**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 17 (1937-1938)
**Heft:** 7

**Rubrik:** Kultur- und Zeitfragen

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Kultur- und Zeitfragen

## Die Tintorettoschau in Venedig.

Venedig hat vor zwei Jahren begonnen, das Werk der großen Meister seiner Malerei in Sonderausstellungen vorzulegen, einsetzend mit Tizian, nun Tintoretto; ihm soll 1939 Veronese folgen. Wir kennen Tizian als den Gestalter jener Mitte und Fülle des Lebens, welche die Renaissance zu verwirklichen strebte, in Veronese ehren wir den strahlendsten Darsteller venezianischer Festlichkeit, was aber bedeutet uns Tintoretto? Er mag den alten Mosaiken der Markuskirche die feste geschlossene Form der Bildnisköpfe wie die expressionistische Kühnheit der Bewegungen abgesehen, an Carpaccio und andern aus der nahen künstlerischen Ahnschaft sich geschult und sein Auge an dem reichen Quell von Venedigs Alltagsleben gesättigt haben. Darüber hinaus ist er zum genialen Erneuerer geworden. Indem er die Bildfläche zum Bildraum umschuf, zwang er vom Geist des Barock zu sich herab. Seine Kompositionen durchbrechen die herkömmlichen Grenzen, ballen und lösen Gruppen, geben jedem Motiv sein kontrapunktisches Gegenbild, setzen die Hauptdarsteller scheinbar wahllos auf die Bühne und vergeistigen von innen heraus den Bildgehalt. Wir glauben, Gemälden von äußerster Freiheit der Gestaltung zu begegnen und dabei sind diese Werke aufs Letzte durchdacht und ausgewogen.

Die Geschichte seines Ruhms ist nicht groß. Wohl war man in dem künstlerisch wachen Venedig des 16. Jahrhunderts nicht blind für das Ausmaß eines solchen Meisters, doch wurde die Flüchtigkeit einer wie von gewaltiger Inspiration gehetzten Hand vielfach gerügt und es ward Tintoretto nicht einmal leicht gemacht, mitunter seine Bilder gegen das schmale Entgelt der Malmittel zum Geschenk anzubieten. Heiterkeit und Tiefe des Geistes, sowie Lauterkeit und Großmut des Charakters blieben ihm unbestritten. Seine Kunst, dem Barock wesensverwandt, mußte naturgemäß im 17. Jahrhundert — zumal unter den Künstlern — weite und starke Anerkennung finden, während aus der gegensätzlichen Art des 18. Jahrhunderts eine Abweisung hervorging, von welcher Frankreich sich löblich abhebt. Im 19. Jahrhundert dann begannen Ruskin und deutscherseits H. Thode für den großen Venezianer zu werben, bis die Kunstliteratur unserer Zeit mit wachsender Breite und Gründlichkeit ihm den Zugang in ein weiteres Publikum öffnete, soweit dies bei Tintorettos strenger und tiefer Kunst möglich ist.

Das überreiche Werk eines an die 76 Jahre währenden Lebens kann mit den 74 Gemälden und 30 (erst spät zugänglichen) Zeichnungen, die in den fürstlichen Räumen des Palazzo Pesaro mit edlem Geschmack und ausgesucht günstiger Belichtung ausgestellt sind, nur in den wesentlichen Punkten veranschaulicht werden, wobei dem Beschauer immer noch Wünsche für Ergänzung oder Tausch offen bleiben. Vom Ausland beteiligten sich vorab deutsche Museen und Wien, Frankreich war knapp durch Paris und Lyon vertreten, Brüssel mit einer Skizze. Den Hauptanteil spendeten die Kirchen Venedigs, die, in der Lagunenstadt zerstreut, wertvollste Werke Tintorettos nun zu gesammelter Schau bringen. Einige von ihnen sind, von späteren Zutaten befreit, nun erst als seiner Hand gemäß anerkannt worden. Die Wand- und Deckenbilder der Bruderschaft des h. Rochus wurden in ihrem Rahmen, den reichen Sälen der Scuola di S. Rocco belassen, deren Besuch an Anforderung wie an Genuß das Höchste bietet, was hohe Kunst nur gewähren kann.

