

Die Hamburger Schule. Eine Ausstellung zum Doppeljubiläum der Hamburger Universität und der Hamburger Kunsthalle

Hamburger Schule. Das 19. Jahrhundert neu entdeckt. Kunsthalle Hamburg, 12.4.–14.7.2019. Kat. hg. v. Markus Bertsch und Iris Wenderholm im Auftrag der Hamburger Kunsthalle. Petersberg, Michael Imhof Verlag 2019. 496 S., zahlr. Ill. ISBN 978-3-7319-0825-8. € 49,95

Die Hamburger feiern 2019 das 100-jährige Jubiläum ihrer Universität sowie das 150-jährige Jubiläum ihrer Kunsthalle. Das kunsthistorische Institut der Universität und die Kunsthalle haben dieses Doppeljubiläum zum Anlass einer gemeinsam organisierten Ausstellung zum Thema *Hamburger Schule* genommen. Mit *Hamburger Schule* ist dabei nicht die kulturwissenschaftliche Bildforschung von Aby Warburg und Erwin Panofsky gemeint, die in den 1920er Jahren an der hamburgischen Universität entwickelt wurde. Vielmehr verbirgt sich hinter der Bezeichnung *Hamburger Schule* eine Gruppe Hamburger Künstler, die sich in den 1820er und 1830er Jahren formierte. Ein Akademiestudium konnten diese Künstler damals nicht in der Hansestadt absolvieren, da in Hamburg die Gründung einer Kunsthochschule bis ins 20. Jahrhundert auf sich warten ließ. Zwar gab es Zeichenschulen und auch eine Gewerbeschule, doch diese Ausbildungsstätten zielten nicht auf die künstlerische, sondern auf die handwerkliche Gestaltung. So zog es die Künstler – wie im Jahr 1799 schon Philipp Otto Runge – zur bedeutenden Kopenhagener Kunstakademie oder in die deutschen Kunstzentren Dresden, München, Düsseldorf oder Weimar, um sich dort künstlerisch ausbilden

zu lassen. Insbesondere München mit seiner Akademie unter der Leitung von Peter von Cornelius und mit dem Kunstmäzen Ludwig I. von Bayern, der als Auftraggeber von unzähligen Bauwerken wie der Glyptothek oder den Pinakotheken und großen Freskenzyklen das Stadtbild veränderte, wurde zu einem bedeutenden Zentrum der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert. Die Künstler der *Hamburger Schule* kehrten nach ihrer Ausbildung nach Hamburg zurück. Ihre Kunst wurde jedoch nicht nur durch die unterschiedlichen Ausbildungsstätten, sondern auch durch ihre an verschiedene Orte führenden Studienreisen geprägt. Ein Reiseziel war Italien, aber auch die nördlichen Regionen bis nach Skandinavien wurden aufgesucht. Die hier entstandenen rauen Landschaftsgemälde zählen sicherlich zu den innovativsten Werken der *Hamburger Schule*.

GRUPPENBILDUNG IN HAMBURG

Das Besondere der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle waren nicht nur die Werke, die dem Publikum seit einigen Jahren nicht mehr gezeigt wurden – die letzte Ausstellung von Arbeiten der *Hamburger Schule* gab es 1996, wobei diese damals noch unter dem Begriff des Biedermeier zusammengefasst wurden (*Mit klarem Blick. Hamburger Malerei im Biedermeier*. Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle, hg. von den Freunden der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1996). Durchdacht und ambitioniert war vielmehr auch das kuratorische Konzept, das, orientiert an ideengeschichtlichen, typologischen und chronologischen Kriterien, klassizistische, romantische, realistische, naturalistische, impressionistische und avantgardistische Werke präsentierte und auf diese Weise einen Weg durch die Hamburger Kunst des sogenannten langen 19. Jahrhunderts in ihrer ganzen Breite bot. Schnell wurde so das Anliegen der beiden Kurato-

rInnen Iris Wenderholm und Markus Bertsch sichtbar, dass es in dieser Ausstellung weniger um die Glorifizierung einer *Hamburger Schule* ging, sondern eher um einen weit gefassten Blick, der eben auch die Schwächen der Kunst in einer Region zeigte, die keine Kunstakademie und keine bedeutenden Mäzene besaß. Dies verdeutlicht natürlich auch die Schwierigkeit des Begriffs *Hamburger Schule* – den schon Alfred Lichtwark im 19. Jahrhundert verwendete –, denn eine einheitliche Schule, Akademie oder gar ein einheitlicher Stil ist hier eben nicht zu finden.

