

(4) Die Schindung des Marsyas von Tizian (?): eine Gottesstrafe?

oder: Vom Umgang mit hugenottischen Ketzern

Ein bislang ungeklärter Fall mit Todesfolge im Bild

*In später Erinnerung an Stuttgarter Elsheimer-
und Rembrandt-Seminare von Werner Sumowski*

Ein erster leiser Verdacht

Gegen Ende des Jahres 2007 hatte der Schreiber dieser Zeilen zwischen den Seiten 401 und 419 des im selben Jahr erst erschienenen Buches von Jutta Held und Norbert Schneider: „Grundzüge der Kunstwissenschaft: Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Böhlau-Verlag, Wien-Köln“ die erste bewusste längere Begegnung mit einem rätselhaften Fall eines Bildes „Schindung des Marsyas“ (Fig.1) von Tizian in der erzbischöflichen Sammlung in Kroměříž (CR). Im folgenden wird immer der Einfachheit halber der deutsche Name Kremsier verwendet. Die künstlerische Qualität des Bildes nicht nur wegen der S/W-Abbildung hat den Leser, Betrachter und jetzigen Schreiber auch damals nicht unbedingt ‚vom Hocker gehauen‘ oder ‚aus dem Lehnstuhl gerissen‘ wie auch nicht die mitgelieferten interpretatorischen Lösungsvorschläge. Vor allem, dass die beiden Verfasser selbst als Beispiel und Vorbild einer praktischen Bildwissenschaft keine eigenen Lösungsansätze anstellten, liess einen dieses Kapitel des Buches seinerzeit etwas enttäuscht und desinteressiert schnell weiterblättern. Aus einem anderen Anlass oder Kontext wurde es nach fast zehn Jahren im September 2016 wieder in die Hand genommen, und ein kurzes Querlesen des nämlichen Abschnitts gab dann doch den nötigen Impuls den ‚Fall‘ selbst aufzugreifen oder neu aufzurollen und zwar in einer möglichst kurzen Zeit. Der nicht geradlinige Ablauf sei hier nachgezeichnet.

Alte Aussagen der Sachverständigen gesammelt von Jutta Held

Auch schon in einem im Netz befindlichen, fast identischen Aufsatz von Jutta Held in der Neuen Züricher Zeitung vom 10.06.2006 unter dem Titel: „Zur wechselvollen Rezeptionsgeschichte von Tizians Gemälde «Schindung des Marsyas» Auf der Suche

nach dem Sinn ohne Widerspruch“ wird uns prototypisch bzw. exemplarisch für die Leistungsfähigkeit oder den Forschungsstand der Kunstwissenschaft bis zu Beginn des 21. Jahrhunderts bei der Interpretation dieses Bildes aus ihrer Sicht folgendes mitgeteilt: „1. (Zur) materielle(n) Identität“. Das Gemälde soll um 1575/76 von [dem am 27.



Fig. 1. Tizian (?): „Schindung des Marsyas (Gaspard II de Coligni?)“, um 1574. Kroměříž (CR), Erzbischöfliches Museum. Abb: aus Held/Schneider, Grundzüge ... 2007, S.402, Abb.71

August 1576 im Alter von 103, oder 93, oder doch nur etwa mit 88 Jahren verstorbenen, in Venedig lebenden und arbeitenden] Tizian Vecellio [aus dem dolomitischen Cadore] gemalt worden sein, eine Grösse von 212 auf 207 cm besitzen und im ehemals erzbischöflichen Palast von Kremsier sich befinden, wo es aber erst 1924 so richtig wieder



Fig.2: Giulio Romano (?): Apoll und Marsyas, um 1527. lavierte Federzeichnung. Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr.3487. Abb: aus Held/Schneider, Grundzüge ... 2007, S.405, Abb.72



Fig. 3 Anselmo Guazzi und Agostino Mozzanega: Apoll und Marsyas, um 1527/8. Fresko. Mantua, Palazzo del Te, Camera di Ovidio

aufgefallen ist. Die Zuschreibung an Tizian wurde in einem postumen Aufsatz aus dem Jahre 1969 von dem hochverehrten Erwin Panofsky, der ja nie ein grosser ‚Ad- bzw. De-



Fig. 4: Giulio Romano (?): Apoll und Pan, um 1527. Iavierte Federzeichnung. Wien, Albertina, Inv.Nr.14192. Abb: aus Held/Schneider, Grundzüge ... 2007, S.405, Abb.74



Fig. 5: Anselmo Guazzi und Agostino Mozzanega: Apoll und Pan, um 1527/8. Fresko. Mantua, Palazzo del Te, Camera di Ovidio.

Tribuzzer' war, mehr aus ikonographischen und von Held leider nicht weiter ausgeführten Gründen („horror vacui“) abgelehnt. Auch zur Provenienz wird hier vorerst nichts weiter mitgeteilt. Das Gemälde scheint nach der S/W-Abbildung zu urteilen für Tizian eher untypisch und unvollendet zu sein trotz seiner vielen Pentimente, Übermalungen bzw. Ergänzungen wie der kleine Satyr mit dem Hund. Nach Augusto Gentili (1980) stamme der „Lyraspieler“ sogar von anderer Hand, nämlich der des ehemaligen Tizian-Schülers Palma Il Giovane (1544-1628). Insgesamt haben wir also ein Bild eher der Tizian-Werkstatt, seiner Nachfolge, seines Umkreises [oder gar eine teilweise Übermalung einer späteren Zeit?] vor uns.

Im zweiten Abschnitt werden bei Jutta Held dann die „ikonographischen [oder inhaltlichen] Probleme“ angesprochen: thematisch oder titelmässig sei es die „Schindung des Marsyas“ nach seinem Wettstreit mit Apollo bzw. der zivilisiert-kultivierten Lyra mit der barbarisch-einfachen Flöte ohne Festlegung auf eine eindeutige literarische Quelle [wie z.B. weiter unten Ovids Metamorphosen, 6. Buch, Vers 382-400]. Dafür werden aber als Abb.72 und 74 zwei im Pariser Louvre (Inv.Nr. 3487) bzw. in der Wiener Albertina (Inv.Nr. 14192) aufbewahrte lavierte Federzeichnungen (Fig.2 u.4) als motivische-bildliche Vorlagen beigebracht. Diese hätten ihrerseits als Entwürfe für heute schlecht erhaltene Fresken (Fig.3 u.5) im Palazzo del Te bei Mantua (nach 1525) gedient. Die qualitativ bescheidenen Blätter stammen abweichend von Jutta Held kaum von der Hand Giulio Romanos selbst. Nach neueren Erkenntnissen von Chiara Mataloni wurden zumindest die Fresken (Fig.3 u.5) von Anselmo Guazzi und Agostino Mozzanega 1527/28 ausgeführt. Wegen der gezeigten (männlichen) Geschlechtlichkeit soll hier ein burlesker [oder eher: pastoral-antikischer?], im Tizianbild wegen einer angeblichen Angleichung an die Kreuzigung Petri und letztlich Christi eher ein ernsthafterer Ton angeschlagen sein. Der rechts Sitzende soll wie der auf der Zeichnung mit den Eselohren der sonst als Schiedsrichter im zweiten apollinischen Wettstreit mit dem dionysischen Pan als törichter, parteiischer Schiedsrichter aufgetretene Midas als sinnender Melancholiker (Neumann 1962, aber nicht Gentili 1980 und Rapp 1987) und sogar in Gestalt Tizians mit Blick auf dessen (Selbst-) Bildnisse sein. Nach Hans Ost (1992) handele es sich nun aber nicht um ein (Selbst-) Bekenntnisbild sondern um eine normale Auftragsarbeit. Während bei dem kopfüber hängenden Marsyas angeblich eine Vermengung mit dem als Halbgott besser weggekommenen Pan festzustellen sei, gehe es bei der Figur Apollos ziemlich durcheinander. Vor 1980 habe man ja ihn hauptsächlich in dem Musiker gesehen, danach ihn eher in dem Schinder,

sodass der Musiker zu Orpheus (Rapp 1987: orphischer Musiker) oder zum Marsyas-Liebling Olympos (Fehl 1969) oder einfach zum Dichter Ovid mutieren konnte. Bei Neumann (1962) sei Apoll [schizoid?] als Musiker und Schinder vorhanden. Mit dem hinzugefügten zum Betrachter blickenden Satyrkind samt Hund wolle Tizian das Bild weiter verrätseln. Der Stehende (Musiker) hätte anfänglich sogar kein Instrument besessen.

Im nach Panofsky dritten Schritt: „Thesen und Prognosen“ und auf der Suche nach dem „Bedeutungssinn“ nähme Neumann ähnlich wie so oft bei Hans Sedlmayr und Erwin Panofsky einen neuplatonischen Hintergrund an: Apoll erlöst die Seele, bzw. dem drei- oder vierfachen Schriftsinn des Origines verwandt, sei es wörtlich oder eher symbolisch eine Allegorie der Kunst im Wettbewerb (Aulos vs. Lyra), moralisch eine Bestrafung und Läuterung der saturnischen (?) Künstlerfigur, anagogisch Musik als Wandlung des Marsyas mit Midas als Schlüsselfigur im Melancholiegestus. Der Nabel des Marsyas sei der Mittelpunkt des Bildes [und der Welt?]. Es fänden sich auch noch der goldene Schnitt und andere Kompositionsschemata, die nach Meinung von Jutta Held als quasi gesunkenes Kulturgut in der Kunstpädagogik gelandet seien. Vielleicht sollten sich doch manche Kunsthistoriker einige Kompositionsstudien grosser (oder grösserer) Künstler wie z.B. des Annibale Carracci wieder einmal anschauen.

Der Persönlichkeits- und Zeit-Bedingtheit des Interpretationshorizontes ist völlig unbestritten wie auch der nächste notwendige vierte Schritt: „Kritik des (der) ikonologischen Paradigma(s-ta) ...“. Bis 1980 habe eine harmonistische Deutung vorgeherrschet. Carlo Ginzburg [wie auch der Schreiber dieser Zeilen seit Studententagen] habe an der monistischen, monomanen Valenz des Neuplatonismus Kritik geübt und dagegen die „Sinnlichkeit“ [? auch Augenscheinlichkeit?] betont. Rapp habe 1987 [als Theologe] eine „orphisch-dionysische Zerfetzung“, Gentili 1980 den Wettkampf und Gewaltakt auch schichtenspezifisch (Marsyas als unterschichtlicher Dilettant – Apoll als Oberschichtlicher Virtuose) darin oder daraus gesehen. Eher Held-Schneiderschem eigenem soziopolitischem Gedankengut scheint die zeittypische Konjunktur der Bestrafungsaktion, die Hybris-Warnung in einem Transformationsprozess von Republikanischem (Aulos) und Aristokratischem (Lyra) entsprungen zu sein: „de(r) Mord an dem unzivilisierten Halbmenschen durch den Gott der Schönheit ... (sei wie) eine geschichtliche Niederlage ..., ein Ende des autonomen politischen und kulturellen Status der Stadt (Venedig)“.

