

## **Tiepolo – Der beste Maler Venedigs**

**Ausstellung Staatsgalerie Stuttgart vom 11.10.2019 bis 2.2.2020**

**Katalog hg. von der Staatsgalerie Stuttgart und Annette Hojer**

Mit Beiträgen von Andrea Gott dang, Corinna Höper, AnnetteHojer, Alexander Linke und Andreas Schuhmacher und vier Interventionen von Christoph Brech, 240 S. m. zahlr. Abbildungen, zur Ausstellung 29,90 €

(Rezension)

Die ambivalente Gnade der frühen Geburt bringt die Gelegenheit und auch das Vergnügen mit sich Tiepolo seit 50 Jahren in Ausstellungen in Stuttgart und Würzburg sehen zu können. Es beginnt 1970 mit dem Stuttgarter Katalog „Tiepolo – Zeichnungen von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo“, wobei die damaligen Bearbeiter Christel Thiem und George Knox eine Scheidung in Hände, Original (Entwurf) und Kopie (ricordo) versuchten. 1996 unternahm Uwe Westfehlung einen Überblick über die venezianische Zeichenkunst des 18. Jahrhunderts an Hand der Bestände des Wallraf-Richartz-Museums in Köln und Corinna Höper die Stuttgarter Tiepolo-Zeichnungen nach Geschichte, Zeichenstil und den Ricordo-Fragen erneut zu untersuchen. Aber der gordische Knoten konnte noch nicht ganz befriedigend gelöst werden. Die meisten der in Stuttgart damals gezeigten Zeichnungen der Tiepolo-Zeitgenossen finden sich jetzt in der Begleitausstellung „La Serenissima – Zeichenkunst in Venedig vom 16. bis 18. Jahrhundert“ wieder.

Also wieder ein Vierteljahrhundert später 2019/20 werden uns jetzt viele der bekannten Tiepolo-Zeichnungen und Grafiken präsentiert aber integriert in einen Überblick von 25 Tiepolo-Gemälden davon vier aus Stuttgart selbst, vier aus der Galleria dell' Accademia, Venedig, eines aus Montreal, Museum of Fine Arts, zwei aus London, The Courtauld Gallery, eines aus Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, eines aus dem Pariser Louvre, eines aus Rovigo, Pinacoteca dell' Accademnia di Concordi, eines aus Mailand, Museo Poldi Pezzoli, zwei aus Venedig Scuola Grande di San Rocco, eines aus Budapest, Museum of Fine Arts, eines aus Berlin, Gemäldegalerie, zwei aus New York, Metropolitan Museum, eines Angers, Musées und eines aus einer Privatsammlung.

Dazwischen gibt es einige moderne installationsartige Interventionen oder Interruptionen durch Gegenwartskunst von Christoph Brech. Als ganzheitlich-synästhetische Untermalung kommt noch Musik vom Band „Echos vom Canal Grande“ in einem meditativen Dunkelraum. Überhaupt ist die Ausstellung als Ereignis medienwirksam begleitet und inszeniert worden beginnend mit einer Diskussionsrunde und Musiksendungen auf SWR 2 (vgl. [swr2.de/tiepolo](http://swr2.de/tiepolo)).

Die mehr oder weniger ephemere Ausstellung glücklicherweise vor der Corona-Krise selbst nimmt den grossen Sonderausstellungsraum im Stirling-Bau der Staatsgalerie Stuttgart ein. Die Gemälde hängen an relativ dunkeltonigen Stellflächen und somit historisch nicht ganz korrekten Hintergründen, die Zeichnungen und Grafiken zumeist vor helleren Wänden. Ein etwas abgehängter, von hinten beleuchteter, natürlich verkleinerter diaphaner Druck auf Segeltuch des Würzburger Treppenhausfreskos ist leider nicht mit mehr Abstand von einer niederen Sitz- oder Liegeposition zu betrachten. Überdies ist diese Reproduktion mit dem branstigen Rotbraun auch farblich kaum geniessbar.

Einen längeren Eindruck wird der begleitende Katalog machen. Das Umschlag zeigt einen etwas unregelmässigen Ausschnitt des auf einem Schimmel in der Schlacht von Clovigo mit Kreuzesfahne erscheinenden ‚Hl. Jacobus d. Ä.‘. Um oder vor dem Hals oder Brust des Heiligen erscheint asymmetrisch eine radiale grosse weisse Schrift „Tiepolo“ und etwas kleiner im zweiten Radius „Der beste Maler Venedigs“ und somit der Titel der Ausstellung. Statt dieser Halskrause hätte man dieses „Tiepolo“ und „Der beste Maler Venedigs“ auch um den adelnden Heiligen-Schein oder Ring führen können. Ob die Herausgeber nach Jahren immer noch mit dieser typographischen Titel-Lösung zufrieden sein werden, oder gar die Tiepolos?

Einleitend finden sich einige kurze „Essays“. Die Kuratorin Hojer gibt mit „Spielraum der Fantasie – Zur Mehrdeutigkeit der Bildwelten Tiepolos“ ihren Leitgedanken oder das Generalthema für die von ihr konzipierte Ausstellung vor, exemplifiziert an fünf Werken Tiepolos. Verfremdung, Verrätselung, Capricci und Scherzi sind dabei die Stichworte.

Die jetzige Augsburger Professorin für Kunstgeschichte, Andrea Gottdang, schliesst und knüpft mit „Daher er einige Concepta selbst vorschlagen will – Tiepolos Allegorien zwischen Barock [Ripa-Nachfolge] und Aufklärung [Winckelmann und Co.]“ an ihre früheren Forschungen von 1998 und 1999 an und versucht die Rückwirkung der geistesgeschichtlichen Entwicklung auf Tiepolo und sein Werk nachzuspüren.

Der derzeitige Konservator für die italienische Malerei an den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen München, Andreas Schumacher, versucht in seinen Anmerkungen zu Tiepolos Altarbildern „Gemalte Visionen und der staunende Betrachter“ das „Wesen“ von Tiepolos Sakralkmalerei zu bestimmen über den Effekt des affektierten Betrachters. Dass aber „kaum konkrete Bezüge“ zu geistesgeschichtlichen Parallelen fassbar sind, erteilt allen diesen Versuchen eine Warnung.

Auch Alexander Linkes Beitrag „Wie ein Veronese nach einem Platzregen – Tiepolo und die italienische Frühaufklärung“ zielt auf die schwierige Einordnung des Malers in die (Geistes-) Strömungen seiner Zeit. Den Rückgriff auf Veronese als Zeichen der Frühaufklärung zu sehen, ist allerdings sehr problematisch.

Die Leiterin der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart, Corinna Höper, bleibt mit „Wir armen Venezianer können nur in dieser Weise zeichnen – Zu den Stuttgarter Tiepolo-Zeichnungen“ in der Spur ihres Ausstellungskataloges „Tiepolo und die Zeichenkunst Venedigs im 18. Jahrhundert“ von 1996.

Ganz knapp befasst sich ein Frauentrio (Anne König, Katja van Welten und Annette Hojer mit Tiepolos Maltechnik – kunsttechnologische Befunde zu den Gemälden der Staatsgalerie Stuttgart“. Es erstaunt, dass Tiepolo bei der ‚Ruhe auf der Flucht‘ (Nr. 46) wieder zu reinem „dunkelbraunen Grund“ zurückgefunden haben soll. Die zahlreichen Pentimenti deuteten auf ein Werk in Progress hin. Die oftmalige Nass-in-Nass-Technik spreche neben dem Duktus – nicht überraschend – für eine rasche Malweise. Bei den Pigmenten habe er moderne Neuentwicklungen wie das Berliner Blau (ab 1724) und Neapelgelb benutzt.

Es folgt noch ein illustrierter Lebensweg „Daten zu Leben und Werk Tiepolos“ von Cäcilia Henrichs.

Die katalogisierten Exponate beginnen mit ‚Apelles malt das Bildnis der Campaspe‘, jetzt in Montreal, Museum of Fine Arts und für kurze Zeit um 1900 in Sigmaringen wohl in hohenzollerischem Besitz. Dieses von ihr um 1725/30 datierte Gemälde ist das Eingangsbild und so etwas wie ein Schlüsselbild für die Kuratorin Hojer. Dass sich bei diesem Maler-Modell-Standardthema Tiepolo nicht sklavisch oder genau an Plinius XXXV. Buch § 86 gehalten hat, zeigt auch die spätere noch kleinere Variante im Pariser Louvre, da die Pankaspe ebenfalls nicht nackt (und in Ganzfigur) sondern nur als etwas brustfreie Büste oder Hüftstück erscheint. Die generöse Abtretung durch Alexander an Apelles bei

Carlo Carlones fast zeitgleichem Entwurf um 1730 für die Ahnengalerie im Schloss Ludwigsburg im Besitz der Staatsgalerie Stuttgart wäre der Erwähnung wert gewesen. Als Hauptintention („eigentliches Thema“) vermeint die Autorin eine „höchst eigenwillige“ Kommentierung des ungleichen Verhältnisses von Auftraggeber und Künstler heraus- oder hineinlesen zu können oder zu müssen. „Beider Sphären [seien] klar voneinander getrennt“, was schon mit der Plinius-Anekdote des souveränen Maler-Fürsten nicht harmoniert. Der Witz ist doch der, dass unter der Herkules-Farnese-Statue und den Palast-Pilastern der eher wie ein Dichter denn als ein Imperator lorbeerbekränzte Alexander auf einer weichen gepolsterten Liege oder Kline mit recht legeren Beinen unmajestätisch sitzt und wie ein Voyeur hinter seiner vom Rücken gesehenen Hetäre zur Staffelei und zum Maler blickt. Auch die Geliebte blickt trotz klassischem Profil auf das entstehende Gemälde als ihr doch recht unähnliches Ebenbild aber wenigstens ebenfalls mit Diadem. Einige vermuten hier die Gemahlin Tiepolos als Modell. Die Autorin nimmt – so sieht es auch auf den ersten Blick aus – eine delikate Situation beim Malen der ohne Brustband doch sehr hoch angesetzten Brustwarze an. Dem Maler mit seinen blauen Augen – angeblich ein Selbstbildnis (das wahrscheinliche Selbstbildnis im ‚Triumph des Marius‘, New York, Metropolitan Museum zeigt braune Augen) – attestiert sie – blauäugig? – und in der Rückwärtswendung eine Suche nach „Inspiration“ (für die Brustwarze?) oder nur nach dem Naturvorbild oder Modell(?) aber sicher nicht als „invenzioni“ für die Erhöhung der Gattungshierarchie Porträt. Ob Apelles auch schon weitergehend ‚ein oder gar beide Augen‘ auf die Pankaspe geworfen hat, was vielleicht der geharnischte Adjutant seinem Herrn im roten Feldherrnmantel schon verweisend andeutet, bleibt auch bei der Autorin im unklaren. Dass der „schwarze Neger-Page“ an der Seite der Staffelei (oft als der Bedienstete Tiepolos namens Ali angesehen) mit dem Maler auf einer Stufe des Sklaven oder Knechts gestellt wird, ist ebenfalls sehr zweifelhaft. Wahrscheinlich soll er wie der nicht erwähnte Schosshund zur Entourage der Pankaspe gehören. Er ist kein Farbreiber. Was wirklich auf einen Klassen-Schicht- oder Stufen-Unterschied hinweisen könnte, ist das auffällig geschwungene, kompositionell verbindende Podest. Die erkannte, für ein Porträt unübliche Konstellation deutet eigentlich eher auf einen wie bei Plinius verzeichneten, etwas überraschenden Atelierbesuch hin. Dass im Hintergrund der griechische Maler des 4. Jahrhunderts v. Chr. eine alttestamentliche biblische Szene (‚Anbetung der ehernen Schlange‘) und eine nachchristliche jungfräuliche ‚Hl. Cäcilie‘ für die Pinakothek Alexanders abgeliefert haben soll, ist wohl „historisch-künstlerische Freiheit ... unernste Spielerei“. Tiepolo eher kein Porträtmaler ist sicher kein ‚Klassen-Stände-

Kämpfer‘.

