

Tizian versus Seisenegger. Die Portraits Karls V. mit Hund. Ein Holbeinstreit; hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden und Andreas Beyer; Turnhout: Brepols 2005; VI u. 184 S., 60 SW- und 20 farb. Abb.; ISBN 2-503-51506-1; € 75,-

Der vorliegende Band stellt eine Reihe von Beiträgen eines im September 2000 abgehaltenen Symposiums zusammen, das im Rahmen der Jubiläumsausstellung *Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas* vom Kunsthistorischen Museum in Wien veranstaltet wurde. Den ausschließlichen Gegenstand der Tagung stellte das in zwei annähernd identischen Fassungen erhaltene Porträt Karls V. mit dem Hund (Wien, Kunsthistorisches Museum; Madrid, Museo del Prado) dar, als deren Urheber Jakob Seisenegger und Tizian gelten. Anlaß für die neuerliche Diskussion, welchem der beiden Maler das Primat für das ganzfigurige Kaiserporträt zukomme, waren jüngste gemäldetechnisch-naturwissenschaftliche Untersuchungen. Schien die Dokumentenlage bis dato für Seisenegger zu sprechen, so förderten Röntgenaufnahmen Pentimenti in Tizians Bildnis zutage – ein Befund, der in der Kunstwissenschaft als Indiz für die originäre Schöpfung gilt.

Seit Gustav Glücks imaginärem Gespräch zwischen zwei Kunstliebhabern aus dem Jahr 1927, in dem seinerzeit alle Argumente des Für und Wider erwogen wurden, schien die kunsthistorische Beweisführung erschöpft und die Fragestellung aufgrund der archivalischen Quellen zugunsten Seiseneggers entschieden. Hatte Teilen der Forschung die Idee einer ‚Erfindung‘ des neuzeitlichen Staatsporträts durch einen Maler ‚zweiten Ranges‘ nie ganz zugesagt, so versprachen die Ergebnisse der modernen naturwissenschaftlichen Analyse nun vielleicht neue Aufschlüsse.

In ihrem einleitenden Essay „Tizian versus Seisenegger oder der Antigluckianus: Wer malte Karls V. ganzfiguriges Portrait mit Hund zuerst? (Dialog zweier ungenannter Kunstexperten)“ (S. 3–17) greift Sylvia Ferino-Pagden das Glücksche Stilmittel des fiktiven Zwiegesprächs wieder auf, um so umfänglich wie kurzweilig in die Thematik einzuführen.

Nachdem der Kaiser Tizian 1533 nobilitiert hatte, ihn zum Comes Palatinus, Ritter vom Goldenen Sporn und Hofmaler ernannt und seine hohe Wertschätzung des Malers bekundet hatte, indem er ihn als den Apelles seiner Zeit bezeichnete, wurde der antike Topos immer wieder für die nahe Beziehung Tizians zu Karl V. bemüht. Diane H. Bodart beleuchtet in ihrem Beitrag die Rolle, die Federico Gonzaga dabei als Vermittler spielte. Da eine Vielzahl aufwendiger Geschenke des Mantuaner Herzogs an Karl V. zwischen 1529 und 1536 belegt ist, erhoffte sich der ambitionierte Federico wohl auch durch die Vermittlung Tizians politische Vorteile. Er war offenbar schon seit Ende 1529 bestrebt, ein Kaiserporträt durch den Venezianer zu arrangieren. Das wahrscheinlich erste, nach Vasari 1530 in Bologna entstandene Bildnis in Rüstung ist nur durch Giovanni Britto überliefert, auf dessen Holzschnitt sich 1535 Agostino Veneziano und später Peter Paul Rubens für ihre Kopien stützten. In den Quellen findet sich von Ende 1529 bis März 1530 jedoch keine Spur des geplanten Porträts. Am 18. März 1530 berichtet Gian Giacomo Leonardi aus Venedig, Karl V. habe Tizian mit nur einem Scudo für sein Bildnis entlohnt, von Federico habe er,

