

Thomas Puttfarken: Titian and Tragic Painting: Aristotele's Poetics and the Rise of the Modern Artist; New Haven and London: Yale University Press 2004; 256 S.; 65 SW- und 20 Farbabb; ISBN 978-0-3001-1000-5; US \$ 55,00

Der Titel verweist auf die Intention des Autors: Es geht Puttfarken darum zu zeigen, dass Tizian in den beiden späteren Zyklen, den im Auftrag Marias von Ungarn für ihr Schloss Binche gemalten „Vier großen Sünder“ und den für Philipp II. gemalten „poesie“, wie auch sonst im Spätwerk, bestrebt war, die Postulate der Poetik des Aristoteles in Malerei umzusetzen. Der früheste mythologische Zyklus, die für den Camerino des Alfonso d'Este gemalten Bilder werden gleichsam als Kontrastprogramm verhältnismäßig kurz besprochen.

Im ersten Teil „On the Status of Painting in the Renaissance“ verweist Puttfarken auf das bis ins Mittelalter zurückreichende Bestreben der Künstler, sich aus ihrer Verwurzeltheit im Handwerklichen zu lösen und einen den Wissenschaften und der Dichtkunst vergleichbaren Status zu erlangen. Dieser erste Teil, der auch mit Gewinn für sich gelesen werden kann, ist eine Art Ouvertüre, die für das Folgende die nötigen Voraussetzungen liefert.

Auslösendes Erlebnis für die Wendung zu tragischen Sujets wäre Tizians Begegnung mit Michelangelo anlässlich seines Rombesuches 1545 gewesen. Diese Begegnung hätte Tizian seine eigenen Qualitäten besser innewerden lassen und seinen Bezug zum Tragischen gefördert: „measuring himself against Michelangelo helped Titian to develop what I will call his ‚tragic painting‘“ (S. 98).¹

Puttfarkens Thesen lauten:

1. „What he had done occasionally in the past, and now determined to do more frequently, was to convey stonger emotional effects than those sanctioned by Horace.“ (S. 115) Hier wird also ein Programm, eine Planung im Sinn von: „von nun an will ich solche Bilder malen“ postuliert.

2. Tizians Malerei wäre in der Folge nicht mehr narrativ im traditionellen Sinn, sondern dramatisch. Sein Naturalismus ist nicht eine Errungenschaft um ihrer selbst

1 Tatsächlich gibt es eine wenig bekannte Quelle, die darauf verweist, dass Tizian sich bewusst gegen andere große Künstler abgesetzt hat. 1603 berichtet Antonio Perez, Tizian hätte Francisco de Vargas, dem Botschafter Karls V. bei der Serenissima, auf die Frage warum er sich eines derartig breiten Pinsels bediene, geantwortet, dass er nicht sicher sei die Feinheit des Pinsels eines Michelangelo, Raphaels, Correggios oder Parmigianino zu erreichen und da er nicht deren Imitator sein wolle würde er seinen eigenen Weg gehen. Da ich in der Literatur nicht den originalen Wortlaut finden konnte, bringe ich im Folgenden den spanischen Text: ANTONIO PEREZ: *Segundas Cartas*; Paris, Francisco Huby, 1603, S. 120v. Tal me paresçe lo que oy vn dia en Vençia à Tiçiano mismo, aquel gran Pintor. Preguntauale vn dia el Embaxador Françisco de Vargas (Embaxador en aquella Republica de Carlo Quinto, Varon de los muy çelebres, y estimados de (121) los de mi naçion, y siglo) porque auia dado en aquella manera de pintar tan sabida suya de golpes de pinçel grosseros, casi como borrones al descuydo (que borrones es quanto pinta el Poder humano caydos del appetito la mas vezes) y no con la dulzura del pinzel de los raros de su tiempo: Respondio el Tiçiano, Señor, yo desconfiè de llegar à la delicadeza, y primor del pinzel de Michael Angelo, Urbina, Corregio, y Parmesano, y a quando bien llegasse, seria estimado tras ellos,ò tenido por imitador dellos, y la Ambicion natural, no menos à mi Art, que à las otras, me hizo echar por camino nueuo, que me hiziesse çelebre en algo, como los otros lo fueron por el que siguieron. No es mala la razon à mi juyzio.

willen, sondern ein Mittel das dramatische Pathos und die Realität eines dramatischen und tragischen Ereignisses zu steigern.

