

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.

**D**er 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

---

**A**uf 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



Abb. 1 Jacopo Tintoretto (Werkstatt), Musikerkonzert, um 1555. Öl/Lw., 169,5 x 255,5 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv.-Nr. 5192 (als Dauerleihgabe im Bayerischen Nationalmuseum München)

75 Jahren am 31. Mai 1594 ein ungefährer Zeitraum seiner Geburt zwischen 1518 und 1519, der ein verlängertes Jubiläum mit entsprechend zahlreichen Ausstellungen begünstigte. Die Kölner Schau legte gleich zu Beginn des Jubiläums den Finger in eine der größten Wunden der Tintoretto-Forschung, indem sie sich ohne Scheu dem bisher äußerst schlecht bearbeiteten und noch dazu recht nebulösen, kaum umrissenen Frühwerk Tintoretto widmete. Philip Cottrell hatte bereits 2009 auf die Schwierigkeit der Auseinandersetzung mit diesem diffizilen Thema hingewiesen: „reconstructing the course of Tintoretto’s professional emergence seems like the art-historical equivalent of tracing the source of the Nile“ (Cottrell 2009, 50). Umso höher ist es den Kuratoren anzurechnen, dass sie gerade diese schlecht fassbare Frühzeit zum Thema ihrer Ausstellung gemacht haben. Zudem kommt Krischel das Verdienst zu, die erste Einzelausstellung in Deutschland zu diesem Künstler organisiert zu haben, wenngleich es zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem deutschsprachige Kunsthistoriker waren, deren Passion für den Venezianer sich in Aufsätzen und umfangreichen Monographien niederschlug (Thode 1901;

Hadeln 1922; Bercken/Mayer 1923; Hadeln 1926; Bercken 1942; Tietze 1948). Entsprechend spektakulär ist auch der begleitende Katalog, der neben vielen verschollenen Werken (*Sacra Conversazione Marcello*, *Gastmahl des reichen Prassers*, *Porträt Niccolò Dorias* etc.) auch mehrere Neufunde und Neuzuschreibungen präsentiert (*Fußwaschung* in Grenoble, ein ehemals Pozzoserrato zugeschriebenes *Liebeslabyrinth* in Hampton Court etc.), deren Beständigkeit und Relevanz sich in der zukünftigen kritischen Revision dieser Werke durch die Forschung erweisen wird.

Ungeklärt muss weiterhin die Frage bleiben, bei wem der junge Tintoretto in die Lehre ging. So kann man davon ausgehen, dass in Ridolfis Anekdote des aus der Tizian-Werkstatt vertriebenen Tintoretto wenig Wahres steckt, ohne dass man jedoch eine (dokumentarisch belegbare) Alternative anbieten könnte. Ein Konsens scheint sich zumindest in der Frage nach der späteren Mitarbeit in der Werkstatt Bonifacio de’ Pitatis anzubahnen (Cottrell 2009; Hochmann 2017b; Krischel 2017b, v. a. 49ff.). Während die venezianische Kunstgeschichte bis vor Kurzem den Gedanken an einen Paragone und die Rivalität zwischen den Künst-

lern stark gemacht hat (vgl. die in Boston und Paris gezeigte Ausstellung *Titian, Tintoretto, Veronese – Rivals in Renaissance Venice* 2009), setzt nun ein Umdenken ein, das diese strengen Konkurrenzverhältnisse zunehmend unwahrscheinlicher und historisch anachronistisch wirken lässt. Krischel bringt den von Brandenburger und Nalebuff (2008) geprägten Begriff der *Coopetition*, des freundschaftlichen Wettstreits, für dieses Miteinander der Künstler im Venedig des Cinquecento ins Spiel (2017b, 58).

Viele Aufträge an den jungen Jacopo setzten eine Arbeitsteilung in irgendeiner Form voraus, sei es, indem er anderen Malern (Bonifacio de' Pitati) zuarbeitete, mit diesen zusammenarbeitete (Schiavone) oder selbst bestimmte Aufgaben je nach Kompetenzbereich mit seinen Mitarbeitern, allen voran Giovanni Galizzi, aufteilte, wie etwa im Fall der *Heiligen Familie* des Wallraf-Richartz-Museums, für das die Kuratoren eine Zusammenarbeit von Tintoretto und seinem *Alter Ego* Galizzi konstatieren. Beide hatten sich vermutlich als Mitarbeiter in der Werkstatt Bonifacios kennengelernt, und die Zusammenarbeit fand anders als bisher (v. a. Echols 1995) deklariert auf Augenhöhe statt (Hochmann und Krischel 2017b), auch wenn Tintoretto später begann, bestimmte Aufträge an Galizzi zu delegieren und dessen Stil stets an demjenigen Jacopos orientiert blieb. Mit der „causa Galizzi“ (Erasmus Weddigen) stellt der Kölner Katalog einen Brennpunkt

der kunsthistorischen Diskussion ins Zentrum gleich mehrerer Beiträge. In Palluccinis fundamentalem Buch *La giovinezza del Tintoretto* (1950) noch als bloßer Imitator abgestempelt, geriet Galizzi seit Robert Echols' Aufsatz (1995) immer mehr ins Visier der Tintoretto-Forschung. Die Zuschreibungsdebatte, bei der zeitweise große Teile des Frühwerks Tintoretts regelrecht in dasjenige Galizzis ‚ausgelagert‘ wurden, dominierte auch die Tagung zur *Giovinanza di Tintoretto* (Fondazione Giorgio Cini, 28./29.5.2015) und die damit verbundenen Tagungsakten (Cassegrain et al. 2017). Krischel fasst nicht ohne Ironie zusammen: „Resultat war das deutlich verschlankte Profil eines jungen Malers, der keinerlei Schwäche zeigt, sondern von Großtat zu Großtat eilt, allenfalls aus Ungeduld, nie aus Unvermögen scheidert, sich geradezu aggressiv als mutiger Erneuerer präsentiert und mit seiner individuellen Pinselschrift gleiche Distanz zur *maniera* tosko-römischer Prägung wie zur traditionellen venezianischen Malerei hält.“ (Krischel 2017b, 47)

Den Autoren des Kölner Katalogs gelingt es dagegen, die Frage nach der Zusammenarbeit mit



**Abb. 2 Anonym (Venedig),  
Christus und die Samariterin  
am Brunnen, 2. H. 16. Jh.  
Schwarze und weiße Kreide  
auf blauem Papier, 250 x 300  
mm. Budapest, Szépművészeti  
Múzeum, Inv.-Nr. 2254  
© Szépművészeti Múzeum  
Budapest 2019)**



