

Alexander Linke: „Tiepolos Moderne – Aufklärung und ästhetische Reform“

Berlin 2022, 424 S. m. zahlr. Abb.

(Rezension)

Der Titel des Buches „Tiepolos Moderne“ (vielleicht, da schon anderweitig belegt, besser: ‚Modernität‘?) lässt auf den ersten Blick etwas stutzen. Durch den Untertitel „Aufklärung und ästhetische Reform“ und durch die Rückführung auf diese Charakterisierung des berühmten venezianischen Malers des 18. Jahrhunderts wird die Richtung dieser Arbeit erst klar erkennbar. Es kündigt sich also implizit wieder eine Bewertung aus der Rückschau nach vermeintlicher Fortschrittlichkeit, relativer Modernität (z.B. Stichwort: Aufklärung) an, wobei doch zu Lebzeiten des Malers primär eine affirmative Auftragskunst, bewusste Dekoration und keine subjektive Bekenntniskunst gefragt oder gefordert waren.

Die Bochumer Habilitationsschrift von 2021 lässt sich erfreulicherweise gut lesen (und verstehen) und ist nach einer „Einleitung“ mit der Methodik darunter der Herausarbeitung einer „ästhetischen Mentalität“ zwar etwas unscharf, aber weitgehend der chronologischen Werksentwicklung folgend in zwei Hauptteile: „Reformästhetik und optimierte Bildbetrachtung: Ein kulturhistorischer Kontext für Tiepolo“ und „Malerei für aufgeklärte Augen: Tiepolos reformästhetische Taktiken“ und in einen zusammenfassenden „Schluss“ gegliedert. Dazu kommen noch einige Seiten mit dem obligatorischen wissenschaftlichen Apparat.

Linkes Studie bemüht sich neben den höheren akademischen Weihen eine neue begründete und begründende Sicht des mittlerweile wieder vieldiskutierten Tiepolo und seines Werkes zu liefern. Während die einen (früher) eher den nur dekorativen, affirmativen, rhetorisch-barocken Wander- aber nie offiziell Hofkünstler sahen, versuchen die anderen heute bei ihm die fortschrittlich-frühaufklärerische Seite mit Bildwitz, Ironie u.ä. nachzuweisen. Sicher nicht ohne die moderne abstrakte Malerei des 20. Jahrhunderts und das „Visual Thinking“ (1969, dt. als „Anschauliche(s) Denken“, 1972) z.B. eines Rudolf Arnheim, aber noch ohne das ‚Kunst-Selbstbewusste, -Selbstbewusstsein‘ eines Viktor I. Stoichita (1998) im Rücken oder Hintergrund haben Svetlana Alpers und Michael Baxandall Tiepolos ‚Bildnerische Intelligenz‘ (‚Pictorial Intelligence‘, engl. 1994) 1996 (wieder) entdeckt. Wieder andere (Andrea Gottdang, 1999 und jüngst 2019 wie auch Annette Hojer) interpretierten den genannten Bildwitz Tiepolos wieder als eine ironische Distanzierung und Merkmal der Aufklärung im 18. Jahrhundert. Und nicht zu vergessen: Werner

Busch 1993 mit „Das sentimentalische Bild – Die Krise des Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne“, obwohl Tiepolo darin gar nicht extra auftaucht.

Das waren für Alexander Linke ungefähr die Ausgangspunkte seiner Einschätzung des nicht nur eindimensionalen Hauptmalers in Venedig, ja in Europa um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Um der ursprünglichen, zeitgenössischen Intention, Produktion und Rezeption von Kunstwerken etwas auf die Spur zu kommen, ist neben der inhaltlich, ikonographisch-ikonologischen Bestimmung die Herausarbeitung der Mentalität (zeitlich-örtliche Haltung, Einstellung, Denken u.a. von Individuen und Gruppen nach Peter Dinzelbacher) der Beteiligten (Künstler, Auftraggeber, Betrachter) sicher sehr hilfreich, aber zumeist nicht sehr einfach oder leicht. Von der Mentalität (Mentalitäten) des umgänglichen und höfisch angepassten Tiepolo ist fast nichts bekannt. Wir kennen z.B. nicht seine Bibliothek. Waren darin die von Linke genannten ‚Arkadier‘ vertreten?, und hat er diese überhaupt jemals gelesen? Wir kennen auch seine persönliche Glaubenseinstellung innerhalb eines formalen Katholizismus nicht. Die verbürgte tägliche morgendliche Messbesuchspraxis des römischen Mengs-Konkurrenten Pompeo Batoni (1708-1787) lässt sich z.B. an dessen wenigen, zumeist zu ‚unbiblischen‘ sakralen Bildern nicht ablesen.

