

Alexander Linke

TIEPOLOS MODERNE

Aufklärung und ästhetische Reform

Alexander Linke

TIEPOLOS MODERNE

Aufklärung und
ästhetische Reform

Reimer

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 397818037

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Lektorat: Christine Jacobi-Mirwald · Weiler

Layout und Satz: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildung: Giambattista Tiepolo, *Apotheose der spanischen Monarchie*, 1764 (Detail).
Fresko, Saleta. Madrid, Palacio Real.

Druck: druckhaus köthen GmbH & Co. KG · Köthen (Anhalt)

Papier: Profisilk 115 g/m²

Schrift: Sabon, Acumin

© 2022 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01673-1

Inhalt

Einleitung	7
Tiepolo und der lange Schatten des Ancien Régime	8
Absolutistische Träume?	9
Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Tiepolos.....	16
Methodische und terminologische Vorbemerkungen	26
Historische Wahrnehmung und ästhetische Mentalität.....	27
Aufklärung als Kulturtaktik bewahrender Optimierung.....	33
Reformästhetik und optimierte Bildbetrachtung: Ein kulturhistorischer Kontext für Tiepolo.....	43
Die Cordellina, Tiepolo und die Ideale der arkadischen Reformästhetik....	44
In Arkadien	46
Antibarocke Polemik.....	49
Puristische Malerei	57
Ästhetische Mentalität arkadischer Prägung	68
Empirie und Geschmack	71
Zusammenführung des Ethischen und des Ästhetischen	82
Primitivistische Mentalität und Bildtheorie	89
Das Bild im venezianischen Alltagshandeln.....	102
Paragonales Sehen und Gespräche unter Kunstkennern.....	103
Rückblick auf den Ursprung.....	113
Optimierte Bildbetrachtung	121
Architekturen für Bilder und Bildlichkeit der Architektur	127

Malerei für aufgeklärte Augen: Tiepolos reformästhetische Taktiken	143
Spuren einer Reform des Bildes im Zeichen der <i>Arcadia</i>	144
<i>Der Sturz des Phaeton</i> und die Revision barocker Bildrhetorik	145
Veronese als Fluchtpunkt eines ästhetischen Purismus	159
Aufgeklärte Himmel über Mailand	175
Suspendierung narrativer Kohärenz in den großen Zyklen	194
Kennerschaftliche Exegese im Palazzo Patriarcale von Udine	195
Bildkritik an Cesare Ripas <i>Iconologia</i> in der Villa Loschi	215
Die Vermittlung ›wahrer‹ Leidenschaften in der Villa Valmarana	229
Formalästhetische und kunsttheoretische Perspektiven auf Tiepolos Pendantbilder und Apotheosen	258
Vorbemerkungen zu den späten Großaufträgen	259
Aufmerksamkeit im Glanz der Prunksäle	268
Letzte Standortbestimmungen	288
 Schluss	 317
Anmerkungen	322
Literaturverzeichnis	360
Abbildungsnachweise	416
Register	417
Danksagung	424

Einleitung

Tiepolo und der lange Schatten des Ancien Régime

Absolutistische Träume?

Es wäre eine freundliche Untertreibung, die Verwendung eines derartigen Motivs im Jahre 1752 als anachronistisch zu bezeichnen, doch Tiepolo schwelgte geradezu in absolutistischen Träumen. Anders als Pellegrini und Marco und Sebastiano Ricci, die ihre Meisterwerke viele Jahre zuvor in einer Atmosphäre des Wandels und vergleichsweise freier Entwicklung geschaffen hatten, fühlte sich Tiepolo am ehesten in den letzten Bastionen einer autokratischen und rückwärtsgerichteten Gesellschaft zu Hause. Mit diesem Fresko, das ihm weitaus mehr Möglichkeiten bot als alles, was bis dahin in Venedig von ihm verlangt worden war, malte Tiepolo seine höchste und phantasievollste Vision des Ancien régime.¹

Dass Giambattista Tiepolo (1696–1770), wie hier in einer Äußerung von Francis Haskell zum Treppenhausfresko der Würzburger Residenz (Abb. 1), in der Erinnerung späterer Generationen vor allem als der ›letzte‹ Hofkünstler des barocken Europas fortlebte, kann angesichts der kurzen Notiz, die der Künstler selbst am 20. März 1762 in der *Nuova Veneta Gazzetta* veröffentlicht hat, kaum überraschen:

