

SVETLANA ALPERS, MICHAEL BAXANDALL

Tiepolo and the Pictorial Intelligence

New Haven – London, Yale University Press 1994. 186 Seiten. 170 großenteils farbige Abbildungen. Soeben ist eine deutsche Ausgabe erschienen: Tiepolo und die Intelligenz. Aus dem Englischen von Ulrike Bischoff. Berlin, Dietrich Reimer Verlag 1996. 186 Seiten, 170 großenteils farbige Abbildungen. DM 98,-

Das Urteil über Giambattista Tiepolos 'Kreuztragung' in S. Alvise in Venedig fällt hart, aber eindeutig aus. Das große Gemälde zeige den Maler »straining under the dramatic and monumental requirements which in the oil sketch in Berlin (...) he was able to avoid.« Und dennoch: »there is much marvellous local painting here, including a number of his recurrent motifs – back views, orientals, trees, poles and one dog – and other local pleasures, too, even though the whole falls apart.« (S. 171) Nur das pittoreske, ausgefallene Detail ist bemerkenswert, etwa in der 'Taufe Christi' der Cappella Colleoni in Bergamo »the reflections on Christ, the conflated pair of angels«, nicht zu vergessen »the inconsequential stick-like shrub in the centre.« (S. 167) Für solche reizvollen Freiheiten in der Darstellung ist ein ernstes religiöses Sujet natürlich eher hinderlich. So wird zur frühen 'Kreuzigung' in S. Martino in Burano lapidar notiert: »Thief at right in clever pose, but the dramatic demands are too violent for Tiepolo to blossom here, and the composition does not cohere.« (S. 173)

Hinter dem Ästhetizismus und dem apodiktischen Gestus solcher Sätze vermutet man vielleicht einen etwas blasierten englischen Connoisseur des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Sie stammen jedoch von zwei Professoren der Universität Berkeley in Kalifornien, die beide zum Establishment der methodisch avancierten Kunstwissenschaft der Gegenwart zählen. Svetlana Alpers (*The Art of Describing, Rembrandt's Enterprise, The Making of Rubens*) und Michael Baxandall (*Giotto and the Orators, Painting and Experience in*

Fifteenth Century Italy, Patterns of Intention) haben gemeinsam ein Buch über Tiepolo verfaßt. Die zitierten Aussagen finden sich hier in einem Anhang – einer Liste mit den noch *in situ* zu bewundernden Werken –, sie stehen aber in einer alles andere als peripheren Position gegenüber dem eigentlichen Anliegen der Studie. Ihr Gegenstand ist nämlich, wie schon der Titel angibt, die »pictorial intelligence« Tiepolos, das nur dem Maler eignende 'bildnerische Denken' sozusagen. Die beiden Autoren wollen in den Mittelpunkt kunsthistorischer Betrachtung wieder die für das visuelle Medium der Malerei spezifische Darstellungsweise stellen, die »in some current modes of academic art criticism« (S. V) herabgewürdigt worden sei (es ist unschwer zu erraten, woran sie hier denken).

Ein altes Thema der Kunstgeschichte also? Daß es durch gerade diese zwei Forscher aufgegriffen wurde, erscheint jedenfalls konsequent, wenn man an Alpers' Konzept eines an der optischen Oberfläche bleibenden, rein deskriptiven, also nicht erzählenden und nicht hintersinnigen Realismus denkt und sich erinnert, daß Baxandall (*Ursachen der Bilder*, Berlin 1990, S. 194-98) in seiner Analyse von Piero della Francesca's 'Taufe Christi' den »pictorial order« als jene Autorität etablierte, vor der sich jede weitergehende ikonologische Deutung eines Bildes zuallererst behaupten müsse. Man ist natürlich gespannt, wie die beiden ihr Ziel, das Eigentliche der Malerei Tiepolos, anpeilen werden – und wird stutzig, wenn man beim Blättern auf so gar nicht up to date klingende Bemerkungen wie die anfangs angeführten stößt.

Tiepolo and the Pictorial Intelligence zeichnet nicht die ganze Entwicklung des Künstlers chronologisch nach wie die Monographie von Michael Levey (New Haven-London 1986), ersetzt natürlich auch nicht den erst vor kurzem erschienenen kritischen Œuvrekatalog von Massimo Gemin und Filippo Pedrocchi (Venezia 1993). Alpers/Baxandall suchen eher partikuläre Zugänge zu Tiepolo. Im ersten Kapitel (»A Taste for Tiepolo«, S. 1-50) soll der Leser an dem venezianischen Maler Geschmack finden, indem an einem einzigen Werk, dem Fragment der 'Auffindung Mosis' in Edinburgh (der rechte Teil befindet sich heute in einer Turiner Privatsammlung; eine Kopie in Stuttgart überliefert den ursprünglichen Gesamtzustand), typische Gestaltungsprinzipien aufgezeigt werden. »Instruments of Invention: Drawing, Painting, Light« (S. 51-100) verfolgt den künstlerischen Schaffensprozeß von der lavierten Federzeichnung über die gemalte Ölskizze bis zur endgültigen Ausführung des Freskos und seiner Abstimmung auf das konkrete Ambiente (privilegiertes Beispiel ist hier das Deckenbild der Gesuati-Kirche in Venedig). Das letzte Kapitel (S. 101-166) ist schließlich jenem Unternehmen gewidmet, das die Autoren als das Meisterwerk Tiepolos schätzen: dem Treppenhäusfresko der Würzburger Residenz. Alle Abschnitte kennzeichnen die Verbindung von Nabsichtigkeit in der konkreten Analyse mit einer mehr theoretischen Perspektive, die auf das Erkennen von allgemeinen Strukturen gerichtet ist. Anschaulichkeit wird jedenfalls auch durch die exzellente und reichliche Bebilderung des Textes gewährleistet, die die Lektüre zum Vergnügen macht und zeigt, daß Tiepolo zu jenen großen Koloristen zählt, deren Wirkung auch in der Farbproduktion noch spürbar bleibt. In Würzburg wurde sogar eine eigene Fotokampagne durchgeführt, die dem Interesse der Verfasser an der täglichen Veränderung der komplexen Lichtverhältnisse Rechnung trägt.

