

Ein Bildnis von Jacopo Tintoretto

von Helmut Börsch-Supan

Das Depot des Neuen Palais in Potsdam bewahrt ein auf Leinwand gemaltes Brustbild eines bärtigen Mannes, das wegen seiner Qualität einer eingehenderen Betrachtung wert ist (Abb. 2). Der Kopf ist, streng frontal gesehen, ohne Andeutung einer äußeren Bewegung. Nur das von links einfallende Licht löst die Symmetrie des Kopfes auf. Der dunkle Rock mit dem weißen Kragen ist lediglich in Andeutung zu erkennen und verschmilzt im Halbdunkel mit dem strähnigen Bart, der den Mund verdeckt, so daß nur der obere Teil des Gesichtes deutlicher als greifbare Form aus der Unbestimmtheit der Umgebung hervortritt. Aller Ausdruck sammelt sich auf die Augen, die den Betrachter mit Festigkeit, aber auch mit Melancholie anblicken. Die Schatten unter den Brauen lassen den Blick aus der Tiefe hervortreten. Dem Räumlichen ist so ein psychischer Ausdruckswert verliehen. Stirn, Nase und Wangen sind mit Nüchternheit auch in dem materiellen Charakter ihrer Oberfläche – über Knochen glatt gespannte, gefurchte und poröse Haut – dargestellt, um das Unmaterielle des Blickes durch den Kontrast zu steigern.

Diese Aussagen hat der Maler mit strenger Objektivität gemacht; nirgends ist versucht, mit dem Mittel der spontanen Handschrift Lebendigkeit vom Maler auf das Modell zu übertragen. So sind die Haare mit dünnen, matten Strichen, die nur die Erscheinung wiedergeben wollen, eingezeichnet.

Es darf nicht verschwiegen werden, daß der Erhaltungszustand die Wirkung des Bildes beeinflusst. Die Oberfläche ist verschmutzt, so daß manche Einzelheit heute undeutlicher wirkt als ursprünglich und der Kopf sich weniger als beabsichtigt vom Hintergrund löst. Wahrscheinlich ist zudem das schon in alter Zeit auf eine Eichenholztafel aufgeklebte Bild ringsum beschnitten worden, vielleicht um die Breite eines Spannrahmens (also auf allen Seiten um etwa 5 cm), wie es früher manchmal geschehen ist, wenn sich die inneren Kanten des Spannrahmens durch die undoublierte Leinwand durchgedrückt hatten¹. Durch die Verkleinerung des Formates wird die Distanz des Porträtierten zum Betrachter verringert und die Eindringlichkeit des physiognomischen Ausdrucks gesteigert.

Die Frage nach dem Künstler wird von dem Generalkatalog der Schlösserverwaltung nicht

überzeugend beantwortet. Das Bild ist als Werk der Rembrandtschule inventarisiert². Der knappe Ausschnitt und die Stärke des Ausdrucks mag oberflächlich an Studienköpfe Rembrandts denken lassen; der bei aller Verinnerlichung spürbare Repräsentationsanspruch des Porträts und seine Nüchternheit trotz warmer Anteilnahme am Menschlichen, diese Paradoxien lassen an ein anderes Jahrhundert und an einen anderen Entstehungsort denken: an das 16. Jahrhundert, an Venedig, an Tintoretto. Freilich nicht an den Tintoretto der bewegten Historiendarstellungen, sondern an den Porträtisten, über den Detlev von Hadeln 1920 schrieb³: »Diese überaus kühne und schier unerschöpfliche Phantasie, dieses stürmische Temperament wird ganz ruhig, überaus sachlich, wird zum Feind jeder starken oder in ihrer Neuheit überraschenden Effekte, wenn es zu porträtieren gilt.«

