtgebietender Majestät mit krystallinen Weltkugeln und Sceptern in den Händen. Die sie umgebenden zahllosen Cherubim und Seraphim verlieren sich im glänzenden Wolkenschein. Etwas tiefer in den Wolken steht die Jungfrau vor dem himmlischen Richterstuhl und legt Fürbitte ein für die Sünder, an deren Spitze rechts Karl der V. kniet. Im Profil gesehen blickt er andächtig betend empor, hinter ihm die Kaiserin; noch niedriger sind Maria von Ungarn, Philipp und seine Schwester angebracht, alle leicht kenntlich, in Sterbegewänder gehüllt und in betender Stellung. Die Krone liegt zu Karl's Füßen, wodurch wahrscheinlich die Absicht seiner Thronentsagung angedeutet werden soll. Hinter der königlichen Gruppe auf derselben Seite reihen sich mehrere Figuren, unter welchen man in dem langbärtigen Hiob das Porträt des Vargas wird vermuthen dürfen. Man kann sich denken, dass Tizian nicht ohne Zagen einem Gesandten des Kaisers diese Rolle zutheilte. Der untere Theil des Bildes genau im Mittelpunkte der Wolken enthält ferner: Moses mit den Gesetzestafeln, Noah mit einem Modell der Arche, auf welcher die Taube mit dem Oelblatt sitzt, und daneben eine Frauengestalt mit langem

üppigen Haar, die wohl Magdalena vorstellen soll; links erblickt man in aufsteigender Linie die Patriarchen und Propheten.³⁴ — Der Glanz der Farben lässt sich schwer beschreiben, am schwersten derjenige der blauen Gewänder, in welche der Heiland und Maria gekleidet sind. Die Umriss verschwimmen — wie sie es unter gleichen Bedingungen auch in der Natur thun — in dem Gewoge der Formen, das Fleisch ist augenscheinlich mit grossem kräftigen Farbenanwurf gemalt, sodass wir an die staunende Frage des Vargas erinnert werden, wozu sich der Meister eines so breiten Pinsels bediene.³⁵

Die „Dreifaltigkeit“ befand sich neben dem „Ecce-Homo“ und der „Addolorata“, die in Form eines Klappaltars vereinigt waren, und noch mehreren anderen Werken des Lieblings-Meisters unter den Kleinodien, welche Karl bei seiner Abdankung mit nach S. Yuste nahm, und er soll es dort noch oft mit Inbrunst betrachtet haben.³⁶ In einem Codicill zu seinem Testamente bestimmte der sterbende Kaiser, dass es aufgerahmt am Hochaltar des Hierony-

³⁴ Madrid, Museum No. 462, Leinwand h. 3,46 M., br. 2,40 M., die vordersten Figuren lebensgross; der Evangelist Johannes links, welcher auf den ausgebreiteten Schwingen seines Adlers ruht, hält eine Rolle mit der Aufschrift „TITIANVS P.“ Unter der Wolkenschicht dicht am Rande des Bildes sieht man einen Streifen ferner Landschaft mit Hügeln und Wald und Volk, welches an einer Kapelle versammelt ist. Eine Copie des Bildes hing bis 1823 am Hochaltar in S. Yuste. C. Cort stach das Bild 1564 vermuthlich nach einer unter Tizian's Augen gemachten Zeichnung, ein zweites Mal Hondius von der Gegenseite; photographirt ist es von Laurent. Wir besitzen noch das Gesuch Tizian's bei der venezianischen Regierung vom 4. Februar 1568, worin er die Genehmigung zur Herausgabe der „Trinität“ im Druck einholt (s. Cadorn a. a. O. S. 9 und 65). — Eine kleine Copie des Bildes im Besitze des Herzogs von Cleveland war 1872 in der Royal Academy in London ausgestellt; sie gehörte zuvor dem Lord Harry Vane und Mr. Rogers und wurde als Tizian's Originalskizze bezeichnet, eine Meinung, welche Waagen, *Treasures* II. S. 77 theilte, der übrigens die Arche Noah's auf dem Bilde für den Sarg Karl's des V. ansah; vgl. auch Mrs. Jameson's *Private Galleries* S. 401. Es ist in Wahrheit Copie, und zwar von unbestimbarer Entstehungszeit, die um 1808 angeblich aus einem Spielhause in Madrid durch Mr. Wallis nach England gebracht wurde.

³⁵ s. oben I. S. 272.

³⁶ s. darüber in Prescott, Philipp der II., den Bericht von Figueroa, ferner das Verzeichniss der von Karl nach Spanien mitgenommenen und in Yuste vorgefundenen Gemälde (*Revue univ. des arts* III. S. 227—230); sodann Stirling,

mitenklosters befestigt würde. Aber Philipp der II. umging diesen letzten Willen des Vaters. Er liess die Gebeine desselben und das Bild dazu aufheben und ins Escorial übertragen. Dort sind die sterblichen Reste des Allgewaltigen auch verblieben, die Dreifaltigkeit — oder das letzte Gericht, wie der Kaiser das Gemälde zu nennen pflegte, auf welchem seine letzten Blicke ruhten — kam später in das Museum zu Madrid.

Die „Mutter der Schmerzen“ und der „Tag des Gerichts“ eigneten sich als stumme Mahnprediger von der Hinfalligkeit der menschlichen Natur vollkommen zur Augenweide eines Monarchen, der sich in der damaligen Gemüthsverfassung Karl's des V. befand; an den Lustgebilden der klassischen Fabel wie der „Danaë“ und dem „Adonis“ mochte sich der Erbe erfreuen. Tizian arbeitete abwechselnd an beiden und schickte sie beinahe gleichzeitig an ihre Bestimmungsorte ab. Im Herbst 1554 sprach er dem neuen König-Gemahl von England seine Glückwünsche aus und zeigte an, dass er seine „Danaë“ und die „Adonis-Gruppe“ mitsende, „die als eine Ergänzung in der Figur der Venus den Vortheil böte, dieselben Formen, welche dort von vorn gegeben seien, von der Rückseite zu betrachten — eine artige Unterhaltung im traulichen Zimmer. Wieder andere Variationen gedanke er in Darstellungen von „Perseus und Andromeda“ oder „Jason und Medea“ zu liefern, diesen aber auch ein religiöses Bild beizugesellen, an dem er schon seit zehn Jahren arbeite.“³⁷ An Don Juan Benevides, ein Mitglied von Philipp's Haushalt, schrieb er ebenfalls im September, um sich dessen Verwendung beim König zu erbitten, und bemerkte, er hätte den „Perseus“ und eine „Devotion“ für die Königin bereits gesandt, wäre seine Zeit

