

Die Tiepolo in Spanien

Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
vorgelegt von

Anke Schwarz-Weisweber

Kiel 2002

Erstgutachter:	Prof. Dr. Lars Olof Larsson
Zweitgutachter:	Prof. Dr. Frank Büttner
Tag der mündlichen Prüfung:	15. November 2002
Durch die zweite Prodekanin:	Prof. Dr. Brigitte Fleischmann
zum Druck genehmigt am:	2.9.2003

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
1 Einleitung	7
1.1 Inhalte der Arbeit im Überblick	7
1.1.1 Die Entdeckung eines Plafonds im <i>Palacio Real</i> zu Madrid von Lorenzo Tiepolo.....	7
1.1.2 Aus dem Privatleben Lorenzo Tiepolos in Spanien.....	8
1.1.3 Selbstbildnisse und Porträts des Sohnes beziehungsweise Bruders.....	9
1.1.4 Vergleiche zwischen verschiedenen Arbeiten der Tiepolo.....	9
1.1.5 Neue Dokumente zu Corrado Giaquintos letzten Monaten in Spanien.....	9
1.1.6 Neuigkeiten über die bevorzugte Behandlung von Anton Raphael Mengs.....	9
1.1.7 These: Die Deckenbilder für Sankt Petersburg blieben unausgeführt.....	9
1.1.8 Das Freskendekorationsprogramm im Madrider Schloss basiert auf einem Aeneas-Herkuleszyklus.....	9
1.1.9 Die Porträts der Königskinder.....	10
1.1.10 Die Genrebilder Lorenzos. Der Versuch einer Gliederung und Datierung.....	10
{Lesehinweise}.....	10
2 Lorenzo Tiepolo	11
2.1 Das Urteil der Kritiker	11
2.1.1 Aktueller Forschungsstand.....	12
2.1.2 Die Aufwertung Lorenzo Tiepolos.....	12
2.1.3 Ältere Sekundärliteratur.....	12
2.1.4 Über den Graphiker Lorenzo Tiepolo.....	14
2.2 Sein Werk	14
2.2.1 Die Würzburger Zeit.....	14
2.2.2 Familienbildnisse.....	16
Exkurs: Lorenzo Tiepolo im Bild - Selbstbildnisse und Modell	19
2.2.3 Philosophenbüsten.....	22
2.2.4 Frauenbüsten.....	23
2.2.5 Die Graphiken Lorenzo Tiepolos.....	24
Exkurs: In Petroburgh? Die nicht ausgeführten Plafonds für Russland	28
Skizzen für den Winterpalast werden zu Entwürfen für den Königspalast in Madrid.....	32
Ein neues Dokument über einen Ölbozzetto Tiepolos.....	33
3 Die Fresken im Madrider Königspalast von Giovanni Battista Tiepolo	37
3.1 Entwürfe für den Gardesaal	37
3.2 Das Fresko im Gardesaal: „Venus übergibt Aeneas die Waffen“	39
3.2.1 Die Ikonographie.....	39
3.2.2 Carlos III als Aeneas.....	40
3.3 „Der natürliche Reichtum Spaniens, das Aufblühen des Handels, der Wissenschaften und der Künste unter der Spanischen Monarchie“ im Empfangszimmer	43
3.3.1 Die Ikonographie.....	45
3.4 „Mit Großmut regiert Karl III. das Spanische Reich und sichert ihm Frieden und Wohlstand“ im Thronsaal	49
3.4.1 Der <i>modello</i> zum Thronsaal.....	50
3.4.2 Der Vergleich zwischen dem <i>modello</i> und dem Fresko.....	51
3.4.3 Die Radierung „Monument des Heldenruhms“ von Lorenzo.....	57
3.4.4 Bildbeschreibung des Thronsaalfreskos mit ikonographischer Entschlüsselung der Allegorien.....	59
4 Die Abfolge der Repräsentationsräume	77
4.1 Das Treppenhaus-Fresko (unter Karl III. der Ballsaal) mit „Spanien erweist der Religion und der Katholischen Kirche die Ehre“ von Corrado Giaquinto	77
4.1.1 Das Treppenhaus.....	78

