

ECCE HOMICIDA

Glossen zu Tintoretts Judasbild

in S. Marcuola, S. Trovaso, S. Polo und in der Scuola Grande di S. Rocco¹

“Quell’anima lassù c’ha maggior pena”
disse ‘l maestro, „è Giuda Scariotto,
che l’capo ha dentro e fuor le gambe mena.”
Inferno,XXXIV,61-63

Seit Dante im 34. Gesang des Inferno, im neunten Kreis des Cocytus, der Giudecca, mit Judas Ischarioth, neben Brutus und Cassius die höchste Form des mörderischen Verrates in den drei Cerberus-Mäulern des „dreieinigen“ Luzifer zu büßen bestimmte, ist der Erzfeind und Gottestöter Judas der Inbegriff der Verwerflichkeit geblieben, ja hatte in den Religionswirren der Reformation noch an diabolischem Profil gewonnen. Die Albigenser und Waldenser einst und die Lutheraner und Protestanten jetzt galten nun als Ketzer und Verräter an den Wahrheiten des Katholizismus. Im weniger romfreundlichen Venedig als Hochburg des Druckerwesens und der Vulgarisation der heiligen Schriften begegneten sich die verschiedensten Färbungen der Interpretation nicht nur in den Schriften der Klostersgemeinschaften, Theologen, Philosophen, den Poligrafi, und Populärautoren sondern auch im ikonologischen und ikonographischen Repertoire der darstellenden Künstler.

Der erbitterte Kampf um den Laienkelch der Utraquisten in Konzilen und Streitschriften fanden ihren Niederschlag besonders in den Darstellungen des Letzten Abendmahls und der Fusswaschung. Aber auch in der Hochzeit zu Cana, der Konversion der Sünderin beim Mahl im Hause des Pharisäers Simon², im Festmahl bei Levi dem Zöllner, (mit Ausnahme vielleicht in der Emmaus-Begegnung), spielte immer die latente Frage mit, wie halte es der Künstler mit der Präsenz von Brot, Wein oder Wasser, den Festmahl-Gedecken, der Verabreichung des Sakramentes oder lediglich dessen symbolhafte Segnung als Kollateralhandlungen zur Todesvorausschau, zur Verratsverkündung oder der Bezeichnung des Täters: vornehmlich aber mit der sichtbaren Gegenwart des Judas.

Die Inquisition der Dominikaner und Autoritäten wie Nuntius Giovanni della Casa³ oder der strenge Datar Gian Matteo Giberti wie der fromme Polemiker Giovanni Andrea Gilio wachten noch vor den Auswirkungen des Tridentinums in Venedig über die Korrektheit und Auslegung der Bilder, was bis zum Prozess des Veronese und zur zwangsweise umgetauften *Ultima Cena* in ein *Gastmahl im Hause des Levi* eskalierte.

Im Werke Jacomo Tintoretts lohnt es sich besonders, nach den Unterschieden seiner eigenwilligen Deutungen der *Ultima Cena*, der *Lavanda dei Piedi* und der in ihnen spielenden Rolle des "Giuda Iscariotto" zu fragen, da sie nicht wenig über des Malers Verhältnis zu Quellen, Glaube und Bibeltreue auszusagen hilft⁴. Vier Varianten der *Cena* wollen wir uns

¹ vorliegender Text beruht auf einer Vorlage von 2009, *Tintoretto und die Judasfrage.pdf* in: Homepage: erasmusweddingen.jimdo.com. Rubrik *Tintoretto*.

² Die frühe Darstellung im Escorial und jene reduzierte in Padua behandeln mitunter das Thema des Geizes und notwendigerweise müsste Judas als Kassenwart der Apostel impliziert sein. In der Tat ist die Gestalt des Jüngers mit verschränkten (bzw. irreverenten) Armen (Aretins „il gombito insu la mensa“) am Tisch, der das Tun der Sünderin misstrauisch von oben herab beobachtet, folglich Judas, auf den auch der Hund im Escorial hinweisen dürfte. Vergebung und Grazie Jesu gegenüber Verräter und Sünderin liegt im auffälligen Brote, durch welches die Falllinie des goldenen Schnittes und die waagrechte Bildhälftelung führt. Auch in Padua ist die *pagnotta* zentraler Kreuzpunkt (Hinweis auf das Opfermotiv?!) der Szene. Gestützt wird unsere Annahme durch die Sequenz der *Humanità* Aretins in der auf die Schilderung der Bekehrung Magdalenas (ed.1628, p.301f) mit dem eifersüchtigen Protest der "brigata" Jesu sofort auf Judas geblendet wird:("Dico che il varco del Demonio era Scariotte...") indem ihn der Teufel korrumpiert. Die besagte Figur hat sich übrigens bis in die Münchner Darstellung von *Christus, Marta und Magdalena* in Form eines "kritischen Besitzers" hinübergerettet.

³ Erzbischof von Benevent und seit 1544 Nuntius in Venedig, Autor des *Galateo*, (ed. posth. 1558), dem Sittenknigge der Renaissance, Autor 1548 des *indice dei libri proibiti*.

⁴ Ungezählte Autoren haben sich hierzu ausgesprochen. Eine Übersicht brachte Claudia Bühler, *Ikonographie u. Entwicklung der Abendmahlsdarst. im Oeuvre Tintoretts*, B'Gladbach/Köln 1989;

vornehmen und in ihnen die jeweilige Judasgestalt in ein vergleichendes Licht stellen, da man in der jüngsten Vergangenheit versucht war, jener mit disparaten Schnitzeln vermeintlicher Identifikation im Bildgeschehen nachzujagen.

Wir wissen inzwischen⁵, dass Jacomo als Grundlage für seine religiösen Vorwände neben der volkssprachlichen *Legenda Aurea* Voragine⁶ die vulgarisierte und 1546 indizierte Bibel des Sante Marmochino von 1538 benutzte⁷, die Übersetzung eines Savonarola nahestehenden Dominikaners⁸, dessen Arbeit auf der Neu-Latinisierung des Hebraisten Sante Pagnini (Lyon 1527) beruhte (die gleichzeitig auch Antonio Bruciolis verbreiteterer Volgare-Bibel zugrundelag) und die von der *Vulgata* des Hieronymus in manchen Details abweicht.

Aber auch die ausschweifenden alt- und neutestamentlichen Nacherzählungen Pietro Aretinos⁹ sind als Vorlagen Tintoretts auszumachen, die dieser bis über Distanznahme und Tod des Libellisten hinaus konsultiert und geschätzt haben muss¹⁰.

Dass selbst im romskeptischen Venedig alle Werke dieser genannten Autoren nach 1559 verboten wurden, hinderte nicht, dass sie stillschweigend der Erbauung und dem Quellenstudium der Künstler weiterdienten, zumal es einfacher war, einer synoptisch-dichterischen Abendmahls-Erzählung zu folgen, als sich eine aus den nicht wenig differierenden vier kanonischen Evangelien-Darlegungen aussuchen zu müssen.

Was die Figur des negativen "Helden" Judas angeht, hat sich kein Autor so sehr wie Aretin um ihn bemüht, indem er in ihm in seitenlangen Schilderungen alle diabolischen Charakteristiken antijüdischer und antilutheraner Überzeugung in seinen *Passionsdarstellungen* von 1534/1535 und der erweiterten *Humanità di Cristo*

neuerdings auch Beatrice Peria, *Tintoretto e l'Ultima Cena* in: Venezia 500, VII,13, 1997; pp.79-139 und dieselbe: *Ancora sull'iconografia dell'Ultima Cena, tra i Santacroce e Palma Giovane Venezia 500 VIII 1998*, 16. p.147-177.

⁵ s. Augusto Gentili, *Tintoretto in contesto tra politica e religione*, in: Actas del Congreso int. Madrid Prado 2009, pag.19-24. Des weiteren seine Beiträge in Art et Dossier Nr. 228 und 285: *Tintoretto. I temi religiosi* und *Tintoretto. Ritratti, miti, storie*.

⁶ Jacopo da Voragine, *Legionario delle vite de' Santi*, Übersetzung von Niccolò Manerbio, Venedig seit 1475 (VE: 1502-5,1509, 1516, 1518, 1525,1533,1535...). Die ödipus-verdächtige Schauer-"Vita" des Judas als prädestiniertem Bösewicht ist von Voragine in der Legende des Apostel Matthias untergebracht (24. Februar, Ed.VE 1503, c.52v).

⁷ *La Bibia nuovamente tradotta dalla hebraica verità in lingua thoscana* (Venezia, eredi L. Giunti, 1538, erneut 1545 und ein Folgedruck). Der Nachweis gelang am Seitenzitat der aufgeschlagenen Bibel in Tintoretts Bamberger *Himmelfahrt Mariens* 1988 in Arbeitsheft 43 der bayrischen Denkmalpflege München, S.61-112. Das Exemplar der bayr. Staatsbibliothek 2°Th.B.N Biblia italica 1538 ist unter: http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11203235_00694.html digitalisiert worden. Die betreffenden Seiten finden sich unter scan 515, 694 und 695.

⁸ s. Lisa Saracco, voce *Marmochino* in: Diz. biogr. d. Italiani. Vol.70, 2008.

⁹ Zu wenig wird beachtet, dass auch er sich auf beliebte Meditationsschriften, allen voran die *Meditationes* des (Pseudo-)Bonaventura (Volgareedition 1512; zahlreiche Exzerpte bei Peria, op.cit.) oder die *Pratica dell'oration mentale* (1573) des Mattia Bellintani da Salò, berufen konnte, die Antonio Manno für Tintoretts Passionsgemälde in der Sc. di San Rocco und San Cassiano überzeugend als direkte Vorlagen einforderte in: A.M. *I vangeli del Tintoretto* in: J.T. nel 4. Cent. della morte, Padova 1996, p.207-11. Valentina Sapienza forschte zu der schillernden Figur Guillaume Postels (s. in: *Miti, Metafore e Profezie, Le Storie di Maria di Jacopo Tintoretto nella sala terrena della Scuola Grande di San Rocco*, in Venezia Cinquecento, XVII (2007), 33, p. 49-140. So auch Augusto Gentilis Essay *Percorsi di retorica figurativa nelle opere religiose di Pietro Aretino* gennaio/febbraio 2017 (demnächst englisch: *a Companion to Pietro Aretino*). Des weiteren s. Elise Boillet, *Aretin et la Bible*, Genève Droz 2007 u. weitere Verweise.

¹⁰ Noch in der *Kreuzigung* der Scuola grande di San Rocco (1564) hinterlässt Jacomo in der Figur des nikodemisch gemilderten Pilatus ein posthumes Portrait des einstigen Schützlings, indem er auf eine Passage seiner in der *Humanità* absorbierten *Passione di Giesù* von 1535 (Venedig, Marcolini) eingeht: "Pilato, che con altera pompa si stava in mezzo delle sue armi e della moltitudine che gli ubidiva in nome di Cesare, fece porre sopra il capo di Christo il titolo..." (pag. 94; kürzer 1534: "Pilato che pomposamente si stava in mezzo della sua militia").

versammelte¹¹. Einem aufmerksamen Leser kann nicht entgehen, dass er Judas auch räumlich-textuell promovierte, indem er ihm psychologisch wie moralisch die Rolle eines Anti-Christus zumass, der somit als geradezu manichäischer Widerpart an beachtlichem literarischem Profil gewann. In der Gefangennahme Jesu spielt er geradezu die Figur eines Heerführers und dessen Tod und Höllenfahrt wird zur mittelalterlichen welt-theatralen Moritat vom Kampf des Guten mit dem Bösen stilisiert.

Eine sanfte Einschränkung sei hier erlaubt; Den Spuren quellentextlichen Niederschlags in Tintoretto's Werken wird heute zurecht vermehrt nachgegangen, da sie so manches kryptische Detail zu erhellen und Fehldeutungen vorzuschützen erlauben, wurden aber auch oft einer *allzu weit* ausholenden Forscher-Akribie abgerungen. Einem *fontibus abundare* steht auch Einseitigkeit oder Einäugigkeit gegenüber, Die Versorgungsquellen der Künstlerschaft sprudelten oft näher und simpler, als der Rutengang der Ikonologen verhiess...

"...vivande cotte al fuoco della carità ... e administrate per mano della fede..."

Ist die zentralperspektivische *Ultima Cena* von **San Marcuola** (1547)¹² für unseren jungen Meister der Auftakt ersten Werbens bei den diversen Bruderschaften des Santissimo Sacramento¹³ (deren man zwischen 1500 bis 1539 etwa 78 Scuole verzeichnete!) um Beschäftigung und Aufsehen, so geht sie über die Übernahme eines traditionellen Kanons (namentlich eines Refektorien-Wandschmuckes) der breitgelagerten rektangulären oder ovalförmigen Frontalsichtigkeit der Abendmahls-Darstellungen des Quattrocento, der Ostkirche¹⁴ und namentlich der Toskana¹⁵ hinaus, indem Jacomo einerseits einen bewusst ikonisch-abgehobenen Christus¹⁶ gegen die aufgeregte Unruhe der Jüngerschaft stellt, die ihre zweifache quirlende Ballung und die sich stark unterscheidenden Physiognomien ins

¹¹ 1551 wollte Aretin auch die *Legenda Aurea* neu schreiben (Brief an Carlo Serpa August 1551 *Lettere* vol.VI,c.7: "intanto comincio a metter la penna in tutto il gran Leggendaro de Santi...") um sie dem Sultan Suleiman zu widmen! Überdies war seine nicht unbegründete Hoffnung auf ein Kardinalat noch nicht geschwunden (Brief an Serlio im Dezember 1550 auf eine Nachricht Tizians aus Augsburg).

¹² konzipiert für eine Altar- oder *banco*-Rückwand ohne Bezug zur erst später zugesellten *Lavanda*. s. Michael Matile, *Quadri laterali ecc.* in: Venezia Cinquecento anno VI,n.12 Roma 1996 pagg.153f.

¹³ s.M.E.Cope, *The Venetian chapel of the Sacrement in the 16.Century*, NY/London 1979 und P.Hills, *Piety and Patronage in 500 Ven., Tintoretto and the Scuole del Sacramento* in *Art History* VI, 1, 1983 p.30-43.

¹⁴ ...vom Codex Rossanensis, oder der Pala d'Oro über die Ikonenmalerei bis zu Grecos *Cena* von 1568 in Bologna einem traditionellen Kanon angehörend: Judas greift zumeist voreilig über den Tisch hin zur Schüssel des Passahfestes.

¹⁵ etwa Castagno, Ghirlandaio u.a., aber revolutioniert durch die neue psychologisierende Gestik der Jünger in Leonardos Mailänder *Cenacolo*. S.u.a.: Brigitte Monstadt, *Judas beim Abendmahl; Figurenkonstellation und Bedeutung in Darstellungen von Giotto bis Andrea del Sarto*, München scaneg 1995 Beitr. z.K'wiss. Bd.57.