Der Parcours der Ausstellung begann an der Schwelle zum 19. Jahrhundert und stellte mit den Werken *Cornelia Wilhelmine Amsinck als Kind* (1805) von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein und *Elisabeth Hudtwalcker* (1798) von Jean-Laurent Mosnier gleich zwei Künstler vor, die nur kurz in Hamburg verweilten. Mosnier beispielsweise floh 1791 angesichts der Wirren der Französischen Revolution aus Paris nach London und gelangte 1797 in die Hansestadt. Aufgrund der schwierigen Auftragslage in Hamburg zog er jedoch schon nach vier Jahren nach

St. Petersburg weiter, wo er als Hofmaler von Zar Alexander I. eine zweite Karriere begann. Ungewöhnlich ist das Werk *Selbstbildnis mit der Pflegetochter Lina Gröger und dem Maler Heinrich Jakob Aldenrath* von Friedrich Carl Gröger (Abb. 1), zeigt es doch den Maler mit seinem Lebenspartner Aldenrath, einem ehemaligen Schüler Grögers, sowie mit der von seinem Bruder adoptierten Pflegetochter als für die damalige Zeit höchst ungewöhnliche Patchworkfamilie vor der Staffelei. Der dunkle Hintergrund hebt vor allem die Porträts der drei Protagonisten sowie die innige Handhal-



Abb. 1 Friedrich Carl Gröger, *Selbstbildnis mit der Pflegetochter Lina Gröger und dem Maler Heinrich Jakob Aldenrath*, um 1804. Öl/Lw., 145 x 112 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1031 (Kat., S. 139)

tung von Gröger und seiner Pfliegerin hervor. In der Komposition verbindet er Selbstbildnis, Atelierbild und Familienbild.

Erste künstlerische Praktiken erlernten die Künstler der *Hamburger Schule* bei Gerdt Hardorff d. Ä., der in der Ausstellung mit dem kleinen Werk *Zwei Störe* (1795) vertreten war, oder bei Siegfried Detlev Bendixen, dessen Werk *Die Vertreibung der Hamburger am 24. Dezember 1813 (Weihnachten 1813)* (1815; Abb. 2) in St. Petri, einer der fünf Hamburger Hauptkirchen, hängt. Bendixens Gemälde besticht sicherlich weniger durch seine malerische Qualität, doch thematisch sind solche politischen Werke, die die städtische Geschichte spiegeln, eher selten in einem Kirchenraum angesiedelt. Das Bild zeigt die mittellose Hamburger Bevölkerung, die während der napoleonischen Besatzung (1806–1814) von den französischen Soldaten ins Innere von St. Petri gedrängt wurde, um am nächsten Tag aus der Stadt vertrieben zu werden. Aufgrund der bevorstehenden Belagerung durch die Nordarmeen durften nur noch diejenigen in der Stadt bleiben, die sich auch ernähren konnten. In der auf dem Gemälde zu sehenden zusammengepferchten Menschenmenge sticht in zentraler Position ein Soldat mit einer Lampe hervor, der Bendixens künstlerische Ausbildung verrät. Der ehemalige Schüler von Jacques-Louis David orientiert sich in diesem Werk im Figurenstil und in der Komposition an der Pariser Historienmalerei und insbesondere am *Ballhauschwur* (1791) seines Lehrers. Bendixens Gemälde, für einen Wettbewerb der Patriotischen Gesellschaft gemalt, wurde 1818 vom Amt der Müller und der Martinsbrüder St. Petri gestiftet, was aufwendige Wappen und Inschriften auf dem Rahmen verraten.

In einem weiteren Raum widmete sich die Ausstellung dann der Wirkung und Rezeption Philipp Otto Runge. Runge, der aufgrund seiner gut gestellten Familie nicht von seiner Kunst leben musste und zeitlich lediglich einige Werke ausstellte, war im Vergleich zu Caspar David Friedrich wenig bekannt. Für die Hamburger Künstler war er jedoch ein zentrales Vorbild. Die Hambur-

ger Kunsthalle, die fast den kompletten Nachlass Runge besitzt, stellte hier Runge Werke Kopien gegenüber, etwa sein *Selbstbildnis im blauen Rock* (um 1810–18) der Kopie seines engen Freundes Johann Gottfried Eiffe oder die Lithografie *Der Morgen* (1825) der Kopie von Erwin und Otto Speckter.

