universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

Crowe, Joseph A.
Cavalcaselle, G. B.

Leipzig, 1877

Achtzehntes Capitel. Tizian und Philipp der II.

urn:nbn:at:at-ubi:2-10105

ACHTZEHNTES CAPITEL.

Tizian und Philipp der II.

Das Jahr 1558 ist an ausdrücklichen Nachweisen über Tizianische Werke arm. Ausser einer Kirchen-Standarte, die am 11. Juni für die Brüderschaft von S. Bernardino vollendet ward[1], bringen die Annalen Nichts bei. Aber ein Mann von Tizian's Arbeitskraft und Arbeitsgewöhnung wird nicht gefeiert haben. Das Schweigen der Geschichtsschreiber kann uns nur auffordern, dem Treiben in seinem Atelier genauer nachzuforschen.

Unter dem Getöse der Schlacht bei St. Quentin am 9. August 1557, während Egmont und Hoorn für Philipp den II. das Leben einsetzten, das sie nachmals seiner Tyrannei opfern mussten, hatte der König in seiner Angst dem Heiligen des Tages Laurentius ein Kloster zu bauen gelobt. Er hielt seinen Schwur, indem er das Escurial errichtete, dessen Grundplan zu Ehren des damaligen Retters die Form des Rostes bekam. Aber erst im Jahre 1563, nachdem in zahlreichen Auto-da-fé's die Qualen des Laurentius an Bekennern der neuen Lehre vollzogen worden waren, dachte er daran, bei Tizian auch ein Bild des „Señor Sant' Lorencio" für das Escurial zu bestellen.[2] Die Darstellung dieses Martyriums war nicht neu in Venedig. Im Oktober 1564 berichtete Garcia Hernandez dem Minister Antonio Perez, in einem venezianischen Kloster befinde sich eine Composition des Gegenstandes

---

[1] s. die Urkunde im Anhang No. LXXXV.

[2] Philipp der II. an Garzia Hernandez in Venedig, 31. August 1564, s. Anhang No. CXIV.

von Tizian, welche die Brüderschaft für 200 Scudi zu verkaufen geneigt sei. Der König könne sogar für eine geringere Summe eine Copie des Bildes von Girolamo di Tiziano haben, einem Gehilfen des Meisters, der dreissig Jahre in dessen Werkstatt gearbeitet habe und mit alleiniger Ausnahme seines Lehrers keinem Andern nachstehe.[3] Die Crociferi, deren Hospital diesen Schatz enthielt, waren Cenobiten, deren religiöses Metier in der Anbetung des von der Kaiserin Helena entdeckten wahren Kreuzes bestand. Ihr Kloster war oft „in commenda" gewesen, was den Charakter der Insassen gerade nicht verbessert hatte, so dass sie von der venezianischen Regierung öfters mit Säkularisation bedroht worden waren. An Unbeliebtheit litt das Kloster aber keineswegs; es besass grosse Anziehungskraft, da es mit Meisterwerken verschiedener Perioden, von der Zeit eines Cima, Mansueti und Lattanzio da Rimini an bis zu der des Tizian, Schiavone und Tintoretto geschmückt war. Zu Anfang des Jahres 1556 war Lorenzo Massolo, Schwiegersohn des Girolamo Quirini, in der Kirche der Crociferi beigesetzt worden und seine Wittwe Elisabetta forderte eingedenk ihrer alten Freundschaft für Tizian den Meister auf, das Monument des Verstorbenen mit dem Martyrium seines Schutzpatrons zu schmücken.[4] Rechnet man zum Todesjahre Quirini's die Zeit hinzu, welche über der Errichtung des Denkmals verstrich und welche Tizian bei seiner bequemen Behandlung privater Bestellungen gebraucht haben wird, so kann man die Ablieferung kaum früher als ins Jahr 1558 setzen.

Der Meister gewann dadurch Gelegenheit, einmal eine Nachtscene darzustellen — für den Maler als solchen eine wichtige Erweiterung seiner Wirkungsgrenzen. Denn offenbar versprach der Effekt einer Märtyrerglorie am mitternächtigen Himmel, die Lohe des Scheiterhaufens und ihr Wiederschein auf Gesichtern und Waffen der Henker ganz neue Reize. Auch gebot der Gegenstand die Verwendung antiker Architektur und ihres Schmuckes,

[3] Garzia Hernandez an Antonio Perez, Venedig 9. Oktober 1564, s. Anhang No. CXVII.

[4] Die Grabschrift, aus welcher wir das Jahr von Massolo's Tode und der Errichtung seines Denkmals entnehmen, findet sich bei Sansovino, Ven. descr. S. 169.

sodass also die reichste Ausbeute der Eindrücke Roms und selbstverständlich auch der Erinnerungen an Rafael und Michelangelo erwartet werden durfte. All' diese Elemente wirkten zusammen bei der Entstehung dieses Bildes, das zu den allerbedeutendsten Altarsschöpfungen seines Meisters gehört.

Bis auf den Hüftschurz völlig entkleidet liegt der Jüngling, die Füsse zum Beschauer gerichtet, auf zwölffüssigem eisernen Roste ausgestreckt, dessen Langseite auf die rechte Ecke des Bildes weist. Links daneben kniet ein Mann tiefgebückt am Boden und stört indem er sich mit der andern Hand auf einen Baumzweig stützt, den lodernden Brand. Ein Knecht hinter ihm bringt eine Tracht frischer Scheite herbei und säumt beim Anruf des Schergen, der vor der Hitze den Kopf zurückwendend den Heiligen unter den Achselhöhlen gepackt hat. Von der rechten Seite wird der Unglückliche durch einen nur mit Brustharnisch gewaffneten Soldaten mittelst einer langen Gabel in die Seite gestossen; zwei andere noch weiter zurückstehende sind im Begriff, den Dulder zu schlagen. Seitwärts hält ein Hauptmann, umgeben von anderen römischen Kriegern und Feldzeichen, mit der Fahne zu Ross und betrachtet das entsetzliche Schauspiel, das durch die Enge des Hofes, worin es vor sich geht sowie durch den Qualm, der den ganzen Raum erfüllt und die Wuth der Henker zu steigern scheint, noch grässlicher gemacht wird. Die Gruppe empfängt gespenstische Beleuchtung von unten her durch das Rostfeuer, von oben durch die am Sockel einer Statue befestigte Pechfackel, die zugleich den tieferen Hintergrund aufhellt, in welchem ein Tempel mit einer Treppenflucht und nahende Zuschauer kenntlich werden. Antlitz und Glieder des Heiligen aber werden noch durch anderes Licht verklärt: der Himmel hat sich seinen Seufzern geöffnet und tröstend glitzert durch das schwarze Gewölk ein Stern, nach dem er sterbend Blick und Hand erhebt.[5]

---

[5] Venedig, Jesuitenkirche, 1. Altar links, Leinwand, oben rund, Figuren über lebensgross, bezeichnet an der Vorderseite des Rostes: „TITIANVS VECELIVS ÆQVES F." Schon Scannelli, *Microcosmo* S. 215 klagt (im XVII. Jahrhundert) über die Dunkelheit des Bildes, welches aus Cornelio Cort's Stich nicht zu be-

All' die Manigfaltigkeit der Lichterscheinung, die das Motiv an die Hand gab, ist aufs Meisterlichste verwerthet: rother und silberner Schein stuft sich bis zum tiefen Grauschwarz in allen Nüancen ab. War das Bild auch bereits im 17. Jahrhundert zu dunkel geworden, um alle Einzelheiten genau erkennen zu lassen, und hat es auch arge Unbill durch unberufene Hände erfahren, so bleibt es nichtsdestoweniger ein Vorzug, dass wir es an der Stelle sehen können, für die es Tizian gemalt hat, denn es blieb hängen, als die Crociferi der moderneren Gesellschaft Jesu das Feld räumten. Gegenstand und Ausnutzung desselben erinnern an die Wirkungen, durch welche hundert Jahre früher Piero della Francesca seine Zeitgenossen in Staunen versetzt hatte und die Rafael in den Stanzen des Vatikan von Neuem mit so hohem Geschmack zur Geltung brachte.[6] Rühmen wir an der „Befreiung des Petrus" die Einfachheit der Anordnung, die maassvolle Handlung, die erhabene Formensprache in Verbindung mit dem Gleichgewicht der Licht- und Schattenführung, so bleibt Tizian trotz sehr abweichender Auffassungsweise hinter dem Vorgänger nicht zurück. Niemals ist er dem Kunstwesen der Florentiner so nahe gekommen, nirgends zeigt er sich den Grundsätzen dramatischer Composition, wie sie Michelangelo vertritt, so verwandt wie hier. Packender und irdischer als bei Rafael reden seine Gestalten die derbe Sprache der Leidenschaft, farbenmächtiger als jener hält er sie vermöge reichen Tonspieles fester im Raume zusammen. Mit Michelangelo verglichen erscheint seine Zeichnung von Leib und Gliedern im erregten Zustande zwar lockerer, aber doch in ihrer Art gewaltig. Charakteristisch macht sich der Unterschied zwischen den Erfolgen gelehriger Nachahmung und denen einer

urtheilen war, der überdies, von der Gegenseite genommen und oben eckig abgeschlossen, ganz willkürliche Zuthaten enthält, z. B. zwei nach dem Muster des „Petrus Martyr" hinzugefügte Engelknaben, während der architektonische Hintergrund fast gänzlich unterdrückt ist. Auf dem Stich von Sadeler lautet die Inschrift TITIANVS · INVEN · ÆQVES · CÆS."; später stach es Bussemaker und im Umriss Zuliani (s. auch Réveil und Duchesne). Josuah Reynolds erklärt (s. Leslie und Taylor I. S. 83), beim ersten Anblick sei es ihm so schwarz erschienen, dass er geglaubt habe, es sei von einem Vorhang bedeckt.

[6] s. der Verfasser Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe, Band III. S. 294 ff.

congenialen Gesinnung bemerkbar, wenn man die michelangelesken Produkte Sebastian's hiermit zusammenhält: dort ist äusserliche Kunstfertigkeit ohne zwingenden Impuls, hier volle Ursprünglichkeit und Energie des Ausdrucks und der Form, aber dabei noch das unvergleichliche Farbenelement, das alle Schöpfungen Tizian's in eine ganz eigenartige Sphäre erhebt. Unleugbar erinnert der Laurentius vermöge der Zeichnung und des Verkürzungsmotivs an Gestalten der Sixtinischen Decke und es ist kaum zweifelhaft, dass diese Tizian vorgeschwebt haben, wie ihm auch bei der Composition seines „Petrus Martyr" und seiner „Schlacht" offenbar die michelangeleske Riesenwelt den Sinn erfüllte, aber gleichwohl ist Alles, was er gibt, individuell und sieht ihm selbst ähnlicher als jedem Dritten.