¹⁶ Herkunft und Gestus stammt hier wohlmöglich von einem Pantokrator-Typus: selbst die blaue Mantellinie auf der roten, tunikabedeckten Schulter ist erhalten und die seltsam unbeteiligte Linke hielt für gewöhnlich das kanonische Buch. Die zentralsymmetrische Ausgrenzung Christi ersetzt gewissermassen eine eingepasste ("wundertätige") Ikone, die vielleicht zum Bestand der Scuola gehört haben konnte, wie jene in der Scuola della Misericordia (die Bruderschaft von S.Marcuola besass seit 1516 eine Christus-Standarte auf Holz...). Auch der ikonische Christus Marconis von San Trovaso ist ein Prototyp dieser Devotionsfiguralik, die sich in dessen *Adultere* reiterieren. Prominentester *Pantokrator* Venedigs war neben jenem der Presbyteriums-Apsis von San Marco, einst das Hauptportals-Mosaik (erhalten nurmehr in der linken Konche als Reproduktion des 13.Jhs in der *Markus-Translatio*) und jenes in der Apsis des Diakonikons in Torcello. Dieses Haupt als Arbeit eines Werkstattgehilfen anzusehen wie das neuerlich die "Galizzi-Promotoren" suggerieren ist unzulässig, In Zeiten, da Christus-Darstellungen Tizians noch als wundertätig ausgegeben werden konnten ist es undenkbar, dass ein Meister die zentrale Erlösergestalt an einen noch so geschickten Gehilfen delegierte. Die ikonische Vereinzelung und Blickstarre ist den Vorbildern der Ostkirche anzulasten die in Venedig noch lange prominent von Mosaiken und Altären "wirkten".

Dramatische steigert, wie man solches von Beispielen etwa des Girolamo da Santacroce in San Martino, Bonifacio de' Pitati (S. Alvise¹⁷, S.M. Materdomini, Edinburgh), und nicht einmal Giuseppe Portas in der Salute mehr gewohnt war¹⁸. Hingegen dürfte die revolutionäre Raumvertiefung und das gestikulierende Apostelprogramm aus Leonardos Mailänder *Cenacolo* hinter Jacomos Neuerung gestanden haben. Auch der Beizug zweier beidseitiger allegorischer Figuren¹⁹ von *Fides* und *Caritas*, obwohl eigentlich archaische Intrusen mittelalterlicher Beredsamkeit, überrascht nicht wenig, zumal wir 2007 in Madrid im Streiflicht entdecken durften, dass Tintoretto erst *in ultimo* die beiden Frauen in profane Dienerinnen des Festmales verwandelte: die Trägerin des Kristallglases links verlor so eine grosse frontseitige Hostie über dem Glasrand des *calice* und erhielt vielleicht auch die am Boden stehende Karaffe²⁰ zugeeignet, während rechts der *Caritas* etwas ungelenk und dem Kinde gewiss unzutraglich, zusätzlich eine (eigentlich überflüssige²¹) Fleischplatte in die Hand gedrückt wurde, um sie als Bediente auszuweisen. Vielleicht fällt in diese Veränderungsphase auch die Katze²², die vom Symbol der unglückbringenden Felonie zum Haustier geriet. Verändert dürfte auch der Hintergrund worden sein, indem ein Vorhang eine ehemalige ins Dunkel verschattete Säulenhalle abschirmte²³.

Die Veranlassung der eigentlich spektakulären "Profanisierung" dürfte von der Bruderschaft selbst, damals unter Leitung von Giuseppe Morandello, ausgegangen sein²⁴, der entweder die allzu scholastischen Allegorisierungen als antiquiert missfielen²⁵, oder aber – mit viel tiefgründigeren Argumenten – konnten sie als Annäherungen an die reformverdächtigten Theorien von „sola fide“ (Rom.3,28) und „sola grazia“ (Eph.2,8-10) missverstanden werden, die man seit Thomas von Aquin zwar ernsthaft diskutierte, aber seit den lutheranischen ultramontanen Überzeugungen aufs Heftigste verwarf.

Die Tugendfiguren als solche konnten indessen ihren literarischen Ursprung in der 1534 bei Francesco Marcolini in Venedig erschienen *Passione di Christo*²⁶ von Pietro Aretino

¹⁷ ev. lediglich Nachfolge; einziges Beispiel mit Bezeichnung des "JVDA". Die meisten dieser und ähnlicher Darstellungen sind einem Stich von Marcantonio Raimondi nach Raffael verpflichtet.

¹⁸ A. Crosato publizierte 2003 die *Ultima Cena* eines *banco* del Santissimo Sacramento in Meduna di Livenza, die 1545(?) durch die Familie Michiel in San Giovanni Battista gestiftet worden sein soll, deren Attribution an Tintoretto oder Bottega zugleich mit einer dortigen Madonnen-Pala von der Kritik noch nicht ausdiskutiert worden ist. Die *Cena* weist toskanische Beeinflussung auf und wird in die Nähe zu jener von San Marcuola und einer von Pallucchini/Rossi 1982 in Privatbesitz publizierten (cat.113, Abb.142) gebracht. Sie ist eine freie konventionelle Nachempfingung in der die Anwesenheit des Judas kaum noch erfahrbar ist, weil die übrige Tischgesellschaft eher einem konspirativen Räuberzirkel ähnelt, für das selbst ein Giovanni Galizzi zu schade gewesen wäre...

¹⁹ In den vordersichtigen *Cene* eines *banco*-Gemäldes verzichtete man nach Möglichkeit auf repräsentative Stifterfiguren, die man möglichst auf *lateralis* verwies, weil sie sonst die sakrale Stimmung der realen Spende stören würden.

²⁰ Sie hat als Wasserkrug Johannes und Petrus wundersam den Weg zur Auffindung des Abendmahllokals gewiesen Luk.22,10-13. (Aretin 1535: "un vaso d'acqua") und dient in der *Lavanda* ersterem als *brocca* erneut.

²¹ Das Passahlamm ist ja bereits serviert, vielleicht zugleich auch ein Fisch wie in der Ostkirche üblich.

²² in der zugehörigen *Lavanda* wird der ambigue Hund als Treuesymbol zur beherrschenden Allegorie der Solidaritätsbezeugung Petri Luk.22,32-33, die aber in dessen dreifacher Verleugnung enden wird.

²³ noch immer fehlen Radiographien dieses vielgereisten Bildes, dessen Randbeschneidungen bis heute nicht genügend aufgeklärt sind (s. C. Gamba, *A proposito di alcune opere deformate del T. I.*, 1920).

²⁴ Die in ihren figuralen Umrissen fast dimensionsgleiche "Kopie" von San Fernando (Kat. Madrid 2007, Nr.13 pag. 242) enthielt vor der Übermalung bereits die Dienerin mit der Bratenschüssel, aber offenbar ohne Kind, indessen die seitlichen Säulenbasen. Christi Segnung und Blick gilt dem Brot in seiner Hand allein, eine nicht unwesentliche inhaltliche Korrektur...

²⁵ Vielleicht spielte bei der Umwandlung der allegorischen Frauenfiguren in Dienerinnen, die offensichtliche optische Suggestion eine Rolle, sie wären dank der beiden leeren Sitzplätze eingeladen, sich am Tische des Herrn niederzusetzen, eine damals unvorstellbare Unschicklichkeit, die sich aufhob, sobald es sich nur um *ex officio* ferngehaltenes Dienstpersonal handelte.

²⁶ Ed. Marcolini mit Widmung an Franz I von Frankreich; die 2. Ed. 1535 *Passione di Giesù* ist vornehmlich in der Wortwahl korrigiert und später aufgegangen in der *Humanità del figliuolo di Dio*, die 1628 eine Neuedition erlebte.

gefunden haben (die 1559, wie alle seine Werke, dem *Index* verfiel): Die Abendmahlsszene schilderte er (1535 c.9):

"E posti seco a mensa con lo affetto, che i confessi e contritti si humiliano al Sacerdote ricevendo il Sacramento, standosi alla cena, *le cui vivande fur cotte al fuoco della carità, condite (dal sudor) della povertà, e [ad]ministrare per man della fede*, Giesù gli mostrava, quale e quanta fusse la sua gloria in Cielo [1535: "del Paradiso"]."

Der Hinweis auf das priesterliche Sakrament sekundiert von den Allegoresen christlichen Glaubens und Altruismus' eignet sich zwar bestens für die zentral ausgerichtete Devotionskapelle einer Bruderschaft des Santissimo Sacramento. Aber wo findet sich die Ausrichtung auf die **povertà**? Nun, Tintoretto hat sie uns versinnbildlicht in zwei unbesetzten rustikalen Schemeln, deren einer inschriftlich auf die Stiftung durch die Bruderschaft hinweist: (statt mit dem leeren gottfürstlichen Thron, der *Hetoimasia*, an die unsichtbare Anwesenheit Gottes der byzantinischen Mosaiken²⁷, Reliefs und Ikonen zu mahnen), werden mit zwei leeren ärmlichen *sgabelli* die Armen des Volkes und die Armen des Geistes eingeladen, dem kargen Tisch des Herrn beizuwohnen. Die Beschriftung des rechten ermuntert die Compagni, *hic et nunc* 1547 der Caritas zu walten, während der linke zwischen einem Jünger und Judas (gewissermassen. zwischen *Glauben* und *Verschuldung*) einem sich virtuell niedersetzenden Mitmenschen dank eucharistischer Labung Erlösung und Vergebung (= Beisitz im Paradies) verspricht.

Judas ist in altgewohnter Weise sichtlich isoliert an die Christus²⁸ gegenüberliegende Seite der Mensa verwiesen und blickt ins Leere (Aretin: "affissando gli occhi altrove")²⁹ Mit dem Griff zur Geldbörse erinnert er an seinen Schacher mit den 30 Silberlingen. Er ist im verlorenen Profil³⁰ zu sehen, nicht wie so oft als Rückenfigur gesichtslos³¹, nimbenlos, verhässlicht, als einziger mit Kopfbedeckung oder in diffamierendes Gelb gewandet, oder gar trecentesk mit einem Teufelchen im Nacken, usw., auch der Ellbogen auf dem Tisch ist noch ohne absichtliche Provokation (Aretin: "il gombito insù la mensa"). Aber er spielt den Ahnungslosen und nur die Börse, die unheil kündende ihm zugewandte Katze und der Fingerzeig des Kindes rechts - weil Kinder und Narren die Wahrheit sagen - verraten den Verräter.

Die Apostel sind unbeschult, was auf die Armut (Aretins "povertà") oder die kanonisch meist vorangegangene Fusswaschung hinweist und auch Judas trägt den schwachen Nimbus der Heiligkeit nur noch auf Zeit, da sein Verrat vorausgesagt, aber nicht offenbar ist. Noch sind die Brote und das Osterlamm unberührt, doch das Detail der zwei Gläser beschuldigt den Frevler: das Glas des Judas, auf das der gesenkte Blick Jesu fällt, ist leergetrunken, das seines Tischgenossen rechts ist noch gefüllt. Der Segensgestus Christi weist zum hier aufrecht sitzenden Johannes, Gegenfigur des Judas, oder auch hinüber zum

²⁷ zu erinnern an jene *Hetoimasia* der Gerichtswand von S.M.Assunta in Torcello, (wo man überdies Judas im Schosse des Abraham-Antitypus Luzifer sitzen sieht, statt wie später dantesk kopfvoran in dessen Schlund zu verschwinden). Die bedeutendste findet sich in der Mittschiffkuppel von San Marco, zentral in der Pala d'Oro und an der Aussennordwand der Basilica als Relief.

²⁸ Jesus ist im Begriff das Passah-Lamm zu segnen wie in Markus 14,18-25. Züge und Segensgestus verwenden einen byzantinischen Pantokrator-Typus um die Szene zu spiritualisieren und die allgemeine Turbulenz zu beruhigen.

²⁹ Aretin op. cit. 1535, carta 9f: "Giuda che si mosse à cotal detto men, che non si muove un Colosso (1534 "una piramide") al respirar del vento, posato il gombito in sù la mensa, presa la barba con la mano, in cui posava il mento, raccogliendo le ciglia con le cresphe della fronte, alzando il viso, ch'era smorto de la sua invidia (1534:"più smorto che non è il livido della sua invidia"), affissando gli occhi altrove (1534:"che non mirar mai veruno in volto"), con sicurezza di temeratio disse: son'io Signore? - Tu l'hai detto (rispose egli)." Die Pose des aufgestützten Ellbogens könnte Aretin vom Abendmahls-Holzschnitt Dürers von 1523 bezogen haben! (Auch Tintoretto dürfte dieses Vorbild mit der ungewöhnlichen „Absenz“ des Judas gekannt haben). Mit dem *Cenacolo* Leonardos ist der aufgestützte Ellbogen ein topos der Irreverenz durch Judas. Zur Unschicklichkeit des *gomito* s. Della Casas *Galateo*.

³⁰ Seit alters (Mosaiken, Ikonen, Fresken) wird das Haupt des Judas im „minderwertigen“ Vollprofil gegeben; oft besitzt er eine Hakennase und wirres, oftmals rotes oder schwarzlockiges Haar.

³¹ Die Gesichtslosigkeit hat Tradition: schon Dantes Judas verliert seinen Kopf im Schlund des Dis. (Inf.XXXIV,63).

gestikulierenden Petrus, auf den eine Vierergruppe einredet. Die vier Protagonisten, Jesus, Judas, Petrus und Johannes³² sind (nicht nur seit Leonardos Mailänder *Cenacolo* !) stets die Kristallisations-Magnete aller künftigen Formulierungen des Themas, galten doch die beiden letzteren Jünger zugleich als Verkörperungen von *vita activa* und *contemplativa*.

Passahmahl, Verrats-Verkündigung und Segnung von Lamm, Brot und Wein sind simultan vereint, die eucharistische Hinwendung zum alleinigen Brotbrechen Jesu im Sinne der tridentinischen *communio sub una* hat sich noch nicht durchgesetzt...

Dass sich der junge Tintoretto auch ostkirchlicher Vorbilder bedient haben dürfte, erweist etwa die *Cena* („ho deipnos ho mystikos“) eines kretischen Meisters von 1517³³, die heute in der Ikonostas der seit 1539 im Bau befindlichen Kirche San Giorgio dei Greci eingebaut ist, früher aber Hauptikone der Griechen-Kongregation in San Biagio beim Arsenal war. Die 122x54cm messende Tafel enthält je seitlich den Heiligen Erzdiakon Stefanos mit hochgehaltener Bibel und den gerüsteten Erzengel Michael, als Vertreter der antagonistischen Christentugenden des *Duldens* und des gerechten *Kämpfens*. Judas greift zur mittleren von drei Schüsseln³⁴, die verräterische Börse im Rücken geborgen; sein linker Tischnachbar blickt sich als einziger zum Bildbetrachter um, wie um ihn aufzufordern, am dramatischen Geschehen teilzunehmen, ein rotes Tuch rahmt baldachinartig die Szene und der Maler versucht die Erregung der Jünger infolge des (hier wörtlich ausgeschriebenen) Verrats-Verdiktes zu schildern. Bänke und Schemel der vordergründig Sitzenden weisen die in San Marcuola gotisierenden Eselsrücken-Einschwünge auf, eine gemittelte Cartello-Inschrift, Karaffenformen, der Segensgestus des pantokratorhaften Christus und manche Gesichtstypen ähneln nicht wenig dem Kanon Tintoretts. Vielleicht suggerierte die ursprünglich zentrale Anbringung der Tafel sogar zur Schöpfung unseres *banco*-Altarbildes. Giacomo pflegte zeitlebens (neben seiner Freundschaft zu Andrea Schiavone und der Schülerschaft Antonio Vassilacchis "Aliense") zur Griechen- und Serbengemeinde engere Beziehungen, namentlich später zum kretischen Freskanten und Ikonenmaler Michele Damasceno (1530-1593, Lehrmeister Grecos), der ihn bewunderte und kopierte (*Hochzeit zu Cana*) und sich anlässlich der Bemalung der Kuppel von S.Giorgio dei Greci beraten liess³⁵. Die Lehrhaftigkeit, Spiritualisierung und Dichte ostkirchlicher Bildformen dürfte besonders einen Künstler ohne meisterliche Patenschaft wie Tintoretto Formsicherheit, Auslegungsgenauigkeit, exegetische Inspiration und technisches Knowhow vermittelt haben.

