**Ferino-Pagden, Sylvia (Hrsg.):** ***Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums in Zusammenarbeit mit den Gallerie dell'Accademia in Venedig ; Wien, Kunsthistorisches Museum: 18. Oktober 2007 bis 6. Jänner 2008 ; Venedig, Gallerie dell'Accademia: 1. Februar bis 21. April 2008*****, Wien: Selbstverlag 2007**
ISBN-13: 978-3-85497-120-7, 398 S.

# Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei

Kunsthistorisches Museum Wien, 18.10.2007–06.01.2008
Gallerie dell'Accademia, Venezia 01.02.2008 - 21.04.2008

Rezensiert von: Marianne Koos, Universität de Fribourg

Es gibt ausstellerische Großereignisse, die kaum zu überbieten sind. Die am 18. Oktober im Wiener Kunsthistorischen Museum eröffnete Schau „Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei" gehört sicherlich dazu; eine Schau, die – in Fortsetzung der Ausstellungen „Giorgione. Mythos und Enigma" von 2004 und „Bellini, Giorgione, Tizian und die Renaissance der venezianischen Malerei" 2006 – nun Werken aus den letzten 25 Schaffensjahren Tizians (gest. 1576) präsentiert. Und was für Werke: Wer die horrenden Versicherungssummen und Empfindlichkeit der Bilder (wie der leihgebenden Institutionen) kennt, kann nur staunen, was man dort alles zu sehen bekommt: Im zentralen Ausstellungssaal, der den Mythologien und Poesien gewidmet ist, empfängt die „Schindung des Marsyas" aus Kroměříž den erwartungsvollen Besucher. Rechts davon fällt der Blick auf das frisch restaurierte Gemälde „Nymphe und Schäfer" aus dem hauseigenen Museumsbestand, links zieht die Cambridger Fassung von „Tarquinius und Lucretia" (begleitet von den Versionen in Wien und Bordeaux) die Aufmerksamkeit auf sich. Die New Yorker Fassung von „Venus und Lautenspieler" an der linken Seitenwand konkurriert mit der „Danae" aus dem Prado an der Wand gegenüber, die Washingtoner „Venus vor dem Spiegel" (Mellon-Venus) lädt zum Vergleich mit dem Borghese-Gemälde „Venus erzieht Amor" ein (um nur die absoluten Höhepunkte zu nennen). Tritt man in den Ausstellungsbereich der religiösen Gemälde, leuchtet dem Besucher neben dem besonders offen gefassten „Sebastian" aus St. Petersburg, der dramatischen „Hl. Margarethe" aus dem Prado, dem berührenden „Ecce Homo" aus Dublin oder dem großformatigen „Hieronymus" aus dem Escorial gar die „Verkündigung" aus dem Kirchenraum von San Salvador in Venedig entgegen! Im gegenüberliegenden Flügel, der den Porträts gewidmet ist, ziehen nicht nur die Bildnisse Pietro Aretinos (Palazzo Pitti) oder Francesco Veniers (Sammlung Thyssen Bornemisza) die Blicke auf sich, sondern vor allem der konzentrierte Seitenraum mit drei Selbstbildnissen Tizians: dem Profilporträt des Prado, dem Selbstporträt aus Berlin und der „Allegorie der Klugheit" aus London, in der sich Tizian bekanntlich im greisen Profil selbst dargestellt hat.

Fast alle der Exponate werden von Röntgenbildern oder anderen technischen Untersuchungsergebnissen begleitet, die, teilweise ganz neu erstellt, erhellende Einblicke in den Schaffensprozess des Malers und die Organisation der Arbeitsabläufe in dessen Werkstatt gewähren. So erlauben

detaillierte restauratorische Untersuchungen nun, den Status der Wiener „Danae“ besser einzuschätzen, die offenbar nicht ohne Hilfe von Kartons nach der Madrider Version entstanden ist; und damit allerdings kaum mehr einfach als minderwertige Werkstattkopie abgetan werden kann, sondern vielmehr als ein Werk Tizians mit der bei Variationen üblichen Werkstattbeteiligung bezeichnet werden muss (sowohl die Madrider wie die Wiener Version sind zu sehen).[1] Genauso lassen technische Untersuchungen plastisch erkennen, wie Tizian die „Bella in blauem Kleid“ des Palazzo Pitti in das Wiener „Mädchen im Pelz“ verwandelte und diese wiederum zur „Bella mit Hut“ der Eremitage ‚verkleidet' wurde (wohl auf der Basis von Tizians berühmten „riccordi“, mit Farbe skizzierten „Erinnerungsstücken“ von verkauften Gemälden); eine bekannte Verwandtschaft, deren Entwicklung allerdings durch die drei nebeneinander ausgestellten Originale und die begleitenden Röntgenbilder in der Ausstellung detailliert nachvollzogen werden kann.