Mit Hilfe der Begriffe *terribilità* und *affetti* stellt Puttfarken die Grundhaltungen Michelangelos und Tizians einander gegenüber. Für Vasari bedeutet *terribilità* im Zusammenhang mit Michelangelo eine neue Art der Expressivität im Sinn des spezifischen Ausdrucksvermögens des Künstlers, eine Qualität, die nicht vom Künstler eronnen wurde, sondern wie selbstverständlich aus seiner Natur in alles, was er gestaltet, einfließt. Nach Puttfarken steckt in dem terminus aber nicht nur eine Qualität des Künstlers, sondern auch die machtvolle Wirkung seiner Werke auf den Betrachter. *Terribilità* wäre ein Begriff, welcher aber auch das Wesen Natur und den Anspruch der dargestellten *historia* bezeichnet. Michelangelo als Gefangener seiner spezifischen Begabung hätte gar nicht die Möglichkeit gehabt, allen Anforderungen einer *historia* gerecht zu werden – eine Einseitigkeit von Michelangelos Genie auf die bezeichnenderweise der Venezianer Dolce verweist, der gleichzeitig betont, dass nur ein Künstler mit dem weitesten Spektrum an natürlichen Voraussetzungen wie Tizian den ganzen Bogen von *affetti* oder *passioni*, wie ihn der jeweilige Darstellungsgegenstand erfordert, erleben und diese dem Betrachter vermitteln kann. Ihm wäre sowohl Michelangelos *terribilità*, als auch Raphaels *piacevolezza* und *venustà* und eine Farbigkeit, welche ganz der Natur entspricht, zu Gebote gestanden.

Mit dem Zyklus der „Vier großen Sünder“, in dem die Kategorie des Tragischen deutlicher verwirklicht ist als in jedem anderen, führt Puttfarken in seine Fragestellung ein. Im Auftrag von Maria von Ungarn hat Tizian zur Ausschmückung des Großen Saales ihres Schlosses Binche 1548/49 vier (oder doch nur drei?) monumentale Bilder gemalt, von denen der „Titius“ und „Sisyphus“ im Prado erhalten sind. Über das Aussehen des „Tantalus“, der im August 1553 noch immer nicht abgeliefert war, informiert uns ein Stich. Vom vierten Bild, einem „Ixion“, fehlt jegliche Spur. Das Schloss Binche wurde bereits 1554 von den Franzosen belagert und zerstört. Die Bilder überlebten und gingen vor 1566 mit der Sammlung Marias von Ungarn in königlichen spanischen Besitz über. Eine anonyme Miniatur (Bibliothèque Royale, Brüssel), die eine Tanzveranstaltung zu Ehren von Karl V. und Philipp II. im August 1549 zeigt, gibt uns eine Vorstellung vom Aussehen dieses Großen Saales und beweist dass damals Titius und Sisyphus vollendet und an Ort und Stelle angebracht waren.

Die Bestrafung von vier Sündern aus der antiken Mythologie, eine Thematik, die wohl auf den Wunsch der Auftraggeberin zurückgeht, ist für die Ausschmückung eines Festsaales befremdlich und verlangt nach einer Erklärung. Sämtliche Deutungen weisen mehr oder weniger in eine Richtung. So sieht Wethey in den Strafen, welche die Protagonisten im Tartarus erleiden müssen, im Sinn einer gegenreformatorischen Einstellung eine Parallele zum ewigen Höllenfeuer. Nach Falomir (Katalog Madrid 2003) wäre es die Absicht gewesen auf das Schicksal derjenigen hinzuweisen, die sich gegen ihren legitimen Herrscher erheben. Die Herausforderung der Götter durch die Missetäter wäre als Parallele zu der Untreue der deutschen Fürsten gegenüber dem Kaiser zu sehen. Laut Fehl war es die Absicht mit diesen Bildern „to awaken not compassion but awe. We are purged, in the contemplation of this hell, from

any sense of gloating or righteousness [...]“² Auch wenn Fehl nicht explizit auf die Parallelen dieser Auffassung bei Aristoteles hinweist, so ist diese Äußerung doch Wasser auf die Mühlen Puttfarkens.

Auch Puttfarken sieht in der Thematik eine Propaganda gegen die Ungläubigen und verweist dabei auf eine Stelle aus der *Poetica* des Giason Denores von (allerdings erst!) 1588. Denores spricht von den Infernaln Tragödien und hält die Beispiele von Tantalus, Ixion und Prometheus (leicht zu verwechseln mit Titius!) für nützlich (utile), um bei Häretikern, wie Lutheranern, Juden, Türken und Ungläubigen Furcht und Schrecken zu verbreiten. War Denores tatsächlich von den Bildern Tizians zu dieser Bemerkung angeregt? Diese Vermutung Puttfarkens scheint doch etwas weit hergeholt, wenn man bedenkt, dass Denores, um 1530 in Nicosia auf Zypern geboren, sein Studium ca. 1548 in Padua begonnen hat, also gerade zu der Zeit, in der Tizian am Zyklus der Großen Sünder arbeitete. Dass der eben aus Zypern angereiste junge und wohl noch unbekannt Student Zugang zum Atelier Tizians gehabt hätte, ist wenig wahrscheinlich. Später waren die Bilder zunächst in Binche und dann in den spanischen Sammlungen und damit der Öffentlichkeit und natürlich auch Denores nicht mehr zugänglich.