Wie lebhaft Tizian damals Rom im Gedächtniss lag, das beweist die bauliche Staffage unseres Bildes. Der Tempelaufriss im Hintergrunde erinnert unmittelbar an die Antonini'schen Prachtreste der Piazza di Pietra, nur ist die stattliche Treppenflucht verschönernd hinzugethan. Die Technik, welche der Meister damals befolgt, legt allen Nachdruck auf Energie des Pinselzugs und Flächenhaftigkeit, aber wie viel auch Alter und Schlimmbesserer dem Werk zu Leide gethan haben, man würdigt noch heute, welch' erstaunliche Kenntniss und Praxis dazu gehört, um bei so breiter Vortragsweise weder Gediegenheit noch Wahrheit der Anatomie preiszugeben.

Von der Beschäftigung mit der Antike zeugt mancher Anklang aus jener Zeit. Besonderes Interesse scheint Tizian für den Laokoon gehabt zu haben. Angeblich hat er das Motiv einmal im burlesken Sinne gemissbraucht — in der Zeichnung zu Boldrini's Holzschnitt der Affengruppe — aber diese Verirrung, wenn sie anders dem Meister wirklich begegnet ist, machte er wieder gut. Am würdigsten bethätigt sich der Eindruck des klassischen Werkes in Tizian's „Dornenkrönung" im Louvre, dessen Hauptfigur unverkennbar auf jenes Vorbild zurückweist. Das Gemälde, welches vermuthlich von Orazio Vecelli im Jahre 1559 auf der demnächst zu schildernden verhängnissvollen Reise zur Eintreibung der Pension seines Vaters mit nach Mailand ge-

nommen wurde, ist in einem Stil gemalt, der es zeitlich dem „Laurentius“ an die Seite stellt. Ehemals in der Kirche S. Maria delle Grazie in Mailand, ward es zu Anfang dieses Jahrhunderts nach Frankreich gebracht. Mit Auffassung im klassischen Sinne verbindet es den convulsivischen Ausdruck des Schmerzes.

Paris, Louvre.

Auf den Stufen des Gefängnisses, über dessen Thorweg sich eine Büste des Tiberius erhebt, leidet der Heiland die brutale Misshandlung. Körper und Beine sind durch die instinktiven Gegenbewegungen nach verschiedenen Richtungen verzogen: der Kopf, auf welchem zwei rohe Schergen mit ihren Stöcken die Dornenkrone drehend zusammenpressen, ist gebeugt nach links gewandt, der Leib neigt sich nach rechts, während zwei knieende Soldaten, von denen der vorderste, eine schöne jugendliche Gestalt im Waffenrock von Schuppenpanzer, dem andern den Arm auf den Rücken legt und sich umschaut, ihn an den festgeschnürten Handgelenken packen und das Scepter reichen. Der Scharlachmantel, den man dem Opfer zum Hohn um die Schultern gehängt hat, lässt die Glieder ganz nackt, und in der würgenden Bewegung der Muskeln sowie in der Anspannung der Züge ist physische Qual rückhaltlos ausgeprägt. Ebenso robust an Wuchs wie Christus, aber nicht stärker bewegt erscheint der Mann links, dessen halb abgestreiftes Gewand zurückfliegt, wie er, um seiner Armbewegung Nachdruck zu geben, die Stufen hinantritt. Bis zum Entsetzen klar wird die Mechanik der Henkersarbeit durch den Gegendruck des Soldaten auf der andern Seite, den ein dritter ablösen zu wollen scheint.[7]

Ueber seinem Wunsche nach durchaus menschlich wahrem Ausdruck hat Tizian anscheinend das Göttliche des Gegenstandes vergessen, wie er bei seiner Anlehnung an die antiken Formen

[7] Paris, Louvre, Holz, h. 3,03 M., br. 1,80 M., Figuren lebensgross, auf einer der Treppenstufen die Inschrift: „TITIANVS F.“ Das Bild hat infolge von Aufbesserungen an Schwere und Düsterheit in den Schatten zugenommen; der Name Tizian's ist dabei entweder aufgefrischt oder hinzugefügt. Gestochen ist es von L. Scaramucci, Lefèbre, Gottfr. Sayter, Ribault und Massieu sowie in den Werken von Filhol, Landon und Réveil und Duchesne. Eine andere Fassung der Composition, von welcher noch die Rede sein wird, befindet sich in der Münchener Pinakothek; vgl. darüber auch Vasari XIII. 40.

ausser Acht gelassen hat, dass die Alten sich im Kreise bestimmter auserwählter Typen sowohl der Formbildung als der Geberden bewegten. So wird seine Wahrheit zur Drastik, ja sie geht bis hart an die Grenzen der Rohheit. Besonders tritt dies hervor in den Einzelheiten der Hände, Füsse und Knöchel. Dennoch liegt etwas so Grossartiges in dem energischen Leben, das uns vorgeführt wird, und in der erbarmungslosen Beobachtung der verzerrten Gesichtszüge des Heilandes und seiner am Boden sich anklammernden Füsse, dass man fast die Frage unterdrückt, wie ein Künstler, der die Antike so genau kannte, es über sich gewinnen konnte, dermaassen gegen ihren Geist zu verstossen. Und es scheint, als hätte die Leidenschaft des Vorganges den Maler selbst angesteckt, denn er hat seine Zeichnung mit kühnem Wurfe hingeschrieben und das Fleisch mit überraschender schwungvoller Breite aufgesetzt. Auffallender Weise macht das Bild trotz goldig warmen Gesammttones nicht den Eindruck der Manigfaltigkeit des Colorits, den wir sonst bei Tizian gewöhnt sind. Dies mag entweder von der Beschaffenheit der Holzfläche herrühren, welche keine so reiche Abwechslung der Farbentextur und der Tönung gestattete, oder der Grund ist darin zu suchen, dass Tizian, der eben mit dem Laurentiusbilde beschäftigt gewesen, in Folge der überwiegenden Anwendung von Grau und Schwarz gleichsam noch farbenblind war, sodass diese Töne auf seiner Pallette vorherrschten. Der Eifer, den das Tempo der Ausführung verräth, gibt sich auch in den harten Gegensätzen des Lichtes und tiefer harziger Schatten zu erkennen, vermöge deren das Bild fast den Anschein eines Monochroms erhält, das nur theilweise zur natürlichen Farbe herausgearbeitet ist.

Wenn unser Stilgefühl nicht irrt, so gehören in das Jahr 1558 auch noch einige sehr schöne Porträts. Das in halber Lebensgrösse ausgeführte Bildniss des Marc Antonio Rezzonico im Hospital zu Mailand ist zwar in Folge ungeschickten Putzens und Ausbesserns seiner Ursprünglichkeit beraubt[8], dagegen bietet

Mailand, Hospital.

[8] Es stellt einen Mann in schwarzem Kleid mit gelben Aermeln bis zur Hüfte gesehen innerhalb eines Zimmers stehend dar, welcher mit der Rechten nach irgend Etwas deutet, während die Linke den Handschuh haltend an der Hüfte ruht. An

Wien, Belvedere. der „Fabricio Salvaresio“ im Belvedere zu Wien das Charakterbild eines durch Reisen gebräunten stattlichen Mannes in gestutztem Vollbart, der vermuthlich den fernen Orient aus eigener Anschauung kannte und von dort den Negerknaben mitgebracht haben mag, der mit einem Büschel Blumen in der Hand vor ihm steht. Den Daumen der Rechten in einen orientalischen Hüftshawl gesteckt, der über schwarzes Wamms geschlungen und von schwarzer mit Lammfell gefütterter Schaube überdeckt wird, schaut er fast ganz von vorn gesehen aus dem Bilde, ein kurzes Messer am Gürtel und ein flaches Barett auf dem Kopfe; hinter dem gelbgekleideten Knaben sieht man ein Postament mit Stutzuhr darauf.[9]

Dresden, Galerie. Das Meisterstück dieser Zeit im Porträtfache ist aber doch die „Lavinia“ des Dresdener Museums. Vor uns steht eine Dame in reiferen Jahren; im Zimmer auf- und abgehend hält sie den Federfächer in der Hand und trägt das Staatskleid von grünem Sammet, am Busen viereckig ausgeschnitten, an den Schultern geschlitzt und mit weisser Seide gepufft. Sie wendet sich leicht nach links, die rechte Hand mit dem Fächer erhoben und rafft mit der linken den Saum ihres Gewandes. Die spärlichen kastanienbraunen Locken sind mit Perlen überstreut. An der Brust glänzt eine mit Edelsteinen besetzte Broche, Ring und Muschelgürtel vollenden den Schmuck. Die Inschrift auf dem Täfelchen an der oberen Ecke des Bildes, wenn sie auch besagt, dass hier

---

dem Fuss der Säule rechts steht: „Marco Antonio Rezzonico morto ai 29 Maggio 1554, Tiziano Vecellio fece in Venezia nel 1558.“ Obgleich die Inschrift moderner ist als die Malerei, mag sie doch dem Inhalt nach echt sein, denn in dem Guida storico artistica dell'Ospitale Maggiore in Milano (Tip. di Pietro Agnelli 1857) finden wir bemerkt, dass Rezzonico im Jahre 1575 zu den Deputierten der Anstalt gehörte und dass er das Bildniss bei seinem Tode im Jahre 1584 der Stiftung, welcher er ein Wohlthäter gewesen war, vermachte.

[9] Wien, Belvedere, Erdgeschoss, ital. Schulen No. 15, Leinwand, Kniestück auf braunem Grunde, oben links auf einem Täfelchen die Aufschrift: „MDLVIII FABRICIVS SALVARESIVS ANNV AGENS L. TITIANI OPVS.“ Es ist energisch behandelt, hat aber stark durch Uebermalung gelitten, das Fleisch ist infolge dessen stumpf ziegelig-roth geworden, der Negerknabe dermaassen übermalt, dass es fraglich bleibt, ob irgend Etwas an ihm jetzt noch von Tizian herrührt. Am besten erhalten ist die Hand des Salvaresius. Ein Stich von der Gegenseite befindet sich in Teniers' Kupferwerke.

