

tinaplatz gehörte Wiesenthal. Seine Ablehnung – wie auch die vieler anderer Juden – richtete sich vor allem gegen die Darstellung des *Straßewaschenden Juden*: sie könne »nur als Denkmal der Erniedrigung angesehen werden, nicht aber als Mahnmal für das unermeßliche Leid und den tausendfachen Tod jüdischer Menschen durch das Naziregime« (Wiesenthal 1996, S. 14). Diese Kritik bildete einen Ausgangspunkt für das Judenplatz-Projekt. Tatsächlich läßt sich das dortige Mahnmal als Gegenentwurf zum Albertinaplatz verstehen. Die klare Festlegung der Widmungsgruppe, das durchdachte Verhältnis von Mahnmal und Standort, der faktische Ausschluß figurativer Entwürfe schon im Vorfeld des Wettbewerbs, die Berufung einer ausländischen Künstlerin durch eine international besetzte Fachjury – all dies sind u. a. auch Merkmale eines Wandels der Erinnerung, der nicht zuletzt in Opposition zu Hrdlicka in Gang gekommen ist. Es gehört zu den Widersprüchen der Gegenwart, daß ausgerechnet eine ÖVP-FPÖ-Koalition das zuvor erfolglos betriebene Projekt der Entschädigung der NS-Zwangsarbeiter schließlich als Gesetz auf den Weg gebracht hat. Deutlicher verliefen die ideologischen Fronten

am Eröffnungstag des Mahnmals: Regierungsvertreter waren nicht erschienen. So deklarierte Bürgermeister Michael Häupl (SPÖ) den Anlaß seiner auf dem Judenplatz gehaltenen Rede einfach als stadtinternes Ereignis mit globaler Tragweite: Mit der Formulierung, es handle sich um ein Mahnmal »von Wien, für Wien, für die Welt« ließ er Österreich als Zwischenschritt elegant beiseite. Ob auf diese Weise, wie ein einheimischer Kommentator meinte, die Verdrängung der österreichischen Gegenwart die seiner Vergangenheit ablösen könnte (C. Philipp, in: *Der Standard*, 27.10.2000, S. 36)?

In Deutschland ist die nationale Dimension des Gedenkens dagegen hinreichend klar. Die diesbezüglichen Maßnahmen werden demnächst mit entsprechend höherem materiellen Aufwand auf einem zwei Fußballfelder großen, zentral gelegenen, historisch bedeutungslosen Brachland getroffen werden. Inwiefern der im Kontrast dazu eher zurückhaltende Gedenkort Judenplatz auch als Gegenmodell zur Monumentalität der Berliner Denkmallandschaft aufzutreten vermag, wird sich erweisen.

Andreas Dunkel

## Tizian versus Seisenegger – Originalbefund versus Dokumente

*Kolloquium im Kunsthistorischen Museum Wien, 1./2. September 2000*

Von dem ganzfigurigen Porträt Kaiser *Karls V. mit Hund* sind zwei Versionen auf uns gekommen: jene von Jakob Seisenegger, welche sich heute, signiert und 1532 datiert, im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet (*Abb. 1*), und jene des Prado in Madrid (*Abb. 2*), die Tizian zugeschrieben wird. Immer wieder wurde darüber diskutiert, auf wen die Komposition zurückzuführen sei, wobei seit Gustav Glück (Original und Kopie, in: *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburts-*

*tag*, Wien 1927, pp. 224-242) allgemein Seisenegger, Hofmaler von Karls Bruder Ferdinand, als der Schöpfer der Komposition angenommen wurde.