Alpers/Baxandall wollten eine »case study« schreiben, wird im Vorwort verraten, »and Tiepolo seemed a good case to take« (S. V). Warum wurde gerade dieser Maler zum Exempel der »representational intelligence«, und nicht Tizian oder Rembrandt oder Manet? Abgesehen von der – ja nur zu verständlichen! – offenen Sympathie, die beide Autoren für den venezianischen Settecento-Meister empfinden (und die den Grundton des Buches auf angenehme Weise bestimmt), gibt es für ihre Wahl auch triftigere, theoretische Gründe. Die Argumentation des ersten Abschnitts macht deutlich: Tiepolo paßt nicht in das bekannte, von Svetlana Alpers entwickelte dichotome Schema neuzeitlicher Malerei – er 'erzählt' keine *historia* im Sinne Leon Battista Albertis, und natürlich 'beschreibt' er auch nicht wie die Holländer.

Bei Tiepolo werden – so der Tenor der Analyse des Buchs – die Einheitlichkeit, rationale Ordnung und klare Ablesbarkeit außer Kraft gesetzt oder zumindest untergraben, die das europäische Bild seit der Renaissance (angeblich) bestimmten. Perspektive und Figurenmaßstab sind nicht kohärent, die Komposition wird nur lose geknüpft oder asymmetrisch gewichtet. Vor allem aber ist der Primat der erzählten Handlung aufgekündigt: das literarisch vorgegebene Sujet wird überspielt oder ironisiert, die Darstellung zersplittert in die Aufmerksamkeit ablenkende »Nebenstimmen«. Der Betrachter wird also nicht mehr durch die Perspektive eines von einem Rahmen klar begrenzten, statischen Bildes fixiert und beherrscht, das ihm seine konzentriert vorgetragene Erzählung aufzwingt. Angesichts der offenen und veränderlichen Bildstrukturen Tiepolos wird der Rezipient selbst beweglich und zu einem wie zufällig entdeckenden, erstaunten Sehen befreit. Anders, mit einer flotten Formulierung von Alpers/Baxandall, ausgedrückt: Tiepolos Bilder sind eben nicht so einschüchternd »bossy« (S. 8) wie jene der albertianischen Tradition (was immerhin lockerer

klingt als das hier natürlich mitgemeinte, so ernsthafte Epitheton 'logozentrisch').

Diese vor allem negative, aus dem Gegensatz zum Bildverständnis der Renaissance gewonnene Bestimmung der Kunst Tiepolos scheint recht abstrakt. Auf ihrer Grundlage entwickeln Alpers/Baxandall aber mit großer Sensibilität detaillierte Beschreibungen von konkreten Verfahrensweisen Tiepolos. Noch nie wurden die visuellen Ambivalenzen in seiner Bildwelt (und ihr Witz!) so präzise analysiert: die Unbestimmtheit in der Figuration durch die Verähnlichung verschiedener Dinge (etwa von Körperteilen und Draperiestücken), das Spielen mit der räumlichen Illusion, die willkürliche Assemblage von figuralen »grouped units« aus fragmentierten, ver-rückten oder wiederholten Teilen. Nur Werner Busch (Piranesi 'Carceri' und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert, in: *Wallraf-Richartz-Jb.* 39, 1977, S. 216-19) hat bereits, in Bezug auf die Serie der 'Capricci', auf »Raumverunklärung« und »Raumverschleifung« als Gestaltungsmomente hingewiesen, und zu ähnlichen Ergebnissen wie Alpers/Baxandall gelangte auch Ulrike Andersson in ihrer ausgezeichneten Dissertation, die – gerade an einem vordergründig so klassizistischen Gegenstand wie den Fresken der Villa Valmarana bei Vicenza – »Desillusionierung« und »Desorganisation« als die für Tiepolo entscheidenden »Techniken der Verfremdung« herausstellte (*Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani*, Diss. München 1984; vgl. auch *Städel-Jb.* 10, 1985, S. 199-230).

Am Rand des Würzburger Treppenhausfreskos, innerhalb der Staffage des Kontinents Asien, sieht man den Rücken eines Mannes, daneben zwei 'körperlose' gefaltete Hände, die nicht zu ihm gehören können, da sie von vorne gesehen und viel zu groß sind. Wir 'müssen' sie dennoch mit dem Torso zu einem eigentümlich dissoziierten und abgekürzten visuellen Zeichen für Flehen oder Bitten verbinden. Daneben liegt ein durch das *sott'in su*

fast kopflöser, gefesselter – oder sich fesselnder? – Männerakt am Boden, dessen unheimliche Faszination durch das Oszillieren zwischen dem spinnenartigen Flächenornament seiner Gliedmaßen und ihrer realiter unmöglichen räumlichen Spreizung entsteht. Der Betrachter trägt an diese irritierenden Figurationen unwillkürlich einen Darstellungssinn (Alpers/Baxandall bezeichnen das als »paranarrative«, S. 40-44) heran, der aber nicht von einem Bildthema vorformuliert ist und daher für freie Assoziationen – von einem bloßen *scherzo* des Sehens bis zu goyesker Doppelbödigkeit – offen bleibt.

