

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Tizian

Leben und Werke

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

Leipzig, 1877

Zehntes Capitel. Tizian und Karl der V.

ZEHNTES CAPITEL.

Tizian und Karl der V.

Die Krönung Karl's des V. zu Bologna bezeichnet eine Epoche in den italienischen Verhältnissen. Die ganze Halbinsel lag zu des Kaisers Füßen. Der Papst war sein Verbündeter, Mantua war ihm dienstbar, Mailand unterthänig, Genua occupiert, Venedig hielt Frieden, Ferrara ward gehätschelt und Savoyen war zweifelhaft. Florenz allein hoffte, wo keine Hoffnung mehr war und lehnte sich gegen die kaiserlichen Waffen auf. Es blieb dem Kaiser nur noch die Aufgabe, Toskana zu kirren oder zu zwingen und die streitigen Ansprüche auf Modena und Reggio zu entscheiden. Anders lagen die Dinge jenseits der Alpen. Dort schien die Niederwerfung Italiens vom Jahre 1530 die im ganzen Reiche herrschenden Verwicklungen nicht vermindert, sondern im Gegentheil vergrößert zu haben. Das Bündniss mit dem Papste verschärfte Karl's Bruch mit den Protestanten und die Feindschaft Frankreichs feuerte die Türken zur Eroberung Oesterreichs an. Mit grossen Anstrengungen ward ein Heer zusammengebracht, um den Einfall der Moslem zurückzuwerfen. Die Gährung in der Kirche machte neue Verhandlungen nothwendig und Karl fand es gerathen, Italien abermals zu besuchen, um den Papst zur Berufung eines allgemeinen Concils zu bestimmen.

Nach dem Rückzug der Türken aus Ungarn 1532 ging Karl über die Alpen und schrieb im Oktober an seinen Bruder Ferdinand, er sei entschlossen, in Bologna mit Clemens dem VII.

zusammenzutreffen.¹ Am 3. November ritt er nach Conegliano, wo ihn die Herzöge von Ferrara und Mantua empfingen. Am folgenden Tage begrüßte ihn Francesco Maria in der Nähe von Vicenza im Namen der venezianischen Republik. In Mantua, wo er am 6. November einzog, erwartete ihn Francesco Sforza, um ihm seine Ehrfurcht zu bezeugen.² Es war jetzt gar nicht mehr die Frage, ob das Bündniß des Kaisers der Freundschaft Frankreichs vorzuziehen sei. Karl's Einfluss war vorherrschend und alle Fürsten, welche sich in die Nähe des Kaisers drängten, beugten sich demüthig vor ihm, dessen Wort Staaten und Fürstenthümer vertheilte. War die Zahl der dem Kaiser folgenden Rätthe nicht so gross wie i. J. 1530, so hatte er jetzt desto mehr Generäle um sich, und sein vertrauter Sekretär Covos, Kanzler von Castilien, war mit Führung der italienischen Angelegenheiten betraut.

In Italien angekommen wurde Karl alsbald Gegenstand abgöttischer Verehrung und seinem Kabinet wurden alle erdenklichen Huldigungen dargebracht. Covos hatte den grössten Vortheil davon; man überhäufte ihn mit Artigkeiten und versuchte ihn mit Bestechungen, die gerade hier im Lande der Kunst für einen erklärten Kunstfreund, wie er war, die wirksamste Formannahmen. Auch von auswärts ergingen an Geschäftsträger und Gesandte geheime Anweisungen, sich seiner Gunst auf alle Weise zu versichern. Ferrante Gonzaga, der Bruder des Herzogs von Mantua, versuchte sich durch das Versprechen eines Gemäldes von Sebastian del Piombo ihm angenehm zu machen³; Alfonso von Ferrara gab seinem Gesandten gemessenen Befehl, ihn um jeden Preis zu gewinnen, und zur Erreichung dieses Zweckes galt Tizian's Kunst gerade für gut genug.⁴ Der Herzog von Mantua, obgleich er so hoch begünstigt war, dass er weder Etwas zu erwarten noch zu wünschen hatte, überhäufte den Kaiser und sein Gefolge mit Liebenswürdigkeiten und schmeichelte besonders ihrer Kunstliebe. Ihm kam es darauf an, dass kein Missgriff von seiner Seite anderen Mitgliedern der Familie die Aussichten verdürbe.

¹ Lanz, Correspondenz Karl's des V. II. S. 18. — ² Ebenda II. S. 22.

³ vgl. das Leben Pordenone's in der Verff. Gesch. der ital. Malerei, deutsche Ausgabe von Jordan, V. S. 400 ff. — ⁴ Campori, Tiziano e gli Estensi S. 22.

Nach den Schilderungen der Zeitgenossen stach die Hofhaltung Karl's des V. auffallend von der Franz des I. ab. Es ward i. J. 1529 in Parma sehr bemerkt, dass der Kaiser und sein Gefolge durchaus nicht so glänzende Kavaliers seien wie die Franzosen selbst unter einem untergeordneten Geschäftsträger wie Chabot.⁵ Aber Karl war ein gebildeter Gönner der Kunst, welche er zuerst in Flandern schätzen gelernt, und dabei ein so eingelebter Sammler, dass er seine Schätze später sogar in das einsame Kloster in Estremadura mitnahm, das er sich als Ruhesitz ersehen. Im J. 1530 fröhnte er in Bologna seiner Lieblingsneigung durch den Besuch von Kirchen und Klöstern, wo Bilder und andere Kunstschatze zu finden waren. Seine Begegnung mit Fra Damiano, dem Meister des Holzmosaik, ist berühmt geworden und ebenso bekannt ist es, welche Aufmerksamkeiten er für Enea Vico und andere Künstler hatte. In Mantua befand er sich noch keine Stunde im Schlosse, als er sich auch schon anschickte, dessen Inhalt kennen zu lernen. Der Herzog zeigte ihm die neu ausgeschmückten Zimmer seines Palastes und besonders die Camera dell' Arma, wo die besten Gemälde Platz gefunden hatten. Dort hing an der einen Wand Andrea del Sarto's Copie des Rafael'schen „Leo“, an der zweiten das Hieronymusbild eines Flandrers, die dritte enthielt ein Bildniss des Herzogs als Knabe, von Rafael gemalt, und eins von Tizian, das ihn als Mann darstellte.⁶ Hierauf nahm man die Rüstkammer in Augenschein, eine höchst bedeutende Sammlung. Sie umfasste die Waffenstücke sämtlicher Markgrafen der Familie Gonzaga von Anfang an. Dann kam die Reihe an die Helme des Herzogs von Urbino, die von Kennern sehr geschätzt wurden, und im Verlaufe des sich darüber entspinrenden Gespräches zeigte der Kaiser mit Stolz einige seiner eigenen Harnische, die als Wunder deutschen Kunsthandwerkes anerkannt wurden.⁷ Von allen Kostbarkeiten aber, welche der

⁵ s. Niccolò da Ponte's Bericht bei Albèri, Relaz. Ven. II. Serie B. III.

⁶ s. den Brief des Ippolito Calandra an Federigo Gonzaga, Mantua, 28. Oktober 1531 bei Pungileoni, Rafael S. 182, und den des Aretin an die Kaiserin in den Lettere di P. Aretino I. S. 257.

⁷ d'Arco, Arti di Mantova II. S. 118 und 119.

Kaiser sah, machte das Porträt Federigo's von Tizian den stärksten Eindruck auf ihn⁸, und er drückte den Wunsch, von derselben Künstlerhand sein eigenes Bild zu besitzen, so lebhaft aus, dass der Herzog schon andern Tags (den 7. November) sich an den Schreibtisch setzte und folgende Briefe schrieb:

Federigo Gonzaga an Tizian in Venedig.

„Messer Tiziano!

„Ich würde mich sehr freuen, Euch in meiner Nähe zu haben und bitte Euch so dringend ich nur kann, so schnell als es irgend geht hierher zu kommen, was mir ein besonderes Vergnügen bereiten wird.“⁹

Derselbe an denselben.

„Meister Tizian!

„Habt die Güte, wenn Ihr herkommt — und ich hoffe, Ihr werdet mir den Gefallen thun — etwas Fisch (pesce suola) mitzubringen, und da ich Euch in Kurzem erwarte, so sage ich nichts weiter, als dass ich der Eurige bin

„Der Herzog von Mantua.“¹⁰

Abends wohnten Karl und der Herzog einer Theatervorstellung auf der Schlossbühne bei, zu welcher Schüler von Giulio Romano die Koulissen gemalt hatten.

Tizian war im Juni desselben Jahres in Ferrara gewesen und hatte daselbst ohne Zweifel Ariost's Profil für die Ausgabe des „Orlando Furioso“ gezeichnet.¹¹ Federigo Gonzaga's Brief traf ihn in Venedig, er konnte oder wollte jedoch die Einladung nicht annehmen und zog es vor, dem Hofe nach Bologna zu folgen, wohin Alfonso von Este zwei seiner erprobtesten Geschäftsträger gesandt hatte.

Seit 1530 waren Modena und Reggio mit kaiserlichen Garnisonen belegt und es hing von dem Schiedsspruche des Kaisers ab, ob diese Städte dem Papste oder Ferrara übergeben werden

⁸ Aretin an die Kaiserin, in den *Lettere di P. Aretino* I. S. 257.

⁹ s. den Wortlaut im Anhang unter No. XLIII.

¹⁰ s. Gaye, *Carteggio* II. S. 249.

