

Vorbemerkung zum Vortrag

"Die kunsthistorische Disziplin ist zu jung, um die seit Plutarch einst beliebte und heute eher antiquierte vergleichende Historie im Sinne der Βίοι παράλληλοι (Vitae parallelae) zu betreiben. Man verzeihe mir, wenn ich jene in den Elfenbeintürmen seriöser Forschung vielleicht belächelbare Technik für einmal wiederaufgreife, um Wesen und Oeuvre der Protagonisten und gemelli dissimili Tintoretto und El Greco biographisch zu beleuchten. Vielleicht lassen sich aus solcherlei essayistischen Gegenüberstellungen doch ein paar Anregungen beziehen, uns diese außergewöhnlichen, noch immer recht enigmatischen Meister näherzubringen. Ob sie sich je physisch begegneten ist unbewiesen und wohl unwesentlich. Was der Jüngere dem Älteren an Inspiration und technischer Handfertigkeit schuldet, ist ebenso Spekulation wie deduktives Ratespiel.

Gegensätzlichkeiten wie Affinitäten ihrer Charaktere sind indessen wert, an Reibung und Anziehung ihrer Naturen zu ermessen, wie sich ihre normferne Ausbildung vollzog und wie sich ihr Nachwirken auf Forschung und Kunstliebe gestaltete. Die alte Bezugnahme von Grecos Werdegang auf eine Famulierung bei Tizian scheint mir ebenso wenig klärend wie jene Tintoretts beim Cadoriner.

Zumindest stehen die Spuren der Beeinflussung bei beiden weit hinter den autodidaktischen Befreiungsbestrebungen ihres "malgré lui" zurück: niemand kam um die Titanen Tizian und Michelangiolo herum, nur eine Hass-Verehrung liess der Folgegeneration genügend Luft zur Selbstverwirklichung.

Wenn meine Ausführungen wenig mit den üblichen Wortmeldungen eines Restaurators zu tun zu haben scheinen, so mögen sie doch die Verantwortung beleuchten, vor denen Konservatoren und Restauratoren stehen, wenn sie sich mit Werken von Meistern dieser Komplexität wie sie Tintoretto oder Greco darstellen, befassen müssen. Mit einem rein technisch-handwerklichen Instrumentarium herkömmlichen Berufsverständnisses gingen sie Risiken ein, für welche die Vergangenheit traurige Beispiele lieferte und die in der Gegenwart fort dauern. Naturwissenschaftler und Restaurator sind jene Bevollmächtigten, die dem Kunstwerk materialiter letztlich zu nahest treten; deshalb ist idealiter ihre kunstgeschichtliche Vorbereitung und Vertiefung ein unumgängliches Postulat."

Theotokopulis älterer Ego

Tintoretto und El Greco; eine Wahlverwandtschaft?¹

Duo cum faciunt idem, non est ...
Terenz, *Heautontimorumenos*

Der Briefbote aus Kreta

In seiner Phaidon-Ausgabe zu *El Greco* von 1938 schrieb Ludwig Goldscheider zum *apostolado*-Gemälde des *Hl. Paulus* in Saint Louis² [Abbildung 1], der fromme Schwerthalter – mit den für mich überzeugendsten phänotypischen Zügen eines Selbstbildnisses [Abbildung 2] – hielte einen Brief des Apostels an *die Kreter* empor. Obwohl es *an jene* keinen Paulusbrief gibt, ist doch dessen kurze diatribische Epistel an Titus³, den er wohlwollend als seinen (Zieh-)Sohn betitelt (Τίτω γνησίω τέκνω)⁴, in der Tat, eine moralisierende Ermunterung, den geschmähten Kretern, deren gar viele freche und unnütze Schwätzer und Verführer seien, - („Die Creter sind immer Lügner, böse Thier und faule Bäuche⁵; dies Zeugnis ist wahr.“ - so Luthers deftige Übersetzung) - das "Maul zu stopfen", sie zu untadeligen und gehorsamen Bürgern umzuerziehen, dass deren Amtsträger (ἐπίσκοποι, πρεσβυτέροι) nicht jähzornig, unzüchtig, gewinnsüchtig und eigensinnig blieben, nicht Weinsäufer und Schwelger, nicht prahlen und streiten mögen. (Wie immer mit bösen Ausschlügen auf die noch schlimmeren judenchristlichen Mitbürger!)⁶.

Ist auch die griechische Adresse in eleganter Tinten-Kursive auf dem gefalteten Brief heute dank Verputzung nur mühsam zu lesen ("πρὸς Τίτον τῆς κρητῶν / ἐκκλησίας πρῶτον ἐπίσκοπον / χειροτονι[θέντα])⁷, [Abbildung 3] doch durch die weiteren handmässig identischen Varianten⁸ im Prado, in Oviedo, im Toledaner Grecomuseum und der Kathedrale Toledos verbürgt, so drängt sich jeweils das Faltbatt unübersehbar in seiner strahlenden Weisse in die mittlere Bildflucht, vom immer selben "richterlich-ritterlichen" Biedenhänder-Schwertgriff⁹ (mit leicht geflammten Schneiden wohl aus berühmter toledanischer Schmiede) wie drohend überragt: Hier will offenbar ein unverbesserlicher, sprich rückfälliger Saulus mit Justitias Waffe den Sündigen ans Leder! Und Ziehsohn Titus soll's als sein Stellvertreter besorgen.

Der Hinweis auf die diskriminierende Epistel ist eigentlich nicht geeignet, das kretische Nationalbewusstsein des Malers aus Candia zu verbrämen, noch einen aufmerksamen Bibelleser für ihn, Maler oder Insulaner, einzunehmen. Was bewegte Greco, wenn nicht ein verborgenerer Sinn, trotzdem seine Kreter solcher böswilliger Kritik auszusetzen? Rechnete er etwa damit, dass kaum jemand den Titusbrief wirklich läse, oder galt sein gezieltes Zitat einer intimeren Anregung?

Wohl ist der unermüdliche Briefeschreiber Paulus¹⁰ mit einem *breve* in der Hand vorzüglich, ja ikonographisch einmalig gekennzeichnet [Abbildung 4], ganz anders als jene byzanzlastigen geradezu familiären *Doppelportraits* mit Petrus, wo Paulus einen viel kanonischeren Stirnglatzentypus vertritt. Diese neue, so zutreffende Erscheinungsform als *ἐπιστολεύς* oder *epistularius* lässt auf Grecos eingehendes Kennen und Verstehen der neutestamentlichen Schriften schliessen.¹¹ Durch die unübliche Einreihung des Paulus in ein *apostolado* (auf Kosten des Matthias) beweist Greco eine besondere Vorliebe für den grossen leidenden Missionar, dessen Apotheose Chrysostomos ebenso in den *Laudibus Pauli* wie in seinen Predigten feierte, welche letzteren Greco in seiner Bibliothek auf griechisch besass und Sohn Jorge Manuel im ersten Nachlass-Inventar von 1614 auflistete.¹²

Der vordergründige Stolz des Malers als „KPHΣ“ ist in der Wahl der Adresse des Epistel-Attributes zwar offensichtlich, ist doch Agios Titos Schutzpatron Candias und der kretischen Kirche.¹³ Wenn sich Dominikos aber nur annähernd physiognomisch und ideell mit Paulus, dem Zeltwirkersohn, der als *τεχνίτης* zeitlebens für sein täglich Brot zu kämpfen hatte, identifiziert, so sieht er sich folgerichtig auch als (gegenreformatorische, bzw. nachtridentinischen) Streiter für das Gotteswort, selbst wenn sein Vorbild letztlich als Märtyrer der *ecclesia militans* gleichsam durch das "eigene" Schwert umkam. Sieht Greco sich komparativ als ewig Verfolgter und Leidender unter der Missgunst seiner Auftraggeber oder drakonischen Herren (Nero/Philipp II) einerseits sowie der Ignoranz der dumpfen heidnisch/gottabtrünnigen Plebs (Römer-Kreter/Toledaner) um ihn? Ist der Verweis auf Paulus und die Kreter eine heimliche Klage und Anklage zugleich?

Der auf Griechisch briefschreibende Paulus wendet sich also einerseits an seinen „rechtmässigen Sohn“ Titus, der die Kreter bessern soll; andererseits aber ist deren summarisch gegeisselte Missratenheit überraschend ähnlich gezeichnet dem überlieferten damaligen Lotterwesen des natürlichen Sohnes [Abbildung 5] Jorge Manuel (*1578 - +1631)¹⁴, der zur Zeit des etwa 1600 entstandenen Gemäldes gerade seine ersten Liebschaften auslebte und offenbar ein Tunichtgut, Geck, Verschwender und künstlerischer Versager zu werden drohte. Jorge wurde später zwar zum umtriebigen Stadt- und Cathedral-Architekten sowie zum Manager und Assistenten, schliesslich Erben seines Vaters, doch starb er vorzeitig und hoffnungslos verschuldet nach Prozessen und zwei bemühlichen Ehen, deren eine dritte sich gerade angebahnt hatte (Goldscheider).

