

## Tiepolo – »der größte katholische Maler«

Tiepolo steht in der Kunst am Ende einer Epoche, so eindeutig, tragisch und groß wie Mozart in der Musik. Das lichte Blau im Himmel der Deckengemälde, das manchmal einen Widerschein vom Meergrün der Lagune verrät, betörende Frauenschönheit und jene schier unbesiegbare Heiterkeit, die auf so vielen seiner Hauptwerke liegt, das alles sollte heute die Erinnerung an die Bilder der Spätzeit nicht mehr verdrängen. Im höheren Alter galt Tiepolo selbst in seiner Heimatstadt Venedig als ein wenig altmodisch, die Zeit hatte ihn schon fast überholt.

Oder war alles ganz anders? Hat er erst spät den Gipfel erreicht? Jedenfalls traf es sich glücklich, daß ihm der spanische Hof im letzten Lebensjahrzehnt noch einmal die Möglichkeit zur Entfaltung im Großen bot, freilich nicht ohne Mühsal und Demütigung. In Rom glänzte derweilen unter den zeitgenössischen Malern in hellem Ruhm bereits der kraftlose Frühklassizist Raphael Mengs (1728–1779), von dem Winckelmann damals schrieb: »Tiepolo macht mehr in einem Tag als Mengs in einer Woche; aber jenes ist gesehen und vergessen, dieses bleibt ewig.« Nicht nur von Goethe wissen wir, daß er das ähnlich sah. Noch Jacob Burckhardt hat in seinem *Cicerone* den jämmerlichen Mengs überschwenglich gepriesen. Erst Carl Justi rückte Winckelmanns Entgleisung zurecht: Wer möchte wohl noch vor den Gemälden von Mengs verweilen? Aber niemand werde »mit Gleichgültigkeit die Fresken Tiepolos, des letzten Venezianers, im Palast Labia zu Venedig ansehen«.

Tiepolo hat es nicht mehr erlebt, daß die wichtigsten Bilder seiner letzten Schaffensperiode, sieben große Altargemälde für die Kirche San Pascual Baylón in Aranjuez, für die ihm Karl III. den Auftrag erteilt hatte, nur Wochen nach seinem Tode, dem 27. März 1770, dem königlichen Auftraggeber plötzlich mißfielen und bald darauf aus der Kirche wieder entfernt werden mußten. Für den Hauptaltar erhielt den Auftrag dann Raphael Mengs. Die Altarbilder Tiepolos für Aranjuez wurden später zerstreut, manche sind nur noch stark beschädigt oder gar nur fragmentarisch erhalten. Tiepolo wurde in Madrid in der Pfarrei St. Martin begraben. Für die Grabstätte hat dann bald niemand mehr Interesse gezeigt. So ist sie heute ebenso unbekannt wie das Grab Mozarts in Wien.

Von den Sorgen des Alters konnte Tiepolo zum Glück noch nichts ahnen, als er, schon im Zenith seines Ruhms, 1750 bis 1753 in Würzburg in der Residenz des

Fürstbischofs die Fresken für den Kaisersaal und das Treppenhaus schuf. In mancher Hinsicht sind dies vielleicht die glücklichsten Jahre seines Lebens gewesen. Giandomenico, der ältere der beiden Söhne, die den Beruf des Vaters erwählten, war schon zum eigenständigen Künstler gereift, ja er erhielt bereits Aufträge von einer gewissen Bedeutung, stand aber zugleich als Gehilfe dem Vater zur Seite. Der Jüngste, Lorenzo, bei der Ankunft in Würzburg erst vierzehnjährig, hatte als Zeichner schon auf der Reise über die Alpen ein gutes Auge bewiesen. Auch er war dem Vater bei der Arbeit zur Hand. Die Ausstellung, mit der die Verwaltung der bayerischen Schlösser, Gärten und Seen Giambattista Tiepolo zum dreihundertsten Geburtstag in der Würzburger Residenz geehrt hat, zeigte die Fresken in dem schon räumlich gewaltigen Treppenhaus mit einer diskreten Beleuchtung, erläuternden Tafeln sowie einer Fülle von Zeichnungen und Entwürfen in Öl. Von Giandomenico Tiepolo hatte die Schloßverwaltung dessen in Würzburg entstandene Radierfolge, vierundzwanzig Variationen zur Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten, in makelloser Qualität eigens aus Japan erworben, einen Schatz von bleibendem Wert. Einige Altarbilder kamen hinzu, ferner Staffeleibilder Giambattistas zur frühen Geschichte von Rom, und schließlich, als krönender Abschluß, je zwei Gemälde mit den berühmten Szenen aus Tassos *Befreitem Jerusalem*: Rinaldo im Zaubergarten Armidas und der Abschied des Helden von der in Liebe brennenden Frau. Bei aller Schwermut, die auf der Beziehung dieses exemplarischen Liebespaars liegt, fügte sich der doppelte Schlußakkord doch mit seinem Wohlklang der Linienführung und Farben in das Motto der Ausstellung ein: »Der Himmel auf Erden«.