Die Maler müssen mit großen Werken zu reüssieren versuchen, die den Wohlhabenden und dem Adel gefallen, denn diese entscheiden über den Erfolg eines Künstlers, nicht die anderen Klassen, die sich keine wertvollen Bilder leisten können. Der Künstler muss daher stets das Erhabene, das Heroische und die Vollkommenheit vor Augen haben.²

Mit dem unverhohlenen Aufruf an den künstlerischen Nachwuchs hat Tiepolo, der damals Direktor der erst 1750 gegründeten Kunstakademie der Republik Venedig war, zweifellos den Eindruck vermittelt, er habe gleichsam sein eigenes Schaffen bedingungslos in den Dienst des Repräsentationsbedürfnisses des *Ancien Régime* gestellt.³ Zugleich belastet das Statement die vorliegende Studie, die nach zukunftsweisenden Tendenzen von Tiepolos Kunstauffassung fragt, mit einer schweren Hypothek. In der Tat haben die kalkulierte Maschinerie effektreicher



Abb. 1: Blick in das Treppenhaus der Würzburger Residenz.

Apotheosen, das sinnlich-prachtvolle Instrumentarium luftiger Licht- und Farbwelten und die Rekursivität auf die Glanzzeit venezianischer Malerei, insbesondere auf die Kunst von Paolo Veronese (eigentlich Paolo Caliari, 1525–88), Tiepolo der aufgeklärten Nachwelt allzu oft fremdartig, manchmal sogar anstößig und in der Summe rückständig erscheinen lassen. Unstrittig ist jedenfalls, dass Tiepolo 1770 im Dienst Karls III. (reg. 1759–88) als Hofkünstler in Madrid starb. Aber selbst vor dieser Zeit am spanischen Hof war er hauptsächlich für die Wohlhabenden tätig, für das alte und neue Patriziat der *Serenissima* und der oberitalienischen Metropolen, für Fürsten und Bischöfe.

Doch Tiepolo war sich nicht nur dieser Abhängigkeit bewusst, sondern reflektierte mit ironischer Distanz über seinen gesellschaftlichen Status als Maler der Reichen und Mächtigen. Als der Künstler etwa dreißig Jahre alt und seine Karriere durch erste Großaufträge gerade in Schwung gekommen war, malte er ohne Auftrag und vermutlich für den persönlichen Gebrauch mit *Alexander und Kampaspe im Studio des Apelles* (Abb. 2) jene Episode aus der *Naturgeschichte* des Plinius, die wie keine zweite geeignet war, das komplexe Verhältnis von Maler und Auftraggeber zu thematisieren.⁴ Tiepolo hat das Atelier des Künstlers



in einer palastartigen Loggia situiert, die allein deshalb so groß sein musste, weil sich der Maler als Schöpfer monumentaler Historiengemälde von mythologischer und alttestamentlicher Provenienz präsentieren wollte.⁵ Apelles ist bei Tiepolo gerade im Begriff, die Brustwarze der Kampaspe malerisch zu vollenden. Er dreht sich zur genauen Prüfung dieses intimen Details sicherheitshalber nochmals zu seinem Modell herum, das sich in einem kompliziertem Sitzmotiv hinter dem Künstler niedergelassen hat. Abgesehen davon, dass sich dieses Arrangement als höchst unpraktisch für den Arbeitsablauf von Apelles erweist (und völlig quer zur Bildtradition steht), eröffnet die kompositorische Entscheidung doch die Möglichkeit, Alexander unmittelbar neben Kampaspe zu positionieren und beide gemeinsam auf das entstehende Porträt blicken zu lassen. Doch Tiepolo hat die höfische Gruppe aus Auftraggeber und Modell nicht nur kompositorisch, sondern auch faktisch durch ein Podest von der sozialen Sphäre des Künstlers getrennt. Die Absurdität dieser Ateliersituation ist offenkundig: Der Künstler muss sich verrenken, um seiner Arbeit nachzugehen, und ist zugleich den Blicken der höfischen Gesellschaft, ausgedrückt durch die selbstverliebten der Kampaspe und

Abb. 2: Giambattista Tiepolo, *Alexander und Kampaspe im Studio des Apelles*, um 1726. Öl auf Leinwand, 57,4 × 73,7 cm. Montreal, Museum of Fine Arts.

die verständnislos glotzenden des Alexander, schutzlos ausgeliefert. Dagegen lässt sich der Gesichtsausdruck des herumfahrenden Apelles, der hier selbstredend stellvertretend für Tiepolo steht, als Verwunderung über das blasierte Gehabe seiner Gäste und im übertragenen Sinne als »kritische Einschätzung des gesamten Kunstbetriebs« interpretieren, in dem das »Missverhältnis von Ideal und Realität« offen zu Tage tritt.⁶