Hier wird klar, warum die Malerei Tiepolos für Alpers/Baxandall eine alternative Option für erzählende Historienmalerei, aber auch zur realistischen »Beschreibung« darstellt (und man versteht jetzt, warum die beiden Autoren die dargestellten Themen meist so lästig finden). In den genannten Phänomenen einer »optischen Verunsicherung« (Busch) wird gleichsam die Hegemonie der textabhängigen Narration subversiv unterwandert – es ist kein Zufall, daß sie sprachlich nur mühselig nachgezeichnet werden können –, gleichzeitig wird aber auch die Ebene der Darstellung nicht 'durchgestrichen' wie in der illusionistischen Tradition. Das führt zu einer bis dato unerhörten Freisetzung von »pictorial creativity from premisses that are not literary« (S. 3), zu der Eröffnung all jener form- und bildschöpferischen Möglichkeiten, die allein dem Medium Malerei innewohnen. Bei ihrem Betrachten werde man sich – fast wie ein Kind – erst des eigenen Seh-Aktes, der mentalen Produktion von Bildern in der Einbildungskraft bewußt. Kurz: Tiepolo 'erzählt' nicht, er 'zeigt'. Seine Konfigurationen »can be described as making visible our image-making faculty. They are evidence of the picturing mind at work.« (S. 46)

Schon immer wurden der Traum, das freie Spiel der Phantasie, die sich selbst scherzhaft demaskierende Täuschung als Metaphern für die Kunst Tiepolos verwendet. So schreibt

noch Adriano Mariuz im Katalog der letztjährigen großen *Glory of Venice*-Ausstellung in London und Venedig mit einem geglückten Wortspiel über Tiepolo: »lo sguardo è, in senso propriamente etimologico, 'illuso', cioè trascinato dentro il grande gioco che la pittura allestisce.« (*Splendori del Settecento veneziano*, Milano 1995, S. 225) Es ist sicherlich eines der großen Verdienste von Alpers/Baxandall, Tiepolos »shaping power of fancy« nicht mehr nur poetisch evoziert, sondern aus einer Analyse der Gestaltungsprinzipien seiner Malerei stringent abgeleitet zu haben.

Dennoch: Es bleiben viele Fragen offen. Das durch Tiepolos Bilder angeregte Innenwerden der Prozeßhaftigkeit des Sehens erinnert wohl nicht grundlos an das selbstreflektive, »sehende Sehen«, das Max Imdahl (*Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München 1987) etwa bei Jean-Baptiste Chardin aufzeigte. Alpers/Baxandall bleiben jedoch eine Erörterung schuldig, ob mit Tiepolo vergleichbare Phänomene einer 'Aufklärung' des Wahrnehmungsaktes auch sonst in der Kunst des 18. Jahrhunderts zu beobachten wären. Problematisch scheint auch die Einzigartigkeit der beschriebenen Formprinzipien. Mit Recht beziehen die Autoren die typische 'elliptische', also kühn fragmentierende Darstellungstechnik auf Tiepolos Praxis als Maler illusionistischer Gewölbefresken. Inwiefern besteht hier aber eine ältere Tradition? Wann schlägt im Deckenbild die noch durchaus inhaltsbezogene, expressive Steigerung durch die Verkürzung (eines der Momente der Cinquecentokunst, die John Shearman, *Only connect...*, Princeton 1992, S. 192ff., mit der rhetorischen Kategorie Energieia erfaßt) um in das Weglassen gerade der eine Figur identifizierbar machenden Partien, wodurch Illusion gezielt gestört wird? Auch an Hans Sedlmayrs Begriff der 'macchia' als einer Bildfigur der Entfremdung wäre hier zu denken.

Um das wirklich Charakteristische an Tiepolo herauszuarbeiten, müßte sein Verhältnis zu jener (im positiven Sinne verstanden) 'dekorativen' Strömung vor allem der venezianischen Malerei genauer bestimmt werden, die er neu interpretiert. Entscheidend ist hier natürlich Paolo Veronese, als dessen Reinkarnation Tiepolo schon von den Zeitgenossen gefeiert wurde – nicht zufällig ist gerade er der einzige andere Künstler, auf den Alpers/Baxandall in ihrem 'close reading' Tiepolos ausführlicher verweisen müssen (S. 21-30). Schon Veronese kennt den kombinatorischen Aufbau von »grouped units«, die eigenartige Schwerelosigkeit auf dem Boden stehender Figuren, auch er arbeitet mit »Ableseambivalenzen«. So ragt an der Decke von S. Sebastiano in Venedig neben König Ahasver ein Szepter auf, das er eigentlich gar nicht halten kann, weil er Esther ja mit beiden Händen die Krone aufsetzt. Und im Lateralbild im Chor derselben Kirche wird die Dynamik der Geste Sebastians, der Marcus und Marcellianus zum Martyrium aufruft, durch die flatternde Standarte über ihm in ihrer optischen Wirkung potenziert; erst bei genauem Hinsehen registriert man, daß dieses Attribut gar nicht von dem Heiligen selbst, sondern von der Hand einer (wie bei Tiepolo auch bei Veronese so häufigen) sonst unsichtbaren weiteren Figur getragen wird. Sozusagen in selbstbewußter Umwertung des bekannten Paragone-Arguments von der Defizienz der Malerei gegenüber den »infinite vedute« der Skulptur (A. F. Doni, *Disegno*, 1549) scheinen hier die für die Malerei, also ein pures »soggetto visivo« (P. Pino, *Dialogo di pittura*, 1548), konstitutive Einansichtigkeit und ihre paradoxen Folgen reflektiert. Anders als bei Tiepolo dürften solche 'Bildwitze' bei Veronese jedoch noch primär im Dienst einer überzeugenden Erzählung stehen, doch müßte dies näher untersucht werden.

Daß solche Fragen nach dem *historischen* Ort der Kunst Tiepolos von Alpers/Baxandall nicht gestellt werden, hat durchaus Prinzip.

