universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

Crowe, Joseph A.
Cavalcaselle, G. B.

Leipzig, 1877

Neunzehntes Capitel. Tizian's Alters-Stil

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

NEUNZEHNTES CAPITEL.

Tizian's Alters-Stil.

Noch am Ausgange des 16. Jahrhunderts war Italien das Land der weiblichen Heroen, jener erlauchten Frauen, welche wie Vittoria Colonna, Veronica Gambara und Isabella von Este ihre Zeitgenossenschaft mit der Macht des geistigen und sittlichen Genie's beherrschten. Es war die Zeit, da Frauen von Geburt und Vermögen entweder in die Einsamkeit der Klöster gebannt wurden oder ganz dieselbe Erziehung erhielten wie die Männer. Sie studierten Latein und Griechisch und lasen zum mindesten die besten alten Autoren in der Uebersetzung. Der öffentlichen Welt zurückgegeben traten sie dann mit dem doppelten Rüstzeug der klassischen Bildung und der Reize ihres Geschlechtes auf.

Zu diesen auserlesenen Erscheinungen gehörte auch Irene von Spilimberg. Obgleich sie nur ein Alter von zwanzig Jahren erreichte, war sie berühmt wegen ihres Wissens, ihrer poetischen Begabung und ihres Talentes für Musik und Malerei. Selbstverständlich konnte ein so hochbegabtes Wesen nicht in Venedig leben, ohne in irgend eine Beziehung zu Tizian zu treten, und wenn auch das künstlerische unter allen ihren Talenten das geringste gewesen sein mag, so bleibt es doch ein Verlust für die Welt, dass sie hinweggerafft ward, ohne sich weiter darin vervollkommnen zu können.[1] Tizian war mit Irene's Grossvater,

[1] s. Dionisio Atanagi, Rime di diversi in morte della Signora Irene, Venedig 1561, und Maniago, Storia delle belle arti Friulane S. 125, 280 und 371.

dem venezianischen Patrizier Paolo da Ponte, gut bekannt. Er stand in freundschaftlichem Verkehr mit Giulia da Ponte, Paolo's Tochter und Irene's Mutter, welche bei einem seiner Kinder Pathe gewesen war.[2] Als Giulia den Adrian von Spilimberg heirathete, besuchte Tizian wahrscheinlich die im Friaul gelegenen Güter dieses Edelmannes, wo zu Anfang des Jahrhunderts Pordenone einige seiner Fresken ausgeführt hatte. Nach dessen Tode und nach der zweiten Verheirathung der Mutter kam Irene mit ihrer Schwester nach Venedig in das grossväterliche Haus, wo sie männliche Erziehung erhielten. Unter den Lehrern, denen Irene ihre Ausbildung zu danken hatte, erscheint Tizian als einer der hervorragendsten.[3] Graf Fabio di Maniago, dem wir die werthvolle Schilderung der Malerei in Friaul verdanken, war mit der Familie Adrian's von Spilimberg entfernt verwandt und erbte einige seiner Gemälde. Drei derselben von Irene's Hand hat er beschrieben; sie stellen vor: den „Einzug Noah's in die Arche", „die Sündfluth" und „die Flucht nach Aegypten".[4]

Als das wunderbare Mädchen im December 1559 starb, feierte Dolce ihr Andenken durch ein Sonett und forderte Tizian auf, seine Kraft zusammenzunehmen, um die Welt mit einem Bildniss der Frühverklärten zu beschenken. Tizian entsprach diesem Wunsche und malte nicht nur Irenens Porträt, sondern auch das ihrer Schwester Emilia, welche beide noch jetzt im Hause ihres Verwandten Maniago aufbewahrt werden. Wenn wir an dem ersten dieser Bilder die Schönheit vermissen, welche Tasso begeisterte, so muss beachtet werden, dass die Leinwand vielfach beschädigt und durch die Hände der Restauratoren fast gänzlich zu Grunde gerichtet ist. Zudem war das Bild ja nur aus dem Gedächtniss gemalt. Irene, im Leben als eine schöne blonde Erscheinung gepriesen[5], ist beinahe in ganzer Gestalt und in Lebensgrösse dargestellt. Sie steht innerhalb einer Thorhalle und blickt auf die Landschaft hinaus, in welcher der Schäfer seine Heerde weidet und ein Einhorn grast, das Zeichen ihrer

Maniago, Sammlung des Grafen Maniago.

[2] Vasari XIII. 41. — [3] Atanagi und Maniago a. a. O.
[4] Maniago S. 245. — [5] Atanagi a. a. O.

Jungfräulichkeit. Der Kopf wendet sich nach links, um das Haar, welches hier braune Farbe hat, legt sich eine Perlenschnur, die auch den Hals umschlingt, die Taille schmückt eine Gürtelkette und über dem rothen Mieder liegt die gleichfarbige goldgestickte Jacke von Seidendamast, die am Halse in weissem Stehkragen endet. Mit der Rechten fasst sie ein von den Schultern herab über den Arm fallendes Band, die Linke greift nach dem Lorbeerkranz. „Si fata tulissent“ — „hätt' es mein Schicksal gegönnt!“ — steht sinnvoll auf dem Säulensockel nebenan.

Das Bildniss der Schwester ist augenscheinlich zu derselben Zeit gemalt. Es hat dieselbe Form, dasselbe Kostüm, ist aber nach rechts gewendet. Die Ferne bildet hier ein Seesturm und ein mit den Wogen kämpfendes Fahrzeug, das Emilia am Fenster stehend beobachtet. Der in dem Bilderpaar verborgene Gedanke ist ohne Zweifel: dass Irene („die Friedvolle“) unangefochten aus der Welt ging, in deren wechselvollem Kampfe Emilia zurückblieb.[6] Maniago, Sammlung des Grafen Maniago.

Zur selben Zeit, vielleicht sogar etwas früher, entstand das prächtige Gruppenbild der „Familie Cornaro“, das jetzt eine Hauptzierde der Sammlung zu Alnwick bildet. Mit Ausnahme eines „Epiphanias-Gemäldes“, das, wie wir sehen werden, nach Madrid ging, können wir keine weitere Arbeit aus dem Jahre 1560 nachweisen, und so darf, da der Stil zutrifft, das Bild wohl mit Recht in diese Lücke eingeschoben werden. Es ist eine mächtige Leinwand von mehr als fünfzig Quadratfuss Fläche und enthält neun Figuren, die in verschiedenen Stellungen sich um einen Altar gruppieren, an welchem das heilige Abendmahl gespendet wird. Der Altar steht rechts im Bilde und es führen mehrere Marmorstufen zu ihm empor. Links, mit der Hand auf der Plinthe, kniet das älteste Mitglied der Familie — ein Alter in weissem Bart; weiterhin auf derselben Seite steigt ein zweiter graubärtiger Mann die Stufen herauf, er presst die Hand Alnwick, Sammlung Northumberland.

[6] Beide Bilder (auf Leinwand gemalt) sind scharf abgeputzt und durch Nachhilfen stumpf geworden. Eine Copie der „Irene“, Leinwand, Hüftbild, besitzt Signor Gatorno in San Vito del Tagliamento; es ist eine alte Malerei, vermuthlich noch aus dem XVI. Jahrhundert, durch Nachtupfung und Tönung beschädigt.

inbrünstig gegen die Brust und schaut gen Himmel. Beide tragen das Staatskleid der Senatoren, den rothen Damast mit offenen pelzbesetzten Aermeln. Tiefer kniet ein jüngerer Senator, gleichfalls roth gekleidet, das seitlich gesehene Antlitz aufwärts gerichtet, und vor ihm drei Jünglinge. Gegenüber liegt am Fusse des Altars auf der Marmorstufe ein kleiner Knabe in rothem Beinkleid mit einem Hunde auf dem Schooss, dessen Kopf von einem älteren, der mit Einem Bein am Boden kniet, gestreichelt wird; ein dritter Knabe hat die Hand auf die Schulter des zweiten gelehnt. Wirkungsvoll vom wolkenbedeckten Himmel abgesetzt bilden diese Figuren eine herrliche Composition, die in dem freien breiten Vortrag behandelt ist, welcher Tizian's Kunst in der Zeit kennzeichnet, als Tintoretto seine würdevolle Grösse nachzuahmen begann. Fleisch und Stoff haben ihren eigenen Werth und charakteristische Textur, beides mit der realistischen Kraft ausgeführt, welche die Werke des vorgerückten Alters von denen der früheren Perioden unterscheidet, wo er mehr durch Farbe und Vollendung als durch markigen Accent wirkte.[7]

Obwohl das Epiphanias-Bild später nach Spanien abging als „Grablegung", „Aktäon" und „Kalisto", zeigte der König den Empfang desselben erst nach Eingang der anderen an. Das Schweigen versetzte Tizian in grosse Unruhe. Am 24. März 1560 erkundigt er sich nach dem Schicksal der Gemälde und befürchtet, sie hätten nicht gefallen; er möchte sie nochmals über-

[7] Das Bild, Leinwand h. 6 F. 8 Z. zu 8 F. 5 Z. englisch, wurde beim Verkauf des van Dyck'schen Nachlasses im Jahre 1656 von Algernon Percy, dem zehnten Herzog von Northumberland, erworben und 1732 von Baron in London gestochen. Auf dem aus braunem Stein bestehenden Altar im Bilde steht ein Kreuz, zwei Lichter und ein Gefäss. Die Fläche ist theilweis durch Uebermalung beschädigt, besonders die linke Seite des zu äusserst links knieenden Knaben und die linke Hand des benachbarten, ebenso die linke Hand des Knaben auf der entgegengesetzten Seite. Durchweg ist die Farbe durch ungleiches Abputzen und Firniss verändert. Das Bild war 1873 in der Royal Academy in London ausgestellt. — Eine kleine Copie davon, angeblich von „Old Stone", befindet sich in der Galerie zu Hampton Court. Eine Zeichnung im Musée Wicar zu Lille, welche als Tizian's Original gilt, und eine Mutter am Tisch von neun Kindern umgeben darstellt, wird im Katalog ebenfalls „Familie Cornaro" benannt, der Grund ist jedoch nicht ersichtlich.

arbeiten. Dabei drängt er wieder auf Bestrafung Leone Aretino's.[8] Noch ängstlicher klingt sein Brief vom 22. April[9]: „. . . Sollten die Bilder vor dem vollkommenen Urtheil Ew. Majestät nicht bestehen, so würde ich Sorge tragen, sie von Neuem zu malen, um frühere Irrthümer zu berichtigen. Wenn sie dann endlich gnädig aufgenommen wären, würde ich Muth schöpfen, an der „Fabel von Jupiter und Europa" und der Darstellung „Christus im Garten" weiterzuarbeiten und damit etwas eines so grossen Königs nicht ganz Unwürdiges zu schaffen. Die Briefe, mit welchen Ew. Majestät mich betreffs des angewiesenen Geldes in Genua begnadigten, haben keine Wirkung gehabt. Darnach scheint es, dass Derjenige, welcher die mächtigsten und stolzesten seiner Feinde besiegen kann, nicht im Stande ist, sich Gehorsam bei seinen Ministern zu verschaffen; denn ich sehe nicht ab, wie ich je in den Besitz der mir durch die Gnade Ew. Majestät zugesicherten Summen gelangen soll. Ich bitte deshalb unterthänigst, dass die hartnäckige Insolenz jener Beamten ihre Strafe finde entweder durch den Befehl, dass meine Ansprüche sofort befriedigt werden, oder durch Ueberschreibung der Zahlungsordre nach Venedig oder nach einem andern Orte, damit Ew. Majestät unterthänigster Diener in den Stand gesetzt werde, die Früchte der königlichen Freigebigkeit zu geniessen. Meine Ergebenheit treibt mich zu der ferneren Bitte, Ew. Majestät wolle befehlen, dass die glänzenden Siege des Kaisers zum Gedächtniss der Nachwelt bildlich dargestellt werden und ich wünschte der Erste zu sein, der etwas davon malte als Zeichen der Dankbarkeit für die vielen Gnadenbeweise, die ich von Ihren Kaiserlichen und katholischen Majestäten empfangen habe. Ich würde es als eine grosse Gnade von Ew. Majestät schätzen, könnte ich Lichtbeschaffenheit und Anlage der Zimmer erfahren, in welchen diese Bilder hängen sollen, inzwischen bin ich

Venedig, den 22. April 1560.

Ew. Majestät unterthänigster Diener"

(Keine Unterschrift.)

[8] Tizian an König Philipp, 24. März 1560, im Anhang No. XCII.

[9] s. den Wortlaut im Anhang No. XCIII.

Vermuthlich sind diese beiden Briefe dem Garcia Hernandez vorgelesen worden, der alsdann Abschriften für das Gesandtschafts-Archiv behielt. Anders lässt es sich kaum erklären, dass sie ohne Unterschrift in Simancas aufbewahrt wurden.[9] Erst im Frühjahr 1561 erhielt Tizian und zwar auch nur mittelbar Aufschluss über seine Werke. Auf die von ihm angeregte Idee einer Verherrlichung der Grossthaten Kaiser Karl's wurde dabei, wie es scheint, nicht eingegangen, wie denn die obige Frage Tizian's überhaupt die einzige Erwähnung der Sache ist, welche in der uns bekannten Correspondenz mit dem König vorkommt. Bemerken müssen wir jedoch, dass Don Luis Davila die Schlachten Karl's des V. angeblich nach Tizian's Entwürfen in seinem Palaste zu Plasencia in Spanien hat in Fresko malen lassen und dass von ähnlichen Zeichnungen bei Gelegenheit der Festlichkeiten Kaiser Karl's des VI. in Prag im Jahre 1723 die Rede ist.[10]

Tizian an Philipp den II.:

„Aus Briefen von Delfino erfahre ich, dass die von mir gesandten Bilder „Diana am Brunnen", die „Fabel von Kalisto", der „Tod Christi" und die „Könige aus dem Morgenlande" den Beifall Ew. Majestät gefunden haben, worüber ich umso mehr erfreut bin, als mein grösstes Glück das Bewusstsein ist, einem so grossen König Vergnügen zu bereiten. Ich danke Ew. Majestät anjetzt von neuem für die zweitausend Scudi, deren Zahlung vor drei Jahren in Genua befohlen wurde ohne dass Ew. Majestät grossmüthige Absicht erfüllt und Euren Befehlen gehorsamt ward, sodass ich schwere Einbusse dabei erleiden musste. Da ich meine Hoffnung auf das Geld setzte, so habe ich Landbesitz für meinen und meiner Kinder Unterhalt erworben, den ich zu grossem Leidwesen nun wieder verkaufen muss. Da ich nun die zweitausend Scudi, welche mir von Ew. Majestät zugesichert worden sind, zu meinem Unglück nicht erlangen kann, so erbitte ich unterthänigst Befehl zur Auszahlung derselben hier in Venedig. Als Fürbitte in dieser Angelegenheit habe ich eine Magdalene

[10] vgl. Stirling, Convent life of Charles V., S. 149 und G. B. Zanotti's Storia dell' Accademia Clementina, Bologna 1739, vol. II., S. 24, citiert bei Ciani, Storia del popolo Cadorino II. S. 319, Anmerkung.

gemalt, die mit Thränen und Flehen für Ew. Majestät unterthänigsten Diener vor Euch erscheint. Ehe ich aber dieses Bild sende, warte ich die Bestimmung der Adresse ab, damit es nicht verloren gehe wie der „Christus". Inzwischen werde ich das „Gethsemane-Bild" und die „Poesie der Europa" fertig machen und bete für die Glückseligkeit, die Eure Königliche Krone verdient.