Schickte Theotokopoulos in seinem in der Tat aussergewöhnlichen *Paulus (-Selbstbildnis)* einen chiffrierten "offenen" Warnbrief an den eigenen "echten", aber unehelichen Sohn, sich zu bessern? Schliesslich hatte der wohl anfänglich stolze Vater in der *Grablege des Grafen Orgaz* sein Söhnchen 1588 kryptisch mit dessen Geburtsbescheinigung von "1578" (in alphabetischen Zahlen "αφοκ", die eine uneingeweihte Lesung erschwerten!) – ein "ἔποίη" (-Zeugnis) und dessen Legitimierung originellster Art!¹⁵ - in der Rocktasche versehen! [Abbildung 6]

Wenn ja, so wäre seine verschlüsselte Schelte ganz in Analogie zur kryptographischen Selbstdarstellung **Tintoretts** in der Bamberger *Himmelfahrt Mariens* zu werten, worin Giacomo sich nicht nur selbstdarstellerisch als Apostel Jacobus der himmelfahrenden Maria anempfiehlt [Abbildung 7], sondern in seiner aufgeschlagenen Hausbibelseite durch die divergierende Paginierung auf ein auf ihn selbst zutreffendes idealisiert moralisierendes Charakterportrait aus dem *Ecclesiasticus* verweist, um sich vor seinen Neidern und Widersachern zu rechtfertigen [Abbildung 8] sowie seine Redlichkeit vor der Gottheit unter den Scheffel zu stellen.¹⁶ Ist es nicht Malern, Komponisten, Dichtern usw. besonders gegeben, ihr Zwiegespräch mit dem Übersinnlichen so öffentlich und so kryptisch zugleich zu veräusserlichen!¹⁷

Dass Greco die langatmigen "Konstitutionen der Heiligen Apostel" (διατάξεις των αποστόλων – *constitutiones apostolicae*)¹⁸, die in acht Büchern auf Schriften des 4. Jahrhunderts zurückgehen, laut Inventar I (1614) auf griechisch besass, beweist sein Vertiefen in die Moraltheorien für Laien und jene für den Klerus, beide wohlgerichtet auf den *Paulinischen Pastoralbriefen* fussend, ein Konglomerat von liturgischen Anleitungen, Dogmen und Maximen zu Sakramenten, Caritas, Sünde, Zölibat und Häresie, Juden- und Heidentum usw. Wenn Greco als *catholicissimus* dies umfassende Kompendium des Glaubens beherrschte, so musste seine Kunst in all das münden, das ihn so besonders auszeichnet. Seine gemalten Spiritualien liessen ja kaum noch Platz für profanere narrative Vielfalt!

Als Maler musste er sich in einem Sendungsbewusstsein ausserhalb aller Normen als "Paulus der Malerei" verstehen. Die repetitiven moralischen Exhorten des "Heidenapostels" spiegeln sich geradezu in den unermüdlichen Wiederholungen auch der übrigen Apostel-Bildnisse des Malers, die je einen spezifischen Charakter-Typos vertraten und deren massenhafte "Aussendung" nicht dem ökonomischen Atelierhaushalt *allein* dienten!

Man ist versucht, die spirituale Abgrenzung Grecos gegenüber dem Venezianer etwas überzeichnend auszudrücken:

Tintoretto *warb* für seine Kunst - Greco *missionierte* mit ihr.

Haben wir hier zwar ein wesentliches Unterscheidungsmoment Grecos von Tintoretto gestreift, so sind in der Folge so manche auffällige Gemeinsamkeit innerer und äusserer Natur vorzuführen:

Die Ego-Zentristen

Beide Meister sind nicht nur verkappte Autoportraitisten, wie es Ego-Zentriker immer sind, die etwa mimetisch in Gewänder von Nebenfiguren einer *historia* steigen, um damit – neben den verschiedensten anderen Gründen etwa eine echte Empathie für ihren dramatischen Gegenstand zu bezeugen, so treten sie wie Greco als Heilige selbst auf [Abbildung 9] und wenn sie sich noch so sehr zu dissimulieren suchen.

Sie versichern ihr Publikum auch mit beredten Hinweisen auf ihre geistigen und handwerklichen Ziehväter: [Abbildung 10]

Tintoretto reiht in sein frühes Mailänder Gemälde der *Disputà* (ca. 1542) sein jugendliches Selbstbildnis neben die Vorbilderfiguren Tizian und Michelangelo [Abbildung 11], Domenico fügt am Bildrand seiner *Austreibung der Wechsler* (ca.1572) in Minneapolis [Abbildung 12] ebendiese, doch mit Clovio und Raphael ergänzt, als Hommage an seine eigenen Idole und πρόδρομοι bei (und das jeweils in einem Architekturszenario, das weniger der Natur als den traktathaften Konstrukten Sebastiano Serlio's entstammt, aus denen beide gleicherweise als Anfänger schöpften¹⁹).

Jacomo bringt im *Sklavenwunder* von 1548 [Abbildung 13] gar die ihm nahestehende gesamte Hautevolee der Kunst und Kultur des zeitgenössischen Venedig auf die Bühne, worin er selbst als vielfach gemarterter Sklave, dem sogar der Verlust des Augenlichts droht (dem Maler die allerhöchste Pein!), die triumphale Hauptrolle spielt.²⁰

Während Greco in der dramatischen *Grablege*²¹ den 1576 verstorbenen Tizian assistieren lässt und im *Begräbnis des Grafen Orgaz* - mitunter die Apotheose seiner Gönner und Mentoren feiert [Abbildung 14] - erscheint er im letzteren selbst, den Blick ins Auge des Betrachters ebenso gerichtet wie sein Söhnchen zuvorderst – zusätzlich die aufleuchtende rechte Hand eines vor ihm Stehenden als kaum missverstehlichen "Wink"²² usurpierend.

Seine malerische ekstatische Verve hindert ihn jedoch, die eigenen omnipräsenten Züge in zahllosen Figuren allzu erkennbar auszubreiten; es wäre müßig, ihn nun allgegenwärtig erkennen zu wollen.

Verwandtschaftsgrade ad Parnassum

Auch wenn den Kreta-Griechen und Wahl-Toledaner vom neuerdings zum Wahl-Venezianer umgemünzten Robusti, der laut Miguel Falomir nun einer brescianischen Familie Comin entstammen dürfte²³, fast eine knappe Generation trennt, ist ihre innere Affinität mehr als zufällig:

Beide Meister bezeugten im naturnahen Detail, dass „sie es konnten“, wenn sie nur wollten. Sie stellten beide vor ihrem Publikum somit ihre Gewandtheit wie ein Markenzeichen unter Beweis, ohne ihre stürmerische Eigenheit verraten zu müssen.

Konnte Tintoretto-Robusti noch so gewaltsam, ausfahrend flüssig und flüchtig konzipieren, seine verborgene Natur war immer wieder miniaturistisch [Abbildung 15] und „abbildend“, seine stillebenhaften Motive und veristischen Beobachtungen wurden erst mit den grossen Restaurierungsvorhaben der letzten Jahrzehnte offenbar. (*Himmelfahrt Mariens* in Bamberg und den Gesuiti in Venedig, die Zyklen in den

Bruderschaftslokalen San Marco und Rocco). Nicht zuletzt um zu zeigen, dass er der Konkurrenz eines so nahsichtigen und detailversessenen Veronese nicht nachstand.

Greco-Theotokopoulos vertiefte sich [Abbildung 16] – nach seinen Anfängen als Ikonenmaler – auch späterhin in überbordende Brokatstolen, Blumenmotive, Rüstungsdetails, liturgisches Gerät, angelische Musikinstrumente, Lichtreflexe und Kragenspitzen, deren akribische Ausarbeit man im Überflug des Oeuvres kaum erwarten würde.

Beider Maler gewissenhafter und schon etwas antiquierter Pflanzensymbolismus namentlich in Werken der Marienverehrung (*Immaculata*, *Himmelfahrt Mariens*) gab bereits Anlass zu botanischen Studien.²⁴

Die Detailfreudigkeit kumuliert bei Tintoretto, wenn er nicht nur mit den symbolischen biblischen Paradiespflanzen Olive, Feige, und Wein, neben dem Efeu des ewigen Lebens auch die Übersetzungstätigkeit des *Hl. Hieronymus* [Abbildung 17] mit zwei Folianten ausdrückt, deren einer mit seinen typischen Kapitel- und Kommentar-Einteilungen sich als hebräischer *Tenach*²⁵ aus der venezianischen Druckerei Daniel Bomberg's (+1549) erweist!

