

scheinungen wie der forcierte ‚einfache Naturalismus‘ eines Jacopo Bassano, dessen religiöse Dimension jüngst mehrfach zu erarbeiten versucht wurde, der möglichst genaue Blick auf das Irdische als dem Werk und Signum Gottes, wie ihn etwa Kardinal Federico Borromeo auch für die Kunst propagierte, oder auch die ‚pittura senza tempo‘ eines Scipione Pulzone¹⁰.

Freilich wollen diese *marginalia* nicht den Glanz des Ganzen beeinträchtigen: Denn Krüger hat anhand einer enormen Materialmenge eine stringente Theorie entwickelt und das Problem, wie in Italien zwischen 1300 und 1600 nach einer neuen Form des religiösen Bildes gesucht wurde, über die bisherigen, zumeist partikulären Fragen und Beiträge hinweg auf ein für die weitere Forschung Maßstäbe setzendes Diskussionsniveau gehoben.

ULRICH PFISTERER

Kunstgeschichtliches Seminar

Universität Hamburg

Style and Patronage in the 1440s: Two Altarpieces of the Coronation of the Virgin by Filippo Lippi, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 28, 1984, S. 363–384; CECILIA FILIPPINI: Il recupero del fondo d'oro e altre tendenze arcaizzanti, in: *Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Hrsg. MINA GREGORI u. a.; Florenz 1992, S. 181–190.

- ¹⁰ S. dazu – kontrovers – die Vorschläge von BERNARD AIKEMA: Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1553–1600; Princeton 1996; PAOLO BERDINI: The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting and Visual Exegesis; Cambridge 1997; PAMELA M. JONES: Federico Borromeo and the Ambrosiana. Art, Patronage and Reform in Seventeenth-Century Milan; Cambridge 1993; FEDERICO ZERI: Pittura e controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta; Turin 1957.

Susanne Richter: Jacopo Tintoretto und die Kirche der Madonna dell'Orto zu Venedig. Studien zur künstlerischen Rezeption von Michelangelos *Jüngstem Gericht* in Italien nach 1540 (*Beiträge zur Kunstwissenschaft* 77); München: scaneg 2000; 212 S., 20 SW-Abb., Kt.; ISBN 3-89235-077-9; € 35,00

Das im Folgenden zu besprechende, zwei Hauptwerke Jacopo Tintoretts einer eindringlichen Analyse unterziehende Buch stellt die überarbeitete Fassung einer Dissertation dar, die im Februar 1996 vom Fachbereich Geschichtswissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen worden ist. Für die Endredaktion hat Susanne Richter gewisse Ergänzungen vorgenommen und die bis 1998 erschienene Literatur berücksichtigt.

Unter dem irreführenden Buchtitel werden weder *alle* Gemälde Jacopo Tintoretts behandelt, die dieser zur Ausstattung der Madonna dell'Orto jemals geliefert hat, noch beschränken sich die Studien auf die Darstellung des „Jüngsten Gerichts“ an der (vom Haupteingang aus gesehen) rechten Wand des Priesterchores, da gleichermaßen auch das Gemälde der gegenüberliegenden Wand mit der simultanen Darstellung der verschiedenen Begebenheiten am Berge Sinai gemäß Ex 31, 18 – 32, 4 („Über-

