

Tiepolo

Autor(en): **Preconi, Hector G.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **9 (1911-1912)**

PDF erstellt am: **29.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748761>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

TIEPOLO

Vor einem Menschenalter noch ging man fast achtlos an den Werken Tiepolos vorüber. Der letzte Nachfahr der italiänischen Renaissance wurde nicht mehr verstanden. Heute hat sich unser Gesichtskreis über die engen Mauern präraffaelitischer Wertungen wieder hinaus geweitet, und wir sind toleranter geworden. Und auf einmal ersteht auch wieder der Meister von Venedig in unüberwindlicher Lebenskraft. Wir suchen bei ihm nicht mehr das, was er nicht geben kann. Wir wissen, dass er eine Grenze bezeichnet, dass er die Summe aus einer vielhundertjährigen Entwicklung zog, aber wir haben auch erkennen gelernt, dass der scheinbare Epigone stärker war als diejenigen, die ihn verachteten, die im Namen griechischer Schönheit den Anspruch auf alleinseligmachende ästhetische Weisheit erhoben — und dass Tiepolo für die wahrhafte Entwicklung in die Zukunft viel wichtiger geworden ist als sein großer Gegner Raffael Mengs.

Tiepolo ist von den großen Italiänern der Letzte. Die unbestrittene Vorherrschaft des Cinquecento war im folgenden Jahrhundert nur noch für die Bildhauerei durch Bernini gerettet worden — derselbe Meister musste beim Bau des Louvre den entscheidenden Sieg des ausländischen Geschmacks erleben. Die Glorie der italiänischen Malerei vollends hatten einige tüchtige Schulen noch mühsam behauptet in Bologna, Neapel, Rom. Da tauchte in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts noch einmal ein Meister auf, der die farbige Herrlichkeit Venedigs wieder erwecken wollte. Ganz bewusst griff Tiepolo auf die großen Vorbilder zurück, auf Paolo Veronese und Tintoretto freilich mehr als auf Tizian. Gleichmäßig ließ er die so verschiedenen Vorbilder auf sich wirken, und wie einst Tintoretto selber seinen Mitbürgern als eine Synthese von Michelangelo und Tizian erschienen war, so mochten die Venezianer vor den ersten Bildern Tiepolos glauben, es habe Einer aus dem reichen Vorrat der Stadt der malerischen Weisheit letzten Schluss gezogen. Dass er darüber hinaus gegangen war und wesentlich neues verkündigte, das sahen sie erst später.

Die Gestalt Tiepolos aus dem geschichtlichen Helldunkel herauszuarbeiten und in die Zusammenhänge der Entwicklung hineinzustellen, musste eine überaus lockende, aber bei der erschreckenden Ausdehnung seines Arbeitsgebietes und dem Mangel an systematischen Vorarbeiten auch sehr schwierige Aufgabe sein. Ein Italiäner hat sich ihr unterzogen und in einem umfangreichen Werke der künftigen Forschung und Kritik die Ergebnisse seiner dokumentarischen Untersuchungen und die Grundzüge einer historisch-vergleichenden Betrachtungsweise unterbreitet. Pompeo Molmenti, der gemeinsam mit Ludwig das große Werk über Carpaccio und später eine Reihe von überaus anregenden Einzeldarstellungen aus der venezianischen Kulturgeschichte herausgegeben hatte, war vielleicht der Einzige in Italien, der bei der notwendigen umfassenden Kenntnis aller künstlerischen und kulturellen Vorgänge Venedigs die Muße hatte, um ein solches Werk zu bearbeiten. Unser Schweizer Landsmann Ulrico Hoepli in Mailand hat den Band in der nämlichen prunkvollen Weise ausgestattet wie das in seinem Verlage erschienene Carpaccio-Werk; der größte Teil der Abbildungen wurde nach neuen Aufnahmen hergestellt, von denen viele auf Befehl des Königs von Spanien ausgeführt worden sind.

