

Tintoretto als Selbstdarsteller

Jacomos Dialog mit sich und seinem Gott

Dass Jacomo Tintoretto ein aufrichtig religiöser Mensch gewesen sei, wird kaum jemand bestreiten wollen. Aber schon bei der Frage in welcher Form sie sich ausdrückte, schieden und scheiden sich die Geister. Seine Vorstellung von Göttlichkeit, Schicksal, Determination, Glück, Heilsgeschichte, Geistigkeit, Selbstbeschau, ist nur aus seiner ihm eigentümlichen Bilderwelt zu destillieren. Und die hat jede Generation, die ihm zu begegnen versuchte, ob kunsthistorisch oder literarisch, ob adulatorisch oder ablehnend, ob mittels *lettura cattolizissima* oder agnostica, anders beantwortet. Wenn eine begnadete Schriftstellerin zehn Lebensjahre und über zweitausend publizierte keineswegs schönfärberische Seiten an den revolutionären Färbersohn verschwendete, nachdem ein Kunsthistorikerteam Jahrzehnte lang die unübersichtliche und unübersehbare Hinterlassenschaft seines Ateliers zu sichten versucht hatte, ist je der psychoanalytische, werksichere oder nur attributive Scherbenhaufen nicht kleiner geworden: wer war und wie funktionierte Jacomo Tentor autoritratista?

Ist er der düstere und einsame *vecchio assassino" Melanie Mazzuccos zentenarfeiernder Gegenwart oder der bienenfleissige bildphilologische Nektarsammler des Tandems Pallucchini-Rossi der 80er Jahre? Ist er der joviale Spiessgeselle des Komikers Andrea Calmo, der verbissene und schludrige Querkopf des besserwissenden Vasari, war er der Lokalheld Boschinis, der Romantiker Ruskins, das geheime Double Sartres oder der blinde Fleck Longhis, Erneuerer oder Zerstörer, Eigenbrötler oder Familienmensch, freigiebig oder geizig, bohème oder ehrsüchtig, lauter oder listig, gutherzig oder boshaft?

Da Tintoretto laut Oeuvrekatalog und archivalischen wie biographischen Nachrichten neben Rembrandt einer der fleissigsten Selbstbildnisse produzierender Künstler gewesen zu sein scheint - deren nur wenige sind auf uns überkommen, geschweige einwandfrei identifizierbar - ist es nicht müssig auf der Suche nach seinem Psychogramm, Selbstbildnisse vor allem im Kontext seiner spiritualen Bilderwelt aufzuspüren. Abgesehen von den Jugendselfbildnissen in London und Philadelphia, dem eindrücklichen Altersbild des Louvre, jenem Nachstich van Veens gegen 1600, und einem anonymen Zwitter in den Uffizien, tauchen hin und wieder Hypothesen zu Bildnissen auf, wie etwa ein vermutetes Omaggio Palma giovane's an Tizian und Tintoretto im Gewande der Hll. Lanfranco und Liberius in der *Enthauptung des Täufers* in der Sakristei der Gesuiti-Kirche¹, andererseits sind weit überzeugendere Manifestationen der Selbstbespiegelung in bezeichnenden Werken aufgetaucht, die Wegmarken seiner Karriere ausweisen und deren Aussagekraft unzweifelhaft ein Schlaglicht auf das profane wie spirituale Wesen des Künstlers erlauben.

¹ angefertigt ca.1590 für das Oratorium der Crociferi; der Hl. Lanfranco soll zwar im Gewand des Abtes Giuliano Ceono auftreten, zu dessen Profil ein Entwurf der Brera (38x28cm) diene. Hingegen scheint es sich doch um ein idealisiertes posthumes Profil Tizians zu handeln, dem rechts jenes des damals noch lebenden Tintoretto gegenübersteht.

Das früheste greifbare Werk ist zweifellos die *Disputà di Gesù fra i Dottori* in Mailand kurz nach 1540, in der Jacomo sich mit programmatischem Anspruch und irreverenter Kühnheit zwischen die Bildnisse Tizians und Michelangelos platziert, die sein offenbar überliefertes Motto vom 'Kolorit des Cadoriners und dem Disegno Buonarrotis' festzuschreiben scheint. Nicht ohne Grund dreht sich das senatorisch verhüllte Hinterhaupt Tizians, der sich auf einen gleichsam drohenden Krückstock stemmt, von Tintoretto ab. Dieser wendet sich seinem Gegenüber zu, in dessen Kraushaar man gerne Andrea Schiavone vermuten möchte, während ein sinnender Michelangelo unparteiisch-sibyllinisch, ja maskenhaft unbewegt in einen Oktavbband blickt. Der irrlichtige Anspruch des wenig über 20jährigen in der *Disputà* der Künstler-Götter mitreden zu können, zeugt von einem Funken Grössenwahns².

