

Tintoretto und Dürer

Während man sich heute einig ist, dass der "wittenberg'sche" Thesen-Anschlag an der Ateliertür Jacomo Tentors "Michelangelo und Tizian" zu Ehren, mehr als eine Legende der Historie gewesen sein könnte und dass sein Werdegang einen wesentlichen Tribut diesen beiden Protagonisten schuldig ist, neben allen anderen Vorbildern wie Carpaccio¹, Giulio Romano, Pordenone, Bonifacio, Bordone, den Florentinern oder Lotto, wird eine Quelle der frühen Inspiration stiefväterlich übergegangen: Albrecht Dürer.

Obwohl Jacomo eine Generation von dem Nürnberger entfernt war und nur über sein graphisches Erbe fassbar blieb, so dürfte seinem autodidaktischen Spürsinn das meisterhafte Formgefühl, die humanistische Bildung, die zeichnerische Bravour, die nordische Detailverliebtheit und erzählerische Beredsamkeit einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Zumal sich Tintoretto keinem schulmässigen Atelierdiktat verpflichtet wusste und stets nahm, was an Formen- und Stilvielfalt ihm nützlich schien, dank seiner Versatilität und Mimikry-Begabung gar zu plagiatieren verstand, musste ihm, dem stets Neugierigen und Wissenshungrigen das Angebot an Druckgraphik, in der Metropole der Verleger und Kunsthändler, dem Stelldichein von Künstlern, nicht nur aus Nord und Süd sondern auch aus dem orthodoxen Osten, zum Anreiz reichen. Seine gilden- wie schulmässige Heimatlosigkeit gewährte ihm eine Freiheit der Wahl und Orientierung, die zwar risikobehaftet und wettbewerberschwerend wirkte und ihm kaum Freundschaften bescherte, doch seinen egoistischen Zielen, eine mittelständisch breite Auftraggeberschaft zu erobern, die von den bestimmenden Malerfürsten Venedigs eher unterbewertet wurde - wie die devotionalen Bruderschaften, zweitrangigere staatliche Organismen, private Kunden und Stifter des Ceto medio - als Startklientele vorderhand genügte.

Die Aneignung des ihm vorbildlich erscheinenden Formengutes erfolgte über das Nachkonstruieren (Sebastiano Serlio), Kopieren (antike Skulptur, Tizian und Carpaccio), Imitieren (Bonifacio, Schiavone, Veronese), Entleihen und Interpretieren (der obengenannten primären Meister), das er stets mit geschäftlichen Vorteilen kombinierte, nicht immer zugunsten einer durchgehenden Qualität: das Probierte, Geübte, Erlernte mitunter Unausgegorene wurde auch umgehend kostengünstig vertrieben: Madonnen, Devotionalien, Freskendekor, Cassoni, Standarten, Wandbehänge usw.

Die grossen Qualitätssprünge behindern bis heute ein neutrales Sichten und Zuschreiben der inflationären Artefakte, da der Künstler sich bald verschiedenster Mitarbeiter bediente, die auch den letzten Ausschuss "fertigmalten" und vermarkteten. Deshalb entbehren nicht wenige Altargemälde der Frühzeit eines genialen Entwurfs, weisen aber zugleich formale Mängel der endgültigen Figuration auf. Aufträge, die den strategischen Platzierungsabsichten Jacomos nicht entgegenkamen, verloren bald sein Interesse und er überliess sie der eigens herangezögten Bottega. Nur die Highlights künstlerischen und wettbewerblichen Ringens um ein gesellschaftliches oder geschäftliches Primat vollendete er in alleiniger Regie und Könnerschaft, im vollen Bewusstsein unübertreffbar zu sein (*Sklavenwunder*, *Lavanda* von San Marcuola, Chorszenen und *Bethesda*wunder von San Rocco usw.).

