

# Tintoretto und die Judasfrage

"Verum tamen ecce manus tradentis me, mecum est in mensa" (Lk. 22,21).

Die verschiedenen *Ultime Cene* Tintoretts – auch die mit wenig Überzeugung zuschreibbaren – Revue zu passieren<sup>1</sup> ist mehrfach unternommen worden. Den Focus auf eine

---

## 1) *Ultima cena* 1547 dat. (das Mahl segnend, zugleich prophetisch, die entlarvenden Worte Christi betreffend)

Venedig, San Marcuola, Scuola del Santissimo Sacramento

"frontale", Breitformat, eigenhändig (*Lavanda* daselbst unabhängig)

Judas: Tischvorderkante, links vom Bildmittelpunkt mit Christus (antithetisch zu Apostel) nimbiert mit sichtbarer im Rücken gehaltener Börse.

## 2) *Ultima Cena* ca. 1550 (Brot segnend)

Museo de la Real Academia de b.a. de San Fernando Madrid

"frontale", Breitformat, Werkstattwiederholung von 1)

Judas: wie 1), unnimbiert.

## 3) *Ultima Cena* ca. 1550-55 (prophetisch)

privat (Pallucchini/Rossi 1982, I, Cat. 113)

"frontale" breitformatig klassisch-byzantinisch/nordische Reihung um planparallele Mensa von Werkstatt-Gehilfen wohl in Eigenregie entstanden.

Judas: 2. wie 1) Christus gegenüber, schwach nimbierte Rückenfigur von vierten mit Börse im Gürtel.

## 4) *Ultima Cena* 1559 dat. (prophetisch)

Paris, St. François-Xavier aus San Felice, Venedig (Scuola del Santissimo Sacramento)

"frontale", einzelne linke Seitenwand, Breitformat; teilweise Werkstattausführung.

Judas: wie 1) und 2) mit Börse; Jünger unnimbiert.

## 5) *Ultima Cena* ca. 1563/64 (prophetisch)

Venedig, San Trovaso, Scuola del Santissimo Sacramento

"laterale" (linksseitig) zu *Lavanda dei piedi* (London), Breitformat, eigenhändig.

Judas: in Falllinie mit Bodenperspektive und segnendem Christus, in Schreckposition an der Tischvorderkante kauern neben umgestürztem Stuhl.

## 6) *Ultima Cena* ca. 1565/68 ? (eucharistisch)

Venedig, San Simeone Profeta, Scuola del Santissimo Sacramento (chem. Versammlungsraum)

"frontale", wohl mit obliquem Einblick, Breitformat, Werkstatt.

Judas: an der vorderen Tischmitte Christus gegenüber, gelbgewandete Rückenfigur mit Mütze und Börse.

## 7) *Ultima Cena* 1568 (prophetisch)

Venedig Basilika San Marco, Mosaik Domenico Bianchini

(Pall./Rossi I 1982 S.237, Abb 617)

nach Entwürfen Tintoretts oder Bottega; spannungslos und traditionsgebunden wie 3).

Judas: isoliert am rechten planparallelen Tisch mit Börse, nach Schüssel ausgreifend.

## 8) *Ultima Cena* ca. 1574/75 (eucharistisch)

Venedig, San Polo, Scuola del Santissimo Sacramento (über "banco" d. ehem. Versammlungsraums)

"frontale" mit obliquem Einblick und diagonale Fliesenausrichtung wie im Kirchenraum.

Breitformat, eigenhändig.

Judas: Gegenüber Christi, das Brot empfangend, wie alle Jünger unnimbiert.

## 9) *Ultima Cena* 1579/1581 (eucharistisch)

Venedig, Scuola Grande di San Rocco, Wandfeld der Sala Grande links neben dem Altar

leicht hochformatig; eigenhändig, mit Gehilfen im Vordergrund.

Judas: abgerückt von Christus am hinteren Ende des Tisches, beleuchteter Rücken mit Börse im Gürtel.

## 10) *Ultima Cena* ca. 1580 (eucharistisch)

Venedig, Sakristei von Santo Stefano (ehem. Santa Margherita)

mit *Lavanda* und *Orazione nell'Orto* grosses Mittelstück einer Trilogie, Breitformat, weitgehende Mitarbeit von Gehilfen sowie Domenico; Abhängigkeit von 9) nur umgekehrte Tafelachse und Personen.

einzigste Apostelfigur zu richten hingegen nicht<sup>2</sup>. Diese Methode könnte uns helfen Tintoretts Kopf und Hand von den Mitläufern seiner Bottega auszusondern<sup>3</sup> und seine Motivationen bezüglich der Judasfrage zu klären.