NETWORKING IM NORD-SÜD-GEFÄLLE

Im Zentrum der Ausstellung stand die Frage, wie sich eine Künstlergruppe der *Hamburger Schule* formieren konnte. Kleine Porträts oder Gruppenporträts aus der Anfangszeit wie *Selbstbildnis vor der Staffelei* (1828) von Victor Emil Janssen, *Bildnis von Otto und Erwin Speckter und Julius Oldach* (1824) von Erwin Speckter, *Hermann Kauffmann und Georg Haeselich in Kauffmanns Münchner Atelier* (1830) von Hermann Kauffmann oder *Der Künstler in seinem Atelier* (1823) von Louis Asher, das ihn in einer Diskussion mit Hans Heinrich Porth nach seiner Rückkehr aus München zeigt, spiegeln die Freundschaften zwischen den Künstlern und die Kunstdiskussionen im Atelier wider.

Ein bewusst gesetzter Akzent in der Ausstellung ließ sich im Kabinett der Historienmalerei ausmachen. Hamburg war im 19. Jahrhundert eine Stadt, die kulturell von der 1678 gegründeten Oper, der Musik insgesamt und dem Theater geprägt war. Berühmtheit erlangte vor allem Gotthold Ephraim Lessing mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie* aus dem Jahr 1767. In dem Kabinett dominierten literarische Themen. Shakespeares Werke waren mehrfach Sujet, wobei insbesondere das Gemälde *König Lear mit Cordelias Leiche* von Louis Asher (Abb. 3) durch sein Großformat ungewöhnlich für die Hamburger Kunst ist. Selten wurden hier so große Formate von Auftraggebern bestellt. Das zweite großformatige Gemälde *Christus am Ölberg* (1827–33) des Nazareners Friedrich Overbeck war eine Auftragsarbeit für die Kapelle des Krankenhauses St. Georg und insofern richtungweisend, als es die *Hamburger Schule* wieder zu christlichen Themen führte. Overbeck hat zwar nie in Hamburg gelebt, inspirierte aber jüngere Künstler wie Erwin Speckter, Victor Emil Janssen und Julius Oldach.

Abb. 2 Siegfried Detlev Bendixen, Die Vertreibung der Hamburger am 24. Dezember 1813 (Weihnachten 1813), 1815. Öl auf Holz, 142 x 276 cm (mit Rahmen). Hamburg, Hauptkirche St. Petri (Kat., S. 153)

Hieran schlossen sich einige Kabinette mit Landschaftsmalereien an. Neben Bildern von Hamburg und seinem Umland fand man hier nördliche Motive wie Blankenese, die Probstei und Helgoland sowie Skandinavien. Der Süden war mit München und dem Alpenvorland sowie natürlich mit Italien vertreten. Das Kabinett „Hamburg und seine Umgebung“ verdeutlichte, dass die Stadt selbst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nur selten als malerisches Motiv aufgegriffen wurde und sich das künstlerische Interesse stattdessen eher auf das ländliche Umfeld richtete. Auf vielen Bildern taucht die Stadt daher lediglich am Horizont in weiter Ferne auf. Die wenigen Gemälde von Hamburg selbst vermitteln eine vedutenhafte Ansicht der historischen Gegebenheiten. So ist auf dem Werk *Der Garten von Johannes Amsinck an der Binnenalster* (1837) von Georg Haeselich noch eine der damals zahlreichen

Hamburger Windmühlen an der Lombardsbrücke zu sehen, die 1868 abgebrochen wurden. Und auf Valentin Ruths' Gemälde *Das Baumhaus am Hamburger Hafen* (1850; Abb. 4) ist auf dem Dach des Baumhauses der optische Telegraf zu erkennen,

der wichtige Informationen zwischen Hamburg und dem 120 Kilometer entfernten Cuxhafen übermittelte. Im barocken Baumhaus trafen sich auch die Künstler des 1832 gegründeten Künstlervereins. Das Zoll-, Börsen-, Konzert- und Wirts-



haus, das über 200 Jahre das Stadtbild Hamburgs prägte, fiel der Hafenerweiterung von 1857 zum Opfer.