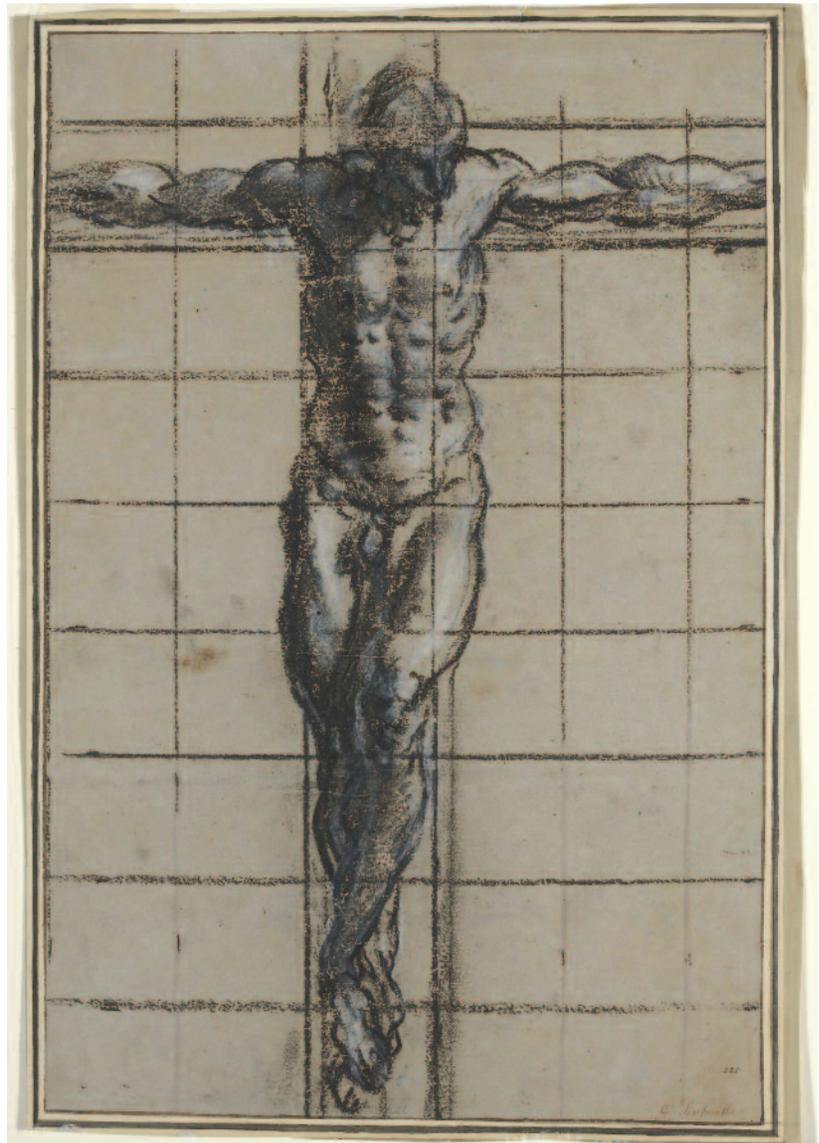
Abb. 3 Jacopo Tintoretto und Werkstatt (Paolo Fiammingo?), Die Musen, 1578 (?). Öl/Lw., 206 x 310,3 x 4,6 cm. London, Royal Collection, Nr. RCIN 405476 (© Her Majesty Queen Elizabeth II 2019)

Galizzi differenzierter darzustellen und auch die letztendlich erfolgte Trennung beider Künstler als Folge möglicher Differenzen oder Missverständnisse zu rekonstruieren. Nach der Lektüre des Kölner Katalogs und von Michel Hochmanns Beitrag zur Tagung von 2015 (2017a, 2–17) scheint nicht nur das Frühwerk Tintoretts, sondern auch dasjenige Galizzis, der sich später offenbar nur noch als Kaufmann betätigte, deutlich klarer umrissen als noch zuvor in Echols' äußerst heterogener Zusammenschau von Werken unterschiedlicher Qualität (1995).

Anders als die später im Tintoretto-Jahr 2018 eröffneten Ausstellungen im Palazzo Ducale in Venedig/National Gallery of Art in Washington und der Accademia in Venedig bewiesen die Kuratoren der Kölner Schau Mut zur Präsentation auch bisher wenig gezeigter oder umstrittener Werke und vorrangig im Umgang mit der Frage nach der Werkstattmitarbeit in dieser frühen Phase des Malers. So konnten zahlreiche Bilder wie das Münchner *Musenzkonzert* (Abb. 1) in Vorbereitung auf die Ausstellung gereinigt und erstmals in einer Sonderausstellung präsentiert und entsprechend

mit einem Katalogeintrag bedacht werden. Im umfangreichen Katalogteil werden auch ikonographische Fragen völlig neu gestellt und Bildthemen neu gedeutet, etwa im Fall des kleinen Tafelbildes mit *Psyche* (vormals *Susanna*) oder des *Liebeslabirinth*s, das darüber hinaus in einem Beitrag Krischels im Tagungsband *La giovinezza di Tintoretto* (2017a, 85–95) ausführlich besprochen ist. Dem Kölner Katalog ist deutlich anzumerken, dass es sich hierbei nicht um ein in kürzester Zeit aus dem Boden gestampftes Ausstellungsprojekt handelte, sondern um ein durch und durch sorgsam recherchiertes Werk, dessen Bibliographie und Fußnotenapparat ebenso wie seine gehaltvollen Beiträge von der jahrzehntelangen Beschäftigung der Kuratoren mit dem Gegenstand zeugen. Im Nachgang zur Ausstellung konnte Krischel zudem weitere Funde zu Tintoretts Tätigkeit als Freskenmaler in Cittadella auf der Terraferma publizieren (2018a), die seine bisherigen Beiträge zu Tintoretto und den *Sister Arts* (Bildhauerei, Textil, Kunsthandwerk etc.; Krischel 2007) ergänzen. Ähnlich tiefeschürfende, detailversessene (und beinahe erschöpfende) Einzelanalysen mit feinsinnigen theologischen Deutungen bestimmter Werke und Werkgruppen (*Ultime cene*, *hl. Hieronymus* etc.)

Abb. 4 Jacopo Tintoretto, Christus am Kreuz, 1560er Jahre. Schwarze Kreide auf grau-braunem Papier, weiß gehöhlt, ca. 39,4 x 26,1 cm. London, Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr. Dyce 235 (<http://collections.vam.ac.uk/item/O1026424/christ-on-the-cross-drawing-tintoretto-jacopo/>)



enthält auch der zweite Band von Erasmus Weddigens *Myzelien* (2018), eine Aufsatzsammlung zu Tintoretto, die nicht nur kunsthistorisch, sondern auch konservatorisch von größter Bedeutung ist. Gemeinsam mit Weddigen plädieren auch die Kuratoren der Kölner Ausstellung für ein Verständnis der Werke als Produkte der *officina Tintoretto* (im Gegensatz zu einem antiquierten Bild eines allein in seinem Elfenbeinturm schaffenden

Malergenies) schon für die Frühzeit vor Tintoretto's Durchbruch mit dem *Sklavenwunder* (1548).

### DAS FRÜHWERK IN VENEDIG

Im Vergleich zur Kölner Schau, die Fragen nach der Entwicklung des „malerischen Paralleluniversums“ Tintoretto's innerhalb thematischer Gruppen suchend umkreiste, entschieden sich die Kuratorinnen der gleichfalls dem Frühwerk Jacopos gewidmeten Ausstellung in der Accademia – Roberta Battaglia, Paola Marini und Vittoria Romani (in Kooperation mit Frederick Ilchman und Robert Echols) – für eine recht uninspirierte chronologische Hängung von Werken Tintoretto's und seiner

Zeitgenossen. Dadurch sollte nicht nur das künstlerische Ambiente, sondern auch eine Entwicklung im Werk Tintoretto's skizziert werden, die im hauseigenen *Sklavenwunder* für die Scuola Grande di San Marco kulminiert. Dass diese chronologische Hängung jedoch die Gegenüberstellung der Werke Tintoretto's mit denjenigen seiner Vorgänger und Vorbilder (etwa des Budapester *Emmausmahls* mit Tizians Bild desselben Sujets, Louvre) aufgrund der mehrere Säle umfassenden räumlichen Trennung nicht zuließ, war bedauerlich. Der Katalog der Accademia-Ausstellung (*Il giovane Tintoretto* 2018) birgt ähnlich wie das Ausstellungskonzept wenig Überraschungen. Beiträge



**Abb. 5 Odoardo Fialetti, Zeichenakademie (Tintoretto's Werkstatt?), um 1608. Radierung, 11,1 x 15,3 cm (Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit. Ausst.kat., hg. v. Hein-Th. Schulz Altcapenberg/ Michael Thimann, Berlin 2007, S. 119)**

akzentuiert. Höhenlichter setzte Tintoretto meist punktuell und oft in weißer Deckfarbe, nicht mit dem Interesse,

wie derjenige von Paola Marini zur ersten monographischen Tintoretto-Ausstellung 1937 sind jedoch solide recherchiert.