4.1.2	Die Ikonographie	78
4.1.3	Die Beurteilung	79
4.1.4	Die Interpretation.....	80
4.1.5	Die Grisailen.....	80
4.2	„Die Geburt der Sonne“ oder „Triumph von Apoll und Bacchus“ im Säulensaal (unter Karl III. die Haupttreppe) von Giaquinto	80
4.2.1	Die Ikonographie	80
4.2.2	Die Interpretation.....	81
4.2.3	Gründe für den Weggang Giaquintos	81
4.3	Giandomenicos Fresko „Herkules überbringt der <i>Spanischen Monarchie</i> das Goldene Vließ“ im Billardzimmer des Kronprinzen	82
4.3.1	Die Ikonographie	83
4.3.2	Deutung	85
4.4	„Der Triumph des Herkules“ von Giandomenico Tiepolo im Esszimmer des Kronprinzen 85	
4.4.1	Der <i>modello</i> Giovanni Battista Tiepolos für den Palazzo Canossa in Verona.....	87
4.4.2	Der Ölbozzetto in der Matthiessen Gallery und die Radierung Domenico Tiepolos.....	88
4.4.3	Der <i>modello</i> in der Sammlung Thyssen-Bornemisza von Domenico Tiepolo.....	89
4.4.4	Die Zeichnung in der Fondazione Horne und eine Tuschkizze in The Pierpont Morgan Library	90
4.4.5	Lorenzo Tiepolos „Ruhm der Fürsten“.....	91
4.5	„Juno befiehlt Aeolus die Winde gegen Aeneas loszulassen“ von Mariano Salvador Maella 92	
4.6	Die Leitgedanken der Freskendekoration in den Repräsentationsräumen des <i>Palacio Real</i> zu Madrid	93
4.7	Der unterschiedliche Gebrauch der Allegorie von Mengs und bei Tiepolo.....	94
5	<i>Die Situation in Spanien</i>.....	95
5.1	Karl III.....	95
5.2	Der Königspalast zu Madrid.....	96
5.2.1	Die Architekten	96
5.2.2	Die Ikonographie des Außenbaus.....	96
5.2.3	Veränderungen des Sarmiento-Programms unter Carlos III.....	97
6	<i>Giovanni Battista Tiepolo</i>.....	99
6.1	Sekundärliteratur	99
6.2	Das Werben des Spanischen Hofes um den Maler	99
6.2.1	Der Mittelsmann Gazzola	99
6.2.2	Ein erster Entwurf für das Thronsaalfresko und vier Supraporten	100
6.2.3	Die letzten Arbeiten in Italien vor der Abreise.....	102
6.2.4	Die Reise	103
6.2.5	Die Ankunft und der Empfang in Madrid.....	104
6.2.6	Die Bezahlung	105
6.2.7	Die Wohnung	106
6.2.8	Lorenzos Umzug nach dem Tod des Vaters	108
6.2.9	Der Vergleich mit Mengs	108
6.2.10	Der Oberkämmerer Herzog von Losada unterstützt Mengs.....	109
6.2.11	Die finanziellen Zuwendungen an den böhmischen Maler.....	110
6.2.12	Unzufriedenheit mit Tiepolo am Ende seines Lebens.....	112
7	<i>Lorenzo Tiepolos spanisches Œuvre</i>.....	115
7.1	Gründe für den Neubeginn in der Ferne	115
7.2	Zwei Radierungen Lorenzos nach Gemälden des Vaters für Aran juez	115
7.3	Die Porträts der Infanten	116
7.3.1	Wer von der Königsfamilie gemalt wurde und wer nicht.....	116