Diese Richtung wird weitergeführt im fünften Abschnitt: „Politische Deutung im Sinne des Fürstenstaates“ durch Gentili (1980) und Ost (1992). Apoll stünde für den antihäretischen Papst Paul II [?, III?]. Es handele sich um eine Allegorie des Fürsten und das Bild soll für das wallonische [1554 geplündert!] Schloss Binche im Auftrag der verwitweten Maria von Ungarn [1505-1558; Schwester Karls V] entstanden sein. Das Gemälde als politisch-apologetische Herrschaftsikonographie zeige die gerechte Strafe für die Untergebenen wegen Hybris oder Aufmüpfigkeit. Eine linke Kunstgeschichte müsse auf Seiten des Marsyas sein. Auch Ginzburg würde Unterschicht-Kulturelemente erkennen.

Im sechsten Abschnitt: „Neue Ansätze der Analyse – unaufgelöste Paradoxien der Bildsemantik“ auch im Sinne einer poststrukturalistischen, dekonstruktivistischen Herausforderung in Gestalt von Daniela Bohde (2002) wollten oder könnten eine „gerechte Strafaktion [und] doch als Klage über die Grausamkeit“, eine Brutalisierung (Apoll als eigenhändiger mörderischer Rächer), aber auch einen musischen Aspekt, ein Fehlen von Anzeichen des physischen Leidens [Duldsamkeit, Masochismus, Standhaftigkeit?], rote Schleifen statt Stricke und einen rituellen Akt, eingearbeitete bzw. gewollte Widersprüche und Midas als Reflexionsfigur dieser Widersprüche erkennen. Dem würden auch Bohdes [fast manichäische?] Dichotomieversuche folgen: disegno – colore, Apoll – Marsyas, Florenz – Venedig, Lyra – Aulos, Geist – Materie; Seele – Körper [warum nicht gleich auch noch z.B. auch noch attisch – asianisch, oder Renaissance/Klassik – Manierismus?]. Alles als Konfliktverhältnisse in einem [vagen] Innern. Das Bild besitze eine ‚autopoetische Reflexivität‘ [es grüsst das ‚wissende‘ oder ‚selbstbewusste‘ Bild].

In der Zusammenfassung würden die alten Interpretationen als ideen-geistesgeschichtlich, philosophisch, kunsttheoretisch und humanistisch und Apollo als der überlegene Leierspieler erkannt, während die jüngeren Interpretationen eine Transzendenzlosigkeit, Präsenz des Körpers, der Ideen [?], eine Akzeptanz der Ambivalenzen, eine Deutungsoffenheit auszeichne. Der Künstler sei der bewusste „Spieler“, der Künstler stehe in einem kulturell-politischen Kraftfeld und damit natürlich auch sein Werk.

Zum Tat-Motiv und seinen Vorbildern

Die beiden Autoren Held/Schneider sahen und sehen ihr Buch als pädagogisch-didaktisches Arbeitsbuch und als Ermunterung zur Eigenständigkeit im Urteil etwas daraus zu lernen. Für den Schreiber dieser Zeilen und wohl für jeden in ähnlicher Situation heisst

es zuerst einmal alles Bisherige möglichst weitgehend zu vergessen, um sich mit freilich nicht ganz unschuldigen Augen und der humanistisch-kunsthistorischen Halb-Ver-Vor-Bildung sich der Hauptsache, dem Werk, möglichst unbefangen zu nähern: was – wie – wer?, vielleicht noch warum? bzw. wozu?. Nur Ovid (Metamorphosen) und Mythographien (Herbert Hunger, Robert von Ranke-Graves, Benjamin Hederich, Lexikon der Alten Welt) sind vorerst griffbereit erlaubt. In der Beschränkung (und der Beschränktheit?) zeigt sich



Fig. 6: Tizian (?): „Schindung des Marsyas (Gaspard II de Coligni?)“, um 1574?. Kroměříž (CR), Erzbischöfliches Museum

möglicherweise sogar der Meister. Schauen wir uns also das (nach Tizian-Sitte mehrfach?) übermalte Bild – leider nur in der mässigen Qualität der im Netz befindlichen Farbabbildung (Fig.6) – nüchtern etwas genauer an. Das Gemälde ist relativ gross (s.o.) und daher nur für ein grösseres Kabinett oder eher für einen (kleineren) Saal gedacht, kaum für die eigenen Räume eines Malers und nur zum eigenen Vergnügen oder zur eigenen Erbauung (was Vasari von dem alten Tizian eigentlich mehr erwartet hätte) oder gar zur dauernden Belehrung. Die Figuren daran sind demnach annähernd von natürlich-menschlicher Grösse. Das Format ist (wie bei einigen späten Bildern Tizians: z.B. ‚Pietà‘) etwas spannungslos, fast quadratisch, aber trotz einer gewissen Axialität erstaunlich unruhig auch mit einer Figur-Hintergrund-Verwobenheit. Heinrich Wöfflin würde vielleicht stil-psychologisch-physiognomisch ‚malerisch, offen, vierteilig, formunklar‘: also ‚barock‘, aber irgendwie zu flächig einwerfen. Die eher tonige Farbigkeit (‚colore-colorito‘) ist fast wie bis zu Johann Michael Rottmayr im barocken Norden reichend auf dem klassischen Dreiklang Gelb-Ocker/Braun – Rot/Braun – Blau neben Weiss und Schwarz aufgebaut, aber doch mehr dem 16. Jahrhundert verpflichtet. Die weniger gegenstandsbetonte und -betonende Farbe selbst ist (ähnlich dem Alterswerk Tizians) recht frei aufgearbeitet; allerdings fehlt der bei Velazquez in Vollendung angewandte schreibend tänzerische (Pinsel-) Duktus (wie am ehesten noch bei der Münchner ‚Dornenkrönung‘). Der stehende Musiker ist zeichnerischer, virtuoser, modellhafter, korrekter aufgefasst, während die übrigen Figuren in der Zeichnung eher vernachlässigt wirken.

Nicht nur wegen des (Jagd-?) Hundes und der tierisch auswaidenden, ausblutenden Aufhängung könnte man auf den ersten oder auch zweiten Blick an ein Jagdstück, das Ende einer erfolgreichen Jagd denken. In der Zusammenfassung von Jutta Held wurden einige Details weggelassen oder nicht erwähnt. Ein genaueres Erfassen der oft unscheinbaren Nebensächlichkeiten – so etwas wie die ‚kritischen Formen‘ bei Sedlmayr – ist aber unerlässlich (und leider hier nur etwas eingeschränkt möglich). Beginnen wir auch mit der hoffentlich ‚richtigen Einstellung‘ und ganz unten ‚tierisch‘ mit dem ‚das Blut leckenden‘ hellen Hündchen, einem Schosshund in der Art der im 16. Jahrhundert in Herrschaftskreisen (und so auf Tizians Porträts der Gonzaga und Habsburger) beliebten Bologneser. Es wird damit auch von der vielfältigen Hundesymbolik hier die Treue und Anhänglichkeit wohl betont werden. Man fragt sich, wer sein ‚Herr(-chen)‘ wohl sein soll; sicher nicht der Natur-Halb-Bock Marsyas sondern der androgyne, zivilisierte, fürstlich-göttliche Apoll. Der grössere dunkle, gräuliche Hund scheint eine Witterung (von Blut,

Fleisch) aufzunehmen wie ein wachsamer Hirten- oder scharfer Jagdhund. Wolfsähnlich sieht er wie ein heutiger knurrender Münsterländer aus. Mit leicht geöffnetem Fang samt scharfem Eck- oder Reisszahn blickt er überraschenderweise eher zum Betrachter als aufmerksam nach links zum Hauptgeschehen, aber er scheint durch seinen erhobenen linken Vorderlauf dahin zu streben allerdings etwas verwickelt im roten Mantel der dahinter sitzenden Figur. Er wird auch von dem genannten jungen, ebenfalls aus dem Bild zum Betrachter, Maler blickenden jungen Satyr am kaum erkennbaren Halsband (zurück-?) gehalten. Zu wem der bäuerliche Hund gehört, ist unklar: zu dem nach Aristoteles bei der Jagd den Silen gefangennehmenden Midas?. Auf einem Stein am Boden zwischen den Hunden scheint eine Signatur ‚TITIANUS P (?)‘ eingraviert zu sein. Während wie oben beschrieben die beiden Bockshinterläufe des aufgehängten Marsyas wie schreitend, schamverdeckend, nicht parallel mit den sehr feminin-höfisch wirkenden roten Schleifen wie auch die Panflöte (Syrinx, kein Aulos) angebunden sind, wurden die Hände des Marsyas über Kopf mit einem lederriemenähnlichen Band gefesselt. Bei dem Baum handelt es sich eher um einen Laubbaum und nicht um die von der mythographischen Literatur geforderte Fichte oder Pinie. Worauf überhaupt bislang nicht hingewiesen wurde, ist der begleitende(?), (berauscht?) hinzukommende Satyr mit dem Metall beschlagenen Holzeimer – eigentlich ein noch leerer Melkeimer – , der aber hier statt für Milch eher für ein berauschendes Getränk oder warum nicht noch besser, für die Haut, das Blut (Bluttausch) oder die Innereien, den ‚Aufbruch‘ (wie das Herz?) wird erhalten müssen. Während dieser Satyr (Pan?) in der Palazzo-del-Te-Vorlage nur erschreckt, entsetzt seine Linke hochhält, scheint er in Kremsier etwas rötlich Abfärbendes zu halten, was wenigstens nach der Abbildung fast wie ein Herz aussieht. Bei dem sitzenden, älteren sinnierenden, im Gesicht vom Wein etwas geröteten Mann mit dem Edelstein besetzten goldenen (Königs-?) Diadem (König Midas von Phrygien?) sind die verlängerten Ohren im Gegensatz zum Mantuaner Vorbild wieder kaum erkennbar, vielleicht auch durch seinen Barbier geschickt verborgen, der allerdings wegen seines Nicht-Bei-Sich-Behalten-Könnens selbst ‚dranglauben‘ musste. Oder sie sind ihm altersweise biologisch widernatürlich wieder etwas geschrumpft. Der rote Purpur-, eher Krapplack-farbene Umhang verbindet auch königliche Würde mit dem Mantel des Philosophen (als weiser Herrscher?). Die sonst in heroischer Nacktheit dasitzende Midas-Gestalt besitzt anscheinend eigenartige Gamaschen oder Stulpen (oder gehört dies zum Apportier-Jagdfang des Hundes?). Die kniende Jünglingsgestalt muss auch wegen der grossen Ähnlichkeit mit der zeichnerischen Vorlage und ihren goldenen Locken samt Lorbeerkrone

und göttlicher Nacktheit Apoll sein. Sie trägt nur rote, strumpfbartige, die halben Unterschenkel bedeckende Sandalen und ein bläuliches, durchsichtiges Schal- oder Schärpen-Tuch, das die ‚vital-parts‘ züchtig verdeckt bzw. verdecken soll. Mit der Linken scheint Apoll die Haut seines starr blickenden Opfers festzuhalten, die er mit dem Messer in der Rechten zuvor gelöst hat. Es tropft etwas Blut auf den Oberarm des Marsyas. Im Herz-Brustbereich – teilweise durch die rechte Hand verdeckt – scheint ebenfalls Blut ausgetreten zu sein. Der übrige Rumpf-Bauchbereich zeigt keinen Hinweis auf Blut. Während andere Künstler hier begierig die Chance ergriffen hätten, ihre akademischen Kenntnisse der menschlich-tierischen Anatomie zu demonstrieren, wirkt der gehäutete Marsyas in Kremsier eher unkörperlich, un-fass-greif-bar. Dasselbe gilt auch für den keusch-feminin wirkenden Körper des Apoll. Der dahinter stehende, Haut, Haar, Fell lösende skythische bärtige Gehilfe mit helmartiger Mütze zeigt keine Besonderheiten, gibt inhaltlich-beweislich wenig her und bereitet wohl die geringsten Probleme. Anders der Stehende in rotem Gewand, einem kurzen, tunikaartigen Rock: er scheint im Begriff die bild-zeit-genössische ‚Lira a braccio‘ zum oder nach dem Spiel an- oder abzusetzen. Der Kopf mit dem braungelockten Haar ist nach oben gerichtet. Die Augen blicken (flehend, bittend?) ebenfalls nach oben, aber sicher nicht nur auf die dunkle, gegenüber dem entwickelten Streich- und Zupfinstrument primitive Panflöte. Ob der leicht geöffnete Mund auch noch ein Singen, Sprechen (wie bei Apolls Spiel) andeuten soll, wird nicht klar erkennbar. Nach der gelblichen Himmelsfarbe scheint hier die auf- oder untergehende Sonne sich zu verbergen. Der Hintergrund, das Dazwischen ist reichlich verunklärt aber in einer eher abendlichen oder morgendlichen Stimmung. Mehr Details sind leider wegen der zu geringen Auflösung der Abbildung nicht zu erkennen.