Mit Weitblick haben die Veranstalter damit für den bezeichnenden Zug der Würzburger Schaffensperiode das Stichwort gefunden. Die beiden Altarbilder des Venezianers für die Hofkapelle der Würzburger Residenz, eine Himmelfahrt Mariae und ein Engelsturz, sind ebenso bravourös wie geistreich gemalt, bilden aber schon dem Umfang nach nur einen geringen Bruchteil im Verhältnis zu den gewaltigen Flächen der Fresken. Und halten sich hier an den Seitenwänden des Kaisersaals die Macht des Kaisers und die Autorität des ersten Bischofs von Würzburg noch in einem komplizierten Balanceakt einigermaßen die Waage, so feiert der Augenschmaus im Treppenhaus ganz den Fürstbischof in seinem weltlichen Ruhm und entrollt mit einem Apollo im Himmelsgewölbe und Szenen aus vier Kontinenten einen Bilderteppich irdischen Glücks. Ursprünglich ein Thema der Gegenreformation, das dem Sieg des katholischen Glaubens über die vier Weltgegenden galt, hat Tiepolo die Aufgabe mit den üblichen Attributen der damals bekannten vier Kontinente in frohem Farbenreichtum gemeistert. Dem fernen Amerika galt dabei mit einer gewaltigen Indianerkönigin als thronender Reiterin auf dem gefürchteten Kaiman und einem Lagerfeuer der Wilden nur belustigter Spott. Europa als der Heimat der Kirche widmete der Künstler unter dem Medaillon des Fürstbischofs in den Wolken hingegen höflichste Aufmerksamkeit.

Die Harmonie, mit der sich die Fresken Tiepolos in den architektonischen Wohlklang des von Balthasar Neumann geschaffenen Treppenhauses einfügen, sind ein seltener Glücksfall in der Geschichte der Weltkunst. Aber sind damit die Würzburger Fresken auch tatsächlich das Hauptwerk, ja der einsame Gipfel im Schaffen des Venezianers? Nicht nur fränkische Lokalpatrioten könnte eine solche Deutung

verlocken. Auch in einer jüngst in den Vereinigten Staaten erschienenen Monographie stehen im Mittelpunkt die Treppenhaus-Fresken.<sup>1</sup> Doch die Veranstalter der Würzburger Ausstellung haben sich bewußt darauf beschränkt, nur einen wichtigen und in der Tat überaus glücklichen Abschnitt aus dem Leben Tiepolos möglichst vielseitig zu beleuchten. Einen Überblick über das gesamte Schaffen Tiepolos kann nur seine Heimatstadt bieten. Venedig hat sich der großen Aufgabe so glanzvoll gestellt, daß es dem Betrachter zunächst fast den Atem verschlägt.

Die Ca' Rezzonico, ein Barockpalast am Canal Grande, der als Museum Meisterwerke venezianischer Kunst des 18. Jahrhunderts beherbergt, nimmt gegenwärtig die Ausstellung auf (dort bis zum 6. Dezember, vom 24. Januar bis zum 27. April 1997 dann im Metropolitan Museum in New York). Für diesen Palast hatte Tiepolo einst auf der Höhe seiner Erfolge zwei Deckenfresken geschaffen. Doch gerade hier kann sich der Besucher heute auch davon überzeugen, daß Tiepolo nicht nur in der Fresko-Technik Großes geleistet hat, sondern ebenso in der Ölmalerei – mindestens ebenso. Venedig präsentiert Arbeiten des ersten Schaffensjahrzehnts, die gelegentlich noch spürbar ungenau sind, Bilder aus den Zeiten glanzvollsten Ruhms und noch wichtige Beispiele des souveränen Spätstils aus den letzten Jahren vor dem Tod in Madrid.

