



ABB. 1: Raffael, *Studien zu Maria mit dem Kind*, um 1508, Feder in Braun, über schwarzem Stift, auf Papier, 230 × 313 mm. Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts (inv. 310)

Unklassische Werkprozesse. Zeichnung und Sinnstiftung

Man könnte meinen, in den letzten Jahren sei die Zeichnungsforschung auf eine neue Basis gestellt worden. In gewissem Sinne ist das so. Der Zeichnungsbegriff ist unendlich erweitert worden. Jenseits der Künstlerzeichnung beschäftigen wir uns mit der wissenschaftlichen Zeichnung, jeder Art von zeichnerischen Aufnahmen, wir betrachten Skalen, Tabellen, Karten, Listen, Kurven, Statistiken, Legenden, Diagramme, Daten und reflektieren über ihren Zeichencharakter. Die Linie an sich ist zum Untersuchungsgegenstand geworden. Dahinter verbirgt sich die einfache und nicht unbedingt neue Einsicht, dass alles Zeichnen Projektion ist, weil Vorstellung und Erlerntes in den Zeichnungsakt mit einfließen. All die genannten systematischen Erfassungsweisen kennzeichnen unsere alltäglichen, zumeist beruflichen Beschäftigungen, sind insofern Teil unserer Wirklichkeit. Dass die Kunst sich in der Gegenwart diese Systematiken in sehr verschiedenen Formen aneignet, auf sie reagiert, ist nicht nur ihre Aufgabe, sondern gehört geradezu zu ihrer Wesensbestimmung. Macht sie diese Dinge zum Thema, dann werden sie Form, und wenn sie Form werden, dann werden sie – auch – ästhetisch. Und die Frage, die sich dann stellt, lautet: In welchem Verhältnis steht die Ästhetik zum Gegenstand oder Thema, anders ausgedrückt: Welche Form der Aneignung findet statt? Was geschieht, wenn Schriftzeichen, Zahlen oder Buchstaben inseriert werden?

Wenn sie in systematisierter oder in ungeordneter Form erscheinen und damit klassische Ausgewogenheit, Zentriertheit, Abstufungen in Haupt- und Nebenwege vermissen lassen, wenn ihnen gewohnte Gerichtetheit abgeht?

All dies ist zu Recht Gegenstand der Forschung geworden.¹ In einem Sammelband, den ich mit Oliver Jehle und vor allem Carolin Meister herausgegeben habe, haben wir dies „Randgänge der Zeichnung“ genannt.² Was aber geschieht, wenn wir uns, gegenstandserweiternd, mit diesen Randbereichen beschäftigen, mit dem Zentrum? Man kann es direkt sagen: Es gerät zusehends aus dem Fokus. Das ist wissenschaftsgeschichtlich interessant und zugleich problematisch. In dem genannten Sammelband haben Wolfram Pichler und Ralph Ubl einen wichtigen Aufsatz veröffentlicht, der dieses Problem berührt.³ Sie kreieren für die historische Zeichnung ein, so ihr Begriff, klassisches Dispositiv, sehen es, ganz materialistisch, bestimmt durch den Körper des Zeichners, die Zeichenunterlage, das Papier und beschreiben andeutungsweise die aus diesen Vorbedingungen sich ergebenden Konsequenzen für das Zeichnen und die Zeichnung selbst, für ihre Gerichtetheit, Zentrierung, für das Oben und Unten, das Links und Rechts, für die Form der Bezeichnung etc. Das Resultat des klassischen Dispositivs ist für die von ihnen so deklarierte „Altmeisterzeichnung“ mithin auktorial und subjektiv bestimmt. Dagegen setzen sie, völlig zu

Recht und ihrem eigentlichen Interesse in diesem Aufsatz folgend, zwei gegenwärtige Formen der Auseinandersetzung mit diesem tradierten und nach ihrer Meinung fragwürdig gewordenen Modell. Dasjenige, das die auktoriale Bestimmung verweigert, die materiellen Bedingungen verändert, neue Vorgänge erfindet, etwa bei der Wandzeichnung, die nicht die selbstbestimmt geführte Hand, sondern den Verzicht auf das Handschriftliche und auf die klassischen Ordnungsverfahren etc. voraussetzen. Das zweite Modell bleibt bei dem subjektiven Vorgang des Zeichnens, reflektiert aber in einem Gestus der Negation die tradierten Bestimmungen von Zentrierung, Gerichtetheit etc. Nun ist den Autoren klar, dass die Propagierung des klassischen Dispositivs, hinter dem sich die Altmeisterzeichnung verbirgt, eine Fiktion ist, eine Folie, vor der sich die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dieser Vorgabe klarer abzeichnet, und sie ahnen durchaus, dass es unter den alten Meistern etliche gegeben haben wird, die die medialen Bedingungen ihres zeichnerischen Tuns in der Zeichnung bedacht und veranschaulicht haben. So weit, so gut.

Das Problem, das sich dennoch dahinter eröffnet, ist, um es noch einmal zu sagen, fachgeschichtlicher Natur. Der Zeitgeist hat uns vom klassischen Dispositiv weggeführt und von daher überlassen wir die Beschäftigung mit der Altmeisterzeichnung allein den Kennern, die zwar wundervolle Werkkataloge erstellt haben, die individuelle Zeichenweisen differenziert charakterisiert, Original und Schule geschieden haben, aber – Ausnahmen bestätigen die Regel – sich nicht wirklich gefragt haben, wie wird eigentlich zeichnerisch Sinn generiert, wie bestimmen die Zeichenweise und der zeichnerische Prozess das Ergebnis, worauf zielt jeweils das Ergebnis bei diesem oder jenem gewählten Verfahren, hält es die Mitteilung offen oder versucht es, sie zu bestimmen, inwieweit ist der Betrachter oder die Betrachterin an der Sinn-

stiftung, die mithin subjektiv und relativ verbleibt, beteiligt. Diese Fragen – sie wären wahrlich zu vermehren etwa in Hinsicht auf die eingesetzten zeichnerischen Mittel – diese Fragen sind für die Zeichnungsforschung weitgehend unter den Tisch gefallen. Dabei sind sie kurz, um die Mitte der 90er Jahre, zumindest von angelsächsischen Forschern und Forscherinnen aufgeworfen worden, in der einen oder anderen Form. Ich nenne nur wenige Publikationen, zwei davon sind durchaus auch in dem Aufsatz von Pichler und Ubl genannt, und zwar Svetlana Alpers und Michael Baxandalls Arbeit über Tiepolo von 1994⁴ und James Elkins Kapitel über „Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores“ in seinem Buch mit dem schönen Titel „On pictures and the words that fail them“, von 1998⁵, wobei man ergänzen sollte, dass dieses Kapitel als Aufsatz in „Critical Inquiry“ 1995 zuerst erschienen ist.⁶ Erwähnen möchte ich nur noch Nicola Courtrights Aufsatz „Origins and Meanings of Rembrandt's late Drawing Style“ im Art Bulletin von 1996,⁷ mit dem die klassisch orientierte Rembrandtforschung gewisse Schwierigkeiten hat, doch scheinen mir die Fragen nach der Genese von Zeichen bzw. Zeichnen und Bedeutung richtig gestellt.

Diese Ansätze sind in der Folge in der besonders nach Deutschland überschwappenden Welle französischer Diskurse ertränkt worden, und mir scheint, dass es hier wieder anzuknüpfen gilt, um die Altmeisterzeichnung aus der reinen Verfügung der Kabinette zu erlösen und wieder zum Gegenstand auch universitärer Forschung und Ausbildung werden zu lassen. Zu fragen wäre allerdings ferner, welche Ergebnisse aus der Untersuchung der Randgebiete nun fruchtbar für die vermeintlich klassischen Zeichnungen und die Auffassung vom Wesen der klassischen Zeichnung zu machen wären. Das scheint mir auch insofern notwendig, als wir bis heute in der Zeichnungsforschung geradezu

einem Fetisch des Klassischen anhängen, und Grund dafür ist der Glaube an die allein seligmachende „disegno“-Theorie. Denn aus ihr hat man einen offenbar für unsere Vorstellung unverzichtbaren Prozess der Werkgenese in einzelnen eindeutigen Schritten generiert, von der gezeichneten „prima idea“, der vielleicht noch weitere Ideenskizzen folgen, über Motivvarianten, detailliertes Modellstudium bis zum endgültigen zeichnerischen Entwurf, nicht selten quadriert, um der maßstabsgerechten Übertragung im Gemälde dienen zu können. Der endgültige Entwurf kann auch die Form eines Kartons annehmen, ihm kann noch eine gemalte Farbenskizze folgen und, so vom Auftraggeber gefordert, ein sogenannter „modello“, eine ausgeführte farbige Vorlage, die den „concetto“ und seine Wirkung nachvollziehbar macht und wonach der Auftraggeber noch einmal mit seinen Vorstellungen eingreifen kann. Der Prozess dient der Fixierung der Bildidee. In der Fixierung soll sie Objektivität gewinnen, zumindest den Anspruch von Objektivität verkörpern, insofern ist sie ideologisch nutzbar für Staat und Kirche, für Herrschaftsansprüche aller Art. Begreift man die „disegno“-Theorie als den Künstler verpflichtendes Korsett, das die Verfügung über seine Erfindung ermöglichen und sicherstellen soll, dann sollte sie durchsichtig werden auf individuelle Abweichungen vom Gang der Dinge.

Nun ist es nicht so, dass diese klassischen Stufen des Werkprozesses nicht etwa ihre historische Berechtigung hätten. Sie lassen sich in ihrem Ursprung greifen und haben später eine akademische Verfestigung erfahren. Und in entwickelter Form treten sie uns zuerst bei Raffael entgegen. Im Katalog der Frankfurter Ausstellung zu Raffaels Zeichnungen hat dies höchst differenziert Joachim Jacoby dargestellt.⁸ Höchst differenziert vor allem deswegen, weil er die durchaus nötige Systematisierung des Werkprozesses, wie sie für Raffael etwa



ABB. 2: Parmigianino, *Frau, die sich kämmt*, um 1525, Rötel, Feder in Braun, auf Papier, 143 × 100 mm. Parma, Galleria Nazionale (510/17)

schon John Shearman 1965 festgeschrieben hat, insofern weiter entfaltet, als er erstens eine zeichnerische Entwicklung Raffaels konstatiert, die auch die Stufen des Werkprozesses modifiziert, und zweitens aus der Typologie der Werkstufen kein starres Gerüst werden lässt. Je nach Entwicklungsstufe, Funktion und Auftrag können Stufen entfallen, durch anderes ersetzt werden, in die Hand von Schülern gelegt werden etc.

