

Gabriele Bickendorf

»Disegni coloriti« – die Pastelle Jacopo Bassanos

Im Werk Jacopo Bassanos findet sich ein Korpus von Pastellen, der erstmals in der Geschichte der italienischen Zeichnung eine systematische Erkundung des Mediums belegt. Pastellstifte wurden zwar bereits vor der Mitte des 16. Jahrhunderts verwendet. Jedoch war es erst Jacopo dal Ponte aus Bassano, der eine beachtliche Anzahl farbiger Zeichnungen hinterließ und der das wenig bekannte technische Mittel dazu nutzte, das Spektrum graphischer Lösungen zu erweitern. Von ihm stammen Skizzen einzelner Figuren sowie eine Serie von großen Kompositionszeichnungen. Bassanos Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch eine kühne Farbgebung aus, die mit ihren kräftigen Tönen den landläufigen Vorstellungen vom Pastell widersprechen. Sie zeigen darüber hinaus eine Freiheit im Duktus und einen Grad an formaler Abstraktion, die Bassano als einen bemerkenswert modernen Künstler aus der Generation von Tizians Nachfolgern erscheinen lassen (Abb. 1 und 2).

Erstaunlicherweise sind die Pastelle Bassanos außerhalb der Spezialistenkreise wenig

1 Jacopo Bassano, *Der gute Schächer*, um 1575
Kohle und Pastell auf blauem Papier,
52:37 cm, recto
Paris, Musée du Louvre,
Département des Arts Graphiques



bekannt. Dafür lassen sich im wesentlichen zwei Gründe nennen:

1. die bemerkenswert späten Entdeckungen, die gerade in den letzten 15 Jahren bedeutendes Material ans Licht brachten und

2. die Tatsache, daß bis heute eine Geschichte des frühen Pastells ebenso fehlt wie eine allgemeine Geschichte der farbigen Zeichnungen im 16. Jahrhundert.

Die späten Entdeckungen des Materials begannen nach dem Zweiten Weltkrieg in den graphischen Kabinetten bedeutender europäischer Museen. Seit Anfang der achtziger Jahre setzen sie sich im Kunsthandel fort.

Bezeichnend ist die Geschichte eines Blattes im Berliner Kupferstichkabinett. Es trägt recto und verso jeweils eine Pastellzeichnung, die die »Anbetung der Hirten« darstellt. Die Arbeit gelangte 1956 als Schenkung in das Kabinett. Dort wurde ihr Wert taxiert und auf gerade einmal 15 DM festgelegt. Der finanziellen Geringschätzung entsprach die Verlegenheitslösung bei der kunsthistorischen Zuordnung. Das Blatt verschwand in der Abteilung der großformatigen anonymen Deutschen. Obwohl eine Sammleraufschrift den Namen Jacopo Bassanos angibt, ging diesem Hinweis in den fünfziger Jahren niemand nach. Die Arbeit paßte nicht in das Bild von Bassano als Zeichner. Erst 1983 wurde sie wiederentdeckt und als Werk Jacopo dal Pontes aus dem Jahr 1569 publiziert. In der Zwischenzeit waren die Grundlagen für eine intensive Bassano-Forschung gelegt worden, als deren Ergebnis nicht allein die Klärung von Attributionsfragen – wie beispielsweise der Berliner Fehlzuweisung – zu nennen ist. Vor allem zeichnet sich in den letzten Jahren ein Wandel im Bild des Künstlers ab, der auf eine neue Definition seines Stellenwerts im Umkreis von Tizian, Tintoretto und Veronese hinausläuft¹.

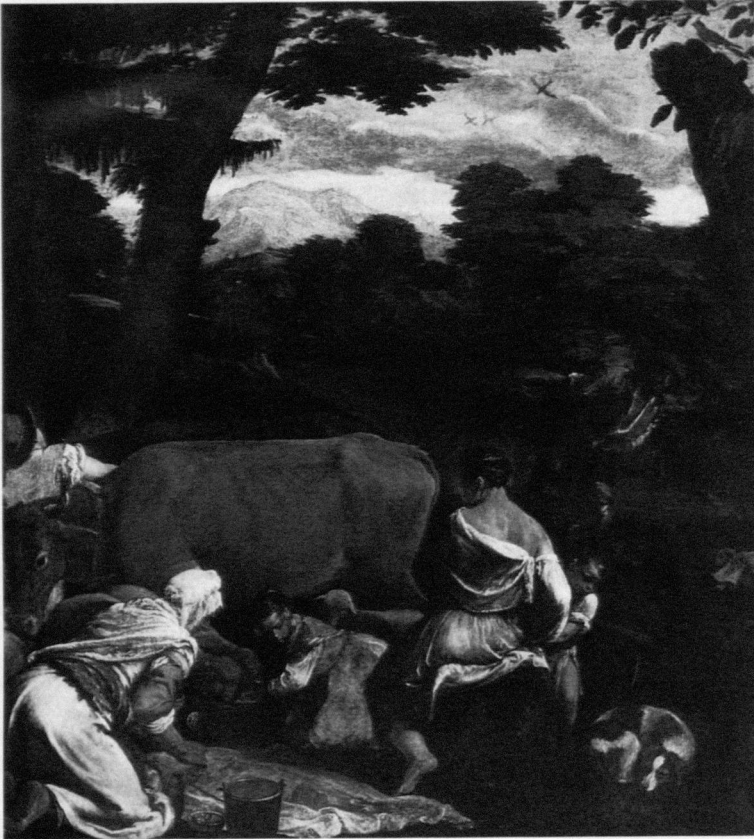
Die moderne Bassano-Forschung war noch lange von der traditionellen Sichtweise überschattet, die den Künstler als provinziellen Maler seiner bäuerlichen Heimat und als Porträtisten »vornehmlich kleiner Gegenstände und Thieren aller Art« – so das abqualifizierende Wort Vasaris – wahrgenommen hatte (Abb. 3). In der Zeichnungskritik rangierte dal Ponte eindeutig hinter seinen venezianischen Zeitgenossen. In den sechziger und siebziger Jahren wurde zuerst die Modernität des Werkstattbetriebs in Bassano del Grappa entdeckt.

In den Mittelpunkt der Forschung rückte die arbeitsteilige künstlerische Produktion, die eine Massenanfertigung von Gemälden ähnlicher Thematik sowie von Repliken und Kopien ermöglicht hatte.

Die Analyse der Aufgabenverteilung innerhalb des Ateliers lieferte die Basis für die kennerschaftliche Unterscheidung zwischen den Arbeiten Jacopos und seiner Söhne, Schüler und Mitarbeiter Francesco, Leandro, Gerolamo und Giambattista. In der Zeichnungskritik wurde die Funktion der graphischen Arbeiten als »working material«, als Arbeitsmaterial, untersucht, das Muster für die Gemäldeproduktion bereitgestellt hatte. Hier wurde zwischen *modelli* und *ricordi* differenziert, zwischen Skizzen und Entwürfen im Vorfeld einer malerischen Lösung auf der einen Seite und Erinnerungsblättern an fertige Kompositionen auf der anderen Seite. Die Pastelle rechnete die Forschung den *modelli* zu und verband sie im Sinne von *primi abozzi*, von ersten Skizzen einer künstlerischen Idee, mit den kreativ-innovativen Momenten im Werkprozeß².

2 Jacopo Bassano, *Schlafender Petrus*, um 1575
Kohle und Pastell auf blauem Papier,
52:37 cm, verso
Paris, Musée du Louvre,
Département des Arts Graphiques





3 Jacopo Bassano,
Pastorale
Öl auf Leinwand,
138,5:127,5 cm
Madrid, Museo
Thyssen-Bornemisza

In den letzten Jahren zeichnet sich eine grundlegende Umorientierung des Bassano-Bildes ab. Zu den jüngsten Materialentdeckungen gehört die wichtigste Schriftquelle, das Rechnungsbuch der Werkstatt, das von der Biblioteca Civica in Bassano del Grappa erworben werden konnte und das inzwischen in gedruckter Form vorliegt. Es ermöglichte, eine Vielzahl von Attributions- und Datierungsfragen zu beantworten. Seit Beginn der achtziger Jahre erscheinen außerdem hervorragende Zeichnungen dal Pontes – und zwar der Mehrzahl nach Pastelle – im internationalen Kunsthandel (Abb. 4). Die Arbeiten stammen zu einem großen Teil aus der Collezione Sagredo in Venedig, die Mitte des 17. Jahrhunderts bei der Auflösung der Werkstatt die verbliebenen Bestände en bloc übernommen hatte. Die neuen Funde lassen neben dem Maler dal Ponte auch einen profilierten Zeichner erkennen. Zugleich vergrößern sie das Gewicht der Pastelle im zeichnerischen Œuvre Bassanos. Deutlich erkennbar wurde dies durch die Veröffentlichung des ersten Werkkatalogs von Bassano-Zeichnungen, der in fünf Teilen zwischen 1986 und 1993 erschienen ist, sowie durch eine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen, die 1992 zum 400. Todestag von Jacopo dal Ponte in Bassano del Grappa und in Fort Worth veranstaltet wurde³.