Unter den Neuzuschreibungen der Accademia-Schau ist insbesondere diejenige einer interessanten und qualitativollen Zeichnung in Budapest, die auf einer auf dem Blatt vermerkten Zuschreibung des 18. Jahrhunderts basiert, äußerst fragwürdig (Abb. 2). Zu sehen ist eine ungewöhnliche Darstellung eines bekannten Sujets: *Christus und die Samariterin*. Dass es sich überhaupt um dieses Sujet handeln muss, ist nur am Heiligenschein Christi abzulesen, auf den zu zeichnen Tintoretto jedoch wohl verzichtet hätte, der ohnehin in seinen Arbeiten auf Papier keinen Wert auf dekoratives Beiwerk legte. Das Blatt unterscheidet sich auch in weiteren Aspekten deutlich vom graphischen Werk des Venezianers, von dem kaum Kompositionsskizzen wie diese bekannt oder erhalten sind. Das Blatt zeigt dabei nicht nur die zentrale Szene, sondern zudem zahlreiche weitere Assistenzfiguren, die das Geschehen um den Brunnen äußerst realistisch erscheinen lassen: eine Frau mit auf der Schulter lastenden Wassereimern im Vordergrund, eine am Brunnenfuß kauernde Frauenfigur – möglicherweise eine Bettlerin? – und einen weiteren, sich simultan im Hintergrund entfernenden Wasserträger. Alle Figuren sind nicht nur in ihren Konturen mit schwarzer Kreide auf dem dunklen Untergrund angegeben, sondern ihr Volumen ist zudem aufwändig in den Tiefen schraffiert und in den Höhen mit weißer Kreide

einen Chiaroscuro-Effekt zu erzielen, wie der Autor des Budapester Blattes, sondern wie Longhi bereits für die Gemälde erkannte, um kontrastreiche Lichtflecken und -zonen zu erzeugen, die sogenannten „Zuppi di luce“ (Longhi 1946, 28). All dies geschah offenbar mit größter Sorgfalt und Finesse, die Tintoretto's kräftigen Kreidezeichnungen sonst gänzlich fehlen; auch die Quadratur, die die gesamte Szenerie einschließt, findet sich nur in sehr wenigen seiner Zeichnungen wie der Kompositionsstudie für *Venus und Vulkan* (Kupferstichkabinett Berlin, Inv.-Nr. KdZ 4193).

Ein Vergleich mit anderen quadrierten Skizzen Tintoretto's zeigt, dass dieser die zentralen Figuren für gewöhnlich einzeln zeichnete und gerade in dieser frühen Zeit oft nach lebenden Modellen studierte. Diese wurden im Anschluss einzeln in einer Quadratur „fixiert“ und im angemessenen Maßstab auf die Leinwand übersetzt (vgl. Hochmann 2015, 86ff.; Whistler 2016, 105ff.; Marciari 2018, 57ff.), was auch die Unterzeichnungen der Gemälde belegen. Eine Standbein-Spielbein-Figur wie diejenige der Frau im Vordergrund hätte Tintoretto sicherlich, wie für seine Zeichnungen üblich, mit dem linken Fuß auf einer als Platzhalter eingefügten Kugel balancierend skizziert (etwa GDSU, Inv.-Nr. 12977F, 12986F). Die Standpose der Wasserträgerin im Vordergrund, die ihren Rock ‚tintorettesk‘ anhebt, um bequem die Stufen herabschreiten zu können, scheint eine Erfindung aus dem Tintoretto-Umkreis der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu sein. Die Zuschreibung an

Tintoretto wurde besonders durch Ballarin (1996, Abb. 302) vorangetrieben, der jedoch nur Gemälde zum Vergleich heranzog. Dass der Zeichner jedoch auch Zeichnungen Tintoretto's kannte, wird deutlich, betrachtet man die wabernd übereinander geführten Konturlinien am ausholenden Arm der Samariterin am Brunnen, die deutlich an die mit jeder Wiederholung sicherer werdenden Konturen der Figurenstudien Tintoretto's erinnern.

### „ORA EGUALE A TIZIANO E ORA MINORE DEL TINTORETTO“?

Annibale Carraccis Urteil, er habe Tintoretto bisweilen auf dem Niveau Tizians, aber auch schlechter als einen Tintoretto erlebt, scheint bis heute seine Aktualität nicht eingebüßt zu haben (Perini 1990, 51, 154). So lässt sich noch immer eine Spaltung in der Tintoretto-Forschung zwischen einem restriktiven, kennerschaftlichen Attributionismus und einer offeneren Auseinandersetzung mit den Werken Jacopos und seiner Werkstattmitarbeiter, bei der Gemälde und Zeichnungen insgesamt als die Resultate der *officina Tintoretto* angesehen werden, feststellen. Trotz des in den letzten Jahrzehnten deutlich erweiterten Kenntnisstands zu Aufbau und Ökonomie der venezianischen *botteghe* (vgl. etwa Tagliaferro et al. 2009) ist Erasmus Weddigens Kommentar: „Die Erwähnung möglicher Mitarbeit der Bottega ist heute kein Makel mehr“ (2018, 8)

leider noch immer eher Wunsch als Wirklichkeit. Für das Frühwerk trifft dies auf besondere Weise zu, da Rodolfo Pallucchini schon 1950 die Beteiligung anderer Künstler an Jacopos Werken für die Zeit vor 1548 kategorisch ausgeschlossen hat: „È davvero assurdo pensare che il Tintoretto ai suoi inizi, sui venticinque anni, avesse già una bottega od una scuola.“ (Pallucchini 1950, 88; ganz anders etwa Tietze 1948, 54: „Auch Tintoretto hat von Anfang an über eine leistungsfähige Werkstatt verfügt.“) Dass diese Behauptung bereits durch die nunmehr allgemein akzeptierte Zusammenarbeit mit Galizzi, mit dem Jacopo wohl bis zu seinem Umzug in den Sprengel von San Marziale nahe der Madonna dell'Orto etwa 1546/47 zusammenarbeitete, revidiert werden muss, erscheint nur logisch. Auch ist heute klar, dass Tintoretto trotz der nicht dokumentierten Ausbildungszeit kaum autodidaktisch die Malerei erlernt haben kann, sondern vor seiner Eigenständigkeit selbst als Gehilfe in einer Werkstatt, wahrscheinlich derjenigen Bonifacio de' Pitatis, tätig und also mit dem arbeitstei-



Abb. 6 Jacopo Tintoretto (?),  
Zwei kämpfende Figuren.  
Schwarze Kreide auf blauem  
Papier, 75 x 85 mm. Or-  
léans, Musée des Beaux-  
Arts, Inv.-Nr. 1680.album  
1.90 [© cliché François Lau-  
ginie]



