

timierte den Anspruch der Fürsten auf das Sakrosankte, indem es sich der ikonographischen Topoi des Sakralen bediente. Eine Zeichnung von Alessandro, die eindeutig eine Sakralarchitektur darstellt, die Vierungskuppel, die Seitenschiffe und das Langhaus eines hochbarocken Kirchenbaus von gewaltigen Ausmaßen, ist in Wahrheit kein Sakralraum, sondern der Entwurf für einen königlichen Saal (Abb. 11). Durch den architektonischen Trick des „sotto in su“, der Untersicht, die die Blickrichtung des Betrachters von unten nach oben führt, wird die Raumwirkung zusätzlich erhöht und ein Andachtseffekt ausgelöst. Auch die häufige Verwendung der sogenannten „salomonischen Säulen“ im Bühnenbildtyp der „Reggia“ arbeitet bewußt mit ihren sakralen Konnotationen. Im katholischen Raum waren diese Säulen in erster Linie den Hochaltar- und Tabernakel-Architekturen vorbehalten. Ebenso diente die „Descensio Majestatis“, in der der absolutistische Fürst auf der barocken Bühne an Stelle des mythologischen Gottes aus den Wolken des Theatershimmels auf seine beglückte Stadt herniederschwebte, der Idee des Sakrosankten. Die Fürstbischöfe benötigten eine solche Veranstaltung nicht. Sie waren von Amts wegen „von Gottes Gnaden“. Thron und Altar waren bei ihnen eins. Über dem barockisierten

Hochaltar des Würzburger Domes ruhte auf vier Porphyrsäulen der fränkische Herzogshut.

Dies war der eigentliche Grund dafür, daß sich die Tätigkeit der in Österreich aufgewachsenen, vom süddeutschen Barock geprägten katholischen Italiener Giuseppe und Carlo Galli Bibiena in Franken beschränken mußte auf die Zusammenarbeit mit einer französisch geprägten, aus Preußen stammenden und nach Franken verheirateten Protestantin.

Bildnachweis

- Privatsammlung München (Abb. 2)
- Historisches Museum, Bayreuth (Abb. 4)
- Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität Köln (Abb. 5)
- Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig (Abb. 6)
- Montreal, Canadian Centre for Architecture (Abb. 7)
- Staatliche Eremitage St. Petersburg (Abb. 8, 10)
- Civico Museo Bibliografico Musicale, Bologna (Abb. 1, 9)
- Theatrumuseum München (Abb. 3)
- Staatliche Graphische Sammlung, München (Abb. 11)

Stefan Kummer

Tiepolo und seine Söhne in Würzburg

Seit der Renaissance haben sich immer wieder italienische Künstler, häufig von Fürsten und Kirchenfürsten gerufen, in den Norden aufgemacht, um einige Zeit in Deutschland zu leben und zu arbeiten. Allerdings kamen meist diejenigen, welche in ihrer Heimat kein Auskommen fanden, Baumeister, Maler und Bildhauer der sog. zweiten Garnitur, vermehrt nach dem Dreißigjährigen Krieg, als es in Deutschland fast überall an fähigen Kunstschaaffenden mangelte. Nur zwei unter all den italienischen Künstlern, die

im Renaissance- und Barockzeitalter nördlich der Alpen wirkten, gehören zu den größten ihres Landes und zugleich zu den bedeutendsten der europäischen Kunstgeschichte; beide waren sie Maler und beide waren sie Venezianer: Der erste von ihnen, Tizian, begab sich zweimal über die Alpen, 1548 und 1550, um im Hoflager Karl V. zu Augsburg den Kaiser, seinen Sohn Philipp und viele Große des Reiches zu porträtieren. Tizians Aufenthalte in Deutschland waren indessen auf einige Monate begrenzt. Der zweite über-

ragende Künstler war Giovanni Battista Tiepolo, der ab 1750 für nahezu drei Jahre am fürstbischöflichen Hof in Würzburg lebte und wirkte. Als der seinerzeit Vierundfünfzigjährige nach Würzburg kam, stand er im Zenit seines Schaffens und Könnens, galt er als eine europäische Berühmtheit. Er war der Erbe einer jahrhundertealten Malkultur, der letzte große Vertreter der venezianischen Malschule, deren Ende sich dann bereits im Werk seines Schwagers Francesco Guardi ankündigte und schließlich, mit dessen Tod im Jahre 1793, eintrat. Noch einmal erreichte die venezianische Malerei im Oeuvre Tiepolos jene Spitzenstellung in Europa, die sie im 16. Jahrhundert innehatte, als so große Künstler wie Tizian, Paolo Veronese und Jacopo Tintoretto in der Lagunenstadt wirkten. Tiepolo war bereits seit Jahrzehnten ein vielgesuchter und vielbeschäftigter Maler, bevor er nach Würzburg kam. Wie weit sich sein Ruf in Europa verbreitet hatte, beweist der Umstand, daß der schwedische König ihn 1735 nach Stockholm kommen lassen wollte, um dort das Königliche Schloß auszumalen – doch der Vielbeschäftigte lehnte ab. Dagegen lieferte er Gemälde für den Münchner und den Dresdner Hof. Der schwedische Minister Tessin schrieb seinem König, daß der Maler „voller Esprit“ sei, „von außerordentlicher Einbildungskraft, glänzendem Kolorit und einer erstaunlichen Schnelligkeit.“