Gleichwohl Tiepolo noch zahlreiche weitere Kabinettbilder angefertigt hat, gründet sein Erfolg doch maßgeblich auf der monumentalen Freskomalerei, dem bevorzugten Medium feudaler Repräsentation. Allerdings hatte diese Form der Repräsentationskunst bereits im 18. Jahrhundert erhebliche Rückschläge zu verkraften. So wurde parallel zu Tiepolos Ausmalung des Würzburger Treppenhauses mit dem lichtumhüllten Apoll als Sinnmitte der weithin berühmte *Escalier des Ambassadeurs* in Versailles samt seines als veraltet empfundenen Plafonds 1752 schlichtweg abgerissen.⁷ Mit den europaweiten Umwälzungen infolge der französischen Revolution (1797 erfolgte auch die Auflösung der *Serenissima*) kollabierte schließlich auch jenes System aristokratischer und klerikaler Patronage, das die Wand- und Deckenmalerei über Jahrhunderte gefördert hatte. Oberflächlich betrachtet gelangten mit dem Niedergang des *Ancien Régime* also zugleich die vormoderne Kunstauffassung und das Leitmedium der Epoche an ihr Ende. Die erste deutschsprachige Monografie über Tiepolo, 1897 von Franz Hermann Meißner verfasst, eröffnet in diesem Sinne mit den Worten:

Tiepolo!... es gibt Namen, welche mit einem Schlage das erschöpfende Programm eines ganzen Zeitalters vor Augen zu stellen vermögen. Man sage ›Dante‹ oder ›Giotto‹ mit verständnisvollem Tonfall, und die herbe Großartigkeit des Trecento scheint sich in ein nach allen Seiten fest umrissenes Bild gewandelt zu haben, [...]. Unter dieser Feststellung und Voraussetzung indessen dürfen wir uns an ihm als an einer üppigen Wunderblume, die einen berausenden Duft aus ihrer farbenprächtigen Blüte sendet, vorwurfslos erfreuen; [...] er ist vielmehr im Programm des mächtigsten Kunststils sowie zugleich der mehr als 1000 Jahre umfassenden Kulturentwicklung von Venedig die letzte rauschende Symphonie, – denn nur zwei Jahrzehnte nach seinem Tod bricht die Republik Venedig endgültig in sich zusammen.⁸

Tiepolo als *den* Endpunkt einer kunstgeschichtlichen Entwicklung zu begreifen, die bei Giotto († 1337) begann, hatte also bereits lange vor Theodor Hetzers Diktum »von Giotto bis zu Tiepolo« Konjunktur.⁹ Die sozialen, politischen, religiösen und kulturellen Verwerfungen infolge von Aufklärung und Französischer Revolution stellen für den Venezianer mithin eine unüberwindbare Hürde dar, die ihn in der Vormoderne fixieren und ihn wie einen bedauernswerten Nachzügler einer einst glanzvollen venezianischen Maltradition aussehen lassen.

Bei Lichte besehen vollzog sich der Umbruch zur Moderne auf dem Sektor der Kunst natürlich nicht so plötzlich, wie mit der Rede vom Ende des *Ancien Régime* suggeriert wird. In Frankreich hatte Jean-Antoine Watteau (1684–1721) bereits



Abb. 3: Jean-Antoine Watteau, *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint*, 1720/21. Öl auf Leinwand, 163 × 308 cm. Berlin, Schloss Charlottenburg.

um 1720 – auf eigene Initiative – für seinen Freund, den Pariser Kunsthändler Edme-François Gersaint (1694–1750), das sogenannte *Ladenschild* angefertigt (Abb. 3).¹⁰ Es liefert zweifellos einen anschaulichen Beleg für die wachsende Bedeutung marktfähiger Kunstwerke im handlichen Format bei gleichzeitigem Rückzug des Hofes als Auftraggeberschaft. Dass auf diesem Werbeschild eines Ladens, der ironischerweise den Namen »Au Grand Monarque« trug, im linken Bildvordergrund ein Porträt des verstorbenen Ludwig XIV. (reg. 1643–1715) zum Transport verpackt wird, demonstriert die bereits im 18. Jahrhundert schwindende Bedeutung höfischer Patronage in übertriebener Deutlichkeit.¹¹ Auch venezianische Künstlerinnen und Künstler – etwa Pietro Longhi (1701–85), Rosalba Carriera (1673–1757) und Giovanni Antonio Canal (gen. Canaletto; 1697–1768) – haben mit unterschiedlicher Spezialisierung und differenziertem Klientenkreis erfolgreich von alternativen Karrieremodellen Gebrauch gemacht.¹² Wiederum andere Wege haben die vielgereisten Maler Sebastiano Ricci (1659–1734) und Giovanni Antonio Pellegrini (1675–1741) beschritten.¹³ Beide haben sich ohne kontinuierliche Patronage als höfische Wanderkünstler in ganz Europa auf die Suche nach aristokratischen oder kirchlichen Abnehmern für traditionelle Historienbilder und Allegorien in Fresko gemacht.