Tizian, aber als Entschädigung noch 150 Scudi erhalten – vermutlich vor allem ein Symbol für die ‚Großherzigkeit‘ Federicos. Als der Kaiser 1530 in Mantua die herzogliche Sammlung, darunter zwei Porträts des Herzogs von Tizian sah, dürfte er die Möglichkeiten einer neuen kaiserlichen Repräsentation erkannt haben. Obwohl der Maler nachweislich Karl V. vom Gonzaga-Hof im November 1532 nach Bologna folgte, wo er vom 14. Januar bis 10. März 1533 bezeugt ist, finden sich trotz Zahlungen keine Hinweise auf in dieser Zeit entstandene Werke. Somit bleibt Tizians „Karl V. mit dem Hund“ das einzige Gemälde, das 1532/33 entstanden sein könnte, vorausgesetzt, es wurde zeitnah zu Seiseneggers datiertem Bildnis von 1532 ausgeführt. Diane Bodart schließt mit einigen grundsätzlichen Überlegungen zum Verhältnis der beiden Kaiserporträts, wobei ihre Bedenken hinsichtlich der Frage nach Original und Kopie vor allem auf der (weitreichenden) Prämisse beruhen, Seisenegger und Tizian hätten Seite an Seite gearbeitet haben können. Zurecht weist sie auf die Schwierigkeit der unterschiedlichen handwerklichen Arbeitsweise (Seisenegger bediente sich eines Kartons, Tizian entwarf direkt auf der Leinwand) hin, die eine Entscheidung hinsichtlich eines Primats per se unmöglich mache. Ihr Fazit: Vielleicht führte, was als ‚Wettbewerb‘ gedacht gewesen sein könnte, zum Austausch zwischen Nord und Süd.

Alfred Kohler geht den historischen Rahmenbedingungen des kaiserlichen Aufenthalts in Oberitalien 1532/33 nach. Erstmals hatte sich Karl V. von Dezember 1529 bis März 1530 zu politischen Gesprächen, vor allem aber für seine Kaiserkrönung am 24. Februar 1530 durch Clemens VII., in Bologna aufgehalten. Im Herbst 1532 führte ihn sein Reiseweg ein weiteres Mal über Bologna, wo er mit dem Papst bis zum Februar 1533 wegen der Osmanengefahr und der Rolle Frankreichs verhandelte. Zuvor, Ende 1532, für gut einen Monat Gast im Hause Gonzaga, hatte der Kaiser dort offenbar auch Tizian kennengelernt. Geben die Memoiren Karls V. nur knapp Auskunft über seinen Aufenthalt 1532/33 in Bologna, so schweigen sie nahezu gänzlich zu Fragen der Kunst. Andere habsburgische Archivalien bezeugen jedoch deutlich das Interesse von Familienmitgliedern an Bildnissen Karls V., vornehmlich seit 1530, als der soeben gekrönte Kaiser nach langer Abwesenheit wieder im Reich war. Ein Briefwechsel zwischen Maria, der Statthalterin in den Niederlanden, und ihrem Bruder Ferdinand I. von Anfang März 1532 läßt darauf schließen, daß Seisenegger zu jener Zeit an einem ganzfigurigen Kaiserporträt arbeitete; auch die ausführliche Supplik des Malers stützt diese Interpretation. Im Juli 1535 hatte der Hofmaler ein Bittgesuch an Ferdinand I. eingereicht, in dem er die seit 1530 in königlichem Auftrag ausgeführten Gemälde aufzählte und kurz beschrieb, um noch ausstehende Honorarforderungen geltend zu machen. Danach dürfte er den Kaiser 1530 in Augsburg, 1531 in Prag und 1532 in Regensburg und Bologna porträtiert haben. Legen die Quellen die Annahme nahe, daß Seisenegger als erster das ganzfigurige Kaiserbildnis anfertigte, so liefern die bislang bekannten Archivalien keinerlei sichere Anhaltspunkte, wer oder was den 1531 von Ferdinand I. zum königlichen Hofmaler ernannten Künstler zu seiner Reise 1532 nach Bologna veranlaßt hat.