Der Autor meint nun als seine Hauptthese, dass Tiepolo von der „Accademia degli Arcadi“ mentalitätsmässig stark beeinflusst, ja geradezu gesteuert gewesen wäre. Dazu muss man sagen, dass diese römische ‚Accademia‘ mit Regionalablegern in ganz Italien auf den anfangs zumeist adlig dominierten Humanistenzirkeln und auf einem Lesekreis der verstorbenen Christina von Schweden basierte und sicher für das italienische Nationalbewusstsein im 18./19. Jahrhundert von einiger Bedeutung war. Aber es handelte sich um einen elitären, philologisch-philosophisch ausgerichteten, intellektuellen Bündlerkreis mit – den Freimaurern und Illuminaten darin verwandt – hier arkadischen Tarn- und Phantasienamen, in dem z.B. nur wenige dem (gesungenen) Wort und nicht der Handarbeit verpflichtete Musiker bzw. Komponisten und demnach noch weniger bildende Künstler wie der Malerphilosoph Anton Raphael Mengs (1760/61) aber nicht Tiepolo Aufnahme gefunden hatten. Interessant wäre, ob man diesen Tonkünstlern ebenfalls die ‚arkadische Mentalität‘ in ihrem Werk und seiner Entwicklung jenseits der Pastorale nachweisen kann. Das ganze Buch von Alexander Linke geht dahin, die von ihm mehr sensualistisch, anti-barock-rhetorisch und antirationalistisch bestimmte Position dieser Neuarkadier als früh-aufklärerisches, modernes Konzept auf Tiepolo zu übertragen, konkret mit seinem Werk eng zu führen. Weder haben die Arkadier konkrete Konzepte oder Rezepte wie Bildanleitungen geliefert, noch hat sich Tiepolo, wie Linke am Schluss selber bekennen muss, jemals ästhetisch-theoretisch geäußert, er blieb also bei seinem ‚Leisten‘ und hat nach dem 1788 als Arkadier aufgenommenen Goethe v.a. ‚gebildet‘ und kaum ‚geredet‘. Im einzigen für Tiepolo überlieferten Zitat plädiert er ganz nüchtern praktisch,

ökonomisch, opportunistisch, dass, wenn man (wie er) grossen Erfolg haben will, sich an die ‚Grossen, Mächtigen und Reichen‘ halten und deren Wünsche befriedigen solle. Eigentlich müsste man diesen ‚arkadischen‘ Effekt auch bei anderen Künstlern dieser Zeit feststellen können. Im übrigen ist es schwierig bis fast unmöglich diesen ‚Arkadismus‘ von anderen mentalgeschichtlichen Strömungen, Moden, Geschmack u.ä. sauber zu trennen.

Die meisten Kunstwissenschaftler, wie auch Alexander Linke glauben, dass eher nachgehende, in Worte fassende vornehmliche Theoretiker, wie der auch hier immer wieder angeführte Leon Battista Alberti ähnlich den späteren ‚Geschmacks-Bildnern‘ wie Winckelmann oder Diderot, den praktischen Künstler, die reale Kunstentwicklung nicht nur begleitet, sondern entscheidend geleitet hätten, und verkennen, dass bildende Künstler primär Eidetiker sind, die von Vor-Bildern beeinflusst werden, sich an ihnen orientieren im Bemühen sie zu erreichen bzw. sie zu übertreffen und sich weiter, anders zu entwickeln. Tiepolo folgte z.B. in seiner Frühphase ohne irgendwelchen theoretischen Hintergrund dem erfolgreichen und interessanten nachcaravaggiesken Giambattista Piazzetta (und Federico Bencovich).

Der Autor argumentiert weiter, dass die etwas mit dem höfischen Rokoko nach Louis XIV zu verbindende Auflichtung ab 1720 auch mit dem ‚Arkadismus‘ verknüpft gewesen sei. Spezielle stilistische bzw. künstlerische Auftraggebervorgaben sind aber vor allem bei einem bekannten Maler, dessen Hand man sich sichern wollte, so gut wie nirgends dokumentiert. Die von Linke vorsichtigerweise eigentlich eher als potentieller Einflussfaktor zu deklarierende Arkadismus-Theorie muss sich als Erkenntnisgewinn vielleicht sogar als hermeneutischer Fortschritt letztlich in der Praxis am konkreten Bild-Objekt beweisen. Schon 1879 kritisierte Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928) eine „insgesamt höchst folgenreiche(n) Verquickung von mangelnder Anschauung und wissenschaftlicher Neigung, einem starren Gerüst [Accademia degli Arcadi und ihr Einfluss] akademische Kategorien und Begrifflichkeit anzuhängen“ (S. 23).

Das jetzt in Montreal befindliche, zuletzt auch 2019 in Stuttgart ausgestellte Gemälde ‚Alexander und Kampaspe im Studio des Apelles‘ (Fig. 1a u. b) zeuge von Bewusstheit der „Abhängigkeit“ von den „Reichen und Mächtigen“ und „reflektier(te) mit ironischer Distanz über seinen [eigenen] gesellschaftlichen Status“ (alle S. 10), sei quasi eine Selbst- und Gesellschaftskritik, was aber anscheinend doch nicht mit der ‚Accademia degli Arcadi‘ verknüpft (schon gar nicht kausal) werden könne. Die bekannte Plinius-Stelle (XXXV. Buch, 85-88) hebt gerade die Standesunterschiede zwischen Maler und Modell/Auftraggeber auf. Der in Kunstsachen unbedarfte Alexander, hier als junger griechisch-römischer Draufgänger gegeben, möge sich nicht vor den Malerlehrlingen lächerlich machen und bei seinem herkulisch-kriegerischen ‚Leisten‘ bleiben. Eigentlich sollte der Maler am Hofe Alexanders und seiner Nachfolger die schöne Nebenfrau



Fig. 1: G.B.Tiepolo: Apelles malt Campaspe im Beisein von Alexander, unbez. um 1725/28. Öl/Lwd. 54 x 74 cm. Montreal, Museum of Fine Arts (Foto: Wikimedia)



Fig. 1b: G.B.Tiepolo: Apelles malt Campaspe im Beisein von Alexander, unbez. um 1725/28. Öl/Lwd. 41,5 x 49 cm. Ehem. London, Priv.Bes. (Foto: ?)