Greco ist im Bildnis des Arztes, Gelehrten und Dichters *Rodrigo de la Fuente*²⁶ [Abbildung 18] nicht weniger deutlich, wenn er diesen sich mit standesgemäss beringter Hand auf einen ebensolchen Folianten der kommentierten hebräischen Bibel oder des verfemten Talmud²⁷ vom Typus der Editionen Soncino's oder Bomberg's²⁸ stützen lässt; Grecos kalligraphische Signatur darüber nimmt sogar optisch auf dieses Detail Bezug, als wolle er auf dessen Besonderheit hinweisen.

Ihre geistige Verwandtschaft zeigt sich besonders im Portrait, das von psychologischer Durchdringung der Gemalten zeugt, deren forderndes, oft flackerndes Augenlicht [Abbildung 19] aus einem denkerischen Hirn dahinter gespeist ist und die kein Kanon verschönern durfte. Ernst und Würde der Modelle verweist je auf deren transzendentes Leben nach Erlöschen des Wirklichkeitsmomentes, sind fast tombale Monumente, ganz anders als die gegenwartsverliebten Bildnisse eines Lotto, Moroni, Veronese, Velasquez oder Hals. Ihre Altersselbstbildnisse sind voller existentieller Demut. Deren Integrität und Menschlichkeit, eine unbeugsame Selbstachtung, ein Wissen um ihre Einzigartigkeit, eine kynische geistige Askese und ein unbeugsam religiöser Jenseitsbezug verband sie über ihr Altersgefälle und ihre topographischen Distanzen hinweg.

Beider Lernprozesse entzündeten sich – am direktesten an der Skulptur, weniger am malerischen Beispiel. Giacomo vertieft sich in Bewegungsmotive der *figura serpentinata* seiner Kollegen Sansovino und Vittoria, die das Erbe Michelangelos aus Rom und Florenz vortrugen, dessen Tonmodelle der Mediceer Grabfiguren nach Venedig gelangt waren, sowie schöpft er aus Motiven zeitgenössischer und lokaler Glyptik und Graphik.²⁹

Grecos wesentliche Impulse die zu seiner "Stilbefreiung" führten, entstammen ebenfalls skulpturalen Impressionen, denn weder Kolorit noch malerische

Atmosphäre erinnern letztlich an ein spezifisches Vorbild, wenn man die a-naturalistische seinerseits aus der Skulptur-Erfahrung gespeiste Vorreiterrolle Tintorettos ausblendet. Die Ausbildung als Ikonenmaler erleichterte eine Abkehr von einem durch klassische Maximen vorgeschrieben Evolutionsweg.

Handwerkliche Belange

Wenn Beide Künstler sich ihrer Namenszüge dank ihrer unverwechselbaren expressiven Handschriften hätten gut begeben können, so unterscheidet sie doch der zumeist spröde und stolze Verzicht Jacomos auf Signaturen vom allgegenwärtigen "δθ" oder "Domenikos Theotokopoulos epoiei" des Kreters.

Ihre wahren „Signaturen“ sind indessen handwerklich-malerischer Art: namentlich in den Hintergründen geistern diaphane, unfarbige Figurinen oder Landschaftselemente in meist weissen nervösen Pinselschlägen [Abbildung 20], die geradezu stenographisch eine *narratio* begleiten, in Fluss setzen, ein Zeit- oder Bewegungsmotiv einbringen, oder die Leserichtung einer *historia* mitbestimmen. Für beide sind es atmosphärische Notaturen [Abbildung 21], für den einen mal mehr narrativer, den anderen ortsbestimmender oder ikonographischer Art.

Beide sind ökonomisch gesehen sparsame „Palettenschaber“, die Farbreste zusammenmischen und zu unfarbig verhaltenen Grundierungen verwenden, was sie anhält, vom Dunkeln ins Helle zu arbeiten, was wiederum einen Anstoss zur malerischen Abstrahierung liefert. Das fördert seinerseits die Benutzung starker, reiner Farben wie Lichtgrün, Rot, Orange und Blau, um weitwirkende Akzente zu erzielen, besonders in Figurationen mit wenigen oder besonders sprechenden Handlungsträgern.

Ihre beider anfängliche Mühe, spontan räumlich zu denken, gibt ihnen Anlass die Konstruktion von Raum forciert zu schulen, indem sie sich der perspektivischen Konstruktionslehren des genannten Serlio [Abbildung 22] oder Barbaro's (Greco besass Vitruv- und Vignola-Editionen, die er eigenhändig kommentierte³⁰) bedienen, womit ihre Räume zwar bühnenhaft unwirklich scheinen, aber mangels realer Anschaulichkeit an Dramatik, Dynamik und theatralem Ausdruck [Abbildung 23] gewinnen (*Markuslegenden* der Scuola di San Marco zu Anfang der 60er Jahre bei Jacomo, *Tempelreinigung* und *Heilungswunder* der frühen 70er Jahre bei Greco).

Beider Kunst ist in der Reife volumenlos, gestisch, vektorhaft und abstrahierend, deshalb so *modern*; serpentinenhafte Körper durchquirlen den Raum [Abbildung 24], jeder Taktilität (wie etwa bei Lotto, Bassano oder Veronese, aber auch jenen auf der Grundlage Caravaggios arbeitenden Ribera, Zurbaran oder Velazquez) abhold: Hände, Füße sind oft schemenhaft unwirklich und die Gesten zeichenhaft stereotyp. Lediglich die schönlinig bis manierten überschlanken Extremitäten bei Greco sind jenen Tintorettos weit überlegen: dieser scherte sich kaum um deren Expressivität und Signifikanz, vom seltenen Fingerzähl-Beispiel *Jesus, Maria und Marta* in München abgesehen³¹. [Abbildung 25]

Beide sollen ausübende Musiker³² bzw. Melomane gewesen sein, wie auch die präzisen Beobachtungen ihrer wiedergegebenen Musikinstrumente vermuten lassen. [Abbildung 26] Ihre malerischen Kompositionen vermeint man in synästhetischer Hinsicht ebenso gut zu *hören*.³³ Lediglich die tonalen Färbungen sind verschieden; die stridenten Instrumentierungen des einen sekundieren die Orgelkontrapunkte des anderen. Ein auditiv fühlender Historiker (man denke an Wagner-Stief-Schwiegersohn Henry Thode) oder ein eidetisch sensibler Komponist (wie Pierre Boulez) müsste ihre Werke klangmässig werten können, umsetzen, aufführen...

Beider Modernität und *maniera* liess keine aufragenden Schüler (charakteristisch für die Meister der *venezianità*) zu: Tintoretto folgten markt- und stiltötende Epigonen mitunter in der eigenen Familie. Mit Grecos Kunst war überdies etwas unübertreffbar Unabdingliches ausgesagt, das niemand ausser Kopisten noch eine kurze Strecke weiterführen konnte.

Namentlich nach dem Tode des Vaters, sind des Sohnes Domenico Robusti Figuren oft geradezu schwerfällig, trotz aller malerischen maltechnischen Gewandtheit. Die Bottega, aber auch Epigonen wie Vicentino, Aliense³⁴, Padovanino³⁵, della Vecchia, ja auch Palma Giovane, der Fliessbandproduzent des 17.Jhs., wirken in Konfrontation mit den Werken des "terribile" nicht selten unerträglich stereotyp, repetitiv und letztlich kommerziell.

In Spanien hingegen konnte man getrost ohne wesentliche Qualitäts-Verluste einem Velasquez entgegensehen: denn hinter ihrem Greco gab es zwar einen Luis Tristán, einen Gabriel Ulloa, aber nichts, das den flammenden Geist des Kreters fortsetzte...

Zum stilistischen Abgesang beider Bottega ein Beispiel:

Das vielbesprochene etwas naiv-ungelenke, im statuarisch kolportierend verharrenden und unspiritualen *Familien-Gruppenbild* des Jorge Manuel von etwa 1605³⁶ könnte man dem weit originelleren Familienkonterfei des Tintoretto-Clans von der Hand Domenico Robusti's (aber wohl noch unter Aufsicht und Idee des Vaters) gegenüberstellen: [Abbildung 27] in der Kopenhagener *Adultera* ist Jacomos Familie vor eine vedutistische Atelieraussicht auf die Haus- und Grabkirche Madonna dell'Orto aufgereiht, während die schmucke, völlig unsündige Braut in Wirklichkeit die Schwester Domenicos ist, Perina, die das Bild als Novizin ins Kloster Sankt Anna *come ricordo* mitnehmen durfte, solange der religiöse neutestamentliche Vorwand gewahrt blieb³⁷.

