

Werner Busch

Gegenstandsaufgabe? Turners Spätstil

Von einem Spätwerk können wir fraglos reden, ob von einem Spätstil, bleibt fraglich. Zu sehr scheint die Kategorie an das Konzept vom genialen Künstler gebunden, der am Ende seines Lebens, schier losgelöst von allen irdischen Bedingungen und vor allem Normverpflichtungen das Eigentliche aus sich heraus schöpft, als ein Resümee all dessen, was ihn ein Leben lang beschäftigt hat, befreit von den Schlacken der Verpflichtung, vom Publikum verstanden zu werden. Zugleich hat das Spätstilkonzept in der jeweiligen Fachgeschichte seinen historischen Ort, an dem es Bedürfnisse nach etwas Ewigwährendem, Zeitaufhebendem befriedigt, entweder um Bestehendes zu überhöhen und zu verklären oder aber mehr noch, um nach Krieg, erfahrener Schuld und geistigem Missbrauch den Geist über die Kunst, gedacht als den Verfügungen der Zeit enthoben, zu erneuern durch eine Art von idealistischem Neuhumanismus. Im Dritten Reich konnte das Konzept affirmativ genutzt und mit nationalen bzw. nationalistischen Gedanken verbunden werden, aber auch als Ausdruck innerer Emigration fungieren. Für die Kunstgeschichte verbindet sich dies mit den Namen von Theodor Hetzer, Dagobert Frey, Wilhelm Pinder, Herbert von Einem oder Kurt Badt, nicht ohne deren Kenntnis von Simmelischen oder Sprangerschen Traditionen, die dem Phänomen schon bald nach 1900 seinen Namen gegeben haben. Und es ist auch kein Wunder, dass bei all diesen Autoren, von dem Nationalsozialismus nahestehenden Großordinarien bis zum jüdischen Emigranten, drei Künstler im Zentrum stehen: Michelangelo, Tizian und Rembrandt. Kein Wunder ist es schließlich auch, dass die genannten Kunsthistoriker, um es gelinde zu sagen, in der Überzahl gegen Proselytentum nichts einzuwenden hatten, einige scharten gar Stefan Georgesche Jünger um sich. Kurz: Es lässt sich nicht leugnen, dass das Spätstilkonzept ideologischer Nutzung sich anbietet.¹ Umso dringlicher erscheint es, im Einzelfall nach seiner Herkunft zu fragen und zu klären, wofür es denn eigentlich einsteht, welche Phänomene sich unter dem Begriff sammeln und welche Ausdeutung sie erfahren.

Im vorliegenden Falle ist es nötig, in einiger Ausführlichkeit auf das einzugehen, was sich an Tizian und Rembrandt angeschlossen hat, denn

¹ Zum Problem des Spätstils in der Kunstgeschichte und der grundsätzlichen Fragwürdigkeit der Kategorie s. Hans Ost: *Tizian-Studien*. Köln 1992, bes. S. 3–12.

diese beiden Künstler bieten, was die Malweise angeht, den entscheidenden Bezugspunkt für William Turner. Es wird sich herausstellen, dass es sich bei dem, was wir bei diesen drei Künstlern ihren Spätstil nennen, weniger um eine konsequente letzte Entwicklungsstufe handelt, als vielmehr um einen bewusst gewählten Modus, als ein Gegenkonzept zu einem klassisch idealistischen Kunstbegriff, nicht ohne gleichzeitig damit einen hohen Kunstanspruch aufrecht zu erhalten.

Das von der Kunstgeschichte bis in die Gegenwart hinein vertretene Konzept eines Tizianschen Spätstils geht sehr weitgehend auf Giorgio Vasaris *Viten* in der zweiten Auflage von 1568 – nach einem Besuch bei Tizian in Venedig – zurück.² Vasaris Text ist insofern nicht leicht zu lesen, als er eine Würdigung und Kritik Tizians zugleich liefert. Je nach Argumentationszusammenhang kann sein Argument in bono oder in malo gelesen werden. Da Vasari die Position der Florentiner und Römer vertritt, die ihre Kunst auf dem Disegno, der Linie und dem vorgängigen, bereits vollgültigen Entwurf als einer umreißenden Linienzeichnung basieren lassen, kann sein Urteil über Tizian, der auf den Linienentwurf verzichtet, nur ambivalent sein. Er beschreibt Tizians ‚ultima maniera fatta di macchie‘, seinen späten flockigen Stil und weiß ihn in einer Hinsicht – und dieses Argument ist topisch geworden – durchaus zu loben. Vasari nennt Tizians Gemälde für Philipp II. von Spanien, Tizians sogenannte *poesia* (Abb. 1), aus den 1550er und 1560er Jahren, berichtet, dass sie dem spanischen König aufgrund ihrer besonderen Lebendigkeit wert und teuer seien. Diese Lebendigkeit habe Tizian durch seine Farben erreicht. „Es ist aber wohl wahr“, heißt es dann wörtlich,

dass sich seine Arbeitsweise in diesen zuletzt genannten Werken sehr von der seiner Jugendzeit unterscheidet. Seine ersten sind mit einer gewissen Feinheit und unglaublichen Sorgfalt ausgeführt und sowohl aus der Nähe wie aus der Ferne zu betrachten. Letztere hingegen gestaltete er mit grob hingeworfenen Pinselstrichen und Flecken, so dass man sie von Nahem nicht zu betrachten vermag, sie aber aus der Ferne perfekt wirken. Diese Arbeitsweise hat zur Folge, dass viele, die sie nachahmen und ihre Fähigkeit darin beweisen wollten, recht plumpe Gemälde hervorgebracht haben. Der Grund dafür ist folgender: Auch wenn es vielen so scheinen mag, als wären sie ohne Mühe gemacht, so ist dies keineswegs der Fall und sie täuschen sich darin, denn man erkennt, dass sie überarbeitet worden sind und mit Farben wieder und wieder über sie gegangen wurde, so dass die Mühe darin sehr wohl zu sehen ist. Auf diese Weise angewandt, handelt es sich um eine wohlüberlegte, schöne und herrliche Methode, die die Gemälde lebendig und in

² Giorgio Vasari: Das Leben des Tizian. Neu übersetzt von Victoria Lorini, kommentiert und herausgegeben von Christina Irlenbusch. Berlin 2005, bes. S. 51 und Anm. 220.

ihrer Ausführung von großer Kunstfertigkeit erscheinen lässt und dabei die Mühen kaschiert.³

Man staunt, wie ein Künstler, der auf die Grundlegung im Disegno und auf Vollendung pocht, die Tiziansche Manier an dieser Stelle rechtfertigen und würdigen kann. Der Grund lässt sich leicht beibringen, das Argument entstammt klassisch-antiker Topik, in diesem Fall der Horazischen *Ars Poetica*. Dort heißt es:

Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dies will bei Lichte beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.⁴

Aus dem Zusammenhang gelöst bleibt unklar, ob die zweite Hälfte des Satzes sich noch auf die erste bezieht oder ein neues Argument aufruft. Jedenfalls war aus Horaz eine Rechtfertigung für die gelungene Fleckenmalerei zu beziehen.