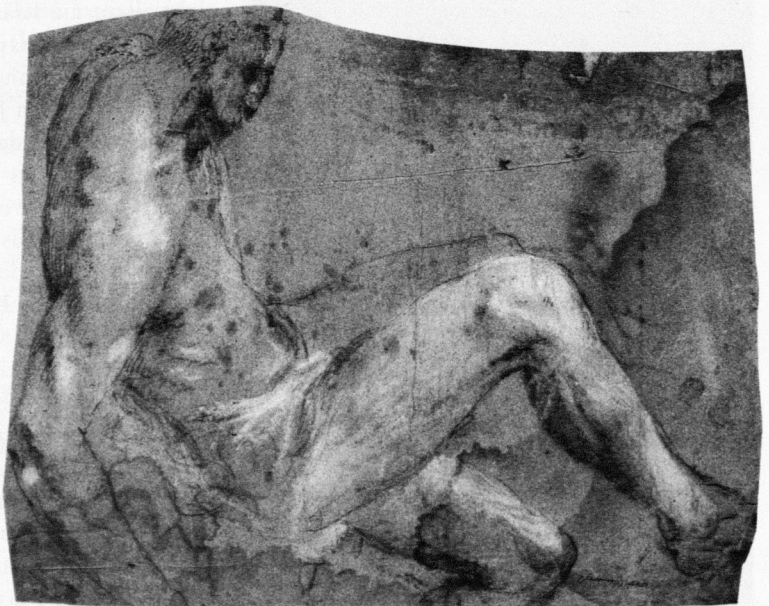
Im Kontext der venezianischen Malerei und Zeichnung fand Bassano in den achtziger Jahren als Vermittler manieristischer Impulse von Salviati und Parmigianino Aufmerksamkeit. Durch die Pastelle beginnt in den letzten

Jahren auch hier eine Verschiebung der Perspektive. In der Pariser Ausstellung »Le siècle de Titien« von 1993 wurden konzeptionelle Übereinstimmungen mit Tizian herausgearbeitet: die Ablehnung beider Künstler gegenüber einer akademischen Herangehensweise an die Zeichnung sowie der Entwurf einer malerischen Form der Graphik. Bassanos origineller Beitrag zur Annäherung der Zeichnung an die Malerei – so die Ausführungen des Katalogs – bestand darin, daß er das Pastell in die venezianische Zeichnung einführte und das Spektrum der Technik derart entfaltete, daß eine analoge Wirkung zu den Gemälden erreicht wurde. Im experimentellen Freiraum der Graphik sollte Jacopo dal

Ponte zusammen mit Tizian, Veronese und Tintoretto am Projekt einer Malerei der Zukunft gearbeitet haben. Wörtlich spricht der Text hier von einer »préfiguration d'une peinture en devenir«⁴.

Die folgenden Überlegungen schließen an dieser Stelle an. Die These von der Annäherung der Zeichnung an die Malerei erscheint auf den ersten Blick höchst plausibel. Jedoch läuft sie Gefahr, die Dichotomie von Malerei und Zeichnung mit ihren ahistorischen kunstgeographischen Zuordnungen zu reproduzieren. Die Feststellung, daß in Venedig die Zeichnung malerisch wurde, bestätigt das Bild von ortsfesten künstlerischen Charakteren, das die Malerei in der Lagunenstadt, die Zeichnung dagegen in Florenz ansiedelt. Vor allem aber droht sie mit dem inneren Widerspruch: Eine Form der Graphik, die nicht zeichnerisch, sondern malerisch ist, mag sinnlich und reizvoll sein, verfehlt jedoch ihre eigentliche, im Begriff der Zeichnung umschriebene Aufgabe. Angesichts dieses Dilemmas stellt sich die Frage, ob Bassanos farbige Zeichnungen, die »disegni coloriti«, nicht vielmehr auf einen allgemeinen Prozeß der Grenzverschiebung im Gefüge von Malerei und Graphik hinweisen, in dem sich Form und Funktion beider Medien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts änderten. Darauf deutet jedenfalls die Beobachtung hin, daß nicht allein die Zeichnung Elemente der Malerei assimilierte, sondern gleichzeitig und komplementär dazu mit den Ölskizzen gemalte Arbeiten solche Funktionen im Werkprozeß übernahmen, die zuvor der Zeichnung zugeschrieben worden waren⁵.

Aus den jungen Jahren von Jacopo dal Ponte haben sich nur wenige Zeichnungen erhalten. Allerdings zeigt bereits das früheste Blatt einen – wenn auch minimalen – Einsatz der Farbe. Der »Junge Mann im Profil« aus dem



4 Jacopo Bassano, Studie
eines zurückgelehnt
sitzenden Mannes
Schwarze Kreide und
Pastell auf blauem Papier,
27,1:35,4 cm
Privatsammlung

Jahr 1538, der sich heute im Louvre befindet, ist in schwarzer Kreide auf beigefarbenem Papier mit weißen Höhlungen am Kragen ausgeführt (Abb. 5). Darüber hinaus sind die Augenlider, die Nasenflügel und die Lippen mit dem Rötelstift akzentuiert. Allerdings bleibt das Blatt in einem traditionellen Rahmen. Das gilt sowohl für den zaghaften Umgang mit der Farbe als auch für den Zeichenstil mit seinen geordneten Parallel- und Kreuzschraffuren⁶.

Einen völlig anderen Eindruck vermitteln dagegen die ersten »disegni coloriti«. Für den »Kopf eines alten Mannes«, der etwa vier Jahre später entstand, verwendete Bassano die Technik »aux trois crayon«, eine Kombination schwarzer, weißer und roter Kreide. Die beschnittene und montierte Zeichnung galt traditionell als ein Werk von Tizian, dessen Name auch auf der Unterlage von einem Sammler vermerkt wurde. 1987 wurde sie als Studie für die Figur des Joseph auf Bassanos Gemälde »Flucht nach Ägypten« aus dem Jahr 1542 erkannt. Was auf den ersten Blick ins Auge fällt, ist nicht nur die Farbintensität, die Bassano mit dem Dreiklang der Kreiden erreichte, sondern vor allem der Kontrast zweier Behandlungsformen. Im Inkarnat ist das Rot laviert, wodurch in der Tat mit fließenden Übergängen fein abgestufter Töne ein Eindruck vermittelt wird, der dem der Malerei nahekommt. Auf der anderen Seite operierte Bassano um das Gesicht herum mit einer Strichführung, die keinen Zweifel am zeichnerischen Charakter der Arbeit aufkommen läßt. In schnell hingeworfenen Linien ist der Kontur von Kopf und Bart kreisförmig mehrfach umschrieben. Korrekturen wie beispielsweise an der Stirn sind in blockhaft verdichteten Zickzacklinien angebracht. Auch in den Schatten wendete Bassano nicht mehr Parallelschraffuren an, sondern das gleiche schnelle Zickzack, wobei er den Helligkeitsgrad sowohl durch die Liniendichte als auch durch die Haltung und den Andruck des Stiftes variierte. Deutlich erkennbar ist dies beispielsweise am Hinterkopf und im Bart, wo die schwarzen Striche derart breit und locker gesetzt sind, daß durch den körnigen Auftrag hindurch das Weiß der darunterliegenden Kreide zu Teilen erkennbar bleibt. Schließlich finden sich Linien, die von den Vorgaben des ikonographischen Gegenstands weitgehend abgelöst erscheinen und durch ihr Tempo und ihren Nachdruck wie ein energetischer Überschuss wirken. Für Lavierungen wie im Inkarnat dieser Kopfstudie gibt es kein späteres Beispiel. Dagegen schließen Bassanos Pastelle in der Strichführung an das Verfahren des Blattes »aux trois crayons« an⁷.

Das früheste Pastell Jacopo dal Pontes ist aus den 50er Jahren überliefert. Für die Kopfstudie in der Albertina verwendete Bassano



5 Jacopo Bassano, Junger Mann im Profil, 1538
Schwarze Kreide und Rötel, weiß gehöht, 33,9:24,4 cm
Paris, Musée du Louvre,
Département des Arts Graphiques

schwarze, braune, rosa, violette und ockerfarbene Kreiden sowie Kohle auf blaßblauem Papier (Abb. 6). Das Oval des Hinterkopfes wurde zuerst mit der schwarzen Kreide in mehrfach wiederholten kreisförmigen Bewegungen skizziert: in der Strichführung ähnlich wie in der Studie des Josephkopfes, allerdings weniger stark akzentuiert. Mit kurzen, schnellen Strichen in schwarz und braun arbeitete Bassano dann das verlorene Profil der Figur, den Bart und den Haarkranz heraus. Rosa und ocker wurde in den lichten Partien an Hals

6 Jacopo Bassano, Studie eines Kopfes, Mann mit Bart
Schwarze Kreide und Pastell auf blauem Papier,
13,2:13,2 cm
Wien, Graphische Sammlung Albertina



und Stirn, violett in den verschatteten Teilen des Gesichts verwendet⁸.