**Abb. 7 Jacopo Tintoretto und Werkstatt, Krönung eines Dichters durch Apollo/Ore, 1570er Jahre (?). Öl/Lw., 261,6 x 228,6 cm. Dorset, Kingston Lacy House, National Trust, Inv.-Nr. 1257229 (© National Trust Images)**

beinahe unnötig zu erwähnen, dass er diese nur dank einer großen Anzahl an Mitarbeitern bewältigen konnte. Ilchman und Echols publizierten bereits 2009 die sogenannte ‚Tintoretto Checklist‘, eine Liste mit Werken, die nach Ansicht der beiden Autoren von der Hand Tintoretts selbst und ohne wesentliche Mitarbeit der Werkstatt oder von Familienmitgliedern entstanden, wo-

ligen Werkstattbetrieb vertraut war (Krischel 2017b, 47ff.). Denkbar wäre auch, wie Michel Hochmann vorschlägt, dass Tintoretto Mitarbeiter gerade am Beginn seiner Karriere nicht über längere Zeiträume, sondern nur gelegentlich engagierte, damit sie ihm bei bestimmten Aufträgen assistierten, was die Effizienz der künstlerischen Produktion enorm steigern konnte (2017b, 39: „mehr oder minder gelegentlich“).

Der Meinung Pallucchinis schließen sich die Kuratoren der Ausstellungen des Palazzo Ducale in Venedig und der National Gallery in Washington, Frederick Ilchman und Robert Echols, an, nach deren Ansicht die Werkstattproduktion erst in den 1580er Jahren zunimmt (Ilchman/Echols 2018, 28). Dies widerspricht jeder dokumentarischen Evidenz und auch den Aussagen der Zeitgenossen: So schreibt etwa Francesco Sansovino schon 1561, dass Tintoretto zu viele Aufträge auf einmal annahm („e certo che egli abbraccia troppo“, Sansovino 1565 [1561], 20), und es scheint

durch der 1982 von Paola Rossi vorgelegte Werkkatalog entschlackt werden sollte (Ilchman/Echols 2009; Pallucchini/Rossi 1982). Diese Herangehensweise sollte auch für die Ausstellungsplanung und bezüglich des Katalogs den „most accurate view of the artist possible“ (Ilchman/Echols 2018, XIV) vermitteln – und zwar unter Ausschluss aller Arbeiten von Künstlern, die Ilchman und Echols aufgrund ihrer Rolle als Mitarbeiter in der Werkstatt als minderwertig einstufen: „Lesser/weaker artists“ (ebd.).

Dass eine Einschätzung darüber, welche Werke gänzlich eigenhändig seien, selbstredend immer subjektiv bleibt, zeigte sich dann auch in der Ausstellung, die trotz entgegengesetzter Bemühungen der Kuratoren, aber zur Bereicherung aller Besucher, dennoch eine beträchtliche Anzahl an Werken enthielt, an denen Tintoretts Mitarbeiter mitwirkten. Der Blick auf den ‚authentischen‘ Tintoretto wurde in der Ausstellung nur durch den Anspruch und die Proklamation der Eigenhändig-

keit kaschiert, einen Anspruch, der Jacopo selbst völlig befremdlich erschienen wäre, da er seine Mitarbeiter nicht umsonst in seinem Stil schulte. Schon Tietze schrieb in seinem heute erstaunlich aktuell wirkenden Buch von 1948: „Dieser ist nicht der persönliche Stil Tintoretto's, aber er umfängt ihn wie der Geigenkasten die Geige, alle Formen vergrößernd, aber doch von ihnen abhängig. Der tintoretteske Stil ist nicht nur eine Verarmung, sondern auch eine Bereicherung des Stils Tintoretto's; er geht zahllose Verbindungen mit ihm ein, ermöglicht Übergänge und Mischungen, verlängert die Hand des Meisters, vervielfältigt seine Wirksamkeit und gestattet, künstlerische Prinzipien, die im Grunde doch sein persönlichstes Gut sind, in größerem Maßstab auszuprobieren. [...] zwischen dem ihm im engeren und im weiteren Sinne Eigenen liegen hundert Abstufungen, die es unmöglich machen, die Werke lediglich nach dem vermutlichen Mehr oder Weniger der Eigenhändigkeit der Ausführung zu bewerten.“ (58)

Es verwundert kaum, dass Kunsthistoriker wie Bernard Aikema die von Ilchman und Echols vertretene Vorstellung des allein schaffenden Maler-genies Tintoretto für beschränkt – „limitata, monolitica“ (Aikema 2017, 161) – halten, während andere sich durchaus dieser Form von Attributionismus anschließen. Miguel Falomir, der sich in seinem Beitrag zum Katalog *Tintoretto 1519–1594* mit den mythologischen Gemälden Tintoretto's beschäftigt, ignoriert etwa die großen Unterschiede in der Ausführung von Gesichtern (beispielsweise der Soldaten) in der *Entführung der Helena* (Prado, Inv.-Nr. P 000399) ebenso wie die zahlreichen Pentimenti und Unsicherheiten in der Positionierung von Figuren im Musen-Bild von Hampton Court (*Abb. 3*), das schon Tietze für eine „große Atelierausführung“ hielt (Tietze 1948, 58), und an dem sicherlich – wie auch an der ähnlichen Variante in Indianapolis und einem Fragment in Amsterdam – Künstler wie Paolo Fiammingo beteiligt waren. Falomir behauptet (konform mit den Herausgebern): „these are works of the highest quality, showing virtually no evidence of workshop assistance [...].“ (2018, 196) An der Qualität dieser Werke besteht kein Zweifel.

Essays anderer Autoren des Katalogs behandeln Tintoretto weniger isoliert und fördern neue Resultate zutage. So deutet Roland Krischel erstmals die Aussage Ridolfis neu, welcher in seinen *Maraviglie* beschreibt, dass Tintoretto mit Hilfe kleiner Miniaturtheater-Boxen seine Bilder vorbereitete (Ridolfi 1924 [1648], 15; Krischel 2018b, 67). Interpretiert man diesen Topos mit Krischel einmal anders, können diese kleinen Szenerien auch als *modelli* oder Nachbildungen tatsächlicher Räume in den Kirchen oder Palazzi verstanden werden, für die Jacopo seine Bilder anfertigte. Dass Tintoretto den Lichteinfall in seinen Gemälden stets mit dem realen zu koordinieren suchte, ist bekannt. Ob ihm die kleinen Architekturmodelle (sofern es sich hierbei nicht wirklich nur um einen bloßen Topos auf dem Papier des Viten-schreibers handelt) bei diesen Planungen behilflich waren, ist ein neuer Gedanke. Diesem schließen sich auch Marsel Grosso und Gianmario Guidarelli, die Autoren eines jüngst erschienenen Kompendiums an, das die Verwendung bruchstückhafter Architekturelemente in Tintoretto's Bildern – zu denen bereits Erasmus Weddigen einige grundlegende Erkenntnisse beitragen konnte (Weddigen 2000, 233–268) – nun nicht nur in extenso behandelt, sondern zudem mit aufwendigen 3D-Rekonstruktionen belegt (Grosso/Guidarelli 2018, 70ff.).