Beide Künstler wiederholen ihre einmal als vollkommen erarbeiteten Kompositionen – sicher nicht *nur* aus geschäftlichen Gründen, wie geringfügige Korrekturen an den Varianten erahnen lassen. Beider Bottega führt Reproduktionen mit vollendeter Mimesis aus, ohne dass sich die Handschriften der Assistenten ausfiltern lassen. Bei Tintoretto [Abbildung 28] kann man die kompositorische Evolution einiger eigenhändiger Bilder radiographisch, zeichnerisch und mit informatischen Mitteln nachvollziehen.³⁸ Bei Greco ist eine solche längst fällige Arbeit (auch im Sinne der Authentifizierungen des Rembrandt-Teams!) noch zu leisten.

Tintoretto vermachte dem Sohn eine Modell- und Graphiksammlung [Abbildung 29], die - allerdings vergeblich - in einem museal-akademischen *studiolo* hätte überdauern sollen.

Von Greco verzeichnet Sohn Jorge Manuel eine Hinterlassenschaft an ungezählten kleinformatischen Konterfeis der originalen und vorbildhaften Werke als *memoranda* oder *liber veritatis* (Mayer), sowie von kleinfigurigen noch von Pacheco erinnerten Gips- und Tonmodellen (ganz wie Tintoretto sie benutzte³⁹), von Drucken und Traktaten, die ein ansehnliches "akademisches Museum" gefüllt hätten. Beider Relikte sind nur noch in Krümeln in einem *Musée imaginaire* zusammenzutragen. Hic pereat mundus...

Das Erbe der Ostkirche

Tintoretts frühe Cassone-Täfelchen sind ikonenhaft, mit Glanzlichtern in Gold⁴⁰, streifigen weissen Gewandlichtern, feinsten Haarsträhnen, leuchtenden Augenpunkten, minutiösen detaillierten Kleiderornamenten und ikonographischen Programmen eines eher an orthodoxe Tradition gemahnenden Miniaturismus. [Abbildung 30] Die Überlieferung charakterisiert ihn in seinen Anfängen als *madonnero*, der die Bedürfnisse eines konservativen *popolo minuto* und von Ankömmlingen aus dem von den Türken bedrohten Osten befriedigt haben dürfte.

Der junge Kreter fand seinerseits in Venedig ein ähnliches erstes Publikum, bis man ihn auf Grund seiner ungewöhnlichen Begabung nach Rom und später Toledo weiterempfahl, wo ebenfalls eine gräkophone und z.T. hochgelehrte Kolonie⁴¹ existierte.

Greco war ursprünglich Ikonenmaler in Kreta und auch in Venedig unverkennbar eine ganze Weile darin tätig [Abbildung 31]. Auch wenn man nicht weiss, wie fern er als Lernender mit Tintoretto (und Tizian) zusammentraf, so ist doch offensichtlich, dass unsere Protagonisten eine gemeinsame Tendenz verbinden konnte, die vielleicht auch gesellschaftliche Gründe hatte: Andrea Schiavone, stilistischer Mitstreiter Tintoretts, entstammte dem dalmatinischen Zara, der gebürtige Kroat Giulio Clovio (Klović) erster Förderer Grecos, kam aus Grižane im Hinterland Rijekas; der Candianer Giorgio Sideri "Callapoda", in Venedig Kartograph und Intellektueller, unterstützte Greco (1567), die *scuolen* der Griechen⁴², Albaner, besonders die Scuola Dalmata (San Giorgio degli Schiavoni) und die profanen Niederlassungen der Orthodoxen waren Auftraggeber einer populären, oft minderbetuchten Handwerker- und Unternehmer-Klasse, die den Aufsteigern ein anfängliches bescheideneres Auskommen erlaubten.

Beide Maler verzeichnen stilistisch ostkirchliche Bezüge und auch maltechnisch byzantinisches Handwerkserbe (das restauratorisch zu besonderer Sorgfalt anhält!): ikonographisch lehnt Tintoretto sich in der Bamberger *Himmelfahrt Mariens* an das Motiv der *Unio mystica* an [Abbildung 32], mit dem ungewöhnlichen Zusammentreffen von Christus als Bräutigam und Maria Ecclesia als Himmelsbraut.

Ikonographisch verwandt, weil ostkirchlich geprägt, sind namentlich beider früher Darstellungen des *Abendmahles*: [Abbildung 33] selbst in Jacomos *Ultima Cena* von San Marcuola (1548) ist die hieratisch-vorderansichtig und zentralperspektivische Jüngerschar noch mit Reminiszenzen der Ikone behaftet, die sich ähnlich in Grecos Bologneser Gegenstück widerspiegelt.⁴³ Auch Grecos atemberaubende *Entkleidung* oder *Verspottung Christi* [Abbildung 34] verrät, dass sie ikonologisch im ostkirchlichen Traditionsbereich wurzelt.

Fortuna critica

Weder der eine noch der andere wurde anfänglich in ihrem Kunstwillen verstanden (mochte ein Boschini von Tintoretto noch so schwärmen...) Das Färberlein, das, mit seinem „tentor“ oder „tinctor“ selten genug signierend, den hochmütigen sich selbst mit „eques“ zelebrierenden Tizian herausforderte, oder der „griego“, dessen Signaturen sich in Griechisch geletterten *cartelli*, im Sinne des frühen Cinquecento an spezifische Motive seiner Bilder hefteten, der nie am Hofe oder im spanischen Befinden ganz heimisch wurde, beide mussten letztlich am gesellschaftlichen Klassen-Hermetismus scheitern, weil man ihre übergreifende Gebildetheit und den Adel ihres Wesens nicht ernst genug nahm.

Wenn Giorgio Vasari zu Lebzeiten Jacomo mit „terribile cervello“ benannte, so ist man Greco mehrfach mit dem Attribut „stravagante“ begegnet; beide Charakterisierungen sind zwar wertefrei, denn sie können sowohl Lob als auch Kritik beinhalten, doch manifestieren sie einen Stellenwert als *aussergewöhnlich*, *normverletzend*, wenn nicht buchstäblich *randständig*, wenn man die späte Einreihung Tintoretto's in Vasari's *Viten*-Edition von 1568 unter den mageren Fittichen eines Battista Franco ermisst.⁴⁴ Die Abfälligkeiten zu Greco im 18. Jht. eines Palomio, de Salas, Ximenes oder Preciado sind indessen dem Venezianer nie zugemutet worden.

Tintoretto, die Übermacht Tizians im Nacken, fand erst um die Mitte der 60er Jahre die Gnade der Signoria, als bald 50-jähriger im Palazzo Ducale arbeiten zu dürfen. Greco erlangte die Gesonnenheit Philipps II. nach der Ablehnung des so ikonischen *Martyriums der thebäischen Legion* 1582⁴⁵ erst als Mittvierziger, obwohl sich die brennende Reformreligiosität von Potentat und Maler kaum unterschied!

Beider erste grosse Aufträge – eigentliche Auftakte ihres Ruhmes - stiessen auf Missfallen der Auftraggeber: Tintoretto liess sein *Sklavenwunder* aus der Scuola Grande di San Marco erbost wieder nachhause schaffen; er war von der Giunta der Bruderschaft ebenso missverstanden worden wie Greco, der um sein *Espolio de las vestiduras* für das Toledaner Domkapitel prozessieren musste.

Beider Frühwerke erfuhren nach der Entdeckung der Künstler durch die historische Disziplin, den Kunsthandel und die modernen künstlerischen Strömungen um 1900,

seit etwa 1935 ein markantes Wiedererwachen durch die Recherchen der Kunsthistoriker wie Pallucchini (*Il Polittico del Greco della R.Gall. Estense di Modena* 1937, *La giovinezza del Tintoretto*, 1949), Willumsen, Mayer, Meier-Graefe, Dvořák⁴⁶, Bettini u.a. Der zeitweise inflationäre Attributionismus zum Gesamtwerk beider Maler feierte in der Folge Urständ, bis für Greco Harold E. Wethey 1962 den nicht immer glücklichen Rotstift ansetzte und auch Tintoretto erst in jüngster Vergangenheit nach Meinung einer Forschergruppe um ein Fünftel des angeblichen Oeuvres verringert werden müsse.⁴⁷

Die vielen Verwandtschaften unserer Protagonisten zeitigte auch Kunsthistoriker, die sich *beider* Künstler annahmen und sich besonders in deren gemeinsame *maniera* vertieften: Neben dem erwähnten Rodolfo Pallucchini lassen sich Namen nennen wie August Liebmann Mayer, Irma Emmrich mit je einer Biographie, und Aufsätzen weiterer, wie Dvořák, Cossío, Lassaigne, Fiocco oder Longhi.

