

# Tintoretto – Maître-trompeur

## Zur Entstehung des Trompe-l'oeil in Venedig - oder der apokryphe Robusti

Das Trompe l'oeil ist so alt wie der menschliche Kunstsinn.

Als Jungpaläolithiker Unregelmässigkeiten ihrer Höhlenwände zur plastischen Maximierung ihrer Bison-Malereien nutzten, war dies ein Schritt zur Verdeutlichung und realen Steigerung ihres Jagdzaubers.

Trompe l'oeil ist stets mit dem Drang zur Überwindung der Dimensionen verbunden. Von Fläche zu Raum, von Raum zu Zeit. Von Zeit ins Übersinnliche.

Erst die dionysisch-apollinische Weltbefindlichkeit der Griechen und ihre optische Sinnlichkeit erlaubten dem Trompe l'oeil geschichtlich fassbar zu werden: die naturhafte Bemalung ihrer Statuarik und die wandverleugnenden *Pinakes* sind zwar verloren, aber die Römer überlieferten einen Abglanz der griechischen Realienlust in pompeianischen Raumillusionen, den Mosaiken der „ungefegten Böden“ und im veristischen Mumien-Portrait Ägyptens.

Das Christentum fegte um so gründlicher den Hedonismus der Antike hinweg und der abbildfeindliche Eschatologismus dauerte bis an die Pforten des Spätmittelalters.

Ostrom und die arabische Gelehrtenwelt bewahrten wenigstens in literarischer Form die Kunde von griechischer Bilderwelt: Plinius<sup>1</sup> überliefert die Legende vom Wettstreit eines von Zeuxis gemalten *Vorhangs* vor einem inexistenten Bild und über des Parrhasios *Trauben* an denen getäuschte Vögel gepickt haben sollen.

Während sich die Kultur Roms nach Konstantinopel verschob und Byzantinismus alle wirklichkeitsfrohe Realkunst überwanderte, retteten erst die räuberischen Kreuzzüge und die Vertreibung der geistigen Eliten aus Istanbul durch die Osmanen und schliesslich der Araber aus Spanien das geistige Erbe in die Metropolen des Abendlandes: Venedig war der eigentliche Nutzniesser; dank Raub- und Fluchtgut, etwa der Stiftung der Bibliothek Bessarions sowie der methodischen Sammlung und Übersetzung des antiken Schrifttums, dem hervorragenden Druckertum der Lagunenstadt etwa durch Aldo Manutios Offizin, verbreitete sich um die Wende des 15.Jhs. das Wissen um die verlorene Antike, während deren Skulpturen vornehmlich aus dem Boden Roms ans Tageslicht gelangten. Dieweil sich die Tiberstadt und Florenz an antiker Plastik und Architektur schulten, war Venedig dank nordischer Öltechnik (der van Eyck, van der Weyden, Campin, Petrus Christus) und atmosphärischer Historien- und Landschaftsmalerei sehr schnell bereit, mittels auf Vitruv gründenden Perspektive-Traktaten (eines Alberti, Piero della Francesca, Peruzzi, Sebastiano Serlio, Palladio<sup>2</sup> usw.) ihre Fassaden, ihre leinwandbespannten Saalwände, ihre Theaterkulissen, mit die Dimension der Fläche durchbrechenden Aussichten zu bereichern, die der lichtdurchflossenen flüchtigen Stimmung der horizontlosen Stadt entsprach. So kam es, dass in Venedig nach den Experimenten Andrea Mantegnas in Mantua<sup>3</sup> die ersten Saaldecken methodisch mit Malerei (sog. „Quadraturismo“) „durchbrochen“ wurden. Bezeichnenderweise war es nicht nur Vasari aus Florenz, der untersichtige Figurationen als lebensechte Visierungen einführte, sondern die fiktiven Architekturdekorationen der Gebrüder Cristoforo und Stefano Rosa aus Brescia in Verbindung mit Tizian, die in der Biblioteca Sansoviniana<sup>4</sup> 1560 ein noch erhaltenes Bravourstück schufen, während die meisten

---

<sup>1</sup> Plinius Nat.Hist.XXXV,64.