Cloister Life of Charles V.; Mignet, Charles V., Paris, 2. Ausgabe, S. 452 und Gachard, *Retraite et mort de Charles V.*, Brüssel 1855, II. 90–93. — Ausser den obengenannten nahm der Kaiser noch folgende Bilder in's Kloster mit: 4. eine „Madonna von Tizian“ in gemeinsamem Klappaltar mit einer „Kreuzschleppung von Michael Coxie“, 5. eine „Pietà“, 6. eine „Madonna mit Kind“, 7. das eigene Porträt und das der Kaiserin auf einer Leinwand, 8. das eigene „Porträt im Harnisch“, 9. ein Bild der Kaiserin — sämmtlich von Tizian.

³⁷ Tizian an Philipp bei Ticozzi S. 312, ohne Datum; Philipp's Antwort darauf ist vom 6. December 1554; s. später.

nicht gar zu sehr durch die Composition der „Dreieinigkei^t“ für den Kaiser in Anspruch genommen worden.³⁸

Mittlerweile war der Adonis in so üble^m Zustande in London angekommen, dass Philipp bei seinem Anblick in Verzweiflung gerieth. Vargas, welchem er mittheilte, dass das Bild durch eine schwere querüberlaufende Druckfalte entstellt sei und übermalt werden müsse, hatte noch die ungnädige Bemerkung hinzunehmen, es wäre besser, kein Bild abzuschicken, ohne zuvor seine genauen Weisungen empfangen zu haben.³⁹

Madrid,
Museum.

Noch heute zeigt das Bild in Madrid die Spuren der erlittenen Beschädigung in einer langen wagerechten Furche, die den Kopf der Venus von den Schultern trennt. Die Composition war, wie wir uns erinnern, nur Variation einer früheren und zwar keine der besten ihrer Art. Die Göttin ist allerdings schön, aber Adonis scheint nach einem steifen Modell gezeichnet zu sein und lässt dessen Beschaffenheit noch weit mehr erkennen als das farbenreichere Original in Alnwick. Auch die Landschaft ist weder so reizvoll im Lineament, noch so poetisch im Ton wie sie wohl gewesen sein würde, wäre das ganze Bild von Tizian's eigener Hand gemalt.⁴⁰ Aber auch abgesehen davon war der Gegenstand eben so beliebt und in Folge dessen so oft wiederholt worden, dass Meister und Schüler mit einem gewissen Ueberdru^ss daran malten, wie manche der vorhandenen Repliken sat^tsam beweisen. Besonders stark tritt diese Wahrnehmung ange-

³⁸ Brief vom 10. September 1554 vollständig bei Ticozzi S. 312.

³⁹ Der Wortlaut des Briefes vom 6. December 1554 im Anhang No. LXXXI., ein Auszug davon, irrt^hümlich vom 4. März 1556 datiert, in Madrazo's Katalog des Madrider Museums S. 247.

⁴⁰ Madrid, Museum No. 455, Leinwand h. 1,86 M., br. 2,07 M., wiewohl als Seitenstück zur Danaë gedacht, grösser als diese. Ein langer Bruch geht quer über das Bild gerade durch die Mitte; zwei der Länge nach durchgehende Streifen tiefer unten lassen erkennen, dass das Bild gerollt war und durch Unfall breit gedrückt worden ist. Die Farbencomposition ist dieselbe wie auf dem Exemplar in Alnwick (s. oben), rechts aus den Wolken blickt eine kleine Göttergestalt herab. Adonis hält drei Hunde an der Leine, vorn am Boden steht eine Vase. Gestochen ist es von Jul. Sanuto und R. Sadeler, photographiert von Laurent. Vermuthlich hat Orazio an dem Bilde mitgearbeitet, dessen Behandlung Dolce in seinem Briefe an Alessandro Contarini über alle Maassen pries (s. Zucchi, Idea etc., Ausgabe von 1614, S. 4, bei Cicogna, Iser. Ven. III. S. 236).

sichts der Exemplare in der Londoner National-Galerie und in der Sammlung des Lord Elcho hervor.⁴¹ London.

Zu alle dem mochte aber auch wohl der Gemüthsdruck beitragen, unter welchem Tizian damals arbeitete. Der Familienkummer um den ungerathenen Pomponio hatte sich immer mehr gesteigert. Aus Briefen, die im Jahre 1554 zwischen ihm und Aretin gewechselt wurden, erschen wir, dass der Thunichtgut durch sehr entschiedene Maassregeln seines Vaters zu Wuth und Verzweiflung getrieben worden war.⁴² Tizian hatte alles Zutrauen zu einer Besserung des Sohnes verloren und Schritte gethan, ihn unter strenge Aufsicht zu stellen. Im April erbat er vom Herzog Guglielmo von Mantua die Erlaubniss, einen seiner Neffen an Pomponio's Statt in die Stiftspfründe von Medole einzusetzen zu dürfen und die Einkünfte des Benefiziums von S. Andrea del Fabbro bei Mestre, in deren Besitz er im Oktober desselben Jahres gekommen war, sicherte er sich für seine eigene Person.⁴³ Ob Pomponio mehr über die Sperrung des Benefiziums von Medole oder darüber wüthete, dass der Vater ihm die andere Pfründe abschnitt, wissen wir nicht, aber dass er den Vorzug des Vettters sehr bitter empfand, versteht sich. Um diesen bei seiner Gemeinde beliebt zu machen, schenkte Tizian der Pfarrkirche ein Bild: „Christus der Jungfrau Maria erscheinend“ —

