

klarer sehen. Einstweilen gilt der Dank der „Société française d'archéologie“ für diese ebenso geduldige wie vorurteilsfreie Erörterung der Probleme von Saint-Sernin in Toulouse.

Willibald Sauerländer

MOSTRA DEL TIEPOLO

Zur Ausstellung in der Villa Manin di Passariano, 27. 6. – 31. 10. 1971

(mit 10 Abbildungen)

Sechs Jahre nach ihrer erfolgreichen Ausstellung von Tiepolo-Zeichnungen veranstaltete Udine eine große, vorwiegend den Ölgemälden des Meisters gewidmete Mostra – diesmal nicht in der Stadt selbst, sondern in der eine halbe Fahrstunde entfernt gelegenen Villa Manin, die man mit hohem finanziellen Aufwand und trotz Rekordtempo in vorbildlicher Weise restauriert hatte. Die Villa Manin (*Abb. 1*), einst Landsitz des letzten Dogen von Venedig, vorübergehend auch Domizil Napoleons, soll künftighin jeweils in den Sommer- und Herbstmonaten durch bedeutende Ausstellungen, Freilichttheater und Konzerte als kulturelles Zentrum der erst kürzlich verselbständigten Region Friuli-Venezia Giulia in Erscheinung treten, etwa in der Art, wie dies durch die Fondazione Giorgio Cini in Venedig nun schon seit zwei Jahrzehnten geschieht. Die Tiepolo-Mostra gab den Auftakt zu diesem Veranstaltungsprogramm. Ihr ging im Herbst vergangenen Jahres in Udine selbst ein internationaler Tiepolo-Kongreß voraus, der durch eine Ausstellung von Radierungen des Künstlers und seiner Söhne begleitet wurde. Dies geschah zur zweihundertsten Wiederkehr des Todesjahres Tiepolos; vernünftigerweise hatte man sich angesichts mancher Terminschwierigkeiten schon sehr früh entschlossen, die große Tiepolo-Mostra erst auf das folgende Jahr zu verlegen, um ihren Erfolg nicht durch unzureichende Vorbereitungen in Frage zu stellen und um zugleich die Ergebnisse der Tiepolo-Tagung mitverwerten zu können – zweifellos ein Zeichen von Instinktsicherheit und nachahmenswerter Ungezwungenheit. Man kann sich kaum vorstellen, daß man etwa in Deutschland eine wichtige Dürer-Ausstellung nicht mehr für das Dürerjahr, sondern erst für 1972 geplant hätte, wenn dies äußere Umstände hätten sinnvoll und nützlich erscheinen lassen.

Die Villa Manin bot für die Mostra einen idealen Rahmen. Die Raumfluchten der beiden Hauptgeschosse erlaubten eine großzügige, ganz lockere Verteilung der Gemälde, die, einzeln durch Strahler von oben beleuchtet, vor der sandfarbenen, moosgrünen oder currygelben Filzbespannung der Wandstücke und Stellwände hingen. Bei den zahlreichen aus ihren Rahmungen genommenen Bildern waren die Ränder nur durch schmale glatte Goldleisten eingefafßt. Die Dimensionen des durch zwei Stockwerke aufsteigenden Salone machten es vor allem aber möglich, daß die Riesenformate, das Passionstriptychon aus S. Alvise in Venedig, der Pestaltar aus dem Dom in Este und die beiden 10 m hohen Bilder der Mannalese und des Melchisedek-Opfers aus Verolanuova nun eine Aufstellung und Beleuchtung fanden, wie wohl nie zuvor seit ihrer Entstehung. Die Ausstellung der Zeichnungen und Radierungen, auf die hier

nicht eingegangen werden kann, war in mehreren kabinetttartig kleinen und niedrigen Räumen des rechten Hofflügels untergebracht.

In der Fülle des Dargebotenen war diese Mostra überwältigend, und man wird in den nächsten Jahrzehnten kaum wieder eine Tiepolo-Ausstellung dieses Umfangs zusammenbringen. Die Spezialforschung wird auch für eine gute Weile damit zu tun haben, die neuen Fragestellungen und Aspekte, die sich hier eröffneten, gründlich zu verarbeiten. Diese Eindrücke sind umso erstaunlicher, als man in der Villa Manin nur Ölgemälde und eine Auswahl von Zeichnungen und Druckgraphiken zeigte, der sehr viel gewichtigere Bereich der Freskomalerei aber notwendigerweise ausgeklammert blieb – abgesehen von Tiepolos Udineser Fresken, deren Besichtigung dem Besucher nahegelegt und sehr erleichtert wurde. Niemand wird sich dessen bewußt geworden sein, daß auch von den Ölgemälden nur etwa ein Drittel des bekannten und anerkannten eigenhändigen Oeuvre des Meisters zu sehen war. – Es erscheint seltsam paradox, daß einerseits Tiepolos Malereien wie kaum die Werke eines anderen Malers unmittelbar ansprechen und der Betrachter keinerlei Vorbildung oder Vorbereitung bedarf, um den Zugang zu dem einzelnen Bild zu finden; andererseits ist das Gesamtphänomen dieser Kunst sowohl in seinem kulturhistorischen oder sozialgeschichtlichen Kontext als auch in seiner Stellung im Wandel der Aufgaben und Möglichkeiten der Malerei ebenso schwer zu begreifen wie die Persönlichkeit, der Werdegang und das Schicksal ihres Schöpfers. Von der römischen Barockmalerei oder von der venezianischen Malerei des Cinquecento, des Seicento und des frühen Settecento aus gesehen, bedeutet Tiepolos Kunst das Resultat einer genialen Verarbeitung der gesamten historischen Substanz. Aber sie ist weniger Endpunkt einer Entwicklung als vielmehr ihr faszinierendes Nachspiel in einer Zeit, da es bereits offenbar geworden war, daß die Geschichte der europäischen Malerei in anderen Bahnen verlaufen würde, unter neuen kulturellen Voraussetzungen, die außerhalb Italiens lagen. Zehn Jahre nach seiner Würzburger Tätigkeit, die den triumphalen Höhepunkt seiner Entwicklung brachte, mußte Tiepolo in Madrid erkennen, daß er mit seiner Kunst auf verlorenem Posten stand und daß der Klassizismus Winckelmann'scher Prägung bereits hier soweit Fuß gefaßt hatte, daß sich auch sein jüngerer Sohn Lorenzo dessen Einfluß nicht entziehen konnte.

Tiepolos frühe Entwicklung, vor allem in jenen acht Jahren, die seiner um 1724/25 einsetzenden Tätigkeit als Freskant noch vorausgingen, war auf der Ausstellung durch die vollständige Gruppe der Monumentalgemälde, das Isaakopfer aus der Kirche des Ospedaletto in Venedig, die „Madonna del Carmelo“ aus der Brera, das Bartholomäusmartyrium aus S. Stae in Venedig und die Kreuzigung aus S. Martino in Burano eindrucksvoll dokumentiert. In Anbetracht der erst vor zwei Jahren in Venedig veranstalteten Ausstellung „Dal Ricci al Tiepolo“ (vgl. Kunstchronik 1969, S. 209 ff.) hatte man darauf verzichten können, die früh einsetzende Beeinflussung durch Piazzetta und Sebastiano Ricci durch Werke dieser Künstler zu belegen. – Bei dem Isaakopfer (no. 2) sind Abraham und der Sohn so innerhalb des ganz niedrigen, sehr ungünstig proportionierten Zwickelfeldes angeordnet, daß sie wie eine Gruppe giebelbekrönen-

der Liegefiguren erscheinen. Dennoch gelingt es dem Künstler, die Szene zu dramatisieren – einmal durch die Lichtführung, vor allem aber durch eine expressive Verzerrung der für die Handlung bedeutsamen Bewegungsmotive. Bei der Isaakfigur wird nun durch das krasse Herausarbeiten des Schulterumrisses, der fast gerade verläuft und sich im Nackenkontur des stark herabgesenkten Kopfes fortsetzt, eine prägnante Ausdrucksformel gewonnen, die Tiepolo in verschiedenen Frühwerken wiederverwendet, etwa bei dem schwebenden Engel der kleinen Dijoner Darstellung der „Erziehung Mariens“ oder bei der fast identischen Figur in der „Madonna del Carmelo“ (no. 5; in der Katalogabbildung fehlt leider das linke Bilddrittel mit der Erscheinung des Engels). Diese Art von pantomimischer Forcierung, für die hier auch ein Motiv wie der abrupt schräg nach hinten weisende Arm charakteristisch ist, prägt den dramatischen Stil der Frühwerke, wenn auch die Gestik nur selten in solcher kubischen Verhärtung erscheint wie in dem ungewöhnlichen Bild der Verstoßung Hagars (no. 3): die ganze Figur Abrahams ist hier im Zeigegestus erstarrt – wie ein Wegweiser, der unerbittlich in die Ferne weist. In der pathetischen Helldunkelgestaltung dieser Bilder wird der Einfluß von Piazzetta und Bencovich spürbar; die expressive Zuspitzung der Bewegungsmotive, die zu einer Ornamentalisierung und Geometrisierung des Konturenlineaments führt, ist jedoch ohne eine intensive Auseinandersetzung Tiepolos mit der Kunst Tintoretos kaum denkbar.