Anlässlich der Karl V. gewidmeten Ausstellungen in Gent, Bonn, Wien und Toledo wurden beide Bilder restauriert und einer naturwissenschaftlichen Analyse unterzogen. Die Röntgenaufnahme des Prado-Bildes lieferte dabei insofern eine Überraschung, als sie vor allem im Bereich des Hundekopfs deutlich starke



Abb. 1  
Jakob Seisenegger, Kaiser  
Karl V. mit Hund, 1532.  
203,5 x 123 cm. Wien,  
Kunsthistorisches  
Museum, Gemäldegalerie  
(KHM Wien)

Pentimenti zeigt (Abb. 4, vgl. Abb. 3). Solche Änderungen der Bildkomposition gelten in der Kunstgeschichte an und für sich als Original-

litätszeichen, als Dokument der Bildfindung. Mit der Entdeckung der Pentimenti war die bereits abgeschlossen scheinende Fragestel-



Abb. 2  
Tizian, Kaiser Karl V. mit  
Hund. 192 x 111 cm.  
Madrid, Museo Nacional  
del Prado (KHM Wien)

lung wieder offen. Zusätzlich belegt das Über-  
einanderlegen der Umrißkonturen der beiden  
Figuren (Abb. 5) eine nicht minder erstaunli-

che Übereinstimmung zwischen den beiden  
Bildern. Dank der Initiative von Sylvia Ferino-  
Pagden wurde dieser Problematik Anfang Sep-

tember 2000 im Kunsthistorischen Museum ein Kolloquium gewidmet.

Dieses hat, soviel sei vorwegnehmend gleich gesagt, zu keinem einstimmigen Ergebnis geführt. Doch wurde in reger Diskussion die Problemstellung in wesentlichen Punkten bereichert. Letztendlich spielten die unterschiedlichen methodischen Ansätze dabei eine entscheidende Rolle für die einzelnen Stellungnahmen.

Die Dokumentenlage scheint für Seisenegger zu sprechen: neben der Signatur und Datierung hat sich dazu eine Supplik erhalten (F. Kreydzi, Urkunden und Regesten aus dem K. u. K. Reichs-Finanz-Archiv, in: *Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 5, 1887, pp. XXV-CXIX ). Im Jahr 1535 wendet sich Seisenegger daran Karls Bruder Ferdinand, den Auftraggeber des Porträts, mit einer Liste von Bildern, welche jener noch nicht bezahlt hatte. Karl Schütz unterstrich die geradezu entwaffnende Genauigkeit, mit der Seisenegger in der Supplik die von ihm zum Teil schon Jahre zuvor gemachten Bilder detailreich beschreibt und dabei Kopien als solche anführt (z. B. Kreydzi 1887, p. CXV: Seisenegger verlangt dort für ein Porträt Karls V., Öl auf Pergament, nach einer Vorlage nur 1 Gulden, im Gegensatz zu den 50 Gulden, die er für das ganzfigurige Porträt des KHM verlangt). Ebendiese Genauigkeit wurde von Christian Beaufort in Frage gestellt, indem er anzweifelte, ob der in der Supplik beschriebene Dolch wirklich einer sei. Es handle sich dabei vielmehr um einen Fliegenwedel. Den Kleidungsgehnheiten des 16. Jh.s entspricht die Verwendung einer Garnitur von Dolch und Degen, welche normalerweise im Dekor ihres Griffs aufeinander abgestimmt sind; der »Dolch« muß demnach ein Fliegenwedel sein, ein aus dem Orient stammendes Utensil, welches im heißen, fliegengeplagten Spanien – und der Kaiser ist spanisch gekleidet – durchaus seine Berechtigung hatte.

In dieser Liste der Supplik werden neben dem Porträt von 1532 noch andere ganzfigurige

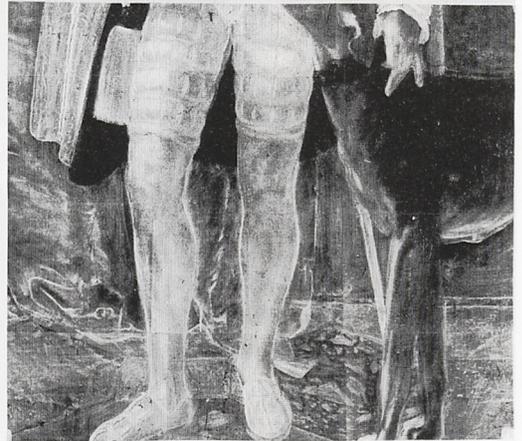


Abb. 3 Röntgenaufnahme des Wiener Bildes (KHM Wien)