gabe der Gesetzestafeln an Mose“ und „Vorbereitungen zur Gießung des Goldenen Kalbes“) einer Betrachtung unterzogen wird. Es liegen aber auch nicht in dem umfassenden Sinne „Studien zur künstlerischen Rezeption von Michelangelos *Jüngstem Gericht* in Italien nach 1540“ vor, den der Untertitel suggerieren könnte, da sich die Untersuchungen schwerpunktmäßig auf Tintoretts Behandlung dieses Sujets am bezeichneten Ort sowie daneben in einem Exkurs auch auf Jacopo Pontormos nicht mehr erhaltene Fresken desselben Themas im Chor von San Lorenzo, Florenz, beschränken. Weitere Beispiele der Gestaltung der Gerichtsthematik und insbesondere einer mehr oder weniger kreativen Aneignung von bzw. Auseinandersetzung mit Michelangelos Vorbild werden – abgesehen von den bald nach 1541 entstandenen Nachzeichnungen und Reproduktionsgraphiken nach dem Sixtina-Fresko (S. 14–15) – nicht mehr als nur summarisch verzeichnet (S. 20), wobei eine in Einzelheiten variiierende Kopie, wie das 1549 ausgeführte Tafelbild Marcello Venustis, gänzlich unberücksichtigt bleibt¹. Gegenstand der Untersuchung sind vielmehr beide *quadri laterali* der *Cappella maggiore* jener Kirche, die zwar – entgegen der widersprüchlichen Aussage Susanne Richters (S. 11, 43, 51, 170) – nicht die Pfarrkirche Tintoretts gewesen ist (dies war seit circa 1547 San Marziale/Marcilian[o] [korrekt so S. 44]), zu der er aber schon frühzeitig ein besonders enges Verhältnis entwickelt zu haben scheint. Die ebenfalls programmatisch zugehörigen Personifikationen der vier Kardinaltugenden an den Schildwänden des Chorpolygons – von Paola Rossi 1994 als annähernd gleichzeitig oder sogar den Riesenleinwänden wenig vorangehend eingestuft² – werden von der Autorin, Angaben zu baulichen Veränderungen am Chor mißverstehend und somit in der irrtümlichen Annahme befangen, sie seien erst „in späterer Zeit hinzugekommen“ (S. 33), nicht angemessen berücksichtigt (s. auch S. 100f., Anm. 84).

Das Buch gliedert sich in sieben, oft mehrfach unterteilte Kapitel, denen eine Einführung in die Problematik vorangestellt ist. Das 1. Kapitel behandelt „Michelangelos *Jüngstes Gericht* und seine künstlerische Nachfolge“ (S. 13–21) und nimmt dabei unter anderem auch die möglichen Vermittlungswege der Bildidee des Florentiners nach Venedig in den Blick – wichtig für die Beurteilung der für Tintoretto in Anspruch genommenen „produktiven Rezeption“ (S. 9), denn dieser hat das Original vermutlich nie zu Gesicht bekommen. Kapitel 2 referiert in drei Unterkapiteln zunächst die aktuelle Forschungslage (S. 22–27), sodann die *fortuna critica* der Bilder bis ins 17. Jahrhundert (S. 28–42) und bietet schließlich eine in sieben Unterabschnitte gegliederte „Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte [...]“ der betreffenden Gemälde (S. 43–67) unter Berücksichtigung, neben anderen Voraussetzungen, auch der „illusionistische[n] Deckenmalerei der Gebrüder Rosa [in der *Madonna dell’Orto*] als inhaltliche und zeitliche Vorbedingung für Tintoretts Chorbilderpaar“ (S. 53–58). Es

1 GEORG W. KAMP: Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos (*Deutsche Hochschulschriften* 495); Egelsbach/Frankfurt (Main)/New York 1993, bes. S. 26–28, 108–109 (Kat.-Nr. 8), 219 (Abb. 8).

2 PAOLA ROSSI: Jacopo Tintoretto alla *Madonna dell’Orto*, in: Lino Moretti, Antonio Niero und Paola Rossi: *La chiesa del Tintoretto: Madonna dell’Orto*; Venedig 1994, S. 93–149, hier S. 125.

