

Tintoretts Wiener *Susanna*

- mehr als nur 'Historia'...

"...Da regte sich in ihnen Begierde nach ihr.
Ihre Gedanken gerieten auf Abwege
und ihre Augen gingen in die Irre."
(Septuaginta/Vulgata, Dan.13,9)

Eines der von Tintoretto meistbesprochenen, meistgesehenen und meistbewunderten Staffeleibildern ist die *Susanna und die beiden Alten* in Wien¹. Man würde meinen, sie hätte alle Ihre Geheimnisse inzwischen preisgegeben und ihr triumphaler Auftritt in Madrid 2007² mit den Ergebnissen von Radiographie und Infrarotspektrographie lies die Meinung zurück, nun sei sie genügend restauriert, farbanalysiert, dünngeschliffen, gemessen und gewogen, um von den Wissenschaften nurmehr als hinreichend leicht und fasslich befunden zu werden. Und doch scheint mir der Befund nicht schwerwiegend genug: Wie die vier *Allegorien* für das Atrio Quadrato des Dogenpalastes von 1576 eine Fülle von Allusionen an das vorbildliche Staatsgebilde Venedigs ('unione' und 'concordia') beinhalten, doch mit ihrer Vierzahlsymbolik auch an die vier Jahreszeiten erinnern, die Temperamente, Himmelsrichtungen und die irdischen Elemente, so steckt hinter der *Susanna* mehr als die apokryphe Schilderung des Rechtsfalles einer von liebestollen Richtern unschuldig des Ehebruchs verleumdete Dame guter Gesellschaft, der vom jungen Propheten Daniel aus der tödlichen Patsche geholfen wird.

Schon die Übersetzer der LXX entfernten die Geschichte der Susanna als apokryph aus dem biblischen Kanon. Auch Hieronymus, nicht anders als Luther war gegen eine volle Integration der weitläufig ausgebreiteten Szene ins AT³, was ersteren gemeinsam mit Augustin und Ambrosius nicht hinderte, eine verklarte Susanna in ihre Gebete aufzunehmen. Sie war Antipodin zur sich selbststrichtenden Lukrezia, Antithese zur Bathseba und Salome, aber Mitstreiterin des keuschen Joseph, sowie typologische Vorgabe des alten Bundes zur vergebenen Ehebrecherin des NT. Ihr paläochristlicher Nimbus färbte auf Susanna als Gratifikantin göttlicher Gerechtigkeit ab, ja, als Personifikation der Justitia, der Ecclesia, der unbefleckten Empfängnis herrschte sie lange im *hortus conclusus* eines wohl nicht ganz verdienten Paradiesgärtleins, das erst seit der Renaissance einem Schauplatz weiblichen Narzissmus wich. Man vertrieb die schöne Jungfrau in Begleitung der hässlichen

¹ Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. GG 1530; Öl/Lw. 146,5x193,6cm am unteren Rand fehlen offenbar 4-5cm (R.Wald s.u.). Einer venezianischen piedi-Proportion von 4x5,5 entsprächen 139x191cm., was hiesse, dass je etwa 7cm hinter einem Getäfer oder einem Rahmen abgedeckt gewesen wären. Die Existenz originaler umlaufender geschwärtzter Streifen von ca. 3cm stützt diese Annahme.

² AK, Ed. Miguel Falomir, Museo Nacional del Prado 2007, Nr. 31, Sylvia Ferino und Robert Wald, *Susannah and the Elders*, S.298-303 und ikonographisch weit ausholend: *Actas del congreso internacional* Madrid 2009: Bernard Aikema, *La casta Susanna*, S.45-47, schliesslich: Robert Wald, *Tintoretto's Vienna Susannah and the Elders, History, Technique and Restoration*, S.178-187.

³ Die Vulgata führt die Geschichte der Susanna lediglich als „Appendix“ zu Daniel XII als XIII,1-64. Luther fügt die „Historia von der Susanna und Daniel“ mit jener der Esther und weiteren Kleinstwerken ans Ende des zweiten Buches der Maccabäer und somit an den Schluss des AT.: „denn wir haben solche Kornblumen (weil sie im Ebreischen Daniel und Esther nicht stehen) ausgerauft“, er lässt sie aber ihrer Erbaulichkeit halber gelten.

Alten mehr und mehr aus nördlichen Gerichtssälen in die Alkoven privater Kunstgeniesser, und ihre Keuschheit verlor sich an schlüpfrige Interpretationen antiker Nacktheit. Unter dem Feigenblatt des Bibelzitats feierte schliesslich das Inkarnat libidinöse Urständ...

Über die Herkunft der sinnlichen Pose Susannas aus dem Repertoire antiker Venus-Vorbilder über die graphische Tradierung Raffaels seitens Marcantonio, Giulio Romano oder Caraglio ist zu Genüge gehandelt worden. Fernere Funde dürften lediglich das intellektuelle Bild des versierten Vorlagennutzers Tintoretto abrunden, der heutzutage – wie die Vielzahl der Historiker – seine Bildinspirationen aus Ikonothek oder Internet abrufen würde.

Die Übertragungsweise des Frauenkörpers von einer Zeichnung auf die Leinwand und dessen geringfügige Metamorphosen wurden 2007 bestens demonstriert, die genaue perspektivische Anlage mit ihrem Einstichpunkt in der fernen Pergola und der leichte anschliessende, nicht sonderlich gewollte dreifache Spurwechsel nach unten nachgewiesen. Auch die ökonomische Verwendung der Leinwand (horizontal ausgerichtete Normalleinwand von drei *piedi veneziani* oben) und die Dissimulation der Naht in der unteren Bildhälfte zur geringeren Störung der Komposition, die Orientierung an einem Raster von Hälftelungen und Viertelungen, die Spiegelungsachse durch das Auge der Schönen aus dem oberen rechten Bildwinkel, konnten zeichnerisch rekonstruiert werden⁴. Dass das Format des Bildes weitgehend dem ursprünglichen entspricht und dass es durch schwarze Randbänder begrenzt wurde, und mehrere Arten der Unterzeichnung und Übertragungsmethodik zur Anwendung kamen, sind bereichernde Erfahrungen der jüngsten Untersuchungen.

Einzelbild oder Pendant?