Fernando Checa bringt die speziellen Selbstdarstellungspläne Karls V. ins

Spiel. War der Habsburger in jungen Jahren zunächst mit der flämischen Kunst aufgewachsen, dessen (Porträt-)Gegenstand er mit zunehmendem Alter wurde, so fanden militärische Erfolge wie die Schlacht von Pavia 1525 oder politische Großereignisse wie die Kaiserkrönung und der Augsburger Reichstag 1530 in zahlreichen künstlerischen Bereichen und unterschiedlichen Gattungen ihren Niederschlag. Hatte das höfische Umfeld ohnehin eine besondere Vorliebe für das Italienische, so trug nach Checa auch die neue Schlüsselrolle Italiens dazu bei, der zeitgenössischen südlichen Kunst besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die neuen Repräsentationsstrategien bei Hofe beförderten offensichtlich die Karriere Tizians, deren Konsolidierung in jener Zeit bereits begann, war er doch schon der bevorzugte Maler der Serenissima wie der oberitalienischen Aristokratie. Im ganzfigurigen Porträt Karls V. verband der Venezianer klug einen repräsentativen Darstellungsmodus nordischen Ursprungs mit den Stilmitteln der italienischen Malerei, wobei seine idealisierend-interpretative Malweise wesentlich zur majestätischen Inszenierung beitrug. Gerade aufgrund der malerischen Qualität, welche allein das Prado-Gemälde zu erkennen gebe, schließt der Autor eine andere Zuschreibung als an Tizian aus und plädiert in Abwägung aller Unterschiede der beiden Fassungen eindeutig für das Primat des Venezianers.

Die wechselvolle frühe Geschichte von Seiseneggers Porträt zeichnet Karl Schütz nach. Das wissenschaftliche Interesse am Hofmaler Ferdinands I. erwachte nach der Auffindung seiner Supplik von 1535, die 1864 von Ernst Birk publiziert wurde. Aufgrund der exakten Beschreibung brachte Birk Tizians Bildnis mit der Quelle in Verbindung, da das Wiener Kaiserporträt seinerzeit noch nicht bekannt war. Im Zuge der Neueinrichtung des Wiener Museums entdeckte Eduard von Engerth 1874 im Depot Seiseneggers Gemälde und identifizierte es mit demjenigen der Supplik. Engerth wies das Gemälde im Inventar der Prager Sammlungen von 1737 nach, Schütz kann das Porträt nun in Prag auch 1685 und 1718 archivalisch fassen. Bei der Frage der Neuaufstellung der Wiener Galerie fiel Seiseneggers Porträt zunächst gleich zwei Mal durch; erst seit ca. 1906 hat es einen dauerhaften Platz. Früh plädierte vor allem Gustav Glück, später Kurt Löcher, hinsichtlich der zwei Fassungen für das Primat Seiseneggers. Schütz hebt dabei Löchers Beobachtung übereinstimmender physiognomischer Züge Karls V. bei Seisenegger und im Bildnisstich Barthel Behams von 1531 hervor, an dem sich der österreichische Hofmaler 1532 offenbar orientierte.

Die Ergebnisse der technologischen Untersuchung des Wiener Gemäldes von 1998 referiert Elke Oberthaler. Seisenegger benutzte die gängigen, nördlich der Alpen üblichen Materialien seiner Zeit. Nachzuweisen sind Bleiweiß, Erdpigmente, kupferhaltige Pigmente und Bleizinn gelb, die in Öl gebunden auf eine dünne leimgebundene Kreidegrundierung aufgetragen wurden. Der eher in Oberitalien gebräuchliche Bildträger Leinwand stellt im Schaffen Seiseneggers keinen Sonderfall dar, wie die Supplik von 1535 belegt. Aussparungen lassen erkennen, daß der Farbauftrag, der aus mehreren Schichten teils unterschiedlicher Stärke besteht, mit dem Hintergrund begann; mit zwei bis drei Lasurschichten wurde die Malerei geschlossen. Die kaum

vorhandenen Pentimenti lassen darauf schließen, daß die Komposition von einem Karton auf die grundierte Leinwand übertragen wurde. Eine Zusammenfassung der durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen schließt den Bericht ab.