So sehr Vasari die Wirkung des Fleckenstils zu würdigen weiß, er muss ihn auch in anderen Argumentationszusammenhängen verurteilen. Vasari spricht von anderen späten Werken Tizians wie dem Verkündigungsalter in San Salvador in Venedig (Abb. 2) und bemerkt:

Und sieht man in ihnen auch Gutes, so werden diese zuletzt genannten Werke von ihm (gemeint ist Tizian selbst) nicht so sehr geschätzt, und sie besitzen nicht jene Vollendung, die seine anderen Gemälde (gemeint sind die früheren) auszeichnet.⁵

Die Bemerkung soll implizieren, dass Tizian die klassische Vorstellung vom unabdingbaren Vollendungsgrad als einer Form der Einlösung objektiver Schönheitsvorstellung akzeptiert und sein eigenes Versagen im Spätwerk in dieser Hinsicht eingestanden habe. Vasari unterfüttert dies mit der Geschichte von seinem und Michelangelos Besuch im Atelier Tizians bei dessen Romaufenthalt 1545/46, wo sie die Malweise Tizians loben, wieder aufgrund der Lebendigkeit seiner Nachahmung, doch ihm Perfektion durch notwendige Verbesserung der bloßen, gelegentlich defizitären Natur aufgrund der fehlenden Disegno-Fundierung aberkennen.⁶ Als weitere Erklärung für die hinter das Frühwerk zurückfallende Qualität bietet Vasari ein Standardargument an, dass sich ebenfalls bis heute gehalten hat:

³ Ebd., S. 45; s. auch S. 47.

⁴ Quintus Horatius Flaccus: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort herausgegeben von Eckart Schäfer. Stuttgart 1994, S. 26/27, Z. 361–365.

⁵ Vasari: *Das Leben des Tizian* (Anm. 2) S. 51.

⁶ Ebd., S. 36, 38.

das Nachlassen der Kräfte im Alter. Wörtlich schreibt Vasari zum späten Tizian:

Doch hätte er gut daran getan, in diesen seinen letzten Jahren nur noch zum Zeitvertreib zu arbeiten, um nicht mit weniger guten Werken den guten Ruf zu schmälern, den er sich in seinen besten Jahren erworben hatte, als er noch nicht durch den natürlichen körperlichen Verfall zum Unvollkommenen neigte.⁷

Die nicht mehr sichere Hand, die schlechten Augen werden als Beleg für die bloß noch skizzenhafte Fleckenmalerei angeführt, die doch zuvor in der Horazischen Tradition durchaus noch als ein bewusst gewählter Modus von Vasari anerkannt worden war.

Dass Vasari hier Topik anhäuft und damit Tizian nicht gerecht wird, vor allem seinem Anspruch nicht, kann nun gerade das von Vasari als Beleg für den unbefriedigenden, weil unvollendeten Zustand seines Spätwerks zitierte Altarbild aus San Salvador (s. Abb. 2)⁸ belegen. In ihm finden sich neben weit ausgeführten Partien in der Tat große Bereiche in sehr fleckenhafter Manier, um noch einmal den Begriff der Zeit zu verwenden. Doch Tizian hat gerade dieses Bild auf sehr besondere Weise signiert. Vasari hatte das gerade vollendete Bild 1566 in Venedig gesehen. Zum einen spricht natürlich die bloße Tatsache, dass das Bild mit Tizians Namen versehen ist, für den vom Künstler verfügten Status der Vollendung. Doch die Signatur in ihrer besonderen Form gibt mehr. Zum einen erscheint sie in lateinischer Form in Antiquamajuskeln, schon dadurch wird die Anknüpfung an antikes Verständnis deutlich. Dann aber folgt nach dem ‚Titianus‘ ein doppeltes ‚fecit‘ (Abb. 3).



Abb. 3: Tizian, *Verkündigung*, Ausschnitt aus Abb. 2 mit der Signatur

⁷ Ebd., S. 51.

⁸ Ebd., S. 38.

Man hat gerätselt, wie diese doppelte Bestätigung zu lesen sei. Die wahrscheinlichste Lesart dürfte sein: „Tizian hat es gemacht und es ist, so wie es ist, vollendet“. Schon das ist aussagekräftig genug. Doch unter dem ‚fecit, fecit‘ zeichnet sich durch Abrieb eine darunter liegende ursprüngliche Formulierung ab, eindeutig als ‚faciebat‘ zu entziffern. Dreimal im Œuvre von Tizian findet sich diese Form des Hinweises auf seine Tätigkeit im Imperfekt. Sie stellt sich als eine ziemlich intelligente Paraphrase auf Apelles' Signierform dar, wie Plinius sie berichtet.⁹ Bei Apelles, so Plinius, handele es sich um einen Bescheidenheitstopos. Apelles, der berühmteste Maler der Antike, wisse, dass nichts im Leben perfekt sei und er, wenn er noch weiter gearbeitet hätte, der Vollendung vielleicht noch näher gekommen wäre. Nur dreimal habe Apelles mit ‚fecit‘ signiert und diese Werke damit zu wirklich vollendeten erklärt. Tizians bewusste Umkehrung dieses Vorgangs macht einerseits deutlich, dass ihm die Vorläufigkeit aller Bemühungen bewusst ist, andererseits aber demonstriert er auf sehr dialektische Weise, dass seine dem Augenschein nach unvollendeten Werke, bei denen noch dazu die einzelnen Partien unterschiedlich weit entwickelt sind, entgegen Vasaris Verdikt in dem Zustand, in dem er sie belassen hat, vollendete Werke deswegen sind, weil sie das, was den Künstler bewegt hat, zum Ausdruck gebracht haben. Der klassische Begriff der Vollendung, der formale Vollendung meint, die es ermöglicht, dem Bild ein schlüssiges Concetto abzuziehen, greift hier nicht, denn Tizian zielt nicht auf die anschauliche Einlösung eines Textes, ein Aufgehen des Bildes in sprachliche Transformation, sondern auf die Möglichkeit seines Nachvollzuges als Anschauungsgegebenheit, als einer tendenziellen Offenheit, die den Anteil des Betrachters einfordert.