Über die Figur des Judas Ischariot<sup>4</sup> sind in theologischer Hinsicht Bände geschrieben worden. Die ikonographische und ikonologische Betrachtung der Abendmahlsbilder steht dem nicht nach. Für Tintoretto besteht, was Judas angeht, ein gewisses Vakuum, auch wenn ihm das Thema der *Ultima Cena* und sein Beliefern zahlreicher Bruderschaften des **Santissimo Sacramento** über ein Dutzend Male Gelegenheit bot, sich als Autor oder Entwerfer mit der Gestalt des Verräters Jesu auseinanderzusetzen. Laienpublikum und Kenner haben diese im Bildverbände des öftern verkannt und an falscher Stelle gesucht. Die Zwiespältigkeit, die Zwölfboten mit einem Nimbus oder einer Aureole auszustatten, die in vielen Fällen auch Judas einschloss, machte es einem gewissenhaften Künstler nicht leicht, den Moment, in dem der Entlarvte seiner bildlichen Heiligkeit verlustig ging, zu bestimmen. Es gab die Alternative, lediglich Christus mit einem Kreuznimbus zu versehen, alle Jünger mit einem sachten Schimmer ums Haupt auszuzeichnen oder ganz auf ihre Hervorhebung zu verzichten (4). Oder aber man versagte sie nur Judas (3, 9) und setzte ihm in vielen Fällen eine Mütze auf den Kopf, die eine Nimbierung obsolet machte (12). Vermutlich infolge der Edikte des Tridentinums (besonders jenes vom 11. Oktober 1551, das nur noch die Verabreichung des Brotes erlaubte) zeigt sich eine Tendenz eher das *eucharistische* Motiv herauszustreichen und den Disput um Judas zu entschärfen. Aber war er nun tätlicher Verbrecher oder ausführendes Opfer göttlicher Heilsintention? War er, wie Origines es noch sah, ein Heiliger und verdiente eine Aureole? Oder galt das Johanneswort (Joh.13,26) "Und nach dem Bissen, da fuhr der Satan in ihn." Auch Tintoretto muss sich über das Paradoxon Gedanken gemacht haben.

---

Judas: an der Längsseite (nahezu identisch zu 9): unnimbiert, vom niedergebeugten Apostel verdeckt, Börse.

**11)Ultima Cena ca.1590 (eucharistisch)**

Lucca, Cattedrale San Martino

hochformatiges Altarblatt, Domenico und Werkstatt

Judas: wohl vorderster Jünger in Fallinie Christi, Börse unter der rechten Hand.

**12)Ultima Cena 1592/94 (eucharistisch)**

Venedig, San Giorgio Maggiore, rechte Choraumseite gegenüber *Raccolta della Manna*

"laterale" mit schräger Einsicht vom Altar her.

Breitformat; weitgehende Konzeption Domenicos.

Judas: unnimbiert mit Mütze und isoliert auf der Längsseite des Tisches gegenüber Christus.

<sup>2</sup> mit Ausnahme des Essays von Augusto Gentili und Guerrino Lovato, *La borsa di Giuda e il dito di Tommaso* (in: *La bilancia dell'Arcangelo*, 2009) bezüglich der *Ultima Cena* von Jacopo Bassano der Galleria Borghese in Rom, von 1546/48.

<sup>3</sup> wie bildphilologisch dies Robert Echols und Frederick Ilchman bestens für das Thema der *Ultima Cena* in: Actas Madrid 2009, S.104ff, Kap. *A case in point: The Last Supper* unternommen haben. Ihrer selektiven Auswertung ist voll zuzustimmen.

<sup>4</sup> Um Judas Ischarioth rankt Voragine's Legenda Aurea zu Anfang der Apostelvitae seines Substituten Matthias unter dem Vorbehalt apokrypher Überlieferung ein abstruses Verbrechensgeflecht: der auf Grund eines unheilverkündenden Traums wie Moses Ausgesetzte und von einer Königin Aufgezogene wird in von Eifersucht und Prügeln belasteter Jugend zum Mörder seines Stiefbruders. Er bringt es wie Joseph in Potiphars Diensten zum Schaffner des Pilatus, auf dessen Gier zum Äpfeldieb geworden tötet er, ein zweiter Ödipus, ungewollt den eignen Vater und heiratet die Mutter, stösst als Reuiger zu Jesus als Säckelmeister, kann aber das Stehlen nicht lassen und betrügt die Gemeinschaft der Apostel, verkauft schliesslich seinen Herrn um 30 Silberlinge, erhängt sich am Ende und wird den Teufeln ausgeliefert...Aus diesem Abschaum ein menschliches Gesicht zu destillieren dürfte nur wenigen überlegenen Künstlern gelungen sein. Tintoretto folgt weitgehend den testamentlichen wenn auch divergierenden Nachrichten.

