

# Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

## **Tizian**

Leben und Werke

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

**Leipzig, 1877**

Vierzehntes Capitel. Tizian und die Farnesen

## VIERZEHNTE CAPITEL.

### Tizian und die Farnesen.

---

Ranuccio Farnese, welchen Tizian im Sommer 1542 malte, war jüngster Sohn des Pier Luigi, eines natürlichen Sprossen Papst Pauls des III. Pier Luigi hatte Girolima Orsini, Tochter des Grafen Luigi von Pitigliano, in sehr jugendlichem Alter gefreit und aus der Ehe waren fünf Kinder hervorgegangen: Alessandro, geboren am 7. Oktober 1520, mit 14 Jahren bereits Kardinal; Vittoria, am 4. Juni 1547 an Guidubaldo, Herzog von Urbino, verheirathet; Ottavio, der sich mit Margaretha, der Wittve des Alessandro de' Medici, einer Tochter Kaiser Karl's des V. verband; Orazio, seit 1547 mit Diana, natürlicher Tochter Heinrich's des II. von Frankreich verheirathet, und Ranuccio, geboren 1531, 13jährig Erzbischof von Neapel, 14jährig Kardinal. Obgleich er bei seiner ersten Anwesenheit in Venedig noch Knabe war, führte er doch schon den Titel eines Priors „in commendam“ der Tempelherren-Kirche S. Giovanni, und da er Anlagen zeigte, liess man ihn einen Cursus der klassischen Sprachen auf der Universität Padua durchmachen. Seine Abreise aus Rom hatte Kardinal Bembo in geziemender Weise seinen Freunden, den Quirini gemeldet<sup>1</sup> und in Venedig dienten ihm Marco Grimani, Patriarch von Aquileja, Andrea Cornaro, Bischof von Brescia, und Gian-Francesco Leoni zu Führern, Letzterer ein Humanist, welcher der

---

<sup>1</sup> s. den Brief Bembo's an Lisbetta Quirini, Rom 27. August 1541, in Bembo, Opere VIII. S. 132. Girolamo Quirini war damals Patriarch von Venedig.

in Rom von Claudio Tolomei gegründeten „Accademia della Virtù“ angehörte. Bembo und Quirini waren es vermuthlich gemeinsam, die den jungen Prälaten auf Tizian hinwiesen, der auf diese Weise die folgenreiche Bekanntschaft des Farnese'schen Hauses machte.

Ranuccio's Bildniss erregte umso grösseres Aufsehen, als der junge „Prior“ nicht Zeit gehabt hatte, dem Meister öftere oder andauernde Sitzungen zu gewähren.<sup>2</sup> Da weder in Gemäldeverzeichnissen aus Parma noch aus Neapel eine Spur dieses verschollenen Bildes aufgetaucht ist, liegt die Befürchtung nahe, dass es frühzeitig verschleudert worden; allein ehe wir es gänzlich aufgeben, drängt sich uns eine Vermuthung auf. Möglicherweise besitzen wir das Porträt in dem sogenannten „Jungen Jesuiten“ im Belvedere zu Wien. Dieses fragwürdige Bild stellt einen Jünglings-Knaben in dunklem Seidenanzuge dar, der die eine Hand auf der Brust, in der andern die Handschuhe und ein Bündel Pfeile hält. Das Antlitz ist emporgerichtet, die Augen gegen den Himmel, sodass der Eindruck einer unreifen Verzückung entsteht, die aus dem Bilde, wie es da ist, kaum erklärt werden kann. Bei näherer Prüfung wird deutlich, dass mit Ausnahme einiger Partien an Ohr und Wange fast nichts mehr von Tizian's Malerei besteht. An der linken Seite ist ein grosser Streifen Leinwand angestückt und die Hand mit den Pfeilen sieht aus wie ganz neues Machwerk. Berechnete Geschäftigkeit hat, wie es scheint, der ganzen Darstellung einen andern Sinn untergeschoben. Indess glücklicher Weise ist uns der Schlüssel zu dem Geheimnisse erhalten. Wir begegnen nämlich dem sogenannten „jungen Jesuiten“ von Wien ohne die mysteriösen Pfeile im Berliner Museum wieder. Dort steht er vor einem Tisch, auf dem ein offenes Buch liegt, und der seltsame Aufblick erklärt sich durch die Anwesenheit eines härtigen Mannes, welcher mit dem Zeigefinger der rechten Hand nach oben weist, indem er den Knaben anführt.<sup>3</sup>

Wien,  
Belvedere.

Berlin,  
Museum.

<sup>2</sup> s. Ronchini, Relazioni a. a. O. S. 2.

<sup>3</sup> Berlin, Museum No. 170, Leinw. h. 0,88, br. 1,06, Halbfiguren, ehemals in der Sammlung Solly, dem Bernardino Pordenone zugeschrieben und stark übermalt.

Wien.  
Belvedere.

Unzweifelhaft haben wir sonach in dem Wiener Einzelbilde das Bruchstück einer Gruppe, von der ein Exemplar sich in Berlin befindet. Und das Ergänzungsstück jenes Theiles ist in der That vorhanden und zwar in Wien selbst: in der Gestalt des bärtigen Mannes, welcher dort unter dem Namen „Jakobus der Aeltere von Tizian“ bekannt ist. Wie nun auf der andern Hälfte des ehemals vermuthlich zusammenhängenden Bildes das Bündel Pfeile, so hat man, um der Darstellung Abgeschlossenheit und Bedeutung zu geben, auf diesem Theile in die Hand des Mannes, die ursprünglich nur aufwärts deutete, einen Stab eingeschmuggelt. Unsere Annahme aber geht dahin, dass die beiden Bestandtheile in ihrer Vereinigung nichts Anderes dargestellt haben als den jungen Ranuccio Farnese mit seinem Lehrer Leoni.<sup>4</sup>

Das allgemeine Wohlgefallen, welches gerade Leoni und der Patriarch von Aquileja an dem Werke hatten, bestimmte sie, den Meister in aller Form an den päpstlichen Hof einzuladen, eine Aufforderung, die im September darauf dringlich wiederholt wurde. Da sie wussten, dass Tizian zwar schwer beweglich, aber immer zu haben war, wenn es sich um Vortheile für seinen Sohn handelte, so wendete Leoni diesen Köder an, indem er am Farnese'schen Hofe ein Benefiz für Pomponio zu erwirken strebte. Den Maler riss die blinde Vaterliebe soweit hin, dass er seinen

Hinter dem Knaben offene Thür, durch welche man den Himmel und Buschwerk mit einem Feigenbaum sieht. Die Figur des Lehrers trägt schwarze Sohaube mit grauem Pelzfutter und Kragen. Der Maler ist möglicher Weise Cesare Vecelli.

<sup>4</sup> Die beiden Bilder in Wien — der sogenannte „junge Jesuit“, No. 30 im II. Saal des I. Stockes ital. Schulen und „der heilige Jakobus“, No. 18 daselbst — waren ehemals gleich im Format, sind jedoch durch Anstüekung und Ausschneiden verändert. Das erstere Bild, auf welchem der Knabe nach links blickt, ist an der linken Seite vergrössert, der sogenannte Jakobus,  $\frac{3}{4}$  nach rechts gewendet, an der rechten Seite und oben angestüekt. Beide sind abgerieben, verblichen und an vielen Stellen übermalt, allein einzelne Stücke verrathen noch die Hand Tizian's. Beim sogen. Jakobus sieht man Spuren eines Strahlennimbus hinter dem Kopfe. Er trägt rothes Wams und dunkle Schaube mit einem Kragen, der ursprünglich von Pelzwerk war. Bei dem jungen Jesuiten ist der schwarze Rock am Halse durch einen weissen Kragen abgeschlossen. — Von dem „Jakobus“ besitzt die Galerie zu Blenheim eine Copie von Teniers und ein Stich darnach von L. Vorsterman befindet sich in Teniers' Abbildungen; der „Jesuit“ ist als „Heil. Ludwig Gonzaga“ von J. Troyon gestochen; photographiert von Miethke und Wawra.

römischen Gönner glauben machte, er wolle in die Dienste des Kardinals Alessandro treten.<sup>5</sup>

Unter den Päpsten des 16. Jahrhunderts ist keiner frei von dem Vorwurfe des Nepotismus. Wenn an die gemeinste Form desselben gedacht wird, so liegt Jedermann der Name Alexander's des VI. auf der Zunge. Indess Paul der III. hat dem Borgia kaum etwas nachgegeben. Sein ältester Sohn Pier Luigi wurde manigfaltiger Verbrechen ungeachtet nach und nach mit den Herzogstiteln von Castro, Parma und Piacenza belehnt. Dessen Söhne Alessandro und Ranuccio sowie sein Neffe Guid' Ascanio Sforza erhielten sämmtlich mit 14 Jahren den Kardinalshut; Ottavio endlich würde zweifellos das Herzogthum Mailand überkommen haben, wenn nicht Ferrando Gonzaga und Diego Mendoza, welche die Farnesen hassten oder beargwöhnten, den Kaiser von diesem gefährlichen Entschlusse abgebracht hätten. Gerade zu der Zeit als Tizian den jungen Ranuccio in Venedig malte, hatte der Wirbel der Politik die Farnesen an die Oberfläche getrieben. Der alte unversöhnliche Wettstreit zwischen Frankreich und Oestreich schlug wieder einmal Flammen und gleichzeitig war die Spannung zwischen Protestanten und Katholiken im Reich zu ernster Gefahr angewachsen. Karl der V. war mit seinem Kriegszuge gegen Algier im Jahre 1541 gescheitert, er hatte im Jahr darauf eine Schlappe durch die Türken in Ungarn erlitten und stand nun 1543 zwischen einem Angriffe der Franzosen und der Türken auf Italien, ohne der Gesinnung des Papstes sicher zu sein. Paul der III., damals noch schwankend in seinen politischen Zielen, hatte einen Enkel am Hofe des Kaisers, einen andern im Feldlager Frankreichs. Katzenartig lauerte er auf Gelegenheit zur Vergrößerung seines Hauses. Als Papst neigte er dahin, Franz den I zu begünstigen, weil er weit entfernt war und nichts mit den Protestanten zu schaffen hatte, doch wäre er sofort von dieser Politik abgesprungen, wenn die Versorgung seiner Angehörigen es nöthig machte, und um diesen Punkt drehte sich jetzt die Wetterfahne seiner Gedanken. So geflissent-

---

<sup>5</sup> s. darüber später.

lich er bemüht war, den Kaiser zu sehen, so gross war auch das Verlangen Karl's, mit ihm zusammenzutreffen.

Frühzeitig im Jahr hatte Paul Rom verlassen und war nach Piacenza gegangen, um sich der Strasse des Kaisers zu nähern, der aus Spanien erwartet wurde und in Genua landen wollte. Am 15. April ging der Papst nach Castell' Arquato zum Besuch bei seiner Tochter Konstanza, deren Sohne Guid' Ascanio er den Purpur gegeben hatte. Von dort ritt er nach Brescello und fuhr am 22. zu Schiff nach Ferrara. Nach kurzem Aufenthalte daselbst wandte er sich nach Bologna zurück und entsendete von dort den Pier Luigi nach Genua zur Begrüssung des Kaisers. Karl aber war in schlimmer Laune. Verstimmt über das Schaukel-system des Papstes lehnte er ab, nach Bologna zu kommen und schlug statt dessen Parma zur Zusammenkunft vor. Inzwischen war heimlich eine Andeutung an den Papst gelangt, dass sich der Kaiser für ein erkleckliches Stück Geld möglicher Weise würde bestimmen lassen, den Ottavio Farnese mit Mailand zu belehnen. Hierauf beschloss Paul der III. sofort einzuhaken. Nunmehr wurde einerseits Ottavio angewiesen, sich nach Pavia zu seiner Gattin Margarethe von Oestreich zu begeben, Pier Luigi andererseits nach Castro geschickt, während der Papst selbst von Bologna nach Parma aufbrach, wo er am 15. Juni pomphaft genug mit 21 Kardinälen und eben so vielen Bischöfen seinen Einzug hielt. Der Kaiser lag in Cremona. Am 20. ging Paul nach Busseto, wo den folgenden Tag die Zusammenkunft stattfand. Das ganze Gefolge beider Häupter der Christenheit war in die von Girolamo Palavicini befehligte enge Feste eingepfercht. Granvella leitete wie gewöhnlich die Verhandlungen. Er schlug vor, Mailand solle dem Ottavio Farnese für 300,000 Scudi überlassen werden mit der Bedingung, dass der Kaiser die Kastelle von Mailand und Cremona inne behielte. Fünf Tage lang dauerte das Feilschen, aber die Einigung wurde nicht erzielt. Der Papst wandte sich südwärts, der Kaiser grollend nach Norden.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> vgl. über diese Thatsachen Ranke, Deutsche Geschichte IV. und Affò, Vita di Pier Luigi Farnese, herausgegeben von P. Litta, Mailand 1821, S. 45—50.