Was dem schwedischen König nicht gelang, sollte dem Würzburger Fürstbischof Karl Philipp von Greiffenclau glücken. Als dieser im Jahre 1749 den Bischofsstuhl bestieg, fand er die von seinen Oheimen Johann Philipp Franz und Friedrich Karl von Schönborn errichtete Residenz, einen Riesentempel von europäischem Format, zwar im Rohbau vollendet; noch aber harhten viele Räume der Bel Etage, vor allem zwei der größten Säle und das Treppenhaus im Zentrum des Schlosses, der Ausstattung. Schon im Jahr der Stuhlbesteigung Greiffenclaus wurde mit der Ausmalung des Gartensaales begonnen; Johann Zick, der das große, 1750 vollendete Fresko mit der Darstellung eines Göttermahles schuf, hatte sich, als er den Auftrag annahm, berechnete Hoffnung gemacht, anschließend den Hauptsaal, den sog. Kaiser-

saal ausmalen zu dürfen. Doch der Fürstbischof hatte anscheinend Größeres im Sinn: Er wollte einen italienischen Künstler mit der Ausmalung des bedeutendsten Saales beauftragen, wohl weil er den heimischen Kräften keine Höchstleistungen zutraute. Zunächst hatte Greiffenclau Pech: Er fiel auf einen Schwindler namens Giuseppe Visconti, der aus Mailand stammte, herein; dieser versprach ihm wahre Wunderdinge; als man sich aber im Frühjahr 1750, nachdem Visconti, streng abgeschirmt vor neugierigen Augen, einige Monate gearbeitet hatte, Zugang auf das Gerüst verschafft hatte, enthüllte sich ein erbärmliches Machwerk, das, wie der Hof-fourier in seinem Tagebuch vermerkte, nicht einmal „ein batzen werth gefunden“ worden sei. Der Mailänder erhielt sofort seinen Abschied, und der Hoffourier notierte befriedigt: „Der Vilou (...) marchierte ab am 2ten Mertz 1750“. Keineswegs entmutigt, entschloß sich der Fürstbischof, nun nach den Sternen zu greifen, indem er über einen Mittelsmann, den in Venedig ansässigen Würzburger Kaufmann Lorenz Jacob Mehling, mit Giovanni Battista Tiepolo in >Berufungsverhandlungen< eintrat. Daß diese Erfolg hatten, daß Tiepolo im Dezember 1750, begleitet von seinen Söhnen und Helfern Giandomenico und Lorenzo, tatsächlich nach Würzburg kam, ist eine jener glücklichen Fügungen, wie sie selten in der Geschichte der Kunst sind. Denn einer der besten Maler seines Zeitalters, den man gewinnen konnte, sollte mit seinen glanzvollsten Werken ein Bauwerk schmücken – die Würzburger Residenz –, das wiederum zu den bedeutendsten seiner Epoche zählt. Diese glückhafte Konstellation war freilich nicht allein eine Laune der Fortuna, sondern ergab sich aus den gleichgesinnten Bestrebungen des Auftraggebers wie des Künstlers. Beide einte das Streben nach dauerhaftem Ruhm, eine Triebfeder, der nur zu oft große künstlerische Leistungen ihre Entstehung verdanken. Nicht nur der Fürstbischof wollte mit der Ausmalung des Hauptsalles – und später des Treppenhauses – seinen Namen der Nachwelt einprägen, sondern sicherlich auch der Künstler. Tiepolo mag es während der Verhandlungen in Venedig bewußt geworden sein, daß der Rang der Würzburger Residenz, eines seinerzeit be-

reits berühmten Schlosses, ihm außerordentliche Leistungen abverlangen werde. Weniger die Aussicht auf eine in der Tat glänzende Honorierung als vielmehr die Möglichkeit, in einem solchen Bauwerk „seinen Namen und Kunst in Teutschland ebenmäßig zu verewigen“ – so seine Worte –, wird ihn bewogen haben, sich von Venedig nach Würzburg aufzumachen.

