

Bull, who has recently restored the painting, and Joyce Plesters, who has analysed numerous pigment samples, presented a substantially new analysis of the surface of the painting and the intervention of different artists who had worked upon it from the same X-ray. Their results will be published in the September issue of the journal of the National Gallery of Washington.

Scientific evidence is at its most useful when used as an adjunct to other evidence, as part of that complex interplay of facts that is necessary in the history of art, but not as the sole criteria for attribution. Hornig's formalistic monograph gives us a very lopsided view of Giorgione. His constant assertion, again taken from Vasari, that the definitive characteristics of Giorgione's style are certain clumsinesses, is essentially a negative stance. His adaptation of Vasari's criteria allows him to disregard both questions of iconography and those more hidden morphological and psychological characteristics of style that Morelli did discover. It is perhaps not accidental, that despite its innumerable faults, the author of the most interesting modern monograph on Giorgione, remains George Martin Richter, who was the son of one of Morelli's closest students Jean Paul Richter.

Jaynie Anderson

MICHAEL LEVEY, *Giambattista Tiepolo. His Life and Art*. New Haven und London, Yale University Press 1986; 302 Seiten, 238 Abbildungen.

Die Tiepolo-Forschung ist in den vergangenen zwanzig Jahren ausgesprochen rege gewesen. Nachdem mit den Werkverzeichnissen von Antonio Morassi (1962) und Anna Pallucchini (1968) eine gute Grundlage gelegt worden war, wurde unsere Kenntnis in vieler Hinsicht durch Ausstellungen und Einzelveröffentlichungen vertieft. Die älteren Tiepolo-Monographien von Molmenti (1909), Sack (1910) und auch von Morassi (1955) mußten mittlerweile als hoffnungslos überholt gelten. Es war also an der Zeit, eine zusammenfassende Monographie über diesen Künstler vorzulegen, der im Italien des 18. Jahrhunderts alle anderen in den Schatten stellte. Diese Arbeit hat nun Michael Levey, Direktor der National Gallery in London, unternommen, der durch seine zahlreichen Publikationen zur Malerei des 18. Jahrhunderts bestens bekannt ist. Der von ihm vorgelegte Band fällt sogleich durch seine hervorragende Ausstattung, insbesondere durch seine teilweise exzellenten Farbabbildungen auf. Der Autor legt keine umfassende Monographie mit Werkkatalog vor, sondern führt den Leser durch alle wichtigen Stationen von Tiepolos Leben und Werk, wobei er in der Kapiteleinteilung den wohlbekanntesten Schaffensphasen des Malers folgt. Die besondere Stärke des Buches liegt in seinem Stil. Es ist höchst lebendig geschrieben und ausgesprochen angenehm zu lesen. Die Lektüre ist vor allem dort ein Vergnügen, wo der Autor eindringlich und mit oft sehr originellen Formulierungen einzelne Werke beschreibt und analysiert. So wird der Leser einfühlsam und nachdrücklich zugleich zu einem Verständnis der künstlerischen Form Tiepolos hingeführt. In gewisser Absetzung von früheren Urteilen betont Levey dabei das zeichnerische Element bei Tiepolo. Auf's Ganze gesehen jedoch behandelt er vorwiegend den Maler.



