

## **X. Die Schule der Maler**

Wenn Maler und Kunstschriftsteller des ausgehenden 16. und der Folgejahrhunderte zum Ausdruck bringen wollten, worin sie Tizian besonders schätzten bzw. worin er ihnen vorbildlich war, dann nannten sie in der Regel neben dem Porträtfach, in dem er zu allen Zeiten als konkurrenzlos gelten sollte, seine Farben und seine Landschaften. In dieser Einschätzung steckte – und sei es unausgesprochen – auch eine Spur von Kritik. Die Zweiteilung des künstlerischen Vermögens, das die Florentiner und römischen Maler mit ihrem Wortführer Vasari Mitte des 16. Jahrhunderts vorgenommen hatten: Zeichnung, Erfindung, Komposition und Ausdruck seien ihr Trumpf, Farbe und sinnliche Verführungskraft hingegen eine fragwürdige Qualität

der Venezianer, hielt sich bis in die akademische Malerei des 19. Jahrhunderts hinein.

Tizian war das Leitbild derjenigen Maler, die ihre Farben zu tiefer Leuchtkraft steigerten, die die Farbkomposition und den Farbcharakter eines Gemäldes nicht weniger wichtig nahmen als die Ordnung der Personen und Dinge im Bilde, die sich trautes, die altbekannten Szenen in Farbe neu zu erschaffen und neue Themen aus Farbe zu entwickeln. Aber daneben gab es andere Vorbilder wie Michelangelos Medicikapelle, wo an den *Tageszeiten* – von der *Aurora* bis zur *Notte* – ausdrucksstarke Figurenhaltung studiert werden konnte, oder Raphaels Stenzen im Vatikan, wo Generationen von Malern göltige Exempla poetisch und himmlisch ergriffener Ausdrucksfähigkeit sammelten und sich die Kunst der Figurengruppierung – vom Zustand ruhigen Beisammenseins (*Disputà*) bis hin zur dramatisch bewegten Handlung (*Vertreibung des Heliodor*) – einprägten.

Tizian ist selten seiner Bildkomposition oder bestimmter Bildmotive wegen kopiert oder paraphrasiert worden. Aber um so häufiger und nachhaltiger wurde er wegen seines Kolorits und wegen seines farblichen Zusammenklangs von Figur und Landschaft zu Rate gezogen. Wenn Rubens am Ende seines Lebens elf (vermeintliche) Originalgemälde Tizians sein eigen nannte, die er um 25 eigenhändige Kopien nach Werken Tizians ergänzte, ging es dem flämischen Meister nicht nur darum, eine quasi-fürstliche Sammlung anzulegen, sondern vor allem, sich im einzig adäquaten Medium von Pinsel, Farbe und Leinwand mit Tizian zu messen. Rubens' Kolorit ist heller, lichter, seine Gestalten sind merklich unbeschwerter, heiter und schalkhaft einander zusetzen. Immer herrscht Andrier-Gestimmtheit (vgl. Abb. 11). Gerade darin, daß er nicht gedankenlos kopierte, sondern die Bildwelt Tizians in eine zeitgemäße, in seine flämische Ausdrucksweise übersetzte, bezeugte Rubens seine Wertschätzung des Venezianers und seiner ungebrochenen Prägnanz.

Tizian hat das Kolorit zu einer bildtragenden Qualität gemacht, an der kein Maler der Neuzeit vorbeigehen konnte; selbst die nicht, die wie Ingres oder Peter Cornelius den gezeichneten Karton höher schätzten als die Farbpalette. Die deutlich-

ste Berufung auf Tizians Kolorit und seine metamorphotische Verwandlung der Bildwelt durch Farbe kannten jedoch *die* Perioden der Kunstgeschichte, die sich dem Disegno-Diktat der Florentiner entzogen. Das waren während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts u. a. Rubens und Rembrandt, El Greco und Velázquez, im 19. Jahrhundert akademische Außenseiter wie Géricault, Delacroix und Cézanne. Sie erst entdeckten Tizian neu, erkannten, daß sein Kolorit nicht eine bloße Zusatzqualität sei, sondern der Inbegriff, die Substanz seiner Malerei, untrennbar der Figurengestaltung und der Bildkomposition verbunden.

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein hat man Tizians Kolorit in seiner Eigenart oft verkannt, hat es vielmehr mit den hellprunkenden Farben Paolo Veroneses verschmolzen und sich dieses Amalgam einer festlich-gefälligen «venezianischen» Farbchromatik zu eigen gemacht. Schon Rubens war nicht frei davon. Während seiner frühen Mantuaner Jahre pflegte er Tizian «mit den Augen Veroneses» zu sehen. In dem (zurückgewiesenen) Altarbild für die Chiesa Nuova zu Rom (heute in Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture) verband er Großdekoratives in der Art Veroneses mit einem ernsten Figurenpathos, das er in Tizians *Sacra Conversazione* für Sankt Peter (heute Pinacoteca Vaticana) kennenlernen konnte. Erst Delacroix wurde Tizians *Petrus Martyr* in der harten Abstimmung von dramatischer Handlung, sprechender Natur und starkbuntem Kolorit zum Schlüsselerlebnis. Seine Tierkämpfe, seine Bilder vom Orient und seine Historienbilder leben von dieser wechselseitigen Steigerung der Ausdrucksmittel.