Venedig, den 2. April 1561.

Ew. Majestät unterthänigster Diener
Tiziano."[10a]

In einer kurzen Randbemerkung zu diesem Briefe schrieb der König anscheinend befremdet: „Mich dünkt, die Sache ist längst geordnet und schriftlicher Befehl erlassen, das Beregte zu zahlen!" — ein Irrthum, der jedoch bald nachher berichtigt wurde.

Jene „Anbetung der Könige", jetzt im Madrider Museum, ist das Original einer ganzen Reihe von Wiederholungen, die in Tizian's Werkstatt von seinen Schülern ausgeführt wurden. Die Composition besteht aus halblebensgrossen Figuren, die Hauptgruppe bildet die Jungfrau mit dem Kinde, welche links unter einem strohgedeckten Wetterdache sitzt; hinter ihr steht Joseph, vor ihr kniet ein König, welcher das Füsschen des Kindes küsst. Die beiden anderen Könige mit ihrem Gefolge von Reitern, Saumthieren und Kameelen ziehen durch lachende Landschaft daher, welche von den Strahlen der aufgehenden Sonne erhellt wird.[11] Als weltliche Scene voll Pomp und Pracht mit lebendig bewegten Gestalten im Geiste des grossen „Ecce-Homo" von 1543 ist dieses malerische Schaustück so recht ein Vorbild für die Bonifacio's und Bassani, durch welche die spätere venezianische Malerei auf diesem Stoffgebiete den genrehaften Anstrich bekam, wie es andererseits auch den Paolo Veronese zu seinen monumentaler gedachten Historien anregte. Viele Theile des Bildes aber verrathen Schülerhand. Die schönen Gruppen, wie die der Jung-

Madrid, Museum.

[10a] s. den Wortlaut im Anhang unter No. XCV.

[11] Madrid, Museo del Prado No. 484, Leinwand h. 1,41 M., br. 2,19 M.

frau und ihrer Anbeter auf der linken Seite darf man nicht mit der auf der rechten vergleichen, wo sogar unter den Reitern des Trosses Tizian selbst porträtiert ist. Von den zahlreichen Nachbildungen trägt eine von spanischer Arbeit im Escurial Tizian's Namen, andere in der Sammlung Butler-Johnstone (weiland Munro) und in der Ambrosiana in Mailand erinnern an die Stilweise Schiavone's und der Bassani.[12]

Im Sommer 1561 erliess König Philipp gemessenen Befehl an den Schatzmeister zu Genua, ungesäumt die zweitausend Scudi an Tizian auszuzahlen. Das Geld wurde nun auch wirklich nach Venedig geschickt, aber die ursprüngliche Verleihung lautete auf Gold, während die Genuesen infolge eines Versehens bei der schliesslichen Anweisung Silberdukaten geschickt hatten, was einen namhaften Verlust in sich schloss. So war es denn kein Wunder, dass der Dankbrief, worin Tizian dem König den Empfang bestätigt, unter dem Eindruck dieser Einbusse mehr wie eine Klage klang, denn er war keineswegs geneigt, dem königlichen Schatz die fehlenden zweihundert Dukaten zu schenken.[13] Der König verfügte auch in der That die Restsendung, gab Bestimmung über das fertig gemeldete Bild der Magdalena und wünschte Beschleunigung der übrigen Werke, welche Tizian in Aussicht gestellt hatte. Der Brief, der diese Weisungen enthielt, existiert italienisch und spanisch, in ersterer Fassung vom 22. Oktober 1561, in letzterer durch einen Irrthum der Kanzlei vom 22. Oktober 1565. Beide wurden als Einlage an den Sekretär Hernandez gesandt, der ihren Eingang in folgender interessanter Depesche meldet:[14]

[12] Diese Wiederholung hat die Signatur „TITIANVS", darüber ist ein ebenfalls dem Tizian zugeschriebenes Ecce-homo angebracht; beide sind des Meisters jedoch nicht würdig und wahrscheinlich von der Hand eines Spaniers. — Die Copie in der Sammlung Butler Johnstone (ehemals im Besitz der Miss Rogers) hat dunkle harzige Schatten und der ganzen Fläche fehlt das „brio" Tizian's. Stilähnlich ist das Exemplar der Ambrosiana, welches einer Ueberlieferung nach vom Kardinal Farnese für den König von Frankreich bestellt gewesen sein soll, aber Italien nie verliess und, vom heiligen Carlo Borromeo angekauft, dem Mailänder Hospital überwiesen wurde, von wo es in die Hände des Kardinals Federigo Borromeo und schliesslich in die Ambrosiana kam (vgl. das Inventar dieser Sammlung).

[13] s. das Schreiben vom 17. August 1561 im Anhang No. XCVI.

[14] s. Anhang No. XCVIII., die Uebersetzung bei Gaye, Cart. II. S. 59.

Garcia Hernandez an König Philipp:

„Sobald ich Ew. Majestät Zuschrift vom 22. v. M. erhalten hatte, gab ich Tizian seinen Brief, der ihm grosses Vergnügen bereitete. Er arbeitet noch an der „Magdalena", obgleich er geschrieben hat, sie sei fertig. Wenn er sie in etwa acht Tagen abgeliefert haben wird, werde ich sie dem Marchese von Pescara mit dem Briefe Ew. Majestät senden, was mir der kürzeste und der sicherste Weg zu sein scheint. Gute Kunstkritiker sagen, es sei das Beste, was Tizian je geliefert. Die beiden anderen Gemälde schreiten langsam vor, wie es bei einem Manne von über achtzig Jahren natürlich ist, jedoch will er sie bis zum nächsten Februar fertig stellen, wo er sie Ew. Majestät durch den venezianischen Gesandten, der um diese Zeit reisen soll, schicken kann. Ich habe in ihn gedrungen, sein Wort zu halten und die gute Gelegenheit nicht unbenutzt zu lassen. Ew. Majestät wolle die Gnade haben, 400 Scudi als fällige Doppel-Jahresrate der Pension des Meisters anzuweisen. Er ist im Alter etwas habgierig (codicioso) geworden. Das Glas ist in Arbeit und wird Ende des Monats fertig sein, alsdann werde ich es dem Gesandten Figueroa nach Genua schicken. Es geht in zwei Kisten, mit noch einer, die Wein- und Wassergläser enthält, und ich werde schreiben und nicht aufhören zu drängen bis sie eingeschifft sind, da die anderen mit den Bildern ein Jahr dort liegen geblieben waren . . .

Venedig, den 20. November 1561.

„Ew. katholischen und königlichen Majestät Diener,
welcher Ew. Majestät Füsse und Hände küsst,
Garcia Hernandez." [14*]

Am 1. December schrieb Tizian an den König und zeigte die Ablieferung der „Magdalena" an, die Garcia Hernandez einige Tage später nach ihrem Bestimmungsorte sandte. Zeitgenössische Klatscherei behauptete, es sei nicht dasselbe Bild gewesen, „welches Kunstkritiker so hoch gepriesen hatten". Silvio Badoer, ein

[14*] Die Briefe Tizian's an König Philipp vom 1. December und Garcia Hernandez' an denselben vom 12. December 1561, ferner Hernandez' Rechnungs-Uebersicht vom 1. Oktober 1563 im Anhang No. XCIX., C. und CV.

als Kunstpatron wohlbekannter Patrizier, sollte jenes Werk auf des Malers Staffelei gesehen und es für 100 Scudi an sich gebracht, Tizian aber ein neues untergeschoben haben.[15] Beide Gemälde sind im Lauf der Zeit verschwunden oder haben so viel Wechselfälle erlitten, dass sie nicht mehr festzustellen sind.[16] Etwa ein halbes Dutzend „Magdalenen" sind indess noch vorhanden, welche andeuten, wie Tizian den Gegenstand behandelt hat. Das Bild, welches für alle Wiederholungen und Copien als Original diente und aus der uns jetzt beschäftigenden Periode herrührt, kam als Erbstück aus den Händen Pomponio Vecelli's in die des Patriziers Barbarigo und später in die Galerie der Ermitage in Petersburg.

Petersburg, Ermitage.

Die charakteristischen Züge des Gemäldes, das im Jahre 1566 von Cort gestochen worden ist, sind männische Kraft verbunden mit üppig reifen Reizen. Die Behandlung offenbart kühne Fertigkeit und unbeschränkte Beherrschung der Mittel. Die Figur ist nach rechts gewendet, bis zu den Hüften nur spärlich mit weissem Gewande bekleidet, das den Hals und die voll entwickelte Brust frei lässt, die nur lose vom herabrollenden Lockenhaar verhüllt werden. Die Augen sind gen Himmel gerichtet, an den Wangen rieseln Thränen nieder. Zerknirschung spricht nicht nur aus der Physiognomie, sondern auch aus der Geberde, womit Magdalena die Locken an den Nacken presst und das weisse blau und roth gestreifte Wollen-Gewand fasst, das sich um Arme und Taille schlingt. Rechts liegt auf einem Schädel ein offenes Buch, links steht das Gefäss mit Salböl und der helle Umriss der Gestalt wird an dieser Seite durch die mit dunklem Laub überwachsene Bank gehoben, während die beschattete Seite von einer Landschaft losgeht, welche liebliche Manigfaltigkeit der Farben und balsamische Atmosphäre zeigt. Wir gewahren hier weder subtile Verschleierung der Töne, noch Künstelei der Farbe. Der Meister

[15] Vasari XIII. 41; Ridolfi I. 248 sagt, die „Magdalena" aus dem Besitz Badoer's sei nach den Niederlanden verkauft worden.

[16] Möglich ist immerhin, dass die „Magdalena" noch in Spanien vorhanden ist. A. Hume, Life of Titian Notices S. 82 erwähnt wenigstens ein solches Bild in der Sakristei des Escurial.

wusste genau, was er zu thun hatte, wägte Licht und Schatten klar ab, verwirkte seine Farben ohne viel Besinnen und modellierte die Formen mit sicheren Pinselstrichen, endlich verschmolz er das Ganze zu gediegener Fläche, die hier und da durch einen Drücker gebrochen und zu warm bräunlichem Gesammt-Tone auflasiert ist.[17]

London, Sammlung Ashburton

Dieselbe Figur mit einigen Veränderungen in der Landschaft und dem Beiwerk fand sich in der „Magdalena" der Sammlung Ashburton wieder, welche von dem Petersburger Exemplar nur durch etwas kältere Ausführung abwich.[18] Mehr oder weniger auf derselben Linie stehen die spätere „Magdalena" im Museum zu Neapel und die im Palaste Durazzo in Genua, Wiederholungen, auf welchen man noch immer Spuren des Tizian'schen Pinsels bemerkt.[19] Daneben verrathen die der Sammlung Yarborough und andere Copien mehr oder weniger die Hand von Schülern

Neapel, Museum.

Genua, Sammlung Durazzo.

[17] Das Bild der Ermitage No. 98, Leinwand h. 1,17 M., br. 0,98 M., gehört zu den Nachlassstücken, welche mit Tizian's Haus in den Besitz der Familie Barbarigo übergegangen waren. Es ist links auf dem dunkeln Hintergrunde bezeichnet „TITIANVS P.", die Fläche hat durch Putzen und Uebermalung gelitten; vgl. darüber Tizianello's Anonymus S. 10 und Ridolfi I. 261.

[18] Dieses bis vor Kurzem in der Sammlung Ashburton befindliche Exemplar stimmt in Signatur und Maass mit dem Petersburger überein; der Schädel liegt in Dreiviertel-Wendung, nicht im Profil wie auf dem Bilde aus der Samml. Barbarigo, auch fehlt hier der Baum in der Landschaft. Waschung und Austupfung haben das Bild beeinträchtigt, Spuren von Uebermalung finden sich am Nasenrücken und auf beiden Wangen, ausgebesserte Flecken hier und da im Vordergrund. Landschaft und Himmel sind meisterlich behandelt, andere Theile rühren vielleicht von Schülern her.

[19] Neapel, Museo Nazionale No. 21, wie die vorigen Exemplare lebensgross und auf Leinwand. Die ganze Gestalt ist von dem dunkeln Felsen des Hintergrundes abgehoben, an die Schultern schmiegt sich vom Winde gebläht ein leichter Schleier. Die Behandlung weist das Werk in die hohen Jahre des Meisters, vielleicht ist es dasjenige, welches Tizian, wie wir noch sehen werden, im Jahre 1567 an den Kardinal Farnese geschickt hat, nur haben wir Nachrichten, welche besagen, dass es von König Ferdinand dem I. aus der Sammlung Colonna gekauft war. Der Farbenkörper ist verhältnissmässig dünn, die Töne sind durch's Alter und durch Nachbesserungen düster und stumpf geworden; am meisten haben die Schatten und zwar die an Kinn und Nacken gelitten, die rechte Brust ist übermalt und die Signatur „TITIANVS P." auf den alten Linien aufgefrischt. — Die „Magdalena" bei Durazzo ist Wiederholung derjenigen aus der Sammlung Barbarigo; hier hat nur die Landschaft ursprünglichen Charakter bewahrt, das Uebrige ist gänzlich übermalt.

oder untergeordneten Malern.[20] Sichtlich war dieses Magdalenen-Motiv ein stehender Gegenstand geworden. Es erfuhr nur selten Abwandlungen und hat den Meister bei weitem nicht in dem Grade beschäftigt, wie die Venus, von welcher wir so viele und so bedeutende Varietäten besitzen.