Die gemalten Stadtansichten belegen, dass viele historische Altstadtbauten wie der Hamburger Dom nicht durch die französische Besetzung, sondern aufgrund städtebaulicher Umstrukturierungen durch die Hamburger Stadtverwaltung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zerstört wurden. Doch vor allem Künstler setzten sich aufgrund der Erfahrung der Fremdbesatzung und des dadurch einsetzenden Lokalpatriotismus für den Erhalt dieser Bauten ein und hielten sie in ihren Werken fest. So zeigt Martin Gensler in seinem Werk *Die Ruinen des St. Johannesklosters in Hamburg* (1838) die mittelalterliche Klosterruine, die im Zuge der Reformation 1529 säkularisiert wurde, was jedoch ihre Zerstörung nicht verhinderte. Die Bauwerke, die der Erneuerungswelle nicht zum Opfer fielen, wurden dann durch die große Brandkatastrophe von 1842 zerstört, der bis auf die Börse ein Großteil der Innenstadt zum Opfer fiel. Martin Gensler und sein Bruder Jacob gehörten zu einer Gruppe von Künstlern, die dann in einer Reihe von Zeichnungen die in Trümmern liegende Stadt festhielten. Auch wenn es wenige gemalte Stadtansichten aus dieser Zeit gibt, war Hamburg in Zeichnungen und vor allem im neu aufkommenen Medium der Lithografie eine der bestdokumentierten Städte dieser Zeit.

STRUKTURWANDEL IN DER KUNSTFÖRDERUNG

Das ursprüngliche Landleben sowie die einfache Landbevölkerung in traditioneller Tracht faszinierten die *Hamburger Schule*. Insbesondere Jacob Gensler malte immer wieder einfache Fischer bei der Arbeit, etwa in dem Werk *Blankeneserinnen bei der Reepschlägerei* (1837) oder in *Sitzende Frau in Sprechgebärde* (1842). Auch die raue nördliche Landschaft wurde zum Motiv. Beispielhaft ist Christian Morgensterns *Helgoland im Mondlicht* (1851), auf dem sich die raue See am felsigen Ufer bricht. Vorbild für die Behandlung dieses Motivs

war der norwegische Künstler Johan Christian Dahl, der lange in Dresden lebte und insbesondere von den in Kopenhagen ausgebildeten Künstlern rezipiert wurde, die nun Skandinavien als beliebtes Bildmotiv entdeckten und entsprechend beiseiten. Dahls erste norwegische Landschaften entstanden 1826, und schon ein Jahr später folgte Christian Morgenstern ihm in seiner Motivwahl, wie das Gemälde *Wasserfall bei Haug-Foss* (1827–28) belegt. Gleichermaßen waren die an der Münchner Akademie studierenden jungen Hamburger Künstler während ihrer Ausbildungszeit von den Alpen und der dortigen Landbevölkerung fasziniert, was sich in vielen neuen Motiven niederschlug. *Tiroler Schmuggler* (1831) von Jacob Gensler zeigt den gefährlichen Weg der Schmuggler durch die Alpen und dokumentiert dabei die Erhabenheit der Natur. Natürlich bereisten die Hamburger Künstler auch Italien, unabdingbarer Bestandteil der klassischen Künstlerausbildung.

Die Kunstförderung oblag in Hamburg dem bürgerlichen Engagement. Schon die 1765 gegründete Patriotische Gesellschaft förderte Zeichenschulen. 1832 entstand in Hamburg dann der *Künstlerverein*, zu dessen Gründungsmitgliedern die Künstler der *Hamburger Schule* zählten. So gruppiert Günther Gensler in seinem Gemälde *Mitglieder des Hamburger Künstlervereins* (1859) fünf dieser Mitglieder um ein Exemplar der Naturgeschichte von Plinius d. Ä., die als Quellengrundlage für die antike Kunst ins Bild gesetzt wurde, und um den Lukaspokal, eine neogotische Goldschmiedearbeit, die als traditionelle Gemeinschaftsarbeit ein Symbol für eine dem Geist der deutschen Nation entsprechende Kunst war. Die Ausstellung endete mit einem Ausblick auf aus Hamburg stammende Künstler, die die Stadt verlassen haben, um ihre Ausbildung zu absolvieren, und die nicht mehr zurückgekommen sind. So erhielt der in Hamburg geborene Bruno Piglheim seine erste künstlerische Ausbildung an der Gewerbeschule der Patriotischen Gesellschaft, prägender war jedoch sein Aufenthalt an der Hochschule der bildenden Künste in Dresden und an der Kunsthochschule in Weimar. Sein Stil verhalf ihm später zu einer Professur an der Münchner

Abb. 3 Louis Asher, König Lear mit Cordelias Leiche, undatiert. Öl/Lw., 263,5 x 190,5 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-2330 (Kat., S. 239)

Akademie, und dort wurde er dann auch Mitbegründer der Münchner Sezession.

