

geschichte (Zeltlager mit eherner Schlange, Verkündigung an die Hirten rechts im Hintergrund, der verklagte, von Gott verurteilte, von Tod und Teufel Richtung Hölle gejagte Mensch klein hinter dem Kreuz) völlig in den Hintergrund gerückt. Zentrale Mitte des Bildes ist der gekreuzigte Christus, kontrastiert vom Gegenbild des sieghaft vom Tode Erstandenen, der Tod und Teufel bezwungen hat. Zu Füßen des Gekreuzigten ist das Christuslamm. Dies alles kennen wir von früheren Bildern. Nun aber das Neue: Dort wo auf den bisherigen Bildern Johannes der Täufer allein steht und mit dem ausgestreckten Finger auf den Gekreuzigten weist, findet sich hier eine Dreiergruppe. Rechts – Pendant zu Johannes – der Reformator selbst – seine rechte Hand weist auf die Bibel. Sie allein ist Quelle des Heils, verkündigt die rettende Botschaft von Tod und Auferstehung Jesu Christi. Frappierend die Gestalt in der Mitte. Dort wo auf den bisher gezeigten Bildern Adam, der Mensch schlechthin, ist, hat sich hier der Künstler selbst dargestellt. Ihn weist Johannes auf den Gekreuzigten hin, sein Haupt trifft der Blustrahl aus der Seitenwunde Christi. Das Blut Jesu Christi und nur dieses macht ihn rein von

aller Sünde. Christus ist einzige Hoffnung im Leben und Sterben des Mannes, der auf seinen frühen Bildern zu Maria und den Heiligen seine Zuflucht suchte. Nicht Fürbitter, sondern Gehilfen und Gefährten auf dem Wege seines Glaubens sind Johannes und Luther. Damit bekennt sich der Meister eindeutig zum Glauben der Reformation. In persönlichster Form bekennt er Christus als den einzigen Grund seines Heils. Haben die bisherigen Formen immer noch eine gewisse Distanz gewahrt, den Menschen gezeichnet als den, der Sünder und Gerechtfertigter zugleich und immer wieder neu ist, so hat sich auf diesem Bild die Waage geneigt zugunsten des von Christus Gerechtfertigten.

So ist dieses letzte Gemälde Cranachs nicht nur Krönung seines Werkes reformatorischer Programmälerei, sondern deutlichster Beweis, daß es sich nicht primär um Auftragsmalerei, sondern um ein persönliches Bekenntnis des Künstlers zu dem gekreuzigten Christus als einzigen Grund seines Heils handelt – und das angesichts der Tatsache, daß es geschah „sub specie aeternitatis“ – im Angesicht der Ewigkeit.

Josef Kern

Würzburger Tiepolo-Ausstellung "Der Himmel auf Erden" (15. 2. – 19. 5. 1996)

Unter dem Motto "Der Himmel auf Erden" präsentiert die Staatliche Verwaltung der bayerischen Schlösser, Gärten und Seen in der Würzburger Residenz neben den fest installierten Kaisersaal- und Treppenhaus-Fresken und den Hofkirchenbildern 40 Gemälde und knapp 100 Zeichnungen Giovanni Battista Tiepolos und seiner beiden Söhne.

Wertvolle Leihgaben kamen aus ganz Europa sowie aus den Vereinigten Staaten, unter anderem aus der National Gallery London, der St. Petersburger Eremitage, aus Lemberg in der Ukraine sowie aus dem Metropolitan Museum in New York; einiges, wie das Altarblatt aus Diessen am Ammersee, der fulminante "Tod des Hyazinth" aus der Madrider

Thyssen-Kollektion sowie ein New Yorker Bozetto waren leider nicht verfügbar. Erfreulicherweise konnten aber fast alle anderen Ausleihwünsche erfüllt werden. Eine Reihe hochkarätiger Sponsoren wurde bewogen, die Ausstellung finanziell zu unterstützen, denn schließlich beruht der Ruhm des UNESCO-Weltkulturerbes Residenz sowohl auf Balthasar Neumanns Architektur wie auf Tiepolos unvergleichlicher Ausstattung.

Hauptanziehungspunkte der einzigartigen Ausstellung sind die mit einer neuartigen Beleuchtungstechnik angestrahlten Fresken und die Gemälde in der sonst von der Zweigalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen genutzten Räume im Nord-

flügel der einst fürstbischöflichen Residenz. Die zusätzliche, leicht rokokosierende Ausstellungsarchitektur hält sich dezent zurück. Über die Ausstellung hinaus bieten der umfangreiche Ausstellungskatalog und ein wissenschaftlicher Begleitband (Prestel, München) manche Neuigkeiten und viel Wissenswertes rund um das venezianische Malergerie Tiepolo und seine beiden Söhne Domenico und Lorenzo. Eine Reihe lesenswerter Aufsätze international renommierter Tiepolo-Spezialisten sind für das Verständnis Tiepolos hilfreich.