Unter den Nachlassstücken, die aus Pomponio's Hand an Cristofero Barbarigo übergingen, befindet sich die „Venus mit dem Spiegel", von welcher zahlreiche Copien durch Tizian's Schüler und Nachfolger gemacht wurden. Aber weder das Original noch die Nachbildungen dieses schönen Werkes waren nur annähernd auf den Effekt berechnet, den die berühmte „Venus von Pardo" — richtiger Jupiter und Antiope — hervorbrachte. Die Geschichte des Bildes hat sich bislang nicht über die Zeit König Philipp's des IV. zurückverfolgen lassen. Von diesem war es dem Karl Stuart überlassen worden, als er bei der Werbung um des Königs Schwester nach Madrid kam, aber Niemand wusste, wie es dorthin gelangt sei. Merkwürdig, dass in der umfangreichen Correspondenz Tizian's mit Philipp dem II. des Bildes keine Erwähnung geschieht, während von der gleichzeitig ent-

[20] Das Exemplar bei Lord Yarborough, Leinwand h. 3 F. 6 Z., br. 3 F. 1/2 Z., zeigt das Buch ohne den Schädel, das Kleid der Heiligen ist roth, gelb und grün gestreift, die kalten Töne und die schwache Modellierung deuten auf einen Venezianer nach Tizian's Zeit. — In Manchester war 1857 eine „Magdalena" aus Mr. Joseph Sanders' Besitz ausgestellt, welche Copie des Petersburger Originales ist und aus der Schule des Padovanino oder Contarini herrührt. — Die Sammlung Northwick enthielt ebenfalls eine „dem Tizian zugeschriebene Magdalena", ein sehr schadhaftes Bild. — Die Galerie zu Stuttgart besitzt unter No. 5 eine „Magdalena", bezeichnet „TITIANVS P.", h. 4 F., br. 3 F. 5 Z., venezianische Copie. — Unter den obigen Bildern mag sich das eine oder andere der sonst noch erwähnten „Magdalenen Tizian's" verbergen, von denen neuere Kunde fehlt; dies sind: Magdalena in der Madonna de' Miracoli in Venedig (s. Boschini, R. Min. Sest. Canar. S. 5); im Besitz des Rubens' (Sainsbury Papers S. 236); eine auf Holz gemalt, h. 2 F. 7 Z., br. 1 F. 11 Z., in der Sammlung Ludwig's des XIV. und XV. (s. Père Dan, Trésor de Fontainebleau 1642 und Lépicié's Katalog); eine im Besitz des Venezianers N. Crasso (Ridolfi I. 131 und 253), in Casa Ruzzini in Venedig (Sansovino, Ven. descr. S. 374), in Casa Muselli in Verona (Ridolfi I. 258), zwei Magdalenen in der Sammlung der Königin Christine von Schweden (Campori, Racc. di Cat. S. 343), von denen eine nachmals in den Besitz des Herzogs von Orleans und später an Sir Abraham Hume, Lord Alford und Earl Brownlow gekommen ist; endlich ein Exemplar im Nachlass des Ippolito Capilupi, Bischofs von Fano, erwähnt 1580 (d'Arco, Arti di Mantova II. S. 112, Anmerkung).

VENUS VON PARDO (JUPITER UND ANTIOPE.)

Ölgemälde im Louvre zu Paris.

(nach B Baron)

standenen „Europa" häufig gesprochen wird und Tizian im Jahre 1574 von Antonio Perez Bezahlung dafür verlangte.[21] Obgleich durch Feuer, Transport, Reinigung und Nachhilfe vielfach beschädigt, zeigt uns das Werk den Meister noch im Vollbesitze der Kraft und führt den Beschauer zurück in die Jugendtage, in welchen die Bacchanale entstanden. Dieselben Schönheiten in Anordnung, Form und Lichtführung und Manches vom früheren Farbenreiz ist hier zu einer neuen Wirkung vereinigt, welche auf fünfzigjähriger Erfahrung und wunderbarer Handfertigkeit beruht. Gruppierung, Geberdensprache, Umriss, Modellierung, Atmosphäre und Staffage stehen auf derselben Höhe.

Die Hauptfigur erinnert gleichzeitig an die „Venus von Darmstadt" und an die „schlummernde Ariadne": von jener hat Antiope die rosige Carnation, von dieser die Haltung entlehnt, aber wie sie da auf ihrem Lager von Fellen ruht, ist sie noch lieblicher als ihre beiden Schwestern. Man weiss nicht: träumt sie wirklich oder sinnt sie nur so tief in sich versunken, dass sie trotz der Nähe nicht Hornruf noch Hundegebell vernimmt und nicht fühlt, wie Jupiter, in einen Satyr entstellt, ihr leise das Gewand von den Knien streift, während ihre Linke ungezwungen im Schooße ruht. Ihre Gestalt ist mit einer Weichheit modelliert, welche den parischen Marmorfiguren nichts nachgibt. Durch die Aeste des Baumes über ihr flattert Amor und zielt nach dem lüsternen Gotte; am Waldessaum nebenan hocken faunische Gestalten im Gespräch, ein Jäger springt auf und reisst die Hunde mit fort, indem er nach dem Genossen sich umschaut, der das Halali ertönen lässt und der Ferne zustrebt, wo die Meute den Hirsch gestellt hat. Dort gibt uns Tizian wieder einen entzückenden Blick in seine Alpenheimath. Für ihn sind die Höhen des Kithäron und die Ufer des Asopos im Thale von Mel beisammen und das reizende Landschaftsbild gewinnt die wirksamste Folie durch das dichte Gebüsch des Flussrandes und das Dickicht, welches mehr als die Hälfte der Bildfläche einnimmt, sodass man des lauschigen Charakters dieser Waldecke,

Paris, Louvre.

[21] Tizian an Perez, 22. December 1574, s. Anhang No. CXXV.

wo der olympische Freiwerber die holde Nymphe ereilt, behaglich inne wird. Prächtig in ihren Contrasten, sind die Töne an sich lebhaft und sonor, von gesunder und gesättigter Reichheit; Licht und Dämmer, Fleisch und Stoff, weibliche Anmuth und männlicher Nerv mit individueller Manigfaltigkeit behandelt.[22] Noch einmal gleitet im hohen Alter ein voller Sonnenblick empfindungswarmer Jugend über des Meisters Kunst. —

Die Ablieferung der „Europa" an die Bevollmächtigten des Königs von Spanien war, wie es scheint, durch ein kleineres Bild verzögert, über welches Garcia Hernandez seinem Herrn am 10. April 1562 Bericht erstattete.[23] Doch kurze Zeit darauf macht Tizian selbst dem Könige Anzeige von der Vollendung sowohl jener „Poesie" wie auch des „Christus in Gethsemane".

„Indem ich diese beiden Bilder sende" — schreibt er am 26. April — „darf ich sagen, sie drücken das Siegel auf Alles, was Ew. Majestät zu befehlen die Gnade gehabt haben und ich bei verschiedenen Gelegenheiten abliefern durfte. Obgleich nun von den gewünschten Werken keines mehr aussteht und ich beschlossen hatte, die Jahre meines Alters, welche Gott in seiner Gnade mir noch schenken wird, in Musse zu verleben, so habe ich doch die Kenntnisse, die ich besitze, dem Dienste Ew. Majestät geweiht und wenn ich, wie es meine Hoffnung ist, vernehme, dass

[22] Paris, Louvre, Leinwand h. 1,96 M., br. 3,85 M., Figuren lebensgross. Zur Geschichte des Bildes gibt die Ashmolean-Handschrift des britischen Museums (in Bathoe's Katalog) Aufschluss, indem sie beweist, dass das berühmte Bild, genannt Venus del Pardo (nach dem Palast Pardo in Madrid) dem König Karl dem I. in Spanien geschenkt worden war. Jabach erwarb das Bild beim Verkaufe der Sammlung Karl's in London 1650 und 1651 für 600 £. Im Inventar des Kardinals Mazarin war es zu 10,000 Livres tournois geschätzt. Es litt zwei Mal Feuerschaden, 1608 im Palast Pardo und 1661 im Louvre, wurde von ungeschickter Hand geputzt und in üblem Zustande dem Anton Coypel zur Restauration übergeben. Neuerdings sind alle alten Uebermalungen entfernt worden und 1829 wurde es auf frische Leinwand gezogen (s. Villot's Katalog des Louvre). Gestochen ist es von Bernard Baron und Corneille, photographiert von Braun. Lomazzo, Idea del tempio (1590) S. 116 beschreibt ein Bild, darstellend „die schlafende Venus von einem Sartyr enthüllt mit anderen Satyrn, welche Trauben essen, und dem in der Ferne jagenden Adonis" und sagt, dasselbe sei bei Tizian's Tode von Pomponio geerbt worden. Im Palast Corsini in Rom befindet sich eine entsprechende Composition (Leinwand), welche irrthümlicher Weise für Tizian's Original gilt.

[23] Garcia Hernandez an König Philipp, 10. April 1562, s. Anhang No. CI.

meine Mühen den Beifall Ew. Majestät erlangt haben, werde ich noch ferner Alles, was mir an Leben bleibt, dazu anwenden, Ew. katholischen Majestät meine Ehrfurcht durch neue Bilder zu beweisen, wobei ich Sorge tragen will, dass mein Pinsel sie zu der Vollendung bringe, die ich wünsche und welche ein so erhabener Empfänger heischen muss. Inzwischen werde ich an einer „Jungfrau mit dem Kinde" arbeiten und hoffe etwas zu schaffen, das Ew. Majestät nicht weniger als meine anderen Gemälde gefallen soll."[23]

Beide Gemälde langten wohlbehalten in Spanien an, wo das biblische seinen Platz im Escurial, das mythologische im königlichen Schloss erhielt. Aber in der Einsamkeit der Priorenhalle des spanischen Klosters liess man das Gethsemane-Bild zu Grunde gehen, sodass das ursprünglich grosse und tüchtige Werk schon verdorben war, ehe es vollends zu Schanden restauriert wurde. Die „Europa" theilte das Schicksal der „Venus von Pardo". Rubens sah und copierte das Bild in Madrid, später ward es aber mit anderen Gemälden leichten phantastischen Gehalts zum Geschenk für Karl Stuart bestimmt. Als dieser Madrid verliess und seine Verlobung auflöste, brachte man die „Europa" wieder an ihren Platz; sie kam später mit „Aktäon" und „Kalisto" in die Galerie des Herzogs von Orleans und aus dessen Sammlung in die Hände des Lord Berwick und des Earl von Darnley.[24]

Glaubwürdiger Angabe zufolge war Graf Claudio Rangone von Modena in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts im Besitz eines berühmten Bildes der Gethsemane-Scene von Correggio.[25] Nach mancherlei Fährlichkeiten fand dieses seinen Weg nach England und schmückt jetzt den Palast von Apsley House. In den Tagen seiner Bekanntschaft mit den Rangone's hatte Titian zweifellos Gelegenheit, diese edle Composition zu

[23] Tizian an König Philipp, 26. April 1562, s. Anhang No. CII.

[24] Eine Copie des Bildes hängt unter No. 1588 (Katalog des Jahres 1845) im Museum zu Madrid; vgl. auch Madrazo's Kat. S. 270.

[25] s. den Brief des Malers Lodovico David an Muratori vom 4. April 1705 bei Campori, Lettere inedite S. 539, vgl. ferner Aretin's Brief an Claudio Rangone in den Lettere di M. P. Aretino I. S. 35 und Lettere a M. P. Aretino I. S. 70 ff. sowie Julius Meyer, Correggio S. 333.

Escurial, Sala prioral. bewundern und er hat sie auf dem Gemälde für Philipp den II. nachgebildet. Hier wie bei Correggio sieht man Christus mit ausgebreiteten Händen knieend emporgewandt zu dem Engel, welcher vom Himmel herabfliegt, während Petrus und die Söhne Zebedäi auf dem Rasen schlafen. Die Kopfhaltung Christi und seine Verkürzung sowie die lebhafte und natürliche Bewegung des Engels mit dem Kelche sind offenbar Reminiscenzen, welche aufs Neue für das Verhältniss der beiden Meister zeugen.[26]

Beim ersten Anblick der „Europa" wird man durch das silberne Licht und die tiefbraunen Schatten an Paolo Veronese erinnert. Der Gegenstand ist aber mit weit grösserer Erhebung aufgefasst und durchdachter componiert. Die Greisenhand verräth sich freilich an der lockeren Zeichnung und den groben Umrissen der realistisch gebildeten Glieder; für diese unleugbaren Mängel jedoch kommt die erstaunliche Kraft der Modellierung und der Farbensubstanz, der durchweg lebhafte Affekt, das magische Lichtspiel und die Tiefe der Atmosphäre auf.

England, Cobham Hall. Das bekränzte Thier schlägt das Gewässer zur Welle empor, an welcher ein Delphin sichtbar wird. Seine gebieterische Haltung lässt den verkappten Gott ahnen, der die Furche seines Weges entlang nach dem Ufer zurückschaut, wo die Nymphen den Verlust ihrer Gespielin beklagen und ein majestätischer Stier ruhend dem kühnen Bruder nachblickt. Europa windet sich auf dem Rücken des geheimnissvollen Trägers, aber wagt ihn doch nicht zu verlassen, sondern hält sich mit der Linken an seinem Horne fest. Ein orangegelbes Tuch, dessen Zipfel sie mit der ausgestreckten Rechten fasst, bildet die Scheidewand zwischen ihr und der weissen Flanke des Ochsen, ihr Antlitz ist zurück-

[26] Escurial, Sala prioral, Leinwand mit halblebensgrossen Figuren, stark beschädigt: Christus wendet sich nach links, von wo der Engel naht. A. Hume, Notices S. 38 und 84 verwechselt das Bild mit einem andern, welches aus der Sakristei des Escurial in die Galerie zu Madrid gekommen ist (No. 490); dieses stellt Christus knieend bei Mondlicht dar ohne den Engel, während zwei Soldaten von einem Hunde begleitet bei Laternenlicht den Hügel heraufkommen. Ticozzi, Vecelli S. 212 und 213 wirft beide Bilder in der Beschreibung zusammen. Das letztgenannte (h. 1,76 M., br. 1,36 M.) ist zwar unter Tizian verzeichnet, in Wahrheit jedoch eine venezianische Copisten-Variante, jetzt zum mindesten stumpf und schadhaft, die Zeichnung war ursprünglich fehlerhaft, der Farbenauftrag dünn.

geworfen und wird vom Arme beschattet. Der weisse Mousselin, der die Gestalt theilweise hüllt, das rothgelbe Tuch, das gilblich weisse Fell des Thieres und das grüne Gekräusel des Wassers verbinden sich zu einem stolz prächtigen Schauspiel, das darum nicht minder wirksam ist, weil die Formen keineswegs ideal, sondern wie die strotzende Wirklichkeit selbst erscheinen. Eros, der mit ausgespannten Flügeln auf einem Delphin reitend dem Stier und seiner Beute folgt, ist ein Kleinod Tizianischer Malerei; er unterstützt ebenso schön wie die beiden in der Luft schwebenden Amoretten mit Bogen und Pfeil die Vorstellung des hurtigen Tempo's der Scene. Meisterlich in seiner unmittelbaren Realität ist der durch Europa's Arm auf ihr Gesicht geworfene Schatten, ebenso treu das Spiegelbild ihrer Gefährtinnen im tiefblauen Wasser und die lieblichen Linien der braunen und azurnen Hügel, die sich gegen den Horizont abzeichnen.[27] Unbeschreiblich brillant und energisch ist der Pinselvortrag, welcher dieselbe Breite hat wie bei „Antiope“ oder „Kalisto“, ohne an der pikanten Schärfe zu leiden, welche dann und wann bei Paolo Veronese auffällt. Die massigeren Farbenflächen sind höchst wirkungsvoll durch strahlendes Roth oder durch Grau und Schwarz gebrochen und letzter Hand mittels Lasuren oder wohlberechneten Wischern zu glänzender Harmonie aufgetönt.

Seltsamer Weise fehlt über das Bild, von welchem sich eine schöne Copie, wahrscheinlich spanischen Ursprungs, in Sir Richard Wallace's Sammlung befindet[28], jede Empfangsbescheinigung des Königs. Tizian's Correspondenz mit Philipp pausiert das ganze folgende Jahr hindurch.