Eng verwandt im technischen Aufbau sowohl wie in dem sensiblen Ausdruck ist das Bildnis des Alvise Cornaro im Palazzo Pitti (Abb. 1, 3)⁴. Der behutsame Farbauftrag auf die dünn grundierte Leinwand, deren Korn die Oberfläche porös macht, die Wiedergabe des Haares und der Augen mit den präzise aufgesetzten Glanzlichtern stimmen in beiden Bildnissen überein. Die Verwandtschaft ist so eng, daß nicht nur die gleiche Hand, sondern auch die gleiche Entstehungszeit angenommen werden darf. Das Bildnis des Alvise Cornaro wird in die Zeit kurz vor dessen Tod 1566 datiert⁵. Für den Potsdamer Kopf ist daher eine Entstehung um 1560–65 zu vermuten. Auch das wahrscheinlich 1566 gemalte Bildnis des Jacopo Sansovino in den Uffizien steht in seiner Abgeklärtheit dem Potsdamer Kopf nicht fern⁶.

Handelt es sich bei den Porträts des Alvise Cornaro und des Jacopo Sansovino um die Bildnisse hochbetagter Greise, bei denen die Transparenz des Seelischen ein Ausdruck höchster menschlicher Reife ist, so ist der Potsdamer Kopf das Bildnis eines Mannes von etwa 50–60 Jahren, denn das Haar ist noch kaum ergraut. Dennoch ist der Eindruck, den der Kopf durch seine innere Gefäßtheit macht, der eines alten Mannes. So hat man das Bild im 18. und 19. Jahrhundert denn auch wegen dieser Vergeistigung als Bildnis eines Gelehrten angesprochen, obgleich diese Annahme durch kein Attribut gestützt und eine Identifizierung des Dargestellten bisher nicht gelungen ist.