Dieser Stil bestimmt auch noch das gleichzeitig mit den ersten Freskenmalereien 1724/25 entstehende große Kreuzigungsbild aus Burano. Die Madonnengruppe wirkt hier wie ein ferner auffälligerweise immer von neuem eine starke Annäherung an Werke Piazzettas vollzieht, wenn der Künstler verwandte Aufgaben zu bewältigen hat. Dies gilt für den großen hochformatigen Anbetungsalter aus S. Marco (no. 20), für die beiden Bilder aus der Scuola di S. Rocco „Abraham und die Engel“ (no. 22) und „Hagar und Imael“ (no. 21), aber auch noch für das leider nicht ausgestellte wichtige Altarbild in Camerino „Die Madonna erscheint dem hl. Filippo Neri“ von 1739/40. Schon hier deutet sich ein Wesenszug von Tiepolos Kunst an, der für die Stilkritik die chronologische Einordnung dokumentarisch nicht belegter Werke immer wieder erschwert. Das Repertoire an Menschentypen, an bestimmten Gebärdefiguren oder auch an wirksamen Einzelgesten und Bewegungsmotiven wird zwar im Laufe der Zeit immer reicher, aber es wandelt sich nicht grundsätzlich, d. h. die gleichen

Figuren und Detailformen können in größeren Zeitabständen immer wieder auftauchen. Gerade im Kostümlichen oder bei den Architekturen und Versatzstücken waltet eine seltene Oekonomie, indem – wie beim Theater – aus einem großen Kostüm- und Ausstattungsfundus jeweils in neuer Kombination die gleichen Stücke über Jahrzehnte hinweg wiederverwandt werden. Darüber hinaus aber gibt es auch Reprisen von ganzen Inszenierungen in Tiepolos Schaffen oder jedenfalls ein Nebeneinanderherlaufen verschiedener Inszenierungsstile, die je nach ihrer Eignung für dramatische oder weihevollere, für aktionsreiche oder mehr repräsentative Darstellungen zur Anwendung kommen.

Im Bereich der kleinformatigen Darstellungen, der Bozzetti und der Kabinettbilder, war die Dokumentation zur ersten Schaffenszeit Tiepolos weniger dicht und instruktiv, zumal der als Erstlingswerk geltende „Durchzug durch das Rote Meer“ gegenwärtig verschollen ist und die vier bekannten mythologischen Szenen in der Akademie in Venedig, von denen zwei 1969 bei der Ausstellung im Dogenpalast zu sehen waren, wegen ihres Erhaltungszustandes nicht nach Udine entliehen werden konnten. Neben dem von Morassi in den frühen 40er Jahren erstmals publizierten und von ihm kürzlich der Akademie geschenkten 11,5 cm hohen Ovalmedaillon mit einer „Memento mori“-Allegorie (no. 1), dessen Zuschreibung von Levey 1963 angezweifelt wurde, hätte man sich den Apollo-Phaeton-Bozzetto der Slg. Sonino zum Vergleich gewünscht. Auch die aus dem Besitz von Hermann Voss stammende und von ihm als „Triumph des David“ gedeutete Szene in Straßburger Privatbesitz und die von Voss 1922 als Frühwerk Tiepolos identifizierte „Heilung des Gichtbrüchigen“ in der Akademie vermißte man. So boten sich vielleicht zu wenig Anhaltspunkte für eine positivere Beurteilung der kleinen, bisher ungedeuteten historischen Szene (no. 4; *Abb. 4a*), die aus der Chicagoer Slg. Koetser jüngst in eine Privatsammlung in Pordenone gelangte. Die von Morassi propagierte Zuschreibung des Bildes an den jungen Tiepolo erschien umso problematischer, als sich das Werk in der Ausstellung gegen zwei der schönsten frühen Bozzetti des Künstlers zu behaupten hatte: gegen die etwa gleichformatige Szene „Jugurtha vor dem römischen Konsul“ aus der Slg. Marinotti (no. 8), mit dem das Pordenoner Bild entgegen Morassis Auffassung weder thematisch noch stilistisch zusammengehört, und vor allem gegen den qualitativ weit überlegenen großen Bozzetto aus dem Museum in Helsinki (no. 13; *Abb. 2*), der den „Raub der Sabinerinnen“ in der Eremitage vorbereitet. Das Bild in Pordenone schließt sich zwar kompositionell eng an Tiepolos Jugurtha-Szene an; umso auffälliger sind jedoch die Unterschiede in der Wiedergabe des Schauplatzes, im Figurenstil und in der Drapierung der wie aus Metall aufgetriebenen Gewänder. Der als Architekturform unbestimmt und verwaschen wirkende, seltsam verzogene Prospekt der rundbogigen Hofeinfassung im Hintergrund wird zum rechten Bildrand hin durch eine dichte, bengalisch gefärbte Rauch- oder Staubwolke verdeckt. Der Effekt ist ein ganz anderer als bei der entsprechenden, die Raumtiefe gerade erschließenden transparenten Dunstzone in Tiepolos Jugurtha-Szene. Das vorwiegend grobschlächtere, etwas tölpelhafte Gebaren der Figuren und ihren durch die nach oben gedrehten Pupillen meist infantil-dümm-

lichen Gesichtsausdruck findet man in solcher Ausprägung in Tiepolos Werken kaum, selbst nicht in der geistvollen, die Rassenmerkmale betonenden Menschencharakterisierung innerhalb der alttestamentlichen Szenen im erzbischöflichen Palast in Udine. Doch kennt man Vergleichbares aus den Fresken im Salone der Villa Baglioni in Massanzago, die F. Z. Boccazzi (Arte Veneta 1969, S. 273 – 85) überzeugend dem jungen Pittoni zuschrieb und in die Zeit des Thomasmartyriums in S. Stae, 1720/22, datierte. Eng zu diesen Fresken gehört dann aber auch das gen. Voss'sche Bild in Straßburg (das in Tiepolos Frühwerk keinen rechten Platz hat), während Pittonis Madonnenaltar in S. Corona in Vicenza, in dem der „gesteifte“ Draperiestil stark hervortritt, eine etwas spätere, schon stark von Ricci beeinflusste Stilstufe um 1723/24 vertritt. Kompositionell vergleichbar mit dem Pordenoner Bozzetto ist Pittonis Eustachius-Trajan-Szene in S. Stae (ca. 1722).