Tizian's Tochter von ihm selbst gemalt sei, ist nichtsdestoweniger moderne Zuthat. Die Worte sind bei einer der zahlreichen Restaurationen des Bildes auf den Hintergrund gekritzelt und das Pigment hat sich in die älteren Sprünge gesenkt. Ob das Bild echt ist, kann gar nicht in Frage kommen; Tizian's Hand ist unverkennbar; wohl aber entsteht die Frage, ob es wirklich Tizian's Tochter vorstellt. Die Züge weichen wesentlich von dem Gesichte ab, das die Ueberlieferung der Lavinia gibt, wogegen sie auffällige Aehnlichkeit mit der Venus in den Uffizien haben, welche dem flüsternden Cupido lauscht. Als Darstellung einer voll entwickelten weiblichen Gestalt in reicher Kleidung ist das Bild meisterhaft, das Gesicht energisch gemalt, breit modelliert und doch im Ton zu grosser Feinheit abgeglättet. Zarte Abstufungen vermitteln die warmen Lichter mit den braunen gesättigten Schatten, das Auge strahlt und der Mund quillt in gesunder Röthe. Trotz einer gewissen Fettheit ist der Schnitt der Züge fein, die kräftige Büste und die dralle Hüfte mit der Plastik und dem Nerv geformt, die Paolo Veronese später so wirkungsvoll handhabte. Die Farben des Sammets und des Mousselins an Busen und Hand sowie Haar und Perlen stimmen mit dem braunen Hintergrunde so vollkommen zusammen wie nur in der lebensfrischen Natur selbst.[10]

Solche Arbeiten beschäftigten den Meister, als er von der allmäligen Auflösung und endlich von dem am 21. September 1558 erfolgten Tode seines grossen Gönners Karl's des V. erfuhr. Ihm hatte Tizian das Gemälde der Dreieinigkeit geliefert, das ihn bis in seine allerletzten Tage an die Eitelkeit der irdischen Welt erinnern sollte, für die er seine Kräfte vergeudet, und Bürgschaft einer höheren gab. Wenn er auch nie ganz aufhörte, von

---

[10] Dresden, Galerie No. 230, Leinwand, lebensgrosses Hüftbild, aus der modenesischen Sammlung erworben, 1826 auf neue Leinwand gespannt. An der Stirn befindet sich eine Narbe, im Gesicht und besonders in den Schattenpartien sind Nachhilfen bemerkbar, die linke Hand hat sehr durch Uebermalung gelitten, der Hintergrund ist aufgefrischt. Gestochen von Basan.

seiner Einsamkeit aus die schwankende Politik seines Sohnes zu gängeln, so kamen doch Augenblicke, wo er sich von den öffentlichen Angelegenheiten völlig abkehrte und nur in Erinnerungen an Vergangenes versenkte oder mit den Gedanken an sein Seelenheil beschäftigt war. In solchen Zeiten waren es wieder Tizian's Werke, die ihn erquickten: die Bildnisse seiner Lieben und Getreuen oder die religiösen Andachtsbilder seines Hausraths in S. Yuste. Es bezeichnet seine Vorliebe für grelle Contraste, wenn er zwei der späteren Werke seines italienischen Lieblingsmalers mit denen eines Flandrers zusammenrahmen liess.[11] Zu den Gemälden, welche er ganz besonders schätzte, gehörte jene „Mutter der Schmerzen", die ihm Tizian wahrscheinlich bei der denkwürdigen Audienz in Augsburg überreicht hatte, deren Nebenzweck die Förderung der Ansprüche Aretin's gewesen war. Das schöne Stück verdiente die Erhaltung vollauf, die ihm denn auch zu Theil geworden. Wir haben es noch im Museum zu Madrid: die Jungfrau ist in Seitensicht genommen, sie trägt das herkömmliche rothe Gewand und über dem Schleier den blauen tiefgelb gefütterten Mantel — die einfachste Gruppierung von Grundfarben, die im vollen Akkord zusammenklingt. Trauer lagert auf dem zarten Antlitz, die Hände sind in einander geflochten, der Blick auf den Boden geheftet, wo vor ihrem geistigen Auge der Leichnam des Sohnes schweben mag.[12] Keine ähnliche Figur Tizian's ist so gefühlsinnig wie diese. Eine geringe Wendung des Standpunktes — und wir haben das Bild Maria's auf der Grablegung im Louvre. Der Leidenskampf zuckt in Augen und Mund, in der Bewegung des Körpers bis zu den Fingern hinab; das Fleisch ist von bewundrungswürdiger Durchführung und reinstem lebenswahren

Madrid, Museum.

[11] vgl. das Brüsseler Inventar von 1556 bei Gachard, Retraite et mort de Charles V, II. S. 90—93, und das aus S. Yuste von Juan de Regla und Gaztelu in Stirling's Cloister life of Charles V.

[12] Madrid, Museo del Prado No. 475, Holz h. 0,65 M., br. 0,61 M., Brustbild in Seitensicht. Es findet sich in den Inventaren von Brüssel und S. Yuste und ist trefflich erhalten, wenn auch nicht ganz unberührt, namentlich im Kopf. — Eine alte Schulcopie davon hängt hoch oben in der Sakramento-Kapelle zu S. Zaccaria in Venedig, eine andere von späterer Hand im Oratorium S. Gaetano in Padua. Das Original ist von Laurent photographiert.

Schmelz, die Stoffe hüllen die Glieder ohne sie zu verbergen. — Ausser diesen von heiligem Pathos erfüllten Gemälden hatte der Kaiser auch noch sein eigenes Porträt in ritterlichem Schmucke bei sich, das Denkmal einer fernen Zeit, das ihm den Abstand der Jugendkraft und seines vorzeitigen Alters zu Gemüth führte; ferner ein zweites, worauf er gemeinsam mit seiner Gattin dargestellt war. Dieses liess er sich in der Todesstunde vor Augen stellen, betrachtete es zärtlich und wandte sich dann dem „jüngsten Gerichte" zu. Auf ihm ruhte sein brechendes Auge unverwandt „bis dass die Aerzte in Angst geriethen".[13]

Als Philipp der II. in Gent, wo er sich damals aufhielt, die Nachricht von dem Tode seines Vaters empfing, zog er sich in die verhältnissmässige Einsamkeit des Klosters zu Groenendaele zurück, wo er sich einige Wochen still verhielt. Aus diesem früher so berühmten Asyl für Trauernde sandte er zu Weihnachten 1558 Befehl an den Gouverneur von Mailand, den Herzog von Sessa, „dem Tizian alle ihm von seinem nunmehr in die Herrlichkeit eingegangenen Vater bewilligten noch rückständigen Pensionen auszuzahlen". Dem Schriftstück war von Philipp's eigener Hand ein Zusatz beigefügt als Beweis für das Interesse, das er persönlich an Tizian und an dessen Forderungen nahm.[14] Der Herzog theilte dem Meister den königlichen Erlass mit und forderte ihn auf, nach Mailand zu kommen. In Rücksicht auf sein Alter jedoch schickte Tizian seinen Sohn. Orazio setzte sich mit dem Gouverneur in Verbindung und schrieb im März, er habe von demselben Briefe an den Senat erhalten, auf Grund deren die Angelegenheit schnell in Ordnung kommen werde, sodass er bald nach der heiligen Woche fertig zu sein hoffe. Seine Absicht sei, von Mailand nach Genua zu gehen, wo er, gestützt auf Briefe vom Gesandten des Königs, die Auszahlung der Pension ebenfalls zu erlangen denke.[15] Er ahnte nicht, was ihm Schlimmes bevorstand.

---

[13] s. Prescott a. a. O. S. 136.

[14] Das Schreiben nebst Nachschrift bei Ridolfi I. 244.

[15] Brief Orazio's an Tizian vom 19. März 1559 bei Cadorin, dello amore etc. Seite 46.

Am mailändischen Hofe lebte damals der Bildhauer Leone Aretino, dessen Beziehungen zu Tizian wiederholt berührt worden sind. Er war nahe verwandt mit Pietro Aretino, in welchem Grad und auf welche Weise ist jedoch unbekannt, und des Letzteren Einfluss bei Tizian sowie Tizian's Einfluss beim Kaiser und den Granvella's war ausgenutzt worden, um ihn in jeder Weise zu fördern. Leone hatte ein noch weit heftigeres Temperament als Benvenuto Cellini und offenbar auch mehr Tücke als dieser. Aus etlichen Städten Italiens war er bereits wegen Blutschuld verbannt, gleichwohl hatte er sich an jedem neuen Zufluchtsort immer wieder Freunde zu erwerben gewusst. In Mailand besass er einen Palast, hielt Pferde und Dienerschaft, lebte mit einem Worte auf grossem Fuss und nahm Orazio Vecelli gastlich bei sich auf, indem er ihn mit einem Geleit von Reitern aus seinem Absteigequartier im Gasthaus zum Falken abholte. Der junge Vecelli, der vierzehn Bilder mitgebracht hatte, blieb über einen Monat in Leone's Hause wohnen. Er verkaufte seine Bilder an den Herzog von Sessa und dieser sass ihm zu einem lebensgrossen Porträt. Da er auch die Einrahmung des Porträts besorgen sollte und sich dadurch sein Aufenthalt in Mailand in die Länge zog, wollte er die Güte des Gastfreundes nicht über Gebühr in Anspruch nehmen und miethete sich deshalb eine eigene Wohnung, in welche er am 14. Juni seine Habseligkeiten schaffen liess. Inmitten dieser Beschäftigung ward er von Leone und dessen Leuten plötzlich überfallen. Sie drangen mit Dolchen auf ihn ein und brachten sein Leben in die höchste Gefahr. Glücklicher Weise war der erste Stoss, den Leone selbst geführt, nicht tödtlich gewesen, Orazio gewann die Thür und erreichte schwer verwundet die Strasse. Er ward nach dem „Falken“ getragen, wo ihn der Barbier des Herzogs von Sessa verband und ihm Stärkungsmittel gab, sodass er im Stande war, einer Gerichtsperson, die sich zu seiner Vernehmung nach dem Gasthause begab, seine Aussage zu machen. Auf die Frage, ob er einen Grund für Leone's Handlungsweise anzugeben wisse, konnte er nur antworten, er vermuthe, der Mörder beneide ihn wegen der Gunst, die er beim Gouverneur geniesse; in