Weniger evident ist die Rolle des Marsyas im Musik-Wettbewerb *zwischen Apoll und Marsyas* von Hartford, in der trotz ernststen Bedenken man sich angewöhnt hat, ihn als eines der zwei musikalischen Themen zu betrachten, die Pietro Aretinos Bleibe³ laut dessen Brief vom Februar 1545⁴ in der Cà Bolani am Canal Grande zierten. Da man in einem der Richter ein Bildnis Aretins, des ersten Förderers des Künstlers zu sehen liebt, liegt die Annahme nicht weit, auch Tintoretto habe sich in einem solchen Promotionsbilde eingeschleust und zwar als Marsyas, dem ungerechtfertigt von Apoll verfolgten Schöpfer eines aulischen, weniger disziplinierten, naturhafteren Kunstverstehens. Sein ungekämmter dunkelklockiger Kopf ist den gesicherten frühen Selbstbildnissen verwandt. Wieder wäre Jacomos Auftreten programmatisch gemeint, in einem Auftrag, der in Abwesenheit Tizians dem ehrgeizigen Kuckuck erlaubte, das Nest der kunst- und kommerzbestimmenden Triade Tizian/Sansovino/Aretin propagandistisch zu usurpieren: der "flagello dei principi" erhielt sein Gastgeschenk zum Preis einer publizitären "Verbriefung" des Künstlers und Tintoretto betrat behend zum ersten Mal die Klasse der Intelligenza und der betuchteren Auftraggeber.

Wäre das eine der zwei musikthematischen Kabinettstücke Aretins hingegen jene *Punizione di Marsia*, die Pallucchini 1982 veröffentlichte⁵, gewesen, die dem Brieftext Aretins, was "*chiaroscuro*" und das Auftreten von "*ignudi*" anbelangt, eher entspräche und eine modernere Untersichtigkeit für ein Deckenbild bereithielt, wäre die Identifizierung des Künstlers mit dem sich kompliziert verrenkenden Marsyas noch einleuchtender: eine beim späten Tizian so grausam beschriebene *Schindung* wird dem Opfer erspart, der Hinweis auf die durch Merkur erfolgte Erfindung seiner der *lira da braccio* doch ebenbürtigen Leier wird in einer bisher unentdeckten umgestürzten Schildkröte im mittleren Hintergrund alludiert. Die Pose des Marsyas geht auf die auch von Tizian im verschollenen *Tantalus* bewunderte Antike des *fallenden Galaters* Grimani⁶ zurück, der seit 1523 vom Kardinal der Serenissima vererbt worden war: das hellenistische Vorbild der römischen Marmorkopie feierte

² die horizontale *sezione aurea* verläuft genau auf der Augenhöhe des angenommenen Selbstbildnisses!

³ s.E.Weddigen, *Die Cà Bolani und Aretins "Marsyas"* in: erasmusweddigen.jimdo.com Rubrik Tintoretto.

⁴ Pietro Aretino, Ed.Naz. III,III, *Lettere*, Roma 1999, nr.162, p.167f.

⁵ Ablehnung durch Echols 2007; die schwächliche Variante in Padua aus der 8er Reihe eines ovidischen Dekorationszyklus aus dem Palazzo Pisani-Moretto wird von V.Sgarbi neuerdings als eigenhändig erklärt, obwohl die Serie eklektizistisch wirkt und der Bottega angehören dürfte.

⁶ Nachhall des *Galaters* findet sich in Tintoretts *Kain und Abel* (Scuola della Trinità, ca. 1552), der gleicherweise Schiavone inspizierte und später Palma giovane zu ähnlichen Experimenten anregte.

just die Heldenhaftigkeit von tragischen Verlierern, eine geradezu masochistische Dialektik, die ja im *Sklavenwunder* von 1547 zum Hauptmotiv Jacomos wurde!