Charakterbilder

Beide Maler sind sich stets in die Stille, Dunkelheit und Abgeschiedenheit ihrer Ateliers zurückziehende Eigenbrötler gewesen, schroff gegen Besucher und Neugierige, Nachtarbeiter wohl und der Beobachtung des Kunstlichtes oder besonderer Effekte des Tageslichtes ergeben [[Abbildung 35](#)], vergleichbar mit Mariscalchi oder den Bassano, aber lange vor Honthorst, Latour oder Magnasco.

Auch Flugphänomene sind beiden ein besonderes gestalterisches Anliegen gewesen, das in ähnlichen tiefenpsychologischen Veranlagungen wurzeln dürfte [[Abbildung 36](#)]. So hat wohl weder ein Bassano oder Ribera vom Fliegen geträumt, noch waren Tizians Putti der *Assunta*, oder Veroneses Engelchöre ohne Wolken-Suppedanea je flugtauglich!

Beider Apprendistat ist bis heute Spekulation. Greco reiste nach einer Initiation in die Ikonenmalerei zwar mehr und weiter als der eher unbewegliche Lagunenbewohner Tintoretto, aber ihr Sehen und Lernen ist weniger schulischer denn autodidaktischer und impressiver Art und dürfte vielfach auf graphischen Vorbildern beruhen. Ihre Lehrmeister sind mehr kreative Leitbilder, denn „maestri copiabili“, auch wenn der erstere Reminiszenzen nach Skulpturen Michelangelos hinterliess und der andere ein byzantinisch-ikonisches Erbe antrat und sogar Kopien anfertigt haben soll.

Eigenart beider Meister ist ihre Weigerung einem steten evolutiven Fortgang der Entwicklung ihrer Kompositionen zu folgen, was die Datierung so vieler Werke erschwert. Beide gönnen sich pragmatisch unbefangene Rückgriffe auf Gestaltungsweisen früherer Jahre, wenn es Lokalisation, (etwa lokaler Lichteinfall oder liturgische Positur eines Retabels) oder die Vorliebe eines Auftraggebers erforderte.

Von beiden wird die Renaissance endgültig überwunden, ohne in ein eindeutiges Stil-Fach geschoben werden zu können. Ihre *maniera* ist zu persönlich als dass daraus ein epochaler -ismus resultiert, wie dies des Öfteren ohne mehrenden Profit

versucht wurde. Darin sind sie Künstler gegenwärtigsten Kalibers und überleben, wie Tintoretto, standhaft, selbst ein kurioses Omaggio innerhalb der letzten Biennale in Venedig⁴⁸ oder Greco ein stattliches Volumen über ihn und die Moderne⁴⁹.

Anziehende Gegensätze

Natürlich gibt es auch tiefgreifende Unterschiede der Protagonisten: etwa das ihrer Heimstätten: das felsige trockne Toledo, das seit 1561 seine Vormachtstelle an Madrid verlor, zur feuchten Lagune, des Grossmachtzentrums Venedig, die Familienstruktur beider Männer⁵⁰ – beider so verschiedene Frauen hatten zwar erheblichen Einfluss auf ihre Gatten. Unterschiede zeigen sich jedoch in der Organisation der Bottega, der mittelständischen Auftraggeberschaft, der Lebenshaltung, der Vermögenslage, des gesellschaftlichen Netzwerkes, der Freunde, des intellektuellen Klimas, der Religiosität usw., sowie des Verhältnisses zur Staatsgewalt, die zwischen Toledo und Venedig nicht unterschiedlicher sein konnte.

Tintoretto war monogam, aber ein etwas liederlicher *donnaiuolo*, Greco obwohl zweifach verheiratet eher misogyn, aber treu, Jacomo kleinwüchsig, aber napoleonisch in seinen künstlerischen Ansprüchen, Dominiko wohl ein magerer Pseudo-Hidalgo, und üppig im Haushalten, Robusti war dagegen knauserig und den zahlreichen Kindern ein strenger Grossfamiliencyrann, Theotokopouli wohl zu permissiv dem einzigen Sohn gegenüber. Der Venezianer gab wenig auf seine Erscheinung, der ehrgeizige Kreter pflegte sein äusserliches Auftreten. Tintoretto war schlauer, anpassungsfähiger geschäftlicher Taktiker in steter Eigenregie, Greco eher ungeschickt im Vermarkten seiner Aufträge und verliess sich auf die Promotion durch Andere.

Tintoretto ist gründlicher Bibelleser, Kenner von Mythologie und Historie aus ikonographischem Interesse und bis an die Grenzen häretischer Freigeistigkeit im Umgang mit reformnahen Gedankengut und seinen Kritikern (Contarini).

Die extreme, Philipp II. so nahe kommende gegenreformatorische Religiosität lässt Greco hingegen auf profane Thematik bis auf den aussergewöhnlichen *Kienspan-Bläser*, seinen *Laokoon* und den *Toledo-Plan* ganz verzichten; er gewährt seinen stereotypen Modell-Madonnen ob ihrer spiritualen Verklärung keine wirkliche frauliche Lebensnähe und schildert religiöse Szenerien mehr wie ein Statisten-Stelldichein, während Tintoretto eine bis in Frivolität reichende Freude am antiken Mythos, an der Zeichnung eines respektvollen, wenn nicht verehrenden Frauenbildes und an turbulenten Historienschilderungen bezeugte. Die Überlieferung schildert ihn humorvoll über ironisch bis sarkastisch, was Greco gänzlich abgeht, aber auch hier ist der wahlheimatliche Genius Loci im ernsten Toledo hier und dem sinnenfrohen Venedig dort am Werke.

Während Tintoretto eine männlich orientiertes, haptisches, ja herkulisches michelangeleskes Repertoire an Figuren und Figurationen bespielt – aus seinen Zeichnungen besonders ersichtlich –, sind Grecos Menschenbilder effeminiert,

entfleischt, ästhetisiert und einer kursiven Grazie eingeschrieben, die man am ehesten in der Maniera eines Rosso oder Pontorno wiederfindet.

Greco sucht seine Gottes-Familienväter, Heilige und Apostel einzeln zu individualisieren, während Tintoretto diese in mehr verallgemeinernde Typen kleidet. Grecos Assistenzfiguren etwa im *Entierro del conde Orgaz* gewinnen so an Lebensnähe, was wohl auch der Auftraggeberschaft angelegen war. Bei Jacomo drängt sich diese in Historienbildern fast immer als bestellte Portrait-Einfügung auf (Rangone, Contarini) und ist in vielen Fällen nicht einmal von eigener Hand. Nur charakterstarke Einzelprominenz interessierten den Meister und dann zutiefst; die Bottega überschwemmte derweil den eiteln Markt mit Allerweltsbildnissen.

Während Tintoretto seine biblischen und neutestamentlichen Schilderungen an den Wänden von Bruderschaftslokalen lange vor dem Barock als zentrifugale Bühnenausblicke eines religiösen Rundum-Theaters gestaltet, sind Grecos Altarwerke streng vertikal gerichtet, führen den Beschauer wie im Fackelzug auf ein nächtliches Pilgerziel hin. Panoramische dramaturgische Erbauung für ein festfreudiges Publikum in Venedig steht gegen feierlich-byzantinisches trichterhaft bündelndes Ergriffenwerden und seelisches Emporreissen des einzelnen Gläubigen; Vision steht so gegen Ekstase, Utopie gegen Apokalyptik, Schein gegen Gotteswahn.

Einblicke in Ausblicke

Tintoretto erfindet seine landschaftlichen Hintergründe frei, benutzt für bauliche Staffagen architektonische Lehrbücher ganz wie der frühe Greco (in Venedig und Rom), kopiert spezifische Veduten in Prominentenportraits aus Stichen (etwa Häfen in Admiralsbildnissen, oder die Engelsburg als Topos für Rom), oder er unterzieht eine gegebene lokale – meist stadtvenezianische Situation einer theatralen apotheotischen Umnutzung [Abbildung 37], wie dies schon Bonifazio de' Pitati vorexerziert hatte. Ansonsten interessiert ihn auch die einer Historia eingeflochtene Landschaft wenig und wird mit Vorliebe einem nordischen Gehilfen überlassen.

Auch Greco ist in topographischen Belangen gleichgültig, bis auf den Sonderfall der spektakulärsten Vedute seiner Zeit [Abbildung 38] in die Sie einen kurzen Ausflug erlauben mögen:

Die *Gewittervision von Toledo*⁵¹ – mit Mayer: eine *Paraphrase* jener Stadt - ist nur im Zusammenhang mit dem *Plan von Toledo*, [Abbildung 39] eines einmaligen topo-und kartographischen Panoramas⁵² seines monastischen Auftraggebers⁵³, zu sehen, das Greco anschliessend im *Laokoon* wiederverwendet und je für kleine panoptische Nebenschauplätze nutzt. Einzelne Motive fliessen in die Hintergründe von Kreuzigungen, Himmelfahrten, Immaculatas und Heiligenfiguren, um dort Lokalisierungs-Anstösse und sinngebende Assoziationen auszulösen.