Die Öffnung Jacomos gegenüber auch ungewöhnlichen Traditionen wie der Ikonenmalerei, der orthodoxen Ikonographie, "veralteten" Techniken wie Vergoldung, Stricheltechnik und linearen Lichtreflexen, Helldunkelumkehrung der Malgründe und

¹ *Marter der 10000, Ursulalegende* (Musei dell'Accademia Venedig)

Gebrauch von Changeant-Tönen in der Farbpalette, die durch das väterliche Färberhandwerk begünstigt wurde, schloss aber auch das Studium ikonologischer Bildinhalte ein, die man aus der nordischen detailfreudigen Graphik beziehen konnte, die wie nirgendwo so üppig feilgeboten wurden wie in Venedig. Selbst das Fälscherhandwerk der Drucker, die Mantuaner und Bologneser Kopisten, voran Veneziano, Ghisi, Scultori oder Marcantonio Raimondi lieferten Anschauungsmaterial, die einem reiseunlustigen Tintoretto selbst eine Grand Tour nach Raffael's und Michelangelos Rom ersparten.

Dürers Graphik erfreute sich so grosser Beliebtheit, dass Einzelblätter, Passions- und Marien-Zyklen zum Ärger Albrechts serienweise kopiert und gefälscht wurden und so dank Dumpingpreisen auch mittellosen Künstlern zu Verfügung standen².

Eine erste Begegnung des jungen Meisters mit einem Vorbild aus dem Formenkanon Dürers scheint sich in der Komposition der *Presentazione al Tempio* der Carminekirche realisiert zu haben, indem er dessen *Opfer Joachims* aus dem Marienleben "übersetzte", nicht ohne semantische Doppeldeutigkeit und formale Ironie, indem er das Opferlamm sinnaffin in den Jesusknaben verwandelte. Sowohl die Zentralität, die Isokephalie und Motive wie die aufragenden (Lichtmess-)Kerzen, die Rundbogigkeit der Bildform, die sich aus Dürers Gewölbe entwickelt, der Austausch gegen die Eltern Mariens, sind Zeichen einer Meditation über die Umsetzung eines Druckwerkes in ein Altarblatt.

Den zweiten Erweis für Kenntnis und Verwertung von Dürers Graphik sei mit der Paduaner grossen *Kreuzigung*³ erbracht, die unlängst in Turin einer gründlichen technischen Untersuchung unterzogen wurde⁴. Das nicht unumstrittene Werk offenbarte überraschende Unterzeichnungen und radiographische Details, die einer Meisterhand würdig wären, auch wenn die *finitura* grosse formale Schwächen aufwies. Diese Gegensätze unter einen gemeinsamen technischen Nenner zu bringen war zwar hehre Absicht, liess aber eine ikonologische Analyse vermissen, die erklärte, warum das Figurenprogramm so gedrängt und unerlöst im Raume stand und nach einer ungeübten Mitarbeiterhand rief.

Die Lösung war mir schon 1982 bewusst, doch mangelte es an Gelegenheit einer geeigneten Veröffentlichung. Das Auftreten einer etwa zeitnahen *Anbetung der Könige* in der Ausstellung Madrid 2007⁵ erlaubte nun, auf die dürer'schen Anklänge und Entlehnungen gründlicher einzugehen.

Die Paduaner Kreuzigung ist nichts anderes als eine Umarbeitung der *Grossen Kreuzigung* Dürers in ihrer seitlichen Umkehrung⁶, die entweder einer zeitgenössischen Kopie des Originaldruckes von 1507, oder einem Pausen- bzw. Umdruckprozess, wenn nicht einer bewussten Spiegelung entstammte. Die Dürer'sche Vorlage entspricht einem hochformatigen Einblattdruck mit gedrängtem Personenprogramm, das der Nachahmer der Breitformatigkeit halber um zwei seitliche Figuren ohne narrativen Zusammenhang erweitern musste. Alle sonstigen Bildelemente sind verarbeitet (Astkreuze der Schächer und ihre Fesselung, Details der Stadtsilhouette, Haltungen und Gesten der Trauernden bis hin zu den opulenten

² s. W.Waetzold, *Dürer* Leipzig 1938, S.20-21

³ Padova Mus.civ. s. (Ed. Ballarin/ Banzato, Da Bellini a Tintoretto, Dipinti dei Mus.civ. di Padova ecc., Roma 1991; voce Vittoria Romani pag 181; Tela 202x265cm Inv. 1557.