seinen Mittheilungen an den Vater und in einer später von seinen Freunden aufgesetzten Denkschrift hat er jedoch erklärt, Leone habe gewusst, dass er vom Mailänder Schatzamte zweitausend Dukaten aus Tizian's Pension empfangen hatte und habe ihn ermorden und dieses Geldes berauben wollen.[16] Am 12. Juli schrieb Tizian einen langen Brief an Philipp den II., worin er Leone des Mordversuches und Raubanfalles auf seinen Sohn anklagte und in verzeihlichen Ausdrücken der Entrüstung dessen Bestrafung forderte. Nicht ohne Erstaunen liest man aber doch, dass derselbe Mann, dessen Gastfreundschaft anzunehmen Orazio nicht verschmäht, jetzt von dem zornigen Tizian als ein berüchtigter Verbrecher bezeichnet wird, der als Lutheraner aus Spanien verjagt und vom Herzog von Ferrara wegen Falschmünzerei zum Feuertode verdammt worden sei, wie er auch wegen Blutschuld im Bann des römischen und venezianischen Staates lebe.[17] — Tizian's Racheruf hatte die erwartete Wirkung nicht. Leone, der unmittelbar nach der Schandthat in Haft genommen worden war, wurde gegen Geldbusse entlassen und aus Mailand ausgewiesen, sodass der arme Orazio in beständiger Angst vor Meuchelmord schwebte, bis die Blutfehde durch eine Summe Geldes geschlichtet ward.[18]

Einige Monate vor jenem blutigen Ereigniss hatte Philipp aus Brüssel an den Herzog von Luna geschrieben und sich beklagt, dass das Bild der „Grablegung", welches Tizian im November 1557 aus Venedig geschickt hatte und das kurz darauf vom Postmeister von Taxis in Empfang genommen worden sei, seinen Bestimmungsort niemals erreicht habe. Er verlangte Nachforschungen und gab Befehl zur Verfolgung und Bestrafung der Diebe.[19] Wenig Tage nach Leone's Mordversuch auf Orazio, aber

---

[16] s. die Angabe bei Cadorin a. a. O. S. 50 und das Memorandum ebenda S. 103.

[17] Tizian an König Philipp, 12. Juli 1559, s. Anhang No. LXXXVIII.

[18] s. das Memorandum bei Cadorin a. a. O. und ebenda S. 51 Orazio's Gesuch an den Rath der Zehn vom 20. März 1562, worin er die Erlaubniss zum Waffentragen erbittet.

[19] s. das Schreiben König Philipp's an den Grafen de Luna vom 20. Januar 1559 im Anhang No. LXXXVI.

noch bevor er Kunde davon erlangt, schrieb Tizian an den König, erwähnte den Verlust der „Grablegung“ und machte Anzeige von der Vollendung zweier neuer Compositionen aus der Diana-Mythe:

Tizian an Philipp den II.:

„Grossmächtigster katholischer König!

Ich habe bereits zwei für Ew. Majestät bestimmte „Poesien“ vollendet, eine „Diana von Aktäon beim Quell überrascht“ und eine andere Darstellung der Göttin „wie ihr die gefallene Kalisto von den Nymphen vorgeführt wird“. Wenn Ew. Majestät die Bilder zu haben wünschen, so bedarf es nur der Bezeichnung der Person, an die sie geschickt werden sollen, damit ihnen nicht ein gleicher Unfall wie der unterwegs verloren gegangenen „Grablegung“ zustosse. Wenn je Arbeiten von mir der Gnade Ew. Majestät würdig befunden worden sind, so darf ich mir schmeicheln, dass diese sich dieselbe erwerben werden. Nach ihrer Absendung will ich mich gänzlich dem Bilde „Christus am Oelberg“ und der Vollendung der bereits angefangenen beiden anderen Poesien — nämlich „Europa auf dem Rücken des Stieres“ und „Aktäon von den Hunden zerrissen“ — widmen. Auf diese Stücke werde ich alles Talent verwenden, das Gott mir verliehen hat und das stets dem Dienste Ew. Majestät geweiht war und bleibt. Dass es Ew. Majestät gefallen möge, diese Dienste anzunehmen, so lange ich meine von der Last der Jahre gebeugten Glieder gebrauchen kann, darauf vertraue ich; und mag die Bürde auch schwer sein, so wird sie wie durch ein Wunder leichter, sobald ich daran denke, dass ich lebe, um Ew. Majestät zu dienen und meine Dankbarkeit durch die That zu beweisen. Ich bitte ferner aussprechen zu dürfen, dass mein Unstern mich nicht dazu hat gelangen lassen, nach so viel Zeit, nach so viel Arbeit und Mühe irgend etwas von den Pensionen zu geniessen, die mir nach dem Erlass Ew. Majestät von den königlichen Agenten in Genua zukommen. Ich darf das nur meinem Unglück zuschreiben, da die Güte Ew. Majestät in dieser Hinsicht stets gross gewesen ist, obgleich Ihr Diener Tizian nichtsdestoweniger in seinen alten Verhältnissen verblieben ist, insofern

als er nichts von der ihm zustehenden Zahlung erhalten hat. Ew. Majestät bitte ich deshalb unterthänigst, Anweisungen geben zu wollen, wie sie eben am opportunsten erscheinen. Ich empfehle mich mit aller Ehrfurcht und küsse Ihre königliche und katholische Hand.

Venedig, den 19. Juni 1559.

Ew. katholischen Majestät unterthänigster Diener
Tiziano Vecellio, Maler."[20]

Philipp beantwortete diesen Brief am 13. Juli von Gent aus und befahl, die „Poesien" sorgfältig zu verpacken und nach Genua zu schicken. Gleichzeitig wünschte er eine schnelle Vollendung des „Christus am Berge" und der anderen „Poesien" und bestellte ein zweites Exemplar der „Grablegung" zum Ersatz für das verlorene. Zum Schlusse fügte er hinzu, dass er Schritte gethan habe, welche die Auszahlung der Pensionen gegen alle Weiterungen sicher stellten.[21]

Die beiden Diana-Bilder waren trotz Tizian's Versicherung noch keineswegs vollendet. Garcia Hernandez, der spanische Sekretär in Venedig, berichtet wenigstens am 3. August seinem Herrn, Tizian würde „Diana und Aktäon" in zwanzig Tagen fertig haben; das Bild sei gross und mache viel Arbeit; er habe noch einige kleine Dinge daran zu thun, welche ausser ihm Niemand für nothwendig halten würde. Mit diesem Gemälde solle dann auch der „Christus im Grabe" abgeliefert werden, der grösseren Umfang habe als das früher gemalte Bild, da die Figuren Lebensgrösse hätten; ferner ein kleineres Phantasiebild eines türkischen oder persischen Mädchens — alles vortrefflich. „Die Gemälde und die Glasplatten sowie auch die Trinkgläser für Wein und Wasser würden sämmtlich zu gleicher Zeit geschickt . . . ."[22]

Wir sehen aus diesem Briefe, wie angelegen es sich Tizian

---

[20] s. den Wortlaut im Anhang No. LXXXVII.

[21] Das Original im Archiv zu Simancas (Estado, Legº 1336) stimmt im Text mit der Fassung bei Ridolfi I. 242 überein, doch gibt letzterer das Jahr irrthümlich als 1558 statt 1559.

[22] s. Anhang No. LXXXIX.

selbst im hohen Alter noch sein liess, seinen Bildern grösstmögliche Vollendung zu geben. Es bestätigt dies die Aeusserung Vasari's, wenn er sagt, dass Gemälde, die aussahen, als wären sie eben nur so hingeworfen, in Wahrheit mit Fleiss derart behandelt sind, um diesen Schein zu erwecken. Interessant ist in Garcia's Brief auch die Erwähnung des venezianischen Glases, dessen Fabrikation eben damals in Murano auf der höchsten Höhe stand, sodass es als kostbarer Artikel nach allen Ländern Europa's ausgeführt wurde.

Nach vielem Feilen und Polieren sandte Tizian die Bilder mit folgendem Briefe an den König ab:

„Ich schicke Ew. Majestät „Aktäon", „Kalisto" und „Christus im Grabe", letzteres an Stelle des verlorenen Bildes, und freue mich, dass das zweite, obgleich grösser, doch besser gerathen und des Ehrenplatzes in Ew. Majestät Besitz würdiger ist als das erste. Diese Verbesserung schreibe ich zum grossen Theile dem Kummer zu, den mir der Verlust des ersten Exemplars verursachte, denn dieser war mir ein grosser Sporn bei der Ausführung des neuen Bildes und der anderen Gemälde, weil ich den Schaden gern wieder einbringen wollte. Wenn gegen E. M. Erwartung und meine Absicht so viel Zeit über der Vollendung und Absendung der Bilder verstrichen ist (denn ich bekenne, dass drei Jahre und mehr vergangen, seit ich sie begann) so bitte ich Ew. Majestät, diesen Umstand nicht meiner Nachlässigkeit zuzuschreiben, denn ich kann der Wahrheit gemäss versichern, dass ich mich kaum mit etwas anderem beschäftigt habe, wie auch Ihr Sekretär Garcia Hernando bezeugen kann, der mich oft getrieben hat, obgleich ich nicht getrieben zu werden brauchte. Die Ursache lag lediglich in den zeitraubenden Aufgaben selbst und in meinem lebhaften Wunsche, etwas Ew. Majestät Würdiges hervorzubringen, was mich alle Anstrengungen vergessen liess, sodass meine Thätigkeit ungetheilt auf Vollendung und Durchfeilung der Bilder verwandt wurde. Und muss ich es denn nicht als einzigen Zweck meines verrinnenden Lebens ansehen, jeden andern Fürstendienst zu verschmähen, um nur Euch gewärtig zu sein? Welcher Maler alter oder neuer Zeit kann sich rühmen gleich