In der Tat wurde dieses, Tintoretts Schlüsselbild, mit dem er Künstlerschaft und Publikum in Staunen versetzte - wiederum von Aretin publizistisch 1548 ausgerufen⁷. Es enthielt kein die opulente Bruderschaft bespiegelndes Stelldichein der Confratelli der Scuola Grande di San Marco, sondern zu deren Ärger eine Abrechnung und Apotheose der anstehenden geistigen und künstlerischen Elite. Zwischen die antagonistischen Staats-Architekten Sansovino (Loggetta = Grazie) und Sammicheli (Rustico-Wehrbau = Potenz) reihen sich die Repräsentanten verschiedenster kultureller Disziplinen: ein gerüsteter "Eques" Tizian, hammerbewehrt, bereit auf den wehrlosen Sklaven einzuschlagen, Michelangelo, den Hut zur noblen Reverenz lüftend, ein türkischer Aretin in tizianischer Pose (*Assunta*) schiedsrichterlich zwischen toskanischem und venezianischem Geschmack vermittelnd, die Marter-Werkzeuge darbietend, ein Tommaso Rangone als Physikus den Wundernachweis erbringend, vielleicht ein die zentrale Perspektive visierender Sebastiano Serlio, ein junger staunender Alessandro Vittoria, ein grübelnder Marcolini u.s.w.⁸, alles zielt auf das zentrale Motiv des moralisch seine Peiniger aber auch gewogenen Kritiker überwindenden Opfers. Dass sich Tintoretto in dieser ohnmächtigen und doch unantastbaren Figur selbst gesehen haben dürfte, läge tiefenpsychologisch wie situationsgeschichtlich auf der Hand. Die Nacktheit des Emporkömmlings gegenüber der gesellschaftlichen Vormacht seiner Mentoren und Widersacher wird von der gottgegebenen Protektion durch Markus firmiert. Der Sklave wird wundersam auf die Ebene seines Patrons und dessen Akolythen erhoben, Tintoretto "contendendo per la permanenza" ist "presso al palio" (Aretin an Sansovino). Jedwelcher Klamor war dem Kontendenten gewiss, bis zum zeitweisen *gran rifiuto* der überforderten Bruderschaft selbst. Erst die Anerkennung seiner Meisterschaft und die Protektion einiger Fratelli brachte das Bild an die Wand der Sala Capitolare zurück.

Wenn der Künstler sich selten mit einer Signatur empfiehlt so ist es ebenso rar, wenn er sein eigenes Bildnis einbringt und dann nie ohne persönliche "heilsstrategische" oder öffentlichkeitsbewusste Absicht. Wenn im Bildzentrum eines Exportbildes wie der *Heilung der Krüppel durch die Erscheinung Sti. Augustini* für die Kirche San Michele in Vicenza um 1549/51 uns ein auf Handstelzen⁹ sich stützender aber muskulöser Lahmer mit dem typisch hohlen Blick Jacomos fixiert - unter der senkrechten Falllinie von Kirchenfassade und fliegender Heiliger - eine privilegierte Positionstopographie wie im *Sklavenwunder* oder der *Hochzeit zu Kana*, so kann man nicht umhin, hier an einen mitunter sogar ironischen autorepräsentativen Einfall zu denken. Der flehend eindringliche Blick erwartet gleichsam vom Mittun des Betrachters die Erlösung von seinem Leiden, denn noch schwebt Augustinus in der Weite des Hintergrundes...

Fast müssig zu wiederholen, dass sich Jacomo in der vielleicht für die nämlichen Crociferi vorgesehenen *Assunzione* ihrer anliegenden Kirche - der heutigen Sta. Maria Assunta dei Gesuiti - wenig nach 1550 mit dem Hauptaltarbild bewarb, das

⁷ Pietro Aretino op.cit.IV, IV, 1999; nr.429, p.266.

⁸ s. E.Weddigen, *Jacomo tentor f.; Myzelien ect.* München 2000, Kap. *Zum Publikum in Tintoretts Sklavenwunder*, S.79-114.

⁹ "...alquanti di questi istrascinandosi piegati in terra con gli scanni" (= "etliche rutschten gekrümmt auf der Erde auf Bänkchen", *Legenda Aurea*, Jacobus da Voragine, *Di Santo Agostino*. Ed.Venezia G.Polo 1571 in volgare da Nicolò Manerbio, c.162v.

aber vermutlich aus ikonologischen und wohl theologisch-kultischen Gründen (ostkirchliche *unio mystica*-Thematik) abgelehnt und in der Folge nach Bamberg¹⁰ verschlagen wurde. Tintoretto ersetzte das ungeliebte Stück durch ein formatgleiches mit einer "veronesischeren" bzw. festlicheren *Assunta*, deren Mimikri seines Konkurrenten schon die Zeitgenossen verblüffte. Das Vorgängerstück ist nicht nur durch die Einfügung eines Selbstportraits des Künstlers als Jacobus Maior mit dem Pilgerstab bemerkenswert - kein anderer Jünger besitzt ein Attribut! -, sondern auch durch das Zitat einer aufgeschlagenen Bibel, die sich als jene später als häretisch erklärten des von Savonarola indoktrinierten Domenikanerpredigers Sante Marmochino von 1538 identifizieren liess. Die linke Verso-Seite weist auf die durch Maria provozierte Zäsur von AT und NT mit dem hin, eine verschiedene rechte Seitennumerierung hingegen auf eine Stelle des *Ecclesiasticus*, in der der Charakter eines idealen (Christen-) Menschen gezeichnet wird, der die offensichtlichen Züge des Künstlers trägt, der sich so der himmelfahrenden Madonna empfiehlt. Im Ersatzbild der Gesuiti unterliess Jacomo die ausdrückliche Allusion an sich und seinen Namenspatron, obwohl jener ekstatische Jünger mit weit ausgebreiteten Armen fast an gleicher Stelle dem Vorgänger nicht unähnlich wirkt.

