

## Zu Jacomo Tentor's zeichnerischer Wegzehr

Was für den Dichter das leere Blatt im Morgengrauen,  
was für den Musiker die Stille ungeschriebener Notatur,  
was für den Starkoch die saubergeschrubbte Anrichte,  
was für den Bildner ein frischgebrochener Marmor,  
was für den Strategen das öde Schlachtfeld Waterloo's,  
was für den Priester eine mythendurstige Gemeinde,  
ist für den Maler eine jungfräuliche Leinwand.

Der *horror vacui* ist so alt wie die  
öden Höhlenwände  
im Magdalénien.

Jedes Schöpfertum benötigt Mechanismen und Rituale um den göttlichen Funken niederzuholen und das Kreative am Brennen zu halten.

Die Natur hat intrinsige Ordnungen vorgegeben, die der Sapiens erkannte und zu nutzen lernte. Der Astronom, der Mathematiker, der Musiker, der Physikus bis zum Politiker, Bauern und Handwerker feilten an ihren Rezepten in der Hoffnung auf höhere Vollkommenheit.

Die Proportionierung einer Bildfläche ist der erste Akt eines jeden Malvorgangs, gepaart mit der Absicht, eine Form, eine Handlung, eine Erscheinung innerhalb ihrer imperativen Grenzen wiederzugeben.

Das leere Geviert ist eine qualvolle Ermunterung Ordnung in ein *Sein* einzubringen, innerhalb dessen Klammern der *Schein* von *narratio* oder *apparitio* überzeugend verwirklicht werden muss.

Seit Giotto und Piero della Francesca, Alberti und Dürer suchten auch die Maler ihr Gewerbe in Theorien einzubetten. Fibonacci, ein Vorgänger Luca Pacioli's, ging ihnen allen voran. Seine anfänglich mathematische *divisione divina* wirft ein bezeichnendes Licht auf die künftigen emanzipierten Künstler der Renaissance, die sich als Schöpfer von Gottes- und eigener Gnaden zu sehen lernten. Ihre Gestaltungsweisen wurden wie Geheimnisse gehütet, das Prädikat „divino“ zum Modewort (Aretin). Wenn Tizian wirklich den jungen Tintoretto aus seiner Werkstatt wies, wie die Legende will, so war es wohl, weil ein begabter Werkspion zu sehr in die erprobten malerischen *arcana* des *maestro divino* eindrang: am *devisement* (Marco Polo) seiner Bottega hörte jede Sympathie auf...

Aber Jacomo Robusti hatte Anleitungen nötig, die ihm weder die ostkirchlichen Ikonenmaler der balkanischen Kolonien noch kleinkünstlerische *Madonneros* weder Fassaden- noch die "Innendekorateure" des Cinquecento auf Dauer liefern konnten. Mit autodidaktischer Akribie kupferte er sich bei Freunden und Feinden Mittel und Wege der Erfahrung ab, die ihm ein direktes Studium bei einem Grossen wie „Eques“ Tizian verwehrte. Die anzunehmende Bekanntschaft mit einem Architekten und Theoretiker wie Sebastiano Serlio, dem Clan der Freunde um Aretin, Verleger Marcolini, Tizian und Bildhauer Sansovino angehörend, eröffnete ihm endlich mit der Publikation seiner *Regole generali* (Lib.IV, Venedig 1537 und den Vorarbeiten zu Geometrie und Perspektive der Lib.I und II) die Hilfsmittel, seiner Ungestümheit ordnende Fesseln anzulegen, um den toskanischen Forderungen nach *Disegno*, *Diligenza*, *Pazienza* (Aretin) und *Giudizio* (Vasari) halbwegs nachzukommen, aber auch seine Klientele um einen anspruchsvolleren Kundenkreis des *ceto medio* zu erweitern.

In der Übersicht Hunderter seiner Werke lassen sich viele nicht nur über ihre formale Integrität – 90 von hundert des mobilen Bildergutes erfuhren im Laufe der Jahrhunderte beträchtliche Verstümmelungen und Oberflächenveränderungen durch Umrahmung, Restaurierung, Sammlervorlieben, oder ruinöse Zeitläufe – sondern auch über ihre gestalterische Genese befragen, wenn man sich die Mühe nimmt, ihre Entwurfsphasen von der entblößten Leinwand her bis zum anzunehmenden Endprodukt zu rekonstruieren und ihre Ordnungsprinzipien nachzuzeichnen. Der Mittel sind nur eine Handvoll, sie alle finden sich in den lakonischen, praktisch ausgerichteten Gestaltungsmaximen Serlios und dessen vitruvbestimmten Vorgänger: lineare Teilungen, Proportionierungen, Perspektive, Raumkörper-Aufbau, Säulenordnungen, Theaterprospekte...