John Shearman hat folgende Stufen geschieden: 1. Erste freie locker gezeichnete, sich dem momentanen Einfall hingebende Bild-erfindungen. 2. Daraus erwachsende Entwurfszeichnungen, bereits in einer gewissen kompositorischen Ordnung. 3. Einzelfigurenstudien nach dem Modell, zumeist als Akt, der 4. in der



ABB. 3: Jacopo Tintoretto, *Venus und Vulkan*, um 1555, Feder und Pinsel in Braun, grau und braun laviert, auf Papier, 201 × 272 mm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 4193)

Reinzeichnung dann bekleidet wird, sie bildet den sogenannten „modello“ und 5. häufig in größerem Format, wenn nicht in der Größe des geplanten Bildes, der Karton, der zur direkten Übertragung ins Bild dient. Er kann quadriert sein, um die Übertragung im Maßstab oder, vor allem beim Wandbild, in einem stufenweisen Prozess auch durch Schüler zu erleichtern. Dabei können die verschiedensten Übertragungsverfahren zur Anwendung kommen, Paus- und Durchdruckverfahren etc.⁹ Der Katalog führt für so gut wie all diese Stufen einschlägige Beispiele an. Auch wird darauf hingewiesen, dass Raffael die zeichnerischen Medien je nach Stufe und vor allem Funktion variiert: Beim Modellstudium, wo es auf die Fixierung bestimmter Posen, vor allem in der Verkürzung, ankommt, verwendet Raffael zu-

meist den genauen Metallstift, bei Porträtstudien dagegen Röteln, der zu wischen ist, weiche Konturen und fleischliche Abtönung ermöglicht, erste Ideenskizzen nutzen die leicht laufende Feder (ABB. 1), sie kann dem plötzlichen Gedanken folgen etc.. Wenn die frühen Ideenskizzen auf tradierte Figurentypen, etwa von Mantegna oder Pollaiuolo rekurrieren, sie in einer Art Kurzschrift zu fassen suchen, was letztlich den freien Fluss der Feder hemmt, so kreist die Feder später mit großer Freiheit und Selbstsicherheit auf dem Papier und ist in der Lage, eigenständige Erfindungen zu machen. Geradezu mit Vergnügen überlässt sich Raffael ihrem Fluss. Dass dies als eine besondere Qualität, als Zeichen für einen inspirierten Genius gelten kann, zeigt ihre bewusste Weiterentwicklung bei Raffaels Nachfolger Parmigianino,



ABB. 4: Jacopo Tintoretto, *Vulkan überrascht Venus und Mars*, um 1555, Öl auf Leinwand, 134 × 196 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek (9257)

bei dem der freie, geradezu wilde Lauf der Feder fast zum Selbstzweck wird (ABB. 2), das heißt, ornamentale Formen annimmt und auf „bravura“ als solche zielt.¹⁰ Bei Raffael dient der Federfluss letztlich immer einem Bildzweck. Und dennoch ist auch Raffael bewusst geworden, dass die zeichnerische Form künstlerische Qualitäten für sich gewinnt, sonst hätte er seine Zeichnungen nicht druckgraphisch reproduzieren lassen und sie zu Sammelobjekten werden lassen. So sehr die Druckgraphik auf eine verfestigte Form und auf die Fixierung einer Bildidee zielt, sie bewahrt dennoch Züge des Zeichnerischen auf, zielt nicht auf ein Äquivalent für farbige Bildmäßigkeit. Selbst bei den Clairobscurholzschnitten von Ugo da Carpi nach Raffaels Hampton Court-Kartons bleibt der Kartoncharakter anschaulich. Die Vorstel-

lung von der Autonomie der Zeichnung zeichnet sich ab.

Nimmt man diese Beobachtungen zu Raffaels Werkprozess als Erkenntnisfolie, so können sich weitergehende Fragen anschließen, die nicht Thema des Katalogs sein konnten, die aber der Forschung aufgegeben sein müssten. Um nur Weniges zu formulieren: Was bedeutet die Feststellung, dass beim späteren Raffael im Prozess der ersten Bildfindung die Feder kreist, für unsere Vorstellung von Sinngenerierung? In welchem Maß unterliegt das Körpermotorische der Kontrolle durch den Geist? Inwieweit sind derartige Prozesse lehr- und lernbar – schließlich werden sie zur Basis akademischer Ausbildung? Ist die schließliche Fixierung in „modello“ oder Karton vollgültiger Ausdruck der künstlerischen Erfindung auch ohne die spätere far-

bige Fassung? Noch Moritz von Schwind glaubte dies, wenn er 1853 schrieb: »...wenn ich meine Sache so weit gezeichnet habe, daß ich davon aufstehe und ein anderer daran Platz nehmen kann, so ist sie durchdacht, es sind die Teile gegeneinander abgewogen... und der wichtigste und unersetzlichste Teil der Arbeit ist geschehen. Das andere könnte im Notfall ein anderer statt mir machen.«¹¹ Raffael mit seiner Werkstatt hat dem vorgearbeitet, er hat arbeitsökonomisch gedacht. Zum anderen aber ist diese Vorstellung von idealistischem Gedanken gut getragen. Das Kunstwerk gewinnt am Ende quasi objektiven Charakter, löst sich vom Künstler, lässt den Prozess des Werdens vergessen machen und gerät in die Verfügung der Auftraggeber, etwa Staat und Kirche, die es für ihre Zwecke nutzen können.

Dagegen steht eine zweite Form der Kunstproduktion, die auf den stufenweisen Prozess verzichtet, vielmehr das Prozessuale selbst vorführt und stehen lässt.¹² Das Werk gewinnt nicht objektiven Charakter, ist nicht abgeschlossen und damit verfügbar, sondern bleibt, was es ist: individuelles Werk von subjektiver Prägung. Und dieses Gegenbild zum klassischen Kunstprozess soll im Folgenden vorgeführt werden. Damit sollen andere Formen von Zeichnung mit anderen Funktionen, durchaus in zeitlichem Kontakt zu Raffael, als Alternative sichtbar werden. Vielleicht wird so am Ende deutlich, dass Zeichnen immer eine Entscheidung für bestimmte Traditionen, Vorstellungen und Absichten darstellt, dass immer nach den zugrundeliegenden Prozessen zu fragen ist und danach, was sie bewirken bzw. bewirken sollen. Vor allem aber können wir vielleicht begreifen, dass Sinnstiftung auf unterschiedlichem Wege geschehen kann, nicht auf einer automatischen Abfolge beruht und nicht notwendig auf eine definitive Sinnfestschreibung zielt. Der Vorgang von der Erfindung, was immer das ist, bis zur Ausführung ist neu zu durchdenken,

und die Entscheidungen, die auf dem Wege dahin getroffen werden, sind in ihrem Sinn und ihrer Funktion genauer zu bestimmen.

Im Folgenden seien am Beispiel von drei Künstlern bewusste Abweichungen vom vorgegebenen Prozess der Bildentstehung verfolgt: Am Beispiel von Jacopo Tintoretto mit einem Blick auf seinen Sohn Domenico Tintoretto, weil in der Spiegelung das Verfahren des Vaters noch deutlicher wird, am Beispiel von Rembrandt, bei dem es Hunderte von Zeichnungen gibt, aber so gut wie keine Vorzeichnungen – von daher möchte ich ausdrücklich am Beispiel einer der wenigen Vorzeichnungen meine Gedanken entwickeln – und am Beispiel von Giovanni Battista Tiepolo, durchaus in den Bahnen von Svetlana Alpers und Michael Baxandall, um der Behauptung Gewissheit zu verschaffen, dass alle Kunst Tiepolos dem Gesetz des *Capriccio* folgt – was insofern bewusst paradox formuliert ist, als das *Capriccio* gerade dadurch definiert ist, dass es alle Gesetze negiert. Für alle drei Künstler gilt, dass der Begriff der Vorzeichnung, der dem *idea-disegno*-Komplex entstammt, nicht wirklich greift und wir jeweils genau zu bestimmen haben, worum es sich eigentlich handelt.

1. Von Jacopo Tintoretto gibt es, verblüffender Weise, keine gesonderten Vorzeichnungen als Entwürfe für folgende Gemälde. Isolierte Ausnahme ist die Berliner Zeichnung in Feder und Pinsel in Braun, grau und braun laviert, über schwarzem Stift, weiß gehöht, auf blauem venezianischen Papier vom Anfang der 1550er Jahre mit *Venus und Vulkan* (ABB. 3), auf der noch der sich unter dem hinteren Tisch versteckende Mars der Münchner Gemäldfassung (ABB. 4) fehlt. Die Differenzen zwischen Zeichnung und Gemälde sind beträchtlich, wenn man auch sagen muss, dass die räumliche Struktur in der Zeichnung bereits vollständig vorhanden ist. Und darum ging es wohl auch der Vorzeichnung: den stark sich verkürzenden Raum

mit dem geradezu kubischen Mobiliar in ein Verhältnis zu setzen zu den quasi in Gegenrichtung diagonal angeordneten Figuren von Venus und Vulkan, die ebenfalls stark raumgreifend sind. Da die Szene auch noch im Hauptausschnitt im Hintergrund im Spiegel erscheint, dürfte die Komplexität der geplanten räumlichen Verhältnisse den Anlass zu dieser Zeichnung gegeben haben. Doch wie gesagt, es gibt sonst nichts Vergleichbares im Oeuvre von Jacopo Tintoretto. Eine neuere Zuordnung einer Chiaroscuro-Ölskizze auf Papier, wie sie im Symposiumsband zur Braunschweiger Ölskizzen-Ausstellung von 1984 vorgenommen wurde, erscheint problematisch, die alte Zuschreibung an Domenico Tintoretto dürfte sehr viel wahrscheinlicher sein.¹³ Was existiert, sind zwei ausgesprochen große, offenbar geforderte „modell“ in Öl auf Leinwand: zum Dogen Alvise Mocenigo, der dem Erlöser vorgestellt wird, aus den 1570er Jahren, für das entsprechende Leinwandbild im Dogenpalast, und der riesige „modello“ im Louvre für das am Ende von Tintoretts Leben zu einem Gutteil von seinem Sohn Domenico ausgeführte *Paradiso* ebenfalls im Dogenpalast.¹⁴ Da es hier um einen „concorso“ mit einer ganzen Serie von „modell“ von verschiedenen Künstlern ging, also einen Künstlerwettbewerb – Veronese, Bassano, Palma il Giovane und eben Tintoretto waren beteiligt –, ist auch hier die Anfertigung des „modello“ Voraussetzung für die Auftragserteilung gewesen. Für alle anderen, auch die komplexesten Bilder Tintoretts liegen keine Gesamtentwürfe vor, so dass die Frage nach dem Werkprozess sich geradezu automatisch stellt.