mir, wie durch den eigenen Willen dazu getrieben und doch gnädig berufen, einem solchen Könige zu dienen? Ich fühle mich dadurch so geschmeichelt, dass ich zu sagen wage, ich beneide den berühmten Apelles, der Alexander dem Grossen so lieb war, nicht, und ich sage dies mit gutem Grunde, wenn ich die Erhabenheit des Monarchen, dem er diente, betrachte, denn ich kenne Niemand, der in Allem, was der Bewunderung und des Preises würdig ist, dem Alexander so ähnlich wäre als Ew. Majestät. Und was mich anbetrifft, so ist es wohl wahr, dass meine geringen Dienste der Vortrefflichkeit jenes seltenen Mannes in keiner Weise vergleichbar sind, es ist aber genug für mich, dass wenn er die Gunst seines Königs hatte, ich das Gefühl habe, dass ich auch die Gnade des meinigen besitze. Also macht die Autorität Ihres huldvollen Urtheils und die damit verbundene mir fortdauernd bewiesene königliche Freigebigkeit mich in der Meinung der Menschen dem Apelles gleich, ja sie erhebt mich vielleicht noch über ihn. Und um nun in jeder mir erdenklichen Weise meine Dankbarkeit zu zeigen, sende ich ausser den anderen Bildern das Porträt Derjenigen, welche die unumschränkte Herrin meiner Seele ist. Das ist die im gelben Anzuge, welche, obgleich nur gemalt, doch das Liebste und Kostbarste darstellt, was ich nur senden könnte. — Wie bin ich doch ein lebender Zeuge von Ew. Majestät milder und humaner Gesinnung, welche Einem, der gegen Ihren hohen Rang so gering ist, den Muth gibt, mit Ew. Majestät durch Briefe und nicht nur über Gemälde in Verbindung zu treten. Ich schrieb Ew. Majestät vor einigen Tagen wegen des Mordversuches auf meinen Sohn Orazio in Mailand durch Leone Aretino, berichtete über die tödtlichen Wunden, die er empfangen, und bat um die verdiente Bestrafung des Uebelthäters nach Ew. Majestät Gerechtigkeit. Der Process gegen ihn ist in aller Form eingeleitet worden und mein Sohn hat nach seiner Genesung grosse Anstrengung gemacht, das Verfahren zu beschleunigen, weshalb er sich genöthigt sah, viel von dem Gelde auszugeben, das er durch die Gnade Ew. Majestät in Mailand in Empfang genommen. Jener Elende ist aber so geschickt und geniesst durch den Titel als Bildhauer Ew. Majestät

eines so grossen Ansehens und mein Sohn ist so fremd in Mailand, dass man die Sache hinzieht und sie wahrscheinlich zum grossen Schaden der Gerechtigkeit in Rauch aufgehen lässt, umso mehr als mein Sohn nach Hause gekommen und nun Niemand mehr in Mailand ist, der den Ränken und krummen Wegen dieses Bösewichts entgegenwirken kann. Ich bitte Ew. Majestät deshalb unterthänigst, dem Senat Befehl zu ertheilen, dass er das Urtheil beschleunige und Justiz in einer Weise übe, die einer so grossen Uebelthat entspricht; damit man sehe, dass Ew. Majestät mich als einen Ihrer Diener betrachtet. Mein Sohn Orazio (ich hätte es beinahe vergessen) sendet mit den meinigen ein Bildchen, „Christus am Kreuze", das er gemalt hat. Wollen Ew. Majestät geruhen es anzunehmen als ein kleines Zeichen seines grossen Wunsches, dem Vater im Dienste Ew. Majestät dienstwillig nachzueifern? Mit aller Neigung des Herzens empfehle ich mich und ihn und wir küssen die königliche und katholische Hand.

Venedig, den 27. September 1559.

Ew. katholischen Majestät
unterthänigster und ergebenster Diener
Tiziano Vecellio."[23]

In zwei kleinen Depeschen vom 27. September und 11. Oktober meldete Garcia Hernandez, dass dem königlichen Befehl gemäss Glastafeln und Gläser sowie die Bilder Tizian's nach Genua verladen seien, über welche dieser sich bereits brieflich gegen den König geäussert habe.[24]

Auf Nachrichten über Ankunft und Aufnahme der Sendung wartete der Meister lange vergebens. Dass sie aber eingetroffen waren und dem König Freude machten, erfahren wir noch. Seit der Thätigkeit für Alfonso von Ferrara hatte Tizian keinen mythologischen Gegenstand von solcher Bedeutung und solchem Figurenreichthum componiert wie diese beiden Gemälde. Aber so wenig wie damals sparte er jetzt die Mühe, um anziehende

[23] s. den Wortlaut im Anhang No. XC.

[24] s. die Concepte im Anhang No. XCI. und den Bericht des Garzia Hernandez über Absendung von Bildern vom 1. Oktober 1563 im Anhang No. CV.

Darstellungen zu geben. Ist es ihm nicht gelungen, die angestrebte Höhe zu erreichen, so liegt die Schuld an Umständen, deren er nicht Meister war. Angesichts der prächtigen Bilder, die sich jetzt in der Sammlung Ellesmere befinden, bedauert man, dass sie Tizian in einem Alter von 82 Jahren vollendet hat. Nur auf Rechnung dieser hohen Jahre ist eine gewisse Stumpfheit des Ausdrucks und der unverkennbare Mangel an Zartheit der Umrisse zu setzen.

London, Sammlung Ellesmere.

Mit dem Köcher auf dem Rücken und von seinen Hunden begleitet bricht Aktäon in das Versteck der unbarmherzigen Diana ein. Beim Anblick der Göttin wirft er erstaunt die Waffen weg, sein Bogen fällt zu Boden und er steht festgebannt vor dem entzückenden Bilde. Diana ist durch einen Bach von dem unglücklichen Jäger getrennt. Sie hat das Diadem auf dem Kopf, in den Ohren Perlen, sitzt aber nackt auf ihrem Purpur-Gewande und lässt sich von einer Nymphe den Fuss trocknen. Bei Aktäon's Erscheinen senkt sie das Gesicht und deckt es durch den emporgehobenen Arm, indess die sie bedienende Negerin mit schneller Geistesgegenwart von unten den Mantel, von oben den Mousselin zusammenzuraffen bemüht ist, um die Göttin zu verhüllen. Ihr kleiner Hund bellt wüthend die anderen über das Wasser hinüber an. Auf dem marmornen Brunnenrande im Mittelgrund lagert ein Mädchen mit einem Spiegel in der einen Hand und fasst mit der andern die Falten des rothen Vorhangs, der vor dem gewölbten Brunnenhause angebracht ist, eine Zweite kauert zusammen, eine Dritte wendet sich um, sodass sie nur den Rücken zeigt, eine Vierte verbirgt sich hinter dem Pfeiler. Diesmal hat sich Tizian von der Schilderung des Dichters emancipiert. Die Scene ist kein „Hain von Pinien und Cypressen", noch beherrscht die kunstlose Natur den Raum[25], sondern Laubwald mit einer Ruine, in deren Mitte das mit Reliefs gezierte Wasserbecken steht. Durch die Bögen des Brunnens schweift das Auge zu

---

[25] „. . . . . antrum nemorale recessu
Arte laboratum nulla, simulaverat artem
Ingenio natura suo." (Ovid, Metamorphosen III. S. 155.)

blauen Hügeln und braunen Bergreihen, welche durch warmen Sonnenschein aus wolkenbestreutem Himmel beleuchtet sind.[26]

London, Sammlung Ellesmere.

Auf dem Gegenstück — der Ueberführung Kalisto's — lehnt Diana im Begriff ins Bad herabzusteigen auf der Erdbank am Rande des Gewässers. Hinter ihr schliesst sich üppiges Waldgebüsch, in dessen Aesten ein Tuch hängt. Ihr linker Arm ruht auf dem Nacken einer noch ganz bekleideten Nymphe, die sich zärtlich an sie schmiegt, hinter dieser stehen zwei Jägerinnen mit Hunden; eine Nymphe kniet vor Diana und netzt ihr die Füsse; weiter vorn, fast nur vom Rücken gesehen, liegt eine andere auf dem Rasen, die Füsse im Wasser, und hält einen Pfeil, bei ihr zwei Hunde, von denen der eine sich der Länge nach ausgestreckt hat. Voll Strenge im Blick und mit abweisender Handbewegung betrachtet Diana mit ihrer Gefolgschaft die Scene am andern Ufer des Baches: dort halten zwei Mädchen der unglücklichen Kalisto, die sich verzweifelt am Boden windet, die Arme, während eine dritte, vor ihr stehend, ihr das Gewand vom Leibe reisst, das ihre Schande verhüllt hat. Hinter dieser Gruppe erhebt sich in stelenartiger Gestalt der reliefgeschmückte Brunnen; er dient einer Knabengestalt zum Sockel, die das Wasser aus einer Vase herabgiesst. In der Ferne breiten sich die Matten und Jagdgründe Cynthia's aus.[27]

---

[26] London, Sammlung des Lord Ellesmere, Leinwand, am Pfeiler rechts bezeichnet: „TITIANVS F.“ Das Bild befand sich im königlichen Schlosse in Madrid, während Karl Stuart als Thronerbe seine Aufwartung am spanischen Hofe machte. Alle Bilder dieser Art von Tizian (ausser diesen Danaë, Adonis, Raub der Europa, Diana und Kalisto) waren als Geschenke für Karl eingepackt. 80 Jahre später (1704) schenkte Philipp der V. die „Kalisto“, den „Aktäon“ und die „Europa“ dem Marquis von Grammont, der sie nach Frankreich mitnahm; dann kamen sie in die Galerie Orléans, bei deren Verkauf „Aktäon“ und „Kalisto“ zum Preise von je 2500 £ in den Besitz des Herzogs von Bridgewater übergingen. — Die kleine Wiederholung des „Aktäon“ im Madrider Museum (No. 482, h. 0,96 M., br. 1,07 M.) ist vermuthlich Copie von Del Mazo (vgl. Madrazo's Katalog S. 270); diese Copie hat Laurent photographiert.

