

Volksbücher der Kunst

Tizian



Velhagen & Klasing's Volksbücher Nr. 2

Preis 60 Pf.



Umschlagbild: Die Jungfrau mit der Fruchtschale. (Tizians Tochter Lavinia). Ausschnitt des Gemäldes von Tizian im Königl. Museum zu Berlin.

# Welhagen & Klasings Volksbücher

erscheinen zum Preise von 60 Pfennig für jedes Buch. Sie bieten einen unerschöpflichen Born der Belehrung und edelsten Unterhaltung, eine Fülle vornehmer Kunst. Gelehrte und Volkschriftsteller ersten Ranges vereinigen sich hier, um in klarer, allgemeinverständlicher Sprache und knapper Form die verschiedensten Gebiete des menschlichen Wissens zu behandeln.

Die Volksbücher umfassen die weiten Gebiete der Kunst, Geschichte, Erdkunde, Literatur, Musik, des Kunstgewerbes, der Technik, der Naturwissenschaften usw., so daß das Werk in seiner Gesamtheit ein

**Universum des Wissens, der Kultur unserer Zeit**

darstellt. Jeder Band ist in sich abgeschlossen und gibt eine abgerundete Darstellung des in ihm behandelten Stoffes. Über die Gliederung des Unternehmens enthält Seite 3 dieses Umschlags nähere Angaben.

**Eine Eigenart dieser Volksbücher ist die Illustrierung.**

Zum ersten Male wurde hier authentisches Bildermaterial in so reicher, erschöpfender Weise in den Dienst der Volksliteratur gestellt. Für die bildliche Ausschmückung der einzelnen Bücher finden alle Fortschritte der Illustrationstechnik, zumal auch der Farbendruck, ausgiebige Verwendung.



## Vizian. Von Franz Hermann Meißner.

Es gibt kaum einen Ort, der geeigneter ist wie Venedig, Traumversunkenheit bei weltwachen Sinnen groß zu ziehen. Einschließende Berghöhen oder eintönige Weite, Meerbrandung oder der Schwall eines lauten Lebens lenken überall sonst in der Welt die Phantasie ab oder überhizen sie, — in Venedig ist's anders; hier träumt man, weil man wenig gehen kann und in der rein körperlichen Bewegung sehr gebunden ist; man ruht viel untätig auf einer Stelle. Man kam und kommt auch heute noch nicht dorthin von ungefähr; es ist kein Durchgangsort im gewöhnlichen Sinne; man muß Venedig auffuchen.

Die im nordöstlichen Italien wohnenden Veneter haben die Stadt auf der Flucht vor den anstürmenden Germanenstämmen im fünften Jahrhundert mitten im Wasser angelegt. Sie kannten die mächtige, fast seeartig abgeschlossene Meerbucht zwischen Etsch- und Piave-Mündung am adriatischen Gestade, vor deren Öffnung gegen das Meer eine langgestreckte Lagune wie ein Bollwerk liegt und Wellengang, Brandung, jedes stürmische Wetter von diesem Binnenhafen abhält. Auf hundert Inseln und Sandbänken darin gründeten die Veneter die Stadt, die erst als eine demokratische und dann als eine aristokratische Republik zu einer Weltmacht bis über die Reformationszeit hinaus wuchs. Wenige enge Gassen und Plätze mit hohen Häusern ringsum nahmen das Land in Anspruch; aus den Kanälen zwischen den Inseln machte man Straßen und legte nach hier hinaus alle Hausfronten. Außerhalb der Stadt fand man nur eintöniges, sonnenlichtbrütendes oder nebelverschleiertes Schweigen der Wasserfläche. In der Stadt aber herrschte die gleiche Lautlosigkeit. Wohl sah man hastig ihren Geschäften nachgehende Menschen und hörte den Lärm südlicher Zungenlebendigkeit, der jedoch immer etwas Melodisches hat, — das Wagengeknarre, das die Nerven der Menschen zerstört, hörte man dort nicht. Und dazu das geheimnisvoll dunkle und tiefe Wasser

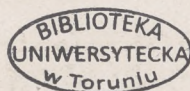
Meißner, Vizian.

bei Tag und Nacht mit seiner Undurchdringlichkeit. Mehr als alle anderen Wasseranwohner waren die Venezianer von jeher verschlossen und mißtrauisch; sie waren in der Folgerung tückisch und unberechenbar und zogen sich auf sich selbst zurück. In aller seiner südlichen Gegenwartslust und Freude am menschlichen Beisammensein und seinem Gang zu vollem Sinnengenuß hat der Venezianer etwas Heimliches und Geheimnisvolles in den zwölfhundert Jahren des Bestehens der Republik nie abgestreift; er ist in seinem Wesen stets das gewesen, was man eine problematische Natur nennt: ohne echte Größe und unzweifelhafte Bedeutsamkeit doch allseitig talentiert und unzugänglich genug, daß man ihm Ungewöhnliches jederzeit zutraute.

Die politischen Verhältnisse haben an der Ausbildung dieses vom Ort gegebenen Volkscharakters einen großen Anteil gehabt. Da die Lage der Stadt Ackerbau ausschloß, mußte man zum bloßen Lebensunterhalt Handel treiben, und das bestimmte die Zukunft der Stadt. Ihre Trieren und Galeeren durchfurchten alle Meere; sie erschlossen aufs neue in langem Wettstreit mit Genua den Orient und erwarben große Kolonien. Und dieses Zusammenströmen bunter Waren auf den Stapelplätzen der Stadt wie auch die Ansammlung großen Reichtums gaben Venedig ein eigenes Gepräge. Erst im vierzehnten Jahrhundert fängt der Venezianer in seinem abgelegenen Gebiet an, sich als Italiener fühlen zu lernen, während er vorher vollständig Kosmopolit war und in seinen Neigungen, auch in Kunst und Lebensweise so stark nach dem Orient zuneigte, daß die Stadt jahrhundertlang nur als ein orientalischer Handelsvorort erscheint, welchen Charakter ihre Architektur noch heute nicht ganz verloren hat. Die Lage der Stadt und die Art ihrer Lebensbedingung mit allen Unsicherheiten des aufs Meer Angewiesenseins zwangen die republikanisch regierende Aristokratie nach innen zu Grundsätzen des Polizeistaates. Mit drakonischer Strenge wurde jede politische Regung unterdrückt



Ex libris  
E. Dock  
V. & J. Horn



013923  
ex libris  
a. & e. dock

1307206



und grausam selbst der Verdacht einer solchen verfolgt; auch wurde auf das strengste auf die Innehaltung jener Sittengesetze gesehen, die immer die feste Grundlage der modernen Gesellschaft in der westlichen Kulturwelt gebildet haben. Der freiheits- und lebenslustige Mensch wagte mit einem unbedachten Wort oder bei einem Liebesabenteuer den Hals; aber nirgends gab es trotzdem

nur nach Venedig nicht, — der aus dem Adel hervorgegangene Patriarch und seine Priester waren politisch rechtlos und unterstanden Laiengerichten. Andererseits fanden politische Flüchtlinge aus dem Ausland und die einheimische Wissenschaft den weitesten Schutz, sobald sie nichts gegen den Staat unternahmen, — der vornehme Senator, der vor oder nach der Staatsitzung in seinem Kontor saß,



Jacopo Pesaro wird durch Papst Alexander VI. dem Schutze des heiligen Petrus empfohlen.  
Im Museum zu Antwerpen.

verwegeneren und von Glück mehr begünstigten Männer als in der Lagunenstadt; nirgends gewann die geringste Leidenschaft einen abenteuerlicheren Zug als hier — und war darum wie alles Verbotene um so häufiger. Die Kirche konnte hier nicht zähmend eingreifen, denn trotz der großen Frömmigkeit des Venezianers und seines Hanges zu kirchlich-orientalischem Gepränge hatte der Staat den Einfluß des Klerus geradezu vergewaltigt. Des Papstes Hand reichte durch ganz Italien,

hatte ein zu mächtiges Selbstgefühl, um nicht jedem Schutzbedürftigen seine Hand zu leihen und gerade solche kleinen Gelegenheiten zu benutzen, fremden Staaten gegenüber den Ritzel seiner unantastbaren Macht zu empfinden. — Diese Mischung aus monumentalen und kleinlichen Zügen in den politischen Zuständen, dieser orientalische Charakter der Neigungen haben in Verbindung mit der einzigartigen Örtlichkeit jenes Venezianertum gezeitigt, das so ganz von den





Titians Selbstbildnis. Gemälde im Königl. Museum zu Berlin.





Alfons von Este, Herzog von Ferrara. Im Pradomuseum zu Madrid.  
Nach einer Originalphotographie von J. Laurent & Cie., Madrid.

Festlanditalienern abweicht. — Der Geist und der Sinn des Volkes werden auf das greifbar Nächste, den Lebensgenuß, gelenkt, und alles scheint sich auf diese eine Seite des Daseins anzulegen: aus der natürlichen Leidenschaftlichkeit entfaltet sich jener glutgewaltige, geistig freie und verfeinerte Sinnenrausch, der in allem lebt, was venezianisch ist.

Stillichkeit und Sinnesart bestimmen auch die eigene Kunststrichtung in Venedig. Noch bis 1450 ist der byzantinische Stil vorherrschend, der in der Architektur wie der Malerei zutage tritt. Er beherrscht die berühmten Mosaik- und Glasmalerei-Werkstätten zu Murano vollkommen. Die Bivarini, Crivelli, Jacopo

Bellini geben die Note der älteren venezianischen Malerei. Erst als die Venezianer auf dem Festland Gebiete erwarben, fangen sie an, sich als Italiener zu fühlen und in ihrer Kunst den Einfluß der neu-erwachenden Antike aufzunehmen. Die Hauptkünstler sind jetzt Gentile und Giovanni Bellini, die als Schüler ihres Schwagers Mantegna Bringer des Neuen waren. Den weitesten Schritt hierin tat Giovanni Bellini. Er wird in seiner farbenreichen Milde und Weichheit der erste Vertreter des venezianischen Kolozismus. 1506 schreibt Dürer aus Venedig mit nicht geringem Stolz an Pirckheimer, daß der noch immer beste der venezianischen Maler trotz seines hohen





„Die himmlische und die irdische Liebe.“ In der Galerie Borghese zu Rom.  
 Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie., in Dornach i. G., Paris und New York.