In der frühesten *Ultima Cena* Tintoretts von **San Marcuola** "1547" kam ein herkömmliches, zentral orientiertes Figurenprogramm mit hohem Fluchtpunkt zur Anwendung wie man es von Santacroce, Bonifazio, toskanischen (Giuseppe Porta) und niederländischen Manieristen (de Vos) gewohnt war. Hieratisch gesteigert wurde diese mitunter ostkirchliche Kompositionsweise hier durch die antithetischen beidseitigen Posen von *Fides* und *Caritas* in ihrer nachträglichen Verwandlung in aufwartende Dienerinnen. Auch die Figur des dunkel- und kurzhaarigen schwächer nimbierten Judas, am vorderen Tischrande der zur Börse greift, – durch zwei Schemel isoliert – mit dem Rücken zum Betrachter platziert<sup>5</sup>, ist noch wenig innovativ<sup>6</sup>.

Trotzdem kopierte die Bottega das Bild (heute in der Kunstakademie **San Fernando in Madrid**) relativ getreu, sogar mit den inzwischen fehlenden Allegorien und unter Malgoldverwendung, doch mit etwas modifizierten Gesichtern (Judas ohne Aureole! Jesus segnet das Brot anstelle des Lammes). Vielleicht diente die Wiederholung zeitweilig als Vorzeigetrompf für das Eintreten Jacopos in die arrivierte Künstlerszene. Da auch die weit fortentwickelte wenig spätere *Lavanda* der nämlichen Bruderschaft formatgenau kopiert wurde (Newcastle-upon-Tyne), scheint dies den Usus der Rekurrerbarkeit zu bestätigen.

Doch schon die nächste eigenhändige Darstellung des Themas in **San Trovaso** von 1563 ist ein gewaltiger Schritt in eine nie dagewesene Konzeption von Augenblicksmalerei und psychologischer Durchdringung: Es wird der Schreckmoment der Prophetie Christi beschworen, einer der anwesenden Jünger würde ihn verraten. Jacopo schildert die paradoxe Situation, den heilsnotwendigen Gegner Jesu perspektivisch zu distanzieren aber bildlich ihm am nächsten kommen zu lassen (wird er doch in der Folge den Erlöser sogar durch einen Kuss ausliefern!); nur der über Eck gestellte Tisch über der Sehpyramide des Schachbrett-Fussbodens<sup>7</sup> erlaubt dies, indem der uns zuvorderste Apostel<sup>8</sup>, der zur profanen Flasche im Nahraum des Betrachters greift und so zum sich unter das *Wort* duckenden Antipoden wird: er hat voreilig aus dem Glase getrunken, ein Stück vom Brote gebrochen und verzehrt. Sein gelboranger Kittel weist ihn als den Vertreter der Judenheit aus, der umgestürzte Flechtstuhl ist Zeichen seiner Nervosität und der Erniedrigung, er der Umstürzler, "sovvertitore" hat ihn "sovvertito, rovesciato". Die Übereckstellung des Tisches hat nur einen Sinn, wenn seine beleuchtete Spitze (in der Bildmitteilung!<sup>9</sup>) auf den Schuldigen weist (*La punta del tavolo punta sul colpevole*). Tintoretto verzichtet auf die Darstellung der kanonischen Börse: es dürfte für ihn kein Zweifel bestanden haben *wer und wo* Judas sei; wenn wer ihn nicht sogleich optisch erkannte, sollte er ihn gefälligst gedanklich suchen, - eine Tintorettsche Kryptik nicht ohne Ironie!

Die Emotionen des Ertappten zu schildern ist ein einmaliges Experiment Jacopos, vielleicht hervorgegangen aus der Einsicht, dass in San Marcuola kein markanterer theatraler Höhepunkt zu erreichen war. Die *Lavanda* von **Madrid** zwischen den beiden Marksteinen

---

<sup>5</sup> Sein Gegenstück ist die Rückenfigur mit beginnender Glatze rechts, mutmasslich Petrus, zu dem der Segensgestus gerichtet ist. Jesus senkt den Blick in Richtung Judas. Den Antagonismus Petrus/Judas nimmt Tintoretto in der *Cena* von San Polo wieder auf.

<sup>6</sup> Von traditionsgebundener Beliebigkeit ist die private, von Pallucchini/Rossi 1982 (Cat.113) veröffentlichte *Cena*, die in etwa in dasselbe Jahrzehnt nach San Marcuola gehört, aber nur entfernt die Unternehmungen der Bottega spiegelt, nicht anders als die *Cena* im Mosaik der Basilica di San Marco, ausgeführt 1568 von Domenico Bianchini.

<sup>7</sup> zur Erzielung eines ärmlichen popolanen Ambientes in ultimo verwischend übergangen.