7.3.2	Die Infanten von Joaquín Inza.....	117
7.3.3	Die Prinzessinnen.....	120
7.3.4	Die sieben Bildnisse der spanischen Königsfamilie von Lorenzo Tiepolo.....	122
7.3.5	Weitere Schriftquellen.....	123
7.3.6	Die Entlohnung der beiden Tiepolo-Brüder bis Ende Februar 1764.....	125
7.3.7	Die Nachrichtenlücke zwischen Februar 1764 und dem Jahr 1770.....	126
7.3.8	Die Karriere Lorenzos am Spanischen Hof.....	127
7.3.9	Sakrale Werke von Lorenzo Tiepolo.....	128
8	<i>Die Genrebilder mit volkstümlichen Typen.....</i>	133
8.1	Auswertung der Rechnung Lorenzos über die zwischen 1770 und 1773 für den Spanischen Hof gelieferten Pastelle (Dokument I).....	133
8.2	Das Inventar aus dem Jahr 1794 (Dokument II).....	135
8.3	Die Bestandsaufnahme von 1814 (Dokument III).....	136
8.4	Die Genrebilder im Einzelnen.....	137
8.4.1	Ein Bildpaar.....	138
8.4.2	Serie A.....	139
8.4.3	Serie C.....	142
8.4.4	Serie B.....	146
8.4.5	Tabelle 1.....	151
8.4.6	Tabelle 2.....	152
8.4.7	Die Genrepastelle der Königlichen Sammlung hingen ursprünglich im Schloss von Aranjuez.....	153
8.4.8	Genrebilder Lorenzo Tropolos im Privatbesitz.....	153
8.4.9	Soziologische Hintergründe einer Mode.....	155
8.4.10	<i>Majos</i> und <i>majas</i> , die Helden von morgen.....	156
8.4.11	(Fehlende) Vorbilder.....	156
8.4.12	Das Theater als Anregung.....	158
8.4.13	Der <i>majo</i> in der Kunst - ein politisches Bekenntnis?.....	159
8.4.14	Die Bedeutung Sarmientos.....	159
8.4.15	Bewertung.....	160
8.4.16	Die Preisminderung nach peinlichen Recherchen.....	160
8.4.17	Unrechtmäßigkeiten.....	162
8.4.18	Permanenter Geldmangel.....	162
8.4.19	Der gestoppte Aufstieg.....	163
8.4.20	Die letzte Etappe seines Lebens und der frühe Tod.....	167
9	<i>Der Vogelhimmel von Lorenzo Tiepolo im Königspalast.....</i>	169
9.1	Das Deckenbild.....	169
9.1.1	Lage und Raumgliederung.....	169
9.1.2	Scheinarchitektur.....	169
9.1.3	Die Medaillons.....	170
9.1.4	Der Hintergrund.....	171
9.1.5	Die Handlung.....	172
9.1.6	Die Vogelarten.....	172
9.1.7	Die Ästhetik des Kunstwerks.....	173
9.1.8	Gründe für die Zuschreibung.....	173
9.1.9	Die drei verschiedenen Modi der Tiepolo.....	174
9.2	Die Dokumentation.....	174
9.2.1	Lorenzos Arbeiten für den König aus den ersten beiden Jahren in Spanien.....	174
9.2.2	Die Rechnung für die Infantenbildnisse und das Vogelkabinett.....	175
9.2.3	Im Dezember des Jahres 1763 arbeitete Lorenzo an einem „chinesischen Kabinett“.....	175
9.2.4	Die Stuckaturen.....	176
9.2.5	Die bemalten Stuckvögel und der „Chinesenfries“.....	177
9.3	Stilistische Merkmale.....	178
9.3.1	Auf der Suche nach Vorbildern aus der Hand des Vaters.....	178
9.3.2	Bildbeispiele des Bruders mit ähnlicher Thematik.....	179
9.3.3	Lorenzo, ein Vorbild für seinen Bruder?.....	181
9.3.4	Die Satyrn.....	183

9.4	Exemplare diverser Vögel und die Geschichte ihrer Illustration.....	184
9.4.1	Beispiele aus dem Œuvre der Tiepolo-Brüder.....	185
9.4.2	Die Epoche der Renaissance.....	185
9.4.3	Kolorierte Handbücher.....	186
9.4.4	Graphiken italienischer und deutscher Künstler.....	186
9.4.5	Die Spanischen Residenzen.....	187
9.5	Der Auftraggeber.....	188
9.5.1	Der Infant don Luis.....	188
9.5.2	Die Funktion des Vogelkabinetts.....	189
9.5.3	Die Aufklärung.....	191
9.6	Später entstandene Vergleichsobjekte.....	192
9.6.1	Die Vogelaquarelle Paret y Alcázars.....	192
9.6.2	Lorenzo Tiepolo als Pionier.....	195
9.6.3	Weitere Vogelporträts aus der naturwissenschaftlichen Sammlung don Luis‘.....	195
9.7	Die alten Quellen und Kritiken der Kunsthistoriker.....	195
9.7.1	Frühe Dokumente.....	195
9.7.2	Neuere Urteile.....	196
9.8	Chinoiserie.....	198
9.8.1	Graf Gazzola.....	198
9.8.2	Domenico Tiepolo.....	199
9.8.3	Chinoiserien im <i>Palacio Real</i>	200
9.8.4	Der Frühklassizismus.....	203
10	<i>Schlussbetrachtung</i>.....	207
Anlagen	209
11	<i>Bibliographie</i>.....	223
11.1	Quellen.....	223
11.1.1	Dokumente aus dem Archivo General de Palacio in Madrid (A.G.P.):.....	223
11.1.2	Dokumente aus dem Archivo Histórico Nacional in Madrid (A.H.N.):.....	223
	Manuskripte.....	223
11.2	Sekundärliteratur.....	223
11.2.1	Ausstellungskataloge.....	223
11.2.2	Autoren.....	226
11.2.3	Auktionskataloge.....	247
11.2.4	Kongressakten.....	247
11.2.5	Lexika.....	247
11.2.6	Ornamentstiche.....	248
12	<i>Abbildungsverzeichnis</i>.....	249
Lebenslauf	253