Der Rückbezug auf ein ostkirchliches Ikonen-Vorbild mag dem Künstler, der unlängst noch "cassoni" bemalte, und byzantinoide Madonnen produzierte, ein diskussionswürdiges christologisches Paradigma geliefert haben (mit dem er wie wir sahen, auch zu scheitern riskierte)³⁶: Seinen neuen, revolutionären Ansatz bewies er jedenfalls wenig später in der so

³² Petrus und Johannes suchten auf den Rat Jesu das Lokal des Abendmahls aus, gemäss Luk.22,7 f und werden später gemeinsam das leere Grab bezeugen. Diese beiden figurieren prominent in der *Lavanda* von San Marcuola, in der Johannes denselben Wasserkrug bereithält, der ihn miraculös zum Abendmahlslokal geführt hatte (Luk.22,10). Selbige Karaffe ist hier wieder als Attribut der "ehemaligen" *Fede* kenntlich. Petrus ist wie in der zugehörigen *Lavanda* besonders herausgestellt, in der *Cena* als Mittelpunkt der Verwirrung um die Frage "Bin ichs?!".

³³ Stiftung des serbischen Druckers und Verlegers liturgischer Bücher Božidar Vuković (Dionisio della Vecchia (1460-1539), Mitglied der griechischen Bruderschaft, 1533 von Karl V. geadelt) in der namhaften Vucović-Druckerei Venedigs, die Sohn Vincenzo fortführte, bis sie in Giorgio Rampazettos Offizin aufging.

³⁴ wohl im Zeichen der Dreieinigkeit mit der altkirchlichen Fisch-ICHTHYS -Speisung versehen. Auch die Bitterkräuterbüschel des Passahfestes sind zum Eintunken in die Sauce bereitgelegt, sowie Wasser- und Weinkrüge zur Mischung aufgetischt, dazu fünf ungesäuerte Brote (Mazzen) nach jüdischem Brauch.

³⁵ sein *Mystikos Deipnos* von etwa 1585 vermischt byzantinische mit westkirchlichen Elementen, mehr noch jenes im jüngsten Kunsthandel aufgetauchte (<http://www.artnet.com/artists/michele-damasceno/past-auction-results>).

³⁶ die überschulenkten körperlosen kleinfigurigen Szenen der *Salomon/Saba*-Thematik, der *Adultera* usw. im tiefenräumlichen Architekturrahmen könnten Experimente mit byzantinischen Vorbildern

ganz anders- ja einzigartigen, nun schrägsichtigen bzw. *lateralen Fusswaschung* daselbst, für die ein befreundeter Sebastiano Serlio die Hilfsmittel lieferte, das Korsett des Byzantinismus zu sprengen:

Die *Lavanda* von **Madrid** zwischen den beiden Marksteinen war denn auch ein Versuch mit antikischer Ambientierung und räumlicher Exzentrikation der Handlung dem Geschehen eine bühnenhafte Steigerung zu verleihen. Es wird oft übersehen, dass auch Judas dort zugegen sein muss³⁷: etwa jener isolierte³⁸ Apostel in gelbem Mantel und roter Mütze und mit einem herabhängenden Beutel (?) würde am ehesten in jenem melancholisch an eine Säule gelehnten, am kleinsten dargestellten, weil perspektivisch am entferntesten platzierten Jünger zu bezeichnen sein, aufrecht am Rande des Portikus zwischen Palazzo und städtischer "Lagune", zwischen "Aussen" und "Innen" stehend. Noch scheint die elegische Figur unbeweglich-zaudernd gegeben, ist doch das enthüllende Wort nicht gefallen, das in San Trovaso die gesamte Szenerie in helle Aufregung versetzen wird. Ihre Position wäre verlockend stimmig, ist sie doch soeben noch im feindlichen "Aussen", den Verrat vorzubereiten und noch nicht wieder im "Innen" der Gemeinschaft, die Sakramente zu empfangen. Ihr strahlender Nimbus stellt die Hypothese jedoch in Frage: die Benennung dieses Jüngers als Judas müsste eine erst *in ultimo* vorgenommene alternative Anregung Jacomos zum Usus eines ikonologischen Normalverbrauchers sein, dem die Identifizierung des Judas nicht vorrangig schien...

Viel prädestinierter für die Judas-Rolle ist die in Ausrichtung auf Christus höchst provokative Rückenfigur die laut Aretins Fusswaschungsbeschreibung im Vergleich zu Simon Petrus der "riverenza" mangelt (*Humanità* Ed.1628, p.315), die ganz auf das sich süffisante *Ausziehenlassen* der Beinkleider konzentriert ist, sein kaum angedeuteter, ja inexistenter Nimbus³⁹ und vor allem der Weinkrug⁴⁰ auf der Bank und das angebissene Brot in *seiner* Reichweite. Beides verweist auf ein voreiliges unbefugtes Vorpreschen in der bevorstehenden Passahzeremonie. Der verkrümmte, fast bucklige Rücken signalisiert physische Minderwertigkeit⁴¹, schroffe Abkehr vom Betrachter und seine "Gesichtslosigkeit", von San Marcuola übernommen, weist auf die Judasfiguren in San Trovaso und in der Scuola di San Rocco voraus. Man sollte also nicht die "vulgäre" kolportagehafte, ja aretineske und prädominante Zweiergruppe als hyperrealistische Bühneninszenierung betrachten zwischen "high style and low manners" (Hills), wie man dies schon früher in San Trovaso monnierte (Burckhardt u.a.). Überlegt man sich, *wie* es zu der am Boden kauernenden Haltung⁴² kam, muss dieser "Judas" gewaltsam von der Bank gerutscht, bzw. moralisch

gewesen sein, die Tintoretto auf Jahre hinaus beschäftigten (z.B. *Höllenfahrt Christi* von San Cassiano). Für sie einen externen Mitarbeiter einzuberufen ist nicht unbedingt nötig.

³⁷ In Aretins *Lavanda* -Erzählung wird die Fusswaschung ausdrücklich auch an Judas vorgenommen "il piè di colui, che tosto lo haveva a dare in preda à i Cani.": aber das Wasser verweigert seine reinigende Wirkung, indem es abperlt! "...essi [le acque] la schifono, come la schifano le cose unte" (1628, c.315).

³⁸ In der von Pallucchini wohl mit einigem Recht als vorbereitend angesehenen *Cena* von Toronto ist ein zweiter Apostel beigeesellt, der in der Folge (Prado) mittelgründig am Boden sitzend verschoben wird.

³⁹ Die Radio- und Infrarotfotografien von Ana Gonzàles Mozo in den *Actas del congreso* von Madrid 2009 s.S.172, Abb.13 bezeugen klar die Absenz eines Nimbus, vielleicht aber auch den Schatten eines Glases vor dem Mund.

⁴⁰ Der Henkel des Kruges ist auf den Arm dieser Figur ausgerichtet und an der *Pagnotta* fehlt der vorderste Teil! Da kein Glas in des „abbassato“ Nähe steht, muss er in seiner Unverschämtheit direkt aus dem Krug getrunken haben, oder ein solches für uns unsichtbar vor der Brust halten.

⁴¹ Das Mosaik der *Lavanda* in San Marco aus dem 12.Jh isoliert Judas an den äussersten rechten Rand. Er scheint eine Mütze und keinen Nimbus zu tragen!. Er tritt als einziger in einer stets als *minderwertig* verstandenen Profilansicht auf, (nicht anders in der zugehörigen *Ultima Cena*!). Eindrücklich sind bereits die verschiedenen rhythmisierten Gesten des Ausziehens der Sandalen, die einem aufmerksamen Beobachter wie Tintoretto nicht entgangen sein dürften, zumal er die musivische Neuplanung der *Ultima Cena* daselbst zu besorgen hatte.

⁴² Roland Krischel erinnert mit Recht an die Anlehnung an ein Motiv in den graphisch tradierten Entwürfen zur *Schlacht von Cascina* von Michelangelo. Allerdings persifliert Jacomo sein Vorbild, nicht

"gefallen" sein, ein Ablauf, den Jacomo in San Trovaso geradezu filmisch dramatisiert! Auch er blickt in der *Lavanda* schuldhaft, weil moralisch *entkleidet*⁴³, doppelsinnig „sbieco“ aus dem geheiligten mystischen Innenraum mit ärmlichem Inventar in die ferne verlockende profane, bzw. "materialistische" Lagunenstadt mit ihren "verblendenden" Reichtümern.

Eine solche Identifizierung benötigt selbstredend eine Gegenprobe:

Sind *Lavanda* und *Ultima Cena* als *laterali* in einer Sakramentskapelle gedacht und zeitgleich ausgeführt, müsste dem Verständnis des Publikums zuliebe die Judasfigur jeweils ähnlich bzw. wiedererkennbar gestaltet sein. Im Falle der *Lavanda* von Madrid ist Standort und unmittelbare Abfolge zu San Marcuola bekanntlich umstritten, doch dürfte letztere trotzdem in einer gewissen lokalen Abhängigkeit zur ersteren entstanden sein. In der Tat ist Judas *beidemale* mit einem sehr reduzierten oder ohne Nimbusschimmer versehen. Ziehen wir die weitgehend eigenhändige und zeitgleiche Kopie von Newcastle upon Tyne hinzu, ist dort *kein* Nimbus mehr vorhanden, desgleichen schon in Toronto, wo dieser selbe „Judas“ eine jeden Nimbus disqualifizierende Mütze und ev. einen Beutel im Gürtel trägt⁴⁴ – später sein typisches Erkennungszeichen.

Die farbliche und modische Verschiedenheit der genannten Männer spricht gewiss für ein zeitliches und räumliches Auseinanderklaffen ihrer Entstehung. Die Tatsache, dass in allen drei *Lavande* die von uns neuernannte Judasfigur auf seinem unter ihm gebreiteten (in den ersteren sogar *gelben* !) Mantel sitzt, weist ihn als vulgarisierten Antitypus zu Jesus im *Ecce Homo* aus (Scuola grande di San Rocco): ein *Ecce Judas* oder besser im Sinne unseres Mottos: ein *Ecce Homicida*?

"...e chi lo avesse rivisto in viso, gli haverebbe scorto quella pessima intentione..."

Allzu oberflächliche Ikonologie-Deutungen brachten in jüngster Zeit⁴⁵ der *Ultima Cena* von **San Trovaso** (ca.1562) die oft wiederholte Fehlinterpretation ein, Judas sei mit dem rechts aussen im Halbdunkel sitzenden nimbierten Jünger mit roten Beinkleidern, der mit Schüssel im Schosse und einem *Löffel* versehen, jener Verräter sei, der mit Jesus das Eucharistiegefäß teile, gemäss: Joh.13,26: "Quello è à chi io porgerò il pane intinto. Et intinto il pane lo da à luda di Simon Scarioth. Et dopo il pane entrò in quello Satana.[...] Havendo adunque quello ricevuto il pane, uscì fuori subito. Et era notte." (Marmochino 1538 NT.c.34v) oder mit den Worten Aretins⁴⁶ aus *La passione di Giesù* von 1535,c.9: "che quello mi tradirà, che intinge la mano nel vaso (1534 "catino") meco". Tintoretto die Ungenauigkeit zu unterstellen, das heilsgeschichtlich und eucharistisch wichtigste Geschehen aller Evangelien so nachlässig zu behandeln, wie das Mahl mit Jesus gemeinsam zu "löffeln" und zugleich mit ihm die weitmöglichste Distanz im Bildgeschehen einzunehmen, ist unzulässig und entzieht dem Maler die Deutungskompetenz und jegliche kompositorische Logik. Galt es

ohne Komik, indem er das hastige „Anziehen“ durch ein mühseliges „Ausziehen“ ersetzt. Letzteres alludiert an die verschiedenen Auslegungsmöglichkeiten von venezianisch „spogio“, „spogiar“ (spogliare, s. Boerio) mit dem die Wahrheit (des Verrats) ans Licht gerät.

⁴³ Die bevorstehende zu Judas antagonistische („Spoglio“= svestimento) „Entkleidung“ Christi (s. Strigel, Rottenhammer, El Greco) könnte hier angemahnt sein.

⁴⁴ die beidseitlich um je 12,5cm beschnittene *Lavanda* von Wilton House besitzt eine Vielzahl der Motive des Prado *in nuce*, mitunter den sich die Beinkleider ausziehenlassenden Jünger mit turbanartiger Mütze (und den ihm die Kehrseite weisenden Hund gemäss Tizians Holzschnitt *Sommersione di Farao* von 1549, oder dem *Abendmahl* des Pieter van Aelst von 1527/31), aus welcher sich in der Folge(?) zwei getrennte Figurationen entwickeln. Aus der Repoussoir-Miniatur der Küche von Toronto wird im Prado die visionäre Vorschau auf die *Ultima Cena*. Die motivischen Abhängigkeiten sind zu gross um sie zeitlich auseinanderzuidividieren. Auch die Handzuweisungen müssen ikonologisch neu überdacht werden.

⁴⁵ etwa: Echols/Illchmann Katalog Madrid 2007 pag. 304f. Richtiger indessen Gianmatteo Caputo in *Tintoretto*, Cat. d. Mostra; Roma 2012, pag.67ff. & scheda 9 von Margaret Binotto.

⁴⁶ Pietro Aretino *La passione di Giesù*, Venedig 1535 ohne Pagination (s.a. *Humanità del Figiuolo di Dio* Ed. Ginammi Venezia 1628, III, pag.310)

doch, nicht den Verräter vor dem Bildbetrachter zu verstecken, als müsse man ihn bilderrätselartig aufsuchen!⁴⁷

Gross war bereits der exegetische Aufwand gewesen, im Bildverband von San Marcuola Reminiscenzen der christlichen Allegorese einzubetten, hier nun wiederum, wie einige annahmen, eine Sibylle und einen Propheten, oder Elia und die Witwe (G.Caputo), bzw. andere Vertreter der AT und NT verbindenden Typoi⁴⁸. Wahrscheinlicher scheint mir das mehr verbreitete Präfigurations-Thema von Melchisedek mit seiner Spende mit Brot und Wein an Abraham am Stadttor (!) von Salem⁴⁹ (Genesis 14,18-20). Zusätzlich flocht Jacomo das Symbol einer Parze (fato)⁵⁰ ein, die unabänderlich den Faden des Verhängnisses spinnt, dann eine Katze als Vorbedeutung des Bösen, die mit der dampfenden Entdeckung eines Wärmekessels (calderone), gleichsam einer Pandora, spielt. All das wäre inkommensurabel mit der Nebenfigur eines simplen "Mitessers". Auch den um die Pfanne besorgten Jünger als Judas zu bezeichnen, würde dem eminenten Gegenspieler Jesu nicht entsprechen. Mit Recht setzte Augusto Gentili hinter diese Hypothese ein Fragezeichen.