Bereits diese ersten »disegni coloriti« unterscheiden sich grundlegend von den frühesten Experimenten mit dem Pastell. Lomazzo beschrieb die Technik in seinem »Trattato dell'arte de la pittura« von 1584 als »nuovo modo di colorare«, als neue Form zu kolorieren. Damit traf er den Kern der Praxis vor Bassano, dessen Arbeiten ihm offenbar unbekannt waren. Ausdrücklich bezog sich Lomazzo dagegen auf Werke von Leonardo da Vinci und Bernardino Luini. Leonardos Zeichnung einer Frau im Profil aus dem Jahr 1499, die angeblich das Bildnis der Isabella d'Este zeigt, ist das wohl älteste Beispiel für die Anwendung der Pastellstifte (Abb. 7). Leonardo verwendete für das subtil ausgearbeitete Porträt schwarze Kreide und Rötel. Pastellfarben nutzte er dagegen lediglich, um goldgelbe Lichter am Kleid und braune Strähnen im Haar anzubringen. Sein Schüler Luini übernahm dieses Verfahren. Die Zeichnung einer »Jungen Frau mit Fächer«, die lange Zeit als Werk Leonardos galt, weist im Gesicht leichte Rosa- und Weißtöne, im Haar Gelb und Braun auf. Beiden Künstlern diente das Pastell dazu, schon im zeichnerischen Entwurf für ein Porträt Hinweise auf die spätere Farbgestaltung des Gemäldes zu fixieren. Ihr Verfahren beschrieb Lomazzo insofern treffend, als die Pastellfarben nicht den Aufbau der Zeichnung bestimmen. Sie sind kolorierende Beigaben zur Vorbereitung eines Gemäldes, die allerdings den ästhetischen Reiz der Zeichnung erhöhen. Bassano dagegen entwickelte seine Figurenstudien gleichermaßen aus den schwarzen und den farbigen Linien sowie ihren flächenhaften Verdichtungen. Für seine »disegni coloriti« ist die Farbe konstitutiv. Zugleich wurde bei ihm die Verbindung zwischen den Zeichnungen und den Gemälden relativ locker. Häufig sind die Pastelle nicht eindeutig einem der gemalten Werke zuzuordnen, sondern zeigen einen Figurengrundtypus, den Bassano mehrfach in Gemälden wiederholte⁹.

Zum festen Bestandteil des Repertoires gehörten die auf dem Boden lagernden, zurückgelehnten Personen, die dal Ponte von verschiedenen Blickwinkeln aus vorführte. Das spektakuläre Pastell einer solchen Figur aus dem Frankfurter Stadel (Abb. 8) läßt sich zwar mit verschiedenen Werken zwischen 1553 und 1568 in Verbindung bringen, stimmt aber mit keinem vollständig überein. Dies liegt nicht zuletzt an der außerordentlichen Form, mit der diese Skizze schon den Rahmen der bisherigen Zeichenkunst sprengte. Das Blatt zeigt eine hochgradige Formabstraktion, die auf jede narrative Darstellung von Details verzichtet, und zugleich einen kühnen



7 Leonardo da Vinci, Studie einer Frau, 1499
Schwarze Kreide und Pastell, 60,0:46,0 cm
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins



8 Jacopo Bassano, Lagernde Figur
Schwarze Kreide und Pastell auf grünlich-grauem Papier, 26,9:32,8 cm
Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut

Duktus. Auf der Suche nach Vergleichen für eine derart wilde Expressivität wurden in der Forschung bereits die Fauves des frühen 20. Jahrhunderts zitiert. Die Farben sind in die raue Oberfläche des grünlichgrauen Papiers gekritzelt und gerieben, während die kräftigen Striche in schwarzer Kreide in stakkatohafter Wiederholung den Kontur umschreiben oder in freien zickzackförmigen, aber auch kreisenden Linien Schattenpartien um den Körper herum formulieren. Dadurch leuchten die Farben aus dem Dunkel heraus. Im Hemd sind oszillierend Orange und ein körnig darüber gelegtes Karminrot miteinander kombiniert, wohingegen an der Hose ein kaltes, etwas stumpfes Zitronengelb erscheint. Wie weit Bassano sich mit dieser Arbeit von seinen Zeitgenossen und ihrem Umgang mit dem Pastell entfernt hatte, macht der Vergleich mit dem »Kopf einer jungen Frau« von Federico Barocci deutlich, der sich in München befindet. Beim Kopf des Städelblattes sind lediglich

die wichtigsten anatomischen Formen wie Nase, Mund und Augen mit groben Strichen angedeutet. Ob aber der Kopf nur mit Haaren bedeckt ist oder ob die Figur eine Kappe trägt, läßt sich in der Zeichnung nicht mehr entscheiden. Farblich dominiert das Schwarz zusammen mit dem Ton des Papiers. Nur an der Nase ist mit Ocker das Inkarnat angedeutet und mit Aubergine ein Schatten am Mund, wo sich zugleich noch ein kleiner blauer Haken befindet. Dagegen zeigt Barocci's Kopfstudie einen vergleichsweise braven Naturalismus. Neben den feinteiligen Angaben, die in dünnem Strich sogar die Binnenlinien des Ohres, Augenbrauen und einzelne Haarsträhnen bezeichnen, hielt sich die Farbgebung trotz kräftiger Töne an die Vorgaben der Leonardo-Tradition. Mit gelber, rosa und weißer Kreide sind Haut und Haare einer jungen Frau mit blondem Haar, hellem Teint und rosigen Wangen zweifelsfrei gekennzeichnet. Barocci fertigte eine Vielzahl von derarti-

gen Zeichnungen an, mit denen er jedes seiner Gemälde in einem umfangreichen Planungsprozeß vorbereitete. Dabei wechselten die Techniken. Die Pastellfarben verwendete er für die letzte zeichnerische Version, bevor er mit der Ausführung des Gemäldes begann. Sie diente ihm als farbiges »modello« für die einzelnen Figuren und konnte mitunter auch durch eine Ölskizze ersetzt werden. Das Münchener Blatt gehört zu den Studien für eine »Kreuzabnahme Christi«, die 1568 für den Dom in Perugia in Auftrag gegeben worden war¹⁰.

Das Städelblatt ist nicht der einzige Fall, in dem ein Pastell von Bassano weder erkennbar als Studie für ein bestimmtes Gemälde identifiziert noch eindeutig datiert werden kann. Das gilt beispielsweise auch für die »Rückenansicht eines Pagen« aus den Uffizien wie für den »Kopf eines alten Mannes mit Bart und Turban« aus Rotterdam, von dem wir mit Sicherheit nur wissen, daß ein Motiv von Tizi-



9 Jacopo Bassano, Kopf eines bärtigen Orientalen mit Turban
Schwarze Kreide und Pastell auf blauem Papier, 17,4:14,3 cm
Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

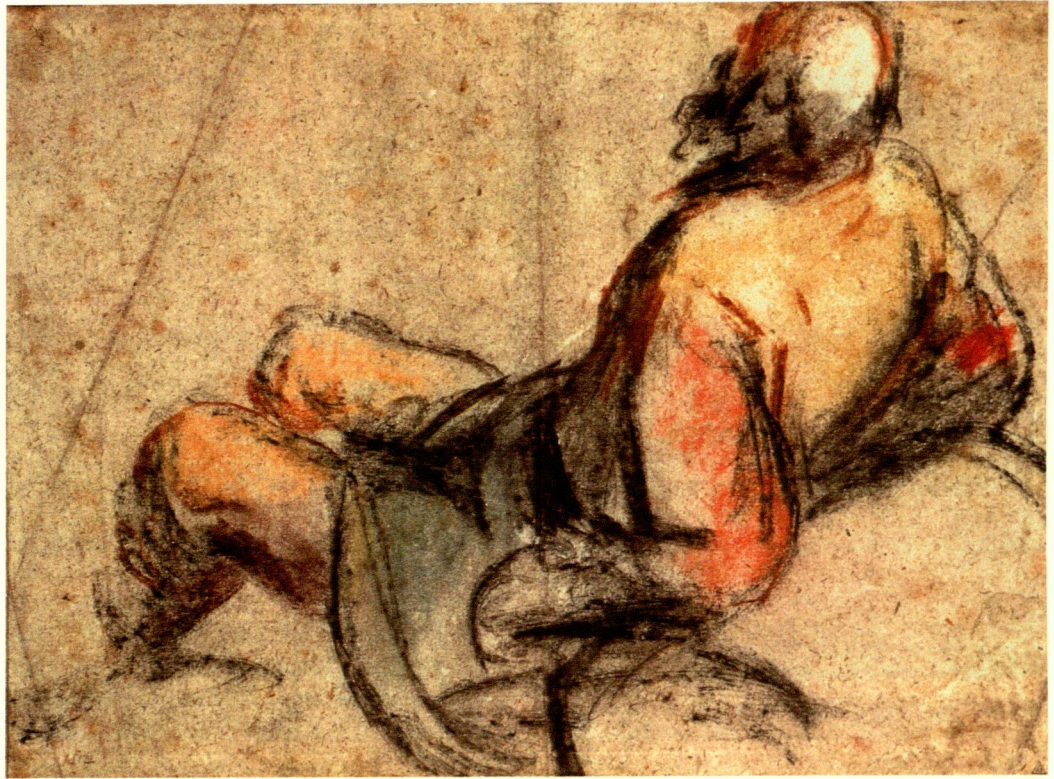


10 Tizian, Triumph des Glaubens (Ausschnitt)
Holzschnitt in zehn Stöcken, 26,8:38,5 cm
Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie

an dafür die Vorlage lieferte (Abb. 9 und 10). Bassano recurrierte mit dem Orientalen auf die Figur des König David aus dem Holzschnitt »Der Triumph des Glaubens«. Im Gegensatz dazu gehören das »Brustbild eines vorgebeugten Mannes« aus Modena und die Darmstädter »Zeichnung eines zurückgelehnten Mannes« zu den vielfach variierten Grundtypen von Bassanos Figurenbestand (Abb. 11 und Farbtafel). Die Pastelle machen deutlich, daß dal Ponte sein Repertoire nicht bloß versatzstückhaft in den Gemälden wiederholte. Vielmehr bot ihm ein fester Typus die Möglichkeit, immer wieder das Spektrum von Form und Farbe am gleichen Gegenstand experimentell zu erkunden¹¹.