<sup>2</sup> z.B. das *Teatro Olimpico* di Vicenza.

<sup>3</sup> Mantova, Palazzo Ducale, *Camera degli Sposi*, Mittelbild der Decke (Durchm. 270cm.)

<sup>4</sup> Vestibül der Sansoviniana mit Tizians „*Sapienza*“-Oktogon, das noch keine wirkliche Untersicht aufweist, während die Architekturprofile eine schwindelnde Höhenrezession evozieren...

anderen Ausstattungen in der Folge an noch raffiniertere barocke Deckenrenovationen verloren gingen oder im Zuge historisierender "Restauration" verschwanden. So etwa die gesamte illusionistische Gewölbearchitektur der Madonna dell'Orto an deren Figurationen Jacomo Tintoretto beteiligt war. Die Kunde hierfür ist nurmehr dürftig<sup>5</sup>, aber triftig genug: in der Kirche San Rocco schuf er in Konkurrenz zum eigentlichen Meister der Raummalerei des Veneto, Giovantonio Pordenone, 1559 einen Argenterie- und Reliquien-Schrankprospekt mit der raumtäuscherischen Darstellung der „probatica Piscina“ (Jesu Heilungswunder am Teiche Bethesda), deren virtuelle heilskräftige Wasseroberfläche die Besucherebene des Publikums fast auf Augenhöhe erleben liess, während ein Lahmer seine Beine *herabtauchte*, um kanonisch „als erster“ der Heilung teilzuhaben. Die in den Raum greifenden Glieder wurden von den Restauratoren der 30-er Jahre als "nicht original" entfernt – nicht zuletzt, um die erste grosse Tintoretto-Ausstellung von 1937 pflegeleicht bestücken zu können – doch in erster Linie dank der bis in die jüngste Neuzeit dauernden Ignoranz vor den exegetischen Interessen und der profunden Quellenkenntnis des Künstlers. Immerhin bleiben uns die Zeichnungen J.H.Fragonards und der Reproduktionsgraphik, um von der vorbarocken Bravour des Malers zu künden, die über Andrea Pozzos Jesuitenkuppeln, erst zwei Jahrhunderte später zu den luftigen Apotheosen eines Tiepolo führten.

Als **Trompe-jurie** machte sich der Meister seinen Namen in der konkurrierenden Künstlerschaft erstmals unvergess- und unverzeihbar mit seinem unfairen Wettbewerb um den Dekor der Scuola grande di San Rocco, wo er seine untersichtige *Erhebung des Heiligen Rochus* zur eigenen Apotheose gerierte indem er das „schwindelnde“ Wettbewerbs-Oval als *fait-accomplì* in die Albergo-Decke einsetzte und obendrein als Geschenk erklärte, bevor die Jurie überhaupt ein Urteil fällen konnte. Mit diesem Coup sicherte sich Jacomo seine Zukunft als "Hofmaler" der Bruderschaft, die ihm trotz aller Gegnerschaft erlaubte, seine "Sixtina" zu verwirklichen.

Ein geradezu paradoxes Verhältnis des schnell und kursiv malenden Tintoretto zum miniaturhaften Konterfei von Details wie floralem Dekor, Liturgiegeräten, Schriftbildern, physiognomischen Beobachtungen usw. liess ihn in die Nähe zum Trompe-l'oeil gelangen, zwar nicht im Sinne eines L'art pour l'art unserer Zeit oder der Capricen des 19.Jhs., doch bieten sie uns Wege zum Verständnis jener Bestrebungen.