Als wirklichkeitsnaher Auftakt und Blickfang eines im Kapellenraum zutretenden Betrachters diente Jacomo das zeitgenössische Knabenportrait⁵¹ eines Dieners bzw. im übertragenen Sinne "Ministranten" des Eucharistieaktes am linken Bildrand, mit dem eine spirituale Fluchtachse entstand, die aus dem Realraum fortschreitend und altarwärts ansteigend ins Überwirkliche driftet⁵². Für Tintoretto ist diese in ultimo zugefügte Figur weniger das Kompliment an einen "Stifter" oder Auftraggeber, oder gar wie unlängst vorgeschlagen, die

⁴⁷ wie dies erst gegen Ende des Jahrhunderts zuweilen üblich wurde, unter der gegenreformatorischen Verunsicherung, ein Judas sei nicht nur unter den Jüngern, sondern auch unter den Betrachtern allzeit gegenwärtig.

⁴⁸ so waren Typoi des Judas etwa Abschalom oder Ahitofel, die des Jesus etwa David. Die Sibylle von Tibur soll Augustus die Ankunft Christi vorausgesagt haben. Eine Grisaille mit Sibylle und Prophet schuf Mantegna für Isabella d'Este in den Jahren nach 1495 (Cincinnati Art Museum).

⁴⁹ Melchisedek, König von (Jeru-)Salem und Hohepriester spendet Abraham typologisch die Eucharistie in Wein und Brot, was im Christentum als Vorbedeutung des Abendmahls gewertet wurde. Der bildlichen Darstellungen sind Legion, angefangen mit der Wiener Genesis, den Mosaiken in San Marco des 13. Jhs., den Biblia Pauperum-Illustrationen (in denen *Abendmahl* und *M.&A.* beieinanderstehen), die Brüsseler Abraham-Teppiche von Hampton Court mit Anleihen an Raffael und Giulio Romano, etwa ein Kupfer des Battista Franco von ca. 1540 ecc. An der Decke der Sala Grande der Scuola di San Rocco sind in einem der monochromen (im 18. Jh. erneuerten) Vierpässe die beiden *Abraham und Melchisedek* (1577-78) in optischem Dialog mit der *Mannalese* und dem *jüdischen Passah* der Decke, *Abendmahl* und *Brot- & Fischvermehrung* der Seitenwände wiedergegeben. s. neben Thode 1901 und de Vecchi 1970, Eduard Hüttinger, *Die Bilderzyklen Tintoretto's in der Scuola di San Rocco zu Venedig*, Zürich 1962, sowie neu: Alexander Linke, *Typologie in der frühen Neuzeit*, Berlin 2014, (Kap. *Dynamische Typologie in der Scuola Grande di San Rocco*, S.193ff). s. auch M. Matile, *Quadri laterali ecc.*, 1997, Kap. *Laterali im Dienst des Eucharistiekults* S.70ff.

⁵⁰ eine spinnende Klotho mit dem Rocken stach Giorgio Ghisi (1520-82) nach dem Parzenfresco Giulio Romanos im Palazzo Te. Sie spinnt hier am Faden der Unvermeidlichkeit (s. Cartari 1571, p.301) des Passionsgeschehens: Jesus wie sein Gegenspieler Judas gehen je ihrem sicheren antagonistischen Tod entgegen. Auch Aretin nennt sie: "Parmi anco vedere la *Parca*, che fila lo stame della vita, ecc." (*Umanità* Ed.1628, *Miracolo di Lazzaro risvegliato*, pag.277). Andererseits steht in der Kirche San Giacomo dall'Orto, zu deren Sprengel San Cassian gehörte, eine byzantinische Verkündigungs-Madonna mit Spinnwirtel, die eine symbolistische Kontamination hervorgerufen haben mag, zumal Jacomo von hier (seiner Patronatskirche) die grüne „salomonische Säule aus dem Tempel Jerusalems“ für seine Rekonstruktion des Tempel-Portikus in der *Adultera Chigi* in Rom bezog.

⁵¹ dessen Inspiration stammt vielleicht aus der *Hochzeit zu Cana* von Bonifacio de'Pitati von 1550 in S.Giacomo dall'Orto, wo er auch die Madonna mit Jacobus und weiteren Heiligen von 1546 rezipiert haben muss.

⁵² Michael Matile bewies überzeugend, dass sich das Bild ursprünglich an der linken Kapellenwand befand; die rechtsseitige *Lavanda* begann ebenfalls mit der überrealen Rückenfigur des sich entkleidenden Jüngers (bzw. Judas). s. M.M., *Quadri laterali ecc.* in: Venezia Cinquecento anno VI, n.12 Roma 1996 pagg.151-206, fotomontaggi tavv. 5 & 6.

Anempfehlung eines Familienmitglieds des Künstlers⁵³, als eher ein Verweis auf die Allgegenwärtigkeit biblischen Geschehens im Jetzt. Im *pseudo-laterale* von San Polo wird sich diese Interpretation der *communione attuale* verstärken, womit uns der Beizug von *uns Heutigen* oft als störend⁵⁴ empfundenen stummen "Zuschauern" hier nicht so sehr befremdet wie etwa in der *Cena* aus San Felice (in Paris).

Sollte alle genannte dem Bilde von San Trovaso einverleibte *considerazione* und geistiges *disegno* letztlich dahin führen, um einer Nebenfigur im abseitigen Halbdunkel die Klimax der christologischen Tragödie zu überlassen? Nein.

Die von Jacob Burckhardt im *Cicerone* als zum "gemeinsten Schmaus entwürdigt" missverstandene *Cena* Jacomos ist hingegen seine sowohl heilsgeschichtlich wie bildnerisch wohldurchdachtete Komposition dieses so vielfach von ihm erarbeiteten Themas. Schon der geometrische Aufbau zielt auf einen dramaturgischen Höhepunkt: Die vertikale Bildteilung⁵⁵ zielt durch die Stirn Petri, des künftigen Stellvertreters Christi, dann die Deutungshand Christi, das noch ungeteilte (ungesäuerte) Brot, das bedeutungsreiche Salzfass⁵⁶, ein leeres und ein halbleergetrunkenes Weinglas⁵⁷, das, wie wir sehen werden, die frevlerische Hand jenes Jüngers umfasst⁵⁸, den wir Judas nennen wollen, und schliesslich den umgestürzten Flechtstuhl⁵⁹. Schon diese sinnbefrachtete Teilungsachse lieferte die Antwort auf die Suche nach Ischarioth. Während die übrigen beiden Gläser (jenes Jesu und eines als *pars pro toto* für die Jüngerschar) noch leer sind, hat nur *jener* der Apostel voreilig am Blutkelch Christi genippt und erschrocken vor den Worten des Herrn die

⁵³ Melanie Mazzucco, Giacomo T. & i suoi figli Milano 2009. Die damals etwa 16jährige Marietta passt wenig zu dem hier um einiges jüngeren Knaben in spanischer Adoleszentenrobe mit Brachetta (!). Das kleine Mädchen in San Polo indessen könnte in der Tat physiognomisch dem Kinderhaushalt der Robusti entsprossen sein, wie alle Putten in der Scuola di San Rocco.

⁵⁴ die Nachstiche des Egidio Sadeler (c.1570-1629) eliminieren den Knaben wohl als überflüssig oder unzeitgemäss, im Gegensatz dazu Andrea Zucchi (1679-1740).

⁵⁵ sie nimmt betrachterwärts geringfügig vorversetzt, Rücksicht auf die ehemalige *linksseitige* Aufstellung im Kapellenraum von San Trovaso. s. Michael Matile, *op.cit.* Photomontage Abb.5. Die perspektivische Konstruktion hingegen liegt im Torbogen auf der Falllinie durch den Gewandknopf Christi, den Hals (!) des Judas und die Spitze des Tisch-Rhombus, vielleicht die raffinierteste aller Raum/Sinn-Dispositionen Tintoretts überhaupt.

⁵⁶ gemäss Mt.5,13 der Bergpredigt sind die Jünger "das Salz der Erde", wird es unnütz, soll es zertreten werden, wohl auch eine Anspielung auf Judas. In San Marcuola hat das Salzgefäss eine erste Wiedergabe (zur Rechten des Judas) gefunden, wie es in den meisten *Cene* der Folge auftritt. Bei Leonardo wirft Judas sinnfällig das Salzfass mit der Rückhand, die den Beutel fasst, im Schrecken um. Gemäss ältestem Aberglauben bringt das Verschütten von - einst kostbarem - Salz Unglück.

⁵⁷ nun in der umgekehrten sinnverbessernden Bedeutung von **San Marcuola!**

⁵⁸ eine Geste die auf Tizians Judas in der *Cena* auf der Standarte von Urbino um 1543 zurückgehen könnte.

⁵⁹ so als alludiere er auf den virtuellen Bischofs-Stuhl Petri über ihm. Den "Stuhl zur Erde stürzen" beschwört Psalm 89,45. Boerio, *Diz. Del dial.ven.* subsummiert unter dem Wort „revoltar“ = „umstürzen“ eine Reihe von disqualifizierenden Bedeutungen, s. auch voce „roverso“. Das Motiv des umgekippten Stuhls wird von Paris Bordones Bottega in der *Cena* von nach 1566 in San Giovanni in Bragora fortgeführt und durch den zur Tür hinaushastenden Judas „ergänzt“ (s. Abb. Matile 1997, Kat.15, Abb.86). Die antiquierte Disposition wird durch die Flucht des Judas nicht gebessert! Benedetto Cagliari kombiniert um 1581 den umgestürzten Schemel mit Katze und Servierkorb (ibidem Abb.101), verbindet ihn aber nicht mit Judas und der Korbflasche seines Vorgängers.

Das Kippen eines Schemels in emotioneller Erregung illustriert als einer der ersten Pieter Coecke van Aelst mit seinem Judas in der über 40 mal reproduzierten *Ultima Cena* von 1527/31. Coeckes flämischer wildbewegter Manierismus, wohl von Leonardos *Abendmahl* angeregt, könnte dem jungen Tintoretto nicht fremd gewesen sein. Van Aelst, von 1521-1525 in Italien, reiste 1533 über Venedig nach Konstantinopel und edierte bereits 1539 Sebastiano Serlios drittes Architekturbuch zu römischen Monumenten in flämischer Übersetzung in Antwerpen. Schon der Zentralismus der *Cena* von **San Marcuola** ist der flämischen "Ikone" sehr verwandt (die seitlichen Allegorien/Dienerinnen sind beim wohlgemerkt dissidenten van Aelst in Brotkorb und Weinkrug als utraquistische "Glaubenspilaster" angelegt).

Flasche⁶⁰ hinter sich geborgen. Dieser bleibt aus dem *Beisitz* der Jünergemeinschaft, von nun an "ausgestossen". Sein unbeschuhter Fuss⁶¹ federt zwar den Sturz ab; ist aber auch sprungbereit (im Sinne des während der Fusswaschung angemahnten Psalmen-Schriftwortes "Quello che mangia meco il pane, ha levato il calcagno suo contra di me" Marmochino NT.c.34r), aufzuspringen⁶² und dem Gebot "Quello che tu fai, fallo prestamente!! (ibidem)" umgehend zu gehorchen: Judas - und kein anderer - wird (als einziger mit einem arg verblassten oder apokryphen Nimbus!), den auf einem Schemel abgelegten Pilgermantel, die Geldtasche und vielleicht das Volumen seiner gefälschten Buchhaltung neben sich ergreifen und umgehend in die anbrechende Nacht (s.o.) hinaus stürzen, um den noch tagenden Sanhedrin aufzusuchen. Wie sehr hat man jenen narrativen Fingerzeig zum Aufbruch des Judas als lediglich ausschmückendes realistisches Stillleben verkannt!

Dass Jacomo sicherlich die *Ultima Cena* von ca.1546 seines Gegenspielers Jacopo Bassano⁶³ kannte und deuterisch zu übertreffen suchte, ist kaum infrage zu stellen. Augusto Gentili hat mit Recht auf die Indeterminiertheit gegenüber der Eucharistie *utraque speciae* hingewiesen, die bei Bassano anklingt⁶⁴. Tintoretto klärt den Ablauf des Geschehens indessen ganz im Sinne des Tridentinum-Verdiktes vom 11.10.1551⁶⁵, das sich für die Eucharistie unter *einer* Spezies⁶⁶, des Brotes⁶⁷, entscheidet und den Laienkelch ausschliesst. Judas verfällt dem Anathema wie Utraquisten, Hussiten, Lutheraner und Protestanten, die Aretin mit seinem Ausfall auf die Werke Luthers ("per le quali Christo accende un fuoco, che le risolverà in cenere insieme con i suoi seguaci ")⁶⁸ prompt in seine manierierte Nacherzählung einbaut. Die kongeniale Schilderung des psychotischen Stress-Zustandes im Verhalten des Judas liest sich wie ein Analogon Tintoretts:

"Giuda, che voleva separarsi dal Collegio, stimolato dalla fellonia che muove lo animo di un traditore, et non teneva punto fermo la persona in se stesso. Et mutandola hora suso un piede, hora suso l'altro, hor ponendosi i ditti in capo et hora in bocca, dimostrava le molestie interne. E chi lo avesse rivisto (1534 "rimirato") in viso, gli haverebbe scorto nel sembiante quella pessima intentione, che scorgeno i giusti nelle opere di Lutero..."

Auch Jacomo verwehrt wie Aretin dem Leser, dem Betrachter das Antlitz des Verräters, und dessen instabiles Ducken ist Spiegel seiner Erregung und des niederschmetternden Verdikts. Das Motiv des umgeworfenen Stuhls als Metapher der strafenden Unordnung scheint in Psalm 89,45 auf, erinnert aber auch auf Jesu Zorn auf die Taubenhändler im Tempel Mt.21,12 und Mr.11,15. und ist somit keine naturalistische Grille des Künstlers⁶⁹. Die Isolierung sowie das heftige Zurückfahren und Aufspringen des Judas bereitet sich in der *Cena* von Ex-San Felice von 1559 (Saint François Xavier, Paris) vor, ist aber, trotz seiner

⁶⁰ Für einmal ist es keine gläserne Karaffe, sondern ein fiasco (Strohflasche; s. Boerio, Diz.) mit der Nebenbedeutung des Versagens, was für Tintoretts Wortwitz als *motteggiatore* bürgte! Das Fiasco der verschwörerischen Fieschi zu Genua geschah im Januar 1547!

⁶¹ Die Fusswaschung ging hier dem Abendmahl voraus (vgl. jene von San Moisé, wo im Hintergrund der Tisch gedeckt wird; bis auf Judas haben sich die Jünger wieder bekleidet.

⁶² "menare" oder „mostrare le calcagna“ bedeutet Fersengeld geben, sich aus dem Staub machen.

⁶³ Galleria Borghese, Roma 168x270cm. Judas im Vordergrund rechts mit der Börse wurde erst nach der Restaurierung unwiderruflich bestimmbar (s. A. Gentili 2009 s.f.Anm.)

⁶⁴ S. Augusto Gentili, *La borsa di Giuda e il dito di Tommaso* in: *La bilancia dell'arcangelo* Roma 2009 pag.155f.

⁶⁵ *Decretum de Sanctissimo Eucharistiae Sacramento*; de reali praesentia Domini etc. s .auch die Sessio XXI vom 16.7.1562 zur *Doctrina de Communionem sub utraque specie*. In: *Sacrosancti Concilii Tridentini Canone set Decreta* ect.; Neapoli, apud De Bonis MDCCV pag.130 seg.

⁶⁶ s. Alessandro Cosma, *Sub specie panis; L'Ultima Cena a Venezia nel 500*; Atti: La civiltà del Pane; Brescia 2014, ed. Spoleto 2015 pagg.1357-1382.