Kurt Löcher widmet sich zunächst den archivalisch belegten, heute verlorenen ganzfigurigen Kaiserporträts Seiseneggers, die zwischen 1530 und 1532 in Augsburg, Prag und Regensburg entstanden sind. Daß die vier Gemälde sämtlich von Ferdinand I. in Auftrag gegeben wurden, könnte ein Zeichen brüderlicher Loyalität im Sinne dynastischer Reichspolitik sein. Löcher lenkt den Blick auf zwei frühe Ganzfigurenbildnisse aus dem Umfeld des habsburgischen Hofes: Hans Krells Porträt Ludwigs II. von Ungarn (1526) und Seiseneggers Bildnis des böhmischen Kanzlers Adam von Neuhaus (1529). Daß letzteres noch alle Stilmerkmale der Malerei nördlich der Alpen aufweist, das Kaiserbildnis von 1532 aber Kenntnisse der oberitalienischen Kunst belegt, spricht für einen Italienaufenthalt Seiseneggers 1529/30. Kann der Porträttypus aus genuin deutschen Traditionen erklärt werden, so rekurrieren Komposition und Malweise 1532 auf südliche Erfahrungen. Neben den damit erfüllten internationalen Standards sprächen auch die präzise Terminologie Seiseneggers in der Supplik von 1535, seine Signatur und der Preis, den er in Rechnung stellte, für die eigenständige Bildfindung. Da Tizian nachweislich auch in anderen Fällen mit Wiederholungen fremder Porträts beauftragt war (etwa derjenigen von Franz I. von Frankreich oder der Isabella von Portugal), deutet Löcher die Pentimenti im Kaiserbildnis Tizians als Optimierungsbemühungen des Italieners.

Einen neuerlichen biographischen Abriß der Vita Seiseneggers unternimmt Ludwig Igálffy-Igály. Medaillenumschrift (1543) und Adelsdiplom (1558) dienen zur Rekonstruktion des Geburtsjahres und zur Präsentation des (gebesserten) Wappens. Dann folgen die bekannten Eckdaten: 1531 Ernennung zum königlichen Hofmaler und Hochzeit mit Susanna Tscherte; Erwerb des Wiener Bürgerrechts und Kauf eines Hauses 1549; Verkauf des Anwesens 1560 und Umzug nach Linz, wo der Maler 1567 starb. Als vermutlich namensgebend für die Familie wird wieder die Ortschaft Seisenegg zwischen Amstetten und Blindenmarkt wahrscheinlich gemacht. Bürgerliche Seisenegger werden zwar ab 1500 in dem unweit gelegenen Waidhofen an der Ybbs nachgewiesen, jedoch ohne Belege für eine familiäre Beziehung. Da nahezu keine Angaben zu Seiseneggers Kindern oder seiner Witwe gemacht werden, wirkt der lange abschließende Exkurs über ein spätes Aufscheinen des Namens und Wappens Seisenegger in Brünn etwas zusammenhanglos; sie bedürfen wohl noch weiterer Recherchen.

Charles Hope konzentriert sich auf die schriftlichen und bildlichen Quellen rund um Tizians Bildnisse Karls V. der 1530er Jahre. Entgegen Vasari fand die erste Begegnung mit dem Kaiser, bei der ein Porträtauftrag zustande kam, wohl erst 1532/33 in Bologna statt, wie auch Briefe Pietro Aretinos, Lodovico Dolces sowie Ferrante und Federico Gonzagas bezeugen. Daß Tizian wenig später eine Reihe von Kopien an namhafte Adressaten versandte, die vermutlich auf einem damals entstandenen Kaiserbild basierten, und daß Karl seiner Wertschätzung 1533 durch eine Nobilitierung des Malers Ausdruck verlieh, sprechen dafür, daß es sich bei dem Bologneser Kaiser-