Beim späten *Marsyas* plädiert ein Gutteil der Forschung dafür, das Bild für unvollendet zu erklären.¹⁰ Doch dagegen spricht auch hier schlicht die Tatsache, dass der *Marsyas* signiert ist ‚Titianus P‘, ‚pinxit‘, hat es gemalt. Nun wirft dieses Bild viele Fragen auf, die sich auch für die Behandlung von Turner als höchlichst relevant erweisen werden. Das beginnt damit, dass man nicht weiß, wer Apoll ist: der strahlende nackte

⁹ Ausführlich hierzu Werner Busch: *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner*. München 2009, S. 69–73; Valeska von Rosen: *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians*. Emsdetten 2001, S. 395–397; C. Plinius Secundus d.Ä.: *Naturkunde*. Lateinisch-deutsch. 37 Bücher in 31 Bänden mit einem Gesamtregister. Hrsg. und übers. von Roderich König u.a. München 1973–1996, 2004, Bd. 1. München 1973, §§ 26f.

¹⁰ Jaromir Neumann: *Tizian. Die Schindung des Marsyas*. Prag 1962; Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*. Emsdetten/Berlin 2002, S. 297–342; Kat.Ausst.: *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*. Hrsg. von Sylvia Ferino-Pagden. Kunsthistorisches Museum, Wien; Gallerie dell' Accademia, Venedig. Wien 2007, Kat.Nr. 2.13, S. 272–275; Busch: *Das unklassische Bild* (Anm. 9) S. 93–96.

Jüngling im Vordergrund, der Marsyas schindet, oder der links am Rand stehende, Viola spielende Jüngling. Trägt der rechts melancholisch grübelnde Midas mit Eselsohren Tizians Züge? Und wenn ja, grübelt er über das Ende des Lebens oder aber über die Metamorphose von Farbe in Haut und Fleisch nach? Das Bild weist unendliche *Pentimenti* auf – was Vasaris Beobachtungen zum Malprozess Tizians bestätigen, bis zu dreißig Schichten hat man beim Bratschespieler gezählt und andererseits gibt es Partien, in denen die bloße dunkle Untermalung stehen geblieben ist. Die Metapher von der Bildhaut und dem, was darunter liegt, konnte sich in der Tat einstellen, auch die Vorstellung vom Prozess der Schöpfung aus der ungegenständlichen Farbmaterie bis zur scheinbaren Verlebendigung des Dargestellten. Der Künstler agiert wie Gott, der aus dem Lehmklumpen Adam schafft. Der schindende apollinische Jüngling im Vordergrund scheint kaum über einen denkbaren Körper zu verfügen, er ist ohne nachvollziehbare Hüfte oder einen greifbaren Oberschenkel, auch wie sein linkes aufgestelltes Bein am Körper ansitzen soll, bleibt gänzlich unklar. Dagegen scheint Midas-Tizian über einen realen Körper zu verfügen. Wo, wenn nicht beim Marsyas-Thema scheint Fleckenmalerei angebracht? Die Häutung, die ja in neoplatonischer oder eschatologischer Deutung als Freilegung des wahren Wesens, der Seele, als ein Transformationsprozess in einen anderen Seinszustand begriffen wurde, offenbart sie nicht auch die Seele des Bildes, die Freilegung der Schöpfung? Ist die Vorstellung von der Selbstthematization der Malerei zu modern und ahistorisch gedacht? Konnte Tizians Malerei zeitgenössisch entsprechend gewürdigt werden? Um dies beantworten zu können, sind noch zwei Tiziansche Verfahrensweisen bei der Bildproduktion nachzutragen, deren Kenntnis sich sowohl auf Quellenevidenz als auch auf moderne gemäldetechnologische Untersuchungsergebnisse berufen kann.

Tizian hat, offenbar schon in relativ jungen Jahren, Auftragsbilder, die seine Werkstatt verließen, auf einer gleich großen Leinwand in groben Pinselumrissen kopiert oder kopieren lassen, sie dann zu späterer, manchmal sehr viel späterer Verwendung weggestellt, um dann bei Wiederaufgreifen des Themas, ausgehend von der ursprünglichen Fassung des Themas manchmal zu gänzlichen Überarbeitungen und Motivvarianten zu kommen. Die alte Form war bloße, aber offenbar unverzichtbare Folie, um dem Thema im Malprozess neue Dimensionen abzugewinnen. Diese Wiederholungen bzw. Varianten wurden in der Forschung häufig als Werkstattarbeiten abgetan. Die zumeist völlig neuen Bildlösungen sollten darauf aufmerksam machen, dass sie für Tizian nur auf diesem Wege zu haben waren, da kein vorgängiger zeichnerischer Entwurf zugrunde lag, den es in Malerei einzulösen galt. Formvorstellungen entstehen bei Tizian allein auf der Leinwand. Offenbar greifen die Kategorien ‚vollendet‘ und ‚unvollendet‘ vor diesen Werken nicht. Als Beleg dafür mag Tizians späte

Pietà dienen, die man ganz ans Ende seines Lebens datiert (um 1576) und die für sein eigenes Grabmal in der Frari-Kirche gedacht war. Sie ist bereits 1575 in situ gewesen, doch hat der päpstliche Nuntius per Dekret gefordert, das Bild müsse Tizian zurückgegeben werden, offenbar wegen seines in den Augen des Nuntius unvollendeten Zustandes.¹¹ Tizian dagegen hat es offensichtlich für vollendet gehalten, sonst hätte er es nicht über dem Altar anbringen lassen. Auch das zweite Argument, das für die Annahme des unvollendeten Zustandes eines Großteils des Spätwerkes, besonders der nach Tizians Tod 1576 im Atelier verbliebenen Bilder, sprechen soll, ist leicht zu entkräften. Tizian hat im Spätwerk mehr und mehr auf die Verwendung starker Primärfarben verzichtet, die Bilder erscheinen brauntonig, fast wie Grisailen. Zu diesem Typus gehört auch das Wiener Bild *Nymphe und Schäfer* von Anfang der 1570er Jahre.¹² Genaue Untersuchungen haben feststellen können, dass sich zum einen in den Braun-Grüntönen ungezählte Pigmente anderer Farben finden und zum anderen, dass Tizian nebeneinander verschiedene Malmodi wählen kann. Die Nymphe, bei allem weichen Farbauftrag, ist mit dunklem Pinselstrich nicht nur umrissen, sondern verfügt über einen opaken Farbkörper, der unseren Blick zentrieren soll, der Hirte und erst recht die Landschaft sind sehr viel unbestimmter angelegt mit ungeglätteten Pinselstrichen, die häufig in der Andeutung verbleiben. Dieser bewusste Verzicht auf Buntfarbigkeit kann wieder eine Pliniusche Rechtfertigung finden. Plinius kritisiert die aufdringliche modische Farbenwahl seiner Gegenwart und schreibt:

Bei der Betrachtung so vieler Farben in solcher Verschiedenheit kann man nicht umhin, die Vorzeit zu bewundern. Nur mit vier Farben, mit dem Weiß der Melos-Erde, mit dem Gelb des attischen Ockers, mit dem Rot der pontischen Sinope-Erde und mit dem Schwarz des atramentum, schufen die berühmten Maler, Apelles, Aetion, Melenthios und Nikomachos, ihre unsterblichen Werke, wobei jede ihrer Schöpfungen mit den Schätzen ganzer Städte bezahlt wurde.

Auch würden extrem teure Farben verwendet, das hätte die edle Malerei zum Verschwinden gebracht, und der Grund sei „dass man [...] um den Wert des Materials, nicht um den des Geistes besorgt ist“.¹³

Es hat lange gedauert, bis man die Rembrandt-Legenden vom verkannten Genie, das sich selbst verwirklichte, auf Kosten völliger Verkennung durch seine Zeitgenossen, durch Historisierung dekonstruiert hatte

¹¹ Von Rosen: *Mimesis* (Anm. 9) S. 376f.

¹² Kat.Ausst.: *Der späte Tizian* (Anm. 10) Kat.Nr. 2.12, S. 270; zur technischen Untersuchung ebd., Elke Oberthaler: *Tizians Spätstil anhand von „Nymphe und Schäfer“*, S. 111–121.

¹³ Plinius: *Naturkunde* (Anm. 9) Bd. 35. 2. Aufl. Düsseldorf/Zürich 1997, S. 46/47–48/49, § 50.

– und heraus kam eine Vita und eine künstlerische Auffassung, die sich in entscheidenden Punkten am Tizianschen Vorbild orientiert hat. Das heißt aber auch, dass der Rembrandtsche malerische Spätstil schon von daher ein bewusst gewählter Modus ist. Das Rembrandtsche Malverfahren weist viele Übereinstimmungen mit dem Tizianschen auf. Zwar stammen von Rembrandt viele hundert Zeichnungen, von Tizian nur rund 50, doch ist verblüffenderweise keine der Rembrandtschen oder Tizianschen Zeichnungen eine direkte Vorzeichnung. Die wenigen Zeichnungen, die als solche gesehen wurden und in der Tat in einem Zusammenhang mit einem bestimmten Gemälde stehen, sind Zeichnungen, die ich in anderem Zusammenhang ‚intermediäre Zeichnungen‘ genannt habe.¹⁴ Zeichnungen also, die während des Werkprozesses entstanden sind, an einem Punkt, an dem der Künstler nach Korrekturen oder Übermalungen auf der Leinwand nicht recht weiter kam und dann auf dem Papier mit einer Formfindung experimentiert hat. Auch unter Tizians wenigen Zeichnungen gibt es einige intermediäre Zeichnungen. Das erklärt sich nicht nur daraus, dass beide Künstler auf einen vorgängigen zeichnerischen Entwurf verzichteten, der womöglich per Quadratur auf die Leinwand zu übertragen wäre, sondern vor allem daraus, dass beide Künstler keine detaillierten Anatomiestudien betrieben haben, vielmehr auch Körper als Flächenerscheinungsphänomene begreifen. Der Körper wird nicht richtig konstruiert, sondern soll nur in Licht und Schatten richtig erscheinen, zumindest nicht zu sehr durch anatomische Unmöglichkeiten irritieren. Gelegentlich, wenn die Figuration nicht recht gelingen will, behelfen sich beide damit, komplizierte Partien schlicht in den Schatten zu legen. Auch Rembrandt beginnt auf der Leinwand mit einem dunkleren Grund, der den Mittelton des Gemäldes angibt, von dem aus zum Hellen und zum Dunklen gearbeitet wird. Auch Rembrandt skizziert den ersten Entwurf flüchtig in Grisaille mit dem Pinsel, auch er benutzt Pinsel, in denen sich Pigmentreste befinden. Das, was wir als Rembrandts Spätstil bezeichnen, benennen die holländischen Zeitgenossen als raue Manier und betrachten sie in der Tat als einen bewusst gewählten Modus.¹⁵

Schaut man genau hin, so kann man feststellen, dass Rembrandt diesen Modus schon in jüngsten Jahren beherrschte, dann aber, vor allem im offiziellen Porträt, den Publikumsbedürfnissen nach vollendeten oder besser: sorgfältig ausgeführten Gemälden nachkam, um dann im Spätwerk diesen, im Frühwerk eher privaten Modus auch bei offiziellen Bildern zu verwenden, in bewusster Opposition zu einem staatsoffiziellen, seit etwa

¹⁴ Zu Tizians und Rembrandts Zeichnungen, die nicht als Vorzeichnungen anzusprechen sind, Busch: *Das unklassische Bild* (Anm. 9) S. 76–84, 135–158, bes. S. 141–146.