Die Züge des "servo" aus dem epochalen *Markuswunder* von 1547 treffen wir in einem weiteren Werk grösster "strategischer" Signifikanz wieder: in der *Hochzeit zu Kana*, (Sagrestia S.M.della Salute) gemäss der neuesten Freilegung 2017 wie das *Sklavenwunder* (nach der gewollt untertreibenden Überschreibung einer lateinischen Vorversion) signiert: "Jacomo tentor f. 1561". Das Refektorium der Crociferi unweit der Scuola Grande di San Marco beherbergte dieses für seine Perspektive so spektakuläre Bild, in dem es dem Künstler vor Veronese gelang, einen bestehenden Raum, wie Leonardo einst im mailänder *Abendmahl* in die Tiefe zu "verdoppeln" (Zanetti 1771) und eine lokal-realistische Beleuchtung auf das Geschehen auszudehnen. Der Trick, die Raumperspektive im Kreuzpunkt des goldenen Schnittes mit der horizontalen Sehhöhe münden zu lassen und das Haupt Christi in die selbe Falllinie zu verlegen, wo sie die horizontale Bildhälfte schneidet, ist unübertroffen, da die Augen Jesu vom Einfall aller zwängenden Sichtstrahlen freigehalten wird und die Bescheidenheit seiner ohnehin so stark entmaterialisierten Heiligkeit steigert. Diese meisterhafte Verschiebung "signiert" nun ihr Urheber selbstbewusst im absoluten Bildzentrum, wo uns ein geringfügig übergrosser Kopf aus dem Bildgrund als einziger der gesamten Festgesellschaft¹¹ mit fixierender Eindringlichkeit anblickt - und dem Bildnis des Sklaven von 1547 zum verwechseln ähnlich sieht: Jacomo tentor ipsius.

1565 triumphiert Tintoretto in der Tat als "JACOBUS TINCTORECTUS" mit seiner monumentalen *Kreuzigung* für das Albergo der Scuola Grande di San Rocco. Er hat sich endgültig "emporgereckt" und das Diminutiv durch positive Adoption des Spitznamens überwunden. Hier ist nicht der Ort, die geniale Disposition der Riesenleinwand zu kommentieren, in der sich diverse Persönlichkeiten tummeln, wie

¹⁰ s. E.Weddigen, "*Memoria purificata*", ein Nachleben im Widerspruch, in: Il ritratto e la Memoria, Materiali 2, Bibl. del 500, 1993, nr.55 pagg.263-284 und ders. *Zur Ikonographie der Bamberger Assunta von J.T.* in: *Die Bamberger Himmelfahrt Mariae von J.T.*, Arbeitsheft d. Bayer. Amtes f. Denkmalpflege. Nr. 42, 1988, S.61-112. sowie ders. "*Memoria occulta*", ein Nachleben als Bekenntnis in: *Myzelien*, (s.Anm.5), S.197-216.

¹¹ mönchisch/apostolische Hochzeit mit Ecclesia auf der einen, jungfräuliche Hochzeit mit dem Erlöser und Mutter auf der anderen Seite des (Altar-) Tisches sowie Eucharistie in zweierlei Gestalt von Wein und Manna/Brot prägen die symbolträchtige Feier. Vielleicht nimmt der Künstler als Zaungast teil, der soeben mit Heirat und Nachwuchs aufs glücklichste sein "Haus bestellt" hatte.

neuerlich erwogen, Heinrich II von Frankreich¹² oder längst ausgemacht Aretin im berittenen Zuschauer als posthume Hommage. Fest steht, dass die vorgesehenen seitlichen Nebenkreuz-Fundamente genau die vertikalen Bildviertelungen einnehmen, die zentrale Fussnagelung¹³ Christi die Augenlinie und deren dreifache Perspektiven bestimmt. In der rechsten Achtelung finden wir den reitenden Aretin und just vor ihm, von der rechten Viertelung durchschnitten, den Zuschauer, der im Profil starr die Fuss-Nagelzone des Gekreuzigten fixiert¹⁴: mutmasslich erneut ein Tintoretto ipsius, kenntlich an der Silhouette des Kopfes und den eingefallenen Augen¹⁵. Er visiert gleichsam die Perfektion der Komposition und bezeugt seine Ergriffenheit vor der Tragödie der Passion.¹⁶

In der Sala Capitolare unserer nämlichen Scuola hat sich Tintoretto erneut verewigt: die Ausstattung des Saales kulminiert vor dem Altar des apotheotischen Rochus, wo die Eucharistie stattfindet und die Heilsspenden der Bruderschaft ausgerichtet werden. Flankiert wird das Allerheiligste schlüssig von den typologischen (Decke-) und neutestamentlichen (Wand-) Szenen der Verabreichung der symbolischen Speise: links das *Letzte Abendmahl* und rechts die *Vermehrung von Brot und Fischen*.¹⁷ Dass sich der Maler hier in dieser letzten und sakralsten Phase des Heilsgeschehens als Bittgänger und Dankerstatter für sich und seine soeben pestverschonte Familie¹⁸ einbringt ist eine fast logische Konsequenz. Im *Abendmahl* verbietet sich seine Gegenwart, aber unter der Schar der Gläubigen denen die virtuelle wie reale Spende zuteil wird, ist bis heute Jacomo Tintoretto als devoter Zuschauer, dessen Blickrichtung vornehmlich dem Altar und der Eucharistie *coram publico* in der Saalwandmitte gilt, übersehen worden! Die ernsten Züge mit den hohlen Augen dieses Profils deuten voraus auf das tragische Selbstbildnis des Louvre.