Am 12. Dezember 1750 kamen der Maler und seine Söhne in der Bischofsstadt an. Sie erhielten Quartier in fünf Räumen des Hauptgeschosses – der Fürstenetage – an der Gartenfront des Schlosses gegen den Rennweg zu. Obwohl für den Meister ein Platz an der Kavalierstafel – Ausdruck hoher Wertschätzung – vorgesehen war, zog er es vor, zunächst zusammen mit den Kammerdienern und schließlich allein zu speisen. Der Hof-fourier notierte: „sonst ließ man ihm nichts abgehen und tractierte ihn in allem herrlich.“

Im Winter 1750/51 bereitete sich Tiepolo auf die Arbeit im Kaisersaal vor, dessen Gewölbe ab dem Gebälk mit Freskomalereien versehen werden sollte. Das Bildprogramm war auszuformulieren, der endgültige Gesamtentwurf, der >modello<, herzustellen, Studienzeichnungen zu fertigen und schließlich die originalgroßen Vorzeichnungen auf Kartons zum Durchpausen an der Decke zu schaffen. Vor allem die Herstellung der Kartons erforderte große Umsicht und ein ausgeprägtes räumliches Vorstellungsvermögen, denn was im Atelier vorgezeichnet worden war, mußte sich dann, auf die Decke übertragen, in großer Höhe und noch dazu in Untersicht behaupten. Zudem waren Änderungen am Deckengemälde kaum möglich, da, gemäß der Freskotechnik, in den noch feuchten Kalkputz gemalt wurde und mit dessen Trocknung auch die Farbe abband. Zwar ist Tiepolo dann manche Partien nochmals, nachdem sie getrocknet waren, >al secco< übergegangen, aber grundlegende Änderungen wären nur möglich gewesen, wenn man den Putz samt Malschicht abgeschlagen und wieder von neuem begonnen hätte. Im Frühjahr begannen die Arbeiten im eingerüsteten Saal. Die Decke war bereits von Antonio Bossi nach Angaben Neumanns ausstuckiert wor-

den, nur die Vergoldungen fehlten noch. Das kuppelige, von vielen Stichkappen zerteilte, weitgespannte Gewölbe bot für zwei Deckenbilder an den Schmalseiten und ein größeres im Zenit Platz. Ferner sollten Nebenszenen in den Kappen über den Fenstern und einzelne Figuren über dem Hauptgesims angebracht werden. Das Bildprogramm war dem Maler vorgegeben, freilich hat er es, seinen Vorstellungen gemäß abgewandelt, was ihm der Fürstbischof gerne konzedierte. In diesem Saale, welcher der festlichen – nicht der alltäglichen – Hofafel diente und deshalb zunächst der Hochfürstliche Speisesaal genannt wurde, sollten die Verbundenheit des Fürstbischofs mit dem Reich, namentlich seinem Oberhaupt, dem Kaiser, sowie die kaiserlichen Privilegien des Hochstifts zur Anschauung gebracht werden. Diesem spröden, staatsrechtlichen Inhalt, der kaum dazu angetan schien, die künstlerische Phantasie zu beflügeln, hat Tiepolo überraschende Seiten abzugewinnen verstanden. Betrachten wir das Bild an der linken Schmalseite, die „Belehnung Bischof Herolds durch Kaiser Friedrich Barbarossa“, jenes Reichsoberhaupt, dem die Würzburger Bischöfe als einzige im Hl. Römischen Reich Deutscher Nation den Herzogstitel verdankten und das heißt die Bestätigung ihrer landesherrlichen Rechte. Bischof Herold, dem die Züge des Auftraggebers, Greiffenclaus, verliehen wurden, um die auch in die Gegenwart wirkende Verbindlichkeit des dargestellten Rechtsakts zu betonen, kniet vor dem Thron Barbarossas und leistet den Lehenseid, begleitet von den Würdenträgern des Reichs und des Hochstifts. Herzogsschwert, Herzogshut und Reichsschwert verweisen als Symbole der Herrschaft auf die juristischen Implikationen des Belehnungsrituals. Obwohl Tiepolo durchaus korrekt den Belehnungsakt schildert vermeidet er jeglichen Anflug trockener Schilderung, sondern er schafft eine von großer Lebendigkeit und Mannigfaltigkeit erfüllte Szenerie. Alle Figuren scheinen von Bewegung erfüllt zu sein, mit Ausnahme des gelassen thronenden Kaisers. Auf ihn und den vor ihm knienden Fürstbischof zielt die gesamte Komposition. Doch vermeidet der Maler bewußt dabei allzu große Strenge, im



Abb. 1: G. B. Tiepolo: Selbstbildnis und Bildnis des G.D. Tiepolo (?), Würzburg Residenz, Treppenhause

Gegenteil: Der Hellebardier ganz links, der Fahrenträger rechts, der aus dem Bild zum Betrachter blickende Page mit dem bischöflichen Pluviale und nicht zuletzt der pracht-

voll-plastische sitzende Vorsteher lockern die Zeremonie beträchtlich auf und verleihen der Szenerie Spontaneität und lebendige Gegenwartigkeit. Hinzu kommen das Rau-