Mit großer Selbstverständlichkeit sind am französischen Hof auch unter Ludwig XVI. (reg. 1774–93) weiter repräsentative Freskoarbeiten entstanden. So hatte etwa Louis Jean-Jacques Durameau (1733–96) anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Berry und der Erzherzogin Marie-Antoinette im Jahr 1770 den Plafond mit *Apoll als Schirmherr der Künste* für die *Opéra de Versailles* fertiggestellt (Abb. 4).¹⁴ Dem Medium treu blieb Durameau auch, als er 1774 sein Rezeptionsstück für die königliche Akademie einreichte.¹⁵ Im Revolutionsjahr 1789 war Durameau als Kammermaler des Königs und als *Garde des tableaux du*



Abb. 4: Louis-Jean-Jacques Durameau, *Apollo als Schirmherr der Künste*, 1769. Öl/Leinwand. Versailles, Musée National du Château de Versailles et de Trianon.

roi ganz unmittelbar von den politischen Veränderungen betroffen. Kurzerhand gab er damals die Malerei auf und verlagerte seine Aktivitäten unter den neuen Rahmenbedingungen auf die Verwaltung des ehemals königlichen Kunstbesitzes (Schutz, Restauration und Katalogisierung).

Eine derartige Neuausrichtung der Karriere war Tiepolo nicht beschieden, was seiner Rezeption im postrevolutionären Frankreich eine besondere Brisanz verleiht. Gerade die einseitige Lektüre des 19. Jahrhunderts hat seine Wahrnehmung im Fach entscheidend geprägt.¹⁶ Im Gegensatz zu Kunstschaffenden des 16. und 17. Jahrhunderts hatte sich für die Vertreter der jüngsten vorrevolutionären Generation durch den Mangel an einschlägiger Vitenliteratur und akademischen Debatten noch kein genuin ästhetischer Diskurs etabliert, der ihre Rezeption gegen ideologische Vorbehalte der Moderne hätte absichern können. Martin Warnke hat darauf hingewiesen, dass sich bereits Giorgio Vasari (1511–74) vorausschauend einer derartigen Problematik bewusst war und in seiner eigenen Vita stets die ästhetische Erscheinung gegenüber der literarischen oder panegyrischen Aussage betonte.¹⁷

Überblickt man die deutsche wie die französische Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, so ist festzustellen, dass die Kunst Tiepolos fast durchgängig mit der Dekadenz der Spätphase des *Ancien Régime* gleichgesetzt wurde. Unisono haben die Hauptvertreter der noch jungen akademischen Disziplin ihre Vorbehalte gegen die unter Generalverdacht geratene »Glorienmalerei in Fresko«¹⁸ artikuliert: eine rückwärtsgewandte und zu Oberflächlichkeit und Improvisation neigende Kunstgattung, in ihrer Spätzeit geprägt von handwerklicher Nachlässigkeit, motivischer Redundanz und konzeptioneller Verflachung.¹⁹