Heute kaum noch nachvollziehbar sind die im Begleitband zitierten, 1855 der Feder des berühmten Renaissance-Forschers Jacob Burckhard entstammenden Angriffe auf den "schmierenden" Tiepolo, der "die Untersicht vielleicht am weitesten treibt, so daß Fußsohlen und Nasenlöcher die charakteristischen Teile seiner Gestalten sind." Mittlerweile steht man der vorgeblichen "wuchernden Ausartung" wesentlich positiver gegenüber. Es besteht Übereinstimmung, daß Tiepolo den absoluten Höhepunkt der italienischen Freskomalerei in der Reihe von Giotto, Michelangelo und Raffael darstellt.

Sensationell, weil es die bisherigen Spekulationen revidiert, ist ein bis jetzt unpubliziertes Dokument. Ein am 16. Dezember 1750 geschriebener Brief des Adam Friedrich von Seinsheim an seinen Bruder Joseph Franz belegt ganz eindeutig, daß Tiepolo von Anbeginn an mit der Ausmalung des Treppenhauses betraut werden sollte. "Vorgestern haben wir den famosen Maler Tiepolo aus Venedig hier zu sehen bekommen, welcher berufen worden, den Saal **und die Stiegen** hier zu malen." – Damit wird die oft zitierte These hinfällig, nach der der Venezianer zuerst im Kaisersaal sein Können unter Beweis stellen sollte, bevor man ihm das Treppenhaus anvertraute! Und weiter heißt es: "Er ist ein wackerher Mann und ungemeiner Künstler, er wird uns aber auch ein Loch in den Beutel machen; die Kunst mues bezahlt seyn." Die Kosten aber erscheinen relativ, wenn man bedenkt, daß Fürstbischof Greiffenclau gleichzeitig 10000 Gulden für ein prächtiges Meßgewand ausgegeben hat.

"Ruhm und Rang der Würzburger Residenz" beleuchtet im Kommentarband einführend Stefan Kummer. Die Tatsache, daß eines der bedeutsamsten Bauwerke des späten Barock von einem der größten Maler jener Epoche ausgeschmückt wurde, bezeichnet er als außerordentlich "glückhafte Konstellation", wie sie nur selten in der Geschichte der Kunst vorkäme. Dies aber sei keine Laune der Glücksgöttin Fortuna, sondern "aus den gleichgestimmten Bestrebungen des Künstlers wie des Auftraggebers" erklärbar. Ausführlich dokumentiert der Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte und Leiter des Martin-von-Wagner-Museums dann die weitreichende Berühmtheit, die der ab 1719 entstehende und lange Jahre nicht vollendete Neumannbau bereits weit vor Tiepolos Eingreifen in ganz Europa für sich beanspruchen durfte. Der Wiener Hochadel, der Vizekönig von Neapel – alle waren bestens informiert. 1737 besuchte die überaus scharfzüngige Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth Würzburg, und resumierte, das Schloß sei "wohl das schönste in Deutschland", die Dekoration der Zimmer hingegen fand sie "abschrecklich". Zweifellos war der weitreichende Ruhm der Würzburger Residenz für Tiepolo ein zwingendes Motiv, den ihm angetragenen Auftrag bereitwillig anzunehmen; schließlich hatte er ja 1736 die Einladung, das Schloß in Stockholm auszumalen, rundum abgeschlagen.

Eine weitere einleitende Abhandlung referiert die Geschichte barocker Deckenbilder in Bayerns Schlössern. Recht allgemein aus gefallen ist ein Text Francis Haskells über die bestimmende Rolle des Auftraggebers im 18. Jahrhundert, der sich als Gönner und Mäzen verstanden habe. Außerordentlich gehaltvoll hingegen sind August B. Raves Hinweise auf die politische Situation während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Friedrich II. von Preußen strebte 1742/43 die Säkularisation der Fürstbistümer an. Würzburg war gezwungen, diplomatische Balanceakte zu vollführen. So stellen Tiepolos wenig später gemalte Fresken auch ein Bekenntnis zur Habsburger Reichspolitik dar: Das Deckenbild im Kaisersaal mit dem "Genius des Reichen" gilt als Anerkennung des Kai-

sertums als eine die Zeiten überdauernde Idee, im Belehnungsbild kommt der Gedanke des Reichslehnrechtet zum Ausdruck. Nachdem bereits in der "Gesandtentreppe" in Versailles die vier Erdteile als Programm erschienen, dokumentiert das Würzburger Treppenhaus damit den globalen Anspruch des Habsburger Reiches.