Die Chronologie von Tiepolos Werk ist glücklicherweise über weite Strecken gesichert, so daß sich der Autor auf festem Boden bewegen kann und andererseits diesbezüglich auch nichts Neues von ihm zu erwarten ist. Lediglich beim Frühwerk gibt es noch einige Unsicherheit und viele offene Fragen. Die Behandlung dieser Schaffensphase hätte man sich deswegen ausführlicher gewünscht. Levey beschränkt sich auf die anerkannten Hauptwerke und geht schwierigeren Diskussionen aus dem Wege. Bedauerlich ist es beispielsweise, daß er den Aufsatz Bernard Aikemas in den *Florentiner Mitteilungen* 1982 über Tiepolos Arbeiten im Ospedaletto nur am Rande erwähnt. Wenn die dort erneut vorgeschlagene Zuschreibung von fünf weiteren Figurenpaaren an Tiepolo und die daraus gefolgerte Chronologie richtig sind (was durchaus noch zu diskutieren wäre), hätte das für die Beurteilung von Tiepolos Anfängen erhebliche Konsequenzen. Die Opferung Isaaks, von Levey, wie in der Literatur zumeist üblich, an den Anfang der Entwicklung Tiepolos gestellt, wird von Aikema auf 1725/26 datiert. Levey bleibt also im wesentlichen bei der „konventionellen“ Chronologie und äußert nur zur Entstehungszeit einzelner Frühwerke neue Vermutungen, die freilich Widerspruch hervorrufen müssen. Als Beispiel sei auf das Fresko der hl. Theresa in der Chiesa dei Scalzi hingewiesen, das von Anna Pallucchini auf 1724/25 datiert wurde. Für Levey ist es erst nach Piazzettas Deckenbild in Ss. Giovanni e Paolo entstanden, und zwar gegen 1730. Zugleich nimmt er an, daß Tiepolo seine Fresken im Palazzo Archinto in Mailand bereits 1729 begonnen haben müsse, was sicher zutrifft. Damit ergibt sich eine zeitliche Überschneidung, die bei einem Detailvergleich des Mailänder Werkes mit dem venezianischen wenig überzeugen kann.

Gerade angesichts der neu entstandenen Unsicherheit über den Frühstil wäre auch eine breitere Diskussion der künstlerischen Einflüsse wünschenswert gewesen, die Tiepolo in seinen Anfängen prägten. Man hätte gerne mehr über sein Verhältnis zu den „tenebroso“, zu den Malern der beiden Generationen vor ihm, erfahren. Levey verweist nur auf die nächstliegenden Künstler, nämlich auf Lazzarini, Piazzetta und Bencovich und darüber hinaus (S. 7) in einem etwas zu raschen Schluß auf Caravaggio. Eine derartig verkürzte Argumentation begegnet einem übrigens auch bei der Behandlung der Galerie in Udine, wo S. 33 behauptet wird, daß die Architekturmalerei Mengozzi Colonnas letztlich auf das Gewölbe der Galleria Farnese zurückgehe. Das ist schwer einsehbar bei der völlig anderen Behandlung der Scheinarchitektur, der Anlage der Bildrahmen, die als Öffnungen gedacht in das gemalte Gurtsystem eingespannt werden. Die darauf aufbauende Bildauffassung Tiepolos ist mit ihrer Schrägsicht-Perspektive typisch venezianisch und hat mit dem in der Galleria Farnese realisierten System der *quadri riportati* nichts mehr zu tun.

In der Behandlung der Werke der dreißiger Jahre legt der Autor besonderes Gewicht auf die 1943 zerstörten Fresken im Palazzo Archinto in Mailand, und das mit Recht, denn diese in der jüngeren Literatur vernachlässigten Werke bedeuteten für Tiepolo den endgültigen Durchbruch. Aufs Ganze gesehen rückt Levey allerdings in dieser mittleren Schaffensphase Tiepolos die großen Freskendekorationen zu sehr in den Vordergrund, so daß die Betrachtung der zahlreichen Altarbilder zu kurz kommt, auch wenn natürlich die wichtigsten, etwa die Bilder in der Fava, in S. Alvise, bei den Gesuati in Venedig oder die großen Werke in Bergamo und Verolanuova behandelt werden. In den Kapiteln,



