

DIE TIEPOLO-AUSSTELLUNG IN VENEDIG

Wer die Tizian-, Tintoretto- und Veronese-Ausstellungen der Vorkriegsjahre in Erinnerung hatte, war einigermaßen überrascht, daß für die große Gesamtschau von Tiepolos „Werk“ der moderne Ausstellungspavillon in den Giardini Pubblici gewählt worden war. Das Fehlen der räumlichen und dekorativen Note, die völlig veränderte Beleuchtung, die notwendigerweise damit verbundene Einschränkung wirksamer Akzentsetzungen mochte man um so mehr bedauern, als ja gerade Tiepolos Kunst gebieterisch danach verlangte und als auch der Besucher des Palazzo Rezzonico, in dem das Ambiente des 18. Jahrhunderts so rein bewahrt ist, sich zum Vergleich aufgefordert fühlte.

Doch da wir die internen Gründe für diese Platzwahl nicht kennen, haben wir darüber nicht weiter zu rechten; freilich waren auch andere Momente dem Unternehmen nicht ganz günstig: es waren so manche wichtige Bilder ausgeblieben, um die sich die Ausstellungsleitung vergeblich bemüht hatte; zuletzt verstarb noch kurz vor der Eröffnung der Ausstellung Giulio Lorenzetti, dessen reicher Erfahrung die Regie der Mostra anvertraut war und von dessen klugem, vorsichtig wägendem Urteil der Katalog ein so beredtes Zeugnis ablegt. Wenn trotz solcher Trübungen die Ausstellung schließlich ein reiches und geschlossenes Gesamtbild von Tiepolos Kunst zu bieten vermochte, so war dieser Erfolg der vortrefflichen Organisation des Mitarbeiterstabes (Pallucchini, Mariacher, Parocco) zu danken, der — um nur *ein* fundamentales Moment hervorzuheben — auch dafür Sorge getragen hatte, daß der Besucher auf bequeme und wohlfeile Art Tiepolos bedeutende Freskoschöpfungen im Veneto kennenzulernen Gelegenheit hatte: den Palazzo Pisani in Strà, die Villa Zilleri (ehemals Biron) bei Vicenza, die Villa Montecchio und als Höhepunkt die gründliche Besichtigung der Valmarana.

Mit den zwei Dutzend Bildern aus der Frühzeit des Meisters (1696 bis 1730) eröffnete sich ein Zugang zur Formen- und Stoffwelt Tiepolos, der nun schon gleich das frühreife, kühne Gestaltungsvermögen und die bisweilen verblüffend virtuose Maltechnik des noch werdenden verrät. Ein wahrer Schaffenstaumel muß den jungen, kaum den Gesellenjahren entronnenen Maler ergriffen haben, und da er der thematischen Auslegung unbedenklich gegenüberstand, bedeutete es ihm auch keine Sorge, ob Bencovich oder A. Balestra, Solimena oder Piazzetta, gelegentlich auch schon S. Ricci die Anregung boten. Der bewegliche, sinnliche Geist des jungen Tiepolo, abhold jeder Formel, übervoll an Phantasie, rasch fassend, was seinen Gestaltungsabsichten dienstbar werden konnte, hat vor und während der zwanziger Jahre sich alles eher denn geradläufig entwickelt, was die zeitliche Ansetzung seiner Frühwerke nicht immer leicht macht. Wäre das überraschend starke Bild der „Hagar“ in Mailand, Slg. Rasini (Kat. 2) nicht durch das fragmentarische Datum 171. als so früh erwiesen, kaum möchte man es wagen die so treffsichere und koloristisch wirksame Komposition dem jungen Zwanziger zuzutrauen. Keiner der Aelteren noch auch einer der

Zeitgenossen hat dem Thema je einen so ergreifenden Ton, eine solche Kontrastierung von Härte und verzweifelndem Weibtum abgewonnen, und wer auf dem Einwand beharrt, es handle sich hier nur um Theatralik, der verschließt sich dem Genius Tiepolos überhaupt.