Alters, der Meister „Zambellin“ — wie er aus der venezianischen Aussprache den Namen verfaulerwelscht — bei ihm gewesen, sein Bild gelobt habe und eines von ihm hätte kaufen wollen. Giovanni Bellini ist auch der erste, der noch im hohen Alter die von Antonello da Messina aus Flandern nach Venedig mitgebrachte Ölmalerei erlernte und der venezianischen Malerei damit eine starke Anregung gab: aus ihr erwuchsen die drei bedeutenden Koloristen des jungen Geschlechts: Giorgione, Palma Vecchio und Tizian.

„Hat dieser Bergmensch nicht etwas von der Findigkeit des Schotten und der Durchtriebenheit des Schweizers an sich gehabt?“ fragt der Engländer Gilbert in bezug auf den Künstler. Dieser „Bergmensch“ zu sein, hat Tizian in sei-

nem hundertjährigen Leben nie aufgehört, denn er war in der mißtrauischen Verschlagenheit eines solchen mit dem Venezianertum nahe verwandt. Seine ganze Entwicklung ist lediglich Politur der Friauler Hochlandfrische und des Bauernmarks, dank denen er an Kühnheit und Ausdauer die entnervten Großstädter übertraf und ihnen im Krieg um den Erfolg in jeder Hinsicht gewachsen war. Tizian ist eine der fesselndsten Erscheinungen, welche die Renaissancezeit hervorgebracht hat.

In seiner Kunst erreicht jedenfalls der venezianische Kolorismus seinen Höhepunkt, und sein Einfluß auf die europäische Kunstentwicklung war sehr erheblich.

Was aber den Menschen betrifft, der sich in dieser überreifen Verfallkunst mit ihrem blendenden Schimmer, in zahlreichen überlieferten Zügen und in seinen Briefen einstimmig offenbart, so ist es wirklich schwer, ihm Wohlwollen als Dank für manche köstliche Perle der Kunst zu erhalten. In seinem Leben häufen sich abstoßende Züge niedriger Habsucht, der Kriecherei vor den Großen seiner Zeit, mangelhafter Selbstachtung. Wie hoch stehen als Künstler und als Menschen unser Albrecht Dürer und der trotz großer Schwächen in seinem Charakter doch so bewunderungswürdige Michelangelo über ihm, und wie weit übertrifft ihn als Mensch der vornehme Raffael!

Tizian Vecelli entstammt einer an-



Andrea Gritti, Doge von Venedig (1523—1538).  
Gemälde in der Galerie des Grafen Jaromir Czernin von Chudenitz.  
Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstäengl in München.





Der Zinsgroßhändler. Gemälde in der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden.



gesehenen Familie in Pieve di Cadore, dem Hauptstädtchen eines wildzerrissenen und zerklüfteten Gebirgslandes der Friauler Alpen, die nahe der deutschen Sprachgrenze im Norden Venedigs Festlandbesitz begrenzten. Ein kraftvoller, gesunder Menschenschlag von italienischer Nationalität, der seit 1420 Venedig untertan war, wohnte dort und wurde in städtisch-republikanischer Verfassung von Pieve aus regiert. Es waren kriegerische Männer, die in den Tälern zwischen den wilden Dolomiten saßen und sich um Erwerb rühren mußten. Der Boden brachte nicht einmal den eigenen Lebensunterhalt des Völkchens hervor, so daß sogar von Staats wegen Handel getrieben wurde. Sein Betrieb schloß die ländlichen Sitten der Cadoriner ab und schärfte ihre Klugheit, wozu die Natur des Landes mit ihren schauerlichen Gegensätzen zwischen schwärzlichen Klippen und Schlünden, üppigen Wiesen und rauschenden Wildbächen, mit ihrer gesamten wildschaurigen Schönheit noch beitrug, — denn solche Landschaft bereichert das Phantasielieben. Hier saß das alte aristokratische Geschlecht der Vecelli, zumeist Gelehrte und Soldaten, — und hier wurde etwa 1477 als Sohn des Milizhauptmanns Gregorio Vecelli Tizian in einem heute noch gezeigten, wundervoll gelegenen Hause geboren. Man weiß über Tizians Jugend in dem patriarchalischen Elternhaus nichts, — aber gewiß ist, daß sein ganzes Leben den tiefen Eindruck seiner ersten zehn Cadoriner Jugendjahre zeigt: Tizian hat die großartige Gebirgswelt der späterhin anscheinend alljährlich von ihm besuchten Heimat wiederholt in seinen Bildhintergründen verwendet, und er ist unter diesen Eindrücken mit vollem Bewußtsein auf italischem Boden der erste eigentliche Landschaftsmaler geworden. Im Jahre 1487 oder 1488 wurde Tizian nach dem nicht allzu weit entfernten Venedig in das Haus eines Verwandten gegeben, um Maler zu werden; sein Talent wird demnach frühzeitig offenbar geworden sein. Er scheint zuerst lange nicht nach Cadore gekommen zu sein, aber einen regen Briefwechsel mit dem Elternhaus unterhalten zu haben. Aus

der Zeit seiner Berühmtheit ist bekannt, daß er ein Gut in der Heimat erworben hatte und für seine Familie wie für seine Landsleute sorgte; hatten sie irgendeine Angelegenheit bei der venezianischen Regierung, dann schrieben oder schickten sie zu ihm, der der Stolz ihrer kleinen Gemeinde war, und immer griff er bereitwillig für die Heimat ein.

Zuerst scheint Tizian bei einem Mosaikünstler Seb. Zuccato gelernt zu haben, dann aber zu Gentile Bellini, und von ihm zu dessen größerem Bruder Giovanni in die Werkstatt gekommen zu sein. Seine Jugend bis 1512 ist dunkel für uns. Um diese Zeit standen Bellini in Venedig den Bivarini rivalisierend gegenüber, — Carpaccio, Cima da Conegliano u. a. wirkten daneben, — und in allen diesen Künstlern vollzieht sich jetzt der große Umschwung der venezianischen Malerei; sie tauschen die zähe Temperatechnik mit der leichtflüssigen Ölmalerei, die ihnen Antonello da Messina gebracht, — ihr Stil verliert die peinliche Zeichnung namentlich in der Kontur, und die schwellende Körperhaftigkeit breiter und tiefer Töne tritt fortan mehr hervor. Tizians Jugendwerke zeigen aber viel weniger den Einfluß von Giovanni Bellini als den seiner Altersgenossen Palma Vecchio und Giorgione. Es dürfte dies damit zu erklären sein, daß gegen 1500 in und über den Kolonnaden an der Piazza di Rialto zu Venedig die Werkstätten aller Maler (wie auch der Musiker) lagen, — daß also, wenn beide Vorbilder nicht etwa engere Schulgenossen von Tizian waren, leicht doch der nahe Verkehr auf ihn einwirken konnte. Was Tizian bis 1511 oder 1512 vorwiegend getrieben, — wie lange er beim alten Bellini war, — ob er mehr Tafel Darstellung oder Fassadenmalerei für Architekten ausgeübt, ist unbekannt, obgleich zwei seiner Hauptwerke aus dieser Zeit beglaubigt sind. Als 1511 Giorgione eines vorzeitigen Todes stirbt und 1512 seine Paduaner Fresken fertig sind, da ging es Tizian plötzlich wie nachmals dem sehr edlen Lord Byron: er legte sich eines Abends als wenig bekannter Maler zu Bett und erwachte am andern Tage als berühmter Mann. Tizian rückte





„Flora.“ In der Gemäldegalerie des Uffizienpalastes zu Florenz.  
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

in Giorgiones führende Stellung ein, und jetzt geht es schnell bergaufwärts mit ihm.

Tizians Glück aber hängt mit dem Zeitpunkt seines Auftretens sicher zusammen. Es war die Blütezeit der Hochrenaissance: Michelangelo, Lionardo, Bramante, Raffael wirkten bereits: der Humanismus hatte die Wissenschaft bereichert und verjüngt und alle Wurzeln

des Geisteslebens getränkt; bedeutende Menschen saßen auf den Thronen und wirkten an den Höfen. Nach Aufsaugung der kleinen Staaten durch die großen war auf die räuberhafte Unsicherheit vorher eine gewisse Ruhe gefolgt, und die Päpste wie die Fürsten strebten danach, ihren Namen durch den Glanz großer Werke Ansehen und Dauer zu sichern. Zwar



war das Jahr 1508 für Venedig eines der gefährlichsten, weil Papst, Kaiser und König von Frankreich in seltener Einmütigkeit die Markusrepublik bedrohten, aber dies schien auf die Tatkraft dieser Geister nur förderlich einzuwirken.

Ein wichtiger Punkt in diesem allgemeinen Aufschwung war auch das Hervortreten genialer Frauen als Kunstförderinnen. War die Frau in Italien vorher in orientalischer Abgeschlossenheit gehalten worden, so trat jetzt eine Wandlung ein, und vornehme, vielseitig gebildete und künstlerisch veranlagte Damen traten in die Gelehrten- und Künstlerkreise, brachten bisher fast ungekannte Anregungen mit und wurden mitten in einer Zeitspanne mit vorwiegend männlichen Tugenden und Lasten Gegenstand eines neuen Kultus. Der weiche, glatte, schmeichlerische Kolorist Palma Vecchio ist nicht müde geworden, den Sinnesrausch der vornehmen Frauenerscheinung, für die das süße Nichtstun Lebensgesetz ist, zu verherrlichen; Giorgione aber, der dämonische Farbenzauberer, von dessen dunklem Leben wir fast nur wissen, daß es der Frauenverehrung bis zur Selbstvergessenheit gewidmet war, brachte den großen Stil in dies feminine Wesen der neuen, spezifisch venezianischen Kunst.