schließt sich ein mit dem Titel „Ikonographische Betrachtungen“ überschriebenes drittes Kapitel an, das in Abschnitt 5 bezüglich des „jüngsten Gerichtes“ auch den bereits im Buchtitel anklingenden „Vergleich zwischen Michelangelo und Tintoretto“ enthält (S. 85–90). Danach habe Tintoretto u. a. die am Sixtina-Fresko von Zeitgenossen gerügten Verstöße gegen das *decorum* weitgehend vermieden und im römischen Beispiel fehlende Elemente der älteren bzw. der nordalpinen Darstellungstradition wie den Erzengel Michael mit Waage und Schwert respektive Lilie und Schwert als Attribute des kleinfigurig an den Rand der Komposition gedrängten Richter-Christus wieder aufgegriffen, nicht ohne ihnen im Einzelfall eine neue Bedeutung zuzuweisen (verwiesen wird in diesem Zusammenhang auf die disfunktionale Gestalt der schalenlosen Waage Michaels, die als verschlüsselter Kommentar zur seinerzeit umstrittenen Frage der Werkgerechtigkeit verstanden werden könne). Die strikte Trennung von Seligen und Verdammten, wie sie Michelangelos Fresko zeigt, sei von Tintoretto aufgegeben worden, wobei „die Auferstehung ein kompositorisches Übergewicht“ erhalten habe (S. 89 f.). Im siebenteiligen vierten Kapitel widmet sich die Autorin in der Absicht, potentielle Inspiratoren des Malers ausfindig zu machen, dem „intellektuelle[n] Umfeld Jacopo Tintoretto“, wobei Persönlichkeiten wie der Florentiner Literat Anton Francesco Doni sowie Jacopo Sansovino, aber auch die der Katholischen Reform zugewandten Kanoniker der im Kloster bei der Madonna dell’Orto stationierten Kongregation von San Giorgio in Alga ins Blickfeld geraten. Kapitel 5 (S. 145–157) behandelt den in Venedig 1543 anonym publizierten und wenige Jahre später auf den Index der verbotenen Bücher gesetzten, Benedetto da Mantova und Marcantonio Flaminio zugeschriebenen Traktat „Il Beneficio di Giesù Cristo“³, dem Susanne Richter eine besondere Bedeutung für die ideelle Konzeption und die Gestaltung der Bilder beimißt (überspitzt ist S. 171 etwa von „Tintoretto’s Bearbeitung des *Beneficio*“ die Rede; gemeint ist die ‚Umsetzung‘ von dessen ‚Grundgedanken‘ in seinen Gemälden [ebd.]). In den Kapiteln 4 und 5 reißt die Verbindung zum Thema der Arbeit leider streckenweise ab. Darüber, inwieweit die hier gewonnenen Erkenntnisse eine notwendige Voraussetzung zum Verständnis der konkreten Bilderfindungen Tintoretto’s und ihrer symbolisch verschlüsselten Botschaften bilden, läßt sich – zumal in Ermangelung diesbezüglich aussagekräftiger Selbstzeugnisse des Malers – sicherlich endlos streiten. So kann man sich beispielsweise fragen, ob die „Personifikation der Caritas, die im Gemälde [sc. Tintoretto’s „Jüngstem Gericht“] aus dem Kreis der Erwählten herausgehoben ist und Christus am nächsten erscheint“ (S. 175), durch die von der Autorin nicht im vollständigen Wortlaut herangezogene Passage des „Beneficio“ zwingend erklärt werden muß bzw. ob die spezifische Figurenkonstellation dadurch überhaupt adäquat erläutert wird (ebd.: „Perché lo spirito di Cristo è spirito di carità, e la carità non puo [!] essere oziosa, ne [!] puo [!] cessare dalle buone opere“⁴), oder ob

3 Vgl. ERICH WENNEKER: Mantova, Benedette [sic] da (eigentlich Fontanini, Benedetto), in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 5, 1993, Sp. 726–728.

4 Vgl. den vollständigen Wortlaut nach dem Wiederabdruck des „Trattato utilissimo del beneficio di Giesù Cristo crocifisso verso i cristiani (1543)“, in: CARLO GINZBURG/ADRIANO PROSPERI: *Giocchi di Pazzienza. Un seminario sul „Beneficio di Cristo“*; Turin 1975, S. 234: „Perché lo spirito⁷² di Cristo è