Ebenso entging der Kritik die Beobachtung, dass auch sein nun engster Mitarbeiter und Sohn Domenico einen Platz im Bildprogramm der Sala Capitolare zugewiesen bekam:

Jacomo dürfte ihn in der *Taufe Christi* in der Mitte des nämlichen Saales (1579-81) als devoten Zuschauer mit etwas melancholischer Miene und zeitgenössischem

¹² Valentina Sapienza, *Miti, metafore e profezia. La storia di Maria nella sala terrena della sc.gr. di San Rocco*, in: Venezia 500" XVII,33 2007 pp.48-139.

¹³ Die Nagelung liegt zugleich auf der Linie der horizontalen *sezione aurea*.

¹⁴ im *Sklavenwunder* scheint ein mutmasslicher "Sebastiano Serlio" (?) das perspektivische Zentrum zu fixieren, er, der Jacomo das frühe zeichnerische Handwerk erleichterte.

¹⁵ Der zugespitzte Kreuzbalken des einen Schächers führt wie schmerzhaft hinter seinem Kopf ("presso il pal[i]jo..." in Verballhornung von Aretins Briefstelle von 1548 an Sansovino) durch die Augenlinie des Profils, nicht anders als der Pfahl "im" oder am Auge des *Sklaven* des *Markuswunders*. Die Verwundung der Sehorgane ist wohl das grösste Trauma für einen Künstler!. Ähnlich zielt die Lanze links in der *Kreuzigung* durch den Kopf des Ritters, der für V.Sapienza eine Allusion an den gewaltsamen Tod Heinrich II von Frankreich bedeutet.

¹⁶ Im gestickten Antependium von Perina und Ottavia Robusti, Jacomos Nonnentöchtern in St.Anna im Quartier Castello hat sich sein Sohn Domenico in zeitgenössischer Tracht als Nicodemus unter dem Kreuz einbringen lassen, eine Filiation des väterlichen Selbstportraits mit derselben Funktion seines Flehens um Fürbitte auf der linken Seite neben dem "Incipit", wo im Original das Cartello von Datum und Auftraggebern angebracht ist. Das Altersportrait seines Vaters setzt Domenico als Entwerfer in die mosaizierte *Darbringung Christi* im Altarbereich der Basilika von San Marco um 1588/89 (ausgeführt von G.Marini, s.Krischel "T." 2000 S.128f & 134)

¹⁷ Aus der Gewichtigkeit der beiden Eucharistien erklärt sich die verwirrende Rückläufigkeit der neutestamentlichen Szenenabfolge in der Sala Capitolare..

¹⁸ war doch er und die Seinen von der verheerenden Seuche von 1575-77, die sogar von seinem Sprengel ausging, verschont worden! Mit seiner Gegenwart drückt Jacomo seinen Dank und seine Empfehlung an den Erlöser wie den beschützenden Pestheiligen San Rocco aus.

Wams eingefügt haben¹⁹, zumal ansonst keine Bruderschaftsmitglieder ins gesamte Bildprogramm hineinfanden, wie dies in anderen Scuolen bis zum Überdruß geübt wurde. Die Markus-Stelle 1,9-11 der göttlichen Stimme während der Taufe durch Johannes lautet bezeichnenderweise: "Du bist mein geliebter Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe." (Vulgata: "Et Vox facta est de caelis: "Tu es filius meus dilectus, in te complacui."²⁰) Jacomos väterliche Stimme usurpiert das Gotteswort! Der gottbegnadete Künstler wird zum alternativen "Schöpfer", der natürliche Vater gebiert den begabten Filius²¹ wie die vermeintliche Maria am Ufer den unheilgeweihten Sohn...²². Die Ähnlichkeit zu späteren Bildnissen Domenicos (Ridolfi), aber auch des Vaters ist kaum zu bestreiten und die Logizität der lokalen Umstände in Anrechnung der allusiven Wortspiele Jacomos, der seinen Sohn mit einem Akt der Legitimierung als künftigen Stellvertreter und Mitarbeiter *aus der Taufe hob* ist nicht zu übersehen.