Tiepolo ist nicht als Portrait-Maler bekannt. Daß er Ähnlichkeit der Gesichtszüge, wo es ihm darauf ankam, überzeugend darzustellen verstand, belegen schon die Deckenfresken in Würzburg. Unter dem Portrait-Medaillon des Fürstbischofs treten uns dort unverkennbar bekannte Gestalten der Würzburger Gesellschaft jener Tage entgegen. In der Ca' Rezzonico hängt jetzt ein Bildnis des Rhetors und Humanisten Antonio Riccobono. Es wirkt so sprechend und unmittelbar, als sei der Gelehrte dem Maler noch persönlich begegnet. Doch gehörte Riccobono noch zu den großen Gelehrten des 16. Jahrhunderts. Für den Auftrag, ein Portrait des längst Verstorbenen zu malen, mußte als wichtigste Vorlage ein alter Portraitstich erhalten. Zu dem Bildnis in ganzer Figur des Procurators Daniele IV. Dolfin (1656–1729), der in mehreren Seeschlachten Siege über die Türken für Venedig errang, hat ein zeitgenössisches Ölgemälde als Vorbild gedient. Ohne Preisgabe der Ähnlichkeit verlieh Tiepolo seinem Bildnis eine Feinheit und Noblesse, die das Werk des Vorgängers nicht ahnen ließ. Und eine Portraitstudie zeigt Lorenzo, den jüngsten Sohn des Malers, mit einem Buch in der Hand so spitzbübisch und viv, als habe man den Knaben gerade bei einer verbotenen Lektüre ertappt. Portraitskizzen zur Vorbereitung großer Gemälde sind in den Zeichenheften in Fülle erhalten. Doch sind aus den Jahren der Reife keine Bildnisse in Öl von lebenden Auftraggebern bekannt, ebensowenig Landschaften, Veduten mit berühmten Bauten Venedigs oder Capriccios erträumter Ruinen aus römischer Zeit, wie sie die venezianischen Maler jenes Jahrhunderts für Liebhaber in ganz Europa ersannen.

Tiepolo schuf sich seine eigene Welt. Seine Fresken wie die Gemälde auf Leinwand galten Szenen aus der antiken Mythologie und Geschichte, aus den Epen Ariosts und Tassos mit ihren Liebespaaren und Helden, ferner in schier unerschöpflicher Bilderfülle der Verherrlichung des christlichen Glaubens – und dabei fast immer zugleich auch dem Ruhm der Auftraggeber, der Großen seiner Epoche. Mochten sie auch die Motive vorgeben, so blieb die Komposition im Wesentlichen doch Tiepolo überlassen. Und seine Größe liegt darin, daß er eine überwältigend

kraftvolle Phantasie in der Präsentation der Akteure mit einem triumphierenden Wohlklang der Farben verband.

Frühe Beispiele der Illustration antiker Sujets sind im ehemaligen Ballsaal der Ca' Rezzonico vier je fast vier Meter hohe Gemälde, Leihgaben aus der Eremitage in St. Petersburg: Mucius Scaevola vor dem Etruskerkönig Porsenna, Coriolan, dessen Mutter und zwei kleine Söhne den aus der Heimat verbannten Feldherrn um Gnade für Rom anflehen, Quintus Fabius Maximus vor dem Senat von Carthago und Cincinnatus mit seinem Ochsesgespann, dem römische Abgesandte noch einmal das Amt des Diktators antragen. Die Bilder gehören zu einer Gruppe von insgesamt zehn Gemälden, die Tiepolo für den venezianischen Palast der Patrizierfamilie Dolfin gemalt hat.