¹⁵ Zur rauen Manier bei Rembrandt, Ernst van de Wetering: *Rembrandt. The Painter at Work*. Amsterdam 2000, S. 160–169.

der Mitte des Jahrhunderts geförderten Klassizismus, der der erreichten staatlichen Einheit als Überhöhung eher geeignet erschien. Doch Rembrandt hatte, entgegen der Legende, auch im Alter genügend Aufträge, vor allem von Gebildeten, die den Modus als solchen zu erkennen und zu schätzen wussten. In einem unterscheiden sich in der Bildanlage italienische und holländische Künstler allerdings grundsätzlich. Italienische Künstler, und so auch Tizian, beginnen mit der Figur und damit mit dem Vordergrund, betten die szenischen Motive anschließend in eine Hintergrundfolie ein, wenn man bei Tizian wohl auch sagen muss, dass er bei den Korrekturen und Übermalungen im Bild hin- und herspringt. Die holländischen Künstler dagegen, und in Sonderheit Rembrandt, bauen das Bild von hinten nach vorne auf. Aus dem dunklen Grund tauchen die Figuren langsam auf, das Impasto nimmt von hinten nach vorne zu. Auf jeder Stufe ist so die Gesamtwirkung zu kontrollieren, als letzter Schritt werden die Lichter aufgesetzt in klarem oder leicht getöntem Weiß. Hier ist das Impasto am dicksten, das heißt aber auch, am weitesten vorne, bei Rembrandt gewinnt es nicht selten geradezu haptische Qualitäten. Wir können im Wortsinn von einem aus dem Grund sich schrittweise erhebenden Farbkörper sprechen, auch von einem Ans-Licht-treten. Auch dies ist ein Modus der Verlebendigung.¹⁶ Tizian erreichte dasselbe Ziel für die Wahrnehmung auf andere Weise. Er wählte nicht selten eine grobe Rupfenleinwand, trug darauf bei dünner Untermalung die Farbe mit einem ausgesprochen trockenen Pinsel auf, sodass die Farbpigmente allein auf den Erhöhungen der Webknoten aufsitzen, während in die Täler entweder gar keine Farbe eingesunken ist oder nur die dunkle Farbe der dünnen flüssigen Untermalung. Dadurch entsteht, obwohl kein ausgeprägtes Impasto vorherrscht, ein vibrierender Farbflächenkörper, den wir ebenfalls als Modus der Verlebendigung erfahren, so als würde die Fläche atmen.¹⁷

Die holländische, geradezu systematische Bildanlage mit der Steigerung der Haptizität von hinten nach vorne ist im 17. Jahrhundert mit einem Begriff belegt worden, der nicht ganz einfach zu übersetzen ist. Die Holländer sprechen von ‚houding‘, was wörtlich übersetzt Haltung bedeutet und in weiterem Sinne das Phänomen richtig bezeichnet. Genauerhin steht ‚houding‘ für die Zusammenstimmung, das Stimmigmachen des Bildes, auch für die Zusammenführung der Teile.¹⁸ Der zum Klassizismus übergewechselte Rembrandt-Schüler Samuel van Hoogstraeten

¹⁶ Busch: Das unklassische Bild (Anm. 9) S. 122–134.

¹⁷ Kat.Ausst.: Der späte Tizian (Anm. 10) S. 115–117.

¹⁸ Paul Taylor: The Concept of Houding in Dutch Art Theory. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 55 (1992) S. 210–232; Busch: Das unklassische Bild (Anm. 9) S. 122; in größeren Zusammenhängen, Hans Joachim Dethlefs: Der Wohlstand der Kunst. Tokyo 2010.

spezifiziert dies noch, indem er das ‚houding‘ zuständig sein lässt für die durch Licht und Schatten erzeugte räumlich überzeugende Wahrnehmung. Durch die jeweilige Farbverwendung würden die Gegenstände vor- und zurücktreten. So finden die Dinge im Bild ihren adäquaten Ort – wir können ergänzen – ohne dass eine vorgängige räumlich-perspektivische Anordnung dem zugrunde läge. Rembrandt, so auch andere Theoretiker des ‚houding‘, sei in dieser Hinsicht unübertroffen, so sehr ihm andererseits klassische Form auch fehlen möge. Dass dieser Modus bedeutungstiftend eingesetzt werden kann, demonstriert Rembrandt an seinem *Bildnis von Jan Six* (Abb. 4) von 1654, also durchaus noch vor dem eigentlichen Spätwerk der 1660er Jahre. Die Hände, die Manschetten, die Handschuhe oder die goldenen Tressen des roten Umhangs sind mit seltener Rasanz gemalt. Der einzelne Pinselstrich folgt nur in Grenzen der Form, die er bezeichnet, erst die Addition der Pinselstriche, ihre Zusammenführung im Auge des Betrachters, stiftet die Form. Jan Six, Amsterdams späterer Bürgermeister, ist dabei, sein Haus zu verlassen, zieht die Handschuhe an, hat den Umhang lässig über die Schulter geworfen und verkörpert so das, was Baldassare Castiglione 1528 in seinem *Liber del Cortegiano* ‚sprezzatura‘ genannt hat, womit die elegante Leichtigkeit des Verhaltens eines Hofmanns bezeichnet ist. Kein Wunder, dass die erste holländische Übersetzung des *Cortegiano* von 1662 Jan Six gewidmet war. Er besaß im Übrigen gleich mehrere Exemplare des Castiglionischen Originals und dürfte das Konzept des Bildes mit Rembrandt besprochen haben, wohl wissend, dass Castiglione diesen Begriff von Leichtigkeit oder Lockerheit, die der Hofmann durchaus erlernen muss, die aber jegliche Bemühtheit souverän vermeidet – im Holländischen lautet der Begriff ‚lossigheid‘ – bereits auf die Kunst übertragen hat. Auch der Künstler – wir kennen das Argument bereits von Vasari im Zusammenhang mit Tizian – muss die lockere Malweise in langer Übung erlernen, sodass sie ihm erst spät im Leben gänzlich zur Verfügung steht.¹⁹

Und wie im Falle Tizians arbeitet auch Rembrandt mit zahlreichen Pentimenti, bis die Wirkung des Bildes überzeugt, die lockere Malweise wie mühelos erscheint. Wiederum wie bei Tizian gibt es in Rembrandts Spätwerk besondere Demonstrationen des Malprozesses. Im signierten und 1659 datierten *Moses* (Abb. 5) sind die Partien des Hintergrundes kaum entwickelt, zum Teil in der Untermalung stehen geblieben. Signatur und Datierung erscheinen im Vordergrund auf einem gegenständlich kaum lesbaren Farbfeld, auf dem wir die einzelnen Pinselstriche als solche wahrnehmen: Dem Unvollendeten wird das Signum des Vollendeten gegeben. Das entspricht gänzlich der Bemerkung von Arnold Houbraken,

¹⁹ David R. Smith: „I Janus“. Privacy and the gentlemanly Ideal of Rembrandt's Portraits of Jan Six. In: *Art History* 11 (1988) S. 42–63; van de Wetering: *Rembrandt* (Anm. 15) S. 160–162.