Eigentlich hätte die Nr. 2 ‚Sitzender männlicher Akt [mit angezogenem rechten Bein]‘ eine Zeichnung mit rotbrauner und weisser Kreide am Beginn stehen sollen, da sie von Corinna Höper auch schon 1996 dem 19 oder 20jährigen Tiepolo zugewiesen wird und so auf 1715/16 datiert wird. Die wohl aus dem Nachlass Domenico Tiepolos stammende Aktstudie im Besitz der Staatsgalerie Stuttgart trägt eine Rötelsignatur, die 1996 noch als eigenhändig angesehen wurde, aber – jetzt 2019 – wegen einer ähnlichen Signatur auf einem viel später entstandenen Blatt (Nr. 34; 1996 als Nr. 15 1752 datiert) wohl zu Recht auch wegen der nachträglichen Schwunglosigkeit als spätere Zutat von unbekannter Hand von Corinna Höper gesehen wird. Sie versucht die Zeichnung im Werk Tiepolos aber auch Venedigs zu verorten. Sie gehört sicher zu den muskulösen etwas grobschlächtigen Schergen-Typen des Piazzetta-Umkreises. Auffällig ist die aufgesetzte, sich verselbständigende Schattengebung mit der dunklen rotbraunen Kreide, was den Eindruck des Zeichnens vor der Natur vermittelt. Die Autorin zieht auch physiognomische, eher karikaturhafte Verbindungen zu dem Apelles von Nr. 1, den sie schon zu Beginn der 1720er Jahre, also früher, ansetzt.

Unter Nr. 3 widmet sich Annette Hojer zwei Gemälden aus einer Vierer-Serie, jetzt in der Gallerie der Akademie in Venedig, angeblich aus einer Palastausstattung in Belluno im witzigen und auch „kritischen“ Umgang mit klassischen, mythologisch-ovidischen Themen und um 1720-22 datiert. Bei der Vorstufe des ‚Raubes der Europa‘ stellt die Autorin eine Abweichung zu Ovid fest, da die Tochter des Punierkönigs Agenor aus Tyros, Europa, von ihren z.T. tanzenden Gespielinnen mit einem Braut-Kopfschmuck versehen wird und nicht nur der als zahmer Stier auf Brautschau getarnte Zeus. Den dunkelhäutigen Diener kennen wir schon von ‚Apelles und Pancaspe‘. Die wieder wie die Porträtierte etwas dummlich dreinschauende Prinzessin sitzt nach der Autorin etwas „unbeholfen“, ja so gewichtig auf dem Stier, dass dieser unter ihr auf die Knie gegangen sei, obwohl bei Ovid die Unterwerfungslust ganz klar ausgesprochen wird. Den spielerischen Unernst („Komik“) erkennt die Autorin in der himmlischen Amouretten-Puttenszene darüber mit dem zurückgelassenen Adler und dem Blitzbündel auf das nicht ängstlich wie bei Rembrandt, sondern frivol, kinderstreichartig ein kleiner ‚Wasserspender‘ (Amor, Ganymed?) die Zornesblitzbündel etwas abzukühlen sucht. Die Autorin folgt dabei Andrea Gotttdang, die meint, dass Tiepolo das näher an Ovid stehende, um 1720 entstandene Gemälde Sebastiano Riccis in Rom, Palazzo Taverna weniger das von Veronese, jetzt in Mailand,

Sammlung Rasini persifliert habe, um der „Gefahr der Sinnentleerung“ durch einfache „Nachahmung kanonischer Vorbilder“ zu entgehen. Es ging Tiepolo und wohl seinem Auftraggeber um eine neuartige, phantasievolle auch durch Einbeziehung des Landschaftlichen witzige Formulierung der klassischen Themen.

Das zweite ausgestellte und besprochene Gemälde „Diana und Aktaion“ ist nicht in Auseinandersetzung mit Veronese oder Ricci (alle vier anfänglich als Ricci angesehen) sondern mit einem im Besitz zumindest des Sohnes Domenico nachweisbaren Stich nach Paulus Morelse. Der augenähnliche Zugang der Grotte (mit Aktaion als Pupille?) wird als „Allegorie des verklärten Blickes“ vielleicht etwas zu verklärt, einäugig gedeutet, vgl. ‚Diana und Callisto‘ ebenfalls mit einem Felsloch. Für das ausgeprägte Hell-Dunkel führt die Autorin G. B. Piazzetta, für die geometrisierende Figurenbildung den venezianischen Aussenseiter Federico Bencovich an. Von letzterem ist in der Ausstellung die Stuttgarter ‚Anbetung der Könige‘ zu sehen. Näher wäre eine ‚Opferung Iphigenies‘ um 1715 im gräflich Schönbornschen Besitz Schloss Weissenstein gewesen. Im Vordergrund ist wieder ein etwas dümmlicher, rundlicher Kopf (Cecilia Guardi?) einer weiblichen Diana-Begleiterin mit Blick zum Betrachter zu sehen. Den Bildwitz meint die Autorin durch das Wachsen der Ohren (aber nicht des Esels, der Torheit wie bei Midas sondern denen eines Hirsches) entdecken zu können. Das auch bei Ovid vorkommende Bespritzen mit dem verwandelnden Wasser des Höhlenteichs durch Diana wird wegen der Entfernung hin als unglaublich rationalisiert.

Das ikonographisch wohl interessanteste Gemälde dieser Reihe ‚Apoll und Marsyas‘ ist leider nur in einer kleinen Bgleitabbildung zu sehen. Apoll lässt dem ruhenden, urteilenden König Midas (? oder Timolos?, Tmolus?) auf dem Felsen thronend die Eselsohren wachsen, während die unterlegene oder unterliegende Faunsgestalt Marsyas mit seiner Panflöte in der Hand etwas verwundert aufblickt, und teilweise nackte Mänaden, Nymphen (wie die Grazien oder die Musen, die Entourage des Apollo? und die nackte Wahrheit?) schon das kommende harte Schicksal vorauszuahnen scheinen.

Die Nummern 4 und 5 sind für die beiden modernen Interludien von Christoph Brech reserviert, die hier aber nicht zur Debatte stehen sollen.

Mit der Nr. 6 als „Allegorie der Macht der Beredsamkeit“ befasst sich die Ikonographiespezialistin Andrea Gottdang. Es handelt sich um einen Entwurf für das Salondeckenfresko im Palazzo des venezianischen Juristen und Neuadeligen Tommaso Sandi (+ 1743), das von ihr als erstes grosses profanes Fresko Tiepolos 1720/25 datiert

wird. 1732 wurde es von Vincenzo da Canal mit „Eloquenza“ Beredsamkeit (allerdings unter anderen hieroglyphischen Bildern) betitelt. Die Autorin meint, dass wegen der geringen Deckenhöhe keine einansichtige Schrägsicht verwendet werden konnte und so eine quasi panoramaartige allansichtige Umlaufkomposition nach Vorbild Luca Giordanos bzw. Sebastiano Riccis zur Anwendung kam mit zwei Haupt- und zwei Nebenmotiven. Im ätherischen Virtus-Zentrum beschützen, beherrschen Minerva und Merkur die Szene angeblich als „Klugheit“ (Weitsicht?) und „Beredsamkeit“ (z.B. nach Vincenzo Cartari aber auch als zivilisierte Erfindung). Allerdings taucht als quasi mythologische ‚favola‘ der Gallische Herkules‘ auf, der mit goldenen Ketten aus seinem Mund die Zuhörer fesselt, eigentlich die ‚Macht der Rede‘. Warum diese Hauptsache in der Ausführung auf die Schmal- oder Nebenseite gewandert ist und damit die Beredsamkeit eher abgewertet ist, wird mit der Ausweitung (Hades, Parzen und Kerberus = Vicos Dreischritt) bei der Orpheusszene erklärt. Was der Bellephoron auf seinem von ihm mit Minervas Hilfe zu zähmenden oder gezähmten Musen-Kreativ-Pferd bei dem Chimären-Kampf mit der Beredsamkeit zu tun haben soll, bleibt als Sinnbild von Klugheit und Tugend eher fraglich, vielleicht aber als Zeichen der geistigen Kreativität, dem Untier das Maul mit einer nicht dargestellten Bleilanze zu stopfen? In der Hauptansicht hat Amphion nicht durch Worte sondern durch die bezaubernden Töne seiner 7seitigen Lyra die sieben Tore Thebens wundersam sich selbst und vor seinem staunenden Volk bauen lassen, und in der Ausführung auf der gegenüberliegenden Seite hat Orpheus mit seiner anrührenden Fidel (und Gesang) die Unterwelt erweicht und sogar den Tod seiner Eurydike durch emotionale Unklugheit aber nur zeitweise überwunden. Neben einschlägigen Ikonologie-Vorlagen soll Tiepolo bzw. eigentlich der Konzeptor Vicos „Diritto universale“ von 1720/22 oder eher dessen ‚Nuova Scienza‘ von 1725 (mit allen Motiven) konsultiert haben: Orpheus und Amphion als frühe Gesetzgeber und die geistige Emanzipation des Menschengeschlechtes (das Tierisch-Urwüchsige in der Bordure von Nicolo Bambini) so seien die Gesetze letztlich auch ein Ergebnis von Beredsamkeit. Das Programm des nicht bekannten Entwerfers ist sehr komplex, rätselhaft, barock. In den Ecken vielleicht noch Andeutungen der vier Naturelemente (Luft = Vögel; Wasser = Ente, Erde = Erde, Baumstumpf, Hund des Amphion?, Feuer = Chimäre, Vulkan) als Füllsel. Bei Orpheus und Amphion deutet visuell eigentlich nichts auf eine Gesetzgebertätigkeit hin. Nur der gallische Herkules personifiziert oder allegorisiert ersichtlich die Macht der Beredsamkeit. Neben dem aus dem Bild zum Betrachter blickenden Knaben besitzt ein gereifter Glatzkopf Porträtcharakter (Tommaso Sandi?). Das Landvolk mit Stöcken markiert wohl