Losgelöst aus seinem ursprünglichen Aufstellungsort, einer Seitenkapelle von St. Aponal, scheint das Riesenbild der Karmelmadonna (Kat. 3) nicht immer günstig beurteilt zu werden, weil man die Licht-Schattengegensätze als zu schneidend und äußerlich effektiv empfindet; gedanklich rekonstruiert an seinen ehemaligen Platz, korrigiert sich der Eindruck und zwingt zur Anerkennung der meisterlich gruppierten Santa Conversazione. Was ihm hier und in einer Reihe von anderen Werken um die Wende des 2. Jahrzehnts Piazzetta zu geben vermochte, spürt man auf Schritt und Tritt, sein Schüler jedoch ist Tiepolo nur insoweit geworden, als er ihn überwand. Vielleicht verdankte er dem damaligen Hauptmeister Venedigs den Auftrag für die Bartholomäus-Szene in San Stae (Kat. 4), wo jener etliche Jahre vorher das Martyrium Jakobi gemalt hatte. An realistischer Schärfe und dramatischer Wucht, in der Bravour des Vortrags und in der farbigen Dichte hält es der älteren Darstellung stand. Piazzettas künstlerische Grundsätze gelten aber hier wie in der „Heilung des Paralytikers“ (Kat. 18) schon nicht mehr für verpflichtend. — Auch auf die mythologische Stoffwelt, die später so breiten Raum bei Tiepolo gewinnen sollte, stoßen wir schon in der Frühzeit, denn die bekannten 4 Akademiebilder (Kat. 9—12), ehemals S. Ricci zugeschrieben, lassen keinen Zweifel an der erstmals von Hermann Voss ausgesprochenen Bestimmung zu. Spielerisch locker und heiter, auch derbe Effekte nicht verschmähend, hebt sich dieser ovidische Zyklus vom Durchschnitt der Talente nur wenig ab; man erwäge dagegen, wieviel läuternde Macht Veroneses Kunst auf die Wandlung der späteren Fassungen ausgeübt hat. Schade, daß aus der einst stattlichen Geschichtsserie des Palazzo Dolfin nur die eine Kampfszene aus Wien (K. 16) zur Verfügung stand, die zwar nach ihrem kompositorischen und farbigen Aufbau die sprunghafte Reife des Dreißigjährigen ahnen ließ, andererseits aber doch vorenthielt, über *wieviel* erfinderische Kraft im selben Themenbereich (Schlachten-Triumphbild) der Meister schon damals gebot. Bei dieser Lücke war man froh, die Vorstufen aus dem Pal. Sandi-Porto kennenzulernen, vor allem die so seltene und fesselnde Szene der Entdeckung Achills unter den Töchtern den Lykomedes (jetzt in Castelgomberto, Villa Schio: Kat. 13). Was nun auch gegen die riesige Komposition mit ihren Nähten und Repousoirgestalten sagen mag, der Vorgang ist mit so packender Frische und Anschaulichkeit, mit so viel elementarer Sinnlichkeit wiedergegeben, daß man weder die farbige Buntheit noch die etwas zähflüssige Malweise tadeln möchte. Derselbe vollkommene Verzicht auf Idealisierung, hier des klassischen Sagenstoffes, zeigt sich auch in Tiepolos gleichzeitigen alttestamentarischen Szenen im Erzbischöflichen Palast in Udine.

Hält man sich vor Augen, in welchem Grad Tiepolo seit Beginn der dreißiger Jahre mit Aufträgen für Wand- und Deckenbilder in Palästen, Villen und Kirchen tätig

war, so bestaunt man die ebenso ausgedehnte Aktivität des Staffeleimalers, von der die Ausstellung eine ebenso hinreichende wie feinabgewogene Auswahl nach Gattungen und Bildstoffen brachte. Wie gewinnbringend war hierbei auch die Vergegenwärtigung des nun im Vollbesitz seiner Mittel befindlichen Freskanten, indem drei der auf Leinwand übertragenen Wandszenen aus der römischen Geschichte vom Palazzo Dugnani in Mailand (1731) ausgestellt wurden, doppelt schätzenswert schon aus dem Grund, weil die gesamte Dekoration des Archinti-Palastes ebendort (1731) durch den Bombenkrieg vernichtet worden war. Aus Platzmangel ist hier nur kurz die reiche Skala von Entwicklungsstadien des Altarbildes anzudeuten: einsetzend mit der ausgezeichneten Pala der Hl. Familie aus San Marco (Kat. 28) und dem Fava-Bild (Kat. 31) über die so kühn komponierte Szene in Rovetta (Kat. 39) zu dem monumentalen Passions-Triptychon von St. Alvise (Kat. 47—49), das der Ungunst der sonstigen Beleuchtung entrückt, seine koloristischen Werte aber doch auch gewisse zweifelhafte Züge im Sinne des Andachtsbildes ersehen ließ. Es folgte die hochpathetische Martyriumsszene aus dem Dom von Bergamo (Kat. 52), die verglichen mit dem 10 Jahre späteren Werk, dem Agatha-Martyrium in Berlin (Kat. 81 bis) gleichbedeutende Struktur- und Ausdruckswandlungen offenbart wie die Stationen von der „Lucia-Kommunion“ (Kat. 68) über das pompöse Dreikönigsbild Münchens zur Pala von Este. Daß letztere nicht selbst zur Stelle und nur durch den hervorragenden Entwurf des Metropolitan-Museums (Kat. 92) vertreten war, gehörte zu den empfindsamsten Lücken der Ausstellung, zumal besonders in dieser späten Schöpfung Skizze und fertiges Monumentalbild sich erheblich unterscheiden. Was im übrigen die Mostra gerade zu dem so anziehenden Kapitel im Schaffen Tiepolos, nämlich zum Bozzetto, zum Modello und der selbständigen Gemäldeskizze beigebracht hat, verdient die dankbarste Anerkennung, weil kaum je zuvor so viele und so glänzende Proben seiner reichen Phantasie, seines neben der Zeichnung persönlichsten Arbeitsvorganges und — was noch viel zu wenig bekannt ist — der höchsten Qualität des farbigen Vortrages vereinigt waren. — Einzelheiten hier näherzutreten würde Seiten beanspruchen; es sei auf einige Katalognummern verwiesen: 24, 50, 51, 80 bis, 86, 93 (Entwürfe für Deckenbilder); 40, 53, 57, 58, 77 bis, 92, 102 (für kirchliche Gemälde, dazu die vier herrlichen Spätentwürfe der spanischen Periode 98—101); 54, 55, 64—66 (für profane Fresken), schließlich die vielleicht als Kleinbilder gedachten geistreichen Homerszenen (Kat. 89, 90) — Vergleicht man mit diesen Werken die Genreszenen in Kansas City (Kat. 103—105), so kann gar kein Zweifel bestehen, daß diese weder vom älteren Tiepolo entworfen noch ausgeführt sind, was ja auch die Katalognotiz halbwegs offen läßt; bei den beiden Abraham-Lot-Darstellungen (Kat. 76—77), die in ihrer Art Domenicos Kompositionskunst und Malweise würdig veranschaulichen, tritt auch der Katalog für die Autorschaft des Sohnes ein. Was Domenico als Maler, Graphiker und Zeichner gekonnt hat, wo seine Grenzen liegen und wie er zum Teil sich noch selbständig in einer schon völlig gewandelten Epoche zu behaupten gewußt hat, bringt die Ausstellung genügend zur Erkenntnis; die beiden Louvre-Bilder (Kat. 119—120), die Postbarke aus Wien