Wir sind in der glücklichen Lage, dass zwei historische Quellen über diesen Prozess in einigem Detail berichten: Carlo Ridolfi in „Le maraviglie“ von 1648¹⁵ und sehr viel ausführlicher Marco Boschini in der „Prefazione“ zu seinen „Ricche Minere“ von 1674.¹⁶ Die Überlieferung scheint glaubwürdig, zumal sie, zumindest teil-

weise, durch gemäldetechnologische Untersuchungen gedeckt wird. Danach hat Jacopo Tintoretto Wachsfigürchen auf einer gerasterten Fläche platziert, sie unterschiedliche Posen einnehmen lassen und sie aus verschiedenem Blickwinkel betrachtet, um Staffellungen, Überschneidungen und räumliche Abstände erfahren zu können, er dürfte sie durch einen Visierahmen betrachtet haben, konnte sie auf der Fläche verschieben, um so eine Vorstellung einer sinnvollen Anordnung gewinnen zu können. Damit war eine doppelte Erfahrung möglich, eine räumlich-plastische in adäquater Zuordnung und eine flächenmäßige. Der mit Fäden bespannte und quadrierte Visierahmen ermöglichte eine direkte Übertragung dieser Grundkonstellation auf die Leinwand offenbar in flüchtigen Grisaille- bzw. Chiaroscuro-Farben,



ABB. 5: Jacopo Tintoretto, *Männliche Figurenstudie*, um 1578–1580, schwarze Kreide, auf Papier, 262 × 191 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (I 452)

denen es nur auf die grobe Anordnung ankam. Da durch die Wachsfiguren die Haltung und Gestik der einzelnen Figuren nur ansatzweise vorgegeben war, folgte nun die Kontrolle der Posen am Modell in Kreide- oder Kohlezeichnungen. Hunderte von derartigen Einzelfigurenzeichnungen Tintoretto's (ABB. 5) haben sich erhalten. Sie sind weitgehend auf den aus einzelnen kleinen Schwüngen bestehenden Umriss beschränkt, die dem Körperumriss und der Muskulatur nachspüren, wenig Binnenandeutungen für Hauptmuskelverläufe sind durch weitere kurze Schwünge angedeutet, auf detaillierte Volumenangaben, Schraffuren, Licht- und Schattenangaben ist fast vollständig verzichtet, so finden sich auch keine individuellen Gesichtszüge.¹⁷ Diese am nackten männlichen Modell – im Übrigen auch für die Frauenkörper – studierten Figurinen werden über den flüchtigen Grisailleentwurf auf der Leinwand mit energischen Strichen gelegt, erst dann werden die Figuren dem Thema entsprechend auf der Leinwand bekleidet.

D. h. es handelt sich um ein erstaunliches Patchwork, um eine Montage aus Einzelfiguren in einem Raum stiftenden, vorgegebenen, mit dem Lineal konstruierten Perspektivrahmen, bei dem die Figuren ihren Ort durch das vorangegangene optische Studium am Figurenbrett finden sollen. Auch bei der folgenden farbigen Fassung der Figuren bleibt die Malfaktur durch den zügigen Pinselstrich erhalten. So entsteht einerseits eine irritierende Spannung aus einer abstrakten, manchmal rigiden Raumflucht mit in ihren forcierten Posen eingefroren wirkenden Bühnenfiguren, die andererseits in ihrer lockeren Malweise geradezu gegen die rigiden Vorgaben von Raum und Pose protestieren, sie zu negieren scheinen. Andeutung steht gegen Fixierung. Das musste einen *disegno*-Vertreter wie Vasari hochgradig verunsichern. Er sieht entsprechend Tintoretto's Malerei als extravagant und kapriziös, schnell und verblüf-

fend entschlossen vorgetragen und kommt zu dem Urteil, Tintoretto überlasse sich dem Zufall und arbeite ohne *disegno*. Er scheine wohl der Auffassung zu sein, bei der Kunst handele es sich um einen großen Scherz.¹⁸

Schon auf Grund der zumeist vielfigurigen, komplex gestaffelten Figuren scheinen Tintoretto's Bilder in der Tat nicht selten geradezu chaotisch angeordnet. Und doch gelingt es ihm, die auseinander strebenden Teile, vereinfacht gesagt, Form und Inhalt, zusammen zu binden. Häufig durch einen simplen, aber äußerst wirkungsvollen Trick: Der Fluchtpunkt der rigiden, sich stark verkürzenden Raumkonstruktion fällt nicht selten zusammen mit der Markierung des inhaltlichen Kraftzentrums, das als Auslöser des sich in divergierenden Richtungen unruhig entfaltenden Gesamtgeschehens fungiert. Gerade bei den zahllosen Wunderszenen Tintoretto's gewinnt so der übernatürliche Eingriff anschauliche Plausibilität.

Zwei Beispiele im Vorübergehen: In Tintoretto's berühmtem *Sklavenwunder* von 1548 ist die alles bewirkende ausgestreckte Hand des nur vom Folteropfer im Himmel gesehenen Heiligen Markus auf den Fluchtpunkt gelegt. Ähnlich bei der in jeder Hinsicht gänzlich verwirrenden Szene der *Wiederauffindung des Leichnams des Heiligen Markus* in San Marco von 1566 (ABB. 6), in der erneut die Hand des erleuchteten Heiligen am linken Bildrand, in höchstem Erstaunen vorgestreckt, den Fluchtpunkt annonciert und zugleich auf die winzige, aber hell erleuchtete Szene ganz im Hintergrund mit der Suche nach dem Körper des Heiligen verweist.¹⁹ Raum und aufs höchste erregtes Personal finden nur mühsam zusammen, was den Wundercharakter der Erscheinung nur verstärkt, so sehr das Wunder sich zugleich in körperlicher Präsenz niederschlägt. Irdisches und Überirdisches werden gewaltsam verschränkt, das stärkt die Wirkmacht des Gezeigten, selbst wenn bis heute unklar bleibt, ob es



ABB. 6: Jacopo Tintoretto, *Die Auffindung der Leiche des Heiligen Markus*, 1562–66, Öl auf Leinwand, 405 × 405 cm. Mailand, Pinacoteca di Brera (Reg. Cron. 5959)

sich hier nicht um eine sogenannte kontinuierliche Erzählhaltung handelt, bei der der Heilige gleich dreimal auftaucht, von der entmaterialisierten Geistererscheinung im Gewölbe abgesehen – bei der ich mich im Übrigen frage, ob und woher sie Caspar David Friedrich gekannt haben kann. Die Seele des verstorbenen Kindes und der sie empfangende Engel schweben in Friedrichs unvollendetem Friedhofsbild von um 1825 sehr ähnlich unwirklich, mit hellen un-

verbundenen Strichen flüchtig markiert, im Raum.²⁰ Wie sehr Raumkonstruktion und den Raum bevölkerndes Personal bei Tintoretto zweierlei ist, wird einerseits durch die unstimmgigen Größenverhältnisse deutlich, andererseits dadurch, dass die Fliesenrasterung des Fußbodens an mehreren Stellen durch das Figurenpersonal hindurch scheint, also eindeutig vorgängig ist, besonders deutlich bei der knieenden Gewandfigur, bei der es sich um den



ABB. 7: Domenico Tintoretto, *Skizze zur »Auffindung des Leichnams des Heiligen Markus«*, Öl auf Papier, 265 × 305 mm. Privatsammlung

Auftraggeber Rangone handeln dürfte, er betrachtet den Leichnam des Wiederaufgefundenen, kann also nicht den agierenden Heiligen Markus oder die Geistererscheinung erfahren. Wie wir gleich sehen werden, weicht Tintoretto bei seiner Auffassung sowohl von der Legenden- wie der Bildtradition des Themas entschieden ab. Er stellt einen ganzen Prozess dar, der sich nicht in einem einzigen Moment verdichtet und insofern in doppelter Hinsicht zeitaufhebend ist. Auch dies wäre klassischer Erzählhaltung eher fremd gewesen.

Jacopo Tintoretto's Sohn Domenico hat in vielerlei Hinsicht das Werk und die Werkauffassung des Vaters fortgeführt, unterscheidet sich in einem Punkt jedoch deutlich von ihm und ist damit offensichtlich traditionsstiftend geworden. Domenico scheint auf das Studium der Wachsfiguren in ihrer Anordnung auf dem Schachbrett verzichtet zu haben. Dafür hat er sich auf Chiaroscuro-Zeichnungen in Öl auf Papier verlassen, als flüchtige Kompositionsentwürfe. Man kann fragen, warum er das Verfahren des Vaters nicht fortgeführt hat. Die Antwort dürfte darin zu sehen sein, dass die Übertragung von räumlich Gesehenem und von nur



ABB. 8: Domenico Tintoretto, *Auffindung des Leichnams des Heiligen Markus*. Venedig, Scuola Grande di San Marco

aus der Anschauung erfahrenen komplexen Posen bei der Umsetzung ins Bild ein erstaunliches Vorstellungsvermögen voraussetzt, dass dem Sohn offenbar abging. Dafür spricht auch, dass Domenico sich zumeist nicht auf einen Chiaroscuro-Entwurf verlässt, sondern manchmal ein und denselben Gegenstand in einer ganz erstaunlichen Zahl – bis zu dreißig hat man gezählt – offenbar aus Unsicherheit heraus ausprobiert. Nichtsdestotrotz sind die Verfahren von Vater und Sohn in ihren Auswirkungen verwandt. Denn sowohl der Ausgang von den Modellfiguren auf einem klar begrenzten Feld wie derjenige von den Chiaroscuro-Zeichnungen können nicht zu einer klaren Festlegung führen, und auch die Kontrolle der Einzelfigur am lebenden Modell, wobei Vater und Sohn gänzlich entsprechend verfahren, mündet nicht in einer definitive Formfindung. Denn um die einzelne Figuration in einen Gesamtkontext einfügen zu können, bedarf es auf der Leinwand fast immer eines Abgleiches mit den anderen Einfügungen, der die jeweilige Figuration immer wieder leicht verändert. Das wird auf zweierlei Weise deutlich. Zum einen ergeben sich aus dem Vergleich von Modellzeichnung und ihrer Verwendung

im Bild Differenzen und zum anderen legen bei beiden Künstlern Röntgenfotos zahlreiche Pentimenti frei, die darauf hinweisen, dass es im Prozess der endgültigen Bildfindung zu Rückwirkungen auf die jeweilige Zuordnung der Figuration kommt. Es handelt sich um einen Prozess des Austarierens auf der Leinwand.