Kurz vor der Mitte der 20er Jahre ergehen an Tiepolo die ersten Freskoaufträge, und zwar für das Deckenbild im Palazzo Sandi mit der Darstellung der „Macht der Beredsamkeit“ und für die „Apotheose der hl. Therese“ am Gewölbe der der Heiligen geweihten Kapelle in der Chiesa degli Scalzi, ebenfalls in Venedig. Offenbar gibt die Beschäftigung mit diesen neuen Aufgaben nun den Anstoß zu einer intensiveren Auseinandersetzung mit Sebastiano Ricci, dem bis dahin führenden Freskanten Oberitaliens. Ricci, der in seiner Frühzeit in Bologna, Parma, Florenz, Pavia, Mailand, in seiner Heimatstadt Belluno und in Venedig eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet hatte, war 1717 nach längerem Aufenthalt in London und einem Informationsbesuch bei der Pariser Akademie in die Lagunenstadt zurückgekehrt. Durch die Orientierung an Ricci dringen dann auch die dessen Stil beeinflussenden Elemente der römischen, emilianischen und lombardischen Barockmalerei in Tiepolos Kunst ein. Vor allem aber wird wie für Ricci nun auch für ihn das reiche Figurenrepertoire und die brillante lichte Farbigkeit des Paolo Veronese immer mehr Quelle der Anregung, was sich zugleich in den Ölgemälden der Zeit, etwa in dem „Triumph des Aurelian“ der Galleria Sabauda in Turin (no. 12) und in der ebenfalls großfigurigen Szene „Odysseus entdeckt Achill zwischen den Töchtern des Lykomedes“ in Castelgomberto (no. 11; Slg. Conti Da Schio) erkennbar wird. Bei letzterem ist Palluchinis Datierung in die frühen 30er Jahre wohl doch vorzuziehen.

Den Stil der ersten engeren Kontaktnahme mit Ricci „um 1725“ zeigt der schon erwähnte Bozzetto aus Leningrad mit dem „Raub der Sabinerinnen“, der bereits 1956 zu den besonderen Attraktionen der Tiepolo-Goya-Ausstellung in Bordeaux gehört hatte (Abb. 2). Hier überrascht nicht nur der Reichtum des choreographischen Arrangements, sondern vor allem die Raffinesse in den Farbzusammenstellungen. Bei der Gruppe ganz hinten vor dem bildparallelen Terrassentrakt findet man eine sehr eigenwillige Kombination von Terracottarot und Lachsrosa mit verschiedenen Beige- und Grautönen in matten, in sich nicht schattierten, opaken Farbflächen, die sich vielfältig ineinander verzahnen – das Ganze von intarsienartiger Wirkung. Der Reiter rechts vorne ist wie ein Grisaille nur in Grautönen gemalt. Die Konturen schimmern im Gegenlicht rötlich auf; der Künstler hat rund um die Figur schmale

Streifen des rotbraunen Bolusgrundes unbedeckt gelassen. Von höchster Feinheit ist die Behandlung des Inkarnats bei den vorderen Gruppen, die mit farbigen Schatten arbeitende Modellierung der nackten Körperpartien erzielt einen Schmelz, der an die Aktdarstellung bei Jan Liss erinnert. Das Paar, das vor dem Statuensockel am Boden hockt, bringt einen ironischen Ton in die Vehemenz des Geschehens. Das Mädchen, mit schamvoller Entrüstung eher kokettierend, erinnert an „Susanna im Bade“-Darstellungen. Der Kopf ihres schnaubbärtigen kuhäugigen Galans hebt sich effektivvoll von dem grellen Zitronengelb des hinten hochflatternden Umhangs ab.

In dem Jahrzehnt 1731 – 40, in dem große Freskenaufträge Tiepolo nach Mailand, Vicenza und Bergamo führen, entstehen Kabinettdarstellungen mit mythologischen Szenen voller Witz und geistreicher Ironie. In der Darstellung „Alexander und Campaspe im Studio des Apelles“ aus dem Museum in Montreal (no. 18; *Abb. 3*) ist das „Maleratelier“ (in dem auch ein großes Altarbild mit der Szene der Aufrichtung der ehernen Schlange steht) als aufgeräumte, in dezentes Halbdunkel getauchte Hoheitszone von der hellen Bühne mit den aufwendig und bunt kostümierten Akteuren aus der antiken „Nobelwelt“ abgesetzt, hinter denen sich der Raum in einen lichten, von einer monströsen Herkulesstatue geschmückten Hof öffnet. Der Maler ist so postiert, daß er dem Betrachter, zugleich aber auch seinem Modell den Rücken zukehrt, sich also während der Arbeit immer wieder umwenden muß. Diese sonderbare Anordnung zielt darauf, daß nun das Staffeleibild uns wie ein Spiegel die Gesichtszüge der vorn links rittlings auf der Polsterbank sitzenden Campaspe wiedergibt, die wir als Rückenfigur mit ins Profil gedrehtem Kopf sehen. Ähnliche Spiegeleffekte kennt man aus Darstellungen der „Toilette der Venus“. Apelles hat den Kopf über die Schulter zurückgewendet und fixiert mit aufgerissenen Augen sein Modell, voller Anspannung, damit er alle Details genau treffe – während er behutsam an der entblößten Brust der Dargestellten das Rot für die Brustwarze hintupft.

Etwa aus der gleichen Zeit, um 1731, stammt der in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien erhaltene Phaeton-Apollo-Bozzetto für eines der Deckenbilder des im letzten Krieg zerstörten Palazzo Archinto in Mailand (no. 19). Tiepolo steigert hier sehr kunstvoll den Spannungsreichtum in der Zuordnung und Verteilung der Gruppen, indem er den Landschaftsraum, in dem die Putten den Sonnenwagen heranrollen, während die Horen die Rosse herbeiführen und anschirren, durch eine Wolkenrampe überfängt, die wie eine im Zickzack geführte mächtige Freitreppe vom Sonnentempel links hinten nach rechts vorne bis zur Bodenzone herabführt. Die auf der Wolkenbank versammelten Figuren der Jahreszeiten mit dem stehenden Bacchus-Herbst werden mit dem unter ihnen hervorgerollten Sonnenwagen zusammen gesehen und erscheinen wie die allegorische Gruppe eines „carro trionfale“. – Tiepolos Lust am persiflierenden Ausdeuten mythologischer Themen zeigt sich auch in der Stockholmer Danae-Darstellung (no. 27), die der schwedische Minister Carl Gustav von Tessin 1736 in Venedig erworben hatte. Die Farben sind in diesem Bilde so fein vertrieben und erreichen einen solchen Grad an Brillanz und emailartigem Schmelz wie nur in ganz wenigen Werken des Künstlers.

Danae blickt gelangweilt, mit fast snobistischem Augenaufschlag über ihre Schulter zum Betrachter, während sie der (wie sonst Amor der Venus zugeordnete) nackte Knabe auf das bevorstehende Ereignis hinzuweisen versucht. Die alte, auffällig und betont jugendlich gekleidete Dienerin blickt mißtrauisch-bekümmert zum Himmel auf, während sie mit der viel zu großen Schale die sieben Goldmünzen auffängt. Schräg über ihr fährt fauchend der Göttervater herab; unter seinem gebeugten, nackten Knie baumelt – wie eine herausgerutschte Taschenuhr – ein Goldamulett, das er offenbar nicht am Hals, sondern irgendwo an den Lenden befestigt hat. Dem brutal lüsternen Gehabe des Zeus spotten die lachenden Masken an den Bettpfosten, während das Kissenknäuel neben Danae die Form eines Fischmauls annimmt.