hier nicht ein Hinweis etwa auf I Cor 13, 13 genügt hätte. Vor allem aber das Fehlen einer eindeutig erkennbaren und markant hervorgehobenen Fides-Personifikation auf diesem Gemälde verstärkt – angesichts der zentralen Position, die diesem Begriff im Rahmen der Rechtfertigungslehre des Traktates zukommt (s. bes. dessen Kap. IV), sowie angesichts seines personifizierten Auftretens im Text⁵ – die Skepsis gegenüber der von der Autorin vorgetragenen These. Das 6. Kapitel (S. 158–168) enthält den schon erwähnten Exkurs zu „Pontormos Freskenzyklus in San Lorenzo zu Florenz“, der in der Forschungsliteratur ebenfalls bereits mit dem „Beneficio“-Traktat in Zusammenhang gebracht worden ist. Anstelle eines äußerlich vom Kontext abgehobenen Resümees der im Verlaufe der Untersuchung erzielten Ergebnisse bildet das unter dem Titel „Deutungsversuch der Chorbilder Tintoretto“ stehende siebte Kapitel den Abschluß der Arbeit (S. 169–178; zu einer Art von Zusammenfassung s. bes. S. 177 f.). Der Abhandlung schließen sich ein vier Dokumente enthaltender „Quellenanhang“ (davon eines bislang unpubliziert), ein umfangreiches Literatur- sowie ein Abbildungsverzeichnis samt Bildnachweis an. Darüber hinaus sind dem Text zwanzig, zum Teil sehr kleindimensionierte Schwarzweiß-Abbildungen beigegeben, von denen zwei seitenverkehrt reproduziert sind (Abb. 1 und 4). Auf ein Register muß der Leser verzichten. Zu den Desiderata, die dem Rezensenten bei der Lektüre aufgefallen sind, gehört nicht zuletzt eine professionelle Textredaktion. Der Gesamteindruck wird aber nicht nur durch die fortgesetzte Vernachlässigung von Grammatik und Stilistik, sondern auch durch die vielen sachlich unzutreffenden Behauptungen und die nicht selten gegen jegliche Beweislogik verstoßende Argumentation der Verfasserin nachhaltig getrübt⁶.

Leitendes Erkenntnisinteresse war für Susanne Richter bei ihren Studien zum einen die Aufhellung der Entstehungsgeschichte der beiden Bilder und damit verbunden die definitive Lösung des umstrittenen Datierungsproblems, zum anderen das Bestreben nach einer den Intentionen des Malers entsprechenden „Deutung der Chorgemälde“ (S. 10) und die Klärung der Frage, inwieweit sich in den zu Recht als komplementär verstandenen Pendants persönliche Glaubensüberzeugungen des Künstlers manifestieren, die sich durch den Diskurs mit theologisch geschulten Beratern und ihm befreundeten Intellektuellen, Sympathisanten der zeitgenössischen Kirchenreform, gebildet bzw. gefestigt haben könnten. Daneben aber ging es ihr um die

spirito di carità, e la carità non può essere oziosa, né può cessare dalle buone opere; anzi, se vogliamo dire il vero, l'uomo non può mai far buone opere, se prima non si conosce giustificato per la fede.“ Ebd., S. 264 (Note): „⁷² In che modo chi ha fede non può stare senza operare.“

5 Ebd., S. 236: „E questa santissima fede abbraccia Cristo e lo unisce con l'anima.“

6 Zum Beleg seien folgende, willkürlich herausgegriffene Beispiele genannt: Logisch nicht nachzuvollziehen ist das Argument: „Daß die christlichen [*recte*: Kardinal-] Tugenden [im 1648 publizierten Text Carlo Ridolfis] unberücksichtigt bleiben, könnte darauf hinweisen, letztere seien erst in späterer Zeit entstanden und deswegen von den Chorbildern unabhängig.“ (S. 39) Kurz zuvor referiert Richter jedoch, daß bereits Raffaele Borghini in seinem 1584 erschienenen „Riposo“ die Personifikationen erwähnt habe. Ridolfis Tintoretto-Vita ist übrigens 1642 erstmalig separat erschienen. – Im Gegensatz zur mehrfachen Behauptung der Verfasserin (S. 87, 92), die Gestalt Christi in Tintoretto's „Jüngstem Gericht“ weise im Unterschied zum michelangelesken „Vorbild“ keine Seitenwunde auf, ist dieses wichtige Detail auch auf Abb. 7 der besprochenen Arbeit (und auf deren Reproduktionsvorlage) eindeutig zu erkennen.