⁴¹ London, National-Galerie No. 34, Leinwand h. 5 F. 9 Z., br. 6 F. 2 Z., bis 1800 im Palazzo Colonna in Rom, Gegenstück des Madrider Exemplares, aber mit weniger Zartheit behandelt und offenbar unter starker Betheiligung Schiavone's, wenn es nicht ganz von diesem gemalt ist. Ausser allgemeiner Retouchierung bemerken wir an dem schlafenden Cupido durchweg moderne Ueberschmierung. Gestochen ist es von Strange und W. Holt. — Lord Elcho's Wiederholung ist übermalt und geringer als das vorige; es ist Schulbild, von welchem ebenso wie von dem Exemplar der Londoner National-Galerie kleine und sehr späte Copien in der Sammlung Nostiz in Prag und der Galerie zu Dulwich existieren. — Welches von all' diesen Bildern zu Scannelli's Zeit (vgl. dessen *Microcosmo* S. 222) im Besitz der Marchesana Serra in Mailand gewesen sei, ist nicht mehr zu entscheiden. A. Hume (*Life of Titian, Notes* S. 45) führt eine Darstellung des nämlichen Gegenstandes von Tizian im Palast Lomellini in Genua auf, eine ebenfalls dem Meister zugeschriebene Wiederholung befand sich laut Campori, *Racc. di Cat.* S. 340 im Besitz der Königin Christine von Schweden.

⁴² Aretin an Pomponio, *Lettere di M. P. Aretino* VI. S. 182.

⁴³ s. die Urkunden-Auszüge über die Pfründe von S. Andrea del Fabbro im Anhang No. LXXX. und vgl. später Anmerkung 66.

Medole,
Pfarr-
kirche.

ein Meisterwerk, das noch heute auf dem Hochaltare zu S. Maria von Medole Zeugniß ablegt von der Hingabe, womit es ausgeführt war. Vergegenwärtigt ist das Zusammentreffen des Heilandes mit seiner Mutter nach der Auferstehung: Maria kniet auf Wolken und hebt staunend die Hände zu dem Sohne empor, welcher im Grabgewande vor ihr steht und ihr die Wundmale zeigt. Links im Nebel hinter Christus wägt Adam, der erste Mensch, den Balken eines Kreuzes, hinter ihm steht Eva mit zwei bärtigen Patriarchen, wahrscheinlich Noah und Abraham. Aus dem Haupte Christi zucken flammengleich Strahlen hervor, ein übernatürlicher Glanz bricht durch das mit beflügelten Engeln bevölkerte Himmelsgewölbe.⁴⁴ Schlechterdings staunenerregend ist die Kraft, welche der greise Meister hier kundgegeben hat. Einer uralten Eiche ähnlich treibt er noch in Jahren, da alle andere Kreatur verdorrt, jugendfrische Zweige. In sämtlichen Typen des Bildes herrscht eine gewisse Gewalt vor, die Züge sind mehr charakteristisch als gewählt, kurz, der realistische Zug dieser Periode macht sich stark geltend, aber es möchte schwerlich ein Werk aus dieser Zeit zu finden sein, in welchem mehr Energie, mehr Angemessenheit der Motive mit mehr Einfachheit des Tones verbunden ist. Nicht genug kann man die Körperhaftigkeit der Modellierung und das Geschick bewundern, womit die Figuren vom silbernen Lichtschein losgehoben sind. Hätten nicht Zeit und unglückliche Zufälle der Leinwand sichtlich Eintrag gethan, man könnte in Betracht der bewussten Grossheit und Macht der

⁴⁴ Das Altarstück in Medole misst 2,76 M. zu 1,98 M. Laut einer Ortslegende wäre Tizian im Hause seines Neffen, des Pfarrinhabers, erkrankt und hätte zum Entgelt das Bild gemalt. Als es i. J. 1862 nach Venedig gebracht wurde, um durch Professor Paolo Fabris ausgebessert zu werden, schrieb Dr. Francesco Beltrame einige Bemerkungen darüber, welche im August desselben Jahres auf sechs Folioseiten veröffentlicht sind. Sie enthalten den Brief an Guglielmo Gonzaga, der im Anhang zu unserem Bande unter No. LXXVII. wiederabgedruckt ist und erklären die Beschädigung, die das Bild erfahren hat, aus dem Umstande, dass es während der französischen Revolutionskriege in einem Graben verborgen gelegen hatte, wo die Leinwand fleckig wurde und die Farben zum Theil verdarben. Fabris hat sie nicht sehr erfolgreich aufgefrischt: der blaue Mantel Maria's z. B. ist in einen tiefen fast schwarzen Ton verwandelt und Andreas ist verschunden und aus der Haltung gekommen.

Zeichnung die Figuren mit denen Michelangelo's, die Gewandtheit der Bewegung wie den Fall der Draperien mit Fra Bartolomeo vergleichen. Hier, das sieht man deutlich, malte Tizian nicht für den Prinzen von Spanien, vor dessen Geschmack und Urtheil er vielleicht sehr geringe Achtung empfand, sondern zur Befriedigung seiner eigenen künstlerischen Neigung. Deshalb steht das Werk denn auch beträchtlich höher als die Mehrzahl seiner gleichzeitigen Produkte.

So gnädig auch der Kaiser die „Dreifaltigkeit“ und die „Schmerzensmutter“ aufgenommen, sein bezüglicher Brief war nur ein Akt der Höflichkeit, während Tizian sich dadurch verleiten liess, von Neuem und mit verstärkter Hartnäckigkeit seine Ansprüche an den lombardischen und neapolitanischen Schatz geltend zu machen.⁴⁵ Er hatte Orazio mit Briefen von sich und Aretin an Giov. Battista Castaldo nach Neapel geschickt und hoffte dadurch und durch das Geschenk eines Bildes die Zähigkeit der Mailänder Verwaltung endlich zu brechen. Kleine Künste dieser Art hatten sich aber schon oft als unwirksam erwiesen und es war durch sie nichts erreicht worden als neue Täuschungen.⁴⁶

Indessen hatte Tizian mehrere neue Aufträge erhalten. Nachdem am 31. Mai 1554 der Doge Trevisani fast unbemerkter Weise vom Schauplatze abgetreten, berief sein Nachfolger Francesco Venier den Meister nicht nur zur Lieferung seines Porträts, sondern heischte zugleich ein Votiv-Gemälde zu Ehren seines Vorgängers. Das Bildniss Venier's wurde Anfang des Jahres 1555 vollendet und im Monat März aus dem Schatze des Salzamtes bezahlt. Es war das letzte, das im Saale des Grossen Rathes einen Platz fand und ebenso das letzte, das Tizian in seiner amtlichen Eigenschaft malte. Die beiden Dogen Lorenzo und Girolamo Priuli enthoben ihn später dieser Verpflichtung zu Gunsten

⁴⁵ Der Brief Tizian's an Karl den V., ohne Datum, ist bei Ticozzi a. a. O. S. 310 abgedruckt. Er drückt darin seinen Dank für die gnädigen Bemerkungen des Kaisers über seine „Addolorata“ aus.