Was haben die Helden der frühen Geschichte Roms für uns noch zu bedeuten? Auch wer in der Schule noch Latein lernen durfte, hat seinen Livius nicht immer im Kopf. So erfordert es heute schon einen bewußten Willensakt, sich daran zu erinnern, wie ungeheuer lebendig die Antike mit ihren großen Gestalten für das gebildete Europa ehemals war. Doch auf den Bildern Tiepolos treten sie uns mit der Sprache der Augen, mit lebhaften Gesten und dem Faltenwurf der Gewänder in voller Bewegung noch heute fast wie lebendig entgegen.

Die *Apotheose der Familie Barbaro*, ein Deckengemälde in Öl, das auf den Plakaten für die Ausstellung in der Ca' Rezzonico als Werbemotiv dient, ist für uns Heutige kaum leichter zu deuten als Szenen mit altrömischen Helden. Hoch in den Wolken thront als Herrscher mit Krone und Szepter eine Gestalt, die den Mut personifiziert, mit der Linken einen Löwen liebkosend, während dahinter halbnackt Fama, eine bildhübsche geflügelte Frauengestalt, den Ruhm des Hauses Barbaro mit der Posaune verkündet. Das erstaunliche Deckengemälde konnte nur von New York nach Venedig gebracht werden, weil es auf Leinwand gemalt, also kein Fresko ist. Die meisten Dekorationen für Deckengewölbe hat Tiepolo jedoch auf den noch feuchten Putz »affresco« gemalt. Früh hatte er sich bereits als ungewöhnlich begabt für die schwierige Technik erwiesen. Schon der erste Großauftrag für die erzbischöfliche Residenz und die Kathedrale in Udine läßt die spätere Ausdruckskraft ahnen.

Aus der Fülle der Werke Tiepolos für Kirchen Venedigs hebt der Katalog zur Ausstellung in der Ca' Rezzonico zwei Bilder für die unweit der Accademia gelegene Kirche der Rosenkranzmadonna (i Gesuati) hervor: Das Deckenfresko *Stiftung des Rosenkranzes*, das in seiner ausgewogenen Dynamik fast an die klassische Kunst der Renaissance erinnert, und das Altarbild *Maria erscheint den Heiligen Katharina von Siena, Rosa von Lima und Agnes von Montepulciano*. Während die Gottesmutter auf einer ockerfarbenen Wolkenbank thront, blickt darunter Katharina, schon mit Dornenkrone und Stigmata der leidvollen Nachfolge Christi geweiht, verzückt auf das göttliche Kind in den Armen der Rosa von Lima, während die Rechte ein mächtiges Kreuzifix hält. Rosa von Lima schaut auf, als liege der Himmel schon offen vor ihr. Agnes von Montepulciano (1274–1317), von Katharina von Siena schon als Vorbild verehrt, blickt in Demut auf den Rosenkranz in ihren Händen herab. In der Kraft der Glaubensaussage wie in der Beherrschung der Technik ist das so liebeliche Bild durchaus mit Tizians Madonna der Familie Pesaro vergleichbar. Es verdiente es, auch außerhalb Venedigs bekannter zu werden.

Ein besonderer Vorzug der Gedächtnisausstellung in Venedig ist es, daß hier die Bedeutung des Christlichen für das Gesamtwerk so unverkürzt herausgestellt wird. Bei der Präsentation für Kritiker vor der Eröffnung hat einer der Veranstalter Tiepolo gar den »größten katholischen Maler« genannt, wohl im Sinne des Größten seiner Epoche. Und an Beispielen für Katholisches von höchster Qualität herrscht in der Ca' Rezzonico in diesen Wochen kein Mangel. Gleich am Eingang begrüßt uns das Frühwerk *Erziehung der heiligen Jungfrau*. Es folgen zwei Rosenkranzmadonnen, *Maria erscheint dem heiligen Philipp Neri*, ja so viele Bilder von Heiligen, angesichts der Qualen des Martyriums wie in frohlockender Seeligkeit eines überzeitlichen Glücks.