Peter O. Krückmann, Initiator und Organisator der Ausstellung, betont ebenfalls die politische Funktion der Fresken als Mittel fürstbischöflicher Repräsentation. Tiepolo gelang es, Balthasar Neumanns Raumkonzept geschickt zu nutzen und den damaligen Staatsgast auf dem Weg vom Vestibül bis in den Kaisersaal mit immer neuen, bedeutungsvollen Bildaussagen zu konfrontieren. Auch Frank Büttner unterstreicht in seiner ikonographischen Studie die politische Grundidee von der Rolle des Kaisers als "Protector ecclesiae", als Beschützer der Kirche. Weltliche und kirchliche Macht unterlagen im Reich einer wechselseitigen Abhängigkeit. Die Erdteile im Treppenhaus werden von einem Himmel überwölbt, in dem sich antike Gottheiten – allen voran der Sonnengott Apoll – tummeln. Ihm gegenüber erscheint der Auftraggeber, Fürstbischof Carl Philipp von Greiffenclau. Das barocke Programm lautet also: So wie die Sonne Tag für Tag über dieser Welt aufgeht, um ihre Strahlen über alle Menschen gleichermaßen auszusießen, so herrscht Greiffenclau als ein guter und mildtätiger Fürst über sein Land; er ist die Sonne Frankens.

Eine knappe Erinnerung an die Geschehnisse des Katastrophenjahres 1945 steuerte der Würzburger Rudolf Edwin Kuhn bei. Bevor mit dem amerikanischen Kunstschatzoffizier John D. Skilton der Organisator einer Neueindeckung der Residenz-Festsäle auf den Plan trat, kümmerte er sich mit größtem Engagement um den Schutz der Fresken vor schädlichen Witterungseinflüssen. Zunächst bedeckte nämlich allein ein requiriertes Bierzelt das offen daliegende Gewölbe, doch trat trotzdem Regenwasser in die Bausubstanz ein. Kuhn schöpfte diese Flüssigkeit mühsam mit einem alten Eimer ab, was er fast mit seinem Leben bezahlt hätte. Die damals verursachten Schäden, aber auch die Maltechnik

Tiepolos und seiner Mitarbeiter, dokumentiert der Restaurator Matthias Staschul. Im vergangenen Jahr wurde das Deckenhausbild im Treppenhaus durch die Bayerische Schlösserverwaltung einer eingehenden Analyse unterzogen. Dabei traten erhebliche Schäden zutage, aber auch das überraschende Ergebnis, daß man Tiepolos Werk nur unter Vorbehalt als Fresko bezeichnen kann: Zahlreiche Feinarbeiten und Korrekturen wurden "secco", also in "trockener" Technik durchgeführt. Das in den warmen Monaten der Jahre 1752/53 geschaffene Großobjekt teilt sich in 218 "Tagewerke", wobei sich recht genau der Entstehungsprozeß nachvollziehen läßt.

Eine Neuinterpretation bei der Figurenidentifikation wagt Steffi Roettgen, die der Frage nachgeht, ob der für die Entwicklung des Museumswesens in Europa so ungemein gewichtige Venezianer Francesco Algarotti (1712–1764) Tiepolo in Würzburg besucht hat. Der in den höchsten Kreisen in Paris, London, Potsdam und Dresden wirkende Schöngest erscheint nach ihrer Überzeugung am Deckenbild des Treppenhauses im unmittelbaren Nachbarschaft von Tiepolos Selbstbildnis als gepflegerter Kavalier mit Perücke – ein Porträt, das bisher stets für eine Darstellung des Künstlersohnes Domenico Tiepolo gehalten wurde.

Christian Lenz von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nimmt sich in seinem Aufsatz des Verhältnisses Tiepolos zu seinem großen Vorbild Paolo Veronese an. Dessen festlicher Charakter kam Tiepolo in seinem Naturalismus sehr entgegen; er hat sich in zahllosen Motiven und in der Farbigkeit immer wieder auf den großen Vorgänger berufen und sogar zwei seiner Werke kopiert. Doch gibt es bei allen Ähnlichkeiten – vor allem in der Architektur – auch deutliche Unterschiede: So unterstrich bereits der einstige Würzburger Kunstgeschichts-Ordinarius Theodor Hetzer 1943 den komödiantischen Charakter Tiepolos, der dem Renaissancekünstler noch fern lag.