porträt nur um eine genuine Bildfindung Tizians gehandelt haben kann. Kompositorisch sei das Bildnis „Karl V. in Rüstung und mit Schwert“ charakteristisch für Tizians frühe 1530er Jahre, daher möglicherweise ebenfalls 1532/33 entstanden. Hat Tizian den Kaiser 1532/33 demnach mehrfach porträtiert, bleibt die Frage, warum er das Gemälde Seiseneggers kopiert haben sollte. Der Autor erkennt eine gewisse Leb- und Ausdruckslosigkeit im Madrider Kaiserporträt. Hätte zwecks individualisierter Physiognomie aber ein Tizian nicht auf die eigene Anschauung zurückgegriffen? Zudem sei es unwahrscheinlich, daß illustre Auftraggeber bei Tizian Wiederholungen nach einer Kopie nach Seisenegger bestellt hätten. Hatte Hope schon 1996 die Zuschreibung des Prado-Gemäldes in Frage gestellt, so lehnt er diese nun gänzlich ab. Dagegen könnte ein nur wenig beachtetes Porträt Karls V. in Rüstung (Florenz, Palazzo Pitti) mit einem von Vasari und Aretino erwähnten, nach den Quellen 1552/53 in Venedig entstandenen Werk identisch und somit das einzige erhaltene Ganzfigurenbildnis (mit Beteiligung) Tizians sein.

Christian Beaufort-Spontin stellt in seiner kostümgeschichtlichen Beschreibung des Kaiserporträts zunächst heraus, daß die Rüstung die herrschaftlichste Kleidungsform war, da sie alle Forderungen des burgundischen Hofzeremoniells nach Würde und Macht erfüllte. (Prunk-)Harnische waren handwerkliche Meisterleistungen, ihre Kosten erreichten – hier anschaulich umgerechnet – durchaus Millionen-Euro-Beträge. Belegen über 25 Rüstungen Karls V. eine außerordentliche Prachtentfaltung, so deuten andere Quellen darauf hin, daß der Kaiser auf eine luxuriöse (textile) Bekleidung offenbar weniger Wert legte. Die der spanischen Mode folgende Kleidung Karls V. in seinem Ganzfigurenporträt entspricht mit zobelgefütterter Schaubе, goldgeschmücktem Koller über weißem Wams, Kniehosen mit Braguette, Strümpfen, geschlitzten Schuhen und federgeschmücktem Barett weitgehend den zeittypischen Gepflogenheiten. Unter den weiteren Ausstattungsstücken widmet der Autor zurecht dem Accessoire des Fliegenwedels, den der Kaiser in seiner rechten Hand hält, besondere Aufmerksamkeit, denn der perlenbesetzte Goldgriff mit den Silberfäden wurde noch bis in jüngste Zeit alszierquastenbesetzter Dolch mißverstanden.

Die Bedeutungs- und Funktionsebenen des Motivs des Hundes vor dem Hintergrund burgundischer und maximilianischer Bildniskonventionen sind Thema der Studie von Till-Holger Borchert. Folgte die kalkulierte Inszenierung des Kaiserbildnisses insgesamt sicher speziellen Vorgaben des Hofes, so war der Hund Bestandteil einer spezifischen Stilisierung und Überhöhung Karls V. Traditionell verweist das Tier auf das der Aristokratie vorbehaltene Vergnügen der Jagd, die schon Bestandteil der Prinzenziehung war, verbanden sich in ihr doch wesentliche Herrschertugenden. Neben motivischen Parallelen zum 1526 erschienenen Holzschnitt Hans Burgkmairs, „Weisskuning in der Werkstatt des Malers“, verweist der Autor vor allem auf burgundische Dedikationsminiaturen, an denen er belegt, daß Jagdtiere als motivische Erweiterung von Herrscherdarstellungen eine lange Tradition hatten. Hunde bestimmter Züchtung waren bereits wegen ihrer Kostspieligkeit Statussymbole und Repräsentationsobjekte. Kann das mit großer Regelmäßigkeit in den Miniaturen auftretende Motiv als Komponente eines streng reglementierten Hofzeremoniells gelten,