Auch das in den Dimensionen eher kleine, inhaltlich hochbedeutende Bild aus der Hamburger Kunsthalle, das dem Leiden Christi in Gethsemane gilt, wird man nicht leicht wieder vergessen. Der Gottessohn ringt noch mit der Todesangst im nächtlichen Garten, von einem Engel gestützt. Doch schon treten aus dem Dunkel die Häscher im hellen Schein ihrer Fackeln hervor. Ist es nicht an der Zeit, Tiepolo als katholischen, ja schlechthin als christlichen Maler endlich wieder ganz neu zu entdecken?<sup>2</sup>

Wer war Tiepolo? Bei dem Versuch, hierauf eine Antwort zu geben, darf man die Druckgraphik nicht übergehen, vor allem nicht die Radierfolgen der *Vari Capricci* und der erst nach dem Tode Tiepolos veröffentlichten *Scherzi di Fantasia*. Bei den *Capricci* begegnen uns Gruppen von Menschen, die bei einem meist seltsamen, oft nicht zu enträtselnden Geschehen in spannungsgeladener Beziehung zueinander dargestellt sind. Tiere fehlen nicht ganz: eine Ziege, ein Pferd, eine um einen Stab sich windende Schlange, auf zwei von den zehn Blättern ein Hund. Einmal lehnt ein Kind an der Brust seiner jungen Mutter – nein, das ist kein menschliches Wesen, sondern ein noch ganz junger Satyr, wie der unbekümmert dem Betrachter entgegengestreckte Bocksfuß verrät.

Auf den dreiundzwanzig *Scherzi di Fantasia* sind nicht nur die Schlangen zahlreicher, auch hübsche weibliche Satyrn, und auf jedem zweiten Blatt hocken Eulen, Todessymbole im Sinne der Bilderschrift jener Epoche. Achtlos auf den Boden geworfene Musikinstrumente und Noten, ein Menschenhaupt, das auf einem Scheiterhaufen schwelend verbrennt, ein andermal ein Totenschädel, das Stundenglas und Schädelknochen vom Rind – alles deutet auf das unaufhaltsame Strömen und Verrinnen der Zeit.

Auf den radierten *Scherzi* begegnen uns auch immer wieder Magier, alte Männer mit Zaubergewalt. Zauberer gehörten schon in den Epen Ariosts und Tassos zu den Akteuren der Handlung, sie sind uns daher auch von Tiepolos Fresken vertraut. Hier aber geht die Unheimlichkeit weit über das legendäre Geschehen der Heldenepen hinaus. Und schließlich tritt uns in den *Scherzi di Fantasia* eine Gestalt aus der Welt der *Commedia dell'arte* entgegen, den Italienern als Pulcinella oder Policinella bekannt. In England – und dann auch bei uns – ist daraus Punchinello geworden, auf englisch abgekürzt Punch, jener Clown mit dem dicken Bauch, dem langen Vogelschnabel als Nase und der Mütze, die wie ein grotesk überdehnter Blumentopf wirkt. Giandomenico Tiepolo hat nach dem Tod des Vaters zeitweise ebenso genial wie verzweifelt unablässig Punchinellos gezeichnet und an die Wände seiner Villa auf dem venezianischen Festland gemalt.

Aber das ist schon ein anderes Kapitel, auf den ja stets von vornehmen Auftraggebern bestellten Gemälden Giambattista Tiepolos begegnen wir dem vulgären Spaßmacher nie. *Der Tod gibt Audienz* war ein Hauptblatt der *Capricci* gewesen. Nun, auf einem der *Scherzi di Fantasia*, dieser oft durchaus nicht scherzhaften Blätter, sitzt Punchinello am Wegrand und spricht mit zwei düsteren Magiern. In indifferenter Gleichgültigkeit steht hinter den Beiden ein Jüngling von strahlender Schönheit mit einem lässig über die linke Schulter geworfenen Mantel. Brust und Unterleib bleiben nackt. Ein Säbel am Boden und die Eule daneben deuten auf Tod und Vergänglichkeit hin.

Aus der Gleichgültigkeit jäh herausgerissen ist der Jüngling mit dem Umhang über der Schulter auf einem andren Blatt: Mit einer Geste des Schreckens deutet er staunend auf einen Grabstein mit dem Profil Punchinellos, der schräg aus dem Boden aufragt. Ganz vorne sitzt eine junge Frau und starrt aus nächster Nähe das groteske Grabrelief an. Im Hintergrund stehen drei Magier, neben ihnen erkennt man ein Stundenglas und einen menschlichen Knochen, vorn Eule und Schlange.