Nähere Auskunft über das Verhältnis von Pastellzeichnungen zum ausgeführten Werk gibt eine Gruppe von Zeichnungen, die im Zusammenhang mit der Ausmalung der Pfarrkirche in Cartigliano entstanden. Die Pest von 1574/75 war der Anlaß, daß Jacopo dal Ponte mit seiner Familie die Werkstatt in Bassano del Grappa verließ und in den kleinen Ort Cartigliano an der Brenta zog. Dort erhielt er den Auftrag, zusammen mit seinem Sohn Francesco eine Kapelle der Kirche auszumalen. Die Fresken im gotischen Kreuzgratgewölbe und zu Teilen auch an der Stirnseite haben sich erhalten. In den Gewölbesegmenten sind paarweise jeweils ein Evangelist und ein Kirchenvater zusammengefaßt, während an der Stirnwand zwei leicht beschädigte Szenen zu sehen sind: *Moses empfängt die Gesetzestafeln* und das *Isaakopfer*. Die Zeichnungen dazu gelten als *modelli*, als vorbereitende Studien, in denen die wesentlichen Merkmale der späteren Malerei bereits bestimmt sind. Jedoch zeigen sich bei näherer Betrachtung beachtliche Differenzen. So stimmen Zeichnung und Fresko im Fall des *Abraham* zwar im Figurentypus, in Kopf- und Körperhaltung überein (Abb. 12). In der Draperie des Gewands am Oberkörper hingegen und vor allem in der Farbigkeit unterscheiden sich beide Arbeiten grundlegend. Hier erfüllt das Pastell keineswegs die Funktion, im Sinne eines *modello* die Farbgebung für die Malerei vorab zu fixieren. Das gleiche kann für die Figur des *Matthäus* festgestellt werden (Abb. 13). Die Zeichnung eines *Evangelisten* aus einer Pariser Privatsammlung schließlich zeigt nur eine derart vage Ähnlichkeit im Sitzmotiv mit den Figuren des Markus und des Lukas, daß sie nur allgemein dem Zyklus zugeordnet werden kann (Abb. 14). Lediglich bei der Figur des hl. Gregor sind die Übereinstimmungen augenfällig, obwohl auch hier die Betonung der kubischen Grundformen und der farbige Kontrast zwischen dem kühlen Gelb und dem dunklen Rot dem Pastell eine völlig andere Wirkung geben als dem ausgearbeiteten Fresko (Abb. 15)¹².

Die Beziehung zwischen Bassanos Pastell-



Jacopo Bassano, *Zurückgelehnter Mann*
Kohle und Pastell auf graubraunem Papier, 26,6:35,7 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

zeichnungen und seiner Malerei bleibt selbst bei den identifizierbaren Studien bemerkenswert lose. Für die *modelli* und *bozzetti* im strengeren Wortsinn scheint der Künstler Ölskizzen bevorzugt zu haben. Darauf deutet jedenfalls ein Porträt des Dogen Sebastiano Vernier hin, das Bassano in Venedig »dal vivo«, nach der Natur, anfertigte. Die winzige Ölskizze auf einer Kupferplatte entstand, nachdem der Auftrag für das offizielle Staatsporträt des 1577 gewählten Dogen an Jacopo vergeben worden war. Das Gemälde dazu, das im Dogenpalast in der Galerie der Herrscherbildnisse aufgehängt worden war, ist nicht er-

halten. Allerdings verwendete Bassano den *modelletto* noch ein weiteres Mal für sein Gemälde der »Beschneidung Christi«. Kaiser, Papst und Doge erscheinen darin links von der Madonna als Beobachter der biblischen Szene¹³.

Zu den großformatigen Kompositionen Jacopo dal Pontes gibt es in der Geschichte des Pastells keine zeitgenössische Parallele. Auch in der venezianischen Zeichnung hatte das Element der Farbe bis zur Generation von Bassano keine Rolle gespielt. Tizian bevorzugte – soweit wir angesichts der augenblicklichen



11 Jacopo Bassano,
Brustbild eines vorgebeugten Mannes
Schwarze Kreide und
Pastell, weiß gebohrt,
16,1:18,7 cm
Modena, Galleria Estense



12 Jacopo Bassano, *Abraham*, um 1575
Schwarze Kreide und Pastell auf blauem Papier,
51,0:38,2 cm, recto
Paris, Musée du Louvre,
Département des Arts Graphiques

Attributionsprobleme überhaupt sagen können – die Feder mit brauner Tinte und vor allem schwarze Kreide mit weißen Höhungen. Farbige Zeichnungen sind erst von Bassano und seinem Altersgenossen Andrea Schiavone bekannt. Schiavone experimentierte bereits in den 50er Jahren mit szenischen Darstellungen in unterschiedlichen Mischtechniken. Für die gleichermaßen elegante, leichte und lichtdurchflutete »Verkündigung« ergänzte er eine

zarte Kohlezeichnung auf gelb präpariertem Papier mit Aquarell in gelb und braun sowie weißen Höhungen in Gouache (Abb. 16). Seine »Anbetung der Hirten« kommt thematisch und formal Bassanos Arbeiten näher. Es gab kaum einen ikonographischen Gegenstand, den dal Ponte derart variantenreich in seiner Malerei wiederholte wie die Anbetung. Aber auch im Verzicht auf Details sowie in ihrem ausgeprägten Luminismus zeigt Schiavones Zeichnung Übereinstimmungen mit Bassanos graphischen Arbeiten. Jedoch ist hier die Farbe zurückgenommen zugunsten des Hell-dunkel-Effekts von rot-braunem Aquarell über einer Kohlezeichnung und den starken Weißhöhungen in Gouache¹⁴.

Bassanos Kompositionen in Pastell haben ein Format von mindestens 40 auf 50 Zentimeter und zeigen bis auf eine Ausnahme christologische Szenen. Ihre Beziehung zu Gemälden der gleichen Thematik ist ausgesprochen locker und hat zu vielfältigen Spekulationen geführt, wie zum Beispiel der Annahme, daß Bassano einen Passionszyklus projiziert, aber nicht ausgeführt habe. Da sich diese Hypothesen bisher in keinsten Weise erhärten ließen, erscheinen Bassanos Kompositionen vielmehr als weitgehend eigenständige Reflexionen zum Aufbau einer szenischen Darstellung im Medium der Zeichnung. In den durchweg dunklen Blättern operierte dal Ponte nicht mit farbigen Linien. Hier arbeitete er mit Farbflächen und -flächen, die aus dem Dunkel hervorleuchten und den Rhythmus der Komposition angeben. Die Farbe wurde damit zum Träger von Licht und Bewegung¹⁵.

Das wohl früheste Beispiel aus dieser Reihe ist eine »Verspottung Christi«, die sich in



15 Jacopo Bassano, *Sitzender Heiliger mit Buch*
(bl. Gregor), um 1575
Schwarze Kreide und Pastell auf blauem Papier,
33,7:26,5 cm
Paris, Musée du Louvre,
Département des Arts Graphiques

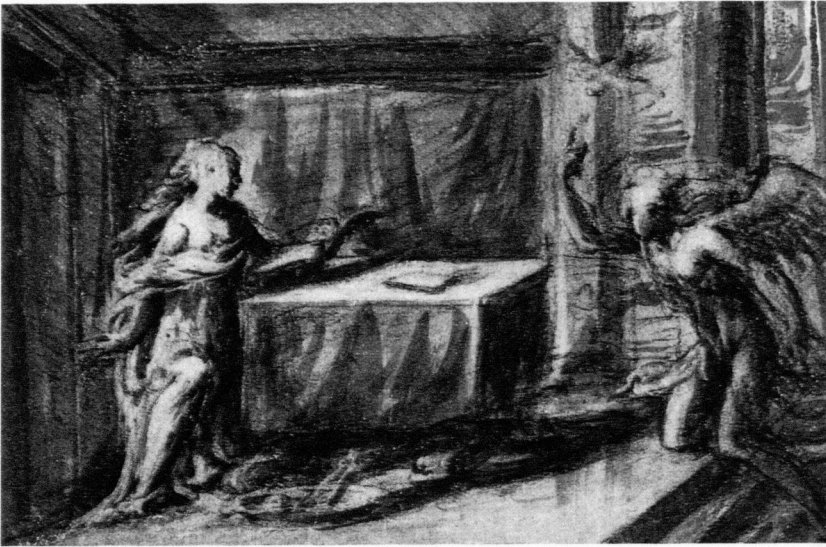
Washington befindet. Die Zeichnung wurde – offenbar vom Künstler selbst – datiert. Eine Aufschrift rechts neben dem hell beleuchteten Pilaster lautet: »1568 da agosti«, 1568 im August (Abb. 17). In der Mitte der querformatigen Komposition sitzt die von rechts oben in gleißend weißes Licht getauchte Figur des Dornengekrönten. Der Dreiklang weißer Flächen im Lichtstrahl der Lampe, in seinem Widerschein auf dem linken Pilaster und auf