Bildnisse Karls V. von Seisenegger erwähnt, welche nicht erhalten sind. Kurt Löcher wies auf ein Gemälde im Palacio de Almudaina, Palma de Mallorca, hin, welches Karl V. ganzfigurig in Schwarz gekleidet darstellt. Dies könnte das in der Liste als »(...) in einem Spanischen schwarzen mantl mit ainer kapen, mit schwarzen atlass unterzogen (...)« (Kreydzi 1887, p. CXV) beschriebene und bereits in Prag entstandene Werk Seiseneggers oder eine Kopie davon sein. – Matthews publizierte das Werk als Kopie nach Seisenegger und stellte ein anderes Gemälde vor, *Karl V. in Schwarz*, in der Sammlung Marquis of Northampton, Castel Ashby, von dem er allerdings eine

Werkstattbeteiligung annimmt, und das anscheinend auch Erhaltungsprobleme hat, denn Karl wird hier trotz des repräsentativen Anspruchs ohne Orden vom Goldenen Vlies dargestellt. Sollte es sich dabei wirklich bloß um eine Fehlstelle handeln? (P. G. Matthews, Jakob Seisenegger's portraits of Charles V, 1530-32, in: *The Burlington Magazine* CXLIII, Nr. 1175, Februar 2001, pp. 86-90). In beiden Werken entspricht der ganzfigurige Typus des Kaisers dem Werk Seiseneggers im Kunsthistorischen Museum. Die Gattungsgeschichte des ganzfigurigen Repräsentationsbildnisses ist stark von deutschen, besonders augsburgischen bzw. nördlichen Beispielen geprägt (K. Löcher, Das Bildnis in ganzer Figur, in: *Quellen und Entwicklung, Zeitschrift für Schweizer. Archäologie und Kunstgeschichte* 42, 1985, pp. 74-82) und liegt daher Seisenegger näher als Tizian.

Doch es wurden noch weitere Traditionen des Ganzfigurporträts aufgeführt, die Seisenegger eigentlich näher gewesen sein müssten als Tizian: Für Karl V. fand bis jetzt, wie Gabriele Vitásek überzeugend darlegte, die Rolle der *fila imperatorum* nicht die gebührende Beachtung: die Reihe der böhmischen Könige in der Prager *aula regia*, 1541 durch einen Brand vernichtet, und die luxemburgische Genealogie in Karlstein, welche gegen Ende des 16. Jh.s zerstört wurde, tragen zum Verständnis des inhaltlichen Anspruchs von Karl V. an seine Darstellung bei. Till-Holger Borchert erinnerte an den burgundischen Hof und sein Zeremoniell, dessen Repräsentation Hunde benutzte. Der in den Niederlanden erzogene Karl hat wohl Vorstellungen des burgundischen Hofzeremoniells mitgebracht; obwohl in prächtigen spanischen Kleidern dargestellt, vermittelt Karl die Haltung eines Herzogs von Burgund, was auch die vermeintliche Steifheit erklären könnte. Welchen Einfluß das Porträt Karls V. noch im 19. Jh. am kaiserlichen Hof besaß, legte Karl Rudolf dar.

Daß die Rolle des Porträtierten selber beim Zustandekommen eines Porträts nicht unter-



Abb. 4 Röntgenaufnahme des Madrider Bildes (KHM Wien)

schätzt werden darf, hatte Sylvia Ferinopagden bereits in ihrem Katalogbeitrag zur Wiener Ausstellung herausgearbeitet (Des Herrschers 'natürliches' Idealbild: Tizians Bildnisse Karls V., in: *Kaiser Karl V. (1500-1558). Macht und Ohnmacht Europas*, Ausst.kat. hg. W. Seipel, Wien 2000, pp. 65-76). Denn es ist ihrer Meinung nach sehr wohl vorstellbar, daß Karl V., der Anfang der 30er Jahre noch stark an nördlicher Kunst orientiert war, sehr genaue Vorstellungen davon hatte, wie er dargestellt werden wollte –