In einem meisterhaften Überblick schildert der Verfasser zunächst den

allgemeinen Stand der Kunst in Venedig zur Zeit Tiepolos, von 1696 bis 1770. Fast unvermittelt standen sich zwei Richtungen gegenüber: eine traditionelle, in venezianischem Sinne klassische, deren beste Namen Fumiani, Lazzarini, Ricci sind und eine idyllisch-revolutionäre, die für das Venedig des achtzehnten Jahrhunderts, wie es Philippe Monnier geschildert hat, viel bezeichnender erscheint. Unter sich sind Canaletto, Guardi, Longhi noch verschieden genug, aber ein gemeinsam bewusstes Entsagen gegenüber aller Überlieferung lässt sie aus zeitlicher Entfernung als eine einheitliche Opposition erscheinen. Tiepolos Riesenwerk hat mit all diesen Meistern Berührungspunkte, aber es vereinigt nicht etwa die unüberbrückbaren Gegensätze. Der Künstler war vielseitig genug, um jedes Licht in sich aufnehmen und widerspiegeln zu können, aber er durchleuchtete es mit der starken und eigenartigen Flamme seiner Persönlichkeit.

Das Leben Tiepolos, dessen wichtigste Daten im zweiten Kapitel des Werkes mitgeteilt sind, entbehrt jener äußerlichen Dramatik, die die Künstlerromane der Frührenaissance so anziehend macht. Im Alter von dreiundzwanzig Jahren vermählte sich Tiepolo, der Abkömmling einer ursprünglich griechischen Familie (Theopulos) mit Cecilia Guardi, einer Schwester des Malers Francesco. Er muss schon damals ein bekannter Maler gewesen sein. 1726 wurde er nach Udine, 1731 nach Mailand, dann nach Bergamo berufen. Später weilte er wieder in Venedig. Wir wissen aus dieser ganzen Zeit so wenige biographische Einzelheiten, dass selbst die zeitliche Ansetzung der meisten Werke vorläufig unmöglich erscheint. 1750 fuhr Tiepolo, dessen Ruhm indessen durch ganz Europa gedrungen war, auf eine Einladung des Fürstbischofs Carl Philipp von Greiffenklau nach Würzburg, wo er bis 1753 blieb. Später war er vielleicht in Russland und Österreich. 1756 wurde er in Venedig zum Präsidenten der Akademie im Fonteghetto gewählt. 1761 rief ihn Carl III. von Spanien nach Madrid. Er fuhr Ende März des nächsten Jahres von Venedig weg. In Madrid, wo er am 27. März 1770 starb, traf er mit Raffael Mengs zusammen: der letzte und glorreichste Vertreter der alten italiänischen Schule stand dem Haupte der theoretisierenden Anhänger Winckelmanns gegenüber. Tiepolos Söhne setzten eine Zeitlang noch das Werk des Vaters fort; sie erwarben sich um die Kunstgeschichte ein wirkliches Verdienst durch die vorzüglichen Stiche, in denen sie die Bilder ihres Vaters wiedergaben.

Das ist alles, was aus Tiepolos Leben wichtig erscheint. Der Rest von dem, was uns überliefert ist, setzt sich aus gleichgültigen Anekdoten zusammen. Über seine innere Entwicklung geben weder Briefe noch Aufzeichnungen Aufschluss.

In den folgenden Kapiteln zieht Molmenti eine Reihe von Querschnitten durch Tiepolos Werk. Ein anderes Einteilungsprinzip scheint unmöglich, weil bei einer großen Zahl von Werken die Zeit der Entstehung nicht mehr nachzuweisen ist. Um aber doch die historische Aufeinanderfolge einigermaßen zu wahren, reiht Molmenti die Werke des Meisters nach geographischen Gesichtspunkten ein. Die Bilder in Venedig und seinem Hinterlande und diejenigen in den lombardischen Städten sind am schwersten zeitlich festzulegen. Sicherer ist die Geschichte derjenigen in Deutschland überliefert; man glaubt in den großen Kompositionen von Würzburg eine nicht wieder erreichte Höhe des Stils zu verspüren. Die Werke in Spanien zeigen freilich noch eine erstaunliche Lebendigkeit der Erfindung, aber gerade bei