Fig. 2: Carlo Innocenzo Carlone: Alexander schenkt Apelles Kampaspe, unbez., um 1731/33, Öl/Lwd. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. 1657 (Foto: Staatsgalerie Stuttgart)

Kampaspe ganz nackt – wie beim Kollegen Carlo Carlone (Fig. 2) in der Staatsgalerie Stuttgart etwas ersichtlich – malen, und nicht wie hier als höfische, teilentblösste Halbfigur. Vielleicht hätte dann die Szene mit dem die schon gemalte Brustwarze noch nicht ganz wieder berührenden Pinsel und dessen Schattenwurf etwas weniger pikant vor fast aller Öffentlichkeit mit den ‚spannenden‘ Wachen gewirkt. In Fortsetzung unserer Anmutungen vermittelt die Rückwendung des Apelles und seine ‚glotzenden‘ Augen etwas Erschrecktes, Überraschtes, Ertapptes neben dem ‚Gierigen‘, was bei Plinius, als Alexander den ‚scharf(en Blick)‘ auf seine bisherige Hetäre bemerkt hat, zur herrscherlich-grossmütigen Überlassungsgeste führen wird. Der stehende, auf den Maler (verpetzend-verleumdend?) verweisende Feldherr könnte den dem Apelles etwas übel gesonnenen und missgünstigen späteren Diadochen Ptolemaios darstellen.

Als Zeichen der ständischen und sozialen Kluft wird vom Autor und anderen die helle (marmorne?), wie ausgesägt wirkende übliche Maler-Podeststufe angesehen, obwohl ihr kompositorisch die Funktion der beruhigenden Grundes hinter oder unter der Figur und der Verbindung zum lichten veronesken Palastausblick zukommt neben einer ‚Standeserhöhung‘, um das Modell in eine höhere, etwas untersichtige Position zu bringen. Das Hündchen, der Mohrenknabe und der zum Kanapee

gehörende gepolsterte Schemel des Malers markieren die höfische Sphäre, zu der der Hofmaler und Malerfürst Apelles ja irgendwie auch zu gehören scheint.

Den dunkleren Atelierbereich zeichnet eine grosse Wand mit vertieften monumentalen Kanneluren aus. Darin angelehnt, ebenfalls nicht historisch korrekt, eine alttestamentliche Szene mit der ehernen Schlange und eine mit einem eher mythologischen Thema, sowie ein noch unbemalter Tondo. Auf der Staffelei steht übrigens ein ganz typisches Rokokoporträt (vgl. Rosalba Carriera), was alles für die Vielseitigkeit des Malers Apelles (und des zunehmend vermögenden Tiepolo) sprechen soll. Das Ganze hat etwas (Selbst-) Ironisches, Witziges, Karikaturhaftes u.ä. an sich, was man alles für damalige Verhältnisse als modern und aufgeklärt empfunden haben dürfte. Man sollte es nur nicht modernistisch übertreiben: „Dagegen lässt sich [nach A. Linke] der Gesichtsausdruck des herumfahrenden Apelles, der hier selbstredend [?] für Tiepolo steht, als Verwunderung über das blasierte Gehabe seiner Gäste und im übertragenen Sinne als »kritische Einschätzung des ganzen Kunstbetriebs« [A. Gott dang: Die getäuschte Erwartung ..., in: Artibus et Historiae 20, 1999, S. 161] interpretieren, in dem das »Missverhältnis von Ideal und Realität [von Modell und Porträt?]« offen zu Tage tritt“ [wie oben: A. Gott dang 1999, S.161].“ (S. 12)



Fig. 3a: Carlo Maratta: Apoll und Daphne, unbez., 1681, 221 x 224 cm, Öl/Lwd. Brüssel, Musées des Beaux Arts (Foto: Wikimedia)