Die Hamburger Kunsthalle wurde 1869 unter Alfred Lichtwark als erstem Museumsdirektor eröffnet, wodurch die Stadt einen Förderer der avantgardistischen Kunst gewann. Insbesondere den 1897 gegründeten *Hamburger Künstlerklub* unterstützte er. Doch seine weitreichende Einflussnahme stieß auf Unverständnis bei den Künstlern, und da die neuen impressionistischen Tendenzen bei den Hamburgern wenig Zuspruch fanden, löste sich der Künstlerklub schon zehn Jahre später wieder auf; erst 1919 folgte dann die Hamburgische Sezession.

DER KATALOG

Das breite Spektrum der Ausstellung wird im fast 500 Seiten umfassenden Katalog weiterverfolgt, der dadurch einen umfangreichen Forschungsbeitrag zur Hamburger Kunst des 19. Jahrhunderts leistet. Zwar gibt es bereits wissenschaftliche Untersuchungen zu den einzelnen Künstlern und zu historischen Ereignissen wie dem Großbrand von 1842, doch umfassende Arbeiten, die sich mit der Bildgenese in der Hamburger Kunst des 19. Jahrhunderts beschäftigen, lagen bis dato nur mit dem schon erwähnten Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle aus dem Jahr 1996 und im Ansatz mit Gustav Paulis 1925 publiziertem Band *Die Hamburger Meister der guten alten Zeit* vor. Der



vorliegende Katalog schließt somit eine Forschungslücke und gibt gleichzeitig weiterreichende Impulse. So widmet sich Gerrit Walczak in seinem Text den Anfängen der Hamburger Kunst und legt dabei überzeugend dar, wie sich Hamburg ausgehend von der Französischen Revolution bis zur napoleonischen Besetzung zur – wenn auch nur vorübergehend – „wichtigsten Handels- und Finanzdrehscheibe Kontinentaleuropas“ (13) entwickelte. Da die Hamburger Kaufleute im Zuge dieser Entwicklung nun zunehmend bereit waren, ihren neu gewonnenen Reichtum nicht nur für Luxusgüter, sondern auch für Malerei auszugeben, wurde Hamburg zu einem wichtigen Kunstzentrum. Künstlermigranten aus Frankreich und aus anderen europäischen Staaten zogen in die Hansestadt – als Runge im Jahr 1795 nach Hamburg kam, war er mithin nur ein Künstler unter vielen, welche die Stadt als neue Wirkungsstätte wählten.



Abb. 4 Valentin Ruyts, *Das Baumhaus am Hamburger Hafen*, 1850. Öl/Lw. auf Papp, 49,4 x 75 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.-Nr. HK-1799 (Kat., S. 277)

Dieser Boom flaute jedoch mit dem Ende der französischen Besatzung ab, was viele Künstler dazu veranlasste, der Hansestadt wieder den Rücken zu kehren.

Die einsetzende Politisierung der Hamburger Künstler ist Thema des Beitrags von Iris Wenderholm. Herrschte Anfang des 19. Jahrhunderts noch Desinteresse gegenüber historischen Kunst- und Bauwerken in Hamburg vor, was zu „Abrisslust“ führte, erstarkte infolge der Besatzung durch die Franzosen das Nationalgefühl. Dies führte zu einer Hinwendung zum eigenen kulturellen Erbe, die das kunst- und kulturhistorische Interesse an Architektur und heimischen Kunstwerken erawachen ließ. Wenderholms Beitrag verdeutlicht, dass sich nun ein patriotischer Impetus zu einer genuin deutschen Kunst bemerkbar macht. So animierte der Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr, der sich „erstmalig überhaupt mit dem kulturellen Erbe nördlich der Elbe auseinandersetzt“ (26), viele Hamburger Künstler, sich mit der mittelalterlichen Kunst zu beschäftigen und diese zu bewahren. Einen Exkurs bietet der Beitrag von Michael Thimann, der religiöse Historienbilder untersucht, wenngleich die Hamburger Kunst hier

eher wenige ergiebige Motive bereithält und es kaum bedeutende Aufträge gab. Thimann zeigt, dass in der Hansestadt Kopien barocker Gemälde romantischen Werken mit religiösen Themen, wie etwa denen eines Runge, vorgezogen wurden. Die wenigen, zumeist kleinformatigen Bilder der „neudeutsch-religiös patriotischen Kunst“ (41), die von Künstlern wie Erwin Speckter, Julius Oldach und Carl Julius Milde im nazarenischen Stil gemalt wurden, waren daher auch nicht für öffentliche Gebäude bestimmt und wurden kaum von Privatpersonen erworben, sondern verblieben im Freundeskreis der Künstler.