Vom Mai 1562 ist ein Schreiben an Vecello Vecelli vorhanden mit der Anzeige, dass „Venus und Adonis“ und eine

[27] Cobham Hall, Leinwand, Figuren lebensgross, h. 5 F. 10 Z., br. 6 F. 8 Z., in der linken Ecke unterhalb des Cupido auf dem Delphin bezeichnet „TITIANVS P.“, aus der Sammlung Orleans stammend, wo es Berwick für 700 £ kaufte.

[28] Dies ist ohne Zweifel die Copie, welche nach Waagen, Treasures III. S. 18 dem Herrn Dawson Turner in Yarmouth gehörte und von mehreren Seiten für eine eigenhändige Skizze Tizian's erklärt worden ist. Sie rührt vielleicht von del Mazo her. Eine unbedeutende Copie dieser „Europa“ befindet sich in der Galerie zu Dulwich.

„Madonna" nach Cadore abgegangen seien. Schon einige Zeit zuvor hatte zwischen dem Meister und der heimischen Gemeinde ein lebhafter Briefwechsel stattgefunden, da Tizian die Rückzahlung einer von ihm dargeliehenen Summe von tausend Dukaten nebst Zinsen forderte und die Cadoriner nicht im Stande waren, seinem Anspruch zu genügen. Möglicher Weise hat jene Sendung den Zweck gehabt, des Meisters Angelegenheit beim Gemeinderath zu fördern.[29] Ungefähr um dieselbe Zeit stand er in Verbindung mit dem Notar Andrea Coffino in Medole, der ihm günstigen Bericht über Cristoforo da Cisano, den damaligen Curaten seiner Pfründe einsandte.[30] Im November löste Orazio in Cadore für seinen Vater eine Wiese in der Nähe von Tai ein, welche das Jahr zuvor durch Francesco Vecelli verpfändet worden war.[31] Einige Monate später schickte Tizian in Verfolg der Taktik zur Erlangung seiner Pensionsgelder das „Porträt eines Türken" durch Bischof Capilupi von Fano an den Kardinal Gonzaga, damit dieser einen Druck auf die Regierung in Mailand ausübte.[32] Von den künstlerischen Arbeiten aber, die er damals unter Händen hatte, war die bedeutendste ein „Letztes Abendmahl". Schon seit sechs Jahren malte er daran, als er im Hochsommer 1563 folgendermaassen an König Philipp berichtete.

Tizian an Philipp den II.:

„Monate sind vergangen, ohne dass ich Ew. Majestät anders als in Gedanken meine tiefste Ehrfurcht dargebracht, jetzt aber ergreife ich die Gelegenheit der glorreichen Siege Ew. Majestät, um es auch brieflich zu thun. Zum Beweise meiner Ergebenheit und Dienstbereitschaft bitte ich melden zu dürfen, dass ich ungeachtet der Erfüllung aller bisherigen Aufträge Ew. Majestät in wenigen Tagen ein Werk zur Vollendung bringen werde, an dem ich sechs Jahre gearbeitet habe . . . . ein „Letztes Abendmahl

[29] s. die Schreiben Tizian's an die Gemeinde von Cadore vom 24. April und 3. September 1561 in Beltrame's Tiziano Vecelli S. 74.

[30] Cadorin, dello amore etc. S. 42.

[31] Urkunde vom 10. November 1562, aufgesetzt von Vincenzo Vecelli (Handschrift des Dr. Jacobi).

[32] Schreiben des Ippolito Capilupi an den Kardinal von Mantua, 7. März 1563 in d'Arco, Arti di Mantova II. S. 138.

unseres Herrn und die zwölf Apostel", sieben Braccia lang und über vier Braccia hoch — es ist vielleicht eins der mühsamsten und wichtigsten, welche ich je für Ew. Majestät schuf und ich werde es, sobald es fertig, auf dem Wege, den Ew. Majestät zu bestimmen geruhen, einsenden. Inzwischen bitte ich Ew. Majestät bei der alten Gewogenheit unterthänigst, mir ehe ich sterbe zu meinem Trost und Vortheil das Kornprivilegium in Neapel nutzbar werden zu lassen, welches mir von Ew. Maj. kaiserlichem Vorfahr glorreichen Andenkens zugesichert worden ist. Gleicher Weise bitte ich um Anweisung einer Pension zur Verwirklichung jenes Heimathsrechtes (naturalezza) in Spanien, das mir in der Person meines Sohnes gewährt ist, und nicht minder wolle Ew. Majestät geruhen, durch irgend eine Handfeste dem Herzog von Sessa gegenüber meine fälligen Einkünfte aus der Mailändischen Kammer flüssig zu machen, von denen ich seit nunmehr vier Jahren und mehr nicht eines Pfennigs froh geworden bin."[33]

Diesem Gesuch vom 28. Juli musste aber Tizian im December noch eine beweglichere Epistel desselben Inhalts folgen lassen, in welcher er die Befürchtung ausspricht, der König möchte seine Hand ungnädig von ihm abgezogen haben. Wiederum ist es diesmal die unglückliche Mailändische Pension, die er als „einzige Gegenleistung für die zahlreichen in so vielen Jahren von ihm eingesandten Gemälde" in Anspruch nimmt.[34]

In die Zeit zwischen jenen zwei Briefen fällt vermuthlich die Ausführung des noch heute, freilich arg entstellt in S. Domenico zu Ancona aufbewahrten Kreuzigungsbildes, welches den Heiland angebetet vom heiligen Dominicus und umstanden von Maria, Johannes und Magdalena darstellt[35], und das nicht besser erhaltene Votivgemälde für den in Anbetung vor der Vision des

Ancona, S. Domenico.

Ascoli, S. Francesco.

[33] s. den Wortlaut im Anhang No. CIV.

[34] s. das Schreiben vom 6. December 1563, im Anhang No. CVI. Ein Duplikat vom 20. December dieses Jahres befindet sich ebenfalls in Simancas.

[35] Das Gemälde in S. Domenico zu Ancona ist oben rund abgeschlossen und trägt unten am Kreuze die Inschrift „TITIANVS FECIT". Am unteren Ende ist ein Stück Leinwand angesetzt, die Figur des Heilandes ist frisch übermalt und das Uebrige durch Nachhilfen und alte Firnisse verdunkelt. Vasari, welcher XIII. 40

heiligen Franciscus porträtierten Desiderio Guido zu Ascoli.[36] Viel Zeit und Mühe kostete Tizian aber damals der Streit, welcher unter den Mosaikarbeitern in S. Marco ausbrach.

Die Mosaiktechnik hatte von früher Zeit her in Venedig Wurzel gefasst. Dank den Vorzügen, welche der musivische Wandschmuck bei den atmosphärischen Verhältnissen der Inselstadt gegenüber dem Fresko gewährte, steigerte sich der Aufschwung derselben mit dem der Malerei. Es stellte sich die Nothwendigkeit heraus, eine Schule dafür zu gründen. Zu Ende des 15. und selbst noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts betheiligten sich Maler wie Lazzaro Bastiani und Bissolo an der Dekoration der Markuskirche; um das Jahr 1520 wurde sodann eine besondere Zunft professioneller Mosaikarbeiter ins Leben gerufen, welche unterstützt von tüchtigen Künstlern die Ausbesserung schadhaft gewordener Theile der Kirche und die Vervollständigung der Dekoration übernahm. Einmal bei dieser Arbeit konnte man der Versuchung nicht widerstehen, alte Stücke abzureissen und sie durch neue zu ersetzen. Die Begründer der neuen Mosaicistenschule waren Marco Rizzio und Vicenzo Bianchini, deren Anstellung durch den Senat aus dem Jahre 1517 rührt. Im Jahre 1524 erhielt die Schule einen wichtigen Zu-

diese „Kreuzigung" höchlich preist, sagt von dem Bilde, es sei „di macchia" in Tizian's spätem Stil gemalt.

[36] Der Prälat Desiderio Guido von Ascoli war im Jahre 1546 Gouverneur von Cesena und 1592 Gouverneur in Rom. Er gründete die Kapelle in S. Francesco zu Ascoli, für welche Tizian's Gemälde bestimmt war, im Jahre 1561, wie die folgende Inschrift besagt: „Desiderius Guido j. u. d. (juris utriusque doctor) sibi posterisque suis sacellum hoc divo Francisco dicatum poni curavit A · M · DLXI" (s. Abbate Gaetano Frascarelli's Memorie del tempio di S. Francesco di Ascoli, Ascoli 1861, Tipi del Cardi). Auf dem Bilde kniet der Stifter rechts, weiter zurück sieht man in hügeliger Landschaft den ebenfalls knieenden Franciskus wie er die Wundmale von der Vision Christi empfängt, hinter welchem ein aus Seraph- und Cherubköpfen gebildetes Kreuz bemerkbar ist; links von dem Heiligen der Bruder Hilarius, am Boden Bücher, das Wappen Guido's, ein Baum auf einer Anhöhe, daneben die Inschrift „TITIANVS VECELIVS CADVB". Das Bild hat zwar dermaassen gelitten, dass an etlichen Stellen die Grundierung der Leinwand blosliegt, doch scheint es als wäre die Malerei ursprünglich von Tizian. Auch erwähnt Ridolfi I. 267 ein Bild dieses Gegenstandes von dem Meister, zwar in S. Francesco zu Ancona, meint aber wohl Ascoli.

wachs durch die Wahl des Francesco Zuccato, der länger als ein halbes Jahrhundert der bevorzugte und bestbezahlte Meister der venezianischen Regierung blieb. 1542 wurde den Mosaicisten zugestanden, ihren Lehrlingen aus dem Schatze von S. Marco ein jährliches Salär von drei Dukaten zu zahlen und unter dieser Norm trat auch Bartolommeo Bozza als Schüler und Gehilfe Zuccato's ein. Nun bestand zwischen Bianchini und Zuccato eine alte unversöhnliche Feindschaft, in welche allmälig die Freunde und Gegner beider Künstler mit hineingezogen wurden. Zuccato hatte seinen Nebenbuhler einmal der Falschmünzerei beschuldigt und dadurch Bianchini's Einkerkerung herbeigeführt. Nach dem Jahre 1545 war Zuccato mit seinem Bruder Valerio gegen hohen Lohn in der Vorhalle von S. Marco beschäftigt, während Bianchini mit seinem Anhang in der Kapelle Sant' Isidoro den Stammbaum Jesse ausführte. Zuccato beging bei seiner Arbeit den Fehler, in einer lateinischen Inschrift das Wort „Saxibus" anzubringen. Er bedeckte es zwar mit einem Stück bemalten Papiers, aber Bianchini erfuhr dies und noch andere angebliche Unregelmässigkeiten Zuccato's durch Bozza, der aus nicht näher zu erklärenden Ursachen seinen Meister verliess und zu ihm überging, und hatte nichts Eiligeres zu thun, als den säckelführenden Prokurator Melchior Michele insgeheim zu benachrichtigen, dass Dinge vorgefallen wären, die untersucht und bestraft werden müssten. Man ernannte eine Untersuchungscommission, die Mosaiken der Vorhalle wurden in Gegenwart des Prokurators überwaschen und dabei auch das Papier beseitigt, welches die verfängliche Stelle deckte. Nachdem auf diese Weise der Verdacht gegen Zuccato in hohem Maasse erregt war, begab sich am 22. Mai Melchior Michele, begleitet von Tizian, Jacopo Pistoia, Andrea Schiavone, Jacopo Tintoretto und Paolo Veronese in die Kirche und unterwarf sämmtliche ausgeführte Mosaiken einer genauen Prüfung. Dabei stellte sich heraus, dass an mehreren Orten Malerei mitbenutzt war. Die Richter erklärten dies zwar einstimmig für unerheblich, da die Mosaiken ausserdem untadelig waren, trotzdem ward Zuccato verurtheilt, die gemalten Stellen auf seine eigenen Kosten in Mosaik umzusetzen und Valerio wurde seines Salärs

für verlustig erklärt, bis er seine Geschicklichkeit aufs Neue erprobt haben würde. Im Laufe dieser Untersuchung ergab sich, dass sämmtliche von den Zuccati ausgeführte Kartons in Tizian's Werkstatt entstanden und von Orazio Vecelli gezeichnet worden waren.[37]

Orazio war in dieser Zeit offenbar der leitende Factor im Hause seines Vaters. Er verwaltete Tizian's Vermögen, überwachte die Zeichnung seiner Bilder und man wird nicht irren, wenn man annimmt, dass er es hauptsächlich war, der mit dem Beistande der Atelier-Genossen das Gemälde des „heiligen Nicolaus in cathedra" malte, das im Jahre 1563 an den Venezianer Niccolò Crasso abgeliefert ward. Crasso hatte die Rechte studiert, sich aber dann dem kaufmännischen Berufe zugewendet. Nachdem er infolge eines Schiffbruchs an der syrischen Küste sein ganzes Vermögen eingebüsst, war er zur Rechtsgelehrsamkeit zurückgekehrt und in dieser Thätigkeit wieder zu Wohlstand gekommen. Im Jahre 1563 kaufte er das Freilehen einer Kapelle in S. Sebastiano zu Venedig und liess in den Marmor des Altars, über welchem Tizian's Nikolaus-Bild aufgehängt wurde, eine sein wechselvolles Schicksal meldende Legende eingraben.[38]

Venedig, S. Sebastiano.

Auf Tizian's Bilde ist Nikolaus im Chorgestühle eines Domes sitzend gleichsam als Präsident einer unsichtbaren Versammlung gedacht; hinter ihm befindet sich eine steinerne Schranke geschmückt mit einem Relief Johannes des Täufers, sowie die Plinthe und ein Theil des Schaftes einer Säule; er hält in der einen Hand ein Buch, mit der andern gestikuliert er; links trägt ein Engel die bischöfliche Mitra. Die Stirn des Heiligen ist kahl, nur die Schläfe noch mit grauem Haar bedeckt, der graue Bart hebt sich von dem rothen Kragen ab, der in schönen Falten auf das Chorhemd fällt. Das Gewand des Engels, ebenfalls roth, ist

[37] s. über diese Thatsachen Zanetti, Pitt. Ven. S. 725 ff. und das Protokoll vom 22. Mai 1563 in Hartzen's Artikel über Schiavone im deutschen Kunstblatt von 1853, No. 37.

[38] Die Inschrift lautet: „Nicolaus Crassus forum primum navigationem deinde secutus — Ab adversa fortuna fortunis omnibus spoliatus — Ad forum iterum reversus hunc postremo locum — Laborum omnium et miseriarum quietem sibi et post. p. MDLXIII."