1 Einleitung

1.1 Inhalte der Arbeit im Überblick

1.1.1 Die Entdeckung eines Plafonds im *Palacio Real* zu Madrid von Lorenzo Tiepolo

Bei dieser reizenden poetischen Naturdarstellung handelt es sich meines Erachtens um das bislang einzige uns bekannte eigenständige Deckenbild von Lorenzo Tiepolo. Das Kunstwerk dürfte im Original bislang nur einem sehr kleinen Publikum bekannt sein, denn es befindet sich in einem für die Öffentlichkeit unzugänglichen Kabinett der Beléstage im Nordwesten des Palacio Real zu Madrid. (Raum Nummer 23 im Grundriss, Abbildung 2). Bei einem Gang durch das Schloss mit seinen circa 1700 Räumen entdeckte ich das Deckenbild zufällig im Sommer des Jahres 1991. Obwohl es thematisch ganz offensichtlich nicht in den Bereich meiner Untersuchungen über ikonographische Zusammenhänge zwischen den einzelnen Raumdekorationen im Schloss zur Zeit Karls III. passte, faszinierte mich sofort die Schönheit der Deckengestaltung, die vor allem in der umlaufenden Randgestaltung deutlich tiepoleske Züge trägt. Seinerzeit diente der Raum als dunkle Rumpelkammer; jetzt hängt von der Deckenmitte ein Kristallleuchter herab und die mit orangefarbenen Stofftapeten bezogenen Wände schmücken Gemälde. Soweit ich sehen konnte, ist das Werk nicht signiert, aber es gibt stilistische Gründe und Archivbelege für die Zuschreibung an Lorenzo Tiepolo, was im einzelnen noch angeführt wird. In jüngster Zeit haben sich auch andere Kunsthistoriker wie José Luis Sancho, José Manuel de la Mano und Catherine Whistler an der Diskussion beteiligt ohne zu einem eindeutigen Ergebnis gekommen zu sein. Ich werde ihre und meine Position hier darlegen.