[27] London, Sammlung Ellesmere, Leinwand, am Sockel des Brunnens bezeichnet: „TITIANVS F.“ Ueber die Geschichte des Bildes vgl. Anmerkung 26. Eine kleinere Copie, wohl auch von Del Mazo, besitzt das Madrider Museum unter No. 483, und diese ist ebenfalls von Laurent photographiert. Die Bilder bei Lord Ellesmere sind beide durch Abnutzung, Nachbesserungen und schlechte Firnisse entstellt. König Karl besass eine Darstellung von „Diana und Kalisto“, doch ist der Name

Von der poetischen Laune einer Jugend-Composition wie etwa des Bacchanals ist hier freilich keine Rede mehr. Die Frische und Lebhaftigkeit von damals hatte den Meister verlassen; der Zauber und die unerschöpflichen Reize seines Ariadne-Bildes sind dahin, aber an Fertigkeit in Einzelheiten zeigt namentlich die Kalisto Züge, welche das Bacchanal nicht besitzt. Alles in Allem aber sind die Früchte der früheren Jahre süsser und schmelzender. Reichthum, Pracht und Geschmack haben die Werke des Meisters zu allen Zeiten, aber in den Bildern des Jünglings und Mannes liegt etwas Geheimnissvolles, Unnahbares, was die Vorzüge der technischen Geschicklichkeit des späteren Alters weit übertrifft. Vergleicht man jene Waldlandschaft von Naxos mit dem Gewölbe auf dem Aktäon-Bilde, so kann dies trotz seiner sonnigen Gelände doch nicht dagegen aufkommen, wie denn auch der liebestrunkene Gott, der Ariadnen sich entgegenwirft und sein mänadisches Gefolge idealere Erscheinungen sind als Aktäon und die von ihm überraschten Schönen. Bei all' ihrer Wohlgestalt ermangeln sie des Duftes der Jugend und der kernigen Gesundheit, die dort so hinreissend wirkt. Die Geheimnisse des menschlichen Gliederbaues aber meisterte Tizian zu keiner Zeit so wie damals; er scheint in seinem Alter des Modelles gar nicht mehr zu bedürfen. Was ihm der Geist eingibt, führt die Hand unmittelbar aus; sein Vermögen war das Ergebniss der Jahre und der Erfahrung, die jeden Pinselstrich sicher und sprechend machten. Gleichzeitig hatten ihn die Jahre aber zum Realisten gemacht, die Praxis ihm Sicherheit gegeben und beides zusammen die Ruhe der Ueberlegenheit hervorgebracht, welche der stets frischen Natur nicht immer so beikommt wie es früher das vielleicht noch schüchterne, aber sorgfältige Studium erreichte. Wir haben schon angedeutet, wie irrig es wäre, den Anschein der Leichtigkeit, den die Bildfläche bietet, für ein Zeichen schnellfertiger Arbeit zu halten. Die Composition ist in anmuthigen Linien aufgebaut, die Gestalten sind schön und von

---

des Malers nicht genannt (s. Cartwright's Bemerkungen in der Academy, Jahrgang 1874, S. 268).

schlankerem Wuchs als früher. Hervorragender Sinn für das Plastische spricht aus den Figuren, die des kräftigen Farbenkörpers und der breiten Pinselmodellierung unbeschadet weichen Ton und glatte Fläche bieten, von warmem Lichthauch übergossen, der in braune durchsichtige Schatten überleitet. Immerhin mag Tizian an harziger Untertuschung und lockerer Strichführung zu viel gethan haben; dergleichen technische Kunstgriffe waren ihm zur Gewohnheit geworden, aber sie sind gerade an Gegenständen, bei denen es sich um die Schaustellung des Nackten im offenen Sommerlicht handelte, vielleicht am ersten angebracht, und Tizian war viel zu sehr Welt- und Naturkind, um Vorgänge, die so ganz dem Irdischen angehören wie diese, in geheimnissvolle Beleuchtung zu rücken.

Der sichere Handwerksinstinkt oder „Schick“ der z. B. dem Paolo Veronese frühzeitig eigen wurde, hat sich bei Tizian verhältnissmässig spät erst eingefunden. Es wäre voreilig, wollte man aus der Gleichzeitigkeit dieser Erscheinungen bei beiden Meistern auf unmittelbaren Einfluss schliessen. Während Tizian „Diana und Aktäon“ und die „Grablegung“ vollendete, hatte Paolo sein berühmtes „Fest im Hause des Simon“ (jetzt in Turin) unter Händen, wo er auf einem Raum von fünfundzwanzig Quadratellen Leinwand Pracht-Architektur und kostbare Gewandmalerei mit allem nur irgend erdenklichen Realismus zusammenbrachte. Grösse und Farbenglanz gaben dem Gemälde ohne Zweifel eine ganz eigenthümliche Anziehungskraft, das Merkwürdigste an demselben bleibt aber die Taktik des Colorits. Das in diesem und ähnlichen Werken gehandhabte Prinzip ist in der Oelmalerei weit seltener als im Fresko und besteht einfach darin, Farben von glänzenden Tinten derart zusammenzubringen, dass sie sich dadurch gleichsam gegenseitig aufheben. Die orientalischen Weber hatten dieses Geheimniss seit Jahrhunderten praktisch befolgt. Paolo wendete es nicht allein an, um die Theile eines Anzuges unter einander zu scheiden, sondern auch zur Loshebung der einen Gewandfigur von der nächsten; er löste sogar die Fleischtinten auf und setzte Farben ohne Uebergänge zusammen, die einander als Complemente dienen. Mit diesem Verfahren liessen sich

leuchtende und sogar prachtvolle Werke hervorbringen — aber Werke, die unvermeidlich verblassen müssen vor der gesättigten Tonfülle Tizian'scher Bilder. Unleugbar war dieser jetzt mehr und mehr in den silberigen Ton gerathen. Die graue und gilbliche Grundanlage des Fleisches, durch warmes Braun gehoben, erinnert stärker als sonst an die durch Anwendung des Silbers zu erreichenden prismatischen Töne, aber diese Skala war bei ihm stets mit Brechungen oder Lasuren oder halbdeckenden Zusätzen verbunden, welche eine Gliederung des Ueberganges vom Licht zum Schatten bildeten und gleichmässig dem Helldunkel, dem Glanz der Carnation, der Landschaft oder der Gewandung zu Statten kamen. Auf diese Weise blieb Tizian Kolorist im feinsten Sinne des Wortes, und selbst jetzt noch konnte Paolo von ihm lernen, der schon mit gutem Erfolg die Feinheiten früherer Werke, wie z. B. der Mantuanischen Grablegung, der Madonna des Hauses Pesaro, der „Darstellung im Tempel", des „Ecce-Homo" der d'Anna's und der „Vision des Glaubens" studiert hatte.

Von der „Kalisto" behielt Tizian eine Wiederholung oder gleich grosse Copie-Skizze zurück, an welcher er möglicher Weise selbst einige Striche gethan hat, und diese kam in die Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm nach Brüssel und von dort nach Wien, wo sie sich noch befindet. Ob es dieselbe ist, welche nach Tizian's Tode angeblich in Tintoretto's Werkstatt überging, lässt sich jetzt unmöglich bestimmen. Jedenfalls enthält das Wiener Exemplar bemerkenswerthe Veränderungen, z. B. in der Figur der Kalisto, die hier nicht so erbarmungslos der Schande preisgegeben wird wie auf dem ehemaligen Madrider Bilde. Dazu kommen noch andere eingreifendere Varianten. Die nackte Nymphe, welche den Schleier von Kalisto's Leib hinwegzieht, ist durch eine bekleidete knieende ersetzt, die Figur zu Diana's Füssen fehlt ganz und gar; an Stelle des liegenden Hundes im Vordergrunde rechts ist ein Schoosshündchen getreten, Brunnen wie Landschaft sind ebenfalls verändert. In der Behandlung bleibt das Bild weit hinter dem der Sammlung Ellesmere zurück. Es lässt die Mitwirkung, wenn nicht ausschliesslich die Hand des

Wien, Belvedere.

Orazio, des Girolamo oder Andrea Schiavone vermuthen. Für die Copien der beiden Diana-Bilder, die sonst noch unter Tizian's Namen gehen, darf der Meister noch weit weniger in Anspruch genommen werden.[28]

Madrid, Museum.

In der „Grablegung", welche gleichzeitig mit jenen mythologischen Poesien nach Madrid abging, wiederholte Tizian einen Gegenstand, der ihn häufig beschäftigt hatte seitdem vor dreissig und mehr Jahren die erste derartige Composition nach Mantua gekommen war. Stellt man jenes Gonzaga'sche Exemplar mit dem für Philipp den II. gemalten zusammen, so berührt uns eine Uebereinstimmung, die gleich Familienähnlichkeiten wohl unabweislich empfunden, aber nicht bestimmt bezeichnet werden kann. Das Motiv ist keineswegs dasselbe; es sind vielmehr verschiedene Momente des Vorganges aufgefasst und das Thema beider deckt sich nur in den allgemeinsten Bestandtheilen, dem Seelenschmerz Maria's, dem Kummer des Johannes und der Wehklage Magdalenen's über den Todten. Die Figuren zeigen zwar auf beiden Gemälden nicht den gleichen Geberdenausdruck, aber gewisse Rhythmen der Bewegung kehren wieder, wie z. B. bei dem Manne, der sich über den Leichnam Christi beugt und dem Beschauer

[28] Die „Kalisto" im Wiener Belvedere (I. Stock II. Saal No. 17, Leinwand hoch 5 F. 8½ Z., breit 6 F. 4 Z.) zeigt seltsame Ungleichheiten der Behandlung, welche an etlichen Stellen dünn, trocken und flach, an anderen wieder satt und pastos ist. Die Formen sind meist unter Tizian's Vollendungsweise und besonders die Bäume sehen sehr nach Schiavone aus. Bemerkenswerth zum Unterschied von dem Exemplar in Madrid ist erstens die Fontäne, welche hier ein Becken auf einem Sockel mit Delphinen bildet; oberhalb steht Diana mit einem Hirsch zur Seite, aus ihrer Brust und aus den Nüstern des Thieres rinnt Wasser; sodann der gelbe Vorhang, welcher links an einem Baume befestigt ist, rechts sieht man den Regenbogen. Ein Stich befindet sich in Teniers' Werke, es ist ausserdem noch von Cort und van Kessel gestochen. — An kleineren Copien kennen wir ferner: Rom, Galerie der Akademie S. Luca „Kalisto", sehr beschädigt, bei Lord Yarborough in London: Copie der Madrider Copie des Ellesmere'schen „Aktäon", angeblich Originalskizze; Hampton Court: Copie mit einigen Abweichungen. Keine dieser Copien geht ins XVI. Jahrhundert zurück. Eine schwache Copie des „Aktäon" (unter dem Namen Paolo Veronese) besitzt die Sammlung Nostitz in Prag. Unter den angeblich tizianischen Bildern der weiland Galerie Buckingham befand sich ein „Aktäon mit Diana", die Göttin bei einem Brunnen mit ihren Nymphen, hoch und breit 3 F. 3 Z. (s. Bathoe's Katalog S. 2); „Aktäon und Diana" von Tizian, stark beschädigt, wird auch in Jakob's des II. Sammlung unter No. 314 aufgeführt (s. Bathoe a. a. O.).