Abb. 2: G.B. Tiepolo: Beleihung des Fürstbischofs Herold durch Kaiser Friedrich Barbarossa, Kaisersaal der Residenz

schen und Glänzen bewegter, knisternder Stoffe, das Knattern des Reichsbanners, gedämpfte Unterhaltung des Gefolges, Gedrängtheit und Lockerung in dessen Gruppierung. Das Ganze spielt sich unter einem abendlichen südlichen Himmel ab; eine Arkadenkulisse und vor allem die Krone einer Pinie versetzen den Betrachter in die klassische Landschaft Italiens, während die leuchtenden, glänzenden Farben ein *Signum Venedigs* und seiner Malerei in der Renaissance und im Barock sind. Auch das gegenüberliegende Bild mit der Darstellung der Hochzeit Kaiser Friedrich Barbarossas und der Beatrice, der Erbin von Burgund, kennt keine zeremonielle Steifheit, obgleich das Geschehen in einer hohen Säulenbasilika von großer Feierlichkeit erfüllt ist. Nun kniet der Kaiser, begleitet von seiner schönen, prachtvollst gekleideten Braut, vor dem Bischof, der freilich stehend dem Paar seinen Segen erteilt. Kaum vermag das Auge die Fülle glänzender Begleiter, der vielfältigen Haltungen und Bewegungsmotive und die Vielfalt kostbarer Stoffe, Gerätschaften und Kleinodien zu überblicken.

Beide Bilder, die wie eine Fortsetzung der säulengeschmückten Schmalwände des Saales wirken, werden von goldenen Stuckvorhängen, die vielleicht Tiepolo entworfen hatte, gerahmt. Fliegende Putti haben sie zur Seite geschlagen, um den Blick auf das Schauspiel freizugeben. Die Feierlichkeit der sich hebenden Vorhänge entspricht auf vollkommene Weise den hier an den Schmalseiten des Gewölbes dargestellten Staatsaktionen.

Das Mittelbild im Gewölbescheitel, von seiner Ausdehnung her das größte der Fresken, wird dagegen von einem schlichten Bilderrahmen gefaßt, der freilich kaum die Fülle der Darstellungen zu bändigen vermag – wortwörtlich, denn am unteren Rand überschreiten Wolkenmassen, Figuren und Draperien die rahmende Bildgrenze. Wir blicken hinauf in einen teils bewölkten, teils azurblauen Abendhimmel und erblicken rechts einen von Göttern begleiteten und von einer Schimmelquadriga rasch beförderten Wagen, dessen Richtung Apoll angibt und auf dem die

Braut als Verkörperung des Reichslandes Burgund Platz genommen hat. Sie strebt der links auf hohem Thron ruhenden Symbolfigur des Reiches, dem *Genius Imperii* zu, der, begleitet von Würdenträgern, freudig seine Hand der Braut entgegenstreckt, während zu Füßen des Thrones der Flußgott Moenus – der Main – sich mit einer nackten Gespielin vergnügt. Die Vermählung Burgunds mit dem Reich ist hier dargestellt und, ihrem allegorischen Charakter entsprechend, folgerichtig in himmlischen Gefilden angesiedelt. Um keine Gedankenblässe aufkommen zu lassen und der Allegorie den abstrakten Charakter zu nehmen, hat sich Tiepolo der teilweise sogar extremen Unteransicht bedient, etwa im Falle der Pferde, des voranfliegenden Hochzeitgottes Hymen und des Apoll, wodurch er dem Betrachter suggeriert, der Hochzeitszug bewege sich über ihn hinweg, und zwar in beträchtlicher Geschwindigkeit wie die sich aufbäumenden Pferde veranschaulichen. Andererseits ist die Unteransicht vor allem der Figuren am unteren Bildrand gemildert um den Bildcharakter der Darstellung zu wahren. Der Illusionismus ist somit bewußt begrenzt worden, wodurch die dekorative Einheit betont wird. Ungeachtet der großen Fülle einzelner Szenen ist der energische Bewegungszug, dem die Handlung unterworfen ist, das Entscheidende, wodurch alle drei Bilder der Decke zu einer Einheit verbunden werden. In diesem Sinne sind auch die vielen Trabanten auf dem Hauptgesims, kriegerisches Volk mit burleskem Einschlag, zu verstehen – wie überhaupt die Einheitlichkeit des Ganzen, Malerei, Architektur und plastischer Schmuck eingeschlossen, ein hervorstechendes Merkmal der Deckendekoration ist. Als einheitsstiftend ist auch die häufige Grenzüberschreitung zwischen den Gattungen der Malerei und der Plastik zu interpretieren, so wenn etwa eine gemalte Draperie in eine anstuckierte übergeht oder einige der Figuren dreidimensionale, aus Stuck gebildete Gliedmaßen über den Bildrand hinausstrecken, so als ob sich die Darstellung mit einem Male aus dem Reich der Phantasie in die Realität transformierte – was selbstverständlich wiederum eine Fiktion ist. In diesem Vexierspiel zwi-



Abb. 3: G.B. Tiepolo: Der Genius des Reiches und seine Braut, Kaisersaal der Residenz.

schen den Gattungen, das als erster der römische Künstler Gianlorenzo Bernini in die Barockkunst einführte, gibt sich der Sinn des Zeitalters für witzige Überraschungen, für Augentäuschung (*trompe-l'oeil*) und für ironische Wendungen zu erkennen. Tiepolo sollte einer der letzten sein, der die barocke Lust an der Travestie der Kunstgattungen perfekt beherrschte.