Abb. 5 Übereinandergelegte Umrißzeichnungen des Wiener und Madrider Bildes (KHM Wien)

schließlich nutzte er die Kunst ja auch in erster Linie dazu, Machtansprüche zu vermitteln (s. dazu P. Burke, *Presenting and Re-presenting Charles V, in: Charles V 1550-1558 and his Time*. Ausst.kat. hg. H. Soly, Antwerpen 1999, pp. 393-476) –, und deshalb Tizian nach des Kaisers Wünschen ein sehr nördlich anmutendes Bildnis schuf. Außerdem sensibilisierte Ferino in bezug auf die Klischeevorstellungen vom nördlich-akribischen Realismus und venezianisch-malerischen Illusionismus: vergleicht man verschiedene Details, kommt man eigentlich zum Schluß, daß Seisenegger

gewisse Kleinigkeiten einfach bemerkenswert ungenau dargestellt hat – man beachte die Goldverzierungen des Wamses, welche bei Tizian regelmäßig und in der Form klar erkennbar (Abb. 6), bei Seisenegger unregelmäßig und fast abstrakt, offenbar nicht ganz verstanden sind (Abb. 7).

Klammert man also die bekannten Dokumente aus, suggeriert die nur auf die Gemälde konzentrierte Analyse den Primat Tizians; nicht nur, weil verschiedene Details meisterhaft vorgetragen werden – und sie sprechen auch sehr stark für die von Charles Hope angezweifelte Eigenhändigkeit des Prado-Bildes –, sondern auch, weil verschiedene Details sogar reicher ausgeführt wurden als bei Seisenegger: als *pars pro toto* sei der kaiserliche Mantel genannt.

Die Pentimenti könnten ebenfalls als Indiz für den zeitlichen Vorrang Tizians gedeutet werden, wenn man sie, wie in der Kunstgeschichte üblich, als Anzeichen einer Erstfassung sieht. Allerdings besitzen Änderungen in der Bildfindung nicht unbedingt chronologische Aussagekraft: theoretisch wäre es vorstellbar, daß Tizian auch beim Kopieren die Originalkomposition verbessert und dabei die Stellung des Hundekopfs verändert habe, um dann wieder zur ursprünglichen Haltung zurückzukommen. Die Rezensentin kann sich allerdings einer gewissen Skepsis diesem Argument gegenüber nicht erwehren, weil sie Tizians Vorstellungskraft so hoch einschätzt, daß sie glaubt, er hätte sehr wohl abschätzen können, inwieweit eine Veränderung gegenüber dem Original eine Verbesserung versprach oder nicht. Eine naturwissenschaftliche Untersuchung der verschiedenen Kopien Tizians nach anderen Meistern könnte Klärung auch in diesem Fall bringen. Einstweilen sei nur darauf hingewiesen, daß das Röntgenbild des Porträts der Isabella d'Este im Kunsthistorischen Museum in Wien kaum Pentimenti aufweist. Auch eine Studie zur Problematik und Bedeutung von Pentimenti allgemein wäre zu wünschen.

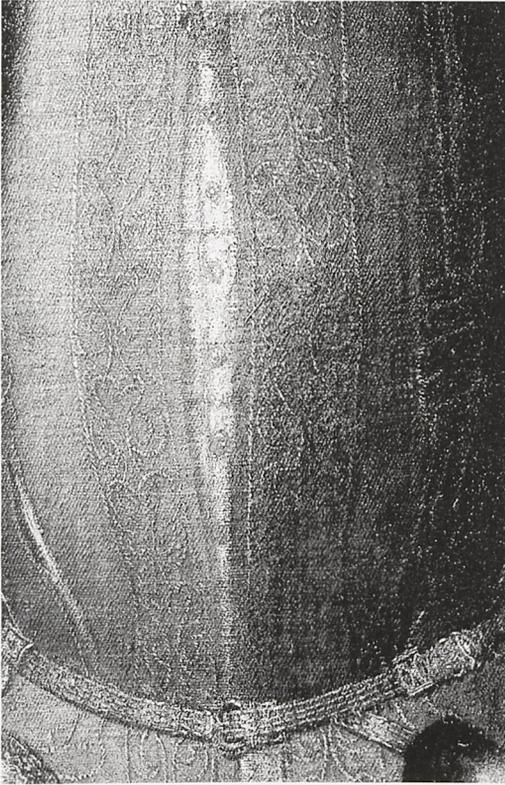


Abb. 6 Detail des Madrider Bildes: Goldverzier-  
ung des Wamses (KHM Wien)