über dem Knie in die Höhe genommen und mit blauem Gürtel um die Hüfte befestigt; am Boden liegt ein gestreifter Teppich und dicht daneben sieht man die drei Kugeln, die Attribute des wohlwollenden Heiligen. Der Gesammteffekt wird weit mehr durch den warmen Ton eines goldigen Schattens hervorgebracht als durch die Freiheit des Pinselstriches, die Erhabenheit der Gestalt oder die massige Lichtführung. Gehilfenhände verrathen sich in der gleichmässigen glatten Oberfläche und der schwachen Modellierung der einzelnen Theile und man darf dieses und andere Werke, die damals aus des Meisters Werkstatt hervorgingen, zu allermeist dem Schiavone auf Rechnung setzen.[38a]

Wir haben an der „Europa" und der „Antiope" gesehen, was Tizian zu leisten vermochte, wenn er seine ganze Kraft anwandte, aber man würde ihm schweres Unrecht thun, wollte man glauben, er habe sich in jener Zeit nur dann noch zu solcher Anstrengung aufgerafft, wenn ihn ein Gegenstand besonders anzog oder wenn er sich durch königliche Bestellung geschmeichelt fühlte. Den Gegenbeweis liefert die schöne Figur des Hieronymus, die in jenen Tagen für S. Maria Nuova in Venedig gemalt ward und gegenwärtig in der Brera zu Mailand hängt, sowie die „Venus mit dem Spiegel" (jetzt in Petersburg) und andere Werke verwandter Natur. Von dem „Hieronymus" der Brera ist eine Wiederholung für Philipp den II. angefertigt worden, die „Venus" in Petersburg ist das Original, nach welchem Wiederholungen ebenfalls für den König von Spanien und für Niccolò Crasso gemacht sind.

Waren wir bisher bei Tizian ein Verfahren gewohnt, mittels dessen er den fetten Farbenkörper in mehrmaligen Aufträgen auf der Leinwand einstrich und das Ganze schliesslich zu einer gediegenen Fläche durchwirkte und mit Lasuren letzter Hand abtönte, welche in die Unebenheiten und Schriftzüge des

Mailand, Brera.

[38a] Venedig, S. Sebastiano, Holz, oben rund, Figur nicht ganz lebensgross, am Sockel des Sitzes bezeichnet: „TITIANVS P."; rühmlich erwähnt bei Vasari XIII. 41 und Ridolfi I. 253, mehrfach ausgebessert, zuletzt 1822 durch Graf Corniani (s. Cicogna, Iscriz. Ven. IV. S. 149). Gestochen von einem Anonymus, photographiert von Naya.

Pinsels eindrangen, so hat er die Figur hier in Einem Zuge auf das Holz geworfen, meist in ungebrochenen Farben, sodass fast ein Monochrom entstand, welches nachher anscheinend durchweg lasiert, mit Asphalt schattiert und hier und da mit flacher Tinte aufgelichtet, endlich aber mit Strichen von reiner Farbe Nachdruck erhielt. Der Erfolg ist der einer breiten herzhaften Malerei, welche bei aller Meisterschaft darin von früheren Werken abweicht, dass die Wirkung mehr durch Licht- und Schatten-Contraste und Schwung des Pinselvortrags als durch Fluss und Reichheit des Gesammttones hervorgebracht wird.[39]

Escurial. Die an Philipp den II. gesandte Wiederholung befindet sich noch im Escurial, wo sie dergestalt restauriert worden ist, dass man nur an wenigen Stellen die Hand des Meisters zu erkennen vermag. Die Ueberbleibsel und besonders ein Theil des Kopfes zeigen aber die grosse Kunst, mit welcher das Bild gemalt war.[40]

Petersburg, Ermitage. Die „Venus von St. Petersburg", ein Erbstück von Pomponio, dann im Besitz der Barbarigo, muss eine edle Schöpfung gewesen sein, doch können wir heute nur noch aus vereinzelten Stellen am Rücken des Cupido und an der Brust der Hauptfigur darauf schliessen. Kein Werk aus Tizian's späterer Zeit verbindet in so angenehmer Weise Erhabenheit des Stils mit vollkommener Harmonie der Linien und Farbe. Venus sitzt, zum Theil unbekleidet, links auf einem Ruhebett von schwarz und gelb gestreiftem

[39] Mailand, Brera, Holz, oben rund, h. 2,23 M., br. 1,33 M., die Figur etwas unter Lebensgrösse, bärtig und kahlköpfig, zu Füssen des Löwen bezeichnet „TITIANVS F." Eine schöne, aber etwas verblichene Originalskizze befindet sich im Dresdener Museum und ist von Braun photographiert; das Bild selbst ist von „N. B. F. S." (Saiter?), „Anto Ucelli a l'arca di Noe" und bei Lefèbre gestochen. Tizianello's Anonymus S. 9, Ridolfi I. 267 und Zanetti, Pitt. Ven. S. 169 erwähnen es in S. Maria Nuova in Venedig; eine kleine Copie aus dem XVII. Jahrhundert (angeblich von Tizian) besitzt die Accademia S. Luca in Rom.

[40] Nach Angabe Jose Quevedo's in seiner Beschreibung des Escurial, Madrid 1849, wurde das Bild nachgebessert. Es ist in Breitenformat auf Leinwand gemalt; der Löwe liegt links, der Heilige hält in der Linken ein Buch, der Hintergrund ist zum Theil durch einen grossen Felsblock ausgefüllt; unter einem Folianten im Vordergrunde rechts steht eine Inschrift, die jedoch nicht mehr lesbar ist, darunter „TITIANVS F." — Ueber die Abwandlungen der Hieronymus-Figur auf Stichen „nach Tizian" vgl. A. Hume's Verzeichniss in dessen Notices S. XXVII ff. Zwei schöne Zeichnungen der Büssergestalt befinden sich im britischen Museum, eine dritte in der Albertina zu Wien.

Stoff. Um den einen Arm ist ein kirschrother Sammetmantel mit Pelzfutter und goldverzierten Kanten geworfen, welcher unter ihr liegt und mit der rechten Hand an der Hüfte festgehalten wird. Die Linke ruht auf dem Busen, den Kopf wendet sie zur Seite, um in den von Cupido gehaltenen Spiegel zu blicken. Das goldene Haar der Göttin ist theils in Wellen von den Schläfen zurückgestrichen, theils mit Juwelen durchflochten; an einem Arm glänzt eine Spange, um den andern ist eine Kette geschlungen, Perl-Ohrringe vollenden den Schmuck. Der dienende Knabe dreht dem Beschauer den Rücken zu und hat Köcher und Pfeile auf das Ruhebett gelegt, eine gelbe Schärpe fällt ihm von der Achsel und er legt, ganz ähnlich dem Amor auf dem Bilde der Uffizien, die eine Hand auf die Schulter der Venus, während sein Gespiele sich bemüht, ihr Haupt mit einem Blumenkranz zu krönen. Links ist ein braungrüner Vorhang sehr geschickt gegen den bräunlichen Hintergrund geworfen und beide wirken auf das Roth des Mantels zurück. Das Licht, mit grosser Kunst auf Venus concentriert, beleuchtet volle fleischige Glieder von prachtvollen Formen. Beim Anblick der dunkeln Augen, der gebogenen Nase mit schmalen Nasenlöchern und dem üppigen Mund könnte man an asiatischen Typus denken. Edel contrastiert die Ruhe der Göttin mit den kräftigen Bewegungen der Amoretten, von denen einer auf den Zehen stehen muss, um bis zum Kopfe der Venus zu reichen, während der andere unter der Last des Spiegels keucht, der augenscheinlich an der nahen Wand gehangen hat. Der letztere ist ein junger Herkules im Kleinen und das Spiel seiner Muskeln bewundrungswürdig wiedergegeben. Trefflich ist der Schattenschlag und der Wiederschein im Spiegel, die Oberfläche breit modelliert und trotz aller durch Zeit und Retouche dem Bilde zugefügter Beschädigungen sieht man doch noch, dass den vollendenden Lasuren, Accenten und Glättungen wiederholter ungemein geschickt behandelter körperhafter Auftrag vorausgegangen war. — Ueber die Replik, welche Philipp der II. erhielt, wissen wir weiter nichts, als dass Tizian im Jahre 1574 Zahlung dafür verlangte. Von allen bekannten Copien und Nachbildungen in St. Petersburg, in der Sammlung Ashburton, zu

Cobham, in Dresden oder Augsburg kann sich keine mit dem aus dem Barbarigo'schen Besitz stammenden Exemplare messen.[41]

Zu Ende des Jahres 1563 finden wir Tizian in lebhaftem Briefwechsel mit dem Herzog von Urbino wegen der Zahlung für ein Bild der Jungfrau Maria, das an irgend Jemand in Mantua als Geschenk gesendet worden war, und wegen verschiedener Zeichnungen, die wahrscheinlich zur Dekoration des Palastes zu Pesaro bestimmt waren. Ein von Tizian unter dem 6. Januar 1564 in dieser Angelegenheit geschriebener Brief beweist, dass um diese Zeit der grosse Maler und sein Sohn Orazio in Venedig einen Holzhandel trieben und den Herzog von Urbino nicht nur mit Bildern, sondern auch mit Bau- und Brennhölzern versahen.[42]

Zwei beachtenswerthe Werke Tizian's scheinen sich unter

---

[41] Petersburg, Ermitage No. 99, Leinwand h. 1,23 M., br. 1,03 M.; erwähnt bei Ridolfi I. 262. Das Bild ist stark abgeputzt und an vielen Stellen ausgebessert; unter den dünneren Retouchen sieht man noch die ursprünglichen Farbenrisse. Photographiert von C. Röttger. — Die Wiederholung, welche an König Philipp geschickt wurde und welche Tizian in seinem dem Briefe an den Minister Perez vom 22. December 1574 beigefügten Verzeichnisse als „Venus con Amor gli tien il specchio" beschreibt (s. Anhang No. CXXV.) ist nicht mehr nachzuweisen; ebenso wenig die für Crasso gemalte (Ridolfi I. 253). Eine andere Fassung des Gegenstandes, jetzt in der Ermitage zu Petersburg unter No. 108, Leinwand h. 1,31 M., br. 1,11 M., stammt aus der Sammlung von Malmaison: hier halten beide Amoren den Spiegel, der vornstehende hat den Köcher über der Schulter. Eine Wiederholung hiervon befand sich bis vor Kurzem in der Sammlung Lord Ashburton's; sie erinnerte einiger Maassen an eine Copie von Contarini oder Varotari. — Auf dem Exemplar in Cobham Hall (Leinwand) befindet sich nur ein Amor mit dem Spiegel; es ist von Leybold gestochen und lässt sich zurückverfolgen in die Sammlung Orléans und die der Königin Christine von Schweden (s. Waagen, Treasures II. S. 497 und Campori, Racc. di Cat. S. 342); hier ist der Vorhang roth und Venus hält den Bogen Cupido's in der Rechten; das ganze Bild ist schwach und bis auf den Bogen Copie eines Schulbildes, welches, ehemals in der kaiserlichen Sammlung zu Prag, sich jetzt in der Dresdener Galerie unter No. 232 befindet; eine noch geringere Copie ebendaselbst No. 233. Die Galerie zu Augsburg besitzt unter No. 269 ein fast gänzlich übermaltes Exemplar (Leinwand), worauf Venus ebenfalls wie in Dresden nur Einen Amor bei sich hat; hier aber ist die Hauptfigur, welche rothen Pelz trägt, in Weiss gekleidet, auch das Lager ist weiss und Cupido's Köcher liegt mit dem Bogen zu Füssen. Es ist lithographiert von Hanfstängl. Eins dieser Bilder stammt aus der Granvella'schen Sammlung (vgl. Castan a. a. O. S. 46).

[42] s. den Wortlaut in den Lettere d'illustri Italiani non mai stampati von Z. Bicchierai (Nozze Galeotti-Cardenas di Valeggio, Florenz 1854, Lemonnier); das Schreiben ist gerichtet an den Herzog von Urbino in Pesaro und unterzeichnet „Ser Titiano Vecelli p."

den im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts in venezianischen Kirchen vorhandenen Altarbildern befunden zu haben: eine Geburt Christi auf dem Hochaltar zu S. Marco und das „Letzte Abendmahl“ im Refektorium zu S. Giovanni e Paolo. Aber auffälliger Weise erwähnen zeitgenössische Quellen das erste Bild mit keiner Silbe, das zweite wird von Vasari und Ridolfi ganz trocken aufgezählt, wahrscheinlich weil sie es nicht gesehen hatten.[43] Beide Bilder sind durch einen unglücklichen Zufall in Feuer aufgegangen. Am 19. Januar 1580 fand sich zur Messe in S. Marco eine vornehme Gesellschaft ein. Der Erzherzog Maximilian, ein Prinz von Bayern und ein Herzog von Braunschweig reisten zum Hochzeitsfeste nach Ferrara und hatten in der Casa Dandolo alla Giudecca und im Kloster S. Giorgio Nachtquartier genommen. Sie kamen am andern Morgen früh zur Kirche, um deren Schätze in Augenschein zu nehmen und das Hochamt zu hören. Nach der Ceremonie fing ein Feston an einem Lichte Feuer und entzündete das über dem Altar hängende Bild der „Nativität“.[44] — Dem andern Unglücksfall lag grobe Verschuldung zu Grunde. Bei dem alljährlich zur Erinnerung an die Uebergabe von Padua im Jahre 1509 gefeierten Tage der heiligen Marina pflegte die venezianische Regierung stets vorsichtshalber Truppen zusammenzuziehen, um etwa ausbrechende Unruhen sofort ersticken zu können. 1571 nun waren zu diesem Zwecke deutsche Söldner in den Magazinen unter dem Refektorium von S. Giovanni e Paolo consigniert und in der Trunkenheit steckten diese das Kloster in Brand, welcher Refektorium, Noviziat und Schlafsäle mit Allem was darin war vernichtete. Wahrscheinlich ist das „Letzte Abendmahl“, welches bei dieser Gelegenheit zu Grunde ging, das Original des Bildes gewesen, welches Tizian für Philipp den II. copierte.[45]

Ueber dieses Gemälde ergeht sich der Briefwechsel des

[43] Vasari XIII. 37, Ridolfi I. 268.

[44] s. die handschriftlichen Diarii bei Cicogna, Iscriz. Ven. IV. S. 333; das Bild befand sich „sopra il volto dell' altare“.

[45] s. das „Emortuale de' Padri de' SS. Giovanni e Paolo“, Handschrift, erwähnt bei Cicogna, Iscriz. Ven. VI. S. 825.

Künstlers mit dem König, welcher das Jahr 1564 zum grössten Theile ausfüllt. Tizian hatte es, wie wir wissen, im Jahre 1563 angeboten. Mit nicht ganz zu vertheidigender Uebereilung meldete er wiederholt, dass die „Cena“ fertig sei, obgleich Garcia Hernandez stets in der Lage war, den Ungrund dieser Angabe zu erhärten. Tizian's Absicht war, sich seiner Pension zu versichern, ehe er wieder eins seiner Bilder dahingab, und der König konnte schandehalber diese Zahlung, die von seinen Beamten immer verschoben wurde, auf die Dauer nicht umgehen. In einer Depesche vom 8. März 1564 lässt Philipp seinen Gesandten wissen, er habe den Empfang zweier Briefe von Tizian bestätigt und nach Mailand und Neapel geschrieben, um auf die Zahlung der fälligen Pensionen zu dringen. Er würde sich freuen, das „Letzte Abendmahl“, da es nun fertig sei, zu erhalten; es solle wohlverpackt nach Genua geschickt werden, von wo aus es zu Schiffe nach Alicante oder Karthagena gehen könne.[46] Dieselbe Post brachte als Einlage bei Garcia Hernandez einen Brief des Königs an Tizian aus Barcelona vom 8. März und Abschriften der an demselben Tage ausgefertigten Befehle an den Herzog von Sessa, Gouverneur von Mailand, und den Vicekönig von Neapel, welche die Befriedigung der Forderungen heischten. Mit derselben Gelegenheit schrieb auch der Minister Perez an den Meister, um ihm für das Versprechen einer Madonna zu danken und ihn von der an Hernandez abgegangenen Depesche zu unterrichten, zum Schlusse fügte er noch die Versicherung hinzu, er werde, wenn die „Cena“ anlange, Sorge dafür tragen, dass der König ihn in angemessener Weise dafür erkenne.[47]

Garcia's Antwort an den Monarchen (vom 16. April) besagt, er habe dem Meister des Königs Zuschrift gegeben, der dadurch sehr geschmeichelt sei und sich beruhigen werde, wenn er seine

[46] s. Anhang No. CVII.