Es wäre zu erwarten, dass Jacomo sich im wohl ehrgeizigsten Monumentalwerk seines Lebens, in der sog. *Anbetung des goldenen Kalbes* und dem *Jüngsten Gericht* der Madonna dell'Orto, zumindest als Teilhaber der Gnade, empfohlen hätte. Besonders die ungewöhnliche, ja einmalige *Vorbereitung des Tonmodells zur Giessung des Kalbes* durch seine Urheber wie Architekten und Bildhauer, Giesser und Träger, zu deren Gilde Tintoretto ja gehörte, verlangte nach einer näheren Identifizierung der einzelnen *artigiani*.²³ Die Wiederverwendung von Figurenstudien von Erzengeln, dem Bozzetto der Himmelfahrt einer weiblichen Seele, die der *Assunta* von Bamberg bis in Details entspricht²⁴, die ihrerseits, wie wir sahen, explizit eine Selbstdarstellung des Künstlers enthält, forderte ein *autoritratto* "sotto segno del vitello d'oro" (als warnendem Ausdruck verderblichen Mammons) - sprich Kunsthandwerk in seiner überdimensioniert geadelten Rolle - geradezu heraus. Tintoretto zu unterstellen, Sozialkritik an der multiplen Trägerschaft des Kalbes und dem unermesslichen Reichtum zu seiner Herstellung zusammengerafften Schätzen zu üben, ginge wegen der zu modernen Sicht vielleicht zu weit, doch dass der *poverello* als Lieferant kostengünstigen oder geschenkten Dekorums für Kirchen und Scuolen am Kunstschacher der Nobilität, Kunsthändler, Konkurrenten und Spekulanten als *Mittäter=Mitträger* litt, ist offensichtlich. Die verdiente Strafe demonstrierte er schliesslich an der Gegenwart, und das um ihre Generosität verdiente Stifterpaar setzte er demonstrativ unter die Erlösten! Alors cherchez

¹⁹ erneut ist die Anbringung des Portraits nicht zufällig erfolgt, wo sie doch perspektivisch und grössenproportional unstimmtig ist, sondern signifikant auf der energetischen Mittelhalbierungslinie, die sich mit der vertikalen Viertelung im Christus-Nacken kreuzt: buchstäblich eine optische "Anbindung" an den Erlöser! Die vordergründigen Figuren geringerer künstlerischer Qualität sind vielleicht gerade die geduldeten Lehrstücke von Mitarbeitern (s.schon Eikemeier 1969), bzw. just des Sohnes Domenico.

²⁰ mit dem Wortlaut aus Jacomos Hausbibel Marmochinos von 1538: "Et subito uscendo de l'acqua, vide aprirsi i cieli, et lo spirito come colomba discendendo sopra di lui: Et fecesi una voce da cieli. *Tu sei il figliuolo mio diletto, nel quale io mi sono bene compiaciuto*" (Marco I,10-11).

²¹ die testamentarische Überantwortung des technischen Atelierbetriebs an seinen Sohn 1594 spricht von dessen Bevorzugung vor der übrigen Familie. Mit dem Portrait des Sohnes wollte Jacomo vielleicht die Akkredition Domenicos in der Scuola befördern.

²² Ester Brunet (2012) überlastet die Szene mit einer ohnmächtigen die Passion vorausahnenden Maria und den *virtù teologali* als vordergründige Beisitzer. Eher sind eine Gebärende gemeint und vorn eine säugende Mutter, die das Sakrament der Kindertaufe anstossen (Dekrete I-XIV De Baptismo und Sessio V vom 17.Juni 1546), neben weiteren sich lediglich zur Taufe vorbereitenden Figuren. Ein Zuviel der Exegese wird Tintoretto nicht gerecht.

²³ Jacopo Sansovino liesse sich physiognomisch als Werkstattmeister mit dem Zirkel identifizieren. Die "Gehilfen" treten in zeitgenössischen Gewändern und Barttrachten auf, wohl in der Absicht, erkannt zu werden.

²⁴ s. Anm.7

l'homme, wenn nicht die unterste rechste Seele des *Giudizio* die Züge eines in ultimo geretteten Jacomo Tintoretto trägt: Jacomo ipsius?...

Als letzte vermutlich gemeinsame Auto-Manifestation Jacomos und seines Sohnes Domenico ist die *Grablege Christi* in der Kirche San Giorgio Maggiore anzusehen, in der Jacomo als weissbärtiger Joseph von Arimathia²⁵ (im Senatorenmantel) den toten Christus stützt, zur Seite etwas verschattet, ein mutmasslicher Domenico mit der Mütze des *artigiano* und zeitgenössischem Hemdkragen vergleichbar mit seinem Bildnis in der *Taufe Christi* der Scuola Grande di San Rocco. Im weiteren Träger, der sich unter den Leib Jesu stemmt, könnte der zweitgeborene Marco gemeint sein, ob der porträtistischen und zeitgenössischen Züge²⁶. Auch hier unterliegt die Komposition strengen geometrischen Grundformen, die den Ernst und die Tragik des Geschehens unterstreichen. Ein letzter Akt konkurrenzzieller Auflehnung an die Adresse Tizians, dessen *Pietà* der Accademia und die *Grablegung* im Prado²⁷ die todesnahe Selbstempfehlung des alten Meisters zelebrieren? Eine Vorahnung nahenden Todes scheint das Gemälde zu durchziehen: Jacomo legt die *corona di spine* Christi wie eine eigene Leidenskrone seines Künstlertums der Welt zu Füssen; seine beiden Nachfolger betrachten sie mit der Melancholie unausweichlichen Niedergangs.