Diesen Aufschwung der mächtigsten neuen Blütezeit und diesen neuen Frauenkult muß man bei Tizians Kunst beachten, um sie in allen ihren Stadien zu verstehen. Um 1507 bis 1508 tritt Tizian zum erstenmal in sichereren Daten auf. Wahrscheinlich war Giorgione beauftragt gewesen, den Neubau des Fondaco dei Tedeschi nach dem Brande des alten Hauses mit Fresken zu schmücken, und er zog den Schulgenossen heran. Der Fondaco dei Tedeschi war, wie der für Holbeins Leben wichtige Stahlfhof zu London, die deutsche Handelsniederlassung in Venedig am Canal Grande, in der die Augsburger und Nürnberger Großfirmen ihre Filialen hatten und ihren, trotz strenger Beschränkung und eifersüchtiger Spionage seitens des Staates sehr ertragreichen Geschäften nachgingen. Obgleich Tizians Neigung für die sinnliche Farbenschlut die kühle Freskotechnik

durchaus nicht lag, muß sein Werk dem von Giorgione nicht viel nachgestanden haben, denn es wird von Zeitgenossen gerühmt, — aber erhalten ist bei den fressenden Salzausdünstungen der Kanäle bis auf fragliche Reste nichts. Dafür besitzen wir aus dieser Jugendperiode jedoch zwei Tafeln, die zu des Künstlers köstlichsten Hauptwerken gehören und allein seinem Namen die Unvergänglichkeit sichern könnten.

Schon um 1500 muß jene tiefsinnige Allegorie im Palazzo Borghese zu Rom entstanden sein, die unter dem Namen der „himmlischen und irdischen Liebe“ weitbekannt ist und als ein Programm Tizians gelten kann; denn sowohl die Frauenanbetung seiner Kunst, das für ihn bezeichnende Abgehen von den herkömmlichen religiösen Vorstellungen des vorangegangenen Jahrhunderts und die volle Betonung der Landschaft sind hier in berückender Frühreife ausgeprägt. Auf einem reliefgezierten und Sarkophagartigen Brunnentrog in lieblicher Landschaft sitzt an jedem Ende je eine Mädchengestalt, während zwischen ihnen Cupido mit den Händen im Wasser herumpatstcht. Die zur Linken und tiefer sitzende der beiden, durch große Ähnlichkeit als Schwestern beglaubigten Mädchen, ist in ein reiches Gewand gekleidet und schaut sinnend vor sich hin, indes sie sich auf eine verdeckte Schale stützt; die prachtvollen Körperformen der anderen zur Rechten sind gewandlos und nur über den Arm herunter leicht von einem roten Umhang verhüllt. Eine offene Schale steht neben der zweiten, und sie blickt, während sie eine brennende antike Lampe in der Linken hochhält, zu ihrer Genossin herüber. Eine entzückende, durch eine Baumgruppe geteilte Landschaft gibt den Hintergrund zu dieser rätselvollen Gruppe, — hier eine Burg, der ein Reiter zusprengt, — dort Hügel und Wald, die ein Dorf am See umfränzen, weidende Herden, sich tummelnde Reiter mit Hunden. Und das alles mit Giorgiones Blut und Palmas zartem Schmelz gemalt und im Aufbau von einer so prachtvollen Verwachsenheit von Landschaft und Figuren, wie es so leicht und natürlich immer nur genialer Hand gelingt. Man kommt kaum zur





Der heilige Markus mit anderen Heiligen.  
Altargemälde in S. Maria della Salute zu Venedig.  
Nach einer Originalphotographie von Gebr. Minari in Florenz.



Frage nach der Bedeutung der Darstellung, sondern begnügt sich mit dem Zauber der bloßen Bilderscheinung; denn diese wirkt wie schöne Natur in einem feierlichen Stimmungszustand, und wer künstlerisch empfindet, pflegt vor solcher Augenweide nicht gern zu philosophieren. — Tizian hat einmal ausgesprochen: „Schwarz, Weiß, Rot, — mehr Farben braucht ein Maler nicht; nur muß er sie richtig zu verwenden wissen.“ Seine koloristische Meisterchaft ruht in diesem Rezept eingeschlossen. In dem Verzicht auf alle starken Reize, in der Vertiefung in den feinen Zauber der Stufung und der allergeringsten Gegensätze liegt das Geheimnisvolle und das Seelisch-Lebendige seines wunderbaren Kolorits; er dämpft alle Formen daraufhin ab; er führt damit die Sinnfälligkeit der bunten Welterscheinung zu einer musikalischen Übersinnlichkeit, die zum Nachträumen verlockt. Was die Antike in ihrem Kunstwerk wollte: einen reinen und von Erwägung ungetrübten Sinnengenuss zu bereiten, — das scheint bei Tizian in das Moderne und in das Verfeinerte überseht, denn man kann sich an seinen Bildern berauschen und für lange die glücklichste Seelenstimmung davontragen, ohne sich bewußt zu sein, was man eigentlich als „Motiv“ gesehen hat.

Bei dem zweiten Hauptwerk aus des Künstlers Jugend, dem berühmten „Zinsgroßchen“ der Dresdener Galerie, der in seiner Behandlung wesentlich andere Züge als das vorige Bild zeigt, finden sich in der großen Auffassung Anklänge an Leonardo da Vinci, während die sorgfältige Durchführung und starkes Gewicht auf die Charakteristik zu Dürer weisen, der 1506 ja in Venedig war; das Werk muß bald darauf entstanden sein, und es ist wahrscheinlich, daß der damals noch wenig bekannte Tizian zu den Malern gehörte, die sich nach Vollendung des Rosenkranzfestes in Dürers Werkstatt drängten und sein Werk über alle Maße lobten. Das Heilandantlitz mit seiner unendlichen Milde und klugen Güte, mit seiner heiteren Überlegenheit ist von einer ganz herrlichen Schönheit und dabei frisch in jedem Zuge; auch die Gewandbehandlung mit ihrem dunklen Faltenwurf ist von

herrlicher Vollendung und Größe. Daneben dann das hinterhältig verkniffene Profil des ins Bild hineinschauenden Pharisäers und die ausdrucksvolle Bewegung beider Hände. Die Männer scheinen beide in einer flüchtigen Augenblicklichkeit zu schweigen, — jener lächelt innen, und dieser lauert auf Bescheid, aber zwischen diesen Händen, der rundlich schön geformten und der tückisch gekrallten des Versuchers, ist eine bedeutungsvolle Sprache voll Leben und monumentaler Vorstellung.

Daneben hat Tizian um diese Zeit kleinere Madonnen- und Altarbilder und noch manch feines Kabinettstück gemalt; er hat den Dogen Marcello (Rom, Vatikan) porträtiert und unter dem Einfluß von Mantegnas vielbenütztem Triumphzug Cäsars einen Triumphzug des Glaubens für den Holzschnitt gezeichnet. Als Beweis früher Beziehungen zur einflussreichen Familie der Pesari gibt es im Antwerpener Museum eine „Empfehlung des Basso Pesaro durch Papst Alexander VI. an den heiligen Petrus“. Dieser Jacopo Pesaro, der, aus dem Dominikanerorden hervorgegangen, es bis zum Titularbischof von Paphos auf Cypern brachte, ist hier kniend in einem sehr guten Bildnis mit der Wappensahne der Borgias vor dem heiligen Petrus dargestellt, der auf einem niedrigen Sockel mit antiken Reliefs sitzt. Neben dem Knienden steht mit einer empfehlenden Handbewegung der Borgia-Papst Alexander, und im Hintergrunde erblickt man das Meer mit der päpstlichen Flotte, deren Kommandoübertragung an Basso für den bevorstehenden Türkenkreuzzug eben in diesem Bilde verherrlicht werden sollte. — Den Abschluß der Jugend Tizians jedoch bilden die malerisch Lebendigen, aber nicht übermäßig bedeutenden Werke von Padua. Nach dieser von Venedig nicht fernen Stadt, in der Donatello mehrere Jahre seines Greisenalters zugebracht und u. a. das berühmte Reiterstandbild des „Gattamelata“ hinterlassen, — in der Mantegna gewirkt und seine Schwäger Gentile und Giovanni Bellini sich für ihren künstlerischen Eroberungszug nach Venedig vorbereitet, war der Künstler etwa 1510 berufen, um die Scuolen del Carmine





„Nähre mich nicht an!“ Gemälde in der Nationalgalerie zu London.  
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

und del Sante mit Fresken zu schmücken. Legenden aus dem Leben der Maria und des Antonius bilden die meist von Gehilfenhand ausgeführten Vorwürfe, unter denen die Umarmung Joachims und Annas wie das Zeugnis des neugeborenen Kindes, die Auferweckung der von ihrem Manne aus Eifersucht ermordeten Frau, die Heilung des Jünglings von Tizian selbst ausgeführt scheinen. Außerlich hat sich der ziemlich rasch eintretende Erfolg an dies Werk geheftet, aber wertvoll für den Künstler ist es nicht, denn seiner auf intime Farbewirkung gerichteten Art und dann auch seiner allmählich durchbildenden Arbeitsweise entsprachen weder das kühl gedämpfte Fresko noch die bei dessen An-

wendung unbedingt nötige, sehr rasche Vollendung.