Abb. 1: Tizian, *Raub der Europa*, 1559–62, Öl a. L., 185x205 cm,
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum



Abb. 2: Tizian, *Verkündigung*, 1564/65, Öl a. L., 403x233 cm,
Venedig, Chiesa di San Salvador



Abb. 4: Rembrandt, *Bildnis Jan Six*, 1654, Öl a. L., 112x102 cm, Amsterdam, © Collectie Six



Abb. 5: Rembrandt, *Moses*, 1659, Öl a. L., 168,5x136,5 cm,
Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie,
© bpk / Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders



Abb. 6: William Turner, *Der Brand des Ober- und Unterhauses*, 16. Oktober 1834, 1835, Öl a. L., 92x123 cm, Philadelphia, The Philadelphia Museum of Art, Foto: © Westermann – Artothek



Abb. 7: William Turner, *Schneesturm. Hannibal überquert mit seinem Heer die Alpen*, 1812, Öl a. L., 146x237,5 cm, London, Tate Gallery, © Tate, London 2014



Abb. 8: William Turner, *Das Kriegsschiff „Téméraire“ wird zu seinem letzten Ankerplatz geschleppt, um abgewrackt zu werden*, 1839, Öl a. L., 91x122 cm, London, National Gallery, © bpk



Abb. 9: William Turner, *Rain, Steam and Speed – The Great Western Railway*, 1844,
Öl a. L., 91x 122 cm, London, National Gallery, © bpk

der seine Informationen gleich von mehreren Rembrandtschülern erhielt und der beschreibt, dass in Rembrandts Bildern manche Partien detailliert ausgearbeitet seien, während andere wie grob hingeschmiert erschienen, ohne zeichnerische Grundlage. Rembrandt habe, als man ihm dies vorhielt, geantwortet, so Houbraken: Ein Werk sei dann vollendet, wenn der Meister seine Absicht eingelöst habe.²⁰ Aus der Tizian- und der Plinius-Tradition war dies auch für Rembrandt auf doppelte Weise zu rechtfertigen. Die unvollendet genannten Werke Tizians wurden nach dessen Tod besonders geschätzt, wie schon Palma il Giovane berichtet.²¹ Und bei Plinius findet sich der Passus: Die letzten unvollendet hinterlassenen Werke der großen griechischen Maler würden deswegen besonders bewundert, weil sie Einblick in den Herstellungsprozess zuließen, die Gedanken des Künstlers offenbarten. Der Schmerz über den Verlust des Künstlers treibe die besondere Verehrung dieser Werke hervor.²²

Es dürfte deutlich geworden sein, dass bei aller Differenz im Einzelnen Rembrandt die Rechtfertigung für sein Tun durch seine Referenz auf Tizian erfahren hat und beide sich dabei der antiken Anekdoten zu den berühmten griechischen Malern bedienen konnten. Und so sehr das Alter bei Tizian und Rembrandt den freien Malstil befördert haben mag, es bleibt ein bewusst gewählter antiklassischer Modus, der einige Reflexion voraussetzt und mit einer Würdigung durch einen intellektuellen Adressatenkreis rechnen kann.

Mit einiger Verspätung sind wir nun bei Turner angelangt, und es fragt sich, inwieweit rekurriert Turner auf das zuvor für Tizian und Rembrandt Entwickelte und inwieweit hat auch sein Spätwerk modale Qualitäten. Turners lockere Malweise, bei ihm zumeist mit dem Begriff der Virtuosität verbunden, setzt wie bei Tizian und Rembrandt schon früh ein, jedenfalls vor dem, was man sein Spätwerk nennt. Dieses beginnt für die Forschung mit Turners Rom-Aufenthalt von 1828, die gelb-roten Hitze-farben scheinen auf den römischen Bildern geradezu zu explodieren.²³ 1829 machte Turner sein Testament, vermachte dem Staat die ungeheure Menge der im Atelier verbliebenen Werke – nach seinem Tode 1851 waren es 300 Gemälde und 20 000 Aquarelle und Zeichnungen – mit der Auflage, für seine Werke eine eigene Galerie zu schaffen.²⁴ Dieses Vermächtnis ist erst in der Gegenwart eingelöst worden. Vor allem aber forderte er, dass seine Pendants *Dido baut Karthago* und der *Niedergang des Karthagischen*

²⁰ Arnold Houbraken: *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*. 3 Bände. Amsterdam 1718–1721, 2. Aufl. 1753. Bd. 1, S. 259.

²¹ Von Rosen: *Mimesis* (Anm. 9) S. 414–419.

²² Plinius: *Naturkunde* (Anm. 9) Bd. 35. 2. Aufl. Düsseldorf/Zürich 1997, S. 110/111, § 145.

²³ James Hamilton: *Turner. A Life*. London 1997, S. 236f.

²⁴ Monika Wagner: *William Turner*. München 2011, S. 16.

Reiches dauerhaft neben Claude Lorrains *Hafen* und seine *Mühle* gehängt wurden: dem ist die *National Gallery* in London schon vor langer Zeit nachgekommen. Früh im 19. Jahrhundert, 1804 und 1806 werden als Daten angegeben, wurde bei der Jahresausstellung der *Akademie* bzw. der *British Institution* der ‚Varnishing Day‘ eingeführt, ursprünglich sollte er nur dem Firnissen der Bilder dienen, allenfalls letzte ‚touches‘ waren anzubringen, dann wurde die Möglichkeit, noch einmal in der Ausstellung an die Bilder gehen zu können, auf drei, schließlich gar auf fünf Tage ausgedehnt.²⁵ Niemand hat dies so weidlich und in so extremen Formen genutzt wie Turner. Eine Fülle von Anekdoten hat sich an Turners Nutzung der ‚Varnishing Days‘ angeschlossen, und alle rekurrieren auf seinen Werkprozess.