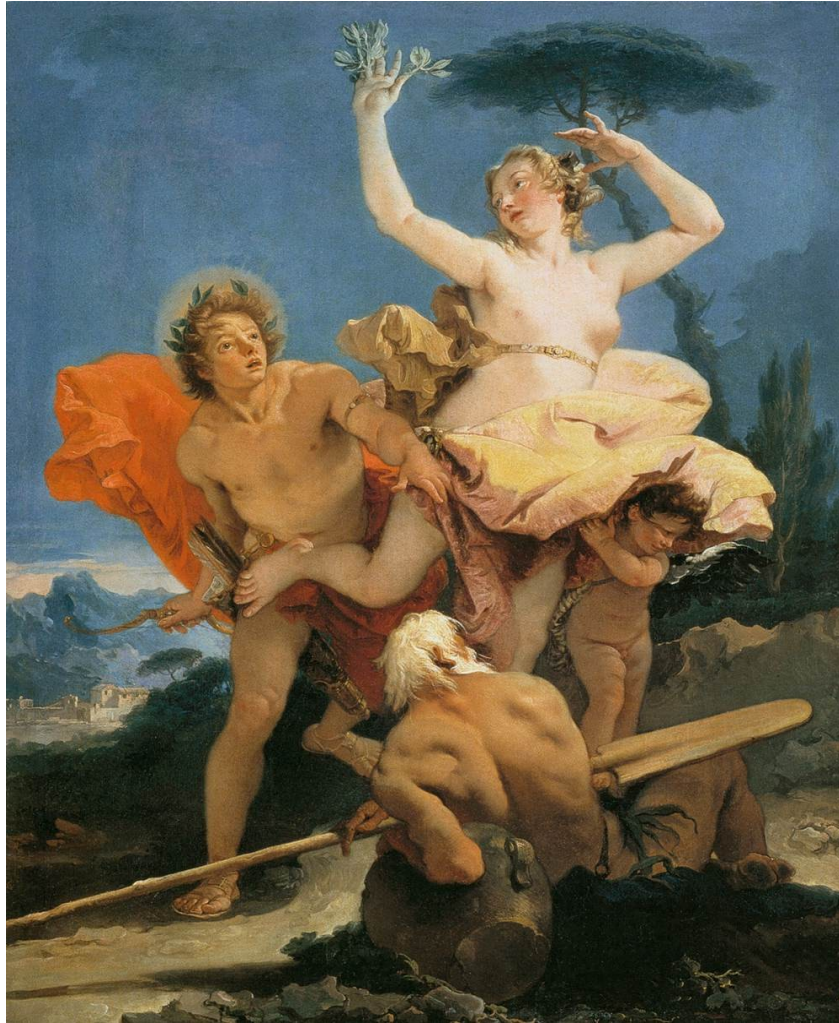


Fig. 3b: Giamvattista Tiepolo: Apoll und Daphne, unbez., um 1743, 96 x 79 cm, Öl/Lwd. Paris , Musées du Louvre (Foto: Wikimedia)

Ein weiteres Beispiel einer „Arkadische(n) Bildbetrachtung“ (S. 75) wird uns mit dem 1743/45 datierten Gemälde ‚Apoll und Daphne‘ (Fig. 3b) im Besitz des Louvre, Paris und ebenfalls 2019 in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt, geboten. Der Dichter, Historiker und Kustode der ‚Accademia degli Arcadi‘ Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728) lässt 1708 in seinem fiktiven Arkadien einige Nymphen in Rom das 1681 im Auftrag und für Ludwig XIV entstandene Gemälde ‚Verfolgung und Verwandlung Daphnes‘ (Fig. 3a) des 1704 Arkadier gewordenen Carlo Maratta eingehend betrachten, anscheinend nicht den erst 1728 erfolgten Nachstich unter dem Titel ‚Omnia vincit amor‘, sondern das heute in Brüssel aufbewahrte Original oder eine gemalte seitenrichtige Kopie. Alexander Linke stellt dieser eher literarisch-intuitiven Beschreibung die mehr kunst- „akademische Argumentationslinie“ (S. 77) des Maratta-Freundes und Nicht-Arkadiers Giovanni Pietro Bellori von 1696 (gedr. erst 1730) entgegen, wo nicht solche recht nebensächliche (und fragwürdige) Bemerkungen gemacht werden, wie, dass der vom Rücken gesehene Flussgott

Sperchios „die Schnelligkeit des [Verfolgungs-] Vorganges“ (S. 77) durch seine Arm-Hand-Bewegung ausdrücke, sodass er seinen Quelltopf unachtsam ausfliessen liesse. Bei genauerer Betrachtung ist auch dieser Quelltopf zu den Füßen statt unter dem Arm wie bei der benachbarten Quellnymphe nur sinnvoll gekippt und nicht gestürzt. Die Haltung der Hände drückt weniger die Schnelligkeit, die Überraschung, sondern eine Abwehr, Zurückhalten, Bremsen aus.

Diese mehr anmutungshafte Auseinandersetzung mit bildender Kunst im Kreise der Arkadier meint der Autor Linke auf Tiepolos Variante des gleichen Themas anwenden zu können, ja zu müssen. Das Gemälde soll im Auftrag der Florentiner Markgrafen Gerini entstanden sein, von denen Mitte des 18. Jahrhunderts zwei Vertreter als Arkadier aufscheinen. Unser Autor meint „eindeutige Referenzen auf die Seherfahrten von Crescimbenis Nymphen“ (S. 79) feststellen zu können. Er meint also weiter, dass das labile Standmotiv der eilenden Daphne, der erstaunte Blick Apolls, die synchron ausschwingenden Falten und die Rückenfigur nicht etwa durch eine bildliche, sondern eine textliche Vorlage bei Tiepolo erneut Gestalt gewonnen haben, und zwar nicht durch Ovids allbekannte Metamorphosen, sondern als eine „ingeniöse Verbildlichung einer kollektiven Rezeptionssituation, mit der der Maler zugleich sein professionelles Interesse an der Reformdebatte bekundet (hätte)“ (S. 77), und somit die von Annette Hojer festgestellten Unstimmigkeiten ihre Erklärung finden würden.