Besonders ausführlich aber ist die (aufgrund von Tizians unkanonischer und offener Maltechnik) besonders schwierige Restaurierung von Tizians Spätwerk „Nymphe und Schäfer“ dokumentiert, welche die Leiterin der Restaurierwerkstatt des Kunsthistorischen Museums Wien, Elke Oberthaler, in fünfjähriger Detailarbeit durchgeführt hat. Das Bild wurde gereinigt, alte Restaurierungen rückgängig gemacht oder ausgebessert, Farbverluste retouchiert, Daten zur wechselnden Bildgröße und den unterschiedlich dichten Malschichten sowie zum Bildaufbau geklärt. [2] Nicht nur erscheint das Bild nun in neuem Glanz: Der frühere Grauschleier ist abgeschwächt, die Buntfarbigkeit deutlicher geworden, selbst wenn die Palette – wie die Nachbarschaft zum Rotterdamer „Knaben mit Hund in einer Landschaft“ oder „Venus und Musikant“ im selben Saal erkennen lässt – eine gedämpfte bleibt. Vielmehr klären Oberthalers sorgfältige Untersuchungen auch umstrittene Bildmotive nochmals (wie das der eigenartigen, mit spitzen Fingern über die Haut des eigenen rechten Armes streichelnden Hand der Nymphe, die niemals die des Hirten war) und bestätigen – mit dem Argument der Vielfalt der Farbnuancen und Komplexität der Malschichten-, dass das Gemälde kaum unvollendet sein kann (wie so oft angenommen wurde).[3]

Eine andere Frage dürfte sein, ob die Hängung immer gelungen ist. So mag die dicht nebeneinander aufgereihte Präsentation der großformatigen Gemälde zumindest diejenigen BesucherInnen mit Bedauern erfüllen, die sich an frühere Formen der Hängung erinnern oder gar um die Aura der Werke im ursprünglichen Kontext wissen (extrem im Fall der „Verkündigung“ aus San Salvador). Bei dieser „braven“ Form der Präsentation scheinen einzelne Gemälde weniger gut zur Geltung kommen, ja ihrer Wirkung etwas beraubt zu sein. (Vasaris so oft kolportierte Aussage, dass die späten Werke des ersten Repräsentanten der colorito-Malerei nur aus der Entfernung zu genießen sind, gewinnt neue Bedeutung, erkennt man die schmälernde Wirkung, die auch eine zu knapper Nachbarschaft nach sich zieht).

Angesichts dieses Effekts stellt sich dann auch die Frage, weshalb so viel Platz (ein ganzer Saal) der Präsentation von Frühwerken Tizians zugestanden wurde. Dieser „Prolog“ im ersten großen Raum rechts dokumentiert die Ergebnisse der (über den österreichischen FWF finanzierten) technischen Untersuchungen von Tizians Gemälden im Kunsthistorischen Museum Wien, – Material, das streng genommen allerdings mit dem Ausstellungsthema („der späte Tizian“) nichts zu tun hat und eine gesonderte Schau verdienen würde (für Kenner des Museums bietet dieser Raum auch kaum ein verändertes Bild). Genauso wird nicht einsichtig, weshalb ganze Seitenräume der Präsentation von Kleinbronzen und Terrakottastatuetten vorbehalten bleiben (da sieht man etwa Desiderio da Firenzes „Europa“ von 1520 oder einen „Venezianischen Türklopfer mit Neptun und

zwei Hippokampen“ aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts), Objekte, die für sich betrachtet sicherlich interessant sind, deren konkrete Verbindung mit dem Ausstellungsthema jedoch ein Rätsel bleibt.