noch das Nomaden-Dasein. Den Rezensenten überzeugt das genannte Generalthema nicht. Eigentlich ist eher die Mächte der Musik, der Töne, der menschlichen Stimme, die Kommunikation unter den Augen der Minerva (Klugheit) und Merkur (Wissenschaft, Aktivität, Entwicklung) angedeutet in einem Salon mit seinen sicher musikalischen und kommunikativen Festivitäten. Recht, Gesetz, Gerechtigkeit u.ä. sind direkt nicht erkennbar. Da nur in der 1725 erschienenen ‚Scienza Nova‘ alle vier dargestellten Herren auftauchen, wurde überlegt das Gemälde nach 1725 zu datieren und als einzigartige Illustration des in Venedig anscheinend doch rezipierten geschichtsphilosophischen Werkes aus der Feder des Advokaten, Rhetorikers und Philosophen Vico aufzufassen. Bei diesem Zivilisations- Kulturationsprozess vom tierisch-urwüchsigen zum geistigen Menschen bildet die sinnliche Sprache der Musik mit Orpheus und Amphion, der Rede mit gallischem Herkules und bei Bellerophon des ominösen Briefes (vgl. Armstrong und Thon 2005 = geschrieben, verschlüsselte Sprache?) das verbindende Element. Johanna Fassl (Sacred Eloquence – Giambattista Tiepolo und the Rhetoric of the Altarpiece, Bern 2010, S. 45) interpretiert Bellerophon als Vorbereitung, Amphion und Herkules als Aktion/Ausführung und Orpheus als Effekt der Rede. Während sie vorher (S. 44) die Macht der Rede/Beredsamkeit als Zivilisationskraft im Sinne Vicos deutete (es fehlt wie gesagt direkte jegliche Anspielung auf Recht, Gericht, Gerichtsrede.)

Das skizzenhafte und zickzackförmig komponierte Gemälde im Besitz der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien (seit 1822 aus der Sammlung Lamberg-Sprinzenstein) als Nr. 7 wird von Theresa Wagener zu Recht zuerst als „Allegorie auf den anbrechenden Tag“ und erst dann als „Phaeton und Apoll“ betitelt, da anders als bei Ovid an oberster Stelle „Chronos“ der Gott der Zeit auf dem Tierkreis und weiter unten auf einer „Wolkenbank“ Götter nicht die Horen als Jahreszeiten sondern Venus(?) oder Flora mit Blütenkranz als Frühling, Ceres(?) mit ihren und blauem Gewand als Sommer, Bacchus mit Weinlaub und Gefäss als Herbst und ein eremitischer grauer Vulcanus(?) als Winter auftauchen. In der geflügelten und mit Morgentau ihre Fackel (des Nachtlights) löschenden Figur erkennt die Autorin Lucifer als Morgenstern, Sohn der Aurora mit einem weissen Pferd (als Hesperus mit einem Schwarzen) verbunden. In der fast unter die Hufe geratenen Gestalt sieht sie den ermatteten Traumgott Morpheus oder Somnus ohne weitere Kennzeichen. Die eigentliche Geschichte soll frei nach Ovid die Bitte Phaetons an seinen Vater Apollo, Phoebus, Helios vor seinem Sonnentempel gewesen sein einmal den Sonnenwagen lenken zu dürfen, der unten von Putten aus dem Garagen-Dunkel der



Nacht hervorgerollt, und an den die Schwestern des Phaetons, die Heliaden, die Rösser (ein Weisses und ein Schwarzes = Morgen und Abend) anzuspannen versuchen. Es ist aber nicht ganz verwunderlich, dass der väterliche Apoll so (ewig) jugendlich und recht androgyn dargestellt ist. Auch bei Phaeton, der mit einem Köcher einer Fackel und mit einem etwas verhüllenden Putto auftaucht, könnte man fast an eine Venus, die Amor den Köcher weggenommen hat, denken. Nichts auch nicht der Chronos wie die Autorin meint, deutet auf das tragisch-bestrafende Ende durch Jupiter. Die Autorin führt themengleiche Vergleichsbeispiele von Tiepolo: z.B. für die Villa Baglioni in Massanago (ein freier Entwurf in Venedig, Sammlung Sonino), wo der Sonnenwagen vorschriftsmässig mit vier Pferden und rechts unten wohl die Tageszeiten vereint sind. Leider nicht abgebildet sind eine davon stark abweichende, wie schlecht ausgefüllt wirkende Skizze in England, Barnard Castle oder die für das 1731 datierte, im 2. Weltkrieg zerstörte Fresko im Palazzo Archinto in Mailand, in Los Angeles, County Museum. Mit letzterem hat die ausgestellte Skizze doch noch teilweise seitenverkehrte Motivverbindungen. Für ein „autonomes Skizzenbild“ fehlt es u.E. an Virtuosität und Sicherheit (vgl. den Chronos), wahrscheinlich auch Indiz für die qualitative Bandbreite Tiepolos. Leider ebenfalls nicht abgebildet ist eine angeblich verwandte Zeichnung in London, British Museum.

Etwas unchronologisch behandelt Annette Hojer als Nr. 8 das 1743/45 eingeordnete Gemälde „Apoll und Daphne“ seit 1914 im Pariser Louvre, das 1786 nachgestochen wurde und damals im Besitz des Grafen Gerini in Florenz gewesen war. Die Autorin versucht wieder im Nachgang zu Andrea Gottdang Tiepolos witzig-ironische Auffassung des antiken Mythos (vgl. Ovids Metamorphosen) herauszuarbeiten: „kompliziert verschränkte(n) Fußsohlen“ [nur des linken Fusses] und eigentlich anatomisch gut vorstellbar] statt des Gesichtes [wo schaut der Vater der Baumnymphe Daphne, der Flussgott Peneus, eigentlich hin?] und den Tritt des rechten Beines, Fusses in den Bauch [Weichteile, vital parts als antikes Me-Too-Beispiel?] des Apollo. Ob sich der siegreiche Amor, der im Wettstreit mit Apollo seine Pfeile auf Apollo wie Daphne [paene omnia vincit amor] abgefeuert hatte, sich unter dem Gewandbausch versteckt („Schutz sucht“), sei dahingestellt. Er wirkt eher wie ein Putto bei der Himmelfahrt Mariens. Nicht von der Autorin bemerkt wurde der kleine Flitzebogen in der rechten Hand Apolls, mit dem er nicht seine grossen Pfeile im Köcher an der Seite abfeuern konnte. Es dürfte sich um den dem Amor Entwendeten (vgl. Venus) handeln. Ausserdem trägt Apollo schon die Lorbeerkrone in Erinnerung an den die zum Lorbeerbaum verwandelte Daphne. Der sonst für seine

Weissagungen bekannte Gott scheint wie überrascht, gebannt auf die bei der Hand beginnenden Verwandlung zu starren. Berninis dermatologische Veränderungen sind im nur von der Flucht(?) geröteten Gesicht und makellosen Oberkörper noch nicht eingetreten. Etwas verunklärt und verunglückt aber nicht ironischerweise wirkt für den Rezensenten das linke Bein. Bei der Daphne scheint der Pfeil eher vom Ant-Eros gekommen zu sein. Der Vater Flussgott sitzt am Berg ziemlich auf dem Trockenen. Die Autorin bringt zum Vergleich v.a. der Landschaft einen ‚Triumph der Flora‘, San Francisco Fine Arts Museum von 1744 [die Figurenauffassung ist verschieden] und eine lavierte Zeichnung in London, Victoria and Albert Museum, die den Wettlauf mehr von der Seite und mit Kopfrückwendung der Daphne zeigt. Nicht abgebildet ist eine später 1758/60 datierte Fassung, wo sich in Amor wirklich versteckt und Daphne sich zu ihrem Vater Peneus eher als Quellgott auf dem Quelltopf sitzend sich geflüchtet hat, während Apoll erst den Hügel heraufstürmt.

Die Nr. 9 „Auffindung des Moses“ der Staatsgalerie Stuttgart (seit Mitte des 19. Jahrhunderts) aus Schloss Ludwigsburg ist nach Theresa Wagener eine verkleinerte Kopie eines im 19. Jahrhundert geteilten (Edinburg, National Gallery und Turin, Pinacoteca Agnelli) grossen Gemäldes (ca. 4 m breit und 2 m hoch) für den Palazzo Correr in Venedig um 1736/38. Als Urheber dieser fast als ricordo anzusehenden genauen, immer noch grossen Kopie des Originals (kaum eines nicht nachweisbaren Modellos) gibt die Bearbeiterin Tiepolo-Umkreis an, wobei sie schon altershalber den 1727 geborenen Sohn Domenico natürlich ausschliessen muss. Es müsste ein bislang unbekannter, v.a. koloristisch sehr begabter Werkstattmitarbeiter aus dieser Zeit sein. Die manieristische Figurenlängung kommt hier noch stärker zum Ausdruck. Zur allbekanntesten alttestamentlichen Geschichte bemerkt die Autorin, dass die Moses-Schwester Miriam „unbemerkt“ die eigene Mutter als Amme vermittelte. Das barfüssige Mädchen links verweist im Blick auf die Pharaotochter auf ihre nicht sichtbare Mutter im Hintergrund. Die weibliche Figur mit dem auf dem ungewohnten Schoss schreienden Säugling ist eine Dienerin der Pharaotochter und nicht die Mutter des Moses. Die Mutter weist ähnlich wie Alexander Linke in seinem Aufsatzbeitrag auf den Einfluss von Veronese [capriccio sopra un' idea di Veronese (Keith Christiansen)] und auf das französische Rokoko (fêtes galantes) zu Recht hin allerdings in angeblich ironisch-komischer Verfremdung (Mimik, schreiender Säugling, Masstabssprünge [z.B. Beobachter links?]). Ein witziges, erzählerisches Genrelement ist der Zwerg, der mit seinem Kringel das Schosshündchen lockt. Selbst in dieser nicht

eigenhändigen Kopie kommt die koloristische, dekorativ-erzählerische Phantastik oder Fantasie Tiepolos gut zum Ausdruck. Die „extreme Streckung der Komposition“ und das Auffangen durch den Leibwächter mit der Hellebarde und dem Hund ist sicher den lokalen Anbringungsverhältnissen und dem Wasser, Fluss, Nil, Canale Grande-Motiv geschuldet und nicht als Persiflage von Veronese zu interpretieren.