David Klemm betont in seiner Untersuchung die stilistische Vielfalt und hohe Qualität der hamburgischen Zeichenkunst, auf deren kreatives Potential bereits die ersten beiden Direktoren der Hamburger Kunsthalle hingewiesen hatten. Seine erste umfassende Gesamtbetrachtung macht deutlich, dass auf diesem Gebiet noch einige Forschungsarbeit zu leisten ist, da bisher lediglich vereinzelte Werkverzeichnisse Hamburger Zeichner vorliegen. Den Ursprung der *Hamburger Schule* findet Henry A. Smith ausgerechnet in München. Er belegt unter Rückgriff auf statistische Auswer-

tungen die erstaunlich hohe Zahl von Hamburger Künstlern an der Münchner Akademie und zeigt anhand von Korrespondenzen auf, wie sich deren Verhältnis zur Münchner Akademie sowie zur Stadt im Laufe der Zeit verändert hat.

Der Bedeutung Norwegens für die *Hamburger Schule* widmet sich der Beitrag von Markus Bertsch. Ausgangspunkte für die Faszination der Hamburger Künstler für den Norden und für die damit verbundene Reisetätigkeit insbesondere nach Norwegen waren zum einen die Kunstakademie in Kopenhagen und zum anderen die schon genannten Landschaftsgemälde Johan Christian Dahls. Insbesondere Christian Morgenstern, Enkel des Dichters, bereiste Dahls Landschaften und war damit eine Art Pionier für Künstler wie Louis Gurlitt und Hermann Kauffmann. Hervorzuheben sind hier die motivisch und stilistisch ganz unterschiedlichen Bearbeitungen des Bildmotivs des Nordens durch verschiedene Künstlergeneratio-

nen. Auch der Rückgriff auf Werke niederländischer Künstler wie Allart van Everdingen und Jacob van Ruisdael belegt diesen differenzierten Blick. Doch Skandinavien sollte nur eine Etappe bleiben – die Hamburger Künstler zogen weiter. Beiträge zu Italienreisen von Amelie Baader, zur nordischen Landschaft in Kunst und Literatur von Francesco Leonelli, zum sich wandelnden Stellenwert der *Hamburger Schule* in der Sammlung der Kunsthalle von Ute Haug und Andrea Völker sowie ein umfangreicher Abbildungsteil sämtlicher ausgestellter Bilder, jeweils von einer Bildanalyse flankiert, runden den Katalog ab.

PROF. DR. SUSANNE KÖNIG
 Fachhochschule Potsdam,
 FB Stadt | Bau | Kultur,
 Kiepenheuerallee 5, 14469 Potsdam,
 koenig@fh-potsdam.de

„Per alcune non immaginate vie“. Jacopo Tintoretto zum 500. Geburtstag

Auf noch unbekanntem, nicht vorstellbaren Pfaden („non immaginate vie“) habe sich Jacopo Robusti, genannt il Tintoretto, mit seiner Kunst bewegt, schreibt sein wichtigster Biograph und bekannter Bewunderer Carlo Ridolfi (Ridolfi 1924 [1648], 65). Mehr als zehn Ausstellungen weltweit (u. a. in Köln, New York, Paris, Washington, Venedig) feierten im Jubiläumsjahr 2018/19 den 500. Geburtstag des venezianischen Malers. Seinem Werk widmen sich zahlreiche die Ausstellungen begleitende Kataloge sowie weitere Publikationen, die außer-

dem das Umfeld Tintoretto aus verschiedenen thematischen Gesichtspunkten neu in den Blick nehmen. Dabei beschränken sich auch die beteiligten AutorInnen (KuratorInnen, universitären KunsthistorikerInnen und RestauratorInnen) zuweilen noch unbekannte Pfade, die neue Themenbereiche und Fragestellungen für die Tintoretto-Forschung erschließen.

DER JUNGE TINTORETTO

Den Ausstellungsreigen eröffnete Roland Krichels in Zusammenarbeit mit Michel Hochmann kuratierte Ausstellung *Tintoretto – A Star was Born* (Köln/Paris) sozusagen etwas voreilig bereits Ende 2017. Da Jacopo Tintoretto's genaues Geburtsdatum nicht überliefert ist, ergibt sich aus der Rückrechnung des Vermerks seines Todes im Alter von