so dürften hier auch die Wurzeln des Hundemotivs im Kaiserporträt liegen, da Karl V. selbst das burgundische Zeremoniell in Spanien eingeführt hatte. Die Penti-menti des Tizian-Porträts gerade im Bereich der Kopfhaltung des Hundes führt Borchert zurück auf den (persönlichen) Abstand des Venezianers zur strengen burgundisch-habsburgischen Etikette und interpretiert das künstlerische Ringen um eine zeremonielle Inszenierung des Kaisers als Indiz für ein mögliches Primat Tizians.

Gabriele Goffriller analysiert den Porträttypus mit Blick auf die Tradition des ganzfigurigen Herrscherbildnisses, d.h. mit Blick auf die imperiale Ikonographie. Seit dem späten 15. Jahrhundert gehörten historiographisch-genealogische Porträtserien zum höfischen Repräsentationsprogramm, die den Kaiser als Nachfahren der antiken Caesaren vor Augen führen sollten. Als zentrale Figur der habsburgischen Bestrebungen kann Kaiser Maximilian I. gelten. Seine großangelegten literarisch-künstlerischen Projekte wurden über Jahrhunderte zu ideellen Vorgaben imperialer Repräsentation des Hauses Habsburg. Ganzfigurige Herrscherdarstellungen gehörten zum offiziellen Dekorationsprogramm (Spanischer Saal in Schloß Ambras, Kaisersaal der Prager Burg). Ältere Vorbilder dynastischer Reihen waren z. B. schon auf dem Hradschin der Freskenzyklus der böhmischen Könige oder auf Burg Karlstein die Genealogie der Luxemburger Ahnen Karls IV. Beide Zyklen existierten bis um die Mitte bzw. gegen Ende des 16. Jahrhunderts, so daß sie eine vorbildhafte Funktion für das autonome Ganzfigurenporträt haben konnten. Könnte die Geläufigkeit ganzfiguriger Bildnisse am Kaiserhof für Seiseneggers Primat sprechen, so plädiert die Autorin für Tizians Urheberchaft aufgrund der reduzierten Darstellungsform ohne kaiserliche Insignien. Doch ist es tatsächlich denkbar, daß der Maler hinsichtlich des Porträttypus Vorgaben des Hofes folgte (die Ganzfigur tauchte wohl erst 1541 bei Tizian auf), hinsichtlich der Ausstattung der Hof aber (anfangs der 1530er Jahre) den Vorstellungen eines Künstlers entsprach?

Der zeitbedingten Gültigkeitsdauer von Porträts und dem *modus operandi* Tizians bezüglich Auftraggebern und Gemälden spürt Matteo Mancini nach. Obwohl Tizian Isabella von Portugal nie begegnet war, wurden die posthum entstandenen Bildnisse als Exempel für seine Fähigkeit gelobt, Gemälde ‚nach dem Leben‘ zu schaffen, auch wenn diese nachweislich ‚nur‘ auf Vorlagen beruhten. Ein Porträt der Kaiserin wurde schon 1534 durch Ferdinand I. gewünscht. Um die guten Beziehungen zum Hof nicht zu gefährden, war Tizian Jahre später offenbar zur Erledigung des Auftrags gezwungen, wobei er sich an einem Modell orientierte, das Pietro Aretino als „molto simile al vero benché di trivial pennello“ (S. 135) beurteilte. Auch Tizian selbst nutzte ja jede Gelegenheit, mögliche Qualitäten von Maler-Kollegen herabzusetzen bzw. den Wert der eigenen Produkte herauszustreichen. Hinsichtlich der Aktualität von Bildnissen führt Mancini am Beispiel der Porträts des Pietro Bembo die teils nur sehr ‚kurzlebige Zukunft‘ der Gattung vor. Anlässlich seiner Erhebung zum Kardinal 1539 ließ sich der Humanist im Kardinalsornat darstellen – für Bembo sollte Tizians Bildfindung der Ausgangspunkt seiner Selbstdarstellung als Kardinal werden. Nach den Quellen hatte der Maler bereits zuvor ein Porträt Bembos angefertigt. Dieses identifiziert der Autor hier mit dem Porträt eines Malteserritters (Ma-