Eine seltsame Zwischenstellung zwischen Wandfresko und Staffeleibild nimmt das über zweieinhalb Meter hohe Triptychon aus der Villa Grimani-Valmarana in Noventa ein, von dem die in die Slg. Crespi in Mailand gelangten Seitenflügel mit monumentalen Jagdgruppen (no. 28, 29) in Udine zu sehen waren. In Ölfarbe ziemlich dünn auf Leinwand gemalt, zeigen diese höchst qualitätvollen Bilder eine matte zurückhaltende Farbigkeit, die offenbar auf die Verwendung der Triptychons als Wanddekoration eines Salone Rücksicht nimmt. Auch die Kompositionen, jeweils auf ein als Flächenmuster einprägsames „Bildmotiv“ vereinfacht, tragen dieser Funktion Rechnung. – Zwiespältiger in der Wirkung sind die meisten der in den 30er Jahren entstandenen großen Altarbilder Tiepolos – wie überhaupt seine reife Kunst sich dort freier und überzeugender entfaltet, wo sie sich nicht müht, religiöse Andacht und ernste Verinnerlichung auszulösen. Diese Problematik zeigt sich vor allem in dem großen Passionstriptychon aus S. Alvise in Venedig (no. 30–32). In der Dornenkrönung auf dem linken Flügel glaubt man einen deutlichen Nachklang von Tizians Louvrebild zu erkennen. Die im Gesamteindruck dunkelgrundige Szene hellt sich nur hinten in den Köpfen der drei Alten auf, die, in ganz lichten Temperatönen gemalt, ohne klaren räumlichen und proportionellen Bezug zur Hauptgruppe erscheinen – wie Statisten aus einer anderen Inszenierung, die hier versehentlich in den Blickwinkel des Betrachters geraten sind. Die vielfigurige Kreuztragung auf dem Mittelbild ist ein etwas mißlungener Kompromiß zwischen handlungsreichem Historien- und gefühlsbetontem Andachtsbild. Die heterogenen Elemente schließen sich nicht zu einer Einheit zusammen: Die lärmende Aktion der Vorausreitenden und die Gewalttätigkeit der am Kreuz ziehenden Schergen, das stumme Betroffensein der Zuschauer im Zentrum des Mittelgrundes, das Auf-der-Stelle-treten der Schächer mit ihren Armesünder-Bittermienen und das süßliche Pathos der Christusfigur, deren Hinsinken auf die Rasenbank allzu absichtsvoll inszeniert wirkt. In dem (in Udine nicht gezeigten) Berliner Entwurf erscheint die weiter auseinandergezogene Komposition in der Wiedergabe des unterbrochenen Bewegungsablaufes des Zuges sehr viel überzeugender; hier erscheint der Kopf Christi auch noch im reinen Profil, nicht dem Betrachter dargeboten, und die am Boden ruhende Hand des Zusammengebrochenen ist noch nicht im Sprechgestus bewegt. Vor allem aber ist auf das Vorzeigen des Schweißtuches durch Veronika, das als zusätzliches Andachtsmotiv den Gesamteindruck nun erst recht

zersplittert, im Bozzetto noch verzichtet. – Sehr viel ausdrucksstärker und geschlossener ist die Wirkung der Geißelungsszene auf dem rechten Seitenflügel. Aus der Säule, den Schergenkörpern und aufragenden Hellebarden ist hier ein trophäenartiges Ensemble zusammengebündelt, an dessen Vorderseite der hell gleißende Körper Christi erscheint – in seiner Schrittstellung, in der schwankenden, aus der Mittelachse zur Seite sich neigenden Haltung des Oberkörpers mit dem abgewendeten verklärten Antlitz verrät sich diese Figur als Endglied einer langen Kette von Darstellungen des Geißelten, die direkt oder indirekt auf den michelangesken Christus in dem berühmten Geißelungsbild des Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio in Rom zurückgehen.

Zu den etwas befremdenden Zeugnissen der religiösen Malerei Tiepolos zählt auch das große Altarbild aus S. Maria dei Gesuati in Venedig, das die Madonna mit den Heiligen Katharina, Rosa und Agnes zeigt (no. 37). Allein schon die stark realistische Behandlung der untersten Zone mit den am Boden liegenden Attributen Buch, Lilienstrauß und Totenschädel schafft einen Eindruck von Nähe und Greifbarkeit, der die Gesamtwirkung beeinträchtigt. Die Szene verliert dadurch das Visionär-Verklärte, dessen die Heiligenfiguren Tiepolos bedürfen, um nicht süßlich sentimental zu wirken. Sie erscheinen hier wie Schauspieler, die zu dicht an die Rampe treten und nun zu nahe und in falscher Beleuchtung gesehen werden. Die weißhäutige, ätherisch-schöne, ganz in Weiß gekleidete Frauenfigur – wie wir sie von manchen faszinierenden Fides-Darstellungen innerhalb in den Himmel entrückter Tugendallegorien kennen – wirkt als hl. Katharina hier in diesem Ambiente eher wie eine aufgeputzte, mit Dornenkrone und schwerem Holzkruzifix dekorierte Schwindsüchtige. Und auch der hoheitsvoll erhabene, distanzgebietende Ausdruck der (im Detail so vorzüglich gemalten) Madonnenfigur bekommt in dieser Nahsicht und in diesem Licht etwas Frostiges, Erstarrtes und Biedereres. Der Engel, auf dessen Kopf sie ihre rechte Hand legt, wird kaum als himmlisches Wesen wahrgenommen, da das Atmosphärische, das überirdische Fluidum fehlt und der Wolkenthron auch eher wie rotgefärbte Zuckerwatte aussieht.

Ein so prononciertes Sich-der-Verehrung-Darbieien, wie es diese Heiligenfiguren zeigen, findet man allerdings in Tiepolos Altarbildern selten. Meist gestaltet er auch die handlungslosen repräsentativen Heiligenversammlungen in der Art von Ereignisdarstellungen mit einer den Raum erschließenden Figurengruppierung und dramatisierender Lichtführung, die zugleich das Transitorische der gezeigten Situation betont. Dies gilt auch schon für das großartige, Riccis Kunst verpflichtete Altarbild in Ognissanti in Rovetta, dessen Bozzetto aus dem Museo Poldi Pezzoli in Mailand (no. 26) zu sehen war. – Tiepolo verlegt die Szenen dabei oft vor die Kirchenfassaden oder gibt, wenn die Heiligen am Altar stehen oder knien, Ausblicke in lichtdurchflutete Chorräume oder in weite sonnenerhellte Innenhöfe und Vorplätze. Besonders eindrucksvoll ist das stark an Paolo Veronese orientierte Altarbild mit der „Kommunion der hl. Lucia“ aus Ss. Apostoli in Venedig (no. 55). Offensichtlich hat hier die Aufgabe, bei der ihrer Augen beraubten Märtyrerin den Zustand der Ergebenheit und zugleich



Abb. 1 Passariano bei Udine, Villa Manin. Luftbild

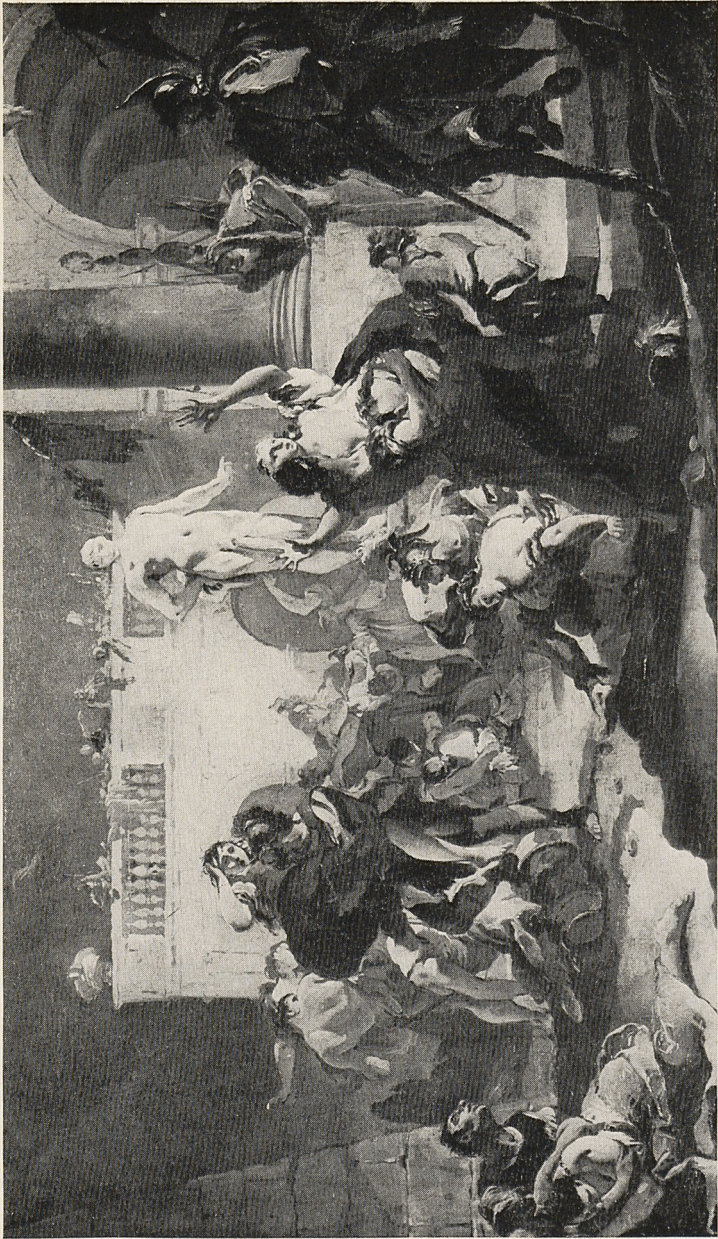


Abb. 2 Giambattista Tiepolo: Raub der Sabinerinnen. Bozzetto. Helsinki, Kunstmuseum Athenaeum