⁴⁶ s. den Brief Aretin's an G. B. Castaldo in den Lettere di M. P. Aretino VI. S. 264 und desselben an denselben in der Nuova scelta di lettere di diversi, Venedig, 1574, wiederabgedruckt in Ticozzi's Ausgabe von Bottari's Lettere pitt. V. S. 59.

des Girolamo di Tiziano und des Tintoretto.⁴⁷ Am 15. August nun unterzeichnete Tizian im Dogen-Palast in Gegenwart des Dogen und der Proveditore vom Salzamt einen Vertrag, durch welchen er sich verpflichtete, innerhalb eines Jahres, vom folgenden 1. September an gerechnet, ein Gemälde zu liefern, auf welchem Marc Antonio Trevisani im herzoglichen Schmuck knieend vor der Jungfrau mit dem Kinde im Geleit der Heiligen Markus, Antonius, Domenicus und Franciscus dargestellt werden sollte. Die Zahlungen hatten fristenweise bis zur Höhe von 171 Dukaten und 12 Soldi zu erfolgen, doch wurde bestimmt, dass bei Versäumniss des Ablieferungstermins Tizian oder im Fall seines Todes seine Erben in Strafe zu nehmen seien. Bei der Superrevision vor dem Dogen und dem engeren Rath wurde dieser Contract erst am 5. und dann nochmals am 28. September verworfen. Die Composition des Bildes war fertig, ehe die weisen Herren darüber zu einer Entscheidung gelangten. Endlich erging am 7. Januar 1555 ein Erlass, welcher die Abschätzung anordnete und während sie schwebte eine Anzahlung von 50 Dukaten zugestand. Das Gemälde hing schon lange in einem Pracht-Rahmen über der Thür des Saales der Pregadi und noch immer war die bedungene Kaufsumme nicht entrichtet, die erst im Januar 1556 kassenreif wurde⁴⁸ — welch' ein Wandel der Verhältnisse seit jenen Jahren, da Tizian im Uebermuth der Jugend Staatsgelder einstrich ohne irgendwie an Gegenleistungen zu denken!

Venier, der ein Mann von edler Gesinnung gewesen sein muss, begnügte sich nicht damit, seinen unmittelbaren Vorgänger zu verewigen, er erinnerte sich auch eines längst Verstorbenen,

⁴⁷ Die Zahlung wurde am 7. März geleistet, s. Lorenzi S. 288, wo auch die Ernennung des Girolamo und Tintoretto zu Tizian's Nachfolgern bezeugt ist; vgl. darüber ferner Vasari XIII. 27, 28 und sodann das Dekret vom 13. April, worin der Rath der Zehn bestimmt erklärt: 1. dass nur noch drei Plätze zur Aufnahme von Dogenbildern im Saale des Grossen Rathes übrig seien und 2. dass in der neuen Bibliothek Raum zur Aufnahme fernerer Bildnisse zu schaffen sei. Ein Dekret vom 9. Juni 1545 hatte bereits bestimmt, dass die Friese in der alten Bibliothek beseitigt und statt ihrer Plätze für die neue Dogenreihe angelegt würden (Lorenzi S. 252 und 253).

⁴⁸ Die bezüglichen Urkunden bei Lorenzi S. 285, 287 und 292. Das Bild sowohl wie das Porträt des Dogen Venier ging 1577 durch den Brand zu Grunde.

dem die Republik noch ein Zeugniß der Versöhnung und des Dankes schuldete: er brachte beim Staatsrathe den Antrag ein und setzte ihn durch, kraft dessen Tizian den Auftrag erhielt, ein Motivbild zu Ehren Antonio Grimani's zu malen. Der Befehl ward dem Meister am 22. März eingehändigt. Schon Anfang Juli war er mit seiner Arbeit so bedeutend vorgerückt, dass ihm darauf ein Vorschuss von 50 Dukaten gezahlt wurde⁴⁹; von da ab scheint aber ein Unstern über dem Unternehmen gewaltet zu haben, der uns zum Glück gereichte. Die Leinwand blieb in des Meisters Händen und ist bei seinen Lebzeiten niemals ausgestellt worden. Nach seinem Tode sollen, wie erzählt wird, seine Schüler das Bild vollendet und in der Sala de' Quattro Porte im Dogen-Palast aufgehängt haben, wo es sich heute noch befindet. Es ist um so befremdlicher, dass gerade der „Fede“, wie das Bild genannt wird, dieses Missgeschick begegnen konnte, da es zu den besten und wirksamsten Ceremonienbildern der späteren Jahre Tizian's gehört. Vollkommen bestätigt es die zeitgenössischen Berichte über seinen Altersstil. „Tizian's spätere Schöpfungen“ sagt Vasari „sind so flott mit Pinselstrichen und Drückern gemalt, dass man in der Nähe nichts davon zu erkennen vermag, von fern sehen sie dagegen vollendet aus; das ist der Vortrag, den so Viele nachzuahmen trachten, um ihre Handfertigkeit zu beweisen und doch nur Abgeschmacktheiten zu Wege bringen. Der Grund liegt in der irrigen Meinung, solch' eine Arbeit sei ohne Mühe nur so hingeworfen; ganz im Gegentheil ist sie mit grossem Fleisse gemacht und wieder gemacht, wie Jeder sehen kann, der sie genau beschaut, und diese Malweise ist voll Verstand und ebenso schön und erstaunlich, denn sie gibt den Bildern Leben und zeigt die Kunst ohne die Mittel merken zu lassen.“⁵⁰

An der Fassung, welche Tizian seiner Composition gab, hat religiöses oder politisches Vorurtheil Anstoss genommen. Grimani kniet rechts auf einem Kissen; Brust, Arme und Schenkel des Greises sind in Stahl gekleidet, über den Schultern bauscht sich

Venedig,
Dogen-
palast.