Die nächste Nr. 11 „Bildnis des Antonio Riccobono“ immer noch im Besitz der Besteller, der noch existierenden Accademia die Concordi in Rovigo, wurde von Cäcilia Henrichs bearbeitet. Obwohl sicher dazu befähigt war Tiepolo kein begeisterter Porträtist schon gar nicht bei einem längst Verstorbenen wie dieses Paduaner Rhetorikprofessors (vgl. Aristoteles-Übersetzung „POET“ auf dem Buchrücken) aus dem 16. Jahrhundert. Vielleicht erklärt sich auch daher die relativ lange Zeit vom Auftrag bis zur Abgabe. Im Gegensatz zu der Bearbeiterin hat sich Tiepolo kaum v.a. physiognomisch an die ihm vielleicht gelieferte Stichvorlage gehalten. Ob er ein Modell in der Bartmode des 17. Jahrhunderts sich genommen hat, ist fraglich. Wie sich die beiden grossen Konkurrenten in Venedig Piazzetta (drei Gemälde teilweise in Ovalform) und Pittoni (ein Rundbild) bei ihren Aufträgen zur Professorenreihe beholfen haben, wird leider nicht mitgeteilt. Wahrscheinlich wegen der inspirierenden Lichtregie denkt die Autorin an Einflüsse der Niederlande und v.a. Rembrandts (vgl. Giuseppe Nogari). Die abgebildete Ovalradierung eines Predigers von Rembrandt aus dem Jahre 1646 war aber sicher kein direktes Vorbild. Hier sehen wir den Porträtierten in seinem Sessel am Schreibtisch über die Schulter etwas überrascht, störend bzw. gestört zurückblickend. Die aufstehende Armlehne dürfte nicht gerade bequem gewesen sein. Die leicht gebogene Licht-Schatten-Grenze ist etwas merkwürdig, aber damit wird ihr kompositionell die trennende, schneidende Härte genommen.

Die beiden Pendants ‚Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus‘ in der Stuttgarter Staatsgalerie seit 1850 und ‚Tod des Hl. Hieronymus‘, Mailand, Museo Poldi Pezzoli sind unter Nr. 12 hier und in der Ausstellung wieder kurz vereint und von Annette Hojer besprochen. Ein hochformatiger ‚Hl. Hieronymus in der Wüste‘ Chicago, Art Institute wird von ihr nicht erwähnt. Die vielleicht nie ausgeführten Entwürfe eher für Wandgemälde als für Altarbilder sind im Vergleich zu Nr. 7 von gleichmässig hoher zeichnerischer Qualität. Viel schwächer ist wieder ein Entwurf für ein Fresko ‚Enthauptung Joh. d. Täufers‘ für die Colleoni-Kapelle in Bergamo (Stockholm) 1733, sodass die angeführte zeitliche Nähe (um 1732/33) nicht ganz überzeugt. Totenschädel, Buch (und die Einöde) sind eher allgemeine

Attribute des büssenden Eremiten als des publizierenden Kirchenvaters. Die wie heutige Drohnen über der Sterbeszene schwebenden Engel mit ihren Flügeln sind weniger zum Schutz als zur Betrauerung, Sterbehilfe und als ‚Lastenhubschrauber‘ für die ausgehauchte Seele zu verstehen. In der Kommunionsszene sind sie Stütze und Stärkung.

Unter Nr. 13 sind zwei noch ungetrennte Pendants aus Venedig, Scuola Grande di San Rocco seit 1788 ausgestellt, die einen völlig anderen, etwa in natürlicher Grösse Figurentypus und in halbfiguriger Nahsicht in natürlicher Grösse alttestamentliche Szenen mit Engeln zeigen und ebenfalls um 1732 datiert werden. Maria Agnes Chiari Moretto Wiel, die sich schon seit 2008 ausführlich mit der Scuola di San Rocco befasst hat, meint eine erneute Auseinandersetzung Tiepolos mit Piazzettas Hell-Dunkel um 1730 feststellen zu können, was der Rezensent nicht wirklich nachvollziehen kann, eher ist ein Einfluss Pellegrinis feststellbar. Die Datierung beruht v.a. auf die Motivverwandtschaft des Hagar-Engels mit dem auf dem 1732 zu datierenden Gemälde in Venedig, S. Maria della Fava (‚Unterweisung Mariens‘). Das untersichtige voluminöse Profil v.a. der Hagar erinnert eher an eine Zeit kurz vor 1732 (vgl. Palazzo Casati-Dugnani 1731, Palazzo Dolfin 1725-30).

Unter Nr. 14 werden von Corinna Höper zwei Zeichnungen aus dem Besitz der Staatsgalerie Stuttgart mit Engelsdarstellungen angeschlossen: eine völlig anders komponierte ‚Hagar und Ismael von Engeln getröstet‘ und eine ‚Studie mit drei Engeln auf Wolken‘ und ebenfalls um 1732 datiert. Die Autorin stellt im Gegensatz zu oben eine Lösung „aus dem Umfeld der Tenebrosi“ (und damit Piazzettas) fest und meint zu Recht eine Weiterentwicklung eines Deckenbildes im Erzbischöflichen Palast in Udine (1724/29) vor sich zu haben. Schon 1996 verwies die Autorin auf ein „eng verwandtes“ leider nicht abgebildetes Blatt in Triest. Die sehr luftigen ‚Drei Engel‘ sieht sie in engem Kontakt zu dem oben schon genannten Altargemälde in Venedig, S. Maria della Fava, obwohl kein Engel direkt übernommen wurde. Die genaue Datierung von Tiepolo-Zeichnungen ist noch schwieriger als die der Malereien.

Warum jetzt unter Nr. 15 die Radierung ‚Anbetung der Könige‘ erscheint, wird dem Rezensenten nicht einsichtig. Diese wird von Cäcilia Henrichs mit nach 1749/1753 in etwa in die Würzburger Zeit datiert und mit Bildwitzen assoziiert z.B. der Mittelstrahl des Sterns, der das Jesuskind verfehlt oder die Randstrahlen, die den Ochsen treffen und zum Brüllen bringen, oder der dem knienden Magier ins Hirn geht. Alessa Rathier (2010) folgend hätten wir auch eine gewitzte Replik noch auf Sebastianos Riccis Fassung in London,

Königliche Sammlungen von 1726) vor uns, was den Rezensenten nicht überzeugt. Cäcilia Henrichs kategorisiert diese (nicht „ungewöhnliche grosse“) Radierung als religiöses Capriccio zum ästhetischen wie andachtsmässigen Nutzen. Das angeführte grosse ehemalige Münsterschwarzacher Altargemälde von 1753 (jetzt in München, Alte Pinakothek) ist allerdings kompositionell und auffassungsmässig sehr weit entfernt. Der Rezensent kann sich kaum vorstellen, dass G.B. Tiepolo in Würzburg die Zeit und Muse gefunden hat sich mit solchen ‚Parerga‘ selbst abzugeben.

Unter Nr. 16 ‚Hl. Jakobus d. Ä.‘ aus Budapest, Museum der schönen Künste erscheint im Katalog das grösste in Stuttgart ausgestellte Gemälde. Annette Hojer erklärt das Dargestellte mit dem legendenhaften Auftauchen des spanischen Nationalheiligen – als Santiago-Ordensritter in der Schlacht gegen die islamischen Mauren (Mohren) von 844. Sie folgt der neueren Interpretation nicht einer anschliessenden Enthauptung des knienden, betenden, das Haupt hinhaltenden Mauren-Fürsten, der seinen Säbel gegen sich mit seinem Turban abgelegt hat, sondern als einer einem Ritterschlag ähnlichen Bekehrungsszene. Der Blick des mit seinem goldenen, ringartigen Schein gekennzeichneten jugendlichen Heiligen zum Himmel markiert wohl die göttliche Eingebung, das Warten auf den göttlichen Befehl zu Verschonung (vgl. ‚parcere subiecto‘) und zu Bekehrung. Die gezeigte Vergleichsgrafik zeigt aber eher den ‚Matamoros‘. Weniger nachvollziehbar und glaubhaft ist die von der Autorin nachgesagte politische Dimension des Bildes: Spanien als Vorkämpfer oder Verteidiger des Katholizismus und als Weltmacht, da die „Mohren“ aus dem nahen Afrika als Anspielung auf die Übersee-Betrieb der [spanischen] Krone“ zu verstehen seien. Nirgendwo sind königlich-spanische Motive zu entdecken. Die Ablehnung, nicht Aufmachung in der Kapelle der Botschaft Spaniens in London durch den auftraggebenden Botschafter soll durch die skandalträchtige Dominanz /Prominenz des Schimmels und der möglichen Kritik (Bilderkult) der sonst doch pferdebegeisterten britischen Besucher begründet sein. Die Autorin vermutet aber als Hauptgrund die demonstrierte „Inszenierung spanisch-katholischer Überlegenheit“, die mögliche Interpretation als gedemütigter Afrikaner im Zeitalter des durch „Pietismus und Frühaufklärung“ in Frage gestellten Sklavenhandels. Überzeugender wird bei Keith Christiansen 1993 mitgeteilt, dass die Bildmasse nicht gestimmt (zu gross) hätten, und dass Francisco Preziado einen passenden neutralen Christus am Kreuz gemalt habe. Ohne ein Trinitäts-Mitglied ist ein solches eher historisch-legendenhaftes Gemälde v. a. als Hochaltarblatt eigentlich nicht akzeptierbar. Leider ist die reproduzierende Radierung

Domenicos mit der englischen bzw. später korrigierten spanischen Adresse nicht abgebildet.