Eine weitere Stütze für seine Deutung des Programms findet Puttfarken in der in der Miniatur dargestellten Tanzveranstaltung, die am 28. August 1549 zu Ehren Karls V. und des Prinzen Philipp in Binche stattgefunden hat, wobei er sich auf eine Interpretation von Hertz aus 1960 bezieht.³ Die Kenntnis dieser spektakulären Veranstaltung verdanken wir neben der Miniatur auch einer genauen Beschreibung von Calvete de Estrella aus dem Jahr 1552.⁴ Während vier alte und vier junge Ritter um die Gunst von vier Damen buhlten, traten acht wilde Männer „ochos salvajes“ auf, deren vier Schildknappen die Damen zu entführten und im Schloss Marimont gefangen setzten. Mit Erlaubnis des Kaisers wurden die Damen am nächsten Morgen aus ihrer Gefangenschaft befreit. In der „Ikonographie“ dieses Tanzgeschehens glaubt Haertz eine Anspielungen auf die politische Situation zu erkennen. Maria von Ungarn, die 1526 in der Schlacht von Mohács ihren Gemahl, Ludwig von Ungarn, und außerdem ihren ganzen Besitz an die Türken verloren hatte, mit dieser Tanzveranstaltung ihren kaiserlichen Bruder auffordern wollen, die Türken zu bekriegen und ihnen die besetzten christlichen Gebiete wieder abzunehmen. Für Puttfarken ein Anlass in dieser Tanzveranstaltung und dem Gehalt der Bilder eine gemeinsame Botschaft zu sehen. Aber wie glaubhaft ist diese Erklärung? Hätte nicht ein Vier-Augen-Gespräch Marias mit Karl V., von dem wir wissen, dass er seine Schwester als Ratgeberin geschätzt hat,

2 PHILIPP FEHL: *Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Essays in the History of Classical Tradition*; Wien 1992; S. 105.

3 DANIEL HEARTZ: *Un divertissement de palais pour Charles Quint à Binche*, in: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint. IIe Congrès de l'Association Internationale des historiens de la Renaissance (2^e Section)*; Brussels, Antwerp, Ghent und Liège 2–7 September 1957, ed. Jean Jacquot; Paris 1960, S. 329–342.

4 JUAN CRISTOVOAL CALVETE DE ESTRELLA: *El felicissimo viage de muy alto y muy poderoso príncipe don Phelippe, hijo del emperador Carlos Quinto*; Antwerpen 1552. (Franz. Edition in 5 Bänden; Brüssel, 1873–84.)

dem Zweck besser gedient? Und war die Tanzveranstaltung vielleicht doch nur das, was sie auf den ersten Blick scheint, eben eine Tanzveranstaltung, ein Mummenschanz im Sinn des Dürerschen Holzschnittes aus dem Freydal? Es sei daran erinnert, dass das 16. Jahrhundert – eine Zeit in der Hinrichtungen als Volksbelustigungen galten – auch in den Vier großen Sündern nicht ausschließlich Darstellungen von Tragödien gesehen haben muss. Ich erinnere an Giulio Romanos Gigantensturz im Palazzo del Te in Mantua und verweise darauf dass in einer der Grotten des erzbischöflichen Lustschlosses Hellbrunn bei Salzburg aus dem frühen 17. Jahrhundert eine Bestrafung des Marsyas in Skulptur dargestellt ist. Damit soll den Darstellungen nicht der tragische Aspekt abgesprochen werden, jedoch sollte man vorsichtig sein, ihnen eine programmatische Eindeutigkeit zuzuweisen. Die Tanzveranstaltung und die Bildausstattung des Schlosses von Binche im Sinn eines Gesamtkunstwerkes zu lesen, entspricht wohl kaum dem Denken des 16. Jahrhundert. Man könnte den Sachverhalt auch ganz anders interpretieren, nämlich dass das düstere Bildprogramm des Großen Saales von Binche kein Hindernis für eine fröhliche Tanzveranstaltung in eben diesem Raum gebildet hat.

Bevor Puttfarken sich den „*poesie*“ zuwendet, schaltet er noch ein kurzes Kapitel „Titian’s mythological Paintings: Problems of Interpretation“ ein, um zu zeigen, wie Tizian in einem frühen Abschnitt seiner Karriere, in den Camerino-Bildern für Alfonso I. d’Este, den Herzog von Ferrara, an verwandte Sujets herangeht. Abgesehen davon, dass die Camerino-Bilder im Gegensatz zu den „*poesie*“ für einen konkreten Raum bestimmt waren und das Verhältnis zwischen dem damals noch sehr jungen Künstler und seinem fürstlichen Auftraggeber ein anderes war als das zwischen dem mittlerweile berühmtesten Maler Europas und dem im fernen Spanien residierenden Philipp II., verweist Puttfarken noch auf einen ihm wichtigen Unterschied. In den Camerino-Bildern („Venusfest“ und „Andriern“), bei denen es sich um Rekonstruktionen von antiken Bildern handelt, die uns durch die Beschreibungen des Philostrat überliefert sind, wird, im Gegensatz zu den „*poesie*“, die den dramatischen Höhepunkt eines Ereignisses darstellen, lediglich nur eine Situation geschildert: bei den „Andriern“ ein Gelage im Freien und beim „Venusfest“ der Tanz der Eroten.⁵

Auch wenn Puttfarken die „Vier großen Sünder“ und die „*poesie*“ auf Grund ihrer tragischen Auffassung stärker zusammensehen möchte, darf man doch nicht übersehen, dass sich in Wirklichkeit die Camerino-Bilder und die „*poesie*“ auf Grund ihrer mythologisch-erotischen Thematik und ihres Formates viel selbstverständlicher zu einer Gruppe zusammenschließen.