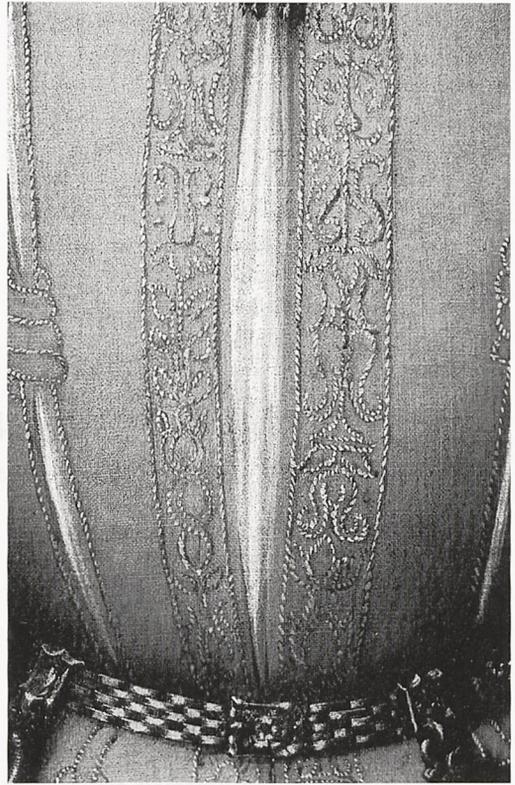


Abb. 7 Detail des Wiener Bildes: Goldver-  
zierung des Wamses (KHM Wien)

Geht man davon aus, daß die Pentimenti des Porträts im Prado für eine Erstfassung von Tizian sprechen, stellt sich die Frage, wann er es geschaffen haben könnte. Tizian schuf mehrere Porträts Karls V., die z. T. nur durch Kopien überliefert sind, und deren Chronologie auch anhand der Quellen nicht leicht festzustellen ist. Wahrscheinlich traf Tizian Karl zum erstenmal durch Vermittlung Federico Gonzagas während des ersten Italienaufenthalts des Kaisers 1529. Eine weitere Möglichkeit ergab sich im Krönungsjahr 1530, als Karl im März in Mantua Federicos Porträt von Tizian sah; unklar bleibt, ob es sich dabei um das Porträt mit Hund (Prado) oder in Rüstung (Uffizien) handelte.

Die Kleidung Karls V. auf den beiden Porträts ist ausgesprochen höfisch, Matteo Mancini brachte sie mit der Begegnung Karls mit dem Papst in Bologna in Verbindung. Schließlich entsprechen die Farben der Kleidung, Weiß und Gold, den päpstlichen Farben. Zu diesem Zeitpunkt hat Karl wohl ein verstärktes Interesse gehabt, sich in höfischer Pracht zu zeigen, später ist dann der kriegerische Aspekt – man denke an Tizians Reiterbildnis (Prado) – wichtiger gewesen. Mancini argumentierte überzeugend mit dem Gültigkeitszeitraum eines Porträts und hob dabei den Fall von Tizians Bildnis des *Pietro Bembo als Prior des Malteserordens* im Prado vor, das nur sehr kurz, bis zur Kardinalsernennung Bembos Mitteilungs-

wert besaß. Diane H. Bodart wies darauf hin, daß Karl V. diese Kleidung bei seinem Einzug in Bassano am 1. November 1532 trug (M. Sanuto jun., *Diarii*, hg. G. Berchet, N. Barozzi, M. Allegri, Venedig 1902, Vol. LVII, p. 194, fol. 65 verso; s. auch D. H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Rom 1998, p. 108), sie also nur bedingt mit dem Treffen zwischen Karl V. und dem Papst in Verbindung gebracht werden kann. Karl wird dort jedoch als in Silber gekleidet beschrieben – »vene vestita di sagio et robon di brocato d'arzento fodrato di zeбелиni et calzato, li bolzegini bianchi«. Natürlich könnte mit dem silbernen Brokat der weiße gemeint sein: auch Seisenegger spricht in seiner Supplik von »ainem weissen silbernen stuck, mit zobl unterfuetert«; doch mahnt zur Vorsicht, daß die Beschreibung der kaiserlichen Bekleidung in Bassano nicht so genau wie bei Seisenegger ist.