¹¹ Campori, *Tiziano e gli Estensi* S. 21 beweist die Anwesenheit Tizian's in Ferrara am 24. und 25. Juli 1532.

sollten. Unter diesen Umständen war es für Alfonso von der äussersten Wichtigkeit, sich nicht blos der Gunst des Kaisers zu versichern, sondern auch dessen allmächtigen Sekretär Covos, der den ganzen Schriftwechsel in dieser Angelegenheit in Händen hatte, zu gewinnen. Der Kaiser und Covos ihrerseits waren nicht abgeneigt, den Ausfall der Entscheidung über Modena und Reggio von Alfonso's Benehmen abhängig zu machen. Wahrscheinlich nun war in Mantua und ganz gewiss in Bologna viel von den Kunstschatzen die Rede gewesen, die Alfonso in Ferrara aufgespeichert hatte. Dort befanden sich u. a. ein Porträt des Kaisers von guter Hand, ein Bildniss Alfonso's und andere Gemälde von Tizian, die werth schienen, mit Gold aufgewogen zu werden. Ueber diese Kostbarkeiten verhandelte der Kaiser in Person mit Tizian, und auch Covos hatte mehrmals Zusammenkünfte mit dem Maler, um mit seinem Beirath eine Liste derjenigen Kunstwerke in Ferrara aufzustellen, die man bei den Geschäftsträgern des Herzogs verlangen wollte.¹² Tizian's gute Laune sicherte sich Covos dadurch, dass er das Porträt des Kaisers von ihm malen liess, und nun entwarf er einen Plan zur friedlichen Eroberung der Ferraresischen Bilder und führte ihn in folgender Weise aus.

Geschäftsträger der Este in Bologna waren Jacopo Alvarotti und Matteo Casella. Beide hatten vom Herzog die Weisung erhalten, Covos' Gunst zu gewinnen. Am 9. Januar 1533 begab sich Casella zu dem Castilianischen Kanzler, um die Antwort auf eine Denkschrift des Herzogs zu erbitten. Er hatte kaum begonnen, über Dinge von allgemeinem Interesse zu sprechen, so unterbrach ihn Covos und lenkte die Unterhaltung geflissentlich auf die im Besitze des Herzogs von Ferrara befindlichen Gemälde, besonders auf zwei Porträts, das des Kaisers und das des Herzogs, von denen Tizian oft gesprochen habe. Nachdem er dergestalt das angenehme Thema aufs Tapet gebracht, ging er geradewegs auf das Ziel los und drückte den Wunsch aus, diese beiden Bilder sowie ein Bildniss des Erbprinzen Ercole von Ferrara zum Ge-

¹² Hierüber und über die Verhandlungen zwischen Covos und den Ferraresischen Geschäftsträgern s. Campori, Tiziano e gli Estensi.

schenk zu erhalten. Der Gesandte erwiderte, er möge aus den in Ferrara vorhandenen Gemäldeschätzen auswählen, was ihm beliebt und bezeichnete selbst Tizian als die geeignetste Persönlichkeit, ihn dabei zu berathen. Covos erklärte, er werde sich gern mit dem Maler ins Benehmen setzen, müsse aber — welcher Ansicht Tizian auch sein möge — darauf beharren, dass ihm das Porträt Alfonso's überlassen würde. Drei Tage später wurden Casella und Alvarotti von Covos wieder zu einer Audienz befohlen und nun eröffnete er ihnen, Tizian habe ihm gerathen, ausser Alfonso's Porträt noch eine Judith, einen heiligen Michael und eine Madonna zu nehmen. Vergebens wendete Casella ein, das Bildniss Alfonso's sei schon vor langer Zeit gemalt und ihm jetzt nicht mehr ähnlich; ebenso vergeblich machte er den Vorschlag, neue Porträts des Herzogs und des Prinzen anfertigen zu lassen. Covos blieb fest. Die Gesandten möchten thun, was ihnen gut dünke, er bestehe jedoch auf dem Originalporträt, weil Tizian dem Kaiser gesagt habe, dass es sehr schön sei. Das letztere solle an den Kaiser nach Bologna, die übrigen Bilder an den kaiserlichen Geschäftsträger nach Genua gesandt werden.

Die Gier des Kanzlers nach diesem „Geschenke“ war so gross, dass er infolge der Entdeckung, es sei nicht innerhalb derselben Woche abgegangen, bei den herzoglichen Geschäftsträgern wiederholt Erkundigungen anstellte. Am 23. Januar lieferten Alvarotti und Casella das Porträt in Covos' eigene Hände und übergaben ihm gleichzeitig einen Brief von Alfonso mit der Anzeige, dass die anderen Bilder nach Genua abgegangen seien. Was Covos sonst noch zu verlangen für angemessen halte, stünde ihm gleichfalls zu Diensten. Während die Gesandten im Vorzimmer auf die Audienz warteten, trat Tizian herein und empfing, wie Casella seinem Herrn mittheilt, zum zweiten Male die Mahnung, sich die Bestellungen des Herzogs angelegen sein zu lassen. Er antwortete, er wolle gewiss von Herzen gern Alles thun, um seiner Gnaden zu dienen, doch sei er so überbürdet, dass er kaum Zeit finde, seine Mahlzeiten zu nehmen. Einige Tage später traf Covos mit Casella zusammen und sagte ihm, Alfonso's Porträt hänge im Zimmer des Kaisers; er glaube, der Papst werde erstaunt sein,

wenn er das höre, worauf Casella die hofmännische Entgegnung fand: „Allerdings dürfe der heilige Vater vielleicht Grund erhalten, zu beklagen, dass die Züge des Herzogs dem Herzen des Kaisers eingegraben worden seien.“¹³ Ob Covos das Bildniß des präsumtiven Erben der Este erhalten, ob die „Judith“, der „Michael“ und die „Madonna“ Bilder von Tizian gewesen und ob Tizian von dem Bildnisse Alfonso's eine Wiederholung gemacht habe, sind Fragen, über welche die geheimen Papiere von Ferrara keinen Aufschluss geben. So viel nur steht fest, dass eine Nachbildung von Alfonso's erstem Porträt in des Meisters Werkstatt angefertigt wurde. Es ist das Bild, welches vor einigen Jahren aus der Kautitz'schen Sammlung in Besitz des Herrn Artaria in Wien überging.¹⁴ Die Bestellungen des Herzogs, von denen Casella gesprochen hatte, bezogen sich möglicherweise auf diese Copie, vielleicht auch auf ein zweites Bildniß Alfonso's, das Tizian i. J. 1537 vollendete und an Ercole den II. ablieferte. Endlich kann auch eine Allegorie „Minerva und Neptun“ gemeint gewesen sein, welche Vasari unfertig im Hause Tizian's in Venedig gesehen hatte.¹⁵ Von allen diesen Gemälden aber hat sich keins lange erhalten.¹⁶

Nachdem Tizian die Weisung erhalten, dass der Kaiser ihm zum Porträt sitzen werde, bat ihn der Bildhauer Lombardi, er möge ihm doch Gelegenheit geben, Seine Majestät zu sehen, und Tizian erlaubte ihm, seinen Malkasten zu tragen. Am Beginn der Sitzung zog Lombardi ein Täfelchen Wachs aus der Tasche und formte ein Reliefporträt Karl's, das er in seinen Aermel gleiten liess. Der Kaiser aber hatte das bemerkt. Er liess sich das Wachstäfelchen geben, lobte es und fragte den Künstler, ob er

¹³ Campori, Tiziano e gli Estensi S. 21—24.

¹⁴ Dieses Porträt, auf Leinwand gemalt, ist genaue Copie desjenigen unter No. 452 in der Madrider Galerie. Es ist auch ebenso bezeichnet, rührt aber von jüngerer Hand her.

¹⁵ Vasari XIII. 44.

¹⁶ Die Galerie Pitti in Florenz besitzt unter No. 311 ein Porträt, welches den Herzog Alfonso mit der rechten Hand auf eine Kanone gestützt, die Linke am Degen darstellt und der Beschreibung entspricht, die Vasari XIII. 25 von einem Tizianischen Bilde gibt. Dieses ist jedoch nicht von dem Meister, sondern von Dosso Dossi; wir dürfen vermuthen, dass das Original verloren gegangen und nur diese Copie auf uns gekommen ist.

sich zutraue, es in Marmor auszuführen. Lombardi bejahte dies und bat den Kaiser, zu bestimmen, wohin das vollendete Relief geliefert werden solle, worauf der Befehl erfolgte, es ihm nach Genua zu schicken. Dieser Nebenumstand ist Beweis dafür, dass Karl der V. den Künstlern Tizian und Lombardi im Winter 1532 auf 33 und nicht i. J. 1530 gesessen hat, denn im letzteren Jahre berührte Karl Bologna auf seinem Wege von Genua nach den Alpen, während er i. J. 1532 aus Deutschland kommend nach Spanien weiterging, und zwar zu Schiff über Genua.¹⁷

Tizian's Originalskizze, bis vor zwanzig Jahren in Bologna in der Sammlung Zambeccari aufbewahrt, kam dann in englischen Privatbesitz.¹⁸ Sie war ein geistvoll hingeworfenes Brustbild, das den Kaiser in der Rüstung, mit unbedecktem Haupte, bis zu den Schultern darstellte und ohne Zweifel als Unterlage zu dem ausgeführten Porträt in voller Grösse gedient hat, welches verloren ging, nachdem es eine Zierde der königlichen Paläste zu Madrid und Brüssel gewesen war. Fürsten haben selten Musse und noch seltener Laune zu langen Sitzungen; auch wenn Karl der V. seine Physiognomie einem Tizian zu gegenseitiger Sicherung der Unsterblichkeit zur Verfügung stellte, wird es nicht von langer Dauer gewesen sein. Der Künstler konnte daher nur darauf Bedacht nehmen, Büste und Gesicht seines erlauchten Originals festzuhalten, um das Gesamtbild sodann nach der Zeichnung zu ergänzen. Die kaiserliche Garderobe stand ihm dazu vermuthlich ebenso zu Gebote wie es heutzutage der Fall ist, und wahrscheinlich hat Tizian damals mehr als eine Hülle des Gefürchteten

¹⁷ s. Vasari IX. 14.