⊠ ⊠ ⊠  
Von Padua zurückgekehrt, findet Tizian, vielleicht zu seiner eigenen Überraschung, eine freie Lebensbahn vor sich, in der er nicht mehr um Anerkennung seitens Venedigs, sondern lediglich um Behauptung gegen seine Rivalen, den uralten Giovanni Bellini, gegen Palma und Pordecone, sich zu mühen hatte. Das ward ihm nicht schwer, und er muß seiner Sache sehr sicher gewesen sein. Schon 1513 versucht er, den alten Bellini von einer in Venedig für den angesehensten Maler vorhandenen Sinecure, dem Scheinamt des Senfals (Mallers) an der deutschen Börse, dessen Verpachtung dem



nominellen Inhaber über hundert Dukaten jährlich brachte, zu verdrängen, und als dies bei Bellinis Widerstand nicht gelingt, da läßt er sich mit der ihm eigenen unbekümmerten Gemütsruhe wenigstens die Nachfolgerschaft nach dessen Tode verbriefen. Als er 1516 in den Besitz des Postens kam, strich er dann jahrzehntelang pünktlich diesen Ehrengehalt ein, vernachlässigte aber die geringen Pflichten des Postens in so gröblicher Weise, daß sich sehr viel später die Staatsverwaltung zu seiner zeitweisen Absetzung veranlaßt sah, um ihn zur Ausführung seiner Zusagen zu zwingen. — Tizians Werdegang als Künstler ist fortab gering, erscheint fast lediglich als eine wachsende virtuose Sicherheit, und nur gegen sein Lebensende ändert sich sein Stil. Bis in die 1520er Jahre zeigt er noch Giorgiones und Palmas Einfluß, dann sind diese überwunden, und seine persönliche Art ist ganz ausgebildet. Nach einer Wandlung seiner Lebensverhältnisse, den frühesten Anzeichen seines späteren Stils und, was nicht belanglos ist, nach einem beginnenden

Verfall seines menschlichen Charakters kann man mit dem Jahre 1530 äußerlich die Reise von der Alterszeit scheiden. In dieser Zeit stirbt seine Gattin Cäcilia und knüpft er die ersten Beziehungen zu Karl V.

Die Zeitgenossen, und namentlich Michelangelo selbst, haben längere Zeit Tizians Art gerade in der neuen Eroberung seiner Kunst herb getadelt und verkannt. Die Italiener vor und um ihn waren Ideendarsteller und Umrissmenschen; eine malerische Darstellung ohne scharfen Umriss und mathematischen Aufbau, also der uns heute so natürliche Realismus des Sehens, schien ihnen zunächst unverständlich. Giorgione aber hatte es bereits geahnt, und Tizian hat es mit Bewußtsein erkannt, daß es in der Natur keine Linien und scharfen Abgrenzungen gebe, diese vielmehr Ergebnis des Nachdenkens seien. In der Tat hat jeder Gegenstand einen festen Umriss nur in ganz besonderen und seltenen Lichtzuständen, wie wir jetzt wissen. Tizian stellte demnach Flächen und Körper dar, indem er ihre Grenzen gegen den Hintergrund verwischte; aus



Die Grablegung Christi. Im Louvre zu Paris.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. C., Paris und New York.





„Madonna mit dem Kaninchen.“ Im Louvre zu Paris.

Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.

der gleichen Beobachtung mußte ihm jetzt auch der Bildwert der Landschaft aufgehen, — er legte als erster ein starkes Gewicht auf diese und stellte sie gelegentlich auch ganz selbständig dar, wie es jenseit der Alpen Dürer auch als Vorläufer der späteren deutschen Landschaftsmalerei tat. — Neben diesem für jene Zeit neuen Wirklichkeitsinn für die Formen der Welterscheinung steht aber bei Tizian ganz parallel derjenige für die Farben. Er fand, auf der von Giorgione bereits betretenen Bahn weitergehend, daß gewisse, sowohl reine als zusammenge setzte Töne in der Natur das Bestreben haben, eine Veränderung bei den Nachbarfarben hervorzurufen; daß z. B. ein keineswegs starkes Rot über fast alle benachbarten Farben einen mehr oder minder für das menschliche Auge sichtbaren rosigen Schimmer ausgießt und ihren Wert damit verschiebt. Während die Maler vor ihm und neben ihm über die Anwendung und Hervorkehrung starker

Lokalfarben nicht viel hinaus kamen, entwickelte er mit dieser Erkenntnis jenen für seine Kunst so bezeichnenden Kolorismus, in dem es eine abgedämpfte Hauptfarbe gibt und alle anderen nur Mischungen derselben scheinen. — Ohnehin eine fast gedankenfeindliche, aber mit allen heißen Sinnen an der äußeren Erscheinung haftende Natur, fand er damit eine ihm natürliche und für seine Zeit neue Richtung, die man als koloristischen Idealismus bezeichnen kann. Sein Idealismus ging wesentlich darauf, die Welt und die Menschen in einem idealen Freudendasein voll sinnlicher Verklärtheit, im Duft ihrer Materie erscheinen zu lassen; auch wo Leere ist und innere Größe fehlt, weiß seine Feinfühligkeit und seine Achtung vor der Natur überall Geist und Leben so täuschend anzudeuten, daß dieser Mangel an innerlicher Auffassung fast nie sofort auffällt. — Dazu gesellt sich das Venezianische. Ob man ein echtes oder alle Werke von



seiner Hand betrachtet, — überall sprechen die weltversunkene Märchenstimmung der Lagunenstadt, ihre Lichtherrlichkeit und ihr traumselig-brütendes Schweigen ohne Wagengeroll, ihr Wassergeheimnis zu uns. Man fühlt in diesen wundervoll modellierten Gestalten, diesen Landschaften den geheimen Rausch eines äußerlich ernst und unterdrückten Lebens, dessen Pulsschlag unter Druck von oben und tausend Anregungen der Sittlichkeit von außen zu einer heißen Leidenschaft und einer flammenden Schönheitseigenschaft gesteigert ist, — in dem mystischen Versinken der Kreatur in ihrem Gott voll natürlicher Naivität sich mit einer süßen Sündhaftigkeit mischt. Den ganzen Zauber dieser an zahllosen Lichtproblemen reichen, üppigen, geistig freien und vornehm-sinnenfreudigen Welt von Venedig, — die bestrickende Faulheit des durchtriebenen, die Nervengenüsse bis zur Zügellosigkeit pflegenden Menschendaseins mit allem Drum und Dran bis zum leisen Glucksen der Kanalwasser gegen die Palastmauern hinab: diesen längst verwehten und so vollkommen in der Kulturgeschichte nie wieder erlebten Traum enthält Tizians gesamtes Werk. Giorgione wäre, am Leben geblieben, bei seinem dämonischen Zuge in die Tiefe sicher ein noch größerer Darsteller für diese Welt geworden; aber der sorgsamer an die Wirklichkeit sich haltende Tizian, dessen Werke in drei bis vier Übermalungen mit größeren Pausen dazwischen entstanden, — dieser Lebensvirtuose war der getreue Stimmungschonist. Der Freund und Maler der Fürstenhöfe von Ferrara, Urbino und Mantua, der Mann der großen Welt mit der weisen An-schmiegungsfähigkeit und den fabelhaft empfindlichen Sinnen, dieser geborene Versallmensch war der berufene Maler von Venedigs Überreise.

Selber Aristokrat in seinen Lebensgewohnheiten, verstand Tizian wie keiner vor ihm, den Hauch der großen Welt in seinen Zügen des Augenblicks und mit leise sprechenden und von persönlichen Reizen flüsternden Farben über seine stets ähnlich wirkenden Bildnisgestalten auszugießen. Er läßt mit erlesenem Geschmack kleiden und posieren, — er gibt

im Aussehen und im Fleishton ohne jeden Naturalismus den Anschein warm be-seelten Lebens, — er malt die Kostüme stofflich sehr gut und die Hände noch besser, — er dämpft jede schroffe Eigenart und weiß Mann und Frau, ob sie fürstlichen Standes oder bloße Modelle sind, eine angeborene Vornehmheit ein-zulösen, — er hat eine feine Hand für den Ausdruck lieblicher Jugendblüte. Seelentiefblicke freilich vermag er nicht zu tun, und seine Gestalten kennen alle die Sünde. In dieser Mischung von lauter ins Feine übersehener Natur und von gewinnenden Intimitäten ist Tizian ein Bildnismaler vom erlesensten Geschmack, — anders als die schwer zugänglichen großen Meister der Renaissance gewinnt er den Beschauer gleich beim ersten Male des Sehens und erhält ihn in der Lust leidenschaftloser Freude, aber er reißt selten durch die Größe der Auffassung hin. Bei aller Lieblichkeit sind seine Bildnisse deshalb etwas eintönig. So malte er seinen Gönner Alfons Este von Ferrara (Madrid) und soll auch dessen Gemahlin Lucrezia Borgia gemalt haben; und dann verherrlichte er die schöne Laura Dianti, Alfonsos Freundin und angeblich späterhin zweite Frau, in dem Doppelbilde des Louvre. In einer sehr feinen Auffassung hat er uns mehrmals das Bildnis Ariostos (das schönste davon und ein Meisterwerk in London) hinterlassen, der ihn zum Dank dafür im „Rasenden Roland“ verewigte. Er malte den Markgrafen Federigo Gonzaga, mehrmals die Dogen Gritti und Grimani; in der Halbfigur einer wunderschönen „Flora“ (in den Uffizien zu Florenz) schuf er ein heute noch vielbewundertes Idealbildnis, und selbst Aretino erscheint bereits unter diesen Porträtwerken vor 1530.

In noch höherem Maße indessen als bei den Bildnissen tritt das Tizianische in einer stattlichen Reihe von mythologischen Werken religiösen sowie antiken Charakters zutage. In diesen frei und lustig erdachten und meist mit erstaunlicher Natürlichkeit zusammengefüigten Gestalten steckt schon etwas von der späteren Rubensschen Erdschwere, — sie sind schmerzunkundige, von heimlicher Lust an der Gegenwart erfüllte Teilnehmer einer





Mariä Himmelfahrt. Altargemälde.  
In der Akademie zu Venedig.



abgeklungenen, sinnenschönen Welt, aber sie haften in dieser fest und vermögen sich fast nie aus ihr durch die Wucht der Leidenschaft oder durch wahre Erhabenheit der Ideenwelt zu erheben. So originell Tizians Erfindungen erscheinen, weil nicht wie bei den andern Künstlern die Linie die Anordnung bestimmt, diese vielmehr lediglich von dem Zusammenklang der Farben beeinflusst wird, so darf man sich doch nicht verhehlen, daß dies wesentlich malerisch-virtuose Vorzüge und Neuheiten sind, die sich mit der gewaltigen Inhaltsdarstellung der anderen großen klassischen Meister nicht messen können. Wie sehr er in allem Verstandes-mensch war, geht daraus hervor, daß er alle seine größeren Werke auf die Farbestimmung hin erdachte, welche sich am Ort ihres künftigen Hängens als die günstigste ergab. Einst vielgefeierte und heute in Museen uns merkwürdig schwach ansprechende Werke von ihm haben mit der Ortsveränderung alle ihre Reize verloren. Die Probe darauf konnte in den letzten Jahrzehnten in Italien mehrfach gemacht werden. Es kam ihm wie im vorigen Jahrhundert dem ihm im Grunde so ähnlichen Maſart vorwiegend auf den augenblicklichen Farbenzauber an, den er mit großer Geschicklichkeit erstrebte. Sehr selten hat man darum vor seinen Werken das Gefühl, daß sie bis zum letzten Pinselstrich aus innerem Bedürfnis gewissermaßen rücksichtslos gequollen sind, und namentlich bei der großen Mehrzahl seiner religiösen Motive empfindet man, daß sie bei aller äußeren Schönheit im Grunde nicht religiös sind.