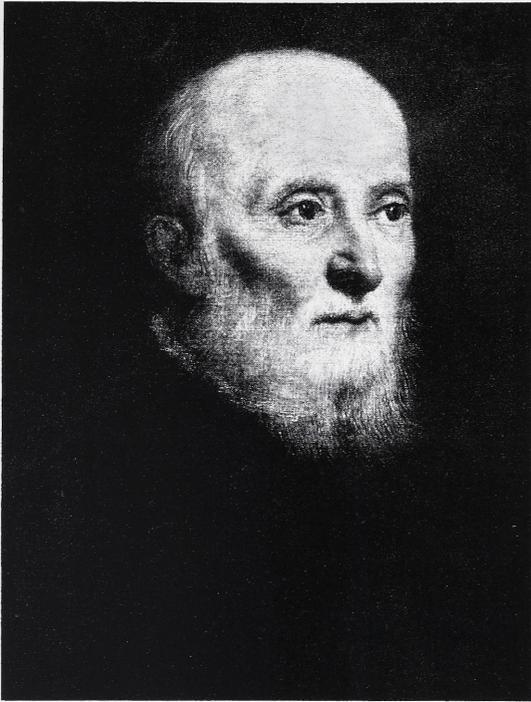


Abb. 1 Jacopo Tintoretto, Ausschnitt aus Abb. 3

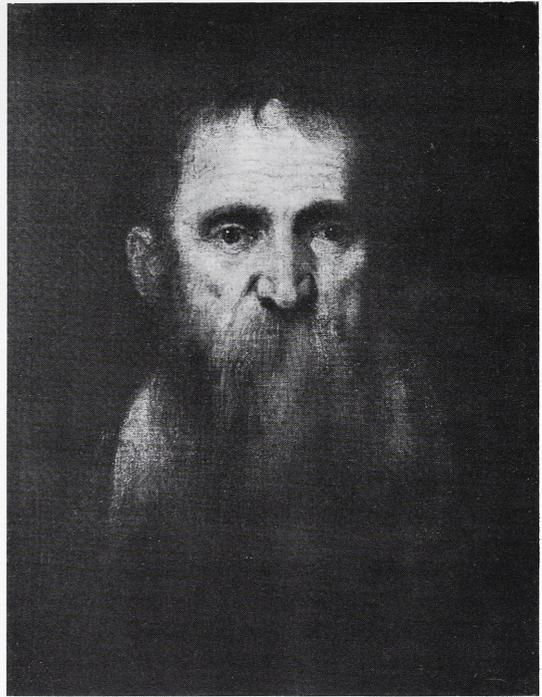


Abb. 2 Jacopo Tintoretto, Bildnis eines Mannes, Potsdam, Neues Palais

So sehr dieser aus Abgeklärtheit und Energie gemischte Ausdruck auch faszinieren mag, es haftet ihm trotzdem etwas Konventionelles an, so daß hier vielleicht nicht die echte Physiognomie des Dargestellten den Betrachter anspricht. Ein Studium der zahlreichen Greisenbildnisse Tintoretts kann das bestätigen, wo im Unterschied zu entsprechenden Porträts Tizians das Alter zu einem Attribut der Repräsentation geworden ist.

Im Hinblick auf den Typus des Bildnisses ist seine Einordnung in das Œuvre Tintoretts nicht unproblematisch. Seine Auftraggeber bevorzugten repräsentative Kniestücke. Brustbilder ohne Hände sind dagegen relativ selten. Wenn das Porträt auch wahrscheinlich ringsum beschnitten ist und keine präzisen Angaben über das ursprüngliche Format gemacht werden können, so verbietet doch die absolute Frontalität und Achsialität der Ansicht, sich den Kopf als Ausschnitt aus einem Kniestück vorzustellen.

Es gibt im Werk Tintoretts für ein so streng frontal gesehenes Brustbild nur eine Parallele: das späte Selbstbildnis im Louvre⁷. Man möchte die Einzigartigkeit dieser Schöpfung Tintoretts, was ihren

psychischen Gehalt betrifft, wohl gern durch die Einzigartigkeit der in ihrer Schlichtheit nicht zu überbietenden Haltung unterstrichen sehen, der Potsdamer Kopf beweist jedoch – falls seine Zuschreibung an Tintoretto richtig ist –, daß der Maler diesen dem Selbstbildnis eigentlich am meisten gemäßen Typus schon vorher benutzt hat. Hierbei wiederum scheint Tintoretto sich altertümlicher Bildnisse erinnern zu haben. In Oberitalien war es Lorenzo Lotto, der um 1505–1515 einige Male Porträts in strenger Frontalität gemalt hat⁸, freilich zum Unterschied von Tintoretto mit ausgeprägtem Sinn für die plastische Form, was diesen Bildnissen einen Ausdruck von Aggressivität verleiht, während bei Tintoretto die Frontalität Vergeistigung und Introvertiertheit bedeutet, nicht ohne einen hierarchischen Anspruch.

Die beiden bei Lotto und Tintoretto beobachteten extremen Ausdrucksmöglichkeiten entwickeln sich aus den frontal gesehenen Heiligen- und Christusbildern, denen bis zum Ende des 15. Jahrhunderts nahezu ausschließlich diese Darstellungsweise zukam⁹. Dürers Selbstbildnis von 1500 hält in seiner sowohl die deutlich hervortretende Körperlichkeit als auch die geistig-seelische Empfindlich-