Nach dieser etwas ausführlichen, weitgehend werkimmanenten und naiven Beschreibung des Bildbestandes versuchen wir uns das mögliche Entstehungsszenario vorzustellen. Wie oben schon gesagt, erscheint es für uns doch aussergewöhnlich, dass ein Maler in diesem hohen Alter ein solch grosses Bild und mit dieser (noch genauer zu fassenden) Thematik aus eigenem Antrieb in Angriff oder noch einmal es hervor genommen haben soll. Dass ein so renommierter und erfahrener Maler wie Tizian sich auch noch an solch schwache Vorlagen gehalten, halten wollte oder musste, ist ebenfalls erstaunlich vor allem, da diese eigentlich auch nicht mehr aktuell waren. Oder gab es noch ein mittlerweile verschollenes gemeinsames Vorbild (Giulio Romanos, Jacopo Stradas?)?. Vor weiteren wilden Spekulationen lohnt es sich bzw. ist geboten, die beiden immer wieder

genannten lavierten Federzeichnungen nochmals anzusehen, die eine beachtliche Grösse (fast 70 cm in der Breite) aufweisen. Leider sind die ausgeführten, aber stark übermalten oder schlecht erhaltenen und fast gleich grossen Werke in der Camera di Ovidio aus dem Palazzo del Te (Fig.3 u.Fig.5) nicht zum weiteren Vergleich (wegen etwaiger Abweichungen) schon im Buch wie hier mit abgebildet. Die Pariser „Schindung des Marsyas“ (Fig.2) folgt auch nicht direkt der literarischen Vorlage von Ovids damaliger gehobener Unterhaltungsliteratur, den Metamorphosen, 6. Buch, Vers 382-400, wohl nicht weil Tizian trotz der latinisierten Signatur angeblich des Lateins nicht mächtig gewesen sein soll:

Sic ubi nescio quis Lycia de gente virorum
 rettulit exitium, satyri reminiscitur alter,
 quem Tritoniaca Latous harundine victum
 adfecit poena. 'quid me mihi detrahis?' inquit; 385
 'a! piget, a! non est' clamabat 'tibia tanti.'
 clamanti cutis est summos direpta per artus,
 nec quicquam nisi vulnus erat; cruor undique manat,
 detectique patent nervi, trepidaeque sine ulla
 pelle micant venae; salientia viscera possis 390
 et perlucentes numerare in pectore fibras.
 illum ruricolae, silvarum numina, fauni
 et satyri fratres et tunc quoque carus Olympus
 et nymphae flerunt, et quisquis montibus illis
 lanigerosque greges armentaque bucera pavit. 395
 fertilis inmaduit madefactaque terra caducas
 concepit lacrimas ac venis perbibit imis;
 quas ubi fecit aquam, vacuas emisit in auras.
 inde petens rapidus ripis declivibus aequor
 Marsya nomen habet, Phrygiae liquidissimus amnis.

Also vornehmlich eine tränenreiche, den (Tränen-) Fluss Marsya erklärende Mitleidsgeschichte, an deren Beginn der gerade die Haut abgezogen bekommende Marsyas schreit: „Was (warum) ziehst Du (Apollo) mich (= meine Haut, mein erkennbares Äusseres, meine Identität) mir ab? - O, ich bereue, die Flöte ist nicht von so grossem Wert“. Apoll lässt aber nicht ab. Und nach der Beschreibung des vivisezierten Körpers wird Marsyas von allen seinen ländlich-pastoral-wäldlerischen Freunden, darunter auch seiner Knabenliebe Olympos so beweint, dass die Tränen als der Fluss Marsyas in Phrygien wieder zu Tage treten. Es wird somit klar, dass wir es selbst in dieser Zeichnung schon mit einem Mythologie-Synkretismus (Hyginus, fabulae 191) zu tun haben: der Sitzende, der die Szene auch nicht recht mitansehen kann, ist nach den Eselsohren und sonstigem

menschlichen Körperbau ziemlich sicher Midas, der eigentlich nur bei dem anderen Wettbewerb mit Pan wie schon gesagt beteiligt war und damals das Glück hatte, dass ihm nur die Ohren lang-, nicht aber die Haut ab-gezogen wurde. Da er auch hier von seiner Goldsucht mittlerweile geheilt zu sein scheint, wird ihm hier nicht derartiges an- oder umgehängt. Vielleicht hat er sich im Pessimismus oder Vanitas-Denken soweit vom weisen Silenus auch schon dahingehend belehren lassen, dass es das Beste für den Menschen wäre, wenn er gar nicht geboren wäre oder wenigstens das Zweitbeste, als Liebling der Götter gleich wieder möglichst jung zu sterben. Zumindest ist ihm der Tod durch Ochsenblut, das er zur Linderung seiner Alpträume zu sich zu nehmen pflegte, zuteil geworden. Das nicht silenhafte Äussere spricht übrigens gegen eine Identifizierung mit diesem selbst. Silenus soll aber auch ein König im libyschen Nyse gewesen sein. Der Satyr, Faun mit dem Eimer könnte vielleicht sogar der entsetzte Hirtengott und Flöten-Erfinder Pan selbst sein, der seinem Anhänger Marsyas leider auch nicht mehr helfen kann. Der ebenfalls bei Ovid nicht vorkommende stehende Sektions-Assistent oder Scherge, ein Skythe mit Beinkleidung (Mütze allerdings kaum erkennbar), überlässt dem in göttlicher Nacktheit gebückten, nicht knienden, sehr jugendlichen Gott mit seiner Götterbinde statt des Lorbeers das endgültige Abziehen der Haut. Die dahinter nur mit einer Chlamys (Umhang) in antiker Nacktheit dastehende Figur (Heros?) mit der harfenähnlich zu bedienenden Kithara oder Lyra als Instrument Apolls, aber ohne Götterbinde oder Lorbeerkrone im lockigen Haar dürfte wie vermutet Orpheus aus Thrakien (vielleicht sogar Sohn Apolls und eigentlich ebenfalls vom Lande) sein, der mit seinem Spiel und Gesang sogar Steine und die Unterwelt erweichen konnte, aber nichts desto trotz als Apoll-Anhänger später von den dionysischen Mänaden zerrissen wurde, weniger sein Bruder Linos, Dichter und grösster Musiker v.a. mit seiner Totenklage (Threnos), der später von seinem Schüler Herkules in vorgeschobener Notwehr mit der eigenen Leier erschlagen oder auch von seinem Vater Apoll aus Konkurrenzneid mit dem Pfeil erschossen wurde.

In der zweiten Zeichnung (Fig.4) findet der andere musikalische Wettstreit statt: wieder Kithara-Lyra gegen Panflöte (wieder nicht der Aulos, bei Ovid hiess es ja ‚tibia‘ also die Schienbein- oder Knochenflöte), diesmal Apoll gegen Pan, der mit seiner Erfindung der Schilfrohrflöte bocksbeinig neben dem schönen Jüngling Apoll sitzt, der in die nicht ‚imaginierten‘ Saiten greift. Rechts sitzt auf blosser Erde der Pan-Fan Midas und klatscht bzw. hebt zumindest bewundernd seine Hand, sodass ihm schon die Ohren für sein schlechtes Geschmacks-Gehör gewachsen sind. In der Mitte steht mit einem Stab

(des Hirten, des Richters?) und etwas wildem Haar wohl der eigentliche (reguläre) Richter Tmolus, ein lydischer Berggott, der vom Spiel Apolls mehr bezaubert ist, sodass links die Nike schon den Siegeskranz über Apoll halten kann. Rechts ist die aus ästhetischen Gründen die Blasmusik schon ganz aufgegeben habende Pallas Athene, die Erfinderin der Flöte (allerdings mehr das Doppelaulos aber auch des Tritonhorns), zu sehen, die wohl nicht nur bildlich eher auf der Seite Pans gestanden haben müsste. Beide Zeichnungen und natürlich die (kaum abweichenden) Ausführungen im Palazzo del Te hatten primär eine dekorativ-höfische, an antike Wandmalerei bzw. Wandreliefs erinnernde, dann humanistisch-bildungsmässige, vielleicht noch eine allgemein moralische, aber eher vordergründige Funktion. Wichtig war die Musik, der Wettstreit zwischen Saiten- und Blasinstrumenten bzw. -Musik. Der Raum in dem Gonzaga-Lustschloss mit der schönen Mätresse Isabella Boschetti (1502-1542) diente wohl für musikalisch-deklamatorische Unterhaltungen. Der antikische, v.a. natürliche, sinnlich-erotische Aspekt war aus dem normalen Betrachterabstand kaum wahrnehmbar und damit eher sekundär. Abgesehen von einer impliziten allgemeinen Warn-Botschaft vor der Hybris – der Mensch versuche die Götter nicht‘ (Schiller) – , oder der göttliche Ursprung, auch wegen der starken emotionalen Wirkung der immateriellen Musik sind hier alle weitergehenden allegorischen, neuplatonischen aber auch polit-soziologischen Interpretationsversuche sicher fehl am Platze oder überzogen.