Denn schon im Vorwort wird offengelegt: »The intention was to address painting directly and ahistorically, without reference to circumstances and context.« (S. V) Auf eben diese ahistorische Methode ist nun meines Erachtens die grundsätzliche Problematik des ganzen Buches zurückzuführen. Der vermeintlich unmittelbare, von geschichtlicher Reflexion erlöste Zugriff auf die Bilder ist nämlich eine Selbsttäuschung. Er wird erkaufte mit einer dogmatischen Einstellung; wie zu sehen war, sind alle Kriterien zur Beurteilung Tiepolos aus einem apriorischen Schematismus der europäischen Malerei abgeleitet. Ursprünglich bedeutete die von Alpers (Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation, in: *New Lit. History* 8/1, 1976, S. 15-41) in Anlehnung an das Realismus-Konzept von Georg Lukács getroffene Differenzierung einer beschreibenden und einer erzählenden Darstellungsweise einen wichtigen Ansatz, um strukturell vorgegebene Möglichkeiten der Malerei neu zu diskutieren – erfrischend gerade angesichts einer zunehmend nominalistischer werdenden kunstwissenschaftlichen Disziplin. Inzwischen haben sich jedoch ihre Begriffe zu Universalien verselbständigt, die nicht mehr *in concreto* verifiziert werden müssen; die Argumentation erhielt damit eine eigene Schwungkraft, die oft am Gegenstand vorbeizieht. Die neuere Kunstgeschichte zerfällt in zwei monolithische Blöcke, den deskriptiven Norden und den Süden, der von der Historienmalerei – und das meint natürlich: vom Text – dominiert wird. Hier stehen die 'Feinde' Tiepolos: von Giotto-Masaccio-Raffael bis ausgerechnet zu Andrea Pozzo reicht eine recht herrische Allianz, deren unangenehmer Beigeschmack angereichert wird durch einen Mix aus Ikonologiekritik, poststrukturalistischen Philosophemen und der Angst vor dem zentralisierenden Text. Immerhin bietet sich jenseits der beiden Lager mit Tiepolos »pictorial creativity« ein 'dritter Weg' an. Aber auch für diesen wird eine eher

seltsame Genealogie konstruiert. Alpers/Baxandall nennen als Tiepolos Geistesverwandte Duccio, Gentile da Fabriano und Pisanello (wegen der Freude am Detail? wegen des 'bewegten Blicks', Wilhelm Pinders Begriff für die Internationale Gotik?), Domenico Beccafumi und dazu »much northern European painting« (S. 8). Vor solchen groben Rastern ratlos, kann man einen Satz wie den folgenden nur mit Erleichterung lesen: »European painting offers its own exceptions.« (S. 44)

Für ihren eingestandenermaßen nicht-spezialistischen (und gerade deshalb aber auch für neue Perspektiven offenen) Zugang berufen sich Alpers/Baxandall auf eine Studie Theodor Hetzers, in der sie mit Recht »the best short general account of Tiepolo we know« (S. V) sehen. Ein Vergleich mit dieser Einführung zu den *Fresken Tiepolos in der Würzburger Residenz* (Frankfurt a. M. 1943) läßt die Hauptaussage von »Tiepolo and the Pictorial Intelligence« noch schärfer erkennen. Auch Hetzer beschreibt Tiepolos Kunst mit Begriffen wie dem »Komödiantischen«, dem Grotesken und Karikaturhaften, spricht von der Paradoxie einer »monumentalen Komik«. Auch sein Blick ist für das Vexierspiel der Formen geschärft. So bezeichnet schon er es als »ein Prinzip Tiepoloschen Gestaltens (...), durch vergrößerte schattengleiche Wiederholung den künstlerischen Zusammenhang zwischen Figuren und Dingen herzustellen«, und veranschaulicht dies etwa am Kaisersaal-Apoll, dessen geöffnete rechte Hand bereits die Konfiguration der davonsprengenden Pferde seiner Quadriga zu enthalten scheint. Und auch der deutsche Gelehrte interessierte sich nicht für kleinliche 'Ableitungen', sondern setzte Tiepolo ausschließlich mit gleichsam überhistorischen Kategorien wie »Giotto«, »Raffael« und sogar (als Gegensatz natürlich) »Van Eyck« in Beziehung. Damit enden aber die Parallelen. Für Hetzer bedeutet Tiepolo nicht eine subversive Alternative zu der mit Giotto einsetzenden

Tradition, sondern im Gegenteil deren Vollendung – und gleichzeitig den Endpunkt. Der venezianische Maler führt sozusagen, wenn auch im leichteren, ironisch gebrochenen Ton der Komödie, ein letztes Mal vor dem Epochenbruch um 1800 das große Schauspiel jener »Bildgesetzlichkeit« auf, die die europäische Malerei der Renaissance und des Barock bestimmte. Ganz im Unterschied zu Alpers/Baxandall betont Hetzer die architektonische Gliederung, die 'Rahmengerechtigkeit' – also nicht: »framelessness«! – und feste kompositorische Fügung in Tiepolos Gemälden. Er bevorzugt in Würzburg bezeichnenderweise die Fresken des Kaisersaals, als kunstvoll gruppierte Historienbilder in der Nachfolge Raffaels – die beiden jüngeren Autoren schätzen diese geringer ein, beklagen die Beschränkung des Malers durch »detailed particulars of narrative subject matter« (S. 103). Ähnlich unterscheidet sich auch das Urteil über Tiepolos Altarbilder. Ordnung, Einheit, Gesetz: das sind die Leitbegriffe Hetzers, dessen organisistischer Kunstwerkbegriff dem deutschen Idealismus verpflichtet bleibt. Alpers/Baxandall dekonstruieren hingegen den aus innerer Notwendigkeit organisierten Hetzerschen 'Bildleib', ihre Analysen gehen nicht vom Bildganzen, sondern von immanenten Brüchen und Störungen aus. Der Abstand ihrer Interpretation zu der vor fünfzig Jahren entstandenen Hetzers ist sicher mit bedingt durch eine angelsächsisch-pragmatische Einstellung und durch Erfahrungen der modernen Kunst (Picasso und der Konstruktivismus werden anzitiert), letztlich äußert sich hier aber auch eine grundsätzlich gewandelte epistemologische Struktur, ein Opponieren gegen sprachlich vermitteltes Identitätsdenken, die Suche nach einem Gegenentwurf im Nicht-Sprachlichen und Spielrisch-Ambivalenten.