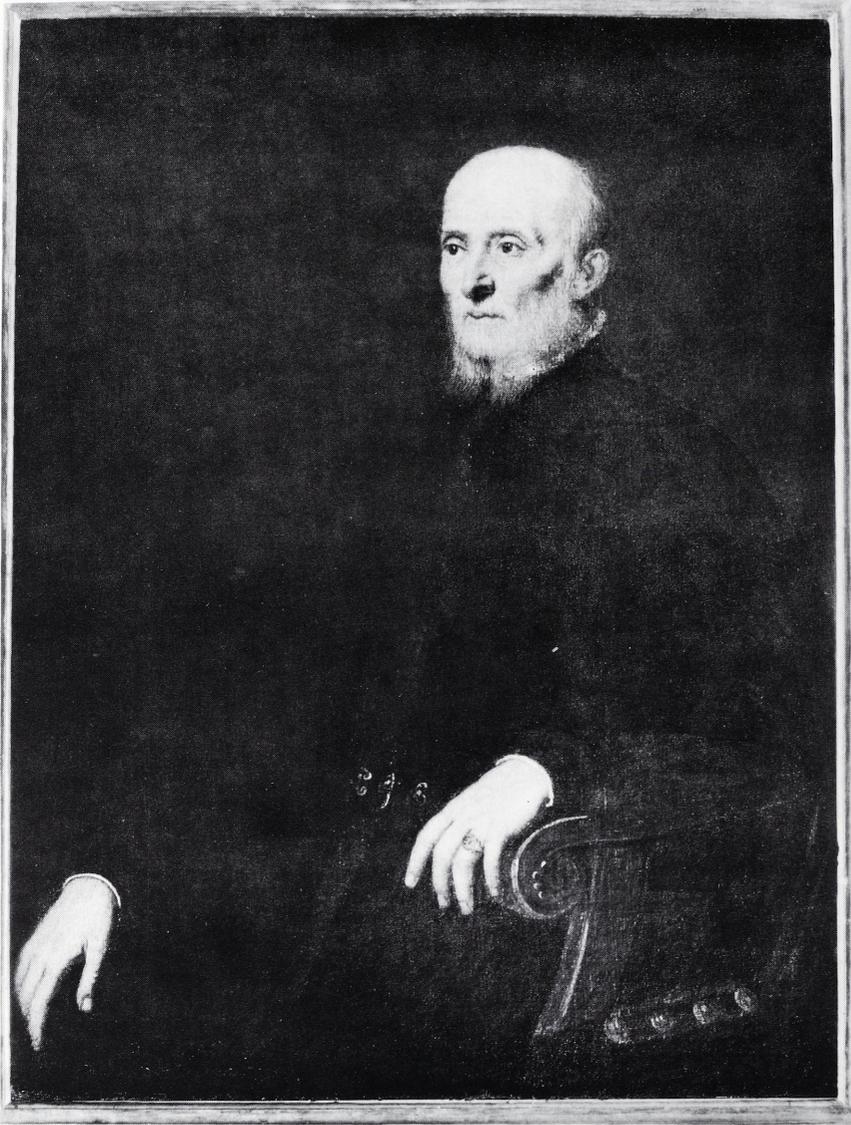


Abb. 3 Jacopo Tintoretto, Alvise Cornaro, Florenz, Pal. Pitti

keit umfassenden Aussage ein Gleichgewicht, das den Charakter des Außergewöhnlichen beansprucht. In Holbeins Bildnis Heinrichs VIII., einem anderen Beispiel für ein streng frontal gesehenes Porträt, überwiegt dagegen eindeutig eine sich nach außen kehrende Macht, deren Schrankenlosigkeit die symmetrische Darstellung als Ganzfigur fordert.

Der von Tintoretto porträtierte Unbekannte maßt sich eine solche Machtfülle nicht an; man könnte bei ihm im Hinblick auf die üblichen Kniestücke Tintoretto sagen, daß der Kopf durch seine frontale Darstellung die repräsentative Wirkung der mit schweren Gewändern oder Rüstungen bekleideten Körper aufwiegt.

Die Geschichte des Porträts seit seiner Erwerbung für die brandenburgisch-preußischen Sammlungen spiegelt ein wenig die Wandlungen wider, die die Vorstellungen der Nachwelt von Tintoretto als Porträtmaler erfahren haben. Zum ersten Mal läßt sich das Porträt dokumentarisch im Inventar des Berliner Schlosses von 1793 nachweisen¹⁰. Hier wird es in einem der Wohnräume Friedrich Wilhelms II. im zweiten Geschoß des Corps de Logis als »van Dyck, Kopfstück eines alten Gelehrten« erwähnt. Friedrich Nicolai¹¹ hat es in seinen ausführlichen Beschreibungen der Schloßinterieurs noch nicht genannt. Wahrscheinlich gehört es also zu den Bildern, die nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. bei der Neueinrichtung