Noch bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Name ›Tiepolo‹ synonym für die Gattung panegyrischer Monumentaldekorationen mit sinnlich überwältigender Bildsprache verwendet. Am deutlichsten wird dies an der umfassenden Dekorationskampagne, die zur Zeit der Dritten Republik für die Pariser Arrondissement-Rathäuser in Gang gesetzt wurde.²⁰ In staatlichem Auftrag kamen damals für die zeremoniellen Haupträume der Verwaltungsgebäude in größerem Umfang wieder allegorische Wand- und Deckenmalereien zum Einsatz, deren Programmatik nun auf bürgerliche Tugenden abgestimmt war. Es war Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–79), der 1876 in einer Kommissionsitzung für die Festlegung der Bildprogramme in den Rathäusern des IV. und VII. Arrondissements an die »glückliche Wirkung« (*heureux effet*) erinnerte, die Tiepolo durch seine »hellen Gemälde« (*pièces claires*) erzielt habe.²¹ Diese neuerliche Aufmerksamkeit für Tiepolo ging einher mit einer Vereinnahmung durch die neue gesellschaftliche und wirtschaftliche Elite, die ein veritables Interesse an überkommenen aristokratischen Repräsentationsformen entwickelt hatte. So gelang Pierre-Victor Galland (1822–92) der Aufbau einer Künstlerkarriere auf der Grundlage enggeflochtener Patronagebeziehungen zur aufstrebenden Finanzbourgeoisie, wobei er unter den Zeitgenossen bezeichnenderweise als, neuer Tiepolo, bekannt war.²² Auch Édouard André (1833–94), eine der aktivsten Figuren der französischen Kunst- und Kulturszene der letzten drei Dekaden des 19. Jahrhunderts, hatte den repräsentativen *Salon de Musique* seines *Hôtel* am Boulevard

Hausmann durch das allegorische Deckengemälde *Apoll als Beschützer der Musen* von Galland dekorieren und damit in Thema und Medium genau jene Dekoration der Oper von Versailles nachahmen lassen, die anlässlich der Hochzeit des letzten Königs des *Ancien Régime* angefertigt worden war.

Doch trotz dieser offensichtlichen Anleihen wäre es falsch, den Überblick an dieser Stelle abzubrechen. Ausgerechnet in Édouard André nämlich verdichtet sich die ganze Ambivalenz einer äußerlichen Sympathie für tradierte Repräsentationsformen einerseits und eines von ideologischen Vorbehalten weitgehend befreiten Interesses an genuin ästhetischen Qualitäten der Kunst wie auch ihrer kunstgeschichtlichen Einordnung andererseits. So war, wie nachfolgend vertieft werden soll, Édouard André – ab 1881 auch gemeinsam mit seiner Frau Nélie Jacquemart (1841–1912) – wesentlich dafür verantwortlich, dass eines der profanen Hauptwerke Tiepolos einen Platz im Museum fand und somit überhaupt erst einer größeren Öffentlichkeit zugänglich wurde.

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit Tiepolos

Tiepolos Leben war von einer gleichförmigen Professionalität gekennzeichnet, die an Monotonie grenzt und die sich kaum für eine künstlerbiografische Erzählung eignet. Tatsächlich lassen sich die wenigen gesicherten Daten und Fakten zu seinem Leben in knappen Tabellen zusammenfassen, die fast zur Gänze aus datierten Werksignaturen und Auftragsdokumenten bestehen.²³ Tiepolo war still, zurückhaltend und äußerst produktiv. So umfasst der jüngste Œuvrekatalog von Filippo Pedrocchi allein auf dem Gebiet der Tafel- und Monumentalmalerei 290 Nummern, wobei sich hinter jeder Nummer zumeist mehrteilige, monumentale Werkkomplexe verbergen. Diese enorme Produktivität könnte Anlass zu der Vermutung geben, dass Tiepolo nicht nur unter seinen unmittelbaren Zeitgenossen bekannt war, sondern auch im Bewusstsein der im 19. Jahrhundert entstehenden Kunstgeschichte blieb. Tatsächlich aber verblasste das Wissen über Tiepolo nach dessen Tod 1770 so schnell, dass er im Verlauf des späten 19. Jahrhunderts erst wieder ›entdeckt‹ werden musste. Daran änderte auch der von seinen Söhnen Giandomenico (1727–1804) und Lorenzo (1736–76) ab Mitte der 1770er Jahre publizierte und mehrfach erweiterte *Catalogo di varie opere inventate dal celebre Gio. Batta Tiepolo* nichts, der mit mehreren Dutzend Stichreproduktionen, darunter zehn *Soffitti*, dem Vergessen der europaweit verstreuten Bilderfindungen entgegenzuarbeiten versuchte (Abb. 5).²⁴

Bei genauerer Betrachtung lässt sich eine Asymmetrie in der Wahrnehmung Tiepolos jedoch bereits im 18. Jahrhundert feststellen. So vermitteln gerade die Reiseberichte, wie insbesondere das intensiv rezipierte und mehrfach aufgelegte Buch *Voyage d'Italie*²⁵ von Charles-Nicolas Cochin (1715–90), den Eindruck, Tiepolo habe vorrangig als Altarbildmaler für venezianische Kirchen gewirkt. Unter den insgesamt elf Werken, die Cochin in Venedig (7), Padua (1), Vicenza (2) und Bergamo (1) beschrieben hat, finden sich fast ausschließlich solche aus

Catalogo di varie Opere inventate dal Celebre Gio. Batta Tiepolo al Servizio di S. M. C. morto in Madrid li 27. Marzo 1770, e incise in N.º 25. dallo stesso, e l'altre incise dalli Figli Giandomenico, e Lorenzo, possedute dal medesimo Giandomenico coll'aggiunta d'altre sue Opere.