Ungelöst ist bis heute die Frage, ob zu diesem Sujet die heute fast formatgleiche Komposition des *Narziss* der Galleria Colonna in Rom⁵ gehöre, was ich kategorisch bestreiten möchte: Jener ist durch eine eher ungewöhnliche *horizontale Mittelnaht* geprägt, unter die sich der Kopf des Jünglings ins untere Bilddrittel beugt. Die "Echo-Apsis" der römischen Ruine im Hintergrund (wo sich Nymphe Echo und Narziss jagen) gerät so in die Bildmitte von Naht und Vertikalteilung und drückt ein dominantes *auditives* Motiv aus. Die perspektivische Anlage der *Susanna* tendiert hingegen eher zu einer Proportion des goldenen Schnitts und könnte in Hinsicht auf eine "laterale" räumliche Disposition (Kabinett, Schlafzimmer, linke Wand mit Lichteinfall von links oben) entworfen worden sein. Aber abgesehen von einer eher

⁴ Der Schreiber in Actas 2009, Abb.5, S.162. Der Madrider Vortrag enthielt zu *Susanna* folgende Notiz: "Das Wiener Bild in Normalleinwand besitzt eine Horizontalnaht der üblichen 3-piedi-Bahn im unteren Drittel (ca. 46cm vom unteren Rand), womit die Störlinie nicht die Brustzone der Schönen durchqueren sollte: nur der indiskrete Kopf des Beobachters duckt sich unter den Nahthorizont. Der Spiegel ist bewusst von der fast zentralperspektivischen Anlage ausgenommen und ist als *optisches* Agens auf die Blickrichtung Susannas ausgerichtet."

⁵ Pallucchini/Rossi, Tintoretto, Milano 1982, Cat.201; Roma, Galleria Colonna, 147x190cm. Ein Rekonstruktionsversuch (minimal 4,5x5,5piedi oder 156,3x191,2 führt unweigerlich zu einer Mittelposition der 'Echo-Halle'. Das Ballenmass von ca. (hier 76-) 80cm findet sich auch im "Salomo" von Chenonçeau (P/R 116) und in der "Probatina Piscina" von San Rocco (P/R 226). Es wäre zu untersuchen, ob alle (frühen) Anschlussstreifen zwischen 70 und 80cm einem Ballenmass angehörten, das ungefähr einer "tella da braccio..." (braccio= 69,5cm) entspräche. Die Auffindung von auf das Chassis umgeschlagenen Webkanten könnte diese Frage klären. Nur eine Radiographie, Restaurierung und Analyse der Bildränder könnte klären, ob der Herstellungsprozess etwelche Analogien zur *Susanna* aufweist.

unwahrscheinlichen Nebeneinanderstellung von profan-mythologischem⁶ und alttestamentlichem Vorwand sind "Narziss" und "Susanna" auch kompositorisch und maltechnisch zu weit voneinander entfernt, ein überzeugendes Pendant zu bilden: die Linkslastigkeit des *Narziss* in einer 'zentralperspektivischen' Natur serlianischer Theater-Aszendenz und die ungelöste Verkürzung seines Körpers, die den vorderen kauern den Alten der *Susanna* bemühtlich sekundiert hätte, schliessen ein Zusammengehen wohl auch zeitlich aus. Die *Susanna* ist gereifter, komplizierter, gelöster, und erzählerisch von ausholender Polyvalenz, von knisternder Erotik, brillanter Stofflichkeit, humorvoll und doppelbödig, was alles dem *Narziss* abgeht. Müsste man diesen rekonstruktiv auch nur um wenige Zentimeter in seiner ursprünglichen Dimension korrigieren, fiel auch das alte Argument einer Formatgleichheit dahin.

Ein Bild ohne Folgen.

Das Thema der *Susanna* beschäftigte Tintoretto schon früh in einer kleinen allseitig etwas beschnittenen Holztafel⁷, lange bevor die in jeder Hinsicht vollendete Wiener *Susanna* entstand. Es handelt sich vermutlich um ein mittleres "Cassone"-Fragment, einer Dreierkomposition aus der Vorderseite einer Truhe, das alle narrativen Elemente der Wiener Version ausser den beiden Alten, enthält, die sich auf der rechten Seite innerhalb des angeschnittenen Säulenpavillions versteckt hatten und von den Dienerinnen auf ihrem Weg ins Herrenhaus textgemäss "nicht gesehen werden konnten" (Dan.13,8). Die serlianische Hintergrundvilla (aus S.Serlio Lib.arch. *Reg.generali* 1537) ist streng *zentriert* angelegt⁸: just in die Richtung des ein geeignetes Versteck bietenden Gebäudes blickt verschreckt die ebenfalls *vereinzelte* aber nurmehr halbbekleidete Dargestellte⁹ in ihrem seidenen karminroten Untergewand; ihr aufgestecktes Haar, Mieder, Kamm und Spiegel im geöffneten geflochtenen Necessairekörbchen, die Baumreihen, der Teich, die sich spiegelnde Hindin¹⁰ an der Tränke, der perspektivische Laubengang usw. sind zwar noch etwas additiv, aber in nuce bereits wie zum grossen Gemälde vorbereitet vorhanden, nur die Idee einer (etwaig verräterischen) Spiegelung ist noch nicht geboren. Unter dem bogigen Pergolageflecht, auf dem ein Pfau stolziert, - ein weiterer (schwatzhafter Raben-)Vogel sitzt rechts unter dem Pilastervorbau? - steht ein Armsessel und zwei Schemel um einen teppichbelegten Tisch (im späteren Bild des Louvre

⁶ Die Alberti'sche Deutung des sich spiegelnden Narziss als Urtypos des abbildenden Kunstwillens genügt nicht, die beiden Gemälde auf ein gemeinsames Entstehungskonzept zu heben. Die hohen geistigen Ansprüche an die vielfältigen Bezüge in der *Susanna* entbehren eines vergleichbaren "Echos" im *Narziss*.

⁷ P/R 55, privat; 27x38cm; Fehlbeträge oben, unten und links ca. je 1cm, rechts hingegen um etwa 4cm. Von Echols/Ilchman 2009 als "pudgy" gewertet und abgesprochen, obwohl die bekleidete Figur noch ganz den Modeneser *Metamorphosen* nahesteht, würde ich das phantasievolle und qualitätvolle Täfelchen wie schon Paola Rossi unbedingt ins Frühwerk der eigenhändigen Werke zurückholen.

⁸ Die Anritzung der perspektivischen und formatmässigen Mittelteilung ist noch gut zu sehen!

⁹ Die Wiener Forscher entdeckten radiographisch, dass Ihre *Susanna* ursprünglich ebenfalls halbwegs bekleidet und einem leicht verschobenen Blickwinkel ausgesetzt war. Die Nacktheit Susannens kommt erst mit der verlüsternden Frivolität des Renaissancethemas auf; sowohl Pinturicchio im Vatikan, Altdorfer in seinem Münchner Epochewerk, Schäuuffelein in Stuttgart oder Lucas van Leyden in seinem Stich zeigen *Susanna* bekleidet. Der Truhendekor hier passt zu einem weiblichen Konventsmobiliar, der die Keuschheit der *Susanna* angelegen sein musste.