⁴⁹ Lorenzi 289, 290. — ⁵⁰ Vasari XIII. 39, 40.

der herzogliche Purpur. Den mageren Kopf nur mit weisser Leinenkappe bedeckt, während ein Page die perlenstrotzende Tiara darhält, schaut er, die Hände im Staunen erhebend, zu der Erscheinung auf, die im Lichtgewölke vor ihm schwebt. Es ist eine Jungfrauengestalt, deren aufgelöstes, von weitem Schleier umwalltes Haar mit den schlichten Gewändern im Winde flattert. Umgeben von Engeln und Cherubim stellt sie den Fuss leicht schreitend auf die Wolken, die Linke um das mächtige Kreuz schlingend, das zwei himmlische Knaben an Schaft und Balken stützen, und hält majestätisch und doch mild in hoherhobener Rechten den Kelch, das Sinnbild jener unsäglichen Leiden, von denen auch der anbetende Doge, auf den sie niederblickt, sein reichlich Theil gekostet. Hinter diesem steht an dem Säulenportal vor mächtigem Vorhang ein Hauptmann der Wache in grünem Schuppen-Wamms, mit der Fahne in der Rechten, den Arm eingestemmt, ein Bild stolzer Kraft, halb über die Achsel nach aussen schauend, während ein Krieger mit der Hellebarde sich an die Säule drückt und erfüllt von der Vision emporlauscht. Gegenüber steht Markus, das offene Buch in Händen nach vorn gewendet, in rother Tunika mit blauem Mantel, zu Füßen der Löwe, der mit ehrfürchtigem Brüllen zum Gebieter aufhorcht. Scheinbar überrascht und tiefernst blickend, als sollte er, der Patron der Republik, das Gedächtniss an die Unglückstage Grimani's verkörpern, wendet er das Haupt nach der Erscheinung des „Glaubens“ (Fede), von einem sie umflatternden dritten Engel auf den Kelch als das Versöhnungszeichen hingewiesen. Unter dem Wolkenrande, worauf die Vision vor sich geht, ist in der Ferne Venedig sichtbar mit Dogenpalast und Marksturm und der vor Anker liegenden Flotte.⁵¹

⁵¹ Das Bild enthält lebensgrosse Figuren, ist jedoch wiederholt eingreifenden Proceduren unterworfen gewesen, was den obigen allgemeinen Bemerkungen hinzugefügt werden muss. Indess wenn auch das ursprüngliche „brio“ gelitten hat und hier und da die Farbe trüb und stumpf geworden ist, macht doch das Ganze noch heute einen imposanten Eindruck. Photogr. von Naya, gestochen von Fr. del Pedro; vergl. Tizianello's Anonymus S. 8, Ridolfi I. 269 und Zanetti, Pitt. Ven. S. 164. Nach Tizianello befand sich das Bild im „Anticolleggio“. Zanetti meint, es sei nach dem Brande von 1577 von dort entfernt und an seinen jetzigen Platz

Dass die ganze Composition nichts Anderes ist als eine Allegorie auf Grimani's Leben, springt in die Augen: Niederlage, Gefangenschaft, Verbannung sind angedeutet, aber auch die Vergabung menschlicher Schwächen. Dies mag der wunde Punkt des Gemäldes sein und gewisse zeitgenössische Beklemmungen bei seinem Anblick rechtfertigen. Sei dem wie ihm wolle, die Weisen einer späteren Generation beruhigten sich bei dem Gedanken, die Menge werde die Vision für eine Allegorie des Glaubens nehmen. So ward das Bild ausgestellt, so erklärt. An und für sich imponierend wird die Composition noch eindrucksvoller durch den Maasstab der Figuren, welcher der Scene ein übernatürliches Ansehen verleiht. Die Frauengestalt in den Wolken, antik in Form und Gewandung und von antikem Schwung, ist in ihrer Weise kaum weniger wirksam als der Engel auf Rafael's „Befreiung des Petrus“ im Vatikan. Ebenso grossartig, aber in ernsterer Art hebt sich Markus in farbenschöner Kraft und prächtiger Gewandung von dem strahlenden Nebel ab, der die Hauptfigur umhüllt; sein Kopf ist bewundernswürdig zurückgeworfen und verkürzt. Feierlich stimmt zu dem Ganzen der Säulenprospekt mit seinem Statuensmuck und der rothe Vorhang zur Rechten, prachtvoll der düstere Glanz des roth und weissen Marmorfrieses. In grossen Abtönungen wogt das Licht des Strahlenhimmels auf dem dunkeln Grund und stimmt die umschlossenen Figuren, während die tieferen Schattenmassen durch Einfall scharfer Lichtstreifen verschiedenster Grade je nach Beschaffenheit des Stoffes der Kostüme gebrochen werden. Die Annahme, dass Marco Vecelli mit an dem Gemälde thätig gewesen sei, lässt sich dahin einschränken, dass er zwei Figuren, einen Propheten und einen Fahmenträger, zu Seiten der Hauptcomposition gemalt hat. Dieselben sind jedoch lediglich zur Füllung des Raumes angefügt und haben schlechterdings keinen Einfluss auf das Hauptbild.

versetzt worden, wo die Raumbeschaffenheit den Marco Vecelli zur Hinzufügung der beiden Seitenfiguren veranlasste. Boschini, R. Min. Sest. S. Marco S. 10 erklärt ausdrücklich, dass Marco's Antheil sich nur auf diese Zuthaten beschränkt.