⁴ vorgestellt am Symposium zum Jugendwerk Tintoretto's in der Fondazione Cini Mai 2015, s.*La Crocifissione di Tintoretto. L'Intervento sul Dipinto del Musei Civici di Padova*. Editris 2000.Torino, Atti della giornata di Studi, Venaria Reale, 11 ottobre, 2012A cura di S. Abram,Torino, 2013.

⁵ AK Museo Nacional del Prado Madrid 2007, Fig.82; tela 174x203cm.

⁶ "*Die Grosse Kreuzigung Christi*", um 1496. Holzschnitt (Einzelblatt), 57 x 38,9 cm.

Gewandfältelungen), selbst im Endprodukt nicht mehr sichtbare Pentimenti wurden durch die Unterzeichnungen in Turin (Engelflug, Gestirne) verifiziert.

Die etwas archaische Aufreihung der Personen ist dem Drucke geschuldet, der selbst für einen Dürer um 1500 bereits antiquiert war und an seine Vorgänger Wohlgemut und Schongauer gemahnte.

Die zugefügten Figuren in Padua sind denn auch einem anderen Stilempfinden angehörig, das Plastizität und eine erhöhte Raumtiefe einforderte. Die linke Frauengestalt beugt sich aus einem Bildgrund hervor⁷, der dem linken Kreuzbalken distanzmässig nicht entspricht und rechts fehlt dem kauernenden Schergen ein Gegenüber, das eigentlich die würfelnden Soldaten ergänzte, wie sie so eindrücklich in der *Kreuzigung* von San Severo (Museo dell' Accademia) auftreten. Beide Figuren gehören Kompositionstypen an, die wir frühestens im Chor von San Rocco wiederfinden⁸. Das stilistische Auseinanderklaffen der Figurationsmodi erzeugt ein Gefühl der Peinlichkeit und Unausgewogenheit, das im Gegensatz zu den dynamischen Hintergrundszenen der römischen Reiterei steht, die der Maler in einen gegenüber dem Vorbild homogenen vektoriellen Links- und Tiefendrall versetzte. Alle gotisierenden Archaismen wusste der Maler - wer auch immer er war - zwar zu mildern und zu modernisieren, eine stilistische Harmonisierung gelang ihm indessen nicht, weil die Dominanz der Vorlage in ihrer kompakten hieratischen Ausdrücklichkeit und Endgültigkeit überwog. Besonders die Faltenchoreographie der trauernden Frauen in ihrem ovalen Umriss war nicht ohne formale Misstöne aufzubrechen. Erst in der *Kreuzigung* der Scuola di San Rocco von 1564 gelang Tintoretto eine kongeniale Gruppierung, die er in allen seinen Kreuzigungen erneut zu formulieren versuchte und nie eine Herkunft der dürerischen Inspiration verleugnete.

Hat der Maler der paduanischen *Kreuzigung* Motive aus der etwas späteren, aber kompositorisch vollendeteren Darstellung für San Severo bezogen, kann kaum Giacomo Tintoretto selbst der Ausführende gewesen sein, auch wenn die anfängliche Kompositions-Regie von ihm ausgegangen sein dürfte: eine Homogenisierung der Szene wäre ihm sicherlich bestens gelungen! Es bietet sich anzunehmen, er habe mit Nachsicht einem novizischen Mitarbeiter die Vollendung des Altarbildes überlassen, als er selbst weit anspruchsvolleren Projekten entgegenging.

Dasselbe Kreuzigungsblatt Dürers diene, aber diesmal *nicht* invertiert, einer heute fragmentarischen *Kreuzigung* als Vorbild⁹, was mitunter aus dem Zitat der gotisierenden Faltenwürfe der Lendentücher hervorgeht, die aber eigentlich den fliegenden Engeln angehörten.