Die beiden folgenden Kapiteln „Titian’s Mythological Paintings“ and „Titian’s Poesie for Philipp II. as Painted Tragedies“ (S. 129–154 und S. 155–181) bilden inhaltlich das Zentrum des Buches. Schon am Ende des Kapitels über Michelangelo und Tizian kündigt Puttfarken seine Absicht an zu zeigen, wie Tizian in den zwischen

5 S. 136 Innerhalb der Camerino-Bilder bilden Bacchus und Ariadne allerdings eine Ausnahme, da hier sehr wohl ein dramatisches Geschehen gezeigt wird: Ariadne ist gewahrt worden, dass Theseus sie verlassen hat, während gleichzeitig Bacchus mit seinem Gefolge auftaucht.

1553 und 1562 gemalten „*poesie*“ daranging komplexere Tragödien darzustellen, indem er seine Darstellungen nach einem Plan anlegt, der dazu dient, den Betrachter emotionell stärker zu involvieren, „develop a plot in the causality of which the beholder becomes emotionaly involved.“ (S. 127).

Wie sind die „*poesie*“ zu verstehen? Sollten sie einfach dem ästhetischen Vergnügen des Auftraggebers dienen oder steckt dahinter ein politisches oder moralisches Programm? Die Thematik und die Malweise der „*poesie*“ hat zu verschiedensten Deutungen Anlass gegeben. Auch wenn sich niemand der Tatsache verschließen wird, dass es sich um Spätwerke handelt, ist Puttfarken nicht bereit, sich mit einem Hinweis auf das fortgeschrittene Alter des Künstlers als Erklärung zu begnügen. Ebenso skeptisch ist er gegenüber allegorischen Auslegungen der Bilder – Harald Keller wollte in ihnen einen moralisch zu lesenden Fürstenspiegel sehen; Jane Nash hat sie als allegorische Darstellungen gelesen – und verweist darauf, dass es bei Dolce keinen Hinweis auf eine allegorische Bedeutungen gäbe. In diesem Zusammenhang erinnert er auch an Aretinos spitze Bemerkung über eine versteckte Bedeutung in Michelangelo's Jüngstem Gericht: Michelangelo könne diese Bedeutung ebenso gut für sich behalten, da diese ja doch nur einem kleinen Kreis von Eingeweihten zugänglich wäre.⁶ Puttfarken ist auch nicht bereit sich der Ansicht von Ginzburg, Hope und Haskell anzuschließen, die sich in den siebziger Jahren gegen eine intellektuelle Überinterpretation gewendet haben. Eine Erklärung der Bilder aus einem Zusammenspiel von malerischer Souveränität und Erotik ist ihm zu wenig.

Was hat nun Puttfarken diesen Deutungen entgegensetzen? Er versucht sich – übrigens schon in der Einleitung – der Frage der Deutung über den Begriff *poesie* zu nähern. Bekanntlich hat Tizian in seiner Korrespondenz mit Philipp II. das Wort *poesie* so häufig verwendet, dass es zum Markennamen für die sechs für den König geschaffenen mythologischen Bilder geworden ist. In den „*poesie*“ sieht er den gezielten Versuch Tizians, den Begriff der komplexen tragischen Handlung in Malerei umzusetzen. (S. 153) Tizian hätte Ereignisse dargestellt, die zu einer Umkehr des Schicksals und damit verbunden zu Leid, Tod – oder auch zur Erlösung führten und dabei beim Betrachter Bewunderung, Mitleid und Furcht (*passion, marvel, pity and fear*) erregte. Sein Ziel wäre es gewesen, die Grenzen der Malerei in Richtung der Darstellbarkeit tieferer menschlicher Emotionen zu erweitern. (S. 189)

Aber hat Tizian den Begriff *poesie* wirklich so eindeutig verstanden, wie Puttfarken annimmt?⁷ Die Alternative wäre, in der Bezeichnung *poesie* ein um die Mitte des 16. Jahrhunderts geläufiges Vokabel zu sehen, welches Tizian in seinem Briefwechsel

6 MARK W. ROSKILL: Dolce's ‚Aretino‘ and the Venetian Art Theory of the Cinquecento; New York 1968, S. 103.

7 Puttfarken (S. 10) vermutet in ihm entweder eine Anspielung auf die Dichtung als literarisches Genre, dem das Sujet entnommen ist oder den Hinweis auf ein Bild, das die Qualitäten einer Dichtung aufweist, oder im Zusammenhang damit den Hinweis auf den Künstler als einer dem Dichter vergleichbaren Persönlichkeit. Auf jeden Fall geht er davon aus, dass hinter Tizians Verwendung des Wortes „*poesie*“ die geläufige Vorstellung von *ut pictura poesis* steckt, wobei er die Analogie zwischen Malerei und Poesie nicht durch Gelehrsamkeit und Intellektualismus begründet sieht, sondern durch Ingenium, Freiheit, Phantasie und Imitation.