Abbildung 1: Vogelpfand von Lorenzo Tiepolo im Königspalast zu Madrid, 1762-1764

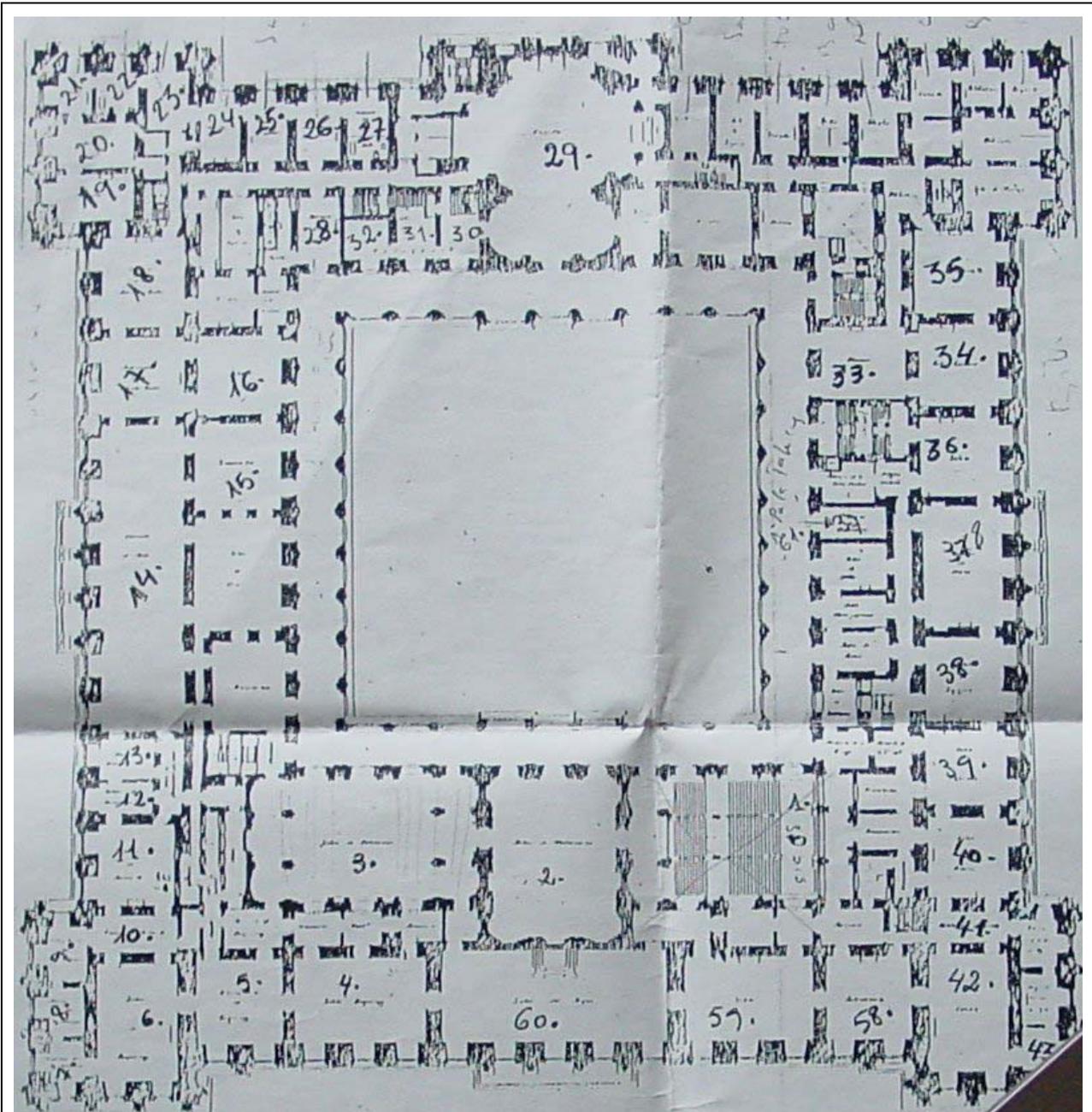


Abbildung 2: Grundriss des *Palacio Real* zu Madrid

1.1.2 Aus dem Privatleben Lorenzo Tiepolos in Spanien

Die Persönlichkeit des jüngsten Talentes der berühmten venezianischen Malerfamilie nimmt vor dem Hintergrund von Gerichtsprozessen, die sich in den Akten des *Archivo General de Palacio* (A.G.P.) im Madrider Schloss widerspiegeln, konkretere Konturen an. Es zeigt sich, dass der junge Mann ganz offensichtlich an Verschwendungssucht litt und demzufolge ständig in Geldnöten steckte. Dabei wandte er unrechtmäßige Mittel an, indem er Quittungen fingierte oder unbezahlten Rechnungen offen ließ.

Einige neue Erkenntnisse über die Wohnsituation der drei italienischen Maler, die ja bis zum Tode des Vaters in Madrid im Jahre 1770 gemeinsam ein Haus bewohnten, lassen sich den Akten entnehmen. Lorenzo, der alleine auf der Iberischen Halbinsel geblieben ist, ist danach noch zweimal umgezogen. Auch darüber gibt es nähere Informationen.

Mehrere kleine Hinweise und Aktionen belegen, dass vor allem der Herzog von Losada, Oberkammerherr Karls III. und der Oberkämmerer Miguel de Muzquiz die Karriere des jungen Venezianers blockierten. Die von Mengs protegierten Maler Bayeu und Maella konnten hingegen durch die Fürsprache Losadas beruflich aufsteigen. Diese neue Erkenntnis wird durch ausführliches Dokumentationsmaterial untermauert.

1.1.3 Selbstbildnisse und Porträts des Sohnes beziehungsweise Bruders

Kurz gestreift wird das Thema der häufigen Selbstdarstellungen und Abbildungen Lorenzo Tiepolos durch Giovanni Battista und Domenico in zahllosen Fresken und Tafelbildern oder Graphiken.