Domenicos Chiaroscuro-Entwürfe haben Schule gemacht, man denke nur an Federico Baroccis Varianten, häufig in Öl auf Papier oder Jacopo Bassanos Pastelle.²¹ Entscheidend in unserem Zusammenhang ist jedoch, dass die Entwürfe von Jacopo Tintoretto auf der Leinwand nach dem Studium der Figurinen und Domenicos Chiaroscuro jeweils noch weit von der endgültigen Fassung des Themas entfernt sind. Die endgültige Form ist nicht das Resultat einer bloßen farbigen Materialisierung des im Entwurf bereits vollgültig Vorhandenen, wie in der klassischen und akademischen Entwurfspraxis. Insofern geht es weniger um die Einlösung einer, im Wortsinne, fixen Idee, als um die Anregung einer Vorstellung, und die Einlösung der bis zum Schluss letztlich noch unbestimmten Vorstellung erfolgt probierend auf der Leinwand. Die Vorstellung wandelt sich im Prozess, theoretisch ist der Prozess unabschließbar, er wird an einem bestimmten Punkt, wenn das Ergebnis der Konvention in etwa entsprechen kann, abgebrochen.

Wie weit Entwurf und Ausführung auseinander liegen können, sei allein an Domenicos Fassungen des *Wunders der Wiederauffindung des Leichnams des Heiligen Markus*, der sogenannten *Apparazione*, wie die Fassung des Vaters für die Scuola Grande di San Marco gedacht, demonstriert (ABB. 7–8).²² Hätten wir nicht in beiden Fassungen bei Domenico unten links die angeschnittene, sich stark aus dem Bild heraus umwendende Figur, so könnten wir kaum erkennen, dass es sich um einen Zusammenhang von Vor- und Nachbild handelt. Erst genauere Betrachtung stellt den Zusammen-



ABB. 9: Rembrandt, Zeichnung zur »Großen Judenbraut«, 1635, Feder in Braun, braun laviert, auf Papier, 240 × 190 mm. Stockholm, Nationalmuseum (NM 1992/1863)



ABB. 10: Rembrandt, *Die große Judenbraut*, 1635, Radierung, 5. Zustand, 219 × 168 mm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (6105)

hang außer Frage: Die Gasse zur Person, die als erste die Erscheinung der Gebeine wahrnimmt, stimmt überein, ebenso wie die Staffelung der Personen. Domenico ist im Übrigen im Gegensatz zu seinem Vater und seiner Auffassung des Themas sehr viel näher an der Legenden- und Bildtradition, es sei nur auf das entsprechende Mosaik in San Marco aus dem 13. Jahrhundert verwiesen. Zugleich geht es ihm um die Zeugenschaft für das Wunder durch den Porträtcharakter der Dargestellten.

Bereits jetzt nach der Betrachtung unseres ersten Beispiels lässt sich festhalten, dass eine bewusste Abweichung vom klassischen Entwurfsprozess eine andere Form der Bild- und Sinnenerzeugung hervorreibt. Und selbst wenn auch hier ein Text vorgängig ist, der in seinem Gehalt zur Anschauung gebracht werden soll, so ist doch das Resultat nicht eine bloße Übersetzung in ein anderes Medium, vielmehr verbleibt das Ergebnis im Stadium der Annäherung, hält es offen für unseren Anteil am Vorstellungsprozess, lässt uns erfahren, dass der tiefere Sinn immer verhüllt bleiben wird, er uns nur in Gestalt der Verhüllung offenbar werden kann.

2. Zu Rembrandts Zeichnungen, unserem zweiten Beispiel, möchte ich mich etwas kürzer fassen, da ich in meinem Buch „Das unklassische Bild“ von 2009 dazu ein längeres Kapitel verfasst habe.²³ Dort habe ich mich primär beschäftigt mit dem verblüffenden, in den 1650er Jahren sich vollziehenden medialen Wechsel vom Gänsekiel, der locker und leicht über das Papier läuft, allen Wendungen problemlos folgt, geradezu ornamentalen Überschuss hervorreibt, zur spröden widerständigen Rohrfeder, die kratzt, ungleichmäßig Tinte abgibt, sich gegen kurvenlineare Bewegungen sträubt und damit einerseits alle Schönheitlichkeit des Linienverlaufes und damit des Erscheinungsbildes verhindert, andererseits eckige, kubische Formen hervor treibt, die verblüffender Weise einer gewissen, eher statischen Klassizität zuar-

beiten. Hier soll eher die Frage nach der Funktion der Rembrandtschen Zeichnungen im Zentrum stehen. Dazu gilt es vorab einige wenige generelle Feststellungen zu machen. Von Rembrandt existieren Hunderte und Aberhunderte von Zeichnungen. Zu ihrer Verblüffung und Irritation hat die Forschung feststellen müssen, dass davon kaum zwanzig als Vorzeichnungen zu bezeichnen sind. Die Masse steht jedenfalls in keinem festen Bezug zu einem folgenden Bild und auch die zwanzig als Vorzeichnungen in Anschlag gebrachten Blätter können nicht direkter Übertragung ins Bild gedient haben. Ich habe diese eher vorsichtigen Formulierungen hier gewählt, weil über die Art des Vorzeichnungscharakters durchaus keine Einigkeit besteht, man sich mit einiger Berechtigung fragen kann, ob der Begriff Vorzeichnung in diesem Falle überhaupt angemessen ist.

Ich habe diese rund zwanzig Zeichnungen untersucht und musste feststellen, was auch die neuere Forschung in Einzelfällen vermutet, dass der weitaus größte Teil dieser Zeichnungen zeitlich nicht vor der Arbeit an der Leinwand entstanden ist. Von daher habe ich für diese Zeichnung den Begriff der intermediären Zeichnung, oder noch genauer, den der intermediären Korrekturzeichnung geprägt.²⁴ Denn Rembrandt hat ganz offensichtlich dann zur Zeichnung gegriffen, wenn er im Gemälde ins Stocken geraten war und trotz versuchter Korrekturen auf der Leinwand, wie an den *Pentimenti* zu erkennen ist, nicht zu einer ihn befriedigenden Lösung für eine Figuration oder Konstellation kommen konnte. Dann probiert er, ob er die Lösung nicht in der Zeichnung finden kann. Im Übrigen gilt dies gelegentlich auch für seine Radierungen, auch hier kann es vorkommen, dass er direkt auf der Platte nicht weiterkommt und dann versucht, in einer Zeichnung zu einer Lösungsvorstellung zu gelangen, wie bei der *Großen Judenbraut* (ABB. 9–10).²⁵ Dass es sich dabei nur um die Entwicklung einer Vorstellung

handelt, muss man betonen. Denn die intermediären Zeichnungen zielen mitnichten auf die Fixierung einer Form, die dann, quasi eins zu eins, ins Gemälde zu übertragen wäre. Im Gegenteil: Die Zeichnung erfolgt suchend, Rembrandt setzt irgendwo an. Ein Strich, der durchaus ohne gegenständliche Absicht gezogen sein kann, fordert den nächsten heraus, meist ohne abzusetzen. Wirre Strichbündel entstehen, in die groß mit der Feder hinein korrigiert werden kann, um eine Richtung zu forcieren. Das Ganze kann eine Vorstellung ermöglichen, die nicht etwa räumlichen, perspektivischen oder anatomischen Bedingungen entspricht, sondern diese allenfalls evozieren kann. Die Umsetzung eines solchen Produktes eines bloßen Suchens ins Gemälde führt nicht etwa zu einer Konkretisierung, sondern zu einer Erzeugung eines malerischen Äquivalentes, das eine überzeugende Vorstellung vom Gemeinten, aber nicht eigentlich Bezeichneten, zulässt.

Nun gibt es bei Rembrandt nicht nur eine Suche nach Detailformen, bei der klassische Künstler auf das Modellstudium zurückgegriffen hätten, sondern auch eine ausgeprägte Suche nach Motivmöglichkeiten. Man kann sich das gut klar machen an Rembrandts mit seinen Schülern unternommenen Zeichnungsübungen nach dem posierenden Modell oder, wie wir auch annehmen müssen, nach einer im Atelier gestellten szenischen Konfiguration.²⁶ Die Schüler und ihr Lehrer haben, wie zwei Zeichnungen aus dem Rembrandtkreis deutlich machen, im Kreis um das Modell oder die szenische Gruppe herumgesessen, so dass jeder Schüler seinen eigenen, vom Nebenmann und erst recht vom Gegenüber abweichenden Blickwinkel auf das Gesehene einnahm und die Szene folglich in unterschiedlicher Perspektive mit wenig oder eben auch mehr Überschneidungen oder Verkürzungen wiedergegeben hat. Anschließend dürften die Zeichnungen zusammengelegt worden sein, und Rembrandt wird



ABB. 11: Rembrandt, *Studie für »Adam und Eva«*, 1638, Feder in Braun, braun laviert, auf Papier, 115 × 115 mm. Leiden, Prentenkabinet Universiteit Leiden (AW 1097)

mit seinen Schülern diskutiert haben, welche Ansicht bildnerisch einen Gewinn darstellt. Entsprechend hat Rembrandt zeichnerisch geringfügig zueinander verschobene Momente einer Geschichte oder szenischen Abfolge festgehalten, um auch hier denkbare und durchaus von der Thementradierung abweichende Momente bildwürdig werden zu lassen. Bei den abweichenden Momenten kam es ihm zudem darauf an, dem jeweiligen Moment entsprechende Reaktionen des Personals voneinander zu scheiden.