Inmitten dieser wichtigen Arbeiten, welche Tizian mehr denn je an seinen Wohnort fesselten, verheirathete er seine einzige Tochter. Der noch vorhandene Ehevertrag Lavinia's mit Cornelio Sarcinelli ward am 20. März 1555 unterzeichnet; die Mitgift belief sich auf nicht weniger als 1400 Dukaten, eine königliche Summe für einen Maler, der so vielfach über mangelnde Generosität gerade seiner höchstgestellten Gönner zu klagen hatte. 600 Dukaten erhielt der junge Gatte im Juni, das Uebrige im September des folgenden Jahres theils in baarem Gelde, theils in Juwelen. Die Hochzeit fand am 19. Juni statt. Es war der Tag, an welchem Lorenzo Priuli als Nachfolger des Francesco Venier zum Dogen erwählt ward.⁵²

Im März hatte Tizian bei Philipp dem II. Befehl erbeten, wie es mit dem Versand einiger fertiger Gemälde gehalten werden sollte. Der König antwortete am 4. Mai durch einen dankenden Brief, in welchem er dem Maler freundschaftliche Vorwürfe machte, dass er nicht die Gegenstände der Bilder bezeichnet habe, sich aber begierig zeigte, sie zu haben, gleichviel, was sie auch darstellten. Wir dürfen vermuthen, dass eins davon die Befreiung der an den Felsen gefesselten Aethiopischen Königstochter durch den gottgeliebten Helden gewesen sei, die Vasari als sehr schön schildert.⁵³ Der Brief des Königs schliesst mit der Aufforderung, Tizian möge berichten, ob seine Forderungen nun endlich befriedigt wären, da er im andern Falle bestimmte Weisungen durch den Herzog von Alba werde ergehen lassen. Gleichzeitig empfahl er Vargas die sorgfältigste Verpackung der Bilder und ihre schleunige Ablieferung nach Brüssel.⁵⁴

Die hohe Anerkennung, deren sich Tizian damals erfreute,

⁵² s. den Heiraths-Contrakt im Anhang No. LXXXII.

⁵³ vgl. Vasari XIII. 29 und s. oben. Das Bild wurde von F. Berteli und Battista Fontana sowie von Cort bereits i. J. 1565 gestochen: Andromeda ist links an den Felsen gefesselt, in der Mitte greift Perseus das Ungeheuer an, links eine Stadt. Ein Exemplar der Composition befand sich in der Galerie Orléans und wurde von Mr. Bryant erworben (s. Waagen, Treasures II. S. 497); es ist möglicher Weise dasselbe, welches Lépicicé 1752 im Katalog des Louvre aufführt.

⁵⁴ s. die Briefe Philipp's an Tizian und Philipp's an Vargas, beide vom 4. Mai 1556 im Anhang No. LXXXIII. und LXXXIV.

bezeugt am besten der Umstand, dass er nicht nur von der Verpflichtung entbunden ward, die Dogenporträts zu malen ohne dadurch seines Verhältnisses zum Salzamt verlustig zu gehen, sondern dass ihm ausserdem von der venezianischen Regierung ein sehr ehrenvoller Auftrag ertheilt wurde. Im Jahre 1553 hatte Sansovino den Saal der Markus-Bibliothek vollendet⁵⁵ und kurze Zeit darauf war die Decke des schönen Raumes zum Zweck der Aufnahme von Freskenschmuck hergerichtet worden. Die Prokuratoren betrauten Tizian und den Baumeister mit der Wahl hierzu geeigneter Künstler unter der Bedingung, dass der Preis für jeden der Betheiligten die Summe von 60 Dukaten nicht überschreiten dürfe, wogegen jedoch demjenigen, der sich am meisten hervorthun werde, als Zeichen besonderer Zufriedenheit eine goldene Ehrenkette in Aussicht gestellt wurde. Mit Uebergehung Tintoretto's, mit welchem die akademische Cöterie nicht auf freundschaftlichem Fusse stand, forderten Tizian und sein College Salviati den Paolo Veronese, Zelotti, Franco, Schiavone und andere minder befähigte Maler zur Wettbewerbung auf. Als die Arbeiten derselben im Herbst 1556 geprüft wurden, fiel der Preis dem Paolo Veronese zu, dessen Nachkommen das goldene Kleinod, welches er damit erwarb, lange Jahre aufbewahrt haben.⁵⁶

Paolo Veronese, dem auf diese Weise das seltene Glück zu Theil ward, schon frühzeitig einen hervorragenden Platz unter den Venezianern zu gewinnen, befand sich noch gar nicht lange in der Dogenstadt. Geboren 1528 und für die Bildhauerkunst bestimmt, der auch sein Vater oblag, vertauschte er bald den Meissel mit dem Pinsel und übte als wandernder Maler seine Kunst in Mantua, Padua und Vicenza. Beim Freskomalen wie bei Ausführung grösserer Staffelei-Gemälde scheint er das väterliche Metier nie ganz vergessen zu haben, denn früh und spät handhabte er den Pinsel weit mehr wie die Spatula des Bildhauers, denn als Werkzeug des Malers. Sein Talent war aber von Natur so

⁵⁵ s. die bezügliche Inschrift über dem Eingang zum Saale, Abdruck derselben bei Sansovino, Ven. descr. S. 311.

⁵⁶ Die Belege z. Th. bei Zanetti, Pitt. Ven. S. 337, doch vgl. Vasari XI. 138 und 330 mit Ridolfi II. 17 und 192.

gross, dass er reissende Fortschritte machte und sich in den Provinzen einen Namen erwarb, der ihn denn wahrscheinlich veranlasste, in der Hauptstadt sein Glück zu versuchen. Um das Jahr 1555 ging er nach Venedig und war so glücklich, in seinem Landsmanne Fra Bernardo Torlioni, Abt des Klosters S. Sebastian, einen Anhalt zu finden. Tizian erkannte das Talent des jungen Künstlers bald und zog es gebührend hervor, ja er nahm keinen Anstand, mit ihm gemeinschaftlich zu arbeiten. In der Zurückgezogenheit seiner Werkstatt componierte er eine Allegorie für denselben Raum, in welchem Paul sich zuerst bei den Venezianern öffentlich eingeführt hatte. Dies ist der schöne „Johannes in der Wüste“, das Bild, welches Jahrhunderte lang den Altar in der Kirche S. Maria Maggiore geschmückt hat und nun in der Akademie zu Venedig hängt. Vasari und Dolce loben mit vollem Recht diese Schöpfung als ein Wunder an Zeichnung und Farbe.⁵⁷

Venedig,
Akademie.