Bereits im *Gewitter* – jenem der "*Tempesta*" Giorgiones stimmungsmässig so verwandt – rückt Greco den Kathedralturm [Abbildung 40] mit einer symbolischen

stella maris darüber "bedeut-sam" ins Bild⁵⁴, obwohl dieser wie im *Plan* richtig situiert, weit westlich des Alcázar, also ausserhalb des Bildausschnittes zu liegen käme.

Seine Vedute wird hiermit zum *Programm*, ist warnender Fingerzeig, zelebriert vielleicht die dräuende Zukunft des nun Gott-König-verlassenen einst heiligen westgotischen Toletum, während bukolisch unterhalb ahnungslose Hirten ihre Herden im Strömungsschatten des Tajo vor dessen Schleusen und Wasserwerken⁵⁵ baden und weiden lassen, und Wäscherinnen vor den Auen ihre Tücher wässern.⁵⁶

Die vedutistischen Motive, - alle auf dem *Stadtplan* Ambrogio Brambillas von 1585 versammelt [[Abbildung 41](#)]: die Alcantara-Brücke, das zerfallende Castel de San Servando, links am Bildrand die königliche Hazienda, Reste der einstigen besungenen 'Al-Munya al-Na'ura' (dt. "Wasserrad-Garten") oder "Huerta del Rey"⁵⁷, einem einstigen Kalifen-Lustschloss Al-Mamuns, auch "Palacio de Galiana" genannt. Alle sind zwar additiv aufgeführt, ergeben aber ein annähernd rundsichtiges Ensemble. Nur der dem Stadtbild eingebundene mächtige, fünfstöckige Palast, dem dominierenden Alcázar vorgelagert, ist heute verschwunden oder Fiktion und bis jetzt nicht identifiziert worden. Er könnte zur Auszeichnung eines Granden als stolzem (Bild-?) Besitzer hierher versetzt worden sein, obwohl die Lage an der öden äussersten Stadtrand-Brache alles andere als amön zu bezeichnen wäre⁵⁸.

Im Bilde des *Joseph mit dem Jesusknaben* [[Abbildung 42](#)] wird die Puzzle-Form der Einzelmotive augenfällig: sie werden weit auseinander liegend als Hintergrund verarbeitet oder selektiv im *Martin und der Bettler* [[Abbildung 43](#)]⁵⁹ wieder vereint, wo man auch eines der grossen Wasserschöpf- oder Noria-Räder ausmacht, das im *Gewitter* durch Bäume und Büsche bis auf die hohen Auslaufrinnen verdeckt geblieben ist.

Der listige Synoptiker verbindet in der *Immaculata* von Toledo [[Abbildung 44](#)] sogar die Mariensymbolik mit Toledo-Chiffren wie dem Kathedralturm und in der *Kreuzigung* von Cincinnati mit dem *Felsendom* Jerusalems einträchtig neben Toledos Turmlanze, Grandenpalais und Huerta del Rey.

Nur im *Laokoon* verzichtet Greco naheliegender Weise auf das Zitat der zeitgenössischen religiösen Bauten und beschränkt sich auf die profanen westlichen Elemente seines beklagten Troja-Toledo hinter der Puerta de Bisagra [[Abbildung 45](#)], indem er etwa die Kathedrale vom Sehersohn verdeckt. Auch hier scheint eine augurhafte Warnung vor dem moralischen, politischen und gesellschaftlichen Niedergang der Stadt beabsichtigt: der Schlangenleib in den Fäusten des todgeweihten Jünglings umknotet die administrative und politisch neuralgische Stadtmitte, in dem Priamos-Philpp II. nun nicht mehr residieren wird. Hatte einst das Griechenheer die räuberische Dardanellenstadt erobert, so hatte das Christenheer die Ungläubigen aus Toledo vertrieben; beiden Orient und Okzident verkettenden Metropolen drohte gleicherweise der Untergang in der Vision des Apokalyptikers Greco.

Zu ähnlich besinnlichen Reflexionen über das der Levante so verschuldete Venedig war Tintoretto unter dem Eindruck des zweischneidigen Sieges von Lepanto 1571 noch nicht bereit, auch wenn Zypern und die meisten östlichen Inseln bereits verloren gegangen waren und Candia-Kreta nun ins räuberische Visier der Türken geriet (erobert 1669). Im Palazzo Ducale feierte man unbekümmert auf leinernen Riesenwänden die verflossenen Heldentaten der *ultima Roma*, man tanzte auf brodelnden Vulkanen einer von Amerika herüber schippernden Inflation, Nahrungsnöten, Pest, Syphilis, Inquisition, Zwist mit Papst und Kaisertum. Der Löwe unter der Maske von *Justitia triumphans*, jungfräulicher Venus und *Sponsa Christi*, wehte und wandelte offenbar unsinkbar über die Wasser der Lagune.

Mit den letztlich doch unähnlichen *gemelli* Tintoretto [Abbildung 46], dem visionären Realisten, und Greco, dem visionären Ekstatiker [Abbildung 47], traten zwischen dem letzten Hauch des Mittelalters und dem Beginn der Neuzeit, wie immer und wann immer man eine, wenn überhaupt nötige Zäsur situieren mag, reibungs- und experimentierfreudige Individualisten fast gleichaltrig von der Künstlerbühne des Grossen Welttheaters, die uns noch Historikerleben lang beschäftigen werden. Freuen wir uns auf den zyklischen Wiedergang der unzertrennbaren *redivivi*!

Erasmus Weddigen Sommer 2013

*Gewidmet dem Freund
und "heimlichen Schüler"
Marc Joachim Wasmer*

¹ Im Spätherbst 1981 wurde im Palazzo Ducale in Venedig die epocheprägende Ausstellung „*Da Tiziano a El Greco; Per la Storia del Manierismo a Venezia 1540-1590*“ eröffnet, zu der Rodolfo Pallucchini den Anstoss und den wichtigsten Beitrag lieferte, war er doch selbst nach Willumsen 1927 und Mayer 1929 einer der „Ausgräber“ des jungen Greco, dessen Werdegang und Affinitäten er aufs lebhafteste beleuchtete. Auch wenn der Schreibende damals die Überbetonung des Manieristischen in dieser etwas apodiktischen Ausprägung nicht teilen mochte (Erasmus Weddigen, *Manierismusaussstellung -Ausstellungsmanierismus in Venedig?* in: Maltechnik/Restauro (München), 1982,2, S.120-122; erneut in E.W. *Jacomo Tentor f.; Myzelien zur Tintorettoforschung* München scaneg 2000, S.297f), waren doch die vielen Einzelstudien zu den Viten der so heterogenen Künstlergemeinschaft Venedigs bis heute erhellend und wegweisend. Lange vor Pallucchini hatte Max Raphael in seinen „Bildbeschreibungen“ (1945-52) auf die geistige Nähe der beiden Protagonisten hingewiesen (s. Max Raphael, *El Greco, Ekstase und Transzendenz* (mit Bildvergleichen zu Tintoretto) Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs unter Mitarbeit v. Michael Scholz-Hänsel und Erasmus Weddigen, Reimer Verlag Berlin 2009).

² Art Museum Saint Louis, Lw.70x56cm, sign. über der Schulter, r. "δ9" (mit Dank an Judy Mann, St.Louis Art Mus. für Bild und Epigraph). Abb. s.a. Goldscheider, *El Greco*, 1938, 152, sowie

Werkkatalog H.E. Wethey 1962. In anderen Apostelserien tritt Greco möglicherweise als hispanisierter Wanderapostel Sant Jago und – naheliegend als Madonnen-Maler San Luca auf.

³ Eine Art gekürzter 1. Timotheos-Brief ähnlichen Inhalts.

⁴ Zu Deutsch etwa: "Titus, meinem vollbürtigen, rechtmässigen, echten Kind, (Sohn)".

⁵ Ein von Clemens von Alexandria (150-215 n.Chr.) dem Kreter Epimenides (um 500 v.Ch. aus Phaistos) zugeschriebener Hexameter: "Κρητες ἀεὶ ψευσταί, κακά θηρία γαστέρες ἀργαί." z.D.: "Die Kreter sind Lügner zumeist und Bestien, Faulenzerbäuche seit je." wurde zum Paradoxon des Epimenides (die Aussage des Kreters kann ja nicht stimmen, weil er lügt...), das Bertrand Russell zum Gegenstand moderner philosophischer und mathematischer Logik werden liess.