Die *Kreuzigung* von San Severo ist ihrerseits nicht ohne die Geburtshilfe Dürers zu verstehen: Diesmal dient der seitenverkehrte Holzschnitt des "*Grossen Kalvarienberges*" - der auch bereits einen Stich Torbido's (1482-1562) inspirierte - seiner meisterlichen Inszenierung eines bis anhin ungewohnt turbulenten und figurenreichen Spektakels, eine direkte Generalprobe für die *Kreuzigung* der Scuola Grande di San Rocco. Die geniale Ausfächerung der Vorlage enthält so gut wie alle Motive dürerscher Erzählkunst: ein unverhohlenes Omaggio und keineswegs eine Plünderung der Ideen des Vorreiters! Die Senkung des Horizontes und Vertiefung

⁷ Typus und Bewegungsschema ist gleich zweimal in der *Kreuzigung* von San Severo vertreten: einmal im Soldaten mit der Fahne und dann im das Grabtuch Christi raffenden Johannes (?) neben den 5 (!) trauernden Frauen.

⁸ *Krankenheilungen S.Roccas* von 1549

⁹ Pallucchini.Rossi 1982, Cat.146, Abb.193 & 194 (mercato antiquario)

der Bühne erlaubte Jacomo seine Aufführung so realistisch und zeitgleich wie möglich zu arrangieren wie es nur einem Pordenone in Cremona gelang. Anders als in Padua strebt das Geschehen aus der Bildmitte gegen die vermutlich beschnittenen Ränder, aufgebaut auf sorgfältigen unter dem Tumulte verborgenen Geometrien, die zwar auch die Paduanische *Kreuzigung* beherrschen, aber dort noch aus der dürerschen Vorlage stammen. Interessanterweise schöpft Tintoretto nun nicht aus der Seitenverkehrung allein, sondern bedient sich auch der Originalmotive, was vermuten lässt, dass er gleichzeitig Spiegelungen¹⁰ auswertete, um seinen Formenreichtum zu erweitern.¹¹

Selbst die grosse *Kreuzigung* im Albergo der Scuola di San Rocco von 1564 erinnert sich dürerscher Motive, wie dem gotisch bogenförmig auswehenden Mantel des Johannes im *Grossen Kalvarienberg*, den Jacomo in einen grottenartigen Steinbruch verwandelt, unter dem zwei Schergen um den Mantel Christi wüfeln.

Vielleicht wurde die weisse Gewandfigur *Christi vor Pilatus* von Dürers *Schaustellung Christi* aus der *Kupferstichpassion* von 1507-13 angestossen; er vertauschte lediglich das auffällig weisse Manteltuch des stehenden dürerschen Soldaten¹³ in Seitenverkehrung mit jenem Jesu! Zugleich nutzte er *die Kleine Passion* von 1509 mit *Christus vor Herodes* zur Impagination des Geschehens. Das eigentliche heilsgeschichtliche Narrativ steht vor dem *Wie* der Figuration zurück. Dürers Bildfindungen sind lediglich Musterbuch-Vorschläge die den verschiedensten Anwendungen genügen konnten.

Auch die frühe nicht unbestrittene *Anbetung der Könige* des Prado¹⁴ verarbeitet die Muster einer dürerschen Vorlage, wenn er nicht sogar deren mehrere kompilierte: Wieder zwingt der Maler ein hieratisch-zeremonielles graphisches Vorbild in ein vektoriell Aktionsgeschehen.