⁶⁷ auf dem Abendmahlstisch sind sieben Semmeln (pagnotte) aufgetischt, deren jene des Judas angebissen ist: er hat sich somit an Brot und Wein (sub utraque specie) selbst bedient, ohne die Symbolhandlung des allein seligmachenden Brotbrechens Christi abzuwarten.

⁶⁸ Aretin op.cit.1534, carta 24. Er scheut sogar vor Ketzerverbrennungen nicht zurück!

⁶⁹ Der Strohsessel (sedia impagliata) evozierte semantisch u.U. auch seinen Besitzer als Narren (pagliaccio) oder falschen Strohhalm (uomo di paglia).

Ausrichtung als *laterale*⁷⁰ noch ins antiquierte Schema von San Marcuola eingebunden⁷¹ und wirkt deshalb reichlich unbeholfen, ja zwitterhaft. Erst die Übereckstellung des Tisches und der Sturz vom Stuhl erlauben eine überzeugende Dynamisierung der Szene und die vektorhafte Loslösung des Judas aus der Tischgesellschaft.

Auch hier benötigen wir eine Gegenprobe im Vergleich mit dem *laterale* der *Fusswaschung* in London zu der sich offenbar niemand bezüglich des Judas ausgesprochen hat⁷². Dieser kann nur die grosse, in gelb (!) und *alla tedesca* gehaltene stehende, sich selbst (!) die Füsse trocknende⁷³ unnimbierte Rückenfigur mit Mütze sein, die sich vom Geschehen der Fusswaschung abwendet und von einer Katze (!) misstrauisch beobachtet wird. Die perspektivische Fliesenflucht mündet wie später in der Sc. di S.Rocco im (hier: Kamin-) Feuer und trennt Judas von der Jüngergemeinde. Kurzer Rock und Beinkleider sind vergleichbar⁷⁴, der über einen gekippten Schemel geworfene Mantel erinnert wie in der *Cena* an sein baldiges Aufbrechen. Die ursprüngliche Stellung am kirchenschiffnahen rechten Bildrand (s. Matile) erlaubte ihm mit dem realen Aussenraum zu kommunizieren, d.h. "entliess ihn" in Richtung des Synedriums⁷⁵. Der gewisse zeitliche Abstand zwischen *Cena* und *Lavanda* von San Trovaso signalisiert aber auch ein Abrücken von der Gewaltsamkeit des früheren Judas hin zu einer wie wir sehen werden, mehr psychologisierenden in San Polo. Der Konflikt, auch Judas mit einem Nimbus auszustatten, löst sich künftig mit einem allgemeinen Verzicht, seiner alleinigen Kopfbedeckung oder mit seiner zunehmenden Unsichtbarkeit.

Dass Jacomos *Ultima Cena* Furore verursachte, geht aus Paris Bordones *Cena* seiner letzten Lebensjahre hervor, die sich in San Giovanni in Bragora befindet und Tintoretos Bewegungsbild gewissermassen fortsetzt, auch wenn seine Steifheit noch einer überholten byzantinisierenden Formulierung angehört: der mittelbildlich umgestürzte Hocker und der fliehende Judas, ein Diener mit Brotkorb und die Apostelgruppierung links reflektieren das Vorbild des Jüngeren⁷⁶.

"...Giuda simigliava uno huomo pure allhora rihavutosi dalla infermitade..."

Mit Ausnahme der schrägsichtigen *Cena* des "banco" von **San Polo** (1574f) lassen alle Abendmahldarstellungen Tintoretos keine Zweifel über die Anwesenheit und Identität des Judas aufkommen. Hier indessen übt Giacomo eine neue Regie mit bisher unerprobten Statisten: einem prominenten Diener, dem devoten *gastaldo* der Scuola (?), den Aretin in seiner *Passione* 1535 als Gastwirt "padron di quell'albergo" benennt⁷⁷, einem gelähmten Notdürftigen (bisognoso) und dem elternlosen Kind (orfanello)⁷⁸. Noch sind die Apostel baren

⁷⁰ s. Rekonstruktion bei Matile, *Quadri laterali...*, München 1997, Abb.50.

⁷¹ Das alleinige Glas neben dem Brot vor dem *explizierenden* Jesus bezieht den Vorwand in Paris aus Lukas 22,17-22 wo auch die "Hand des Verräters auf dem Tisch" ("ecco la mano di quello che mi tradisce é meco ne la mensa" Marmochino NT,c.27v.) erwähnt ist.

⁷² Die abenteuerlichen Veränderungen von Original, Kopie und graphischer Reproduktion schildert Joyce Plesters in: Nat.Gall.Tech.Bulletin Vol 3, 1979, *T.'s Paintings in the Nat.Gallery* p.11-19. Die völlig verschiedene Behandlung der stark gestückelten Leinwand spricht für eine etwas spätere Entstehung.

⁷³ Das Motiv kehrt in der *Lavanda* von San Moisé wieder, in der rechts aussen, wiederum bemühten unnimbierten Figur.

⁷⁴ die farblichen Divergenzen weisen wohl auf eine zeitliche Verzögerung der Ausführung hin, wobei sich Giacomo das *Disegno* vorbehalten haben dürfte und die farbliche *Finitura* den Mitarbeitern überliess.

⁷⁵ In der heutigen Falschplatzierung bliebe Judas nur, in die geheiligte Altarzone zu fliehen...

⁷⁶ Tietze (*T.* 1948, S.35) möchte die Emulation hier ins Gegenteil wenden.

⁷⁷ Er tritt gleichsam vom realen noch heutigen Kircheneingang herzu und übernimmt die spirituelle Brücken-Funktion des Knaben in San Trovaso. Zum beleuchtungsabhängigen Raumkonzept s. M. Matile *Quadri laterali ecc.*München 1997, S.93ff & Abb.75.

⁷⁸ Dass der Jünger dem Kinde statt der Brotspende einen Apfel reicht, geht auf die Konzilsbeschlüsse vom.16.Juli 1562 zurück, laut derer die Kinderkommunion als nicht obligatorisch erklärt wurde. s. Antonio Manno, *Tintoretto, Sacre Rappresentazioni ecc.*, Venezia 1994.

Fusses, was die vielleicht Fusswaschung voraussetzte⁷⁹ oder ihre Armut ausweist, aber auf Nimben hat der Künstler ganz verzichtet, um die zeitlich/örtliche Unmittelbarkeit zum Bruderschaftszirkel nicht zu gefährden: die Caritas der Eucharistie geschieht *hic et nunc*, das Drama Christi ist in die nämliche Bühne des Sprengel-Alltags eingeschlossen.⁸⁰

Dass Judas ausgerechnet einen Bettler oder Behinderten sättigen soll, wie fast alle Historikerstimmen wännen, scheint mir ein allzu hinkender Notbehelf der Interpretation. Auch ist von einem expliziten Geldbeutel im Gürtel heute nur noch Vages zu sehen⁸¹ und dessen Präsenz, den ich als Resultat einer Überarbeitung Jacomos sehe, könnte einer kruziverbalen Notlösung entstammen, die eigentliche und ursprüngliche Judasgestalt aus tridentinischen Gründen oder Zwängen bezüglich der Kelchproblematik auszutauschen⁸².

Judas kann nur der stehende⁸³, langnasige⁸⁴, verschlagen und süffisant vorgebeugte, hagere, also geizige Jünger sein⁸⁵, bereits im Mantel, um sich alsbald aus der Gruppe zu entfernen, die hinter ihm in der städtischen Ferne liegenden Staatsgebäude (Aretin 1534: "dove i Principi, di Sacerdoti, gli Scribi, i Pharisei, et i vecchi del popolo facevano consiglio") zu gewinnen, wo das Synedrium neben dem Palast des Pilatus im Licht der untergehenden Sonne (wohl Metapher der Judaizität) seiner harret. Mit felonischer Geste ("Et dopo il pane entrò in quello Satana." Joh.13,27) greift er sich mit der Rechten ans falsche Herz, oder wie es beim Bruderkuß des Judas bei Aretin (c.330) heisst: "E l'empio *toccando* tuttavia lo argento ripostosi *in seno*; accioche il suo core godesse del premio della sua nequitia." Er schlägt mit der Linken den Mantel etwas zurück, wo er im Dunkel der Körperverschattung auch mit einer Tasche umgürtet gewesen sein könnte. Dass Judas gemäss Johannes-Evangelium die Kommunion, bzw. in Jacomos erster Bildanlage sogar den Kelch gemäss Luk.22,20-21 ("Questo è il calice, nuovo testamento nel sangue mio che per voi si sparge", dem unmittelbar der Hinweis auf *die verräterische Hand am Tische" folgt!) auch bildmässig empfängt, veranschaulicht den zeitlebens zu beobachtenden unkonformistischen Wagemut des Künstlers⁸⁶, auch längst "überholte", ungewohnte oder inzwischen unkatholische Darstellungswege zu betreten:

Die tiefsinnige gewissermassen sich selbst kreuzigende eucharistische Geste Jesu verteilt erstmalig die im Sud des Passah-Lammes genetzten Brotbrocken - nach der letzten Restaurierung scheint die Linke Jesu ursprünglich einen Kristallkelch gehalten zu haben,

⁷⁹ bei Aretin folgt sie der *Cena*. In Tintoretts *Lavanda* in Madrid ist indessen der Tisch noch nicht gedeckt, bzw. sie findet als Bild im Bild im rechten Hintergrund statt...

⁸⁰ Von Tintoretts *Cena* in San Trovaso sowie in San Polo profitiert Paolo Veronese (und Bottega) im *Abendmahl* für S.Sofia (Milano Brera): die Bedeutungsinhalte *commozione* und *carità* sind durch eine massige Mittelsäule getrennt...

⁸¹ s. Giulio Manieri Elia, *Restaurare Tintoretto* in:"T"., Exp. Roma 2012, p.41f. Schon Andrea Zucchi sah sich befleissigt in seinem Nachstich von 1740 den Beutel zu verdeutlichen.

⁸² In der Tat tauchen Gürteltuch und Börse in der wenig späteren *Cena* der Scuola di San Rocco wieder auf, wo Judas nur dadurch und dem fehlenden Nimbus identifiziert werden kann!

⁸³ Diese vorgebeugte Standfigur wird seit den Anfängen in San Marcuola sowohl in San Trovaso wie in San Simeone Grande, aber noch ohne Judas-Konnotation bespielt, gerät im Jesus vor Pilatus der Sc.gr.di S.Marco zur höchsten Reife.

⁸⁴ Boerio, *Dizionario*: „muso da giudeo“.

⁸⁵ In der Kunst zu psychologisieren steht Giacomo Aretin nicht nach, auch wenn dieser Judas als Sitzenden schildert. So illustriert Aretin die Verschlagenheit des Judas in c.18 (anlässlich der zu korrumpierenden Procula, Frau des Pilatus durch den *demonio*):"... si trasformò in una persona, proprio come saria la fraude, se ella avesse corpo: e tutto compunto stringendosi in se medesimo, con la testa bassa, col collo torto, con le palme al petto, con gli occhi molli, con la lingua dolce, tutto umile, e tutto soave..." und dem nicht genug, erfolgt später ein physiognomischer Abgleich mit dem Demonio: "... si trasformò nel livore, et fattosi pallido, et sozzo, con gli occhi traversi, e oscuri, simigliava uno huomo pure allhora rihavutosi dalla infermitade."(7v)

⁸⁶ in der *Cena* der minierten Bibel von Ottheinrich in Bayern um 1430 sitzt Judas zur Rechten Jesu, um das Sakrament zu beziehen, während er sonst in ostkirchlichem Sinne von weither in die Passahschüssel greift. Für die Übergabe des Brotbrockens an Judas gibt es die verschiedensten Beispiele. s. Brigitte Monstadt, *Judas beim Abendmahl*, op.cit. 1995.

dessen Lichtreflexe heute wieder auszumachen sind⁸⁷ - an Petrus und Judas (an diesen symbolhaltig linkshändig!) gleicherweise. Seinen Blick aber gönnt er nur dem Ersteren und die Worte des Verrats sind bereits gesprochen, hängen soeben in der Luft und sind vom Chor der Jünger kaum vernommen, zumal zwei vom Austeilen der Spenden noch abgelenkt sind⁸⁸. Der Wein hat im Sinne des Tridentinums keine wesenhafte Bedeutung mehr: die wenigen Gläser sind leer, ein Ausschankgefäss fehlt. Hingegen ist das Salzfass wieder zugegen. Petrus und "unser" Judas sind wie bereits in San Trovaso die wahren Antagonisten⁸⁹ zwischen den künftigen Geschehnissen: Verleugnung/Gnade und Verrat/Verderben. Der Bruderschaft wird die Gegensätzlichkeit von bekennder Treue und eigennütziger Untreue mit Christus als Waagebalken zwischen Gut und Böse vorgespielt. Nah und Fern, Ort der Eucharistie und des imminents Selbstopfers sind optisch in der Gestalt Jesu verschränkt wie Gegenwart und Zukunft des Heilsgeschehens.

Selbst der hünenhafte Diener findet eine Rechtfertigung im Wortlaut des Johannes-Evangeliums just kurz vor der Verratsankündigung: der enigmatische Ausspruch Jesu "Der Sklave ist nicht grösser als sein Herr und der Gesandte nicht grösser als der, der ihn gesandt hat"⁹⁰. In der Übergrosse des Anrichters der irdischen Speise und den beiden stehenden Jüngern, die die überirdische *caritas* empfangen, scheint eine Anspielung an jene Textstellen zu wurzeln, zumal man bei Jacomo buchstäbliche Wort-ins-Bild-Wandlungen nicht selten antrifft.

Die Annahme, dass der so spendible „vermeintliche“ Judas raumgreifend über den *Banco* der Bruderschaft in die Zone der realen Almosenempfänger und frommen Bildbetrachter hinaus agiere, kann trotz aller Verweise auf Bibelzitate nicht überzeugen, zwar ist das "Böse unter uns", hat aber als eine frontale "Achse des Bösen" im Rahmen einer Cappella del Santissimo Sacramento, das ein alltägliches Publikum zum Glauben vereinnahmen will, wenig zu suchen. In der Mildtätigkeit, die er vollführte, würde die Abscheulichkeit des Judas, die es in allen *Cene* ja zu denunzieren galt, ungebührlich aufgehoben. Und da zwei Jünger gleicherweise caritativ auftreten, ist nicht einzusehen, warum einer den Vorrang der Böswilligkeit geniessen sollte!

Der *mildtätige* "Judas" ist ein, wenn auch eigenhändiger Sosias des buchstäblich von Jacomo "verworfenen" Kommunikanten zur Linken Jesu, ein "Behelfs-Judas".

Alors ne cherchez plus l'homme.

"...et haec ludam proditorem diligenter cognovisse dicunt"⁹¹

In der **Scuola di San Rocco** (um 1578) ist die *Ultima Cena* in einen theatralen hyperdiagonalen Kastenraum eingebettet, der ohne die lokale Bildplatzierung im altarnahsten "allerheiligsten" Winkel der Sala superiore der Bruderschaft weder Sinn noch Daseinsberechtigung zugefallen wäre⁹². Die weite Blickachse vom Treppenhaus des Gebäudes über reale und fiktive Treppenkaskaden⁹³ ist nicht nur eine einzige den *Carceri*

⁸⁷ Der Kelchrand berührte beinahe die Lippen des "Judas", während nun die Hand Christi mit dem recht ungeschickt gehaltenen Brot eine Spanne zu tief ins Leere ragt.