Auch die Phantasien der *Scherzi* sind große Kunst, genial in ihrer lichten Transparenz, doch eine »Ästhetik des Schreckens«<sup>3</sup>, deren Unheimlichkeit der naive Betrachter zunächst kaum durchschaut. Bedeutsam sind diese kühnen Schöpfungen einer überreichen Phantasie schon deshalb, weil sich hier der Künstler selbst offenbart, ohne Rücksicht auf reiche Auftraggeber oder die jeweils Mächtigen in Kirche und Staat.

Aber hier scheiden sich nun auch unerbittlich die Geister. Auch im zweiten Teil des Katalogs zur Gedächtnis-Ausstellung in Würzburg, der wissenschaftliche Beiträge zu Werken der Würzburger Jahre enthält, werden die *Capricci* und *Scherzi* nur abfällig ganz am Rande erwähnt.<sup>4</sup> Michael Levey, wohl einer der tiefgründigsten Kenner Tiepolos, auch wenn er für das Katholische in dessen Kunst nur wenig Verständnis aufbringt, stellt die radierten *Scherzi* hingegen noch über die größten Gemälde des Venezianers: In gewissem Sinne könne man sagen, die *Scherzi di Fantasia* seien »die vollendetesten Schöpfungen der Kunst Tiepolos«, in ihrer Nachdenklichkeit wie in ihrer Wunderlichkeit und ihrem Humor seien sie »wundervoll reif«.<sup>5</sup>

Die neuere Forschung<sup>6</sup> weist bei dem Versuch, die *Scherzi* Tiepolos zu enträtseln, stets auf den Genuesen Benedetto Castiglione (1609–1665) hin, mit dessen Radierungen das Helldunkel Rembrandts in die italienische Druckgraphik Eingang fand. Tiepolo hat von Castiglione fast die gesamte Hieroglyphenschrift der Todessymbolik entlehnt, wie Eulen, achtlos hingeworfene Musikinstrumente, Rinderschädel, Fragmente antiker Altäre. Er ist in den *Capricci* und *Scherzi* darüber hinaus gelegentlich selbst bei Details in der Linienführung dem Genuesen gefolgt, wie sein Sohn Domenico in der Radierfolge der *Flucht nach Ägypten*. Doch auch Castiglione ist bisher nur unzulänglich gedeutet. Hier mag der Hinweis genügen, daß wir bei den *Scherzi di Fantasia* die Nachtseiten der Kunst Tiepolos berühren, kaum Spätwerke des höheren Alters, sondern Versuchungen der Seele im satten Sonnenlicht des Erfolgs.

Nicht äußere Umstände sind es, die das Genie zu den Höhen letzter Vollendung erheben, doch nicht selten öffnen sie zum Gipfel den Weg. In Madrid hat Tiepolo im königlichen Palast zunächst ein Fresko für die Decke des Thronsaals geschaf-

fen, worauf er den Auftrag für zwei weitere Deckenfresken erhielt. Aber der Thronsaal Karls III. läßt sich mit dem Treppenhaus der Würzburger Residenz nicht vergleichen. Dem länglichen Saal fehlt die harmonische Ruhe, die das von Balthasar Neumann geschaffene Treppenhaus in Würzburg durchströmt. Auch die Lichtverhältnisse sind in dem Thronsaal für ein Deckenfresko nicht günstig, und der Lüster, dessen Halteseil mitten aus dem Himmelsgewölbe herabhängt, macht die Sache nicht besser.

*Die Verherrlichung Spaniens* feiert das Deckengemälde. Das späteste und kleinste der drei Deckenfresken Tiepolos im königlichen Palast, *Die Verherrlichung des Äneas* über dem Raum der Leibwachen, verdient wegen des hierfür erhaltenen *modello*, der von Tiepolo gefertigten Skizze in Öl (heute im Museum of Fine Arts in Boston) besondere Aufmerksamkeit. Michael Levey weist hierzu auf die eigentümliche Malweise des spätesten Malstils von Tiepolo hin. Das Pigment sei stellenweise wie in Zackenform aufgetragen, durchbrochen verziert, »von einem fieberhaften Impuls wie im Zorn diktiert, wobei die Hand wie unter Zwang den Befehlen des Geistes gehorcht«.