13 Jacopo Bassano, *Sitzender Evangelist (Matthäus)*, um 1575
Schwarze Kreide und Pastell auf blauem Papier,
35,7:40,9 cm
Frederikssund, J. F. Willumsen Museum

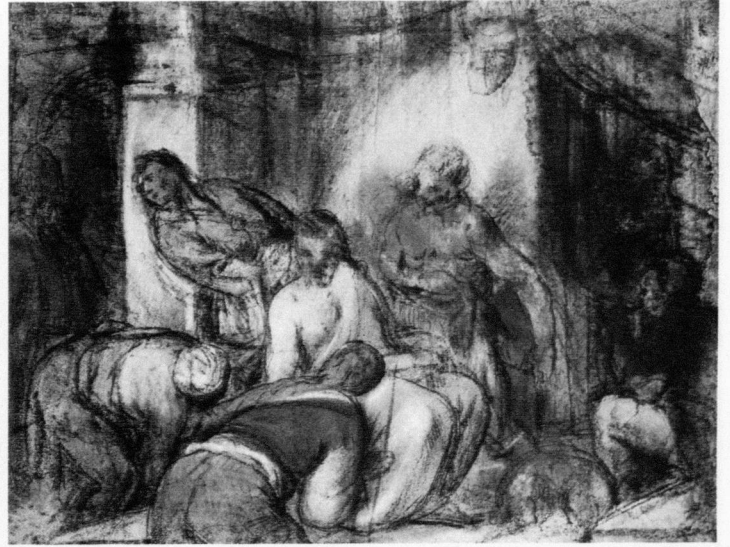


14 Jacopo Bassano, *Sitzender Evangelist*, um 1575
Kohle und Pastell auf grauem Papier,
24,2:31,2 cm
Privatsammlung





16 Andrea Schiavone, Verkündigung, um 1551
Kohle sowie gelbes und braunes Aquarell, weiß gehöht auf gelb präpariertem Papier,
17,0:24,9 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques



17 Jacopo Bassano, Verspottung Christi, 1568
Schwarze Kreide und Pastell, weiß gehöht auf blauem Papier, 40,7:53,5 cm
Washington, National Gallery of Art

dem Körper Christi weist auf das dramatische Zentrum des Geschehens hin. Um Christus herum sind kreisförmig seine Peiniger angeordnet. Hier dominieren farblich Grün, Ocker und ein leichtes Rosa. Die monumentale Komposition, die durch eine Nischenarchitektur räumliche Tiefe gewinnt, wird links durch eine stehende Gestalt mit Turban, rechts durch einen sitzenden Jüngling abgeschlossen. Die Gewänder beider Figuren sind in einem kräftigen Rot gehalten. Das gleiche Prinzip zeigt die »Gefangennahme Christi«, die vom Louvre erworben werden konnte. Auch diese Arbeit ist vermutlich eigenhändig datiert und trägt am oberen Rand zweimal die Aufschrift »1568«. Das Nachtstück ist ähnlich wie die Szene der »Verspottung« von einer Fackel als Lichtquelle in der Mitte am oberen Rand des Blattes beleuchtet. Mit ihr korrespondiert die Figurengruppe am unteren Bildrand, die Petrus zeigt, der dem Soldaten das Ohr abschneidet. Das eigentliche Zentrum liegt in

der Köpfermitte von Judas, der die Häscher rechts in der Zeichnung anführt und sich zum Bruderkuß Christus auf der Linken zuwendet. Die farbliche Klammer zwischen beiden Gruppen bilden die achsensymmetrisch angeordneten blauen Flächen im Gewand Christi und Petri, die weißen Flecken und Flächen, die elipsenförmig die Bildmitte umfassen, sowie zwei gegenläufige Bewegungen, in denen das Gelb von rechts nach links, das Rot dagegen in der Leserichtung gesteigert wird¹⁶.

Die »Vertreibung der Händler aus dem Tempel« gehört zu den jüngst im Kunsthandel aufgetauchten Zeichnungen Bassanos (Abb. 18). Das Blatt wurde 1988 vom Getty Museum in Malibu erworben. In der wesentlich helleren, lichtdurchfluteten Atmosphäre dieser Zeichnung zeigt ein Farbstrom die Bewegung der Händler aus dem Tempel an. Das Spektrum reicht von den erdigen Gelb-, Ocker- und Brauntönen der lagernden Figur am unteren linken Rand bis zu einem transpa-

renten Violett im Gewand des Händlers, der soeben aus dem Portal ins Freie eilt. Dem Tempo des Geschehens entspricht eine nervöse Vibration in den schwarzen Kreidelinien, die als zartes Gespinnst über dem Blatt liegen. Zugleich erscheinen die Farben ohne feste Begrenzung durch einen nachdrücklichen Kontur verflüssigt. Das Bewegungsmotiv variierte Bassano in der 1569 datierten Zeichnung des »Tempelgangs Mariä« (Abb. 19). Das hochformatige Blatt ist kompositionell durch die extreme Diagonale des Treppenlaufs bestimmt, auf dem Maria zum Tempel hinaufsteigt. Bewegung findet sich hier darüber hinaus in Form eines Mehrfachkonturs, der den motorischen Ablauf in einzelne Momente zerlegt wiedergibt. Deutlich erkennbar ist dies in der dreifachen Wiederholung des Unterarms und der Hand Marias wie auch an Kopf und Beinen der lagernden Gestalt im Vorder-



18 Jacopo Bassano,
Vertreibung der Händler
aus dem Tempel
Schwarze Kreide und
Pastell auf blauem Papier,
41,8:53,1 cm
Malibu, J. Paul Getty
Museum



19 Jacopo Bassano,
Tempelgang Marias
Schwarze Kreide
und Pastell, weiß gehöht
auf blauem Papier,
51,6:37,8 cm
Ottawa, National Gallery
of Canada



20 Jacopo Bassano,
Anbetung der Hirten,
recto
Kohle und Pastell,
39,1: 53,5 cm
Staatliche Museen zu
Berlin - Preussischer
Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett

grund mit entsprechend verwischten Grenzen der Farbinseln. Daß es sich dabei nicht – wie vielfach vermutet – um Korrekturen am Umriss handelt, sondern um ein Prinzip zur Darstellung von Bewegung, macht die Tatsache deutlich, daß Bassano das Verfahren der Mehrfachkonturierung für einen Bozzetto der »Geißelung Christi« wiederverwendete. Es bot die Möglichkeit, auf dramatische Weise vorzuführen, wie der Körper Christi unter den Mißhandlungen erzittert und mit welcher Wucht sich seine Peiniger bewegen¹⁷.

Auf beiden Zeichnungen des eingangs erwähnten Berliner Blattes ist das Bewegungsmotiv in eine Dynamik von Linien und Farbflecken übersetzt, die zu Teilen kaum noch den ikonographischen Gegenstand erkennen läßt (Abb. 20). Während recto noch mehrere Figuren einer »Anbetung der Hirten« vor einer monumentalen Bogenarchitektur identifizierbar sind, löst sich in der Version verso (Abb. 21) selbst die grobe Skizzierung des Raums und der Gestalten von vorne nach hinten und von den Seiten zur Mitte hin zunehmend auf. An ihre Stelle treten Schraffuren und energetische Wirbel von kreisenden Linien, ergänzt von Farbflecken, die im unteren Teil des Blattes ein Gegengewicht zu den schwarzen Verdichtungen in der oberen Hälfte bilden und die auf analoge Weise den Blick zum Mittelpunkt der Komposition leiten. Auch hier befindet sich statt eines Christusknaben lediglich noch ein brauner Fleck. Derartige Zeichnungen sind nicht mehr geeignet, die Funktion eines Entwurfs im klassischen Sinn zu übernehmen. Es sind vielmehr Experimente, mit denen Lösungsmöglichkeiten für eine Komposition zeichnerisch durchgespielt werden. Dabei war offensichtlich für Bassano sowohl die Tektonik des Aufbaus von Interesse als auch in besonderem Maße die Bewegung und ihre Kraftströme und -zentren, die er jeweils mit Linien und Farben zu verdeutlichen suchte¹⁸.

Francesco dal Ponte verleugnete die Zeichnungen seines Vaters. Als er 1581 – das heißt noch zu Lebzeiten Jacopos – eine interessierte Anfrage von dem Florentiner Sammler Niccolò Gaddi erhielt, antwortete er abschlägig mit der Begründung: »Wir haben nicht viel gezeichnet und haben daraus auch keinen Beruf gemacht.« Über die Frage nach Francescos Motivation kann angesichts fehlender Quellen nur spekuliert werden: ob er aus Konkurrenz mit seinem eigenem Vater handelte oder in vauseilendem Gehorsam gegenüber den Vorstellungen eines Florentiners. Sicher ist jedenfalls, daß Bassanos Arbeiten nicht der Definition von Zeichnung entsprachen, wie sie in Florenz entwickelt worden war¹⁹.