drid, Museo del Prado), in dem eindeutig Pietro Bembo zu erkennen ist. Aus biographischen Gründen dürfte das Gemälde zwischen Anfang 1537 und März 1539 entstanden sein. Da Bembo die Vorteile seiner Ordensmitgliedschaft schätzte, hatte er sich zunächst als Ordensprior darstellen lassen. Seine kirchliche Karriere erforderte aber schon bald eine Aktualisierung der Selbstinszenierung als Kardinal. Abschließend schlägt Mancini vor, die ungewöhnliche Ausstattung und Ikonographie des Kaiserporträts hinsichtlich ihrer Funktionalität zu prüfen, welche im biographischen Abgleich möglicherweise auch den Zweck der Kopie erklären könnte.

Einen Überblick über Replik und Paraphrase des Kaiserporträts in der Habsburgermonarchie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gibt Karl Rudolf. Als Leitbild für den weisen Regenten eines Vielvölkerstaats erlangte Karl V. fast mythische Vorbildfunktion, obwohl er nicht der Begründer der österreichischen Linie der Habsburger war. Das neoabsolutistische Jahrzehnt nach 1848 ermöglichte Karl V. eine ‚Renaissance‘ als idealer, symbolkräftiger Ahne, der alle Qualitäten eines weltklugen Herrschers aufwies. Etwa zeitgleich nahm die Wiener Akademie der Wissenschaften die Erforschung der Quellen zur Geschichte des Kaiserhauses in ihr Programm auf. Und noch 1853 leitete Josef Arneht die Genealogie des österreichischen Kaisers Franz Joseph von Augustus über Karl den Großen und Karl V. her. In dieser Tradition stand auch Franz Joseph für die Einheit des Reiches und den Kampf gegen die Ungläubigen. Erzherzog Ferdinand Maximilian, der Bruder des Kaisers, berichtete 1851/52 von einer Spanienreise über die Zeugnisse habsburgischer Geschichte und beschwor im Wissen um das verlorengegangene Erbe Karls V. das Fortleben des Imperiums im Osten. 1879 schlüpfte Kronprinz Rudolf anlässlich der Wiener Silberhochzeitsfeierlichkeiten für eines der sog. ‚Lebenden Bilder‘ in die Rolle Karls V. Zeitungsberichten zufolge sollen Accessoires wie Kleidung aus den Wiener Sammlungen genommen worden sein, wobei sich Hans Makart für die Ausstaffierung Rudolfs anscheinend am Porträt von 1532 orientierte. Die historisch ‚echten‘ Requisiten wurden als zusätzliche Verknüpfung des österreichischen Kaiserhauses mit Karl V. verstanden.

Abschließend bleibt festzustellen, daß der Disput über die beiden Kaiserbildnisse, über Original versus Kopie, über archivalische Quellen versus technische Befunde nicht beendet ist. Sofern man sich nicht – im Anschluß an Charles Hope – mit dem Gedanken anfreunden kann, daß womöglich eine andere Hand als diejenige Tizians für das Gemälde im Prado verantwortlich zeichnet, scheint der alte Streit über das Primat von Seisenegger oder Tizian weiterhin eine kunsthistorische ‚Glaubensfrage‘ zu bleiben. Dem Diskussions-Müden sei daher Karin Zelenys akribischer Exkurs „Chloridis Epigrammata. Zwei zeitgenössische (?) lateinische Gedichte zu Tizians Portrait Karls V. mit englischem Wasserhund“ (S. 163–178) empfohlen, zweifelsfrei der kreativste und geistreichste Beitrag des gesamten Bandes. Gewandt im Umgang mit der Fachterminologie, meisterhaft-virtuos in der Diktion, faszinierend-akkurat in der Metrik wie Prosodie spielt die Autorin den verblüffenden Erkenntnisgewinn ‚neuer Quellenfunde‘ durch – abgesehen von der Überlegung, inwieweit sich die heutige Kunstgeschichte dem Diktat der Philologie unterwirft, womöglich auch Grund zu der Frage, inwieweit sie sich dem Diktat der Naturwissenschaften unterwerfen