Im November 1532 läßt Federico Gonzaga wieder nach Tizian schicken, dieser solle den Kaiser malen. Mitte Jänner 1533 ist in Bologna von Tizian dann ein Porträt Karls V. fertig, allein wir wissen nicht mit Sicherheit, welches (neben dem Pradobildnis kommt vor allem noch *Karl V. in Rüstung mit Schwert*, bekannt heute nur durch die Kopie von Rubens, in Frage). Dafür wird Tizian allerdings vom Kaiser im Mai 1533 geadelt, ab dann malt nur mehr Tizian Karl V., Seisenegger hat keine Gelegenheit mehr dazu.

Charles Hope hatte bereits 1996 Tizians Bruder Francesco als Autor des Gemälde im Prado vorsichtig vorgeschlagen (El retrato ecuestre de Carlos V de Tiziano, in: *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid 1996, pp. 59-71), ging in Wien aber noch einen Schritt weiter: das Bild könnte von irgendeinem venezianischen Maler stammen, die Gesamtfigur sei trotz einer deutlichen Verbesserung gegenüber der Version von Seisenegger immer noch merkwürdig hölzern und steif, das Gesicht ausdruckslos. Außerdem sei es eigenartig, daß

gerade dieses Porträt des Kaisers erst relativ spät in den Inventaren des Prado erwähnt wird, 1600 im Inventar des königlichen Alcázar, allerdings dort bereits als Tizian.

Dem ist die hohe Qualität der gut erhaltenen Stellen entgegenzuhalten. Gerade im Gesicht des Porträts ist jedoch eine große Fehlstelle im Nasen-Mundbereich zu verzeichnen; wie Ferdinando Checa betonte, sie trägt wohl zum etwas starren Gesichtsausdruck bei (Hopes Vorschlag, ein Bild aus den Depots der Uffizien sei das eigentliche von Tizian ganzfigurig, jedoch erst in den 50er Jahren ausgeführte Porträt Karls V., muß sicher nachgegangen werden, leider konnte hier nur anhand des Dias keine Aussage dazu gemacht werden). Das Porträt des Prado, der eigentliche Auslöser für das »Neuaufrollen« des Falles *Karl V. mit Hund*, entzog sich denn auch bis zu einem gewissen Grad dem Urteil der Betrachter während des Kolloquiums, das dankenswerterweise vor den Originalen abseits der stark besuchten Ausstellungsöffnungszeiten diskutieren durfte. Die beiden nebeneinander präsentierten Werke zeigten, daß beide Bilder unterschiedliche Betrachterstandpunkte verlangen. Während Tizians Gemälde einlädt, sich an wahrlich virtuos vorgetragenen Details zu erfreuen und dem Gemälde unwillkürlich nahe zu kommen, besticht Seisenegger durch eine imposante, aber Distanz haltende Monumentalität.

Es wäre sehr wünschenswert, vom Gemälde des Prado eine ähnlich genaue restauratorische Analyse zu haben, wie sie Elke Oberthaler dem Wiener Bild gewidmet hat. Sie geht auch wahrscheinlich zu Recht von einem Karton oder einer Vorzeichnung für das Seisenegger-Bildnis aus, derart durchgehend und klar sind die Konturen des Kaisers im Röntgen zu sehen. Leider wurden die konservatorischen Probleme des Prado-Bildes, das doch eine etwas bewegtere Geschichte hinter sich hat als sein Wiener Konkurrent, nicht im gleichen Ausmaß offengelegt. Doch gerade dies würde

möglicherweise die Bewertung des Gemäldes etwas erleichtern.