Vasari hatte 1568 der venezianischen Kunst mangelnde Zeichnung bescheinigt. Diese Aussage, die er in seinen Biographien zu Tizian, Tintoretto und Schiavone wiederholte, bezog sich auf beide Ebenen des Zeichnungsbegriffes: erstens auf die Zeichnung, die als Struktur und Ordnungsprinzip den Aufbau eines Gemäldes bestimmt, und zweitens auf

die konkrete zeichnerische Praxis. Seine Kritik, die ihren Maßstab aus dem florentinisch-römischen Kunstideal bezog, läßt sich in drei Punkten zusammenfassen:

1. Vernachlässigung der linear-tektonischen Elemente, die Vasari darauf zurückführte, daß die Venezianer in ihrer Ausbildung angeblich zu wenig zeichneten und vor allem dabei das Antikenstudium vermieden;

2. Lücken im Werkprozeß, weil die klassische Abfolge in der zeichnerischen Vorbereitung eines Gemäldes mit Skizzen, Entwürfen, Studien und Kartons nicht eingehalten sein sollte, und

3. Mängel in der Ausführung der Gemälde, die aufgrund fehlender Zeichnung Schwächen im Aufbau aufweisen sollten und zugleich in ihrer malerischen Behandlung nicht abgeschlossen, sondern skizzenhaft geblieben seien.

Hinter den offen formulierten Kritikpunkten verbarg sich ein Urteil, das für die Venezianer verheerend war. Es enthielt eine ästhetische und intellektuelle Disqualifizierung. Mit dem Vorwurf der Skizzenhaftigkeit stellte Vasari die entsprechenden Gemälde grundsätzlich als Kunstwerke in Frage, da der enggefaßte Werkbegriff Zeichnungen aller Art ausschloß. Vor allem aber implizierte die Behauptung mangelnder Zeichnung, daß dieser Kunst die intellektuelle Dimension fehle. Traditionell war die Zeichnung mit dem Erkenntnispotential der Kunst identifiziert worden. Sie wurde als intellektueller Kern aller Künste betrachtet. Vasari selbst hatte dies folgendermaßen formuliert: »Die Zeichnung [...] geht aus dem Intellekt hervor und schöpft aus vielen Dingen ein allgemeines Urteil, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur.« – »Il disegno [...] procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura.«²⁰

Die Kollision von venezianischer Kunst



21 Jacopo Bassano,
Anbetung
der Hirten,
verso
Kohle und Pastell,
39,1: 53,5 cm
Staatliche Museen zu
Berlin - Preussischer
Kulturbesitz,
Kupferstichkabinett

und florentinischer Theorie provozierte eine Erweiterung des Zeichnungsbegriffs mit weitreichenden Konsequenzen für die ästhetische Wahrnehmung. Am Anfang dieses Prozesses stand die polemische Behauptung Tintoretts, die Malerei sei seine Art zu zeichnen, mit der er die Grenzen der Gattungen schlicht vom Tisch wischte. Seinen vorläufigen Abschluß bildete eine neue Definition des Werkbegriffs, der nun die Zeichnung in allen ihren Formen bis hin zu den Skizzen einschloß. Mit diesem Schritt begründete der Florentiner Filippo Baldinucci die ästhetische Autonomie der Zeichnung und öffnete den Weg für die Wertschätzung der vergleichsweise eigenständigen Arbeiten Bassanos. Zuvor hatte bereits der Sammler und Kenner Marco Boschini einen Zeichnungsbegriff entwickelt, in dem die Dichotomien von Linie und Farbe sowie von Intellekt und Sinnlichkeit miteinander versöhnt werden. Er erklärte in seiner »Breve Instruzione« zur venezianischen Malerei von 1660, daß neben den Linien auch die Farbe notwendiger Bestandteil der Zeichnung sei, ja daß die Zeichnung ohne Kolorit nicht perfekt sei: »senza il Colorito non resta perfezionato il Disegno«. Boschini begründete dies mit dem Problem der Bewegung. Die Darstellung bewegter Gestalten reduzierte sich für ihn nicht auf die lineare Wiedergabe eines eingefrorenen Moments des Bewegungsablaufs mit einer korrekten Pose und anatomisch richtiger Angabe der angespannten Muskeln. Die Aufgabe sah Boschini vielmehr darin, die dynamischen Kräfte, die der Bewegung zugrunde lagen, sichtbar zu machen. Mit diesem Gedanken rekurrierte er auf einen Zeitgenossen Bassanos. Schon 1584 hatte Paolo Lomazzo auf die Bedeutung der bewegenden Kräfte, »la motorica forza«, gerade bei Tizian hingewiesen. Für Boschini lag diese Triebkraft in den psychischen Energien, und es war seiner Ansicht nach das Verdienst der Venezianer, mit Hilfe des Kolorits die seelische Bewegung hinter der physischen Motorik atmosphärisch aufscheinen zu lassen²¹.

Mit der Integration der Farbe in die Zeichnung wurde bei Boschini auch der übergeordnete Zeichnungsbegriff so erweitert, daß die Ausgrenzung koloristischer Formen der Malerei aufgehoben wurde. Die »intelligenza della pittura« sah Boschini nur durch den Zusammenklang dreier Elemente garantiert: der Zeichnung, des Kolorits und der Invention. Die Arbeiten Jacopo Bassanos erfüllten für ihn mit ihrem wilden Strich und den prächtigen Farben diese Forderung. Ihre Wirkung beschrieb Boschini mit einer Metapher, die die Versöhnung von Rationalität und Sinnlichkeit in der ästhetischen Erfahrung greifbar erscheinen ließ. Er schrieb, Bassanos Werke befriedigten Auge und Ohr des Intellekts, »l'occhio e l'orecchio dell'Intelletto«²².

¹ Peter Dreyer, »Ein Blatt von Jacopo Bassano aus dem Jahr 1569«, in: Pantheon XLI, 1983, S.145/46. Zu den Funden von Bassano-Blättern unter den Pastellen Federico Baroccis im Louvre und zu den Erwerbungen seit 1981 vgl. Roseline Bacou, »Pastels de Jacopo Bassano au Cabinet des dessins«, in: Art, Objets d'art, collections. Etudes sur l'art du Moyen Age et de la Renaissance, sur l'histoire de goût et des collections, Hommage à Hubert Landais, Paris 1987, S.104-109.

Das Berliner Blatt bildete den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung. An dieser Stelle möchte ich dem heutigen Kurator Hein Schulze Altcapenberg herzlich für seine freundliche Unterstützung und für das Interesse, mit dem er die Studie begleitet hat, danken!

² Vasari erwähnte Bassano nur beiläufig in der Vita Tizians. Im Anschluß an seine Beschreibung eines Porträts von Francesco Filetto bemerkte er: »Dieß letztere Bild wird im Hause des Herrn Matteo Giustiniano aufbewahrt; einem Verehrer der Kunst, welcher als solcher von dem Maler Giacomo von Bassano ein Bild malen ließ, schön gleich anderen in Venedig verstreuten Werken jenes Bassano, die hoch gehalten werden, vornehmlich solche mit kleinen Gegenständen und Thieren aller Art.« Giorgio Vasari, Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, deutsche Ausgabe von Ludwig Schorn & Ernst Förster, neu herausgegeben & eingeleitet von Julian Kliemann, Bd.VI, Worms 1983, S.58.

Als »working material« wurden Bassanos Zeichnungen zum ersten Mal von dem Forscherpaar Hans Tietze und Elisabeth Tietze-Conrat in ihrer grundlegenden Untersuchung »The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries«, New York 1944, bezeichnet. Ihren Grundgedanken griffen Roger Rearick und Alessandro Ballarin in ihren Untersuchungen der sechziger und siebziger Jahre wieder auf. Dabei entwickelte Rearick seine Unterscheidung zwischen *modelli* und *ricordi* nach Zeichnungstechniken, die von Ballarin in seinem ersten Versuch, eine Einführung zu einem Katalog der Bassano-Zeichnungen zu entwerfen, in ihrem mechanistischen Vorgehen kritisiert wurde. Roger Rearick, »Jacopo Bassano's last Painting: The Baptism of Christ«, in: Arte Veneta XXI, S.102-107; ders., »Jacopo Bassano's later Genre Paintings«, in: The Burlington Magazine XC, 1968, S.241-249. Alessandro Ballarin, »Introduzione ad un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano«, in: Arte Veneta XXIII, 1969, S.85-114; ders., »Introduzione a un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano – II«, in: Studi di Storia dell'Arte in Onore di Antonio Morassi, Venezia 1971, S.138-151; ders., »Introduzione a un catalogo dei disegni di Jacopo Bassano – III«, in: Arte Veneta XXVII, 1973, S.91-124.

³ Michelangelo Muraro, Il Libro Secondo di Francesco e Jacopo dal Ponte, Bassano del Grappa 1992 – Roger Rearick, Iacobus a Ponte Bassanensis, Bd.I: I disegni giovanili e della prima maturità, Bassano del Grappa 1986; Bd.II: I disegni della maturità (1549-1567), Bassano 1987; Bd.III: Disegni della tarda maturità (1568-1574), Bassano 1989; Bd.IV: Da Cartigliano a Civezzano (1575/1576), Bassano 1991; Bd.V: Disegni della vecchiaia (1577-1592), Padova 1993. – Paola Marini, »Una nuova immagine di Jacopo Bassano«, in: Jacopo Bassano c. 1510-1592, hrsg. von Beverly Louise Brown und Paola Marini, Museo Civico, Bassano del Grappa 5.September bis 6.Dezember 1992; Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas, 23.Januar bis 25.April 1993, Cittadella 1992, S.XXVII-LV.