⁶ Greco wohnte bekanntlich im ehemaligen Judenviertel, der "Judería" im einstigen *palacio* des Samuel Halevi (Finanzminister König Pedros des Grausamen, s. Mayer) und pflegte wohl auch Bekanntschaft zu *Conversos* und griechischen Bürgern seiner Umgebung, wie dem bei Cervantes ("*La illustre fregona*") vorkommenden Gelehrten, Arzt und Dichter Rodrigo Fuentes, der über Judaica dozierte und auch bei Cervantes aufscheint, oder Dominicos Testamentzeugen Diogenes Paramanolio und Costantino Focas.

⁷ übers.: "An Titus, dem ersten *durch Handauflegung (oder Handhebung) gewählten* Bischof der Kirche der Kreter" (für gewöhnlich wird das doppeldeutige Wahlzeremoniell in der Literatur unterschlagen!). Gleiche Aufschrift im Briefkopf des Greco-Museums Toledo, ebenso gut erhalten jene im Prado, im Museo de Asturia in Oviedo und in der Kathedrale in Toledo mit geringer Zeilenversetzung; die kursiven Schriftzüge der vier letzten, alle rechtshändig mit Tinte und Feder geschriebenen Zeilen sind graphologisch identisch, jener des Paulsbriefts "Almadores" im Kunsthandel Christies 2000 erwartungsgemäss auch! Lediglich die Variante des Ringling Museums in Sarasota ist übermässig verblichen und konnte vom Museumsstaff nicht gelesen werden. Mit Hilfe der übrigen Varianten ist aber auch dieser Text zu erraten und der allgegenwärtige kreuzartige Schnörkel am Briefkopf ebenso auszumachen. Grecos Eigenhändigkeit ist damit nicht beweisbar, zumal seine *pinsel*geschriebenen Signaturen materialbedingt unordentlicher wirken. Doch hier war ein gewandter eleganter Schreiber mit der Absicht auf Lesbarkeit in kurzer zeitlicher Folge am Werke, der den jeweils vollendeten Gemälden das epigraphische *finish* aufsetzte. Die Adresse in Tinte verlieh dem *breve* die höchstmögliche Realistik. Grecos Sohn Jorge Manuel führte eine viel manieriertere Hand und es ist nicht sicher, dass er griechisch schreiben konnte.

⁸ Mit grossem Dank an alle sechs Institutionen, die mir unverzüglich die Aufnahmen der Briefdetails übermittelten.

⁹ Im frühesten Einzelbildnis des *Paulus* der Marquesa de Narros in San Sebastián von 1578-80 ist dieser elegante Zweihänder in Aufsicht mit den Handschutzbügeln wiedergegeben. Vom Typos her ist er *kein* Richtschwert. Noch ist der Heilige als bibelfester Leser und Ausleger der *traditio legis* gegeben, sein Briefeschreiben noch durch Feder und Tintenfass angedeutet.

¹⁰ auch die *legenda aurea* Voragine (im Inventar II von 1621 erscheinen lediglich *Jstorias prodigiosas* und das der *Legenda* verpflichtete *flos sanctorum*) – die unter den 50 nicht näher beschriebenen italienischen Bänden existiert haben dürfte - bezieht sich in ihren langatmigen überschwänglichen Ausführungen zu Paulus auf Chrysostomos.

¹¹ Die genannte Version in Saint Louis ist wohl die qualitativste und eigenhändigste von etwa acht, die je einem „Apostolado“, einer Apostelreihe, angehören: A. di *Almadrones*, A. *Catedral* de Toledo, A. *Museo Greco* de Toledo und A. de *San Feliz* (Oviedo) und das zerstreute A. "*Henke*" (s. Manzini/Frati 1978). Das Paulus-Exemplar des Conde *Adanero* erschien bei Christies im Frühjahr 2000 im Angebot. Mit Schwert ist Paulus in allen Exemplaren versehen (früher minder sichtbar oder übermalt). Die Briefe dienen bemerkenswerterweise *nicht* als Signaturcartelli. Die Signaturen finden sich in verschiedener Form an diversen Stellen. Mit zunehmender Bottega-Wiederholung schwindet überdies die für den *Paulus* in Saint Louis angenommene (Selbst-) Bildnishaftigkeit stark.

¹² Etwa in Manzini/Frati 1969, S.85f (nach B. Cossío u.a.).

¹³ Feste: kath. 26. Jan., orth. 25. August. Titus galt als Nachkomme des Königs Minos, gründete neun Bistümer und wurde 105 in Gortys, seinem ersten Bischofssitz, begraben, später nach Heraklion-Candia (mutmasslicher Geburtsort Grecos) überführt. Nur das Haupt überlebte einen Brand 1544, 1669 gelangte die Reliquie nach Venedig und wurde erst 1966 zurückgebracht.(WP)

¹⁴ Das freche Bildnis, mehr Nobelmann als Maler, von etwa 1600-1605 zeigt Manuel recht geckenhaft mit Pinsel und Palette, aber mit bombastischer Halskrause, Sevilla, Museo de Bellas Artes, Lw.74x51,5cm.

¹⁵ Allerdings für Wethey (1962) eine "facetious proposal" und als "too absurd to merit serious discussion".

¹⁶ Erasmus Weddigen, *Zur Ikonographie der Bamberger Assunta von J. Tintoretto* in: Die Bamberger "Himmelfahrt Mariae", Arbeitsheft 42 d. Bayer. Landesamtes f. Denkmalpflege, München

1988, S.61-112.sowie: Erasmus Weddigen, *Memoria purificata: ein Nachleben im Widerspruch*, in: *Il ritratto e la memoria*, Materiali 2, Roma (Bulzoni) 1994, S.263-284. (Erneut in E.W. *Jacomo Tentor f.; Myzelien zur Tintorettoforschung*, München scaneg 2000 „*Memoria occulta*“, ein Nachleben als Bekenntnis, S.197ff.).

¹⁷ Die osteuropäischen Kulturen gehen dem offenbar voran, wenn man etwa an die russischen Dichter Tolstoi und Dostojewsky, an eine Komponistin wie Ustjolskaja denkt und den Bogen zwischen dem Ikonenmaler Rublevs bis zum Suprematismus eines Malewitsch schlägt...

¹⁸ s. *Die sogenannten Apostolischen Constitutionen und Canonen*. Aus dem Urtexte übersetzt von Dr. Ferdinand Boxler. (Bibliothek der Kirchenväter, 1 Serie, Band 19), Kempten 1874. s.: www.unifr.ch/bkv/rtf/bkv267.rtf

¹⁹ Im Nachlassverzeichnis Grecos sind Architektur-Werke Serlio's verzeichnet s. Manzini / Frati, E.G.1969, S.85-86. Zu Serlio und Tintoretto s. op.cit Weddigen, *Myzelien* 2000, S.233-267

²⁰ s.op.cit. Weddigen *Myzelien* 2000, zum *Publikum in Tintoretto's Sklavenwunder*, S.79-107.

²¹ Mischtechnik auf Holz, 36,5x28cm ehem. Sammlung Broglio, Paris.

²² John Bulwer's *Chironomia* von 1644 zeigt eindrücklich die zeitgenössische Sprache der Handgesten (s. Valeska von Rosen, *Painterly Eloquence in El Greco's Espolio*, Creta 2005).S. auch: Berit Lühr, *The Language of Gestures in some of El Greco's Altarpieces*, Dis. Univ. of Warwick 2002 (<http://webcat.warwick.ac.uk/record=b1667419~S15>).

²³ Miguel Falomir, *Jacopo Comin, alias Tintoretto: An Exhibition and Catalogue*, Madrid 2007, p.17f.

²⁴ Barry Wind, *Observations on El Greco's Botanic Symbolism* in: *El Greco; The first twenty Years in Spain*; Univ. of Crete 2005, S.53, sowie Weddigen op.cit zur *Bamberger Himmelfahrt*.

²⁵ Der TENACH, das hebräische Alte Testament, setzt sich aus Thora (Lehre, Weisung), Neviim (Propheten) und Ketubim (Schriften) zusammen. Das Wort Tanach ist die Aneinanderreihung der (hebräischen) Anfangsbuchstaben von Thora (Taw), Nebiim (Nun) und Ketubim (Kaph).

²⁶ Das Bildnis soll Velasquez gehört haben. Dafür spricht, dass letzterer 1620 das berühmte Portrait der verwandten Äbtissin und Philippinenmissionarin Jeronima de la Fuente malte, das aus dem toledanischen Kloster Sta Isabella de los Reyes in den Prado gelangte. Der Dargestellte dürfte selbst eine Conversen-Familie jüdischen Ursprungs entstammt sein (s. José Gómez-Menor-Fuentes, *La oscura Genealogía de Cervantes*, S.56)

http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/ceclm/artevistas/Toletum/tol33/toletum33_gomezoscura.pdf

²⁷ Ächtung und Verbrennungen des *Talmud* seit 1242 und erneut durch Julius II 1553; In Venedig im Oktober 1553 angeordnet und auf dem Markusplatz durchgeführt. Indizierung durch die Gegenreformation 1559 allgemein.