1. Libro di Teste n.º 60.
 2. Libro di Scherzi di Fantasia n.º 24.
 3. Adorazione de Re Magi.
 4. Libro Fuga in Egitto della B.V. n.º 27.
 5. Libro Via Crucis n.º 14.
 6. Rami n.º 7. rappresentanti
 1. la Fortezza d'Achille.
 2. Angelica, e Medoro.
 3. Medoro scangue.
 4. Achille, che presenta Amore a Didamia.
 5. Spaccato di Medoro.
 6. Andromeda.
 7. Achille, che dorme.
 7. Rami n.º 9. rappresentanti
 1. S. Margarita da Cortona.
 2. Martirio di S. Lisa Nopomuceno.
 3. S. Giuseppe Calasanzaio.
 4. Invenzione capriciosa.
 5. Rinaldo, che si mira nello scudo.
 6. Invenzione capriciosa.
 7. Armida, che rapisce Rinaldo.
 8. Figure di Dani, e Cusi.
 9. Troja, e Teste capricciate.
 8. Rami n.º 2. Virtù Cardinali con le 4. Evangeliste.
 9. Rami n.º 4. S. Vicenzo, S. Carol. Meani, Fuga in Eg.
 10. Rami n.º 2. Lucrezia Romana, e Virginia Vestale.
 11. Rami n.º 2. S. Vicenzo Km, che predica. Invenz. della 7.
 12. Rame n.º 1. rappresent. in Fiume.
 13. Rame n.º 1. Partenza di Rinaldo.
 14. Rame n.º 1. Rinaldo, che si mira nello specchio.
 15. Rame n.º 1. Famiglia del Nob. Vomo Crota.
 16. Rame n.º 1. Venezia con Nettuno, dep. in Palazzo Du.
 17. Rame n.º 1. Battesimo del Signore.
 18. Rame n.º 1. Predica di S. Gio. Batta.
 19. Rami n.º 3. rappresent. 1. S. Carol. Meani
 2. Fuga in Egitto.
 3. Miracolo di S. Frasco di Paola.

Tavole d'Altare

20. Rami n.º 2. rappresentanti
 1. S. Frasco di Paola.
 2. L'Ajunta.
 21. Rame n.º 1. Gona Domini.
 22. Rame n.º 1. S. Antonio.
 23. Rame n.º 1. S. Gaetano.
 24. Rame n.º 1. S. Anna.
 25. Rame n.º 1. Battesimo di Costantino.
 26. Rame n.º 1. Martirio di S. Agata.
 27. Rame n.º 1. S. Giacomo a Cavallo. In Madrid.
 28. Rame n.º 1. S. Diego.
 29. Rame n.º 1. tre Santi Benedettini.
 30. Rame n.º 1. S. Paolino Vecovo C. B.
 31. Rame n.º 1. S. Rosa, S. Caterina da Siena, e S. Agnes.
 32. Rame n.º 1. Martirio di S. Stefano. In Germania.
 33. Rame n.º 1. Miracolo di S. Tecla.

Soffitti

34. Soffitto. Rame n.º 1. Nobiltà Virtù.
 35. Rame n.º 1. rappresent. e Virtù.
 36. Rame n.º 1. Porto di Venezia.
 37. Rame n.º 1. Valor, Fama, Prudenza, e Nobiltà.
 38. Rame n.º 1. Virtù Nobiltà, Ignoranza, e Fama.
 39. Rame n.º 1. Gerazie con Marco. In Petroburch.
 40. Rame n.º 1. B.V. del Carmine, che da le scapolare al B. Simon, coll'Anima sul Purg. nella S. de' Lumi, in Ven.
 41. Rame n.º 1. Carro di Venere con le Gerazie. In Petroburch.
 42. Rame n.º 1. Trionfo di Ercole. In Petroburch.
 43. Rame n.º 1. Magnificenza de Principi. In Petroburch.
 44. Rame n.º 1. Fide, Speranza, e Carità.
 45. Rame n.º 1. Fortezza, e Pace.
 Coronazione di M. V. Soffitti, nel Palazzo della Pitta di Ven. Opere di Gio. Batta Tiepolo, incise da Franzo Chiarantini.