mit dem spanischen König gelegen kam, um sich mit diesem über seine Absichten zu verständigen. Denn: So oft die Bezeichnung *poesie* in den Briefen Tizians auch vorkommt, so schließt sie andere Bezeichnungen nicht aus. In einem Brief an den König vom 2. April 1561 finden wir die Ausdrücke *poesie* und *favola* eindeutig synonym gebraucht, wenn er von „la Poesia di Diana alla fonte, la favola di Callisto ...“ schreibt. Miguel Falomir hat im Katalog der Madrider Tizian-Ausstellung von 2003 darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung *poesie* 1556 (also gleichzeitig mit der Verwendung des Ausdruckes in den Briefen Tizians) in den Inventaren des spanischen Hofes auch für eine Serie von Tapisserien aus dem Atelier Pannemakers nach Entwürfen Vermeyens, mit Darstellungen nach Episoden aus den Metamorphosen Ovids verwendet wurde.⁸ Ganz zu schweigen von Vasari, bei dem schon in der Ausgabe der Viten von 1551, die Tizian sicher gekannt hat, der Begriff *poesie* synonym mit *favola* oder *historia* und vor allem im Zusammenhang mit mythologischen Sujets gebraucht wird.⁹

Seit 1545 ist die Poetik des Aristoteles verstärkt im Zentrum der gelehrten Diskussion gestanden. Ovids Metamorphosen waren die ideale Quelle für tragische Stoffe. Puttfarken verweist darauf, dass im 16. Jahrhundert zu den aristotelischen Schlüsselbegriffen wie Narration, Peripetie, Enthüllung und Leiden noch ein weiterer kommt: *maraviglia* (Wunder/Staunen/Verwunderung) – und dies in einer doppelten Bedeutung: einerseits als wesentlicher Teil der Handlung und andererseits im Sinn der Wirkung auf den Betrachter. So wie Tizian der *terribilità* Michelangelos sein *pathos* gegenüberstellt, so auch *stupore* und *maraviglia*. Man mag sich allerdings fragen, ob der Begriff *maraviglia* wirklich spezifisch genug ist, um behaupten zu können: „maraviglia“ as an overwhelming erotic effect is central to all of Titian’s *poesie*“? Puttfarken hat wohl recht, wenn er daran erinnert, dass mit *maraviglia* „more than just sexual excitement“ gemeint sei. Der Begriff diene auch dazu, tragisches Pathos oder Leiden und Angst angesichts des Todes zu beschreiben – und damit wären wir wieder bei Aristoteles! Auf der anderen Seite ist zu fragen ob Ridolfi mit *Le maraviglie dell’arte* wirklich ganz spezifische Qualitäten der venezianischen Malerei meint oder ob er damit nicht einfach – im Sinn von Bewunderung erregend – auf die großartigen Leistungen der venezianischen Malerei verweist? Meint Calvete mit „una maravigliosa pintura“ im Zusammenhang mit den „Vier großen Sündern“ wirklich mehr als allgemeines Lob? Dolce z. B. beschreibt mit *maraviglia* die Bewunderung, die man einer seltenen und gekonnten Verkürzung zollt. Möglicherweise geht Puttfarken doch zu

⁸ Tiziano, Museo Nacional del Prado; Madrid 2003, S. 234f.

⁹ So spricht Vasari 1551 im Zusammenhang mit Piero della Francesca „Istorie accompagnate con diverse poesie“; im Zusammenhang mit Flippino Lippis Fresken in der Capella Caraffa in Sta. Maria sopra Minerva spricht er von „alcune poesie Christiane“; im Zusammenhang mit Pordenone erwähnt er eine für Paris Gentilhuomo Mantovano freskierte Wand „nella quale sono storie di Venere, Giove, Marte: et altre poesie“ und im Zusammenhang mit Raffael spricht er von der Mauer eines Gartens mit „storie di Venere, Giove, Marte: et altre poesie“. Ich habe mich absichtlich auf die erste Ausgabe von 1551 beschränkt, denn sie könnte Tizian zu der Verwendung des Begriffes „poesie“ angeregt haben. Aus der Ausgabe von 1568 verlockt es auf die Verwendung des Begriffes im Zusammenhang mit Sebastiano del Piombos, Tizians Malerkollegen aus frühen Tagen, hinzuweisen, wo Vasari im Zusammenhang mit den Lunettenfresken in der Farnesina von „poesie di quella maniera, ch’aveva recato da Vinegia“ spricht.

weit, wenn er behauptet, „Maraviglia becomes a central term in the paragone with Michelangelo.“ (S. 157) Im Grunde wäre es die Aufgabe für einen Philologen allen Bedeutungsebenen dieses Wortes und auch des Begriffes *poesie* nachzugehen.