¹⁰ In den Tintoretto's Jugend gewidmeten Ausstellungen in Köln (2017) und Paris (2018) wurde das Werk sicherlich unzutreffend in: "Psyche erwacht in Amors Garten" gemäss Apuleius *Met.V,I,1-5* umbenannt, die Hindin an der Quelle (ein Keuschheits- und Tugendsymbol seit dem Frühchristentum) als den in einen Esel verwandelten Apuleius - auch wenn ihm die typischen Ohren mangeln - gesehen. In Leandro Bassanos *Susanna* in München schnüffelt ein grauer Junghirsch am abgelegten Obergewand der von den zwei Dienerinnen umsorgten *Susanna*.

wiederaufgenommen), was die Identifizierung einer Susanna bei ihrer bevorstehenden Toilette mit zwei Dienerinnen erhärtet. Die biblisch so hervorgehobene väterliche 'Villa des Joakim' hat z.Zeit der Beschäftigung Jacopos mit Serlio, noch ein gewisses Übergewicht und wird später von der im Grün versteckten Karyatidenbalustrade des paradiesischen Gartens abgelöst, hinter der links vage die ferne Stadtsilhouette Venedigs aufscheint.

Andere spätere Darstellungen bleiben ideenmässig, kompositorisch und malerisch hinter der Wiener Susanna weit zurück, obwohl sie alle Jacopos Meisterstück entfernt zu reflektieren scheinen, ohne seinen Reichtum genutzt, geschweige verstanden zu haben: eine verschollene *Susanna* der ehemaligen Sammlung Nemes¹¹, und deren etwas beschnittene Wiederholung, eine weitere qualitätvollere Leinwand Domenicos in Dresden¹², eine neben Lämmern und Enten, Spiegel und Pfau enthaltende in Amiens¹³, eine das Balsam-Gefäss zitierende, sonst etwas nichtssagende in Washington¹⁴, jene in Paris¹⁵, die in die 80er Jahre zu verweisen ist und unter starker Beihilfe der Bottega entstanden sein muss. Immer sind die Späher auf beträchtliche Distanz (bis zur Zusammenhanglosigkeit¹⁶) gehalten und deren Wahrnehmung durch Susanna ist nicht vorhersehbar, was zwar dem Wiener Bild entspricht, doch jegliche Spannung, Impendenz des künftigen Geschehens und dessen Bedrohlichkeit vermissen lässt.

Nur der einst Velasquez so bestechende Susanna-"telerino", Teil jener sechs alttestamentlichen *historie* des Prado¹⁷, hält einer Nagelprobe auf Jacopos Eigenhändigkeit stand, wobei die genaue zeitliche und örtliche Platzierung - z.Zt. um 1554/55 angesetzt - der Serie noch einiges Kopfzerbrechen verursachen dürfte. Mit der Wiener Version hat er wenig zu tun, da die Rosenhag-Laube ein beliebter Topos venezianischer Villen- und Gartenarchitektur war, wie bereits das erstgenannte Täfelchen ausweist. Sie situiert lediglich lakonisch und präzise den Ort des Geschehens. Die tätliche Ankunft der Wüstlinge ergibt sich im Verbund der übrigen

¹¹ P/R 191; vormalig Coll. M.v.Nemes, München, 87x87cm. Abb.251. Entfernte Allusion an das Wiener und Pariser Spiegelmotiv. Sonst kaum mit Jacopo, aber umso mehr mit den späten Oberflächlichkeiten Domenicos zu verbinden. Die Anwesenheit von zwei Mägden ist zwar textgetreu, indessen einem logischen Ablauf des Geschehens eher abträglich.

¹² Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. 273 unter Anwesenheit einer dritten Magd und einer venezianischen Landvilla im Hintergrund.

¹³ P/R Cat.A 3, Abb.632 ; Amiens, Musée de la Picardie.

¹⁴ P/R 377; Washington, NGA, (Kress), Öl/Lw.150x103cm. Die Wiederaufnahme des (von Jacopo übermalten) Parfümgefässes aus der Wiener Version ist der einzige Anknüpfungspunkt an Jacopos Ideenreichtum, die Dienerin wieder eine routinierte Platitüde Domenicos.

¹⁵ Die viel nüchterne und unträumerische, ja den voyeuristischen Betrachter provozierende *Susanna* des Louvre (P/R 144; Paris, Louvre, 167x238cm; 5x7 piedi entsprächen 173,7x243,3cm.) ist mit ihren ursprünglich runden piedi-Proportionen (damit wohl ein Auftragsbild ohne Kollokationsauflagen) nur geringfügig beschnitten und besitzt ihre horizontale Normalbahn in der unteren Bildhälfte und entstammt somit dem sparsamen Usus der Bottega. Die Augenhöhe von Susanna und dem Alten, sowie der Nabelpunkt erlauben die Orientierung der wahrscheinlichen Fehlbeiträge am Bildrand (der Haarknoten der Dienerin dient zugleich der vertikalen Bildteilung). Der auswärtsgerichtete Blick wiederholt die Position des Spiegels, der den aussenseitigen Betrachter als neuen "Besucher" anziehen soll. Die Alten werden demgegenüber in eine Rivalen-Nebenrolle verwiesen. Einige wenige Erfahrungen der Wiener *Susanna* sind zwar verarbeitet, aber ohne grosses Engagement eingesetzt.

¹⁶ Ein Motiv, das aus Darstellungen von David und Bathseba geläufig ist, in denen der Späher in der Ferne oft nur wie in einem Suchbild aufzufinden ist.

¹⁷ Madrid, Museo Nacional del Prado, Öl/Lw. 58x116cm, Cat.AK Madrid 2007, Nr.19, S.258-265. Erneut ausgestellt in Köln 2017 AK Kat 57-62. Wohl aus einer weiblich dominierten Boudoir-Ausstattung

fünf aktionsbetonenden-Szenen aus der unausweichlichen Konsequenz, eine minimale Personenzahl zu beschäftigen. Der Rest ist eine flinke, sprühende Pinselarbeit ohne grosse Bedächtigkeit. Man spürt die Herkunft von der dekorativen Cassone- oder Wand-Malerei, in der Tintoretto ein Meister gewesen sein muss, ein Virtuositismus, den man in der Vergangenheit mit der etwas nebulösen Ausrede einer "esperienza veronesiana" (Pallucchini/Rossi) erklären wollte, lange bevor man einen Teil maltechnisch verwandter Werke des als ‚früh‘ zugeschriebenen Oeuvres jüngst etwas voreilig ganz zu amputieren suchte (Echols/Ichman).

Für unsere Betrachtung unergiebig sind schliesslich die fünf "historie" (Boschini) der Susanna-Geschichte in der Markusbasilika, deren Regie und die Cartons Tintoretto übertragen worden waren und für die er zwischen 1576 und 1588 bezahlt wurde. Die Umsetzung in Mosaik besorgten Lorenzo Ceccato und Gianantonio Marini; auch Palma soll sich beteiligt haben¹⁸. Die erzählerische Ausbreitung auf fünf bemühliche Episoden konnte Jacopo kaum engagiert haben und so ist weder sein Witz noch seine Hand nachzuweisen.