An zwei Beispielen sei dies gezeigt, die jeweils in eine endgültige Darstellung münden, einmal in eine Radierung, einmal in ein Gemälde – und beide Male wird man nicht eigentlich von einer Vorzeichnung sprechen können. Wobei noch einmal nachdrücklich betont sein soll, dass der weit überwiegende Teil von Rembrandts Zeichnungen nicht in derartigen Bezügen zu sehen ist. Die erste Zeichnung aus dem Leidener Kabinett, um 1638 zu datieren, Feder in Braun mit brauner Lavierung, zeigt zwei Szenen zum bevorstehenden Sündenfall von Adam und Eva

(ABB. 11).²⁷ In der linken ganzfigurigen ist, wie man nach einigem Moment der Betrachtung feststellt, Eva die Aggressorin, sie hat sich geradezu schlangengleich Adam genähert, weist ihm mit der Rechten den Verführungsapfel, den er ganz leicht zurückweichend mit der Linken abzulehnen versucht. Offenbar, so zeigen es die dicken Überzeichnungen am Kopf, hat er sich erst ihr zugewandt, jetzt dreht er den Kopf von ihr weg. Warum wird deutlich, wenn man realisiert, was Eva mit der Linken tut: Mit Schwung hat sie ihm – selten drastisches Motiv – zwischen die Beine gegriffen, um die eigentliche Bedeutung des angebotenen Apfels nur ja nicht missverständlich werden zu lassen. Daneben ist eine flüchtige Szene angedeutet, die jedoch genügend direkt zeigt, dass hier entweder ein geringfügig verschobener Moment

oder eine geringfügig andere psychische Konstellation dargestellt ist. Hier scheint Eva, ein wenig verschlagen, noch zu zögern, nicht ganz sicher zu sein, wie die Apfelgeschichte ausgeht, Adam hat zwar noch die ein wenig erschreckt erscheinende Geste mit der Linken, doch mit der Rechten langt er ganz offensichtlich bereits zum Apfel. Diese flüchtige Skizze nun wiederum ist der Ausgangspunkt der berühmten Radierung von 1638 (ABB. 12). Und so ähnlich das Hauptmotiv auch zu sein scheint, wenn auch seitenverkehrt durch den Druckvorgang, so sind doch wiederum eine andere Ausdrucksdimension und ein minimal anderer Moment gewählt. Beide wollen und zögern, so nah Adams Hand am Apfel ist, noch ist er nicht gänzlich entschieden, und auch Eva ist geradezu verkrampft. Unsere Voreltern sind hässlich, verkniffenen Gesichts und in nicht gerade schöner Geschlechtlichkeit, beides offenbar scheint auf den unausbleiblichen Sündenfall vorauszuweisen. Beim ersten Entwurf ist Eva die Handelnde, beim zweiten Adam, bei der Radierung hält es sich die Waage, von gemeinsamer Schuld ist offenbar die Rede.

Als zweites Beispiel auch ein entschiedenes Erotikon, das aber nur gewählt wurde, weil hier gleich drei differierende Momente sich auf einer Zeichnung (ABB. 13) finden und auch die Folge aus dem Ausloten der Möglichkeiten eines Motives in Form eines Gemäldes vorhanden ist. Es handelt sich um eine Berliner Zeichnung, deren Revers, das aber schließlich wohl zum Avers wurde, eine Beweinung Christi unter dem Kreuz zeigt, die in weiterem Zusammenhang mit der Londoner *Beweinung* steht, die auf ölgetränktem Papier Federkreide und Ölfarben aufweist und wie die hier in Frage stehende Zeichnung um 1635 zu datieren ist, auch dort ist ein im Vergleich zur Zeichnung abweichender Moment dargestellt. Dass es sich bei der Darstellung der drei Momente ursprünglich um die Hauptseite der Zeichnung gehandelt



ABB. 12: Rembrandt, *Adam und Eva*, 1638, Radierung, 162 × 116 mm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (6135)



ABB. 13: Rembrandt, *Studien zum Verlorenen Sohn*, um 1635, Feder in Braun, auf Papier, 173 × 155 mm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 2312)

hat, wird dadurch deutlich, dass die obere Szene beschnitten ist. Ganz offensichtlich handelt es sich um Szenen zum Verlorenen Sohn im Bordell, Federhut und Degen weisen ihn in der Bildtradition aus.²⁸ In der vorderen der drei Szenen ist der Verlorene Sohn kaum zu bremsen, er greift der Dame so unmittelbar zwischen die Beine, dass sie dies einerseits mit festem Griff der Rechten zu verhindern sucht und mit dem linken schwer ausholenden Arm dem in jeder Hinsicht verlorenen Sohn eines auf die Nase geben wird. Die obere Szene, die flüchtigste der drei, zeigt ihn wieder mit unverhohlenen Griff, ihre Reaktion bleibt offen. Die dritte rechte Szene hat zum Einverständnis geführt, beide scheinen erfreut, sie weitgehend nackt sitzt auf seinem Schoß, er ist oben und unten beschäftigt und stellt in seiner Freude offenbar auch noch das Einverständnis mit dem wohl männlich zu denkenden Betrachter her. Sie, das ist für die Folge nicht unwichtig, hat ihr rechtes



ABB. 14: Rembrandt, *Rembrandt und Saskia in der Szene vom Verlorenen Sohn*, um 1635, Öl auf Leinwand, 161 × 131 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister (Gal. Nr. 1559)

Bein über sein rechtes geschlagen. In unmittelbarer zeitlicher Nähe ist das Dresdener *Selbstbildnis Rembrandts mit Saskia auf dem Schoß in der Szene vom Verlorenen Sohn im Bordell* (ABB. 14) entstanden. Die dritte Szene der Zeichnung scheint dafür eine Rolle gespielt zu haben, selbst wenn Motiv und Ausdruck noch einmal deutlich gewendet erscheinen. Die Pfauenpastete auf dem Tisch soll deutlich machen, dass auch im womöglich nur vermeintlichen Glück, die Prädestination nicht vergessen werden soll. Hochmut kommt vor dem Fall. Dass es sich bei Rembrandt und Saskia tatsächlich um dieses durchaus prekäre Rollenporträt handelt, hat die Röntgenuntersuchung deutlich gemacht, hinter Rembrandt und Saskia befand sich ursprünglich eine nackte Lautespielerin. Sie wiederum zeigt Rembrandts womöglich etwas spätere Zeichnung, die eine vollständige Bordellszene mit Verlorenem Sohn wiedergibt.²⁹ Auch hier ist man guter Laune.

Was aus dem alledem erhellt, ist das Folgende: Rembrandt zielt nicht auf eigentliche Vorzeichnungen, vielmehr lotet er die Möglichkeiten einer Szene durchaus auch jenseits ihrer traditionellen Ikonographie aus. Dass der endgültige Bildfindungsprozess jedoch auf der Leinwand in einem Ausprobieren und Austarieren stattfindet, vermag das folgende Beispiel, mit dem wir die Behandlung von Rembrandt abschließen wollen, nachdrücklich zu zeigen. Alle zeichnerischen Entwürfe sind Vorklärungen des thematisch Möglichen oder aber, wie gleich deutlich werden wird, intermediäre Klärungsversuche, unmittelbaren Vorbildcharakter hat weder der eine noch der andere Typus. Das gemeinte Beispiel ist insofern besonders einprägsam, als es sich bei dem Bild um einen offiziellen Auftrag gehandelt hat, noch dazu für ein Gruppenporträt, für das besondere Konventionen galten. Die *Staalmeesters* (ABB. 15) sind 1662

entstanden. Bei den Dargestellten handelt es sich um die Tuchmeister der Amsterdamer Tuchfärberzunft. Bei den Zünften oder Gilden war es üblich, dass der jeweils gewählte Vorstand sich am Ende seiner Amtszeit porträtieren ließ, die Bilder zierten die Versammlungsräume, jeder einzelne Dargestellte pflegte für sein eigenes Porträt zu bezahlen, erwartete dafür auch ein repräsentatives Erscheinen im Bild, dem Rang und der Aufgabe im jeweiligen Gremium angemessen. Der kompositorischen Variabilität waren damit gewisse Grenzen gesetzt. Bei Rembrandts Bild haben sich die meisten Dargestellten identifizieren lassen, doch nicht dies soll uns interessieren, vielmehr das Faktum, dass Rembrandt die vielfältigsten Veränderungen am Bild vorgenommen hat.

Es existieren drei zugehörige Zeichnungen, die auf den Prozess der Bildfindung aufmerksam machen können, ferner Röntgenaufnahmen,



ABB. 15: Rembrandt, *Die Staalmeesters*, 1662, Öl auf Leinwand, 191,5 × 279,0 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (C 6)



ABB. 16: Rembrandt, *Studie zu den »Staalmeesters«*, 1662, Feder in Braun, braun laviert, weiß gehöhlt, auf Papier, 173 × 205 mm. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett (KdZ 5270)

die vor allem geradezu eine Rochade der einzigen nicht mit einem breiten Hut ausgezeichneten Person, des Dieners im Hintergrund, deutlich machen können.³⁰ Der Diener wanderte von ganz rechts erst zwischen die beiden rechts am Tisch sitzenden Tuchmeister, um schließlich, wiederum von weiteren Änderungen begleitet, seinen jetzigen etwas beengten Platz zwischen zweiter und dritter Figur von rechts zu finden. Die erhaltenen zugehörigen Zeichnungen beschäftigen sich allein mit der linken Gruppe. Auf der Berliner Zeichnung (ABB. 16) in grober Rohrfeder in Braun mit brauner Lavierung und Weißhöhung, die sowohl markiert als auch zur Korrektur Partien überdeckt, auf braunem, offenbar aus einem Kassenbuch stammendem Papier, sind die drei linken Figuren dargestellt. Die Zeichnung ist beschnitten, da rechts die Hutkrempe der vierten Figur noch zu sehen ist, darüber findet sich das bloße Rund einer Kopfform: offenbar des Dieners, der hier erst ganz am Schluss seinen Platz gefunden hat. Insofern kann es sich nicht um einen ersten Entwurf handeln, sondern eben um eine intermediäre Zeichnung, bei der es, wie zu vermuten ist, um die

Klärung der Position der mittleren Figur der drei ging. Auf der Zeichnung steht sie, hatte wohl ihre Linke auf der Schulter der eigentlichen Hauptperson, die vor dem Kontobuch der Zunft sitzt, gelegt. Die leicht oxidierte Weißhöhung hat dieses Motiv wieder gelöscht. Auch die Kopfhaltung der ganz links vorne sitzenden Figur ist einer Änderung unterzogen worden. Sowohl sie wie auch der stehende Staalmeister (ABB. 17) haben noch einmal auf gesonderten Zeichnungen ihr Vorkommen, Rembrandt konnte über ihre Positionen offenbar nicht gleich Klarheit gewinnen.