den Rücken zuwendet, oder bei der Haltung der auf den Sohn schauenden Maria. Daneben treten Typen auf, die vereinzelt schon anderweit verwendet waren. Magdalena ist immer noch das Modell, welches auf der „Anbetung der Venus" in Madrid und der „Grablegung" im Louvre vorkommt; die Jungfrau ist nahe verwandt mit der für Karl den V. gemalten „Addolorata". Christus aber wird auf dem in Rede stehenden Bilde nicht zu Grabe getragen, sondern ist schon in die Gruft gesenkt, an deren Marmorwänden Basreliefs von antiker Arbeit hervortreten; er liegt dem Beschauer mehr mit den Füssen zugekehrt. Die Verkürzung ist dabei so geschickt behandelt, dass die Theile, welche sich vielleicht zu nahe aufdrängen würden, durch den in gebeugter Haltung zugreifenden Nikodemus verdeckt werden, während der Kopf weihevoll an Joseph's Brust ruht, der an der andern Seite der Gruft kniet und den Leichnam mit fester Hand unter der Armhöhle gefasst hält. Die Biegsamkeit des Körpers, die erhobenen Beine und die hängende Hand sind grossartig dargestellt; Maria hat den linken Arm des Sohnes ergriffen, den sie küssen will und weilt mit unendlichem Schmerzensausdruck im Anschauen desselben. Ebenso energisch wirkt der Kummer des hinter Maria stehenden Evangelisten, welcher die Hände ringt, sowie die Trauer Magdalenen's: mit aufgelöstem Haar und flatterndem gelben Gewande, unter welchem das weisse Unterkleid sichtbar wird, nähert sie sich, um einen letzten Blick auf den Erlöser zu werfen.[29] Das Gemälde hat nicht die Farbengluth oder die magische Lichtwirkung, weder die sorgfältige Umschreibung

[29] Madrid, Museum No. 464, Leinwand h. 1,37 M., br. 1,75 M. Das Bild hat die gleiche Geschichte wie die Diana-Compositionen, wurde jedoch nicht wie diese an Karl Stuart oder den Marquis von Grammont weggegeben, sondern blieb in Spanien, wo es Jahrhunderte hindurch die Iglesia Vieja im Escurial schmückte, nachdem es zu Lebzeiten Philipp's auf dem Altar der königlichen Kapelle in Aranjuez aufgestellt gewesen war. Auf einem rechts am Sarkophag angebrachten Zettel steht „TITIANVS VECELLIVS ÆQVES CÆS". Zur Hälfte tritt die Composition (links) von dunkler Wand los, die andere Hälfte hat landschaftlichen Hintergrund. Der Mann zu Häupten Christi trägt braune Kleidung, der zu Füssen Roth mit streifigem Tuch. Das weisse Laken, welches über das Relief des Grabes fällt, verursacht etliche feine Lichtwirkungen (vgl. Madrazo's Katalog). Photographiert ist das Bild von Laurent.

der Formen, noch die feine Zubereitung und Farbensubstanz des Pariser; es ist aber das Werk eines weit erfahreneren und geübteren Meisters, eines Mannes, der die Gesetze der Composition mit Bewusstsein beherrscht und mit den unerschöpflichen Wandelungen des Affektes vertraut war — eines Realisten, der jede Bewegung des Körpers und der Glieder auswendig konnte. Weniger reich in den Tinten, minder anziehend in der Form, weniger edel in den Zügen sind die Figuren des Madrider Bildes denen des Louvre-Exemplars überlegen, denn sie sind treuer nach der Natur gebildet und an sich bedeutender. Bei mässigerem Colorit vertragen sie doch genauere Betrachtung und besonders das Nackte ist Dank der zutreffenden Nüancierung mit einer Bestimmtheit und Klarheit modelliert, welche Tonbrechungen und Lasuren letzter Hand fast ganz unnöthig machte. Die Werke stehen einander ähnlich gegenüber wie die tief-ernste musikalische Weisheit eines Sebastian Bach dem perlenden Melodienreichthum Mozart's oder der in allem Realismus mystische Rembrandt dem glänzend chevaleresken van Dyck.

Wie wir gesehen haben, ist von der Mantuanischen „Grablegung" eine Copie gemacht worden; sie entstand jedoch nicht in der Werkstatt des Meisters, die „Grablegung" von Madrid ward häufig wiederholt und zwar nicht nur von spanischen und anderen Künstlern, von denen Arbeiten in Spanien und England reichlich vorkommen, sondern auch von Tizian selbst oder von seinen Schülern.[30] Eine dieser Wiederholungen, an welcher Tizian

[30] Madrid, Museum No. 491, Leinwand h. 1,30 M., br. 1,68 M. Das Bild weicht darin ab, dass der Heilige zuäusserst rechts ein Gewand mit schwarzem blumigen Muster trägt, das Grab hat keinen Reliefschmuck und die Inschrift „TITIANVS F." steht auf dem Steine links. Die Ausführung ist nicht von Tizian's Hand, sondern deutet auf einen Spanier wie del Mazo hin; vgl. Madrazo's Katalog, welcher beweist, dass eine Copie dieser Grablegung sich ehemals auf einem Altar der Kapelle des Alcazar in Madrid befunden hat. Es ist photographiert von Laurent. — Eine zweite Copie hängt noch heute in der alten Kirche des Escurial, überhöht von einer Halbfigur der Madonna, die zwar für Tizian gilt, aber ebenfalls Copie ist. — Wir verzeichnen hier noch folgende Exemplare: Schloss Hamilton: freie Abwandlung der Composition mit lebensgrossen Figuren in dämmriger Landschaft; zu Christi Häupten zwei bärtige Männer, Magdalena ringt die Hände, die Gestalt im Vordergrund rechts, welche die Füsse des Todten hält, nur bis zum Schenkel sichtbar. Der Stil weist auf einen Nachfolger der Bassani, aber eher auf einen

sich persönlich betheiligt haben mag, kam in die Mantuanische Galerie und lässt sich von dort bis in die Sammlungen Karl's des I. und Jakob's des II. von England verfolgen, ohne dass wir derselben jedoch habhaft werden.[31] Eine andere Copie gelangte fünf Jahre vor Tizian's Tode in die Hände des ersten Ministers von Spanien. In einer Conferenz zwischen Antonio Perez und dem venezianischen Gesandten Donato im Jahre 1572 gab Ersterer den lebhaften Wunsch nach Tizianischen Bildern zu erkennen. Donato beeilte sich, seine Regierung davon in Kenntniss zu setzen und die Folge war, dass der Rath der Zehn einen Sachverständigen in des alten Meisters Werkstatt schickte und zwei Bilder, eins einen heiligen, das andere einen profanen Gegenstand darstellend, auswählen liess, die alsdann mit nächster Gelegenheit nach Spanien geschickt wurden.[32] Kurz darnach fiel Antonio Perez in Ungnade und büsste angeblichen Verrath mit Kerkerhaft. Da seine Familie in Geldverlegenheit gerieth, so veranstaltete sie eine Versteigerung seiner Gemälde, und der kaiserliche Gesandte Khevenhiller sandte über dieselben einen Bericht an Rudolph den II., worin er unter Anderem auch eine „Grablegung" von Tizian als Wiederholung des dem Könige gehörenden und im Escurial befindlichen Bildes erwähnt.[33] Was nachher aus dem Gemälde geworden, ist nicht bekannt; vielseitig wird behauptet, es sei in Spanien geblieben und erst im Jahre 1622 vom Herzog von Buckingham nach England gebracht worden. Es unterliegt allerdings keinem Zweifel, dass eine „Grablegung" von Tizian der Sammlung des Herzogs angehört hat und

---

Spanier als auf einen Italiener; der Gesammtton ist hart und sticht ins Rothe. — Mailand, Ambrosiana: abweichende Fassung, mit den Marien und einem stehenden Heiligen im Gebet zur Linken; am Sockel des Grabes bezeichnet „TITIANVS", die Behandlung gehört aber einem Nachahmer aus dem XVII. Jahrhundert an. — Florenz, Sammlung Torrigiani: geringe Arbeit aus dem XVII. Jahrhundert mit Abweichungen nach dem Madrider Original. Verändert ist die Kleidung der Gestalten, die alle Halbfiguren sind und durch eine Fackel beleuchtet werden, welche einer der Männer zur Linken hält. Rechts ist eine Figur stark beschädigt.

[31] s. Bathoe's Katalog. Das Bild ist nicht mehr nachweisbar.

[32] vgl. Cicogna's handschriftliche Anmerkungen zu Tizianello's Anonymus und A. Baschet's Bemerkungen in der Gázette des beaux arts, Januar 1859, S. 76—79.

[33] s. L. Urlich's Beiträge in der Zeitschrift für bildende Kunst V. S. 81.

nach seinem Tode an die Agenten des Erzherzogs Leopold Wilhelm verkauft worden ist.[34] Eine Vergleichung dieses jetzt in Wien befindlichen Bildes mit dem älteren in Madrid ergibt, dass es mit einigen Abweichungen dieselbe Composition enthält: Magdalena ist auf dem Wiener Bilde händeringend dargestellt, von dem Evangelisten Johannes ist zwischen den Schultern des neben ihm stehenden Heiligen und dem Profil der Jungfrau nicht viel mehr als der Kopf sichtbar. Unglücklicher Weise scheint die Leinwand zerrissen und wieder zusammengeflickt worden zu sein und dieses Verfahren hat dem Bilde Beschädigungen zugefügt, welche es unmöglich machen, viel von der eigenhändigen Arbeit Tizian's zu unterscheiden.[35]

Wien, Belvedere.

Der Meister selbst hat nie eine glücklichere Fassung des Gegenstandes gefunden als die, welche dem Madrider Bilde zu Grunde liegt. Die Skizze dazu — in Feder mit Tinte und Bister, weiss gehöht — wird noch in der Sammlung der Universität Oxford aufbewahrt und zeigt, dass Tizian wohl nie Skizzen in Oel anfertigte, sondern grosse Gemälde einfach nach Zeichnungen ausgeführt hat.