⁸⁸ In der *Cena* von Santo Stefano (ehemals in Santa Margherita, 1576) hält Jesus zwei Brotbrocken beidhändig vor sich bereit, sein (einziger) Kelch ist leer. Des Judas unnimbiertes Haupt ist hinter jenem eines benachbarten Apostels verborgen, somit gesichtslos und "zernichtet"; er hält lediglich seinen Geldbeutel als Erkennungszeichen hinter sich.

⁸⁹ Beide Figuren schmiegen sich in einen Kreisbogen auf der Fallinie Christi im Bildmittelpunkt. Da das Bild im Originalformat (ca.16x7 piedi) erhalten ist, lassen sich viele Kompositionsschwerpunkte mit geometrischen Bezügen und Achsen auffinden.

⁹⁰ so auch Joh.15,20 (mit direktem Hinweis auf die Verfolger). s. auch Mt.10,24 und Lk 10,16. sowie Luk.22,27 im Streite um den Vorrang zwischen Diener und Vorgesetzten.

⁹¹ Irenäus von Lyon über die Gnostiker in *Contra Haereses*, in Bezug auf das verlorene Evangelium des Judas. Deren *Mysterium des Verrats* setzt ein Einverständnis zwischen Judas und Jesus voraus. (s.: <http://www.biblia.org/documenti-tabella/approfondimenti-culturali/77-39/file.html>)

⁹² Über die optisch-architektonischen Bild-Raum-Bezüge s. hervorragend: Astrid Zenkert, *T. in der Scuola di S.Rocco*, Tübingen/Berlin 2003, S.97ff (s.bes. Abb.176 &177).

⁹³ Das Treppenmotiv entspräche Lukas 22,12 wo das Passahmahl im *Obergemach* des vorgesehenen Hauses stattfindet. Dessen schriftgemässe Auslegung mit Polstern oder Teppichen wird nur selten mit

Piranesis würdige Meditation über die Suggestion von Raumverschachtelung, sondern auch eine Exhorte an die Bruderschaftspflichten innerhalb dieses halb imaginierten halb realen Gebäudes (dessen letzterer Teil so gar nichts mit frühchristlicher Humilitas zu tun hat). Die raffinierte Fluchtung⁹⁴ von gemalten Innenräumen und ihre Koordinierung mit der Geschehens-Ausrichtung auf die Brotvergabe Christi (nun in der Rundform einer Hostie, deren wirkliche *Custodia* sich gleich anliegend befand!), schliesslich ihre strategischen Bild-"Eröffnungen" mit vorgelagerten personifizierten Empfängern der irdischen Spende von Speise und Trank in unmittelbarer Nachbarschaft des Altars der *Rocco-Verklärung* mit seinen Stufen und marmornen Abschränkungen. Die zentrale Ausrichtung eines Hundes (unweit der *pagnotta* des Bedürftigen), gemahnt diesmal eher an den treuen Begleiter und Brotbringer des Rochus⁹⁵, ist insofern ambivalent als man gemäss Mt.7,6 das Heilige nicht den Hunden vorwerfe, oder 15,26 nicht das den Kindern Vorenthaltene jenen verfüttere⁹⁶, erinnert an die Mariogola-Bestimmungen über die Armenspeisung: Die Ambientierung des teils rustikalen, teils herrschaftlichen Kellers⁹⁷ als Wirtschaftsräume einer in den Garten offenen *Sala terrena* evoziert die Pracht des Scuola-Gebäudes selbst und den unverhältnismässigen dekorativen Aufwand allgemein, den man in den sechs Scuole Grandi im verbissenen Wettbewerb betrieb. Dieser war mit Alessandro Caravias *Sogno dil Caravia*⁹⁸ von 1541 in harsche Kritik geraten. Die von Tintoretto hellbeleuchtete Anrichte mit ungezählten Silbertellern will an die Prunksucht der Scuola erinnern, die der *Povertà* Jesu und seiner Jünger demonstrativ widersprach. Beweis hierzu ist der bewusst untersetzt

Wandbehängen substituiert (Cosimo Rosselli [Sixtina] oder Fra Angelico, Leonardo); immerhin ist der Abendmahlstisch zuweilen mit einem Teppich belegt und zusätzlich mit einem weissen Tischtuch abgedeckt.

⁹⁴ Typisch für Jacomos Wortwitz ist die Mündung der Fluchtlinien im *fuoco* (Brennpunkt) des Küchenherdes (*focolaio*), die er in der *Lavanda* von San Trovaso erstmals erprobt hatte!

⁹⁵ - und nicht als der analog zu Judas ausgeschlossene Hund der Offenbarung Joh. 22,15, der in so mancher *Cena* dem Verräter beigegeben ist. Hingegen tauscht er beim Auftreten einer Katze (Ex San Felice) seine negative Konnotation und wird zur "spezies fidei" (vgl. Alciatus: *catulus lusitat ante pedes*). Vielleicht hatte Jacomo überhaupt ein ambivalentes Verhältnis zu Hunden, deren kanonische Symbolisierung oft im Widerspruch zu ihrer realen Wesenheit stand. In seinen Bildern haben verschiedene Rassen gegensätzliche Aussagekraft, die Spanne geht vom niedlichen Schosshund bis zum bedrohlichen Rüden. Eine individuelle Deutung steht bis heute aus. Auch Rearick konnte das zitierte Hundepotrait nach Bassano in der *Fusswaschung* des Prado nicht voll entschlüsseln. Obwohl die Gegenwart eines Hundes in der zeitgenössischen Abendmahls-Ikonographie fast immer auf die Gegenwart des Judas hinweist ist seine Aufgabe bei Tintoretto schwankend, obwohl Aretin in seiner *Humanità* explizit anlässlich der Fusswaschung Christi an Judas nicht nur dessen Mangel an "riverenza" moniert, sondern ihn am liebsten den Hunden vorwerfen will: "che tosto lo haveva à dare in preda à i cani." (Ed.1628, pag. 315).

Grottesk der Irrtum John Moffit's in *Arte Cristiana* LXXV 1987, S.403-5, der in jenem „barking dog“ die Personifizierung eines am Tische ungebetenen Judas vermeinte, da er den schlummernde Johannes einfach übersehen hatte! S.auch Peria *op.cit* Anm.61 und 65-73, sowie198 bezüglich Matth.15,21-28 und Matth.7,6.sowie weiteren Überlegungen.

⁹⁶ A.Cosma erinnert an die liturgische Sequenz des *Corpus Domini*: „ecce panis angelorum [...] non mittendibus canis.“

⁹⁷ rechts des mächtigen Kamins neben einem typisch venezianischen Treppenzugang ist am obersten Bildrand fast capricciomässig - von allen Beschreibungen übersehen - ein menetekelhaftes Gemälde (Flachrelief?) vielleicht mit einer heute sehr verblassten *Fusswaschung* (?) angebracht – Analogon zu den miniaturhaften *Cene* in den *Lavande* Prado, Newcastle und einer Küche in Toronto - die irritierend in Erinnerung brächte, dass eine *Lavanda* im gesamten Zyklus von S.Rocco fehlt. Silvestro Manaigo zeichnete wenig überzeugend für das graphische Tafelwerk *Gran Teatro* Lovisas seit 1717 hier einen *Georg zu Pferde über dem Drachen*.

⁹⁸ Alessandro Caravia (Venedig 1503-1568), den Jacomo portraitierte, eigentlich dichtender Juwelier und wie Andrea Calmo Dialektpoet grosser Beliebtheit, Freund des Patriarchen von Aquileia Giovanni Grimani (Sammler und Mäzen, 1506-93) eines der Inquisition wegen Häresie suspekten Prälaten, der sich in Trient 1563 verantworten musste. Caravia wurde als reformnah prozessiert und zur Widerrufung gezwungen. Aretins Lobesbrief auf den *Sogno dil Caravia* vom 12.3.1542 zitiert - damals noch mutig - just jene sibyllinische Passage ("Chi dice ver [= Luterani], chi mente per la gola [= sfacciatamente = Papisti]") die von der Inquisition zu Ungunsten Caravias ausgelegt wurde, nämlich die Lutheraner zu verharmlosen, ja zu feiern.

gehaltene "provisorische" Tisch⁹⁹ und die Absenz von Sitzgelegenheiten bis auf jenen umgekippten Hocker im mittleren Vordergrund, der nur ungefähr an das Experiment von San Trovaso erinnert...Da hiermit die *Humilitas Christi* angesprochen sein will, in Jesu perspektivischer Kleinheit, und die barfüssige Armut der Seinen von *humilis* = demütig, niedrig, aber auch bodennah von *humus* stammend, ist mit jenem niederen Tisch des Herrn auch die Wesensart seiner Gäste bezeichnet. Ihr folgeheischendes Beispiel galt unterschwellig den realen Confratelli von San Rocco und ihren zwölf Adjunkten. Tintoretto zeigt sich erneut als "notorio giocatore di parole" aber auch als Mahner der Barmherzigkeits-Moral.

Im uneigentlichen Vordergrund steht indessen die exemplarische *Humilitas Christi*, den Jacomo in den abseitigsten Hintergrund neben Judas platziert, während diesmal das kahle Haupt Petri¹⁰⁰ im absoluten Bildzentrum¹⁰¹ erglänzt, er der auf dem umgestürzten Schemel (der Judenheit) den neuen Thron der Kirche errichten wird. Das sich der felsenfeste Petrus auf wackligem Fundament ausgerechnet im Moment der Eucharistievergabe von Jesus abwendet und laut gestikuliert, lässt Spekulationen über eine dissimierte Romkritik Tintoretts wachwerden¹⁰².

Aber nun zu Judas, der wie immer zu unserer "Viererbande" gehört, die sich in allen *Cene* so deutlich abzeichnet. Er rückt auf seinem Schemel während der Hostienvergabe Jesu an einen der Jünger scheu zur Seite, und beobachtet den Akt distanziert, während die Sichtbarkeit seiner Fusssohle noch eine gewisse Sprungbereitschaft signalisieren mag, bleibt seine Verwerflichkeit indessen ungeschildert. Eher ist er in einem inneren Dialog begriffen! Aus dem umgepolten Judas von San Polo entnimmt Jacomo die Idee der Kennzeichnung des Verräters durch die mit einer gelben(!) Schärpe umgürtete Börse, und als einziger ist er unnimbiert. Aber er hat seine ehemalige Bösewichts-Rolle ausgespielt. Seine Silberlinge sind angesichts der überschwänglichen Deckenvergoldungen der Sala superiore kleine Münze geworden. Ist der einstige *reo* in ernsthaftes *dubio* geraten? Nahm Jacomo Bezug auf eine mildere Reuefähigkeit des Judas als es sein Selbstmord erlaubte? In der anschliessenden Szene der *Agonie im Garten* deutet Judas den Häschern den Gesuchten, wagt aber in seiner Beschämung nicht, ihn anzublicken! Der späte Tintoretto scheint sein Judasbild zu vermenschlichen, zu relativieren...

pictor doctus et docens

Tintoretts Meditation über das Thema der *Ultima Cena* führt von **San Marcuola** über **San Trovaso** zu **San Polo** in linearer, sich verkomplizierender Evolution, zugleich auch über jene

⁹⁹ Den Abendmahlstisch nannte C.Bühler (op.cit.S.65) "merkwürdig nieder" und in der Tat ist er völlig ungewöhnlich, hat doch ein Apostel seinen Hocker umlegen müssen, um darauf *tiefer* zu sitzen! Der Grund? In der *Fontana della Crusca* (1718) oder der *Reggia Oratoria* (G. Margini 1721 ff) bedeutet "stare a tavola bassa" = essere ignorante. Dies klang im 17. Jh. weniger abwertend; eher für uneingeweiht, ungebildet, arm im Geiste, unwissend. "Ignorantelli" waren im 17. Jh. - wie die "poverelli des Franziskus - "frati della scuola italiana", oder "membri di una congregazione religiosa di laici" (La Salle). Unwissend waren die Apostel nach dem Verratsspruch in der Tat, unwissend sind aber auch die Scuolenbrüder, die noch Unwissendere zu speisen hatten. Zur „Tavola bassa“ s. Peria op.cit.Anm.59

¹⁰⁰ Petrus wird von der Mehrzahl der Autoren im Apostel, der die Eucharistie empfängt, gesehen, was ikonographisch naheliegt, doch die typischen Züge des gemittelten „Petrus“ nicht erklärt.

¹⁰¹ Erst eine graphische Analyse erweist jene überraschende Herausstellung! Um Tintoretts oft verborgene Schachzüge nachzuvollziehen ist von Nöten, mit rekonstruktiven zeichnerischen Mitteln seine Werke aufzuschlüsseln, auch um die Spreu der Imitatoren vom Hafer des Originals zu sondern!

¹⁰² Die eucharistischen Bezüge zu Brot **und** Wein sind in den Figuren der beiden Almosenempfänger im Vordergrund nicht zu übersehen! Die weitverbreitete Abendmahlsdarstellung des Lutheraners Pieter Coecke van Aelst von 1527/31 liesse als etwaige Inspirationsquelle kaum Zweifel zu (s.zu Pieter v.Aelsts Dissidenz: Danièle Séraphin et Jacques Lauprêtre, *Le testament des Ombres* Paris 2013).

schwächeren von ehemals San Felice (1559; Paris)¹⁰³ und San Simeone Grande (1561-63)¹⁰⁴ zu der nicht mehr ganz eigenhändigen in Santo Stefano (ehem. Sta. Margherita, 1576)¹⁰⁵ zu jenem grossräumigen Schaukasten und orchestrierten "imbedded report" der **Scuola grande di San Rocco** (1578-81) schliesslich zur "vergeistigten", wenn nicht lehrhaften, die Apotheose der Eucharistie feiernden von **San Giorgio Maggiore** (1592-94), die wohl auf Grund einer ursprünglichen "Erfindung" Jacomos nurmehr von Domenico ausgeführt wurde. Nur die drei ersten *Cene* dürften Jacomo als wahren Exegeten berührt und herausgefordert haben, solange die Frage des Judas ihm eine emotives eschatologisches Anliegen sein konnte.¹⁰⁶

Die Evolution der vier *Cena*-Varianten eröffnet nicht nur eine Sicht auf die deuterischen Bemühungen des Künstlers sondern auch auf die bildtektonischen Absichten: Während in **San Marcuola** sich das Geschehen planparallel und in Leserichtung des Bildformates¹⁰⁷ entwickelt bzw. auf den sich betroffen fühlenden Petrus hinsteuert, der dann in der wenig späteren *Lavanda* am rechten Bildrand den sinngebenden Höhepunkt darstellt (die Karaffe des läuternden Wassers der *Fides* hier geht gleichsam über in die Hände des Johannes dort) indem Petrus die unabdingliche Dienerschaft am Beispiel Jesu erklärt wird (Joh.13,5ff). Mit der wohl theologisch erzwungenen Verweltlichung von Fides und Caritas gelingt eine halbwegs überzeugende Zusammenfügung der inneren Bildeinheit.