Versuch eines Fazit.

Die hautnahe bildliche Teilnahme Tintoretts innerhalb eines thaumaturgischen Themas wie dem *Sklavenwunder* (oder eines biblischen wie der *Disputà*) könnte sich nicht nur von religiösen Gründen sondern auch aus einer psychogenetischen Lust an Selbstverwundung und einem dadurch implizierten Selbstheilungswahn ableiten lassen, vielleicht aber infolge einer Kindheitspsychose generierten Zurücksetzung oder durch ulzerösen Spott seitens seiner grössergewachsenen Umgebungsjugend. Sein gelittenes Gnomendasein²⁸ nimmt erst mit dem Zauberpinsel seiner Kunst und der Flucht in den segnenden Sukkurs des Sakralen ein hoffnungsvolles Ende...

Die Selbstzitate sind allemal kaum auf immediate Wiedererkennbarkeit ihres Autors durch den Betrachter angelegt, sondern eine intime Zwiesprache mit dem spiritualen Gegenpart, ob Heiliger oder Heros, ob Heiland oder Herrgott. Während das Publikum sich zeitlich vorgeschriebenen Kadenzen in Beichte, Busse und Gebet ergeht, betreibt der Künstler seine Selbsterlösung in ikonischen Höchstleistungen in der Sehnsucht, dass mit der gesteigerten Qualität seiner Schöpfungen sich ein Plus an Heilserwartung erkaufen liesse, ein in hochwertige "Münzbilder" konvertierter Ablass, aber auch eine bequeme Art einer kultischen Entschuldung, die mit vertiefter Religiosität nicht immer Schritt halten muss.

²⁵ Jacomos Selbstdarstellung wurde schon 1966 von Pope-Hennessy erwogen und von weiteren Forschern bejaht. s.M. Falomir in: Kat. Madrid 2007, S.383, Anm.3

²⁶ Es wäre gewagt im Christusantlitz die androgynen Gesichtsformen der verstorbenen Marietta eingearbeitet zu wännen und in den assistierenden Frauen weitere Mitglieder der Familie; immerhin ist in der *Adultera* von Kopenhagen ein porträtistisches Familienbild zu vermuten. s. E.Weddigen, *Ein Blick aus T.s Werkstatt ecc.* in: *Künstlerhäuser*, Zürich 1985, S.69--82.(ital. Version in: *Case d'artista*, Torino 1992 pagg.61-74.

²⁷ s. A.Gentili, *Tiziano e la religione* in: Titian 500 Studies in the hist. of Art Washington 1993pp.147-65.

²⁸ "granelo de pevere" und "un corpeto d'homo" titulierte ihn den kleinwüchsigen freundschaftlich Andrea Calmo in einem Brief von 1548 (*Lettere*, Ed.Rossi Torino 1888,p.132-33).

Die Nachricht derartiger Selbstzeugnisse wurde nie willentlich publik, während in die Gegenwart fortgetragene Personenprogramme sich länger über die vage Kunde von Identifizierungen dargestellter Patronyme, Magistraten, politischer Illustrissimi, und religionshistorischer Schlüsselfiguren in der Lokalgeschichte tradierten, die so zum Repertoire der Kunst- und Touristenführer wurden, aber letztlich zunehmend ihren seriöseren Kredit an die Vergessenheit ungezählter "Anonymi" verloren.

Es könnte auch sein, dass versteckte Autographen nicht immer die aktuellste Form der Selbstwiedergabe erforderten und dass mancher Autor sich idealisierte, verjüngte oder verallgemeinerte. Bei Jacomo ist die geometrisch-strukturelle Platzierung seiner Anwesenheit im Rahmen einer *narratio* ebenso wichtig, wie eine äusserliche Identifizierbarkeit. Wäre er pathogener Egomane gewesen, hätte er öfters seine Werke signiert und sein Konterfei kenntlicher gemacht. "Jacomo tentor" war indessen Kampfruf des Understatements wenn es denn galt "Titianus eques" zu stürzen und je seltener er erschallte, um so nachdrücklicher sollte er bewirken, das künstlerische Establishment herauszufordern.