Die Wiener *Susanna* ist also ein mondgelandetes Einzelstück auf ikonologisch weiter Flur und will trotz aller technischen Entdeckungen der letzten Zeit etwas bildphilologisch eingehender *betrachtet* und *gedeutet* sein:

Zum Beispiel: die Spiegelungseffekte:

Seit dem Gemälde des Hl. *Georg, Ludwig und der Prinzessin* für den Magistrato del Sale von 1552 tritt das Motiv der Spiegelung ins Schaffen Tintoretts. Hier erstmals in Form der Beobachtung des Phänomens in seiner *realen* Erscheinung: die Prinzessin spiegelt sich im Harnisch des Ritters, ein humorvoller Seitenblick auf Giorgiones *Georg*, Prätendent des *Paragone* der plastischen und malerischen Künste, aber auch auf die weibliche Eitelkeit, die eine unmittelbare Bedrohung durch ein Ungeheuer, das sie rittlings am Halfter führt, prompt vergisst, um ihr Abbild am ehernen Busen des Retters zu betrachten. Jacomo steigert indessen das Motiv, indem auch zugleich der Heilige Ludwig sich in der linken Harnischseite spiegelt.

Als nächstes wird ein Spiegelbild Hauptmotiv der "historia ridicola" oder Farce von *Venus Vulkan und Mars* in München: Der nahe der Tür abgestellte spiegelblanke Schild des Mars soll die Ankunft Vulkans, der an seiner Esse hantierte, rechtzeitig warnen, damit sein Eigner sich aus dem Staub machen könne. Die ingeniose "macchinazione" wird zur Falle, ist doch der ihm grame Verräter Apoll im Spiele, der den Lichtstrahl in einem Toilettenspiegelchen invertiert und Vulkan zur Unzeit ins Schlafgemach lockt. Tintoretto beobachtete am verkleinerten Modell den Verlauf der Spiegelung, den man heute mit einer Computeranimation leicht reproduzieren und verifizieren kann¹⁹.

In diesem spiegelstecherischen Rahmen ist auch die Wiener *Susanna* entstanden. Im Täfelchen Brass spiegelte sich bereits eine Hindin (in weiblicher Antinomie zum Hirsch²⁰) im Teiche, wohl Äsop im Auge, aber auch nach derselben Sequenz des Phädrus zum Gewehrtäger, der sich an der Quelle betrachtet, sein Gehörn bewundert, dass ihm während der Jagd indessen zum Verhängnis wird.

¹⁸ s. P/R 1982, Bd. I. S.237., Abb. 618-622.

¹⁹ Erasmus Weddigen, *Jacomo Tentor f., Myzelien zur Tintorettoforschung*, scaneg München 2000, Kap. *Venus, Vulkan und Mars, die Inquisition der Informatik*, S.269.288.

²⁰ bereits der frühen Christenheit aus Psalm 42 vertraut, in dem der Hirsch - wie die Seele nach Gott - nach dem Wasser des Lebens dürstet.

Nur Tintoretto schiebt die andächtige Toilette der Susanna an der Quelle *wörtlich* in den Vordergrund und erinnert an die magische und trügerische Macht des Spiegelns²¹ in zwifacher Gestalt: naturhafter, aber die Realität *krümmender* Wasserreflex und artifizieller, aber das Wahrbild *invertierender* Spiegel, die beide in reziproker Weise nicht nur die schöne Narzisse vor sich selbst wiedergeben, sondern auch den ungebetenen Beobachtern wie dem gebetenen Betrachter die multiplen Seiten ihrer Nacktheit vorgaukeln. Jene zweite Reflexion ist jedoch lediglich virtuell, der Toilettenspiegel ist bis auf den Widerschein von Haarnadel und Tuchspitze *leer*, die aktive Vorstellung des ausserbildlichen Teilhabers ist gefragt. Andererseits gibt Susanna vor, auch durch ihn ihre Umgebung zu sehen und wird in einem unmittelbar bevorstehenden Moment der in ihr intimes Reduit eingedrungenen Späher gewahr werden und erschrecken.

Der Schritt in die Virtualität nach den realen Experimenten der *Principessa* und des Münchner Spiegelschildes ist eine evolutive Fortsetzung, ein Weiterspinnen an den Möglichkeiten der Spiegelung. Man *vermeint* nur, Susanna sähe, was der Bildbetrachter sieht; alle Winkelzüge der Perspektive können kein Realbild herzaubern, 'was wir sehen möchten', doch der abstraktive Hakensschlag ist vollzogen. Die Lustmolche sind der Überführung sicher. Mit ihnen der heimlich genussvolle Bildbetrachter als geduldeter Gast nicht minder. Aber was nützt der Schönen deren Entdecktwerden? Der Spiegel belügt sie über den so ephemeren Zeitvorteil: die Katastrophe ist unabweisbar. Nur der externe (Zaun-)Gast ist König²².

Gegenüber dieser Rücknahme des Spiegelbildes in die Vorstellung sind die realfiktiven *Venere allo specchio* etwa eines Bellini oder Tizian fast naiv zu nennen. Seit dem Verlust des mit Paolo Pino sprichwörtlich gewordenen doppelt gespiegelten *Hl. Georg* Giorgiones sind nur die Meisterstücke des Parmigianino-Selbstportraits oder des Hochzeitspaares von Van Eyck so raffiniert-wirklich, dass sie in unserem kollektiven Erinnerungsvermögen dauerhaft Platz gefunden haben. *Susanna* hätte ihn ebenso verdient.

der Antitraditionalist

Die zeitübliche Erzählweise der seit der Jahrhundertmitte des Cinquecento besonders beliebten Susanna-Geschichte, die mit jener der *Bathseba* konkurrierte, zeigt in überraschend vielfältiger, aber auch handlungsmässig stereotyper Weise die voyeuristische Beobachtung, das Heranschleichen, das unflätige An- und Begreifen der mehr oder minder züchtigen Susanna durch die beiden Alten zumeist in sukzessiv-simultaner Narratio. Die venezianischen Versionen von Lotto, Bassano, Veronese oder Palma Giovane sind ebenso bekannt wie auffällig spannungslos, ja, es befremdet die unerklärliche Absenz Tizians von einem so erotisch ausschaltbaren Sujet; die Flut der barocken *Susannen* von Allori, Reni, Guercino, Artemisia Gentileschi, Cornelis van Haarlem, Rembrandt, Rubens oder Van Dyck sind nicht weniger berühmt, aber spektakulärer, wenn nicht zuweilen anzüglich. Alle sind sie mehr oder minder *handlungsbetont*. Nicht indessen hier in der

²¹ Beide Arten des Spiegelns *belügen* die Schöne gleichermassen: die eine über ihre vergängliche Schönheit, die andere wiegt sie in Sicherheit solange die gerichteten Reflexe die Eindringlinge nicht einfangen; die Welt *hinter* und *unter* dem Spiegel ist unsichtbares Nichts, Feindesland wie die Unterwasserwelt, die der Quellspiegel verzerrt...