Sein exegetisches predigthafte Exemplifizieren an Hand seiner bildgewordenen Quellen (Vulgata, Legenda Aurea, der Theo-Journalismus Pietro Aretinos, klösterliche Erbauungsliteratur, theologische Streitschriften usw.) schufen die Bereitschaft des Betrachters zur inneren Assimilation seiner Botschaften: wahr ist, was vollendet wirkt, was „più che vero“ scheint und somit Teil hat an der göttlichen Schöpfung. Die Aktionen und Bewegungsbilder seiner himmelstürmenden Protagonisten wirken zwar oft flüchtig, verschwommen, photographisch gesprochen verwackelt, doch ihr Realitätsgrad wird zurückgewonnen am detaillierten Anschauungswert etwa eines zerfledderten Buches, eines vergoldeten Rauchfasses, einer funkelnden Brosche oder am Verwehen silbernen Barthaars. Sein spiritueller Objektivismus könnte geradezu byzantinische Wurzeln bezeugen, wenn man

---

<sup>5</sup> Seit den frühesten Ovid-Illustrationen einer Decke des Palazzo Pisani (Gall. Estense Modena) und verlorenen Freskierungen diverser Fassaden in Venedig zeugen noch einige Beispiele z.B. *Allegoria della Musica*, Smgl Contini Bonacossi Florenz, *Capriccio de'Sogni*, Detroit, div. Decken der Scuola di San Rocco und des Dogenpalastes, vom Interesse Jacomos am Untersichtbild.

bedenkt, wie sehr ihm die graeco-dalmatinische Gemeinde nahestand. Blattgoldverwendung, Reflexlichter, liturgische Besonderheiten der Ostkirche, die Thematik von *Unio Mystica*, *Anastasis*, Limbus-Abstieg, frühe hieratische Posen von Heiligen und der Madonna, sein Christusbild des Pantokrator-Typus, schliesslich die Wahlverwandtschaften eines Theocopuli-El Greco oder Michail Damaskenos<sup>6</sup>, usw. sind unübersehbare Anzeichen einer Ernstnahme ostkirchlichen Bildverständnisses im Rahmen der Wahrheitssuche ausserhalb der romorientierten Orthodoxie.

Doch zurück zu Beispielen der Tromperien in einigen Werken Tintoretts:

### **Beispiel 1: Le Trompe-lecteur.**

Die Bamberger *Himmelfahrt Mariens* ist ein Altarwerk ausserordentlicher Imponenz, das seinen Weg ins Ausland suchen musste, weil es den konservativen Ansprüchen der venezianischen Auftraggeber nicht entsprach: die Thematik der „Unio Mystica“, der ostkirchlichen Begegnung Jesu und Marias in Gestalt der Ecclesia und Neuen Eva im Moment der letzteren Himmelfahrt aus ihrer altarähnlichen Grabtumba (Koimesis, Arreptio) muss Anstoss erhoben haben und wurde durch eine formatmässig fast identische, aber theologisch konformere und überdies Paolo Caliari - il Veronese imitierende, ja geradezu plagiatierende *Assunta* ersetzt, denn die Besteller der Kirche Santa Maria Assunta dei Crociferi, heute dei Gesuiti, wollten einen festlichen farbigen "Veronese". Überdies sollte das minutiös abgebildete Altargerät im Vordergrund den Übergang zum davor platzierten Altar verwischen und eine spiritual erlebbare 3-D Kontinuität suggerieren.

Die aufgeschlagenen Bibeln zu Füssen der Apostel in Bamberg und Venedig sind je das Konterfei der Hausbibel Tintoretts, eine Volgare-Übersetzung des Dominikaners Sante Marmochino von 1538<sup>7</sup>, die wie jene des bekannteren Brucioli, bereits 1546 indiziert wurde. Nicht genug der Lesbarkeit von Kapitelüberschrift und Pagination des bamberger Exemplars, sind zwei verschiedene Seiten reproduziert, auf die nur ein aufmerksamer Leser hingewiesen wird: die linke eher unauffällig mit dem 1.Makkabäer-Buch auf das Ende des Alten zum Neuen Testament, die rechte auf eine Stelle des moralisierenden Ecclesiasticus (oder Jesus Sirach)weisend, in der das Portrait eines rechtschaffenen heilswürdigen Bürgers vom Ideal-Format eines Tintoretto evoziert wird. Wenn wir als gesichert annehmen, dass sich Giacomo im apostelumstellten Hintergrund als einziger mit dem Jacobus-Pilgerstab abbildete, ist klar, dass er sich mit Bild und Bibeltext der "Assunta" zu empfehlen beabsichtigte.