¹⁸ Als der Kaiser und seine Schwester Eleanor mit Maria von Ungarn im September 1556 die Niederlande verliessen, nahmen sie unter anderen Bildern mit „el retrato del Emperador Carlos V. nuestro señor en lienzo, armado, con un baston, hecho por Titiano“ (s. *Revue universelle des arts*, Paris 1856, III. S. 140). Dasselbe Bild ist aufgeführt in dem Verzeichniss vom 18. August 1556 bei Gachard: *Retraite et mort de Charles V.*, Brüssel 1855, vol. II. S. 90—93. Nach der Erinnerung der Verfasser war die Skizze der Galerie Zambeccari, welche in Gaetano Giordani's „Cronaca“ (Bologna 1842) schlecht wiedergegeben ist, Originalarbeit. Sie wurde 1856 an Signor M. A. Gualandi verkauft, welcher sie an einen nicht öffentlich bekannt gewordenen Engländer abgab.

male des dreiviertel nach links gewandten Gesichtes, das sich von einem halbgerafften Vorhang in sattenm Tiefgrün abhebt. Schwarze Mütze mit weisser Feder bedeckt den Kopf, das Wamms besteht aus verschiedenen Seidengeweben; das weisse Ueberkleid von steifem Brokat hat breiten Kragen und Futter von dunklem Pelzwerk, die Aermel von gestreiftem Stoff sind an den Schultern gepufft und an den Armen geschlitzt, Schuhe und Strümpfe einfach, das Beinkleid gerafft und gestreift, das Ganze mit Mustern bestickt. Die rechte Hand ruht auf der Hüfte und spielt mit dem Dolche, der nebst einem Beutel am Gürtel herabhängt; der Daumen der linken Hand fasst das Halsband eines rehfarbenen spanischen Hundes, dessen Race noch nicht ausgestorben war, als Velasquez sein grosses Bild „die Jagd“ componierte. Es ist sehr schade, dass ein grosser Theil des Bildes, namentlich der Mund und die untere Partie des Gesichtes übermalt worden ist, um alte und wahrscheinlich unverbesserliche Beschädigungen zu verdecken.²⁴ „Der Tod“ — sagt Aretin — „sollte den Mann hassen, der Denjenigen, welche er tödten will, die Unsterblichkeit sichert.“²⁵ In diesem Sinne ist Karl mehr als ein Mal unsterblich gemacht worden, doch, wie er selbst damals glaubte, nie in geschickterer Weise. Wir werden sehen, wie er seine Dankbarkeit bewies.

Als der Kaiser nach Genua abgereist war, brachte Tizian das Porträt nach Venedig, um es dort für den Herzog von Mantua zu copieren und gab demselben diese Absicht brieflich am 10. März 1533 kund, indem er das Missgeschick beklagte, nicht früh genug von Bologna abgereist zu sein, um seinen Gönner noch anzutreffen.²⁶ Das Originalbild ist zweifellos an Karl geschickt worden,

²⁴ Madrid, Museo del Prado No. 453, Leinwand, h. 1,92 M., br. 1,11 M. Nachrichten über das Vorhandensein des Bildes in den königlichen Schlössern zu Madrid liegen aus der Regierungszeit Philipp's des II., Karl's des II. und III. vor (s. Madrazo's Katalog von 1872 I. S. 245). Das Gesicht zeigt dasselbe Alter wie die Skizze der weiland Sammlung Zambeccari (vgl. oben Anmerkung 18), die Farben haben, wo sie nicht übergangen sind, die Frische verloren und sehen trübe aus, wie wenn sie durch schlechten Firniss bedeckt wären. Umriss bei Réveil und Duchesne.

²⁵ s. den Brief Aretin's an Veronica Gambara in den Lettere di P. Aretino I. S. 179.

²⁶ s. den Wortlaut im Anhang No. XLV.

die Wiederholung aber kam erst i. J. 1536 nach Mantua, wo sie geblieben zu sein scheint.²⁷ Ein anderes Exemplar ausser dem im Museum zu Madrid befindlichen gelangte in die Hände Karl's des I. von England. Im Inventar von Whitehall war es aufgeführt als „Kaiser Karl der V., von dem König aus Spanien gebracht, in voller Grösse mit einer weissen irischen Dogge gemalt.“²⁸

Man erzählt sich von Karl dem V., er habe seit dem Tage, an welchem er Tizian zuerst gesehen, keinem anderen Maler mehr die Ehre des Conterfei gegönnt.²⁹ Diese Behauptung gründet sich auf ein Patent, welches der Kaiser damals bei seiner Ankunft in Barcelona für den Meister ausfertigen liess. In dieser am 10. Mai 1533 ausgestellten Urkunde heisst es von Tizian, er sei so hochbegabt, dass er der Apelles seiner Zeit genannt zu werden verdiene; der Kaiser folge nur dem Beispiel seiner Vorgänger, Alexander's des Grossen und Octavian's, wenn er ihn zu seinem Maler erwähle. Alexander habe ausser Apelles Niemand gegessen und Octavian habe nur den besten von allen Künstlern beschäftigt, damit seine Glorie nicht durch die Sudeleien ungeschickter Maler getrübt werde. Tizian's glückliches Kunstschaffen und die Geschicklichkeit, die er bewiesen, geben ihm Anspruch auf kaiserliche Gunst. Demgemäss ernenne er ihn zum Grafen des Lateranischen Palastes und zum Mitglied des kaiserlichen Hofes und Staatsrathes unter dem Titel eines Pfalzgrafen mit allen aus dieser Würde entspringenden Vorrechten. Hierdurch erlangte er die Befugniss, Notare und gewöhnliche Richter zu ernennen, illegitime Nachkommen von Personen unterhalb des Standes eines Prinzen, Grafen oder Barons für legitim zu erklären; seine Kinder wurden zu dem Range von Edelleuten des Reiches erhoben mit allen Ehren der Familien mit vier Standes-Generationen. Tizian selbst

²⁷ Brief Federigo Gonzaga's an Tizian, Mantua 27. April 1533, bei Gaye, Carteggio II. S. 262.

²⁸ s. Ashmolean MS in Bathoe's Katalog No. 12. Das Bild maass 6 Fuss 2 Zoll zu 4 Fuss. Es wurde laut der „Certifikate über den Verkauf der Güter weiland Sr. Maj. König Karl's“ (s. Academy, Nummer vom 7. März 1874, S. 268) am 21. Juni 1650 für 150 £ Sterling an Sir Balthasar Gerbier verkauft; vgl. darüber auch Sainsbury's Papers S. 355.

²⁹ Vasari XIII. 37.

wurde Ritter vom goldenen Sporn und erhielt alle Gerechtsame, die sonst durch Ritterschlag erworben werden; er durfte Schwert und Kette mit allem Zubehör tragen und bei Hofe erscheinen — ein Vorrecht, von dem er, wie wir sehen werden, häufig Gebrauch gemacht hat.³⁰ „Jedes Mal, wenn Tizian den Kaiser malte“ — versichert Vasari — „empfang er dafür tausend Scudi in Gold.“ Wir erfahren auch, dass er nach seiner Heimkehr aus Bologna diesen Verdienst in Ländereien bei Treviso anlegte. Es gab in jenen Tagen keine Gesetze in Bezug auf die todte Hand. Felder und Landgüter waren häufiger im Besitz von geistlichen Genossenschaften als von Laien. Tizian wusste jedoch Federigo Gonzaga für seine Ankäufe zu interessieren und ein gutes Wort des Herzogs bei dem Kapitel von S. Benedetto in Polirone erleichterte den von ihm so lebhaft gewünschten Handel.³¹

Während Tizian aber dem Kaiser diente, wusste er sich zugleich auch die Edlen an Karl's Hofe zu verpflichten, unter welchen Davalos Marchese del Vasto eine hervorragende Rolle spielte. Er war Soldat von festbegründetem Rufe, sein Stern eben damals im vollsten Glanze. In der Schlacht bei Pavia i. J. 1525 hatte er Franz den I. in die Gefangenschaft führen sehen, seine Truppen hatten die Gefahren des Neapolitanischen Feldzuges von 1529 getheilt und er war Höchst-Kommandirender in der Lombardei, als er im Herbst 1532 von seinem Monarchen nach Wien gerufen ward, um gegen die Türken zu dienen, welche damals noch derr Ruf der grössten Grausamkeit, der ihnen ungeschmälert geblieben ist, mit dem der höchsten Tapferkeit verbanden. Karl's Generäle wussten sehr wohl, dass bei dem jüngsten Einfall der Ungläubigen nicht weniger als 80,000 Christen in die Sklaverei geschleppt

³⁰ Das im Besitz des Dr. Taddeo Jacobi in Cadore befindliche Diplom wurde 1850 von Cadore gedrukt. Den vollen Wortlaut gibt auch Beltrame in seiner Schrift *Tiziano Vecellio*, Mailand 1855, fol., früher erschien ein Auszug bei Ridolfi I. S. 234 ff., welcher den Erlass irrthümlich aus dem Jahre 1553 datiert.

³¹ s. die beiden Briefe Federigo's an Tizian, den einen vom 5. Juni 1523 (soll heissen 1533) von Pungileoni im *Giornale Arcadico* für 1831 gedrukt, den andern vom 9. Mai 1533 (aus Mantua) bei Gaye, *Carteggio* II. S. 249. — Codioli bezeugt (bei d'Arco, *Arti di Mantova* II. S. 123), dass die Canonici von S. Benedetto in Polirone einen „Christus“ von Tizian besaßen und es ist nicht unmöglich, dass Tizian ihnen ein solches Bild bei seinem dortigen Landerwerb in Kauf gab.

waren, und es war kein Geheimniss im Lager, dass die Türken selten einen Gefangenen austauschten, es sei denn gegen Wagenladungen von Kindern und Jungfrauen, während sie die Alten und Schwachen ohne Gnade massakrierten. Kein Wunder daher, dass Maria von Arragonien, Davalos' junge Gemahlin, jammerte, als ihr Gatte sie verliess, um einem so unmenschlichen Feinde entgegenzugehen. Als er nun zurückkehrte, glaubte er Tizian einen sehr hübschen Vorwurf für ein Gemälde geben zu können. Der Krieger sollte dargestellt werden wie er sich von seiner Gattin trennt, aber getröstet wird durch Sieg, Liebe und Hymen, und noch heute bewundern wir im Louvre das schöne Bild, auf welchem Tizian diesen Gedanken versinnlicht hat.³² Maria von Arragonien, lieblich wie ihre Schwester, die in dem rafaelischen Bilde verherrlicht worden, sitzt schwermüthig sinnend über das Unheil, das möglicher Weise kommen kann; ihre Brust ist nur leicht durch Falten schneeiger Gaze verhüllt, ein gelber Schleier fällt über ihre rechte Schulter, ein grüner Mantel ist nachlässig über das prachtvolle Roth des Kleides geworfen; die Arme sind nackt; im Schoosse hält sie eine krystallne Kugel als Symbol der Vergänglichkeit des Irdischen. Ihr Ritter steht seitwärts vor ihr in vollem Harnisch, zur Abreise bereit, feierlich ernst, aber straff aufrecht und blickt gradaus ins Weite, während seine Hand auf ihrem Busen ruht, als versicherte er sich im Scheiden ihres Herzschlages. Vor dem holden Weibe aber neigt sich die Siegesgöttin huldigend, Cupido schleppt sein Pfeilbündel herbei und Hymen naht aus dem Hintergrunde mit Blumen und Früchten, die er in einem Korbe emporhält.³³

Paris,
Louvre.