Zu seinen frühesten Schöpfungen dieser Art gehört der von einigen Gelehrten schon vor 1511 angelegte St. Markus, um dessen Thron vier andere Heilige versammelt sind, in Sta. Maria della Salute zu Venedig. Hervorragend in der Komposition wie der Schönheit der räumlich tiefen Hintergrundlandschaft ist sein „Noli me tangere“ (London), auf dem der Heiland in jugendlicher Körperfülle der erschreckt vor ihm niedergefallenen Maria Magdalena erscheint und beide Gestalten, wie immer bei Tizian, im engsten Zusammenhang mit der interessanten und reich gegliederten Landschaft

erdacht sind. Dasselbe gilt vom frühesten seiner „Bacchanale“ von 1519 (Madrid), wo man im Schatten einer Baumgruppe eine ausgelassene Gesellschaft von trinkenden, schwahenden und springenden Bacchanten und im Vordergrund — echt tizianisch — eine vom Wein bezähmte und schlafend hingestreckte nackte Schöne erblickt. Die berühmte „Grablegung“ im Louvre zeigt ihn von anderer Seite. Ein hoheitsvoller Zug geht hier durch die Bewegung der drei um den Leichnam beschäftigten Männer und durch die einfache Erscheinung der beiden verhüllten Frauen zu Füßen, über die eine fahlhelle Unheimlichkeit mit grellem Lichtgegensatz ausgegossen liegt. Dagegen wieder ganz genrehast erscheint der Künstler in der „Madonna mit dem Kaninchen“ (Louvre). Und dann sei noch ein Fresko im Dogenpalast zu Venedig, der heute dort noch sichtbare „Christoforus“ von 1523 genannt, der trotz seines starken Verfalls und der für Tizians Hand spröden Technik Zeugnis für seine Sicherheit selbst bei schnell zu erzielender Wirkung ablegt.

Auf seiner vollen Höhe zeigt den Künstler indessen zeitlich zuerst die von 1516 bis 1518 gemalte prachtvolle „Himmelfahrt Maria“ (Akademie zu Venedig). Die originelle Anordnung findet man bei spanischen Malern der Spätrenaissance, auf die Tizian starke Einflüsse ausgeübt, wieder benutzt. Oben in halbrunder Lünette des Bildes taucht da der von Erzengeln geleitete Gott-Vater aus Wolken und breitet mit ernster Liebe segnend die Hände über Maria aus, die, von prachtvoller roter Gewandung und blauem Mantel umflattert, durch die Mitte nach oben schwebt. Mit einem Ausdruck tiefster Ergriffenheit, wie man ihn so innerlich bei Tizian kaum zum zweitenmal wiederfindet, ist das Gesicht nach oben gerichtet. Derselbe stark aufwärts gerichtete Zug prägt sich zu ihren Füßen in einem Halbmond reizender Engeln aus und setzt sich in den Köpfen nachschauender Apostel und Heiliger am unteren Bildrand fort. — Nicht minder behauptet sich unter diesen Hauptwerken wegen seines schönen Kolorits und seiner formenstarken Gestalten ein antiker Vorwurf: „Bacchus





Die Madonna des Hauses Pesaro.  
Altargemälde in der Kirche S. Maria de' Frari zu Venedig.



und Ariadne" (London). Die im Schlaf am Waldrand überraschte Königstochter hat die Kleider lose an sich gerafft und ist in schnellem Sprung auf der Flucht nach dem felsigen und bewaldeten Meerufer zu begriffen. Schon versperrt der Pantherwagen den Weg, und der von der Schönheit der Fliehenden begeisterte Gott entspringt so kühn dem Gefährten, daß es ihm leicht ein verstauchtes Bein hätte eintragen können. Aus dem Dickicht daneben bricht dazu mit Beckenschall, Lärm und Gesang die den Silen geleitende Bacchantenschar. Hier sieht man schon alles beisammen, was später auf die Kunst von Rubens übergegangen ist, — und daß der Venezianer als ausgeglichener, mehr nervöser Sinnemensch gegenüber dem derben Flamen erscheint.

Die gleiche Erfahrung bieten auch die verschiedenen „Venusbilder“ des Künstlers, die ein eigenes Gebiet seiner Darstellung bilden. Da sieht man schlanke, zu leichter Fülle neigende Frauen schlafend oder träumend im Garten oder auf dem Lager die wundervollen Formen ihres nackten Körpers zur Schau stellen. Ein Hündchen, ein Amor, manchmal ein Kavalier ist die Zutat, welche verrät, daß es sich eigentlich um Idealbildnisse schöner Lebendamen handelt. Von der „Venus von Urbino“ (Florenz, Uffizien) behauptet die geschwähigte Fama sogar, daß die Herzogin Eleonore Gonzaga von Urbino selbst die Dargestellte sein soll, wie sie nach neuer Überlieferung auch zu einem der schönsten Bildnisse des Künstlers: „La Bella di Tiziano“ (Florenz, Pitti-Palast) Modell gestanden haben soll. — Daß in jener Zeit, in der z. B. beim Einzug Karls V. in Antwerpen vornehme Patriziertöchter in leichtestem Musselinüberwurf unter freiem Himmel als Figurantinnen dienten, wie Dürer es als Augenzeuge beglaubigt hat, eine Landesmutter auf den Gedanken kam, für ihren Gemahl und das Hofgesinde sich von dem berühmtesten Farbenzauberer in so hochgradiger Nichttoilette darstellen zu lassen, ist nicht ganz unmöglich, indessen eine unbewiesene Hypothese, gegen die bei aller Freiheit des Lebens und allem naiven Schönheitskult der Hochrenaissance doch

eine gewisse Strenge der ehelichen Anschauungen spricht.

Dem Besten aus den letzten Jahren dieser Reiseperiode reihen sich noch eine ausgezeichnete „Verkündigung“ im Dom zu Treviso, eine gleich vortreffliche „Auferstehung“ zu Brescia, eine Madonna von St. Niccolo (Vatikan) an, die indessen alle von der „Madonna des Hauses Pesaro“ von 1526 (Frarikirche zu Venedig) in Schatten gestellt werden. Der ganz eigenartige Aufbau, bei dem die Hauptgestalt der Madonna zur Seite vor zwei riesigen Säulen dargestellt ist, — die anmutige Bewegtheit und die feinen Beziehungen, welche Maria, Petrus, die Heiligen Franz und Antonius miteinander und mit den anbetenden Familiengliedern der Pesari verbinden, und die ungewöhnlich reiche Pracht der tiefgedämpften Farben geben dem Bild ein starkes Gewicht selbst unter den Hauptwerken.

Der letzte große Wurf ist, da das Original verbrannt ist, nur in mehreren Kopien auf uns gekommen, aber diese können im Vergleich wohl eine Vorstellung von der Schönheit jener 1528 bis 1530 entstandenen Tafel „Tod des Petrus Martyr“ geben. Michelangelo, der 1529 in Venedig war und dort mit Tizian wie dem ihm von früher bekannten Uretin Umgang gehabt hatte, ist sicherlich das Vorbild für die dramatische Schilderung und die kraftvolle Formensprache gewesen, die nicht Tizians trotz aller Lebendigkeit mehr ruhigem, epischem Behagen entspricht. Am Rand eines zerklüfteten Bergwaldes wird der Heilige von dem gedungenen Mörder niedergestoßen, während sein Gefährte in höchstem Entsetzen davoneilt; im Hintergrund verlassen die Anstifter, ein Reiter und ein Fußgänger, die von knorrigen Bäumen überwölbte wilde Walfstätt, über der zwei in einem Sonnenstrahl herabgeflatterte Engel mit einer Friedenspalme schweben. Trotz dieser Allegorie ist in diesem Bild der Vorgang wie die schauerliche Landschaft wuchtig empfunden und mit vollster Unterstreichung die letztere zur Erzielung dramatischer Wirkung herangezogen. Hierin ging Tizian seiner Zeit klar voran und hat damit auf seine





Prinz Philipp von Österreich, nachmals König Philipp II. von Spanien.  
Im Pradomuseum zu Madrid.



Nachfolger einen weittragenden Anstoß ausgeübt.