In der Gesuiti-Variante verzichtet Giacomo auf jegliche Selbstschau und Verweis-Spielerei zu Gunsten einer sakramentalen Ausstellung der minutiös abgebildeten Totenliturgiegeräte Mariens, die den Übergang zum wirklichen bildnahen Altar fortsetzte und einen eucharistischen Zusammenhang zum Messeakt erhielt.

Die in Bamberg kopierten Buchseiten mit lesbarer Pagination sind neben den miniaturistisch reproduzierten marianischen „Heils-„Pflanzen eine Art Vorspiel zu einem Trompe-l'oeil, sowohl dem Gebet des Betrachters, der Fürsprache der Göttlichkeit und der Vertiefung in ein moralisches Memento gewidmet. Wir sind nicht

---

<sup>6</sup> ... den er beriet und der seine *Hochzeit zu Cana* „kopierte“. Der Grieche Vassilacchi gen. Aliense war einer seiner Schüler, Andrea Meldolla gen. Schiavone Mentor und Freund, wie auch diverse Mitglieder der Rocco-Bruderschaft Dalmatiner waren ...

<sup>7</sup> s. E.W., *Die Bamberger „Himmelfahrt Mariae“ von Jacopo Tintoretto*; Arbeitsheft 42 des bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege 1988, S.61-112.

weit von den deutlichen Briefadressen in einem *Quodlibet*<sup>8</sup> des 17/18.Jhs. entfernt, mit dem Unterschied, dass jene eine profane, wenn auch ebenso kryptische autobiographische Lektüre erheischten.

### **Beispiel 2: Le Trompe-inquisiteur.**

Um 1553 schuf Tintoretto für die Salzmagistratur zwei Doppelmotivbilder mit den Patronatsheiligen der abtretenden Beamten als Nachfolgeaufträge seines im selben Jahr verstorbenen Vorgängers und vermutlichen Lehrers Bonifacio Veronese und gewann sich so eine künftige öffentliche Verdienstquelle. Die Zwillinge-Bilder erfuhren ein unwürdiges dekoratorisches Schicksal unter Restauratorenhand, doch ihre vieldiskutierte Berühmtheit rettete sie vor endgültiger Verderbnis.

Einer der Nobili trug den beliebten Namen Girolamo, gemäss dem Bibelübersetzer, Asketen und Patron der Gelehrten, dem „Athleten der Kirche“, Kirchenvater Hieronymus von Stridon. Diesen repräsentiert Jacomo neben dem Apostel Andreas in büsserischer Nacktheit unter den kanonischen Symbolpflanzen Weinlaub, Feige und Olive (der fundamentalen römischen Oekonomie-Dreiheit „*ficus olea vitis*“ des Plinius) sowie dem bekränzenden Efeu des Gelehrten (der „*Hedera fama doctorum*“ des Emblematologen Alciatus).

Sein rustikales Pult ist Auflage für eine *hebräische* Bibel, die durch die erfolgreiche Druckerei von Daniel Bomberg in Venedig vertrieben worden war, dem einzigen Verleger der die Inquisitionsverdikte überlebte, weil ihn ein Privileg Leos X.ten vor dem Ruin bewahrte. Bedenkt man, dass am 21.Oktober 1553 alle auftreibbaren Talmude und unzählige weitere hebräische Druckwerke öffentlich auf dem Markusplatz als häretisch verbrannt wurden, wundert uns die Unverfrorenheit des Malers nicht wenig, eines dieser gut durch ihren typischen linksläufigen Drucksatz mit ihren verschachtelten Kommentaren erkennbaren Bücher als Tenach-Vorlage wiederzugeben!

Auch das Gegenstück der Heiligen Ludwig und Georg ist alles andere als von Frömmigkeit getränkt, kümmert es sich doch mehr um die spiegelfreudige Eitelkeit der unschicklichen Prinzessin auf dem Drachen und dessen furchterregenden Ausfauchens in den Betrachtterraum hinaus: ein alle fünf Sinne herausforderndes "Trompe-sens" sondergleichen, wissentlich dem *Paragone* bzw. Theorie-Streit um das Primat von Skulptur oder Malerei gewidmet!