Die jeweilige Lösung bietet erst das Gemälde, besonders mit dem geradezu gewagten Motiv des ehemals Stehenden, der sich nun gerade erhebt – ein für ein dokumentierendes offizielles Gruppenporträt ungewöhnlich transitorisches



ABB. 17: Rembrandt, *Studie zu den »Staalmeesters«*, *Figur des Volkert Jansz.*, 1662, Feder in Braun, braun laviert, auf Papier, 225 × 175 mm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen (R 133)

Motiv. Er stützt sich auf einem auf den Tisch gesetzten Buch ab, schaut über die Schulter auf den Betrachter, als habe er ihn gerade erst wahrgenommen. Versucht man die räumlichen Verhältnisse zu klären, so stößt man auf eine Fülle von Ungereimtheiten. Die auf Untersicht gearbeitete Wirkung des Bildes dürfte sich allerdings durch seine hohe Hängung erklären, das gilt beispielsweise auch für Rembrandts *Anslo mit seiner Frau*, das offenbar ein Kaminstück war. Dennoch: Wo neben oder hinter dem Tisch der sich Erhebende oder der versetzte Diener Platz haben sollen, bleibt völlig unklar. So geht es den zeichnerischen Motiverprobungen und Korrekturen nicht um die Klärung räumlicher Verhältnisse, sondern um eine andere Art von

Plausibilität und zwar eine solche, die der Gesamterscheinung Überzeugungskraft verleiht. Diese Überzeugungskraft wird durch Lichtsteuerung und Flächenrelationen hergestellt, die Fragen nach einer räumlich-perspektivischen Logik nicht aufwerfen. „Richtigkeit“ wird subjektiv evoziert, ist nicht objektiv nachweisbar, sie ist kein Ergebnis von Konstruktion.

3. Mein drittes Beispiel gilt dem, wie es immer so schön in der Literatur heißt, letzten barocken Klassiker Italiens, der, wie zu zeigen sein wird, zwar die offiziellsten Bilder, die sich überhaupt denken lassen, malt, dies aber so unklassisch tut, dass man nur staunen kann. Gemeint ist Giovanni Battista Tiepolo. Um zu begreifen, welche Rolle die Zeichnung bei



ABB. 18: Giovanni Battista Tiepolo, *Blatt 1 der »Capricci«*, 1740er Jahre, Radierung, 140 × 180 mm. London, British Museum, Department of Prints and Drawings (1851,0308.1098)

Tiepolo spielt, empfiehlt es sich, einen Umweg über die *Capricci* und *Scherzi* und ihre Genese zu nehmen, zumal wir an den Anfang unseres Referates die Behauptung gestellt hatten, dass alle Kunst Tiepolos den Gesetzen des *Capriccio* folgt. Tiepolos aus zehn Blatt bestehende Radierfolge der *Capricci* (ABB. 18) ist 1742/43 eher versteckt zuerst publiziert worden. Die umfangreichere *Scherzi*-Radierfolge ist erst nach Giovanni Battistas Tod von seinen Söhnen, zuerst unter dem Titel *Capricci*, herausgegeben worden, erst die spätere Ausgabe trägt auf dem ursprünglich und bewusst frei gelassenen Titelblattsockel den Serientitel *Scherzi*. Die Datierung ist schwierig, es spricht vieles dafür, die Serie nach den *Capricci* anzusetzen und die Vervollständigung der Folge erst Anfang der 50er Jahre, d. h. am Beginn der Würzburger Zeit anzunehmen. Vor allem in einem Klebealbum im Victoria & Albert Museum in London finden sich deutlich mehr als zwanzig Zeichnungen, die im Zusammenhang mit den Serien stehen.³¹ Das Album, was auch für eine ganze Serie weiterer Alben gilt, dürfte noch im Atelier der Familie Tiepolo in Venedig zusammengestellt worden sein, vor der späten Reise der Familie nach Madrid, die 1762 begann und von der Giovanni Battista nicht mehr nach Venedig zurückkehren sollte. In Madrid haben die Söhne nach dem Tod des Vaters 1770 im Jahre 1775 die gesammelten Radierungen der Familie Tiepolo herausgegeben. Ganz offensichtlich war dem Vater die Publikation seiner Graphiken nicht so wichtig, denn auch die frühe Publikation der *Capricci* dürfte kaum auf sein besonderes Bestreben hin unternommen worden sein. Vielmehr dürfte ihn der Verleger Antonio Maria Zanetti überredet haben, Abzüge in Zanettis „*Raccolta*“ mit Clairobscurholzschnitten nach Parmigianino zuzulassen, dort erscheinen sie gänzlich unvermittelt am Schluss nach ein paar Leerseiten ohne jede Erklärung und ohne eigenen Titel: schon dies ein *Capriccio* der besonderen Art.



ABB. 19: Giovanni Battista Tiepolo, *Junger Mann und Magier am Altar*, 1740er Jahre, Feder laviert, auf Papier, 207 × 153 mm. London, Victoria & Albert Museum (D 1825.41-1885)

Sieht man die im Zusammenhang mit den Graphikfolgen stehenden Zeichnungen (ABB. 19) durch – und es gibt weitere in anderen Sammlungen – dann wird schnell deutlich: 1. Es gibt motivische Übernahmen aus den Zeichnungen in die Graphiken, doch keinen einzigen vollständigen Entwurf, dem gefolgt worden wäre. 2. Die Zeichnungen umkreisen permanent verwandte Konstellationen von zwei oder mehr Personen, die immer neu kombiniert werden, wobei sie in der Zeichnung nur flüchtig angedeutet sind. Offenbar ist die Variation der Konstellation wichtiger als das, was sie bezeichnen könnte. 3. Trotz der ausgeprägten Flüchtigkeit der Zeichnungen sind sie fast immer zuerst auf noch flüchtigere Weise mit schwarzer Kreide angelegt, um dann mit der Feder und häufig auch mit Lavierung übergangen zu werden, wobei es gehörige Abweichungen von der Unter-



ABB. 20: Giovanni Battista Tiepolo, *Dornenkrönung*, 1738–40, Öl auf Leinwand, 450 × 135 cm. Venedig, S. Alvise

zeichnung gibt, schon dadurch, dass das Tempo der Federzeichnung rasant gewesen sein muss. Auch die Lavierung erfolgt mit gänzlicher Freiheit, beständig die angedeuteten Formen und Figurationen überschreitend. Sie deutet ebenfalls aufs flüchtigste den Lichteinfall an, in dem sie Schattenzonen markiert. Überzeichnungen mit der Feder besonders bezogen auf Kopfhaltungen sind nicht selten. Auch damit liegt eher eine Art Angebot für die Druckgraphik vor. 4. Die Zeichnungen ermöglichen ansatzweise eine szenische Vorstellung, die es in der Radierung zu verfolgen gilt, die aber auch dort eigenen Erfordernissen folgt, die sich erst im Prozess des Radierens ergeben. 5. Ein und dieselbe Zeichnung kann für verschiedene *Capricci* oder *Scherzi* genutzt werden.

Diese letzte Beobachtung verweist auf ein besonders wichtiges und typisches Tiepolosches Entwurfsverfahren, das für seine Gemälde und Fresken gleichermaßen gilt: Tiepolo montiert seine Bilder geradezu aus Versatzstücken, Motive wiederholen sich in den unterschiedlichsten Zusammenhängen in minimaler Variation. Man hat Tiepolo »a brilliant and shameless recycler« genannt.³² Das entwertet die Bedeutung der Motive. Variation erweist sich vielmehr als künstlerischer Selbstzweck. Manches Versatzstück – man braucht nur auf die zahllosen Kopfreiher oder die immer wieder auftauchenden Patriarchenfiguren zu verweisen, die dem Gegenstand Bedeutsamkeit, aber keine bestimmte Bedeutung verleihen – ist offenbar bloßes Füllsel, pittoresk, nicht eigentlich ikonographisch. Dieses Montageverfahren zieht eine andere Konsequenz nach sich. Tiepolos Bilder unterscheiden oft nicht zwischen Zentrum und Peripherie. Alles ist gleich wichtig bzw. unwichtig. Dieser Eindruck entsteht vor allem dadurch, dass das Bildpersonal nicht wirklich miteinander kommuniziert, damit wird nicht erzählt, wie Alpers und Baxandall zu Recht schreiben, sondern bloß gezeigt.³³ Fehlt ein eigentliches, auf

alles andere ausstrahlendes Zentrum, so kann eine Bildordnung oder besser eine Bildstruktur nur durch Rhythmisierung oder bloße Vielfalt erzielt werden. Das Auge wird nicht streng geführt, sondern eher zerstreut. Die Organisation des Ganzen ergibt sich im Prozess der Ausführung, Zentrierung kann dann nicht mehr über die Gegenstände, sondern allenfalls die Lichtsteuerung und farbig erfolgen. Auf dunklem, schmutzigem Fond sitzen helle, klare, manchmal grelle Farben auf.

Doch wie kann das Zerstreute und Zerstreuende Interesse wecken? Durch Irritation, Verblüffung, Absurdität, motivische Extreme, kaum noch lesbare Verkürzungen. Manche Körper scheinen nur aus „*membra disjecta*“ zu bestehen. Findet man Derartiges in Historien, so stellt sich notwendig die Frage nach Parodie, Travestie oder bloßem Witz, danach, warum Tiepolo offensichtlich und willentlich gegen das Dekorum verstößt.³⁴ Ganz offensichtlich stellen Tiepolos in Alben gesammelte Zeichnungen ein Motivrepertoire dar, aus dem er sich leicht-herzig bedient, das in der Zeichnung bloß Ange-deutete wird in der Weiterführung im Gemälde teilweise konkretisiert und variiert. Da er dies nicht nur mit größter Leichtigkeit und male-rischer Delikatesse tut, nicht selten auch mit subversivem Witz, legt er es offenbar darauf an, besonders in den *Capricci* und *Scherzi*, dass wir nach einem tieferen Sinn suchen, den es nicht wirklich gibt.