☒

☒

☒

Tizian hatte jetzt die künstlerische Vollendung und die Höhe des Ruhms erflommen, der in den restlichen sechsundvierzig Jahren seines Lebens ohne Verminderung die damalige gebildete Welt immer weiter durchdrang. Er war in die fünfziger Lebensjahre eingerückt, ein reicher, vornehmer, hoch angesehener Mann geworden, der trotz zahlreicher Schüler kaum die Fülle der Bestellungen schaffen konnte. Selbst den Staat Venedig, den er durch Saumseligkeit in seinen Pflichten als besoldeter Senjal geradezu verhöhnte, faßte ihn aufs behutsamste an, damit der vielbegehrte Künstler der Stadt erhalten bliebe. Ernste Rivalen hatte er seit Bellinis und Giorgiones Tod nicht mehr zu fürchten, — Palma und Bordenone verschwanden bald nach 1530, und Sebastian del Piombo zog nach kurzem Umschauen auch wieder fort. Wie hoch die Begeisterung der Zeitgenossen den virtuosen Zauberer in der Farbe schätzte, geht aus einer Dialogstelle eines der Schöngeister am Hofe des Herzogs Guidubaldo von Urbino hervor, der seine Tullia sagen läßt: „Tizian halte ich nicht für einen Maler, seine Erzeugnisse nicht für Kunst, sondern für Wunderwerke. Seine Farben müssen mit dem Saft jenes geheimnisvollen Krauts gemischt sein, dessen Genuß den Glaucus zum Gotte machte; denn mich berühren seine Bildnisse wie etwas Göttliches; wie der Himmel das Eden menschlicher Seelen ist, so hat Gott in Tizians Farben das Paradies unseres Sinnenlebens gelegt.“ — Nimmt man das Rhetorische jener Zeit aus dieser Charakteristik fort, so bleibt doch eine feine und treffende Bezeichnung Tizianischer Kunst, die alles Sagenswerte über diese gleichsam im Auszug enthält.

Tizians Leben blühte jetzt nach allen Seiten in üppigster Pracht. 1530 war seine Gattin Cäcilia, über die alle näheren Nachrichten gänzlich fehlen, — wie es scheint, aus einem glücklichen Familienleben heraus, — gestorben. Seine Schwester Orsa führt fortan den reichen Haushalt und erzieht die Kinder: den Sohn

Pomponio, der später verlumpete und für dessen Versorgung mit Pfründen sich der Vater zu den schmachlichsten Betteleien erniedrigte, — dessen Bruder Drazio, den späteren Werkstattleiter, — und die vom Vater über alles geliebte und mehrfach gemalte Lavinia, die Tizian unter Ausstattung mit fürstlicher Mitgift an einen Patrizier Cornelio Sarcinelli von Serravalle im Jahre 1555 vermählte. Tizian blieb Witwer. Bald tauscht er seine Wohnung in der inneren Stadt mit einer lustiger gelegenen in einem äußeren Stadtteil, vergrößert sie, kauft und baut das Haus zum Palast aus und legt einen herrlichen Garten an, in dem der Geselligkeit liebende Mann seine gelehrten und künstlerischen Freunde von Venedig und ganz Italien, die venezianischen Nobili, seine herzoglichen Freunde, Gesandte, ja später sogar König Heinrich von Frankreich mitten in einem Museum von gesammelten Kunstwerken allerart empfing. Seine Lebensführung war größten Stils, worin er Raffael übertraf und in der ihn selbst Rubens kaum erreichte. Seine kleinen Gesellschaften, in denen auch geistreiche Frauen wie Paola Sansovino und die schöne, frühverstorbene Irene von Spilimberg nicht fehlten, — sein Essen, seine Weine waren so berühmt wie die künstlerischen Genüsse, bei denen Musik eine große Rolle spielte; von seinen Fenstern aus sah er Murano und an klaren Tagen in weiter Ferne die friaulischen Heimatberge, die er alljährlich besuchte. Er verstand durch diese Wohnungswahl das Gepränge seines Lebens mit der Erinnerung an seine einstige Armut und an das Selbsterrungene zu würzen. Er macht neben den häufigeren Ausflügen zu den herzoglichen Freunden nach Oberitalien auch größere Reisen nach Rom (1545) und Florenz, überall in der auszeichnendsten Weise empfangen, — ja er kommt wiederholt, 1547 und 1549, im Dienste Karls V. nach Augsburg und Innsbruck. Die Guld Karls, der ihn auch in seinen oberitalischen Feldlagern empfing, der von keinem mehr außer Tizian gemalt sein wollte und ein Tizianisches Werk noch an sein Sterbelager bringen ließ, geht wie eine fruchtbare Tropensonne über dem Künstler





„La Bella di Tiziano.“ Gemälde im Pitti-Palast zu Florenz.  
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.

auf. Er arbeitet vorwiegend für den Kaiser und dessen Sohn Philipp II., und erhält auch die ehrenvolle Auszeichnung, indem er zum Hofmaler, Grafen des Lateranischen Palastes, Mitglied des kaiserlichen Hofes und Staatsrats unter

dem Titel eines Pfalzgrafen, und zum Ritter des goldenen Sporns ernannt wird. Diese Fülle von Titeln wird noch dazu durch eine Reihe von Pfründen vergoldet, deren Einnahmen bei der Finanzwirtschaft des riesigen Verwaltungskör-



pers unter Kaiser Karl nicht immer glatt eingehen, aber das Haus Tizian doch sehr reichlich fundieren, zumal dieses Hauses Inhaber sehr dauerhaft zu mahnen und zu fordern verstand. Er ist ohnehin ein guter Geschäftsmann, welcher 1564 z. B. in Venedig mit seinem Sohne Drazio eine Holzhandelsfirma begründet, um die höchsten Preise aus einem ihm im Norden von Karl V. verliehenen Holzschlagrecht herauszuziehen, bei welcher Gelegenheit er sich mit naiver Unverfrorenheit aus dem gemachten Vorwurf räuberischen Waldvernichtens herauszuwickeln versteht.

Hinter dem blendenden Glanz von Tizians Leben aber vollzieht sich ein rascher moralischer Verfall. Zeigen seine erhaltenen Briefe an die Großen vor und um 1530 trotz manches unsympathischen Zuges noch ein künstlervornehmes Gepräge, so fängt doch bald Aretins Einfluß sichtbar zu werden an. Sein späterer Briefwechsel ist niederdrückend; die charakterlose Kriecherei vor seinen Gönnern, — diese widerliche Habsucht um Geld, Geld, Geld, und dieses endlose Heucheln eines anscheinend im Verhungern begriffenen alten, armen Greises, — diese verschlagenen Kunstgriffe, die Besteller durch Hinhalten kirre zu machen und damit zum Zahlen zu bewegen, ist von einer unbeschreiblichen Widerlichkeit. — Fehlte aber auch dieser Briefwechsel, so wäre für Tizian nichts belastender als die dreißigjährige intimste Freundschaft mit Pietro Aretino. — Aretino ist eine prachtvolle Karikatur auf das Kraftmenschentum der Renaissance. Niedrigen Herkommens, ein Allerweltstalent, das sich überall und mit allen Mitteln einzunisten suchte, ist Aretino der unerreichte Mynherr aller Revolverliteraten. Wild umhergetrieben, überall verhaßt, Lustigmacher, Trinker, Maulheld und Feigling, war er 1527 in seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr nach Venedig gekommen. Er lebte in einem Palast auf großem Fuß mit zwei übel berufenen Schwestern und erwarb die Mittel zum Leben durch Erpressung. Papst, Kaiser, König, die kleinen Fürsten besoldeten und beschenkten ihn aus Furcht vor seinen Angriffen; Staatsmänner, Kardinäle, Künstler, Gelehrte kauften sich ebenso los. Aretino hängte sich jetzt an

Tizian. Es ist gar kein Zweifel, daß der Künstler diesen Preßpiraten nicht bloß aus Klugheit geduldet hat — denn Tizian war in Venedig mächtiger als Aretino, und dieser hütete sich wohl, in Rücksicht auf die Freistadt und die sehr empfindliche höchste Behörde der Republik gegen etwas Venezianisches loszuziehen, — daß er vielmehr sich aus seelischem Bedürfnis mit ihm befreundete, von ihm die Ausnutzung der Großen lernte und ihm bei seinen Erpressungen behilflich war. 1556 verchied Aretino plötzlich. Einer Anekdote zufolge, die Anselm Feuerbach in einem bekannten Bilde im Baseler Museum verwertet hat, soll der berückigte Pasquillant bei einem sehr lustigen Gastmahl, über eine Zote in unbändiges Lachen ausbrechend, mit dem Sessel umgefallen sein und dabei das Genick gebrochen haben.

Tizians Altersstil ist unverkennbar. Bisher von großer Sorgfalt in der modellierenden Ausführung, von süßer Würzigkeit der gedämpften Lokalfarben, fängt er bald an, — und dieser Altersstil ist etwa 1545 voll ausgebildet, — seine tiefen Lokalfarben viel mehr als vorher auf einen glühenden, bald mehr silberigen, bald mehr bräunlichen Goldton zusammenzustimmen, — er malt nur noch, wie es scheint, auf rein farbige Wirkung hin, indem er mit steigender Kenntnis und Sicherheit Tonflecken breit nebeneinander setzt, so daß sie in der Nähe willkürlich, aber von richtiger Entfernung aus gesehen zu oft wundervollen Farbenafforden sich fügen und eine ganz richtige Modellierung geben. Dazu ist die sinnliche Wärme und die phantastische Stimmung in ihnen vielleicht noch lebendiger, — ein geheimnisvolles Erschauern scheint durch diese tiefen, stillen, vielsagend verschwiegene, einander leise viel zauberhafte Schönheit zuflüsternden Töne zu gehen. Zahllose Werke verlassen seine Werkstatt, deren Mehrzahl er nur entwarf und überarbeitete, während die eigentliche Herstellung seinen Gehilfen zufiel. Sein Bruder Francesco, auch sein Sohn Drazio und zwei andere Verwandte namens Vecelli werden unter diesen Gehilfen genannt.