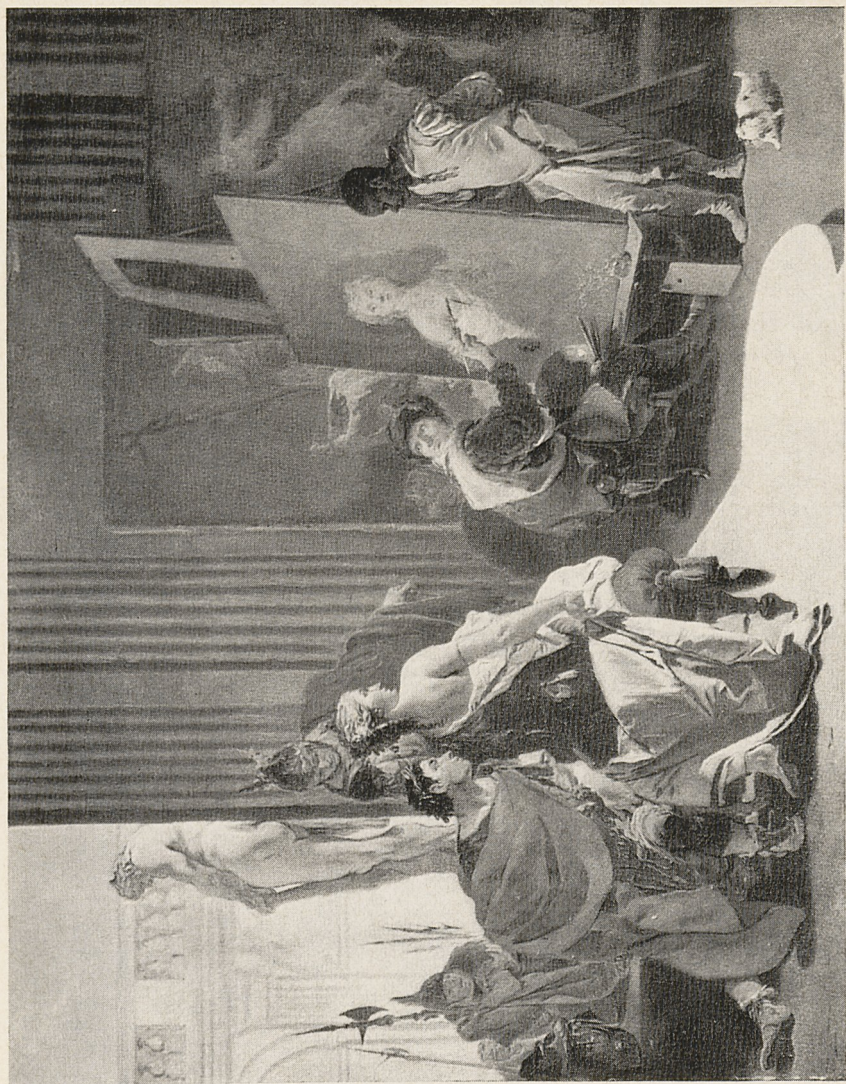


Abb. 3 Giambattista Tiepolo: Alexander und Campaspe im Atelier des Apelles.
Montreal, Museum of Fine Arts



Abb. 4a Giambattista Pittoni (zugeschr.): Ungedeutete Szene. Bozzetto.
Pordenone, Privatbesitz; früher London, C. Smith Collection



Abb. 4b Giambattista Tiepolo: Mucius Scaevola und Porsenna.
Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum



Abb. 5 Giambattista Tiepolo: Rinaldo und der Eremit. Chicago, Art Institute



Abb. 6 Giambattista Tiepolo: Barbarossa befehlt Bischof Herold mit dem Herzogtum Franken. Bozzetto. New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 7 Giambattista Tiepolo: Bildnis eines venezianischen Prokuratoren.
Venedig, Galleria Querini-Stampalia



Abb. 8a Giandomenico Tiepolo: Entkleidung Christi. Kreuzwegstation. Venedig, S. Polo

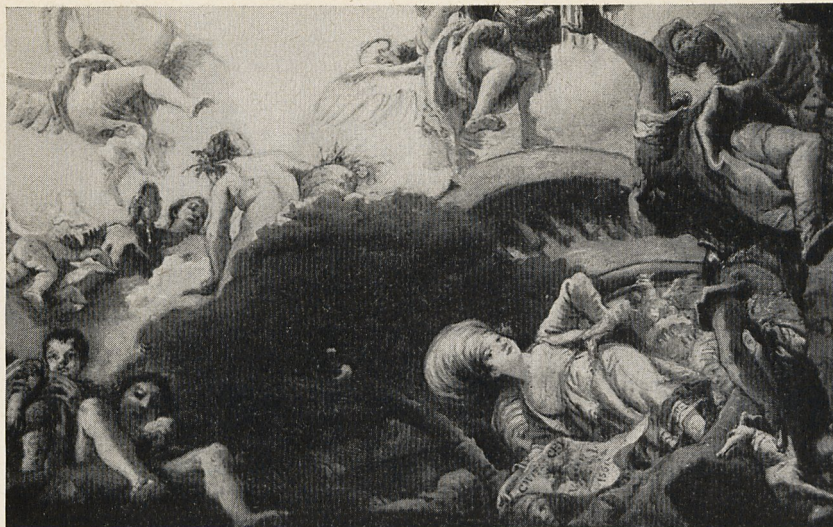


Abb. 8b Giandomenico Tiepolo: Glorie des Jacopo Giustiniani. Bozzetto für das Deckenfresko im Palazzo Ducale in Genua (Ausschn.). New York, Metropolitan Museum of Art

Hilflosigkeit zu schildern, den „Augenmenschen“ Tiepolo besonders fasziniert. Gegenüber dem (in Mailand erhaltenen) Bozzetto fügt er die hinter der Heiligen kniende bärtige Männerfigur hinzu, deren Kopf mit dem ausdrucksvollen Blick in gleicher Höhe und in gleicher Ansicht wie der der Lucia erscheint. Durch diesen Kontrasteffekt wird die Wirkung ihres Blindseins, ihrer leeren lichtlosen Augenhöhlen akzentuiert; auch daß der Geistliche die Oblate noch zu hoch – in Nasenhöhe – der Heiligen entgegenstreckt, ist bedeutsam für die Kennzeichnung der Hilflosigkeit eines Menschen, der plötzlich nicht mehr sehen kann. Angesichts der intensiven thematischen Durchdringung, die hier beim Lucia-Altar spürbar wird, fragt man sich bei anderen Altären, etwa bei dem Bild aus Ss. Massimo e Osvaldo in Padua (no. 50), ob nicht mitunter Tiepolos Indifferenz dem gestellten Thema gegenüber die Qualität der Ausführung beeinträchtigte, d. h. auch den Grad der Werkstattbeteiligung bestimmte. Altarbilder mit spannungsvollen Wunder- oder Martyriumsszenen gaben dem Künstler von vornherein die Möglichkeit zur Entfaltung seiner besonderen dramaturgischen Begabung. Dafür ist das Altarbild im Dom von Bergamo mit dem „Martyrium des hl. Johannes von Bergamo“ ein beredtes Zeugnis; der zugehörige, mit betonter Verve gemalte Bozzetto aus der Accademia Carrara (no. 44) war in Udine zu sehen.

