

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.

HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

24. Jahrgang

März 1971

Hef 3

TIEPOLO-ZEICHNUNGEN IN STUTTGART

Zur Ausstellung von Handzeichnungen und Druckgraphik von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, aus württembergischem Privatbesitz und aus dem Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, 18. 9. – 29. 11. 1970 in der Staatsgalerie Stuttgart.

Gegen Ende des Tiepolo-Jahres 1970 veranstalteten der Stuttgarter Galerieverein und die Graphische Sammlung der Staatsgalerie die zweite große Ausstellung von Handzeichnungen des Meisters nach der des Fogg Art Museum der Harvard University in Cambridge/Mass. Die Kataloge zu beiden wurden von George Knox verfaßt, der sich durch das Verzeichnis des großen, 1885 aus der Sammlung Cheney in das Victoria and Albert Museum gelangten Bestandes an Tiepolozeichnungen auf diesem Gebiet einen Namen machte (1960). Er hat ihn nun in Stuttgart durch eine allzu kühne Selbstkorrektur fürs erste verspielt, da die „Gelegenheit eines Frontalangriffs auf ein Hauptproblem der Tiepolo-Zeichnungen, das die Autorschaft und den Zweck der großen Gruppe von Rötelzeichnungen zu den Würzburger Fresken betrifft“, gegen ihn ausgeschlagen ist. In der Möglichkeit einer Kritik dieser Rückkehr „zu der Anschauung von Sack und Hadeln“, also einer ausgesprochenen Kehrtwendung in der Beurteilung der Forschung seit Kriegsende, ist der wissenschaftliche Ertrag der Ausstellung zu suchen.

Sie wurde von Gunther Thiem mit vielseitiger Unterstützung von Christel Thiem hervorragend präsentiert und in einem großformatigen, vollzählig illustrierenden Katalog festgehalten. Der Wunsch war nur allzu berechtigt, gelegentlich des Jubiläums endlich den ungewöhnlichen Bestand der Graphischen Sammlung, der in der Hauptsache (168 Blätter) 1882 durch den damaligen Leiter Karl August Kräutle in Stuttgart billig ersteigert wurde, auszubreiten und zu kommentieren. Schon die Zahl von 20 meist lavierten Federzeichnungen – also jener Kategorie, die den Ruhm Giambattistas als Zeichner begründet hat – rechtfertigt den Stolz des Kabinetts auf diese Abteilung, zu der noch mehr als doppelt so viele Federzeichnungen des durch Byam Shaw (1962) monographisch gewürdigten Sohnes Domenico (1727 – 1804) zählen, durchweg unan-

gefochtene und eine breite Vorstellung von diesem Zeichner vermittelnde Blätter. Das Material im Hause konnte noch erweitert werden durch Leihgaben aus einer württembergischen Privatsammlung, im wesentlichen gleicher Provenienz wie die Blätter der Staatsgalerie, sowie aus dem Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, in das die Zeichnungen als Vermächtnis dieses Würzburger Künstlers († 1858) kamen. Woran sich die Diskussion wieder entzündet hat, das sind die in Röteln und anderen Kreiden auf blauem Papier gezeichneten Figurengruppen und Detailstudien, die mit den Fresken der Würzburger Residenz (1750 – 53) und ein paar anderen Gemälden in Zusammenhang stehen und überwiegend aus dem Angebot (847 Blatt) der erwähnten Stuttgarter Auktion stammen. In dessen Herkunft hat Knox in seiner informativen Einführung mit Hilfe des wiederentdeckten Versteigerer-Katalogs von Gutekunst neues Licht gebracht. Der Münchener Hofmaler Bossi (1765 – 1853), dessen Schwiegersohn Beyerlen den kostbaren Nachlaß bis zu seinem Tode (1881) in Stuttgart besaß, wird seinen Schatz am ehesten nach dem Tode von Domenico Tiepolo erworben haben, so verlockend es wäre, eine Verbindung zu dem Würzburger Stukkator der fraglichen Zeit Antonio Bossi zu konstruieren. Es wird sich ergeben, daß den Kreidezeichnungen auf Grund ihrer Funktion wahrscheinlich ein besonderer Wert für die Tiepolo-Werkstatt zukam.