Untersuchung der „Rezeption von Michelangelos *Jüngstem Gericht* in Künstlerkreisen des 16. Jahrhunderts“ (S. 9), wobei dem Aspekt der Überbietung von dessen seinerzeit als unübertrefflich erachteter Leistung durch Tintoretto (s. bes. S. 104–112) und allgemein dessen Streben nach Anerkennung als Künstler in einer nach Einschätzung der Autorin desolaten Auftragssituation ein besonderes Augenmerk gewidmet wird. Persönlicher Ehrgeiz, sich mit dem Besten auf seinem Felde zu messen, um Ruhm und neue, höchsten Ansprüchen genügende Aufträge zu gewinnen, und eine seinerzeit in Venedig zu beobachtende „Michelangelo-Mode“ (S. 66) trafen sich demnach auf halbem Wege. Tintoretts Konkurrenz mit Tizian (S. 63) hätte meines Erachtens in diesem Zusammenhang stärker berücksichtigt werden können.

Die Verfasserin versteht ihre Studien besonders auch als einen „Beitrag zur Neu-datierung“ (S. 24; vgl. S. 27) der *quadri laterali* im Hauptchor der Madonna dell’Orto, die heute „allgemein“ in den Anfang der sechziger Jahre datiert würden (S. 24: „um 1562/63“), selbst wenn diese Annahme „nach wie vor umstritten“ sei (ebd.). Sie befindet sich – wie sie selber einräumt (S. 52) – mit ihrem überzeugenden Vorschlag, die Bilder in einen Zeitraum „ab Herbst 1556 bis 1557/58“ (S. 168) zu setzen, in Übereinstimmung mit Detlev von Hadelns bereits 1924 unterbreitetem Vorschlag zur zeitlichen Ansetzung „wenig später“ nach dem Datum 1556, als wohl im Herbst die Gebrüder Rosa ihre *Quadratura*-Malerei an den Flachdecken und dem Mittelschiff-Obergaden der Kirche zum Abschluß brachten (s. S. 50, 52, 57, 58, 168, 177)⁷. Das Vorhandensein der Gerüste lege eine direkt anschließende Ausmalung des Chores nahe (S. 56), zumal da die über 14 Meter hohen Riesenleinwände – wie Fresken – an Ort und Stelle ausgeführt worden seien. Die von Susanne Richter vorgeschlagene Datierung der beiden flankierenden Chorbilder wird stilgeschichtlich überzeugend unter anderem durch den Hinweis auf die um 1554 entstandene Bamberger „Assunta“ gestützt (S. 62–64), freilich ohne daß Kriterien dafür in vergleichender Betrachtung selbst entwickelt würden. Darüber hinaus kann die Verfasserin hier in gewissen Motiven ikonographische Parallelen zur Darstellung des „Jüngsten Gerichts“, insbesondere die seelengeleitenden Flugfiguren der Engel betreffend, aufzeigen. Technisch wiesen die monumentalen Leinwände der Madonna dell’Orto mit ihren später nicht mehr verwendeten *gesso*-Gründen Affinitäten zu der heute in Edinburgh aufbewahrten, wohl Mitte der fünfziger Jahre entstandenen „Grablegung“ auf, wie Susanne Richter im Rückgriff auf Erkenntnisse von Joyce Plesters darlegt (S. 57 f.).

Als neues Beweisstück zur Untermauerung ihrer These präsentiert die Autorin nun ein in diesem Zusammenhang bislang nicht berücksichtigtes Dokument vom 28. April 1555 im Vatikanischen Archiv (S. 45, Anm. 96; S. 171, 179 [Dok. 1]), das die juristische Übertragung einer Grabstelle samt bereits existierender Gruft im Mittelschiff der Madonna dell’Orto seitens des Priors der Kirche und der Kanoniker von S. Giorgio in Alga an Marco di Episcopi, seit circa 1553 Schwiegervater Tintoretts, sowie „tutti gli suoi morti“ belegt, das jedoch an keiner Stelle von der Ausstattung