In der Zeit der Hin- und Herreise des Papstes zwischen Ferrara, Bologna und Busseto war Tizian beim Kardinal Farnese zu Gast gewesen. Von dem Reichthum und Wohlleben dieses einflussreichen jungen Kirchenfürsten während seiner Residenz in Rom gibt uns Vasari einen Begriff. Er erzählt von den Abendfesten desselben, denen er häufig beiwohnte. Der Farnese hielt einen förmlichen Hofstaat literarischer Berühmtheiten und anderer Männer von Welt. Molza, Annibal Caro, Messer Gandolfo, Claudio Tolomei, Messer Romolo Amaseo und Giovio werden in seiner Umgebung genannt.<sup>7</sup> Bei einer dieser Zusammenkünfte kam zur Sprache, dass Giovio die Absicht hegte, seiner Bildersammlung und den von ihm verfassten Lebensabrissen berühmter Männer auch Künstler-Biographien beizufügen. Der Plan fand Beifall und der Kardinal forderte den Vasari auf, zu diesem von Mehreren abzufassenden Buche auch seinerseits Beiträge zu geben, was alsdann zu dessen selbstständigem Werke geführt hat.

Das lebhafte Kunstinteresse des Kardinals bereitete nun auch den Absichten Leoni's für Tizian günstigen Boden. Unter'm 22. September 1542 richtete er (wahrscheinlich aus Padua) ein Schreiben an den hohen Herrn, worin er andeutete, er hätte bei einer neuerlichen Zusammenkunft mit Tizian in Venedig den Eindruck empfangen, als sei der Meister für den Dienst des Kardinals zu haben, wenn man ihn durch eine Gunst für seinen Sohn gewänne. Uebrigens sei Tizian ein höchst umgänglicher und bequemer Mann, was bei Leuten von seiner künstlerischen Bedeutung zu den Seltenheiten gehöre.<sup>8</sup> Daraufhin erhielt dieser bereits beim Aufbruch des Farnese'schen Hofes von Rom im April 1543 die Aufforderung, sich zu nähern. Aretin schrieb am 10. an Cosimo de' Medici, der Papst habe den Meister rufen lassen<sup>9</sup>, und am 22. traf ihn Mosti bei den Festlichkeiten, welche zu Ehren des heiligen Vaters in Ferrara stattfanden.<sup>10</sup> Er begleitete den Papst nach Busseto, woselbst der Kaiser ihm ein Bildniß seiner Gemahlin übergab,

<sup>7</sup> s. Vasari's Selbstbiographie I. 29, 30.

<sup>8</sup> Der ganze Wortlaut dieses Briefes ist abgedruckt in Ronchini's Relazioni S. 2.

<sup>9</sup> Aretin an Cosimo den I., Venedig 10. April 1543 bei Gaye, Cart. II. S. 311.

<sup>10</sup> s. Mosti's Bericht bei Citadella, Notizie S. 599: „In Piazza (Ferrara) tro-  
Crowe, Tizian II.

um darnach ein neues zu malen; dann ging er nach Bologna und blieb dort bis Mitte Juli.<sup>11</sup> Wie gewöhnlich bildete die wunderbare Aehnlichkeit und Schönheit seiner Bildnisse einen stehenden Gegenstand der Unterhaltungen.

Von Seiten der venezianischen Regierung war damals Aretin mit einer Begrüßungs-Deputation nach Verona abgeordnet worden. Bei dieser Veranlassung schrieb er zuerst einen lamentablen Brief an Tizian, worin er sich beklagte, dass er die sanfte Gondel mit dem harten Rücken eines Pferdes habe vertauschen müssen und dem Meister anempfahl, sich die Pfaffen vom Halse zu schaffen und nach Venedig zurückzukehren, das er selbst wenigstens nie wieder verlassen wolle.<sup>12</sup> Später erfolgten Ergüsse einer besseren Stimmung. Der Kaiser hatte ihn mit Auszeichnung empfangen, ihm sogar die Hand gereicht, hatte ihn an seiner Seite reiten lassen und die Bilder Tizian's gelobt.<sup>13</sup> „Fama“ — äusserte er ferner — „gefällt sich darin, das Wunder zu verkünden, welches unser Maler in seinem Bildnisse des Papstes geleistet, höher wird es ihm aber angerechnet werden, dass er gross genug dachte, um das päpstliche Anerbieten des „Piombo“ von der Hand zu weisen.“<sup>14</sup> Der Sachverhalt war, dass während Kardinal Farnese den Tizian mit einem Benefiz köderte, welches nicht im Bereiche seiner Macht lag, der Papst den überschlaunen Plan gefasst hatte, ihm auf Kosten Anderer eine Sinecure in Rom zu verleihen.

Nach dem Tode Fra Mariano's, des Hofnarren Leo's X., war das mit dem päpstlichen Bullensiegel verbundene Scheinamt unter Verpflichtung zur Abgabe eines Jahrgeldes von 80 Dukaten an Giovanni da Udine auf Lebenszeit dem Sebastian Luciani über-

---

vammo uno infinito numero di gente . . da Venezia ne ho conosciuto una gran parte, non pur Messer Tiziano, ma infiniti altri.“

<sup>11</sup> Aretin an Montese, Verona, Juli 1543 in den *Lettere di M. P. Aretino* III. S. 36 v. An einem Hause in Busseto befand sich ein Freskobild, welches die Begegnung Karl's des V. mit Paul dem III. darstellte und angeblich von Tizian herührte. Es ist untergegangen; vgl. Beltrame, Tizian S. 45 und 65 und P. Vitali, *Pitture di Busseto*, Busseto 1819.

<sup>12</sup> Aretin an Tizian, Verona, Juli 1543 in den *Lettere di M. P. Aretino* III. S. 350.

<sup>13</sup> Aretin an Montese, Verona, Juli 1543 (s. ebenda III. S. 360).

<sup>14</sup> Aretin an Tizian, Verona, Juli 1543 (s. ebenda).

tragen worden.<sup>15</sup> Tizian wäre sonach bei Annahme jenes päpstlichen Anerbietens in die gehässige Lage gekommen, zwei befreundete Künstler ihres Lebensunterhaltes zu berauben, was er begreiflicher Weise abwies. Um so hartnäckiger richtete er sein Begehren auf das in Aussicht gestellte Benefizium. Dieses vielumworbene Kleinod, um welches noch so oft gesprochen und geschrieben wurde, war die Abtei S. Pietro in Colle im Sprengel von Ceneda, welche Giulio Sertorio, Abt von Nonantola und Erzbischof von S. Severino „in commendam“ besass. Zur Aufgabe der Pfründe gepresst, hatte er seinen Bruder Antonio Maria mit Wahrnehmung seines Interesses in Bologna beauftragt und mit diesem traf der Kardinal Farnese ein Abkommen, das er nachmals dem Sertorio brieflich einschärfte. Ehe jedoch eine Gegenklärung darauf erfolgen konnte, hatte sich der Kardinal, ohne Tizian irgendwie zu verständigen, in Folge eines Fieberanfalles über Hals und Kopf aus Bologna hinwegbegeben. Sein Sekretär Bernardino Maffei besuchte den Meister, um ihm diese unerfreuliche Nachricht zu bringen, tröstete ihn aber gleichzeitig — obwohl er wusste, dass das Gegentheil der Fall war — mit der Behauptung, Monsignor Giulio habe bereits seinen Verzicht auf die Abtei in Colle zugesagt. Bei der Heimkehr nach Venedig gab Tizian nun in einem Briefe vom 27. Juli 1543 dem hohen Gönner sein Bedauern über den üblen Zufall kund; die plötzliche Abreise Sr. Eminenz habe ihm eine schlechte Nacht bereitet, auf welche sicherlich ein schlechter Tag und ein böses Jahr („Malanno“, ohne Zweifel eine Anspielung) gefolgt wären, hätte ihm nicht Maffei am andern Morgen die frohe Botschaft von der bevorstehenden Erledigung der Pfründe gebracht.<sup>16</sup>

Aber Monate vergingen und die Bestätigung blieb aus. Tizian konnte mit Musse über die trügerischen Hoffnungen nachdenken, welche ihn zu zeitraubenden Reisen veranlasst und, wie sich nun herausstellte, es dahin gebracht hatten, dass eine

<sup>15</sup> s. Maniago, Storia delle belle arti Friulane, 2. Ausg., Udine 1823, S. 355, und vgl. die ausführliche Schilderung dieses Verhältnisses in der Verfasser Gesch. der ital. Malerei, deutsche Ausgabe von Jordan, Band VI. S. 410 ff.

<sup>16</sup> Der vollständige Wortlaut des Briefes in Ronchini's Relazioni S. 3 und 4.

seiner bedeutendsten Arbeiten ohne jeden handgreiflichen Vortheil für ihn blieb. Seine erste Leistung war das Bild des Papstes gewesen, dann malte er den Pier Luigi Farnese und endlich Beide zusammen auf Einem Bilde, welches uns nicht erhalten ist.<sup>17</sup> Damit nicht genug, hatte er für den Kardinal Santa Fiore eine Wiederholung des päpstlichen Porträts geliefert und zu guter Letzt auch noch den Kardinal Farnese selbst porträtirt.<sup>18</sup>

Betrachtet man die wunderbare Vollendung des ersten dieser Bildnisse, welches in ganz unberührter Beschaffenheit im Museum zu Neapel hängt, und die hohe Meisterschaft des zweiten im königlichen Schlosse daselbst, dann begreift man den tiefen Verdross des Meisters darüber, dass dies Alles verlorene Liebesmüh gewesen. Denn die beiden Werke sind schlechthin die vorzüglichsten aus jener Zeit, in der Tizian überhaupt nur Grosses und Imposantes geschaffen hat.

Paul der III. erscheint als ein straffer hagerer Mann, den das Alter schon gedörret hat; der dünne Arm läuft in eine knochige Hand aus, an welcher ganz magere, aber offenbar scharf zugreifende Finger sitzen. Durch den dichten Wuchs des Haares und den tief herabhängenden Bart bekommt das Gesicht etwas Gestrecktes. Hohe Stirn, lange und dünne Nase, welche in tief herabgehende Spitze mit weiten Nasenlöchern verlaufend den Mund überdacht, ganz ausserordentlich kleine triefende Augen und dazu grosse dünne Lippen geben ein fuchsartig schlaues Aussehen. Trotzdem hat die hohe Gestalt noch immer etwas Gewaltiges. Die ganze Erscheinung ist durch das wunderbar plastisch gezeichnete Kostüm in seinen Gegensätzen von rothem Sammet

Neapel,  
Museo  
Nazionale.

<sup>17</sup> Dieses Bild zeigte den Papst auf rothem Sessel, die Füsse auf rothes Bänken gestemmt, welchem ein orientalischer Teppich untergebretet war, daneben Pier Luigi in Schwarz mit Gold, Schwert an der Seite, die eine Hand in die Hüfte gestemmt; s. das farnesische Inventar bei Campori, Racc. di Cat. S. 239.

<sup>18</sup> Vasari widerspricht sich in seinen Angaben hierüber. Er sagt erstlich XIII. 31: „Tiziano . . ritrasse il Papa; che fu opera bellissima: e da quello un altro al Cardinale Santa Fiore: i quali ambidue che gli furono molto bene pagati dal Papa.“ Dagegen X. 171: „Tiziano . . avendo prima ritratto Papa Paolo, quando S. S. andò a Bussè, e non avendo remunerazione di quello nè d'alcuni altri che aveva fatti al Cardinale Farnese ed a Santa Fiore.“

zu Seide und fein gestimmtem Weisswerk meisterhaft zur Geltung gebracht. Die eine Hand des Papstes ruht auf dem Knie, die andere auf der Armlehne, während der Körper leicht nach rechts gedreht ist und der Kopf in voller Vorderansicht von braunem Hintergrunde lostritt.<sup>19</sup> Auf's Ueberzeugendste hat Tizian das pulsierende Leben geschildert. Greisenhaft in den ermüdeten Augenlidern und der feuchten Röthe der Augenwinkel, schwach in den hervortretenden Adern, welche die Handrücken entlang laufen oder an den aufragenden Stellen des Gesichtes kenntlich werden, springt es doch blitzartig aus den Augen hervor. Antlitz und Hände sind Musterstücke von malerischer Behandlung, vollendet in der Abwägung zwischen Licht und Schatten und harmonisch gebrochenen Tönen. Hier und da ist mit dem dicken Ende des Pinsels ein Kerb in die höchsten Lichter des Fleisches und des Haares gedrückt, aber das ist auch die einzige Spur von technischem Trick, die man entdecken kann. Seit seinem „Zinsgroschen“ hatte Tizian niemals in solchem Grade wie hier sich die höchste Feinheit der Modellierung zur Aufgabe gemacht, niemals hat er mit gleichem Erfolge die Pietät des Flanderers mit der Weichheit Bellini's und der Glätte Antonello's verbunden und alle diese Eigenschaften seiner breiten Flächenbehandlung, seinem freien Pinselzug und der durchleuchteten Schattengebung zu Nutze gemacht. Es wäre wohl werthvoll zu wissen, ob er bei dieser Arbeit an Michelangelo gedacht hat, welcher sie in Rom sehen und beurtheilen konnte, oder ob ihm vielleicht das Wunderwerk auf gleichem Gebiete, das Porträt Leo's des X. von Rafael, vorschwebte? Dogen hatte Tizian schon manche gemalt, auch Senatoren und Staatsmänner in Menge, aber noch nie einen Papst. Clemens der VII. hatte ihn unbeachtet gelassen, obgleich er in Bologna seiner Zeit von ihm hörte<sup>20</sup>, umso mehr mochte ihn reizen,

---

<sup>19</sup> Neapel, Museo nazionale, Correggio-Saal No. 8, lebensgrosses Kniestück auf Leinwand. Die Erhaltung ist vorzüglich. Aufgeführt war es in einem Inventar aus Parma v. J. 1680 (s. Campori, Racc. di Cat. S. 233).