Auch scheint die Kombination der Spätwerke Tizians mit Werken von Raffael oder Rubens nicht immer ganz geglückt. Diese Konfrontation ist ein Unterfangen, das interessant werden kann, wie im Falle des „Mädchens mit Fächer“, eines Bildnisses wohl einer Tochter Tizians (Lavinia, Emilia?) in weißem Kleid und erkennbarer Schminke. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass man weiß (worüber erst der Katalog Aufschluss gibt), dass die Kopie Rubens’ (welche die junge Frau in etwas engerem Ausschnitt zeigt, mit Lorbeer im Dekolleté und bunter Gürtelkette) nicht nach Tizians daneben ausgestellter Version, heute in Dresden, sondern einer weiteren, an Philipp II. gesandten entstanden sein dürfte.[4] Als allzu didaktisch mag hingegen die Nachbarschaft der dramatischen „Hl. Margarethe“ aus dem Prado mit Raffaels glatt gemalter Version desselben Sujets von 1518 aufgenommen werden, ein Gemälde, das neben der expressiven, von einer genialen Landschaft kommentierten Umsetzung Tizians fast wie abstrakt, künstlich, ein das Bild als Bild ausstellendes Objekt wirkt. Bei anderen Nachbarschaften bleibt die ikonographische Verwandtschaft ein schwaches Argument, wie bei der Kombination von Tizians Mellon-Venus mit Rubens’ Gemälde der „Venus vor dem Spiegel“; eine Nachbarschaft, die den Verdacht erweckt, dass hier einzig die gute Verfügbarkeit Pate stand.

In diesem zentralen Raum zu den mythologischen und profanen Werken bedauert man zudem die starke räumliche Trennung motivisch wie inhaltlich verwandter Gemälde, die einen – endlich ermöglichten – Vergleich erschwert. So ist die New Yorker Fassung von „Venus und Musikant“ so weit von „Nymphe und Schäfer“ entfernt gehängt, dass die enge (jedoch immer wieder vergessene) Verbindung dieser beiden Werke auch diesmal übersehen werden kann. Genauso hätte man sich die Mellon-Venus neben dem Borghese-Bild „Venus erzieht Amor“ gewünscht, zwei Gemälde, die sowohl in inhaltlicher wie formaler Hinsicht einen näheren Vergleich verdienen (die diademgeschmückte Liebesgöttin aus Rom scheint die seitenverkehrt wiederholte Schwester der pelzumhüllten Mellon-Venus zu sein). Und auch das rätselhafte Bild des „Knaben mit Hund“ aus Rotterdam hätte unmittelbar neben dem Marsyas präsentiert, stilistisch wie inhaltlich zu weiteren Überlegungen anregen können.

Erklärtes Ziel der Ausstellung ist es, den Blick auf die Sinnlichkeit der Werke des späten Tizians zu lenken – und das erfüllt diese Schau allein schon durch die Präsenz der vielen großartigen Gemälde bestens. Neue Interpretationen sollte man sich allerdings nicht erwarten. Auch der Katalog hat in dieser Hinsicht nicht sehr viel zu bieten, in dem die lebendig geschriebenen Beiträgen von Miguel Falomir zum Porträt oder die Ausführungen Augusto Gentilis über religiöse Fragen auffallen, allerdings letztlich mehr ein Ausblick auf weitere Forschungsdesiderate bleiben. Nach den hervorragenden Publikationen über Tizian aus den letzten Jahren mag es auch nicht einfach sein und viel erwartet scheinen, wissenschaftlich neue Sichtweisen auf das Spätwerk Tizians zu erschließen; umgekehrt gedacht mögen aber gerade diese innovativen Beiträge jüngster Zeit (von ForscherInnen, die alle nicht am Katalog beteiligt worden sind) ein Beleg dafür sein, dass neue Blickwinkel immer wieder möglich sind.

Insgesamt erstaunt, dass von den bereichernden Ergebnissen zur Körper- und Materialgeschichte aus den letzten Jahren – die zur Zuspitzung des Ausstellungsthemas auf „Sinnlichkeit“ angeregt

haben dürften – letztlich wenig in die Darstellungen (des Katalogs wie der Ausstellung) eingeflossen ist. Die Frage nach der semantischen Funktion der materiellen Malfaktur in Hinblick auf die jeweilige Ikonographie wird kaum gestellt.[5] Und genauso verwunderlich mag erscheinen, wie wenig innovativ ikonographischen Fragen begegnet wird. So findet sich „Nymphe und Schäfer" immer noch als ein Bild zitiert, dessen Sujet heftig umstritten sei;[6] wo es doch heute als Konsens gilt, dass nicht jedem Figurenbild eine bestimmte Narration mit konkreter textlicher Basis und festgelegtem Personenrepertoir zugrunde liegen muss.[7] Ähnliches gilt auch für die alte Frage nach der Vollendung von Tizians späten, mit offenen Pinselstrichen gemalten Werken, die einigermaßen ermüden dürfte, ist doch die Forschung schon seit längerem dazu übergegangen, nach dem dramatischen Effekt und der erzielten Wirkung dieser Gemälde zu fragen; Spätwerke, die in den meisten Fällen keine neuen Bildfindungen mehr aufweisen, auf eigene oder auch fremde Kompositionen aus früheren Zeiten zurückgreifen, allerdings über den Pinselduktus ganz neue Formen der Tragik zur Erscheinung bringen.[8]