Dass der Förderer Tomaso Rangone²⁹ und sein Auftragnehmer Tintoretto zeitweise eng zusammenfanden, ist über ihr gemeinsames Charakterprofil verständlich, aber mit dem Unterschied, dass dem Ravennaten jedes Gefühl für Bescheidenheit und Selbsteinschätzung abging, während Jacomo Tentor ein latentes Minderwärtigkeitsgefühl zeitlebens mit Konkurrenzdenken und Gewinnspiel-Mentalität kompensieren musste. Beiden war hingegen ein erheblicher Wissensdünkel eigen und den Willen, es darin zur Perfektion zu bringen: der eine vertiefte sich in spitzfindige Gelehrsamkeit, der andere in Quellenfertigkeit und exegetische Neugierde.

Tintoretts Selbstdarstellungen sind stets strategisch gemeint und auf wenige, aber ihm wichtige persönliche Wegmarken oder aber publizitäre Höhepunkte beschränkt. Die Werke eigener Hand und die seiner Werkstatt waren stilistisch signifikant genug und "mimikrytisch" unverwechselbar, um auf Signaturen verzichten zu können. Sie hätten ohnehin die Wahrheit über den Urheber eher verunschärft, wenn nicht getilgt, da der Werkausstoss des Ateliers ins Unermessliche zunahm und kein Prädikat für überdurchschnittliche Qualität mehr darstellten.

Jacomos Einzigartigkeit ging schliesslich im Strudel des Mittelmasses seiner Gehilfen unter wie die Verdammten der Madonna dell'Orto im Styx des Jüngsten Tages...

Anders als die Selbstportraits eines Rembrandt oder Van Gogh, die eine Selbstbeobachtung ihres Alters, ihrer Gemütslage, ihres Leidens sind, und noch weniger jene der Renaissancekünstler wie Ghirlandaio, Lippi oder Raffael, die ihre eigenen Züge und die der Zeitgenossen dem öffentlichen Leben als Beispiel und Omaggio überantworteten und deshalb zeitlose Dokumente oder ideale Momentaufnahmen der Wiedererkennbarkeit sein mussten, sind Tintoretts (mutmassliche) autorepräsentativen Manifestationen kryptisch, sind Dialoge von Ich und Selbst in Abhängigkeit von narrativen Inhalten religiöser oder mythologischer Art. Nur die wenigen erhaltenen expliziten Selbstbildnisse dienen dem Zwecke des

²⁹ s. E.Weddigen, *Thomas Philologus Ravennas* in: *Saggi e Memorie di St.dell'Arte* 9, 1974, S.11-172. und ders. *T.Rangone "monologus" ecc.* in: *Kunst und Auftraggeber, Colloquia Augustana* 5, 1997, S.113-132. sowie ders. *T.R. - Mäzen der Eigenliebe* in: *op.cit. Myzelien* (Anm.5), S.175-196. Neu auch: Sabine Herrmann, *Tomaso Rangone* Göttingen 2017.

familiären Erinnerungsstückes, geschäftlicher Promotion, freundschaftlichen Geschenkes (Vittoria) oder des Austausches.

Tintoretto's Züge wollten nicht erkannt, öffentlich zur Schau gestellt, oder provokativ verstanden werden und deren Existenz verlor sich folglich im Leerraum der Geschichte. Die fehlende Überlieferung enthebt uns nicht der Aufgabe, ihren vagen Schatten nachzugehen. Deren Naturnähe ist relativierbar, ihr Dasein nur über Strukturanalysen der Bilder und ihrer Gehalte zu interpolieren. Wenn ich vermute, Jacomo habe sich tief mit Schuld und Sühne des Judas im Passionsgeschehen auseinandergesetzt³⁰, so hat der Kopf des Verräters mehrfach kein Gesicht, aber tragen die dunklen Locken eines Hinterhauptes, indem sich ein Jacomo/Judas verbergen könnte (San Marcuola, San Trovaso).

In die Schöpfertat eines Künstlers, ob Dichter, Musiker oder Bildner ist stets eine materialisierte Spiegelung seines intimsten Ichs gebettet. Wie in verschiedenen Romangestalten der Autor seine Selbstsicht aufzuspalten versteht, sind die multiplen Spielfiguren der Malerei und Bildnerie Facetten derselben Schöpfergestalt. Gespaltene Künstlerexistenzen manifestieren sich in vielfachen und irrisierenden Spiegelungen. Tintoretto's Helden und Opfer sind mehrgesichtig, vielgestaltig, aber ihre Quelle ist stets dieselbe. Man muss sich den Vorwurf gefallen lassen, dass Identifizierungen unter dem Vorzeichen der "Mehrfalt" beliebig zu werden drohen und Aussagen somit nicht mehr als Windbeutelereien seien, welche die roten Linien ernster Historie überträten. Aber Wahrscheinlichkeiten sind Teil der Muse und diese Teil jeder Kunst.

E.W. 4.Juli 2017

³⁰ s.E.Weddigen, *Ecce Homicida* in: erasmusweddigen.jimdo.com Rubrik *Tintoretto* .