<sup>8</sup> der eher unbedeutende und emotionslose, entfernteste nimbierte Apostel rechts kann nicht wie Rosand will, Judas sein: die originale Hängung der Leinwand verwies ihn in den abseitigsten Winkel links neben dem Altar (s. Rekonstruktion Matile 1996 Abb.5). Schliesslich war das erschütternde *Wort* an Judas gerichtet!

<sup>9</sup> Interessanterweise führt die *perspektivische* Achse durch die Brust Christi, während die vertikale Bildmitteilung durch das Haupt des 'Judas' führt: eine Unterscheidung von *geistiger* und *materialer* "prospettività". Die abstraktive heismässige Zielrichtung ist Christus, die irdisch- handwerkliche mündet im Kopfe des Verräters, der diesen in die Schlinge legen wird.

war denn auch ein Versuch mit somptuöser Ambientierung und räumlicher Exzentrikation der Handlung dem Geschehen eine bühnenhafte Klimax zu verleihen. Es wird oft übersehen, dass auch Judas dort zugegen ist: sein gelber Mantel und die rote Mütze und der herabhängende Beutel (?) zeichnet den melancholisch<sup>10</sup> an eine Säule gelehnten, am kleinsten dargestellten, weil perspektivisch am entferntesten platzierten Apostel aus, am Rande des Portikus zwischen Palazzo und städtischer "Lagune", zwischen "Aussen" und "Innen". Noch ist die elegische Figur unbeweglich-zaudernd gegeben, ist doch das enthüllende Wort nicht gefallen, das in San Trovaso die gesamte Szenerie in helle Aufregung versetzen wird. Seine Position ist bezeichnend, war er doch soeben noch im feindlichen "Aussen", den Verrat vorzubereiten und noch nicht wieder im "Innen" der Gemeinschaft, die Sakramente zu empfangen. Vielleicht ist die Benennung dieses Jüngers als Judas indessen eine erst *in ultimo* vorgenommene Entscheidung: eigentlich wäre die in Ausrichtung auf Christus provokative Rückenfigur, die allein auf das sich süffisante Ausziehenlassen der Beinkleider konzentriert ist, prädestiniert, die Rolle des Judas zu spielen, der verblasste Restnimbus und vor allem der Weinkrug auf der Bank und das Brot in Griffnähe verweisen auf ein voreiliges unbefugtes Vorpreschen in der bevorstehenden Passahzeremonie. Der verkrümmte, fast bucklige Rücken signalisiert physische Minderwertigkeit und seine "Gesichtslosigkeit", von San Marcuola übernommen, weist auf die Judasfiguren in San Trovaso, und in der Scuola di San Rocco voraus. Man sollte also nicht die "vulgäre" kolportagehafte Zweiergruppe als hyperrealistische Inszenierung betrachten wie man dies in San Trovaso monnierte (Burckhardt u.a.). Überlegt man sich, wie es zu der am Boden sitzenden Haltung<sup>11</sup> kam, muss dieser "Judas" gewaltsam von der Bank gerutscht, bzw. moralisch "gefallen" sein, ein Ablauf, den Jacomo in San Trovaso dramatisiert!

Weder in San Marcuola noch hier, weder in der *Cena* von San Trovaso noch in der Brotverteilung von San Polo ist Judas explizit als verbrecherischer Sonderling stigmatisiert, was man von der ausgestossenen Kreatur in der *Cena* von San Giorgio Maggiore Domenicos (s.u.) nicht mehr behaupten kann.

Die *Cena* von **San Felice** (in St.François-Xavier in Paris, dat. "1559") hilft den Weg von San Marcuola zu San Trovaso zu erklären, auch wenn zur Ausgestaltung Mitarbeitern viel Spielraum überlassen wird: Das antiquierte Schema ist kaum angetastet, die eucharistischen Spitzfindigkeiten aufgegeben, die planparallele Mensa nur in der Perspektive leicht raumkonform zur lokalen Kapelle geschragt (s.Matile 1996, Abb.3). Die einstigen vordergründigen Allegorien sind nun endgültig zu aufwartenden Stiftern im Hintergrund mutiert. Die z.T. gelbgewandete Rückenfigur des wieder dunkel- und kurzhaarigen Judas ist Jesus gegenüber am entferntesten, dem Betrachter am nächsten. Im Schreckgestus ergreift er die grellbeleuchtete Börse hinter sich, seine Isolierung ist ausgesprochener; sein Brot ist angebrochen. Seine Identifikation ist für den Laien übereindeutig, sekundiert durch das naive Motiv von Katze und Hund zu Füßen, die sich um einen Knochen balgen. Setzt man diese Figur in kinetische Rotation, kippt der Schemel zur Seite und der Stürzende sucht in San Trovaso "Halt bei der Flasche" – eine semiologische, wortspielerische Allusion an die Gefühlslage des "Gefallenen", wie sie in der madriker *Lavanda* vorbereitet worden sein dürfte.