Hier helfen eigentlich nur wieder der Blick aufs Bild im Vergleich und ein Vergessen der Arkadier: Marattas Gemälde ist fast quadratisch, das von Tiepolo besitzt ein gemässigtes Hochformat. Im einen gestaltet sich die Verfolgungsjagd von links nach rechts, wobei die Verfolgte beinahe noch ins väterliche Misch-Gewässer stürzt, beim anderen als ein Zurasen auf den Betrachter, wobei der auf dem Boden oder ‚auf dem Trockenen‘ liegende, wohl alte, aber trotzdem kräftig muskulös wirkende Mann als väterlicher Flussgott Pēneiós sein Paddelruder als Stoppzeichen quer hält. Von Wasser ist also wie gesagt keine Spur. Der Blick zur Seite wirkt eigenartig: kann er gar nicht richtig zuschauen, muss er wegschauen? Das nach vorne geneigte, fast schon stürzende Bewegungsmotiv der Daphne erzeugt eine Steigerung mit dem Höhepunkt der Verwandlung in einen Lorbeerbaum, als der wenigstens schon mit Lorbeer bekränzte Apoll sie fast schon erreicht hat. Gleichzeitig wirkt ihr rechter eilender Fuss wie ein Rücktritt fast in den Unterbauch oder Lende des Apoll. Die Gewänder verbergen scheinbar etwas die weibliche Erotik und verstärken noch den Bewegungseindruck. Eine völlige heroisch-arkadische Nacktheit wäre wohl zu gewagt gewesen. Bei Maratta muss übrigens die Hand des Flussgottes zur Schicklichkeit herhalten. Der gierige Blick Apolls bei Tiepolo scheint der Überraschung gewichen zu sein. Die kapriziöse Handhaltung, das goldene Brustband, der helle Leib strahlen Sinnlichkeit aus. Im Innern war Daphne allerdings von dem Anteros getroffen, der ihr wohl auch jetzt bei der Verhüllung hilft, während Apoll noch den

Minibogen des ihn besiegt habenden Eros in den Händen hält, und er damit auch seine eigenen gefährlichen Pfeile nicht mehr hätte abschicken können. Bei Tiepolo sehen wir im Hintergrund eine einzelne Pinie mit ihrem Schirm (vgl. die von Boreas verfolgte und verwandelte Pitys) und einige Zypressen der Trauer (vgl. den von Apoll verwandelten Kyparissos) wohl vor der Landschaft Thessaliens.

Bezüglich des Würzburg-Komplexes versucht der Verfasser zu Beginn die Rolle des damaligen Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenklau (1690-1754) dahingehend aufzuwerten, da dieser berechtigterweise von Tiepolo als ein „besonders aufgeschlossene(r) Auftraggeber“ (S. 262) eingeschätzt worden wäre. Obwohl während seines Romaufenthaltes (vor 1728?) als Mitglied nicht nachweisbar, hätte der spätere Fürstbischof einen allerdings nicht mit letzter Sicherheit nachweisbaren engeren Kontakt zur „Accademia degli Arcadi“ gehabt und „wahrscheinlich ... Crescimbeni persönlich kennen (-gelernt)“. (S. 262) Tiepolos Bereitschaft zum Würzburger Auftrag würde sich nicht nur mit der Vermittlung des Vertragsbevollmächtigten und venezianischen Bankiers Lorenz Jakob Wehling (und nicht den Verlockungen der Geldes und der ruhmverdächtigen Malsituation), sondern auch durch das Vertrautsein der Greiffenklau-Familie mit den „Grundzügen der arkadischen Reformästhetik“ (S. 264) erklären lassen. Wir fragen uns übrigens, warum Greiffenklau nicht eher die barock-klassizistische Malerei Roms für Würzburg favorisiert hat.

Die vom Autor behandelten Schmalseitenfresken des Kaisersaals mit ihren mehr hochformatigen Vor- und Zwischenstufen verraten zwar eine auch formale, kompositionelle Klärung erstaunlicherweise ohne Berücksichtigung der Stuckrahmungen und des Querformats, allerdings ohne sie als „veritable(n) Demonstrationsstück(e) seiner Kunst der Farbsetzung, die sich im Hinblick auf Klarheit und Reinheit nahtlos mit den Idealen der arkadischen Reformästhetik (verbinden) [lassen würden]“, anzusehen. (S. 283) Die von Tiepolo vertretene Reformästhetik würde aber trotzdem „das Regelwerk der barocken Rhetorik“ nicht missachten und sei so „vollkommen mit dem tradierten Repräsentationsbedürfnis seiner Auftraggeber vereinbar“ (S. 283). Tiepolo wäre also der Spagat zwischen Form (l'art pour l'art) und Inhalt, zwischen Alt (Rhetorik) und Modern gelungen.