die den vierziger Jahren gewidmet sind, sind die Fresken im Palazzo Clerici in Mailand und im Palazzo Labia in Venedig die Eckpfeiler. Zusätzliche Aspekte bringt Levey hier mit der Darlegung der Anfänge Domenico Tiepolos und der Beziehung Giambattistas zu Algarotti. Dabei steht das Thema des „Banketts der Kleopatra“ im Mittelpunkt, denn auf die Entstehung der großen Melbournner Fassung hatte Algarotti, wie Levey früher einmal dargelegt hat, unmittelbaren Einfluß genommen. Allerdings kann die zum Palazzo Labia hinführende Entwicklungsreihe, die der Autor im folgenden aufbaut, nicht widerspruchslos hingenommen werden. Die beiden querformatigen Bozzetti (Abb. 144 und 145) haben mit den Labia-Fresken noch nichts zu tun, sondern mit den beiden riesigen Gemälden in Rußland (A. Pallucchini, Nr. 176 und 177). Die von Levey aufgestellte Behauptung (S. 155), daß anfänglich die Querformate für den Palazzo Labia vorgesehen gewesen sein könnten, ist angesichts der baulichen Gegebenheiten nicht haltbar. Insgesamt jedoch ist Leveys Darstellung, was die künstlerische Entwicklung Tiepolos angeht, überzeugend. Das gilt auch für die folgenden Kapitel, in denen Würzburger Fresken, die letzten Werke in Italien und die abschließende Schaffensphase in Spanien behandelt werden.

Sehr viele Einwände sind dagegen dort zu machen, wo es um die Deutung der Werke geht. Hier gibt sich der Autor zu schnell mit oft Gesagtem zufrieden. Ein erstes Beispiel dafür ist der Abschnitt über die Galerie in Udine, deren Programm ein bislang ungelöstes Rätsel ist. Levey bezieht sich auf einen Aufsatz W. L. Barchams in der *Muraro-Festschrift* 1984, in dem versucht wurde, das Programm als Anspielung auf die politische Situation des Patriarchats von Aquileia zu deuten. Doch Barcham kann seine Interpretation nicht mit zeitgenössischen Quellen belegen, und sie ist auch nicht in Übereinstimmung zu bringen mit den Deutungen, die die dargestellten Szenen in barocken Bibelkommentaren gefunden haben. So spielt beispielsweise der in seiner Interpretation der Rahel-Episode (und damit für den Gesamtsinn des Programmes überhaupt) entscheidende Gedanke, daß Rahel mit den Götzenbildern Labans das ihr zustehende Erbe an sich gebracht habe, in den Kommentaren zu dieser Stelle keinerlei Rolle. Levey folgt der Interpretation Barchams nur mit einer gewissen Skepsis (vgl. S. 36), forscht aber nicht weiter. Hier wäre ein Neuansatz notwendig, in dem einerseits auf der Basis der zeitgenössischen Theologie der rote Faden des ikonographischen Programms herausgearbeitet und andererseits die teilweise geradezu ironisierende Auffassung der Themen durch Tiepolo herausgestellt werden müßte.

Es hat in der Tiepolo-Forschung fast schon Tradition, daß die Bedeutung und die Verwendung von Personifikationen nicht ernsthaft untersucht wird. Auch von Levey werden wieder viele fehlerhafte Benennungen weitergereicht, die mit genauerem Studium ikonographischer Quellen leicht zu korrigieren gewesen wären. Zwar heißt es im Hinblick auf die Personifikationen-Folge der Villa Loschi, daß mit wenigstens einem der Fresken zu belegen sei, daß Tiepolo die Ripa-Ausgabe von 1611 benutzt habe (S. 68). Doch weder diese noch eine andere Ausgabe scheint konsultiert worden zu sein, denn sonst hätte beispielsweise die Gruppe in Abb. 73 nicht wie schon bei A. Pallucchini als „Industry triumphing over Idleness“ gedeutet werden können, sondern wäre richtig mit „Vigilanza e sonno“ bezeichnet worden (Ripa, Ausgabe 1603, S. 503 und 465). Falsch ist auch die Benennung „Innocence banishes Vice“: die am Boden liegende Gestalt ist durch ihre At-