³² Félibien, *Entretiens sur la vie des peintres*, Ausgabe von 1705, tom. III. S. 50 erklärt das Bild ohne Weiteres für das Porträt des Marchese del Vasto.

³³ Paris, Louvre No. 470, Leinwand, h. 1,21 M., br. 1,07 M., Halbfiguren. Den Hintergrund der linken Seite bildet eine dunkelbraune Wand, an welche sich nach rechts bewölkter Himmel anschliesst, der Kopf des Hymen im Hintergrunde rechts ist sehr verkürzt. Die Behandlungsweise ähnelt dem sogleich zu erwähnenden Bildnisse des Ippolito de' Medici; beide sind offenbar in derselben Zeit entstanden; vgl. Vasari XIII. 30 und Mündler, *Essai d'une analyse* S. 211. Zu Félibien's Zeit befand sich das Bild im Kabinet Ludwig's des XIV. Es ist von Natalis und von Filhol gestochen und photographirt von der Photographischen Gesellschaft in Berlin und von Braun in Dornach.

Auf Gemälden des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts begegnen häufig Züge, die dem Beschauer von heute unziemlich erscheinen, und das eben beschriebene Bild gehört vielleicht zu diesen; allein auf heiligen Darstellungen einer früheren Zeit und besonders auf Bildern der Verkündigung kommen Naivetäten vor, die unserer Prüderie noch viel mehr zumuthen. Tizian erlaubt sich in der Sprache seiner Kunst nicht mehr als Shakespeare in der seinigen. Auch dürfen wir nicht vergessen, dass Melodie und Maass der Verse eines Ariost oft Dinge umkleiden, die jeden Leser von heute erröthen machen, der lockeren Novellen Bondello's ganz zu geschweigen, die an Indecenz Alles übersteigen, was jemals von Boccaccio geschrieben worden ist. Tizian's Bild gehört sowohl als allegorische Darstellung wie als Werk eines unerreichten Meisters der Farbe zu den entzückendsten Leistungen, die je hervorgebracht worden sind. Es vereinigt sich darin eine solche Süßigkeit des Tones mit so reicher Fülle der Harmonie und so hoher technischer Vollendung, dass man nur schauen und bewundern kann. Solches Fleisch, solche Gesichtsfarbe, solche Bewegungen, Blicke von so hingebender Verehrung, eine solche Resignation in der Haltung und Tiefe im Ausdruck sind schwerlich noch einmal zu finden. Es kann sein, dass wir Porträts vor uns haben, aber wer denkt daran, oder wer mag sich vorstellen, dass dieser volle Griff in die schöne Natur bloß einzelnen Individuen gilt? Tizian hatte vielleicht im Allgemeinen die Erscheinung seiner Originale, Davalos und Maria von Arragonien, in Gedanken, er verklärte sie aber mit dem gewaltigen stilistischen Instinkt, dessen Geheimniss er allein besass. Wir betrachten nur die lieblichen Gesichter, die schlanken und eleganten Hände, das biegsame lebensvolle Fleisch — das Auge wandert weiter zu den glänzenden Formen in dem zarten Dunkel des Hintergrundes und entdeckt mit jedem Blicke neue Reize. Dass man hier das von Vasari beschriebene Porträt von Davalos vor sich habe, ist aus guten Gründen zu bezweifeln, wen aber das Porträt vorstellen soll, vermag Niemand zu errathen. Merkwürdig genug, dass mit Ausnahme eines Porträts in Lebensgrösse in der Kasseler Galerie, welches Tizian's Stil in einer späteren Phase zeigt, aber eine

Kassel,
Galerie.

Madrid, Museum. Persönlichkeit, die viel jünger ist, als Davalos zur Zeit der Entstehung desselben gewesen ist, kein Bildniss von ihm allein existiert, während seine Gestalt auf mehreren grösseren Gemälden, z. B. auf der „Allocution“ in Madrid, angebracht ist.*

Wien, Belvedere. Bewunderer Tizian's und namentlich solche, denen daran lag, die Reize ihrer Freundinnen oder Frauen zu verewigen, bestellten Wiederholungen jener Allegorien mit entsprechender Veränderung. Diese sind aber bei weitem nicht mit der Zartheit und Vollendung des Originals behandelt. Zwei solche Exemplare in Wien z. B.³³, die offenbar von Tizian's eigener Hand herrühren, liefern den Beweis, dass er je nach seiner Werthschätzung der Besteller verschieden arbeitete, hier sorgfältiger, dort nachlässiger. Selbst der Herzog von Mantua sollte damals empfinden, welcher Unterschied zwischen den „hochfeinen“ und den „minder guten“ Produkten bestand, die aus Tizian's Atelier hervorgingen.³⁴

Wie Davalos, so nahm auch Ippolito de' Medici einen hohen Rang am Hofe Karl's des V. ein. Bei der ersten italienischen Reise des Kaisers war er dem Monarchen mit seinem Verwandten und Nebenbuhler Alessandro de' Medici entgegengeschickt worden.

³³ Die Wiederholungen der Allegorie mit Davalos in der Galerie des Belvedere in Wien sind: No. 6 im I. Zimmer des 1. Stockes, Ital. Schule: die Dame, ebenfalls links sitzend, nimmt während sie in den vom Ritter dargehaltenen Spiegel schaut, Pfeil und Bogen des kleinen Amor hin; die huldigende Frauengestalt des Originals ist in ein nach vorn gewandtes Mädchen verändert, welches zur Mandoline singt, die Figur des Hymen fehlt, Hintergrund dunkle Mauer (Halbfiguren, Leinwand, h. 0, 95 M., br. 1,26 M.; an den Seiten sind zwei Streifen angesetzt). Auf den ersten Blick erscheint das Bild wie eine Malerei Schiavone's, doch rührt dieser Eindruck zumeist von den Uebermalungen her, die es erfahren hat, da einzelne Stellen an der Brust des Ritters, an Ohr und Haar der Dame und an dem Amor noch Tizian's Hand zeigen. — Das zweite, No. 59 im II. Zimmer des 1. Stockes, Ital. Schule, jetzt von gleicher Grösse wie jenes, entspricht in der Anordnung dem Bilde im Louvre mehr, destoweniger aber im Sinne der Handlung: die Dame, das huldigende Mädchen und der Amor sind sehr wenig von denen des Originals verschieden, nur dass erstere statt der Krystallkugel eine grosse Vase hält; der Ritter aber, welcher nicht vor ihr, sondern hinter ihr, zu äusserst links im Bilde steht, hält in der herabhängenden Rechten die Handschuhe, in der weit vorgestreckten und erhobenen Linken eine Trinkschale. Der rechts sichtbare Himmel ist ganz übermalt, wie auch viele andere Stellen; im Uebrigen erregt es dieselben Bemerkungen wie das vorige.

³⁴ s. das Schreiben Federigo Gonzaga's an Tizian vom 3. August 1536 bei Gaye, Carteggio II. S. 263.

In Bologna hatte er als Kardinal-Diakon an den Krönungsfeierlichkeiten theilgenommen, und als Karl der V. i. J. 1532 eine Armee sammelte, um den Türken unter Sultan Soliman die Spitze zu bieten, ernannte Papst Clemens den Ippolito de' Medici zu seinem Legaten, gab ihm ein Kommando über 300 Musketiere und schickte ihn nach Wien, wo der jugendliche Prälat Gelegenheit fand, seinen kriegerischen Neigungen zu fröhnen. Der venezianische Gesandte Suriano gab ihm das Zeugniß, dass er zu den gebildeteren Kardinälen gehörte. Er war mit Widerwillen in den Pfaffenstand getreten und hatte dadurch den Zorn des Papstes herausgefordert, der von ihm gesagt haben soll: „Zum Teufel! er ist nicht bei Sinnen — er will nicht geistlich sein!“³⁵ Als jedoch die Türken vor den Kriegsvorbereitungen der christlichen Fürsten Halt machten, ihren Vormarsch auf Wien aufgaben und der Kaiser die Armee verliess, um in Italien zu unterhandeln und die Truppen zur Verfolgung der Türken nach Ungarn gesandt wurden, zeigte Ippolito doch mehr Neigung, nach seinem Vaterlande zurtückzukehren als jenen auf dem Kriegspfad zu folgen. Das italienische Contingent meuterte, Ippolito ritt, wie es heisst, an der Spitze seiner Musketiere durch die österreichischen Provinzen, ohne den Plünderungen, die seine Leute verübten, Einhalt zu gebieten, sodass er bei Karl dem V. in Ungnade fiel, der ihn gefangen nehmen und in Gewahrsam bringen liess. Allein die besondere Gunst, deren sich Ippolito beim Papste erfreute, mit welchem Karl eben zu unterhandeln im Begriffe stand, bestimmte den Kaiser zu glimpflicheren Entschlüssen. Er setzte den Legaten wieder in Freiheit und dieser erschien in Pracht und Würden bei der Konferenz zu Bologna. Der beschwerliche Kriegsdienst in Ungarn war nicht nach Ippolito's Geschmack, wohl aber gefiel ihm die Uniform eines ungarischen Kapitäns, und so sass denn der geistliche Recke in Bologna in der rothen Mütze mit den bunten Federn des Magyaren dem Tizian zum Porträt. Der krumme Säbel hängt an einer orientalischen Schärpe herab, die sich um den roth-

Florenz,
Galerie
Pittl.