²² s.a. Rose-Marie and Rainer Hagen (Masterpieces in Detail, 2010), collection: *Tintoretto, Susanna and the Elders: The third voyeur stood before the canvas*.

aussergewöhnlichen Schöpfung Tintoretts, wo eigentlich kaum etwas geschieht, alles aber geschehen *wird*.

Tintoretto kümmert sich wenig um die Forderung nach allgemeinverständlicher Bildtradition. Er dividiert ganz im Sinne seiner Textquelle²³ die herkömmlich gemeinsam vorgehenden Alten auseinander²⁴ und der vordergründige *künftige* Agon findet lediglich zwischen *zwei* Akteuren statt. Die beiden Dienerinnen der Erzählung, die ungewollt den Eindringlingen ihr Vorhaben erst ermöglichen, indem sie auf Geheiss Susannens "Öl und Seife" („l'olio, & i saponi“) holen gingen "und durch die Hintertür" („gl'usci del giardino“) verschwanden²⁵, sind *bewusst* ausgeblendet und in die vom Betrachter als bekannt vorausgesetzte Vor- oder Folgegeschichte verlegt. Es wird das mehrtägige Spähen der Alten geschildert, nicht die Klimax des Zusammenstosses, sondern ein stiller Hiatus im Geschehen, das allenfalls ein Blätterrascheln wahrzunehmen erlaubt.

Trotzdem ist die buchstäbliche 'Augenblicklichkeit' die unerreichte Stärke der Komposition; erst im Barock wird sie Allgemeingut.

Die gegensätzlichen Protagonisten:

Tintoretts Susanna wirkt, trotz ihrer fast völligen Nacktheit und aller zarten Erotik, ausgesprochen keusch, was sie mit Giorgiones ein halbes Jahrhundert älteren, ähnlich posierenden, stillenden "Zingara" aus der *Tempesta* teilt. Der Betrachter spürt eine unbestimmte Entrückung und Unantastbarkeit dieses Frauenkörpers, der wie so oft in durchgearbeiteten Figurationen Jacopos, einer perfekten Kreisform eingeschrieben ist. Vielleicht kann man den Hermetismus Susannas, diesen "Kokon" der Unschuld, der mehrfachen 'Übertragenheit' des Aktes anlasten, dem offensichtlich kein natürliches Modell vorliegt: die Übernahme des Motivs aus der antiken Statuarik ist die eine, die andere deren Übersetzung in eine graphische Vorlage, die Tintoretto wohl nur geringfügig abwandelte. Letzte, reale Übertragung ist jene von der Zeichnung mittels fünffacher Quadratur und Karton ins Bildgefüge, wo sie mit ihrem tizianischen Inkarnat ein traumwandlerisches Eigenleben entwickelt. Jacopo verzichtet sogar auf jede katoptrische Koordination von Spiegel und Spiegelbild die ihm im Münchner *Vulkan* so angelegen war; er schont seine Venus, um ihre einzigartige Silhouette nicht verändern zu müssen. Nur die geometrische Blickpyramide in den Spiegel bleibt gewahrt.

Ganz anders ihr eigentliches Gegenüber, der Kahlkopf hinter der Hecke: er geht an die Grenze der Verräumlichung, obwohl er keinen Körper besitzt, und was davon angedeutet wird, ist Stückwerk ohne anatomische Gliederung. Der Kopf – ein fast Dürer'scher Physiotypus – mag portraithaftig sein oder eine gezielte raumgreifende Wurzel im Werk Michelangelos oder Pordenones besitzen.²⁶ Der möglichen Vorbilder wären nicht wenige in der Sixtina, wie der Schädel des Propheten *Joel*, oder der des

²³ Diese ist seine „Hausbibel“, die Volgareübersetzung des Predigers Marmochino von 1538, die im Gegensatz zu der auf diese Episode verzichtenden Bibel Bruciolis von 1532 die Susanna-Apokryphe als Daniel Cap.XIII bringt. (zur Bibel Tintoretts s. E.Weddigen in: *Die Bamberger ‚Himmelfahrt Mariae‘*, Arbeitsheft 42, Bayer. Landesamt f. Denkmalpflege 1988, S.77-81).

²⁴ Tintoretts Textreue erlaubt, ihm die Interpretation des Satzes (Dan.10-11): "Es schämte sich einer dem anderen sein Entbranntsein zu offenbaren und jeglicher hätte gern (einzeln) mit ihr gebuhlt." zu unterstellen. (Marmochino: „Imperoche l'uno et l'altro erano feriti d'amore di quella, ne si dimostrorono l'uno à l'altro il suo dolore. Perche si vergognavano dimostrarsi la sua concupiscentia volendo giacere con quella. Et osservavano ogni giorno piu sollecitamente di vederla.“)

²⁵ Im Mittelgrund des frühen *Susanna*-Täfelchens ist eine der Mägde noch im Begriff, ins Herrenhaus zu eilen, der Schatten einer weiteren lässt sich im Villeneingang erkennen!

²⁶ Seit dem Portraittkopf des 'padrone' im *Sklavenwunder* (ein Bildnis Michele Sammichelis?) war kein solch ausdrucksvoller Schädel mehr im Oeuvre aufgetaucht!

Bartholomäus (mit der Haut Buonarrotis) unter den boshafte Zügen Aretins. Die Inkohärenz der Glieder gemahnt aber auch an Tizians *Isaak* oder den *Goliath* der Salute. Wie dem auch sei, der Kopf ist ein prächtiges Versatzstück bravouröser Malerei, der manchen Charakteren in der *Stanza della Segnatura* Ehre machte, mit dem man aber unmöglich um die Rosenhecke herum hätte überzeugend spähen können!

So träumerisch entzogen Susanna wirkt, so brutal gegenwärtig robbt sich der Alte an den Bildrand: die beiden so ungleichen formalen wie inhaltlichen Gewichte heben sich seltsamerweise gegenseitig auf, halten sich selbst mit der nach rechts verschobenen perspektivischen Achse und einer nicht gerade schlanken Susanna die Waage, deren Gleichgewichtsnabe das Räucherdöschen²⁷ (s.u.) darstellt. *Aequitas contrariorum* innerhalb der *coincidentia oppositorum*.

Dass damit die im Norden so beliebte Thematik des "ungleichen Paares" angespielt sein wollte, hielte ich indessen als zu weit hergeholt; ist doch hier nicht ein unpassendes moralisch-ethisches Gepaartsein der Geschlechter der Vorwand, sondern eine feindliche Intrusion des Einen in die intime Sphäre der Anderen. Dies an einem Exempel statuiert, das von alters bis heute von besorgniserregender Aktualität ist: der Amtsmisbrauch korrupter richterlicher Magistraten an einem wehrlosen weiblichen Opfer.

künstlerische contesa?