Auch in der zweiten Lebensperiode Tizians nimmt die Bildnismalerei einen



erheblichen Raum ein, und sowohl in der Darstellung zeitgenössischer Fürsten als der Verdienst-Berühmtheiten der Hochrenaissance gibt es keinen fruchtbareren Maler als ihn. Teils erwähnt, aber verschollen, teils heute noch Perlen europäischer Museen (Madrid, München, Paris) sind verschiedene Bilder von Karl V., den er 1532 im Kaiserornat und in den vierziger Jahren in schwarzer Schaubild darstellte, wobei er, was Karls Gunst wohl verständlich macht, die Häßlichkeit des Originals bei aller Porträt-treue zu einer sehr ansprechenden individuellen Besonderheit zu steigern verstand. Franz I., den er wohl nie sah, und die verstorbene Kaiserin Isabella schuf er nach einer fremden Vorlage, was er erwiesenermaßen öfter getan hat (Paris, Louvre); ferner schuf er für den Palast Federigo Gonzagas eine Reihe von Idealbildnissen römischer Cäsaren. Eins seiner wundervollsten Bildnisse ist „La Bella di Tiziano“ (Florenz, Pitti-Palast). Man kann das Genie des Bildnismalers nie sicherer als dort beurteilen, wo er Jugend darzustellen hat. Der Zauber, den Tizian über diese königliche Gestalt der „Bella“ gerade so wie über seine frühere „Flora“ auszugießen, und das Persönliche, welches er neben allem Idealschönen voller Frauenblüte hervorzuführen verstand, sind ungemein schmeichlerisch und von jener unverwekllichen Frische, der die Jahrhunderte nichts anhaben zu können scheinen.

Außerdem hat Tizian den Kardinal Bembo (Venedig) und den Kondottiere Moro (Berlin) gemalt, der, eng in den Rahmen hineingepaßt, ein gebräuntes, lederartiges Antlitz im leben-

digen Gegensatz zu den Lichtern des vorzüglich gemalten Harnisches zeigt. Zu seinen schönsten Bildnissen aber gehört Katharina Cornaro (Florenz, Uffizien), jene wunderschöne, rotblonde Patrizier-tochter von Venedig, die zum Stolz der Stadt Königin von Cypern ward und ihren etwas unsicheren Thron nach des Gemahls Tod an die Heimat schenkte, während sie selbst auf dem nahen Festland einen vornehmen, wegen seines edlen Stils berühmten Hofhalt führte.

Der Zeit zwischen 1540 und 1550 gehören zwei in Varianten vorhandene Werke an, deren Originale man in den Berliner Exemplaren erkennen will, nämlich Lavinia Vecelli und das Selbstbildnis. Jenes, durch Nachbildungen weit verbreitete Bild zeigt eine junge hübsche



Katharina Cornaro, Königin von Cypern, als heil. Katharina.  
In der Galerie der Uffizien zu Florenz.  
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie.  
in Dornach i. C., Paris und New York.





Pietro Aretino. In der Pitti-Galerie zu Florenz.  
Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi, Florenz.

Dame in goldbraunem Brokatkleid, die vor einem Vorhang eine Fruchtschale in die Höhe hält und den Kopf dabei über die Schulter nach dem Beschauer wendet.

Mehr noch als das Bildnis der Tochter erweckt das des Vaters Interesse. Ein hagerer, feingliedriger, schon sehr alter, aber noch ungemein frischer Greis von etwa siebzig Jahren sitzt da am Tisch, auf dem die Rechte gespreizt liegt, während die Linke sich aufs Knie stützt. Eine weiße Weste mit Pelzschaupe und Kette, ein auf dem Kopf zurückgeschobenes Käppchen kleiden ihn, passen zu der vornehmen Haltung und gehen mit den Zügen in der milden Blut der warm-

dämmerigen, von einem silberig-goldenen Gesamtton gesteuerten Farben prächtig zusammen. Das tief infarnierte Gesicht zeigt eine rundgewölbte, vorspringende Stirn, aus deren tiefen Unterhöhlungen graubraune Augen lebhaft glänzen; die Nase ist stark, mit sinnlich gebuchteten Flügeln, — das von weißgrauem, seidigem Bart verhüllte Kinn von einer starken Energie. In der Haltung des zarten, von tiefgrauem, rötlich übernehtem Grund abgesetzten Körpers liegt bei aller diplomatischen Ruhe doch ein lauerndes Aufdemsprungestehen, eine fahenartige Vorsicht; dieser Mann, dem man das sichere Bewegen über den blanken Parkettboden,





„Die Jungfrau mit der Fruchtschale“ (Tizians Tochter Lavinia).  
Gemälde im Königl. Museum zu Berlin.



Vornehmheit des Auftretens und zur Natur gewordenen Leben in abgeklärten Vorstellungssphären ansieht, konnte gewiß von einer großen Liebenswürdigkeit und Verbindlichkeit sein; aber er schauspielerte mit verschlagener Kunst eine Menschenfreundlichkeit, die er in seinem kalten Herzen nicht besaß.

Auf seiner römischen Reise hat Tizian in einem seiner besten Werke die Züge Pauls III. (Petersburg), dann mehrere der Günstlinge des Papstes einzeln und in einem Gruppenbilde festgehalten. Von 1545 stammt auch ein gutes Bild, das der Nachwelt die denkwürdige Person Aretins (Florenz) überliefert hat. Ein stattlicher, behäbiger, stolzer Mann mit langem, schwarzem Bart und stechenden Augen von einer nichtsnutzigen Durchtriebenheit tritt uns daraus entgegen. 1547 hat Tizian in Augsburg auf dem Reichstage, wo er als Fürst unter Fürsten verkehrte, den gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, Philipp II. von Spanien (Madrid) und viele andere Prinzen gemalt und ist selber von seinem Kollegen Lukas von Cranach gemalt worden.

Die Krone aller Bildnisse, ein Werk, das man neben Verrocchios Colleoni-Reiterdenkmal in Venedig zu nennen hat, ist das vielkopierte, noch mehr nachgeahmte und wohl niemals wieder übertroffene Reiterbild Karls V. bei Mühlberg von 1547 (Madrid). Aus einem prächtigen Wald mit alten knorrigen Bäumen reitet der Kaiser eben auf eine hügelige Ebene heraus. Das reichgeschmückte edle Roß trägt scheinbar mit Bewußtsein die ausgezeichnet im Sattel sitzende Gestalt in der glänzenden, von einer Schärpe umgürteten Rüstung. In der Rechten hält der ohne Gefolge erscheinende Kaiser eine Lanze, in der Linken die Zügel, sein Auge blickt scharf vor sich hin in die eben beginnende (unsichtbare) Schlacht hinein. Das in jedem Zug bedeutende Werk ist mit seinem reifen Kolorit eines von denen, die gewissermaßen das „letzte Wort“ einer geschichtlich gewordenen Auffassungsweise zu sagen scheinen; Tizian selbst vernachlässigt die Bildnismalerei späterhin in auffälliger Weise; ein Bildnis von ähn-

licher Bedeutung ist in Italien später nicht wieder gemalt worden.

Unendlich fruchtbar sind die sechsundvierzig Altersjahre Tizians auch an anderen bedeutenden Werken. Zu ihnen gehört das einzige historische Bild des Künstlers, die auf Öl gemalte „Schlacht bei Cadore“ — welche im sechzehnten Jahrhundert verbrannte, aber in Stichen und Kopien überliefert ist — im Ratssitzungssaal des Dogenpalastes. Sie hatte Tizian 1513 schon bei der Bewerbung um das Senalamt versprochen, führte sie aber erst 1537, also nach vierundzwanzig Jahren, aus, als der Staat ihn absetzte, Rückzahlung des Gehalts seit 1516 forderte und Miene machte, Tizians Rivalen Bordenone an diese Stelle zu setzen. Das zog, — Tizian machte sich sofort an die Arbeit und vollendete sie 1538, womit sich die geduldige Signorie zufrieden gab.

Da Venedig zu jener Zeit gerade wieder einmal mit dem Kaiser in blühender Freundschaft lebte, wurde das Bild offiziell die „Schlacht bei Spoleto“ genannt, schilderte aber sicher die „Schlacht bei Cadore“, in der die Kaiserlichen Siege kriegten. Auf dem Hintergrund der wilden Cadorer Dolomiten sieht man da bei regnerischem Wetter zwei gepanzerte Trupps auf der Brücke eines engen, reißenden Gebirgsbaches zusammentreffen. Das Vorwiegen und Mitwirken der nach hinten erhöhten Landschaft, der fein berechnete Aufbau, der in sehr wenigen Figuren und Punkten die Illusion einer lebhaft und weithin wogenden Schlacht zu erwecken verstand, sprechen so unmittelbar und stark aus den Kopien heraus, daß man den großen Ruhm dieses Bildes bei den Zeitgenossen wohl versteht. Nicht minder berühmt war ein ebenfalls verbranntes Bild mit der Empfehlung des Dogen Gritti durch den heiligen Markus an die Jungfrau Maria von 1531, — eine jener damals beliebten Allegorien, wie deren noch mehrere von Tizians Hand, z. B. die sogenannte „Allokution“ und der „Abschied des d'Avalos“ (Madrid), vorhanden sind.

Tizians ganze Art war auf die ruhige Gegenständlichkeit der Dinge, den Zauber ihrer farbigen und Lichterscheinung, die zu allen Sinnen sprechende Form gerichtet.





Entwurf zu dem Bilde: „Die Ermordung des heiligen Petrus Martyr“ (von der Ausführung verschieden). Tuschzeichnung. In der Albertina zu Wien.  
Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E., Paris und New York.



Bewegte Handlungen lagen ihm trotz so bedeutender Werke wie die „Himmelfahrt Mariä“, die „Schlacht von Cadore“ im allgemeinen nicht. Das erklärt es, warum eines seiner bekanntesten Spätbilder, die „Darstellung im Tempel“, nicht viel mehr wie ein Zeremonienstück geworden.

Was man sonst aber betrachten mag aus diesen späteren Jahren, — überall kehrt die virtuose Malerei mit dem eigentümlichen Element des Tizianischen in wenig gewandelter Form wieder. Es ist übrigens in seiner Spätzeit gelegentlich auch ein Einfluß von Correggio zu spüren, während es ihm nie wieder ganz gelingt, wie einst in seinen Jugendwerken, der „Himmlichen und irdischen Liebe“ oder des „Zinsgroschens“ und noch manchem späteren, die idealisierte Natur ganz zu durchgeistigen und zu beseelen. Seine originell erfundenen Deckenbilder für St. Spirito: das Opfer Abrahams, Rains Brudermord, Tod Goliaths, die Ausgießung des Heiligen Geistes, — eine schlecht erhaltene, aber in breiter Darstellung mit seinen besten malerischen Vorzügen wirkende „Dornenkrönung“ (Paris, Louvre), — das hochinteressante Nachtstück „Martyrium des heiligen Laurentius“ (Venedig), — eine Figur der „Weisheit“ an der Decke der Markusbibliothek zu Venedig und das von 1557 bis 1563 entstandene „Abendmahl“ (Madrid) gehören hierher.