Weitere Beweisaufnahme in der Hauptsache

Wie sieht es nun wieder bei unserem ‚Tizian‘ aus? Was ist gleich, was ist anders? Was wollte wohl der Auftraggeber und was der Künstler?. Nur eine weitgehende tafelbildmässige Wiederholung oder eine Neufassung? Eine Paraphrase, Persiflage, Parodie oder Travestie in antikem Gewand?. Der Maler hat den ganzen figürlichen Apparat übernommen bis in darstellerisch-physiognomische Details wie den zitzenartigen Brustwarzen des Satyrn, Silens bzw. Pans, aber alle noch antikisch-natürliche, vielleicht triebhafte Sinnlichkeit ist einer eigenartig unkörperlichen, verschwommenen Schamhaftigkeit gewichen. Ist das die Frage eines greisen Künstlers, des Auftraggebers, einer neuen anderen Zeit mit anderem Körpergefühl (wie z.B. unter Papst Pius IV oder den sittenstrengen Hugenotten?) oder einer anderen Intention?. Das Thema Sexualität spielt hier nur noch in der Verdrängung eine gewisse Rolle. Zumindest bis 1570 zeigte Tizian (und/oder seine Auftraggeber) Interesse am weiblichen Körper und entsprechenden

Themen. Eine potentielle homophile, ja sadistische, etwas perverse Erotik wäre hier möglich gewesen, aber war sicher auch nicht als passend gewünscht. Das Neue, zumindest Auffällige und auch Nachträgliche an dem Bild in Kremsier sind die Hunde samt dem kleinen Satyr (kindliche Unschuld?) und die etwas stillebenhafte Darstellung eines zeitgenössischen Musikinstrumentes der ‚Lira a braccio‘ und der eigentlich angemessene Wald- weniger Landschafts-Hintergrund gegenüber dem dortigen neutralen Reliefgrund. Die Hunde bedienen wie angedeutet Aspekte wie des Genrehaften (höfisch-jagdgemäss), des Tierisch-Wilden-Gefährlichen aber auch des Gehorsams, des Bändigens und Zähmens. Es hat auch etwas von dem bei Veronese füllenden, virtuos-vielseitigen Beiwerk des Malertalents. Erzählerisch-allegorisch hat der Kleine ‚Blut geleck‘ und der Grosse vielleicht ‚Blut gerochen‘ oder ‚lechzt nach Blut‘. Die Lira und die Musik bedienen das Himmlische, Artifizielle, Hochgeistige, aber auch das Bewegendste. Wenn das fast noch schlagende Herz sich in der linken Hand des Satyrs (Pans?) sich befinden sollte, könnte auch die Geschichte vom Kampf zwischen Amor und Pan mitschwingen, dem der Liebesgott nach seinem Sieg im Ringkampf (sic!) das Herz heraus zu reißen oder zu schneiden versucht. In dem Melkeimer könnte man sich szenisch weiterspielend dann das Auffangen des Blutes von Marsyas, ähnlich bei einem Ausbluten eines Wildtieres oder Schlachttieres vorstellen. Neben den Tränen ist auch das gefilterte Blut für den Ursprung des Flusses Marsya verantwortlich gemacht worden. Das Trinken von Ochsenblut brachte wie schon gesagt für Midas ja auch noch den Tod. Das fast rituelle, nachjagdliche Enthäuten, Sezieren, Abdecken, Auswaiden, Präparieren durch Apoll erfolgt erstaunlich minutiös, sorgfältig, fast liebevoll konzentriert, eigentlich gar nicht rachsüchtig im Affekt. Apoll wird nicht als kalter, brutaler Rächer, ja Lust-Mörder gezeigt. Nach Apuleius, Florida 3 war es ja zuvor ausgemacht, dass der Sieger mit dem Besiegten nach Belieben verfahren könne. Und im übrigen muss man sich die damaligen (und heutigen) Phasen von Verrohung wie z.B. am 24. August 1572, beginnend in der Bluthochzeitsnacht zum Namenstag des Hl. Bartolomäus, der ebenfalls ein umgekehrtes Kreuzigungs- und v.a. Häutungsschicksal erlitt, – ein Blutbad, ein Bluttausch, eine Schlachtorgie an den Hugenotten als Ketzer – vor Augen halten bzw. hier in Erinnerung rufen. Beim ‚Lyriker‘ (vielleicht weniger Sänger, denn Erzählender, Dichtender wie Ovid oder Linos) mit dem Sehnsuchtsblick nach oben wie bei einer Hl. Cäcilie ist der heutige Betrachter assoziativ an Trost, Mitleid, Erbarmen, an eine Totenklage (modern ‚mundharmonikal‘: ‚Spiel mir das Lied vom Tod‘) erinnert. Der Gesichtsausdruck des Opfers wirkt eher trotzig erstarrt, gebrochenen Auges; allerdings fehlt hier vielleicht auch die künstlerische Inspiration und

Formulierungskraft.

An diesem Punkt nach physiognomischer Anmutung und mythologischen Zuordnungsversuchen kann man wohl sagen, dass der Interpret verschiedene vage Teile, Spuren, Ahnungen und Vermutungen in der Hand oder auf dem Zettel hat, aber noch nicht ein verbindendes haltbares Band, einen richtigen, passenden Schlüssel. Es bleibt wie im Palazzo del Te nur ein Bedeutungsfächer: antike Bildung – vielleicht auch eine zeitgenössische Dichtung – Musik und ihre Wirkung, Wettstreit von Musikstilen – Warnung vor der Hybris und der Rache der Götter (‘wer nicht hören will, der muss fühlen‘, vgl. 5 Mose 18,19) – kaum erkennbar der orphisch-neuplatonische Leib-Seele-Dualismus – stärker die Widerspiegelung religionspolitischer-soziologischer Konflikte (höfisch, aristokratisch, zivilisiert – natürlich, primitiv) und natürlich eine Art ‚Blutrünstigkeit‘, Märtyrertum Spürbar ist auch die Rolle von Gerechtigkeit, Angemessenheit, Rache, Unterdrückung, ja Vernichtung. Am wenigsten finden sich Andeutungen auf den akademischen Streit von ‚disegno‘ und ‚colore‘ und der Konkurrenz von Venedig und Florenz oder auf eine sogenannte ‚Metamalerei‘. Auch die jüngeren Interpretationsansätze erscheinen ebenfalls einer (wenn auch anderen) Ideologie verhaftet.

Wenn man rückblickend nochmals auch physiognomisch-stilgeschichtlich darüber nachdenkt, wird deutlich, dass dem Gemälde die kommende (noch blutrünstigere) Realistik der Caravaggisten ziemlich abgeht; eine körperliche Sinnlichkeit scheint wie unter Papst Pius IV und Danielle Volterra übermalt. Bei der Suche nach möglichen Auftraggebern könnte man sich bis dahin ein solches Gemälde unter Guglielmo Gonzaga (1538-1587) von Mantua und seiner Gemahlin Eleonore von Österreich (1534-1594) nicht nur wegen deren Bologneser Hündchen gut vorstellen. Vor einer weiteren Einschätzung des künstlerisch nicht vollkommen überzeugenden Gemäldes auch hinsichtlich seiner Bedeutung müssen auch die Funktion, der Anlass (ein Ereignis, auch z.B. eine literarische Vorlage) erforscht werden, und auch, ob all die nachträglichen heutigen Gedanken am oder zum Bild wirklich nachweisbar sind oder sich nur als Projektion erweisen, und ob sich der Künstler auch zeit-ökonomisch dies oder so ähnlich gedacht, geleistet haben könnte. Eine bewusste, gewollte Mehrdeutigkeit – etwas anderes als Spitzfindigkeit – bleibt eher selten, am ehesten in einer verdeckten Satire o.ä.. Zeitspezifisch ‚sprich-wort-bildlich‘ könnte man sicher auch noch an eine beliebte, etwas parergonale Allegorie der Sinne denken: Sehen (Apoll, Hund u.a.), Hören (Musikinstrumente, aber auch als Gehorsam), Riechen (gr. Hund), Schmecken (kl. Hund), Fühlen (Marsyas), Denken (Gewissen: Midas).

Um vielleicht dennoch weitere (bessere) Interpretationsansätze zu erhalten, hat der Schreiber dieser Zeilen nach einer kleinen ‚epoché‘, Denkpause sich dann doch noch die dankenswerterweise im Netz frei zugängliche, 2002 gedruckte Hamburger Dissertation „Haut, Fleisch und Farbe - Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians“, Emsdetten von Daniela Bohde, die 2015 auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart berufen wurde, wenigstens mit den Seiten 273 bis 342 im Original vor Augen geführt und er hat ab da auch weitere Hinweise und Spuren im Netz zu verfolgen gesucht.

Daniela Bohde: Haut, Fleisch und Farbe - Ein zweiter ähnlicher Vor-Fall

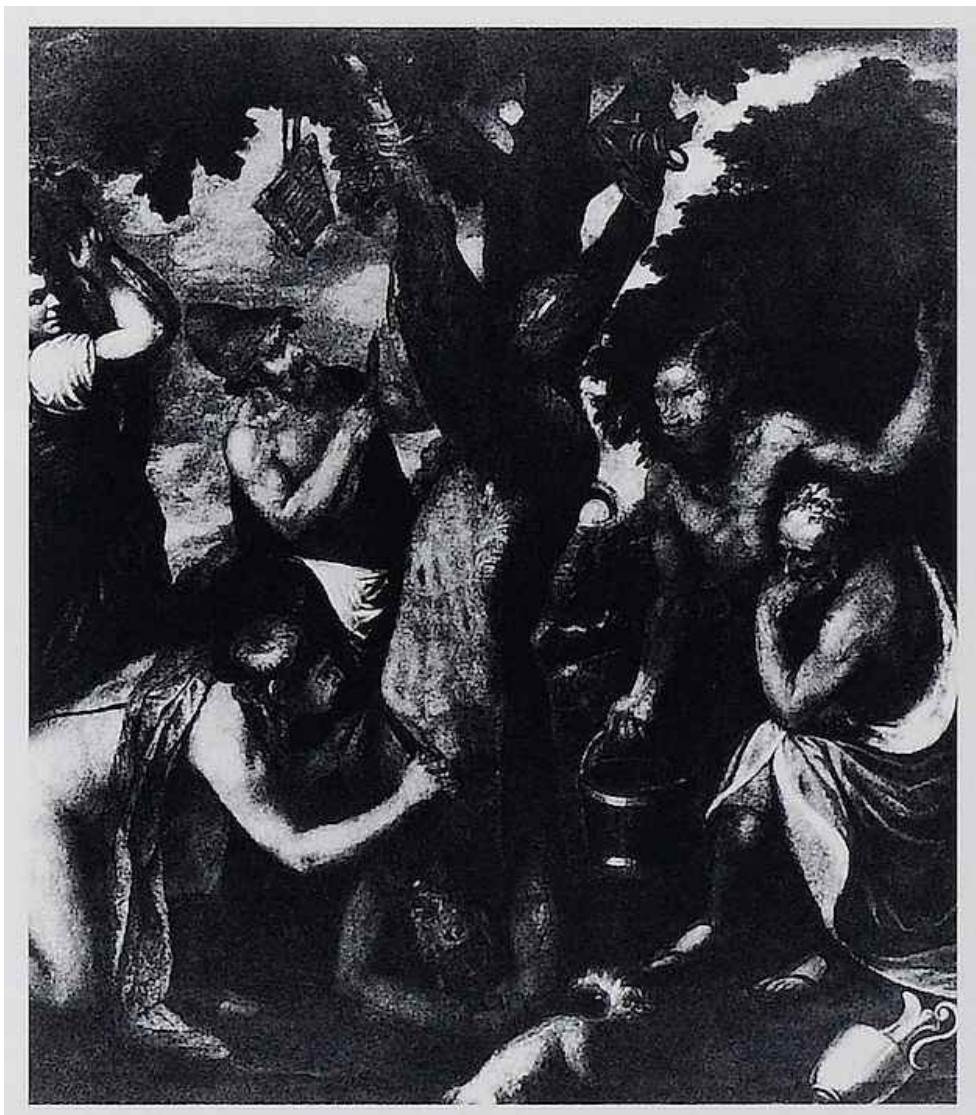


Fig. 7: Tizian (?): Apoll und Marsyas, um 1550/60. unbek.. Priv. Bes. Abb: aus Daniela Bohde, „Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians“, Emsdetten 2002, Abb.68