Die Vorlieben des jungen Tintoretto galten vornehmlich der Anwendung der einfach zu handhabenden Zentralperspektive, einem eigenwilligen „Ombilicozentrismus“, der im *Homo vitruvianus* wurzelte (der seit Leonardo heftig diskutiert und publizistisch verbreitet wurde), die intuitive wie methodische Anwendung einer Art des erst der Neuzeit namentlich geläufigen *Goldenen Schnittes*<sup>1</sup>, den Serlio „proportione diagona“ oder „irrationale“ nannte, eigentlich aber die *divisione divina* Fibonaccis war. Schliesslich beruhte die logischste Art der Leinwandpräparierung in Häufelungen und Viertelungen, die keine sonderlichen Messoperationen benötigten sowie eine Rasteraufteilung in lokale *piedi-* oder *braccio-*Längen. Auch die Umlegung der jeweiligen Seitenmasse in je quadratische Flächen-Bezirke halfen bei der Ordnungssuche für einen harmonischen Bildaufbau. Traten Fluchtpunkte seiner perspektivischen Raumanlagen in der Frühzeit noch ausserhalb der Malflächen auf, rückten sie zunehmend in „neuralgische“ Innengrenzen und haben Teil an der Sinnhaftigkeit einer Narratio. Kreuzpunkte verschiedener Linearsysteme lassen sich zu inhaltlich illustrativen „Ballungsräumen“ einer Figuration einkreisen und die das Auge des Betrachters auf die Protagonisten hinleiteten. Auch Kreis- oder Ovalformationen ordneten figurale Häufungen oder trennten sie im Sinne der *narratio*, wohl ein Erbe ostkirchlicher Tradition ikonischer Bildersprache.

Von Kopien, Nachahmungen oder gar Fälschungen unterscheiden sich die Originale Jacomos meist durch eine minutiöse Genauigkeit der Vorausplanung die sich erst einer akribischen Analyse offenbart. Nie entfernt sich eine Handlung von ihrer innewohnenden Bezüglichkeit zum Strukturnetz, was angesichts seines Rufes als flüchtiger Schnellmaler nicht wenig überrascht. Oft spielt die Wahl einer Perspektive eine semantische oder sinngebende Rolle, wie etwa die Verlagerung eines Fluchtpunktes in ein Kamin-, Essen-, oder Herdfeuer (*fuoco*=Brennpunkt, *focolaio*, *officina*). Religiösen Prominenzen oder ihren Handlungen werden bedeutungsschwere Bildachsen zugemessen, Kreuzpunkte von Horizont und „goldenen Schnitten“ weisen auf symbolische oder erzählerische Kulmination eines Geschehens - geradezu „Energie-Zentren“ übersinnlicher Eingriffe - oder sie klären die Hierarchie biblischer oder profaner Handlungsträger. Teilungen können Ausgrenzungen von Personen oder Tieren bezeichnen (z.B. Judas-Thematik), oder zeitbedingte Abläufe trennen und besonders die vektorielle Seh-Richtung von

---

<sup>1</sup> Auf die Anwendung der *sezione aurea* verwies bereits Sergio Marinelli in: *La costruzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto*, in: *La Prospettiva, codificazioni e Trasgressioni* (cura Emiliani), Firenze 1980 I, p.319-330. Dass seine perspektivischen Visualisierungen zumeist auch magische Bild-Funktionen bespielen, ist seine weitere Aussage, die an P.L. De Vecchi's, *Invenzioni sceniche e iconografia del miracolo nella pittura di J.T.* in: "L'Arte" 17.1972 S.101-132 anschliesst. Zintoretto's Theatralität beschreibt Marinelli erneut in: *Aspetti della teatralità nell'opera di J.T.* in den Atti zum 400. Todesjahr 1994 (cura Rossi/Puppi). Venezia 1996, p.263-266.

Bildkomplexen im Raum verdeutlichen, wie dies am besten an den *lateralis* der Santissimo-Sacramento-Kapellen karitativer Bruderschaften sichtbar ist (Michael Matile). Denen gegenüber haben Altargemälde eher zentral ausgerichtete bzw. "ruhende" Aufbaustrukturen deren erzählerische Dynamik sich in vertikalen Vektoren aussprechen.