Mit dem Konzept der *Cena* von **San Simeone Profeta** (ca.1565) erläutert sich rückwirkend die Szenerie von San Trovaso, auch wenn eine generelle Banalisierung ein gewisses Desinteresse des Meisters verrät. Die gelbgewandete und als einzige bemützte hakennasige Rückenfigur mit der Börse ist noch immer das eigentliche Gegenüber Jesu, doch hat ihn die

---

<sup>10</sup> Roland Krischel nennt sie anerkennend "Schwellenfigur".

<sup>11</sup> Roland Krischel erinnert mit Recht an die Anlehnung an ein Motiv in den graphisch tradierten Entwürfen zur Schlacht von Cascina von Michelangelo.

Reminiszenz des vorgebeugten Nachbarn von San Trovaso zur Seite gedrängt, Christi Geste ist ambivalent: die Tafel segnend und das Verdikt sprechend. Brot, Lamm und ein *einzig* Kelch harren erst der Austeilung. Der stehende Apostel ist der Vorläufer des mutmasslichen Judas in San Polo (s.u.). Ausser den eindrücklichen Häuptern sind Elemente wie Stifter, Dienerin, Hund und orientalischer Fackelträger additiv und wenig sinnbefrachtet, somit Arbeiten der Bottega.

Erst die *Cena* von **San Polo** (1574/75) fordert den ganzen Tintoretto mit einer neuen eucharistischen Interpretation der Caritas, der Armenspeisung, heraus. Christus verteilt das Manna der Eucharistie *sub specie panis*, an zwei Apostel zugleich, wie dies die katholische Ikonographie zur Regel machte. Sein prophetischer Ausspruch des Verrats ist nicht das vordringliche Thema. Deshalb ist für Einige der vermeintliche Judas – wieder Jesus gegenüber in bemützter Rückenansicht, hintübergebeugt, einen Bedürftigen mit dem geheiligten Brot versorgend, eine Geldbörse in sein gelbes Gürteltuch eingeschlagen<sup>12</sup> und noch nicht im Erschrecken begriffen, aber die Weitergabe der Spende als vordergründige Ablenkung für sein schlechtes Gewissen benutzend. Die Dürftigkeit der Argumentation liegt auf der Hand: vor einem unbelesenen Publikum kann eine 'gute' Tat ikonologisch keine 'schlechte' Gewissenslage ausdrücken<sup>13</sup>.

Da Judas physiognomisch und attributmässig hier nicht eindeutig ausgewiesen ist, ergäbe sich fast zwingend die Alternative des *stehenden* Apostels als ursprünglichen Empfänger des Brotes aus der (eher minderwertigen) Linken<sup>14</sup> des Erlösers: die hagere, fast unterwürfige Gestalt<sup>15</sup> im Profil wird von jenem keines Blickes gewürdigt; die Hand zum Herz und ein felinischer Gesichtsausdruck könnte die Falschheit seines Tuns bezeugen wollen<sup>16</sup>. Der hochgezogene gelborange Mantel lässt ihn von "ausen" vom Sanhedrin, dem Hohen Rat, an

---

<sup>12</sup> so Antonio Manno 1994, Scheda 9,1. Die Geste sei dank des Missverständnisses der Worte Christi, heuchlerisch gemeint. Meiner Ansicht ist die Börse Endprodukt eines Austausches von zwei Aposteln.

<sup>13</sup> Roland Krischel machte mich auf die Austeilung eines Apfels an ein Kind im Hintergrund der Szene aufmerksam und erinnerte an den Sündenfall, den ein mutmasslicher teuflischer Judas somit erneuert hätte. Die Idee ist gut, wenn die Vordergrundszene einer 'positiven' Brotweitergabe die 'negativ' konnotierte nicht allzu sehr überlagern würde und eine Verwechslung förderte. Überdies sind in der *Cena* von S.Giorgio Maggiore Äpfel Teil der eucharistischen "Aufwartung".