³⁵ s. Suriano's Bericht in Albèri, Relazioni degli Ambasciatori Veneti Ser. II. T. III. S. 281 ff.

Florenz,
Galerie
Pitti.

braunen Rock mit goldenen Knöpfen windet; in seiner rechten Hand schwingt er den Kommandostab. Als hätte die brennende Sonne des Donauthales sein Gesicht gebräunt, scheint die Haut in tropischer Hitze zu glühen, während sie im Uebrigen so glatt und geschmeidig ist wie die der *Bella Gioconda* des Lionardo. Tizian's Gewandtheit, die technischen Mittel je nach Art des zu behandelnden Gegenstandes anzuwenden, tritt in diesem (jetzt in der Galerie Pitti befindlichen) Bilde vielleicht am schlagendsten hervor. Man bemerkt keinerlei zarte Modulation in dem Gesichte, dessen ganzer Charakter auf dem Contraste zwischen polierter Haut, scharfgeschnittenen Zügen und Augen von ausgeprägter Verschlagenheit beruht. Der ganze Kopf besitzt eine grossartige Einheit, der Tizian durch breite und allgemeine Ausführung der Lineamente, die ganz auf die geringeren Einzelheiten verzichtet, Leben und Schwung gegeben hat. Dieser Effekt ist vornehmlich durch weiche Ausrundung und durch den Ton erzielt, dessen Schmelz und Wärme nicht genug bewundert werden kann. Erst wenn man das Gewebe der Leinwand genau betrachtet, sieht man, mit welcher Kunst die Farbe aufgetragen und wie geschickt die Farbmasse durch einen Pinselstrich gebrochen oder durch eine Lasur abgestimmt ist. Der Erfolg ist ein geheimnissvoller giorgionesker Glanz.³⁶

Ippolito begnügte sich nicht mit diesem einen militärischen Porträt, er wünschte sich auch noch in der vollen Rüstung seiner Zeit zu sehen. Vasari erzählt, er habe dieses zweite tizianische Porträt im Palaste des Grossherzogs von Toscana angetroffen, wo bis zum Beginne des neunzehnten Jahrhunderts so viele Schätze des Meisters verborgen gelegen haben.³⁷

³⁶ Florenz, Pitti No. 201, Halbfigur, Leinwand.

³⁷ Puccini, welcher die Bildnisse des herzoglichen Paares von Urbino aus Schmutz und Staub rettete und in die Uffizien brachte, scheint dasjenige des Kardinals Ippolito im Harnisch nicht gefunden zu haben (vgl. später und Vasari XIII. 30). Im Louvre befindet sich unter No. 478 das Bildniss Ippolito's in rothem ungarischen Rock, auf Holz, h. 0,64 M., br. 0,55 M. Ehemals als Original Tizian's katalogisiert, ist es jetzt als Copie bezeichnet und gehört vielleicht dem Battista Franco an (s. Vasari XI. 320). Wir bemerken übrigens, dass Tizian's Porträt des Ippolito de' Medici auch von Rubens copiert worden ist (s. Sainsbury's Papers S. 237).

Ausserdem hatte Ippolito de' Medici dem Meister das Versprechen abgenommen, ihn in Rom zu besuchen und auch der Hof von Mantua erwartete ihn, aber Tizian beeilte sich durchaus nicht, Venedig zu verlassen^{37*}, umso weniger, da er nicht lange erst aus seinem alten Hause am grossen Kanal in die neue sonnige Werkstatt bei Biri Grande gezogen war. Denn am meisten fesselten ihn seine Aufträge. Er hatte jetzt nicht blos das Porträt des Kaisers für den Herzog von Mantua auszuführen, sondern auch ein Altarbild für S. Giovanni Elemosinario zu vollenden, zu dessen Lieferung er verpflichtet war. Die Kirche dieses Namens war 1513 abgebrannt und auf Befehl des Dogen Andrea Gritti wieder aufgebaut worden. Sie gehörte zu jenen der Markusstadt eigenthümlichen Stiftungen, über welche das Patronat mit Einschluss des Rechtes, die Geistlichen zu ernennen, lediglich dem Dogen zustand. Schon hieraus erklärt sich zur Genüge, dass der bildliche Schmuck des Hochaltars einem Maler übertragen ward, der in der Gunst des regierenden Herrn stand. Für die Entstehungszeit des Bildes ist ausserdem der Termin der Fertigstellung des Altars (2. Oktober 1533) bestimmend.³⁸ Tizian schuf ein Werk, das Zanetti trefflich charakterisiert, wenn er ihm vorzugsweise „Massigkeit in der Behandlung der Theile und eine Pinselführung von entschlossener Festigkeit“ nachrühmt.³⁹ Johannes der Almosengeber, Patriarch von Alexandria, ist kein besonders bekannter Heiliger, und sein Typus gehört nicht zu denen, welche den Malern durch zunftmässige Ueberlieferung feststanden. Auch seine solenne Handlung, die Spende des Almosens, fordert das Genie heraus, um zu einem bedeutenden Vorgang erhoben zu werden. Aber eine solche Aufgabe traf in Tizian gerade ihren Mann, und

Venedig,
S. Giovanni
Elemosinario.

^{37*} Benedetto Agnello an Jacomo Calandra, Venedig, 12. Juli 1533 (s. den Wortlaut im Anhang No. XLVI.) und Tizian an Vendramo, Kammerherrn des Kardinals Ippolito, Venedig, 10. December 1534 (aus einer Handschrift des Apostolo Zeno in der Bibliothek der Dominikaner in Venedig, Venedig 1809: Nozze Lavagnole-Mila; der Wiederabdruck bei Ticozzi, Vecelli S. 308, ist ungenau).

³⁸ Sansovino, Ven. descr. S. 186, Vasari XIII. 30 und IX. 37. Nur Moschini (Guida di Venezia S. 163) gibt die an der Seite des Hochaltars befindliche Inschrift: „A di doi Octobrio MDXXXIII.“

³⁹ Zanetti, Pitt. Ven. S. 166.

es ist erstaunlich, mit welcher Kraft er seine Ideen entwirft und ausführt. Der Bischof sitzt auf erhöhtem Podium, zu welchem Marmorstufen emporführen. Am Fusse dieser Stufen links sieht man einen Bettler halb knieend, halb sich emporreckend, um die Almosen aufzufangen. Seine Lumpen contrastieren ergreifend mit dem weissen Chorhemd und den rothen Gewändern des Heiligen, aber weit bemerkenswerther als der Gegensatz der Kleidung ist der, welcher sich in Bewegung und Handlung kundgibt:

Venedig,
S. Giovanni
Elemosin-
nario.

Der Bischof, dem ein Engel mit dem Kreuz zur Seite steht, hat lesend an seinem Pulte gesessen und wendet sich mit plötzlichem Entschluss dem Bettler zu, blickt hoheitsvoll auf das demüthige Geschöpf zu seinen Füßen nieder und lässt eine Börse in dessen Hand gleiten. Alles bis auf das Kleinste ist hier berechnet, aber die Farben zu einem Akkord von so reiner Harmonie gestimmt, dass man weit weniger die einzelnen Tinten als die Gesamtwirkung wahrnimmt. Ebenso hat Tizian Licht und Schatten trotz aller Genauigkeit der Abwägung mit solcher Breite vorgetragen, dass ein brillantes Spiel von Sonne und Atmosphäre erzielt ist. Die Formen sind natürlich und gemessen, die Geberdensprache kräftig und verständlich dabei, die Verkürzungen kühn ohne Zwang, das Nackte untadelig, die Modellierung vollendet. Tizian hatte damals Rom noch nicht gesehen, umso auffälliger ist hier wie auf dem Bilde des Petrus Martyr die Ahnung Michelangelo's in der düsteren Grösse des Johannes, der Anklang an Rafael's erhabene Tapeten-Figuren in dem Bettler. Majestätisch und kraftvoll in der Wiedergabe der menschlichen Gestalt, malt er die Natur in einem Zustande erhöhter Lebensäusserung, aber ohne irgend welche Ueberspannung. Seine Farben sind prachtvoll, die Beherrschung der Linien und die Führung des Pinsels unübertrefflich. Vor solchen Meisterwerken müssen Künstler wie Tintoretto, Andrea Schiavone und Paolo Veronese in stummer Bewunderung gestanden haben, der Erstere angespornt, auf diesem Wege noch kecker vorzuschreiten, die anderen zur Aneignung solch' erhabener Realität und zur Uebertragung derselben auf ihr Stoffgebiet angetrieben. Wäre das Gemälde so gelassen worden wie Tizian es gemalt hatte, und nicht gleich anderen seiner Werke

aus dem runden Abschluss in den eckigen verstümmelt, und wäre das Licht in der Kirche heller und reiner als es leider ist, so würde man darüber einig sein, dass wir hier die schönste Leistung aus der mittleren Periode des Meisters vor uns haben.⁴⁰

Inzwischen begann sich Tizian's gesellschaftliche Stellung in Venedig zu verändern und er konnte mit regerem Interesse dem seltsamen Strudel der Ereignisse folgen, deren Schauplatz die Hauptstadt der Lagunen war. Karl der V. hatte durch seine Behandlung der italienischen Angelegenheiten bei der Abreise nach Spanien ein Heer von Feinden hinter sich zurückgelassen. Es war eine Ligue ins Leben gerufen, welcher der Papst und alle kleineren Staaten Italiens angehörten. Clemens der VII. aber hatte sofort Schritte gethan, sein eigenes Werk zu balancieren, indem er ein Mitglied seiner Familie, das im Begriffe stand, die Tochter des Kaisers zu heirathen, gegen ein anderes ausspielte, das sich mit dem Dauphin von Frankreich vermählte. Venedig bewahrte weise Zurückhaltung und lehnte ab, sich zu binden. Infolge dessen wurde die Lagunenstadt gewissermaassen zur Börse, wo alle Parteien ihre politischen Waaren feil boten, und hier war Aretin in seinem Element. Er empfing Anerbietungen von allen Seiten, ohne sich für eine entschieden zu erklären und ahmte so im Kleinen die Politik nach, welche Venedig selbst beobachtete. „Komm“ — sagte Alessandro de' Medici, welcher Florenz beherrschte und die Tochter Karl's aus Spanien heimführte — „komm, Freund, und mache mein Haus zu dem Deinigen. Du sollst für Dich den Palast Strozzi zum Geschenk haben.“⁴¹ „Hier“ — schrieb Ippolito de' Medici — „sind goldene Ketten und Geld.“ „König Franz sendet Dir eine goldene Kette“ schrieb der Connétable von Montmorency. „Der Kaiser gibt Dir eine Pension und einen goldenen Becher“ lockte De Leyva. Aretin fand bei allen diesen Werbungen Zeit, die Komödie „Cortigiana“ zu schreiben, in welcher

⁴⁰ Das Bild ist auf Leinwand gemalt, der oberste Theil abgeschnitten und dafür unten Etwas angesetzt, die Figuren sind lebensgross; den Hintergrund bildet Himmel, theils von grünem Vorhang verdeckt. Nach Vasari XIII. 30 führte Tizian das Bild in Concurrrenz mit Pordenone aus.