Während die oben erwähnten „Poesien", obschon für die Absendung nach Spanien bereit, noch auf den Staffeleien standen, hatte Cristoforo Rosa, ein Brescianer und Gevatter Tizian's, im Auftrag der „Procuratia di sopa" das Vestibül der Markus-Bibliothek mit Malereien geschmückt, welche architektonische und Flächendekorationen nachahmten. Am 9. September erging Seitens der Prokuratoren an Tizian die Aufforderung, die Arbeit abzuschätzen[36] und es ist wahrscheinlich, dass er damals das prächtige Gemälde „die Weisheit" ausführte, welches den Mittel-

[34] Bathoe's Katalog und Krafft's historisch-kritisches Verzeichniss der k. k. Gemälde-Galerie.

[35] Wien, Belvedere, I. Stock, II. Saal, italienische Schule No. 32, Leinwand h. 3 F. 1½ Z., br. 3 F. 7 Z., rechts am Grabe bezeichnet „TITIANVS". An drei Seiten ist ein Streifen Leinwand angestückt (in der Sammlung des Herzogs von Buckingham maass das Bild 3 F. zu 4 F. 6 Z. englisch). Die Scene ist in geschlossenen Raum verlegt und geht in der Dämmerung vor sich. Auf dem Stich von Paul Pontius in Antwerpen zeigt es ganze Figuren. Photographiert durch Miethke und Wawra.

[36] s. die Urkunde bei Zanetti, Pitt. Ven. S. 339.

punkt der Decke jenes Raumes ziert. Paolo Veronese, Schiavone und andere junge Maler waren kurz zuvor in dem anstossenden Saale thätig gewesen und Paolo hatte aus Tizian's Händen die goldene Kette empfangen, welche ihm als besondere Auszeichnung für seine Leistungen vom Senat zuerkannt worden war.

Man kann sich leicht vorstellen, dass es Tizian darum zu thun war, zu beweisen, wie auch er noch nichts von seiner künstlerischen Fertigkeit eingebüsst hatte und er wird bei Ausführung jener Figur sich tüchtig in's Zeug gelegt haben. Der Erfolg entsprach vollkommen seiner Erwartung. Die „Weisheit" ist als grosse Frauengestalt aufgefasst, die in halb liegender Stellung auf einer Wolke ruht, auf welche sie sich wie auf ein Kissen mit dem linken Ellenbogen stützt. In ihrer linken Hand liegt eine grosse Rolle, die rechte greift nach einem Folianten, den ein beflügelter Genius darreicht. Der Kopf, im Profil gesehen, ist mit dem Lorbeerkranze geschmückt, das Gesicht geneigt, das Auge auf das Buch gerichtet. Feines Gewand fällt über den Busen und haftet an den stählernen Formen wie der Chiton auf der Brust der Parthenon-Figuren. Der über die Schulter geworfene im Winde flatternde gelbe Mantel, die grosse Draperie, welche in grünen Massen mit gelbem Schuss die Beine bedeckt, unterstützen den Eindruck gefälliger Leichtigkeit, womit die Gestalt auf die Wolke geworfen ist — Alles verräth Tizian's Beobachtung der Antike und seine Bekanntschaft mit den Deckengemälden Rafael's und Michelangelo's. Man kann ein achteckiges Feld schlechterdings nicht geeigneter erfüllt denken wie dieses, und schwerlich Anmuth und Erhabenheit schöner verbunden, eine solche Gestalt meisterlicher verkürzt sehen. Das Spiel von Licht und Schatten, die Einheit von Atmosphäre und Farbe wirkt magisch und der breite, feste, ganz dem Zwecke angemessene Pinselstrich ist unübertrefflich.[37] Tizian zeigt in seinem hohen Alter mehr Geschicklichkeit für Dekorationsmalerei

Venedig, Markus-Bibliothek.

[37] Die früheste Erwähnung dieses Bildes finden wir in Boschini's Ricche Min. Sest. S. Marco S. 67. Zanotto, Nuovissima Guida S. 114 weist es ohne weitere Begründung ins Jahr 1570. Photographiert ist es von Naya.

als in seiner Jugend oder selbst in den Mannesjahren, denn diese allegorische Gestalt übertrifft an Bedeutsamkeit und Wirkung den „Christophorus“ im Dogen-Palast oder das Fresko-Bild von unbestimmtem Datum an der Treppe der Scala de' Giganti, welches innerhalb einer Lünette Maria darstellt mit dem auf dem Rücken in ihrem Schoosse liegenden Jesusknaben, der nach ihrem Schleier hascht, indess zu jeder Seite zwei nackte Engel beten.[38]

Venedig, Dogenpalast.

Während des Jahres 1559 verlor Tizian seinen Bruder Francesco. Er starb in Cadore und sein Verwandter Vicenzo Vecelli hielt ihm eine lateinische Gedächtnissrede. Ob Tizian selbst bei dieser Gelegenheit in der Heimath gewesen ist, wird uns zwar nicht berichtet, aber es scheint kaum glaublich, dass er eine solche Familienversammlung versäumt haben sollte. Wenn auch die zahlreichen Pflichten, die ihm als Nachfolger seines Bruders oblagen, von Orazio wahrgenommen wurden, dessen Anwesenheit in Cadore im Frühling 1560 verbürgt ist[39], so schliesst das doch den Besuch des Alten nicht aus. Vielleicht sogar brachte er damals das vermuthlich in diese Periode gehörige Altarbild für die Familienkapelle der Vecelli mit, welches noch heute in der Kirche zu Pieve di Cadore hängt. In den Greisenjahren pflegt zwischen künstlerischen Zusagen und Erfüllungen in der Regel ein langer Zeitraum zu liegen und es scheint durchaus nicht, als habe Tizian den Ehrgeiz gehabt, seinem Heimathswinkel eine seiner besten Schöpfungen zu hinterlassen. Aber machte er auch für eine solche Arbeit selbst keine grossen Anstrengungen, so benutzte er zu dem Zwecke wenigstens Jemanden, der nicht ganz unfähig war, seine Stelle zu vertreten. So entstand denn ein Bild, welches das Verdienst besitzt, zum mindesten tizianisch zu sein.[40]

Pieve di Cadore, Kirche.

Inmitten vor grossfaltiger Draperie sitzt die Jungfrau; der nackte Knabe liegt in ihrem Schooss und mit einer Hand ihren

[38] Es war ehemals ein schönes Fresko in Tizian's breiter Vortragsweise, hat aber dermaassen durch Uebermalung gelitten, dass die ursprünglichen Vorzüge fast ganz zerstört sind.

[39] s. die Urkunde vom 21. Mai 1560 im Anhang No. XCIV.

[40] Vasari XIII. 31 bestätigt ausdrücklich, dass Tizian das Bild gemalt habe, kannte es aber nur vom Hörensagen.

Finger fassend trinkt er an der Brust der Mutter, die sich sanft über ihn beugt und ihm das auf Kissen ruhende Köpfchen unterstützt. Von rechts keucht der greise Andreas unter der Last seines Kreuzes heran und schaut gleich seinem Gegenmann S. Tiziano von Oderzo, einem jungen stattlichen Prälaten mit schöner Adlernase und dünnlockigem Bartanflug in weisser Tiara und Mitra, inbrünstig auf den heiligen Knaben, der sich durch die feierliche Adunanz in seinem kindlichen Behagen nicht stören lässt. Hinter seinem Namensheiligen kniet angeblich Tizian selbst als Tempeldiener, graubärtig, in schwarzer Kutte und Kappe, mit dem Krummstab des Bischofs in der Hand. Die Ueberlieferung des Anonymus Tizianello über dieses Porträt und das des Francesco Vecelli in Gestalt des Andreas bestätigt der Augenschein, wenigstens was Tizian betrifft.[41]

Als eigenhändige Arbeit des Meisters kann aber das Bild keineswegs gelten. Es ist eine ziemlich kunstlose Zusammenstellung von Porträts, die zwar frei behandelt sind, aber von flauer Farbengebung und jener leeren Einförmigkeit, welche sich aus dem übermässigen Gebrauch von Lack erklärt. Das Ganze zeigt einige der technischen Gewohnheiten Tizian's, jedoch ohne seine Kraft und Geschicklichkeit und gehört demnach einem Maler an, der genau mit dem Verfahren des Alten vertraut war. Das kann nun füglich Niemand anders als Orazio gewesen sein. Tizian gab also ein Altarbild nach Cadore, an dem er vielleicht kaum einen Strich selbst gemalt hatte, und dies erklärt unter Anderem auch den empfindlichen Mangel an Charakter, den sein dortiges Porträt zeigt. Statt der edlen ausgeprägten Linien, welche uns auf den Exemplaren in Berlin und Madrid entgegentreten, hat man hier nur eine schwache Verallgemeinerung der Züge vor sich.

Von Francesco Vecelli sagt sein Verwandter Vicenzo, er sei eine imposante Erscheinung gewesen.[42] Das lässt sich nun auf die Physiognomie des Andreas, unter welchem wir sein Con-

---

[41] Tizianello's Anonymus S. 8.

[42] s. die Orazione panegirica bei Ticozzi S. 323.

terfei haben sollen, nicht anwenden. Denn Ausdruck und Form desselben sind — von dem mächtigen Bartwuchs abgesehen — nicht nur unbedeutend und gewöhnlich, sondern haben auch gar keine Verwandtschaft mit Tizian.[43]

[43] Das Bild, Leinwand h. 2 F., br. 4 F. 3 Z., hat eine ungewöhnliche Verstümmelung erlitten. Die Madonna mit Jesus und einem Stück vom heiligen Andreas (zusammen ein Viereck, welches etwa die Hälfte des ganzen Bildes ausmachte) war von Diebeshand herausgeschnitten worden, wurde aber nach der Auffindung wieder eingenäht. Schon dadurch ist das Bild verdorben, die üblichen Putzschäden kommen noch hinzu. Die Gestalten sind ungewöhnlich kurz und untersetzt für Tizian. Gestochen ist es von Lefèbre (s. Mariette's Anmerkungen zum Abecedario und vgl. Vasari XIII. 31 und Ridolfi I. 265), in Holz geschnitten in Gilbert's Cadore. Zu der Zeit als Ticozzi sein Buch über die Familie Vecelli schrieb, war das Bild aus der Kirche hinweggenommen und in das Haus des Dr. Taddeo Jacobi gebracht worden (s. Ticozzi S. 115).