Bis heute hat man bezüglich der Werke Tintoretos von seiner unvergleichlichen Lichtführung, seiner Ortsbezogenheit von Licht- und Kultraum, seiner Farb- und Unfarbe-Orchestrierung, seiner theatralen Körperlichkeit, seiner raumzeitlichen Handlungs-Regie gesprochen und geschrieben, aber das Untersuchen des strukturellen zeichnerischen Handwerks blieb auf die relativ wenigen Handzeichnungen beschränkt, die dank ihrer Quadrierungsraster immerhin so manche Bild-Zuweisung erlaubten. Eine methodische Aufschlüsselung, explikative und interpretative Nachzeichnungen des umfassenden Oeuvres (und seiner vielen Bastarde!), hypothetische Digitalergänzungen, Photomontagen, grössenkonforme Formatvergleiche usw. stehen noch immer weitgehend aus, obwohl Urteil und Erfahrung kunsthistorisch geschulter Restauratoren für die Bildanalyse inzwischen an heuristischem Gewicht gewonnen haben. Unsere Sammlung mit vielleicht ermüdenden, oft zu didaktisch anmutenden Zeichendiagrammen sollen dem fehlenden Forschungsmittel abhelfen und das Rüstzeug der Historiker vervollständigen. Dass sich radiographisches infrarot-reflektogramatisches Studienmaterial neben historischen Aufnahmen und chemisch-physikalischen Farbanalysen den Personalausweis der einzelnen Objekte ergänzen müssen, versteht sich von selbst. So sind oft hundertjährige schlecht belichtete Reproduktionen in Archiven und Publikationen wertvolle Hilfen, wenn es gilt Leinwandstrukturen und Nähte, verrottete Randzonen, Spannungsgirlanden mit ihren Ausbeulungen, die heute dank invasiver Restaurierungen verschwunden sind, wiederzuentdecken, um etwa Formatveränderungen aufzuspüren, Serienarbeit und sich iterierende Werkstattgebräuche nachzuweisen, oder strukturbedingte Kompositionszwänge zu interpretieren.

Ein künftiges Kompendium der *Opera completa* der *Officina* Tintoretos müsste alle genannten Indikatoren enthalten ohne Rücksicht auf Abschreibungen und Unsicherheiten, Werkstattwiederholungen oder Varianten, Fälschungen oder Kopien, wie dies das noch immer grundlegende Werk von Pallucchini-Rossi von 1982 zwar bezweckte, aber dem damals zeitgemässen Gebot der philologischen Wertung, der imperativen Datierungssozillitis und artistischen Geschmacksbeurteilung einen zu grossen Spielraum erlaubte, mit dem verständlichen Ende, dass nach einer Generation eine ebenso riskante und vorschnelle wie apodiktische Gegenbewegung des "Aufräumens" und der Restriktion nach formalkritischen und inspirativ "künstlerischen" Gesichtspunkten entstand. Damit war einer subtilen Erforschung des komplizierten Bottega-Wesens gerade der Tintoretti wenig gedient, zumal man sich angewöhnte, mit physiognomischen Details, morellischen "Handschriften" und formalen Ähnlichkeiten neue Künstlerpersönlichkeiten aus der Taufe zu heben, deren Verdienst ja erst belegt werden müsste, wie jenes des intellektuell offenbar wenig bedarften Giovanni Galizzi, dem nun ein beachtliches Oeuvre zweiter Garnitur zugeschanzt wurde, um einem "gereinigten" Genie-Tintoretto den Lorbeer zu überlassen. Ebenso vereinfachend wie verunschärfend wirken tourismusfreundliche Ausstellungen usurpierter Kulturministerien, die von illustren Historikern "neuentdeckte" Werke ohne Rücksicht auf deren weitreichende Bio- und Bibliographie apologisieren lassen. Es ist höchste Zeit, die zerstrittenen Lager wieder

unter einer Fahne neutraler Wissenssuche zu vereinen. Zum Jubiläum des 500 Geburtsjahres des Jacomo Tentor oder Tentoreto, dem weder das Robusti noch das unsägliche Comin Gewinn bringt, wäre die Gelegenheit gegeben, sein authentisches Erbe und das der irrlichtigen Bottega neu zu bedenken und zu erarbeiten.

Vorbemerkungsentwurf zu einer künftigen Sammlung strukturbearbeiteter Bildanalysen *L'Officina dei Tintoretto*, im Internet dereinst abrufbar unter [erasmusweddigen.jimdo.com](http://erasmusweddigen.jimdo.com) Rubrik: Tintoretto, vom Sommer 2017.