tribute eindeutig als „inganno“ bezeichnet (Ripa, a. a. O. S. 228 f.). Das Deckenbild der Villa Cordellina deutet Levey als „Virtue and almost certainly Glory, but arguably Nobility“ und schiebt damit die richtige Deutung beiseite, denn hier handelt es sich eindeutig um Nobilitas, die eine Statuette Minervas emporhält (die Personifikation der Gloria trägt eine Siegesgöttin). Daran hätte man weitere Überlegungen anknüpfen können, da gerade diese Kombination von Nobilitas und Virtus bei Tiepolo vielfach wiederkehrt. Sie war ein Topos der profanen Dekorationsprogramme, eine Figurenkonstellation, die dem Selbstverständnis der Auftraggeber in besonderem Maße entsprochen zu haben scheint. Andere Beispiele dafür sind etwa in Mailand, Slg. Scrotti; Venedig, Palazzo Barbarigo; Florenz, Slg. Bonacossi; Venedig, Pal. Rezzonico, die in den Werkverzeichnissen von Morassi oder Pallucchini freilich fast alle verkannt wurden (vgl. auch Levey S. 225).

Recht oberflächlich ist der Autor auch mit dem Problem der antiken Themen im Werk Tiepolos umgegangen. Der monumentale Zyklus, den er für den Palazzo Dolfin malte, ist ein Paradebeispiel für das im 18. Jahrhundert zu einer letzten Blüte gelangte exemplarische Geschichtsdenken. Auch spätere Werke, zum Beispiel die Fresken der Villa Cordellina, zeigen, daß sich Tiepolo diese Geschichtsauffassung ganz zu eigen gemacht hatte. Geschichte ist hier nicht Selbstzweck, sondern eine besondere Spielart der Allegorie.

Die an sich recht ausführliche Behandlung der großen Freskendekorationen der Reifezeit Tiepolos enttäuscht ebenfalls dadurch, daß die Interpretationen nicht systematisch durchgeführt werden. Beim Palazzo Labia beispielsweise begnügt sich der Autor im wesentlichen mit den wohlbekanntesten Vermutungen, daß diese Bilder „des Vereins der un-nachahmlich Lebenden“, wie es bei Plutarch heißt, den scheinbar unerschöpflichen Reichtum der Familie spiegeln sollen (S. 148). Welche Bedeutung das Deckenbild in diesem Kontext hat, wird nicht genauer untersucht, obwohl man bei der Deutung von Barockdekorationen doch, wie Wilhelm Mrazek in seiner *Ikonomie der barocken Deckenmalerei* gezeigt hat, gerade von der Mitte ausgehen sollte. Schon die Benennung der Figuren ist ungenau: „a rider who is probably Bellerophon, on Pegasus, ascending on a virtually stream-lined steed towards the gold-draped figure of Princely Glory, seated beside a pyramid symbolising Eternity“ (S. 144). Abgesehen davon, daß die Pyramide Attribut der „gloria dei principi“ ist, verlangt die Anwesenheit einer mythologischen Gestalt in diesem Zusammenhang nach einer Erklärung, die auch wieder bei Ripa zu finden wäre, bei dem Bellerophon als Personifikation der Virtus fungiert. Auch hier geht es also wieder um den Triumph der Tugend, und im Licht dieser Aussage müssen die Wandfresken gesehen werden. Da wäre ein Blick auf die zeitgenössische Literatur notwendig, in der — etwa bei Marmontel — Kleopatra nicht nur als verschwenderische Verführerin, sondern zuweilen durchaus auch als positive Gestalt, als entsagungsbereite Heldin erscheinen kann.

Vollkommen rätselhaft bleibt auch hier wieder das Fresko der Galerie des Palazzo Clerici in Mailand. Zur Deutung begnügt sich Levey mit allgemeinen Vermutungen: „It is perhaps the sun of Austria that is rising to illumine the World at the Palazzo Clerici, but Apollo is present also as protector of the arts. Mercury too is prominent on the ceiling, suggesting that intellectual light is another aspect of the theme“ (S. 98). Eine Be-