Ich teile mit Puttfarcken die Ansicht, dass Tizian selbst die Themen seiner „*poesie*“ ausgewählt und sie nicht vom König vorgeschrieben bekommen hat. Weniger sicher bin ich in der Annahme, dass Tizian dabei gezielt tragische Themen im Sinn der Poetik des Aristoteles oder wenigstens im Sinn des Poetik-Verständnisses des 16. Jahrhunderts ausgewählt hat. Nur ein auf Tizian fixierter Blick übersieht, dass die Thematik im 16. Jahrhundert sehr verbreitet war. Kommt wirklich bei allen „*poesie*“ der tragische Unterton so eindeutig zum Tragen? Gewiss bei „Venus und Adonis“, bei dem Bilderpaar mit „Diana und Kallisto“ und „Diana und Aktäon“. Tragische Themen wären auch der „Tod des Aktäon“ (unvollendet, London, National Gallery) und „Jason und Medea“, einem der Sujets, das im Zusammenhang mit den „*poesie*“ in Erwägung gezogen, aber nie gemalt wurde. Nicht wirklich drängen sich hingegen die tragischen Züge bei der „Danae“, bei der „Europa“ und bei „Perseus und Andromeda“ auf.

Auch möchte ich die Stringenz des Gesamtprogramms bezweifeln. Nicht alle Bilder scheinen im Sinn von Pendants zwingend aufeinander bezogen. Offensichtlich ist die Zusammengehörigkeit was Inhalt, Format und Malweise betrifft bei „Diana und Kallisto“ und „Diana und Aktäon“. Auch wenn der „Raub der Europa“ und „Perseus und Andromeda“ von ihrem Format her als Gegenstücke zu akzeptieren sind, fällt es schon schwerer deren Zusammengehörigkeit vom Sujet her zu begründen; vor allem, wenn man bedenkt dass Tizian zunächst an „Jason und Medea“ als Gegenstück zum „Raub der Europa“ gedacht hat. Am zweifelhaftesten ist der Zusammenhang der beiden ersten Bilder der Gruppe: bei der „Danae“ und „Venus und Adonis“. Haben diese beiden Werke wirklich von Anfang an ein Paar gebildet? Bekanntlich preist Tizian in seinem Brief von 1554 dem König „Venus und Adonis“ als Gegenstück zur „Danae“ an: ein von hinten gesehener weiblicher Akt als Pendant zu der von vorn als Akt gesehene „Danae“. Obwohl wir hier das Wort Tizians haben: weder die Sujets, schon gar nicht die verschiedenen Formate, und endlich lassen auch nicht die verschiedene Malweise würden auf eine ursprüngliche Zusammengehörigkeit schließen. Während die offene Malweise der früher abgelieferten „Danae“ den Beginn von Tizians Spätstil markiert, lässt die trockenere und plastischere Malweise von „Venus und Adonis“ an eine frühere Entstehung denken.¹⁰ Es wäre verlockend anzunehmen, dass Tizian mit „Venus und Adonis“ dem König ein in Wirklichkeit schon vor der „Danae“ entstandenes Bild, welches bereits in seinem Atelier vorhan-

¹⁰ Der Unterschied ist natürlich auch von anderen gesehen, jedoch verschieden erklärt worden. So erklärt Miguel Falomir (Tiziano, Museo Nacional del Prado; Madrid, S. 390) die Unterschiede zwischen beiden Bildern mit der Absicht Tizians einem malerischen Werk (Danae) ein skulptural auf gefasstes (Venus und Adonis) gegenüberstellen, um zu demonstrieren, dass er gleichzeitig verschiedene Ausdrucksweisen beherrscht. Falomir verweist dabei auf Unterschiede in der malerischen Ausführung zwischen „Titius“ und „Sysiphus“, die aber meiner Ansicht nach viel weniger stark ausgeprägt sind, als die zwischen der „Danae“ und „Venus und Adonis“.

den war, durch seinen Brief schmackhaft gemacht hätte.¹¹ Wie dem auch sei: Hätten wir die Korrespondenz zwischen Tizian und Philipp II. nicht und wüssten wir nicht, dass die Bilder zusammengehören – würden wir sie kaum als Gegenstücke betrachten und Venus und Adonis wohl früher datieren als die Danae. Bei der Entstehung der „*poesie*“ haben wohl der Zufall und Faktoren, die wir heute nicht mehr kennen, eine größere Rolle gespielt, als man gemeinhin bereit ist anzunehmen. Und wahrscheinlich sollte man auch was die theoretischen Implikationen anlangt, nicht ein allzu exaktes Kalkül unterstellen.

Im letzten Kapitel *The Final Tragedies* (183 ff.), in dem sich Puttfarcken mit dem übrigen Spätwerk befasst, arbeitet er die Erfahrungen der Tizian-Ausstellungen von London und Madrid 2003 ein.

Eine zentrale Rolle in der Diskussion um Tizians Spätstil spielt die „Laurentiusmarter“ im Escorial als „ultimate manifestation of Venetian painting of colouring without drawing, suggesting movement and life by avoiding the clear definitions of circumscription.“ (S. 187).