Tiepolo war nicht glücklich in Madrid. Schon vor dem Aufbruch von Venedig hatte Raffael Mengs ihn einem Freund gegenüber in einem Brief zum »Rivalen« erklärt. Daß Mengs nun jahrelang in Madrid am gleichen Hof, ja im gleichen Palast tätig war, muß für den Venezianer belastend gewesen sein. Als Hofmaler fest besoldet im königlichen Dienst, durfte Tiepolo in jenen Jahren größere Aufträge wohl nur vom König annehmen. An solchen Aufträgen fehlte es nicht, und im Wettstreit mit Mengs hat er schließlich noch zweimal gesiegt, zunächst mit dem Auftrag für die Altargemälde von Sankt Pascual Baylón in Aranjuez, und dann, ganz kurz vor seinem Tod, für Fresken der Hofkirche in La Granja von St. Ildefonso, der von Philipp V. geschaffenen Sommerresidenz im Norden von Madrid.

Es wäre gewiß falsch, die Beschränkung Tiepolos in den letzten Lebensjahren auf fast ausschließlich christliche Themen als Symptom depressiver Stimmungen des Alters zu deuten. Doch behandelten nach der Vollendung der Deckenfresken für den Palast in Madrid mit nur einer einzigen Ausnahme alle bekannten Gemälde des Spätstils Dinge des christlichen Glaubens. Und auch jene Ausnahme ist charakteristisch genug: Die Zeit, personifiziert als Greis mit Raubvogelflügeln, hält Venus ein neugeborenes Kind mit einer fast drohenden Geste entgegen, der später unent-rinnbaren Beute schon von der Geburt an gewiß.

Zwei der sieben Altargemälde, die Tiepolo für die Kirche des heiligen Pascual Baylón in Aranjuez schuf, befinden sich jetzt in Venedig mit ihren *modelli*: eine Immaculata und ein heiliger Franziskus, der die Stigmata empfängt. Bei der Immaculata ist das Vorbild Murillos unübersehbar. Doch steht das Altarbild Tiepolos weit über den Madonnen des liebenswürdigen Spaniers, in der Hoheit der Mariengestalt wie der Dynamik der gesamten Komposition mit der Taube des Heiligen Geistes, jublierenden Engeln und machtvoll geballten Wolken. Beim heiligen Franz von Assisi läßt sich nur noch an dem unversehrt erhaltenen *modello* ablesen, wie viel unsachgemäße Restaurierungsversuche dem Altarbild geschadet haben. So ist auf der linken Bildhälfte eine weite Landschaft im Hintergrund fast völlig verloren gegangen. Die Skizze in Öl zeigt Franziskus von dem heiligen Geschehen ermattet, während ihm der Schutzengel als treuer Gefährte fürsorglich beisteht. Auf

dem Altarbild hat der Heilige dann seinen Blick zu dem im Himmelsgewölbe kreisenden Seraphen gewandt. Der Schutzengel neben dem Heiligen hat nun eine majestätische Würde und Züge klassischer Schönheit gewonnen, die ihn über fast alles Vergleichbare in der Malerei Venedigs erheben.

Über Verwüstung und Zerstreuung, das Schicksal der Altarbilder von San Pascual Baylón, tröstet den Betrachter in der Ca' Rezzonico eine hochbedeutende Folge von *Capricci* in Öl zur Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten. Bei der *Ruhe auf der Flucht* hat sich die Spannung des Aufbruchs in beschauliche Betrachtung verwandelt. Die vom Barock geleistete Arbeit, der Gottesmutter den Ausdruck hoheitsvoller Zartheit zu verleihen, hat Tiepolo wie zum Abschied in der Gestalt der Maria hier noch einmal zusammengefaßt. Dann auf dem nächsten Bild Maria und Josef mit dem Jesuskind einsam am Rande einer Gebirgslandschaft am Fluß, darauf bei der Überfahrt in einer Barke mit dem Engel als Fährmann, und schließlich (nur in der Ausstellung in New York zu sehen) die Heilige Familie mit dem Esel am anderen Ufer, vom Engel in der Haltung tiefster Demut verehrt – es muß ein großer Trost für den vom Alter geplagten Meister gewesen sein, daß ihm nun in einem ganz neuen, zugleich verinnerlichten und vereinfachten Stil noch einmal solche Schönheit gelang.