Wenn Autoren des 19. Jahrhunderts meinten, Tizian habe die Gattung der Landschaftsmalerei recht eigentlich entwickelt und geformt, dann liegen Mißverständnis und Erkenntnis nahe beieinander. Wir wissen heute, daß die Landschaftsmalerei nicht auf einen «Erfinder» zurückgeht, sondern sich der Naturbeobachtung und der Bildphantasie vieler verdankt. Schon Giovanni Bellini hatte dem Landschaftlichen viel Raum gegeben, und Giorgione und sein Kreis gaben dem «Pastorale», der bukolischen Idylle mit ihrer rätselhaft vielstimmigen Beziehung von



21 Landschaft mit Kuhmelkerin, Holzschnitt, 38 x 53 cm

Hirten, Nymphen und Landschaft, ein unverwechselbares Gesicht. Als Tizian in den Jahren 1510–1515 seine ersten Landschaftsgründe malte (Abb. 9), hatte Leonardo längst das Zusammenwirken von Geologie und Hydrologie untersucht und die entsprechenden Phänomene in seinen Bildhintergründen wiedergegeben. Der erste im Landschaftsfach war Tizian also nicht gewesen – zumal in dieser Frage auch der Norden, von Jan van Eyck bis hin zu Dürers einzigartigen Landschaftsaquarellen der italienischen Reise 1505–1507, ein Wort mitzureden hatte –, aber daß er mit fortschreitendem Alter das Landschaftliche anders behandelte als die anderen, ist nicht zu verkennen. Was Giorgione im *Pastorale* gelungen war, das bildete Tizian zu einem machtvollen sympathischen Einklang von Geschehen und Landschaft, Affekt und Farben weiter. Von der religiösen Historie bis zum Metamorphosenbild und von der Allegorie bis zum Porträt – überall ist das Landschaftliche ein den Bildcharakter und damit das Erlebnis des Betrachters prägendes Element. Und dies so sehr, daß in manchen Gemälden (etwa in der

*Familie Vendramin*, Abb. 20) ein wenig an Himmel und Wolken genügt, um die Szene in ein landschaftliches Fluidum zu tauchen.

Dieses der Farbe und dem Licht als genuin landschaftlichen Qualitäten geschuldete Fluidum, in welches Tizian seine Figuren und ihre Aktionen eingehüllt hat, beeindruckte kommende Malergenerationen von Rubens und Poussin bis zu Delacroix und Hans von Marées: Landschaftliches nicht als Bühne oder Hintergrund, sondern als in jedem Bild neu und anders geschaffener Lebensraum des Menschen und der Heiligen.

Eine Landschaft im engeren Sinn hat Tizian nie gemalt. Aber er schuf Holzschnitte, die reine Landschaften – oft ohne jede mythologische, christliche oder betont stimmungsvolle Aufladung – darstellen. Die *Landschaft mit der Kuhmelkerin* (Abb. 21) hat Rubens zu seinem Gemälde *Bauerngehöft bei Laeken* (London, Buckingham Palace) angeregt; mit sicherem nachschöpferischen Instinkt hat der Flame die farblose Vorlage des Venezianers umgesetzt, indem er sie in Farben, die eines Venezianers würdig wären, zum Gemälde erhob. Hundert Jahre nach Rubens erwies Watteau Tizians *Kuhmelkerin* seine Reverenz; als eines der obersten Bilder im Verkaufsraum seines Freundes gab er sie in seinem berühmten *Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint* (Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) wieder.

Was die Kunstschriftsteller vergangener Jahrhunderte oft getrennt gesehen hatten, Tizians Kolorit und Tizians Landschaft, ist durch die großen Koloristen der neueren Kunstgeschichte, durch Rubens und Delacroix, in eins gesehen und in einem adaptiert worden. Aber auch darin zeichnet sich ein Wandel ab, daß Tizian nicht länger allein als Porträtist oder nur als Maler bukolischer Bilder, ausschließlich als Maler himmlischer Heiliger und Madonnen oder vor allem als Nachschöpfer Ovidischer Dichtung geschätzt wird. Gerade in seiner Vielseitigkeit, in seiner Beherrschung der verschiedenartigsten Bildgattungen und in seiner Neugestaltung der unterschiedlichsten Themen bewegt er uns zu erhöhter Aufmerksamkeit und Anteilnahme: Vor dem *Petrus Martyr* sollen wir uns entsetzen;

Verwunderung soll uns ergreifen bei *Mariae Tempelgang*; *Floras* Liebreiz dürfen wir mit allen Sinnen genießen; mit dem *Schmerzensmann* sollen wir leiden; die Dynamik der *Assunta* erhebt uns die Seele; *Karl V., Sieger der Schlacht bei Mühlberg* erfüllt uns mit Respekt, während *Aktaion überrascht Diana* uns in die magische Welt der Metamorphosen entrückt. Tizian gelingt es – wie kaum einem anderen –, durch seine Menschenkenntnis und die Glaubwürdigkeit seiner Bildwelten Empathie in allen Höhenlagen zu wecken.