Während die Washingtoner Ausstellung „den ganzen Tintoretto“ zeigte, wurde für die Ausstellungen in der Accademia und im Palazzo Ducale in Venedig eine klare zeitliche Trennlinie beim *Skla-venwunder* gezogen. Hierdurch konnte die Ausstellung im Palazzo Ducale thematisch gegliedert werden. Ein Thema war hierbei der besonders reizvolle Aspekt des ‚Recycling‘ – d. h. der Wiederverwendung von Figuren innerhalb von Tintoretto's Werken, die oft gespiegelt, gedreht oder anders gekleidet in weiteren Bildern des Venezianers wieder auftauchen. Leider wurde dieser Aspekt, der sinnvollerweise mit den Zeichnungen verbunden werden muss (wie bei Marciari 2018 geschehen), im Katalog nicht weiter angeschnitten oder vertieft. Es bleibt noch zu bemerken, dass Ilchmans und Echols' Katalog Tintoretto beinahe völlig

isoliert nicht nur von den vermeintlich „schwachen“ Werkstattmitarbeitern, sondern auch von seinen Malerkollegen behandelt, mit Ausnahme von Giorgio Tagliaferro, dem es gelingt, nicht nur eine adäquate Bildbetrachtung für einige bisher stark überinterpretierte Werke wie das *Votivbild des Dogen Alvise Mocenigo* in der Sala del Collegio und dessen *bozzetto* im Metropolitan Museum zu revidieren, sondern auch die Qualitäten von Tintoretts Malerei gegenüber denjenigen Veroneses abzugrenzen (Tagliaferro 2018). Die Rolle der *bottega* und bestimmter Mitarbeiter und Nachfolger wie etwa Domenico oder Marco Tintoretto und vor allem Sebastiano Casser ist bisher nicht hinlänglich untersucht und sollte zukünftig einer genaueren Betrachtung unterzogen werden. So hat schon Tietze über den besonders für seine Porträts gerühmten Casser, den Erben der Tintoretto-Werkstatt nach dem Tod Domenico's, bemerkt, „daß wir nicht ein einziges Beispiel seiner gerühmten Bildniskunst kennen, die offenbar im Unterholz des Tintorettesken untergetaucht ist.“ (1948, 58)

### „NOI POVERI VENEZIANI NON SAPIAMO DISEGNARE“

Dieses ironische Statement soll Tintoretto selbst in Gegenwart einer Gruppe aus Rom angereicher Flamen vorgebracht haben, die sich in der Ewigen Stadt wochenlang mit dem Zeichnen einer einzigen Figur in roter Kreide beschäftigt hatten (Ridolfi 1924 [1648], 65). Laut der bei Ridolfi wiedergegebenen Anekdote hatte der Venezianer den eifrigen Nachwuchs außerdem dadurch bloßzustellen versucht, dass er selbst eine Skizze in kürzester Zeit und mit nur wenigen virtuosen Schwüngen seines Pinsels zu Papier brachte. Zeichnen war für Tintoretto essentiell. Dies wird belegt durch hunderte heute in Museen und Privatsammlungen erhaltene Figurenstudien, Zeichnungen nach Skulpturen und einige wenige Kompositionsskizzen. Trotz etlicher Publikationen, die sich dieses komplexen Themas bereits in Form eines Überblicks anzunehmen versucht haben (v. a. Hadeln 1922; Rossi 1975; Rearick 2001; Whistler 2016) ist es keinem dieser Autoren gelungen, ein derart umfassendes Verständnis von Jacopo Tintoretts zeich-

nerischem Œuvre zu entwickeln wie John Marciari, der seine Ergebnisse in einer in New York (Morgan Library) und Washington (NGA) gezeigten Ausstellung sowie einem umfangreichen Katalog präsentiert (Marciari 2018). Eine weitere kleine Ausstellung Jonathan Bobers zur graphischen Produktion im Umfeld Tintoretts, zu der leider kein Katalog erschienen ist, ergänzte Marciaris Schau auf gelungene Art und Weise und rundete das Bild auch für den Bereich der Druckgraphik im Venedig des Cinquecento ab, in dem Tintoretto nicht selbst tätig war.

Marciaris Buch ist ein Meilenstein in der in Bezug auf das graphische Werk immer noch hinterherhinkenden Tintoretto-Forschung. Die größte Schwierigkeit in der Auseinandersetzung mit Jacopos Zeichnungen besteht darin, dass sein Prozess des Zeichnens häufig variierte, wodurch zeichnerische Herangehens- und Verfahrensweisen schlecht durch generalisierende Aussagen fassbar werden. Marciaris Analyse hat anderen Studien dabei eine wichtige methodische Grundlage voraus – nämlich die genaue Beobachtung der Originale, auf der alle Erkenntnisse des Katalogs basieren, weshalb sein Buch folgerichtig mit einem Appell an das Studium der Zeichnungen beginnt: „we must move away from an analysis based on literary dichotomies and look more to the drawings themselves.“ (2018, 16) Marciari beweist in der Untersuchung der Zeichnungen ein Talent, die Blätter in ihrer prozessualen Entstehung zu durchdenken, sie bestimmten Momenten des Malvorganges zuzuordnen und ihre Funktion innerhalb dieses Ablaufs zu verbalisieren. Das erklärte Ziel des Katalogs ist dabei, „to understand Jacopo's entire workshop practice rather than merely evaluating single sheets, and finally, the necessity of understanding not only Jacopo's style but also that of his followers in evaluating any given drawing“ (ebd., 24).

Marciaris Versiertheit im Hinblick auf Tintoretts ungewöhnliche und häufig wechselnde Verwendung von Zeichnungen und deren zeitliche Einordnung respektive den Entstehungsprozess des Gemäldes unterscheidet sich deutlich etwa vom restriktiven Blick Paola Rossis, die noch vor

einigen Jahren einen Artikel veröffentlichte, in dem sie alle Zeichnungen zurückweist, die nicht hundertprozentig dem von ihr konstatierten Schema entsprechen (Rossi 2011), wodurch ihr Aufsatz jedoch (wie schon der Katalog von 1975) den Charakter einer bloßen Händescheidung bekommt. Wichtig ist es zu akzeptieren, dass Tintoretto zum Teil ungewöhnliche Wege einschlug und immer wieder Ausnahmen von der Regel zu konstatieren sind – wie etwa eine stark durchmodellerte Studie zum *Christus am Kreuz* der Sala dell'Albergo der Scuola Grande di San Rocco (Victoria & Albert Museum, Dyce 235, *Abb. 4*) zeigt, in der anders als etwa von den Tietzes kritisiert (Tietze/Tietze-Conrat 1944, 269), die Figur Christi nicht nur ein leeres Drahtgerüst aus konkav und konvex aneinander gesetzten Strichen ist, sondern ein voluminös ausdifferenzierter Körper. Technik und Effekt erinnern bei diesem Beispiel deutlich an spätere Ölzeichnungen Palma il Giovanes, dem als einem der vielleicht interessantesten Nachfolger Tintoretto am Ende von Marciaris Katalog ein ausführliches Kapitel gewidmet ist.