Auf der ebenfalls in Madrid in der Spätzeit geschaffenen *Kreuzabnahme* ruht vor der von Engeln umringten Mutter der Leib ihres göttlichen Sohns entsetzlich kalt und tot auf dem Boden. Die Komposition enthält Anklänge an Rembrandt. Doch kaum ein anderes Bild der Beweinung hatte zuvor den toten Christus so ausdrucksvoll zu Maria und dem Evangelisten Johannes wie den von staunender Ehrfurcht erfüllten Engeln in Beziehung gesetzt. Die Linienführung verläuft hier wieder ganz im nervösen Staccato, während die Farbgebung sanft und nachdenklich ist. Schließlich eine *Grablegung*, fast brutal im Realismus des Spätstils. Das Haupt Christi ist bei dem Versuch, den Leichnam in den Sarg einzusenken, hinter dem Leib nach hinten gesackt, so bleibt es bis auf die Kinnpartie und Gurgel den Blicken entzogen. Engel schweben auch auf diesem Bild. Doch nur noch ganz unten links auf der Leinwand hat der Pinsel Maria erfaßt. Sie wendet sich von diesem Anblick des Grauens schmerzverzerrt ab.

*Kreuzabnahme*, *Grablegung* sowie das erste und schönste Bild aus der Folge der Flucht nach Ägypten haben Privatsammlungen, die unbenannt blieben, für die Ausstellung in der Ca' Rezzonico zur Verfügung gestellt. Zwei weitere Spätwerke, Abraham und die Engel und eine Verkündigung an Maria, gehören zur Sammlung der Fürstin von Villahermosa, sie werden also später wohl auch nicht mehr so wie jetzt zugänglich sein. Stendhal schreibt von den Loggien im Vatikan mit den Raffael-Fresken, man müsse sein Hemd verkaufen, um sie zu sehen, und wer sie schon gesehen hat, »um sie wiederzusehen«. Getragene Hemden lassen sich nicht leicht verkaufen. Doch auch wer sich mit dem Werk Tiepolos schon lange befaßt hat, wird sich an die Ausstellung am Canal Grande Venedigs nur mit Staunen erinnern. Es ist, als habe eine unsichtbare Hand da plötzlich einen Vorhang niedergerissen, der nun das Gesamtwerk Tiepolos in zuvor ungeahnter Schönheit enthüllt, bis zu seiner reifsten und spätesten Pracht.

## ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. S. Alpers/M. Baxandall, *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven/London 1994.
- 2 W.L. Barcham, *The Religious Paintings of Giambattista Tiepolo: Piety and Tradition in Eighteenth-Century Venice*. Oxford 1989, ist als Materialsammlung hilfreich, freilich unvollständig, die Abbildungen sind nicht gut. Benötigt wird weniger eine auf das Historische gerichtete kunstgeschichtliche Wertung als ein Versuch, die Kraft des religiösen Empfindens, die aus so vielen Fresken und Altarbildern Tiepolos zu uns spricht, für unsere Zeit neu zu erschließen.
- 3 Karl Bohrer geht in seiner Monographie »Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk«. München 1978, nicht auf Tiepolo ein.
- 4 Katalog »Der Himmel auf Erden«. Tiepolo in Würzburg, II. Aufsätze. München 1996, S. 113.
- 5 M. Levey, *Giambattista Tiepolo, His Life and Art*. 2. berichtigte Auflage 1994. New Haven/London, S. 216–217.
- 6 Lesenswert Diana Russel in dem Katalog »Rare Etchings by Giovanni Battista Tiepolo and Giovanni Domenico Tiepolo«, National Gallery of Art. Washington/New York/London 1972, sowie vor allem zur Datierung D. Succi »Giambattista Tiepolo, il segno e l'enigma«, Ausstellungskatalog. Castello di Gorizia 1985, der auch ausführlich auf die Beteiligung Tiepolos an Radierungen seines Landsmanns Giuliano Giampiccoli nach Vorlagen von Marco Ricci eingeht.