Die Eigenart der Kunst Jacopo Tintorettos tritt wie der Durchbruch jedes Großen erst zögernd, dann gewaltsam zutage bis zur beherrschten Kraft der Reife. Weist das Abendmahl des kaum Dreißigjährigen aus S. Marcuola einzig in der Intensität der Gebärde und der vergeistigten Schönheit der Farben über Bisheriges hinaus, so stoßen Bilder wie die Erlösung des Sklaven durch den schwer durch

den Raum schwebenden h. Markus und der bei Anlehnung an Tizians Bild noch unreife „Tempelgang Mariä" durch übersteigerte Vordergrundfiguren, Knäuelung der Gruppen und ungebundene Vielfalt der Farben ins Auge. Andernorts, wie in der „Ehebrecherin" aus Rom, ist die Tafel zu locker gefüllt und die zarte, tänzerische Gestalt der Sünderin geht fast verloren in der ungebändigten Weite der Säulenhalle.

Es ist für Tintoretto selbstverständlich, ein Bildthema in freier Neuheit zu bewältigen, die in einer besondern Bewegtheit der Komposition wie der Figuren sich kundgibt. Ihr genügen Bilder wie der „Sündenfall" (Akademie) und die mythologischen Bilder (Dogenpalast) in anderer Weise. In ihnen wächst die Bewegung aus jener großen Ruhe des Seienden empor, die im Bereich venezianischer Malerei Giorgione zu reinster Vollendung brachte, in der mehr weichen als satten Farbengebung Tintorettos aber eine eigene Verklärtheit findet. War die Landschaft vor und um Tintoretto den Bildern tragender Grund, bisweilen zu begleitendem und deutendem Chor verlebendigt, so erscheint sie nun als Glied in der Ganzheit des Bildes, denn Tintoretto begnügte sich nicht, ein Geschehen in den Umriß der menschlichen Gestalt zu bannen. Himmel und Wasser sind neben der beseelten Macht der Bäme die Tintoretto am innigsten ansprechenden Natuurformen. Wie haben in „Kains Brudermord" die schattenschweren Bäume das Dämonische der Handlung mitzutragen! In der „Errettung des Sarazenen aus dem Schiffbruch", einem der spätern Bilder aus der Markusfolge, ist die Urgewalt des Sturmes über Wolken und Wasser in grandioser Einheit mit dem Bildinhalt verwoben. Das Landschaftsempfinden dieses umfassenden Genius blieb den sanfteren Stimmen der Natur nicht verschlossen. Liebliche Rosenlauben, silbern schimmernde Birken sind dem gleissenden. schwellenden Körper der badenden „Susanna" (Wien) gesellt und locken in lichtem Grün am Grunde manches ernsten Türausblickes, von blaßblauen Gestalten belebt. Diese unwirklich gewichtlosen Ferngestalten ziehen wie ein musikalisches Motiv durch das Werk Tintorettos unter stets wechselnden Ansprüchen. Sie sind als Gegenstrom aus dem Geistigen zu werten, als ewiger Grund hinter der vergänglichen Welt des Stoffes und wir gewahren ihre Erscheinung in beseligtem Erstaunen, wenn aus den abliegenden Lagunen die Silhouette Venedigs fern und traumhaft vor uns aufsteigt. Mit Leonardos Gletscherwelt wird man sie nicht vergleichen wollen, ist diese doch Gleichnis der Rätselhaftigkeit des Lebens, das für Tintoretto geborgen im Schoße des Göttlichen ruht. Das Atmosphärische hat bei ihm nie den leichten porzellanenen Klang wie später bei Guardi, es ballt sich, dehnt sich, lichtet sich bis hinein in den strahlenden Schein, der bei der „Kreuzigung" der Gesuati die kleine Aureole Christi hinter dem Kreuz ins Welthafte erweitert. Diese Kreuzigung, die schon in die Reifezeit gegen 1560 hin anzusetzen ist, erhält durch die große Gegensätzlichkeit zwischen der Ruhe des Todes oben und der schmerzvoll bewegten Gruppe um Maria unten ihren besonders eindringlichen Wert. Die Gestalt der ohnmächtig zusammenbrechenden Maria, deren niederhängende Hand tief in die Schatten des Todes taucht, hat Tintoretto in einer Kreuzabnahme (Akademie) wieder aufgenommen und durch den im stumpfen Winkel auf ihren Schoß gelegten toten Christus bereichert, von wenigen Begleitfiguren wie von Wogen umbrandet und in nächtlichen Düsternis gehüllt.