Wie Marciari richtig feststellt, liegt die Quadrierung bei Tintoretto Zeichnungen bisweilen über oder aber unter der Figur, variiert in Größe und Verhältnis der Übertragung und schließt oft nur die (Körper-)Teile ein, die tatsächlich im Gemälde sichtbar werden, ohne ein feststehendes Prinzip. Die Tietzes hatten den Prozess, wie eine solche Zeichnung entsteht, völlig anders verstanden: „after having established on his diminutive stage the posture of the figures and their relations to each other, Tintoretto turned over to drawing the various figures by the help of the screen, isolated and without regard to the total composition.“ (Ebd.) Marciari verabschiedet sich nun gänzlich von der Idee dieser Miniaturbühnen, die, wie schon Julius von Schlosser zeigen konnte, ein beliebter Topos der Kunstschriftsteller in der Frühen Neuzeit waren (Schlosser 1913–14, 111ff.: „Hilfsmodelle für Maler“). Wenngleich viele Kunsthistoriker bis heute hartnäckig auf der Existenz dieser Boxen beharren (vgl. zuletzt Dalla Costa 2018, 146), hält Marciari ein solches Hilfsmittel für einen Künstler wie Tintoretto sicher zu Recht für ir-

relevant: „it seems absurd to expect that a mature and busy artist like Tintoretto would have required such a construction“ (2018, 18). Er zeigt auf, dass Tintoretto insbesondere in jungen Jahren den menschlichen Körper ausführlich nach dem lebenden Modell studierte und sich später schrittweise von diesem zunächst notwendigen Körperstudium löste, nachdem er die Proportionen bereits völlig verinnerlicht hatte. In seinen sogenannten *Sacco di noce*-Zeichnungen, in denen der männliche Körper aus vielen kleinen konvexen Linien addiert erscheint, zeigt sich das Abstraktionsvermögen des Künstlers am deutlichsten. Marciari begründet Ridolfis Anekdote mit dem Wunsch des Viten-Schreibers, sein Vorbild Tintoretto möglichst empirieorientiert oder gar intellektuell wirken zu lassen, womit er sicherlich den Kern getroffen hat.

## EXPERIMENT UND EDUKATION

So gelingt es ihm, den mit Blick auf die Zeichnungen bisher als eher eintönig eingestuften Tintoretto als einen vielseitigen Experimentator vorzustellen, der mit den verschiedensten Modi und Materialien spielte. Besonders gelungen sind Marciaris Erläuterungen zur Werkstattpraxis, die er besonders im Kapitel zu den Zeichnungen nach Skulpturen ausführlich darlegt. Während viele dieser Zeichnungen nach nachgeformten Modellen wie etwa Michelangelos *Samson und die Philister-Gruppe*, dem Kopf *Giuliano de' Medicis*, der sogenannten *Vitellus*-Büste bisher als eigenhändige Werke angesehen wurden, konnte Marciari durch genaue Beobachtung und präzise Kriterien feststellen, dass ein Großteil dieser Zeichnungen von Schülern Jacopo Tintoretto stammen muss, wobei die Zahl tatsächlich von ihm stammender Zeichnungen recht gering ausfällt. Dies ist ein wichtiger Schritt zum besseren Verständnis des Aufbaus der Tintoretto-Werkstatt und der dortigen Ausbildung, die schon der gern in diesem Zusammenhang präsentierte Stich Odoardo Fialettis zeigt (*Abb. 5*). Was die Graphik nicht abbildet, Marciari aber überzeugend herausarbeitet, ist, dass neben den Skulpturen und Gipsen auch die Zeichnungen des Meisters als Vorlagen dienten und vermutlich

direkt neben diesen angepinnt waren, um als Beispiel nicht nur für den konkreten Winkel der Anschauung der Figur zu dienen, sondern auch für den Stil und die Umsetzung auf Papier, die ebenso zu imitieren waren, weshalb zahlreiche dieser eigentlich nach plastischen Vorbildern entstandenen Studien heute äußerst flach wirken. Zeichnen war in der Tintoretto-Werkstatt ein essentieller Bestandteil der Ausbildung von Schülern und Aushilfen, weshalb eine grundlegende Studie zu den verschiedensten Arten der Unterweisung im Zeichnen, wie sie John Marciari nun vorgelegt hat, längst überfällig war. Es handelt sich bei dem Katalog um eine wahre ‚Schule des Sehens‘, durch dessen Lektüre die LeserInnen im Anschluss in der Lage sind, Zeichnungen Jacopos von denjenigen seiner Mitarbeiter und Domenicos abzugrenzen oder auch zeitliche Einordnungen vorzunehmen, ohne dabei jedoch die Funktion der Zeichnungen als Bestandteil eines Arbeitsprozesses misszuverstehen, an dem notwendigerweise mehrere Künstler beteiligt waren.

**E**in Desiderat stellt weiterhin das Thema der Kompositionsskizzen Tintoretto's dar, die sich in sehr kleiner Zahl erhalten haben. Ganz offensichtlich handelt es sich um einen sammlungsgehistorisch begründeten Verlust. Dass große Konvolute an Einzelfigurenzeichnungen erhalten sind, aber verhältnismäßig wenige Kompositionsskizzen, darf nicht darauf schließen lassen, dass er solche Vorzeichnungen insbesondere für komplexere Gemälde nicht anfertigte. Vielmehr deutet alles darauf hin, dass Figuren- und Kompositionszeichnungen, die auch im Arbeitsablauf der *bottega* eine je unterschiedliche Rolle spielten, getrennt von einander aufbewahrt und nach dem Tod Tintoretto's beziehungsweise Domenicos weitergegeben oder verkauft wurden. Offenbar ist die Mappe/Sammlung, in der sich die Kompositionszeichnungen beinahe vollständig befanden, zu einem unbestimmten Zeitpunkt verschollen oder zerstört worden. Die wenigen noch erhaltenen Blätter sollten künftig einer umfassenden vergleichenden Analyse unterzogen werden. Oft handelt es sich lediglich

um Fragmente oder Skizzen auf Blättern mit bekannten Skulpturenzeichnungen. Dem Korpus der Kompositionszeichnungen soll an dieser Stelle ein weiteres, bislang unpubliziert gebliebenes Zeichnungsfragment mit dem schemenhaft angedeuteten Kampf zweier Figuren in Orléans hinzugefügt werden (*Abb. 6*), welches durchaus vergleichbar ist mit den bisher bekannten kleineren *schizzi* auf blauem Papier (etwa in Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. I 225 oder in einer französischen Privatsammlung, Krischel 2012, 54, usw.). Auch zum Bereich der Kompositionszeichnungen enthält Marciari's Katalog neue Ideen und (teils gewagte) Zuschreibungsversuche (etwa GDSU, Inv.-Nr. 13030F). Die umstrittene Ölstudie (Museo Capodimonte, Inv.-Nr. 1031), deren Zuschreibung bisher zwischen Domenico (Rossi) und Jacopo Tintoretto (Rearick u. a.) hin- und hergeschoben wurde, wird bei Marciari völlig neu verhandelt, und es wird eine neue Möglichkeit zur Einordnung vorgeschlagen: Es handelt sich demnach um eine Zeichnung Jacopos, deren Stil in der Verwendung von Ölfarbe über schwarzer Kreide Domenico später Anlass zur Verwendung dieser Technik gegeben haben könnte, von dem weitaus mehr solcher Blätter erhalten sind.