⁷ Vgl. CARLO RIDOLFI: *Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (Hrsg. Detlev von Hadeln), Bd. 2; Rom 1965 (Nachdr. der Ausg. Berlin 1924), S. 19, Anm. 3.

des Chores spricht⁸. Aus dem Datum des Privilegs, aus Tintoretts aufgrund seiner Familienzugehörigkeit schon seinerzeit bestehendem potentiellen Anspruch auf diese Grabstätte sowie aus deren „bevorzugter“ Lage (S. 46; vgl. S. 171), in der sich bis zu der im 19. Jahrhundert erfolgten Umbettung der dort bestatteten Gebeine in die rechte Nebenchorkapelle tatsächlich u. a. auch die sterblichen Überreste des Malers befanden, leitet Susanne Richter weitreichende Folgerungen ab. So habe sich Tintoretto die Möglichkeit geboten, „die um die Jahrhundertmitte in Venedig übliche schlichte Grabplatte [...] durch eine Ausstattung des in unmittelbarer Beziehung zum Grab stehenden Altarraums stärker zu akzentuieren und sich und seiner Familie auf diese Weise eine Form von Grabkapelle zu schaffen“ (S. 47). Die Genese der Dekoration stehe „in engstem örtlichen und zeitlichen Zusammenhang mit dem Grab des Künstlers in der Kirche“ (S. 177). Freilich war das Grab des Künstlers als solches im 16. Jahrhundert nicht zu erkennen⁹, da nur das Familienwappen der *Episcopi* und eine vom Schwager Tintoretts in Auftrag gegebene lateinische Inschrift zum Gedenken an seinen Vater Marco den *sigillo sepolcrale* schmückten¹⁰. Auch befand es sich weder in der Hauptchorkapelle selbst noch in der Hauptachse des Kirchenmittelschiffs, der klassischen Position von Stiftergräbern (Carlo Ridolfi zufolge hätte Tintoretto seine Gemälde der Kirche ja mehr oder weniger geschenkt [vgl. Kap. 2.3.3 „Der Künstler als Stifter“, S. 50–52]), sondern „quasi sotto all’organo“¹¹, also in abseitiger Lage, nahe den Arkaden des Mittelschiffs, beim Sakramentsaltar, eben zu Füßen der von Tintoretto bemalten Orgel. Weder die Familie *Episcopi* noch die Familie *Robusti* besaßen – anders als die *Medici* im leider einzig zum Vergleich herangezogenen Fall von S. Lorenzo in Florenz – das *ius patronatus* der *Cappella maggiore*, in deren Zentrum sich eine im Jahre 1512 aufwendig gestaltete Grablege der Familie Grimani befand, welche noch bis ins 18. Jahrhundert hinein – wenn auch damals ohne nachweisbare Rechtsgrundlage – zur finanziellen Unterstützung von Restaurierungsarbeiten in der betreffenden Chorkapelle (unter anderem auch zur Instandsetzung der Gemälde) herangezogen

8 Vgl. den Hinweis auf die 1555 erfolgte Übertragung der Grabstätte bereits bei MICHAEL DOUGLAS-SCOTT: Jacopo Tintoretto’s altarpiece of St Agnes at the Madonna dell’Orto in Venice and the memorialisation of Cardinal Contarini, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 60, 1998, S. 130–163, hier S. 140, mit Archivalienachweis in Anm. 56.

9 EMMANUELE ANTONIO CICOGNA: *Delle iscrizioni veneziane*, Bd. 2; Venedig 1827, S. 284: „[...] benchè senza alcuna iscrizione particolare.“ – In seinem Testament (30. 5. 1594) trifft Jacopo Tintoretto keinerlei Verfügungen bezüglich Begräbnisfeierlichkeiten und Grabstätte. Vgl. CARLO RIDOLFI: *Vite dei Tintoretto da le maraviglie dell’arte overo le vite degl’illustri pittori veneti e dello stato*, descritte dal cavalier Carlo Ridolfi [1648]; introduzione di Antonio Manno; Venedig 1994, S. 127 f. Diese Edition fehlt im Literaturverzeichnis des besprochenen Buches.