Zur Frage „vollendet – unvollendet“ schlägt er vor, die Malweise im Zusammenhang mit der Thematik zu sehen. Die offene Malweise würde grausamen und brutalen Sujets entsprechen. Aber trifft dies auch wirklich zu? Für den „Marsyas“ mag es gelten, aber wie steht es mit dem Tod der „Lukretia“ (Cambridge), die doch einen hohen Grad an Vollendung aufweist und deren Thematik man die Grausamkeit kaum absprechen kann? Auch „Nymphe und Schäfer“ (Wien), von Panofsky als Tizians „ultima poesia“ bezeichnet und alles andere als brutal und grausam, ist offen gemalt. Für Puttfarcken ein Grund das Bild für unvollendet zu halten. Eine Ansicht die nicht bestätigt wurde als letzten Winter das Bild in Wien neben dem immerhin signierten „Marsyas“ zu sehen war.

In einem hat Puttfarcken jedoch recht: Das Spätwerk Tizians zeichnet sich durch eine Vorliebe für tragische Themen aus. Aber entspricht das wirklich einem Programm? Oder kommt darin nicht einfach eine Neigung des alten Tizian zum Ausdruck?

Auch wenn Puttfarkens Buch durch Umfang und Tiefe des Wissens beeindruckt, so schlägt der Drang zur „Sinnggebung“ an einigen Stellen doch zu sehr durch. Im Zusammenhang mit Binche habe ich versucht dies anzudeuten.

Mit dem Hinweis auf die Bedeutung der Poesie des Aristoteles vertritt Puttfarcken eine These, die in sich kaum Widersprüche aufweist, die aber dennoch nicht zwingend ist. Sie lässt sich ebenso schwer bestätigen wie widerlegen. Kunstwerke sind vieldeutig und man kann sie solange drehen und wenden bis sie einem bestimmten Kontext gerecht werden. Vielleicht gehört es zur Größe der „*poesie*“, dass sie sich

11 Dies wäre in der Biographie Tizians kein Einzelfall. Von dem 1520 nahezu vollendeten „Sebastian“ des Averoldi-Polyptichons wissen wir, dass Tebaldi, der Agent des Herzogs von Ferrara, Tizian überreden wollte, das Bild seinem Herrn abzutreten und Averoldi mit einer Replik abzuspeisen. Im letzten Moment sind Tizian und Tebaldi doch vor dem Betrug zurückgeschreckt, da man es sich nicht mit dem mächtigen päpstlichen Legaten verderben wollte. Aber Philipp II. saß weit entfernt in Spanien und man konnte es viel eher riskieren, dem König ein schon vorhandenes Bild anzudrehen.

den verschiedensten Ausdeutungen nicht verweigern. Es lässt sich viel in sie hineinlesen – und das durchaus plausibel. Aber ob diese Deutungen auch Erklärungen für das „So-und-nicht-anders-Sein“ der Werke sind, möchte ich bezweifeln. Tizian mag sehr wohl durch seine gelehrten Freunde von Aristoteles gewusst haben. Und es hätte ihm wohl auch geschmeichelt, seine Bilder in die Perspektive der Aristotelischen Poetik gestellt zu wissen. Aber wie intensiv hat er sich wirklich mit Aristoteles auseinandergesetzt? Wie viel oder wie wenig muss ein Künstler von einem Philosophen wissen, damit sich behaupten lässt, dass dessen Ideen in einem Kunstwerk verwirklicht sind?¹² Oft verfügen Kunsthistoriker über eine größere Theoriekenntnis als Künstler und da mögen sich leicht Assoziationen zu den Werken einstellen. Man ist versucht ein Diktum Gombrichs paraphrasierend zu sagen, dass auch wenn man das Spätwerk Titians im Sinn der Poetik des Aristoteles deuten kann, dies noch lange nicht beweist, dass es vom Künstler auch so beabsichtigt war.¹³

Aber zurück zu den „*poesie*“. Warum kann man sich nicht damit begnügen, dass einer der größten Maler für seinen wichtigsten Auftraggeber, den spanischen König, mythologische Darstellungen mit einer großen malerischen Erfahrung und mit einer beachtlichen menschlichen Reife gemalt hat? Würde eine derartig „banale“ Deutung wirklich eine Abwertung bedeuten? Wäre es falsch die Deutung von der intellektuellen auf die künstlerisch/ästhetische Ebene zu verlagern? Auf die des primär die Anforderungen der jeweiligen Aufgabe und seine Klienten im Auge habenden Künstlers? Im Grunde ist es eine Frage der Akzentsetzung, denn beide Ebenen durchdringen sich gegenseitig, eines schließt die andere nicht aus.

Je höher die Qualität von Kunstwerken, umso stärker das Verlangen nach einer Ausdeutung. Vielleicht hängt dies damit zusammen, dass man als Kunsthistoriker seine Schwierigkeiten damit hat, der Qualität von Kunstwerken gerecht zu werden. Als Ausweg bietet sich an, ihnen eine komplexe inhaltliche Bedeutungen zu attestieren. Jorge L. Borges, bekanntlich einer der gebildetsten Schriftsteller, hat dies in einem Aufsatz über Shakespeare pointiert formuliert: „In Wahrheit ist das Ästhetische vielen Menschen unzugänglich, daher ziehen sie es vor, die Tugend von Genies – was Miguel Cervantes und Shakespeare unbestreitbar waren – woanders zu suchen: zum Beispiel in ihren Kenntnissen.“¹⁴ Könnte es uns mit den „*poesie*“ nicht ähnlich gehen?