⁴¹ Lettere scritte a P. Aretino I. S. 156. (Neue Ausgabe I. S. 261 und 263.)

er seine Patrone in allen Lagern pries und mit der spekulativen Frechheit einer Buhlerin sich der Gunstbezeugungen rühmte, die er von jedem Einzelnen empfangen. Er vergass aber auch seine Freunde nicht: des „gloriosen Tizian“ und des „erstaunlichen Michelangelo“; erzählte, wie das Porträt Alfonso's von Tizian das Lob Buonarroti's und die Habgier des Kaisers erregt, der es aus Ferrara entführt hatte, um damit seinen Palast zu schmücken.⁴²

Tizian sass mitten in diesem Treiben und raffte behaglich auf, was ihm der Wirbelwind zuwehte. Gleich bekannt mit den Geschäftsträgern der verschiedenen Parteien empfing er ohne Gewissensbisse die Aufträge, die ihm diese gaben, und frisch vom Hofe zu Bologna und der Darstellung des Kaisers oder Covos' kommend, begab er sich an seine Staffelei, um das Porträt Franz des I. zu malen. Auf der Leinwand des Meisters bestand zwischen den beiden grossen Gegnern nur der Unterschied, dass Karl dem Maler wirklich gesessen, Franz aber nicht; und wie Aretin behauptete, er bete den König an ohne ihn persönlich zu kennen, so schuf Tizian sein Porträt ohne je etwas anderes als eine Medaille von ihm gesehen zu haben. Drei Mal scheint er die bizarren Züge des Franzosen wiedergegeben zu haben: ein Mal für die Sammlung in seinem eigenen Hause, ein Mal für Franz den I. selber und nochmals für den Herzog von Urbino. Die Erhaltung zweier dieser Bildnisse gestattet uns, die Phantasiekraft zu ermessen, mit welcher er es zu Wege brachte, ein weltbekanntes Gesicht nicht blos in Abwesenheit, sondern — wie wir wenigstens nicht anders wissen — sogar ohne Kenntniss des Originals zu conterfeien.

Padua,
Sammlung
Giustiniani.

Wir haben hier zunächst wieder eines im Besitze des Grafen Sebastian Giustiniani in Padua befindlichen Erbstückes zu gedenken. Franz der I. ist in blossem Kopfe im Profil dargestellt, die Färbung in klarem, aber süsslichen Tone gehalten. Der Anzug brauner geschlitzter Atlasüberrock mit bräunlich gefärbtem Pelzaufschlag, eine an goldener Schnur herabhängende Medaille nur angedeutet. Kopf und Nacken sind als fertige Studie zu bezeichnen,

⁴² „La Cortigiana“ del divino P. Aretino, Venedig 1534, Akt III. Scene 8.

die Gestalt aber ist skizzenhaft, sodass dem Ganzen allem Anschein nach eine Denkmünze zu Grunde liegt. Retouchen und Abputzungen haben es nicht gebessert, trotzdem bleibt es eine geistvolle und geschickte Arbeit und ist zweifelsohne das Original des prächtig ausgeführten Bildnisses im Louvre.⁴³

Jedermann kennt die Kopfbildung Franz des I., seine lange spitze Nase, die kleinen dunklen Augen, welche von breiten fleischigen Augenhöhlen und Backen umgeben sind, den mächtigen Unterkiefer, den Stiernacken, das borstige, auf der Stirn in eine Schneppe verlaufende Haar, den kurzgeschorenen schwarzen Bart. Diese charakteristischen Züge sind auf dem Bilde des Louvre sprechend ausgeprägt; das Gesicht sieht so frisch aus, dass man eine Studie nach der Natur vor sich zu haben glaubt. Dort aber trägt Franz das schwarze Sammt-Barett mit Juwelen und Federn, der geschlitzte rothe Atlasrock mit Pelzvorstoss zeigt seine Reflexe auf den Lichtern der blendend weissen Wäsche, eine schneeige Krause umgibt in zierlichen Falten den Hals. Tizian muss mit den Hofsitzen vertraut gewesen sein, um ein Bild wie das in Rede stehende malen zu können, er begnügt sich aber nicht damit, einen Fürsten darzustellen, dessen Haltung uns in jedem Zoll den König zeigt. Unwillkürlich vergleichen wir Franz mit Karl, beide von derselben Hand gemalt; vollkommen offenbaren sich die Charaktere: das eine Bild stellt den galanten, das andere den scheuen und finsternen Monarchen dar.⁴⁴

Paris,
Louvre.

Beinahe um dieselbe Zeit malte Tizian nach einem älteren

⁴³ Ridolfi (s. Marav. I. S. 262) kannte das Bild. Die Gestalt ist bis zur Brust sichtbar, lebensgross, aber ohne Hände. Es ist jetzt in schlechtem Zustande: der braune Hintergrund neu, die Nase und verschiedene Stellen am Gewande übermalt; ausserdem ist rundum ein Stück Leinwand angenäht, auf dem unteren Theile dieses Ansatzes steht die Inschrift: „FRANCISCVS GALLIÆ REX.“

⁴⁴ Paris, Louvre No. 469, Leinwand, h. 1,09 M., br. 0,89 M. Profil nach rechts, die rechte Hand am Schwertgriff. Der König scheint hier 35—40 Jahr alt. Gestochen von Gilles-Edme Petit, von J. B. Massard im Musée français und Leroux (s. auch Filhol VI. Tafel 430), photographiert von Braun in Dornach. — Das dritte im Text erwähnte Porträt Franz des I. ist dasjenige, welches Vasari XIII. 32 im Schlosse zu Urbino sah. In Gotti's Gallerie di Firenze, Florenz 1872, S. 385 unter No. 46 ist es im Inventar seltsamer Weise als *Ritratto del Duca Francesco I.* aufgeführt.

Bilde das Porträt der Isabella von Este. Es ist kein rechter Grund ersichtlich, weshalb die Markgräfin dem Maler, der doch häufig ein Gast in Mantua war, nicht hätte sitzen sollen; sie wünschte aber augenscheinlich in bräutlicher Jugend, nicht als ältere Frau von ihm dargestellt zu werden und entlich deshalb eins ihrer früheren Porträts, das sie zur Vorlage an Tizian sandte. Auf diese Weise wollte die kluge Frau dem Schicksal entgehen, von der Hand des grössten Meisters der Zeit als Matrone mit welkendem Antlitz dargestellt zu werden. Ein erfahrenes Auge dürfte trotzdem erkennen, dass das Gemälde im Belvedere zu Wien, das Isabella als junges Mädchen darstellt, in der Zeit ausgeführt worden ist, von der wir jetzt reden. Ueber den wirklichen Sachverhalt sind wir überdies hinlänglich unterrichtet. Die Archive haben das weibliche Geheimniss schlecht bewahrt. Hierher gehört folgender Brief Isabella's an Benedetto Agnello in Venedig:

„Die Personen, welche unser Bild geliehen haben, das Tizian zu dem Zwecke erhielt, eins darnach zu malen, bitten sehr dringend um Rückgabe desselben. Wir wünschen daher, dass Ihr es zurücknehmt und durch diskrete Hand in einer Verpackung, die es gegen Beschädigung schützt, an den Ort seiner Bestimmung sendet.

„Mantua, den 6. März 1534.“⁴⁵

Wien,
Belvedere.

Frische und Jugendlichkeit sind dem Porträt nicht abzusprechen, dagegen mangelt dem Fleische in hohem Grade die Modulation. Isabella sitzt ein wenig nach links gewandt, den linken Arm auf die Lehne des Stuhles gelegt, die rechte Hand am Ueberkleide, und blickt mit fast männlicher Schärfe ernst vor sich hin. Der hochelegante Anzug ist mit ausserordentlicher Geschicklichkeit behandelt, auch bemerkt man, dass die Fürstin nach der Sitte ihrer Zeit das Haar gebadet hat, um ihm den röthlichen Schimmer zu geben; der Kopf ist mit einem juwelengeschmückten Turban bedeckt, eine Mode, wodurch sich damals die Lombarden von den Venezianern unterschieden. Das reiche Kleid mit stilvollen Ornamenten in Schwarz und Weiss, dunkelgrünen Schulterpuffen,

⁴⁵ s. den Wortlaut des Briefes im Anhang No. XLVIII.