<sup>14</sup> Die in guten Aufnahmen sichtbare Störungszone über der Hand des Erlösers, die das Brot in einer etwas untypischen Haltung austeilte, lässt die folgenreiche Frage zu, ob dieser nicht ursprünglich ein Weinglas in der Linken hielt, in dem er Judas das "Blut Christi" verabreichte und die nun ins Leere unterhalb der Lippen des Empfängers reicht. Die Bedenklichkeit der Geste ob des Glaubensstreites über die Utraquie, die Austeilung des Sakraments in beiderlei Gestalt, liess den Maler vielleicht den ketzerischen Kelch an sich vorbeigehen...In der *Cena* von Santo Stefano greift Jesus weit vor sich aus, um das Brot zu verteilen, 'umarmt' dabei ein hohes Kristallglas, das vor ihm steht und nur ihm zugehörig ist. In den *Lavande* von Toronto, Brera und Newcastle ist dieses *alleinige* pateneartige gedeckte Glas neben *einem* Brot *einziges* Requisite auf dem noch ungedeckten, gewissermassen einen Altar symbolisierenden Abendmahlstisch, von dem sich Jesus erhoben hat, den Jüngern die Füsse zu waschen (Karaffe und leerer Fleischsteller sind sekundär, der bemalte Wasserkrug auf der Bank (Brera) gehört dem anonymen Zuträger, der den Jüngern den Bereiter des Passahmahles aufzufinden erlaubte (Luk.22,10). Fazit der Kelchfrage wäre, ob Tintoretto nicht ein heimlicher Verfechter der Eucharistie in beiderlei Gestalt gewesen ist, zumal Tintoretts Förderer Kardinal Gasparo Contarini eine sehr moderate Konzils-Auffassung zwischen Reform und Katholizismus bezogen hatte. Das alleinige Glas nährt die ambivalente Texttreue, laut der Jesus einerseits das Brot *eintauchte* und austeilte (Joh.13,26) und andererseits den Kelch per se an alle weiterreichte (wie in Math..26,27, Luk.22.17 und Mark.13,23).

<sup>15</sup> Die Herkunft der Figur vom seitenverkehrten, Dürer geschuldeten *Christus vor Pilatus* (1566-67) im Albergo der Scuola di San Rocco ist nicht auszuschliessen. "Schuldlos Beschuldigter" und "schuldhaft Beschuldigter" weden spielerisch zu Austauschmotiven. Wichtiges Argument für die ausserordentliche Bewertung der Figur ist die Tatsache, dass sie sich in eine perfekte Kreisform einfügt, in die sich auch der Rücken des Petrus einschreibt und deren Zentrum Christus ist; dessen Haupt markiert um wenige Zentimeter zusätzlich die vertikale Bildhalbierung.

<sup>16</sup> schönster Prototyp ist wohl Tizians Paul III mit (Kardinal Alessandro) und Herzog Ottavio Farnese in Neapel: Nepotenunterwürfigkeit versus Herrschaftsansprüche...

den er Jesus 'verschacherte', zutreten sein, oder als "Weggehenden" gemäss Joh.13,30: "als nun jener den Bissen genommen, ging er alsbald hinaus in die Nacht" Die bisher ungedeutete Gebäudeflucht am rechten Bildrand bekäme eine präzisere Funktion als des in Joh.11,48 erwähnten "Tempels" neben einem antikischen 'Ratshaus', und der ebenfalls verhüllt zutretende auf die Speisung des Bedürftigen herabblickende Edle wäre ein öffentlicher Beobachter oder Spion jener "Zeichen" des dem Rate 'gefährlich gewordenen' Wundertäters (11,47), also ein (mitunter hier portraistisch aufgefasster 'Verifikant') Magistrat, Diener der Macht, antithetisch zum Diener an der Anrichte, potestas und humilitas in der Waagschale der caritas (diese mitunter ausgedrückt in den weitausgestreckten Armen Christi): den Lavanda-Ausspruch (Joh.13,16) illustrierend "Ein Knecht ist nicht grösser als sein Herr..."

Zum Motiv der sonst nirgendwo zu beobachtenden auffälligen Armhaltung Christi kommt hinzu, dass sie als Antizipation der *Kreuzigung* gesehen werden kann<sup>17</sup> und dass die beiden Schächer symbolisch durch die Kontrastfiguren Petrus und Judas vertreten werden: der zur "Rechten" Jesu ist Petrus, der "gute" reumütige Sünder, dem sein Herr am selben Tische die dreimalige Leugnung vorausgesagt hat und zur "Linken" der eigentliche "böse" Verräter, den Christus durch sein bevorstehendes Diktum bezeichnet und fortschickt, seine tödliche Mission zu erfüllen.

Tintoretto's ungewöhnlich genaue Quellenkenntnis und das Desinteresse am üblich Überkommenen erschwert uns den Entscheid für die Identifizierung des Judas nicht weniger als in der *Cena* von San Trovaso, weisen aber auf, wie überlegt er zwischen der Eröffnung des Verrates und der Vergabe des Brotes unterschied und zwei ganz gegensätzliche Psychologeme schuf: den des betroffenen Akteurs und den des zu denunzierenden Falschspielers. Die Destination beider Werke ist zusätzlich nicht ohne Belang: Das erste als "laterale" eines räumlichen Tandems konnte sich auf einen zugespitzten Handlungsmoment beschränken, das zweite als vereinzelt "frontale" behandelt ein polyvalentes Geschehen ins Mystische übergreifender zeitlicher und räumlicher aber auch ideell-theologischer Hintergründe.