Die klug und sorgfältig durchdachte Disposition der Ausstellung zeigte sich in vielen „beiläufigen“ Details, denen sich der Besucher oft garnicht unbedingt bewußt werden mußte – etwa in der Tatsache, daß die Plafondmalereien aus der Scuola del Carmine in Venedig (no. 38–41), die einzigen gezeigten Originale dieser Gattung, an der Decke jenes Obergeschoßraumes angebracht waren, den man nach Überwindung der langen steilen Treppe betrat; d. h. noch gehobenen Hauptes und keuchend vom Emporsteigen sah man nun aus sehr naher Distanz auf diese Deckengemälde, etwa in dem Gefühl, als wäre man auf einem Gerüst zu ihnen emporgeklettert. Wie sinnvoll und schlüssig das Gesamtkonzept der Mostra war, merkte man aber vor allem immer wieder beim Passieren des zentralen Salone an der Auswahl und Gruppierung der hier aufgestellten Riesenformate. Diesen Saal, der als mächtige Zäsur die parallelen Raumfluchten beider Stockwerke und damit wiederholt die Führungslinie der Mostra unterbrach, beherrschten die bereits erwähnten 10 m hohen, d. h. im Format monumentaler Fresken gestalteten Leinwandbilder aus der Basilika in Verolanuova. Nach dem längeren Verweilen vor den zahlreichen klein- und kleinstformatigen Bozzetti und Kabinetbildern wurde dem Besucher hier nun immer wieder ins Bewußtsein gerufen, daß diese Ausstellung einem genialen Monumentalmaler und einem der bedeutendsten Freskantens der italienischen Kunst gewidmet war.

Die Konfrontation der Mannalese und des Melchisedek-Opfers aus Verolanuova war aber auch deshalb Höhepunkt und überzeugendes Kernstück der Mostra, weil in diesen Pendants jene auffällige Stilpolarität faßbar wird, die Tiepolos reifes Schaffen kennzeichnet und die letztlich die durch die verschiedenen Aufgaben angeregte immer neue und wechselnde Auseinandersetzung des jungen Künstlers mit Tizian, Tintoretto oder Paolo Veronese zur Voraussetzung hat. Die Mannalese ist – ähnlich den vielfigurigen alttestamentlichen Wunderdarstellungen Tintoretto's – eine

von rotierender Bewegungsdynamik erfüllte Szene, lärmend und von hektischer Unruhe erfüllt, die dem wunderbaren Vorgang entspricht, von einem unerschöpflichen Reichtum an Einzelmotiven und kostümlichen Details. Dieser in vielem so auffällig auf die Bilder der Erdteile im Würzburger Stiegenhaus vorausweisende Inszenierungsstil, der durch das Ineinandergreifen ausdrucksstarker, raumerfüllender Bewegungsmotive bestimmt wird und dessen Flächenfiguration fast ausschließlich aus Schrägen und Kurven besteht, tritt in offenkundigen Gegensatz zur Gestaltung der repräsentativen Darstellung des Melchisedek-Opfers, innerhalb deren die Vertikalen vorherrschen und bei der die Aufgeräumtheit und klare Übersichtlichkeit der choreographischen Disposition den Gesamteindruck bestimmen. Die dramatische Spannung der Szene entsteht hier nicht aus einer dichten, durch die Beleuchtung noch akzentuierten Bewegungsturbulenz, sondern aus der Betonung des transitorischen Moments innerhalb der bedeutungs- und spannungsgeladenen, von erwartungsvoller Stille gekennzeichneten Situation. Daß Tiepolo in diesen Bildern bewußt zwei sehr verschiedene Inszenierungsstile gegeneinanderstellt, beweisen auch die jeweils in Paranthese – als „Kontrastprogramm“ – zum Geschehen vorne gestalteten Hintergrundsszenen: in der Mannalese die in lichten Temperatönen gemalte arkadisch-idyllische Gruppe lagernder Figuren mit der klassisch schönen Wasserträgerin – außer Moses der einzigen aufrechten Gestalt im Bild –, im Melchisedek-Opfer die sich als zart konturierte Silhouette gegen den hellen Himmel absetzende, stark bewegte Gruppe der ausgelassen musizierenden und tanzenden Hirtenjugend.

Am Hof der Würzburger Fürstbischöfe, dieser abgeschiedenen Enklave höchster barocker Hofkultur mit ihrem in damaliger Zeit einmaligen künstlerischen „Reizklima“ findet Tiepolos reife Kunst ihre stärkste Entfaltung. Hier legt er Zeugnis ab von der unübertrefflichen Größe und Vielfalt seiner Malerei und des in ihr aufgegangenen italienischen Erbes. Es kommt dabei nicht mehr zu einer so ostentativen Auffächerung verschiedener Möglichkeiten künstlerischer Regie, wenn sich auch die auf die jeweils andere Funktion und Struktur der Räume abgestimmten Stile der Stiegenhaus- und der Kaisersaalfresken deutlich voneinander absetzen – was nicht so sehr als Resultat einer neuerlichen stilistischen Wandlung Tiepolos während der Würzburger Zeit bewertet werden sollte. – Der im Metropolitan Museum aufbewahrte Entwurf zum Belehnungsfresko des Kaisersaals (no. 59; *Abb. 6*), in der architektonischen Ausgestaltung der Szene sehr viel aufwendiger und auch in der Figurengruppierung dichter als das ausgeführte Bild, zeigt eine frappierende Inkonsequenz der räumlichen Disposition, eine Verunklärung der Distanzen und der Abfolge der verschiedenen Tiefenschichten, die sich bewußt des Mittels der optischen Täuschung zu bedienen scheint. Die streng bildparallele Wirkung der Loggienarchitektur, des Thrones und der ihn hinterfangenden stoffbehangenen Stellwand entspricht dem höfischen Zeremoniell der geschilderten Szene. Sie erweist sich jedoch als Trugschluß, sobald man die den Thron flankierenden Statuen betrachtet, von denen die eine, vom Licht überspielt, im Loggieninnern steht, während die andere seitlich vor der Arkadenöffnung erscheint, jedoch im Halbschatten und dadurch weniger hervortretend. Dieses Täuschen-wollen

entspringt hier offenbar dem übermütig-spielerischen Experimentieren mit der Vielfalt und dem Reichtum der inzwischen verfügbaren kompositionellen Möglichkeiten. Ein so vorbehaltloses, ungeniertes Auskosten der eigenen Souveränität wird für Tiepolo offenbar erst und nur unter den besonders erfreulichen Lebens- und Arbeitsbedingungen am Würzburger Hof möglich. – Im Verlauf der daran anschließenden venezianischen Tätigkeit, die dem Madrider Aufenthalt vorangeht, zeigen sich indessen wieder deutlicher unterscheidbare Spielarten der szenischen Gestaltung, deren Anwendung mit den jeweiligen Aufgaben wechselt. Neben den Werken im barock-pathetischen Stil, die den in Würzburg entstandenen Staffeleibildern – z. B. der in Udine gezeigten Darstellung „Mucius Scaevola und Porsenna“ (no. 61; *Abb. 4b*) – entsprechen, findet man stimmungsvolle, zart lyrische Szenen, die einen auffällig statischen Figurenaufbau zeigen und durch ihre klassische Ausgewogenheit in dem Verhältnis von Figur und Landschaft faszinieren; dies gilt vor allem für das Chicagoer Bild „Rinaldo mit dem Eremiten“ (no. 63; *Abb. 5*). Im Ganzen gesehen tritt jedoch im weiteren Verlauf der 50er Jahre eine deutliche Beruhigung und Klärung der Kompositionen ein, die mitunter einer Vertiefung des thematischen Gehaltes zugute kommen. Dabei vollzieht sich – für den Künstler bewußt oder unbewußt – eine neuerliche Annäherung an die klassische venezianische Malerei; die Gestaltung der fast 7 m hohen Szene „Die hl. Tecla befreit die Stadt Este von der Pest“ aus dem Dom in Este (no. 70), wohl eines der grandiosesten und überzeugendsten Altarblätter des Künstlers, ist den reifen Werken Tizians näher als irgendeine andere Malerei Tiepolos. Es tritt eine Bescheidung und Ernüchterung, eine Art künstlerischer Selbstkasteiung ein, für die der weitgehende Verzicht auf dekoratives Beiwerk, vor allem auf den bisher herrschenden Reichtum der kostümlichen Ausstattung ein äußeres Kennzeichen ist. Die szenische Wirkung wird prosaischer und gewinnt zugleich an Unmittelbarkeit und zeitloser Aktualität. Das Motiv des über den Leib der toten Mutter kriechenden Kindes, das in dem um 1735 entstandenen Fries mit der „Errichtung der ehernen Schlange“ in der Akademie in Venedig vorgeprägt ist, gewinnt hier im Tecla-Altar durch seine größere Isolierung und zugleich durch seine Kombination mit der Grabtragungsszene des Hintergrundes eine ganz neue Schlagkraft. Auch die (leider in der Katalogabbildung wiederum fehlende) untere Zone des Altars mit dem ruinösen grobquadrigen Gemäuer, dem angeschnittenen Bogen eines Grabverließes, der grobhölzernen Totentrage und dem mit Totenkopf-Knochen-Emblem geschmückten schwarzen Tuch, ist von einer unverbrämten Direktheit, von einer fast plakativ schockenden Eindeutigkeit. Es ist nicht zu übersehen, daß ein solches Bild nicht so sehr eine neue Spielart der künstlerischen Gestaltung in Tiepolos Schaffen dokumentiert, sondern doch eine Art Kritik, d. h. eine Absage gegenüber dem Überschwang und der vordergründigen Prachtentfaltung der italienischen Barockmalerei – sicher nicht durch Zufall ausgelöst oder intensiviert durch die besondere Aufgabenstellung dieses Pestaltars. Man kann darin ein „Zeichen der Zeit“ sehen, tut allerdings gut daran, diese Entwicklung nicht aus einem bewußten Sich-beugen gegenüber den Forderungen des Klassizismus erklären zu wollen.