<sup>20</sup> Das dem Tizian zugeschriebene Porträt Clemens des VII. in der Galerie Bridgewater ist nicht echt, sondern gehört dem Stile nach dem Schiavone oder Tintoretto an.

sich bei Paul dem III. durchzusetzen. Als das Bild fertig war und Tizian es gefirnisset, stellte er es zum Trocknen auf die Terrasse seines Hauses. Da soll denn die alte Apelles-Geschichte sich in neuer Form ereignet haben: die Leute, die im Vorübergehen hinaufschauten, lüfteten den Hut in der Meinung, sie sähen den Papst leibhaftig.<sup>21</sup>

Neapel,  
Palazzo  
reale.

Flotter, aber nicht weniger geschickt behandelte Tizian das Bild des Pier Luigi Farnese, der an Verschlagenheit und skrupellosem Egoismus dem Vater nichts nachgab. Im Gemälde aber sieht der Herzog von Castro gemeiner aus als Paul der III., auch verräth er nicht die Schlaueheit, die er nöthig gehabt hätte, um dem Dolch seiner Feinde zu entgehen. All' seiner sittlichen Verworfenheit ungeachtet haftete der auffallenden Erscheinung damals noch kein Zeichen körperlichen Verfalls an. Sein vertrauter Rath und Geschäftsträger Caro bezeugt, der Herzog habe niemals eine bessere Figur gespielt und mehr geistiges Leben gehabt, als eben damals.<sup>22</sup> Wir sehen ihn hoch aufgerichtet vor einem Pfeiler und grünem Gehänge stehen. Sein Fleisch ist elastisch und ölig, die lange Nase wellig gebogen, aber im Ganzen adlermässig, das kurze Haar und der volle Bart tiefschwarz, die Brauen voll und scharf gezogen, die dicht an einander stehenden Augen gross und von treulosem Glanze, die Lippen sinnlich. Er trägt schwarze Sammetmütze mit goldenen Knöpfen und weisser Feder, braunen Pelzkragen über geschlitztem seidenen Wams von Silberdamast, Pelzvorstoss am Aermel; in der rechten Hand hat er den Herzogsstab, die linke am Schwert. Das ganze Gemälde ist mit leichtem Schwung der Hand ausgeführt und reizt besonders durch das geistreiche Wechselspiel der Flächen.<sup>23</sup>

Der Kardinal Alessandro in seiner Amtstracht mit Kappe im Museum zu Neapel fällt merklich ab neben der stattlichen Figur

<sup>21</sup> Vasari an Benedetto (Varchi?) in Bottari, Lett. pitt. I. S. 57.

<sup>22</sup> Annibale Caro an Claudio Tolomei, Castro, Juli 1543 in den Lettere familiari del Commendatore A. Caro, Venedig 1574, vol. I. S. 167.

<sup>23</sup> Neapel, Palazzo reale, Holz, lebensgrosses Kniestück, wohl erhalten. Es ist erwähnt in dem farneasischen Inventar aus dem Jahre 1690 (s. Campori, Racc. di Cat. S. 230).

des Vaters. Das jugendliche Gesicht mit flaumigem Barte und nussbraunem Haar ist durch violette Draperie gehoben, die im Hintergrund über bräunliche Wandfläche fällt. Die Zahmheit des ganzen Eindruckes rührt ohne Zweifel mit vom Einflusse des Alters, vom Abputzen und von Vernachlässigung her. Der Zustand ist so übel, die Farbe so trocken, dass man Tizian's eigene Hand bezweifeln möchte.<sup>24</sup> Noch fraglicher ist es mit dem zweiten Bilde dieses Kardinals in der Galerie Corsini in Rom bestellt, wenn auch einzelne Stellen auf den Meister zurückdeuten.<sup>25</sup>

Neapel,  
Museo  
Nazionale.

Rom,  
Galerie  
Corsini.

Nach der Bemerkung Vasari's befand sich das Porträt Paul's des III., von welchem für den Kardinal Guidascanio Santa Fiore eine Wiederholung gemacht wurde, in Rom; und er fügt hinzu, Original und Wiederholung seien häufig copiert worden. Vielleicht wollte er damit andeuten, dass jenes zweite Exemplar von dem Neapolitanischen abwich. Wir müssen das in der That annehmen, weil die Bildnisse Papst Paul's, welche in zahlreichen ausseritalienischen Galerien vorkommen, meist in zwei Klassen zerfallen, von denen die eine ihn baarhäutig darstellt mit der Linken auf der Stuhllehne und der Rechten auf dem Knie, die andere dagegen mit rother Kappe und aufliegender rechter Hand. Von dieser letzteren Fassung ist das aus der Sammlung Barbarigo in die Petersburger Eremitage übergegangene Exemplar, wo beide Hände auf der Stuhllehne ruhen, das beste, aber die Ausführung ist hastig, sodass man die Beihilfe von Gesellen vermuthen darf; auch hat der Dargestellte dadurch ein älteres Aussehen bekommen.<sup>26</sup> Diejenigen der zweiten Art sind entweder Copien

Petersburg,  
Eremitage.

<sup>24</sup> Neapel, Museo nazionale No. 18, lebensgrosses Kniestück auf Leinwand. Auf der Rückseite findet sich das Siegel der Farnese (eine Lilie) in Wachs und die Beischrift: „C(ardinale) S. ANGLLO.“ Durch Rentoilierung würde das Bild sehr gewinnen. Erwähnt ist es im Inventar von Parma aus dem Jahre 1680 (s. Campori, Cataloghi S. 230). Ein zweites daselbst verzeichnetes Porträt (Kardinal von S. Angelo mit der Kappe, Handschuh in der Linken, die Rechte im Schatten; s. Campori a. a. O. S. 234) ist nicht nachgewiesen.

<sup>25</sup> Rom, Galerie Corsini, Holz, lebensgross. Es stellt den Kardinal in seiner Amtstracht mit Kappe nach rechts gewandt vor grünem Vorhang dar. Von der ursprünglichen Beschaffenheit ist fast nur in den Schatten der Stirn, an Theilen des Nackens und Ohres und der anschliessenden Wange etwas zu bemerken. Gestochen ist es von Girolamo Rossi.

<sup>26</sup> No. 101 der Eremitage, Kniestück auf Leinwand. Die Farben sind durchs

oder dermaassen entstellt, dass man eine bestimmte Meinung nicht aussprechen kann. Dergleichen finden sich in der weiland Sammlung Northwick, im Pitti, in der Galerie Spada in Rom, im Wiener Belvedere, im Museum zu Turin und auf Schloss Alnwick.<sup>27</sup>

Einträglicheren Arbeiten konnte sich Tizian erst nach seiner Heimkehr wieder zuwenden. War auch bei Aufträgen von Kaufleuten und kleinen Herren nicht so viel Ehre einzulegen als römischen Prälaten gegenüber, so stand doch der Vortheil im umgekehrten Verhältniss zur Anerkennung. Das bestätigen mehrere nun folgende Werke. Im Frühjahr 1529 hatte König Ferdinand von Böhmen einen Bürger von Brüssel, Martin van der Hanna, dessen Säckel der Sache Karl's des V. gute Dienste geleistet, in den

---

Alter und durch alte Firnisse etwas ausgebleichen, auch fehlt es stellenweise nicht an Retouchen, so am Hals und an der linken Hand, ausserdem ist rechts ein Stück Leinwand angesetzt.

<sup>27</sup> Das Bild in Northwick (No. 870 des Katalogs, beim Verkauf der Sammlung veräussert) entsprach dem baarhäuptigen Original in Neapel, war aber so stark übermalt, dass sich schwer entscheiden liess, ob es von Tizian selbst oder von einem Schüler herrührte. — Die Copie in der Galerie Pitti in Florenz (No. 297), dem Paris Bordone zugeschrieben, ist ebenfalls Nachbildung des neapolitanischen Exemplares von einem Maler des XVII. Jahrhunderts. — Das der Galerie Spada in Rom ist nicht venezianisch, sondern von einem Maler der ausservenezianischen Schulen Italiens aus dem XVIII. Jahrhundert. — Die Copie im Museum zu Turin No. 129, ehemals als echter Tizian verzeichnet, jetzt in die „Schule“ des Meisters verwiesen, gehört der Manier nach einem späteren Schüler der letzten Bassani an. — Treuer ist die kleine, nur halb lebensgrosse Nachahmung der Sammlung Northumberland auf Schloss Alnwick (Holz), welche ehemals den Sammlungen Cammuccini und Altieri in Rom angehört hat. — Andere Spielarten sind: das Kniestück No. 24 im Museum zu Neapel, wo die rechte Hand des Papstes geschlossen auf einem Papier liegt und rechts durchs Fenster Landschaft sichtbar ist (Leinwand). Es scheint zu den parmesanischen Erbstücken gehört zu haben, da es im dortigen Inventar des Jahres 1680 als Original Tizian's aufgeführt ist. Es hat sehr gelitten, allein nach dem Bruchstücke der linken auf der Stuhllehne liegenden Hand zu urtheilen, welche unberührt ist, mag es in der That vom Meister selbst herrühren. — Das Exemplar im Belvedere zu Wien (I. Stock, II. Saal No. 45) stellt den Papst sitzend dar, die Rechte auf die Lehne des Sessels gelegt, die Linke auf dem Knie, die Purpurkappe auf dem Kopf. Das Bild gehört einem Venezianer des ausgehenden XVI. Jahrhunderts an. (Photographie von Miethke und Wawra.) — Unter den obigen Copieen haben wir vermuthlich die im farnesischen Inventar (Campori, Cat. S. 294) erwähnte von der Hand des Gatti (Soiario) zu suchen.

Adelstand erhoben. Der Parventi, der sich seitdem „d'Anna“ nannte, liess sich nachmals in Venedig nieder und erbaute den Palazzo Talenti (jetzt Martinengo) bei S. Benedetto am grossen Kanal, den er innen und aussen von Pordenone schmücken liess.<sup>28</sup> Dort wohnte er mit seinen Söhnen Johann und Daniel, welche gleich ihm als Grosshändler thätig waren. Im Jahre 1543 wurde Giovanni d'Anna Freund und Gevatter Tizian's, welchem er dadurch seine besondere Gunst bezeugte, dass er sich von ihm das „Ecce Homo“ malen liess, welches jetzt in der Wiener Galerie hängt, während ein Porträt desselben und eine Kreuzigung, die er von Tizian besass, verloren sind.<sup>29</sup> Jenes Bild erregte im Jahre 1574 die Bewunderung König Heinrich's des III., der es auf seiner Reise nach Paris im Hause des Besitzers in Venedig sah und diesem 800 Dukaten dafür bot.<sup>30</sup> Im Jahre 1620 kaufte es Sir Henri Wotton, damals englischer Gesandter bei der Republik, für den Herzog von Buckingham, und nicht lange nachher bemühte sich Herzog Thomas von Arundel vergebens, es diesem für 7000 Pfund Sterling abspenstig zu machen. Aber auf die üppig schwülen Tage König Jakob's folgte der Gewittersturm der englischen Revolution und der Sohn des ermordeten Villiers war sehr zufrieden, bei der Versteigerung der Nachlasstücke seines Vaters vom Kanonikus Hillewerve von Antwerpen für das „Ecce Homo“ so viel Hunderte zu bekommen, als Buckingham ehemals Tausende verschmäht hatte. Von jenem nun erwarb es Erzherzog Leopold für seinen Bruder, den Kaiser Ferdinand den I. Es kam damals nach Prag und wurde 1688 durch Karl den VI. nach Wien übertragen.<sup>31</sup>

Auch in diesem grossen Bilde hat Tizian wieder die evangelische Erzählung in einen halbwegs modernen Vorgang umge-

<sup>28</sup> Vasari IX. 36, Sansovino, Ven. descr. S. 212, Dolce, Dialogo S. 62, Cicogna, Iscr. Ven. III. S. 198. Reste von Pordenone's Malereien nimmt man noch an der Kanalseite wahr.

<sup>29</sup> Vasari XIII. 20 und 43.

<sup>30</sup> s. Anonymus des Morelli S. 89.

<sup>31</sup> s. „Advertisement“ zum Katalog der Sammlung George Villiers, Herzogs von Buckingham, von Brian Fairfax, London, Bathoe 1785, und Krafft, Hist.-krit. Katalog u. s. w. S. 38.