10 Im Widerspruch zur Aussage Susanne Richters (S. 47), das Familiengrab „im Fußboden des Mittelschiffs der Madonna dell’Orto“ sei „seit 1555 fast fertig“ gewesen, steht GIUSEPPE TASSINIS Mitteilung im zweiten Band der „*Cittadini Veneziani*“, Venedig 1888 (Biblioteca del Civico Museo Correr, Venezia, 33 D 76/2), S. 172, wo er im Stammbaum der „*Episcopi* o *Vescovi*“ zum Sohn des 1571 verstorbenen Marco di *Episcopi*, nämlich Pietro, dem Schwager Tintoretts, anmerkt: „Pietro (pose tomba al padre all’Orto sest. 1584 24 Ottobre atti Leone Leon)“. Die betreffenden Notariatsakten konnten vom Rezensenten bislang nicht eingesehen werden. Jedoch nennt auch die von Richter (S. 45, Anm. 95) nicht korrekt wiedergegebene Grabinschrift Pietro als den für die Errichtung des Grabmals Sorge tragenden Erben („[...] PETRVS. ??? F. P. M. H. F. C. [...]“).

11 CICOGNA (Anm. 9), S. 284.

wurde. Die diesen Sachverhalt berücksichtigende These Dagmar Knöpfels, welche ein im „Jüngsten Gericht“ inseriertes Portrait mit bedenkenswerten Argumenten als Bildnis des möglicherweise hier als Mäzen aktiven Girolamo Grimani identifiziert¹², wird von Richter nur als vage Möglichkeit *en passant* gestreift (S. 60), jedoch nicht eigentlich diskutiert oder gar argumentativ zurückgewiesen; ein Alternativvorschlag zur Identifikation des Kryptoportraits unterbleibt. Stattdessen möchte sie in der zu den *dramatis personae* des „Jüngsten Gerichts“ gehörenden Figur eines unbärtigen Jünglings mit straff zurückweichenden Haaren und wenig charakteristischen Zügen ein Bildnis des Künstlers sehen, das jedoch keinerlei Affinitäten zu den als Selbstportraits wohl zu Recht geltenden Darstellungen Tintoretts (etwa auch dem exzellenten Selbstbildnis in Philadelphia [Abb. 20]) aufweist. Die These, es handele sich hier quasi um eine ‚Künstlergrabkapelle‘, erscheint angesichts dieser Einwände und insbesondere mangels sprechender Zeichen oder Symbole, die unmißverständlich auf die Person des Künstlers verwiesen, nicht unproblematisch. Allen Bedenken zum Trotz mag unter anderem die Hoffnung beziehungsweise das sichere Bewußtsein, an diesem Ort künftig einmal zur letzten Ruhe gebettet zu werden, einen Impuls zur Ausstattung des Chores gegeben haben und für Tintoretto bei der Themenwahl leitend gewesen sein, auch wenn mit dem von Susanne Richter erstmalig veröffentlichten Dokument zunächst lediglich – wenn überhaupt – ein *Terminus post quem* vorliegen dürfte. Nach der derzeitigen Quellenlage bleiben dementsprechend der genaue Zeitpunkt und die Umstände des Beginns der Chorausstattung sowie deren Finanzierungsträger letztlich unsicher, was die Autorin in hypothetischen Perioden häufig durch den gleitenden Übergang vom Potentialis in der Protasis (Vordersatz) zum Indikativ in der Apodosis (Nachsatz) zu verschleiern sucht (ein derart unzulässiger Kurzschluß findet sich – neben zahlreichen anderen Fällen – z. B. auch auf S. 59: „Tintoretto könnte daraufhin dem Prior mit dem Preis entgegengekommen sein, was wiederum als Beweis [!] dafür angesehen werden kann, daß die Initiative für die Chorausstattung der Madonna dell’Orto vom Künstler selbst ausgegangen ist.“). Zur Klärung der Datierungsfrage erscheint es mir mindestens ebenso wichtig, sich an die sicheren Befunde zu halten. Einen sicheren *Terminus ante quem* bietet diesbezüglich aber nicht erst Vasaris 1566 erfolgter Besuch in der Lagunenstadt, wie die Autorin unter Hinweis auf dessen erstmalige literarische Bezeugung der *grandi teleri* behauptet (S. 28), sondern bereits das 1561 datierte „Jüngste Gericht“ an der Rückfassade der Abteikirche von Farfa, das sie zwar unter den Reflexen auf Michelangelos „Jüngstes Gericht“ mit wenigen Worten erwähnt (S. 20), freilich ohne darauf hinzuweisen, daß der bis heute nicht zweifelsfrei identifizierte flämische Meister (wohl nicht Dirck Barendsz) auch figürliche Motive aus Tintoretts Fassung dieses Themas – unter anderem jene Gestalt mit dem angeblichen Selbstbildnis des Venezianers – sowie andere Figurenerfindungen desselben Meisters (darunter die Wiener „Susanna im Bade“) für