Nicht nur untereinander sind die Deckenbilder des Kaisersaales als Einheit konzipiert, sondern auch in ihrem Verhältnis zur Wand des Raumes. Deren Farbigkeit spiegelt das abendliche Kolorit der Bilder wider, und das Gold der Säulenkapitelle schlägt eine Brücke zu dem Stuckzierrat des Gewölbes. Man ist versucht, den gesamten Farbklang des Raumes, die Stimmung einer Abendstunde, in der die Sonne versinkt, als Ausdruck der unbewußten Ahnung zu deuten, daß all die kaiserliche und reichsfürstliche Herrlichkeit, die hier noch einmal aufgeboten wurde, bald versinken werde und mit ihr eine Kunst, deren

letzter großartiger Ausdruck die gesamte Ausstattung des Kaisersaals darstellt, eines Raumkunstwerks, das den Höhe- und Endpunkt des Barockzeitalters verkörpert.

Den Einbruch einer neuen Zeit verkörpert bereits die Dekoration der Wände des Treppenhauses der Residenz, für die ursprünglich dieselbe prachtvolle Gestaltung wie im Kaisersaal geplant war. Als Tiepolo, nachdem er 1752 die Ausmalung im >Speisesaal< zur größten Zufriedenheit des Auftraggebers vollendet hatte, auch den Auftrag erhielt, das Treppenhausegewölbe auszumalen, sollte der Treppensaal noch mit einer üppigen Rokokodekoration versehen werden. Fehlende Mittel verzögerten die Ausstattungsarbeiten, und als man nach dem Siebenjährigen Krieg endlich die Wände gestaltete, geschah dies im Stil des wesentlich nüchterneren Frühklassizismus, der bereits einen Vorgeschmack auf das 19. Jahrhundert gibt. So stehen die weißen, sparsam und klassisch-vornehm dekorierten Wände in lebhaftem Kontrast zur glühenden

Farbenwelt des Tiepolo – ein Gegensatz, der durchaus nicht ohne Reiz ist, allerdings ursprünglich nicht beabsichtigt war.

Als sich Tiepolo 1752 der Ausmalung des Treppenhausegewölbes zuwandte, stand er vor der in quantitativer Hinsicht bedeutendsten und qualitativ schwierigsten Aufgabe seiner Laufbahn. Balthasar Neumann hatte den Raum mit dem angeblich größten freitragenden Gewölbe aller Zeiten überspannt, und eine riesige Fläche war zu gestalten. Tiepolo erwies sich Neumann als kongenial: zum einen, indem er die Wölbfläche nicht in einzelne, durch Rahmen und Beiwerk getrennte Kompartimente unterteilte, sondern als Ganzes einheitlich mit Malereien gestaltete; zum anderen, indem er somit nicht nur das größte Deckenbild aller Zeiten, sondern auch eines der schönsten überhaupt schuf. Thema war die Darstellung der Vier Erdteile, ein in der Barockzeit beliebtes Thema, welches die willkommene Gelegenheit bot, die zivilisatorische und kulturelle Überlegenheit Europas, wenn nicht seine Weltherrschaftsansprüche zu dokumentieren.

Von derart hybridem Anspruch ist Tiepolos Deckenfresko frei, auch wenn Europa als Hort der Musen ausdrücklich gekennzeichnet wird. Tiepolo interessiert vor allem das Malerische bzw. die einer malerischen Darstellung gemäßen Charakteristika der Weltteile, auch wenn er gelegentlich europäischen Vorurteilen frönt, indem er beispielsweise die Gesittung des Abendlandes mit der sittlichen Rohheit Amerikas – des damaligen Amerikas! – konfrontiert. Aber vorrangig sah Tiepolo die Welt, sei es Natur, sei es die Kultur, mit den Augen des Künstlers, schilderte er die Schönheit aller Weltteile, sei diese von exotischer Wildheit, sei sie Zeugnis kultivierten Gestaltungswillens. So erklärt sich, daß im Zentrum der gewaltigen Himmelslandschaft, im Bildzentrum Apoll steht, mit dessen Erscheinen die Sonne aufgeht. Verschiedene Symbole und Figuren spielen auf den Ablauf der Tages- und Jahreszeiten an. Apoll präsentiert eine Statue als Attribut der mildtätigen und kunstliebenden Seite seiner Natur – den Bogen, der indessen deren schreckliche Seite verkörpert, führt er nicht mit sich. Apoll läßt die Sonne