⁴ Roger Rearick, »Titien, la fortune du dessinateur«, in: Le siècle de Titien. L'âge d'or de la peinture en Venise, Grand Palais 9.März bis 14.Juni 1993, Paris 1993, S.614. – Rodolfo Pallucchini, »Per la storia del Manierismo a Venezia«, in: Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia. 1540-1590, Palazzo Ducale September-Dezember 1981, Milano 1981, S.11-68, hier besonders S.35-38. – Roger Rearick, »Jacopo Bassano and Manierism«, in: Cultura e società nel rinascimento. Tra

riforma e manierismi, hrsg. von Vittore Branca und Carlo Ossola, Firenze 1984, S.289-311.

⁵ Zur Kunstgeographie der Zeichnungskritik vgl. Bernhard Degenhart in der Einleitung zu seinem Buch »Europäische Handzeichnungen aus fünf Jahrhunderten«, Berlin, Zürich 1943, S.XI, wo der Autor von einer »natürlichen Vorrangstellung« Mittelitaliens spricht, um zu den venezianischen Zeichnungen zu bemerken: »Diese kunstgeographischen Verschiebungen sind auch der Grund für das Zurückstehen des größten Venezianer Renaissance-meisters als Zeichner: Tizian zeigt ein vergleichsweise uneinheitliches, kleines und wenig sicheres zeichnerisches Werk. Ebenso Correggio.«

Zu den Ölskizzen vgl.: Linda Freeman Bauer, »Quanto si disegna, si dipinge ancora; some Observations on the Development of the Oil Sketch«, in: Storia dell'arte 32, 1978, S.45-57; dies., »Some Early Views and Uses of the Painted Sketch«, in: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung »Ölskizzen von Tintoretto bis Goya« im Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig, vom 28. bis 30.März 1984, Braunschweig 1984, S.14-24. Stefania Mason Rinaldi, »Aspetti del modelletto a Venezia nel Secondo Cinquecento«, in: ebenda, S.25-34. – Oreste Ferrari, Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco, Napoli 1990.

⁶ Die Zeichnung trägt eine allgemein Bassano zugeschriebene Aufschrift unten in der Mitte des Blattes mit dem Datum »1538« und der Bemerkung »21 anni« und gilt als Porträt eines Bruders oder Freundes des Künstlers. Ausstellungskatalog »Bassano«, 1992 (s. Anm.3), Nr.80, S.210. Rearick, Iacobus I., 1986 (s. Anm.3), Nr.2, tav.I. Ballarin, Introduzione III, 1973 (s. Anm.2), S.92.

⁷ Die Beziehung der Zeichnung zur »Iflucht nach Ägypten«, Toledo, Ohio, wurde 1973 erkannt und die Studie dal Ponte zugeschrieben. Ausstellungskatalog »Bassano« 1992 (s. Anm.3), Nr.82 und Nr.11. – Rearick, Iacobus I., 1986 (S. Anm.3), Nr.4, tav.III. Zur Ikonographie des Gemäldes vgl.: Bernard Aikema, Jacopo Bassano and his Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535-1600, Princeton 1996, S.14-26.

⁸ Die Zeichnung galt bereits im 18.Jahrhundert als eine Arbeit von Bassano, wie die Aufschrift am unteren linken Bildrand zeigt. Von der modernen Forschung wurde die Attribution seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert bestätigt. Katalog »Bassano« 1992 (s. Anm.3), Nr.85, S.220. – Rearick, Iacobus II, 1987 (s. Anm.3), Nr.2, tav. IIa. Ballarin, Introduzione III, 1973 (s. Anm.2) S.107 und S.112-120. Tietze, Tietze-Conrat, Drawings, 1944 (s. Anm.2), Nr.200, S.48 und S.54.

⁹ Lomazzo schrieb zum Pastell: »Non tacerò anco d'un altro certo modo di colorare; che si dice à pastello, ilquale si fa con punte composte particolarmente in polvere di colori che di tutti si possono comporre. Ilche si stà in carta, & fu molto usato da Leonardo Vinci, ilqual fece le teste di Christo, & de gl'Apostoli, à questo modo eccellenti, & miracolose in carta. Mà quante è difficile il colorire in questo nuovo modo tanto è egli facile a guastarsi. Mà del porre in opera con diligenza, & arte i colori per ciascuna sorte di lavorare Bernardino da Campo Cremonese ne hà fatto un copioso & diligente trattato, & lo ha saputo anco mettere in pratica nelle opere sue fatte con cura grandissima.« Trattato dell'arte de la pittura, di Gio. Paolo Lomazzo Milanese pittore. Divise in sette libri. Ne'quali si contiene tutta la Theorica, & la pratica d'essa pittura, Milano 1584, S.192/193. – Geneviève Monnier, Le pastel, Genf 1983, S.11-17; dies., »Pastel: Its Genesis and Evolution to the Twentieth Century«, in: Drawings: Masters and Methods. Raphael to Redon, Papers presented to the Ian Woodner Master Drawings Symposium at The Royal Academy of Arts, London, hrsg. von Diana Dethloff, London 1992, S.159-176.

¹⁰ Ballarin verglich die Zeichnung aus dem Städel mit dem Darmstädter Blatt einer »Zurückgelehnten Figur« und bemerkte zu beiden: »I due studi di figura sono paragona-

bili a quelli a carbonico del Tintoretto e a quelli a penna del Veronese, per la carica di vitalità di cui è investito il segno dal primo formularsi di un pensiero formale, cioè dall'esigenza di sperimentazione che è sempre di quelli studi. In tutti questi fogli l'espressione è condizionata e vitalizzata dalle possibilità del mezzo tecnico e dell'occasione sperimentale di un primo abbozzo verso esiti che non sempre collimano con quelli dei dipinti che intendono preparare o comunque contemporanei. Ad esempio il disegno di Francoforte, per via di quella violenza fauve del colore, si sarebbe più portati a pensarlo del tempo della »Decollazione del Battista« di Copenhagen o dell'»Annunzio ai pastori« della Galleria Borghese che del tempo della »Natività« del 1568.« Ballarin, Introduzione II, 1971 (s. Anm.2), S.138/39. – Rearick, Iacobus II, 1987 (s. Anm.3), Nr.12, tav.VII. Ausstellungskatalog »Bassano«, 1992 (s. Anm.3), Nr.90, S.230-232. – Andrea Emiliani, Federico Barocci (Urbino 1535-1612), 2Bde, Bologna 1985, Bd.1, S.34-45. – Edmund Pillsbury, »The Oil Studies of Federico Barocci«, in: Apollo 108, 1, 1978, S.170-173.

¹¹ Die Datierungen der Blätter variieren teilweise erheblich. So differieren die Vorschläge der neuesten Forschung im Fall des »Alten Mannes mit Bart und Turban« aus dem Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam um zwanzig Jahre. Rearick schlägt in seinem Zeichnungskatalog, II, 1987 (s. Anm.3), Nr.3, tav.IIb, eine Datierung in die Jahre 1555-1557 vor, während der Ausstellungskatalog von 1992 (s. Anm.3), Nr.110, S.270-272, die Entstehungszeit um 1570 angibt. Bei der Zeichnung aus dem Hessischen Landesmuseum Darmstadt liegt die Spanne bei zehn bis fünfzehn Jahren. Ballarin datierte das Blatt im dritten Teil seiner »Introduzione« 1973 (s. Anm.2), S.116/17, auf etwa 1565, während Rearick im fünften Teil des Katalogs 1993 (s. Anm.3), Nr.1, tav.I, die Arbeit dem Alterswerk Bassanos zwischen 1577 und 1578 zuweist.

¹² Livia Alberton Vinco da Sesso und Vittoria Romani (Hg.), Sulle tracce di Jacopo Bassano, Bassano del Grappa 1994, S.52-55. Giuliana Ericani, »Jacopo frescante«, in: Ausstellungskatalog »Bassano« 1992 (s. Anm.3), S.CCXVII-CCXLIII, hier besonders die Seiten CCX-XIX-CCXLIII. – Michelangelo Muraro, »Gli affreschi di Jacopo e Francesco dal Ponte a Cartigliano«, in: Arte Veneta VI, 1952, S.42-62. Zur Zeichnung des »Abraham« im Louvre vgl.: Rearick, Iacobus IV, 1991 (s. Anm.3), Nr.5, tav.III. – Ausstellungskatalog Paris 1993 (s. Anm.4), Nr.248, S.649; zum »Matthäus« des J. F Willumsen Museums, Frederikssund: Ausstellungskatalog »Bassano« 1992 (s. Anm.3), Nr.108, S.266-268. – Rearick, Iacobus IV, 1991, Nr.4, tav.II; zum »Evangelisten« aus einer Pariser Privatsammlung: Ausstellungskatalog Paris 1993, Nr.247, S.648/49; zum »Gregor« im Louvre: Rearick, Iacobus IV, 1991, Nr.2, tav.I. – Ausstellungskatalog »Bassano« 1992, Nr.109, S.268-270.