einiger Räume des Schlosses aus den Depots hervorgezogen wurden. Damals wurde besonders den Erwerbungen des Großen Kurfürsten erneut Beachtung geschenkt, nachdem Friedrich der Große diese Bestände weitgehend unbeachtet gelassen und die von ihm benutzten Räume in seinen Schlössern mit eigenen Ankäufen ausgestattet hatte¹². Vieles spricht daher für die Annahme, daß bereits der an italienischen Gemälden stark interessierte Große Kurfürst das Porträt erworben hat, zumal Gregorio Leti 1687¹³ in der Galerie des Großen Kurfürsten im Berliner Schloß unter den hier vertretenen Künstlern neben van Dyck, Tizian, Bassano, Guido Reni, Moncalvo und Paolo Veronese auch Tintoretto erwähnt. Wenn auch in der Sammlung von 25 Stichen nach Gemälden aus der kurfürstlichen Galerie, die Johann Gottfried Bartsch um 1680 stach¹⁴, kein Werk von Tintoretto vertreten ist, so überwiegen in dieser Auswahl doch in auffälliger Weise die venezianischen Meister des 16. Jahrhunderts. In der von Johann Gottlieb Puhmann 1788 neu eingerichteten Bildergalerie des Berliner Schlosses hingen fünf Gemälde mit dem Namen Tintoretto¹⁵, von denen jedoch keines mehr mit Sicherheit nachzuweisen und auf die Richtigkeit der Zuschreibung zu prüfen ist, wogegen Tintoretto in der Bildergalerie, die Friedrich der Große in Sanssouci einrichtete, nicht vertreten war.

Die Bezeichnung des Potsdamer Kopfes als Gemälde van Dycks kann auf Johann Gottlieb Puhmann zurückgehen, der als Inspektor der königlichen Bildergalerien zu Berlin und Potsdam die früher zumeist ohne Künstlernamen inventarisierten Gemälde nach Maßgabe seiner kunsthistorischen Kenntnisse mit Namen versah. Johann Friedrich Daniel Rumpf¹⁶ und ein Gemäldeinventar von 1811¹⁷ behielten die Bezeichnung »van Dyck« bei.

Als 1829 aus den königlichen Schlössern insgesamt 348 Gemälde für das neu gegründete Museum ausgesucht wurden, hielt man das Bild für qualitativ voll genug, um in diese Auswahl aufgenommen zu wer-

den¹⁸. Waagen führt es in seinem Katalog der Gemäldegalerie von 1830 jedoch nicht mehr als »van Dyck«, sondern als »Rembrandt-Schule, Kopfeines Mannes en face in schwarzer Kleidung«¹⁹ auf. Die Vorstellung von Tintoretto war zu dieser Zeit zu sehr von den dramatischen Historienbildern und den breit gemalten Porträts geprägt, um in dieser zugleich nüchternen und sensiblen Darstellung seine Hand erkennen zu können. Tintoretto war bei der Gründung der Gemäldegalerie nur durch das Bildnis eines Prokurators des hl. Markus aus der Sammlung Solly, bei der die Autorschaft Domenico Tintoretto erwogen wird²⁰, und ein ebenfalls zweifelhaftes Bildnis eines anderen Prokurators des heiligen Markus aus der Sammlung Giustiniani vertreten²¹. Die drei 1841 und 1842 erworbenen Bilder von Tintoretto entsprachen ganz der geläufigen Vorstellung von diesem Maler.²²