1.1.4 Vergleiche zwischen verschiedenen Arbeiten der Tiepolo

Die Arbeit konzentriert sich auf die in Spanien entstandenen Werke Lorenzo Tiepolos, die vollständig behandelt werden. Um die Aufgabenverteilung und die unterschiedliche stilistische Ausprägung innerhalb der Familie Tiepolo besser fassen zu können, werden auch Arbeiten von Giandomenico Tiepolo und Giovanni Battista herangezogen und untersucht. Überlappungen ergeben sich alleine schon daraus, dass bekanntlich die Arbeit in der Werkstatt der Tiepolo Hand in Hand ging, so dass, wenn man beispielsweise eine Radierung von Lorenzo Tiepolo mit dem *Triumph der Venus* untersuchen will, man quasi automatisch auch den Ölbozzetto des Vaters mit demselben Thema anschauen muss und außerdem die Publikation der Graphik durch den Bruder Domenico zu berücksichtigen hat.

1.1.5 Neue Dokumente zu Corrado Giaquintos letzten Monaten in Spanien

Bislang unbekanntes Archivmaterial über Corrado Giaquinto kann belegen, dass der plötzliche Weggang des Neapolitaners und Ersten Kammermalers am Spanischen Hof auch mit Kompetenzstreitigkeiten zwischen ihm und seinem Landsmann, dem Oberbaumeister Francesco Sabatini zu tun hatte.

1.1.6 Neuigkeiten über die bevorzugte Behandlung von Anton Raphael Mengs

Die Nutzung der von Giaquinto verlassenen Wohnung mit großem Atelier, die dem Palast angegliedert war und traditionell vom Ersten Hofmaler belegt wurde, stellte einen Streitpunkt zwischen den beiden nachrückenden Ersten Malern Anton Raphael Mengs und Giovanni Battista Tiepolo dar. Schriftstücke aus dem Palastarchiv belegen, dass sich der sehr offensiv Geld und Privilegien einfordernde selbstbewusste Böhme dabei immer mit seinen Forderungen durchsetzen konnte, während der Venezianer zunehmend ins Hintertreffen geraten zu sein scheint.

1.1.7 These: Die Deckenbilder für Sankt Petersburg blieben unausgeführt

Auf die angeblich für Sankt Petersburg entstandenen Plafonds wird im Zusammenhang mit den Radierungen Lorenzos und der Schlossdekoration in Madrid eingegangen. Dabei wird die These aufgestellt, dass nur ein Deckenbild in Öl auf Leinwand, ausgeführt für das Schloss Oranienbaum, verwirklicht worden ist. Die anderen Entwürfe sind hingegen in die Planungen für verschiedene offizielle Räume des *Palacio Real* zu Madrid eingeflossen.

1.1.8 Das Freskendekorationsprogramm im Madrider Schloss basiert auf einem Aeneas-Herkuleszyklus

Um die Bedeutung der mythologischen Figur des Aeneas im Freskenzyklus des Madrider Palastes herauszuarbeiten, die bislang von den Kunsthistorikern noch nicht erkannt worden ist, ist es nötig

mehrere Fresken der Repräsentationsräume des Gebäudes zu beschreiben. Auf das Zusammenspiel von Herkules mit dem trojanischen Helden wird dabei hingewiesen und es wird gedeutet.

1.1.9 Die Porträts der Königskinder

Die Forschungsergebnisse über die Infanten-Serie Lorenzo Tiepolos werden in ihrer Komplexität und Widersprüchlichkeit dargestellt und durch neue Dokumente ergänzt. Es gelingt eine recht genaue Datierung der Bilder. Darüber hinaus wird auch das künstlerische Umfeld untersucht und zu Vergleichen herangezogen, das mit ähnlichen Aufgaben betraut war.

1.1.10 Die Genrebilder Lorenzos. Der Versuch einer Gliederung und Datierung

Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Pastellbilder mit volkstümlichen Figuren aus spanischer Zeit aus der Hand Lorenzo Tiepolos. Schriftquellen aus dem Archiv des Königspalastes, spätere Inventarlisten und künstlerische Kriterien bringen hier etwas mehr Klarheit und Struktur in den bislang ungegliederten Komplex der Sittenschilderungen des Malers. Es wird der Versuch unternommen, die einzelnen Werke zu Serien zusammenzufassen. An Hand von Dokumenten kann der bislang unbekannt Bestimmungsort der Pastelle rekonstruiert werden. Schließlich werden sie in ihren kunsthistorischen Kontext eingeordnet und beurteilt. Ihre ästhetische und pekuniäre Bewertung durch den Spanischen Hof wird auf der Grundlage von Archivmaterial erläutert.