Auch bei den profanen Wand- und Deckenmalereien dieser späten Phase wird die künstlerische Sprache zunehmend schlichter, verliert die teilweise so dichte Phrasierung und den Wortschwall der Würzburger Zeit. Die Bildbühnen leeren sich zusehends. Dies zeigt sich schon bei den Fresken der Villa Valmarana – nicht nur bei den mehr zuständigen idyllischen Szenen, sondern auch etwa beim Iphigenieopfer –, es zeigt sich ebenso bei den Dekorationen im Palazzo Rezzonico in Venedig. Diese Wandlung bildet dann aber schließlich eine der Voraussetzungen für den Stil der Madrider Fresken, der nicht so ausschließlich aus einer Erschlaffung der schöpferischen Kräfte des alternden Künstlers erklärt werden darf. Parallel mit der Beruhigung und Vereinfachung des Figurenarrangements läuft – vor allem in der Madrider Zeit – eine Entzauberung und Entheroisierung, eine Verbürgerlichung, die auch vor der Götterwelt nicht Halt macht. Alles scheint der irdischen Sphäre nähergerückt, wird biederer und alltäglicher. Wieviel bescheidener, trivialer wirkt das olympische Milieu in der „Apotheose der spanischen Monarchie“ als innerhalb des Weltbildes der Würzburger Stiegenhausdecke! Wenn Tiepolo in Madrid eine Verkündigung Mariens malt (Madrid, Slg. Luna Villahermosa), so spielt die Szene in einer niedrigen, kärglich möblierten bürgerlichen Stube, und die Wolken, auf denen der Engel hereinschwebte, ziehen wie Schwaden von Küchendünsten durch das offene Fenster. – Fast automatisch scheint sich hier noch einmal eine Annäherung an die Graphik Rembrandts zu vollziehen. Sicher hat der Kontakt mit der spanischen Barockkunst dieses neue Ansiedeln der christlichen Themen im Bereich des Alltäglichen und Volkstümlichen mitbewirkt. Den neuen Typus von Tiepolos Assunta im Prado, einer schönen, einfach gekleideten, etwas biedereren Frau aus dem Volke, glaubt man aus Madonnendarstellungen Murillos zu kennen.

Das selbständige Porträt spielt in Tiepolos Schaffen nur eine sehr untergeordnete Rolle. Wir kennen zwar die lebensvollen Künstlerbildnisse innerhalb der Europadarstellung des Würzburger Stiegenhauses; aber außer dem lebensgroßen ganzfigurigen, seltsam ironisch-dämonisierenden Prokuratorenbildnis in der Galleria Querini-Stampalia (no. 57; *Abb. 7*) gibt es nur das für die Accademia dei Concordi in Rovigo (vermutlich nach einer cinquecentesken graphischen Porträtadarstellung) gemalte Bildnis des Humanisten Antonio Riccobono (no. 51), das sich im Malstil bewußt Renaissancegemälden, d. h. Werken Tizians oder des Paolo Veronese annähert, im Porträttypus, im ovalen Bildformat, in der Art der Milieu- und Tätigkeitsandeutung jedoch von Rembrandtradierungen angeregt scheint. Die übrigen in Udine gezeigten „Teste“, der Orientale aus dem Martin von Wagner-Museum in Würzburg (no. 62) und der rembrandteske Greisenkopf aus Triester Privatbesitz (no. 65), aber auch die raffiniert gemalten Brustbilder der Frau mit dem Papagei und der Lautenspielerin, die trotz ihrer etwas leeren „angeschminkten“ Schönheit bestechen, sind Kabinettbilder ohne Anspielung auf eine bestimmte Person, jedenfalls ohne Porträtcharakter. – Das Prokuratorenbildnis (*Abb. 7*) ist ein Staatsporträt. Es wurde, sicher zur Zufriedenheit der Besteller, von dem berühmtesten venezianischen Maler seiner Zeit ausgeführt, und es spiegelt wie die vielen früheren Gemälde dieser Gattung Glanz und Hoheit

der „Serenissima“. Aber es spiegelt zugleich unverkennbar das Schablonenhafte, den überholten Anspruch und Prachtaufwand der zu Ende gehenden, ausgezehnten Republik. Es ist etwas von dem beißenden Witz einer politischen Satire in diesem Bild, in dem von dem Grimm der Löwenfratze paraphrasierten bedeutsamen Ernst dieses häßlichen Gesichtes, das seltsam verloren und zusammenhanglos – wie hineinmontiert – hinter den metallisch sperrigen Gewandpartien auftaucht. Die sonderbare Anordnung der beiden nur als dunkle Flächen in Erscheinung tretenden breiten Säulen verstärkt noch diesen Effekt. Die Art der vereinfachenden Zergliederung und kubischen Verhärtung, die die Form dieser roten Prachtrobe hier erfährt, läßt an manche der zahlreichen Karikaturzeichnungen denken, die sich von Tiepolo erhalten haben. – Auch die seit den venezianischen Renaissanceporträts geläufige (und geforderte) raffinierte malerische Behandlung der Ärmeldraperie scheint hier übertrieben. Der allzu aufgeplusterte Ärmel, der schräg über der behandschuhten, teigig-unförmigen Hand eine tiefe dunkle Höhle bildet, hat nur noch eine ganz unsubstantielle, nebulöse Wirkung. Denkt man an vergleichbare Bildnisse von Tizian, Tintoretto oder Veronese, so erscheint das Ganze hier doch ein wenig wie eine Maskerade. Gerade der feine sarkastische Unterton macht dieses Bild – abgesehen von der hohen malerischen Qualität – zu einem der faszinierendsten Werke der Porträtkunst.

Für die etwas unzureichende Dokumentation der letzten Schaffenszeit Tiepolos in Madrid – es fehlten vor allem der Washingtoner Bozzetto zum Deckenbild der Apotheose Spaniens und das wichtige Epiphaniabild des Metropolitan Museums – entschädigten die letzten Räume der Mostra mit den Werken der Tiepolosöhne. Von Giandomenico, dem älteren und offenbar sehr viel begabteren von beiden, dessen Namen man vornehmlich mit den zahlreichen Jahrmarkts- und Karnevalsbildern oder auch mit den betont naiven und einfachen Bauernszenen in der Foresteria der Villa Villmarana in Zusammenhang bringt, sah man u. a. die höchst eigenwillige Komposition der „Entkleidung Christi“ von den Kreuzwegstationen in S. Polo in Venedig (no. 78a; Abb. 8a). Das Bild war offenbar erst nach Durchlegung des Kataloges noch hinzugenommen worden. Angeregt von Ecce Homo-Radierungen Rembrandts beschreibt der Künstler die Szene wie eine auf erhöhtem Podest sich abspielende Exekution. Der ganz leere helle Grund, der sich auch unterhalb Christi fortsetzt, distanziiert jedoch die Entkleidungsgruppe von den Zuschauern, gibt ihr einen anderen Realitätsgrad. Es ist fast so, als ständen hier Neugierige vor dem mit einer Moritat bemalten Leinwandbild eines „cantastorie“, wie ihn Giandomenico selbst in dem Gemälde der Slg. Suida Manning in New York (no. 79) gemalt hat. Der Betrachter fühlt sich in eine Jahrmarkt-Schaubudenatmosphäre versetzt, tritt hinter die zahlreichen Rückenfiguren. Die von den übrigen Zuschauern abgesetzte und ganz „à la mode“ gekleidete Gruppe der hübschen jungen Mutter mit ihrer Tochter – die Dame wendet sich ostentativ uns zu – gibt uns in anderer, neuer Weise als die geläufigen in die Szene einführenden Rückenfiguren (wie etwa der bärtige Alte links) eine unmittelbare Identifikationsmöglichkeit als Augenzeugen des Vorgangs. Auch in der modisch-aparten Farbkombination ihrer Kleider sind die beiden Figuren von den übrigen klar unter-