Aermeln von einem durchsichtigen blauen Stoffe mit Einfassungen von abwechselnd weissen und goldenen gemusterten Streifen, weisse Manchettenkrausen, Perlen in den Ohren, grauer Astrachanpelz um die Schultern, Alles vorzüglich angeordnet, tritt in starken Gegensatz zu den flachen Tönen von Gesicht, Hals und Händen, die vielleicht ursprünglich schön gewesen, jetzt aber durch Abputzungen und Retouchieren unwiederbringlich verdorben worden sind. Dass wir in dem Bilde die berühmte Fürstin vor uns haben, kann nicht mehr bezweifelt werden, da ein Stich, den Vorstermans nach einer von Rubens in Mantua genommenen Copie ausführte, mit ihrem Namen bezeichnet ist.⁴⁶ Zahlreiche Bildnisse Isabella's in öffentlichen und Privatgalerien, die hinsichtlich des Alters, der Gesichtszüge und des Anzuges nur unbedeutend von einander abweichen, beweisen, dass fürstliche Frauen sich auch damals gern als Braut oder junge Mutter malen liessen. Der Zustand, in welchen selbst die besten dieser Porträts geriethen, macht es jedoch sehr schwer, die Hand Tizian's zu erkennen, während in den meisten Fällen die seiner Nachahmer und Copisten recht ersichtlich hervortritt. Keine der Wiederholungen hat mehr Anspruch auf Originalität als die in der Ermitage zu St. Petersburg, auf welcher Isabella mit einem Knaben abgebildet ist. Auf einigen Theilen dieser

Petersburg,
Ermitage.

⁴⁶ Wien, Belvedere, I. Stock, II. Saal No. 29. Der Hintergrund ist grüne Gardine und dunkle Wand. Eine starke Verputzung bemerken wir an der Stirn und dem rechten Auge, die Hände sind formlos geworden, das Ganze hat überhaupt durch Reinigung und Uebermalung beträchtlich gelitten. Ueber die Geschichte des Bildes kann Folgendes angegeben werden: Erzherzog Leopold Wilhelm kaufte es für seine Sammlung in Brüssel und von dort kam es dann in die kaiserliche Galerie. Nach A. Krafft's historisch-kritischem Katalog der Gemälde-Galerie des Belvedere, Wien 1854, S. 60 wäre es das Porträt, welches in die Sammlung König Karl's des I. von England übergang; dies ist jedoch Irrthum, erstens weil das Maass des dort befindlich gewesenenes Bildes mit 2 Fuss Höhe und 2 Fuss 5 Zoll Breite angegeben ist, während das Wiener Exemplar 3 F. 2 Z. zu 2 F. misst (98 zu 63 Cm.) und sodann, weil die Markgräfin auf dem Bilde im Besitze Karl's des I. in rothem Kleide dargestellt war (s. Bathoe's Katalog). Das Wiener Bild ist jedoch zweifellos dasjenige, welches Rubens copiert hat (s. das Inventar in Sainsbury's Papers S. 237), da es zu dem Stiche Vorstermans' stimmt, der die Unterschrift hat: „Isabella Estensis Francisci Gonzagae March. Mantovae uxor. E Titiani prototypo P. P. Rubens, exc.“ Gestochen ist es ausserdem von v. d. Steen für das Galeriewerk von Teniers, Ignaz Krepp u. A., photographirt durch Miethke und Wawra. — Eine Copie desselben befindet sich im Museum zu Madrid unter No. 495.

Leinwand hat der Pinselstrich jene Kraft und Breite, welche wir als Eigenthümlichkeit Tizian's anerkennen, aber der Hintergrund und andere Stellen sind in einer Weise übermalt, die an Paris Bordone erinnert. Ihm ist neuerdings das Bild auch wirklich zugeschrieben worden.⁴⁷ Dieselbe Auffassung ist wieder in so vielen Nachahmungen und Umschreibungen vorhanden, dass ein gemeinsames Original angenommen werden muss. Ob dies aber das Porträt in Petersburg sei, lässt sich schwer sagen. Neben den Copien, von welchen hier nur die in Strahow bei Prag, im Belvedere zu Wien, im Museum zu Vicenza, in der Sammlung Montanari in Verona und Maldura in Padua erwähnt seien⁴⁸, denken wir noch eines Bildes im Depôt des Wiener Belvedere, welches ebenfalls Isabella darzustellen scheint. Es ist vermuthlich von einem Niederländer nach einem Originale Tizian's gemalt, und zwar gibt es die Fürstin in späteren Jahren wieder.⁴⁹

Stehen uns auch keine ausdrücklichen geschichtlichen Zeugnisse zur Seite, wenn wir annehmen, dass Francesco della Rovere,

⁴⁷ Ein tizianisches Originalporträt Isabella's in „schwarzem Anzuge“ muss sich in Mantua befunden haben, wo Rubens es copierte (s. Sainsbury's Papers S. 237). Das Bild No. 111 der Ermitage in Petersburg (Leinwand, h. 0,98 M., br. 0,78 M.) war nach Bestimmung Waagen's (s. dessen Verzeichniss der Ermitage u. s. w., München 1864, S. 65) als Paris Bordone benannt worden (vgl. dagegen de Koehne's Katalog I. S. 46). Isabella trägt hier ausgeschnittenes grünes oder blaues Kleid mit gelbem Brokatmuster, weissen Puppärmeln mit blauen Bündchen und einen Turbankopfputz wie auf dem Wiener Bilde, um den Hals eine Perlkette; sie hält ihren Prinzen am Arm, der, bis zu den Schultern sichtbar, in gemustertes Wams mit lackrothen Aermeln gekleidet ist. Ausser ihrer Stirn und dem rechten Auge sowie einem Theile des Halses und der linken Hand finden wir wenig an dem ganz übermalten Bilde, was auf Tizian zurückginge. Der Hintergrund ist nach Paris Bordone aufgefrischt, doch im Ganzen hat es den Anschein einer verdorbenen Arbeit Tizian's.

⁴⁸ Die Copie in Strahow bei Prag ist das Bild No. 1026, die im Magazin des Wiener Belvedere gehörte der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelm's an und ist von Prenner als Palma Vecchio gestochen; die in Vicenza ist No. 53 der Stadtgalerie und dort unter Palma verzeichnet. Die Copie im Besitz weiland Graf Montanari's in Verona war in die Klasse der Schule des Giorgione versetzt, aber ganz durch Uebermalungen entstellt. Von der Copie in der Sammlung Maldura können wir Nichts sagen.

⁴⁹ Es ist das Porträt einer Dame in perlbesetztem Turban und rothem Sammtkleid im Magazin des Belvedere, möglicher Weise nach dem verlorenen Original in der Sammlung Karl's des I. gemalt.

der grosse Parteiführer, dessen Einfluss damals in Venedig sehr bedeutend war, in den jetzt geschilderten Jahren mit Tizian in Verkehr trat, so spricht doch mancher Umstand dafür. Wir haben bereits der „Magdalena“ und des Bildnisses Franz des I. gedacht, die er für diesen Fürsten malte; auch andere Bilder, möglicherweise Arbeiten aus früherer Zeit, fanden ihren Weg nach Urbino. Unter diesen ragt die berühmte „Venus“ in der Tribuna der Uffizien besonders hervor. Francesco Maria war durch Heirath mit den Gonzaga's verwandt und häufig zum Besuch in Mantua. Im J. 1532 war er Höchstkommandirender der venezianischen Streitkräfte, hatte als solcher seinen Wohnsitz in Venedig und damit alle Gelegenheit, den Meister zu begünstigen. Die „Venus“, welche Vasari in Urbino zu sehen das Glück hatte, kam im XVII. Jahrhundert als Erbstück in die Galerie nach Florenz, und das ist Alles, was die Geschichte von ihr berichtet.⁵⁰ Der Stil des Bildes deutet jedoch auf eine Entstehungszeit, die ungefähr mit der der Porträts des Urbinatischen Fürstenpaares in den Uffizien zusammenfällt, und diese wurden, wie man versichert, i. J. 1537 vollendet.

Im Vergleich zu der Venus von Darmstadt ist die florentinische entwickelter, sie erscheint mehr frauenhaft als jungfräulich, doch hat der Wuchs Schlankheit und Leichtigkeit bewahrt. Wie die Natur sie geschaffen liegt sie auf rubinrothem, mit feinem Linnen überzogenen Divan ausgestreckt, das rechte Bein ein wenig untergeschlagen; die linke Hand ruht im Schoosse, mit dem rechten Arme stützt sie sich auf den Pfuhl, und während die Hand mit einem Büschel Rosen spielt, blickt das schöne Wesen, den Kopf sanft in das Kissen zurückgebogen, unbefangen den Beschauer an. Zu ihren Füßen hat sich das Schoosshündchen zusammengerollt. Wir stellen uns vor, sie ist soeben dem Bade entstiegen und athmet erfrischt in süßem Behagen, das den ganzen Körper bis in die Fusspitzen durchrieselt. Dazu stimmt die Staffage: im Hintergrunde des Zimmers, das auf einen Balkon öffnet und durch

Florenz,
Uffizien.

⁵⁰ Vasari XIII. 32, und vgl. dagegen Aurelio Gotti, Le Gallerie di Firenze S. 113 und Ridolfi I. S. 225.

eine Schiebwand mit grünem Vorhange von ihrem Lager getrennt ist, sind zwei Dienerinnen geschäftig: die eine kniet mit dem Rücken zum Beschauer vor der geöffneten Truhe, in welcher sie kramt, die andere steht mit dem Kleide der Herrin über der Schulter wartend daneben.⁵¹ — Der Anblick dieser Huldgestalt weckt aufs Lebhafteste die Erinnerung an das Wortgemälde Ariost's, wie es durch Dolce dem Aretin in den Mund gelegt wird:

„Da giesst sich über schwellend weiche Wangen
Ligusterton gemengt mit Rosenroth —
Dem Elfenbein an Glätte gleicht die Stirn,
Des reinsten Ebenmaasses heller Spiegel.
Tief leuchten, von der Brauen Schwarz umrankt,
Die schönen Augen mit den Sonnenblitzen,
So hold anlächelnd, dass dem Herzen bangt,
Denn Pfeile sind's des unbarmherz'gen Schützen!
Schnee scheint der Hals, der Nacken milchig klar
Biegt sich zur Brust in wundervollen Bogen
Und unter ihrer Früchte süßem Paar
Erathmet's sanft wie ebbenden Meeres Wogen.“⁵²

Nicht nach dem Modell einer Phryne, und ebensowenig in der Absicht, etwas Erhabeneres zu verkörpern als das Weib wie

⁵¹ Florenz, Uffizien, Tribuna No. 1117, Leinwand, die Hauptfigur lebensgroß; die Fläche ist etwas durch Putzen angegriffen, aber die Beschädigung unerheblich. Gestochen ist das Bild von Strange 1768 (Gegenseite) und von van Cruys (s. Ticozzi S. 169), photographiert von der photographischen Gesellschaft.