So gelehrt und klug durchdacht diese Arbeit von Daniela Bohde auch sein mag, so wenig überzeugt die dargebotene Bandbreite an Interpretationselementen zumindest am oder vor dem Bild. Ein darin mitgeteiltes, bislang ungenanntes, deshalb für uns neues Faktum ist nun eine schon von Wolfgang Prohaska 1989 vorgestellte Kopie, Variante oder die Kopie einer früheren Version aus venezianischem Kunsthandel, die aber scheinbar mittlerweile wieder verschollen ist. Leider ist dieses Bild im Bildanhang als Nr.68 (Fig.7) so klein und nur in S/W abgebildet, dass wieder nur eingeschränkt eindeutige Aussagen zu machen sind. Auf den ersten Blick wirkt alles v.a. räumlich mehr geklärt. Wenn das angeschnittene Hündchen und die liegende Vase (eine helle Lekythe aus dem Totenkult?) ursprünglich vielleicht auch noch ganz zu sehen waren, ist das ganze Bild doch eindeutig als Hochformat anzusprechen. Das Original Tizians dürfte wie die ‚Venus und Adonis‘ in Madrid um 1650/60 entstanden sein. Die die Leier hochhaltende, zum Betrachter eher freundlich, fast lustig blickende Person wirkt genreartig bäuerlich mit hochgestreiftem Ärmel kaum als Orpheus, Linos o.ä., mehr als eine ‚Muse oder Mädchen vom Lande‘. Sie hat kaum noch etwas von dem Mantuaner heroisch-nackten Musiker. Der sinnreiche, durch Silen geschulte Midas ist bis auf den stärker als philosophischer Mantel aus- und auffallenden Umhang und den klarer erkennbaren Füßen in Sandalen in etwa gleich geblieben. Apoll trägt den hier eindeutig schamhaft verhüllenden Schal und noch einen Rückengurt wohl für sein Messer oder seinen Pfeilköcher. Der kleine – der Grosse fehlt - Begleithund wohl Apolls ist etwas weiter weg vom Hauptgeschehen (auch Blut leckend?) zu Gange. Marsyas noch stärker bockmässig hängt etwas mehr zur Seite und ist statt der Schleifen herkömmlich mit Stricken an den klar erkennbaren Baum gebunden. Ein Gedanke des Bildes ist sicher die übliche moralische Hybriswarnung: die Sterblichen mögen die Götter nicht versuchen oder herausfordern, deren (Todes-) Strafe ist gewiss. Vom Musikstreit als Auslöser abgesehen kann man die Gegensätze von Kultur-Natur, Zivilisation-Primitivität, Aristokratie-Volk, oder Anatomie/Haut-Malhaut, Identität-Kunstreflexion u.ä., was Bohde u.a. dem Kremsier-Bild unterstellen möchte, hier weitgehend vergessen. Das wieder verschollene Gemälde ist eine besinnliche Weiterentwicklung des Mantuaner Wandbildes von jugendlichem Übermut, Stolz, Einbildung zu Bescheidenheit, Demut, Strafe u.ä.. Eine politisch-soziale-historische Allusion ist für den Schreiber dieser Zielen kaum hinein- oder herauszusehen. Die fehlende Grössenangabe macht auch ein Urteil über mögliche Funktionszusammenhänge sehr schwierig: eine verkleinerte und veränderte Kopie, vielleicht Werkstattreplik des erst später leicht veränderten v.a. oben etwas verkürzten Kremsier-Bildes oder doch eher einer

originalen früheren Version von der allerdings kaum etwas bekannt ist?. Für das spätere, erneute und veränderte, verändernde Aufgreifen beim Kremsier-Bild muss es einen Grund, einen Anlass, Auftrag eines interessierten, weniger einen persönlichen Bekenntniswunsch des Malers gegeben haben.

Daniela Bohde fragt sich (S.280) zu Recht, wie das Kremsier-Bild bei Tizians-Tod (Pest, Fieber, Altersschwäche?) oder beim kurz darauf erfolgten Tod seines Sohnes und Mitarbeiters Horazio und der anschliessenden Atelierauflösung ausgesehen, und welches Schicksal es gehabt haben könnte. Es trägt auf jeden Fall nicht eine Signatur wie die der ‚Pietà‘ (Venedig, Akademiegalerie), die besagt, dass der ehemalige Schüler und angebliche Erwerber Palma Il Giovane das von Tizian unvollendet hinterlassene Werk in Ehrerbietung vollendet und Gott geweiht (einer Kirche gestiftet?) habe. Bei dem ganz andersartigen Bild in Kremsier weiss man nicht, wer, wann, wozu daran herumgemalt hat, noch ob es überhaupt 1576 im Atelier zurückgeblieben war. Bohde meint (S.282) recht modernistisch und eher theoretisierend, dass es einen Plan zur Weiterarbeit gegeben hätte, aber die (malerische?) Offenheit hätte für den erfahrenen Maler einen solchen Reiz ausgeübt, dass er das Bild schon vor der Vollendung mit einer (echten?) Signatur versehen hätte. Zu den Dargestellten äussert sich die Autorin so, dass Apoll wohl eindeutig sei, während der Lira-a-braccio-Spieler als Orpheus (Rapp) sich noch nicht durchgesetzt habe, er aber eine Erzählfigur (Fehl) als Begleiter der Handlung in Distanz sei. Beim von ihr als eindeutig angesehenen Midas diskutiert sie die (selbstironische?) Selbstidentifikation Tizians durch ein Selbstporträt, wobei sie besonders am Lebensende festzustellende Geld-Gier des Malers und den im Kunstgeschmack wie auch Philosophisch-Gereiften zusammen zu bringen versucht. Hier müssten noch bessere, andere Argumente für die Selbstidentifikation Tizians mit Midas beigebracht werden.

Bezüglich eines v.a. seit E. Panofsky üblichen Neuplatonismus-Hintergrundes merkt die Autorin (S.286) zu Recht an, dass von einer Verbindung der Schindung des Marsyas mit dem Neuplatonismus (Leib-Seele-Dualismus bzw. Befreiung) im 16. Jahrhundert nicht automatisch wie Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts auszugehen sei, sondern nur sehr sorgfältig am Bild geprüft werden müsse, ob Tizian diese Auffassung der Schindung zumindest beigegeben wollte. Die recht überzeugend wirkenden Zeilen des Nationaldichters Dante aus dem Anfang des ‚Paradieses‘ in seiner ‚Göttlichen Komödie‘ habe Edgar Wind mit „Dring in meine Brust und erfülle mich mit deinem Geist, wie Du es bei Marsyas getan hast, als Du ihn aus der Hülle seiner Glieder rissst“ falsch übersetzt, statt wie nach Carlo

Ginzburg, dass man so inspiriert sein solle, wie Apoll bei der Schindung des Marsyas, da ja kein Dante-Kommentator denken würde, dass Dante wie Marsyas geschunden werden wolle. Die Autorin versucht am Bild des Theologen Jürgen Rapp fast manichäische Vorstellung von Himmel-Erde bzw. Seele-Körper zu widerlegen (S.288), Tizian vertrete keine Scheidung von Seele und Körper.

Auch Augusto Gentilis politisch-soziologisch-historische Interpretationsschiene stellt die Autorin auf den Prüfstand, wobei der soziokulturelle Aspekt (fast an den attisch-asiatischen Gegensatz erinnernd) schon in der antiken Mythographie deutlich zu Tage trete. Auf verschiedene, sehr interessante Punkte v.a. religionspolitisch-historischer Art geht sie leider nicht näher ein: z.B. bei Papst Paul III die Bestrafung des Marsyas als Beweis der Autorität bei der Behauptung gegenüber den Häretikern (also: gerechte Bestrafungsaktion) oder Ottavio Farneses Marsyas-Medaille als Warnung an die politischen Feinde, dass mit ihm wie mit dem Gott Apoll nicht zu spassen sei, oder die Frage, ob das Kremsier-Gemälde für Philipp II oder Maximilian II bestimmt gewesen sein könnte. Die Autorin weist auch Osts Hinweis auf den höfischen Abnehmer und die vorherige Festlegung der Bedeutung und die Gefahr der Enthistorisierung bzw. die moderne Stilisierung als Bekenntnisbild zurück noch dazu, dass dies ein Determinismus sei, der Tizians Arbeit an dem Thema nicht gerecht werden würde.

Daniela Bohde bleibt leider selbst zu sehr physiognomisch-psychologisch-philosophisch und stellt dann ein oder **das** ‚Tizian-Paradox‘ fest oder auf: Marsyas werde gequält, aber er leide nicht ähnlich dem Verhältnis von Qual/Brutalität und Erlösung/gerechte Strafe. Den Ausweg aus dem Dilemma halte das Gemälde selbst (oder Ursula Panhaus-Bühler?) bereit: nicht Etablierung von Herrschaft, sondern Konstitution des Subjekts, Darstellung eines inneren Konflikts auf politischen, ästhetischen, wohl auch psychischen (warum nicht auch ethischen?) Ebenen. Die Darstellung enthalte eine utopische Dimension, die Spannung der beiden Pole auszuhalten und als ästhetische Kraft zu integrieren. Diese Spannung mute das Bild in voller Ambivalenz seinem Betrachter zu – „die Rezeptionsgeschichte erarbeite sich erst langsam“ (in dieser verbalistischen Abgehobenheit vielleicht gar nicht). Über die „Vielschichtigkeit einer Häutung“ möchte sie das „Gemälde nur im Kontext verstehbar machen“, obwohl sie das Bild als „nicht anatomisch korrekt, ideal proportioniert, und die Oberfläche (-lichkeit) als malerisches Anliegen“ sieht.

Die Autorin beschäftigt sich mit dem „Verkehrten Marsyas“ in Erinnerung an die

Kreuzigung Petri und erkennt (S.301) existentialistisch „Marsyas als befremdende Umkehrung seiner selbst“. Dann kommt sie nicht überraschend auf die „Anatomische Forschung in der Zeit Tizians“ und auf die „Sektion des Marsyas“, obwohl sie wieder feststellt (S.309), dass „Tizians Verzicht auf Muskelstruktur, als ob er keine Anatomiekenntnisse habe, umso sonderbarer (sei) wegen der Illustrationen für Vesalius“.