Das berühmte Würzburger Treppenhausfresko kommt nur in Verbindung mit den Orientalentypen zu Wort angeblich als Zeichen einer von den Arkadiern geforderten historisierenden Wendung zu auch zeitlich fernen Kulturen. Für diese Kapriolen des 18. Jahrhunderts könnte man neben der Exotik-Mode seit den Entdeckungsreisen aber auch auf die nachmanieristischen Zauber-Schatzgräber-Geschichten des 17. Jahrhunderts wie von Salvatore Rosa ausweiten.

Dass sich z.B. im ausgeführten Treppenhausfresko die Himmelszonen vergrößern und erweitern gegenüber den oft nicht einmal proportionalen Modellen überrascht nicht wirklich. Nebenbei entsteht

dann der Effekt des ‚aufgeräumten Himmels‘ (Bruno Bushart) der Endphase der Deckenmalerei im 18. Jahrhundert, ohne diese „Weite“ (ab S. 299) als Ausdruck einer poetisch-sensualistischen Kunstauffassung im Lichte der arkadischen Ästhetik oder nur als „ästhetisch abgesonderter Ort reiner Malerei“ (S. 305) überzubewerten. In der bekannten Tiepolo-Monographie (dt. 2003) von Massimo Gemin und Filippo Pedrocco ist dazu auf S. 145 zu lesen: „Dadurch [die Proportionalgrösse gegenüber dem Betrachter] entdeckte Tiepolo an der Schwelle zum ernüchterten, grundsätzlich skeptischen Zeitalter der Aufklärung eine Art Anthropozentrismus der (klassischen) Renaissance wieder“.



Fig. 4: Giambattista Tiepolo: Pittura, 1764, Fresko (Detail). Madrid, Palacio Real, Saleta (Abb. A. Linke, Tiepolos Moderne ..., Cover)

Die ‚Pictura‘ (Fig. 4) des Freskos von 1764 in der Saleta des Palacio Real in Madrid als Zwang zum Rückblick, ... „Höhepunkt“ oder ... „Schlusspunkt seiner künstlerischen Laufbahn“ (S. 315) in den Augen Tiepolos und als „Summe einer jahrzehntelangen malerischen Aufklärungsarbeit“ (S. 316) zu sehen, erscheint völlig überzogen. Man könnte mit viel Phantasie in dem Pinsel eine Art Zauberstab sich denken, der diese Himmelsillusion an die Decke gezaubert hat.

Selbst die Bilder und Bildtapeten imitierenden Wandgemälde im Gästehaus (Foresteria) der Villa Valmarana durch die Hände von Domenico Tiepolo und Gehilfen, die Goethe 1786 statt als rhetorisch im ‚humilen‘, als im ‚natürlichen Stil‘ bevorzugte, werden hier als Krise des (erhabenenen) Historienbildes „unter dem Eindruck der arkadischen Reformdebatten“ gesehen, obwohl viel allgemeiner ein rousseauhafter ‚Retour à la nature‘, zum einfachen, aber immer noch

pittoresken Leben damit zum Ausdruck kommen soll. Die stilistische, zeichnerische Härte und nüchterne, genreartige Klarheit entbehrt einer idyllischen, bukolischen oder georgischen Atmosphäre, was aber nicht mit der neo-arkadischen Bewegung in Italien des 18. Jahrhunderts in eine kausale Verbindung zu bringen ist. Bei der sogenannten ‚Rast der Bauern (-Familie)‘ (Fig. 5) wird eine Szene angeblich bar „jeglicher Geschäftigkeit“ (S. 255) dargestellt, die wegen zahlreicher Mängel nur als Werkstattarbeit angesehen werden kann. Sie zeigt in einer wie öfters in den



Fig. 5: Tiepolo-Werkstatt: Bauernfamilie bei der Rast, um 1757?, Fresko. Villa Valmarana ai Nani, Foresteria
(Foto: Wikimedia)

anderen Bildern abgewandten – auch projektiv präromantisch empathischen? – Rückenfigur eine ältere Frau in Lokaltracht mit einer Spindel in der Rechten und den Spinnrocken in der Linken, neben ihr zwei auf Füßen stehende Weidenkörbe mit der Schurwolle und für Gesponnenes, aber kaum wie zur Rastverpflegung. Zwei jüngere männliche Gestalten besitzen kleine Sicheln (Hippen bzw. ital. Roncole) für den Landschafts-, Garten- und Weinbau. Der auf dem Bauch Liegende hat neben sich von ihm wohl abgeschnittene Rohrstangen (zur Uferbefestigung?) und die ausgezogenen Schuhe des anderen, stehenden Jünglings in einem weissen Hemd. Die vorne etwas abgewandte Sitzfigur eines älteren Mannes und möglichen Familienvaters mit Hut und abgelegtem Kittel hat neben sich auf dem Boden eine Kalebasse und einen Spaten. Er scheint sich auszuruhen, aber gleichzeitig hört er auf den vor ihm Stehenden und mit seiner Sichel auf den zu befestigenden (?) Fluss/See im Hintergrund Weisenden. Neben den umgebenden Bäumen mit grünem Laub gibt es einen Baum, der ein auffälliges, rotlich-braunes, fast herbstliches Blattwerk zeigt. Ob hinter diesen Volksszenen in der Foresteria der Villa Valmarna noch eine symbolische Absicht steckt, wird auch durch den künstlerisch-qualitativen Abfall nicht richtig deutlich. Das Gemälde dürfte ein Werk einer jüngeren Generation sein. Für den Rezensenten ist ein direkter Einfluss der „arkadischen Reformästhetik“ zu diesem recht späten Zeitpunkt nicht feststellbar. Dazu müsste erst eine historisch-chronologische Entwicklung ihrer Gedankenwelt im Verlaufe des 18. Jahrhunderts dargelegt und der Grad ihres Einflusses noch näher bestimmt sein.