Wien,  
Belvedere.

formt. Der religiöse Inhalt ist in seine realistische Erscheinung, die erhabene Idee des Opfers der Gottheit in eine Schaustellung gewöhnlichen Leidens verwandelt. Er bedient sich im Allgemeinen der einfachen Compositionslinien, welche der „Tempelbesuch Maria's“ zeigt; die Scene vertheilt sich auf die Treppenfucht, welche zum Rhythuse führt und auf den davorliegenden Platz. Oben auf dem Podest vor dem Portale erscheint der Heiland vor dem Volk. Der Scherge hinter ihm blickt auf Pilatus, der — ein unverkennbares Conterfei Aretin's — mit der Frage auf Christus deutet: „was hat er Uebles gethan?“ während die Priesterschaft und die versammelte Menge in den Ruf „Kreuzige ihn!“ ausbrechen. Zwei Leute aus dem Volk kommen die Stufen heran, um das Opfer zu heischen, zwei Hellebardiere schreiten vor, hinter ihnen sieht man eine junge Frau, die ihren erschrockenen Knaben an den Schultern fasst. Ein Prälat in rothem Ornate tritt von rechts daher, weiter zurück steht ein Fahnenträger mit dem Banner und zwei Reiter — ein Türke nach dem Typus Sultan Soliman's gezeichnet und ein Ritter in Stahlharnisch. Links an der Treppe sitzt ein Mann in Arbeitertracht seinen bellenden Hund haltend und ein Söldner steht halb kauernd auf den Schild gelehnt und blickt nach Christus hinauf. Das Ganze spielt unter freiem Himmel vor einem Gebäude, welches trotz seines kerkermassigen Aussehens reich mit Statuen geschmückt ist. Merkwürdig, wie Tizian bei so beengtem Raume und mit nur 27 Figuren doch den Eindruck eines Volksauflaufes hervorbringt.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Wien, Belvedere, I. Stock, II. Saal No. 19, Leinwand h. 7 F. 7 Z., br. 11 F. 3 Z., die Figuren kaum unter Lebensgrösse. Auf einem Papierstreifen am Fuss der Treppe steht:

TITIANV  
S  
EQVES  
CES.  
F  
1543

Die Verwendung harziger Farben hat das Nachschwärzen sehr befördert; ausserdem ist die Bildfläche ungleichmässig gereinigt und an vielen Stellen stark nachgebessert worden, sodass sie an Haltung eingebüsst hat. Dem Schiavone ähnelt der deckende Asphaltton und die Derbheit der Formgebung und Geberdensprache. Gestochen ist das Bild von Wenzel Hollar 1650, photographiert durch Miethke und Wawra. —

Bei dem Schwung der Behandlung und dem Reichthum der Farbencomposition tritt die Vernachlässigung des Lineaments und der Mangel an Grossheit der Auffassung, an dem das Bild leidet, nur noch mehr hervor. Die Farbentöne sind kräftig und bestimmt mit solider Breite vorgetragen und ein wohlthuender warmbrauner Hauch bindet die manigfaltigen Massen, aber hier und da erinnert die Anwendung starker, mit Asphalt hervorgebrachter Schatteneffekte an Manieren, wie sie später bei Schiavone und Tintoretto zur stehenden Eigenheit werden. Man kann sich der Vermuthung nicht erwehren, dass Tizian in der Zeit, während er den berausenden Umgang des päpstlichen Hofes genoss, im Atelier zu Hause seine tüchtigsten Schüler fleissig für sich arbeiten liess. Darauf wird u. a. die verhältnissmässig unbedeutende Auffassung des Heilandes zu schieben sein, dessen Erscheinung gewöhnlich und dessen Haltung gedrückt ist, ferner der heftige plebejische Geberdenausdruck etlicher Gestalten aus der Menge, die überhaupt sehr ungünstig von der Zuschauerschaft auf dem Bilde des „Tempelbesuches der Maria“ absticht. Dergleichen hinderte nun aber die Wirkung des Gemäldes beim venezianischen Publikum keineswegs. Man erfreute sich nicht blos an der packenden Wiedergabe des biblischen Stoffes, sondern zugleich auch an der Einführung hervorragender Persönlichkeiten des Tages. Es war höchst unterhaltend, Angesichts dieses Pilatus an Aretin zu denken, der freilich selber mit dieser Auszeichnung wenig zufrieden sein mochte; ausserdem schien es ein glücklicher Einfall, dass unter denen, welche nach dem Blute des Heilands lechzten, der Sultan figurirte, aber nun ging man in der Ausdeutung solcher Anspielungen weit über die gebotene Grenze, und es ist einfach abgeschmackt, wenn die Ueberlieferung den Ritter an Soliman's Seite als Karl den V. bezeichnete oder die einmal rege gemachte Phan-

---

Eine Replik davon hängt in der Sakristei der Kirche S. Gaetano in Padua. Sie trägt eine ähnliche Inschrift wie das Original, jedoch mit der Jahrzahl 1574. Die Farben sind sehr verdüstert. Bei dem hohen Standort des Bildes muss die Frage nach der Urheberschaft offen gelassen werden. Eine gleiche Darstellung von Tizian kannte Boschini, Riche' Min., Vorwort, im Palast Correr bei S. Fosca in Venedig.

tasie eine absichtliche Aehnlichkeit desselben mit Alfonso von Este herausah.<sup>33</sup>

Verona,  
Dom.

Ziemlich gleichzeitig mit diesem Bilde, welches den Neid des Paolo Veronese herausfordern konnte, malte Tizian die Himmelfahrt der Jungfrau im Dome zu Verona. Sie hat durchaus nicht die majestätische Grösse seiner Assunta bei den Frari, sondern zeichnet sich durch die feine Ausgleichung von Licht und Schatten und harmonische Tönung bei lebenswahrer Auffassung der Formen und Geberden aus. Das Antlitz in geheimnissvolle Dämmerung gehüllt, sitzt Maria von Lichtglorie umgeben auf den Wolken über dem Grabe, inbrünstig ihrem Dankgeföhle folgend, indem sie die Hände zum Gebet erhebt. So blickt sie beseligt auf die Apostel hernieder, von denen Petrus links stehend und ihm gegenüber ein Knieender hervorrägt, Beide in das leere Grab hinabschauend, während die Anderen den Blick der Glanzerscheinung zu ihren Häupten zuwenden. Im mittlern Hintergrunde steht Thomas, welcher den vom Himmel herabgefallenen Gürtel der Heiligen aufgefangen hat. Auch hier sind die schwärzlichen Töne bemerkbar, die beim Wiener „Ecce Homo“ auffallen; die Pinselführung ist wieder frei und schwingvoll, aber die ganze Anordnung gesammelter, die Gesichtsbildung charaktvoller, der Faltenwurf schöner und grossartiger als dort.<sup>34</sup>

Inzwischen setzte Tizian und die „Akademie“, Aretin an der Spitze, die Hebel an, um für die in Bologna und Bussé geleisteten Dienste des Meisters etwas Ordentliches aus den Farnese's herauszuquälen. Im März 1544 dictierte ihm Aretin einen Brief in die Feder, worin er dem Sekretär des Kardinals Maffei seine

<sup>33</sup> Ueber die Deutungen vgl. Ridolfi I. S. 225. Der angebliche Karl der V. im Bilde hat schlechterdings nichts mit dem Porträt des Kaisers zu thun.

<sup>34</sup> Leinwand, oben rund, die Vordergrundfiguren lebensgross. Schwere Firnisüberzüge und etliche Uebermalungen entstellen die Fläche, welche dadurch viel an Frische verloren hat. Ridolfi (s. Marav. I. S. 229) copierte das Bild für einen Altar in der Kirche zu Roveredo; es ist in Linienmanier gestochen von Gaetano Zancon und C. Normand. Nach Gius. Mar. Rossi's Guida di Verona vom Jahre 1854 S. 25 war die Himmelfahrt Maria's auf dem ehemals der Familie Cartolari gehörigen Altar aufgestellt gewesen, der später nach einer Zeichnung Sansovino's für die Familie Nicheola umgebaut worden wäre, was Ridolfi I. S. 229 bestätigt. Es war eine Zeit lang als Beute in Frankreich.

Erwartungen nahe legt. „Der Ruhm des grossen Alexander“ — schreibt er — „erstreckte sich so weit in alle Welt, dass es überhaupt keinen andern Gegenstand des Ruhmes, ja nur der Unterhaltung gab. Solches Lob zu hören, kam einer wiedergekehrten Jugend gleich und war nicht minder erfrischend, als die Nachricht wäre, dass Se. Eminenz jenes von der heiligen Güte des Papstes ausgegangene Versprechen bezüglich des Benefiziums zu seinem eigenen gemacht hätte.“<sup>35</sup> Auch Ranuccio Farnese war für Tizian's Interesse erwärmt worden und verwendete sich im April gelegentlich seiner Anwesenheit in Venedig für ihn bei seinem Bruder.<sup>36</sup> Aber es wurden noch andere Mittel ergriffen. Eingendenk der hohen Gunst Michelangelo's bei Paul dem III., für den er sein „Jüngstes Gericht“ in der Sistina gemalt hatte, schrieb Tizian noch an diesen und rief seine brüderliche Unterstützung an. Aretin secundierte ihm gleichfalls durch einen Brief an Michelangelo, erzählte ihm von seinen eigenen Ehren beim Zusammentreffen mit dem Kaiser in Verona und lobte sein Weltgericht, ohne es gesehen zu haben. Das Angenehme mit dem Nützlichen verbindend bittet er ihn schliesslich um Zeichnungen, welche er höher schätze als Ketten und Trinkbecher fürstlicher Gönner.<sup>37</sup> Ferner wurde auch Carlo Gualteruzzi, Sekretär des Ottavio Farnese, in's Geheimniss gezogen, damit auf diesem Wege der Einfluss Bembo's, zu dessen Freunden er gehörte, auf Michelangelo wirken sollte.<sup>38</sup> Im November endlich brachte Aretin noch das gröbere Geschütz einer unmittelbaren, höchst schmeichelhaften Ansprache an Ottavio Farnese in's Feuer<sup>39</sup>, und um den Meister, welchem alle diese Anstrengungen galten, in's rechte Licht zu setzen, richtete er einen Erguss an ihn, worin sich in der That echtes Gefühl für das Erhabene in Kunst und Natur ausspricht:

<sup>35</sup> Tizian an Maffei, Venedig 20. März 1544 bei Ronchini, Relazioni S. 5.

<sup>36</sup> Ranuccio an Kardinal Alessandro, Venedig 25. April 1544, s. ebenda.

<sup>37</sup> Aretin an Michelangelo, Venedig April 1544 in den Lettere di M. P. Aret. III. S. 45, 46. Ebenda auch Tizian's Brief.

<sup>38</sup> Aretin an Carlo Gualteruzzi, Venedig Juni 1544 in den Lettere di M. P. Aretino III. S. 51, vgl. auch Sansovino, Ven. descr. S. 597.

<sup>39</sup> s. den Brief vom November 1544 aus Venedig in den Lettere a M. P. Aretino III. S. 68.

„Als ich heute meiner Gewohnheit zuwider allein oder vielmehr nur in Gesellschaft meines Recidiv-Fiebers gespeist, welches mir all' die guten Dinge, die vor mir standen, verleidete, legte ich mich in's Fenster und beobachtete die zahllosen Boote, namentlich die Wettfahrt der von ausgezeichneten Ruderern bedienten Gondeln auf dem grossen Kanal. Ich überschaute die Menge, welche den Rialto und die Riva füllte, um dem Schauspiel beizuwohnen, und als sie allmählig wieder verschwunden war, erhob ich den Blick zu einem Himmel, wie er seit den Tagen der Schöpfung nie herrlicher im Licht- und Schattenspiel erglänzte. Es war eine Luft, wie sie ein Künstler wohl zu malen wünscht, der das Unglück hat, nicht Tizian zu sein. Der steinerne Bau der Häuser erschien mir in all' seiner Kraft wie künstlerisches Scheinwerk, die Atmosphäre manigfaltig abgestimmt von Klarheit zu Dämmerung, die Wolken oberhalb der Dächer verloren sich in weiter Ferne in grauen Dunst, die vordersten sonnenhell strahlend, die ferneren Schichten wie bleierne Masse, die endlich in wagerechte Streifen sich auflöste, hier grünlichblau, dort bläulichgrün über den Palastmassen sich ergiessend — mit einem Wort: ich war in eine Landschaft unseres Vecelli versetzt. Schauend und geniessend seufzte ich: O Tizian, wo bist Du, und warum malst Du das nicht?“<sup>40</sup>

Wo diese wohlberechneten Seufzer den Meister damals gefunden haben würden, wissen wir nicht genau. Vielleicht war er auf den heimathlichen Bergen, vielleicht auch kreuzte er in der Gegend von Colle auf der Lauer nach der Pfründe Pomponio's. Zu Anfang des Jahres hatte er nämlich mit der Gemeinde von Castel Roganzuolo, deren Kirche zu Colle bei Ceneda gehörte, den Vertrag über Lieferung eines dreitheiligen Altarstückes abgeschlossen, das im folgenden September fertig sein sollte. Er scheint sein Versprechen inne gehalten zu haben, dagegen liess es der Kirchenvorstand seinerseits fehlen. Die ausbedungene Summe von 200 Dukaten wurde nicht rechtzeitig beschafft, denn

---

<sup>40</sup> Dies ist der Inhalt von Aretin's Brief, Venedig Mai 1544 in den Lettere di M. P. Aretino III. S. 46.