möchte (Anlaß für das Symposium war ja die durch Röntgenstrahlen sichtbar gewordene Veränderung der Kopfhaltung eines Hundes¹).

Wie auch Andreas Beyers Resümee des Wiener Bilderstreits zeigt, ist der Fall Tizian versus Seisenegger nach wie vor nicht entschieden – die Argumente jedoch scheinen derzeit ausgeglichen.

ANNETTE KRANZ
München

- 1 Eines Hundes im übrigen, über dessen Rasse nicht einmal die Spekulationen beendet sind. Zur Auswahl finden sich beispielsweise: Ulmer Dogge, englischer Bluthund (vgl. Kohler, S. 37), englischer Wasserhund (vgl. Schütz, S. 55), Dogge (vgl. Löcher, S. 71), Labrador (?) (vgl. Beaufort-Spontin, S. 105), Doggenart (vgl. Borchert, S. 111), spanischer Hund (vgl. Rudolf, S. 160).

Dieter Schnell: Bleiben wir sachlich! Deutschschweizer Architekturdiskurs 1919–1939 im Spiegel der Fachzeitschriften, Basel: Schwabe Verlag 2005, 319 S., 21 SW-Abb.; ISBN 3-7965-2018-9, € 54,50

„Die Geschichtsschreibung der modernen Architektur in der Schweiz hatte sich [...] nur vereinzelt von der Vereinnahmung durch die Wortführer der Avantgarde lösen können, die gleichzeitig auch die Geschichte ihrer eigenen Bewegung schrieben. Ziel vorliegender Studie ist es dagegen, die Architekturentwicklung der Zwischenkriegszeit darzustellen, ohne dem Sog der ‚Heldengeschichte‘ zu erliegen.“¹ Mit diesem Satz skizziert Dieter Schnell, Privatdozent für Architekturgeschichte, Architekturtheorie und Denkmalpflege in Bern und Burgdorf, die Zielsetzung seiner Arbeit. Wie es schon der Titel seines Buchs anzeigt, strebt er keinen architekturhistorischen Überblick über Schweizer Bauten und Architekten der Vorkriegszeit an, sondern betrachtet die Zeit zwischen 1919 und 1939 aus einem Blickwinkel, hinter dem man im ersten Augenblick eher einen Geschichtswissenschaftler als einen Architekturhistoriker vermuten möchte.

Auf 181 Seiten analysiert er die Inhalte wichtiger Schweizer Architekturzeitschriften aus den Zwischenkriegsjahren, wie beispielsweise „Das Werk“, die „Schweizerische Bauzeitung“ oder die Zeitschrift „Heimatschutz“ der Schweizerischen Vereinigung für Heimatschutz, um nur einige der insgesamt vierzehn ausgewerteten Journale zu nennen. Im Detail befragt Schnell die Artikel hinsichtlich der zugrunde liegenden, architekturhistorisch und zeitgeschichtlich geprägten Auffassungen ihrer Verfasser. Seine Ausführungen illustriert der Autor mit nur wenigen, ausgewählten Schwarz-Weiß-Abbildungen, bei denen es sich zumeist um Reproduktionen einzelner Artikelseiten der besprochenen Zeitschriften handelt.

Nach einer detaillierten Einführung in die angewendete Arbeitsmethode gliedert Schnell sein Buch in zwei Hauptteile, in welchen die den damaligen Diskursen

1 Teaser des Verlags [URL: (<http://www.schwabe.ch/docs/books/2018-9.html>)].