Wohl eines der besten bzw. eindrucklichsten und effektivsten Exponate ist das vielbesprochene, jetzt in Berlin, Staatliche Museen befindliche, auf ein Hochrechteck beschnittene ehemalige Seitenaltarbild aus einem Benediktinerinnenkonvent in Lendinara bei Rovigo ‚Martyrium der Hl. Agathe‘ als Nr. 15, das in seinem ehemaligen rundbogigen Abschluss (Gesamthöhe ca. 250 cm) von Domenico Tiepolo als damaliger Mitarbeiter um 1755 wohl zeitlich parallel nachradiert wurde, erstaunlicherweise nicht einmal seitenrichtig im Druck. Das Gesicht der Heiligen markiert hier auch die geometrische Mitte. Die Bearbeiterin Annette Hojer meint einen Kompromiss von Angemessenheit (Decorum: schöne Heilige) und Abscheu Mitleid erregende Brutalität [vgl. das ‚Schöckhende‘ und seine Milderung, Ablehnung durch die Aufklärung] sowie eine pervers-voyeuristische Konnotation [Blick des Mannes mit Turban auf die abgeschnittenen Brüste wie auf dem Tablett oder einer Patene] feststellen zu können, wobei sie sich auf den Beitrag von Andrea Schuhmacher und die schon genannte Dissertation von Johanna Fassl (2010) bzw. Anderson von 1986 beruft. Sie scheint sich etwas zu wundern, dass die beiden Begleit-Assistenz-Figuren der Gemarterten nicht zu dieser oder zum Betrachter blicken. Der goldgewandete, hinten stehende Knabe blickt zu ihr herab. Die junge Frau ist doch ganz in ihrer leiblich-psychischen Stützfunktion begriffen, sodass ein ähnliches Hinblicken nur den himmelnden Blick bzw. zum nur ihr erscheinenden Herz-Christi mit der Dornenkrone als die Nachfolge Christi der Märtyrerin im weissen Unschuldskleid bzw. blauen Mantel der himmlischen Treue gemindert hätte. Obwohl das Ganze über oder auf distanzierende wie erhebende Stufen angelegt ist, baut sich über der auf der zweiten Stufe Sitzenden oder Knienden [wo ist eigentlich das rechte Bein oder der rechte Fuss?] die Hände in Demut-Empfangs-Ergebenheitshaltung. Eine männliche Gewalt- und Beobachtungsgruppe taucht im Hintergrund auf, wobei die Autorin ein weiteres, sie irritierendes Moment anmerkt: der scharfe Blick des Henkers bzw. Schergen nach links und seinen gleichzeitigen Fingerzeig nach rechts. Ersteres gilt seinem nicht gezeigten Auftraggeber, das zweite auf die weiteren, schliesslich letalen Foltermassnahmen auf Glasscherben und glühenden Kohlen [Brandschutzheilige]. Auf die auf den Stufen liegende Märtyrerpalme und die dorische kannelierte Säule (Säulenstumpf: Hinweis auf Martyrium Christi an der Säule oder die Beständigkeit, Festigkeit des Glaubens?), den bogengewölbten Durchgang (aus dem Kerker?) geht die Autorin nicht ein, nur auf die in

der Radierung eher als Rauch (der glühenden Kohlen?) denn als Wandputz zu deutenden hellen Hintergrund, vor dem sich das irdisch-blutrünstig-machtvolle Rot-Braun des Schergen absetzen kann. Die Autorin erkennt hier auch zu Recht das flächig-dekorative, fresko-versatzstückartig Zusammengesetzte von Tiepolos Malerei. Das Gemälde ist farblich auf der Grundfarbentrias (Gelb, Rot, Blau) und Weiss-Brechungen aufgebaut. Dass „rote Farbflecken“ die Komposition durchziehen, ist eher eine selektive Wahrnehmung der Autorin. Sie erwähnt dass bei einer früheren, künstlerisch viel schwächeren, konventionelleren Version mit Petrus und seinem Heilöl in Padua, San Antonio (1736) des Agatha-Martyriums Francesco Algarotti und Nicolas Cochin die emotionale Ausdruckskraft und einen Realismus festgestellt hätten. Die von der Autorin angesprochene artifizielle Brechung von Affekterregung durch artifizuell-ästhetische Virtus/Wirkung einschliesslich intellektuellem Bildwitz ist ein Merkmal des Rokoko nach heutigem Verständnis. Leider sind die beiden erwähnten Entwurfszeichnungen in Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (beides Mal nur der Kopf der Reni-artig himmelnden Agatha, eher für die Fassung von 1736? vgl. Katalog 1996, Catherin Whistler, S.234-239). Ein Problem ist das Verhältnis Tiepolos zum Rokoko nicht nur im venezianischen oft silbrigen Kolorismus oder in der phantastisch capriccesken Figurenmaskerade, sondern sogar in der nervös fliessenden, nicht mehr plastisch ondulierenden Kontur der Pinselschrift. Die Rocaille taucht im Innenraum in Italien so gut wie nicht auf.

Als Nr. 18 behandelt Annette Hojer die qualitativ vom Zeichnerisch-Koloristischen her hochstehende Ölskizze ‚Hl. Thekla als Fürbitterin gegen die Pest‘, New York, Metropolitan Museum. Die Katalogabbildung v.a bei dem grünlich-gelblichen himmlischen Gold ist etwas zu kalt geraten. Den Wert der Ölskizze für das Ende 1758 festgestellte Apsisbild im Dom von Este zeigt die Mitnahme nach Madrid und der Erwerb durch Francesco Bayeu, den Goya-Schwager. Die Autorin erkennt den Votiv-Bild-Charakter durch die „Zweiteilung“ in einen irdischen und himmlischen Bereich, wobei der weibliche ‚Pest‘-Ungeist (als Aerosol?) in den Lüften (Miasmen?) sich befindet. Für den Votiv-Charakter Zwischenweltbereich könnte die untere leer gelassene Stein- oder Wandzone mit der Maske und Festons dienen, hier hätte eine Votiv-Inschrift Platz gehabt. In der Ausführung ist dieser Sarkophag Bereich weggelassen, um so mehr erscheint die dunkle Vorderszene vor der gefugten Abbruchkante mit den Totenschubkarren wie vor einer Grab-Katakombenöffnung. Die Autorin erwähnt weitere Unterschiede zur Ausführung angeblich als Anpassung an die Standortbedingungen (bessere Lesbarkeit, Fernwirkung)

widerspricht aber nicht Keith Christiansens „demonstrative(m) Verweis auf die klassisch-akademische Bildsprache“ (Raffael-Poussin-Einflüsse). Für den Rezensenten sind eher ikonographische, kompositionelle und rationale Gründe für die Veränderungen ausschlaggebend gewesen. Die durch die Helligkeit („verstörender Charakter“) nach vorne drängende Kalkstein-Leerfläche der Umgebung von Este – in der Ausführung durch Figuren gefüllt – spricht die Autorin an, den Wechsel vom himmlisch-goldenen Umhang oder Mantel zum mitleidend schmerzlichen roten Zwischengewand der sonst weiss (rein oder keusch) gekleideten knienden Fürbitterin aber nicht. Beim Unterteil eines die Wolke Gottes tragenden, sonst verdeckten Engels ist vielleicht erst ganz zum Schluss hinter einer dunkleren Wolke ganz verschwunden. Die ästhetische eher besänftigende Machart der Skizze (auch der Ausführung) erklärt durch das „Triumphmotiv“ der siegreichen Vertreibung durch den Befehl des waltenden Schöpfergottes zumindest im Glauben und der Hoffnung. Die Fürbitten haben auf Erden aber zumindest noch nichts bewirkt. Farblich raffiniert ist hier wieder die Grundfarben-Trias (Gelb, Rot, Blau) mit Weiss- und Schwarz und ihren Brechungen, Trübungen.

Die Stuttgarter Skizze Nr. 19 für den Kaisersaal der Würzburger Residenz wird von Andrea Gottdang mit „Apollo führt dem Genius Imperii die Kaiserliche Braut zu“ nach dem erhaltenen Programm benannt. Im Mainfränkischen Museum, Würzburg existiert davon noch eine Kopie. Nach einer kurzen ikonographischen Bestimmung, wobei sie die übliche Gleichsetzung von Genius Imperii mit Kaiser Friedrich I Barbarossa und die Braut mit Beatrix von Burgund nach dem überlieferten Programm und den Regeln der Rhetorik (Ornatus? oder Decorum?) verwirft immer wieder im Verweis auf Frank Büttners Würzburger-Residenz-Buch von 1980. Peter Stephans „Im Glanz der Majestät – Tiepolo und die Würzburger Residenz“ 2002 wird nicht erwähnt, obwohl hier das Programm nachzulesen ist. Ebenso unerwähnt bleibt von Werner Helmberg / Matthias Staschull: „Tiepolos Reich – Fresken und Raumschmuck im Kaisersaal der Residenz“, Würzburg-München 2009, obwohl hier auch auf Nebensächlichkeiten acht gegeben wird. Abschliessend geht die Autorin nur noch auf die Unterschiede zur Umsetzung ein. Die erst in Würzburg vor Ort aber ohne genaue Dimensionen entstandene Stuttgarter Skizze ist nur Vorstufe mit den ungefähren Proportionen, die Ausführungsmasse verbunden mit einer distanz-proportional räumlichen Dekompression erfolgten nach dem Figurenmassstab des ‚Trosses‘ an den Wänden (nach Frank Büttner und Erich Hubala). Abgesehen davon, dass in diesem Deckenbild im Kaisersaal gegenüber dem



Wandgemälde keine Barbarossa-Physiognomie sich verrät, ist Rhetorik hin oder her die nackte, heroische geniale Verkörperung der Reichsidee mit dem Kaiser an der Spitze Aussage genug. Die Braut oder die Freigrafschaft Burgund hätte eigentlich noch mit ihrem Wappen eindeutig gekennzeichnet werden können. Die den Thron flankierenden Figuren dürften die geistliche und weltliche Macht darstellen. Etwas verwundert, dass die Büttner-Schülerin Gott dang sich nicht ausführlicher mit der umstrittenen Ikonographie des Deckenbildes abgegeben hat. Hier muss man die damalige politisch-historische Situation um den Fürstbischof von Würzburg und Herzog von Ostfranken sich vor Augen halten. Oktober 1745 wurde in Frankfurt nach dem Tode von Kaiser Karl VII aus dem Hause Wittelsbach der Lothringer Franz Stephan zum deutschen König bzw. Kaiser gekrönt. Der Fürstbischof Friedrich Carl von Schönborn (1674-1746) hatte sich als Reichsvizekanzler im Schlesischen Krieg bzw. Österreichischen Erbfolgekrieg (Friede von Füssen 1745) weitgehend neutral verhalten. Damals und vielleicht auch nach dem Frieden von Aachen (1748) kamen Franz Stephan und Maria Thersia auch nach Würzburg und in die damals unfertige neue Residenz. Unter dem am 14.4.1749 neugewählten Nachfolger Carl Philipp von Greiffenklau (1690-1754) wurden schon ältere „ohnmaßgebliche Gedancken“ zu Würzburg und seiner ‚imperialen‘ Vergangenheit wieder ausgegraben: 1. die Hochzeit von Friedrich Barbarossa mit Beatrix von Burgund 1156 in Würzburg, und 2. die Belehnung von Fürstbischof Herold 1168 mit dem Herzogtum Francia orientalis samt den gefälschten „Guldenen Freiheiten“. Wenn man das bei Peter Stephan wiedergegebene Programm liest, wird klar, das gegenüber diesen beiden Historienszenen in der Fensterzone das darüberliegende Deckenfresko auf eine höhere allegorische, idealisierte, symbolische Ebene abzielt. Wie in vielen barocken Festsälen ist der Kosmos von Natur-Elementen (Neptun = Wasser, Juno = uft, Apoll = Feuer und Flora = Erde) über Geschichte, Tugenden zum ‚olympischen Geist‘ als Fürstenspiegel re-präsentiert.