### „PIÙ DIFFICILMENTE RINASCHINO I TINTORETTI, CHE GLI APELLI“

Welche Rolle diese Kompositionszeichnungen innerhalb des Malprozesses spielten und wo genau sie zeitlich zwischen den Einzelfigurenstudien und der Unterzeichnung einzuordnen sind, bleibt künftig anhand des vorhandenen Materials genauer zu diskutieren. Dabei muss auch untersucht werden, inwiefern für kleinere und weniger figurenreiche Kompositionen (wie etwa die *Heilige Familie* in Yale, University Art Gallery, Inv.-Nr. 2015.138.1), unter deren oberster Malschicht sich oft detaillierte Unterzeichnungen finden, ebenfalls Kompositionsstudien auf Papier angefertigt oder aber direkt auf der Leinwand gearbeitet wurde. Eine Untersuchung der Bildgenese zwischen Unterzeichnung und Vorzeichnungen muss stets auch einen restauratorischen Blickwinkel mit einschließen. Derzeit befindet sich eine Publikation

zu diesem Thema von John Marciari und Joanna Dunn (Restauratorin, NGA Washington) in Planung. Überhaupt haben vor allem technische Untersuchungen von Bildern Tintoretts in den letzten Jahren und Jahrzehnten neue Erkenntnisse über den Malvorgang geliefert (vgl. u. a. Joyce Plesters' zahlreiche Publikationen; Bohlmann 1998; Weddigen 2009; Weddigen 2018, 45–70). Interessant wären künftige Analysen der sogenannten ‚Patches‘ (auf die Leinwand geklebte Leinwandstücke, die eine Art Pentimento darstellen und der Korrektur bestimmter Stellen insbesondere in Porträts dienen) oder des Einsatzes von Chrysographie auf den Ölgemälden. Neue Untersuchungen seiner Gemälde in Venedig und von deren Rückseiten (ein Beitrag von Ornella Salvadori, Enrico Fiorin und Stefano Volpin hierzu wird in den Akten der Tintoretto-Tagung des Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Venedig, 30.9.–2.10.2019, voraussichtlich 2020 erscheinen) haben zudem ergeben, dass die verwendeten Öl- und Temperafarben oft durch die Leinwand filtriert sind und sich nun ganze Kompositionen spiegelverkehrt auf der Rückseite des Bildträgers abzeichnen, ein Phänomen, das bei anderen Künstlern des Cinquecento – etwa Veronese – nicht bekannt ist und zukünftig näher auf seine Ursachen hin untersucht werden sollte. Weiterhin herrscht Uneinigkeit über Tintoretts Religiosität, wobei einige Autoren ihm gerne eine „deeply felt religiosity“ (Ilchman/Echols 2018, 202) zusprechen möchten, während andere seine Lektüre in Venedig verbotener Bibelausgaben und den Kontakt zu Häretikern der Terraferma betonen (Weddigen 2018, 129ff.).

**E**s wäre wünschenswert, dass künftige Ausstellungen – wie bereits in Köln und der Morgan Library – auch fragwürdige Werke und insbesondere diejenigen der Werkstatt Tintoretts stärker in den Fokus rückten (wie in einer Ausstellung 1998 in Paris geschehen, vgl. *Tintoret. Une leçon de peinture*). So sind in den letzten Jahrzehnten verschiedene Bilder aufgetaucht, zu denen es auch aufgrund mangelhafter Dokumentation noch im-

mer an angemessener Auseinandersetzung fehlt – dies trifft vor allem auf Werke zu, die nicht auf Ilchmans und Echols' ‚Checklist‘ stehen, wie etwa das Deckenbild im Kingston Lacy House in Dorset mit der *Krönung eines Dichters* (Abb. 7), das laut Gustav Friedrich Waagen aus einem Palazzo der Grimani in Venedig stammt (1857, 379), oder ein im Dorotheum verauktioniertes Schlachtenbild (Dorotheum Wien, 18. Oktober 2016, Los 26, jetzt Sammlung Alana). Aus einer Beschäftigung mit diesen unbekannteren Werken und denjenigen, an denen größtenteils Werkstattmitarbeiter beteiligt waren, könnte ein umfassenderes Verständnis der Arbeitsteilung in der Tintoretto-Werkstatt resultieren, ein Problem, dessen sich bis heute nur wenige Kunsthistoriker annehmen möchten. Dies gilt auch für bekannte Schüler, allen voran für Jacopos Sohn Domenico, sein Nachfolger in der Leitung des Familienunternehmens, zu dessen Kunstproduktion bisher nur unvollständige Einzeluntersuchungen vorliegen, wenngleich mit Marciaris Katalogtext zu Domenico nunmehr eine Grundlage zumindest für den Bereich von Domenicos Zeichnungen existiert. Ein Projekt Gabriele Matinos verspricht künftig neue Erkenntnisse zu Domenicos Werken und Arbeitsweise (bereits erschienen: Matino 2018). Dass dieser stets etwas stiefmütterlich behandelt wurde, liegt möglicherweise stärker in seiner Rolle als Epigone des Vaters begründet als in der vermeintlich mangelhaften Qualität seiner Werke, aus denen bereits Ridolfi (1924 [1648], 257) in der Vita Domenicos das schlagende Urteil ableitete, dass eher ein neuer Apelles als ein neuer Tintoretto geboren werde.

## LITERATUR

- Actas 2009:** Jacopo Tintoretto (Actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto, Madrid, Museo del Prado, 26./27.2.2007), hg. v. Miguel Falomir, Madrid 2009.
- Aikema 2017:** Bernard Aikema, *L'Ecce Homo* di San Paolo e la bottega tintoretiana negli anni sessanta, in: Cassegrain et al. 2017, 158–169.
- Ballarin 1996:** Alessandro Ballarin, Jacopo Bassano, Bd. I-I (Tavole), Cittadella (PD) 1996.
- Bercken 1942:** Erich von der Bercken, Die Gemälde des Jacopo Tintoretto, München 1942.