Die kunsthistorische Stellung der Söhne Giovanni Domenico und des jüngeren Lorenzo Tiepolo werden ebenso unter die Lupe genommen wie die in Würzburg während der

Wintermonate 1751/52 und 1752/53 entstandenen Tafelgemälde des Vaters. Weitere Aufsätze gelten den reichhaltig ausgestellten Zeichnungen sowie der Druckgraphik. Zwei Autoren analysieren die Palette der Künstler-Ausführungen, die recht mühsam zu lesen sind.

Die Würzburger Ausstellung wird von einer museumspädagogischen Schrift begleitet, die sich an Schulklassen richtet, außerdem von einem neuartigen Audiosystem in fünf Sprachen, darunter natürlich Japanisch. Eine straffe Redaktion des Begleitbandes, welche die vielen unabhängig voneinander geschriebenen Beiträge frühzeitig miteinander abgeglichen hätte, hätte manche Wiederholung erspart und den Umfang reduziert. Man darf nun gespannt sein, welche Ergebnisse

das "Wiedersehen", die erneute Konfrontation der teilweise seit knapp 250 Jahren getrennten Kunstschatze für die Kunsthistorische und speziell für die Tiepolo-Forschung erbringen wird. Der Ausstellung, der im Sommer eine weitere in Tiepolos Heimat Venedig folgen wird, wurden zahllose Begleitprogramme zugeordnet.

Zwei Würzburger Sonderausstellungen werden "Maler-Kollegen" des großen Venezianers gewidmet sein: "Georg Anton Urlaub – ein Maler im Banne Tiepolos" vom 24. April bis 23. Juni im Mainfränkischen Museum und "Johann Peter Herlein – eine fränkische Malerwerkstatt der Barockzeit" vom 10. Mai bis 28. Juli im Marmelsteiner Kabinett.

Klaus Gasseleider

Dürer als Erzähler

*Ausstellung in der Bibliothek Otto Schäfer
vom 10. 12. 1995 bis zum 31. 3. 1996*

Nach der erfolgreich abgeschlossenen Neustrukturierung und Wiedereröffnung der Bibliothek Otto Schäfer in Schweinfurt zeigt diese nunmehr die bedeutende Ausstellung "Dürer als Erzähler", den ersten Teil eines Zyklusses von geplanten vier Ausstellungen mit Drucken des Nürnberger Meisters mit dem Ziel, das gesamte in der Sammlung Otto Schäfer vorhandene, nahezu vollständige druckgraphische Werk Dürers zu veröffentlichen.

In dieser Ausstellung sind es 80 Holzschnitte, Kupferstiche und Radierungen Dürers zu sehen, die in 11 Abschnitten präsentiert werden: Altes Testament, Marienleben, Passion, Apokalypse, Legenden, Mythologie, Allegorien, Historienbilder, Bilder von Zeitgenossen, Volksleben und Tierwelt.

Dr. Erich Schneider, der Leiter der Städtischen Sammlungen Schweinfurt, zeigt, daß Dürer in seiner Graphik zu ausgesprochen erzählenden bzw. dramatisierenden Darstellungsformen gelangte. In dem umfangreichen Ausstellungskatalog werden die Bildinhalte genauester Deutung unterzogen.

Beispiel für das Anliegen Dr. Schneiders und seiner Mitarbeiter Anna Spall und Georg Drescher ist die Inhaltsanalyse des berühmten Kupferstiches "Adam und Eva", der übrigens als absolutes Unikat (mit einer auf dem Kopf stehenden 5 in der Jahreszahl) präsentiert wird: Es läßt sich an diesem Werk nachweisen, daß Dürer auf der Höhe des naturwissenschaftlichen Wissens seiner Zeit und mit der Geschichte der antiken Skulptur und humanistischem Bildungsgut vertraut gewesen ist. Dürer zeigt hier die Situation nicht vom allseits bekannten Ergebnis her, sondern stellt Eva als eine Zögernde dar, die ihre Hand noch von dem von der Schlange dargereichten Apfel wegziehen könnte. Ein Beispiel dafür, wie epische und dramatische Elemente die Bildinhalte durchziehen, wie in den Graphiken "erzählt" wird, wie sie vom Betrachter "gelesen" werden können.

Die Ausstellung in der Bibliothek Otto Schäfer, Judithstraße 16 in Schweinfurt ist Dienstag bis Freitag von 14.00 bis 17.00 Uhr, samstags und sonntags von 10.00 bis 13.00 Uhr und von 14.00 bis 17.00 Uhr geöffnet. Der Katalog hat 208 Seiten und kostet 30,00 DM.