{Lesehinweise}

Die Gliederung des Textabschnitts über die Deckenfresken im Madrider Königspalast orientiert sich an der gedanklichen Entwicklung bestimmter Bildthemen. Als Hinweis für den Leser, der die vorliegende Arbeit nach anderen Gesichtspunkten studieren möchte, werden in geschweiften Klammern Hilfestellungen angeboten.

2 Lorenzo Tiepolo

Wegen des geringen Bekanntheitsgrades des jüngsten Sohnes von Giovanni Battista Tiepolo (Venedig, 5.3.1696-Madrid, 27.3.1770) und um das Einzelwerk einordnen zu können, erfolgt vorab eine lose Aufzählung von bislang aufgefunden und in der Sekundärliteratur erwähnten Kunstwerken aus seiner Hand, wobei weder die Vollständigkeit noch die unbedingte Aktualität der Angaben garantiert werden kann, sofern sie nicht Spanien betreffen. Um nicht zu ausführlich zu werden, soll bei so komplizierten Werkkomplexen wie beispielsweise bei den Philosophenköpfen oder der Frage der Urheberschaft bei einigen umstrittenen Zeichnungen im Wesentlichen nur auf die einschlägige Sekundärliteratur hingewiesen werden.¹ Auch auf die vielen Arbeiten die in Gemeinschaftsproduktion geschaffen worden sind, was bei den meisten großen Freskendekorationen in den 50er und frühen 60er Jahren in Italien der Fall gewesen sein dürfte, kann nicht oder nur punktuell eingegangen werden. Doch auch ungeachtet der Werkstattarbeit kommt in der kurzen Schaffenszeit, die dem bereits 39jährig Gestorbenen insgesamt zur Verfügung stand, quantitativ und qualitativ doch ein beachtliches Œuvre zusammen, das sicherlich, was die italienische Zeit betrifft, nicht als erforscht gelten kann.

2.1 Das Urteil der Kritiker

Probleme bereitet immer wieder die Händescheidung, die einhergeht mit dem durch die Kunstgeschichte wie ein roter Faden laufenden Vorurteil, dass die besten Werke vom Vater stammen, die mittelmäßigen vom ältesten Sohn Giandomenico (Venedig, 30.8.1727- Venedig, 3.5.1804) und die ganz schlechten, kaum erwähnenswerten vom „kleinen“ Lorenzo (Venedig, 8.8.1736 – Somosaguas 2.5.1776). Dass sich die Stärken und Schwächen der drei Maler differenzierter verteilen, kann im Rahmen dieser Arbeit nur angedeutet werden. Beispielsweise rehabilitiert Brunel in seiner Biographie über Giovanni Battista Tiepolo den jüngsten Sohn wohl als Radierer, spricht aber bei ihm von mangelnder Imagination als Maler.²

In jüngerer Zeit wurde Giandomenico von verschiedenen Kunsthistorikern aufgewertet. Dabei wurde besonders seine Eigenständigkeit und Unabhängigkeit vom übermächtigen Vater betont.³ Trotz allem Respekt vor dem künstlerischen Schaffen Domenicos und Verdiensten besonders im Bereich der Alltagsdarstellung, dem Überzeichneten wie zu sehen in der *Foresteria* der Villa Valmarana ai Nani oder den Pulcinelladarstellungen und dem eindringlichen Realismus in einigen religiösen Tafelbildern, so darf meines Erachtens doch nicht vergessen werden, dass er in erster Linie ein eifriger Nachahmer und Gehilfe seines Vaters war, den er nie wirklich erreicht hat.⁴

¹ Die Autorschaft von Zeichnungen aus der Würzburger Zeit wie die 12 Köpfe im Fogg Art Museum, Cambridge ist noch nicht völlig geklärt. B. Aikema., *Tiepolo and His Circle: Drawings in American Collections* Ausst.kat. Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museum 1996/ New York , The Pierpont Morgan Library 1997, New York/ Cambridge 1996, S. 306 ff. Nr. 115 Abb. S. 307

² G. Brunel, Tiepolo, Paris 1991, S. 253 f.