⁵² Dolce, Dialogo S. 31 und 32:

„Spargesi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.
Sotto due neri e sottilissimi archi
Son due neri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi a riguardar, a mover parchi,
Intorno a cui par che amor scherzi e voli.
.
Bianca neve e il bel collo, e il petto latte,
Il collo e tondo, il petto colmo e largo:
Due pome acerbe e pur d'avorio fatte
Vengono e van come onda al primo margo,
Quando piacevol aura il mar combatte.“

es ist in seiner lieblichsten Erscheinung, schuf Tizian dieses Gemälde. Die Natur, die er wiedergibt, ist jung und reizend, nicht verklärt zu einem unnahbaren Adel, sondern bewusst und sieggewohnt, aber ohne darum der züchtigen Anmuth zu entbehren. Was der Maler erreicht und kein Meister des Zeitalters mit gleichem Erfolge versucht hat, ist die Darstellung eines schönen lebenden Wesens, dessen weisse Haut bei all' ihrem schmelzartigen Glanze doch in jeder Fiber modellirt ist. Dadurch erreicht er den Eindruck des wirklichen Fleisches, das nicht marmorn und kalt, sondern schwellend erscheint, in dem das Blut des Lebens pulsiert, sodass es dem Athemzuge nachgeben kann. Vorzügliche Raumvertheilung, volltönende Harmonie der Tinten und dabei warme und tiefe Atmosphäre verbinden sich, um den Schein der Wirklichkeit zu erhöhen. Wenn wir das Gemälde betrachten, dünkt uns, wir könnten in jenes Gemach treten und Platz finden, durch das Zwielicht zu wandern, mit dem der hereinklickende Sommerhimmel diesen Tempel der natürlichen Schönheit erfüllt.

Wer unter dem recht zufälligen Namen dieser „Venus“ sich verbirgt oder vielmehr ohne unser Wissen enthüllt, ist oft gefragt worden. Es liegt nahe, das Bildniss einer schönen Frau zu vermuthen, die einmal das Herz des Rovere besessen. Ebenso möglich jedoch, dass die Gestalt nur Verkörperung eines neuen Typus ist, welcher um diese Zeit in Tizian's Phantasie haftete. An Nachbildungen fehlt es erklärlicher Weise nicht. So ward die ganze Figur von Zeitgenossen des Meisters und späteren Künstlern häufig copiert; Beispiele davon haben wir in der ebenfalls den Uffizien angehörigen, dem Original zeitlich sehr nahe stehenden Arbeit eines Venezianers und in anderen, welche die Sammlungen von Butler Johnstone und in Hampton Court enthalten.⁵³ Das Antlitz erscheint sodann auf Gemälden verschiedenen Charakters wieder:

⁵³ Die Wiederholung, welche sich in den Uffizien befindet, ist nicht ausgestellt. Die „Venus“ der ehemals Munro'schen Sammlung (jetzt Butler Johnstone) in London stimmt mit dem Bilde No. 1117 in der Tribuna der Uffizien überein bis auf den Hintergrund, welcher verschieden ist. Es ist eine gute alte venezianische Copie auf Leinwand, welche Waagen, *Treasures* II. S. 133 sogar für Original ansah. — Die „Venus“ No. 558 in Hampton Court gehört in dieselbe Kategorie.

auf Phantasiestücken der Galerien zu Petersburg und Wien und endlich in dem schönen Frauenbilde der Galerie Pitti, das den Namen „La Bella di Tiziano“ trägt.

Florenz,
Galerie
Pitti.

Tizian's „Bella“ gehört zu denjenigen Bildnissen, bei denen Vornehmheit aus jedem Zuge spricht. Haltung, Blick, Anzug sind adelig. Der Name ist zufällig. Die Liebenswürdigkeit in Gestalt modischer Erscheinung: das ist es wohl, was Tizian hier vorstellen wollte. Sie wendet den Kopf etwas nach links, indess die Augen rechtshin dem Beschauer überall folgen. Der Blick ist ernst, doch klar und freundlich dabei, Nase und Mund reizend geformt. Reiches Haar von warm kastanienbraunem Ton fällt in Wellen längs der Schläfe herab und lässt eine verlorene Strähne auf die Stirn fallen, das übrige liegt symmetrisch in Knoten geflochten um den Kopf. Eine goldene Kette umschlingt den feinen Hals, das tief ausgeschnittene Kleid mit seinem Flechtbesatz und den abwechselnd blau mit weiss und weiss mit rothviolett gepaarten geschlitzten Puffärmeln ist überaus kostbar. Der linke Arm ruht mit unwillkürlich ausgestreckten Fingern auf der Taille, die Rechte spielt mit der Quaste des schweren goldenen Gürtels. Fleisch und Gewandung sind mit unübertroffener Feinheit ohne alle Quälerei gemalt, die Töne durch ein überaus manigfaltiges System halbdeckender und durchsichtiger Lasuren in Harmonie und Haltung gebracht.⁵⁴

Petersburg,
Ermitage.

Auf der Familienspur desselben Schönheitstypus steigen wir aus dem Palaste, in welchem die begehungslose „Bella“ heimisch ist, einige Stufen auf der Leiter des Gesellschaftslebens abwärts und stehen vor der sogenannten „Geliebten Tizians“ in der Petersburger Ermitage, einem schlanken Mädchen in Halbfigur: rother Hut, kokett mit weisser Feder geschmückt, Perlenschnur mit juwelenbesetztem Schlosse und Perlohringen mit passendem Halsband — das ist fast die ganze Toilette; denn das Mousselin-

⁵⁴ Florenz, Pitti No. 18, Leinwand, h. 1,00 M., br. 0,76 M., Huftbild. Einige Feinheiten des Colorits sind durch Abputzung verloren gegangen und durch Zerstörung der zarten Lasuren hat das Ganze etwas Kühles bekommen, besonders in der Partie am Halse, aber auch am Haar und dem warmgrauen Hintergrund. Gestochen von Perfetti und E. Mandel, photographiert von Alinari.

Untergewand an den Schultern dient mehr dazu, die Entkleidung bemerkbarer zu machen, und der Körper ist nur sehr lose durch einen grünen mit Hermelin gefütterten Pelz bedeckt. Man könnte an eine junge Dame denken, deren Kopf bereits zum Balle frisiert ist, während sie noch auf die Dienerin wartet, welche ihr das Kleid überwerfen soll; aber das Gesicht, das eine entfernte Ähnlichkeit mit der Venus aus den Uffizien hat, ist zu heiter, zu keck und herausfordernd, denn Frauen sind während des Ankleidens selten bei der besten Laune.⁵⁵

Unschuldiger, wenn auch immer noch glanzäugig und lächelnd, ist das Mädchen in ähnlichem Negligé in Wien. Sie hat ebenfalls nur erst das Haar sauber aufgewunden und mit Perlschnüren geschmückt, den Körper deckt sie lose mit einem hermelinbesetzten schwarzen Atlaspelz, der, selbst wenn er mit beiden Händen zusammengefasst würde, die runden Schultern und den Leib nur sehr mangelhaft zu verhüllen vermöchte.⁵⁶ Tizian muss derartige Bilder in grosser Zahl gemalt haben. Ohne Zweifel handelte es sich um eine Darstellung dieser Kategorie als er i. J. 1537 an den Kämmerer des Ippolito de' Medici schrieb und ihm anzeigte, er habe für diesen ein Frauenbild entworfen, es aber nur mit Mühe dem Kardinal von Lothringen aus den Klauen gerissen, welcher es bloß unter der Bedingung fahren gelassen, dass er ein ähnliches erhalte.⁵⁷ Wahrscheinlich copierte Rubens nach Gemälden dieser Art die vier Stücke, welche im Inventar seines Nachlasses als „venezianische Courtisanen“ aufgeführt sind und ihm die Idee zu seinem „Chapeau de Paille“ gaben.⁵⁸ Das Bild

Wien,
Belvedere.

⁵⁵ Petersburg, Ermitage No. 105, ehemals in der Galerie Crozat, Leinwand, h. 0,96 M., br. 0,76 M., der Hintergrund warmgrün mit einem Stich ins Braune in den dunkleren Stellen, das Fleisch hat durch Abreibung und neuere Nachbesserungen gelitten.

⁵⁶ Wien, Belvedere, I. Stock II. Saal, Ital. Schule No. 35, Leinwand, hoch 0,98 M., breit 0,63 M., Kniestück, der dunkelbraune Hintergrund ist neu, das Fleisch durch Abreibung und Nachbesserungen angegriffen, ein Finger der rechten Hand durch Uebermalung verlängert; die linke durch vermeintliche Restauration gänzlich verdorben; vgl. Krafft's hist.-krit. Katalog S. 62. Originalphotographie von Miethke und Wawra.

⁵⁷ Tizian an Vendramo, December 1534 (s. oben Anmerkung 37).

⁵⁸ s. Sainsbury's Papers S. 238.

in Wien ist wahrscheinlich dasjenige, welches im Katalog der Galerie Karl's des I. von England beschrieben ist als „eine nackte Frau, die mit beiden Händen den Rock überwirft, welches der König von der Herzogin von Buckingham gegen eins von Seiner Majestät mantuanischen Stücken eintauschte.“⁵⁹ Die Herzogin hat wahrscheinlich etwas anderes von Tizian vorgezogen, das heiliger und weniger nackt war.

⁵⁹ Bathoe's Katalog. Das Bild ist als Halbfigur beschrieben, die Figur als lebensgross, Leinwand, 3 F. 2 Z. zu 2 F. 6 Z.