Der Brautführer Apoll als ‚Franciae orientalis Lux‘ wird bei Büttner zu ‚Franciae orientalis Dux‘ und bei dem etwas monothematischen Stephan wohl nicht zum Bräutigam Kaiser Barbarossa sondern zum Kaisertum, während der thronende „Genius Imperii“ den Reichsgedanken verkörpere. Sein pneumatisches rot-weiss bzw. weiss-rot gegebenes Gewand (in der Skizze: goldgelb) im Rücken markiert mit der Sonnencorona aber doch wohl eher die im Osten Glück verheissende aufgehende Sonne. Die Statue in seiner Hand ist wohl Minerva als Zeichen von Weisheit, Klugheit. Büttner erklärt die Leier Apollos als Harmonie, Abgestimmtheit (weniger der Sphärenmusik), die üblichen vier Rösser (Pyreus,

Eous, Aethon und Phlegon) vor dem Sonnenwagen (hier als Biga) als sich wandelnde Farben des Sonnenlichts (weisslich, gelblich, rötlich, schwärzlich) interpretiert werden können nach Büttner, ist etwas fraglich. Die geschmückte reiche Braut ist eindeutig Burgund oder genauer die Freigrafschaft Burgund, die seit 1678 wieder für das Reich verloren war. Über die Götter-Trias Ceres, Venus und Bacchus mit Blumenkinder als blühendes, fruchtbares, reizvoll-schönes und weinseliges Frankenland gibt es keinen Dissens. Die in der Ausführung eingefangenen Täubchen deuten wohl auf die Hochzeit, Verliebtheit wie Ehejoch und eheliche Treue hin. Bei dem wie Phosphoros oder ein Herold vorausfliegenden Ehe-Gott Hymenaios hat Tiepolo wohl aus künstlerischen Gründen die im Programm vorgesehene Landkarte Burgunds von Anfang an ausgelassen. Schwierigkeiten bereitet das dem „Genius Imperii“ dargereichte Schwert in der Scheide, das angeblich einem grüngewandeten, am Thron sitzenden Schildträger („Genius Franciae“ oder ‚ducatus franconius‘? oder der Reichsvizekanzler?) überreicht werden soll als Zeichen einer Belehnung zu sehen, obwohl in einem Nebenfresko die Belehnung an den höflich knienden Bischof Herold von 1168 explizit vorhanden ist. Oder ist es nicht so, dass der wie zur Versicherung zurückblickende, das Schwert haltende Putto zu dem heranziehenden Gefolge gehört und damit das Lehen Burgund mit dem Schwert als Zeichen der Oberhoheit wieder an das Reich gelangt. Der heroisch-nackte jugendliche „Genius imperii“ mit dem imperialen Lorbeerkranz auf und dem Ruhm über seinem Haupt sitzt wie auf einem Denkmal. Die Seiten, die Stützen des Heiligen Römischen Reiches, die (christliche) Religio und die weltlichen Erbämter (die Rückenfigur im goldenen Mantel ist vielleicht der Erzkämmerer mit einem Beutel in der Linken?, der Erzkanzler mit dem Schild?, der Erzmarschall mit Adler-Feldzeichen, der Fahne mit Doppeladler und den staufischen Löwen und die Francia als zum Reich stehender Gastgeber aber natürlich nicht als Reichsfahne. Das Likatorenbündel steht wohl für die Reichsgewalt und -Verfassung. Mit den Flussgöttern bzw. Nymphen („Mayn“?) sind wohl die Flüsse Frankens wie der Main (und die Tauber?) gemeint. Ob die Szenen am Rande mit dem Herzogsmantel, dem runden Tablett mit Urkunden bzw, eine Dame mit Stab und Lorbeerkranz in Händen und ein Putto mit Medaillon an einer Kette auf Franken (wohl oder Burgund abzielt lässt sich bislang nicht genau bestimmen, sicher nicht die „Güldene Freiheit“ da keine Siegel zu sehen sind (vielleicht honos?).

Die nächsten Nummern 20 bis 27 bezeichnen teilweise weiss gehöhte Rötzelzeichnungen auf venezianischem blauen Papier im Besitz der Graphischen Sammlung der

Staatsgalerie Stuttgart mit Corinna Höper als Bearbeiterin. Der Rückenakt eines Sitzenden ‚Mann mit Schilfkranz im Haar‘ wird mit einer Flusspersonifikation mit allerdings anderer untersichtiger Perspektive im zentralen Deckenbild des Kaisersaales ansatzweise zusammengebracht. Es soll von Domenico eine Nachzeichnung geben. Es dürfte sich um eine Studie nach dem lebenden Modell handeln, wohl eindeutig von der Hand des Vaters Tiepolo. Alle übrigen sind Nachzeichnungen nach dem Würzburger Treppenhausfresko. Bei dem ‚Knienden Mann mit Sonnenschirm und Weihrauchgefäß in den Händen‘ Nr. 21 (Fig. 1 u. 2) nimmt die Bearbeiterin einen ‚Muster->record<‘ wieder vom Vater Tiepolo an, wohl wegen der Freiheit des Striches. Allerdings ist zu fragen: warum hat sich dann Tiepolo teilweise so oberflächlich impressionistisch und ungeklärt wie die Hand mit Räuchergefäß wiederholt?.



Fig. 1: G.B.(?) Tiepolo: Kniender Mann mit Sonnenschirm (Ausschnitt). Rötel u. weisse Kreide. Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 1470 (Abb. aus Katalog S.129)



Fig. 2: G.B.(?) Tiepolo: Kniender Mann mit Sonnenschirm (Ausschnitt). Fresko. Würzburg, Residenz, Treppenhaus (Abb. aus Massimo Gemin-Filippo Pedrocchi: Giambattista Tiepolo, München 1995, S. 155)

Die Rückseite ‚Schulter und Kopfstudien‘ von Nr. 22 in schwarzer und weisser Kreide‘ wird wieder dem Tiepolo-Vater zugewiesen, obwohl sie nichtssagende Detailstudien nach der Natur sind. Die Rötelvorderseite mit dem Flussgott ‚Nil‘ als Nachzeichnung aus dem Afrika-Komplex wird wegen der schwächlichen, etwas graphisch wirkenden Schraffuren (ähnlich auch in der Freskoausführung) dem älteren Sohn Domenico zugewiesen. Dem jüngeren 16/17jährigen Sohn ist dergleichen noch nicht zuzutrauen?

Bei der Vorderseite von Nr. 23 ‚Kniender Mann nach rechts und Vogel Strauss‘ meint die Bearbeiterin eine Nachzeichnung des verbrauchten Kartons vor sich zu haben. Es ist

kaum vorstellbar, dass die atmosphärischen Elemente noch oder schon in den Kartons zur Übertragung vorhanden gewesen sind. Der Einfluss des berühmten augsburgischen Stechers Johann Elias Ridinger bei seinem Besuch 1750 in Würzburg dürfte noch von grösserem Einfluss gewesen sein. Den Studiencharakter zeigt auch der teilweise verdeckte Kinderkopf mit Bezug zu dem 1753 entstandenen Altarbild ‚Anbetung der Könige‘ einst in Münsterschwarzach.

Bei der Nr. 24 mit verschiedenen Detailzeichnungen auf Vorder- und Rückseite fragt sich der Rezensent, wozu der 25/26jährige Domenico als fertiger Maler solche ‚Schnappschüsse‘ noch angefertigt hat. Anscheinend hat Catherine Whistler den ‚ängstlichen Maler oder Zeichner‘ hinter seinem Zeichen-Malbrett (nicht: „Zeichenblock“) auch als Robinson Crusoe gedeutet und als Entwurf für das von Domenico ausgeführte Freskodetail angesehen.

Nr. 25 mit wild versammelten Details aus ‚America und Asia‘ – man ist fast an Aby Warburgs Bilder-Atlas ‚Mnemosyne‘ erinnert – lässt wieder fragen, warum ein Maler wie Domenico, der einige Partien im Fresko ausgeführt hat, sich solche Studien- oder Erinnerungshilfen für sich, als Gedächtnisstütze und für die zukünftige Wiederverwertung angefertigt haben soll. Bei Nr. 26 wird angedeutet, dass Domenico 1762/64 im Königspalast in Madrid z.B. bei der ‚Asia‘ zurückgegriffen habe. Wir denken eher, dass farbige Ölskizzen (und Modellos ähnlich in New York, Metropolitan Museum das eigentliche Ricordo-Material neben den meist ebenfalls verlorenen vorbereitenden, nicht nachbereitenden Zeichnung gewesen sind.

Bei Nr. 27 ist leider nur die Rückseite abgebildet. Die Autorin Höper meint, dass diese Zeichnungen dem Vater als Vorlage gedient hätten. Giambattista hatte sicher seine eigenen Vorlagen und seinen (inneren) Bildvorrat. Die Wiederverwendung durch Domenico in variierender Form erklärt auch nicht viel.

Als Nr. 28 erscheint ein querformatiges Pendant-Paar nach dem Torquato-Tasso-Roman ‚Das befreite Jerusalem‘ mit den Episoden ‚Rinaldo im Zauberbann Armidas‘ und ‚Rinaldis (vorläufige) Trennung von der Zauberin Armida‘, richtige erotisch-empfindsame Rührstücke. Damian Dombrowski bringt davon die Textkurzfassung und vermutet als Auftraggeber den Hofkammerpräsidenten und nachmaligen Fürstbischof Adam Friedrich von Seenheim (1708-1779, reg. 1755). Ab 1778 sei dieses Paar in der Würzburger Residenz (neuer Speisesaal) nachweisbar; sie sollen 1751/53 entstanden sein wahrscheinlich während der freskolosen Winterzeit. Es existieren zwei Bozzetti, die aber

nicht als Vorbereitung anzusehen sind. Die jetzt in Berlin befindlichen Ölskizzen in stärkerem Breitformat dürften dem Würzburger Paar auch wegen der geringeren Emotionalität vorangegangen sein, vgl. auch die spätere Variation in Vicenza, Villa Valmarana ai Nani wohl von Domenico Tiepolo ausgeführt. Interessant wäre hier den Anteil Domenicos an dem vom Chef der Firma mit B. Tiepolo signierten Gemälde festzustellen. Bei der Bezauberungsszene fallen die eigenartigen Schwächen in der Körperdarstellung auf. Das rechte Bein v.a. im Kniebereich ist wie luxiert oder weich, schwach geworden, auch die Sitzhaltung mit dem unschön, wenig erotisch hervortretenden Knie der Armida wirkt nicht überzeugend. Das Drumherum in seiner z.T. frischen Farbigkeit verrät eher die Meisterhand des alten Tiepolo. Beim Pendant diesmal mit der Schau der linken, herznahen offenen Brust ist v.a. die ideale Landschaft wieder gut gestaltet. Statt im Mittelalter spielt das Ganze in der Antike. Zeichnerisch-figürliche Mängel treten hier kaum auf.