Vor Beginn der eingehenden Erörterung des problematischen Komplexes sei daran erinnert, daß nach Sack (1910) zuerst Molmenti (1911) und nach Hadeln (1927) mit begründetem Nachdruck Theodor Hetzer in seiner unvergänglichen Schrift über die Würzburger Fresken (1943) den Entwurfcharakter der Zeichnungen mit Motiven dieser Fresken bestritten und sie als Nachzeichnungen, gewöhnlich von der Hand des mitarbeitenden Sohnes Domenico, gedeutet haben. Wie sie und mancher andere (hervorzuheben Morassi und Rizzi im Katalog der Ausstellung zu Udine 1965) erkennt Knox wiederum: „Dies zu entscheiden ist von tiefgreifender Bedeutung, denn es betrifft nicht so sehr die Authentizität einer Reihe von Zeichnungen als vielmehr das gesamte Konzept der Beziehungen und individuellen Charakteristika des Zeichenstiles von Giambattista und Domenico.“ Die Kriterien, nach denen er sich entschied, sind abhängig von einer hypothetischen Vorstellung des Arbeitsvorganges bei der Herstellung der Gemälde in der Würzburger Residenz, die eine Lücke unseres Wissens zu schließen sucht. Auch nach den hilfreichen Beobachtungen v. Freedens (1956), die im wesentlichen zu dem negativen Ergebnis führten, daß Tiepolo nur in geringem Umfang Kartons oder andere technische Hilfsmittel auf dem Putz angewandt hat, bleibt es nach wie vor ein Rätsel der schöpferischen Persönlichkeit, auf welche Weise er die Freskoarbeit vorbereitete. Wir wissen kaum mehr, als daß er Ölbozzetti schuf, wie zur Deckenmalerei im Kaisersaal (Original in der Staatsgal. Stuttgart) und im Treppenhaus der Würzburger Residenz oder zu der des Thronsaales im Madrider Schloß (Washington, National Gallery); sie werden gewiß bei der Arbeit auf der Staffelei gestanden haben. Ausgehend von Beispielen aus Domenicos Schaffen (für die Kirche in Meolo), in denen er Vorzeichnungen erkennt, vermeint Knox, auch beim Vater auf entsprechende Entwurfszeichnungen als *missing link* anstelle von Kartons rück-

schließen zu dürfen; „die detailliert ausgearbeiteten Zeichnungen zu den Würzburger Fresken könnten sehr wohl diese Funktion erfüllt haben“. Als „Werkzeichnung“ wird insbesondere das Würzburger Blatt mit dem Bildnis Balthasar Neumanns (Kat. 206) diskutiert, zu dem es mindestens eine unzweifelhaft eigenhändige Vorarbeit (in Berlin) gibt, die gerade diese Bewertung für das andere Blatt ausschließt, auch in den Augen von Knox, der die keineswegs zwingende These v. Freedens übernimmt, die ausgestellte Zeichnung beziehe sich auf einen Karton. Ähnlich ist das Verhältnis der Stuttgarter Zeichnung mit den orientalischen Händlern bei „Afrika“ (Kat. 86) zu einem von Pignatti veröffentlichten Blatt in Venedig, das Hetzers Einwände gegen erstere bestätigt. In beiden Fällen sind bezeichnenderweise die hervorragenden Originale auf dem „leuchtend blauen“ Papier entworfen, das häufig für die Meisterzeichnungen charakteristisch ist.

Hetzers Argumente sowohl pragmatischer wie qualifizierender Natur bedürfen im Grunde nur einer verbreiterten Ausdehnung auf die ganze Gruppe von Zeichnungen, um sie wegen ihrer Genauigkeit, Ausschnitthaftigkeit und graphischen Schwächen als Nachzeichnungen nach den Würzburger Fresken einzustufen, und zwar durchweg von Domenicos Hand, dessen stellenweise Beteiligung an der Ausführung der Deckenbilder ebenfalls bereits zutreffend festgestellt wurde. Diese zeichnerischen Kopien, offenbar sogleich auf dem Gerüst angefertigt, müssen als „records“ (Byam Shaw) betrachtet werden, die die Erinnerung an so bedeutende, im Ausland zurückgelassene Werke im Interesse der Werkstatt festhalten sollten. Hierzu gehören die Katalognummern 81 – 83, 86 – 98; auch die besten Blätter wie „Barbarossa“ (80, schon von Hetzer angesprochen) und der „Mohr mit Sonnenschirm“ (85) machen grundsätzlich keine Ausnahme, obwohl in diesem Fall vielleicht an ein Muster-„record“ von Giambattista selbst zu denken wäre. Die Rötelzeichnung nach dem „Sterbenden Hyacinthus“ (Kat. 84), den Tiepolo in Würzburg für den Fürsten von Bückeberg malte (Lugano, Slg. Thyssen), hat genauso reproduktiven Charakter, was sich in der Ausstellung besonders gut im Vergleich mit der imposanten Gruppe männlicher Aktstudien (Kat. 100 – 107) nachprüfen läßt, wo wir dem erwähnten „leuchtend blauen“ Papier begegnen. Außerdem besitzt Stuttgart so wundervolle sichere Kreidezeichnungen wie den frühen hockenden männlichen Akt (Kat. 1), den Rückenakt mit Schilfkränz (Kat. 99) der Würzburger Zeit und die Rückenfigur des Mannes in Mantel und Hut (Kat. 77), die dem Quaderno Gatteri in Venedig nahesteht, die Studie zu dem die Engel kniefällig verehrenden Abraham (Kat. 165) aus der Spätzeit in Madrid und die gleichfalls auf weißem Papier in Rötel gezeichnete Gewandstudie eines stehenden Mannes (Kat. 79) vermutlich aus der Würzburger Periode; eine Gruppe echter Entwürfe Giambattistas stellen schließlich die vier-lagernden Faunsgestalten in starker Verkürzung und gelenkter Beleuchtung für die kurz vor Madrid entstandene Decke des Ballsaals der Villa Pisani in Strà dar. Für alle übrigen Stuttgarter Kreidezeichnungen ist die Autorschaft von Giambattista mehr als fraglich; das gilt auch für die kunsthistorisch wichtigen Puttenstudien von der „Apotheose des Francesco Morosini“ (Kat. 73 – 76) und die Figurengruppen aus dem Deckengemälde „Triumph des Glau-