Wer sich für den späten Tizian begeistern kann – und bereit ist, weniger nach einem Kriterium wie Schönheit Ausschau zu halten, als sich für die Dramatik und die tiefe Durchdringung eines Sujets zu interessieren -, wird bei dieser Ausstellung ungeschmälert auf seine Kosten kommen. So gesehen mag die reihende Hängung der Werke auch ihren Vorteil haben: Lässt man zum Abschied den Blick aus gebührender Distanz nochmals über die Gruppe der profanen, mythologischen und poetischen Gemälde streifen, so bleibt kaum zu übersehen, wie konzentriert hier ein alter, erfahrener Meister des Farbmaterials über die Macht der Natur (personifiziert in der weiblichen Aktfigur, aber auch im zentralen Silen) sowie das menschliche Gesetz von Werden und Vergehen reflektiert. Man kann sich nur wünschen, dass diese Ausstellung dazu anregen wird, weiter über diese einzigartige Malerei Tizians nachzudenken.

Anmerkungen

[1] Im Katalog zur Ausstellung analysiert Robert Wald (der das Wiener Bild restauriert hat) die genaue Abfolge der verschiedenen „Danaes", die ein hervorragendes Beispiel für die effiziente Reproduktionstätigkeit Tizians und seiner Werkstatt ist. Robert Wald, „Tizians Wiener ‚Danae'. Bemerkungen zu Ausführung und Replikation in Tizians Werkstatt", in: Ausst.-Kat. Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei, hg. von Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, S. 123-131.

[2] Vgl. den Artikel von Elke Oberthaler im Ausstellungskatalog, „Tizians Spätstil anhand von ‚Nymphe und Schäfer'", S. 111-121. Eine detaillierte Dokumentation ist für die „Technologischen Studien" 2008 angekündigt.

[3] Zur wechselhaften Einschätzung des Gemäldes vgl. ausführlich Marianne Koos, „Studien zu Tizians ‚Nymphe und Schäfer' aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien. Ikonographie, Spätstil und Kunsttheorie", Diplomarbeit Universität Wien 1995, S. 12-20; 106-110. Manche Bilddetails bleiben weiterhin rätselhaft, wie die dunkle Form hoch über dem Schoß der Nymphe links vom hochragenden Baum, die manche Interpreten als Kastell deuten wollten, – selbst genaueste technische Untersuchungen können nicht alle Fragen klären.

[4] Miguel Falomir im Ausstellungskatalog, S. 187-188.

[5] Neben David Rosand oder Jodi Cranston und Daniela Bohde haben auch Mary Pardo, Paul Hills oder Rona Goffen und Nicola Suthor (um nur einige zu nennen) dazu geschrieben, Arbeiten, die erstaunlich wenig rezipiert sind.

[6] So der Begleittext zum Gemälde in der Ausstellung und Wencke Deiters im knappen Katalogbeitrag zu

„Nymphe und Schäfer“, S. 270.

[7] Dazu ausführlich und konkret am Beispiel von „Nymphe und Schäfer“ Koos (wie Anm. 3), S. 2-6; 20-33; 34-67. Fernando Checa streift das Problem in seinem Katalogbeitrag „Tizian und die Mythologie“, S. 217-223, seine Unterteilung in „mythologische Inventionen“, für die es keine eindeutige literarische Vorlage gab und „Poesien“, deren zumeist ovidianischer Ursprung leicht zu erkennen sein soll, ist allerdings begrifflich verwirrend.

[8] Zur Dramatik der Werke Tizians neben Valeska von Rosen zuletzt ausführlich Thomas Puttfarken, Titian & Tragic Painting: Aristotle’s Poetics and the Rise of the Modern Artist, New Haven 2005.

Empfohlene Zitation:
Marianne Koos: [Rezension zu:] Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Kunsthistorisches Museum Wien, 18.10.2007–06.01.2008). In: ArtHist.net, 08.11.2007. Letzter Zugriff 02.08.2025. <https://arthist.net/reviews/11784>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.