Schliesslich wagt sie auch einen „Blick ins Innere“, obwohl den das Bild wieder gerade nicht her(gebe)“ und schreibt von einer „anderen [andersartigen?] Harmonie“, indem sie richtigerweise geometrische, pythagoräische Ordnungsprinzipien in diesem Fall ablehnt. Zur Möglichkeit einer Auseinandersetzung mit Musiktheorien des 16. Jahrhunderts äussert sie plausibel, dass keine Polarisierung der beiden Musikkonzepte [Monodie-Polyphonie?] zum Ausdruck komme.

Unter dem Abschnitt: „Der Schatten des Lichtgottes versucht“ sie „mit (Tizians) Farbe dem disegno heim(zu)leucht(en)“ mit dem ganzen kunstgeschichtlichen Apparat seit Zuccari, aber wohl vergeblich: „die Gewitztheit seiner malerischen [= ihrer kunsthistorischen] Reflexion lieg(e) darin, daß er [= sie] die Lichtmetapher wörtlich nimmt, sodaß die dunklen Seiten des Sonnengottes auf die Schattenseiten des ‚disegno‘ übertragen werden müss[t]en ... dunkles Gesicht Apolls (werfe) Schatten auf den hellen Körper seines Opfers. Der disegno ... (sei) nicht mehr Heilbringer ... sondern zerstörerisches Prinzip“ [wie wohl auch diese kunstwissenschaftliche Hypertrophie. Man/Frau hätte die im Detail (z.B. Gesicht des Fauns, Midas-Krone) oft erkennbare zeichnerische gegen die malerische, eher unkontrollierte Pinselschrift analysieren sollen]. Die Verbindung des Gewaltmotivs mit der Gewalttätigkeit der Malerei/Malweise [vgl. Nietzsches Schöpfer als vormaliger Zerstörer oder Picassos Bild als Summe von Zerstörungen] ist auch etwas an den Haaren oder den Häuten herbeigezogen wie „... Daß die heilsame Bestätigung der Haut und das tödliche Herunterreissen jeweils in einem kunstreflektorischen Zusammenhang [mit V.I.Stoichita?] erscheinen, ist auffällig“.

Die Marsyas-Menschen- und Gemälde-Malerei-Kunst-Häute werden in den Kapiteln „Haut und Häutung – Identitätskonstitution und Ich-Verlust“ tiefen-psycho-analytisch weiter ausgebreitet. Immerhin taucht auch ein historischer, einfacher Fall auf mit der Schindung des venezianischen Flottenkommandanten Marcantonio Bragadin 1571 im Lepanto-Vorfeld durch die Türken neben der Legende vom Hl. Bartholomäus, mit dem sich Michelangelo identifizierte bzw. in dessen Haut (und damit Person) er in der Sixtinischen Kapelle in Rom geschlüpft ist. Wieder zu Marsyas: „(s)ein dramatischer Ich-Verlust scheint

sich in eine mystische Ich-Entgrenzung zu verwandeln. Dies macht seine überlegene Unbekümmertheit aus, seine rätselhafte Identität - er macht die Metamorphose zum Fluss [zumindest sein Blut – die Haut wird ja in Keilainai aufbewahrt] wie die Überarbeitungen durch die Malschichten oder auch Zweideutigkeit oder Offenheit auch in der Material- und Bedeutungsebene“. Rezeptionstheoretisch und überphysiognomisch oder spiegelneural wird es mit dem „Schmerz des Betrachters“. Als zusammenfassende Erkenntnisse lesen wir, dass das Bild „keine Erzählung einer Geschichte, sondern Reflexion des Verhältnisses zwischen Kunst und Schindungsmythos“ sei „... (Tizian) schärf(e) vielmehr an ihm [dem Stoff] seinen Blick für die eigene Kunst“ und gleich darunter „... der nicht verstummende Einspruch von Marsyas‘ Seite, daß doch die Erfahrung des Körpers das Primäre sei und nicht die künstlerische Reflexion ... Körperlichkeit vs. Empfindungsfähigkeit des Betrachters ... paradoxerweise durch Nichtdarstellung des Schmerzes des Silens ... zentrales Problem des Gemäldes ... sensible Hand, scharfes Messer ... Schmerzempfindung im Betrachter ... gestaltloser Schmerz durch die gestaltende Malkunst [vgl. Laokoon] ... vorgebliche Schmerzlosigkeit [Duldung, Masochismus?] ... Gefühle muss der Betrachter selbst entwickeln ... [das Gemälde] legt ... einem die eigenen Gefühle bloß, geht unter die Haut ... und das Gemälde wird zum Messer [an dem wir uns blutig? schneiden sollen?]. Der Betrachter ist sowohl „Angeblickter und Blickender“ [vgl. Lacan]. Apoll gleich sich Marsyas an „... am Ende ist das Bild ... eine Modell der Selbstreflexion, eine Begegnung mit der Begrenztheit und Vielschichtigkeit von Haut und Farbe“.

Neue Spuren (?) und Schluss-Plädoyer: Allegorie der Bartholomäusnacht?

Man ist von dieser hohen Sezierkunst einer Kunstwissenschaft mit überscharf geistigem Messer mehr oder weniger förmlich aufgeschlitzt und blutleer: eine Art Todesstrafe für Bild, Leser und Betrachter. Aus diesem h(a)eutigen, modern esoterisch-philosophischen Dunstnebel, der noch mehr als im 20. Jahrhundert die neuplatonische Monomanie einem die Sicht verstellt oder den Atem vergiftet, versuchen wir noch einmal möglichst nüchtern, einfach und praxisnah, so konkret als möglich mit dem jetzt erweiterten Wissen den historisch-funktionalen Kontext zu bestimmen, um vielleicht doch noch die ‚eigentliche‘, ursprüngliche, tiefere, ‚wahre‘ ... Bedeutung nicht destruktiv herauszuschälen bzw. ein einigermaßen belastbares Indiziengewebe zu knüpfen. Machen wir uns also ähnlich Carlo Ginzburg nochmals auf eine letzte Spurensicherung (und eventuell Spurensuche):

1. Anmutungshaft besitzt das Gemälde in Kremsier einen unfertigen, unausgereiften, uneinheitlichen, unausgegorenen, unentschiedenen, improvisierten Eindruck. Für das 16. Jahrhundert ist es erstaunlich wirr, wild, skizzenhaft-spontan (gemalt). Es wirkt originell oder aussergewöhnlich. Wegen der weitgehend hier fehlenden Malkultur (auch beim alten Tizian: z.B. Hirt mit Nympe), der figürlichen Ausdrucks- und Erfindungsschwäche und der spannungslosen Komposition haben wir kein künstlerisch herausragendes, aber ein individuell interessantes, auch rätselhaftes Werk vor uns.

2. zur Herkunft des Bildes ist bekannt, dass es über den Olmützer und damit auch Kremsierer Erzbischof Karl von Liechtenstein-Castelkron (1623-1695) 1673 aus einer Bilderlotterie in die fürstbischöfliche Galerie in Kremsier gelangt ist. Zuvor befand es sich im Besitz des Kölner Kunstsammlers und Agenten Franz Imstenraedt aus Limburg, der es 1654 aus dem Nachlass beim Tode der Witwe des bekannten, 1646 bei Padua gestorbenen, wieder katholisch gewordenen, hoch verschuldeten Politikers und Kunstsammlers Thomas Howard, Earl of Arundel (geb. 1586) erworben hatte. Vielleicht wurde das Gemälde um 1620 von seiner Frau Aletha Talbot (1685-1654), die von 1620 bis 1624 in Padua, Venedig, Mantua (zusammen mit A. Van Dyck) sich aufgehalten hatte, gekauft wahrscheinlich aus einer aufgelösten Privatsammlung Mantuas oder Venedigs. Die oben genannten potentiellen Auftraggeber Philipp II oder Maximilian II sind sehr unwahrscheinlich, allenfalls die Schwester des Letzteren, Eleonore von Österreich (1534-1594), Gemahlin Guglielmo Gonzagas (1538-1587).

3. Vordergründig ist wenigstens klar, was dargestellt ist: die bekannte Geschichte aus der griechischen Mythologie nicht direkt nach der literarischen Verarbeitung durch Ovid: die Häutung oder Schindung (vgl. skin) des Satyrn Marsyas nach seinem verlorenen Wettstreit mit dem Gott Apoll. Auch die bildliche Vorlage ist bekannt: die Entwürfe und die Ausführung in der Camera di Ovidio im Gonzaga Lustschloss Palazzo del Te bei Mantua aus den Jahren 1527/28. Wieder ist der Ort Mantua gefallen. Das Gemälde hat sicher auch ganz bewusst etwas mit dem Geburtsort Vergils (nicht Ovids) zu tun. Der inhaltliche Vergleich mit der bildlichen Vorlage machte deutlich, dass in unserem Bild noch weniger Ovid gefolgt wird und dass doch noch mehr oder anderes in wie mit ihm ausgesagt oder angedeutet sein soll.

4. Im Ausschlussverfahren spielt die Musik, der Musikstreit, Anspielung auf die Gegenwartsmusik sicher nicht die entscheidende Rolle allenfalls als ‚accompagnamento‘ oder vielleicht als Auslöser. So steht auch letztlich ein fatum dahinter, der göttliche Fluch

der Athena mit ihrer verwunschenen Flöte. Die Entdeckung des Menschen, seines Innern, seiner Anatomie und Organfunktion sind ebenfalls wegen der Undeutlichkeit kein wirkliches Thema und somit auch nicht der ‚akademische Akt‘ wie in vielen anderen zumeist späteren und bis zu Tiepolo reichenden Marsyas-Darstellungen. Die Allusion auf die Disegno-Colore-Diskussion kann man auch besser gleich wieder in die kunsthistorische Schublade zurücklegen. Auch das ist nicht das Thema.

5. Das eher unansehnliche, chaotische Gemälde hatte sicher keine primäre dekorativ delectierende, beruhigende Funktion. Es ist auch nicht ganz klar, in welcher ‚Tonart‘ (Modus) es gedacht ist: historisch-mythologisch, dramatisch-heroisch; burlesk, satirisch-karikierend, ironisch, fast zynisch (vgl. kynes); grausam-witzig; höfisch-plebeisch; Und es gibt auch Stilbrüche.

6. Das Gemälde muss wegen seiner Grösse, seinen Ergänzungen und seiner vermuteten, die Mythologie übersteigenden Aussage einen besonderen Anlass (historisches Ereignis, literarische Vorlage, o.ä.) gehabt haben.