- Bercken/Mayer 1923:** Erich von der Bercken/August Liebmann Mayer, Jacopo Tintoretto, München 1923.
- Bohlmann 1998:** Carolin Bohlmann, Tintoretto's Maltechnik. Zur Dialektik von Theorie und Praxis, München 1998.
- Brandenburger/Nalebuff 2008:** Adam Brandenburger/Barry Nalebuff, Coopetition: kooperativ konkurrieren: mit der Spieltheorie zum Geschäftserfolg, Rieck 2008.
- Cassegrain et. al. 2017:** Guillaume Cassegrain/Augusto Gentili/Michel Hochmann/Valentina Sapienza (Hg.): La giovinezza di Tintoretto (Atti del convegno internazionale di studi, Venedig, Fondazione G. Cini, 28./29.5.2015), Venedig 2017.
- Cottrell 2009:** Philip Cottrell, Painters in Practise: Tintoretto, Bassano and the Studio of Bonifacio de' Pitati, in: *Actas* 2009, 50–57.
- Dalla Costa 2018:** Thomas Dalla Costa, Drawings and Draughtsmanship in Sixteenth-Century Venice: Tintoretto and Veronese in Comparison, in: *artibus et historiae* 78, 2018, 141–154.
- Echols 1995:** Robert Echols, Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto, in: *artibus et historiae* 31, 1995, 69–110.
- Falomir 2018:** Miguel Falomir, Mythologies, in: *Tintoretto 1519–1594*, 190–199.
- Il giovane Tintoretto**, Ausst.-Kat. (Accademia, Venedig, 7.9.2018–6.1.2019), hg. v. Roberta Battaglia/Paola Marini/Vittoria Romani/Maria Beltramini, Venedig 2018.
- Grosso/Guidarelli 2018:** Marsel Grosso/Gianmarco Guidarelli, Tintoretto e l'architettura, Venedig 2018.
- Hadeln 1922:** Detlev von Hadeln, Zeichnungen des Giacomo Tintoretto, Berlin 1922.
- Hadeln 1926:** Detlev von Hadeln, Some paintings and drawings by Tintoretto, in: *Burlington Magazine for connoisseurs* 48, 1926, 115f.
- Hochmann 2015:** Michel Hochmann, Colorito. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance, Turnhout 2015.
- Hochmann 2017a:** Michel Hochmann, La giovinezza del Tintoretto. Qualche riflessione sullo stato della questione, in: Cassegrain et. al. 2017, 2–17.
- Hochmann 2017b:** Michel Hochmann, Tintoretto und die venezianische Malerwerkstatt um 1530–1540, in: *Tintoretto – A Star was Born*, 38–45.
- Ilchman/Echols 2009:** Frederick Ilchman/Robert Echols, Checklist, in: *Actas* 2009, 120–150.
- Ilchman/Echols 2018:** Almost a Prophet: The Art of Jacopo Tintoretto, in: *Tintoretto 1519–1594*, 1–35.
- Krischel 2007:** Roland Krischel, Tintoretto and the Sister Arts, in: *Tintoretto*, Ausst.-Kat. (Madrid, Museo del Prado, 30.1.–13.5.2007), hg. v. Miguel Falomir, Madrid 2007, 115–138.
- Krischel 2012:** Roland Krischel, Tintoretto religioso, in: *Tintoretto*, Ausst.-Kat. (Rom, Scuderie del Quirinale, 25.2.–10.6.2012), hg. v. Vittorio Sgarbi, Mailand 2012, 48–57.
- Krischel 2017a:** Roland Krischel, Tintoretto's „Pleasure Garden with a Maze“: An Allegory of Human Life, in: Cassegrain et. al. 2017, 84–95.
- Krischel 2017b:** Roland Krischel, Wer ist der junge Tintoretto?, in: *Tintoretto – A Star was Born*, 46–55.
- Krischel 2018a:** Roland Krischel, Tintoretto in Cittadella – Kunst und Dissidenz, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 79, 2018, 127–187.
- Krischel 2018b:** Roland Krischel, Tintoretto at Work, in: *Tintoretto 1519–1594*, 62–83.
- Longhi 1946:** Roberto Longhi, Viatico per cinque secoli di pittura veneziana, Florenz 1946.
- Marciari 2018:** John Marciari, Drawing in Tintoretto's Venice, Ausst.-Kat. (New York, Morgan Library & Museum, 12.12.2018–6.1.2019), New York 2018.
- Matino 2018:** Gabriele Matino, Domenico Tintoretto's Life Drawing: Anatomy of an artistic Reform, in: *Art, Faith and Medicine in Tintoretto's Venice*, Ausst.-Kat. (Venedig, Scuola Grande di San Marco, 6.9.2018–6.1.2019), hg. v. Gabriele Matino/Cynthia Klestinec, Venedig 2018, 85–93.
- Pallucchini 1950:** Rodolfo Pallucchini, La giovinezza del Tintoretto, Mailand 1950.
- Pallucchini/Rossi 1982:** Rodolfo Pallucchini/Paola Rossi, Jacopo Tintoretto. Le opere sacre e profane, 2 Bde., Mailand 1982.
- Perini 1990:** Giovanna Perini (Hg.), Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio, mit einem Vorwort von Charles Dempsey, Bologna 1990.
- Rearick 2001:** William R. Rearick, Il disegno veneziano del Cinquecento, Mailand 2001.
- Ridolfi 1924 [1648]:** Carlo Ridolfi, Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato, Bd. 2, hg. v. Detlev von Hadeln, Berlin 1924 [1648].
- Rossi 1975:** Paola Rossi, I disegni di Jacopo Tintoretto, Florenz 1975.
- Rossi 2011:** Paola Rossi, Disegni della bottega di Jacopo Tintoretto, in: *Arte Veneta* 68, 2011/12, 57–89.
- Sansovino 1565 [1561]:** Francesco Sansovino, Delle cose notabili che sono in Venetia, Venedig 1565 [1561].
- Schlösser 1913–14:** Julius von Schlösser, Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance. Fragmente zur Geschich-

te der Renaissanceplastik, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 31, 1913–14, 67–136.

**Tagliaferro 2018:** Giorgio Tagliaferro, Celebrating the most serene Republic, in: *Tintoretto 1519–1594*, 208–217.

**Tagliaferro et al. 2009:** Giorgio Tagliaferro/Bernard Aikema/Matteo Mancini/Andrew John Martin (Hg.), *Le botteghe di Tiziano*, Florenz 2009.

**Thode 1901:** Henry Thode, *Tintoretto*, Bielefeld 1901.

**Tietze 1948:** Hans Tietze, *Tintoretto. Gemälde und Zeichnungen*, London 1948.

**Tietze/Tietze-Conrat 1944:** Hans Tietze/Erica Tietze-Conrat, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*, New York 1970.

**Tintoretto 1519–1594**, Ausst.-Kat. (Venedig, Palazzo Ducale, 7.9.2018–6.1.2019/Washington, National Gallery of Art, 24.3.–7.7.2019), hg. v. Frederick Ilchman/Robert Echols, Venedig 2018.

**Tintoretto – A Star was Born**, Ausst.-Kat. (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 6.10.2017–28.1.2018/Paris, Musée du Luxembourg, 6.3.–1.7.2018), hg. v. Roland Kriechel, München 2017.

**Tintoret. Une leçon de peinture**, Ausst.-Kat. (Paris, Centre culturel du Panthéon, 2.10.–13.12.1998), hg. v. Giovanna Nepi Scirè, Mailand 1998.

**Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice**, Ausst.-Kat. (Boston, Museum of Fine Arts, 15.3.–

16.8.2009/Paris, Louvre, 14.9.2009–4.1.2010), hg. v. Frederick Ilchman, Farnham 2009.

**Waagen 1857:** Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss., etc.*; Bd. 4 (Supplement: Galleries and cabinets of art in Great Britain), London 1857.

**Weddigen 2000:** Erasmus Weddigen, Jacomo Tentor F. Myzelien zur Tintoretto-Forschung. Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion, München 2000.

**Weddigen 2009:** Erasmus Weddigen, *The Works of Tintoretto: Sewn, Designed, Patched and Cut. The uncertainty of canvas measurements*, in: *Actas 2009*, 151–164.

**Weddigen 2018:** Erasmus Weddigen, Jacomo Tentor F. Myzelien II zur Tintoretto-Forschung. Rückblicke, Einblicke, Exkurse, Exkursionen, München 2018.

**Whistler 2016:** Catherine Whistler, *Venice & Drawing 1500–1800: theory, practice and collecting*, New Haven/London 2016.

**MARIA ARESIN, M.A.**  
Wissenschaftliche Volontärin,  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
[maria.aresin@googlemail.com](mailto:maria.aresin@googlemail.com)

## VON DER REDAKTION AUSGELESEN

**Carl Heinrich von Heineken in Dresden und auf Schloss Altdöbern.** Hg. Martin Schuster, Thomas Ketelsen. Beitr. Martin Schuster, Thomas Ketelsen, Uta Christina Koch, Virginia Spenlé, Torsten Sander, Maureen Cassidy-Geiger, Nina Simone Schepkowski, Tobias Pfeifer-Helke, Véronique Mey-

er, William McAllister Johnson, Kristel Smentek, Thomas Liebsch, Hans-Christian Feldmann, Stefan Dürre, Sylvia Drebing, Stefan Hohmann, Anke Fröhlich-Schauseil, Werner Schuricht. (Schriftenreihe der Carl Heinrich von Heineken Gesellschaft, Bd. 1). Dresden, Sandstein Verlag 2018. 456 S., zahlr. meist farb. Abb. ISBN 978-3-95498-403-9. € 48,00.

Bislang war Carl Heinrich von Heineken (1707–1791) in der Forschung lediglich als Leiter des Dresdner Kupferstichkabinetts am Hof des Kurfürsten

Friedrich August II. (1694–1763) bekannt, wo er sich rasch Verdienste bei der Etablierung