Die beiden sich ähnelnden, aber richtungsmässig invertierten schrägsichtigen *Cene* der **Scuola Grande di San Marco** (1579-81) und jene schwächere ehemals in **Santa Margherita** (heute in Santo Stefano, um 1580) binden das Geschehen in ein architektonisches den realen Räumen perspektivisch je angepasstes Gehäuse; beide sind eucharistisch ausgelegt (Christus verteilt die Brotbrocken wie in San Polo, in ersterer als Hostie) und verzichten auf eine Herausstellung des fehlbaren Apostels, obwohl der *erstere* von Christus am Tischende etwas abgerückt, vom Schlaglicht auf der Rückenpartie getroffen ist, wo die Börse gerade noch erkennbar bleibt. Er scheint nimbenlos zu sein und kann im *zweiten*, am nämlichen Orte der Tisch-Längsseite von seinem rückwärtsgelehnten und ein Glas aufhebenden (oder niedersetzenden?) Nachbarn verdeckt, als nimbenloser Ischarioth nur noch vermutet werden, hielte er nicht seine Börse sichtbar hinter sich. Beide Gemälde entstanden unter intensiver Mitarbeit der Bottega, auch wenn die abwechslungsreichen Apostel-Gesten von grosser Meisterschaft der Verräumlichung zeugen und das spartanische Mahl auf symbolhaltige Beschränkung zielt. Judas wird nach dem Drama von San Trovaso und der erfinderischen unorthodoxen Auslegung von San Polo hier zur Nebengestalt einer paschalischen Epik. Alle provokative und persönliche Stellungnahme des Künstlers zum Abendmahlsgeschehen in seinem theologischen Antagonismus ist verstummt zugunsten einer Apotheose der caritativen Aufgaben der Bruderschaften...

Als letzte, bereits ganz von Geist und Hand Domenicos beherrscht, bekundet die "laterale" *Cena* von **San Giorgio Maggiore** (1592-94) ein neues spirituales Konzept: Ein theatrales

---

<sup>17</sup> Idee von Sonya Weddigen Schmid. An die kryptische eigenwillige Kreuzigungssymbolik Tintoretto's erinnert auch Augusto Gentili in: *actas del congreso Madrid 2009*, S.19 ff.

Kunstlicht<sup>18</sup>, von Geisterengeln umschwirrt, taucht die Tischgesellschaft in irrealen Nachteffekte, der Handlungsablauf quillt von Gegenreformatorischer Topologie (Mannawunder) und Allusionen an Fusswaschungs- und Abendmahlsliturgie über. Die Austeilung des Brotes wird fast zur Nebenhandlung; die kreisförmigen Ritualabläufe im hypertrophen Raum, der halbentblösste Petrus, die Haustiersymbolik und die Üppigkeit der Tafel verhindern die letzten Brücken zur testamentalen Realität.

Judas wird als bemützter Tischnachbar Christi, der ihm den Rücken zukehrt, als geduckter monologisch hadernder Reaktionär<sup>19</sup> an die menschenleere Längsseite des reichbestückten Abendmahlstisches verwiesen. Die antijüdische Propaganda der Gegenreformpöpste Pius V, Gregor XIII und Sixtus V hatte inzwischen ihre Wirkung nicht verfehlt, man konnte sich auf das Jesuswort (gemäss Joh.6,70) "Und unter Euch ist einer ein Teufel" berufen. Den letzten Schimmer eines Nimbus hatte er verspielt, ja er trägt eine an Portraits von Protestantentheologen gemahnende Mütze...

Ähnlich stark dem Wandlungswunder verschrieben ist die gleichzeitige vertikale Altarversion der Kathedrale von **San Martino in Lucca** (1592-94). Judas sitzt zwar wie so oft in der Fall-Linie zu Christus am entgegengesetzten betrachternahen Ende des Tisches auf dem seine Rechte eine rote Börse zu verbergen sucht, ist dunkel- und kraushaarig, aber nicht aufdringlich gekennzeichnet. Das Wandlungswunder mit Engelsglorie um die Lichtgestalt Christi ist vorrangiges Thema mit nun weniger befrachteten Requisiten. Posen und Figuren stammen aus dem Fundus der Bottega, die Handschrift Domenicos ist dominant. Ein wenig engagiertes kommerzielles Exportprodukt...

Fazit der **eigenhändigen** *Ultime Cene* Tintoretos ist, dass sich am Psychotyp des Judas Ischarioth ein Indiz der Authentizität ablesen lässt: in San Marcuola geschieht eine erste ungelöste Berührung mit dem überkommenen Thema, in der *Lavanda* des Prado<sup>20</sup> ist Judas Kulissenfigur künftiger Tragik, in San Trovaso steigert sich der Ausdruck von Schuldgefühl zur Momentaufnahme menschlichen Dramas, in San Polo ist Judas mimetischer Rollenspieler eines unentrinnbaren Auftrages. Alle übrigen Varianten der *Cena* sind eucharistisch ausgelegt und erinnern nur nebenher an die Anwesenheit des Judas, oder aber stigmatisieren ihn in repressiver Weise gemäss der ikonographischen Tradition. Die gestalterischen Eingriffe des Meisters sind hier folglich minim bis absent.