Ein weiteres Pendant-Paar Nr. 29 aus der Würzburger Zeit Tiepolos spielt in der militärischen Antike ‚Mucius Scaevola (der Linkshänder) vor Porsenna‘ und ‚Coriolan vor den Toren Roms‘. Wieder ist Damian Dombrowski der Bearbeiter, der als Auftraggeber oder (freundschaftlichen) Empfänger den Würzburger Architekten und Artillerieobersten Balthasar Neumann ausmacht. Er meint, dass hier in diesen bekannten Szenen nach Livius die „moralische Schwere“ einer theatralischen künstlich-artifiziellen Pointierung gewichen sei. Beide Male aber sind es Taten zur Rettung der Vaterstadt durch ‚Hand ins Feuer legen‘ und durch das erweichende ‚Mutterherz‘ ähnlich der Clementia Alexanders oder die des Titus oder des Scipio. Im Vergleich zu Nr. 28 ist eine ganz andersartige, nach Gelb-Ocker verschobene schwächliche Farbigkeit zu entdecken, sodass wir eher Domenico als vorherrschende Hand erkennen mögen v.a. hier im unmittelbaren Gegenüber in der Ausstellung. Wir vermuten eine stärkere Beteiligung der Söhne (vielleicht besonders des Lorenzo, dem wohl das in Berlin befindliche Gemälde für Münsterschwarzach ‚Steinigung des Hl. Stephanus‘ 1754 trotz der Signatur „Do: Tiepolo Filius“ gegeben werden muss, da es viel schwächer als die für Domenico Tiepolo gesicherten Supraporten im Kaisersaal von 1751 ist.

Das Problem der Händescheidung in dieser Tiepolo-Familienwerkstatt zeigt sich wieder in der Zeichnung Nr. 30, obwohl Corinna Höper bei ihrer Einschätzung der fliesenden und der ebenso effektiven Pinsellavur zuzustimmen ist.

Die beiden nächsten Zeichnungen unter Nr. 31 aus dem Würzburger Martin-von-Wagner-

Museum und damit wohl aus der Sammlung des Bildhauers Johann Peter Wagner und aus der nächsten Umgebung sind noch suchende Kompositionsskizzen für den ‚Tod des Hyazinth‘ (1752/53) im Auftrag des Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe, jetzt in der Sammlung Thyssen-Bornemisza in Madrid, das nicht ausgeliehen werden konnte. Manches im Bildapparat zeigt die Nähe zu den Würzburger Rinaldo-Armida-Szenen. Wenigstens ist in einer partiellen Nachzeichnung als Nr. 32 in der Staatsgalerie Stuttgart das Gemälde zu erahnen. Corinna Höper schreibt sie dem Domenico Tiepolo zu, während wir auch Lorenzo nicht ausklammern wollen.

Vier Blätter mit Puttenstudien Nr. 33 ebenfalls in Stuttgarter Besitz weist die zuständige Kuratorin ganz dem Vater Tiepolo zu, obwohl ein lagernder Soldat vom Gesims des Kaisersaals erwiesenermassen vom Sohn Domenico stammt. Wir meinen, dass alle Putten von der Zeit vor Würzburg bis bis zum ‚Tod des Hyazinth‘ Nachzeichnungen der Söhne sind.

Ebenfalls in Stuttgart aus der Sammlung des Schülers von Domenico Tiepolo, Giovanni Domenico Bossi (1765-1853), befinden sich vier akademische männliche Aktstudien (zwei Liegende, ein Stehender und ein Sitzender jeweils halbfigurig) als Nr. 34, die nach Höper um 1752 zur Zeit des ‚Tod des Hyazinths‘ entstanden sein sollen. Wurde die Sammlung dem Schüler geschenkt? Warum wurde nicht unterschieden zwischen Vater und Söhnen?, gab es um 1800 keinen Markt für Tiepolo-Zeichnungen?. Es gibt übrigens keine Nachrichten, ob Tiepolo während seines Würzburg-Aufenthaltes Aktstudien betrieben hat. Vom jüngeren Sohn Lorenzo existieren eine Anzahl von Kopf-Porträt-Studien seiner Würzburger Umgebung.

In Nr. 35 sind Detailstudien (Bein, Knie, Arm, Oberkörper) und Rückenstudien ohne direkte Verwendung in einem ausgeführten Werk versammelt. Sie werden alle wegen ihrer ‚flotten‘ Zeichenweise von Corinna Höper dem Senior Tiepolo zugewiesen.

Nach einem weiteren modernen Interludium Nr. 36 kommen wir zum Spätwerk Tiepolos wie die ‚Apotheose der Familie Pisani‘ Nr. 37 in deren Villa in Stra (1760/62). Mit 23,5 x 13,5 Zentimetern statt Metern wäre diese Decke doch etwas wenig „monumental“ ausgefallen. Den Modello besitzt das Museum in Angers und als Katalogbearbeiterin ist wieder die Ikonographiespezialistin Andrea Gottdang gefragt. Leider kann sie nicht über die bisherigen Versuche hinaus helfen. Dass im Zentrum unter der Fama (in der Ausführung in beide Richtungen oder Bezirke hinausposaunender Ruhm) nicht die Maria sondern eine lichte himmlische Erscheinung der Vorhersehung mit dem Sternenkranz (der

Ewigkeit, Verstirnung, Virtus) und dem lenkenden Szepter zu ihren Füßen die Kardinaltugenden von Glaube (ehrfurchtsvoll verhülltes Haupt, Buch) Gerechtigkeit (Richtschwert), Liebe (Mutter mit Kind) und Hoffnung (Anker) wie Gottdang erkennt. Ob die Rückenfigur in goldenem Mantel mit Mauerkrone und Kreuzesszepter die Italia ist, die auf einem Wasser-Wolken-Erdball schreitet und zwei Grazien, Musen mit Tambourin und Olivenzweigen gebietet, ist fraglich (eher die christliche Heimatstadt Venedig? die Serenissima auf dem Wasser, in der Lagune?). Darunter befinden sich die Künste (Malerei, Bildhauerei, Architektur und Musik) und die Wissenschaften (Fernrohr, Astronomie) dieser Stadt-Republic. Neben einer Genie mit Füllhorn kniet eine nackte Venus (Schönheit), die den wohl erstgeborenen Sohn von Ermoloa III Alvise Pisani, seinerseits Dogen-Sohn, in ihrem Schoss hält, während für die Autorin auf der linken Seite der Zweitgeborene die ‚Venezia‘ mit einem kleinen Szepter unter ihre Fittiche hält. Es dürfte sich aber eher um eine Personifikation des Verstandes handeln. Also alle fünf Nachkommen wohlgeraten auch an Geist und Verstand. Die von der Autorin hier gezogene Verbindung zu Venedig wirkt nicht überzeugend. Übersehen wurden von ihr die capricciohafte-neckische linke Randzone mit dem Genuss von Essen und Mahl unter Pinienhain auf der Terraferma? Ausgelassen wurden darüber die nymphenartige halbnackte Figur mit dem Tongefäss, Blütenkranz im Haar und einem Lorbeerkranz (Flora, Primavera?). Neben dieser heimatlichen-friedvollen Idylle und Harmonie auf der einen Hauptansichtsseite wird gegenüber ein Blick auf das Leben darüber hinaus gewagt: an der fast entrückten Spitze die Europa und darunter die fast schon kolonial dienenden drei weiteren Erdteile (Asia mit Elefant, Afrika und Amerika wenig differenziert). Die beiden massigen Säulen-Stümpfe des Herkules deuten die Strasse von Gibraltar, den Übergang vom Mittelmeer in den weiten Ozean bis an das Ende der Welt („plus ultra“) an. Die Kriegsszene unten stellt wohl die gewaltsame Unterwerfung von (nichtchristlichen) Orientalen in Proskynese dar mit Anspielung auf den berühmten Vorfahren, den Admiral Andrea Pisani (1662-1718) im venezianisch-türkischen Krieg. Wirklich schwierig ist die etwas panoramaartige Randzone im Mittelbereich mit einer halbnackten weiblichen hilfeschuchenden Figur in Begleitung eines Mannes (? oder Frau?), die von einem Drachen bedroht wird. Man fühlt sich an eine Befreiungs-Rettungsaktion (von Inseln u.ä.) oder an Perseus und Andromeda erinnert.

In der Stuttgarter Zeichnungssammlung finden sich unter Nr. 38 vier Rötelzeichnungen von zwei männlichen und zwei weiblichen Faungestalten mit verschiedenen Attributen

(Feston, Palmwedel, Weinkrug und Tambourin) aus der halb-tierisch, niederen menschlichen Natur, der Triebe u.ä. als umrahmende Ergänzung des Deckenfreskos der Pisani. Corinna Höper schreibt diese ‚Parerga‘ dem Vater Tiepolo zu, wohl aus stilistischen oder qualitativen Gründen, während die Ausführung sicher durch die Söhne erfolgt ist.

Dieselbe Autorin sieht in dem ‚primo pensiero‘ in laviertes Feder allerdings auf einer Kreidevorzeichnung ‚Athena hindert Achilles den Agamemnon zu töten‘ Nr. 39 für ein Wandfresko in der Villa Valmarana, Vicenza (Homer-Saal) wieder die Hand des Vaters trotz der geringen Ondulation, der ungeklärten Beinstellung der beiden Männer. Die etwas eckige, unorganische Zeichnung hat für den Rezensenten etwas Klassizistisches an sich. So sollte man den mitarbeitenden Sohn Domenico nicht ausschliessen.

Die folgenden drei Zeichnungen 40 ‚Diana‘ und Mars‘ haben wieder die flüssige, schwingende Federkontur und stehen ebenfalls im Kontext der Fresken in Vicenza, Villa Valmarana.

Die Zeichnung eines ‚liegenden Knaben‘ Nr. 41 in starker Untersicht wurde erst 1914 von der Stuttgarter Staatsgalerie erworben und kann bisher keinem Deckengemälde konkret zugeordnet werden. Wenn sich – wie zu lesen – Jacob Burkhardt über die Fusssohlen und Nasenlöchern Tiepolos etwas ironisch auslässt, kann man vielleicht erwähnen, dass schon um 1600 diese Art von Rationalität die Deckenmalerei beschäftigt hat.

Von der Machart würde man die ‚Karikatur eines sitzenden verwachsenen Mannes‘ (auf dem Nachtstuhl wegen des beigelegten runden Deckels?) sofort dem Vater Tiepolo geben. Annette Hojer berichtet, dass die Zeichnung aus einem „Tomo terzo de Caricature“ stamme, der zwischen 1754 und 1762 datiert werden könne. Für den Rezensenten besitzt diese Zeichnung schon etwas Spanisches (vgl. die Hofzwerge darstellungen des 17. Jhs.) neben dem niederländischen Erbe.