und eine ähnliche Darstellung aus Madrider Privatbesitz (Kat. 122 bis), nicht zuletzt das hl. Abendmahl aus Hartford (Kat. 126) zeigten ihn von der besten Seite auf dem Gebiet des Staffeleibildes. Auch das Halbhundert ausgestellter Zeichnungen bot eine gute Anschauung von seinem sich anpassenden wie beweglichen Talent und der überaus flotten Vortragsart.

Hier müssen wir nochmals auf Gianbattista zurückkommen, dessen Genialität als Zeichner die Mostra durch eine sehr stattliche Uebersicht teilweise auch noch unbekannter Blätter ins Licht gerückt hat. Der reichste Beitrag wurde vom Museum in Triest gestellt mit Blättern aus den verschiedensten Perioden des Meisters, vielfach Figurenkompositionen und einige Landschaften (Kat. 97—98), die in ihrer Art motivisch alleinstehen. In ganz hoher Qualität zeigten den Meister Skizzen der Fondazione Horne, Florenz, des Berliner, Stuttgarter und Wiener Kabinetts, ebenso mehrere Privatsammlungen von Cambridge, London, New York (Kat. 20, 67), Paris (Kat. 19, 83 aus dem berühmten Orlow Nachlaß) und Zürich. Figurenstudien und Entwürfe nahmen auch hier den Hauptteil ein, doch überraschten daneben vortreffliche Architekturskizzen (Kat. 84—86) und eine Anzahl so hervorragender Karikaturenzeichnungen (Kat. 63, 67, 68, 76—79), daß man den Maßstab für die Bestimmung Gianbattista oder Domenico auch in diesem Genre gar nicht streng genug nehmen kann. — Wie schon kurz vorher gestreift, bot die Auswahl der Gemälde nur bei sehr wenigen Werken Anlaß zu kritischen Bedenken, während bei den Zeichnungen doch m. E. eine ganze Reihe von Blättern des großen Namens Gianbattista nicht würdig war. Das galt in erster Linie für nicht wenige Zeichnungen aus Stuttgart (Kat. 33, 53, 54, 88, 89, 93, 94, 107), die mit vielen anderen derselben Sammlung irrigerweise schon bei Hadeln unter G. B. Tiepolo gingen, aber weder im Vortrag noch in der Auffassung sich mit authentischen Zeichnungen vereinen lassen. Dasselbe gilt für Figuren und Köpfe des Correr-Skizzenbuches (Kat. 55—62), für die sich entsprechende Analogien sowohl in Stuttgart wie Würzburg aufzeigen lassen, deshalb scheint mir ihre Zuweisung an Tiepolo Vater nicht ohne weiteres glaubhaft, obwohl Lorenzetti in seiner Publikation (1946) für den Künstler eintrat. Sehr zweifelhaft sind auch die Attributionen für Kat. 18 (Udine), 103 (Triest), 70 (Zürich), letztere wohl sicher von Domenico.

Indes darf hier geltend gemacht werden, daß die Klärung des so weit verstreuten Zeichnungsgutes der Tiepolos noch ganz im Fluß ist und daß die Ausstellung in Venedig primär ja weniger einen spezifischen Fachzweck verfolgte als vielmehr einen seit Jahrzehnten entbehrten Gesamtüberblick von Tiepolos Kunst vermitteln wollte. Die Konzentration auf dieses Ziel hat nicht zuletzt den guten Erfolg der Mostra gesichert, denn wieviel größer wäre die an sich schon umfangreiche Ausstellung geworden, hätte man den Schülerkreis mit Fontebasso, Menescardi, Ligari, Polazzo, Zugno u. a. herangezogen. Glücklicherweise hatte die Leitung von dieser Spezialisierung Abstand genommen.

Luitpold Dussler