In Auffassung und Formbehandlung, Naturwahrheit und Plastik des Vortrags ist es ein Vorbild für den jungen Nachfolger geworden. Als Einzelfigur verkörpert dieser „Johannes“ die Summe der Grundsätze, welche im 16. Jahrhundert über den Bewegungsausdruck geltend gemacht worden waren. Er ist ein vollendetes Bild der Muskelkraft und Elasticität bei erhobenem Wesen. Auf den ersten Eindruck unterscheidet sich die Gestalt wenig von anderen Tizianischen Schöpfungen. Sie ist mit gewohnter Energie und der ihm eigenen Leidenschaft des Vortrags gemalt, aber dazu tritt hier noch ein aussergewöhnliches Studium der Anatomie, Genauigkeit des Umrisses und eine mehr skulpturale Durchbildung der einzelnen Theile. Vergleicht man das frühere Johannes-Ideal der norditalienischen Schulen, so findet man den einsamen Asceten durch abgezehrten Körper, scharfen Gesichtsschnitt, wirres Haar und wilden Blick charakterisiert. Tizian hat im Allgemeinen den Typus des Täufers festgehalten, hat ihn aber zu grossartigem Ebenmaass in sich beruhender Kraft erhöht. Das krause schwarze Haar und der

⁵⁷ Vasari XIII. 27, Dolce, Dialogo S. 66. Diese letztere Erwähnung beweist, dass das Bild vor 1557, dem Jahre der Veröffentlichung des Dialogs, entstanden war.

gleichartige Bart zeugen ebenso von Zähigkeit und Energie wie die scharfgeschnittenen Brauen und das strengblickende schwarze Auge, welches die unsichtbare Versammlung, zu der er mit winkender Hand redet, zu bannen scheint. Er steht am Fusse eines Felsens, neben sich das zusammengekauerte Lamm; scheinbar ruhig, aber doch tief innerlich bewegt schaut er sich um, das Rohrkreuz im linken Arm, mit welchem er die härene Kutte rafft, um in den Strom zu treten und die Taufe zu vollziehen. Er steht da wie ein Mann, der von der Höhe des Philosophen auf die durchduldeten Kämpfe des Menschenlebens zurückschaut. Die ganze Erscheinung ist die eines Bewohners der Wildniss, dessen nackte Brust und Beine hell gegen die Bäume und Gräser des Thales schimmern, das weithin von schroffen Berghalden gesäumt ist.⁵⁸ Der Eindruck der gesammelten Potenz wird erhöht durch das wettergebräunte Fleisch und die durch farbenreiches strahlendes Licht stark betonte Physiognomie, in welcher sich Charakter und Schönheit vollkommen verbinden. Ausschliesslicher als auf irgend einem andern Werke des Meisters sind die Flächen des Fleisches mittelst der Verarbeitung soliden Pigmentes hergestellt, nur da durch Roth, Grau oder Schwarz gebrochen, wo die Monotonie der glatten Masse es erforderte. Derselben Kunst begegnen wir sogleich mit beinahe der nämlichen Wirkung auf

⁵⁸ Venedig, Akademie No. 366, Leinwand h. 1,97 M., br. 1,33 M. Sämmtliche Kunstschriftsteller des XVII. Jahrhunderts erwähnen es in S. Maria Maggiore. Die Erhaltung ist gut; an dem Stein, worauf Johannes den Fuss setzt, steht „TICIANVS“. Der Felsen und einzelne Stellen am Himmel zeigen Spuren von Ausbesserung. Manche Eigenheiten der Bewegung wie die von Hand und Gelenk des Johannes weisen auf Paolo Veronese; selbst den Kopftypus hat dieser aufgenommen. Gestochen ist es von Lefèvre und im Werke des Patina 1809, gegenseitig von Jacob Haeden, photographirt von Naya. — Die Wiederholung in der Sakristei des Escorial weicht insofern ab, als der Kopf mit einer Art flehender Geberde emporgewandt ist und die Hand eine Rolle hält; auf dem Steine steht hier: „TITIANVS FACI . . .“ Als wir das Bild sahen, hatte es sehr schlechtes Licht und sah verdüstert aus. Wie es ins Escorial gekommen, ist unbekannt. — Ein „Johannes in der Wüste“ befand sich auch in der Sammlung des Niccolò Cornaro in Venedig (s. die Bemerkung des Martinioni zu seiner Ausgabe von Sansovino's Ven. descr. S. 374). — Eine andere kleine Wiederholung befand sich längere Zeit als „Originalskizze Tizian's zum Johannes“ bezeichnet in der Casa Jacobi in Cadore und kam in unserm Jahrhundert in Besitz des Signor Galeazzo Galeazzi in Venedig (vgl. handschriftliche Bemerkung bei Jacobi in Cadore).

Bildern wie „Diana und Calisto“, „Aktäon“ und „Europa“, welche Tizian für Philipp von Spanien malte. Eine spätere Methode tritt uns in der Wiederholung des Täufers im Escorial vor Augen.

Am 21. Oktober 1556 wurde Tizian durch ein schreckhaftes Ereigniss erschüttert. Spät am Abend dieses Tages sass Aretin mit einigen Freunden bei Tische und wurde hier durch einen nicht völlig aufgeklärten Unfall getödtet. Die über seinen Tod aufgenommene Erhebung stellte fest, er sei um drei Uhr Nachts am Schlagfluss gestorben.⁵⁹ Man erzählte sich jedoch, er habe in seinem Hause am Canal Grande bei Tische so unmässig über einen Scherz gelacht, den einer seiner Gäste machte, dass er das Gleichgewicht verloren, zurückgefallen und mit dem Kopf auf eine Ecke aufschlagend sofort verschieden sei.⁶⁰ Nach anderen Angaben hätte er noch so lange gelebt, um die letzte Oelung zu empfangen und darnach die cynische Aeusserung gethan: „Jetzt bin ich geölt, nun nehmt mich vor den Ratten in Acht!“⁶¹

Tizian wird zu den Wenigen gehört haben, die sein Ende beklagten. Die übrige Welt verzeichnete den Tod des lästerlichen Gesellen, in dem sie eine Ruthe los wurde, meist mit Behagen. Antonio Pola, eine Kreatur Ferrante Gonzaga's, der Aretin so lange er lebte geschmeichelt hatte, gab seiner Freude in einem Brief an seinen Herrn den rohesten Ausdruck: „Bei meiner Ankunft in Venédig erfuhr ich, dass Mascarone Aretino seine Seele dem Satan übergeben hat. Sein Tod wird nicht Viele betrüben, besonders Diejenigen nicht, welche nun von dem Tribut an einen Unmenschen befreit sind.“⁶² Tizian aber verlor in ihm einen Freund, der länger als dreissig Jahre in guten und bösen Tagen ihm zur Seite gewesen war, oft gewiss lästig, weil er die Kunst betrieb, mit den Schwächen seiner Nebenmenschen zu spekulieren, aber doch eben durch Gewohnheit ihm verbunden. Die edelsten

⁵⁹ s. Bongi, Vita del Doni, Lucca 1852, S. LXVIII.