Resümee:

Da keine dieser Bilddeutungen hinreichend und schon gar nicht bedingend durch eine von den Arkadiern ausgehende Mentalitätsströmung hier überzeugte, bleibt die hier vorgetragene Feststellung eines möglichen Einflusses zumal in dieser Ausschliesslichkeit und bei einem Künstler, der vielleicht Gespräche über Kunst gegenüber Algarotti höflicherweise schätzte, aber als Praktiker keine theoretische Position eingenommen hatte, weitgehend Projektion, Selbst-Täuschung. Bislang scheint nicht einmal am Rande die arkadische Akademie in der Kunstgeschichte einer Erwähnung Wert gewesen zu sein. Bei dem von Linke versuchten Erklärungsmodell müsste man sich selbstkritisch eigentlich fragen, ob der Einfluss der Arkadier auf Tiepolo beschränkt war, bzw. ob man den Einfluss der Arkadier auf ihn beschränken darf. Eine Vorläufergestalt im Hinblick auf Ironie war zweifelsohne der Genuese bzw. Mailänder, hier nicht erwähnte Ricci-Freund aus Genua Alessandro Magnasco (1667-1749) Es gab in Oberitalien eine von den Arkadiern unabhängige subversive Unterströmung z.B. im Genre (Pietro Longhi). Abgesehen von der zunehmenden

Autonomie der Mittel liegt hier die ‚Modernität‘ Tiepolos? Das (dekorative) Virtuositentum ist zu seiner Zeit, wie die zahlreichen Paragone zeigen, positiv konnotiert. Die bei Linke gezeigte Position der Arkadier zielt eher auf das aus dem Ursprünglichen, Einfachen schöpfende Original-Genie (z.B. des Sturm-und Drang aber auch der Empfindsamkeit). Sicher nicht die Arkadier, sondern das visuelle Vorbild und der Lokalpatriotismus u.ä. waren Gründe für Tiepolo als ‚Paolo (weniger: Apelle) redivivo‘ aufzutreten wie auch später noch für seinen Sohn Gian Domenico. Seine künstlerische Einzigartigkeit liegt in der Verbindung von farbiger Linie und Fläche: ein eminenter Zeichner und grosser Kolorist. Im letzteren ist ihm vielleicht Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) in seinen Ölskizzen nahegekommen. Die ästhetische Reform der Akadier brachte leider nicht die Aufklärung oder die angeblich modernen, aufklärerischen Momente in die Malerei G.B. Tiepolos. Im Zusammenhang mit der ‚Accademia degli Arcadi‘, Aufklärung und ästhetischer Reform gibt es – wie auch von A. Linke eingeräumt wurde – keine schriftlichen und oder mündlich überlieferten dahingehenden Äusserungen. So bleibt uns am Ende von dem als „wackher(er)“ (1753) geschilderten Mann mit guten Manieren nur noch der problematische physiognomische Weg über sein Äusseres, seine Selbstdarstellung.

Bislang unwidersprochen soll er sich an der Süd-Schmalseite (Fig. 6a) im Schatten von Europa und vor einem hell getünchten Rundbau ähnlich dem erst später entstandenen ‚Alten Kranen‘ mit Blick in die Ferne nach oben in Richtung des Bildnismedaillons seines Auftraggebers selbst eingereiht haben, ohne Perücke dafür mit einer bei Malern üblichen, hier rotvioletten (Eisen-III-Oxid?) Samtmütze. Es fehlen aber die Malerattribute Pinsel und Palette, da die Personifikation der ‚Pittura‘ damit schon ausgestattet werden musste. Aus dem Kragen seines ebenfalls rotvioletten Künstler-



Fig. 6a: Giambattista Tiepolo: Selbstbildnis u. andere Bildnisse, 1753, Fresko (Ausschnitt). Würzburg, Residenz, Treppenhaus (Foto: Universität Würzburg)



Fig. 6b: Alessandro Longhi: Bildnis Giambattista Tiepolo (seitenverkehrt), um 1762, Radierung. Wien, Albertina (Foto: Albertina Wien)