schieden. Das Kleid der Mutter zeigt ein bläuliches Schiefergrau, Kleid und Haarschleife der Tochter sind aus weinrot-goldgelb changierendem Seidentaft. Die Gesamtwirkung der Szene ist eher sachlich informativ als erschütternd oder sentimental mitleiderregend. In der prägnanten Flächenfiguration mit der raum- und atmosphärenlosen hellen Hintergrundfolie hat dieses Bild etwas von der Eindeutigkeit und kommunikativen Schlagkraft eines guten Werbeplakates.

Diese Kreuzwegstation des Giandomenico, um 1747 – 49, also gleichzeitig mit den Palazzo-Labia-Fresken des Vaters oder mit dessen Ölbergsszene und der Dornenkrönung in der Hamburger Kunsthalle (no. 35 u. 36) entstanden, läßt erkennen, wie der etwa Einundzwanzigjährige hier sehr bewußt einen eigenen, von der Kunst des Vaters deutlich unterscheidbaren – letztlich moderneren – Stil entwickelt. Für ihn, der noch als reifer Mann im Schatten des so berühmten und von ihm zweifellos verehrten Vaters lebte und arbeitete, bedeutete dessen Kunst eine Art zusammenfassender Retrospektive auf die große italienische Tradition, deren Figurenrepertoire, Kompositionsschemata und koloristische Möglichkeiten er fast automatisch mit der technischen Vervollkommnung während der jahrzehntelangen Zusammenarbeit sich aneignete. Giandomenico selbst setzte sich nicht mehr mit Veronese, Tizian oder Tintoretto auseinander, sondern mit den zeitgenössischen venezianischen Spezialmalern, mit den naiven Genesenen des Pietro Longhi und seiner Schüler, mit den bukolisch-idyllischen Landschaften des Giuseppe Zais und den Klosterinterieurs des Magnasco. Daneben zeigt sich bei ihm als väterliches Erbe die besondere Wertschätzung für die Radierungen Rembrandts und ein ausgeprägter Sinn für Satire und Karikatur, der sich vor allem in den an Longhi orientierten, jedoch das Milieu stark ironisierenden Zeichnungen des gutbürgerlichen Alltags und mehr oder weniger auch in den Jahrmarkts- und Straßenbildern bemerkbar macht.

Den Stil des 56jährigen Giandomenico zeigte der Bozzetto aus dem Metropolitan Museum mit der Darstellung der „Glorie des Jacopo Giustiniani“ (no. 87; *Abb. 8b*). Der Künstler gewann damit 1783 die Konkurrenz für das Deckenbild im großen Saal des Palazzo Reale in Genua. Das Gesamtarrangement wirkt – verglichen etwa mit der Würzburger Stiegenhausdecke – wie der unglückliche Versuch, eine berühmte große Inszenierung auf einer Provinzbühne nachzuahmen. Im Gegensatz zu seinem jüngeren Bruder Lorenzo, der – seit 1768 als „pintor del camera“ eingestellt – sich in Madrid offenbar sehr schnell an Mengs anschloß und der nach 1770, nach des Vaters Tod, zunächst in Spanien blieb, war Giandomenico noch im gleichen Jahre nach Venedig zurückgekehrt, wo man ihn bereits 1772 zum Lehrer an die Akademie berufen hatte. Bei solchen Aufgaben wie der der Genueser Decke hat er offenbar noch ganz im Stile seines Vaters weitergemalt, und es ist bezeichnend, daß er mit dieser Art von Malerei seine Konkurrenten in Genua aus dem Felde schlug. Nur bei manchen Details, etwa bei der an politische Karikaturen erinnernden allegorischen Figur in einer der Gewölbeecken (*Abb. 8b*), die das Memento auf den langen Bestand der Genueser Republik wie ein politisches Manifest vorzeigt, scheint es sich bemerkbar zu machen, daß diese Apotheose der alten Ordnung zugleich ihr Schwanengesang ist,

daß diese Deckenmalerei wenige Jahre vor Beginn der französischen Revolution ausgeführt wurde.

Der Katalog der Tiepolo-Mostra erschien in zwei Bänden, von denen der zweite den Zeichnungen und Radierungen gewidmet war; der Malereiband, nicht gerade sehr handlich für den Ausstellungsbesucher, bringt neben Abbildungen und Texten zu den gezeigten Werken, reich bebilderte einführende Essays zu den einzelnen Schaffensperioden Tiepolos und zu der Tätigkeit seiner Söhne. Diese eingeschobenen Abschnitte, die zugleich zahlreiche (meist vorzügliche!) Farbabbildungen enthalten, machten es möglich, auch die nicht verfügbaren Bilder und vor allem die umfangreiche Freskenproduktion in die vergleichende Betrachtung miteinzubeziehen.

Günter Passavant

REZENSIONEN

JULIUS S. HELD, *Rembrandt's Aristotle and Other Rembrandt Studies*. Princeton N. J. (Princeton University Press) 1969. 155 Seiten, 133 Abbildungen auf Tafeln. \$ 10.00

Die in diesem wichtigen Buch gesammelten Aufsätze, die sich mit dem Bedeutungsgehalt einiger Bilder Rembrandts beschäftigen, sind in einer Zeitspanne von 25 Jahren entstanden. Drei davon wurden schon 1944, 1950 und 1964 veröffentlicht. Zwei dagegen waren noch unbekannt: die Titelstudie über das New Yorker Aristotelesbild und die über die dortige *Juno*. Der letzte Aufsatz, vor mehr als 20 Jahren in Art News gedruckt, fand als einer der ersten Versuche, die romantische Legende von dem verkannten Rembrandt zu zerstören, besondere Beachtung ("Rembrandt: Truth and Legend", ursprünglich von dem Herausgeber "Debunking Rembrandt's Legend" genannt). Die drei ersten Studien des Buches sind mustergültige Monographien, die den drei wertvollen New Yorker Gemälden Rembrandts gewidmet sind.

Die 1944 im Art Bulletin veröffentlichte Studie über den *polnischen Reiter* der Frick Sammlung ist bereits zu einem Klassiker der Literatur zur Ikonographie der Rembrandtbilder geworden. Längere Zeit galt sie in ihren Ergebnissen als endgültig. In den letzten Jahren wurde mehrfach wieder über das Bild geschrieben; andere Interpretationen wurden vorgeschlagen, von denen die bisher letzte das berühmte Werk ganz anders deutet als Julius Held es tat, und zwar als ein biblisches Thema – den Auszug des verlorenen Sohnes aus dem Schloß seines Vaters (C. Campbell, Warburg Journal, 1970). In einem Appendix diskutiert Held die Ansichten einiger seiner Nachfolger, konnte sich aber noch nicht mit diesem letzten (zuerst auf der Berliner Rembrandttagung 1970 vorgetragenen) Vorschlag auseinandersetzen.

Es ist hier nicht die geeignete Stelle, in eine detaillierte Diskussion einzutreten. Die Studie von Campbell und sein Deutungsvorschlag haben viel Überzeugendes; es scheint aber, daß der englische Gelehrte nicht das letzte Wort über das Bild gesprochen hat; man weiß, daß sich noch ein anderer, holländischer Aufsatz im Druck befindet. Es darf aber eine Schwierigkeit erwähnt werden, die von dem Rezensenten empfunden wurde, als er seine eigene Auffassung über die Entstehung des Bildes formulierte (Oud Holland, 1969), die sich auf Helds expressive Leseweise des Werkes stützte.