gründung für die Vermengung verschiedener Bedeutungsebenen wird nicht gegeben. Grundsätzlich wäre es schon möglich, daß wir es hier mit einer politischen Sonnensymbolik zu tun haben, die dann aber auf Kaiser Karl VI. bezogen sein müßte, der im Jahr der Entstehung des Freskos starb, und nicht einfach auf Österreich. Das Fresko Trogers in der Kaiserstiege in Göttweig könnte zum Vergleich herangezogen werden. Damit würde sich aber schwerlich der vermutete andere Aspekt von dem im Fresko versinnbildlichten „intellectual light“ vertragen. Die Interpretation der Mailänder Galerie ist alles andere als gesichert. Hier ist noch viel Quellenarbeit zu leisten. Der Autor macht die Deutung allerdings dadurch zusätzlich kompliziert, daß er, wie andere vor ihm, einen Bozzetto in Fort Worth (S. 96) mit dem Clerici-Fresko zusammenbringt. Das ist ganz sicher ein Irrweg. Zwar stimmen einige Figuren überein, thematisch jedoch ist der Bozzetto anders ausgerichtet, denn die Darstellungen der Erdteile und Künste fehlen beispielsweise, und die grundsätzlichen Unterschiede in den Proportionen des Formats darf man nicht so leicht zur Seite schieben, wie Levey es tut.

Völlig anders als bei den Galerien in Udine oder Mailand ist die Forschungslage bei den Würzburger Fresken. Die lebhafteste Debatte jedoch, die in der deutschen Kunstgeschichte in den letzten zwanzig Jahren um diese Fresken geführt wurde, wird von Levey nicht berücksichtigt. Er kennt offensichtlich nur das Buch von M. v. Freeden und C. Lamb (1956) und nicht die Aufsätze von G. Bott (1965), von E. Simon (1971) und vom Rez. (1979) und ebensowenig das Buch des Rez. (1980, in ital. Übersetzung 1981), auch wenn es in den Anmerkungen erscheint und Farbtafeln daraus wiederverwendet werden. Wir werden uns wohl daran gewöhnen müssen, daß in der internationalen Fachdiskussion auf deutsch geschriebene Publikationen in zunehmendem Maße unbeachtet bleiben. Für einen Rezensenten ergibt sich daraus eine mißliche Situation, denn in der Entgegnung müßte wiederholt werden, was andernorts längst ausführlich gesagt wurde. Hier kann nur auf die angeführten Publikationen verwiesen werden. Lediglich einige besonders wichtige Punkte sollen angesprochen werden. Bei der Behandlung des Kaisersaales kommt wieder die Gesamtinterpretation des Programmes zu kurz. Es wird dem Leser nicht deutlich gemacht, daß das Deckenbild Verknüpfung und Überhöhung der Szenen an den Wänden ist. Die von Domenico Tiepolo ausgeführten Supraporten werden nicht erwähnt, trotz ihres wichtigen Stellenwertes im Programm. In ihnen nämlich wird das auch für die Hauptbilder fundamentale Wechselverhältnis von weltlicher und geistlicher Macht noch einmal auf einer sozusagen überregionalen Ebene thematisiert. Verschwiegen werden auch Tugendpersonifikationen in den StICKKAPPEN, die die Bilderfolge mit einem Fürstenspiegel ergänzen. So bleiben die politischen Intentionen des komplizierten Programmes undeutlich, mit dem der Würzburger Fürstbischof angesichts drohender Säkularisierungstendenzen im Reich auf die althergebrachten Rechte pochte und an die Verpflichtung des Kaisers als „*protector ecclesiae*“ erinnerte.

Im Kapitel über das Treppenhausfresko wiederholt Levey falsche Vorstellungen über die anfängliche Konzeption des Freskos, die uns im Bozzetto in New York überliefert wurde (S. 194). Der Bozzetto muß zusammen mit einem Auvera zugeschriebenen Entwurf für die Eingangswand zum Weißen Saal gesehen werden, der auf einem kleinen Balkon den Fürstbischof und sein Gefolge zeigt. Diese Gruppe ist schwerlich unterhalb der Darstellung Amerikas vorstellbar, sondern nur unter der Darstellung Europas. Diese



beiden Erdteile hatten also von Anfang an ihren festen Platz. Nur Afrika und Asien haben ihre Seiten getauscht, und zwar als Folge der Drehung Apolls, denn die ursprüngliche Idee Tiepolos war, daß dem Betrachter, der den unteren Treppenabschnitt hinaufschritt, der Götterbote Merkur entgegenkommen sollte, um ihn auf den Sonnengott hinzuweisen, der dann vom Wendepodest der Treppe aus zu erblicken war.