1546 verständigte sich Tizian mit der Gemeinde von Castel Roganzuolo zu achtjährigen Ratenzahlungen, wobei die Schuldner noch die Lieferung der Steine und der Arbeit zum Bau eines Häuschens übernahmen, welches Tizian sich in der Nachbarschaft bei Manza herrichten wollte. Voll Entzücken schildert Gilbert diese ländliche Oertlichkeit. „Man erwartet nicht eben viel, wenn man von Ceneda sich dem am Fusse eines kahlen Hügels zerstreuten Dorfe nähert, über welchem die einsame kleine Kirche und nahebei der Wartthurm steht. Aber welch' ein Blick bietet sich von da oben! Unter dem Baldachin abziehender Gewitterwolken ragten die Julischen Alpen in bleicher Majestät und eine Fluth goldenen Lichtes ergoss sich über die Ebene, die sich nach Osten, Westen und Süden endlos ausdehnt, ein Meer von Grün, dessen farbiger Endsaum die Adria wirklich ist; wie zahllose Schiffe erscheinen die leuchtenden, überall verstreuten Campanilen, der fernste von ihnen der Markusthurm.“<sup>41</sup> Gilbert klagt dann freilich, ein Blick auf das Altarbild im Innern der Kirche lehre sofort, dass die Spuren von Tizian's Hand fast ganz durch grobe Uebermalung vertilgt und überhaupt nur wenig Ueberreste erhalten seien. Die Wahrheit ist: die Gemeinde von Roganzuolo Roganzuolo. bestellte 1544 jenes Bild bei Tizian und erhielt 1575 eine Kirchenfahne von dessen Sohne Orazio. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das erstere anderweit verwendet oder verloren und letztere an seinen Platz gesetzt ist. Orazio's Vertrag bestimmte, dass links und rechts auf der Fahne Petrus und Paulus gemalt werden sollten, und diese Beiden finden wir auch wirklich als Flügelstücke auf dem dortigen Altargemälde vor. Sie sind in Orazio's bekannter Manier behandelt, während das Mittelbild, Maria mit dem Kinde, eine geringe Arbeit etwa des Fiumicelli oder des Peccaniso von Treviso ist.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> s. Josuah Gilbert's Cadore S. 29—31.

<sup>42</sup> Das Urkundliche über die Beziehungen Tizian's und Orazio's zu Castel Roganzuolo geben wir im Anhang unter No. LXV., LXVI. und LXVIII. Die Leinwandbilder mit lebensgrossen Figuren sind in stattlichen architektonischen Goldschrein mit drei Rundgiebeln eingesetzt. Rechts steht Petrus mit den Schlüsseln in der Hand lesend, links Paulus ein Buch in der Linken und mit dem Schwert nach unten deutend. Maria steht neben einem verzierten Postamente, auf welches sie

Während des Jahres 1544 bis gegen Ende des folgenden blieben aller Taktik zum Trotz die Bemühungen Tizian's um eine handgreifliche Gunst der Farnese erfolglos. Die Schuld jedoch lag weniger an Abneigung oder Geiz der hohen Herren, als an den politischen Wirrnissen. Der Papst und seine ganze Sippe hatten alle Hände voll weltlicher Geschäfte, der Kardinal war wiederholt zu diplomatischen Reisen genöthigt und daher nicht in der Lage, sich mit den Ansprüchen eines Malers zu befassen, der überdies so weit von Rom entfernt lebte. Im Frühjahr hatte Franz der I. seine Armee nach Italien geschickt und die Schlacht bei Cerisole gewonnen, wo Tizian's alter Gönner der Marchese del Vasto tödtlich verwundet wurde. Der Kaiser begegnete dem Schlag, indem er seinerseits in Frankreich eindrang; Kardinal Alessandro hatte als Legat von einem Heer zum andern unterhandelt. Nachdem die Kriegführenden im September zu Crespi Friede geschlossen, stiegen Tizian's Aussichten auf päpstliches Anerkenntniss; wenigstens baute er darauf, als er sich im December um das Einschreiten des Kardinals bei seinem Handel mit der Geistlichkeit von S. Spirito bemühte.<sup>43</sup>

Indessen war es wohlgethan, neben der immerhin ungewissen Hoffnung auf den römischen Hof die ältere und zuverlässigere Huld des Kaisers zu hegen. Im Oktober richtete er ein Schreiben an Karl den V., worin er ohne Aretinische Weitschweifigkeiten meldete, dass er zwei Bildnisse der verstorbenen Kaiserin Isabella vollendet habe:

„Kaiserliche Majestät! Ich habe dem Señor Don Diego Mendoza die beiden Bilder der erlauchten Kaiserin übergeben, auf

---

den nackten Knaben gestellt hat, zu ihren Füßen liegt eine Citrone und ein Korb Blumen. Die Behandlungsweise der Heiligenfiguren ist tizianisch, aber nur im Sinne von Schülern des Meisters und erinnert besonders an Orazio's Alterswerke, was trotz der verblichenen Färbung und trotz des Abblätterns der Fleischtöne und der allgemeinen Verdunkelung kenntlich ist. Die Farben sind dünn, aber stumpf im Ton, Zeichnung, Modellierung sowie Licht- und Schattenführung sind durchweg zu schwach für Tizian. Die Mittelfigur ist nicht so geschickt behandelt wie die Seitentheile; ihre Formen sind schwer und schwammig, die Bewegung geziert, dabei die Farben hart und der Vortrag hastig und locker. Gehören die Bestandtheile nicht der Kirchenfahne Orazio's an, dann ist diese verloren gegangen.

<sup>43</sup> s. oben S. 434.

welche ich allen Fleiss verwendet habe, dessen ich fähig bin. Gern hätte ich sie Ew. Majestät persönlich überbracht, aber mein Alter und der weite Weg verboten diese Reise. Nun bitte ich Ew. Majestät, mir die Mängel oder Fehler, die ich gemacht habe, anzugeben und mir die Bilder wieder zuzuschicken, damit ich sie verbessern kann. Ich bitte dringend, keine andere Hand daran zu lassen. Im Uebrigen beziehe ich mich auf das, was Señor Don Diego über meine Angelegenheit sagen wird und umklammere Füsse und Hände Ew. Majestät, in dessen Gnade ich mich unterthänigst befehle als Ew. Majestät treuester und gehorsamster Diener

Venedig, 5. Oktober 1544.

Tiziano.

An Se. Cäsarische Majestät den Kaiser

Meinen Herrn.<sup>44</sup>

Mit demselben Courier, der diesen Brief beförderte, ging ohne Zweifel auch einer von Aretin ab, in dem dieser zu Nutz und Frommen seines Genossen die Punkte weiter auseinandersetzte, welche Tizian dem kaiserlichen Botschafter überlassen hatte. Es war nur eine neue Auflage der chronischen Klagelieder. Neun Jahre waren vergangen, seit Tizian die Anweisung auf ein Kornprivileg für Neapel bekommen hatte und noch war nichts erfolgt; Monate lang blieb seine mailändische Pension unbezahlt.<sup>45</sup> Die oben erwähnten Bilder kamen nach Brüssel, wo sie bis zur Abdankung des Kaisers blieben, der sie mit nach S. Yuste nahm.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> s. den Wortlaut des Briefes im Anhang unter No. LXVII. Das Original befindet sich im Archiv zu Simancas, wo es von Dr. Bergenroth copiert wurde (s. dessen Handschrift im Britischen Museum), als Jahrzahl ist 1545 angegeben, aber offenbar gehört es ins Jahr 1544, da Aretin am 5. Oktober 1544 dem Kaiser brieflich meldete, dass Tizian das Porträt Isabella's vollendet habe (s. Lettere di M. P. Aretino III. S. 77) und da Tizian im Oktober 1545 nicht in Venedig, sondern in Rom war.

<sup>45</sup> Dieser Brief Aretin's (vgl. Anmerkung 44) wurde an Bernardo Navagero, den venezianischen Gesandten bei Karl dem V. befördert.

<sup>46</sup> Im Inventar vom August 1556 (s. Gachard, *Retraite et mort de Charles V*, Brüssel, Gent und Leipzig 1855, II. S. 93) sind sie benannt: „Item: La ressemblance de l'Empereur et de l'Impératrice faict sur toile par Tisiane.“ — „Item: La ressemblance de l'Impératrice faict sur toile par Tisiane.“ — Vgl. ferner Stirling, *Cloister life of Charles V*. Beide Bilder wurden 1605 von Rubens in Madrid copiert; s. Sainsbury's Papers S. 3 und 237.

Sie sind in seinem Nachlass-Inventar aufgeführt. Das eine ist verloren, das andere befindet sich im Museum zu Madrid.

Madrid,  
Museum.

Den Bildnissen der Kaiserin lag angeblich ein flandrisches Original zu Grunde, aber Tizian hat sein Gemälde derart behandelt, dass man die mittelbare Entstehung kaum vermuthet. Isabel, welche damals schon längere Zeit todt war, ist hier im Alter von ungefähr 24 Jahren dargestellt. Sie sitzt vor reichem Brokatvorhang im Sessel am Fenster, das würdige aber magere und etwas abgespannte Gesicht von rothem Haar mit Perlschmuck und einem Perlenhalsband mit reichem Juwelengehänge gesäumt. Ihre Kleidung besteht aus rothem Sammetspenser, seidenen Carmoisinschlitzärmeln, ebenfalls mit Edelsteinen besetzt, und Mouselin-Weisszeug mit Goldnetz. In der Linken hält sie ein Buch, durchs Fenster sieht man bergige Landschaft. Zurückgesandt hat der Kaiser das Bild nie. Wie werth er es hielt, beweist der Bericht, dass er es sich ans Sterbebett holen liess.<sup>47</sup>

Porträts bildeten in dieser Zeit wiederum Tizian's Hauptbeschäftigung. Einen Sammelplatz der hervorragenden Geister in Politik, Wissenschaft und Kunst bot damals der Palast, in welchem das urbinatische Herzogspaar oft Hof hielt, wenn es zeitweilig Pesaro verlassen musste. Guidubaldo, dem es darum zu thun war, das Kommando über die venezianischen Streitkräfte zu erlangen, zog alle einflussreichen Männer heran und seine Gattin Giulia Varana fesselte gleichzeitig die Schöngeister. In den Gemächern des Herzogs trafen sich Männer wie der Schriftsteller Sperone und der kaiserliche Gesandte Mendoza, Gian-Giacomo Lionardi, Trissino, Bernardo Navagero, Marcantonio und Domenico Morosini, Daniel Barbaro, Federigo Badoer und Domenico Venier, und dass in solcher Mitte Aretin nicht fehlte, war selbstverständlich. Aus Eindrücken dieser Geselligkeit entstanden Sperone's Dialoge.

---

<sup>47</sup> Madrid, Museo del Prado No. 455, Leinwand h. 1,17 M., br. 0,98 M. Es befand sich 1582 im Palaste von Pardo, 1686 im Alcazar zu Madrid; vgl. Madrazo's Katalog, worin ohne ersichtlichen Grund angenommen wird, das Original zu Tizian's Gemälde sei von Antonio Moro gewesen; s. ferner Mignet, Charles V., 2. Ausgabe, Paris 1854, S. 412. Auf dem Stich von D. de Jode legt die Kaiserin die rechte Hand auf den Tisch und hat in der linken Blumen.

Die Gesellschaft ergötzte sich daran, sein Gespräch über das Glück vorlesen zu hören, worin das Missgeschick des Kaisers vor Algier geschildert wird<sup>48</sup>; und wie in Carliglione's „Cortigiano“ als Mittelpunkt der Bewunderung Rafael dasteht, so hier Tizian. In einem andern dieser Gespräche, welches er Tullia, Bernardo Tasso, Niccolò Gratia und Molza zusammen über das weltumfassende Thema „Liebe“ führen lässt, spricht Tullia höchst schwungvoll von der Welt „als dem von der Natur geschaffenen Abbilde Gottes“ und vergleicht sehr abschätzig mit diesem Bilde die Porträts von Malerhand, welche nur die äussere Hülle des menschlichen Wesens zu geben vermöchten. „Ihr seid ungerecht gegen Tizian!“ — wirft ihr Tasso leidenschaftlich ein, doch sie erwiedert: „Tizian halte ich nicht für einen Maler, seine Erzeugnisse nicht für Kunst, sondern für Wunderwerke. Seine Farben müssen mit dem Saft jenes geheimnissvollen Krautes gemischt sein, dessen Genuss den Glaukus zum Gott machte; denn mich berühren seine Bildnisse wie etwas Göttliches, und wie der Himmel das Eden der menschlichen Seele ist, so hat Gott in Tizian's Farben das Paradies unseres Sinnenlebens gelegt.“<sup>48</sup>

Wenigstens fünf von den Mitgliedern des Kreises, der in den Dialogen des Sperone eine Rolle spielt, sind im Jahre 1545 von Tizian gemalt worden; ausserdem noch ein unbekannter Freund Priscianese's Namens Alessandro Corvino.<sup>49</sup> Im Februar wurde das Bild Daniel Barbaro's an Giovio geschickt, den Karl der V. ständig „seinen Lügner“ nannte, während Tizian ihn als Gevatter bezeichnete.<sup>50</sup> Obgleich er damals weder schon zum Gesandten bei Eduard dem VI. noch zum Patriarchen von Aquileja ernannt

<sup>48</sup> s. Dialoghi del Signor Speron Sperone, Venedig 1596, S. 510 und dessen Dialogo d'Amore, Venedig, Aldus 1542, S. 24 und 25.