⁶⁰ s. Lorenzini „de risu“ bei Mazzuchelli a. a. O. S. 71.

⁶¹ Mazzuchelli a. a. O. S. 73.

⁶² s. den Brief Pola's an Ferrante Gonzaga vom 14. November 1556 bei Ronchini, Relazioni etc. S. 13 und Aretin an Pola, August 1554 in den Lettere di M. P. Aretino VI. S. 253.

Regungen, deren er überhaupt fähig war, hatte Aretin, wie es scheint, auf den Meister bezogen und dass er mit diesem so lange hat leben können, ist vielleicht das beste Zeugniß, was die Geschichte über ihn aufzutreiben vermag. Für uns versiegt mit Aretin's Briefen eine der wichtigsten kunstgeschichtlichen Quellen dieses Jahrhunderts.

Pola's oben erwähnter Besuch in Venedig war nicht zufällig. Er reiste Ferrante Gonzaga nach, der kürzlich auf seinem Wege nach Mailand die Dogenstadt berührt hatte. Wie es scheint war er ausdrücklich angewiesen, den Grund gewisser Zeichen von Unhöflichkeit aufzuklären, welche Tizian gegen seinen Herrn an den Tag gelegt haben sollte. Der Brief, aus dem wir oben eine Stelle mitgetheilt haben, war in der Absicht geschrieben, Tizian's Benehmen zu entschuldigen. Ferrante beklagte sich, er hätte dem Meister seinen Wunsch zu erkennen gegeben, bei ihm zu Mittag zu speisen und dieser darauf geflissentlich sein Haus verlassen, sodass er nach Biri Grande gekommen sei ohne den Hauswirth anzutreffen. Tizian hatte jedoch seiner Erklärung zufolge an dem Tage, für welchen der Herzog, wie ihm durch Aretin mitgetheilt worden, bei ihm fürlieb nehmen wollte, vergebens auf die Dienerschaft gewartet, welche ihm angemeldet worden sei und war daher in der Meinung, der Besuch sei verschoben, seinen Geschäften nachgegangen. „Sei dem wie ihm wolle“, schliesst Pola, „ich schlage vor, Tizian ein halbes Hundert Scudi voranzuzahlen, um die Bilder zu kaufen, die Ew. Excellenz von diesem unpolierten Mann zu haben wünschen.“⁶³

Möglicher Weise hieng es mit dieser absichtlichen oder unabsichtlichen Beleidigung zusammen, dass Tizian, als er im folgenden Sommer seinen Sohn nach Mailand schickte, um die noch immer unbezahlte Pension zu erheben, von Neuem Täuschung erfuhr. Dies musste für ihn umso niederschlagender sein, als ein Brief, der in manchen Stücken unverständlich bleibt, aber das Verhältniß des Meisters zu Orazio und zu König Philipp beleuchtet, einen ganz andern Erfolg erwarten liess.

⁶³ Pola an Ferrante Gonzaga, s. oben.

„Horatio“ — schreibt der Vater — „Dein längeres Schweigen macht mich unruhig. Dein Brief sagt, Du habest vier Dukaten gehabt, das würde aber die Kosten Deiner Reise nach Mailand nicht decken.“ . . . „Dann machst Du wieder einen Fehler, indem Du zweihundert statt zweitausend Dukaten schreibst. Es genügt aber, dass Du denkst, die Dinge würden einen guten Verlauf nehmen. Ich schrieb an Seine Majestät, der Schatz von Genua besitze nicht die Mittel zur Zahlung und hoffe, Seine Majestät werde die nöthigen Zuschüsse leisten. Was Du schreibst, bringt mich auf die Vermuthung, Du beabsichtigst nach Genua zu reisen. Wenn Du glaubst, die Reise werde fruchtbar sein — worüber Du besser urtheilen kannst als ich — so magst Du gut thun, sie zu unternehmen. Gehst Du aber, so nimm Dich in Acht, reite nicht in der Hitze und nimm Dir lieber vier Tage Zeit, wenn Du nach gewöhnlicher Schätzung eine Zwei-Tage-Tour vor Dir hast . . .

Venedig, den 17. Juni 1557.⁶⁴

Wir werden sehen, dass während sein Sohn diese allerdings fruchtlosen Reisen machte, Tizian für Philipp den II. eine „Grablegung“ in Arbeit nahm. Das Bild wurde zwar im November abgesandt, hat aber durch Verschulden der Taxis'schen Post den Ort seiner Bestimmung niemals erreicht.⁶⁵

Zu Anfang des Jahres hatte Tizian sich mit seinem Erstgeborenen wieder ausgesöhnt. Die Folge war, dass er den päpstlichen Legaten in Venedig Kardinal Trivulzi vermochte, ein Breve zu unterzeichnen, durch welches Pomponio die Pfründe von S. Andrea del Fabbio ohne Auflage der Zehnten erhielt.⁶⁶

⁶⁴ Nach dem Original, welches sich 1866 im Besitz des Herrn Rudolf Weigel in Leipzig befand. Dasselbe stammte von G. B. Bragadin in Venedig, der den Brief 1841 in Gualandi's Memorie Serie II. S. 102 und 103 drucken liess. Der Text ist sehr confus.

⁶⁵ Philipp der II. an den Grafen de Luna, 20. Januar 1559 im Anhang No. LXXXVI.

⁶⁶ s. das Breve bei Cadarin a. a. O. S. 39.