Der Befund der Originale spricht demnach eher für Tizian, die dokumentarische Lage eher für Seisenegger. Historiker wie Alfred Kohler haben in diesem Fall kein Problem mit der Sachlage, da für sie nur das Dokument zu zählen scheint – und er wies auch deshalb auf die erst erstaunlich partielle Erschließung der habsburgischen Familienkorrespondenz hin.

Die Rezensentin möchte das Resultat des Röntgenbildes nicht einfach übergehen, da es ihrer Ansicht nach gegen eine Kopie spricht – warum sollte ein Tizian während des Kopierens zuerst etwas ändern und dann diese Änderung wieder zurücknehmen, um Seisenegger zu folgen? – und sich somit in diesem von Andreas Beyer besonders anregend geleiteten Bilderstreit vorsichtig auf die Seite Tizians schlagen.

Gerlinde Gruber

## L'Immagine di Cristo da van Eyck a Bernini

*Convegno internazionale. Rom, Palazzo delle Esposizioni, 8.-10. März 2001*

Die europäische Bildgeschichte wäre ohne den paradoxen Status ihrer religiösen Archetypen undenkbar, und die Theorie, die sie begleitet, wird ihren christologischen Schatten nicht los. Die »Schwingungsweite« (Warburg) des christlichen Bildes zwischen Identität mit dem Dargestellten und bloßem Abbild wird in lichtmechanischen Reproduktionstechniken evident. Barthes erinnert an den Vorgang, der das Photo im Verweis auf seinen Gegenstand aufgehen läßt. Eine materielle Kontinuität verbindet es über »Entwicklungen« und »Abzüge« mit dem Dargestellten, beginnend mit der Berührung einer lichtempfindlichen Substanz durch einen Licht abstrahlenden Körper. Das Photo ist sein Abdruck. Barthes' Paradigma war das Schweißstück der Veronika: nicht von Menschenhand gemacht, bedeutet es reale Anwesenheit eines abwesenden Urbildes, »das lebendige Bild von etwas Totem«. Indem es das Abbilden auf die Spitze treibt, ist es *juste une image, mais une image juste*.

Die Wahrheit des Schweißstücks kulminiert im dargestellten Blick, der – wie Sartre schrieb – die blickenden Augen überstrahlt und die klaren Richtungsbeziehungen zwischen Betrachter und Betrachtetem aus den Angeln hebt. Die Frage, wie sich geöffnete Augen abdrücken lassen, blieb in der Geschichte der »Veroniken« lange unbeachtet, wie die relativ späten

Beispiele mit geschlossenen Lidern belegen. Zu Recht, denn die gesamte *vera icon* beansprucht jene Präsenz, die den Blick des Betrachters zurücklenkt. Das Antlitz Christi kommt nicht im, sondern auf oder vor der Bildoberfläche zur Sichtbarkeit.

Eine von der Bibliotheca Hertziana in Rom organisierte Tagung ging im vergangenen März den Transformationen des Gesichtes Gottes in der italienischen Kunst zwischen dem 15. und 17. Jh. nach; also in jener Zeit, in der Kunst und Kunsttheorie ästhetische Inversionen angeblich ausblendeten und die Vorstellung vom Bild als Schleier durch die eines Fensters ersetzen, hinter dem bloß noch die Fernen des Fiktiven liegen. Gerhard Wolf, der die Veranstaltung in Verbindung mit einer umfassenden Ausstellung zur *vera icon (Il volto di Cristo, Rom, Palazzo delle Esposizioni, 9.12.2000-16.4.2001, verlängert bis 14.5.2001)* gemeinsam mit Heinrich Pfeiffer SJ initiierte, ergänzte damit eine Tagung, die sich vor fünf Jahren in Rom und Florenz mit den spätantiken und mittelalterlichen Christusgesichtern befaßt hatte: s. Herbert L. Kessler/Gerhard Wolf, *The Holy Face and the paradox of representation. Papers from a colloquium held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence (1996)*, Bologna 1998.