<sup>49</sup> s. den Brief Aretin's an Priscianese, Venedig Februar 1545 in den Lettere di M. P. Aretino III S. 97 v. und 98.

<sup>50</sup> Aretin an Giovio in Rom, Venedig Februar 1545 in den Lettere di M. P. Aretino III. S. 104. Ein Porträt des Daniele Barbaro, mit der Hand auf einem Buche, befand sich in der Sammlung Hans van Uffel in Antwerpen (s. Ridolfi I. S. 259). Ihm entspricht das von W. Hollar gestochene mit der Inschrift: „Titianus pinxit, Hollar fecit 1649. — Ritratto di Monsignor della Casa“ — Vorderansicht eines kurzhaarigen Mannes mit langem Bart, die Finger der linken Hand auf ein Buch legend.

war, gehörte er doch zu den Doctoren der freien Künste von Padua und spielte den Gönner Tizian's, um sich demnächst auch zum Mäcen der Palladio, Vittoria und Paolo Veronese aufzuschwingen.

Im März wurde sodann ein Bildniss Guidubald's des II. von Urbino fertig, welchem später das der Herzogin und eins von Marcantonio Morosini folgte. Ob das Porträt Sperone's auch damals entstanden war, steht nicht genau fest.<sup>51</sup> Leider kann von ihnen allen keine Spur mehr nachgewiesen werden. Nur ein einziges Bildniss jener Tage legt noch Zeugniß ab von dem Werthe des Schatzes, der uns verloren gegangen ist. In demselben Briefe, worin er den Empfang des Barbaro-Porträts bestätigt, hatte Gioivo nach einer Skizze von Aretin gefragt und dieser selbst erwiederte, er wolle ihm eine Copie des „scheusslichen Wunderdings“ verschaffen, das Tizian gerade vollendet hätte.<sup>52</sup> Einige Monate nachher schickte Aretin sein Conterfei an den Herzog von Florenz mit einem launigen Schreiben, worin er sagt: die Seiden-, Sammet- und Brokatstoffe auf dem Bilde würden vermuthlich besser gerathen sein, wenn Tizian eine Hand voll Scudi mehr für ihre Ausarbeitung bekommen hätte.<sup>53</sup> In gleichem Tone schrieb er dann an Tizian, der damals in Rom war, und stellte ihn zur

<sup>51</sup> s. den Brief Aretin's an den Herzog von Urbino, Venedig März 1545 und den an die Herzogin vom Oktober dieses Jahres, sowie an Marcantonio Morosini, Venedig Juli 1545 (*Lettere di M. P. Aretino* III. S. 114, 198 und 161). Das Bildniss Guidubaldo's kam mit anderen Erbstücken i. J. 1631 nach Florenz, wo es jedoch nicht mehr zu finden ist (s. Chiavacci's Katalog der Galerie Pitti vom Jahre 1859, S. 245). Sperone's Porträt sah Ridolfi im Hause eines Kanonikus Conti in Padua; auf dem Deckel über dem Bilde war ein Kind gemalt, welches mit einem Löwen spielte; vergl. darüber auch das Bruchstück eines Briefes des Sperone bei Ticozzi, Vecelli etc. S. 223, Anmerkung, aber dagegen Bartoli, *Pitture di Rovigo*, Venedig 1793, S. 164, welcher ein Porträt Sperone's im Palaste des Bischofs erwähnt (im Alter von 22 Jahren, von Tizian) und hinzufügt, Sperone halte sein Buch mit den Dialogen in Händen, welche er jedoch erst im dreissigsten Jahre zu schreiben begann (s. Sperone's *Apologia dei Dialoghi* in den Dialogen selbst S. 521).

<sup>52</sup> Gioivo an Aretin, Rom 11. März 1545 in Bottari's *Racc. di lett. pitt.* V. S. 230, und Aretin an Gioivo, Venedig April 1545 in den *Lettere di M. P. Aretino* III. S. 121.

<sup>53</sup> vgl. Gaye, *Cart.* II. S. 331, 345—347 und Aretin's Brief an den Herzog, Oktober 1545 in den *Lettere di M. P. Aretino* III. S. 238.

Rede, dass er sein Porträt so skizzenhaft gelassen habe.<sup>54</sup> Für uns ist diese Bemerkung schlechthin unverständlich, denn wie wir das Gemälde in der Galerie Pitti in Florenz sehen, ist es ein Wunder von Vollendung.

Während auf dem Ecce-Homo in Wien die Züge Aretin's, der dort als Pilatus auftritt, recht gemein erscheinen, ist er hier aus der verderbten Atmosphäre herausgehoben und soweit das möglich war geadelt. Von Hause aus eine gedrungene kräftige Gestalt, nimmt er sich auch damals noch trotz der vorgerückten Jahre kräftig genug aus. Aus dem energischen Bogen der Brauen und der Stirnbildung spricht Gewalt, aus den grossen dunklen Augen feurige Leidenschaft, selbst das mit Grau untermischte Haar und die gebleichten Stellen im wohlgepflegten Vollbart thun der Straffheit, welche die ganze Erscheinung bewahrt hat, keinen Eintrag. Renommist und Federfechter stehen ihm nach wie vor auf dem Gesicht geschrieben, aber wenigstens die hässlichsten Spuren sind geschickt gemildert und es tritt im Ganzen mehr die Schärfe seines Wesens als die Gedunsenheit hervor, die mit dem Alter zugenommen hatte. Vom Fieber, das ihn in jener Zeit heimsuchte, merkt man nichts, keine Spur von Blässe im Fleisch, sondern im Gegentheil gesunde Röthe und etwas von der warmen Tiefe der Tonart, wie sie auch bei Rembrandt vorkommt. Die bläulichen Stellen unter den Augen verrathen nicht sowohl den Schwelger als vielmehr das gallige Temperament. Haltung und Colorit des ein wenig erhobenen und nach rechts gewandten Kopfes sowie die ganze Positur athmet trotziges Selbstbewusstsein und Geist. Der eine Arm liegt auf dem Rücken, der andere auf der Brust und die beschuhte Hand hält die Schabe über dem braunen Wamms zusammen. Auf der Brust prahlt anspruchsvoll die Ritterkette.<sup>55</sup> — Dank hat Aretin vom Herzog Cosimo für

Florenz,  
Galerie  
Pitti.

<sup>54</sup> Aretin an Tizian, Venedig Oktober 1545, Lettere di M. P. Aretino III. S. 236.

<sup>55</sup> Florenz, Galerie Pitti No. 54, Leinwand, lebensgrosses Hüftbild auf dunkelbraunem Grunde, der Farbenkörper sehr kräftig. Ein schöner Stich, Gegenseite, existiert von F. Petrucci und T. Ver Cruys, welche auch das Bild eines jüngeren Mannes unter dem Namen Aretin's gestochen haben. Photographiert von Alinari.

diese Widmung nicht erhalten. Man sagte, es erinnerte ihn an unliebsame Beziehungen, die zwischen seinem Vater und dessen ehemaligem Sekretär stattgefunden hätten. Auf die wiederholten und vollendet unverschämten Briefe des aufdringlichen Schenkgebers antwortete er schliesslich mit klingender Münze — mehr hatte Aretin wohl überhaupt nicht erwartet.<sup>56</sup>

Der Herzog von Urbino, bei welchem Tizian in jener Zeit offene Arme fand, war zwar nicht der reichste, aber trotzdem der freigebigste von allen Fürsten Norditaliens. Kriegsmann, ohne je eine grosse Armee geführt oder eine Hauptschlacht durchgefochten zu haben — wie er denn weder als venezianischer Feldherr noch als Führer der päpstlichen und spanischen Truppen Hervorragendes geleistet — neigte er mehr zu Verwaltungsgeschäften als zu militärischem Dienst im engern Sinne. In seinem Herzogthum reizte er die Unterthanen durch willkürliche Auflagen, aber er hielt die dadurch entstandenen Unruhen mit eiserner Hand nieder und schaltete königlich mit seinem Geldbeutel. Dabei war er ein Mann von Geschmack und seine literarischen und künstlerischen Bedürfnisse brachten ihm einen genialen Meister wie Tizian in der jetzt für Italien wiederkehrenden Friedensära sehr nahe. Die Liebhabereien des kleinen Hofes von Pesaro richteten sich aber mit derselben Stärke nach derselben Seite wie bei Papst und Kaiser, und so entstand, wie wir bald sehen werden, ein eifriger Wettstreit der ungleichen Mächte um den möglichst ausschliesslichen Besitz Tizian's.

Nach dem Friedensschluss mit Frankreich und dem Waffenstillstand mit den Türken hatte sich Karl V. mit den Farnesen zur Niederwerfung der Protestanten geeint. Der erste Erfolg dieser Verständigung war das allgemeine Concil, welches im December 1545 in Trient zusammentrat. Der Papst triumphierte. Er hatte kurz zuvor die Erhebung seines Sohnes Pier Luigi zum Herzog von Parma und Piacenza gegen den Willen des Kaisers durchgesetzt; sein Enkel Ottavio erwartete das Erbe seiner Frau, einer

— Ueber andere Porträts, die angeblich den Aretin darstellen, s. oben I. S. 262 ff. Ein Exemplar in Dresden mit falscher Inschrift soll noch Erwähnung finden.

<sup>56</sup> Gaye, Cart. II. S. 345—347.

Tochter Karl's; Kardinal Alessandro war des wandernden Diplomatens Lebens überhoben. Fast die ganze Farnesische Sippe sass in Rom beisammen, mit dem gesellschaftlichen Hauptquartier im Palast des Belvedere. Nichts natürlicher nun, als dass die Familie eben damals ernstlicher auf den Gedanken zurückkam, Tizian nach Rom zu ziehen. Ob der Meister gegenüber dem starken Drängen Guidubaldo's und eingedenk seiner schlimmen Erfahrungen mit den Farnese's sich freiwillig entschlossen haben würde, ihrem Ruf zu folgen, ist fraglich. Den Ausschlag gaben die Vorstellungen Girolamo Quirini's, der ihm die besonderen Vortheile klar machte. Er wusste übrigens, dass sich Tizian dem Herzog von Urbino zu zeitweiligem Aufenthalt in Pesaro verpflichtet hatte und liess dies bei seinen Berechnungen nicht ausser Acht.<sup>57</sup>

Auf dieses Abkommen vertrauend nahm Herzog Guidubald seit September 1545 den Meister unter seinen persönlichen Schutz, liess ihn mit seinem Sohne Orazio, der ihm jetzt als Gehilfe zur Seite stand, in seinem Gefolge über Ferrara nach Pesaro mitreisen und nach kurzem Aufenthalte daselbst durch die päpstlichen Staaten bis Rom geleiten.<sup>58</sup> Dergleichen Ehren waren seit Apelles keinem Künstler zu Theil geworden. In einem Briefe an Guidubald vom Oktober versichert Aretin: „Tizian heisst mich den Herzog von Urbino anbeten, dessen fürstliche Gnade noch nie ihres Gleichen gehabt und er möchte durch mich seinen Dank aussprechen für die sieben Reiter der Escorte, für die freie Reise, das Weggeleit, die Ehren, Freundlichkeiten und Geschenke und das gastliche Asyl in einem Palaste, den er wie seinen eigenen betrachten durfte.“<sup>59</sup> — „Euer oder vielmehr unser Tizian“ — so schreibt Bembo an Girolamo Quirini aus Rom — „ist nun hier und hält sich Euch zu grossem Dank verpflichtet, da Ihr allein ihn zu dieser Reise bestimmt und aufs Liebenswürdigste zu dem Wagniss überredet hättet, das so über Erwarten gelungen

---

<sup>57</sup> Bembo an Quirini, Rom 10. Oktober 1545 in Bembo's Opere VI. S. 316, und Vasari XIII. 36.

<sup>58</sup> Ebenda und vgl. Aretin's Brief an Modanese, Venedig Oktober 1545, sowie Aretin an Guidubald in den Lettere di M. P. Aretino III. S. 217 und 223.