Schon im *Vulkan, Venus und Mars* in München ist der Antagonismus von *antiker* Kunst und der *modernen* Michelangelos im *schlafenden Amor* angesprochen²⁸; auch hier könnte der Supremats-Disput von Skulptur und Malerei und innerhalb der letzteren das Ringen des michelangelesken Disegno (der Alte) mit der reinen Licht- und Farbmaleri Giorgiones und Tizians (Susanna) hineinspielen. Das Räuchlein aus der Pyxide, die man ob der drohenden Konsequenz des künftigen Geschehens unausweichlich der Pandora anmahnen möchte, schlängelt sich sowohl der Susanna zu, wie zur Gegenseite: also keine Parteinahme? Stellt sich Jacopo - wieder einmal - zwischen die von ihm bewunderten Giganten der Malerei, Michelangelo und Tizian? Dass Tintoretto die Meisterschaft beider beherrscht, hat er durch unsere *Susanna* sich und der Nachwelt jedenfalls beweisen können.

Und dann: der Sinnenschmaus und seine Ambiguität

Die fast zwingende zentrale Perspektive, der Blick in die idyllische Natur, das drohende "Sehen" der Alten, die ausgebreiteten Geschmeide und Kleidungsstücke und der Frauenakt selbst bemühen, oder besser apostrophieren das *Auge* als Medium.

Aber das ist nicht alles: auch das *Gehör* ist von der Partie, denn eine Elster²⁹ warnt mit ihrem Gekrächz im Geäst die versunkene Schöne. Diesmal ist sie weniger

²⁷ "fuoco", "focale" meint auch Brennpunkt, Fokus im italienischen. Das Döschen wird von der vertikalen Mittelteilung gestreift, die zugleich auch des zweiten Alten Blickachse bildet.

²⁸ vgl. E.Weddigen, *Des Vulkan paralleles Wesen* ecc. München, scaneg 1994.

²⁹ Die "geschwätzige" pica = Elster (auch ital. gazza) ist seit je in Europa als Unheilsbotin gewertet. Im Gesangwettkampf mit den Musen werden die neun Pieriden, Töchter des makedonischen Königs Pieros von Pella, in misstimmige Elstern verwandelt. Tintoretto widmete ein frühes Musiktäfelchen (Spinettoberteil) in Verona diesem Thema, und ein Gemälde in München aus seinem Umkreis bringt die Ovidische Metamorphose in ähnlicher, aber grosser Aufmachung (s. E.Weddigen, *Tintoretto und die Musik*, *Artibus et Historiae* 10, 1984, S.67-119). Zur „diebischen“ Elster könnten sie die vor Susanna liegenden Juwelen anstiften. Der schöne König Picus, seiner wohlinsingenden Nymphe Canens – ein weiblicher Orpheus – allzu treu, wird von der eifersüchtigen Circe hingegen in einen

"diebisch" auf Perlen, Ringe Spange und Silberkamm der reichen³⁰ Tochter des Helchia bedacht, sondern eigentlich *positiv* konnotierte Verräterin der Intrusen. Das *Lauschen* Susannas ist überdies manifest im vom Haar freigehaltenen Ohr, das sie neigt. Die antithetische Stille der Natur tut das ihrige, jegliches Geräusch zu verstärken, sei es das Murmeln der Quelle, das Piepen der Entenküken, oder aber das drohende Knistern im Gebüsch.

Dann ist da das genannte duftkräuselnde zentrale Räucherdöschen, das (laut Radiografie) in den Vordergrund versetzt wurde, weil es vormalig auf einer Balustrade im Rücken Susannas den Blick in die Bildtiefe verstellte und vielleicht seine Funktion nicht genügend ausdrücken konnte: nämlich *Wohlgeruch* zu verströmen. Der Rosenhag ist zu verschattet, um den Duft der Rosen hinlänglich zu suggerieren, also ist der räuchernde Inhalt des Parfümpenders aus Murano bestimmt, die Haut der sich trocknenden Susanna balsamisch zu umfassen aber auch die lästigen Mücken der miasmisch schwülen Lagune zu vertreiben³¹.

Das seidige Tuch mit seinen buraneser Spitzen ist des weiteren eine *taktile* Schmeichelei, die über den sonnenwarmen Körper streicht, nicht anders als das kühle Quellwasser, das noch das linke Bein umfängt: damit ist der *Tastsinn* angesprochen.

Es fehlt uns lediglich der *Geschmack*? Nein, er ist evoziert in den weissen Blütenständen des als magisch überlieferten Holunderstrauches (*sambucus nigra*)³² neben den zwei Baumstämmen³³ oberhalb Susannens, der sowohl duftende Honigsüsse wie bittere Medizin vertritt, in der sommerlichen aromatisierenden Blüte weiss erscheint, aber im Herbst schwarze Früchte trägt, eine im Bilde auch sonst mehrfach anzutreffende *Ambiguität*, die Auge, Ohr, Tastgefühl und Geruch gleicherweise betreffen:

das *Auge* Susannas wird der eignen Schönheit, der Harmonie der Natur und der kunstvollen Utensilien, aber auch der Hässlichkeit der Alten gewahr, ihr *Ohr* vernimmt neben der wohltuenden Stille die vielfältigen Stimmen der paradiesischen Fauna, aber zugleich auch der Pieride Gekrächz und bald das Geschrei der Wüstlinge; der *Tastsinn* wird mit der Hymne jungfräulicher Körperlichkeit in zarter Selbstberührung aber auch mit der brutalen Fremdgewalt der Eindringlinge

picchio = Specht verwandelt (Ovid, Met. XIV, 320-397). Eine Bedeutungs-Kontamination der Vögel beruht auf deren Namensverwandtschaft.

³⁰ "...Und Ihr Mann Joakim war *sehr reich* und hatte einen schönen Garten an seinem Hause." (Sus.4; Dan.XIII; bei Marmochino 1538: „Et era Iohachim molto ricco, & era à quello un giardino *pomifero* [= Obstgarten] vicino alla casa sua...“).

³¹ Wie Roland Krischel meint, wird das schlimmere Geschmeiss der Alten dadurch - *hélàs* - nicht vertrieben!

³² Der italienische Likör *Sambuca* ist nicht auf Holunderbasis bereitet und ist vom gewürzhandelnden Sarazenenriff Sambuco abgeleitet; die zugleich mit dem Digestif servierten Kaffeebohnen ergänzen die Süsse durch aromatische Bitterkeit. Da Tintoretto kein Engländer war, entgeht uns das Wortspiel *Susanna and the Elders* in der Berufung auf die angeblich potenzsteigernden "elderberries" = Hollunder. Schade für einmal...