Seine Deutung des Treppenfreskos faßt Levey in dem Satz zusammen: „The message of the ceiling becomes metaphorically as well as literally one of enlightenment” (S. 198). Diese Aussage wird nicht weiter begründet und sie wäre auch wohl kaum zu begründen, denn sie geht an allem vorbei, was für das Fresko und für den am Würzburger Hof herrschenden Geist belegbar ist. Die Argumentation des Rez. in seinem Aufsatz im *Münchener Jahrbuch* 1979 kann hier natürlich nicht wiederholt werden. Einige Worte müssen genügen. Eindeutiges Thema auf der wörtlichen Aussageebene des Fresko ist der Aufgang der Sonne über der Welt. Dieses Thema ist zusammenzubringen mit einer geradezu exzessiven Verwendung fürstlicher Sonnensymbolik anlässlich des Todes des Auftraggebers, der ein Jahr nach der Vollendung von Tiepolos Werk starb. Im *Castrum doloris* wie in den Trauerpredigten wurde der Verstorbene als Sonne „*Franciae orientalis*” gefeiert. In den Predigten wird zudem deutlich, daß der Concetto des Programmes in Matthäus Kap. 5, 25 auch ein biblisches Fundament hat: Die Sonne, die über Guten wie Bösen aufgeht, ist Bild des milden und gerechten Fürsten, und als solcher ließ sich Karl Philipp von Greiffenklau in Tiepolos Fresko feiern.

Bei der Deutung späterer Fresken läßt das Buch Leveys gleichfalls viele Fragen offen. Die Behandlung des großen Deckenfreskos der Villa Pisani in Stra kommt über das Benennen einiger weniger Figuren nicht hinaus. Allerdings wurde zu diesem Fresko bislang noch kein tragfähiger Ansatz für eine umfassende Analyse vorgelegt. Anders ist die Situation hingegen bei den Fresken des Palacio Real in Madrid, bei denen sich Levey ebenfalls mit einer höchst oberflächlichen Beschreibung begnügt. Es ist unbegreiflich, daß er die ausführlichen Erläuterungen von F. J. Fabre, *Descripción de las Alegorias pintadas en las Bóvedas del Palacio Real de Madrid*, Madrid 1829, nicht berücksichtigt hat. Dieses Buch wurde mit einer ganz erstaunlichen ikonographischen Kenntnis geschrieben. Seine Benennungen der Personifikationen halten fast alle einer genaueren Überprüfung stand. Die *Descripción* Fabres ist so ein optimaler Ausgangspunkt für die immer noch ausstehende umfassende Interpretation, die die Fresken des Palacio Real vor dem Hintergrund des Selbstverständnisses der spanischen Monarchie, wie es sich aus zeitgenössischen Quellen herauslesen läßt, zu analysieren hätte.

Als Fazit kann man sagen, daß Leveys Buch die Tiepolo-Forschung nicht weitergebracht hat. Es faßt Bekanntes zusammen, führt den Leser zwar sehr einfühlsam an die künstlerische Gestaltungsweise Tiepolos heran, macht sich aber die Aufgabe der Sinndeutung allzu leicht. Die Desiderate der Tiepolo-Forschung bleiben weiterhin offen. Neben den angeschnittenen Interpretationsfragen ist es vor allem die Frage des Standortes Tiepolos im geistigen Leben seiner Zeit. Tiepolo wird immer noch viel zu isoliert gesehen. Algarotti kann doch nicht der einzige Gebildete gewesen sein, der anregend für Tiepolo war. Das überaus lebendige Theaterleben seiner Heimatstadt kann doch nicht völlig wirkungslos an diesem Künstler vorbeigegangen sein. Wir sind mit unserer Arbeit an einem historisch angemessenen Tiepolobild offensichtlich noch lange nicht am Ziel.

Frank Büttner