Auf die Graphik Dürers zu stossen war vielleicht der Umweg über Druckwerke Marcantonio Raimondis dessen klamoreses Blatt der *Tötung der Kinder Niobes durch Apoll und Diana* Tintoretts (?) früheste Versionen des Themas in Modena und London (Coll. Seilern)¹⁶ inspiriert haben könnten, der selbst aber auch Autor der Fälschungen des dürerschen *Mariens Lebens* von 1506 war und Jacomos frühe *Darstellung im Tempel* der Carminekirche aus dem *Opfer Joachims* entwickeln liess. Die Fälschungen, die Dürer aufs höchste erbosten, waren weitaus erschwinglicher

¹⁰ Den Umgang mit Spiegelungen erprobte Jacomo in seinen *Susannen* und der Münchner Götterfarce *Venus, Vulkan und Mars*. Die gespiegelte Umkehrung von Druckgraphik erlaubte eine billige Verdoppelung von nachahmenswerten Bildmotiven und didaktischem Material für den Bottega-Betrieb.

¹¹ der Wüfeler: R[ecto], Mariengruppe : V[erkehrung]; Reiter: R; abgewandte Reiter: V; Aus dem Gewandhalter V wird der Grabschalter links usw...

¹² die auch den Kupferstich mit *Christus am Kreuz* von 1508 nicht übergeht!

¹³ Vielleicht hat er den ungenähten Mantel Jesu zu dessen Verspottung angetan!

¹⁴ M. Falomir, *Tintoretto and Spain*, AK Madrid 2007, S.166 zu Fig.83. Das Werk muss beidseitig beschnitten worden sein und dürfte ursprünglich zentralgeometrisch ausgelegt gewesen sein, auch wenn Dürer in der einen Version den Fluchtpunkt in die Mündung des goldenen Trinkhorns seines Balthasar verschiebt, ihn in der anderen erhöht in die linke Landschaft versetzt. Vielleicht entsprach die einstige Teilung des Goldenen Schnittes dem gemauerten Pfeiler, einem symbolischen AT/NT-Motiv, das noch in der *Verkündigung* in der Sc. di San Rocco wiederkehrt.

¹⁶ Pallucchini-Rossi 1982, cat. 30 & 60.

als die Originale, die Dürer in der Nachdruckserie von 1511 mit einem ebenso drohenden wie wirkungslosen Postscript versah.

Komplex ist der Rezeptionsweg von Tizians *Ecce Homo* von 1543 aus dem Besitz des flämischen Kaufmanns Jan van Haanen's in Venedig. Sowohl schwebte Vecellio neben Anregungen seitens Giulio Romano der Holzschnitt Dürers *Ecce Homo* von 1498¹⁷ vor, nicht anders auch Tintoretto, letzterem jedoch in ihrer Seitenverkehrung, mit der er zusätzlich Tizians Darstellung irreverent persiflierte. Vermutlich erweiterte er Dürers anklägerische Rückenfigur im gemittelten Vordergrund um den Bedeutungsinhalt des hadernd bereuenden Judas¹⁸. Wieder geht die Auseinandersetzung mit den Vorlagefiguren über eine ernsthafte Neubestimmung ihrer inhaltmässigen Funktion - fast ein kindliches Spiel mit Puppen, die man auf ihre jeweilige Rolle prägt.

Wenn Jacomo sein *Ecce Homo* der Scuola Grande di San Rocco platzhalber über der Zugangstür zum Albergo in sitzender Position darstellte, so könnte er sich erneut an Dürers Holzschnitt-*Kreuzabnahme* (in Seitenverkehrung!) oder jener Kupferstichvariante von 1501 inspiriert haben, in denen sich jeweils das ausgebreitete Grabtuch hervortut, das im *Ecce Homo* der Scuola in ein Blutgewand umgemünzt wird.

Dass Dürers diverse *Anbetungen der Könige* wie der *Hirten* für Jacomos geniale zweistöckige *Natività* der Scuola Grande di San Rocco Pate gestanden haben muss, liegt auf der Hand; nicht nur des Nürnbergers akribisch zerfallende untersichtige Dachkonstruktionen mussten dem steinbaugewohnten Städter auffallen, auch die Perspektiven und die Vielfalt der Raumdispositionen mit ihren Seitenverkehrungen bereicherten das Instrumentarium des Venezianers.