12 DAGMAR KNÖPFEL: Sui dipinti di Tintoretto per il coro della Madonna dell’Orto, in: *Arte veneta* 28, 1984, S. 149–154, hier S. 149.

seine Komposition entlehnt hat¹³. Im Ergebnis erscheint dadurch die bisher in der Tintoretto-Literatur oftmals vertretene Datierung (1562/63) endgültig obsolet, während Susanne Richters Vorschlag zur „Neudatierung“ zusätzliches Gewicht erhält. In den von der Verfasserin hierfür aufgeführten Argumenten sowie in dem Versuch der Nachzeichnung jenes geistigen und religiösen Fluidums, in dem sich der Maler seinerzeit bewegte, scheint mir das hauptsächliche Verdienst der Arbeit Richters zu liegen.

THOMAS WEIGEL

Sonderforschungsbereich 496

(Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme)

Universität Münster

13 Vgl. GIOVANNA SAPORI: Flemish Forays in the Roman Hinterland, in: *Fiamminghi a Roma 1508–1608*. Proceedings of the symposium held at Museum Catharijneconvent, Utrecht, 13 March 1995 (Hrsg. Sabine Eiche); Florenz 1999, S. 15–30. – ROLAND KRISCHEL: Jacopo Robusti, genannt Tintoretto, 1519–1594; Köln 2000, S. 64–72, hier S. 68–70, 72.

Carlo Cesare Malvasia: Malvasia's Life of the Carracci. Commentary and Translation; Ann Summerscale (ed.); University Park: Pennsylvania University Press 2000; 395 S., 14 Farbtaf., 35 SW-Abb.; ISBN 0-271-01899-2; \$ 85.–

Carlo Cesare Malvasia (1616–1693) was a Bolognese noble, lawyer and cleric who took it upon himself to promote the position of Bologna in Italian artistic circles. The title of his book was indicative of its aim, as ‚Felsina pittrice‘ turned the antique personification of the city of Bologna (called Felsina in Etruscan times) into a paintress herself. With the present edition, the lives of Ludovico, Agostino and Annibale Carracci are published for the first time in an English translation with a commentary and introduction. By choosing Malvasia's account on the three most famous artists from the town, Ann Summerscale's textual analysis also has validity for the work as a whole.

Malvasia was not the first to document the lives of the Carracci, but his account markedly diverged from those of his predecessors. Giovan Battista Agucchi projected upon the Carracci-school his ideas on Classicist art; and for this reason the description of style prevailed over biographic aspects¹. Giovanni Baglione had included a life of Annibale in his *Le vite de' pittori scultori et architetti* of 1642, of a mere three pages, and even shorter notice on the life of Agostino. Their slightly older cousin Ludovico was only mentioned in passing, and his fame as painter was even belittled in anecdotes². In 1672, Giovanni Pietro Bellori dedicated much more space to the life the Carracci in

1 For a recent publication on Agucchi and his writings on the art of the Carracci, see R. DE MAMBRO SANTOS: *Arcadie del Vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*; Roma 2001, esp. p. 14–23 and 73–85.

2 GIOVANNI BAGLIONE: *Le vite de' pittori scultori et architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII. Del 1572 In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*; Roma 1642, p. 105–106 for Agostino, and p. 106–109 for Annibale.