<sup>59</sup> Aretin an Guidubald a. a. O.

sei. Er hat schon eine Menge Antiken gesehen und ist ganz voll davon“.<sup>60</sup>

Wie Bembo, so empfing auch der Papst den Ankömmling höchst wohlwollend<sup>61</sup>; der Kardinal Alessandro gab ihm den Vasari als Führer zur Seite und wies ihm Wohnung im Belvedere an, wo er jederzeit mit der päpstlichen Familie verkehren konnte, deren Bildnisse nun gemalt werden sollten.<sup>62</sup> Ohne Zweifel führte ihn Vasari vor Allem in die Antikensammlungen, von denen er sehr bald ganz besonderen Gebrauch machte, und zeigte ihm die Tapeten Rafael's, nach welchen sich Tizian, wie ein demnächst zu erwähnendes Beispiel lehrt, vermuthlich auf der Stelle Skizzen nahm. In der Farnesina wollte er gar nicht glauben, dass Peruzzi's reizvolle Deckenmonochrome Malerei seien.<sup>63</sup> Die Stenzen des Vatikan besuchte er mit Sebastian del Piombo, der in die böse Lage kam, bekennen zu müssen, dass er der „Barbar“ gewesen sei, der sich an Rafael's Fresken vergriffen hatte.<sup>64</sup>

Ganz berauscht von der Aufnahme in Rom schrieb Tizian an Aretin und drückte sein Bedauern aus, dass er nicht zwanzig Jahre früher hierher gekommen sei, worauf ihm der nüchterne Freund jedoch bemerkte, er solle nicht vergessen, dass bei den Farnesen Artigkeit als Münze gelte. „Ich sehne mich nach Eurer Rückkehr“ fuhr er fort „denn ich möchte wissen, was Ihr über die Antiken denkt und ob Ihr meint, dass sie höher stehen als Michelangelo, und inwiefern dieser als Maler den Rafael erreicht oder übertrifft. Auch möchte ich mit Euch über Bramante's Peterskirche und über die Werke anderer grosser Bildhauer und Baumeister sprechen. Seht Euch ja die Art und Weise aller hervorragenden Maler, besonders des Fra Bastiano und Perino del Vaga genau an und lasst keine Schnitzerei des Bucino unbeachtet; vergleicht die Figuren Jacopo Sansovino's

<sup>60</sup> Bembo an Quirini a. a. O.

<sup>61</sup> Aretin an Bembo und Aretin an Tizian, Venedig Oktober 1545, s. Lettere di M. P. Aretino III. S. 220 und 236.

<sup>62</sup> Vasari XIII. 34. — <sup>63</sup> Vasari VIII. 223.

<sup>64</sup> s. Dolce, Dialogo S. 9 und vgl. der Verfasser Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Ausgabe von Jordan VI. S. 420.

mit Arbeiten Solcher, die sich ihm an die Seite stellen, und vertieft Euch nicht zu sehr in das „Jüngste Gericht“ der Sixtina, sonst lasst Ihr mich und Sansovino den ganzen Winter über im Stiche!“<sup>65</sup>

Wie wenig kannte Aretin das künstlerische Wesen Tizian's, wenn er der Meinung war, er könne von Sebastian del Piombo oder Perino del Vaga etwas lernen! Hatte er in früheren Jahren aus Abgüssen von Figuren Michelangelo's wohl Winke entnommen, wie die Natur und die Vorbilder früherer Künstler-Generationen zur Bildung monumentalen Formgedankens dienen könnten, so waren jetzt bei der Reife seines Kunstcharakters Vergleichen mit Michelangelo und der Antike für seinen Stil so gut wie wirkungslos. Damit soll nicht gesagt sein, dass er sich damals allen Einflüssen entzogen wusste; im Gegentheil: so alt er war, er zeigte sich noch immer bereit, das Treffliche, was er vorfand, zu nützen, aber die Meinung Michelangelo's, er würde, wenn er in der Jugend besser zeichnen gelernt und den natürlichen Gaben, die er besass, noch diesen Vorzug hinzugefügt hätte, ein Mustermann geworden sein<sup>66</sup>, ging ebenso fehl, wie die bestimmtere Uebersetzung, die Sebastian del Piombo jenem Worte gab: „das Höchste konnte Tizian nur erreichen, wenn er in der Zeit, als sein „Triumph des Glaubens“ entstand, nach Rom gekommen und bei Michelangelo, Rafael und der Antike in die Schule gegangen wäre.“<sup>67</sup> Tizian hütete sich ängstlich vor der Gefahr reiner Nachahmung. Sagte er doch einst zu Vargas, dem spanischen Gesandten: er gehe der Stilweise Michelangelo's und Rafael's absichtlich aus dem Wege, um nicht zum geschickten Sklaven zu werden.<sup>68</sup> Der Gang, den er genommen, hatte ihn zu erstaunlichen Leistungen befähigt; schwerlich würde ihn das Studium, welches ihm, wie Michelangelo und Sebastian bedauerten, entgangen war, grösser gemacht haben. Denn wir suchen vergebens in der Kunstgeschichte nach einem Genius, der alle die hohen Eigenschaften,

<sup>65</sup> Aretin an Tizian, Lettere di M. P. Aretino III. S. 236.

<sup>66</sup> Vasari XIII. 35. — <sup>67</sup> Vasari XIII. 21.

<sup>68</sup> s. Vicius, de studiorum ratione S. 109 und vgl. oben unsere Bemerkungen bei Gelegenheit des „Petrus Märtyr“ I. S. 273 ff.

welche einzeln bei Lionardo und Rafael oder bei Michelangelo, Correggio und Tizian hervortreten, in sich vereinigt hätte. Um malen zu können wie Tizian, bedurfte es eben seines eigenthümlichen Talentes und seiner Mittel. Die Farbe musste zu selbstständigem Wesen erhoben werden, wie andererseits die Ausbildung der Formenwelt, welche die Florentiner auszeichnet, eine Unterordnung des farbigen Elementes forderte. Nur wer sich mit einer gewissen Einseitigkeit dieser Aufgabe widmete, konnte zu den Wirkungen von Licht und Schatten kommen wie sie Correggio erreichte. Es hat vielleicht keinen umfassenderen Künstler gegeben als Rafael, keinen den die Natur mit grösserer Fähigkeit zur Verschmelzung der höchsten und besten Kunstelemente ausgestattet hätte; dennoch war er nicht eigentlich Colorist. Sebastian, der mit stark venezianischer Anlage nach Rom kam, verlor seine Ursprünglichkeit in augenfälliger Anlehnung an Rafael und Michelangelo.<sup>69</sup> Seine künstlerische Ueberzeugung verpflanzte sich mit der des Michelangelo nach Venedig. Sie war in dem Motto ausgesprochen, das Tintoretto über seine Thür setzte; aber zeugungskräftig bewährten sich die beiden Elemente nicht. Das Farbenideal der Venezianer und der grosse Stil der toscanischen Kunst gatteten sich nicht; dazu waren die Grundlagen zu verschieden, aus denen sie sich entwickelt hatten. Das schulmässige Experiment ihrer Vereinigung leisteten die Eklektiker von Bologna, aber Jedermann weiss, welch' ein Homunkulus zu Stande kam.

Tizian selbst freilich hat es unverhohlen ausgesprochen: ein früherer Besuch Roms würde ihm nützlich gewesen sein, ja er hat sogar später dem Maler Leoni erklärt, dass er selbst damals noch, 1545 und 46, nicht ohne Vortheil dort gewesen sei<sup>70</sup>, aber es ist keineswegs ausgemacht, ob er 30 Jahre früher mehr davongetragen hätte als jetzt. Was ein Geist wie der seinige durch den Aufenthalt in Rom gewinnen konnte, bestand in der Erweite-

---

<sup>69</sup> Ueber die Stilwandlungen Sebastian's haben die Verfasser in ihrer Gesch. der ital. Malerei, deutsche Ausgabe Band VI. ausführlich gesprochen.

<sup>70</sup> s. den Brief des Giovanni Battista Leoni an Francesco Montemezzano, Rom 6. August 1589 in den Lettere familiari di G. B. Leoni, Venedig 1600, S. 15 und Bottari, Racc. di lett. pitt. V. S. 53.

rung des Horizontes und in der Ueberlegenheit an Erfahrung, die der gereiste Mann unter allen Umständen vor dem Ungereisten voraus hat.

Eigentlich war es ihm bei dem Besuche Roms, wie wir uns erinnern, um handgreiflichere Dinge zu thun. Das merkten oder argwöhnten auch etliche der Künstler, welche damals im Vatikan mit Vorliebe beschäftigt wurden. Perino del Vaga, dessen Werke Tizian nach Aretin's überflüssiger Anweisung zum Gegenstande seiner Studien machen sollte, entsetzte sich bei dem Gedanken, dass der Venezianer bleiben könnte, nicht weil er ihn als Nebenbuhler in der Freskomalerei fürchtete, sondern weil ihm um die Aussicht auf Ausschmückung des Königssaales im Vatikan bangte.<sup>71</sup> Auch Vasari oder wenigstens Sebastian theilten im Stillen derartige Befürchtungen, sie hüfeten sich jedoch, sich zu verrathen. Michelangelo endlich, der in früheren Zeiten die Bildnisse des grossen venezianischen Meisters gelobt hatte, that den ungewöhnlichen Schritt, ihm in seiner Wohnung im Belvedere einen Besuch zu machen.<sup>72</sup>

Das erste Bild, was Tizian nach Vasari's Bericht in Rom malte, war ein Porträt des Papstes zusammen mit Kardinal Alessandro und Ottavio Farnese. Er betont zwar die grosse Befriedigung der dargestellten Persönlichkeiten über das Werk<sup>73</sup>, aber dasselbe blieb dennoch unvollendet, vermuthlich weil dem Papste das Sitzen zu viel wurde, denn trotz der grossen Nähe von Tizian's Atelier, die man absichtlich gewählt hatte, um derartige Unternehmungen zu erleichtern, war Paul der III. doch schon zu alt, zu kränklich und launisch, um den kurzen Weg dorthin öfters zu machen. Die Köpfe des Kardinals und Ottavio's wurden sorgfältig durchgeführt, aber der des Papstes blieb unfertig. Uebrigens hat Tizian den Papst in jener Zeit noch zweimal gemalt. Das Bild, das ihn mit seinen Enkeln darstellt, wurde bereits erwähnt, ein zweites, worauf er in Gemeinschaft mit seinem Sohne Pier Luigi zu sehen gewesen, gehört zu den zahlreichen Werken dieser Epoche, welche verloren gegangen sind. Unter ihnen befand sich

---

<sup>71</sup> Vasari X 171. — <sup>72</sup> Vasari XIII. 35. — <sup>73</sup> s. ebenda.

auch ein Porträt der Margarethe von Oestreich mit Kopfschleier und doppeltem Perlenhalsband<sup>74</sup>, eins der Clelia Farnese, der natürlichen Tochter des Kardinals, sodann eine von Ottavio bestellte Venus, endlich eine Magdalena und ein Ecce-homo, welches letzteres man indess seiner Zeit nicht besonders hoch stellte.<sup>75</sup>

Von den Bildern, welche uns geblieben sind und von Tizian's römischen Eindrücken Zeugniß geben, gebührt der „Danaë“ in Neapel die Krone. Wem es auffällig erscheint, dass der farnesische Hof am Vorabend des Tridentiner Concils, welches berufen war, Simonie, Missbrauch und Ketzerthum zu vertilgen, sich mit den galanten Abenteuern des Heidengottes beschäftigte, der mag sich erinnern, dass Tizian soeben mit seinem Ecce-Homo wenig Glück gemacht hatte und dass der Besteller des nun in Rede stehenden Bildes, Ottavio, Laie und Weltmann war, der zu einem offenen Verhältniss mit der schönen Sinnlichkeit ebenso Berechtigung wie Neigung hatte.

Neapel,  
Museo  
Nazionale.

Die souveräne Herrschaft über die Mittel und die jugendliche Frische, womit der 68jährige Meister diese wollustathmende Darstellung behandelt hat, lassen geradezu einen Aufschwung seines Stiles erkennen. Halb sitzend in schneeige Kissen gedrückt liegt Danae auf dem Lager; hinter ihr bauscht sich der schwere rothseidene Vorhang, leicht von Schleiertuch gedeckt, über den Alkoven des Hintergrundes, dessen lauschige Dämmerung noch durch die Wolke beschattet wird, aus der der goldene Regen herabfällt. Ein Pfeiler auf dunkelgrünem Sockel schneidet in das reine Blau des sonnigen Himmels und in der Ferne öffnet sich eine Landschaft mit Hügeln und Bäumen in Duft gebadet dem be rauschten Blick. Amor, ein derber Junge, gleitet mit reizender Geberde hinweg; die Flügel ausgebreitet und voll Staunen schaut er neugierig dem klingenden Golde zu und hält den losgespannten

<sup>74</sup> s. das farnesische Inventar bei Campori, Racc. di Cat. S. 208, 227, 234 und 237. Das Doppelbild Paul's des III. und seines Sohnes stellte nach dieser Angabe den Papst in rothem Sammtessel dar, die Füße auf rothem mit Gold gesäumten Bänkchen und orientalischem Teppich, rechts Pier Luigi stehend in ganzer Figur in schwarzem Anzuge mit Goldstickerei, das Schwert an der Seite und die Hand eingestemmt.