³³ Jeder Alte im Gericht von Daniel einzeln verhört, benennt je einen *Baum* von einer verschiedenen Spezies, unter dem Susanna Ehebruch mit einem Jüngling (dieselbe erpresserische Masche Tarquins!) begangen habe; dies wird das verleumderische Urteil gegen Susanna zu Fall bringen und die Lügner ans Schaffott. Die wortspielerische Gottesstrafe, die Daniel auf jeden Alten gesondert herabrufft, wird von Marmochino, weil ihm offenbar unübersetzbar, nicht aufgelöst (die Bäume "Schino" = Mastix und "Prino" = Eiche der Vulgata bleiben Verballhornungen der griechischen Vorlage). Immerhin lässt Tintoretto Susanna unter zwei verschieden gearteten Baumstämmen sitzen.

konfrontiert, und dem *Wohlgeruch* von Blüten und Essenz folgt unweigerlich auf dem Fuss der Gestank schwitzender Greise.

Die Elemente? Eine Venezia-Allegorie?

Mit der Verwandlung des radiographisch nachgewiesenen Salben- oder Parfümbehältnisses in ein Räuchergefäß im Vordergrund ist auch ein Qualitätssprung in die Alludierung der *vier Elemente* gelungen: *Feuer* verrät das Harzröchlein aus der Pyxis³⁴, *Wasser* und *Erde* sind naturgegeben der Tier-, Quell- und Gartenwelt zugeteilt wie die *Luft*, durch die sich die Elster, Rauch und Düfte erheben, zugleich aber sind sie hier alle unsichtbare Dienerinnen der antikischen Schönheit Venus-Susanna.

Das Thema der vier Elemente wird in den vier *Allegorien* des Palazzo Ducale einen ausgesprochenen Höhenflug erhalten, wo die von allen Elementen begnadete Idee der *Venezia* mit der Vielgestalt der Venus verschmilzt...

Auch unsere so unnarrative und kontemplative Susanna liesse sich letztlich deutungsmässig dorthingehend erweitern: die ungeschützte, nur von Rosenhag und Wasserläufen umfangene, paradiesisch schöne und reiche 'Venus-Venezia'³⁵ ist von Spähern³⁶ eifersüchtiger, machtgieriger und gewaltbereiter Nationen umlagert (Habsburg/Spanien, Frankreich, die Osmanen). Das Psychogramm dieser aussergewöhnlichen Stadt, ihre Schönheit und Erotik, ihr Reichtum, ihr Stolz, ihr Selbstbewusstsein, im Namen der Gerechtigkeit von den Elementen favorisiert, zu Wasser, Land, von luftigen Numen San Marcos und des allegorischen Götterhimmels sowie dem Feuer des Amor Patriae und der Kurtisanen-Höflinge beschützt, dahinzuleben, würden genügen, sich in einer Susanna materialisieren zu können.

Und Chronos, der seine Kinder frisst:

Selten ist ein Bild so sehr imaginären bzw. latenten Zeitabläufen verschrieben wie unsere *Susanna*, die von Bezügen des *Vorher* zum *Nachher* geradezu durchwirkt ist: die serene Idylle ist von Brutalität bedroht; tageszeitlich ruhender Zenith, atemloser Stillstand und besinnliche Musse brechen im nächsten Moment in Tumult, Geschrei und Handgemenge um. Das ruhig äsende Rotwild im Park³⁷ wird davonstieben, Enten auffliegen, ein Alter wird auf-, der andre komplizisch zur Beihilfe heranspringen, Susanna wird Tuch und Mieder³⁸ raffen und sich zu bedecken

³⁴ Auf das schon im 500 übertragen verstandene sexuelle *Feuer* der beiden Greise wollen wir diskret verzichten! Die Räucherpraxis galt in Venedig überdies als lebenserhaltende Notwendigkeit in der Bekämpfung ansteckender Krankheiten namentlich in Pestzeiten.

³⁵ Die allgegenwärtige Idee der Venezia gehörte zum politischen Selbstverständnis jeden Venezianers: warum nicht auch hier am Exempel der Susanna? s. etwa David Rosand, *Venezia e gli dei*, in: „*Renovatio Urbis*“ ecc. Rom 1984, sowie verwandte Beiträge ibidem.

³⁶ Der Verfolgungswahn der Signoria, ihre Furcht vor Spionage nahm zeitweise groteske Formen der Abschottung von Gesandten auch befreundeter Staaten an. Es wäre ebenso amüsant wie nützlich, den Moment der Bildentstehung mit der derzeitigen politischen (Bedrohungs-) Lage Venedigs abzugleichen!

³⁷ Hirsche an der (Lebens-)Quelle sind seit alters toponym für das Paradies zu verstehen. Hier ist der 'Paradiesgarten' antagonistische Bühne des umso verbrecherischen Geschehens. Die karyatidenbestückte Einfriedung umschliesst einen *Hortus conclusus* für die züchtige Susanna, der eine gewisse alttestamentliche Heiligkeit (wie Eva, Rebecca, Rachel, Ruth, Judith und Esther) oder Marienypologie zugemutet wurde, weil sie, die standhafte Heldin, ein Prophet befreite. In Gerichtsdarstellungen namentlich des Nordens wird sie der Allegorie der Justitia, und den antiken Tugendvorbildern der Lukrezia und der Virginia gleichgestellt.

³⁸ Ein ähnlich modisches Miederteil, Haarnadel und Pyxide hat die *Susanna* Leandro Bassanos (1557-1622) in der Sammlung, Italo Brass Venedig abgelegt. Hasen und Reh verniedlichen jedoch auch hier das Geschehen und verharmlosen die Gegenwart der Alten im fernen Gartenhintergrund.

suchen. Vergänglichkeit und Katastrophe hängen unsichtbar über der Szene wie das Schwert des Damokles. Auf die goldene Vergangenheit antiken statuarischen und poetischen Schönheits-, Jugend- und Liebesideals lauert die fratzenhafte und rattenhaft geschäftige Gegenwart vergreister Libido. Die Vertreibung aus dem Paradies steht bevor: der Tod tritt ins Leben. Dem golden geflochtenen Haar ewig jungfräulicher Anmut droht die widerlich-speckige Totenschädelglatze des Voyeurs mit seiner Gier nach augenblicklichem Genuss. Sein und Vergehen sind sich benachbart wie Unschuld und ungerechte Todesstrafe im biblischen Rechtsexempel.

Kaum auszumalen, wie die Szenerie im nächsten Augenblick aussehen müsste!
Nur *Venus Vulkan und Mars* lässt der vierten Dimension einen vergleichbaren Lauf.

Der Psychologe:

Tintoretto's Kunstgriff, den Handlungsmoment unmittelbar vor den sichtbaren Ausbruch der Gefühle von Angst, Schreck, Zorn, Gier und Hass zu verlegen bezeugt einen ungeahnten Psychologen, Dramatiker und Menschenkenner. Kein Künstler der das Thema ausser ihm bespielte, legte eine vergleichbare Kennerschaft an den Tag. Selbst Rembrandt versetzt sich lediglich selbst in die Rolle des Wüstlings, um die Pein der Bedrohten physiognomisch auszuloten.