Kein Zweifel: dieser unkanonische Blick bringt reiche Ernte an Einsichten in Tiepolos »pensieri bizzari« ein. Der konservative Deutungsansatz – sozusagen ein Blick auf's

Ganze – ist dadurch aber nicht obsolet geworden. Auch heute kann man mit Hetzer an Alpers/Baxandall die Frage stellen, ob denn »pictorial creativity« tatsächlich eine unterdrückte Alternative zur klassischen Tradition darstelle. Spielen »malerische Probleme«, das Bewußtsein von der Eigenwirkung des visuellen Mediums und der Paradoxie der Illusion nicht im Gegenteil eine große Rolle gerade in der Hauptströmung der italienischen Malerei seit Giotto? Und gehörten das Bizarre, die künstlerische Freiheit, aber auch das Komische nicht immer zur breiten Skala ihrer Ausdrucksmöglichkeiten? *Decorum and Wit* – mit gutem Grund hat Philipp Fehl die Konjunktion, nicht den Gegensatz dieser beiden Begriffe zum Titel einer Aufsatzsammlung zur venezianischen Kunst des humanistischen Zeitalters (Wien 1992) gewählt. Und bezeichnenderweise erkennt Fehl (ebenda, S. 761-91) deren späten Höhepunkt in Tiepolos poetischen, delikat-ironischen Bildern und Graphiken – vollendeten Beispielen für »the wisdom of the painter's art« (was wohl doch nicht ganz dasselbe meint wie »pictorial intelligence«).

Allerdings – so würde in diesem Wechselgespräch der Deutungen der Einwand lauten – sind bei Tiepolo die Proportionen ver-rückt: die Kontrolle der künstlerischen 'Vernunft' hat nachgelassen und das Pittoreske, Mehrdeutige und Ironische dringt auf nie dagewesene Weise hervor. Hier müßte nun mit anderer Perspektive, aber ebenso kunsthistorisch nach der Positionierung von »pictorial creativity« im zeitgenössischen Kunstsystem gefragt werden. Nicht zufällig findet sich die von Alpers/Baxandall betonte Seite von Tiepolos Bilddenken besonders rein in den 'Capricci', also einer Gattung, die, inhaltlich entlastet, für die Entfaltung der künstlerischen Lizenz, das Spiel mit den Darstellungsmitteln reserviert war. Werner Busch hat gezeigt, wie sich gerade in diesem Genre »in verkleideter Form« Neues ankündigte, durch das die herkömmlichen Gattungsgrenzen überhaupt in

Frage gestellt wurden. Und Hermann Bauer (*Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche*, Köln 1991, S. 77f.) vermutete, daß in dem als »Nichtthema« ikonographisch nicht festzumachenden Modus des Capriccio wohl »die einzige Erklärung« auch für Deutungsschwierigkeiten bei der Historien- und Deckenmalerei Tiepolos zu suchen sei. Um die Argumentation abzukürzen: Tiepolo dürfte weniger aus einer überzeitlichen Genealogie zu verstehen sein denn als aktueller Vertreter jener Epochenschwelle im 18. Jahrhundert, die Hetzer so bewußt war und die Alpers/Baxandall auffällig ignorieren.

»It has no frame, cannot be seen as a whole, lacks a narrative centre and to see it one cannot stand still but must be on the move« (S. 1): Es leuchtet ein, daß Alpers/Baxandall das Treppenhausfresko in der Würzburger Residenz (1752/53) als das Paradebeispiel für 'ihren' Tiepolo herausstellen. Aber auch wer – wie der Rezensent – die Begeisterung der beiden Autoren für die angeblich ausgedehnteste Gewölbemalerei der Welt teilt, wird sie nicht einzig als riesige Selbstbespiegelung tiepolesker Idiosynkrasien verstehen. »Historical explanation« kann zumindest die Voraussetzungen in der Gattungstradition benennen, die das Meisterwerk ermöglichten. Die Rahmenlosigkeit ist Folge der umlaufenden Streifenkomposition, die bekanntlich von Cortona und vor allem von Luca Giordano (Palazzo Medici-Riccardi in Florenz) entwickelt und in Tiepolos Deckenbildern seit der 'Allegorie der Beredsamkeit' im Palazzo Sandi in Venedig (1724-25) angewandt worden war. In der Literatur wurde übrigens nicht beachtet, daß schon vor Tiepolo ein venezianischer Maler die vier Kontinente auf diese panoramatische Weise an deutschen Fürstenhöfen inszenierte: Antonio Pellegrini in den zerstörten, aber in Zeichnungen bzw. Ölskizzen überlieferten Fresken im Dresdner Zwinger (1725; G. Knox, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford 1995, P. 64, Abb. 153-156) und im Mannheimer Schloß (1736; P.

205, Abb. 175f.). Es kann auch nicht verwundern, daß Capriccio-artige Elemente in einem 'sub-narrativen' Bereich wie den episodisch erweiterten Erdteilallegorien besonders gut gedeihen können. An sich entspricht die quasi-szenische Ausbreitung von Nebenthemen ja überhaupt einer allgemeinen Tendenz spätbarocker Deckenmalerei (H. Bauer, *Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche*, in: *Münchner Jb. d. b. Kunst* 12, 1961, S. 226-230).