Drei seien kurz erwähnt. 1827 habe man an der Mauer in Turners Gemälde *Mortlake Terrace* ein Stück Papier aufgeklebt gefunden mit der schwarzen Silhouette eines Hundes. Turners Kollege Edwin Landseer habe sich einen Jux damit gemacht, Turner habe das überraschenderweise gefallen, und er habe den schwarzen Hund in sein Werk inkorporiert.²⁶ In der Tat ist er dort heute zu sehen. Der wahre Kern der Anekdote besteht darin, dass Turner häufig kaum lesbare, zumeist helle Farbgewebe in die Ausstellung gegeben hat, um dann mit wenigen dunklen oder direkt schwarzen Pinselstrichen dem Bild am Ende durch eine Staffage ein Thema zu geben, das häufig klassischer Natur war – damit waren die Bilder im Grunde genommen erst nachträglich zu Historien deklariert. 1835, und hier ist der Vorgang ganz ausführlich geschildert, habe Turner im Wortsinne ein Brandbild, auf dem außer Brandfarben nichts zu erkennen war, in der Ausstellung platziert, habe unter größter Aufmerksamkeit seiner Kollegen für Stunden mit der Palette in der Hand direkt vor dem Bild gearbeitet, nicht einmal aufgeschaut, wilde Pinselstriche darin angebracht und, ohne das Bild noch einmal auf Abstand betrachtet zu haben, kehrt gemacht, den Raum verlassen und seinen staunenden Kollegen die erste Fassung des *Brandes des Londoner Parlaments* (Abb. 6) hinterlassen.²⁷

²⁵ John Gage: *Colour in Turner. Poetry and Truth*. London 1969, S. 165–172; Wagner: *William Turner* (Anm. 24) S. 22.

²⁶ Hamilton: *Turner. A Life* (Anm. 23), S. 248f.; Eric Shanes: *The Mortlake Conundrum*. In: *Turner Studies* 3,1 (1983) S. 49–50.

²⁷ Kat.Ausst.: *Dreadful Fire! Burning of the Houses of Parliament*. Hrsg. von Katherine Solender. The Cleveland Museum of Art. Bloomington 1984; Werner Busch: *Turner und der Brand des Londoner Parlaments*. In: *Urbs incensa. Ästhetische Transformationen der brennenden Stadt in der Frühen Neuzeit*. Hrsg. von Vera Fionie Koppenleiter, Hole Rößler und Michael Thimann. Berlin/München 2011, S. 149–173, bes. S. 172f. Die Anekdote geht zurück auf E.V. Rippengille: *Personal Reminiscences of Great Artists*. In: *The Art Journal* 1860, S. 100, zitiert bei Kat.Ausst.: *Dreadful Fire!*, S. 54f.; John Gage: *J.M.W. Turner. „A Wonderful Range of Mind“*. New Haven and London 1987, S. 92.

1837 schließlich hat Turner nach Auskunft von John Gilbert seinen 1828 zuerst ausgestellten *Regulus am ‚Varnishing Day‘* radikal übermalt, allerdings nur mit einer Farbe, einem dicken Klumpen Weiß auf der Palette. Mit zwei oder drei dicken Schweineborstenpinseln habe er das Bild über und über mit weißen Markierungen versehen.²⁸ Gleich mehrere zeitgenössische Gemälde und Zeichnungen halten Turners Aktivitäten am ‚Varnishing Day‘ fest.

Was lehrt uns das? Zum einen, dass Turner mehr an der Farbe als Materie als an ihrer Funktion, den Gegenstand zu bezeichnen, interessiert war. Die Themengebung am Ende durch wenige Pinselstriche kommt einerseits einer Öffentlichkeitsanforderung nach, andererseits ist die Dunkelpartie so gut wie immer neben dem größten Helligkeitswert des Bildes gesetzt, Turner fordert diese Polarität. Und zum dritten soll der Farbeindruck des Bildes das Thema dominieren, was bei dem Sinngebungsinteresse des Betrachters dazu führt, dass wir uns auf die Suche nach weiteren Anzeichen der Markierung des Themas machen. Nicht selten ist die Themen gebende Hauptfigur des Bildes winzig klein, im Hintergrund geradezu versteckt angebracht, und nur guter Wille kann sie ausmachen. Bei *Agrippina mit der Asche des Germanicus* von 1839 entdeckt man sie nach langem Suchen links im mittleren Hintergrund, und auch das nur, weil Turner hier, winzig klein zwar, aber doch erkennbar, den Typus der klassischen Figuration dieses Themas zitiert, wie er in England etwa von Gavin Hamilton oder Benjamin West im 18. Jahrhundert geprägt worden ist.²⁹ Noch extremer ist der Fall von Hannibals stecknadelgroßem Elefanten, auf dem wir uns Hannibal vorstellen müssen, auf dem Bild von dessen *Überquerung der Alpen* (Abb. 7). Handelt es sich wie hier um eine Kampfszene, so ist der eigentliche Kampf ins Atmosphärische verlagert.³⁰ Historie ist nur noch ein Reflexionsgegenstand, kein ‚exemplum virtutis‘ mehr.

Turner stellt oft Altes und Neues einander gegenüber, bei der *Téméraire* (Abb. 8) von 1839, wo das alte Schlachtschiff aus der Schlacht bei Trafalgar mit eingezogenen Segeln, nur noch ein schwacher Schemen seiner Entstehungszeit, von einem schwarzen dampfenden und stampfenden

²⁸ Die Bemerkungen von Gilbert zitiert bei L. Cust: *The Portraits of J.M.W. Turner*. In: *Magazine of Art* 1895, S. 248f.; s. dazu Hamilton: *Turner. A Life* (Anm. 23) S. 248; Gage: *Colour in Turner* (Anm. 25) S. 169; ders.: *J.M.W. Turner* (Anm. 27) S. 92.

²⁹ Andrew Wilton: *J.M.W. Turner. Leben und Werk*. München 1979, S. 378; Wagner: *William Turner* (Anm. 24) S. 106–109. Zum Typus des Themas Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 203–205.

³⁰ Wilton: *J.M.W. Turner* (Anm. 29) S. 153, S.126; Wagner: *William Turner* (Anm. 24) S. 42f.

Steam-Boat zum Abwracken geschleppt wird.³¹ Oder wie bei *Rain, Steam and Speed* (Abb. 9), wo die schwarze Lokomotive mit goldenem Schild über die neu gebaute Maidenhead-Brücke auf uns zurast, während rechts am jenseitigen Ufer der Themse winzig klein ein Pferdeflug auf im Wortsinne überholte Zeiten verweist.³² Turner akzeptiert den wissenschaftlich-technischen Fortschritt der Gegenwart, ist mit einer ganzen Reihe von Wissenschaftlern wie Michael Faraday oder Mary Somerville befreundet, die über Kraftwirkung und Elektrizität arbeiteten.³³ Und die Entfaltung von Kräften mit ihrem Verwandlungspotential ist das Turnersche Hauptthema seines späteren Werkes. Er versucht die Kräfte als solche zu veranschaulichen, nicht primär die Gegenstände, die sie nutzen.