Eine erstaunliche Künstlerfrische und Fruchtbarkeit erhielt sich Tizian bis in seine letzten Tage in jenen Vorwürfen, deren antikes Etikett lediglich Darstellung des Nackten zu verschleiern hat. Noch mehr als ein Meisterwerk ist davon erhalten. Wiederholt begegnet man dem Danaë-Vorwurf (Madrid, Petersburg), in dem eine Schöne auf dem Lager ruht und des plötzlichen Goldregens staunt, während eine alte Amme die Münzen begierig auffängt oder sammelt, — ein prächtiges Werk schildert Venus und Adonis (Madrid, London), — dann behandeln andere Venus und Cupido, Diana und Aktäon, die Nymphe Kallisto vor Diana (die beiden letzteren in Madrid), die Europa, — das ganze Stoffgebiet ist hier schon von ihm umrissen, das vom Barock und Rokoko aufgenommen und bis tief ins

vorige Jahrhundert hinein bis zur Unerträglichkeit breitgetreten worden ist. Auch der Vorwurf der ruhenden „Venus“ kehrt wieder in der „Venus von Madrid“ und in der „Venus des Louvre“, auch „Venus von Pardo“ genannt. Anscheinend sein letztes Werk, über dessen Vollendung der Künstler hinwegstarb, ist ein reizendes und erstaunlich frisches Werk im Palazzo Borghese zu Rom, — die „Erziehung des Cupido“.

Im Jahre 1576 müssen Todesahnungen über den nun schon achtundneunzig oder neunundneunzig Jahre alten Künstler gekommen sein. Er malt im Frühjahr eine „Pietà“ mit der Bestimmung, daß diese in der Kapelle des Gekreuzigten bei den Frari über der von ihm dort gewählten Gruft aufgehängt werden solle. Seine Ahnung täufchte ihn nicht.

Wieder kam im Sommer die Pest nach Venedig und wütete schrecklich in der enggebauten und dichtbewohnten, ungesunden Stadt. Am 27. August 1576 hielt sie Einkehr in die Werkstatt des fast hundertjährigen Tizian und raffte ihn schnell hinweg. Am nächsten Tage folgte ihm sein zweiter Sohn Drazio, dessen Zukunft sicher zu stellen er immer im Auge gehabt. Das Volk war verwildert bei den großen Wirren, Räuberbanden durchzogen plündernd die Stadt. Als man sich nach mehreren Tagen in Tizians Palast wagte, waren die kostbaren Kunstschätze geraubt und alles in vandalischer Weise durcheinander geworfen. Indessen war der Verlust bei dem großen Erbe liegender Gründe, die Tizian hinterließ, nicht allzuschlimm für den Rechtsnachfolger, nämlich den ältesten mißratenen Sohn Pomponio, der schon viel früher seines Lebenswandels wegen das geistliche Kleid hatte ablegen müssen und nun heldenmütig an die Vergeudung des Restes ging. — So groß aber war das Ansehen Tizians bei der Signorie, der höchsten Staatsbehörde Venedigs, daß sie entgegen ihrem Gebot, alle Pestleichen außerhalb der Stadt zu begraben, seine Beisetzung in der Kapelle anordnete.

Der Mann von Cadore war tot, und mit ihm verblasste der lebendige Märchenschimmer, den seine Kunst über die La-





☒ Kaiser Karl V. im Jahre 1548. Gemälde in der Königl. Pinakothek zu München.







⊠ Kaiser Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg. Gemälde im Pradomuseum zu Madrid. ⊠

gunenstadt verbreitete. Keiner seiner tüchtigsten Schüler, wie Paris Bordone, Tintoretto, Andrea Schiavone reichte an ihn heran. Paolo Veronese selbst, der eigentliche Darsteller des Venedig der Verfallzeit, übertraf ihn wohl an Geschicklichkeit, nicht an Künstlerschaft. Mit der üppigen Nachblüte venezianischer Kunst in Tiepolo erlosch deren Triebkraft vollständig. Längst siechte die Lagunenstadt zudem politisch dahin und erhielt sich im Interesse der Mitwelt nur durch eine geheimnisvolle Staats-, Mord- und Galanterieromantik,

deren unsterbliches Abbild der Abenteurer Casanova geworden ist.

Tizian war tot, — aber er lebte weiter. Er hat die spanische und die flämische Kunstblüte, hat Velasquez und Rubens befruchtet, — er hat auch auf die deutsche Kunst starken Einfluß ausgeübt. Als Dekorist, Geschmacksbildner und Verfeinerer der ästhetischen Empfindungen, als Naturfühler war er zweifellos ein Erzieher. Man kann ihn nach dieser Richtung getrost den ersten modernen Künstler nach der großen Zeit der Renaissance nennen. —



Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.

Hanns von Jobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.

Paul Oskar Höder für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.

Johannes Höffner für Literatur bis Mitte des 19. Jahrhunderts.

Als erste Reihe von Belhagen & Klasings Volksbüchern sind gleichzeitig erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Janßen.

Napoleon. Von W. von Bremen.

Tizian. Von Fr. S. Meißner.

Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder.

Schiller. Von Johannes Höffner.

Eugen Bracht. Von Dr. M. Osborn.

Blücher. Von Prof. Dr. R. Berger.

Theodor Körner. Von Rektor Ernst Kammerhoff.

Beethoven. Von G. Thormälius.

Es schließen sich unmittelbar an:

Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.

Feuerbach. Von Prof. Dr. Seyd.

Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero.

Watteau. Von Dr. Georg Biermann.

Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.

Deutsch-Südwest-Afrika. Von Gustav Uhl.

Das Telephon. Von Ernst Niemann.

Frans Hals. Von Mr. Gold.

Bismarck. Von Prof. Dr. v. Pflug-Hartung.

Ludwig Richter. Von Dr. Max Osborn.

Richard Wagner. Von Ferdinand Pfuhl.

Heinrich v. Zügel. Von Dr. Georg Biermann.

Holkein. Von Fr. S. Meißner usw.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preise von 60 Pfennig.

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, die bereits erschienenen Bände zur Ansicht vorzulegen und Bestellungen auf die folgenden, die in zwangloser Folge erscheinen, anzunehmen.





⊗ Kaiser Karl V. in der Schlacht bei Mühlberg. Gemälde im Prado-Museum zu Madrid. ⊗

gunenstadt verbreitete. Keiner seiner tüchtigsten Schüler, wie Paris Bordone, Tintoretto, Andrea Schiavone reichte an ihn heran. Paolo Veronese selbst, der eigentliche Darsteller des Venedig der Verfallzeit, übertraf ihn wohl an Geschicklichkeit, nicht an Künstlerschaft. Mit der üppigen Nachblüte venezianischer Kunst in Tiepolo erlosch deren Triebkraft vollständig. Längst siechte die Lagunenstadt zudem politisch dahin und erhielt sich im Interesse der Mitwelt nur durch eine geheimnisvolle Staats-, Mord- und Galanterieromantik,

deren unsterbliches Abbild der Abenteurer Casanova geworden ist.

Tizian war tot, — aber er lebte weiter. Er hat die spanische und die flämische Kunstblüte, hat Velasquez und Rubens befruchtet, — er hat auch auf die deutsche Kunst starken Einfluß ausgeübt. Als Colorist, Geschmacksbildner und Verfeinerer der ästhetischen Empfindungen, als Naturfühler war er zweifellos ein Erzieher. Man kann ihn nach dieser Richtung gestroft den ersten modernen Künstler nach der großen Zeit der Renaissance nennen. —

Die Herausgabe der Volksbücher haben übernommen:

Dr. Carl Ferdinand van Bleuten für Kunst.

Hanns von Zobeltitz für Geschichte, Kulturgeschichte und Technik.

Paul Oskar Höder für Neuere Literatur, Erdkunde, Musik, Kunstgewerbe.

Johannes Höffner für Literatur bis Mitte des 19. Jahrhunderts.

Als erste Reihe von Velhagen & Klafings Volksbüchern sind gleichzeitig erschienen:

Rembrandt. Von Dr. Hans Jantzen.

Napoleon. Von W. von Bremen.

Tizian. Von Fr. S. Meißner.

Capri und der Golf von Neapel. Von A. Harder.

Schiller. Von Johannes Höffner.

Eugen Bracht. Von Dr. M. Osborn.

Blücher. Von Prof. Dr. R. Berger.

Theodor Körner. Von Rektor Ernst Kammerhoff.

Beethoven. Von G. Thormälius.

Es schließen sich unmittelbar an:

Der Schwarzwald. Von Max Bittrich.

Feuerbach. Von Prof. Dr. Heyd.

Wilhelm Raabe. Von Dr. S. Spiero.

Watteau. Von Dr. Georg Biermann.

Der Südpol. Von Schulrat Karl Kollbach.

Deutsch-Südwest-Afrika. Von Gustav Uhl.

Das Telephon. Von Ernst Niemann.

Frans Ho

Bismard.

Hartung

Ludwig P

Osborn.

Richard W

Pfohl.

Heinrich v

Bierman

Holkein.

Jeder Band ist einzeln käuflich zum Preis

Alle Buchhandlungen sind in der Lage, neuen Bände zur Ansicht vorzulegen und folgenden, die in zwangloser Folge ersch





Biblioteka  
Główna  
UMK Toruń

1307204

Biblioteka Główna UMK



300050266339

Den Lesern dieses Volksbuches, die sich in Tizians  
Lebensgang und Werk weiter vertiefen wollen, sei  
warm empfohlen:

## Tizian.

Von Professor H. Knackfuß.

Mit 6 farbigen Einschaltbildern und 123 Textabbildungen.

Sechste Auflage. Preis 3 Mark.

Verlag von Belhagen & Klasing.

Durch alle Buchhandlungen zu beziehen.