<sup>75</sup> Vasari XIII. 35, Ridolfi I. S. 231.

Bogen fest. Auf Danaë's Antlitz, dessen Stirn beschattet ist, säumt noch ein Hauch des Lichtes, das sich schmeichlerisch über Büste und Arm verbreitet und auf der herabhängenden Hand sammelt, wo es Spange und Ring bestrahlt, während die Finger des schönen Mädchens mit einem Tuche spielen; aber das Auf- und Abgleiten des Lichtes und Schattens ist so sanft, dass die Grenzen sich verwischen und nur ein zartes Wogen wahrgenommen wird. So vollendet gestimmtes Helldunkel, so feine Modellierung und solch' schwellendes Fleisch finden sich kaum zum zweiten Mal, und doch sieht man bei genauer Betrachtung, wie Tizian an den vortretenden Stellen ausgedehnte Lichtmassen, durch noch hellere kräftig aufgesetzte Glanzpunkte gehoben, angesammelt hat, während perlfarbene Halbtöne von höchster Zartheit und durchsichtige Schichten von tieferem Ton mit unübertrefflicher Geschicklichkeit durch Accente und Lasuren gebrochen und zugleich verbunden sind.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Neapel, Museo Nazionale, Correggio-Saal No. 5, Leinwand h. 2 Br. 2 1/2, br. 3 Br. 1 1/2. Est ist ungleich gereinigt und an manchen Stellen nachgebessert, sodass die Farbenhaltung gelitten hat, doch sind dies alte Schäden, wie das Bild auch alten gelben Firnis hat. Retouchiert sind: am Kopfe Danae's die Partie im Wolkenschatten, der Umriß des Haares und die Schatten am Amor, welche durch Nachstricheln abgeschwächt sind. Ueber die Entstehung des Bildes s. Rudolf I. S. 231; es befand sich bis nach 1680 in der farnesischen Sammlung (s. Campori, Racc. di Cat. S. 212). Gestochen ist es von Strange. — Eine Wiederholung des Bildes, benannt „Danae mit einem Knaben, von Tizian“, wird in einem Katalog von Gemälden aufgeführt, welche dem Prinzen Pio von Savoyen in Rom i. J. 1776 gehörten (Cittadella, Notizie S. 556). — Copien wurden viele davon gemacht. Eine von Francesco Quattro Case war 1680 in der farnesischen Sammlung (Campori, Cat. S. 280). Von noch vorhandenen Wiederholungen erwähnen wir: Prag, Galerie Nostiz; hier haben wir unter Paolo Veronese's Namen ein kalt behandeltes, nicht unbeschädigtes Bild auf Leinwand von sorgfältiger Ausführung, schwach und offenbar von einem Fremden, der venezianische Meister nach Tizian studiert hat. Dudley House: kleiner als das vorige und mit ganz dunklem Hintergrund, von einem Maler der venezianischen Verfallzeit; eine ähnliche in Cobham Hall. Venedig, Akademie No. 347: Copie mit Veränderungen, angeblich von Contarini. Noch ein Exemplar dieser Art befand sich in der weiland Lord Northwick'schen Galerie. Wie wir noch sehen werden, wurde der Gegenstand in späteren Jahren von Tizian selbst wiederholt und unendlich oft nachgebildet — Die „Skizze zum grösseren neapolitanischen Bilde“ in der Sammlung des Sir Richard Wallace (ausgestellt in Bethnal Green unter No. 316) ist offenbar nicht von Tizian, wie sie auch nicht vor, sondern nach dem Originale gemacht ist.

Etwa sechszehn Jahre früher hatte Correggio seine „Danaë“ gemalt, die durch die Hände Federigo Gonzaga's in den Besitz Karl's des V. kommen sollte. Sie gehört zu den Bildern, welche ihrem Meister den Ruhm einbrachten, die Sinnlichkeit in den Adelsstand vollendeter Anmuth erhoben zu haben. In Wahrheit: Correggio's Danae ist an Schmelz der Licht- und Schattenführung, an Ebenmaass der Verhältnisse, an feiner Silbertönung des Fleisches, Lichtheit und Zartfühligkeit eine der glänzendsten Leistungen, aber neben Tizian's Gemälde erblasst sie. Er fügt zu diesen Eigenschaften auch noch die unvergleichliche Farbe und die breite Formbehandlung, die den Michelangelo nicht vergessen lässt.

Auch Michelangelo hat diesen Stoffkreis mit seiner Leda berührt, die freilich nicht von ihm selbst, sondern von Pontormo und anderen Florentinern nach seiner Zeichnung gemalt wurde. Sein gigantisches Gebilde ist so zu sagen ein Triumph des plastischen über das eigentlich malerische Element der Farbe. An die Strenge und Grossheit des Lineamentes reicht Tizian nicht, dafür setzt er den Reiz ein, welchen Michelangelo verschmähte, und gibt uns Natur in Fleisch und Blut. Nebenbei fand auch der Eindruck der Antike hier einen unmittelbaren Wiederhall. Tizian hatte ohne Zweifel den Eros des Praxiteles, von welchem sich mehrere Wiederholungen in den römischen Galerien befanden, mit Wohlgefallen betrachtet.<sup>77</sup> Das Motiv der Figur, das scheinbare Ausschauen nach gethanem Schuss hielt er fest. Indem er Bein- und Körperhaltung umkehrte und den Kopf veränderte, schuf er in dem Cupido-Knaben seiner Danaë eine auf den plastischen Gesetzen der antiken Statue aufgebaute, gross angelegte und in jeder Faser lebensfähige Figur, die an die Meisterwerke der Griechen erinnert. So sammelte Tizian an jedem Abschnitt seiner Künstlerbahn neue Kräfte, die sich gleichsam summierend ihm auch auf der letzten Strecke des fast hundertjährigen Lebens Stand hielten.

---

<sup>77</sup> Dieser Eros im Vatikan, Museo Chiaramonti, ist stehend mit Flügeln dargestellt, beide Arme erhoben als hätte er soeben den Bogen gebraucht und schaut anscheinend dem Pfeile nach. Eine Wiederholung besitzt die Sammlung im Capitol.

In dem Palaste, in welchem Tizian an seiner Danae malte, wurden zur selben Zeit arge dynastische Intriguen gesponnen. Der Besteller des Bildes erwartete selbst einen goldenen Regen von Würden, nach denen er leidenschaftlich geizte. Es erscheint fast als Naturgesetz, dass die Glieder eines ehrsüchtigen und in seinen Mitteln so unwählerischen Hauses, wie das farnesische war, sich unter einander beneideten. Im August 1545 war Pier Luigi zum Herzog von Parma und Piacenza erhoben worden, ein Erfolg, den Ottavio mit seinem Weibe und ihr Vater der Kaiser um so unerträglicher fanden, weil Karl der V. gerade seinen Gesandten in Rom, Andelot, dringend angewiesen hatte, auf den Ansprüchen seines Schwiegersohnes zu bestehen. Paul aber hatte die Eifersucht des Sohnes gegen den Vater (Ottavio's gegen Pier Luigi) gebändigt und war mit dem neugebackenen Herzog überzeugt, der Kaiser werde die fertige Thatsache eingedenk der Gefahren anerkennen, die ein Bruch mit dem Papste eben jetzt beim Beginn des Concils und am Vorabend des Krieges mit den Protestanten für ihn hatte. Die Farnesen ahnten nicht, wie grimmig sich der Kaiser für den Streich, den sie ihm spielten, rächen werde. Vorläufig ignorierte er den Herzogstitel Pier Luigi's, schien zu vergessen, dass Ottavio die Würde seines Vaters überkommen und nannte jenen in öffentlichen Schriftstücken höhnend den „Herzog von Castro“.

In dem Gruppenporträt des Papstes mit Kardinal Alessandro und Ottavio scheint mit oder ohne Absicht Tizian's etwas von der Verstimmung nachzuklingen, welche damals unter den Familiengliedern herrschte: Paul sitzt in seinem Armstuhl mit der eingesunkenen Haltung, wie sie bei einem Greise von achtzig Jahren, auf dem Sorgen und Verdruss lasten, nicht anders erwartet werden kann. Die rothe Kappe ist tief in die Stirn gedrückt, sodass sie die Brauen berührt, der Rock hoch zugeknöpft, das gleich ihnen mit Pelz verbräunte weissseidene Uebergewand fällt bis auf die rothen Pantoffeln herab. Auf dem rothbedeckten Tische, worauf der Papst die Rechte legt, sieht man das ominöse Stundenglas. Hinter dem Stuhle, mit einer Hand auf der Lehne desselben, steht Alessandro in Kardinalstracht und

Neapel,  
Museo  
Nazionale.

Mütze, den Blick sinnend auf den Beschauer gerichtet; von rechts her, mehr im Vordergrund, kommt Ottavio barhäuptig und in ehrfurchtsvoller Haltung, den schwarzen Federhut in der beschuhten Hand, den Finger am Degen; Wamms, Mantel und Puffärmel in verschiedenem Braun, hinter ihm ein orangefarbener Vorhang in mächtigen Festons. Beim Nahen des Enkels und trotz seiner unterwürfigen Geberde dreht der Papst rasch und reizbar den Kopf und rückt sich mit Anstrengung im Sitz zu recht, als sollte nun ein Ungewitter losbrechen. Trotz der Skizzenhaftigkeit sind seine Züge voll Leben, der Blick durchdringend, die Geberde hastig. Das Ohr ist fast nur durch einen Pinselstrich angedeutet, der Bart eine graugemischte Masse, auch Hand und Kleidung bloß im Lokaltone angelegt. Durchgebildeter und voll Frische das nach rechts gewandte Gesicht des Kardinals; Nase, Augen, Mund von grösster Regelmässigkeit, Haar und Bart dunkelrothbraun. Die lange hagere Gestalt Ottavio's sieht man im Profil; er hat dichtes buschiges Haar und dünnen Schnurrbart, Adlernase und schmales glattes Kinn; Körper und Beine bestehen nur aus Pinselstrichen.<sup>78</sup>

„Weiss, Roth und Schwarz — mehr Farben braucht ein Maler nicht, nur muss er sie richtig zu verwenden wissen“. In diesem geflügelten Worte, das man dem Meister nachsagt, liegt allerdings seine eigenthümliche Stärke bezeichnet. Einfacher kann man die Mittel gar nicht denken, mit denen er hier gearbeitet hat, aber wie bewundernswerth gebraucht er sie! Die Gruppe, schon in der Anordnung höchst gelungen, ist so manigfaltig im Einzelnen, so unmittelbar und natürlich im Gebahren, so sprechend dramatisch, dass man staunen muss. Der Alte ist augenscheinlich

---

<sup>78</sup> Neapel, Museo Nazionale, Grosser Saal No. 17, Leinwand, ganze Figuren in Lebensgrösse. Die Farben blättern an manchen Stellen los, Uebermalungen finden sich an der Stirn und am weissen Kleide des Papstes sowie an der rechten Hand und an den Beinen Ottavio's. Im farnesischen Inventar bei Campori, Cat. S. 237 ist das Bild als „abbozzo“ aufgeführt. — Die kleine Copie in der Sammlung der Akademie von S. Luca in Rom gilt ohne Grund für Originalskizze. Sie wurde von dem Maler Pellegrini dorthin gestiftet und ist ein altes venezianisches Stück, auf welchem die unfertigen Stellen in Tizian's Original von späterer Hand geschickt ergänzt sind.

unwirrsch über die Ankunft Ottavio's, dem er die Bosheit gegen den Vater vorhält, der Kardinal spielt nur den stummen Zeugen. Vielleicht hatte Tizian solch' einen Auftritt einmal erlebt, aber die Treue, womit er ihn schilderte, mochte Grund sein, dass sein Bild kassiert wurde. Der Zustand aber, in dem es stecken blieb, gibt uns eine willkommene Gelegenheit, dem Meister auf die Finger zu sehen. Wer so malte, konnte die Wette mit Michelangelo oder mit Sebastian del Piombo ruhig an sich kommen lassen, denn in ihm hatte die venezianische Kunst ihren grossen Stil erreicht. Zuerst mit breitem Pinsel ganz dünn angelegt sind die Flächen anscheinend mit zunehmend farbigeren Schichten von gleicher Art überarbeitet und auf diese Weise bis aufs Feinste durchmodelliert; die Schatten sind sodann mit derselben Energie eingetragen, wie sie bei Michelangelo's Figuren flockenweise herausgeschält wurden. Alles Nebensächliche ist mit ausgeprägtem Lokalton angegeben, um sodann nach Befinden der Lasur oder grösserer und geringerer Deckung unterworfen und gehörig gestimmt zu werden. Die Formen, in den Lichtpartien mit Weiss, im Dunkel mit tiefem Tone vorgezeichnet, erhielten Einheit und Zusammenschluss vermittelt durchsichtiger Schichten; glatte Massen hohen Lichtes und kräftiger Pinselnachdruck machten schliesslich die Wirkung gar.

---