Bei Alpers/Baxandall siegt die Peripherie: das bunte Leben der Erde. In Wahrheit hat natürlich auch Tiepolos Treppenhausfresko ein 'narratives Zentrum', den Götterhimmel am Gewölbespiegel, an dem gerade der Sonnenwagen für Apoll bereitet wird. Die beiden Autoren blenden diese überhöhende Mitte konsequent aus. Ein Grund dafür ist ihr Desinteresse an einem übergeordneten Programm des Freskos. Daß der schriftgelehrte Scharfsinn der Ikonographen im Reich der »pictorial intelligence« nichts zu suchen hat, war zu erwarten. Alpers/Baxandall erklären sich höchstens mit einem Common-sense-Standpunkt einverstanden, wie ihn Mark Ashton (*Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg*, in: *Art Bull.* 60, 1978, S. 109-25) vertrat: in Würzburg seien die vier Erdteile lebendig und humorvoll dargestellt, in »emphatically non-allegorical images«, unter einem »god-studded sky that allegorizes the planets in the heavens«. Jede weitere hermeneutische Anstrengung ist aber nutzlos. Um das zu demonstrieren, genügt es, die unterschiedlichsten – und tatsächlich seltsamen – Deutungen der Figurengruppe vor der Steinpyramide im Asien Tiepolos aufzuzählen (S. 162f.): dieselbe Frau konnte als Maria, Königin von Saba, Kleopatra oder als Allegorie des fürstlichen Ruhms erkannt werden (nicht zufällig erinnerte Hetzer die Enigmatik eben dieser Partie an Bilder Giorgiones!). Diese anti-ikonographische Polemik ist jedoch nicht nur wenig originell, sie ist auch unfair, gerade im Falle

Tiepolos, dessen Bildinhalte noch kaum ausreichend untersucht wurden. Wenn ein wissenschaftliches Experiment zu widersprüchlichen Ergebnissen führt, muß man es ja nicht gleich ganz abbrechen, sondern könnte zuerst nach Fehlern in der Versuchsanordnung suchen. Die Identifikation einzelner Figuren aus der Entourage der Erdteil-Allegorien ist kaum aussichtsreich, weil sie den genrehaften Modus dieser Darstellungen verkennt. Deshalb verliert aber die Frage nach dem Sinn des ganzen Freskos nicht ihre Berechtigung.

Frank Büttner (Die Sonne Frankens, in: *Münchner Jb. d. b. Kunst* 30, 1979, S. 159-186) lehnte schon 1978 Ashtons Reduktion auf den vordergründigen *sensus naturalis* mit dem Hinweis auf die grundsätzlich mehrsinnige Denkform spätbarocker Dekorationsprogramme ab (zu deren 'Bilddenken' grundlegend: Rhetorik und barocke Deckenmalerei, in: *Zschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss.* 43, 1, 1989, S. 49-72). Er verstand Tiepolos »Aufgang der Sonne über der Welt« als Allusion auf den Auftraggeber, dessen Brustbild bekanntlich über Europa im Himmel von Fama und Virtus getragen wird. In einer zweiten Bedeutungsebene werde also Carl Philipp von Greifenclau – gleichsam in einem gemalten Panegyrikus – als »die Sonne Frankens« gerühmt. Die neueren Deutungen (die Alpers/Baxandall offenbar unbekannt geblieben sind) haben an diesem politischen Ansatz festgehalten, Büttners These aber modifiziert. Laut Bernhard W. Lindemann (*Ferdinand Tietz 1708-1777*, Weißenhorn 1989, S. 218-20 und 224f.) ist die Selbstverherrlichung eines geistlichen Reichsfürsten in einer mythologischen Figur undenkbar. Wie schon im Treppenhäusfresko des Johann Rudolph Byss in Schloß Pommersfelden (1717/18) vertrete daher Apoll auch in Würzburg eine höhere Idee, der sich der Fürstbischof unterordnet, und zwar einerseits Tugendhaftigkeit allgemein (hier hat auch die Rolle der Künste und Wissenschaften Sinn), andererseits aber die Idee des Reichs. Dieser entspricht der durch

die Erdteile versinnbildlichte Anspruch auf Weltherrschaft ja sicherlich besser als dem Regenten eines Duodezstaates. Auch Michael Bender hat in seiner ungedruckten Diplomarbeit (*Imperiale Ikonographie in Tiepolos Fresken in Würzburg und Madrid*, München 1989) Tiepolos Fresko auf eine betont 'kaiserliche' Tradition in der süddeutschen und österreichischen Deckenmalerei bezogen. Und Friedrich Polleroß konkretisiert die *iconologia imperii* des Würzburger Freskos, indem er – mit Pommersfelden oder Melk vergleichbar – Apollo als direkte Anspielung auf den regierenden Kaiser, in diesem Fall also Franz Stephan I. von Lothringen, sieht (»Sol Austriacus« und »Roi Soleil« – Amerika in den Auseinandersetzungen der europäischen Mächte, in: *Federschmuck und Kaiserkrone*, Kat. Schloßhof 1992, S. 81). Eine solche reichspolitische Interpretation des Freskos erscheint in einem Treppenhäus, das zum Kaisersaal der Residenz führt, naheliegend. Anders als in Pommersfelden, wo Europa mit den Reichsinsignien versehen ist (W. J. Hofmann, »In campis pomeranicis« – Ikonologie als Fiktion und Geschichte, in: *Wiener Jb. f. Kunstgesch.* 43, 1990, S. 148-54), anders auch als später in der als römischer Kaiser verkleideten Europa des Ferdinand Tietz für Veitshöchheim (1766/68; Lindemann, S. 272-77) wird der imperiale Bezug in Tiepolos Fresko allerdings nicht eigens markiert. Es ist jedoch daran zu erinnern, daß schon für Tiepolos erste Darstellung des über den Kontinenten erscheinenden Sonnengottes, das (in seiner komplexen Ikonographie freilich noch nicht überzeugend gedeutete) Fresko des Palazzo Clerici in Mailand von 1740, eine habsburgische Konnotation vermutet wurde (s. zuletzt B. L. Brown, in: *Giambattista Tiepolo. Master of the Oil Sketch*, Milano/New York 1993, S. 196-202; nur mehr hingewiesen werden kann auf die jüngste Analyse des Würzburger Freskos: B. W. Lindemann, *Bilder vom Himmel. Studien zur Deckenmalerei des 17. und 18. Jh.s*, Worms 1994, S.