Die Farbigkeit Tintorettos ist selten von der tiefen und rauschenden Klangfülle der Bellini, Sebastiano del Piombo, Tizian. Das „Wunder der h. Agnes" (S. Maria dell'Orto) und das „Abendmahl" aus S. Polo zeigen ein ungedämpft leuchtendes Rot und Blau, ein Weiß von geheimnisvoller Pracht und überdies bezaubert das letztere Bild durch die leidenschaftliche Gebärde des Spendens und Hinnehmens. Das Licht, das dieser dem Transcendenten zuneigende Maler meist in Zickzackzügen hinleitet, enthebt die Farben ihrer eigenen stofflichen Schwere, beläßt ihnen aber in den durchfühlten Stufungen des Blau, in seinem bevorzugten Goldbraun, einem gehaltenen Olivgrün, eine weit über das Dekorative hinaustragende Wirkung. In der Spätzeit, der „Mannalese" und der „Grablegung" des

Todesjahres wird die Bildfläche mit einem rhythmisch verteilten fast schrillen Blau durchsetzt, jede Einzelgestalt ihrer Bedeutung enthebend, indem sie in die Flutung des Ganzen taucht.

Leidenschaft und Kraft des Bildgedankens, die Fülle der innern Gesichte, sind in Tintorettos Werk so gewaltig, daß wir uns nicht selten von einer Erschütterung in die andere gerissen fühlen. Die Bahn geht in steter Erneuerung und Vertiefung voran. Mit unbeirrbarem Vorstoß bemächtigt er sich aller Dimensionen des Raumes und dem Wunder der beflügelt die Lüfte durcheilenden Menschengestalt vermag er in überzeugender Natürlichkeit Herr zu werden. „Christus in der Vorhölle" aus S. Cassiano, ganz auf die leuchtende Dreifalt des tastend heranschwebenden Heilands, der demütig aufstrebenden Eva des ersten Menschenpaares und des ins Dunkel hinausfliegenden Engels gestellt, schildert den Anbruch eines neuen Weltenbeginnes, von der endlosen Schar der Gewesenen staunend erfahren. Die ruckartige Gewaltsamkeit in der Bewegung der Figuren ist im guten Gegensatz zur Folge italienischen Barocks immer aus der Stärke ihrer innern Berufung gefüllt, wie es die auf Wolken schreitenden Apostel, wie der von unten bedrängte, doch von oben schon in dichter Nähe der Errettung gewärtige h. Antonius erweisen. Man suche in der Geschichte der Kunst eine zweite Darstellung der „Heimsuchung", in welcher die gesegneten Frauen mit solch ungeheurer Wucht der Gestalt und Gebärde sich begegnen. Das Umstürzen vorhandener Bildgesetze tritt auch in der meisterlichen Kühnheit hervor, die Hauptgestalten eines Vorgangs in den Hintergrund zu rücken, am vorderen Rande Beifiguren und Stilleben zu breiten und jenen dennoch das geistige Herrschertum zu bewahren. Meist wird das durch die Musikalität der Anordnung, das Auf- und Abschwellen der Linien- und Farbenführung erreicht. Lyrisches und Elegisches in Tintorettos Bilddichtungen ergreifen uns in dem farbig wie formal innig gehaltenen Klagegesang der „Pietà" (Brera) wie der anmutsvollen „Verkündigung" aus Berlin.