In **San Trovaso** nimmt Jacomo indessen eine perpendikuläre Drehung der Abläufe vor: pyramidal, vom zentralen Hintergrund in verklärter räumlicher und historiografischer Ferne (AT-Gestalten) über das verklärte Haupt Jesu und den Wandlungstisch der christlichen Heils-Zäsur wird der Vordergrund zunehmend realistischer und gegenwärtiger, mündend im hypernaturalistischen Binsengeflecht von Stuhl und doppelsinnigem Fiasco des Judas: es geschieht eine buchstäbliche "volgarizzazione del sacrale" kongenial zur Wiedererzählung wenn nicht Neufassung des Evangeliums durch Aretin, dem "quinto evangelista"¹⁰⁸ wie er

¹⁰³ Judas im heftigen Zurückfahren begriffen, mit Hund und Katze als moralische Antagonisten zu Füssen. Bezeichnenderweise führt die *sezione aurea* wie in S. Marcuola durch die Figur des Judas. Dessen Brot ist angebissen, ein Glas in der Tischmitte fast leer.

¹⁰⁴ Judas, mit bedecktem Haupt, nimmt, die Börse im Rücken, die Bildmitte ein. Jesus segnet Wein, Salz, Brot und Passahlamm. Wie in Ex-San Felice (Paris) sind die vier Protagonisten inhaltlich verschränkt. In der zeitnahen *Lavanda* von San Moisè ist Judas vermutlich der sich der Sandalen Entledigende mit einer Mütze und ohne Nimbus (isoliert am vordersten rechten Rand; wohl eine Erinnerung an den *scalzando* der *Lavanda* von San Marcuola, obwohl man gemeinhin annimmt (Manno), der neben Jesus geduckte, nimbierte, aber mit Kopftuch bedeckte Jünger sei Ischariot, obwohl ihm jeglicher Aktionismus mangelt.

¹⁰⁵ Judas ist als gesichtslose "Unfigur" von einer zurückgelehnten Apostelfigur verdeckt, die ein leeres Glas ergreift(irrtümlich von Peria *in forse* als Judas identifiziert). In der zugehörigen *Lavanda* ist Judas der als einziger in einen bis übers Haupt reichenden Mantel gehüllte Jünger im Rücken Jesu, der auch seine Rechte (erg.: mit der Börse) signifikant darin verbirgt. In der *Orazione nell'Orto* weist Judas auf Jesus, wendet jedoch seinen Blick seitwärts. Das geometrische Konzept dürfte von Jacomo stammen, mit dem Brote im Feld der *sezione aurea* und den Protagonisten auf senkrechten Viertlungen grösster Präzision.

¹⁰⁶ auf die Mosaikentwürfe für Domenici Bianchini in der Basilica di San Marco (zw.1568 und 71, Kompromiss-Schöpfung zwischen San Marcuola und Ex-San Felice, mit einem Judas am rechten Tischende *alla bizantina* in die Schüssel greifend) und jene zum Altarbild hochformatig ausgearbeitete *Cena* der Kathedrale von Lucca (vor 1592) sei nicht weiter eingegangen, da sie als weitgehend der Bottega geschuldet, zum Thema wenig erheblich sind und Vorangegangenes kompilieren. Immerhin ist Judas in Lucca die grösste am reichgedeckten schräg auf den zentralen Christus zu fluchtenden Tisch sich aufrichtende Figur ohne spezifische Zeichen der Boshaftigkeit. Die vier gewohnten Protagonisten Christus/Petrus/Johannes/Judas bilden eine spitzstehende Rhombusanlage.

¹⁰⁷ vorgegeben etwa im Mailänder *Cenacolo* Leonardos.

¹⁰⁸ vermutlich hatte er in ehrlicher Überzeugung vor, die vier Evangelien mit allen ihren Gegensätzen und Unterschieden in einer neuen vereinfachten, widerspruchlosen, popularisierten und dichterischen Synopse zusammenzuführen, was ihm erlaubte, das vollmundige Prädikat eines neuen, fünften Evangelisten zu tragen. In seiner eigenwillig geordneten *Passione* bezeugt er wörtlich: "...leggendo a parte a parte quelli [Vangeli] che dicono la passion di Cristo, scorsi alcuni lumi *non visti*

sich verstand. Tintoretto nimmt ihn so wörtlich, dass er Jesus am Abendmahlstisch vom Paradies dozieren lässt: sowohl der Hintergrund der *Cena* von San Trovaso und noch mehr jener der *Lavanda* von San Marcuola und ihrer Varianten¹⁰⁹ entspricht träumerischer Unwirklichkeit: in letzterer eine paradiesische antike Lagunenszenerie eines vergoldeten Zeitalters und vollendeten Friedens.

In **San Polo** experimentiert Jacomo eine dritte noch kompliziertere Schwenkung der Ableserichtung: die Raum-Zeit-Diagonale. Die testamentliche Diener-Assoziation setzt mit der höchst gegenwärtigen Anrichte links in der Ferse des *servo* an, man wird über den leuchtenden Petrus und das Tischtuch zum Mittel(kreuz)punkt der Sakramentsvergabe Jesu geführt, weiter über den verschlagenen (ehemaligen) "Judas" hinan, schliesslich in die städtische Ferne (Synedrion), endlich in landschaftliche Zukunft hinaus (Gethsemane, Golgatha) d.h. der Erfüllung der sich gabelnden Missionen von Jesus und Judas. Eine exegetische Zeit-Raum-Achse grösster Eloquenz: in vergleichbarer Vektorhaftigkeit mit **San Trovaso** tritt der Betrachter aus der Realwelt¹¹⁰, zum Abendmahlstisch, um über das Opferkündnis Jesu und der Warnung vor der Verderbnis des Judas im künftig Schicksalhaften und schliesslich Überweltlichen zu münden.

Nur: mit der intendierten Kelchspende in **San Polo** vergriff sich Tintoretto an der neuen katholisch-liturgischen Rechtmässigkeit im strengen Gewand des Tridentinums. Judas wird der Kelch mit einer im Streiflich erkennbaren Übermalung vom Munde genommen, der Hand Christi ein etwas linkischer Brotbrocken aufgesetzt und mittels einer untergeschobenen - heute kaum noch wahrnehmbaren - Börse dem karitativen Tischgenossen die Judasrolle übertragen, mit der man bis heute einige Mühe hat, sie testamentlich überzeugend abzusichern.

In der **Scuola Grande di San Rocco** wird die *Ultima Cena* zum Schauplatz hausgemachten unterschwelligen Bedenkens unseres Meisters, wie urchristliche Caritas und aktuelle Armenspeisung in einer so prominenten Bruderschaft, zu der Jacomo seit 1565 angehörte, noch adäquat darzustellen, geschweige zu verwirklichen sei. Gemessen an den athletischen Ausgestaltungen von Antitypen des AT, Evangelisten und christlicher Helden ist die Jesusfigur zum ersten Mal fast marginalisierend verkleinert und nur am Nimbus und am verengten Trichter der Fliesenfluchtungen auszumachen. Das gestaffelte Guckkasten-Konzert der Räume, Lichter und Schatten gewinnen die Oberhand über die *narratio*. Und diese gliedert sich zur Linken des Altarblattes sowohl als Eröffnung und Antrittsbild¹¹¹ als auch End- und Höhepunkt der *Sala superiore* ein, in das globale Programm der Exegese und Schau der christlichen Heilsereignisse, Jacomo Tintoretts *Sixtina*. Nicht ohne Grund schnitzte hier Francesco Pianta die Karikatur des Meisters als massgebliche Karyatide der Malkunst.

L'iscariota sicario o vicario?

Die Judasgestalt in der *Cena* von **San Marcuola** definiert sich noch aus der hagio- und ikonografischen Überlieferung der ersten Jahrhunderthälfte des Cinquecento Venedigs, aber

ancora, che apertomi molti sensi di cotale istoria, tutto acceso dal fervore e dal zelo, venni in desiderio di manifestargli..." und er versucht in der Folge sein Tun zu rechtfertigen.

¹⁰⁹ Deren Ausschluss aus dem Oeuvre oder Ablehnung der Eigenhändigkeit seit 2007 ist bisher nur oberflächlich hinterfragt worden.

¹¹⁰ sowohl in San Trovaso wie in San Polo treten zusätzlich reale offensichtlich portraitierte Personen an den Bildrand, aus welchen Gründen der Auftragserteilung auch immer; sie steigern nichtsdestoweniger die Stimmung von Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit. In den traditionelleren Bottega-Varianten wirken solche eher als erzwungen und die Intimität des sakralen Momentes störend (etwa Ex-San Felice, San Simeone Grande).

¹¹¹ Das Heilsgeschehen wird an den Saalwänden rückläufig, d.h. gegen den Uhrzeigersinn weitergeführt: es folgt links die *Agonie im Garten*, wo im linken Mittelgrund Judas die Bewaffneten anführt und ihnen den Gesuchten bezeichnet. (Den Judaskuss hielt schon Voragine für nötig, denn Jacobus minor ähnelte dem Herrn so sehr, dass man beide hätte verwechseln können...)

mit ersten wagemutigen Retuschen am Diktat der Tradition, die Kennzeichnung und Denunziation des Übeltäters forderte.

In jener von **San Trovaso** konzentriert sich Jacomo aktionsorientiert und eigenwillig auf die Schilderung der erschütterten *dramatis personae*. Der theologische Gehalt wird mit allusiven Versatzstücken der Typologie und Symbolik gerechtfertigt.

In **San Polo** wird der Protagonist allein mit physiognomisch-psychologischer Akribie als der unbeirrbar teufelbesessene Triebtäter (ganz im Sinne Aretins aber auch der ostkirchlichen Normen) herausgestellt, aber wurde am Ende als am inquisitorischen *utraque*-Verdikt des Tridentinums gescheitert, "umetikettiert".

In den drei Stufen der Approbation gewinnt Tintoretto an menschlicher Einsichtnahme in die Gestalt des verhassten aber heilsnotwendigen Antitypus - dem ja ein bekennender Christ wie Tintoretto letztlich seine schöpferische Inspiration mitverdankte, auch wenn er die gnostische Figur des Christusverstehers und göttlichen Willensersfüllers¹¹², in der die Tat des Judas als *tradimento* in gottergebene *traditio* umgemünzt wurde, weder kennen noch anerkennen konnte und trotz des freimütigeren geistigen Klimas im vortridentinischen Venedig wohl nicht akzeptiert hätte. Auch für den kritischen Reform-Anmahner Caravia ist "Giuda Scariotta d'ogni fraude pieno / Per malitia peccò si come è scritto."

Immerhin ist Judas im Bühnenbild der **Scuola Grande di San Rocco** nurmehr ein lau bewegter Mitspieler einer sonst heftigen *sacra rappresentazione*. Er bleibt von Kommunion und Kommunikation der Jünger, aber auch der Betrachter ausgeschlossen. Ein solcher, könnte ihn uneingeweiht übersehen, nur ein Gnostiker würde ihm Mitgefühl zubilligen. Die egomanische Psyche Jacomos straft ihn mit der höchsten Schande, vergessen zu gehen, sehensunwert, unsichtbar zu werden...Hat sich für Tintoretto der Mörder Jesu zum Beamten seines Schicksals, zum Stellvertreter des Fatums gewandelt? Ein Zeichen der Altersmilde des nun über Sechzigjährigen? Oder der Einfluss einer überraschenden Öffnung gegenüber Judas, die von Mattia da Salò angespielt wurde, der selbst dem Verräter einen letzten Weg zum Heil offen lassen wollte (*Pratica XXXVII*, Ed.1584, p.304)?

Des Judas ultimative Kümmerlichkeit und Ausgestossenheit in der Vereinzelung am nicht enden wollenden Tisch eines transfigurativen fantasmagorischen Nachtmahls wird schliesslich in der *ultima delle ultime Cene* von **San Giorgio Maggiore** zelebriert, in der das Hadern des vereinsamten Ischariot mit dem *utraque* im verkrampten Fingerspiel ausgedrückt ist. Doch scheint mir seine Zeichnung ein Rückfall ins Mittelalter, zu radikal, zu apodiktisch und simplizistisch eingefärbt, um noch von Jacomos Hirn und Hand zu stammen. Seine rote reformatorisch verbrämte Tarnkappe ist die der späten Bottega. Domenicos Figurationen sind altväterlicher als die des Vaters: es fehlt die poetische Ambivalenz, der ironische Relativismus, das geistreiche Furioso, das Lächeln des Demokrit aber auch die Abgründigkeit, Sinnsuche und Melancholie des Einzelgängers.

Ecce Homo, Selbstbegegnung mit Judas?

Um zu den Anfängen Jacomos zurückzukehren, als er das 1543 für Jan van Haanen entstandene Gemälde Tizians *Ecce Homo* (Wien) erlebte und für sein eigenes *Ecce Homo* (ca.1546, **Sao Paolo**; die Eigenhändigkeit ist allerdings heftig umstritten) auswertete, könnte man ihm mit einiger Dreistigkeit unterstellen, er habe im Gegensatz zu Tizian in seiner, die Rundtreppe¹¹³ zum Palast des Pilatus hinaufstrebenden und gestikulierenden Figur, Judas darstellen wollen, der in gelber (!) Toga und trauerschwarzem Wams mit seinem Lose hadert und von Reue ergriffen wird.

Auch wenn diese Hypothese gewagt ist, nährt sie sich erneut aus Aretins *Umanità del figliol di Dio*, derselben Quelle die für so viele Motive der Christus-Passion geradesteht: Heisst es doch nach der Geisselungsszene und unmittelbar vor der Freigabe Christi durch Pilatus:

¹¹² gemäss dem *Judas-Evangelium* aus dem zweiten Jahrhundert, erwähnt bereits von Irenäus von Lyon um 180 n.Chr. (*adversus haereses* I,31.1) und in einer koptischen Version des 3./4.Jhs unlängst wiederaufgefunden.

¹¹³ es ist dieselbe aussergewöhnliche Rundtreppe, die im *Tempelgang der Maria* in der Madonna dell'Orto zum bestimmenden architektonischen Motiv gerät. Auch im *Ecce Homo* der Scuola di San Rocco ist sie in Vordersicht angedeutet.

"Giuda che, se ben si ravide tardi, a tempo si saria salvato, se egli con la bocca del cor pentito fosse corso a bere alla fonte della pietà, standosi di furia in compagnia di se stesso, pensando alla opra ch'egli aveva fatto e, come traditore, temendo ogni cosa, *ascese le scale di Pilato e incontrando il suo sguardo in quel di Gesù...*; che non pur se gli arricciano i peli adosso, ma dileguatosegli il sangue, con le labbra asciutte e col viso bianco si trasforma in quello, che lo fa diventar così fatto."

Es folgt die grausige, fast sadistische Schilderung des Selbstmordes Ischariots "il quale non fù men tormentato per essersi disperato della misericordia di Christo, che per haverlo tradito". So soll der Baum seiner Selbstjustiz vor Freude erblüht sein und die Vögel durch den Gestank seiner Schuld verscheucht haben... (*Humanità*, ed.1628 p.368f).

Hat Jacomo diese letzte erschütternde literarische Begegnungs-Szene von Jesus und Judas im Auge gehabt, als er seinem fürstlichen Gegner "TITIANUS EQUES CES(areus)" seine stark vermenschlichte *Ecce Homo* Version entgegenhielt? Jener hatte Aretin explizit als den von ihm selbst so milde geschilderten Pilatus ("la bontà di Ponzio") dargestellt, doch ihm eine eher hämische und selbstherrliche Pose angedient. Auch die anklägerische Judenheit¹¹⁴ ist bei Tintoretto mehr erschreckt, ja betroffen gezeichnet ("il tormento preparato ai rei, move a pietà molti") und ist von dem Tizianischen Jahrmarktgetümmel posierender fürstlicher Statisten weit entfernt! Jacomos *Umanità* ist bemerkenswert und beweist wie sehr er seine Quelle ernst nahm: Selbst in seinem späteren sublimeren und vordersichtigen *Ecce homo* (oder *Schmerzmann*) der **Scuola grande di San Rocco** (1565) hält sich Jacomo an die Worte der von Aretin transkribierten Passion (Joh.19,5): "Ed egli, spogliatosi il manto, *disteselo* in terra, ce lo fece passar sopra". Es ist derselbe rote Mantel, den Jesus in Sao Paolo noch im Arm hielt. Judas ist gewissermassen zum uns unsichtbaren, virtuellen Zuschauer der Grauensszenen geworden, deren Verursacher er war, als Mahnung an den die Türe der Scuola durchschreitenden Betrachter des Passionsgeschehens, dass in jedem von uns ein Verräter Judas im Bösen, oder ein Verleugner Petrus im Vergebbaren stecken könnte.