Der Verdacht, Tintoretto sei Reformtendenzen nahegestanden, erhielt neben anderen ikonographischen Eigentümlichkeiten wie der genannten Bamberger *Unio Mystica* nicht geringen Zuspruch, zumal er in intellektuellen Kreisen wie Pietro Aretino, Andrea Calmo, dem Juwelier-Poeten Caravia und den reformnahen Prälaten und Kardinälen der Familie Contarini verkehrte<sup>9</sup>, die alle der Inquisition verdächtig waren oder gar von ihr verfolgt wurden.

---

<sup>8</sup> Aus der klassischen Musik entlehnter Begriff der motivischen Beliebigkeit, der in der Malerei beiläufig zusammengeführte meist vordergründig belanglose Gegenstände bezeichnet.

<sup>9</sup> Neuerdings kamen inquisitorisch verfolgte Stimmen neben den Bibelübersetzern Antonio Brucioli und Sante Marmochino auch Theologe Guillaume Postel, Nuntius Pierpaolo Vergerio, Erasmus von Rotterdam, Philosoph Bernardino Telesio, Verleger Vincenzo Valgriso u.a. ins Kreuzfeuer des Häresievorwurfs...

### Beispiel 3: Le Trompe-l'ouie.

Jacomo war als praktizierender Musiker bekannt wie seine Tochter Marietta als Sängerin und Clavicembalo-Spielerin. Tintoretto und seiner Bottega werden zahlreiche Gemälde mit Musikthematik oder naturgetreu abgebildeten Instrumenten zugeschrieben<sup>10</sup>. Der Markuskantor und Musiktheoretiker der „*Istitutioni Harmoniche*“ mitunter zu *Senarium* und Hexachord, Giuseppe Zarlino, war Freund und Hauslehrer der Familie Robusti. In einem Bild des Dresdener Kunstmuseums spielen uns sechs dürftig bekleidete Mädchen auf, die ich Nymphen (oder drei Horen und Grazien als Vertreterinnen von Rhythmus und Harmonie) benannt hatte, weil sie nicht wie sonst üblich, neun Musen sein können und weil der Liedanfang „Dolc'amorose e leggiardrette *ninfe*...“ lautet. Nicht nur sind die Instrumente des Sextetts von ausserordentlicher Präzision, auch zwei von drei Partituren sind les- und zuschreibbar: ich identifizierte zwar den Text des einen Liedes in der Hand der Sängerin rechts, musste mich aber vom eminenten Musikologen H. Colin Slim<sup>11</sup> belehren lassen, dass nicht Giovan Ferretti, sondern ein anonymer Komponist unter dem Editorennamen Giovan Leonardo Primavera der Autor dieser „Napolitana a tre voci“ gewesen sein muss, die 1566 bei Scotti in Venedig herauskam. Das am Boden liegende Stück wies Slim indessen dem viel berühmteren Andrea Gabrieli zu, ebenfalls um etwa 1566. Schlüsselt man die Bildkomposition graphisch auf, hat man das Gefühl, selbst die Häupter der Mädchen seien einem musikalischen Kanon, oder gar einer virtuellen Notenschrift eingeschrieben, einer Art „Trompe l'ouie“ gewissermassen, wenn man sich eines frühen Bildes erinnert, in dem Narziss am verderblichen Teiche kniet, betört von warnenden Vogelstimmen und dem Widerhall der ihn verfolgenden liebeskranken Nymphe Echo, deren Ruf von einer Ruinenhalbkuppel zurückgeworfen wird, die als optischer Schalltrichter den absoluten Bildmittelpunkt einnimmt und wie so oft den Architekturtraktaten des befreundeten Sebastiano Serlio geschuldet ist..