Ungezählte Deutungen haben allein die *Capricci* und *Scherzi* herausgefordert. Noch 2007 hat Antje Middeldorf-Kosegarten in einem großen und gelehrten Aufsatz alles aufgebo-ten, was vor allem die venezianische Tradition an mythisch-alchemistischen Texten anzubie-ten vermag, um die offenbar magischen Ex-erziten der Tiepoloschen Schlangenbeschwö-erer, Opferrituale vollziehenden Patriarchen-gelehrten, Opferdienerinnen oder hauptberuf-lichen Magier, Soldaten aber auch Satyrn an



ABB. 21: Giovanni Battista Tiepolo, *Ausschnitt aus der »Dornenkrönung«*, 1738–40, Öl auf Leinwand. Venedig, S. Alvise

Altären, vor Gräbern, antiken Fragmenten, Ur-nen, Obelisken, Tierschädeln etc. etc. aus bestimmten literarischen Traditionen herleiten zu können und vor allem mit Bedeutung auf-zuladen.³⁵ Ich fürchte, es ist gänzlich vergeb-liche Liebesmühe. Ein Milieu wird man cha-rakterisieren können. Doch macht man sich klar, dass auf Grund des Montageverfahrens – das noch dadurch forciert wird, dass Tiepolo sich bei den Patriarchengraphiken von Casti-gione und den Soldatengraphiken von Salvator Rosa, die beide einer Capricciotradition ange-hören, inspirieren lässt –, nie ein Ergebnis eines Vorganges vorgeführt wird, dass uns viel-mehr zahllose Eulen aus dem Bild heraus an-starren und als einzige zu uns Kontakt aufneh-men, dann wird deutlich, dass das evozierte Milieu für nichts wirklich einsteht, dass es für Tiepolo nur noch in ironischer Brechung, als

für sich selbst einstehendes Kunststück, vorzuführen ist.

Nun gilt das für die *Capricci* und *Scherzi* Konstatierte in weitgehendem Maße auch für die Gemälde und Fresken. Letztlich entstehen sie nicht anders. Das in der Zeichnung entworfene Repertoire steht zur Verfügung, für buchstäblich alles: für Altarbilder, für Mythologisches, für die Herrscherapotheose. Ihren Zweck erfüllen die Bilder noch. Eine *Dornenkrönung* (ABB. 20) können wir als Dornenkrönung lesen.³⁶ Ikonographisches aus der Tradition ist anwesend. Aber was macht der hübsche Knabe neben Christus, der uns anzublicken scheint und sein Kleidchen lüftet? Was macht die Dreiergruppe mit dem Patriarchen in der Mitte hinter

dem handelnden Schergen? Die drei sind eine geisterhafte Erscheinung. Warum stehen sie vor einer ebenso fahl erleuchteten Urne mit Satyrsmaske, wie sie sich hundertfach bei Tiepolo findet und die nicht selten ein Zitat oder eher noch eine Variante aus Montfaucons Monumentalwerk „L'antiquité expliquée“ darstellt, und worauf sitzt Christus, handelt es sich um einen Sarkophag? Geht man nah an das Bild heran, so sieht man, dass der Knabe (ABB. 21), vielleicht ein venezianischer Straßenjunge, weint, also in klassischer Weise nach Albertischer Anweisung unsere eingeforderte Emotion vorgibt. Und beim Patriarchen sieht man, dass er eine Kette mit einem Medaillon trägt, die Tiepolo ohn' Unterlass darstellt, auf den *Capricci* und *Scherzi*,



ABB. 22: Giovanni Battista Tiepolo, *Danae und Jupiter*, 1734–36, Öl auf Leinwand, 41 × 53 cm. Stockholm, Universitäts-sammlung, J. A. Berg Collection (230)

aber auch auf dem Rücken eines der heiligen drei Könige bei der *Anbetung*.³⁷ Bis heute ist ungeklärt, was für eine stehende Figur auf dem Medaillon zu sehen ist. Und selbst wenn man ein Vorbild fände, es würde wohl wenig über Tiepolos individuelle Verwendung aussagen.

Was man gelegentlich ausmachen kann, das ist der Bezugspunkt seines subversiven Witzes. Svetlana Alpers, Frank Büttner, Andrea Gottdang und zuletzt Alessa Rather haben Entsprechendes beschrieben. Zwei Beispiele. Das eine travestiert eine ikonographische Tradition, das andere zudem die Auffassung eines bestimmten Künstlers, der diese Tradition fortschreiben wollte. Nun sind die drastischen Travestien eher in Tiepolos Frühwerk zu finden, später ist er subtiler. Das Stockholmer *Danae und Jupiter*-Bild (ABB. 22) ist noch relativ früh, es dürfte zwischen 1734 und 1736 entstanden sein.³⁸ Man hat es immer mit einer gewissen Irritation betrachtet, und nur wenige haben sich bemüht, es gänzlich ernst zu nehmen. Die auf einem Pfühl gebettete Danae kehrt uns den Rücken zu, ein schon etwas zu alter Putto hat ihren riesigen Hintern freigelegt, mit schläfriger, trägem Blick schaut die laszive Kurtisane über die Schulter auf uns, als wolle sie uns fragen, was wir davon halten. Auf einer dunklen Wolke ist ein faltiger alter verlotterter Jupiter herbeigeritten, hat seinen dürftigen Goldregen offenbar in die Luft geworfen, viel wird davon nicht bei Danae bzw. ihrer Dienerin ankommen. Eigentlich sollte Jupiter ja in Gestalt des Goldregens sich offenbaren, als Zeichen seiner himmlischen Befruchtung, hier – und es scheint kein weiteres Beispiel in der Geschichte der Kunst zu geben – langt er höchstpersönlich an, die Dame wird ihn nicht mit Vergnügen empfangen, die Bezahlung langt kaum hin. Dieser Gottvater ist ein tattriger Greis und diese Danae schlicht ordinär, da hilft auch nicht, dass sie in der Farbenrias gekleidet ist. Mag sein, dass Tiepolo, der überzeugte Venezianer,



ABB. 23: Giovanni Battista Tiepolo, *Anbetung der Könige*, um 1750, Radierung (1. Zustand), 413 × 238 mm. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett (2954)

zudem auf die Tiziansche Tradition des *Themas* anspielt, die auch nicht ganz ohne Ambivalenz auskommt. Doch wohl eher geht's, wundervoll gemalt, um die Fragwürdigkeit des Mythos und seiner Tradition in der Gegenwart. Es hat eine deutliche Sinnentleerung stattgefunden.

Das zweite spätere Beispiel ist sehr viel feinsinniger. Alessa Rather hat es untersucht,³⁹ und seine Datierung auf nach 1749 und vor 1757 einengen können, am wahrscheinlichsten ist um 1750. Es handelt sich um Tiepolos größte, schönste und teuerste Graphik *Die Anbetung der Könige* (ABB. 23), die offenbar eine Antwort auf Sebastiano Riccis Fassung des *Themas* (ABB. 24) von 1726 aus dem Besitz von Konsul Smith darstellt, dem englischen



ABB. 24: Sebastiano Ricci, *Anbetung der Könige*, 1726, Öl auf Leinwand, 325,5 × 291,5 cm. Windsor Castle, Royal Collection (RCIN 405743)

Gesandten in Venedig, um den sich ein Kreis von Sammlern, Gelehrten und Künstlern gebildet hatte, zu dem der bereits genannte Antonio Maria Zanetti, ferner Graf Algarotti – spätestens seit 1742 eng mit Tiepolo vertraut und für diesen u. a. am Dresdener Hof vermittelnd tätig –, auch Goldoni und andere gehört haben. Es war ein Zentrum der venezianischen Aufklärung, die Mitglieder des Kreises profitierten von Smiths Bibliothek und seinen Kontakten, Smith war auch selbst, etwa für Canaletto, kunstvermittelnd tätig, zudem beauftragte er Künstler und Literaten, Werke anzufertigen.⁴⁰

So ließ er auch eine ausführliche Beschreibung und Lobpreisung zu seinem Ricci-Bild anfertigen, die 1749 im Druck erschien.⁴¹ Auf sie scheint Tiepolo im Detail zu reagieren, um Ricci zu übertrumpfen, aber auch um dessen Konventionalität bloßzulegen. Hier mag es ausreichen, auf ein winziges Detail hinzuweisen. Bei Ricci trifft der göttliche Strahl aus dem

Himmel, wie es sich gehört, den Kopf des Christuskindes, erleuchtet es. Bei Tiepolo bleibt der Strahl am Stallochsen hängen und verfehlt das Kind. Entsprechende, schier unmerkliche Varianten, die jeweils auf die lobende Beschreibung des Ricci-Gemäldes rekurren, gibt es eine ganze Zahl. Dies ist ein Scherz für Insider und Kenner. Kein Wunder, dass der Kreis um Consul Smith etwa engen Kontakt zu dem berühmten Sammler Pierre-Jean Mariette in Paris hatte, besonders Zanetti hat den Kontakt gepflegt und Mariette neben den *Scherzi* auch die *Anbetung* von Tiepolo zu einem durchaus hohen Preis verkauft.⁴² Da Zanetti mit Mariette auch Graphiken austauschte und dabei versuchte, den großen Kenner durch ein auf alt getrimmtes Eigenprodukt hinter das Licht zu führen, ist anzunehmen, dass Mariette in die subkutane Ricci-Travestie Tiepolos ebenfalls eingeweiht war. Es dürfte einen Diskurs unter Kennern gegeben haben. Tiepolo scheint von dem Zanetti-Smith-Algarotti-Kreis auch intellektuell profitiert zu haben. Der Kreis wird gesehen haben, dass sich auf der *Anbetung*-Radierung zudem eine Fülle von Motiven aus den *Capricci* und *Scherzi* befunden hat, ja, dass die Radierung, religiöses Thema hin, religiöses Thema her, selbst ein *Capriccio* ist.