152-58, mit einer subtilen Erörterung von Fragen der Gattung und Sprachhöhe). Zugegeben, solche Erörterungen erhellen vor allem »context« und »circumstances«, beziehen sich auf lokale Ideologien und Traditionen, zu denen Tiepolos »pictorial intelligence« von vornherein einen eher extraterritorialen Status einnimmt. Zur Untersuchung seiner persönlichen »malerischen Gedanken« in Würzburg benützen Alpers/Baxandall ein anderes, vertrautes Instrument, vielleicht etwas 'démodé': »formal analysis« (S. V). Gemeinsam mit dem großen Kapitel über den Prozeß der Bildwerdung gehört die Untersuchung der Formensprache des Würzburger Freskos zu den anregendsten Abschnitten des Buches, weil hier ein scheinbar abgeackertes Terrain neu vermessen und in seiner Fruchtbarkeit erkennbar gemacht wird. Alpers/Baxandall bleiben nahe an ihrem Gegenstand, denken aber gleichzeitig immer über die wissenschaftliche Objektivierung der Kriterien und Ergebnisse nach. Sie leisten damit einen wichtigen Anstoß zu einer Grundlagendiskussion der Formanalyse, die in den letzten Jahrzehnten nicht eben lebhaft geführt worden ist, obwohl doch gerade die Konkurrenz zu jüngeren Ansätzen ein erhöhtes Reflexionsniveau erfordert hätte. In ihren Beschreibungen, wie etwa die Ambivalenzen im Verhältnis von Fläche und Raum (S. 130-32) oder die Suggestion von Bewegung 'funktionieren', beziehen sich Alpers/Baxandall vor allem auf neuere Arbeiten zur Wahrnehmungspsychologie. An den englischen und amerikanischen Universitäten werden offenbar nicht die *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* als Vademekum mitgegeben, sondern *Art and Illusion*. Dagegen blieb die deutschsprachige Kunstgeschichte, die nach dem Zweiten Weltkrieg in der Erfassung der Form vor allem von einer phänomenologisch-hermeneutischen Denktradition bestimmt war, gegenüber der Psychologie – trotz wichtiger Beiträge schon in der sogenannten Zweiten Wiener Schule – eigenartig resistent, was nicht unbedingt zur

Klärung von Begrifflichkeit und Methodik beigetragen hat.

Nicht alle Beobachtungen von Alpers/Baxandall können überzeugen, manches ist zu fragmentarisch, anderes bleibt auf einer allzu allgemein-theoretischen Ebene. Wiederum im Unterschied zu Hetzer gehen die Autoren nicht von der Gesamtgestalt aus, sondern von einer Grammatik der einfachen Formen, aus denen Komposition sich erst zusammenfügt (S. 128-30). Mit »gyres« (rotierenden Figuren in schrauben- oder schlangenförmiger Bewegung) und »stumps« (leicht geneigten, aufrechten, blockhaften Gestalten) sind allerdings kaum ausschließlich für Tiepolo charakteristische Elemente genannt. Und auf ähnliche Weise erfahren wir aus der ausgezeichneten Analyse der Bildentstehung vor allem Grundsätzliches über jene komplexen Vorgänge, die zu dem führen, das wir oberflächlich als spontane 'malerische Faktur' bezeichnen. Nebenbei bemerkt: Waren die Abschnitte über das Bildverständnis Tiepolos eindeutig von Alpers geprägt, so scheint hier eher Baxandall federführend zu sein – die Seiten über Tiepolos 'weißes' Licht und transparente Schatten weisen auf sein kürzlich erschienenenes Buch über *Shadow and Enlightenment* voraus –, doch sollte die Obsession unserer Disziplin für die Händescheidung vor kunsthistorischen Büchern besser haltmachen.

Der Zugang von Alpers/Baxandall ist wohlwendend empiristisch, bevorzugt harte 'facts'. Dennoch weichen die Autoren auch mehr 'freischwebenden' Fragestellungen nicht aus, die sich aus der Betrachtung der Form ergeben. Ich schneide die einzelnen Punkte nur an.

1. »Form-analytic remarks (...) leave uneasiness because they so attenuate the representational reading normal to experience of representational pictures« (S. 132). Alpers/Baxandall versuchen, die Ebene der für die Analyse abstrahierten Formrelationen wieder zur Ebene der malerischen (Wirklichkeits-) Darstellung hin zu überschreiten. Ihr Interesse für die formale Prädisposition des Malers für

bestimmte Gegenstände – etwa im Abschnitt über »Dogs, clouds, poles as devices« (S. 31-33) –, und damit für eine besondere Sicht der Welt berührt sich mit jener Problematik, die manchmal mit dem Zwitterbegriff 'ikonographischer Stil' etwas unglücklich bezeichnet wird. Das ist sicher produktiver, als das genuin bildnerische dem Inhalts-'Text' nur polemisch (und ebenfalls abstrakt) entgegensetzen.