[47] s. alle diese Schreiben im Anhang unter No. CVIII.—CX., mit Ausnahme desjenigen von Perez vom 8. März, welches bei Ridolfi I. 248 gedruckt ist, doch ist der Vorname des Ministers hier mit G. angegeben, während es wohl nur Antonio sein kann; vgl. den Brief des Garzia Hernandez an A. Perez vom 9. Oktober 1564 im Anhang No. CXVII.

Ansprüche auf die Mailändische Kasse durchsetze; denn diejenigen auf Neapel seien veraltet und Tizian, der darüber Greis geworden, habe nur noch undeutliche Erinnerungen und werde die Sache fallen lassen. Das „Letzte Abendmahl" aber sei den Angaben desselben zum Trotz noch nicht fertig, Tizian verspreche jedoch, es im Mai zu vollenden.[48] Aber der Mai kam und verging. Am 11. Juni schrieb Garcia an den König, Tizian arbeite ununterbrochen an dem Bilde, brauche aber bei all' seinem Fleiss noch drei Monate dazu. Ein Bildniss der römischen Königin, das er ihm gegeben, damit er es Seiner Majestät einsende, sei verpackt an Don Gabriel della Cueva abgegangen.[49]

Aus alle dem ist ersichtlich, dass Tizian Zeit gewinnen und dem Schatzmeister von Mailand Musse geben wollte, den königlichen Befehlen zu gehorchen. Er wollte aber den König nicht gern verstimmen und schickte deshalb als Beschwichtigungsmittel ein Porträt von Philipp's Schwester ein. Das that denn auch seine Wirkung, wie man aus dem gnädigen Erlass vom 15. Juli ersieht, worin die fleissige Arbeit an der „Cena" gelobt wird.[50] Die Geschäftsträger des Königs aber blieben nach wie vor harthörig gegen Tizian's Anspruch und dieser schrieb deshalb am 5. August wiederum an Philipp, meldete ihm zum zweiten Male, das „Letzte Abendmahl" sei nach siebenjähriger Arbeit vollendet, und drückte auf die Pension.[51] Dieser Brief kreuzte sich mit jener Depesche des Königs an Garcia Hernandez vom 15. Juli. Ein zweiter etwa vierzehn Tage später abgegangener Erlass enthielt die Anzeige, dass die „Römische Königin" nebst anderen Bildern in Madrid angekommen sei und forderte Bericht von Hernandez, ob Tizian zum Arbeiten angethan sei, da der König von ihm ein Bild des „Signor Sant' Lorenzio" zu haben wünsche.[52] Alsdann sprach Philipp in einem Schreiben vom 20. September an Hernandez seine Freude aus, dass die „Cena" nun fertig sein werde, mit der Bemerkung, er habe an Don Gabriel della Cueva Befehl

[48] s. Anhang No. CXI. — [49] s. Anhang No. CXII.
[50] s. Anhang No. CXIII. Jenes Porträt ist nicht mehr vorhanden.
[51] Tizian an König Philipp, 5. August 1564, bei Ridolfi I. 249 f.
[52] vgl. Anhang No. CXIV.

erlassen, den Maler pünktlich zu bezahlen.[53] Hernandez antwortet denn auch, Tizian habe das Bild „Christus unser Herr beim letzten Abendmahle" vollendet und wolle es ihm bei seiner Heimkehr von Brescia, wohin er auf vierzehn Tage gegangen sei, übergeben. Der „Laurentius" könne sogleich begonnen werden, da der Meister durchaus arbeitsfähig sei.[54]

Ausführlicher und mit voller Einsicht in den Charakter Tizian's in seinen alten Tagen schrieb der spanische Gesandte an seinen Minister in Madrid.

Garcia Hernandez an Antonio Perez:

„Gnädiger Herr!

Ich empfing den Brief Ew. Herrlichkeit am 1. voriges Monats mit einer Einlage für Tizian, welche ich seinem Sohne gab und vorlas, da der Meister selbst zur Zeit abwesend ist, jedoch stündlich zurückerwartet wird. Ich werde ihm, wenn er zurückkommt, mittheilen, Ew. Excellenz habe sich mit mir wegen des Bildes, das er an Francisco Dolfin seligen Andenkens geliefert, in Verbindung gesetzt; weiter braucht darüber in der That nichts gesagt zu werden, denn Tizian ist zufrieden, dass Ew. Excellenz, wie Sie geschrieben, davon Gebrauch machen. Der „Christus beim letzten Abendmahl" der nun für Seine Majestät vollendet ist, wird von den tüchtigsten Meistern der Kunst und von Allen, welche die Composition gesehen haben, ein Wunderwerk genannt und mit als das Beste bezeichnet, was Tizian gemalt hat. Obgleich das Bild fertig ist und ich es am 15. September erhalten sollte, um es nach Genua zu schicken, liess er mir, als ich darnach schickte, sagen, er müsse nach seiner Rückkehr noch die letzte Hand anlegen und werde es mir alsdann geben; ich argwöhne aber, dass dahinter seine Schlauheit und sein Geiz stecken, die ihn veranlassen, es zurückzubehalten, bis die Depesche des Königs mit der Zahlungs-Anweisung anlangt. Gibt er mir bei seiner Rückkehr das Gemälde nicht, so

[53] s. den Brief Philipp's vom 20. September 1564 im Anhang No. CXV.
[54] s. das Schreiben vom 8. Oktober im Anhang No. CXVI.

werde ich das als die wahre Ursache dafür ansehen, aber doch versuchen, es zu erlangen und ihn drängen, den „St. Laurentius“ anzufangen. Denn obgleich er alt ist, arbeitet er und kann immer arbeiten, und käme nur das Geld pünktlich, so könnten wir mehr von ihm bekommen, als man bei seinen Jahren sonst erwarten dürfte; ist er doch lediglich des Gelderwerbs halber nach Brescia gereist, um sich die Oertlichkeit anzusehen, wo gewisse soeben bei ihm bestellte Bilder ihren Platz finden sollen. Ew. Excellenz wollen Seine Majestät bitten, die Angelegenheit mit Tizian, über welche so viel hin und her geschrieben ist, zu ordnen, denn ich fürchte, es geschieht nur dann, und da Ew. Excellenz gern einige kleine Sachen von des Meisters Hand haben möchten, so wäre dies eine schickliche und leichte Gelegenheit, sie zu bekommen. In einem Kloster hierselbst befindet sich ein Bild des heiligen Laurentius, das Tizian vor vielen Jahren gemalt und welches die Grösse und den Stil hat, wie Sie in Ihrem Briefe angeben. Die Brüder haben mir gesagt, sie würden es für zweihundert Scudi verkaufen und für fünfzig Scudi könnte es von Geronimo Tiziano copiert werden. Es ist dies ein Verwandter oder Schüler Tizian's, der schon über dreissig Jahre im Hause des Meisters lebt und als der Nächstbeste nach ihm betrachtet wird, obgleich er ihn nicht erreicht. Wenn Seiner Majestät das eine oder andere dieser Bilder gefiele, so würden sie viel schneller zu haben sein. Ich bitte Ew. Excellenz, mir darüber Ihren Rath zu ertheilen. — Die Hälfte der Ebenholz-Bilder ist fertig und das Uebrige wird auch bald vollendet werden . . . Die drei Lampen stehen gleichfalls bereit . . . . Ich bin mit meinem Arzt und zwei Apothekern ausgegangen und habe mich nach Rhabarber umgesehen, es ist aber in ganz Venedig kein Quentchen nach Probe aufzutreiben; sollte noch welcher ausfindig gemacht werden, so schicke ich ihn mit Gegenwärtigem, wenn nicht, so sende ich vom besten, den es gibt, in Erwartung, dass der erste Artikel aus der Levante ankommt. Aber dies Alles erfordert Geld und ich habe keins . . . . und wenn Seine Majestät nicht befehlen, dass hier und dort die Händler bezahlt werden, so weiss ich nicht, was ich thun soll.

Ich küsse die Hände Ew. Excellenz und verbleibe
Venedig, den 9. Oktober 1564.

Ihr Diener
Garcia Hernandez."[55]

Eine Woche später schrieb der Gesandte an Philipp und meldete ihm, Tizian sei heimgekehrt, das „Letzte Abendmahl" würde in acht bis zehn Tagen fertig und unmittelbar darauf sollte der „Laurentius" angefangen und ohne Unterbrechung vollendet werden. Tizian erinnere Seine Majestät an die Mailändische Geldsache, da Don Gabriel de Cueva nicht gethan habe, wie ihm befohlen worden sei. Uebrigens befinde sich der Meister bei guter Gesundheit und könne arbeiten; „jetzt wäre die Zeit, andere Dinge von ihm zu bekommen, denn Tizian ist nach Aussage von Leuten, die ihn kennen, neunzig Jahre alt, obwohl er nicht dafür angesehen sein will." Für Geld sei bei ihm Alles zu haben.[56]

Aus diesen Briefen ergibt sich, dass Tizian sehr weise daran that, seine Bilder nicht ohne Weiteres abzuliefern. Er kannte die Männer, mit denen er zu thun hatte, gut genug, um zu ermessen, dass er sich die Gunst des Antonio Perez durch „algunas cosillas de su mano" sichern konnte. Der König, der einen Auszug aus Garcia's Briefen vom 8. und 15. Oktober erhielt, schrieb lakonisch auf den Rand des Papiers: „Befehle die Zahlung zu leisten, sind nach Mailand gesandt; wie die Sachen hier stehen, weiss ich nicht. — Das Bild des Laurentius von Tizian's Verwandtem soll für fünfzig Dukaten gekauft werden, das von Tizian nicht, es sei denn, dass es sich von dem ersten unterscheidet, denn sonst würde man zwei statt eines haben. — Alles was in Betreff der geschnitzten Ebenholz-Arbeiten und der Lampen geschehen ist, genehmige ich. — Von dem Rhabarber ist mir nichts bekannt."[57]

Garcia's Bemerkung, dass Tizian nach Brescia gereist sei, um Geld zu erheben, beruht insofern auf Wahrheit, als er die

[55] Brief vom 9. Oktober, Anhang No. CXVII.
[56] s. Brief von Hernandez vom 15. Oktober 1564, im Anhang No. CXVIII.
[57] s. Anhang No. CXIX.

Aufforderung erhalten zu haben scheint, eine bedeutende Bestellung zu übernehmen, auf welche eine beträchtliche Summe angezahlt werden sollte. Im Jahre 1563 nämlich hatte sich Cristoforo Rosa verpflichtet, die Wölbung des grossen Saales im dortigen Stadthause dekorieren zu lassen und im Februar 1564 waren die Arbeiten begonnen worden. Der Hauptschmuck des Raumes sollte jedoch aus drei achtseitigen Bildern bestehen, welche in den viereckigen Deckenspiegel einzulassen waren und es schien angemessen, diese Compositionen dem besten Maler der venezianischen Staaten zu übertragen. Infolge dessen ward am 3. Oktober in Gegenwart des Cristoforo Rosa ein Vertrag aufgesetzt und unterzeichnet, durch welchen Tizian sich verpflichtete, hierfür Historien und Figuren zu liefern, welche die Vertreter der Stadt bezeichnen würden. Der Preis sollte von einer Schätzungs-Commission nach Vollendung des Werkes bestimmt werden, doch band man sich gegenseitig durch Festsetzung eines Angeldes von 150 Dukaten.[58]

Wie wir sogleich sehen werden, erhielt Tizian endlich einen Theil seiner Aussenstände aus Mailand, obgleich die lombardischen Schatzmeister wie die Wucherer ihre Papiere mit in Zahlung gaben. Inzwischen ging das „Letzte Abendmahl“ nach seinem Bestimmungsorte ab und langte glücklich im Escurial an, wo sofort Anstalt getroffen wurde, es im Refektorium aufzuhängen. Unglücklicher Weise soll jedoch dieses Gemach niedriger gewesen sein wie Tizian's Leinwand, sodass man sich kurzer Hand entschlossen habe, das Bild zu beschneiden. Ein taubstummer Künstler Juan Fernandez Navarrete „der spanische Tizian“, der damals im Kloster beschäftigt war, widersetzte sich diesem Entschlusse, als man ihm verständlich gemacht hatte, um was es sich handle, mit grosser Heftigkeit und bat dringend, man möge ihm gestatten, von dem Gemälde eine Copie zu nehmen. Trotz seines Widerspruchs ward an Tizian's Werke die summarische Execution vollzogen. Die Thatsache kann man noch

[58] s. den Wortlaut des Vertrags bei B. Zamboni, Memorie intorno alle pubbliche fabbriche di della Città Brescia, Brescia 1778.

heute Angesichts des Bildes feststellen, aber man begreift doch nicht, wie es die Mönche übers Herz gebracht haben, ein grosses Stück vom oberen Ende der Bildes abzuschneiden und auf diese Weise den architektonischen Hintergrund jämmerlich zu verstümmeln. Ganz gerechtfertigt ist der Abscheu, womit der gute Navarrete Zeuge eines solchen Vandalismus war und dass er ihn „mit den verzweifeltsten Geberden und den klagendsten Tönen" begleitete.[59] Und diese Verstümmelung ist nicht einmal die einzige Unbill, welche das Bild zu erleiden hatte. Es wurde nachmals so häufig aufgefrischt, dass von der ursprünglichen Farbe wenig oder nichts geblieben ist. Nur Anordnung und Gruppierung kann noch gewürdigt werden. Als Ersatz für das in S. Giovanni e Paolo verbrannte „Letzte Abendmahl" Tizian's hat bekanntlich Paolo Veronese sein jetzt in der venezianischen Akademie aufgestelltes „Fest im Hause des Levi" componiert und naturgemäss fordert dieses Bild den Vergleich mit Tizian's Gemälde im Escurial heraus. Beide Künstler hatten das Zeug dazu, ihrem Gegenstand Grösse zu verleihen; beide verlegen den Schauplatz in monumentale Architektur; beide geben ihren Episoden die Würze des Realismus („actualité" würde der Franzose sagen). Aber all' der Frevel ungeachtet, die an dem Werke Tizian's verübt worden sind, übertrifft es die Leistung des jüngeren, damals auf der Höhe der Kraft stehenden Nebenbuhlers an Erhabenheit und Würde unverkennbar.

Escurial, Refektorium.