7. Die Besonderheiten auch Abweichungen gegenüber Mantua, Palazzo del Te, sind zuerst einmal die auffällig unterschiedlichen Hunde, die höfischen Bänder und die Hinrichtungsart samt einer etwas wieder an Petrus und Bartholomäus erinnernden Aufhängung und die Leib-Blut-Betonung. Die Häutung ist ein altes, nicht nur orientalisches Hinrichtungsritual, dem auch der Religionsgründer Mani (Manichäismus) samt Kreuzigung zum Opfer gefallen ist. Die auf den Kopf gestellte Form ist die wohl schimpflichste Form der Bestrafung. In der griechischen Mythographie ist die Häutung mehr oder weniger als gerechte Strafe für die Sterblichen angesehen, die aus Selbstüberschätzung die Götter herausgefordert haben, ihren Neid erregt und ihre Rache hervorgerufen (provoziert) und damit auch verdient haben (‚cum diis non est disputandum‘: Der Mensch versuche die Götter nicht u.ä.) - also ein Appell an die Moral, an das Mass, an das delphisch-apollinische ‚Gnothi seautón‘, u.ä. Bei diesem Bild ist aber auch noch an eine religionspolitische, konfessionelle Komponente zu danken, so z.B. an die Verbindung der (Märtyrer-) Strafe wie an Bartholomäus mit der an Ketzern, die allerdings sonst zumeist verbrannt wurden. Einen auslösenden Eindruck dürfte, wie auch bei dem auf der gleichen (hoffentlich richtigen) Spur befindlichen Augusto Gentili (1980) angedeutet, die Häutungshinrichtung durch die Osmanen an dem venezianischen Admiral Marcantonio Bragadin auf Zypern wenige Monate vor dem Seesieg bei Lepanto gemacht haben wegen dessen Weigerung sich zum Islam bekehren zu lassen. Blut, die Blutfarbe z.B. des

Marsyas, das gereinigt vom Frevel verwandelt als rauschender Fluss Marsya wieder erscheint, ein ‚Bluttausch‘ u.ä. bei Midas oder dem Satyr spielen nicht nur eine unterschwellige Rolle. In Verbindung mit einem etwas anders gearteten Marsyas, dem Bartholomäus, fällt einem doch wieder die Bluthochzeit und Blutnacht in Paris ein zum Namenstag des Heiligen, dem 24. August 1572 ein, in der wie in einem Rausch die calvinistischen Hugenotten als Ketzer gelyncht wurden und ihre Leichen wie ihr Blut nicht nur die Seine hinunter schwammen. Papst Pius IV (+ 1572) feierte dieses in Frankreich von König Karl IX von Valois letztlich persönlich ausgelöste Pogrom wie fast den Seesieg von Lepanto als grosse Gottesstrafe an den vom Katholizismus abgefallenen Hugenotten und liess es noch 1572 von Giorgio Vasari (+ 1574) in drei Fresken in der Sala Regia des Vatican unter dem Titel „Pontifex Coligni necem probat“ (Der Papst billigt den Mord an Coligni) verewigen auch durch eine Gedenkmünze „Ugonottorum strages 1572“ (Nieder-Werfung-Metzlung der Hugenotten) unter dem Nachfolger Gregor XIII. Auch hat der in Mantua geborene, aus einem dortigen bedeutenden Geschlecht stammende, aber vornehmlich in Rom und Venedig lebende, und erst 1600 wieder nach Mantua gezogene und dort gestorbene Geistliche, päpstliche Pronotar, Schriftsteller und Kunstmaler Camillo II Capilupi (1531-1603/4?) in Windeseile einen historischen Bericht, besser Propagandaschrift zur Bartholomäusnacht verfasst: „Lo Stratagema di Carolo IX, Re di Francia contro gli Ugonotti, rebelli di Dio e suoi, Descritta dal Signor Camillo Capilupi & mandata di Roma al signor Alfonso Capilupi – Ce stratageme est cy apres mis en François avec un avertissement au Lecteur 1574“. In der Widmung an den Bruder Alfonso, der auch Dichter auf Latein und Vater des von dem Onkel Camillo 1604 als Erbe u.a. von einem Tizian-Gemälde (Hl. Maria Magdalena) aber nicht von dem späteren Kremsier-Bild eingesetzten Lelio Capilupi war, wird als Fertigstellung des Manuskripts der 22. Oktober 1572 genannt. Eigentlich wollte Camillo sein Werk in Venedig herausbringen, aber dort weigerte man sich aus Rücksicht auf die protestantischen Handelspartner und auch, weil man sich damit nicht identifizieren wollte und darin weniger historische Objektivität als katholisch-valois'sche Apologie sah. Das etwa 100 Seiten umfassende Buch im kleinen Oktavformat erschien dann in Rom (schon 1572?) und auch auf Französisch im Jahre 1574 in recht hoher Auflage und Verbreitung. Schon dem Titel ist zu entnehmen, dass sich der bald darauf ebenfalls blutüberströmt wegen eines Tuberkulose-Blutsturzes das Zeitliche mit dem Ewigen verwechselnde junge König Karl sich seinen Lorbeer verdient hätte für seinen Schachzug (Stratagema = Kriegslist), sich mit dem Hugenotten-Führer Admiral Gaspard II de Coligny gut zu stellen, eine religionsbefriedende Hochzeit zwischen

Valois und Navarra zu arrangieren, um viele Hugenotten nach Paris zu locken, und so möglichst viele ‚Rebellen gegen Gott und die Seinen‘ (den König und auch die katholische Kirche) bei Nichtabschwörung quasi im Auftrag Gottes als Gottesstrafe abschlachten oder ausmerzen zu können. Die List und die Folgen sind also macchiavellistisch durch dieses Gottesurteil legitimiert.

Man muss sich aber nun noch einmal fragen lassen, inwieweit hat dies alles mit dem Kremsier-Bild zu tun? Könnte es eine Allegorie oder nur eine Allusion, Anspielung auf die ‚Bartholomäusnacht‘ darstellen? Wenn ja, ist es vielleicht ein Auftrag von Camillo Capilupi oder des Bruders Alfonso oder des Onkels Ippolito?, eine Illustration, ein Kommentar zu dieser Schrift durch Tizian und seine Umgebung?. Besonders der 1580 als Bischof gestorbene Ippolito hatte als päpstlicher Nuntius in Venedig bekanntermassen persönlichen (und freundschaftlichen?) Kontakt zu Tizian. Der wohl Bekannteste und Berühmteste der Capilupi war Ippolitos älterer Bruder Lelio (1497-1560) als Hofdichter der Gonzaga in Mantua.

8. Die ‚Schindung des Marsyas‘ wenigstens in dieser letzten Version oder ‚Metamorphose‘: eine hintergründige Allegorie der Bartholomäusnacht ? – Erst jetzt wird verständlich, dass der nur durch eine List letztlich siegreiche Apoll, indem er die Umkehr der Instrumente – also ein Kopfüber wie bei dieser Hängung – wohlweislich vorschlug, mit dem ebenfalls jugendlichen und angeblich listigen katholischen König Karl IX, der letztlich den Mordbefehl ausgab, in seinem (französisch-? oder eher apollinisch-pfauenhaft-?) blauen Umhang und dem höfischen Beiwerk gleichzusetzen ist. Die vormals rätselhaften roten sanften höfischen Schleifen bedeuten nun das vorherige raffinierte Einwickeln, An-Sich-Binden des rebellischen und konkurrierenden Anführers der wilden (auch Bilder stürmenden) Satyrn oder Ketzer aus der Provinz, also des faktisch und schlussendlich ebenfalls an den Füßen aufgehängten Admirals Gaspard II de Coligny (1519-1572) in Gestalt des Marsyas durch Karl IX bzw. Apoll, der ja auch sonst Krankheit und Tod zu bringen pflegt. Den zumindest die Vorarbeit leistenden Skythen könnte man mit den auch deutschen brutalen, plündernden Söldnertruppen des französischen Königs in Verbindung setzen. Wer aber ist der zu Apoll oder Karl IX gehörige Hofsänger in seinem auffallend ebenfalls blutroten Rock?. Vielleicht ist es der kommentierende bekannte Hofdichter Karls IX, Pierre de Ronsard (1524-1585), wenn man das angeblich selbstgedichtete Loblied des Königs auf seinen Poeta laureatus liest (v.a. die letzte Zeile: ich kann den Tod geben, Du die Unsterblichkeit):

Autres vers du roy Charles IX

A Ronsard

"Ton esprit est, Ronsard, plus gaillard que le mien ;
Mais mon corps est plus jeune et plus fort que le tien ;
Par ainsi je conclus qu'en savoir tu me passe
D'autant que mon printemps tes cheveux gris efface.
L'art de faire des vers, dût-on s'en indigner,
Doit être à plus haut prix que celui de régner.
Tous deux également nous portons des couronnes
Mais, roi, je la reçus ; poète, tu la donnes.
Ton esprit enflammé d'une céleste ardeur
Éclate par soi-même, et moi par ma grandeur.
Si du côté des Dieux je cherche l'avantage,
Ronsard est leur mignon et je suis leur image.
Ta lyre, qui ravit par de si doux accords,
Te soumet les esprits dont je n'ai que les corps ;
Elle s'en rend le maître et te fait introduire
Où le plus fier tyran n'a jamais eu d'empire,
Elle amollit les coeurs et soumet la beauté :
Je puis donner la mort, toi l'immortalité."

Vielleicht ist es aber auch der Dichterbruder Alfonso Capilupi?. - Auch bei dem ebenfalls eher kommentierenden, reflektierenden reichen älteren Philosophen-König Midas ist es schwer, eine angespielte wichtige historische Person zu benennen. Schon von daher müsste Tizian selbst ausfallen. Man könnte an einen etwas von aussen beobachtenden, vernünftig-toleranten Habsburger denken, wie an den v.a. in der Religion liberalen Kaiser Maximilian II (1527-1576) oder an seinen schon verstorbenen Vater Ferdinand I (1503-1564), den Erwirker des Augsburger Religionsfriedens von 1555. Aber vielleicht hat die Figur auch etwas mit dem versöhnlichen Schatzminister und Kanzler Michel de L'Hospital (1505-1573) zu tun. Auch der Satyr mit dem Eimer könnte an das rasende, blutrünstige, plündernde Volk, den Mob eigentlich von beiden Seiten erinnern. Es bleibt zuletzt unser ‚scharfer (Wolfs-?) Hund‘ (Fig.8): wenn man das sprechende Wappen der Capilupi (‚Wolfs-Kappe-Haube‘) (Fig.9) und den in Rom vom bischöflichen Onkel Ippolito 1560 umgebauten Palazzo Capilupi mit seiner ‚Quelle der römischen Wölfin‘ (vgl. auch ‚Lupercal‘ und ‚Lupercalien‘) samt Bildersammlung bezieht, kann man vermuten, dass mit diesem grauen, knurrenden, bissigen oder bellenden Hund, der manchmal eher etwas zurückzuhalten ist, möglicherweise der Verfasser der Eloge auf den Schachzug gegen die hugenottischen Ketzer, der päpstliche Sekretär Camillo Capilupi oder sein bischöflicher Onkel, letztlich sogar Rom und der Papst, als Wächter über die Glaubenseinheit gemeint sein könnten. Vielleicht ist in dem Gemälde mit seinem Leib und Blut sogar die

entzweiende Abendmahlsfrage ‚angeschnitten‘, aber hier bewegen wir uns statt im Bereich des ‚disguised‘ noch mehr auf good German-Englisch in dem des ‚overdriven Symbolism‘.