Man muss natürlich bedenken, dass sich Puttfarken bewusst war, dass Tizians Bilder mehr waren als nur Umsetzungen der Postulate des Aristoteles. Aber vielleicht ist es gar nicht möglich in einem Buch den roten Faden durchzuziehen, wenn man alle „wenn und aber“ berücksichtigt. Der Leser täte gut daran, die Ergebnisse des Buches eben nur als Hypothesen zu nehmen. Stoff zum Nachdenken liefern sie allemal.

12 „Zwar ist es eine Tatsache, dass Shakespeares Vokabular gigantisch ist, sogar innerhalb der gigantischen englischen Sprache, aber mir scheint, Begriffe aus vielen Disziplinen und Wissenschaften zu verwenden ist etwas ganz anderes als über profunde oder auch nur oberflächliche Kenntnisse dieser Disziplinen und Wissenschaften zu verfügen.“ JORGE LUIS BORGES: Das Rätsel Shakespeare (1964), in: Eine neue Widerlegung der Zeit und 66 andere Essays; Frankfurt Main 2003, S. 369.

13 „The fact that a given myth can be interpreted symbolically does not prove that it was intended in a given instance to be so interpreted.“ ERNST H. GOMBRICH: Symbolic Images; London 1972, S. 33.

14 BORGES (wie Anm. 12), S. 369.

Es gibt natürlich auch in der Kunstgeschichte Moden. Eine zeitlang war man der Ansicht, dass Theorie und Praxis eher nebeneinander herlaufen, dass das Malen *eine* Sache wäre und das Theoretisieren eine andere.¹⁵ Heute hingegen scheint das Bild vom *pictor doctus* oder *artifex doctus* allgemeingültig geworden zu sein. Besonders von den großen Künstlern wird angenommen, dass die Theorie in ihrem Schaffen eine entscheidende Rolle spielt. Zwei kontroverse Ansichten also von denen die Kunstgeschichte durchaus profitieren kann. Wichtig ist nur, dass sich keine dieser Annahmen zur Tatsache verhärtet, sondern dass alles als offene Frage im Fluss bleibt.

Wenn man mich fragt, ob ich an die Resultate des Buchs glaube, müsste ich nein sagen. Allerdings gestehe ich gerne ein, dass ich bei der Lektüre viel gelernt habe. Im Grunde befinde ich mich in der Rolle eines Agnostikers, der eine hohe Meinung von Religion hat.

ARTUR ROSENAUER
Universität Wien

16 Das kommt in folgender Bemerkung Panofskys deutlich zum Ausdruck: A literary source may modify but hardly ever breaks an established representational tradition unless the impact of the written word is reinforced by a visual experience. As, according to Spinoza, an emotion cannot be suppressed or eradicated save by another emotion, so can an image be supplanted only by another image. In fact, the influence of Bridget's text was never strong enough to suppress entirely the iconographic traditions prevailing in the various countries." ERWIN PANOFSKY: *Early Netherlandish painting*; Cambridge, Mass. 1964, S. 125.

Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796; hg. v. Gerbert Frodl und Michael Krapf; Wien: Brandstätter Verlag 2006; 431 S., 365 Abb.; ISBN 978-3-9025-1037-2; € 49,90

Es ist unmöglich, über das vorliegende Buch eine heute übliche Rezension zu verfassen.¹ Das verhindert die Vorgeschichte, die hier kurz skizziert sei: Die Maulbertsch-Monographie von Franz Martin Haberditzl ist ein posthum erschienenes Werk, das der ehemalige Direktor der Österreichischen Galerie im Belvedere in Wien bis zu seinem Tod 1944 unermüdlich vorangetrieben und nahezu vollendet hat. Unter dem Druck späterer Publikationen zu Maulbertsch in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg² erschien Haberditzls Text erstmals 1977 als Sondernummer der Mitteilungen der Österreichischen Galerie.³ Damals unzureichend illustriert, setzte

1 In größerem Umfang hat das Hubert Hosch versucht, der die Forschungsgeschichte seit 1944 allerdings nicht explizit einbezieht, sondern den Wissensstand mit seinem gegenwärtigen vergleicht. – Vgl. die Internetseite von Hubert Hosch unter: <http://www.freieskunstforum.de/> sowie im Besonderen: http://www.freieskunstforum.de/hosch_2007_haberditzl_maulbertsch.pdf

2 KLÁRA GARAS: *Franz Anton Maulbertsch*; Budapest 1960. – KLÁRA GARAS: *Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk mit Oeuvrekatalog, geordnet nach Standorten*; Salzburg 1974. – *Ausst.-Kat. Franz Anton Maulbertsch 1724–1796*; Wien u. a. 1974.

3 FRANZ MARTIN HABERDITZL (GERTRUDE AURENHAMMER, Bearb.): *Franz Anton Maulbertsch (Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Sonderheft)*; Wien 1977.