Es verwundert, daß auch das von Tschudi und Bode bearbeitete »Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde« von 1886 das Bild noch als »Schule des Rembrandt« einordnet²³, ehe es 1906 als nicht mehr benötigtes Bild an die Schlösser zurückgegeben wurde. Offenbar war man sich dieser Bestimmung nicht ganz sicher, denn das um 1890 verfaßte Inventar der Gemäldegalerie führt das Bild unter der Bezeichnung »Vlämischer Meister um 1660, Schule des Rembrandt« auf. Man empfand die Vergleichbarkeit mit Rembrandt, glaubte aber, die Abhängigkeit von Rembrandt und die dem Holländischen fremden Züge als vlämisch erklären zu können. Die Beeinflussung Rembrandts durch die venezianische Malerei der Spätrenaissance war noch nicht so deutlich erkannt, um das chronologische Verhältnis umkehren zu können. So war in dieser, obgleich irrtümlichen, Bestimmung eine durchaus richtige Beobachtung enthalten, während die Zuweisung an van Dyck wohl allein durch die naive Freude an der Verbindung anonymer Bilder mit wohlklingenden Namen zu erklären ist.

ANMERKUNGEN

¹ Maße: 45 × 34 cm.

² Gen. Kat. I 100 31.

³ Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 41, 1920, S. 32.

⁴ E. von der Bercken, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto. München 1942, S. 109, Nr. 103, Abb. 335.

⁵ H. Tietze, Tintoretto, Gemälde und Zeichnungen. London 1948, S. 151.

⁶ v. d. Bercken 1942, Nr. 109, Abb. 332.

⁷ v. d. Bercken 1942, Nr. 277, Titelbild. 1588 gemalt.

⁸ B. Berenson, Lorenzo Lotto. Köln 1957, Abb. 19, 57, 61, 62, 89.

⁹ Unter den von E. Buchner zusammengestellten deutschen Bildnissen der Spätgotik (Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit. Berlin 1953) befindet sich neben Dürers Selbstbildnis von 1500 nur ein frontal gesehenes Porträt, das posthume Bildnis des Thomas Reuß von Jakob Elsner (Nr. 153, Abb. 154). Möglicherweise ist die Wahl der Ansicht durch eine Vorlage bedingt, vielleicht eine Grabplatte. Die Frage, ob die frontale Darstellung des Potsdamer Kopfes auf

ein posthumes Porträt deutet, kann hier nur gestellt, nicht aber beantwortet werden.

- ¹⁰ Direktion der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci, Archiv.
- ¹¹ Beschreibung der Königlichen Residenzstädte Berlin, Potsdam, aller daselbst befindlichen Merkwürdigkeiten und der umliegenden Gegend. 2. Aufl. Berlin 1779, 3. Aufl. Berlin 1786.
- ¹² M. Kühn, Der Gemäldebesitz der brandenburgisch-preußischen Schlösser, in: Gedenkschrift Ernst Gall, München-Berlin 1965, S. 403-443; H. Börsch-Supan, Die Gemälde aus dem Vermächtnis der Amalie von Solms und aus der oranischen Erbschaft in den brandenburgisch-preußischen Schlössern, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 30, 1967, S. 182.
- ¹³ Ritratti storici, politici, chronologici e genealogici della casa Serenissima, & elettorale di Brandeborgo. Amsterdam 1687, S. 337. Constantin Huygens d. J. sah 1680 im Berliner Schloß «ein Porträt oder zwei von Tintoretto». Wetzel, Constantin Huygens d. Jüngeren Bericht über seinen Aufenthalt in Potsdam und Berlin Oktober 1680, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 6, 1889, S. 101.
- ¹⁴ Verzeichnis der Stiche bei C. H. von Heineken, Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen, Leipzig 1768, S. 8-11.
- ¹⁵ J. G. Puhmann, Beschreibung der Gemälde welche sich in der Bildergalerie, den daranstoßenden Zimmern, und in dem weißen Saale im Königl. Schlosse zu Berlin befinden. Berlin 1790, Nr. 1 («Portrait eines Apothekers»), Nr. 2 («Das Portrait zweier Freunde»), Nr. 83 («Christus mit den Jüngern zu Emaus»), Nr. 100 («Ein Mann mit einem Barte»),

Nr. 235 («Der goldne Regen», Danae), Nr. 235 ist möglicherweise mit dem im Neuen Palais befindlichen Gemälde von Celesti GK I 1690 identisch.