Eine ganz andere Hand verrät die Triester Zeichnung Nr. 43: ‚Verehrung des thronenden Pulcinella‘ mit einer Karnevals-Theaterszene wie Andrea Gottdang berichtet. Das unterschiedlich datierte Blatt passt besser zu dem Sohn Domenico.

Warum G. B. Tiepolo für einen Vorsaal des 1764 vollendeten Thronsaals einen ähnlichen Gedanken ‚Die Apotheose der spanischen Monarchie‘ nach einem nicht genannten und bekannten Konzeptor erst danach entworfen hat in einem noch allegorischen dicht gedrängten spätbarocken Stil gegenüber dem schon ‚aufgeräumten‘, mit dem friedvollen



Regenbogen an die Wies-Kirche erinnernden aber ohne das Geistreich-Witzige von Würzburger Treppenhaus, wird von Andrea Gott dang nur als eine Vorbereitung „auf die Verehrung Spaniens durch die Kontinente“ in dieser Antekamera mit der Apotheose der spanischen Monarchie erklärt. Beide in New York befindlichen Skizzenvarianten sind stilistisch sehr ähnlich. Nur inhaltlich v.a. bei der Akzentverschiebung vom merkantilen Merkur zum schöngeistigen, den Regierungsstab (?) bringenden Apoll auch in der Ausführung ergeben sich Unterschiede. Die Autorin beschäftigt sich mit der unter Nr. 44 ausgestellten ersten Fassung. Die angesprochene doppelte Krönung mit der Herrscher- und der von der Virtus stammenden Tugendkrone gibt es in der Ausführung nicht mehr. Auch der Hofstaat wie Ceres und Bacchus sind später weitgehend verschwunden zugunsten den Herrschertugenden wie Stärke, Klugheit. Der kastellähnliche Wehrturm samt dem Felsmassiv und der alten Frau wird allgemein als das zentrale alte Kastilien gedeutet. Es würden allerdings dann Aragon, Katalonien und Andalusien fehlen. Wahrscheinlich ist es das alte wehrhafte, felshaft beständige Spanien. Das Zeitlose des schlafenden Chronos, das Friedvolle (Venus und Mars in Harmonie) wird von der Autorin erkannt, wie auch links die Stärke dieses Spanien durch eine Säule mit dem Hercules und der Grenzüberschreitung über Fluss (Ebro?) und Meere (Neptun) und über alle Erdteile (links: Europa mit Kirche oder Tempel, Pferd, Tiara) hinweg. In der Ausführung wird noch der Wagen der Venus durch das Taubenpaar verdeutlicht. Schon in der zweiten Skizze wird der Rückenakt der Venus aufgegeben. Nur hier taucht auch das Pantherraubtier eines exotischen Erdteils auf.

Man ist v.a. seit dem Geniekult immer verlockt in das Alterswerk irgendwelche Dinge hinein zu geheimnissen. Cäcilia Henrichs befasst sich unter Nr. 45 „Hl. Franziskus empfängt die Stigmata“ mit dem 1767 entstandenen Entwurf für sieben Altargemälde in einer Franziskanerkirche in Aranjuez, wobei sie auf die bekannte Äusserung von Sebastiano Ricci von der Skizze als eigentliches Original rekurriert. Die Veränderungen zu der 1762 zur Begutachtung und Genehmigung eingereichten Ölskizze von Tag zu einer Mondnacht, Palme zur Pinie schreibt die Autorin dem aufklärerischen, rationalistischen Auftraggeber König Karl III (1716-1788) zu.

Annette Hojer kommentiert zwei von vier Varianten der ‚Ruhe auf der Flucht‘ unter Nr. 46 (in Stuttgart) und 47 (in einer Privatsammlung). Erstere ist fast ein Landschaftsgemälde mit Staffage, das Einsamkeit, Bedrohung durch die formalen Mittel („wirkungsästhetische Dimension der Formen“ nach Werner Busch) ausdrückt. Die Autorin wehrt sich aber etwas

halbherzig darin ein Zeichen von subjektiver Bekenntniskunst zu sehen: geistreiche Variation, höchste Virtuosität, Experiment, Sammlerstück, religiöses Capriccio (Keith Christiansen). Goya würde dies noch weiter treiben. Eine genauere zeitliche Einordnung als um 1762/1770 kann die Autorin leider nicht geben.

Die Nr. 47 angeblich mit Madrid-Hintergrund macht einen nüchterneren Eindruck und damit einer späteren Entstehung und bietet in den Stillebenelementen keinen malerischen Virtuosenbeweis. Der Rezensent fragt sich, was die beiden Söhne gemacht haben, als der Vater diese beiden Gemälde entworfen hat. Dass das Thema der Flucht, Rast auf der Flucht den Familienbetrieb immer wieder beschäftigt hat, zeigen die unter Nr. 52 angeführten 29 radierten Veränderungen von Domenico Tiepolo aus der Würzburger Zeit (1753) und Zeichnungen von G.B. Tiepolo unter Nr. 48 (um 1754/62). Die Bearbeiterin Annette Hojer bringt das bekannte sich erst im Betrachter Vollendende der Zeichnung und ihre künstlerische Autonomie ohne eine Ausführungsfunktionalität vor.

Die ‚reine‘ Landschaft oder Stilleben mit Bäumen‘ Nr. 49 an einem Bach in Triest wird zusammen mit zehn weiteren trotz ihres zurückhaltenden Vortrags im Vergleich mit den Fresken der Villa Loschi zwischen 1735 und 1740 (1742) zeitlich zugeordnet.

Die letzte Zeichnung Nr. 50 ‚Eingangsgloggia der Foresteria der Villa Valmarana‘ in Berlin (um 1756/57) Annette Hojer sieht darin weniger die Architekturstudie als das Experiment mit Linien und Flächen. Sie spricht von eher unbekanntem siebzig weiteren Veduten aus dieser Zeit. Sollten diese zur Erweiterung des Vokabulars an Architekturelementen in Gemälden dienen?

Rotislaw Tumanow bearbeitet die von Domenico Tiepolo durchgehend bezeichnete Radierfolge mit den dem Würzburger Bischof von Greiffenklau gewidmeten 27 geistreichen Variationen über ein Thema (vgl. Musik) deren erster Zustand in Würzburg 1753 gedruckt wurde. G.D. Tiepolo hat diese Serie vielleicht nach dem erwähnten Besuch von dem bekannten Augsburger Stecher Johann Elias Ridinger in Würzburg begonnen neben seiner sonstigen Mitarbeitertätigkeit. Die Grafiken sind teilweise kleinteilig stichelnd und mit Sinn für Hell-Dunkel-Werte und für den Kenner gearbeitet, so auch der Autor.

Unter Nr. 52 sind die „Vari Capricci“ in einer Zweitaufgabe von 1785 (Erstaufgabe um 17640/42) von zehn Radierungen versammelt wieder mit Tumanow als Bearbeiter. In der Tat sind diese Arbeiten viel freier, skizzenhafter, flotter, weniger bildmässig, rahmenlos gearbeitet. Für den Rezensenten sind es auch Versuche in der grafischen Technik und

nicht nur wie üblich inhaltlich Fantasien, Improvisations-Inventions-Demonstrationen teilweise nach Vorstudien. Nach Büttner wären die ‚Capricci‘ „als eine in einem visuellen Medium formulierte Kritik am Rationalitätsideal der Aufklärung zu verstehen“, also Tiepolo als Kritiker der ersten rationalistischen Aufklärung. Vielleicht sollte man einmal diese Serie mit den oft unheimlichen Schauer-Schatzsucher-Geschichten des 17. Jahrhunderts (J.H. Schönfeld) vergleichen.

Zu einer zweiten hochformatigen Folge von Domenico so genannten ‚Scherzi di Fantasia‘ (Nr.53) mit 23 Einzelradierungen gibt Annette Hojer eine Entstehung von 1743-1751 an (bis 1750: 19). An die Commedia dell’Arte fühlt sich der Rezensent nicht erinnert eher an die erwähnten Geisterbeschwörungen in Mysterienkulten des 18. Jahrhunderts. Die „Nichtverstehbarkeit“ der Scherzi sei Programm: Grenzen des Verständnis (Traum, Fantasie ...) mit dem nicht überraschenden Hinweis als Vorläufer für Goya und es folgen anschliessend als Vollendung und Weiterleben Tiepolos unter Nr. 54 einige der bekannten Capriccios Goyas von 1799, wo die andersartige moralische, aufklärerische und sozialkritische Dimension der Zeit um 1800 sich zeigt. Neben der „Verfremdung“ auch durch die begleitenden Titel möchte die Autorin auf das inspirierende „Traumprinzip“ (Andrea Gott dang) verweisen. Nur durch Korrespondenz von Fantasie und Vernunft entstehe wahre Kunst: Goya glaube (?) an die Aufklärung und bei Tiepolo an die Grenzen des Verstandes oder den Triumph der Fantasie, deren Niederlage er gegenüber Mengs in der neuen Zeit nach 1755 er sich eingestehen musste.

Am Ende fragt sich der Ausstellungsbesucher und Leser, was ihm das alles gebracht hat, die Wiederbegegnung, der Genuss mit virtuoser dekorativer zeichnerischer wie farbmalerischer reizvoller Kunst. Schein-Theaterwelt von Schönheit wie Dummlichkeit, den Belebungsversuch Hojers, Tiepolo zwischen Ästhetik, Kunstautonomie und ironisch-witziger aufklärerischer Brechnung zu verorten. Ist das das neue Bild Tiepolos?. Wie kurz darauf die Republik Venedig ist er ein Spätgeborener oder Endpunkt des Barock und Rokoko. Seine Söhne versuchten durch Realismus, Volkstümlichkeit (vgl. Goethe, Taagebuch am 24. September 1786: „natürlicher Stil“) weiterzumachen.

Und so bleibt die in und durch die Ausstellung nicht befriedigend gelöste Frage, ob der schon früh gezeigte Bildwitz, ja auch die präsentierte Virtuosität nicht nur ein Zeichen von distanzierender Ironie ja Selbstironie aufgefasst werden kann oder überbewertet ist mit Blick auf fortschrittliches aufklärerisches Denken. Die unmittelbar nachfolgende Generation Nachwelt wie Francesco Milizia (Dizionario delle Belle Arti del Disegno,

Bassano 1797, S. 171) urteilten: „Felice nella composizione e nelle teste muliebri, nel resto falso. “

Jeder Betrachter, jede Zeit darf, soll sich sein eigenes Bild von G.B. Tiepolo und seinen Söhnen und ihrem Werk machen.

(Stand: 22. Mai 2020)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)