Von den großen Werken treten wir gerne ruhend hin zu den Bildnissen, die dichter und lockerer in der Ausstellung verteilt sind. Tintoretto hat ihrer viele gemalt und sie wurden oft mit Tizian verglichen und sogar verwechselt, obschon Tizian seine Bildnismodelle in ihrer äußeren Aktivität darstellt, sie als Gegenüber, als Partner erlebt in der Augenblicklichkeit der Beziehung, während Tintoretto an ihnen das im Innern verankerte Wesen sucht, das Dauernde, nach außen Beziehungslose. In seinen Bildnissen finden wir die Leidenschaftlichkeit des künstlerischen Zugriffs ganz zur besonnenen, klaren Wiedergabe gestillt. Die Gebärde, welcher sonst in Tintorettos Werk ausdrückliche Bedeutung zukommt, geht nun als leise Begleitung hin, oft bloß formal bestimmt und der gemeinsamen Würde der Gestalt untertan. Eine Verwandtschaft mit spanischer Porträtkunst drängt sich in den dunkel glühenden Jünglingsbildnissen erstaunlich auf. Von den seltenen Frauenbildnissen Tintorettos zeigt die Ausstellung die Dresdner „Dame in Trauer" mit dem weich zwischen Leid und Lebensfülle schwebenden Mienenspiel und aus der langen Reihe der Altmännerbildnisse treten das tief ansprechende Berliner Bild wie das schöne frühe Wienerdoppelbildnis des Greisen und Knaben hervor. An erster Stelle aber packt uns das Selbstbildnis des 72jährigen aus dem Louvre. Ein warmer goldner Ton des Fleisches, sachte grüne Lichter auf den weißen Strähnen des Bartes leiten das gütige, tiefernste Antlitz an ein Dasein zurück, welchem die schwer beschatteten Wangen und der in letzte innere Gluten gesenkte Blick entrückt scheinen.

Tintoretto ist neben Rembrandt einer der religiösesten Maler der europäischen Kunst. Wohl darf man Michelangelo starke Religiosität nicht absprechen, doch sie äußert sich mehr in der Haltung als in schaubar gemachter Beziehung zum Jenseitigen. Die Darstellungen des Alten Testamentes in der Sixtina und der Scuola di S. Rocco rücken Beide dann freilich in engste Nähe wie das künstlerische Gesamtwerk beider Räume an Großartigkeit einzig dasteht. Tintoretto und Rem-