Die Tafel ist gedeckt in einer grossen Halle, welche an jeder Seite gewölbte Fenster hat. Die Strahlen des heiligen Geistes fallen auf das Haupt Christi, der in der Mitte sitzt und dessen Gestalt sich gegen die durchs offene Fenster sichtbare Landschaft abhebt. Er streckt den rechten Arm über den Tisch, der linke ruht auf der Schulter des Lieblings-Jüngers, der sein Gesicht in Trauer vor ihm beugt. Die übrigen Apostel sind ungezwungen längs der drei Seiten des Tisches gruppiert, unter welchem ein Hund an einem Knochen nagt. Die vorderste Figur

[59] vgl. die Stelle bei Northcote, Life of Titian I. S. 349 f., welche auf Cean Bermudez beruht.

rechts ist Judas, der sich, die Börse halb in seinen Fingern verbergend, vom Sitze erhebt. Er sieht sich um, als beargwöhne er seinen Nachbar, der sich mit der einen Hand auf das Tischtuch gestützt vornüber beugt, während er mit der andern auf den Erlöser weist. Der Nebenmann zur Rechten, im Profil sichtbar, ist mit Essen beschäftigt, ein Anderer blickt nach aussen und näher zur Mitte haben zwei Jünger ihre Augen auf Judas gerichtet. Auf dieser Seite sieht man in der Thüröffnung die Arme des Dieners, der eine Schüssel bringt. Links vom Heiland sind die Jünger drei und drei gruppiert im Gespräch begriffen; einer wendet sich zum Nachbar, dem ein dahinter stehender Mann im Turban etwas zuflüstert; über dem Haupte des Letzteren sieht man den Sockel einer Statue, am Boden liegt eine Vase, daneben ein hohles Gefäss, aus welchem ein Rebhuhn trinkt. Die schönste Gruppe des ganzen Bildes ist die der drei Apostel zur Linken Christi. Der eine scheint erstaunt, der andere vergisst den Becher, den er hält, zum Munde zu führen und wendet sich mit Körper und Gesicht dem Heiland zu, der dritte beugt sich vor und stützt dabei die Hand auf des zweiten Schulter.[60]

Offenbar hat dem Meister namentlich beim Entwurfe dieser letzten Gruppe das Abendmahl des Lionardo vorgeschwebt, das er während seiner Besuche in Mailand ohne Zweifel oft gesehen hatte. Einzelne Theile wie z. B. das Profil des über dem Ende der Tafel lehnenden Apostels und der nackte Arm des Judas sind gut erhalten und zeigen die prachtvolle Modellierung und das Kneten der Pigmente, wie es Tizian in seinen späteren Tagen eigen war. Vom Uebrigen ist aus den bereits angegebenen Ursachen nichts Sonderliches mehr zu sehen. Tizian gesteht selbst, er habe sieben Jahre über diesem grossen Werke zugebracht; wie oft mag er während dieser Zeit die Farbe angetragen und wieder durchgearbeitet, dann ruhen lassen und immer aufs Neue vorgenommen haben, ehe er die letzten Lasuren und Accente anbrachte! Wenigstens vorstellen kann man sich den Process

[60] Das Bild, 13 lebensgrosse Figuren enthaltend, hängt noch am ursprünglichen Platze und ist an dem Gefäss, woraus das Rebhuhn trinkt, bezeichnet „TITIANVS F."; es ist von C. Cort gestochen.

noch, wie er zuerst die Gestalten in Primärfarben modelliert, sie verbessert und verstärkt und das Ganze endlich zu reicher Tonfülle erhoben hat. — Eine unvollendete Copie oder Selbstwiederholung des Bildes, die sich ehedem in einem venezianischen Palaste befunden hat, gab Kunde von Tizian's Beziehungen zu einem Maler Namens Stefano — vielleicht Stefano Rosa, einem Verwandten jenes Cristoforo Rosa, den wir in Brescia erwähnten[61] — was aber aus diesem Gemälde geworden ist, weiss man nicht. Noch andere Copien finden sich in den Sammlungen der Lords Overstone und Ellesmere, welche unsere Vorstellungen von der ehemaligen Beschaffenheit der Composition ergänzen.[62]

Ueber Tizian's Belohnung und den Beginn der Arbeit am „Martyrium des heiligen Laurentius" gibt der folgende Brief Auskunft.

Tizian an Philipp den II.:

„Grossmächtigster und unüberwindlicher König!

Widrige Umstände zwingen mich, meine Zuflucht zu Ew. Majestät zu nehmen, deren unendliche Güte als freigebiger Patron eines ergebenen Dieners mir trotz meines Missgeschickes beistehen und gnädig sein wolle. Vor einigen Tagen gedachte ich bei der Mailänder Kammer den Rest meiner gewöhnlichen Pension zu erheben, aber man behielt mir eine dem Betrag einer Jahresrente gleichkommende Summe zurück, woraus mir grosse Verlegenheit entstand. Damit noch nicht genug, wurde mir das Uebrige nicht in baarem Gelde, sondern in einer Anweisung auf Reis ausbezahlt, bei deren Versilberung ich eine Einbusse von mehr als hundert

[61] s. Anonymus des Morelli S. 56; das Bild befand sich damals in Casa Pasqualino in Venedig; es war angeblich von Tizian begonnen und von Stefano vollendet.

[62] Die Copie der Bridgewater-Sammlung No. 87 ist mit Recht dem Andrea Schiavone zugeschrieben; statt der Bogenthür hinter Christus enthält sie ein hohes Fenster. Das Exemplar Lord Overstone's ist bei Waagen, Treasures, Suppl. S. 142 als Originalskizze aufgeführt, worüber die Verff. ihre Meinung noch zurückhalten. Bemerkenswerth ist, dass wir hier die ganze Composition vor uns haben. Der Raum oberhalb des Tisches ist verhältnissmässig weit grösser als auf dem Bilde des Escurial, der Bogen hinter Christus vollständig sichtbar, die Pfeiler reichen bis zur Decke und die auf Consolen an beiden Seiten angebrachten Statuen sind vollständig. Möglich, dass wir hier eine Copie von Navarrete aus der Zeit vor der Verstümmelung des Originals besitzen.

Dukaten erlitt. Ich bitte daher, Ew. Majestät wolle mich durch geeignete Maassregeln für den Verlust zu entschädigen geruhen, damit ich, der ich kein anderes Salär habe, im Stande sei, im Dienste Ew. Majestät mit der kleinen Summe zu leben, welche „Ew. Majestät Sir" der Kaiser glorreichen Andenkens und Ew. Majestät selbst mir gewährt haben. Ich werde die Wirkung der unendlichen Güte meines gnädigsten Königs abwarten und inzwischen mit dem Bilde des Beato Lorenzo beginnen, das, wie ich glaube, zur Zufriedenheit Ew. Majestät ausfallen wird u. s. w.

Venedig, den 28. Juli 1565.

Tiziano Vecellio."[63]

Wie das Laurentius-Bild, so waren laut der im August mit den Brescianischen Agenten geführten Correspondenz auch die Gemälde für das dortige Stadthaus noch im Entstehen. Die Herren in Brescia brauchten 6 Monate, um das Programm festzustellen; denn erst am 20. August zeigte Tizian den Empfang desselben an. Im September reiste er nach Cadore, wo er den Herbst über blieb, und dort fasste er den Plan zur malerischen und musivischen Ausschmückung der Kirche zu Pieve. Diese ist dann wie man annimmt nach seinen Zeichnungen von Schülern ausgeführt worden, deren etliche, wie Valerio Zuccato, Cesare Vecelli und Emanuel von Augsburg den Meister damals begleitet hatten.[64] Nach seiner Heimkehr knüpfte er dann brieflich den Verkehr mit dem alten Freunde und Beschützer Beccadelli wieder an, den er als Bischof von Ravello anredet.[65]

Mit welcherlei Arbeiten Tizian in der Zwischenzeit beschäftigt gewesen ist, darüber haben wir keine ausdrücklichen Berichte. Andeutungen aber lassen vermuthen, dass er wenigstens zwei Gemälde vollendete — die „Verklärung" und die „Verkündigung" — beide in der Kirche S. Salvadore zu Venedig; ausserdem scheinen auch die Figur des „Sant' Jago di Compostella" für San Lio und

[63] s. den Brief vom 28. Juli im Anhang No. CXX.

[64] Die obengenannten Maler erscheinen als Zeugen auf der Ernennung des Fausto Vecelli zum Notar, Urkunde vom 1. Oktober 1565 bei Ticozzi, Vecelli S. 238.

[65] s. den Brief in H. Grimm's Künstler und Kunstwerke, Berlin 1867, II. S. 165 f.

die „Erziehung des Cupido“ im Palast Borghese in Rom damals entstanden zu sein.

Venedig, S. Salvadore.

Die „Verklärung“ hat Tizian nur einmal behandelt, aber trotz der Greisenjahre, in welche diese Composition gehört, ist sie dennoch sehr ausdrucksvoll. Er stellt den Heiland in dem Momente vor, da er die Erde verlässt, die er noch mit dem rechten Fusse berührt. Mit ausgebreiteten Armen und zum Himmel emporgerichteten Blicken erhebt er sich, während die drei Apostel im Vordergrunde ihm mit betroffenen und erschrockenen Mienen halbgebeugt nachschauen. Moses links mit den Gesetzestafeln, und Elias rechts sind mächtige aber etwas steife Gestalten, in welchen man die gröbere Hand der Schüler des Meisters und namentlich den hohlen technischen Vortrag des Marco Vecelli erkennt. Oelige und nur oberflächlich gemischte Pigmente sowie merklicher Mangel an kühnen Contrasten zwischen Licht und Schatten sind redende Zeugnisse dafür. Trotz dieser Fehler ist das Gemälde aber merkwürdig reich in den Tönen und der Genius Tizian's verleugnet sich in der gewaltigen ans Majestätische streifenden Bewegung durchaus nicht.[66]

Venedig, S. Salvadore.

Die über einem benachbarten Altar derselben Kirche befindliche „Verkündigung“ zeugt von Kühnheit und staunenswerther Beherrschung der Mittel. Der Meister steht an der Schwelle seines neunzigsten Jahres, aber Kraft und Erfindung sind in manchem Betracht grösser als in jungen Jahren. Indem er ein oft durchdachtes Thema wiederholt, versagt ihm seine reiche Erfahrung weder neue Formen noch geistvolle Erfüllung derselben. Vier Engel und zahlreiche Cherubim flattern um die Taube, deren Strahlen auf Maria's Haupt niederschiessen. Die Jungfrau, vor dem Buche auf ihrem Betschemel knieend, hat sich plötzlich umgedreht und zeigt das staunende Angesicht, in dessen Mienen Schüchternheit dem Entschlusse weicht. Mit der

[66] Die „Transfiguration“ (Leinwand, lebensgrosse Figuren) erwähnt Vasari XIII. 37; Ridolfi I. 267 erklärt, das Bild sei schon zu seiner Zeit durch Nachbesserungen beschädigt gewesen. Es deckt eine „pala“ von ciseliertem Silber, welche zum Schmuck des Hochaltars dient. Schlechter Firniss hat den Gesammtton noch herabgestimmt.

rechten Hand hebt sie den Schleier auf, der ihr Haar bedeckt und ihre Gestalt umfliesst; sie richtet den Blick fest auf den beflügelten Boten, der von links kommend mit über der Brust gekreuzten Armen sich vor ihr neigt; mit der andern Hand hält sie noch immer das Buch als sei es ein Theil von ihr selbst. Der Typus ist nicht gerade jugendlich mädchenhaft, sondern erinnert einigermaassen an die Magdalena oder an die Venus in der Ermitage und im Palast Borghese, aber dabei von einer Würde und Höhe und so charaktervoll, dass die Aehnlichkeit mit jenen Wesen einer andern Sphäre sich auf die Gesichtsform beschränkt. Vermöge der grossartigen Auffassung kommt Tizian dem Michelangelo so nahe als es nur irgend in seiner Natur lag. Das in den hurtigen Bewegungen und dem fröhlichen Spiel der Engel pulsierende Leben, Gabriel's graziöse Haltung, der Zauber glänzender Gewandtöne, die Schönheit der Gruppirung in der Glorie, der Glanz der Flügel in der strahlenden Atmosphäre, die reichen Contraste von Licht, Schatten und tieftöniger harmonischer Farbe, Alles vereinigt sich zum fesselndsten Eindruck, der noch gesteigert wird durch meisterhafte Behandlung, obwohl Hand und Auge des Meisters zur Durchführung der Einzelheiten nicht mehr ausreichten und er sich deshalb mit breiten Pinselzügen und grossen Farbenflächen behelfen musste.[67]

Vasari, der dieses Bild und die „Verklärung" im Jahr 1566 sah, will uns zwar glauben machen, Tizian habe diese Werke nicht eben sehr geachtet, wie er selbst sie auch für untergeordnete Leistungen hielt, aber damit stimmt die Anekdote sehr schlecht, welche berichtet, der Meister habe mit grossem Unwillen die Behauptung laut werden hören, sein Werk dürfte den Käufern kaum genügen. In der That nimmt es sich wie ein herzhafter Protest gegen solche Verkleinerungssucht aus, wenn

[67] Leinwand, Figuren lebensgross, am Boden oberhalb des Malernamens der Spruch „Ignis ardens non comburens"; zwischen Gabriel und Maria sieht man durch die offene Thür auf Landschaft. Auch hier ist der Ton vermuthlich infolge sehr ausgedehnter Anwendung harziger Farbe in Schatten und Lasuren dunkel geworden. Das Bild ist gestochen von C. Cort. Vasari erwähnt es XIII. 37, auch sämmtliche Guiden und sonstige Handbücher der venezianischen Kunstgeschichte führen es auf.

er statt des einfachen ein doppeltes „fecit“ darunter schrieb, Allen zum Trotz, die hier die Kraft des Machwerks bemängelten. Wahrscheinlich aber hat Vasari die „Annunciation“ mit der „Transfiguration“ verwechselt und auf beide bezogen, was nur von dem einen der Bilder galt.