am Himmel aufgehen über der ganzen Welt: Friesartig, panoramisch ziehen sich, in epischer Breite erzählend, die Darstellungen der Weltteile an den Seiten des Fresko dahin, nicht ohne durch wirksame Akzentierungen den Erzählfluß zu strukturieren. Gedankliches Zentrum einer jeden Erdteilschilderung ist die Personifikation des jeweiligen Kontinents: so der Amerika auf dem Krokodil, einer Wilden, die der Betrachter, der die Treppe ersteigt, als erste erblickt, der reichgeschmückten Asia auf einem Elefant zur Linken, der schwarzen Afrika, die auf einem Dromedar reitet, zur Rechten und schließlich der Europa mit dem Stier an der Hauptseite, die der Besucher der Residenz zuletzt erblickt. Vor allem die gedehnten Langseiten galt es so zu gestalten, daß keine Eintönigkeit in der Reihung der Figuren aufkam, weshalb Tiepolo die vielen Gestalten so gruppierte, daß sich viele kleine Erzähleinheiten ergaben. Die Überfülle an erzählerischem Reichtum im einzelnen kann hier nur angedeutet werden, aber auch wenn man unter dem Deckenbild steht, glaubt man, ihrer in der Betrachtung kaum Herr zu werden. Und doch erweisen sich die quirlenden, lebendigen Massen als Bestandteile eines wohl geordneten, freilich von an- und abschwellender Bewegung erfüllten Kosmos, in dem die größten Gegensätze – grausame Wildheit, von der kannibalische Szenen zeugen, einerseits und hohe Kultur, wie sie auch in den Denkmälern Asiens ihren Niederschlag fand, andererseits – schließlich harmonisch aufgehen. Im Gegensatz zur Exotik Amerikas, Afrikas und Asiens steht die Zivilisation Europas. Ganz im Sinne des Künstlers, aber sicherlich auch gemäß den Vorstellungen des kunstliebenden Auftraggebers, dessen weltliche Macht nicht allzu weit reichte, stellt sich unser Kontinent als Hort der Schönen Künste dar, der Musik, der Malerei, der Plastik und der Architektur. Über dem vielstimmigen Konzert der Künstler schwebt das Bildnismedaillon des Fürstbischofs, Karl Philipp von Greiffenclau, eines jener europäischen Fürsten, die samt ihren Höfen einst Träger der europäischen Kultur gewesen sind. Daß der Herrscher sich als Schutzherr der Musen zu erkennen gibt und nicht als martialischer