### Beispiel 4: Le Trompe-trompeur.

Und wenn wir den spiegelnden Weiher des Narziss heute nicht mehr so richtig wahrnehmen können, weil ihn einstige Restauratoren-Kollegen verdarben, so wenden wir uns einem echten „Spiegelbild“ zu, das der Schild des kriegerischen Mars generieren sollte, welcher, um vor Intrusern geschützt, sein Stelldichein mit Venus zu geniessen beliebte<sup>12</sup>. Seinen Schild stellte er just zwischen Wand und Fenster, was man einem teuren muranesischen Boudoirspiegel eigentlich nicht zumuten würde. Indessen wird der polierte Aufpasser selbst zum Verräter, weil vom Hahnrei Vulkan einst eigens erschaffen, er seinen Schöpfer mitnichten *hinters Licht führen* würde: Lichtgott Apoll strahlt also als virtueller Späher gemäss umgedeutetem Homer<sup>13</sup> zum Fenster herein, bündelt sich in einem gläsernen Väschen, gelangt in doppelter Lichtführung über einen kleinen bildausserstehenden, aber noch als Spiegelung wahrnehmbaren Toilettenspiegel hinaus zur Esse des göttlichen Schmieds, der vom warnenden Reflex irritiert ins eheliche Gemach stürzt und die häusliche Bescherung mit einem unter den Tisch geflohenen und zusätzlich verbellten Mars vor der sprichwörtlich lachenden Götterschar *in absentia* oder in der voyeuristisch implizierten *persona spectatoris*, dem Bildbetrachter ausbreitet. Die Götterfarce ist für ein themenbezogenes Symposium nur indirekt ein Trompe-l'oeil, oder besser ist sie eigentlich dessen Gegenteil: Weil ich 1994 und 2000

<sup>10</sup> s. E.W. *Jacopo Tintoretto und die Musik* in: artibus et historiae Nr.10 1984, S.67-119.

<sup>11</sup> H. Colin Slim, *Tintoretto's music making women at Dresden* in: imago musicae VI, 1987, S.45-78.

<sup>12</sup> s. E.W. *Des Vulkan paralleles Wesen, Dialog über einen Ehebruch...* München scaneg 1994.

<sup>13</sup> Homer, *Odyssee* VIII, 266-369.

unbedingt den Nachweis erbringen wollte, dass Tintoretto seine Eulen-Spiegelei mit rechten Dingen vollzog, bemühte ich die damals noch in Amors Schuhen schlummernde Computer-Zeichnerei der Hochschule Bern, die mir handkehrum mit katoptrischem Rechenprogramm bestätigte, dass der Meister mit echten Spiegeln am von der Historie überlieferten ausleuchtbaren Modellkasten mit Figurinen hantierte, um genau darzustellen, was ihm zu beobachten vorschwebte – ein unerhört raffiniertes Schau-Spielchen, das es in der Kunstgeschichte vor den niederländischen Kabinettstücken, Anamorphosen und Vanitas-Bildern des 17/18.Jhs, nicht mehr geben sollte.

### **Beispiel 5: Le trompe-sujet.**

Als Abgesang des Witzes eines so astuziösen Tintoretto nun noch ein Gruppenportrait seiner Familie, wohl erst um 1584 vom Sohne Domenico gemalt, camoufliert als im Venedig der Kurtisanen beliebte Darstellung *der Ehebrecherin von Christus*, die sich im Statens Museum Stockholm erhalten hat<sup>14</sup>.

Die allzu bräutlich ausgewiesene Sünderin entpuppte sich als Gierolima Robusti<sup>15</sup> / (als Nonne Suor Perina), die mit ihrer Schwester Lucrezia/Suor Ottavia ins stadtrandige Kloster Sant'Anna verbannt wurde und als einziges privates Mitbringsel ein „religiöses“ Bild mitnehmen durfte. Den Hintergrund der Szene vertauschte Domenico, künftiger Erbe des Malereibetriebes der „Tentoretti“ anstelle des üblichen jerusalemischen Tempelinnern, mit der lokalen Aussicht vom Atelierfenster der Familie auf den Prospekt der Madonna dell'Orto, dereinst Grabeskirche Jacomos und der Seinen. Die Erinnerungs-Vedute liess sich durch Triangulation und Fotografie-Abgleich auf den genauen heute verschwundenen Aussichtspunkt bestimmen und erlaubte mir zu erweisen, dass die Robusti und Gehilfen nicht im eigentlichen noch heute bestehenden Palazzetto arbeiteten, sondern in einer eigens anliegenden grossräumigen „Tezza“ oder Hochbaracke (gegenüber der Rückseite des Palazzo Mastelli oder „del Camello“), welche allein die Riesenleinwände des Meisters seit 1547 beherbergen konnte. Als Statisten der monastischen Hochzeit mit dem Erlöser im Gewande einer "Adultera" figurieren die Mitglieder der Familie Robusti<sup>16</sup>, deren genaue Identifizierung nun der vertieften Forschung harrt.