2. Im Vergleich von Tiepolos Malerei mit der Syntax des Rokoko-Ornaments (S. 143-153) wird – trotz des ahistorischen Ansatzes von Alpers/Baxandall – die Frage nach einem die Gattungen übergreifenden Zeitstil gestellt. Allerdings sind die genannten Analogien – die Wiederkehr ähnlicher Formelemente in der Mikro- und Makrostruktur der Gestaltung, die asymmetrische Balance – zu elementar und daher für Tiepolo kaum spezifisch.

3. Auch den Begriff einer »moral physiognomy« der Formensprache Tiepolos (S. 160-64) hätte man nicht erwartet. »The informal balance and articulation also become part of our sense of Tiepolo's sense of human sociability.« (S. 153) Alpers/Baxandall reflektieren hier über nichts anderes als den guten alten 'Geist' der Form, den Sinn ihrer Physiognomik, eine trotz Willibald Sauerländers klugen Warnungen (Überlegungen zum Thema Lavater und die Kunstgeschichte, in: *Idea* 8, 1989, S. 15-20) weiterhin faszinierend bleibende Fragestellung. Die Akteure scheinen abwesend, gehen aber im selben Moment in der formellen Beweglichkeit tänzerischer Kommunikation auf – ein Widerspruch, der als Signatur einer »early-modern fracture« gelesen wird. Diese bestimme auch den Arbeitsprozeß des Malers, den eine fast narzißtische Beweglichkeit in »luxurious and semi-solipsistic physicality« und gleichzeitig distanziert intellektuelles Erfassen der Welt kennzeichnen (S. 164).

Und so dringt, in den letzten Seiten der Abhandlung, unvermittelt doch Geschichte ein. Alpers/Baxandall orten den sozialhistori-

schen Status des »pictorial intellectual« Tiepolo in der Nähe des 'Technikers' Balthasar Neumann – also nicht der panegyrischen Programmentwerfer (S. 164-66). Tiepolo bestätige mit der Selbstbezogenheit seines virtuosen Handwerks daher nicht die Hegemonie der Herrschenden, sondern der Klasse (!) der spezialisierten Verwaltungstechniker, der 'organischen Intellektuellen' des Fürstbistums, wie die marxistisch nicht ganz orthodoxe Formulierung der beiden Autoren lautet. In einer freien Variation auf Antonio Gramscis Thesen über die gesellschaftliche Funktion der Intellektuellen in den *Quaderni del carcere* (1930-35) wird hier das leidige Ideologie-Problem für die Malerei etwas schnell und aperçuhaft gelöst. Auch in dieser Hinsicht scheint Tiepolos Kunst also vom Vorwurf der Unterordnung unter die Herrschaft/den Text exkulpiert.

Konnten Svetlana Alpers und Michael Baxandall ihr Versprechen einlösen, in das Zentrum des »absolutely pictorial« (S. 106) vorzustoßen und zu klären, was »pictorial representation« eigentlich, und speziell bei Tiepolo, bedeutet? Der Leser dieser Zeilen wird gemerkt haben, daß ihr Verfasser davon nicht immer überzeugt wurde. Der intendierte »direct approach« führt allzuoft zu unhistorischen Abstraktionen. Das gilt nicht nur für die 'Geschichtsphilosophie' der europäischen Malerei, auch der Rekurs auf die Wahrnehmungspsychologie ist ja letztlich ein Versuch, historische Relativierung zu umgehen. Man vermißt zuweilen die differenzierende Heuristik einer 'vergleichenden Kunstforschung', mit der die partiellen Beobachtungen verifiziert und verfeinert werden könnten (in dem jüngsten Buch von Alpers, *The Making of Rubens*, New Haven-London 1995, ist das Interesse an der malerischen Kreativität bezeichnenderweise auch wieder mit »circumstantial analysis« verbunden). Dennoch: Auch und gerade wo es Widerspruch hervorruft, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* ist ein ungemein anregendes Buch, das die unver-

zichtbare kunsthistorische Grundfrage nach dem Eigentlichen der Malerei auf hohem intellektuellen Niveau und mit erfrischender Unbefangenheit von neuem zu stellen lehrt. Das scheint mir auch in einem aktuell wissenschaftspolitischen Sinn wichtig zu sein.

»On a bright day the Treppenhaus almost calls for dancing.« (S. 166) Einer der freundlichsten Züge des neuen Buchs ist das Spielerisch-Bewegliche, das die Autoren in Mimesis an Tiepolos Kunst auch im eigenen Darstellungsstil anstreben. Daß dies meist glückt und sogar die Versuche der verbalen Umsetzung von malerischem 'wit' nicht peinlich werden, liegt sicher auch an den Möglichkeiten der englischen Sprache. Mit dieser lockeren Ironie gehen die sperrigeren, theoretischen Passagen eine merkwürdige, aber nicht reizlose Verbindung ein. Nicht immer finden Alpers/Baxandall jedoch für die bildlichen Probleme ihren eigenen Ausdruck. Sie

sind vor Rückfällen in die allzu bekannten Gemeinplätze des 'Rein-Malerischen', wie eingangs zitiert, nicht gefeit. Und wiederholt müssen sie bekennen, daß ambivalente visuelle Sachverhalte eben »hardly a case for verbal paraphrase« (S. 135) seien. Daß es sich hier um einen Topos – die sprachliche Unerfaßbarkeit des Bildkünstlerischen – handelt, sagt noch nichts über seine Relevanz aus. Und deshalb kann auch eine nonchalante Aussage wie die hier zum Schluß angeführte eine tiefere Wahrheit verbergen, weil sie eigentlich ein Scheitern unserer Disziplin einbekennt. »Basically a one-figure altarpiece, but with attractively painted foreground detail« (S. 170): Es kann vorkommen, daß auch dem noch so gewitzten Kunsthistoriker angesichts der malerischen Schönheit eines Tiepolo nicht mehr einfällt.

Hans H. Aurenhammer