brandt suchen aus innerstem Antrieb in ihrer Kunst das Wirken der übersinnlichen Mächte faßbar zu machen und durch das Licht, das Geistigste, was dem Auge vernehmbar, auszuformen. Rembrandt nun stellt das Übersinnliche schlicht auf den Boden des Wirklichen, um es hier verklärend zu deuten, Tintoretto reißt mit dem Pathos des Südens die Himmel auf und gibt den Engeln den visionär geschauten Einlaß ins menschliche Geschehen. Diese voll durch die Lüfte rauschenden Begleiter oder Retter aus den höhern Bezirken sublimieren sich schließlich in seinem „Abendmahl" von S. Giorgio maggiore zu reinen Lichtumrissen. Damit ist dann auch das Gesetz des Kunstwerkes, wonach der Geist ganz zur Form werden muß, aufgehoben. Dieser Entsinnlichung durch das Alter, welche vom Seelischen her meist mit einer religiösen Überbelastung ausgewogen wird, ist selbst Tizian in späten Werken erlegen. Jenes letzte „Abendmahl" Tintorettos zeigt sich in der Anordnung der „Hochzeit zu Kana" der Salutekirche verwandt, wie die Abendmahlsdarstellung der Scuola jener von S. Stefano in der Ausstellung: in beiden Gleichungen ein Vortreiben der Bildgestalt in die rücksichtslose Vergeistigung des Inhaltes, hinein bis zur völligen Verwebung von Irdischem und Unirdischem, von dessen Gegenwärtigkeit die Jünger und Diener, ohne es wahrzunehmen, durchbebt sind. Am Entweichen aus der breit gewohnten Bahn der Stoffbehandlung hat die „Mannalese" aus S. Giorgio maggiore mehr als jene der Scuola teil, geht es doch nicht um das Erraffen der himmlischen Speise, sondern um ihr Erwirken als Lohn menschlicher Arbeit. Im hohen Mittag seines Lebens, zwischen 1560—80. schuf Tintoretto die Bilder der Scuola di S. Rocco. Im Erdgeschoß breiten sich die Erzählungen aus dem Marienleben und allegorische Darstellungen der venezianischen Bruderschaften, im 1. Stock sprechen die Wunder des Alten Testaments in reichgeschnitzter vergoldeter Renaissanceumrahmug von der Decke, indes an den Wänden die Dulder- und Erlösertaten Christi zu Worte kommen. Wie irgend ein Wacher, Begabter auf seinem Lebenspfad ohne Gier und Ziel kleine, zerstreute Schätze aufliest, die dann gesammelt, gestaut ihm in ein Werk strömen, so scheinen diese Malereien Tintorettos Frucht und Summe aller vorherigen Bemühungen zu sein. Sein Organ für das Metaphysische, das sich früh kundtat, ermächtigt ihn, die großen Gestalten der Bibel ins Übermenschliche auszuformen. Wie ein Gott schreitet Moses, mit den Feuerfunken des Geistes, die seinem Haupte entsprühen, gestirnhaft leuchtend über den Köpfen der Menge dahin durch das Rote Meer und den mächtig Aufgereckten rahmt der dreifache Strahl des „Quellwunders", das er in weiter Gebärde dem Volke als Segen des lichtwärts entschwindenden Gottes weist. Mit ihm sehen wir Moses, Jonas im Zwiegespräch, welches die sprechenden Hände fragend und deutend verlautbaren. Der „Sündenfall" im paradiesischen Waldesdickicht und „Abrahams Opfer" ruhen tiefer in der menschlichen Späre, denn der Engel, der den leidensvollen Abraham mit begütigender Zartheit am Arme berührt, taucht aus dem Dunkel des Ewigen ins Bedingte ein. Die Wahl der Ereignisse aus dem Christusleben ist sinnvoll dem Wirken der Rochusbruderschaft zugedacht: den Segnungen der geistigen Werke des Erlösers sind die der Reinigung, Speisung, Heilung gegenübergestellt. In Tafeln wie der Himmelfahrt von den schwer rauschenden Flügeln der Engel und schwarz auffahrenden Wolken getragen, sind Klänge zu hören, die wir bei Greco wiederfinden. Die letzten Leidensepisoden des Gottessohnes kommen im kleineren Nebensaal zu ergreifender Wirkung. Der reinen, weißen Christusgestalt auf den Stufen vor Pilatus verleiht die große Führung der Gewandfalten eine unberührbare Geschlossenheit und die königliche Demut der Haltung ist Bild und Gleichnis des Christentums. Die Kreuzigung, die Grünewald, die Rembrandt in der letzten Fassung einer Radierung, auf wenige Figuren zusammendrängt, um die Gewalt des Schmerzes in ihnen verdichtend darzustellen, findet sich bei Tintoretto in ein bewegtes Fluten des Lebens gerückt, das doch flach wie Ebbe vor dem hoch und einsam ins Todesgrauen ragenden Christus zurückbleibt. In der hierin offenbaren Dialektik des Einen und Vielen, das sich zum

Ganzen findet, des Zeitlichen und Ewigen, das das Leben rundet, liegt die geistige Spannung von Tintorettos Kunst beschlossen, Aufbruch und Ruhe seiner Religiosität, der er eine Jahrhunderte umfassende Form zu geben vermocht hat.

Hedwig Schoch.