Venedig, S. Lio. Sant' Jago di Compostella, welcher den himmlischen Strahl empfängt, während der Täufer in der Entfernung kniet, ist eine lebensgrosse Figur, die sehr wohl mit derjenigen in S. Salvadore wetteifern könnte, hätte die Zeit und Nachbesserei die Arbeit des Meisters nicht beinahe ausgelöscht. Die Bewegung des Gehens, das milde, aufwärts gerichtete Gesicht und die auf der Brust liegende Hand drücken Empfindung ohne die Ueberschwänglichkeit der Perugineskeu aus, und die Linien sind grossartig und kühn, Vorzüge, welche bei jedem neuen Werke Tizian's auch immer von Neuem imponieren.[68]

Rom, Galerie Borghese. Hierneben nun stellt sich, wenn auch in ganz verschiedener Tonscala gehalten, das Cupido-Bild im Palast Borghese. So deutlich der zu Grunde liegende Gedanke ausgesprochen ist, so wenig hat man ihn verstehen wollen. Das Bild wird gemeinhin als „die Entwaffnung Cupido's durch die Grazien“ aufgefasst, in Wahrheit stellt es die Unterweisung des Götterlieblings durch Venus und die Huldinnen dar. Die Königin der Liebe sitzt vor prachtvollem rothen Vorhang; ihr Kopf ist mit dem Diadem gekrönt, das üppige Haar fällt in reichen Locken in den Nacken. Ihre Arme sind nackt, ihre Tunika mit einer Schärpe festgebunden, die kreuzweis über die Brust geht und sich unter den Armen zusammenwindet; der Zipfel eines blauen Mantels schlägt über das Knie. Mit beiden Händen verbindet

[68] Venedig, S. Lio, am letzten Altar links, Leinwand, oben rund, an der rechten Seite und am untern Ende ist ein Stück angesetzt, im Vordergrunde finden sich noch Spuren von Tizian's Namensinschrift; im Hintergrund links, der durch Hügel begrenzt ist, sitzt ein Ritter. Der Heilige selbst ist baarhäuptig und hat unbekleidete Beine, um die Knöchel einen grünen Lappen, in der Hand den Pilgerstab, das Gewand ist roth und gelb. Die Bildfläche, durch's Alter schadhaft geworden, hat an vielen Stellen Nachbesserungen erhalten, wodurch die Töne schwer und stumpf geworden sind; vgl. Tizianello's Anonymus S. 9, Sansovino, Ven. descr. S. 42 und Boschini, R. Min. Sest. Castello S. 34.

sie dem Eros die Augen, der in ihrem Schoosse lehnt, und wendet sich, um dem Geflüster eines andern auf ihrer Schulter ruhenden Knaben zu lauschen. Ein Mädchen mit nacktem Hals und nackten Armen hält Cupido's Köcher, ein zweites seinen Bogen. Hinter der Gruppe breitet sich der mit perlgrauen Wolken besäte Himmel über hügeliger Landschaft aus. Beim Anschauen der Composition fühlt man sich unwillkürlich um zwanzig Jahre zurückversetzt, zu der Allegorie des Davalos im Louvre oder den verwandten Poesien; wie verschieden aber ist die Behandlung! Damals, als der „Zinsgroschen" entstand, war es fast gleichviel, ob man ein Tizianisches Bild aus der Nähe oder aus der Ferne betrachtete; immer sah man Erstaunliches: entweder die Feinheit der Durchführung oder die nicht weniger wunderbare Schönheit der Massenwirkung. Jetzt zeigt uns der nahe Standpunkt eine Mischung von Flecken pastoser Pigmente, Roth, Blau und Schwarz, mit Grau durchsprenkelt, aber nirgends Contour oder Einzelausführung irgend welcher Art. Stellt man sich aber in den richtigen Fokus, dann hat man die Wirklichkeit selbst vor sich. Die Figuren treten plastisch heraus, das Licht beginnt zu spielen und bewirkt angemessene Schatten und Tonnüancen. Die silberige Fläche erinnert vermöge ihres milden Glanzes an Paolo Veronese's Meisterwerke, auf welchen alle Abstufungen zum Gegensatz gegen den goldigen Farbentimbre ins Aschgraue fallen.[69]

Während der winterlichen Musse des Jahres 1565—66 beschäftigte Tizian die Ueberwachung der Arbeiten des Cornelius Cort und Niccolò Boldrini, die in seinem Auftrage einige seiner beliebtesten Werke in Kupfer stachen. Zur Durchführung des Unternehmens erbat er beim Rathe der Zehn ein Monopol für diese Stiche, das ihm denn auch im Februar 1566 ausgefertigt

[69] Ridolfi I. 257 erwähnt das Bild im Besitz des Fürsten Borghese; in dieser Sammlung befindet sich, wie wir uns erinnern, auch die Allegorie „Himmlische und irdische Liebe", sodass die beiden „Poesien" aus Tizian's entlegensten Perioden dort vereinigt sind. Die „Erziehung des Amor" ist auf Leinwand gemalt und die Erhaltung beweist, wie Tizian's Alterswerke noch aussehen können. Es ist u. a. von F. van den Wyngaerde und von R. Strange gestochen.

wurde.[70] Die Bilder, welche auf diese Weise veröffentlicht worden sind, waren u. a. „der heilige Hieronymus" in zwei verschiedenen Fassungen, „Perseus und Andromeda", die „Dreieinigkeit", das „Barbarigo-Porträt", „Magdalena", die „Verkündigung" aus S. Salvadore, „Sisyphus", „Prometheus". Eine Auswahl davon wurde dem Dominik Lampsonius in Lüttich zum Geschenk gemacht und gab diesem Anlass zu einem überschwänglichen Briefe an den Meister, worin er ihn als besten Landschaftsmaler der Zeit pries und über die Flandrer stellte.[71]

Im Januar waren zwei der Bilder für Brescia so weit vorgerückt, dass der in Venedig anwesende Geschäftsträger der Stadt Glückwünsche zur bevorstehenden Vollendung derselben nach Haus sandte.[72] Bald darauf konnte auch Hernandez seinem Souverän melden, das „Martyrium des heiligen Laurentius" werde in der nächsten Fastenzeit fertig werden.[73] Von der ausserordentlichen Thätigkeit Tizian's in jener Zeit haben wir aber noch andere Beweise. Vasari, der im Frühling 1566 eine neue Ausgabe seiner Biographien vorbereitete und zu diesem Zweck die Hauptstädte Italiens von Neuem bereiste, war am 17. April von Rom nach Venedig aufgebrochen. Nicht mehr als einen Monat verwendete er zur Besichtigung ganz Norditaliens; er besuchte Narni, Terni und Spoleto, Tolentino, Macerata und Loretto, Ancona, Ravenna und Bologna. Von da ging er nach Modena, Parma, Piacenza und über Pavia nach Mailand. Am 10. Mai war er in Lodi, besuchte in den folgenden Tagen Cremona, Brescia und Mantua und langte nach flüchtigem Aufenthalte in Padua und Vicenza am 21. in Venedig an, um schon binnen einer Woche wieder in Ferrara zu sein.[74] Während der vier oder fünf Tage seines Verweilens in Venedig sah er Tizian und schreibt über ihn in folgenden anerkennenden, wenn auch nicht enthusiastischen Ausdrücken:

[70] s. Cadorin, dello amore S. 9 und 65.

[71] Der Brief, Lüttich den 13. März 1567, ist abgedruckt bei Gaye, Carteggio III. S. 242. — [72] Zamboni a. a. O.

[73] s. das Schreiben Philipp's des II. an Garzia Hernandez, 26. März 1566, worin der Empfang von dessen Bericht bestätigt ist, im Anhang No. CXXI.

[74] s. Vasari's Briefe bei Gaye III. S. 210—219.

„Tizian erfreut sich einer Gesundheit und eines Glückes wie es selten einem Menschen zu Theil wird und hat vom Himmel nichts als Gutes und Günstiges empfangen. Kein Fürst, kein Kavalier oder Gelehrter, der nach Venedig kommt, versäumt sein Haus zu besuchen, denn abgesehen von seiner hohen Stellung in der Kunst ist er ein angenehmer Gesellschafter von feinem Wesen und gefälliger Art. Er hat Nebenbuhler in Venedig besessen, aber keine von grossem Talent. Da seine Arbeiten stets gut bezahlt worden sind, hat er sehr viel verdient, es wäre jedoch besser für ihn gewesen, wenn er in den letzteren Jahren seines Lebens nur zum Zeitvertreib gearbeitet und sich nicht der Gefahr ausgesetzt hätte, durch Werke von geringerem Werth den Ruhm früherer Tage aufs Spiel zu setzen. Als ich im Jahre 1566 nach Venedig kam, stattete ich Tizian einen freundschaftlichen Besuch ab. Ich fand ihn seines hohen Alters ungeachtet mit dem Pinsel in der Hand malend vor der Staffelei und hatte viel Vergnügen daran, seine Bilder anzusehen und mich gleichzeitig mit ihm zu unterhalten. Ich traf daselbst auch mit einem jungen Venezianer Gian Maria Verdizotti, einem Freunde Tizian's zusammen, welcher sehr talentvoll ist und sich durch einige schöne Landschaften als tüchtiger Maler ausgewiesen hat. Dieser junge Mann besitzt von Tizian, den er wie einen Vater liebt, zwei Figuren, jede in einer Nische, welche Apollo und Diana darstellen.[75] Tizian hat Venedig, ja ganz Italien und andere Theile der Erde mit bewundrungswürdigen Bildern geschmückt und verdient geliebt und von allen Künstlern studiert zu werden als Schöpfer hochvortrefflicher Werke, deren Ruhm so lange dauern wird wie das Andenken berühmter Menschen.“[76]

An einer andern Stelle beschreibt Vasari einige der in Tizian's Wohnung gesehenen Sachen und sagt dabei: er habe kürzlich ein „Letztes Abendmahl“ an den katholischen König geschickt, das sieben Braccia lang und von grosser Schönheit war. Ausser den vielen bereits beschriebenen Bildern und anderen von ge-

[75] Ueber diese Figuren ist keine Nachricht erhalten.

[76] Vasari XIII. 45.

ringerem Werthe, seien folgende in seiner Werkstatt entworfen und angefangen gewesen:

Das „Martyrium des St. Laurentius", ähnlich einem bereits beschriebenen;

Die „Kreuzigung" mit Christus am Kreuze und den Schächern und Henker darunter; bestellt von Messer Giovanni Danna;

Ein Gemälde, bestellt für den Dogen Grimani, Vater des Patriarchen von Aquileja;

Drei grosse Deckengemälde für das grosse Stadthaus zu Brescia;

Ein Bild, darstellend eine nackte Frauengestalt, die sich vor Minerva beugt, daneben eine zweite Frau und eine Aussicht auf die See, auf welcher Neptun in seinem Fahrzeuge erscheint. Dieses Stück ist vor langer Zeit angefangen, aber unvollendet geblieben, weil Alfonso Herzog von Ferrara, der es bestellt hatte, mittler Weile gestorben ist;"

„Christus erscheint Magdalena im Garten", bereits weit vorgerückt, aber noch nicht vollendet;

„Die Jungfrau, die Marien und der Leichnam Christi, der in die Gruft gesenkt wird;"

Eine Jungfrau; eine seiner besseren Sachen;

Ein Porträt von ihm selbst, vor vier Jahren gemalt, sehr schön und natürlich;

„Paulus lesend", anscheinend vom heiligen Geiste erfüllt.[77]

Das Schicksal jenes Selbstbildnisses ist, wie wir früher sahen, unbekannt, das „Laurentius-Bild" und die Gemälde für Brescia gingen binnen zweier Jahre an ihre Bestimmungsorte ab, auch die „Grablegung" wanderte 1572 als Geschenk der venezianischen Regierung an Antonio Perez nach Madrid.[78] Unter dem für den Dogen Grimani bestellten Bilde ist wahrscheinlich die „Fede" im Dogenpalast gemeint.[79] Ueber den „Paulus", die „Kreuzigung" und das hier erwähnte „Noli-me-tangere" vermögen wir Nichts beizubringen. Die für Alfonso componierte Allegorie,

[77] Vasari XIII. 43, 44. — [78] s. oben S. 601. — [79] s. oben S. 565 ff.

über welche schon Vasari keine Erklärung gibt, bleibt auch uns dunkel, so oft man auch das im Palast Doria in Rom befindliche unfertige Bild betrachten mag: Eine Göttin oder ein Genius mit rothem Banner in der Linken und einem sechseckigen Schild in der Rechten steht stolz an der Seeküste; neben ihr erscheint ein Mädchen, das ein blosses Schwert trägt; zu ihren Füssen liegen die Embleme des Krieges, Fahne, Helm, Brustschienen und Pfeile; rechts vor ihr steht an einem Baumstumpfe, um den sich sieben Schlangen ringeln, eine nackte Frauengestalt in gebeugter Stellung, am Fusse des Stammes liegt ein zerbrochener Stein, die Hostie und ein umgestürzter Kelch. In der Ferne führt ein Gott seinen Wagen durch das Wasser.[80] Rom, Gal. Doria.

Wir verzichten auf die kopfzerbrecherische Arbeit der Deutung und begnügen uns die Behandlungsweise zu betrachten. Leider sind die skizzenhaften Formen augenscheinlich von Schülern angelegt, denn obwohl unvollendet offenbaren sie wenig, wenn überhaupt etwas von der Grossartigkeit der Bildung, der Züge und des Lineaments und nichts von der Gewandtheit, wodurch sich der Meister in seiner mittleren Periode auszeichnete. Die nackte Frauengestalt, welche noch am meisten an Tizian erinnert, ist mit einer skizzenhaften Gewandung von modernem Ansehen bekleidet, das Ganze ist ebenso unbefriedigend in der Erfindung wie in der Ausführung.

Tizian lieferte — freilich unbekannt zu welcher Zeit — noch eine ähnliche Composition, die in das Escurial kam und von dort ihren Weg in das Madrider Museum fand. Auf diesem Bilde folgt eine Schaar weiblicher Kämpfer (die Tugenden) einer Heroine mit dem Banner. Ihr Schild trägt das Wappen Spaniens und sie eilt einer gedemüthigten Frauengestalt zu Hilfe, welche von Schlangen bedroht, vermuthlich ein dem Ketzerthum oder der Barbarei anheimgefallenes Land vorstellt. Der Wagen in der Ferne wird von einem Türken gefahren und von den Christen Madrid, Museum.

[80] Zu Füssen der sich neigenden nackten Figur steht „D. TITIANO“. Der Katalog sagt irrthümlich, der Schild trage das Wappen der Doria; er ist ganz leer. Ausser dem Gewande jener Figur sind auch noch andere Stellen durch Uebermalung angegriffen.

verfolgt. Aber auch hier vermögen wir die unverfälschte Hand des Meisters kaum herauszuerkennen.[81]

Im Herbste 1566, als Vasari wieder nach Florenz zurückgekehrt war und noch unter dem Eindrucke der Arbeiten Tizian's stand, langte dort ein Schreiben desselben an, worin er mit seinen Genossen darum nachsuchte, unter die Mitglieder der toscanischen Maler-Akademie aufgenommen zu werden. Das Schreiben ward dem Rathe der genannten Körperschaft vorgelegt und sofort beantwortet. Mit voller Einhelligkeit wurden hiernach ausser Tizian Andrea Palladio, Giuseppe Salviati, Danase Cattaneo, Battista Zelotti (Veronese) und Tintoretto als Mitglieder eingetragen.[82]

---

[81] Madrid, Museum No. 476, Leinwand hoch und breit 1,68 M., bezeichnet mit der zweifelhaften Inschrift „TITIANVS F.". Das Bild befand sich 1614 im Palast Pardo (s. Madrazo's Katalog S. 681) und vordem im Escurial. Ein ähnlicher Gegenstand, benannt „Tugend und Friede, welche die Religion vertheidigen", war nach Tizian von Giulio Fontana gestochen (den Verfassern unbekannt), auch Ridolfi I. 242 gibt als Gegenstand an „die Religion von der Ketzerei verfolgt"; letztere wird in der Beschreibung als schlangenhaarig (anguicoma) angeführt.

[82] Vasari XIII. 183, vgl. auch die Einträge in der Matrikel der Akademie in der Chronologie zu Tizian ebenda.