Hier handelt es sich wiederum weniger um ein Trompe-l'oeil, als ein Trompe-sujet oder gar „Trompe-l'Abbesse“, hatte doch die Äbtissin den frommen Betrug zu sanktionieren, mit dem sich die armen Schwestern in ihrer Klausur ans weltliche Familienleben erinnern durften, wenn sie über Jahre an ihrem ebenso glorreichen wie heute verschollenen Antependium stickten, das die *Kreuzigung* der Scuola di San Rocco wiedergab, dem künstlerischen absoluten und Absolution versprechenden Ruhmeshöhepunkt ihres Vaters Giacomo Tintoretto.

### **Fazit:**

Das Trompe-l'oeil ist im allgemeinen eines der empfindlichsten malerischen Ausdrucksmittel der Kunst, denn nur die höchste materielle Integrität rettet seine Botschaft der absoluten Naturnähe in die Gegenwart. Sobald ein Werk den Anspruch der täuschungsnahen Widergabe verliert, ist seine Aussage ein Torso.

Tintoretts unzählige „Miniaturen“ wurden angesichts seines grossflächigen Oeuvres zumeist verkannt, unterbewertet, vernachlässigt. Restauratoren fuhren oft mit

---

<sup>14</sup> s. E.W. *Ein Blick aus Tintoretts Werkstatt in Venedig – Adultera sine studio*, in: *Künstlerhäuser*, Zürich/München 1985, S.69-82.

<sup>15</sup> neu s. Melania Mazzucco, *Jacomo Tintoretto & i suoi figli*, Milano 2015<sup>3</sup>, pag. 601-633.

<sup>16</sup> Die ungehörige Anwesenheit zweier weiterer Frauen im "Tempel" verraten die Alienation des Themas ebenso wie die Absenz identifizierbarer "Jünger" oder Pharisäer!

grobem Geschütz auf, wenn es galt, schiere Quadratmeter zu bearbeiten. Kaum eines seiner Werke hat keine Formatänderungen, Anstückungen und Mutilationen erlebt, die man seitens der sammelfreudigen Besitzer einst von Künstlern und Restauratoren forderte. Deren Unwissenheit gegenüber den versteckten Finessen, ikonographischen Spitzfindigkeiten und literarischen Hintergründen seiner Schöpfungen hat unübersehbare Schäden hinterlassen, die keine Retouche oder Übermalung behebt, keine Dokumentation lindert. Nur der Restaurator weiss letztlich, ob eine Leinwand intakt, ein Zirkelpunkt erhalten, eine Naht verlorene Flächen rekonstruieren hilft. Unser Analysehandwerk muss sich erweitern um lokale Masseinheiten, Goldene Schnitte, Quadriertechniken, digitale Zeichentricks, um den Historikern die richtigen Antworten auf ihre Frage nach Substanz, Subsistenz, Originalität, Echtheit, Materialität zu liefern, noch bevor es ans blosses Konservieren und Restaurieren geht.

Der Schein eines Werkes ist so kostbar wie sein pures Sein.

Wenn Sie, liebe Zuhörer jüngst von fiktiven oder alternativen fake-News, politischen Trompe-l'oeils oder besser Trump-l'Oeils überfahren werden, denken Sie an Jacomo Tintoretos unternehmerische Winkelzüge und gesellschaftlichen Bocksprünge, sein spielerisches Mimikri sich mit den Federn eines Pordenone, Tizian, Michelangelo oder Veronese zu maskieren, Charakterzüge, die Sie vergewissern können, dass es alles schon einmal gegeben hat auch das Trompe-l'oeil in allen seinen schillernden Abwandlungen.

**Erasmus Weddigen  
Karneval 2017**