In allen Fällen durchdachterer Bildfindung ist Judas nicht der kanonisch ausgeschlossene Dieb und Verräter, den es auch bildlich zu bestrafen gilt, bevor er sein tragisches Schicksal selbst in die Hand nimmt. Jacopos Menschlichkeit und Menschenkenntnis geht diese Figur mit einer beispiellosen psychologischen Behutsamkeit an, selbst wenn die Dramatik der Szenerie wie in San Trovaso zu überborden droht. Der "echte" Judas ist ein volksnaher Typus ohne grosse Absetzung von der Menge. Seine eher chiffrierte, nicht immer augenfällige

---

<sup>18</sup> Der flammende Kandelaber hier, wie jener von Lucca (s.u.) sind wohl ein Omaggio an Tizians Münchner *Dornenkrönung*, deren Erbschaft Tintoretto nach dem Tode des Cadoriners antrat.

<sup>19</sup> Seine Zweifingergeste weist ihn als Utraquisten aus, als Ketzler, der den Laienkelch einfordert, bzw. als einen Anhänger der Messe unter zweierlei Gestalt im Sinne der vom Konzil verurteilten Hussiten und Reformierten.

<sup>20</sup> m.M. sind die *Lavande* in Madrid und Newcastle nicht weniger authentisch als die Vorarbeiten in Wilton House und Toronto, die auch im Falle des Judas ein kontinuierliches verbesserndes Bearbeiten von dessen Stellung im Bildverband ausweisen: in Wilton House tritt er wie in San Polo in seinen Mantel gehüllt von "draussen" herein, in Toronto lehnt er mit einer Börse an der Balustrade zur "Lagune", im Gespräch mit jenem Apostel, dessen noch marginalere und alleinige Stellung er definitiv in Madrid einnehmen wird. Zumindest die Gemäldeanlage war dem Konzept des Meisters unterworfen, der evolutiv von "einer Version zur andern" gelangte, indem er die Mitspieler auf seiner Bühne choreographisch immer neu verteilte, bis Inhalt und Form, bzw. Quelle und Aussage in perfektem Einklang standen. Eine zeitliche Umkehrung der Bildentwicklung ist so gut wie nicht nachvollziehbar, solange sich das künstlerische Qualitätsniveau als annähernd gleich behauptet.

Integration in programmatische Gemälde der Bruderschaften des Santissimo Sacramento will den Betrachter darauf hinweisen, dass *ein jeder zum Judas werden könne*, und kaum einer unter den Brüdern oder bedürftigen Bittstellern ohne Sünde sei. Entdeckte man ihn schlussendlich, sollte die Botschaft aber nicht minder dramatisch sein und das Ende in Schrecken künden.

So ist die Judasfrage geeignet, die ganz eigenhändigen Werke auf **vier** zu beschränken, die *Lavanda* von Madrid und ihre weitgehend eigenhändige Kopie in England eingeschlossen, über der letzteren Vorstadien (namentlich jene in Toronto) gälte es weiterhin über Ischarioth zu argumentieren...

---

**erweiternde Literatur:**

Robert Echols & Frederick Ilchman in: *Jacopo Tintoretto*, Actas del congreso int. ecc. Madrid Prado 2009, S.104 ff, Kap. *A case in point: The Last Supper*.

Augusto Gentili, *Tintoretto in contrasto tra politica e religione* in: Actas del congreso int. Madrid 2009, S.19 ff.

Augusto Gentili & Guerrino Lovato, *La borsa di Giuda e il dito di Tommaso* in: *La bilancia dell'arcangelo*, Roma Bulzoni 2009, pag.155-159.

Paul Hills, *Piety and Patronage in 500 Venice*, Tintoretto and the Scuole del Sacramento, *Art History* 6 (1983) S.30-43.

Antonio Manno, *Tintoretto, sacre rappresentazioni nelle chiese di Venezia*, Ass. San Bartolomio 1994, Schede esplicative.

Michael Matile, *"Quadri laterali" im sakralen Kontext: Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen im 500*, München 1997. und ders. *"Quadri laterali" ovvero conseguenze di una collocazione ingrata ecc.* in: *Venezia 500*, 12 1996, S. 151-206.

Rodolfo Pallucchini & Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane I&II*, Milano 1982.

Terisio Pignatti & Brian Pullan, *Le Scuole di Venezia*, Milano 1981.

Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice, The Social Institutions of a Catholic State*, Oxford 1971.

E.W. Bern, 18. 7. 2009  
update 1.9. 2009 & 16.11.2016