Ein Gutteil der späten Aquarelle Turners gehört zu den sogenannten ‚Colour Beginnings‘. Turner hatte dafür eine eigene Vorrichtung gebaut: Vier mit Papier bespannte Malbretter waren so miteinander verbunden, dass Turner sie durch ein Drehen mit einer Kurbel kurz in Wasser tauchen konnte, um dann nacheinander die wassergetränkten Papiere mit zerfließenden, keine Ränder bzw. klare Flächen bildenden Farben zu versehen, sie dann trocknen zu lassen, um dann wenigstens Genauere anzubringen.³⁴ Auch bei der Ölmalerei arbeitete er an mehreren Staffeleien gleichzeitig, brachte den jeweils auf der Palette befindlichen Farbton in allen von ihnen an. Dieses irritierende Verfahren diente einerseits der Zeitersparnis, andererseits ermöglicht es eine andere Art von ‚houding‘, die Wirkung des einzelnen Gemäldes ist auf jeder Farbstufe zu kontrollieren.

Mit Tizian und Rembrandt hat Turner sich zeit seines Lebens auseinandergesetzt, Tizian hat er schon 1802 im Louvre studiert.³⁵ Entscheidend dürfte jedoch die Lektüre von Sir Abraham Humes' *Notices of the Life and Works of Titian* von 1829 gewesen sein. Denn dort verbirgt sich auf den Seiten 112 und 113 eine beinahe wörtliche Wiedergabe des Boschinischen, von Palma il Giovane gespeisten Textes zu Tizians Malver-

³¹ Wilton: J.M.W. Turner (Anm. 29), S. 377; Abb. S. 206, Text S. 212; Wagner: William Turner (Anm. 24) S. 114–116.

³² John Gage: Turner. *Rain, Steam and Speed*. London 1972; Busch: Das unklassische Bild (Anm. 9) S. 201f.

³³ William S. Rodner: J.M.W. Turner. *Romantic Painter of the Industrial Revolution*. Berkeley/Los Angeles/London 1997; James Hamilton: *Turner and the Scientists*. Tate Gallery. London 1998.

³⁴ Der Begriff hat sich durchgesetzt, er geht zurück auf A.J. Finberg: *The Life of J.M.W. Turner, R.A.*, 2. Aufl. Oxford 1961 (zuerst 1939); John Gage datiert den Anfang auf 1816/17, Gage: J.M.W. Turner (Anm. 27) S. 83–90.

³⁵ Kat.Ausst.: *Turner and the Masters*. Hrsg. von David Solkin. Tate Britain. London 2009, zu Turner und Tizian: S. 34f., 45, 90, Kat.Nr. 35–36, S. 138–141; zu Turner und Rembrandt: S. 26, 37, 78–82, 90, 100, Kat.Nr. 39–45, S. 146–151.

fahren.³⁶ Selbst das Arbeiten mit den Fingern am Ende des Malprozesses, das Anbringen eines kleinen, Aufmerksamkeit erregenden roten Punktes und andere Details finden Erwähnung. Auch Turner hat offensichtlich das Arbeiten mit den Fingern übernommen. Und schon 1811 hat Turner in einer seiner akademischen ‚Lectures‘ Rembrandts Chiaroscuro-Verfahren und seine Konsequenzen beschrieben: „Rembrandt depended upon his chiaroscuro, his bursts of light and darkness to be felt. He threw a mysterious doubt over the meanest piece of Common“³⁷ – und zwar mittels Tonalität. Das ist klug gesagt: Auch der niedrigste Gegenstand kann aufgrund seiner Behandlung eine mysteriöse Dimension gewinnen. Das Gegenständliche wird transzendiert. Bei diesem Vorgang wird das Erzählerische aufgehoben und geht auf in Erscheinungsphänomen. Das hatten Tizian und Rembrandt Turner vorgemacht. Ihr sogenannter Spätstil feiert jeweils die Erscheinung von Malerei als solcher, doch ist dies, um es noch einmal zu sagen, ein reflexiver Modus, gerechtfertigt im Rekurs auf die antike Künstlertopik.

Alter oder die letzte Lebensphase? In dem Aufsatz „Der Spätstil“ von W. Adorno, Aufsatz „Der Spätstil“, wird die Frage nach dem Spätstil einer klassizistischen Ästhetik sowie nach dem Zusammenhang von Kunst wie des Lebens, sowie zu Beginn des Aufsatzes werden Adornos die Früchtemetapher der Seele für die „Spätwerke bedeutender Künstler“ gegen ihre gewohnten Assoziationen von Krankheit und Tod zu „wiegern sich hern, starkig dem bloßen Schmecker“ und „es fehlt ihnen all jene Hysterie, welche die klassizistische Ästhetik vom Kunstwerk zu fordern geachtet ist“.

Edward Said hat sich am Ende seines Lebens ebenfalls mit dem Spätstil in Musik und Literatur befasst. Um der Frage nachzugehen, wie im Werk einiger großer Künstler gegen Ende ihres Lebens eine neue Sprache entsteht, „ein Idiom, das man als ‚Spätstil‘ bezeichnen möchte“, wendet er sich seinen Spätwerken zu, „die nicht von Krankheit und letzten Lösungen kündigen, sondern von Umwälzungen, Schwüngen und Widersprüchlichkeit“. Deshalb greift Said auf Adornos Später Aufsatz zurück, in dem er die Trennung des Biographischen vom Spätwerk zugunsten Adornos Fokussierung des Ästhetischen bevorzugt. Die Formelkennzeichnung, die Adorno zu Derridas Spätstil hervorhebt, fasst Said zusammen als „das Spätliche, die nichtige Gleichgültigkeit gegenüber

³⁶ Sir Abraham Hume: Notices of the Life and Works of Titian. London 1829, S. 112f.. Die Boschini-Passage im Wortlaut und in deutscher Übersetzung, von Rosen: Mimesis (Anm. 9) S. 414–417.

³⁷ Zu Turners ‚Lecture‘ Jerrold Ziff: Background. Introduction of Architecture and Landscape. A Lecture by J.M.W. Turner. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 26 (1963) S. 124–147, Zitat S. 145.