²⁸ s. Weddigen, *Tintoretto, Hieronymus und der hebräische Tenach*, Typoskript 2009 in erasmusweddigen.jimdocom unter "Tintoretto".

²⁹ s. Roland Krischel, *Tintoretto and the Sister Arts*, in: Ausst.Kat. *Tintoretto* (Ed. Miguel Falomir) Madrid 2007, S.115-138.

³⁰ Z.B. Vitruv-Kommentar zu "De Architectura", Madrid, Biblioteca Nacional oder Vitensammlung Vasaris von 1568.

³¹ Erasmus Weddigen, *Tintoretto's Jesus, Martha und Maria; das Münchner Gemälde in neuer Sicht*, in: erasmusweddigen.jimdo.com unter: Tintoretto (2011).

³² In Grecos aufwendigem Haushalt liess sich Dominico zum Essen aufspielen! (Mayer)

³³ Erasmus Weddigen, *Tintoretto und die Musik*, in: *Artibus et Historiae* 1984,10, S.67-119.

³⁴ Antonios Basilakis * 1556 auf der griechischen Insel Milos -1629.

³⁵ Alessandro Varotari, Padua *1588-1648.

³⁶ in Bryn Athyn, Pennsylvania

³⁷ Erasmus Weddigen, *Ein Blick aus Tintoretto's Werkstatt in Venedig, "Adultera sine studio"* in: *Künstlerhäuser* (Hrsg. E. Hüttinger), Zürich/München 1985, S.69-82 (ital. Ausg.: *Una veduta dallo studio di Tintoretto a Venezia*; in: *Case d'artista dal Rinascimento a oggi* (cura E.H.), Torino, Bollati Boringhieri 1992, S.61-74).

³⁸ Erasmus Weddigen, *Tintoretto's Oeuvre genäht, entworfen, gestückt und beschnitten, Zur Unverlässlichkeit der Leinwandmasse*; Vortrag Feb.2007 (Madrid, englisch) und Feb.2008 (Venedig, italienisch). Ca. 80 Bildbearbeitungen zu Komposition und Format einer Auswahl von Gemälden Tintoretto's (in Homepage: erasmusweddigen.jimdo.com. aufrufbar; s. auch: Actas del Congreso int. Madrid, Museo Nacional 2009 (Ed. Miguel Falomir) *The Works of Tintoretto: Sewn, Designed, Patched and Cut; The uncertainty of canvas measurements*; S-151-164.

³⁹ op.cit. Weddigen, *Myzelien* 2000, *Venus Vulkan und Mars, Die Inquisition der Informatik*, S.269-288.

⁴⁰ Ja bis in Werke wie *Mariens Tempelgang* der Madonna dell'Orto von 1548 verwendet er Blattgoldornamente!

⁴¹ s. Gregorio de Andrés, *El Helenismo en Toledo en Tiempo del Greco*, Vortrag Int. Byzantinisten-Kongress, Erice, Sept. 1988 in:

http://www.fuesp.com/revistas/documentos/CILH_11/CILH_11_167%20Andr%E9s.pdf

⁴² Über die Griechen in Toledo s. Fr. de Borja de San Roman y Fernandez, *De la vida de el Greco*, Athen 1939 S.340. Mit dem kretischen Arzt, Physiker und Dichter Antonis Calosynas dürfte Greco verkehrt haben.

⁴³ Bologna, Pinacoteca Nazionale, 43x51cm, ca.1565; eine Entdeckung Longhis 1946.

⁴⁴ s. der ausgezeichnete Essay von Maria H. Loh, *Death, History, and the Marvellous Lives of Tintoretto* in *Art History*, Vol. 31 No. 5 Nov.2008 S. 665-680 (http://www.ucl.ac.uk/art-history/about_us/academic_staff/dr_maria_loh/loh_08)

⁴⁵ Zur Ablehnung des Werkes s. Axel Gamp, *Federico Zuccaro am Escorial oder: Scheitern der Kunst und Triumph des Werkes* in: *Federico Zuccaro; Kunst zwischen Ideal und Reform* (Hrsg. Tristan Weddigen, Basel 2000, S.118-145 pass.

⁴⁶ s. bes.: Max Dvořák, *Studien zur Kunstgeschichte*, (Ed. I. Emmrich), Leipzig 1989.

⁴⁷ «J.T.» actas del Congreso int.: Echols / Ilchman, Madrid 2009, S.91ff. S. auch: Erasmus Weddigen, *Zur Wiederkehr eines Unbekannten: Jacopo Tintoretto*, in: *Artibus et Historiae* 1983,7, S.29-39..

⁴⁸ Gemälde Tintoretts in der Biennale 2011 unter Kuratorin Bice Curiger.

⁴⁹ Beat Wismer / Michael Scholz-Hänsel (Hgg.): *El Greco und die Moderne* Hatje Cantz 2012.

⁵⁰ - der gesellschaftliche Aufstieg durch die Heirat Jacomos in den gutsituierten Vescovi-Clan ist gesichert, während Grecos ewiges Konkubinat mit Jeronima, die gemäss Einiger einer bessergestellten Familie entstammt sein soll noch immer zu Fragen Anlass gibt.

⁵¹ Erasmus Weddigen, *Grecos visionäre Toledo-Landschaft(en)*, Typoskript 2009 mit Bildern s. Homepage: erasmusweddigen.jimdo.com ; Rubrik "alte Kunst".

⁵² Die optischen Verzerrungen des Quartiers am linken unteren Rand scheinen auf die Benutzung eines Rundspiegels zur Erfassung und Projektion des Panoramas deuten!

⁵³ Pedro de Salazar y Mendoza. Hospitalverwalter des bildbeherrschenden, vom Panorama getrennten Klosters Tavera.

⁵⁴ Die Lichterscheinung erinnert gleichzeitig an Legende und Wunder des Hl. Ildefons, dem Maria in einer *descensio* als Lichtgestalt die Casula (eigentlich Alba) übergibt: im "*Plan*" ist deshalb die *Immacolata* als *Herabschwebende* auf ihre Nominalkirche dargestellt (Camón Aznar 2004, 162), nicht als *Himmelfahrende*!. Im Gemälde des Hl. Ildefons im Hospital von Illescas (ca.1600) ist die Marienerscheinung, die der Dichter Gonzalo de Bercé (ca.1198-1268) in seinen *Milagros de Nuestra Señora* besingt, im Begriff die Alba um die eignen Schultern zu seiner "Investitur" als Erzbischof, Patron und Metropolit Toledos (657) zu überbringen, während er soeben seine Hauptschrift *De perpetua virginitate Mariae...* zu vollenden im Begriffe ist. Eine Narratio von unerhörter Dichte!

⁵⁵ Juanelo Turriano schuf die Wasserhebwerke vom Tajo zum Alcázar hinauf, die von 1565 bis 1639 funktionierten, und die im Brambilla-Plan noch zu erahnen sind.

⁵⁶ Die seichte Ausbuchtung des Tajo mit den Auen vor der Puerta Nueva ist heute trockengelegt. Der Strom umfloss eine Insel, die in der Planumzeichnung zu sehen ist.

⁵⁷ In Brambillas Stich 1585 als "Huerta del Rey" bezeichnet. Einst kalifischer Sommerpalast mit berühmten Gärten, die vom Tajo her bewässert wurden. Nach Zerstörungen mudejarisch wiederaufgebaut, aber z.Z. Grecos wohl nur noch ein Landwirtschaftsbetrieb, zumal der Humanist und Botschafter Venedigs Andrea Navagero bereits 1525 die verwüsteten königlichen Obstgärten bedauerte. Greco nennt das längliche, dreiteilige Gebäude in seinem *Plan* lediglich "Abrevadero", Tränke.

⁵⁸ ... oder ist es der versetzte, ins Übergrosse vergrösserte Palacio de Villena einst königlicher Ministerialpalast, in dem Grecos Familie mal fürstlich, mal zur Untermiete wohnte? Es liesse sich ein Licht auf Grecos Selbstverständnis werfen...Die Tatsache, dass er auch im topographisch treuen *Plan* (weiter links verschoben) erscheint, deutet eher darauf hin, dass das Gebäude (anstelle des Hospital Santa Cruz) bestand, aber in der Folge verschwand. Die Stadtansicht von A.van der Wyngoerde von 1563 enthält ihn nicht.

⁵⁹ Ebenso in allen vier weiteren von Wethey aufgeführten Varianten der Bottega.