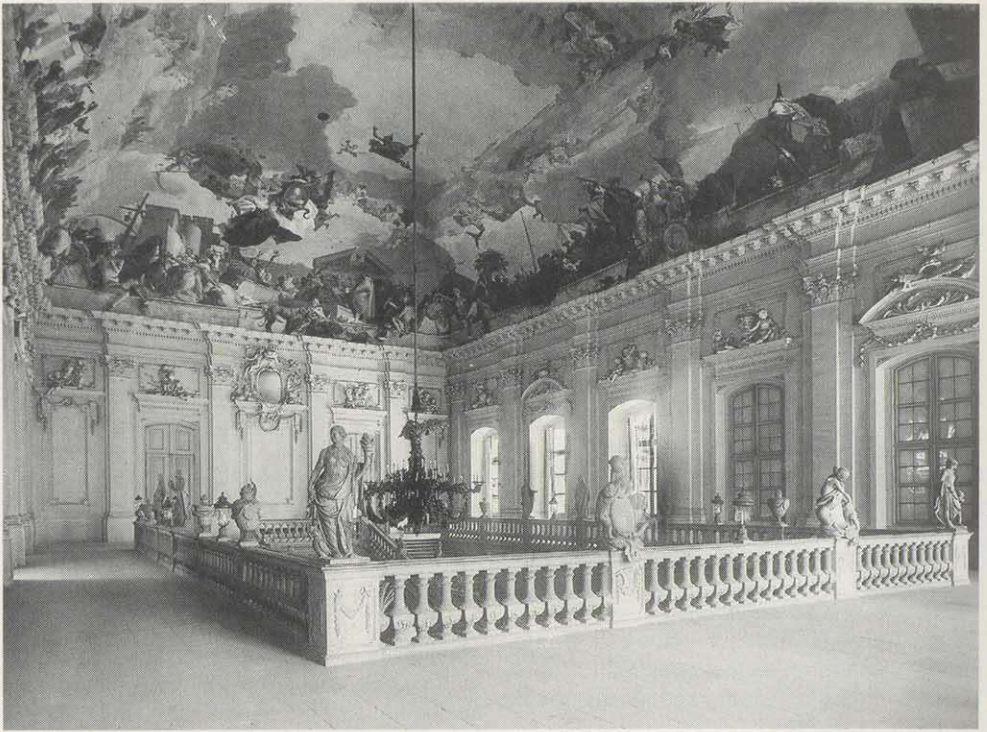


Abb. 4: Treppenhaus der Würzburger Residenz mit Deckenbild des G.B. Tiepolo

Befehlshaber ist sicherlich eine der schönsten Botschaften des Deckenbildes. Bezeichnend ist insofern auch die Darstellung Balthasar Neumanns, des Artillerieobristen und Architekten, dessen Beine auf einem Kanonenrohr ruhen: Das Geschütz schweigt, während der Baumeister in Kontemplation versunken ist. Neumanns Bildnis ist über einem Pilaster angeordnet, wodurch der große Architekt von dem Maler besonders geehrt wurde. Das Verhältnis zwischen Neumann und dem venezianischen Maler scheint von achtungsvoller Freundschaft getragen worden zu sein. Ganz links in einer Ecke hat sich Tiepolo selbst dargestellt – das einzige Selbstbildnis, das wir kennen. Hinter ihm sehen wir eines der Pavillon-dächer der Residenz als Ausdruck der Reverenz gegenüber dem Genius loci, der es mit dem Maler so gut meinte, indem er ihm den größten und schönsten Auftrag seiner Laufbahn einbrachte.

Nach gut eineinhalb Jahren Arbeit hatte Tiepolo, unterstützt von seinen Söhnen, im

Herbst 1753 das gewaltige Deckenfresko vollendet.

Nicht genug damit, hat der venezianische Maler während seiner Würzburger Jahre noch eine Fülle weiterer Gemälde geschaffen, vor allem im Winter 1751/52, bevor er an die Arbeit im Treppenhaus ging. Vieles davon wurde in alle Winde verstreut; in der Alten Pinakothek zu München etwa befindet sich ein Altarblatt, das Tiepolo für die Abteikirche von Münsterschwarzach schuf, in der Sammlung Thyssen zu Madrid der >Tod des Hyakinthos<, ein Gemälde, das der Künstler durch viele Studienblätter besonders sorgfältig vorbereitete. In der Residenz kann man noch bzw. wieder sieben Gemälde sehen, die in der Würzburger Zeit entstanden: Die größten sind die Seitenaltarblätter der Hofkirche mit der Darstellung der >Himmelfahrt Mariens< und >Michaels Engelsturz<, zwei Leinwandbilder großen Formats – sowohl quantitativ als auch qualitativ. Zwei sehr poetische Bilder, >Rinaldo und Armida im Zaubergar-

ten< sowie >Rinaldos Trennung von Armida<, kehrten vor einiger Zeit in die Residenz zurück und werden in der Zweiggalerie der Bayer. Staatsgemäldesammlungen ausgestellt. In der Galerie des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg, ebenfalls im Hauptgeschoß der Residenz, im Südflügel, beheimatet, sind drei Gemälde Tiepolos aus der Würzburger Zeit zu sehen: Der prächtige >Kopf eines Orientalen< sowie die Historiengemälde >Coriolan vor den Mauern Roms< und >Mucius Scaevola<. Die letztgenannten Bilder hat Tiepolo höchstwahrscheinlich für Balthasar Neumann geschaffen, in den dreißiger Jahren des letzten Jahrhunderts gelangten sie in das Universitätsmuseum. In der Graphischen Sammlung des Martin-von-Wagner-Museums wird zudem ein bedeutender Fundus an Handzeichnungen Tiepolos aus der Würzburger Zeit aufbewahrt; neben einigen hervorragenden Studienblättern – hier seien nur die Entwürfe zum >Tod des Hyakinthos< erwähnt – sind vor allem mehrere Zeichnungsalben bzw. Skizzenbücher zu nennen, die Entwürfe und Studienblätter Giambattistas und seiner Söhne Giandomenico und Lorenzo enthalten. Sie alle blieben offenbar, als die drei Maler 1753 Würzburg verließen, dort zurück – vielleicht als Geschenk –, gelangten in den Besitz des Hofbildhauers Peter Alexander Wagner, dann an seinen Sohn, den Maler, Bildhauer und Kunstagenten König Ludwigs I. von Bayern Martin von Wagner und schließlich über diesen im Jahre 1857 in das Universitätsmuseum. 1945 im Gefolge der Kriegswirren durch amerikanische Soldaten entwendet, galten sie als verloren, bis sie 1971 im Versteigerungshaus Sotheby's in London wiederauftauchten. Dank der tatkräftigen Intervention von Prof. Siebenhüner, dem seinerzeitigen Vorstand der Neueren Abteilung des Martin-von-Wagner-Museums, und des Universitätskanzlers Dr. Reinhard Günther konnten die Zeichnungsalben an ihren angestammten Platz zurückkehren. Das vielleicht bedeutendste von ihnen wurde zum Tiepolo-Gedenkjahr 1996 wissenschaftlich ediert und in einem bibliophil ausgestatteten Band publiziert. Frau Prof. Christel Thiem hat mit guten Gründen die meisten Blätter des