Abb. 5: Catalogo di varie Opere inventate dal Celebre Gio. Batta Tiepolo al Servizio di S. M. C. morto in Madrid li 27. Marzo 1770, e incise in N.º 25. dallo stesso, e l'altre incise dalli Figli Giandomenico, e Lorenzo, possedute dal medesimo Giandomenico coll'aggiunta d'altre sue Opere, 1774. Kupferstich/Radierung auf Papier, 42,9 × 31,8 cm. Zürich, ETH-Bibliothek.

leicht zugänglichen Kirchen; lediglich ein profanes Ensemble aus dem Palazzo Vecchio in Vicenza wird beiläufig erwähnt.²⁶ Cochin, der um 1750 gemeinsam mit dem Marquis de Vandières (1727–81, später Marquis de Marigny) Italien bereiste, besuchte zunächst die Ausgrabungen bei Herculaneum und besichtigte auf dem Rückweg einen großen Teil der jüngst entstandenen Arbeiten Tiepolos in Oberitalien.²⁷ Für Cochin bildete Tiepolo neben Giambattista Piazzetta immerhin die Spitze der aktuellen europäischen Malerei.²⁸ Der Marquis de Vandières sprach in seiner Funktion als *Directeur général des Bâtiments* sogar eigens eine Empfehlung an den damaligen Leiter der *Académie de France à Rome*, Charles-Joseph Natoire (1700–77), aus, die Stipendiaten einmal Tiepolos Fresken in der Villa Contarini-Pisani bei Mira studieren zu lassen.²⁹ Aber abgesehen von diesem ›Geheimtipp‹ blieb Tiepolos malerisches Hauptwerk bereits damals weitestgehend unbekannt.

Ähnlich asymmetrisch war es um die Sichtbarkeit Tiepolos auf dem Gebiet von Gemäldesammlungen des 18. Jahrhunderts bestellt. Zwar hat Tiepolo im Vergleich zu den Altarbildern und Monumentaldekorationen insgesamt nur wenige bewegliche Tafelbilder – alttestamentliche, mythologische und römische Historien – für Sammlungskontexte gefertigt, jedoch lässt sich schon früh ein veritables Interesse an den zahlreich überlieferten Ölskizzen für Wand- und Deckengemälde beobachten. Benigno Saetta, ein weitgehend unbekannter Venezianer im Umkreis des Papstes Clemens XIII. Rezzonico (1758–69), besaß in Neapel mindestens vier leider nicht näher bezeichnete *Bozzetti* Tiepolos, welche dort 1760 von Anton Raphael Mengs (1728–79) besichtigt wurden.³⁰ In der Sammlung Francesco Algarottis (1712–64) befanden sich neben einigen Tafelbildern ebenfalls mindestens vier Ölskizzen, darunter ein *Modello* zum *Gastmahl der Kleopatra* (Abb. 6), den Algarotti aus dem Besitz des Konsuls Joseph Smith erworben hatte.³¹ Ein besonders eindrucksvolles Konvolut an Ölskizzen (und noch mehr Zeichnungen) hatte Antonio Canova (1757–1822) zwischen 1793 und 1810 zusammengetragen, unter anderem mit den Entwürfen für die Decken des Würzburger Treppenhauses und des Thronsaales in Madrid.³² Aber all diese Sammlungen müssen rückblickend als Liebhabersammlungen eingestuft werden, deren Bekanntheitsgrad kaum über das engere Umfeld der Sammler hinausgereicht haben dürfte.

Einzig beim Aufbau des *Museo di Dresda* für August III. (reg. 1733–63), Kurfürst von Sachsen und König von Polen, hatte Francesco Algarotti für Tiepolo eine prominente Stellung innerhalb der Abteilung für moderne Malerei anvisiert.³³ Ausführlich und getragen von größter Euphorie berichtete Algarotti dem Pariser Kunstagenten, Sammler, Kupferstecher und Autor, Pierre-Jean Mariette (1694–1774), von diesem Vorzeigeprojekt.³⁴ Allerdings wurden die beiden wichtigsten Tafelbilder, die Algarotti für Dresden erwarb (*Gastmahl der Kleopatra* und *Caesar betrachtet das abgeschlagene Haupt des Pompeius*), bereits 1765, kurz nach dem Tod des Königs, in Amsterdam versteigert. Während das heute in Melbourne befindliche *Bankett der Kleopatra* damals in das ferne Sankt Petersburg in die Sammlung von Katharina II. (reg. 1762–92) verkauft wurde, ist der Verbleib des *Caesar*-Gemäldes seither unbekannt.³⁵



Abb. 6: Giambattista Tiepolo, *Das Gastmahl der Kleopatra (Modello)*, 1743. Öl auf Leinwand, 50,5 × 69 cm. Paris, Musée Cognac-Jay.