# Bücher Rundschau

## Zum deutschen Kirchenkampf.

**Dr. Arthur Frey, Der Kampf der evangelischen Kirche in Deutschland und seine allgemeine Bedeutung. Verlag der Evang. Buchhandlung in Zollikon. 1937. 200 Seiten.**

Das kleine Buch des Schweizers und Nichttheologen Arthur Frey ist sofort nach seinem Erscheinen stark beachtet worden. Dazu hat ohne Zweifel beigetragen die Tatsache, daß Karl Barth ihm ein Geleitwort mitgegeben hat; da wußte nun jeder sogleich, daß ein Maßgebender zu dem Verfasser steht, und wessen man sich von diesem zu versehen hat. In der Tat haben wir es mit einer grundsätzlichen Äußerung zu tun, andere werden sagen: mit der radikalen Auffassung des kirchlichen Standpunktes. Dem Darsteller liegt nicht etwa daran, dem schweizerischen Leser, — der vielleicht gerade das gerne sähe, — durch die Aufzählung von Greueltaten und Einzelheiten aus dem Kampf zu zeigen, wie bedenklich es die Nationalsozialisten treiben. Er geht nirgends auf die Erweckung von Entrüstung aus, zeigt sich auch selber nirgends irgendwie entrüstet. Er will dartun, worum es geht, weshalb der Kampf kommen mußte, wer und was die großen Hauptgruppen und feindlichen Heere sind. Ihm liegt offenbar auch daran, uns zu zeigen, daß die Fehlentwicklung des Protestantismus, die zu der Mißgeburt eines — fälschlich — deutsch genannten Christentums der Deutschen Christen und zu den andern Ungeheuerlichkeiten geführt hat, auch den schweizerischen Protestantismus mit ergriffen hat. Also wir haben hier einen Standpunkt, eine Absicht und Zwecksetzung, haben vor allem auch einen seiner Sache gewissen Verfasser, der dem Kirchenkampf nicht kühl gegenüber-, sondern mit der Wärme des Gläubigen mitten drin steht. Und darum wird hier nicht um die Sache herumgeredet, und das Buch ist eine zu begrüßende Erscheinung. Es ist auch schlicht, glatt und klar geschrieben. Daß es nicht von einem Berufstheologen stammt, ist natürlich ein Vorzug, sogar möchte man wünschen, der Verfasser wüßte noch weniger von theologischen Dingen, um eine der Allgemeinheit restlos verständliche Sprache reden zu können.

Soll auch das genannt werden, was an dem Buch besser sein dürfte, so wäre zu sagen: die ersten Kapitel, die Wurzel und Ursprung der gegenwärtigen Auseinandersetzung auf Leben und Tod aufzeigen wollen, sehen die geistige Entwicklungsgeschichte Deutschlands in einer Verkürzung, die den geschichtlich nicht genügend geschulten Leser irre führen muß. Nicht geradezu verhängnisvoll möchte ich das nennen, denn das Verständnis der religiösen und kirchlichen Fragen wird von dieser fehlerhaften Schau nicht entscheidend beeinträchtigt, sondern der deutschen Nation geschieht hier Unrecht, und das bedeutet für das Urteil über dieses Buch nicht so viel. Um nur kurz anzudeuten, was ich meine: es muß jeder zu einer schiefen Auffassung der deutschen Dinge kommen, der bei seinem Urteil über die heutigen Überspanntheiten der Deutschen die Tatsache übersieht, daß unter den Völkern Europas die Deutschen die Nation ohne Nationalgefühl sind, oder, falls das über sein Begriffsvermögen geht, nicht wenigstens erkennt, daß der deutsche Nationalismus der zuspätgekommene unter den Nationalismen ist. Freys Leser können im wachsenden und schließlich überbordenden Nationalismus geradezu Wesen und Eigenart der deutschen Entwicklung der letzten 150 Jahre zu sehen glauben. Mindestens mit einem Satze, einer Zeile, sollte da denn doch auf die französische Revolution, den — positiven und negativen — Ausgangspunkt des Nationalismus als neuer Religion hingewiesen werden.