War auch Jacomo ein sartré'scher «Tintoret séquestré de son double» Judas?

Oder muss er, egomanischer Selbstdarsteller, sich als Jacobus Maior Bruder und gemäss Voragine Sosias des Herrn¹¹⁵, verraten sehen durch den Kuss falscher Interpreten?

¹¹⁴ Aretin portraitiert die Würdenträger Kaiphas und Hannah mit den Medaillenköpfen von Galba und Nero hingegen Pilatus mit Antoninus Pius ("più nello animo che nel volto"). Für den ersteren lehnt sich Tintoretto ebenfalls an eine antike Büste ähnlich der des sogenannten "Vitellius" den er als Abguss mehrfach konterfeite! Textgetreu schildert er die gedrängte Menge "parvero uno sciame di api", die "turba corsa a furia dietro alle orme di Giuda", die "insegne" mit dem "SPQR", den "tumulto al palagio di Anna", rechts aussen erscheint das Haupt des greisen Petrus ("Il vecchio, sbigottito..."). Von Tizian übernimmt er die Motive des Schimmels, des Soldaten auf der Treppe bzw. des clownesken "servo", der sich bei Aretin seines Schildes und der Lanze begab, um Jesus geschwinder zu quälen ("gittava via e targa e lancia per essere più spedito"). Selbst die Anwesenheit des Knaben mit dem Hund ist sowohl tizianisch wie aretinisch (besonders, wenn man Jacomos parodische Version in der Seitenverkehrung mit Tizian vergleicht! – ja der Hund ist verwechselbar mit jenem Tizians in seiner *Diana und Callisto!*), wird Jesus doch mit der Hindin verglichen: "in preda dei cani" bzw. der Juden, die "con ringhi in gorgia e coi denti digrignati" auf das Zerfleischen der Beute lauern. Die negative Konnotation des Hundes (s .bei Alciatus u.a.) umfasst Undankbarkeit, Neid, Habgier, Feigheit, List und Betrug, die hier auf die Judenheit abzielt. Ridolfi (*Maraviglie*) verweist in seiner Beschreibung des *Ecce Homo* von Tizian bereits auf die Hunde, welche die "ferità" der Juden repräsentierten. R.Krischel weist mich hierzu auf Psalm 22,17:"Denn Hunde haben mich umgeben,/ und der Bösen Rotte hat mich umringt. (Perche e cani mi hanno circondato, la congregazione de maligni mi hanno accarchiato..." Marmochino, AT,Salmi, c.196v.).

¹¹⁵ Judas plant die Gefangennahme Jesu (vor dem Sanhedrin) bei Aretin (ed.*Humanità* 1628, p.331) "Con lui è un discepolo che se gli simiglia più, che li animi vostri non si rassimigliano di volere l'uno à l'altro. Et perciò inchinandomi, basciarò quello, ch'è veramente Christo." Die auch von Varagine tradierte Ähnlichkeit von Jesus und Jacobus minor (den "Zwillingsbrüdern") drückt Tintoretto explizit in der *Cena* und in der *Orazione nell'Orto* von Santo Stefano vielleicht auch in der *Cena* von S.Giorgio Mag. aus (Manno: "Giacomo il Maggiore" gemäss Matth.26,37 die Verwechslung mit "G.minore" ist nicht selten. Erst das tridentinische Verdikt bestimmt Jacobus minor (der Gerechte) als Herrenbruder und Sohn des Alphäus). Tintoretto dürfte sich sowohl zum einen wie zum anderen befohlen haben.

Jacomos Betroffenheit durch die Gestalt des Judas - der in fast allen Darstellungen eine eminente Position, zumeist in den Vertikalen des Goldenen Schnittes einnimmt - scheint mir in seinem narzisstischen Wesen zu wurzeln. Vor Rembrandt dürfte er der Künstler gewesen sein, dem die meisten Selbstportraits nachgesagt wurden. Stimmen die verschiedenen Lebensbeschreibungen, die ihn als notorisch untreu schildern – die geliebte Tochter Marietta entstammte einer ausserehelichen Beziehung - sein Geschäftsgebaren war alles andere als fair, wenn es darum ging, Aufträge zu ergattern, sein mögliches Oszillieren zwischen Verschwendertum und Geiz, Beharrlichkeit und Konzilianz¹¹⁶, Nachlässigkeit und Akribie, Scherz und Bosheit, Schrofheit¹¹⁷ und Zuneigung, selbst seine mimetische Bravour, die ein wenig Formen-und Ideen-Diebstahl war¹¹⁸, der Wahn, seine kleine Statur mit grossen Gesten und Sisyphusleistungen zu überspielen, das alles könnte ihm ein latentes Schuldgefühl aufgezwungen haben, auf die vielartigen Spielarten der Judaszeichnung einzugehen. Er mass seine Deutungen wohl zu allererst an sich selbst und spiegelte sich büssend in einem irisierenden und irritierendem Gegenbild: das "pentimento", gestalterisch und moralisch war sein Schicksal. Die Gewissheit wesenhaft die Norm zu verletzen, bedingte wie in der Kindheitspsyche stets in sie zurücktauchen zu wollen, sich in ihr aufzulösen, um sich vom Stress der Andersartigkeit zu befreien; nur mordete Judas sich selbst, bzw. seine *vita brevis*, Jacomo nicht nur der Lebenslänge nach, seine *ars longa*.

Aber nicht nur die Schuldhaftigkeit des Judas beschäftigte Jacomo; fast alle seine Frauengestalten waren -weniger seitens ihrer Quellen als für ihren Schöpfer mit einem moralischen Fragezeichen behaftet, ob Adultera, Eva, Magdalena, Potifars Weib, Omphale/Delila, Venus, Leda, Danaë oder Helena, ja selbst Heroinnen wie Esther, Judith, Lukrezia, Susanna sind in Verführung, Verrat, List und Mord schicksalhaft verstrickt und stehen einem Judas nicht nach. An deren genussvoller, ironischer oder düsterer Apotheose im Schwanken zwischen Frivolität und Zucht fehlt nur, dass auch an der sakrosankten Maria während der Wirren der Reform ein *granello ereticale* zu finden gewesen wäre...Es scheint indessen, dass Jacomo an der seit der ostkirchlichen "Panagia" und Augustins "Immaculata ab initio" festgeschriebenen Schuldlosigkeit Mariens nicht gezweifelt hat, gemessen etwa an der berührenden *Marienvision des Hieronymus* von San Fantin. Sie trägt fast immer die entindividualisierte Maske der unnahbaren Jungfrauenschönheit mit einem Anflug von Melancholie.

Tintoretto regista

An der spirituellen vektoruell sich wandelnden Qualität der Judaszeichnungen dürfte es möglich sein, gewisse Werke dieses aber auch anderer Themen auf Authentizität, bzw. Mitbeteiligung des Meisters eingehender zu prüfen¹¹⁹. Jeder Rückfall auf genormte oder banale Traditionalismen schliesst ein ernsthaftes Einwirken des *terribile cervello* in die Produktion seiner Mitarbeiter so gut wie aus. Nur in den anspruchsvollen religiösen Werken die seine exegetische Mitsprache herausforderten, ist er mit ganzem Engagement präsent.

¹¹⁶ War Jacomos Bereitwilligkeit, gegenüber der Scuola gr.di S.Marco 1573 die Portraits Tomaso Rangones aus den *Markuswundern* von 1562 zu tilgen, nicht ein wenig Verrat an seinem Gönner?

¹¹⁷ Aretin bezichtigte ihn in einem Brief an Boccamazza 1549, gegenüber Tizian mit *Tristizia* und *Pazzia* begegnet zu sein, was etwa hiesse, verräterisch bis wortbrüchig und irrwützig bis irrwützig bedeuten mag (s. Mazzucco 2015, op.cit.S.110).

¹¹⁸ Die Liste seiner "Plagiate" ist lang: etwa der *Francesco* des Bonifacio, Bassanos Jagdhund-Portrait, sein Veronesianismus (*Assunta* Gesuiti), Pordenones Flugfiguren, seine *Ovidiana* nach Giulio Romano, Serlios Theater-Szenarien, Carpaccios *10000 Märtyrer*, Tizians *Battaglia*-Kopie, Michelangelo/Raffael-Parodien, Skulptur-Anleihen usw. sind nicht immer pure "Omaggio's" an bewunderte Kollegen...

¹¹⁹ Werke wie die private *Ultima Cena* (Pall.-Rossi 1982, cat.113, Abb.142) oder jene in Meduna di Livenza (Alessandra Crosato Tesi "L'Ultima Cena di Jacopo Tintoretto a Meduna di Livenza", in "Meduna. Storia e immagini" ottobre 2003, pag.115ff, fig.20) sollte man vom eigenhändigen Frühwerk wegen der Stereotypie der Gemütsschilderungen und Bewegungsmüdigkeit der Protagonisten ausschliessen; sie reflektieren hingegen die äusserliche *maniera* des jungen Tintoretto.

Und er signierte im Jargon Aretins mit dem Schriftzug der gläubigen Aufrichtigkeit wie der aufrichtigen Gläubigkeit. Aber nicht ohne einen Anflug von selbstgefälliger Pönitienz...

Fazit dieses vierfach gestuften Vergleichs, gestaffelt in *emulazione*, *bravura* und *approfondimento* und schliesslichem *allontanamento*¹²⁰ ist die Einsicht, dass Tintoretto seine ihm offenbar sehr angelegene Judas-Thematik, die seine persönliche Befindlichkeit verarbeitet haben dürfte, nicht abbildlich statisch oder schrifttümlich apodiktisch im Sinne des Madonnero, des Ikonen-, Staffagen- und Repräsentationsmalers, ja letztlich des Still-Photographen abhandelte, sondern stets dynamisch evolutiv eine Szene vom quellenmässigen *in principio* bis zur dramatischen Klimax, ja darüber hinaus mit dem Ausblick auf die Folgen der *historia* arrangierte oder auch am Ende religionspolitischen Gegebenheiten anzupassen bereit war. Er malte wie ein Schriftsteller oder Musiker der seine Romanhandlung oder Partitur, seine Helden und Statisten wesensmässig aushorcht und zeit- und räumlich komponiert, umschichtet, verdichtet. Er arbeitet mit einer Vielzahl von zeitübergreifenden Spiegeln, die in die Winkel menschlicher Psyche und deren wandlungsfähigen Konsequenzen zu leuchten verstehen, eine Kunst, die ihn so sehr zum Porträtisten begnadete. Nie bleibt er an einer einmal errungenen Formel stehen. Aus jedem Judas erblüht eine neue Facette. Das Herkömmliche, soeben Gewonnene wird dem Neuen einverleibt. Im *pentimento* mündet seine kursive Handschrift. Am Widerspruch brechen sich die Forderungen und Zwiste eines jeglichen Paragone. Er ist der einzige Künstler, der die zunehmende Verteufelung der evangelischen Judasgestalt von Markus bis Johannes gesehen haben muss und seine Sicht im Laufe eines psychologischen Selbstvergleichs zurück- oder umbuchstabierte und das fast ein halbes Jahrtausend vor der Wiederentdeckung des gnostischen Judasevangeliums.

War Tintoretto ein wenig die Gestalt des Judas selbst, über dessen wahre Silhouette man noch ebenso lange rätseln wird, wie über dessen koptischen Evangelisten, den die rechtkirchliche Nachwelt mit Grund und Gründlichkeit verschüttete?

War Jacomo Tentor etwa eine Art Judas der Künstlerschaft des venezianischen Cinquecento?

An der *figura serpentinata* des napoleonisch ehrgeizigen, kleinwüchsigen aber himmelerstürmenden Mannes, ob graniten oder wächsern, haben sich viele Meister der Historie abgearbeitet. C. Ridolfi setzte ihr das suetonische Standbein, M. Boschini sang als Barde ihre schöpferische Chronik. Als erster setzte H. Thode an ihr die musische Stimmgabel an. Über sie schwangen ihre Hämmer die Galleristen E. von der Bercken und A. L. Mayer, es gruben ihr D. v. Hadeln und M. Pittaluga ein geschichtliches Fundament. G. Hauptmann erübte an ihr ein expressionistisches Lehmmodell. Die Wiener Schulmeister steckten die ikonischen Dimensionen ab, die Tietzes verliehen ihr die erlebbare Farbe und Sartre besah sie durch seine existenzialistische Brille. Ch. de Tolnay und E. Hüttinger visierten sie durch das optische Mass der Pädagogen, A. Gentili wacht über sie mit den aretin'schen Augen eines Argus, Savonarola oder Ochino. R. Krischel illustriert sie mit den kalligraphischen Pinseln des verhinderten Künstlers. F. Ilchman und R. Echols richteten ihre Qualitäten mit Schwert und Waage. V. Sgarbi beleuchtet sie mit den Reflektoren des Showmasters und M. Mazzucco leiht dem „vecchio assassino“ ihr Herz der Elektra. Durch meine verengtere Lupe äugt ein Restaurator. Aber noch viele mehr haben sie behauen, bossiert, geschliffen, geschönt oder aber enträtselt, entschleierte, entzaubert. Kaum ein Künstler der Vergangenheit verdiente sich eine vergleichbare Vielstimmigkeit im Konzert der Meinungen, Wertungen, Analysen, Diagnosen. Wie es sich für einen faustischen Aussenseiter gebührt, dessen Innenseiten nie erschöpfend wird ergründet werden können, weil eine Seele, schwebend zwischen Grössenwahn und Minderwertigkeit, Genie und Streberei, Grossmut und Krämerium, sich aller Messbarkeit entzieht...

¹²⁰ ...fast als entspräche es den krankendiagnostischen Verläufen in Tomaso Rangones *De modo collegiandi* (1565); principium, incrementum, consitentia et declinatio s. Sabine Herrmann Tomaso Rangone, Göttingen 2017, S.188).

" Zwei Seelen wohnen, ach in meiner Brust..." hätte er wohl mit den Worten Goethes vor einem überweltlichen Richter sein Tun und Lassen gerechtfertigt.

Die Lehren aus seiner dynamischen unorthodoxen Schöpfungsweise dürften gegenüber dem Kaleidoskop der Biographen am ehesten die Künstler wie Greco, Rubens, Tiepolo, Goya, Füssli, Delacroix oder Cézanne beherzt haben. Selbst die Simultan-Ansichtigkeit der Kubisten schuldet ihm Dank. Heute wäre Tintoretto wohl ein grosser Filmschaffender geworden¹²¹.

All'amico Augusto Gentili
Erasmus Weddigen

Bern, Winter 2016/2017

¹²¹ Hier sei erinnert an Pier Paolo Pasolinis berührende Judasgestalt in *Il Vangelo secondo Matteo...*