Abb. 5: G.B. Tiepolo: Bildnis des Fürstbischof C. Ph. von Greiffenklau, Treppenhaus der Residenz

Albums dem jüngeren der beiden Tiepolo-Söhne, die in die Fußstapfen des Vaters traten, nämlich Lorenzo Tiepolo, zugeschrieben. Sie konnte zudem nachweisen, daß einige der Blätter zweifelsfrei auf der Reise nach Würzburg entstanden. Die meisten Zeichnungen in dem Album dürften 'Fingerübungen' nach Vorlagen des Vaters sein, der den Fünfzehnjährigen unterrichtete; eines der Blätter weist Frau Prof. Thiem dem Vater zu (angebl. Porträt des Franz Ignaz Neumann). Giambattista Tiepolo hatte sowohl Lorenzo wie auch den älteren Sohn Giandomenico mit nach Würzburg gebracht, zweifellos weil er die Hilfe von Mitarbeitern benötigte, die völlig mit seiner Kunst vertraut waren. Dies gilt vor allem für Giandomenico, der zu dieser Zeit der wichtigere der beiden Mitarbeiter war. Wir dürfen vermuten, daß vor allem er, aber auch der jüngere Bruder, an der Ausführung der Fresken in der Residenz beteiligt war. Dank der starken künstlerischen Persönlichkeit Giambattistas sind die Anteile der Söhne aber nicht von denen des Vaters zu trennen. Gesi-



Abb. 6: G.B. Tiepolo: Balthasar Neumann, Treppenhaus der Residenz



Abb. 7: G.B. Tiepolo: Coriolan vor den Mauern Roms, Residenz, Martin-von-Wagner-Museum

cherte Werke Giandomenicos sind die drei Supraporten des Kaisersaales – Gemälde, die über den Türen angebracht sind –, mit Darstellungen der Kirchen- und Kaisergeschichte. Erstaunlich ist der hohe Grad der Stilanverwandlung, wie sehr der Sohn seine Formensprache der des Vaters anpaßte, obgleich auch Unterschiede zu sehen sind: So neigt der Sohn zu schärferen Kontrasten und zu kälteren Farbtönen. Sicherlich die schönste und in ihrer Poesie unübertroffene Arbeit Giandomenicos während des Würzburger Aufenthaltes ist die Radierfolge der >Flucht nach Ägypten<.

Am 8. November 1753 reisten der Maler und seine Söhne, überreich belohnt und mit Ehrungen überhäuft von Würzburg ab, um nach Venedig zurückzukehren. Tiepolo erwarteten in seiner Heimat weitere bedeu-

tende Aufträge. 1762 folgte der Mittsechziger einem Ruf des Königs von Spanien nach Madrid, wo er einige Säle im königlichen Schloß ausmalen sollte. Drei große Fresken konnte er noch ausführen, bis er 1770 in Madrid starb. Die Madrider Deckenbilder suchen, im Wetteifer mit Anton Raffael Mengs, schon Anschluß an den Frühklassizismus. So sollten die Fresken in der Würzburger Residenz der Höhepunkt im Werk des letzten großen venezianischen Barockmalers bleiben. Glücklicherweise haben sie das Inferno des Zweiten Weltkriegs, die Zerstörung Würzburgs vor 50 Jahren, weitgehend unbeschadet überstanden. Mit der gesamten Residenz zählen sie zum UNESCO-Kulturwelterbe. Uns ist es aufgegeben, dieses Erbe zu pflegen und an künftige Generationen weiterzugeben.



Abb. 8: G.B. Tiepolo: Mucius Scaevola vor Porsenna, Residenz, Martin-von-Wagner-Museum

-Literatur: -

Richard Sedlmaier – Rudolf Pfister: Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923.

Max H. von Freeden – Carl Lamb: Das Meisterwerk des Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken der Würzburger Residenz. München 1956.

Frank Büttner: Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken in der Residenz zu Würzburg, Würzburg 1980.

Erich Hubala – Otto Mayer: Die Residenz zu Würzburg, Würzburg 1984.

Massimo Gemin – Filippo Pedrocchi: Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa. Venedig 1993.

Svetlana Alpers – Michael Baxandall: Tiepolo und die Intelligenz der Malerei. Berlin 1996.

Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg (Hg. v. Peter O. Krückmann). Ausstellungskatalog, 2 Bde. (Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen. Kataloge der Kunstaussstellungen. Hg. v. Gerhard Hojer). München 1996.

Christel Thiem: Ein Zeichnungsalbum der Tiepolo in Würzburg. Erkenntnisse zur Praxis und Funktion des Porträtzeichnens im Tiepolo-Studio (Bestandskataloge der Graphischen Sammlung des Martin-von-Wagner-Museums der Universität Würzburg. Hg. von Stefan Kummer. 1. Das Tiepolo-Zeichnungsalbum WS 132). München 1996.

Giambattista Tiepolo. 1696–1770. Ausstellungskatalog. Paris 1999.