In Frankreich war es um die Sichtbarkeit Tiepolos kaum besser bestellt. Wenn das heute im Louvre verwahrte *Abendmahl Christi* tatsächlich aus der königlichen Sammlung stammt (was keineswegs gesichert ist), könnte es das einzige Tiepolo-Gemälde sein, das sich im 18. Jahrhundert in Frankreich befand.³⁶ Selbst Mariette, der außer zu Algarotti auch beste Kontakte zu Giandomenico Tiepolo unterhalten hatte, war ausschließlich im Besitz von Grafiken, Zeichnungen und Ölskizzen. Unter diesen kleinformatigen Arbeiten ist vor allem das von Mariette 1757 akquirierte und schließlich 1775 ins *Cabinet du Roi* überführte Konvolut der *Scherzi*-Radierungen hervorzuheben (Abb. 7), welches Tiepolo zu Lebzeiten außer an Mariette nur noch an den jüngeren Anton Maria Zanetti (1706–78) verkauft hatte.³⁷ Gerade das Interesse am grafischen Werk Tiepolos war in Frankreich besonders vital, verzeichnete doch 1771 der Nachlass von François Boucher (1703–70): »Einhundertsiebenunddreißig Stücke, erfunden und gestochen von Tiepolo«.³⁸

Außerhalb dieser kleinen Kreise, in denen der erlesene Geschmack der Liebhaber und das professionelle Interesse der Kunstschaffenden dominierte, war Tiepolo in Frankreich jedoch kaum bekannt. Einige Künstlerlexika aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verzichteten sogar gänzlich auf seine Namensnennung.³⁹ Auch Napoleon Bonaparte (1769–1821) hat von seinem Italienfeldzug kein einziges Gemälde Tiepolos nach Paris verbracht, sodass er auf der kanonbildenden Übersichtsausstellung zur venezianischen und römischen Malerei



Abb. 7: Giambattista Tiepolo, *Scherzi di Fantasia: Zwei Orientalen und ein Kind* (DV 13), um 1743. Radierung, 22,6 × 17,8 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

im *Grand Salon* des Louvre im November 1798 schlichtweg fehlte.⁴⁰ Ohnehin waren das venezianische 16. Jahrhundert gar nicht und das 17. Jahrhundert nur schwach vertreten, sodass sich im Vergleich zum auftrumpfenden 15. Jahrhundert der Eindruck einer im Niedergang befindlichen Maltradition fast zwangsläufig einstellen musste.⁴¹ Dass Sebastiano Ricci und Giovanni Antonio Pellegrini im Rahmen der Ausstellung von 1798 als die glanzvollsten Vertreter der späten venezianischen Malerei inszeniert wurden, lag angesichts ihrer Mitgliedschaft in der *Académie Royale* und der damit verbundenen Bekanntheit nahe.

Der 1876 im Auktionshaus Drouot angestrebte, aber gescheiterte Versuch, einen vollständigen Gemäldezyklus des Venezianers zu verkaufen, belegt erneut die mangelnde Bekanntheit und das geringe Ansehen Tiepolos. Dabei handelte es sich um die zehn Gemälde römischer Historien aus der *Ca' Dolfin*, die Ende der 1720er Jahre von Tiepolo als Leinwandgemälde ausgeführt und 1872 von dem österreichischen Baron Eugen von Miller zu Aichholz (1835–1919) in Venedig erworben und in Paris zum Verkauf angeboten worden waren.⁴² In den Augen führender Kunstexperten des 19. Jahrhunderts galt die Malerei Tiepolos allenfalls als Dekorationsware, für die es damals kaum einen Markt gab.⁴³ Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein blieb Tiepolo also ein Außenseiter. Sichtbar und bekannt waren nur einige der sakralen Arbeiten in venezianischen Kirchen und die wenigen Altarwerke, die Eingang in internationale Museen gefunden hatten. Wer also nicht gerade selbst eine Reise an die Orte seiner Bilder unternahm und dort auch Einlass in die Paläste und Villen des venezianischen Patriziats begehrte, dürfte