Was lässt sich aus alledem schließen? Zum einen sicher, was Werner Hofmann vorsichtig für Tiepolo so ausgedrückt hat: Es komme zu einer »Lockerung des formalen und ikonographischen Gefüges«. ⁴³ Wir könnten ergänzen: Dies wird zum Teil kompensiert durch eine Stärkung des wahrnehmungs- und wirkungsästhetischen Aspektes. Zum anderen geht es um eine Wechselwirkung zwischen dem Sinnverlust des tradierten Themas und der Form der Bildgenerierung, bei der die Zeichnung eine entscheidende Rolle spielt. Eben nicht mehr als Vorzeichnung, sondern als Experimentierfeld zum Stiften von Bezügen, die die Vorgabe von Perspektive oder Anatomie nicht mehr brauchen,

sie vielmehr verweigern können zu Gunsten von Anschauungserlebnissen, die, anders ausgedrückt, eine mehrhundertjährige klassische Tradition dialektisch aufheben. Vorstufen dazu ließen sich im venezianischen 16. und im holländischen 17. Jahrhundert aufzeigen, zu erkennen

konnte sich der Prozess im gewandelten Verhältnis von Vorzeichnung und fertigem Gemälde, von Vorbild und Nachbild, geben. Die vollständige Geschichte dieser Verweigerung des klassischen Entwurfsverfahrens wäre noch zu schreiben – als ein Gewinn- und eine Verlustrechnung.

- 1 Nur Weniges: Angela Lammers, Carolin Meister, Jan-Philipp Frühsorge, Andreas Schallhorn (Hrsg.), Räume der Zeichnung, Akademie der Künste Berlin, Nürnberg 2007; Marzia Faietti und Gerhard Wolf (Hrsg.), Linea I. Grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Venedig 2008; Jean-Luc Nancy, Die Lust an der Zeichnung, Wien 2011 (zuerst frz. Paris 2009); Friedrich Teja Bach und Wolfram Pichler (Hrsg.), Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung, München 2009; Sabine Mainberger, Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900, Berlin 2010.
- 2 Werner Busch, Oliver Jehle, Carolin Meister (Hrsg.), Randgänge der Zeichnung, München 2007.
- 3 Wolfram Pichler und Ralph Ubl, Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst, in: Busch, Jehle, Meister 2007 (Anm. 2), S. 231–255.
- 4 Svetlana Alpers und Michael Baxandall, Tiepolo and the Pictorial Intelligence, New Haven und London 1994 (dt. Berlin 1996); vgl. dazu die Rezension von Hans Aurenhammer, in: Kunstchronik 49, 1996, S. 106–116.
- 5 James Elkins, On pictures and the words that fail them, Cambridge 1998.
- 6 James Elkins, Marks, Traces, Traits, Contours, *Orli*, and *Splendores*: Nonsemantic Elements in Pictures, in: Critical Inquiry 21, 1995, S. 822–860.
- 7 Nicola Courtright, Origins and Meanings of Rembrandt's late Drawing Style, in: Art Bulletin 78, 1996, S. 485–510.
- 8 Joachim Jacoby, Raffael als Zeichner und Erzähler, in: Raffael. Zeichnungen, hrsg. von Joachim Jacoby und Martin Sonnabend (Ausst. Kat. Frankfurt am Main, Städel Museum, 2012–13), München 2012, S. 13–41.
- 9 John Shearman, Raphael's unexecuted projects for the Stanze, in: Walter Friedländer zum 90. Geburtstag, Berlin 1965, S. 158–180, hier S. 175; Jacoby, in: Ausst. Kat. Frankfurt 2012 (Anm. 8), S. 20.
- 10 Ausführlich zu „bravura“ als Konzept: Nicola Suthor, Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der frühen Neuzeit, München 2010.
- 11 Otto Stoessl (Hrsg.), Moritz von Schwind Briefe, Leipzig 1924, S. 322.
- 12 Werner Busch, Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner, München 2009.
- 13 Christian von Heusinger, Die Ölskizze auf Papier mit der Darstellung der Rückkehr des Pompejus von Tintoretto in Braunschweig, in: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung „Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya“, hrsg. vom Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Braunschweig 1984, S. 35–44 und Abb. 1, S. 36.
- 14 Zu beiden: Stefania Mason Rinaldi, Aspetti del modello a Venezia nel secondo Cinquecento, in: Beiträge 1984 (Anm. 13), S. 25–34 und Abb. 8–12, vgl. Malerei aus erster Hand – Ölskizzen von Tintoretto bis Goya (Ausst. Kat. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, 1983/84), Braunschweig 1983, Nr. 1 und 2.
- 15 Carlo Ridolfi, Le meraviglie dell'arte, Venezia 1648, hrsg. von Detlef Freiherr von Hadeln, Berlin 1924, Bd. 2, S. 15, 262.
- 16 Marco Boschini, La carta del Navegar pittoresco (1660), edizione critica con la „Breve Instruzione“ premessa alle „Ricche Minere della Pittura Veneziana“, hrsg. von Anna Pallucchini, Venedig, Rom 1966, S. 730–732, siehe auch S. 118, 227; Philip Sohm, Pittoreresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy, Cambridge 1991, S. 6–8. Knappe und nach wie vor überzeugende Zusammenfassung von Tintoretto's Entwurfspraxis in der Einleitung von: Detlef von Hadeln, Zeichnungen des Giacomo Tintoretto, Berlin 1922, S. 15–37.
- 17 Besonders einschlägige Beispiele bei von Hadeln 1922 (Anm. 16), Abb. 13, 19–26, 34, 36, 39–40, 45–46.
- 18 Giorgio Vasari, Le opere, hrsg. von Gaetano Milanesi, Florenz 1878–1885, Bd. 6 (1881), S. 587; Giorgio Vasari, Lives of the painters, sculptors and architects, hrsg. von David Ekserdjian, übers. von Gaston Du C. de Vere,

- New York 1996, Bd. 2, S. 509; Sohm 1991 (Anm. 16), S. 34–36.
- 19 Carlo Bernari (Hrsg.), *L'opera completa del Tintoretto*, Mailand 1970, Nr. 64 und 162 B.
- 20 Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig, Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen, München 1973, Nr. 335.
- 21 Linda Freeman Bauer, Some Early Views and Uses of the Painted Scetch, in: Beiträge 1984 (Anm. 13), S. 18 und Abb. 7; Gabriele Bickendorf, „Disegni coloriti“. Die Pastelle Jacopo Bassanos, in: Pantheon, 56, 1998, S. 85–94.
- 22 Mason Rinaldi 1984 (Anm. 14), S. 28 und Abb. 2 und 3.
- 23 Busch 2009 (Anm. 12), S. 135–158.
- 24 Ebenda, S. 143f.
- 25 Ebenda, S. 144f.
- 26 Thea Vigneau-Wilberg, Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung, München 2001, S. 47–52 und Abb. 1.
- 27 Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Zeichnungen und Radierungen, hrsg. von Holm Bevers, Peter Schatborn und Barbara Welzel (Ausst. Kat. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, 1991), Berlin 1991, Nr. 11 und Abb. 1 b, S. 195–197.
- 28 Holm Bevers, Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Ostfildern 2006, Nr. 9, S. 50–54.
- 29 Christian Tümpel, Rembrandt. Mythos und Methode, Antwerpen 1986, S. 110–117.
- 30 Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Gemälde, hrsg. von Christopher Brown, Jan Kelch und Pieter van Thiel (Ausst. Kat. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin 1991), Berlin 1991, Nr. 48 (*Die Staalmeesters*), und Bevers 2006 (Anm. 28), Nr. 55. Im ersten Katalog sind die *Staalmeesters*, die drei Vorzeichnungen und die Röntgenaufnahmen des Gemäldes abgebildet.
- 31 George Knox, Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum, London 1975, S. 19–22, bes. Nr. 106–128.
- 32 Beverly Brown, Imitation and Imagination: Tiepolo's Search for La Prima Idea, in: Lionello Puppi (Hrsg.), Giambattista Tiepolo nel terzo Centenario della nascita (=Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venedig-Venezia-Udine-Paris), Venedig 1998, Bd. 1, S. 27.
- 33 Alpers und Baxandall 1994 (Anm. 4), S. 3, 15–17, 35, 40 (zum bloßen Zeigen) – 42.
- 34 Frank Büttner, Tiepolo und die subversive Kraft des Capriccio, in: Das Capriccio als Kunstprinzip, hrsg. von Ekkehard Mai (Ausst. Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum; Zürich, Kunsthaus; Wien, Kunsthistorisches Museum, 1996/97), Mailand 1996, S. 157–167; Andrea Gott dang, Die getäuschte Erwartung. Witz und Ironie bei Giambattista Tiepolo, in: *Artibus et Historiae*, 20, 1999, S. 151–168; Tiepolo. Ironia e comico, hrsg. von Adriano Mariuz und Giuseppe Pavanello (Ausst. Kat. Venedig, Fondazione Giorgio Cini, 2004), Venedig 2004.
- 35 Antje Middeldorf-Kosegarten, „...sua dunque tua base principale la madre ignoranza...“. Zu den „Capricci“ und „Scherzi di fantasia“ von Giambattista Tiepolo, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 34, 2007, S. 251–308.
- 36 Das Folgende entwickelt an Tiepolos *Dornenkrönung*: Giambattista Tiepolo, hrsg. von Keith Christiansen (Kat. Ausst. New York, Metropolitan Museum of Art), Ostfildern-Ruit 1996, Nr. 31.
- 37 Alessa Rather, Die Radierung „Anbetung der Könige“ von Giambattista Tiepolo. Capriccio im Gewand biblischer Historie, Stuttgart 2010.
- 38 Ausst. Kat. New York 1996 (Anm. 36), Nr. 15, S. 124–126; Gott dang 1999 (Anm. 34), S. 153.
- 39 Rather 2010 (Anm. 37).
- 40 Zum Kreis um Konsul Smith: Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, London 1963, Teil 3, Venedig, S. 245–383, bes. 299–310, speziell zu Algarotti: S. 347–360 (dt. überarbeitete Ausgabe als: Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, Köln 1996, S. 350–535).
- 41 Rather 2010 (Anm. 37), S. 38–48.
- 42 Ebenda, S. 63f.
- 43 Bezogen auf die *Capricci* von Tiepolo: Werner Hofmann, Das Capriccio als Kunstprinzip, in: Ausst. Kat. Köln 1996 (Anm. 34), S. 30.