bens" in S. Maria della Pietà zu Venedig (Kat. 149 - 154), die sich ebenfalls als „records“ zu erkennen geben.

Ähnlich ist aus der Privatsammlung u. a. die Gruppe von Betenden hinter einer Brüstung (Kat. 171) im Zusammenhang mit einem Fresko der Scalzi in Venedig zu beurteilen, während die großformatigen „Entwürfe zu Schmuckstücken“ für die Begegnung von Antonius und Kleopatra des Palazzo Labia (Kat. 170) als Vorarbeiten zu interpretieren sind. Glanzstücke dieser Kollektion sind die großen „Köpfe“, in erster Linie der „Bärtige Orientale“ (Kat. 174), der aus der Sammlung Prinz Orloff stammt; trotz unterschiedlicher Zeichentechnik teilt er mit der Porträtstudie (Kat. 175) das einmalig hohe Niveau im Vergleich mit dem für Domenicos Stil exemplarischen Bildniskopf (Kat. 180). In dem Bestand aus Würzburg ist neben der lavierten Federzeichnung zu dem in Würzburg entstandenen „Tod des Hyacinthus“ (Kat. 188) und der nicht minder bildhaft großartigen „Rast der heiligen Familie“ (Kat. 209) das wohl beachtlichste Blatt die Vorzeichnung in schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier zu dem fliegenden Putto (Kat. 181) im Deckengemälde des Palazzo Pisani-Moretta in Venedig von etwa 1742. Die beschnittene Zeichnung (252 x 362 mm), deren Fläche größtenteils von der Figur ausgefüllt ist, entspricht in Maßen, Technik und stilistischer Haltung dem ebenfalls aus der Sammlung Bossi-Beyerlen-Wendland stammenden New Yorker Blatt mit dem Adler zu demselben Deckenbild. Präzision verbindet sich bei diesem Putto mit plastischem Körpergefühl, Oberflächensinnlichkeit und Lichtempfindlichkeit (der zarte Schatten der Flügel Federn auf dem Rücken!) zu einer beeindruckenden Einheit, die alles in der Ausstellung Vergleichbare (z. B. Kat. 172) weit hinter sich läßt. Wie Giambattista selbst seine Zeichnungen einschätzte, wird durch die im Katalog angemerkte Tatsache beleuchtet, daß er sie mitunter „Gio: Batta: Tiepolo f: t“ signiert zu haben scheint (Kat. 1, 100); dieses Problem wäre anhand eines größeren Materials noch eingehend zu untersuchen. In der Rückschau auf die Stuttgarter Ausstellung bleibt festzuhalten, daß sie nicht nur zahlreiche, nun besser zu begründende Schlüsse im Rahmen des zeichnerischen Werkes von Giambattista und Domenico Tiepolo gestattete, sondern auch ein erstaunlicher Publikumserfolg war, ein flagranter Beweis für die Ausstrahlung des Genies, das auch die Randerscheinungen seiner Tätigkeit noch mit schwächeren Wellen aufzulichten vermochte.

Wilhelm Boeck

„MALEREI NACH FOTOGRAFIE – VON DER CAMERA OBSCURA BIS ZUR POP ART“

Zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 3. 9. – 8. 11. 1970

Der Titel der Ausstellung, „Malerei nach Fotografie“, „für manche Ohren hart oder schockierend klingend“ (Kat. S. 13), provozierte Emotionen. Die Malerei, eine edle Größe, stand neben der Fotografie, die von diesen Ohren für eine seelenlose Technik gehalten wurde, verbunden durch das gesinnungslumpige Wörtchen „nach“, also in der verdrehten Position. War damit zwar die Seelenlosigkeit nicht aufgewertet, die edle Größe aber entlarvt? Es kam hinzu, daß man dergleichen schon längst geahnt