- ¹⁶ Beschreibung der äußern und innern Merkwürdigkeiten der Königlichen Schlösser in Berlin, Charlottenburg, Schönhausen in und bey Potsdam. Berlin 1794, S. 23.
- ¹⁷ Verzeichnis der in sämtlichen Königlichen Schlössern vorhandenen Bilder und Familien-Portraits von guten alten Meistern, Nr. 36. Direktion der Staatlichen Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci, Archiv.
- ¹⁸ Verzeichnis der Gemälde, welche von der Comission zur Einrichtung des Museums aus den Kgl. Schlössern Berlin, Charlottenburg und Potsdam als für das Museum geeignet ausgewählt worden sind. Direktion der Staatl. Schlösser und Gärten, Potsdam-Sanssouci, Archiv.
- ¹⁹ Verzeichnis der Gemälde-Sammlung des Königlichen Museums zu Berlin. Berlin 1830, II 350.
- ²⁰ Nr. 299. Vgl. P. Rossi, Alcuni ritratti di Domenico Tintoretto, in: Arte Veneta 22, 1968, S. 68.
- ²¹ Nr. 298.
- ²² Nr. 300, Maria mit dem Kind auf der Mondsichel, von den Evangelisten Markus und Lukas verehrt; Nr. 310, Luna mit den Horen; Nr. 316, Venezianische Porcuratoren vor dem hl. Markus.
- ²³ Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen sowie der an andere Museen abgegebenen Gemälde. Berlin 1886, S. 152, Nr. 869.

Il Barocco di Noto

von Giuseppe Agnello

Il barocco di Noto è generalmente conosciuto più per fama e per sentito dire che per approfondita indagine critica. Esso presenta ancora tutta una serie di problemi, ai quali non è possibile dedicare dei semplici accenni per spiegare il prodigio di un avvenimento d'arte, pressochè unico nella storia delle vicende dei nostri maggiori centri urbani.

Il prodigio, strano a dirsi, trova la sua genesi occasionale, ma determinante, nel terremoto del 1693, che rase al suolo la più gran parte delle città della costa orientale della Sicilia. In alcune di esse la distruzione fu talmente grave che molti dei sopravvissuti, abbandonando ogni proposito di ricostruzione, preferirono trasferirsi in siti più accoglienti.

Per Noto la scelta fu motivo di vivacissimi contrasti; molti volevano che la città sorgesse nella marina di Vindicari, là dov'era l'antico caricatoio usato, sino al tardo medioevo, per l'esportazione dei prodotti del territorio; non pochi si orientarono verso la Falconara o il litorale elorino, in contrasto con quelli che sollecitavano la scelta del piano di Romanello o del feudo di Busulmone o, addirittura,

del piano di S. Giovanni di Lardia. Ostinato e commovente il proposito dei più, che, soggiogati da spiegabili ragioni sentimentali, chiedevano che la città risorgesse, ad ogni costo, sulle rovine ancora fumanti di quella distrutta attraverso un laborioso e, nello stesso tempo, eroico sforzo ricostruttivo.

Prevalse, infine, la volontà di coloro che additarono nel piano «delli Meti» il sito più adatto: decisione che fu approvata e resa operante dal Duca di Camastra, dal Vicario Generale D. Giuseppe Asmunto di Catania, espressamente inviati sul luogo dal Vicerè di Sicilia, Duca di Uzeda e, in parte, dall'opera di persuasione svolta da Mons. Asdrubale Termini, vescovo della Diocesi.

Chi fu l'autore del geniale tracciato urbanistico che conferisce alla città un aspetto così originale? Le memorie del tempo fanno il nome del nobile netino G. B. Landolina, che un cronista coevo chiama «principale disegnatore della nuova città»; del Duca di Camastra, che tanta parte ebbe nella ricostruzione di Catania; dei due ingegneri G. B. Gianola e Giuseppe Formenti, venuti insieme col car-