den größten, bei der Decke des Thronsaals in Madrid etwa, ist das Prinzip der Komposition so weit getrieben, dass keine Steigerung mehr denkbar ist. Die klassische Schule Italiens schwimmt in einem unendlich leuchtenden Himmel, die Gestalten des Olymp sind scheinbar regellos, aber doch noch nach strengen kompositionellen Rücksichten verteilt. Was der späte Barock an Gebundenheit und Freiheit gebracht hatte, war hier zur letzten Konsequenz entwickelt.

Aber gleichzeitig schuf Tiepolo andere Werke, die in die Zukunft weisen. Molmenti hat sie in einem eigenen Abschnitt behandelt, da sich kaum Berührungspunkte mit der Monumentalmalerei des Meisters feststellen lassen, zu der auch die großen Tafelbilder gehören. Die Vorwürfe Longhis haben auch Tiepolo interessiert, der sie in seinen Kostüm- und Maskenbildern aufnimmt. Aber die Größe der an Paolo Veronese geschulten Komposition, die dramatische Lichtgestaltung Tintorettos sind auch hier nicht ganz verloren gegangen. Bei den Fresken in der Villa Valmarana bei Vicenza tauchen auf einmal Gestalten auf — der „Cantastorie“, die Hexe — die wir später bei dem letzten großen Spanier, dem Vermittler zweier Zeiten, bei Goya, wiederfinden. Der groteske Humor, die unbarmherzige Satire des Späteren sind schon vorweggenommen. Endlich radiert Tiepolo phantastische Träume. Er beginnt mit den „Capricci“, deren Titel sogar Goya übernehmen sollte, er hat einzelne Blätter, die mit dessen fürchterlichen Visionen eine unheimliche Verwandtschaft haben.

Die Schlusskapitel von Molmentis Werk geben in großen, fest umrissenen Linien eine historische Kritik des Künstlers; eine streng formale Untersuchung muss der Forschung noch vorbehalten bleiben. Die Zusammenhänge, die nach rückwärts auf Venedig, nach vorwärts am kräftigsten auf Spanien weisen, sind von Molmenti klar erkannt worden; die Geschichte von Tiepolos Schülern und Nachfolgern hat damit kaum etwas zu tun, denn sie stellt, wie die der Schule Raffaels, fast nur ein äußerliches Abwandeln bestimmter Formeln dar. Tiepolo war einzig, er konnte keine Schüler mehr haben.

In Molmentis Werke sind weite Entdeckungsfahrten zu machen. Fast alle großen europäischen Galerien haben Bilder des Meisters, die bisher durch Reproduktionen nur wenig bekannt wurden. Die großen Fresken in Madrid waren nur den Glücklichen zugänglich, die um des Prado willen eine noch ziemlich umständliche Reise machen konnten, und selbst diese sahen nur in den seltensten Fällen die wundervollen Tafelbilder, die im Besitze spanischer Granden sich befinden. Gerade von diesen Werken gibt aber das Tiepolobuch Molmentis vorzügliche Abbildungen. Wenn bisher die feierliche Tragik seiner Kreuzigung in der Londoner National-Galerie einen vereinzeltten Höhepunkt in seinem Schaffen zu bedeuten schien, so wird man in Zukunft ihm ein anderes Bild, eine großartige Verkündigung, gleichzustellen haben, die hoffentlich aus dem spanischen Privatbesitz einst auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann. Das Interesse an der Kunst des letzten großen Venezianers wird nach dem vorliegenden Buche nicht mehr erlahmen; zur Modesache wird seine Malerei kaum mehr werden, aber zum Gegenstand ernsten Studiums und hingebender Freude.

ROM

HECTOR G. PRECONI