Fig.8: Grosser Hund, Detail von Fig.1 bzw. 6

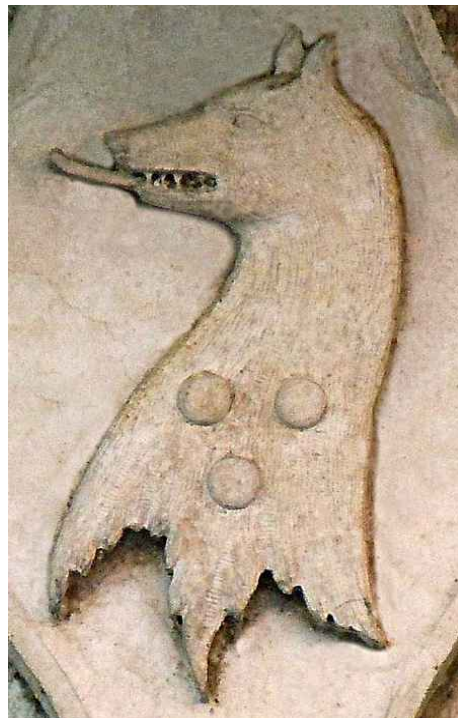


Fig 9: Wappen der Capilupi, Mantua

Nach allem lässt sich aber nicht ganz genau feststellen, auf welcher Seite das Gemälde, der Künstler oder der Auftraggeber, Bilderwerber eigentlich gestanden hat oder steht, wahrscheinlich auf der einer toleranteren friedlichen Mitte wie auch zeitweise die Führung Venedigs. Trotz der vermutlichen direkten Reaktion auf die Schrift des mit Tizian zumindest bekannten Camillo Capilupi scheint der Anreger, Auftraggeber, woanders herzukommen: vielleicht ist nochmals die Tochter des genannten Kaiser Ferdinands, Schwester des genannten Kaisers Maximilian II in Mantua: Eleonore von Österreich-Gonzaga (1534-1594) und die Tante der Gemahlin Karls IX zu nennen, die auch etwas politisch agieren musste, aber eigentlich streng katholisch geblieben ist. – Oder ist das Ganze fast eine religions-politische, tagesaktuelle, kynische, menippische Satire in der Nachfolge des Affen-Laokoons oder eine ‚imaginäre Replik‘ auf Vasari?. Trotz einiger neuer Erkenntnisse zu den möglichen ‚Tat-Motiven‘ werden viele zeit- und ortsspezifische Anspielungen im Einzelnen für uns weiter verborgen bleiben. Eine hier angeregte Möglichkeit eines nachträglichen Trimmens einer älteren Tizian-Erfindung in eine inquisitorisch nicht ungefährliche Bekenntnisrichtung wirft nochmals die Frage auf nach dem geistigen Initiator auf: der alte Tizian?, seine Söhne Orazio oder Pomponio?, irgend

ein anderer Werkstattmitarbeiter, ein Berater, eine bislang unbekannte Persönlichkeit Mantuas oder Venedigs ...? wie z.B der 1507 in Mantua geborene, dort im Atelier Giulio Romanos als Goldschmid ausgebildete Baumeister, Maler, Zeichner, Antiquar Jacopo Strada (1507-1588), der 1567/68 Zeichnungen des Palazzo del Te anfertigen liess, selbst dorthin Malereien lieferte und von Tizian zur selben Zeit porträtiert wurde, jetzt Wien, Kunsthistorisches Museum?.

Unser Gemälde dürfte in jeder damaligen Sammlung beunruhigend auch inhaltlich aufgefallen sein im Gegensatz zu der alters-gehilfen-lahmen ‚Lepanto-Vaterschafts-Dankesallegorie‘ für Philipp II mit dem verunglückten Sturzschutzengel oder der unvollendet hinterlassenen ‚Votiv-Allegorie für den Dogen Antonio Grimani‘. In mancherlei Hinsicht kommt die ebenfalls quadratische Allegorie angeblich ‚Spanien hilft der ‚Religion‘ (in Gestalt der Sünderin und Büsserin Maria Madgalena?; oder eher: ‚Spanien an der Seite der Tugend gegen das Laster, Sünde, Unglauben‘)“ im Prado, Madrid unserem Objekt der Wissensbegierde näher.

Schliesslich aber sei jede Interpretation des Bildes frei wie nach Goethe: ‚und legt man’s richtig auch nicht aus, so legt man munter ihm wie hier was unter‘. Das letzte (?) Urteil überlassen wir also den Tizian-Spezialisten und Kennern des 16. Jahrhunderts.

Abgekürzte Literatur

Fehl (1969): Philipp Fehl, Realism and Classicism in the Representation of a Painful Scene: Titian's "Flaying of Marsyas" in the Archiepiscopal Palace at Kromeriz", Czechoslovakia Past and Present, ed. Miloslav Rechcigl Jr., The Hague, 1969, II, 1387–1415.

Gentili (1980): Augusto Genitili, Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento, Minlano 1980.

Ginzburg (1983): Carlo Ginzburg, Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Cinquecento, in: Carlo Ginzburg, Spurensicherungen ... Berlin 1983, S.173-192.

Neumann (1962): Jaromir Neumann, Tizian. Die Schindung des Marsyas, Prag 1962.

Ost (1992): Hans Ost, Tizian-Studien, Köln-Weimar 1992.

Panofsky (1969) Erwin Panofsky, Problems in Titian mostly iconographic, Princeton 1969.

Rapp (1987): Jürgen Rapp, Tizians Marsyas in Kremsier, Ein neuplatonisch-orphisches Mysterium vom Leiden des Menschen und seiner Erlösung, in: Pantheon XIV, 1987, S.70-89.

(Stand: 25.Oktober 2016)

Nachtrag:

Eher zufällig entdeckte der Schreiber dieser Zeilen im Netz einen von Jutta Held nicht mehr erwähnten Nachfolgeaufsatz von Daniela Bohde, „Die Metaphorisierung eines Gewaltaktes – Tizians Schindung des Marsyas“, in: „Häutung – Lesarten des Marsyas-Mythos“, hg. von Ursula Renner u. Manfred Schneider, München 2006, S.135-160, der

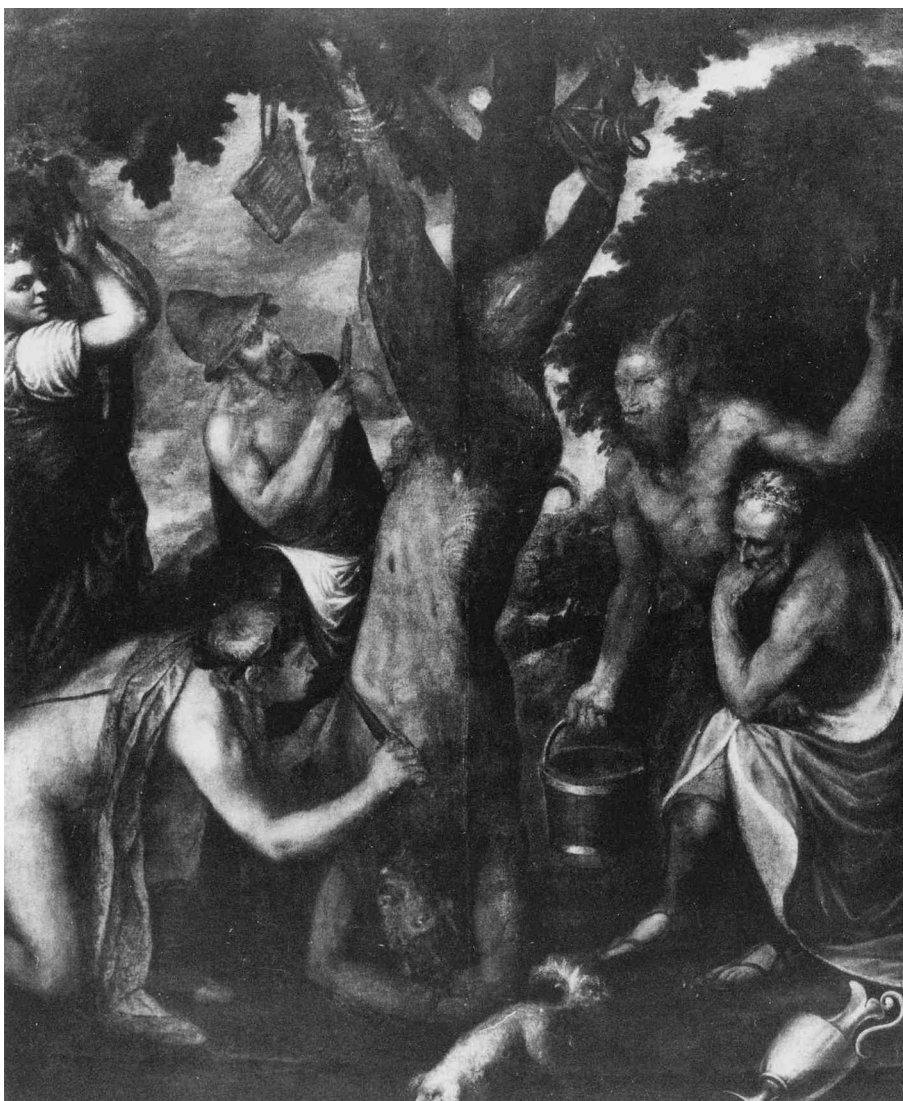


Fig. 10: Tizian, „Schindung des Marsyas“, um 1560. ehemals Kunsthandel Venedig. (Abb: aus Hans Ost, „Tizian-Studien“, Wien 1992, Abb.80)

immer noch in ihrer modisch-selbstreflexiven Disegno-Colore-Idée-fixe gipfelt, aber zumindest die im Kunsthandel verschollene frühere Variante in etwas besserer S/W-

Abbildung (als Abb.3) zeigt. Danach hätte man fast an einen eigenhändigen Tizian der Zeit um 1560, also das originale Vorbild, und mit dem oben geschilderten allgemeineren Bezug zu Mythos, Marsyas, Mors und Mantua denken können, wenn nicht die zugrunde liegende S/W-Reprovorlage (Fig.10) bei den jetzt doch noch nachträglich eingesehenen, sehr gründlichen „Tizian-Studien“ von Hans Ost, Wien 1992, als Abb.80 doch einige Schwächen und eher eine Kopie eines (verlorenen) Originals verraten würde. Im Vergleich erscheint uns das Bild in Kremsier um so mehr als eine spätere, aktualistische, religionspolitische Variation und aber ebenfalls nicht eindeutig ob von Tizians Hand oder (Kunst-)Verstand. Die bei Ost 1992, S.127-130 viel ausführlichere und genauere Darstellung der Provenienz des Bildes in Kremsier lässt den Schluss zu, dass eine Neben- oder Hauptbedeutung – wie oben dargestellt – schon im 17. Jahrhundert nicht (mehr) bekannt war. Ebenfalls erst Ost 1992, S.130-134 ist zu entnehmen, dass die obige Variante jetzt in venezianischem Privatbesitz ungefähr die gleichen Masse wie das erstaunlich vital und engagiert wirkende Bild von Kremsier hat. Seiner These (Ost 1992, S.166) von dessen Modello-Charakter wegen der Skizzenhaftigkeit und trotz der (endgültigen) Grösse, kann man allerdings kaum zustimmen. Im ‚Fall‘ von Kremsier haben wir jetzt vielleicht eine bessere Bestimmung des ‚Tat-Motivs‘, der ‚Tat-Umstände‘ erreicht, aber wir kennen leider immer noch nicht sicher den (die) ‚Täter‘ und den ‚Anstifter‘ zur ‚Tat‘.

(Stand: 11. Oktober 2016)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de