¹³ Jacopo Bassano e il doge Sebastiano Vernier, Museo Civico di Bassano, 19. Januar bis 17. März 1996, Bassano del Grappa 1996.

¹⁴ Die Hypothese wurde zuletzt im Ausstellungskatalog Bassano 1992 (s. Anm.3), Nr.94, S.238, wiederholt.

¹⁵ Ebenda. Rearick, Iacobus III, 1989 (s. Anm.3), Nr.2, tav.I. – Zur »Gefangnahme Christi« vgl.: ebenda, Nr.4, tav.III. Katalog Paris 1993 (s. Anm.4), Nr.246, S.647/48.

¹⁷ Zur »Vertreibung der Händler aus dem Tempel« vgl.: Katalog »Bassano« 1992 (s. Anm.3), Nr.96, S.242. – Rearick, Iacobus V, 1993 (s. Anm.3), Nr.3, tav.2. Das Blatt wurde 1988 vom Getty Museum erworben. Zum

»Tempelgang Mariä«: Katalog »Bassano« 1992, Nr.95, S.240. Rearick, Iacobus III, 1989, Nr.6. Zur »Geißelung Christi«: Katalog »Bassano« 1992, Nr.69, S.185-187.

¹⁸ Als »Kraftlinien« bezeichnet das Handbuch des Berliner Kupferstichkabinetts die Wirbel in der Zeichnung recto. Das Berliner Kupferstichkabinet. Ein Handbuch zur Sammlung, hrsg. von Alexander Dückers, Berlin 1994, Nr. V.31, S.269/270. – Dreyer, »Ein Blatt«, 1983 (s. Anm.1), S.145/46. – Rearick, Iacobus III, 1989 (s. Anm.3), Nr.5, tav.IV.

¹⁹ »[...] noi non avendo disegnato molto, né avemo mai fatto profession tale [...]«, schrieb Francesco dal Ponte an den Sammler Niccolò Gaddi in Florenz. Rearick, Iacobus I, 1986 (s. Anm.3), o. P.

²⁰ Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, hrsg. von G. Milanesi, Firenze 1881, Bd. I, S.168; ders., Leben (s. Anm.2), Bd.I, S.62/63. Im Fall von Tizian legte Vasari seine Kritik Michelangelo in den Mund, der bemerkt haben sollte, ihm gefalle »Tizians Colorit und Malerei sehr wohl«, um dann – von Vasari in wörtlicher Rede zitiert – anzuschließen: »Wenn diesem Manne (sagte er weiter) Kunst und Zeichnung Hilfe leisteten gleich der Natur, vornehmlich bei der Nachahmung des Lebens, so könnte nicht mehr und Besseres geleistet werden, da sein Geist herrlich und seine Manier sehr reizend und feurig ist.« Bd. VI, S.49. Bei Tintoretto versteckte Vasari sich nicht mehr diplomatisch hinter dem von ihm vergöttlichten Künstler, sondern sprach in direkter Rede: »Tintoretto [...] arbeitete nach Laune, ohne Zeichnung, fast als wolle er sagen, die Kunst sey ein Scherz. Bisweilen ließ er kaum aus dem Größten gefertigte Entwürfe für vollendet stehen, so daß man Pinselstriche vor sich sieht, die mehr durch Zufall und Kühnheit, als nach Zeichnung und Absicht gezogen sind.« Bd. V, S.53. Der Vorwurf der unvollendeten, skizzenhaften Arbeit war ein Topos Vasaris für die Venezianer, wie beispielsweise an seinem Kommentar zu einem Werk Schiavones deutlich wird, zu dem er bemerkte, es sei »mit einer gewissen Fertigkeit nach Venezianer Weise entworfen oder skizziert und gar nicht ausgeführt«. Ebenda, S.63. Vasaris Ansicht, daß in Venedig wenig gezeichnet worden sei, nahm offenbar in seinem »Libro de' Disegni«, der in Buchform zusammengestellten Sammlung von Zeichnungen seit dem Beginn des '300, die Form einer self-fulfilling prophecy an. Soweit nach den bisherigen Rekonstruktionsergebnissen zu der heute verstreuten Sammlung geurteilt werden kann, scheint Vasari kein Blatt von Tizian besessen zu haben. Insgesamt soll das »Libro« die größten Lücken bei den venezianischen Zeichnungen aufgewiesen haben. Licia Ragghianti Collobi, Il Libro de' Disegni del Vasari, Florenz 1974, Bd.1, S.19-22.

Die Identifikation der Zeichnung mit dem intellektuellen Zentrum der Kunst findet sich bereits bei Lorenzo Ghiberti. Malerei und Plastik bezeichnete Ghiberti in seinem »Commentario primo« von 1450 noch als Wissenschaften, die ihr gemeinsames theoretisches Fundament in der Zeichnung besitzen würden: »concio sia cosa (per) lo scultore e 'l pittore il disegno è il fondamento e teorica di queste due arti«.

Ein Jahrhundert später war der wissenschaftliche Anspruch an die Kunst zurückgenommen. Jedoch blieb in der Kunsttheorie sowohl die Vorstellung von der Zeichnung als allgemeiner Basis aller Künste ebenso erhalten wie die Annahme, daß die Zeichnung die intellektuelle Dimension eines nun spezifisch künstlerisch verstandenen Vernunftpotentials beinhalte. Gianni Carlo Sciolla,

»Primito del disegno: un dibattito accademico nel Rinascimento«, in: Il Disegno, Bd.1: Forme, tecniche, significati, hrsg. von Annamaria Petroli Tofani, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò und Gianni Carlo Sciolla, Cinigello Balsano 1991, S.11-38, hier besonders S.14.

²¹ »Ma prima bisogna fare una distinzione da opere a opere, piacendomi per ora intendere col nome di opere non solo le pitture, ma anche i disegni che i pittori fanno nelle carte, e fino a' primi pensieri o schizzi che vogliamo dire.« Filippo Baldinucci, »Lettera, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura, 28 aprile 1681, all'Illustrissimo e Clarissimo Senatore e Marchese Vincenzo Capponi«, in: Opere di Filippo Baldinucci, hrsg. von Paola Barocchi, Bd. VI, Florenz 1975, S.469/470. Unter dem Stichwort *disegno* schrieb Boschini: »[...] chi non sa disegnare e non sa colorire e non sa inventare è (per così dire) incapace di poter conseguire l'intelligenza della Pittura.« Zum Problem der Bewegung führte er mit einem Rekurs auf Tintoretto folgendes aus: »Ma passiamo più oltre, e dimostriamo la figura mobile, in atteggiamenti diversi, che è una delle parti pure del Disegno: ed è l'imitazione appunto di quella azione che artificioso chiaroscuro, stanni celati quei spirituosissimi movimenti, senza regole certe e determinate misure, operando solo acutamente l'ingegno. Et a questo proposito basta il vedere [...] la presa di Zara, rappresentata dal Robusto Tintoretto, ove le figure si vedono così fiere e con tant'arte colorite, che pare impossibile che non escano dalla tela. Oh, questi sì che sono movimenti spirituosissimi, che fanno le fiche alle Statue e terrore a gl'Uomini! e tanto basta. [...] Eppure questi nostri eruditi Pittori Veneziani fanno volare le figure Umane.« Marco Boschini, »Breve Istruzione Per intendere in qualche modo le maniere de gli Autori Veneziani«, in: ders., La carta del navigar pitoresco, hrsg. von Anna Pallucchini, Venedig, Rom 1966, S.747 und S.750/51. Unter dem Stichwort *Il Moto* vermerkte Lomazzo: »in questo appunto consiste lo spirito, & la vita dell'arte.« Obwohl auch Lomazzo der Psychomotorik seine Aufmerksamkeit widmete, sah er die künstlerische Aufgabe bei der Lösung der Bewegungsfrage nicht darauf beschränkt. Bei dem Hinweis auf Tizians Fähigkeit, in seinem Werke die »motorica forza« sichtbar zu machen, spielte Lomazzo auf ein naturwissenschaftliches Assziationsfeld zum Thema Bewegung an, indem er den Maler als »profondissimo Filosofo & Mathematico« bezeichnete. Lomazzo, Trattato, 1584 (s. Anm.9), S.111/12.

In einem wesentlich engeren zeitlichen Radius betrachtet Puttfarken die venezianische Antwort in Theorie und Praxis der Malerei auf Vasaris Provokation. Thomas Puttfarken, »The Dispute about *Disegno* and *Colorito* in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian«, in: Kunst und Kunsttheorie 1400-1900 (Wolfenbütteler Forschungen Bd.48), hrsg. von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meyer und Martin Warnke, Wiesbaden 1991, S.75-95.

²² An den Werke Jacopo Bassanos hob Boschini hervor: »risplendenti colori«, »fiero colpo di pennello« und »buona simmetria di disegno«. Seine Metapher vom Auge und Ohr der Vernunft gehörte zu einer der in Venedig beliebten synästhetischen Verknüpfungen von Malerei und Musik: »l'occhio e l'orecchio dell'Intelletto restano paghi, e godono la più soave armonica che ender possa un ben accordato instrumento, tocco da maestra mano, e la più simpatica unione tra l'arte e la Natura che possi formare concerto umano.« Boschini, Istruzione, 1660 (s. Anm.21), S.725/26 und S.729.