Wert-Kategorien des Seins, der Geschlechter und ihre Antagonismen:

Tintoretto beschreibt die Tragödie des *Schönen*, das in Hässlichkeit umschlägt, des naturhaft *Guten* dem das menschverschuldete Böse folgt, des *Wahren* in seiner unschuldigen Nacktheit, das allsobald in den Lumpen von Lüge und Verleumdung erstickt wird. Sein ist nur Schein. Nur scheinbar ist Susannas Welt harmlos. Mit dem Schleier, der von ihr gefallen ist fällt sie der Wirklichkeit in aller Härte anheim. Sie ist damit ihres Anteils an der Unberührbarkeit der Venus entschleiert. Ihre verwundbare frauliche Blösse liegt in der Entkleidung durch den irdisch-banalen Blick der Männerwelt die in ihr die Prostituierte sucht. Tintoretto's stets respektvolles und einführendes Frauenbild manifestiert sich erneut. Er denunziert die Kommunikationsunfähigkeit der Geschlechter, den haptischen und expansiven Egoismus der Männer gegenüber der in sich geschlossenen Autosuffizienz und Kontemplation des Weiblichen. Dass der Maler mit sanfter Finesse offen lässt, ob wir es mit einer Heiligen oder Kurtisane zu tun haben, einer Matrone oder Kindfrau, indem er sie in antikische Vornehmheit entrückt, ist ironisches Programm: die Ambiguität seiner Frauen, ob Venus oder Venezia, Lukrezia, Arsinoë, Grazie oder Hore, Muse oder Göttin – sie ist immer zwischen Verführung und Unschuld angesiedelt.

Auffallend oft bespielt Tintoretto eine konflikthafte Konfrontation zwischen den Geschlechtern, was nicht alleinig der jeweiligen Auftraggeberschaft anzulasten ist. Im Frühwerk beschäftigen ihn mythologische wie biblische Begegnungen in noch erzählerischer Leichtigkeit (Salomon und die Königin von Saba, Esther und Assuer, die Adultera usw.), aber mit fortschreitender Meisterschaft vertiefen sich die Themen, ablesbar an den Sujets wie Christus und die Ehebrecherin, Jesus, Maria und Martha, Lukrezia und Tarquin, Venus und Vulkan, Judith und Holofernes, die Frau des Potiphar und Joseph. Selbst Juno und Jupiter, Georg und die Prinzessin, die Bamberger Unio mystica von *sponsus* und *sponsa* (dem himmlischen Brautpaar Christus und Maria), Katharina und die Gelehrten usw. beziehen eine vibrierende intergeschlechtliche moralische Energie aus dem Zusammenprall konträrer oder divergierender Charaktere und sollte es die tragische Leidensgemeinschaft der Muttergottes mit ihrem Sohne sein. Tintoretto trägt eine ambivalente Männerwelt vor,

die willensgeprägt ist, wie dies die Zeit verstand, aber die sich vor starken moralisch integren Frauen beugt: selbst die schuldhaft Gefallenen, die „adultere“ behalten eine stolze Würde. Und mit der unschuldig beschuldigten Susanna zu schliessen, ihre abwehrende Kühle trotz aller preisgegebenen Nacktheit, entspringt einem aulischen Frauenbild³⁹, das Tintoretto wohl in seiner intimsten familiären Situation erlebte: die bewundernswert tüchtige Ehefrau Faustina, die geliebte androgyne vielleicht aussereheliche Tochter und Künstlerin Marietta, die weiteren von der *virtus romana* geprägten Nonnen-Töchter.

Fazit:

Mit einer Bündelung all der genannten Bedeutungsindizien von unterschiedlicher Relevanz und Tragkraft, die sich aus Tintoretts *Susanna* destillieren lassen, könnte man die These vertreten, dass sich Tintoretto in diesem zeitlosen Exemplum, ohne banaler Deskriptivität zu verfallen, gewissermassen zum Existenzphilosophen stilisiert, der über die Vergänglichkeit des *nur vordergründig* Schönen, Wahren und Guten meditiert. Die Voraussage des Kataklysmus der edlen Werte zögert er indessen so weit hinaus, dass der Bildbetrachter nur durch die tölpelhafte Gegenwart des einen und nur im grotesken Detail sichtbaren Alten hinter einer Wand von Rosen "durch die Blume" gewissermassen, von der Drohung erfährt und sie in all der Idylle nur entdornt wahrnimmt.

Der Maler-Philosoph nimmt die Zerstörung dieser heilen Welt in Kauf, fast mit einem relativierenden Achselzucken. Wieder spricht Ironie, wenn nicht Sarkasmus aus seiner ambiguen Weltsicht, die nur ein Maler mit Humor so souverän in magistrale Pinselschrift des Menetekels verwandeln kann.

Fast dechiffriert man an der *Susanna* ein verborgenes pyramidales Zahlenspiel: *fünf* sind die angesprochenen Sinne: Auge, Ohr, Tastgefühl, Geruch und Geschmack, *vier* die platonischen Elemente Feuer, Wasser, Luft und Erde, *drei* die aristotelischen Transzendentalien das Gute, Schöne und Wahre in Gefährdung und Widerspruch, *zwei* der Disput der künstlerischen Antithesen von Skulptur und Malerei, von Disegno und Farbe, Raum und Zeit, und *einer* der alles durchschaut und inszeniert: Tintoretto, der wahre Künstler-Narziss, der sich aber nicht in sein Spiegelbild wirft und darin ertrinkt, sondern spöttisch lacht.

Susanna ist Tintoretts *Melencholia* mit dem Sphinxlächeln der *Gioconda* in einer Landschaft vor dem Ausbruch der *Tempesta*, aber in Ahnung des *Giudizio* und nach dem Abschied des Cadoriner Organisten von *Venus-Venezia*...

für Julia Gelshorn auf den 3.9.09

E.W., Bern 25.Juli 2009

(updates 24.6.2010⁴⁰ und 1.5..2015
sowie Herbst 2017)

³⁹ Hierzu besonders aufschlussreich: Roland Krischel, *Tintoretto*, Köln 2000, Kap. *Frauenbilder*, S.46-63 und neu Kapitel *Femmes fatales* im AK: Tintoretto, *A star was born*, Köln Oktober 2017,

⁴⁰ Über die Homepage erasmusweddigen.jimdo.com. (unter: lesermeinungen) kann der Leser sich zum vorliegenden Essay kritisch, korrigierend oder ergänzend äussern. Damit soll der Arbeit im Netz ein Forum geboten werden, das ähnliche Texte auf dem aktuellsten Stand der Forschung und Meinung zu halten verspricht.