Samtmantels heraus ist um den Hals ein hell-ockriges Halstuch geschlungen. Dazu erkennt man um den Hals noch eine teilweise gedoppelte goldene Kette vielleicht als familiäres Zeichen der ehelichen Eintracht und Treue, weniger der Dignität. Hinter ihm in einem blauen Frack und weisser Perücke blickt angeblich der älteste Sohn Gian Domenico (1727-1804) über die Schulter zum Betrachter. Der zweite, jüngere, letztlich nicht ganz so geratene Sohn Francesco Baldessaro (1736-1776; vgl. Anke Schwarz-Weisweber, *Die Tiepolo in Spanien*, Diss. Kiel 2002, v.a. S. 8, 160-163) aber gleichfalls Gehilfe in Würzburg scheint zu fehlen; oder soll die knabenhafte, sich abkehrende Rückenfigur auf der anderen Seite mit dem dunkeln Haar ihn wiedergeben? Hat er die gerollte Zeichnung unter dem Arm? oder doch eher der Vater als Entwerfer in der rechten unsichtbaren Hand? Ganz links soll noch der Hofmaler und Vergolder Franz Ignaz Roth (1697-1757) hinter den Stuckfiguren von Antonio Giuseppe Bossi (1699-1764) zum Betrachter herüber zu blicken. Ein Vergleich mit zeitgenössischen Porträts z.B. von Alessandro Longhi, 1762 (Fig. 6b), Bartolomeo Nazari um 1740 lassen die Bestimmung als Tiepolo Vater plausibel erscheinen, während hinter dem freskierten jugendlichen Bildnis des August 1753 verstorbenen 65jährigen Architekten Balthasar Neumann (1688-1753) entweder ein Unsterblichkeitsgedanke sich verbirgt, oder eher schon der Sohn und Nachfolger, der Ingenieurmajor Franz Ignaz Neumann (1733-1785). Tiepolos Porträt vermittelt nicht die übliche Attitüde eines sich selbst beobachtenden Selbstbildnisses, sondern die eines objektiv gesehenen Visionärs, Inspirierten und eher Schöngestigen mit Ernsthaftigkeit und nicht die eines Handwerkers. Über die formale und intellektuelle Bildung Tiepolos wissen wir so gut wie nichts. Wenn er erst mit 14 (1710) eine (6jährige?) Lehre (bis 1716?) bei Gregorio Lazzarini (1655-1730) angetreten hat, dürfte er eine längere Schulzeit als manch anderer Malerkollege seiner

Zeit hinter sich gebracht haben. Dass der arrivierte Profi Tiepolo von dem Dilettanten und späteren Arcadier Algarotti in angeregten Gesprächen ab 1743 viel gelernt haben soll, haben wir schon als Höflichkeitsfloskel abgetan. Von der Kunstgeschichte wird – wie ebenfalls schon gesagt – abgesehen von thematischen Anregungen oder historischen Korrekturen der Einfluss von Theorie und Theoretikern einfach schlicht überschätzt. Bezeichnenderweise gibt es keine zeitgenössische Äusserung, die von einem, von diesem Einfluss der ‚Accademia degli Arcadi‘ auf Tiepolo und andere Maler des 18. Jahrhunderts berichtet, um die These des Autors noch einmal abschliessend insgesamt in Frage zu stellen.

Die gegen die starre, rationalistische Frühaufklärung gerichtete subjektiv-emotionale Strömung z.B. eines Shaftesbury um 1700, die weit über die „Accademia degli Arcadi“ hinaus allgemein das geistige Leben bestimmte, mag auch noch über das Jahr 1750 hinausreichen. In Madrid treffen nach dem Abgang von Corrado Giaquinto (Neapel) aber neben den beiden Schulen (Venedig und Rom) zwei altersmässig und künstlerisch verschiedene Generationen mit dem nur mit seinen beiden Söhnen angereisten Giambattista Tiepolo und dem von Frau und Kindern begleiteten Anton Raphael Mengs (1728-1779) gleichzeitig aufeinander: hier der immer noch zeichnerisch-bewegt verzierende Ondulierer und imaginierende, chromatisch-musikalische Kolorist (Fig. 7a) nach Winckelmann angeblich aber zum Vergessen, also Vergangenheit und Überlebtes, dort die strenge, saubere, volumengebundene Kontur und oft dissonante Lokalfarbigkeit eines uninspirierten barock-klassizistischen Postraffaeliten (Fig. 7b) für die Ewigkeit, also die Zukunft. (vgl. S. 290) Die Bilder



Fig. 7a: Giambattista Tiepolo: Apotheose der Spanischen Monarchie (Detail), 1764, Fresko. Madrid, Palacio Real, Saleta (Foto: Wikipedia)



Fig. 7b: Anton Raphael Mengs: Apotheose des Herakles (Detail), 1762-1774, Fresko. Madrid, Palacio Real, Antecamera de Gasparini (Foto: Uni Heidelberg)

sagen eigentlich schon alles, ein erklärender Hinweis auf die „Accademia degli Arcadi“ sowie auf eine vermeintliche dadurch bedingte Fortschrittlichkeit bringen u.E. für die Einschätzung Tiepolos, seines Werkes und dessen famoser Gestalt, ja ‚Genialität‘ leider so gut wie nichts trotz so illustrier literarischer Arkadier wie Giambattista Vico (1668-1744), Ludovico Muratori (1672-1750), Carlo Goldoni (1707-1793) oder Pietro Metastasio (1698-1782). Eine essentielle Illustration des uneinheitlichen arkadischen Gedankenguts sind seine Bilder jedenfalls für uns glücklicherweise nicht.

(Stand: 21-07-2023)

kontakt@freieskunstforum.de

Hubert Hosch