Den Sprung zu Jacomos *Flucht nach Ägypten* der nämlichen Scuola gelingt über Dürers analoge, aber seitenverkehrte Szene des *Marienlebens* von 1503, wo sich sogar Motive der "leeren Bildmitte", der Baumdisposition (Laubbaum und Palme), des Knüppelzauns u.a.m. entsprechen. Lediglich die die vektorielle Bewegung der Gruppe aus dem Bildgrund wie deren zeitraffenden Abläufe (Herkunft, Ankunft, Ruhehalt) werden von Jacomo gebündelt und kinetisch modernisiert.

Mit der fortschreitenden Routine und Bewegungsfreiheit der Officina Tintoretto's schwindet der Einfluss der dürerischen Graphik, zumal die Mitarbeiter aus flämischem Umkreis neue, modernere, bzw. manieristischere Erfahrungs- und Gestaltungsvorbilder in den Werkstattbetrieb einbringen. Entfernte Anklänge an Dürers Schöpfungen werden zunehmend fraglich, etwa wenn wir uns die beiden einzigartigen Erfindungen Jacomos für San Cassiano von 1568 betrachten: die *Kreuzigung* und den *Abstieg zum Limbus*, in denen erneut Anklänge an den *Kleinen Kalvarienberg* und die Varianten *Christus in der Vorhölle* (1510 und 1511) aufscheinen mögen, deren inhaltliche eschatologische Bezüge und autonome Deutungen indessen weit über die gestalterischen Anknüpfungspunkte der Spätgotik hinausgehen.¹⁹ Ebenso beliebig werden Vergleiche der *Orazione nell'Orto* Tintoretto's (Scuola gr. di San Rocco und Chiesa di Santo Stefano) mit jenen Dürers, zumal

¹⁷ beide Imitatoren versetzen den hohen archaischen Blickpunkt in die untere Bildhälfte.

¹⁸ s. E. Weddigen, *Ecce Homicida ecc.* in site: erasmusweddigen.jimd.com, Rubrik *Tintoretto*.

¹⁹ s. A. Gentili, *La bilancia dell'arcangelo*, Roma 2009; Kap. *Tempi della narrazione ecc.* p.215-243.

genuine Bildfindungen der venezianischen Künstlerschaft seit Bellini und Carpaccio das Thema längst in überzeugender Weise bespielt hatten.

Trotzdem fasziniert das sprechende Fingerspiel Christi im Münchner Gemälde von *Jesus, Maria und Marta* mit seiner Analogie in den Entwürfen Dürers zum *Disput Christi mit den Pharisäern* in Madrid, das aber seine Quelle in Venedig (1505) gehabt haben dürfte, wo es entstand und die Herkunft von Leonardo, Mantegna und den Bellini nicht verheimlichen kann. Kurios ist indessen, dass Tintoretto seine Mailänder *Disputà* (ca.1542) nicht ohne Nachhilfe Bordones (Boston, 1530-40) und Bonifacios (Florenz, 1523) entwarf, die ihrerseits unübersehbar auf den *12jährigen Jesus unter den Schriftgelehrten* Dürers aus dem *Marienleben* um 1503 zurückgegriffen hatten. So schliesst sich auch hier der Kreis der Dürer-Impressionen aufs amüsanteste. Was die *Biblia pauperum* für die nordische Künstlerschaft war, das besorgte die dürersche sakrale Erzählkunst durch seine unerschöpfliche Graphik in Norditalien und im Druckerparadies Venedig.

Sicherlich ist mit unserer Auswahl die Rezeption Dürers im Oeuvre Tintoretos nicht erschöpft. Sie komme lediglich der Anregung nach, das Nachleben dürerschen Formen- und Ideen-Reichtums bei einem Künstler so unterschiedlich gearteten Kalibers wie Jacomo Tintoretto genauer unter die Lupe zu nehmen und sich nicht zu scheuen, die druckgraphischen Vorbilder im Detail und in ihrer Umkehrung des öfteren zu Rate zu ziehen.

E.W.

Bern, 1.Juli 2017