³ C. Whistler „Aspects of Domenico Tiepolo's Early Career“, in: *Kunstchronik* 46,2, 1993, S. 385-398

⁴ Bernard Aikema teilt meine Meinung. So heißt es auf das zeichnerische Œuvre bezogen in dem kürzlich erschienenen Ausstellungskatalog

And indeed, Domenico was a born draughtsman but lacked his father's fecund imagination. His drawn Punchinellos, caricatures, landscapes, and fantastic Orientals are very attractive works of art, but without the models that Giambattista, with paternal foresight, had created for him, Domenico probably would never have become the major minor master that, in our eyes, he was.

Ausst.kat. Cambridge/ New York 1996/97, S. 201. Seite 245 f. meint Aikema, dass die Stärke Domenicos im Expressiven, manchmal im Karikierenden läge oder in Alltagsdarstellungen. Als Figurenmaler sei er wohl kompetent, aber nicht übermäßig begabt.

2.1.1 Aktueller Forschungsstand

Die Beurteilung Lorenzos durch die Kunsthistoriker war bereits zu Lebzeiten ungerecht. Die Entdeckung seines Talents begann erst richtig in den neunziger Jahren, also dem Zeitraum, in dem auch die vorliegende Arbeit entstand. Zu erwähnen sind die Aufsätze von Christel Thiem aus den Jahren 1993 und 1994, die das zeichnerische Talent des jungen Venezianers besonders hervorheben. In Mestre bei Venedig wurde um die Jahreswende 1997/98 sogar erstmals eine Ausstellung mit dem Titel *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* ausgerichtet. Allerdings waren dort auch einige Kopien und Werke fragwürdigen Charakters unter seinem Namen subsummiert. Es hatte sich gezeigt, dass noch viele Fragen im Werk dieses Malers offen waren.

Andrés Úbeda de los Cobos hat daraufhin im *Museo Nacional del Prado* vom 21. Oktober bis zum 15. Dezember 1999 die Einzelausstellung *Lorenzo Tiepolo* organisiert, in deren Katalog einige Fragen geklärt werden, aber besonders bezüglich der Deckengestaltung auch neue Fragen aufgeworfen werden. Es wird aktuell in der Forschung darüber nachgedacht, ob Lorenzo Tiepolo für einen weiteren Raum mit chinoiser Plafondmalerei im Appartement der Infantin María Josefa in Frage kommt.⁵

Die Auswertung von Dokumenten, die José Manuel de la Mano verschiedenen Archiven in Madrid entnommen hat und die sich mit den von mir gefundenen ergänzen, werden in Zukunft noch weiteres Licht in das Privatleben des jungen Malers werfen.⁶

2.1.2 Die Aufwertung Lorenzo Tiepolos

Die Wertschätzung des jüngsten Malersprosses der Tiepolo als hervorragender Zeichner und Maler, besonders in der Pastelltechnik, scheint sich durchgesetzt zu haben. Ihr soll die eines begabten Autors größerer Kompositionen und Freskanten hinzugefügt werden. Die bestechende Schönheit der Pastellbildnisse, der Genrebilder und des Vogelhimmels aus der Hand Lorenzo Tiepolos muss endlich auch auf breiter Ebene gebührend gewürdigt werden. Die Madrider Ausstellung hat einen erheblichen Beitrag dazu geleistet.

2.1.3 Ältere Sekundärliteratur

Das erste Nachschlagewerk mit Nachrichten über Lorenzo Tiepolo stammt von Juan Austín Ceán Bermúdez. In seinem um 1800 in Madrid von der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* herausgegebenen *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* heißt es:

Tiépolo (D. Lorenzo) pintor y grabador de láminas, hijo segundo y discípulo de D. Juan Bautista. Despues de haber pintado una bóveda del palacio nuevo de Madrid, y de haber muerto su padre, se volvió á Venecia su patria. Grabó al agua fuerte algunos dibuxos y pinturas del padre con diligencia y buen gusto.

(Übersetzung:⁷ Lorenzo Tiepolo: Maler und Graphiker, zweiter Sohn und Schüler von Giovanni Battista. Nachdem er ein Gewölbe im Neuen Palast zu Madrid gemalt hatte und sein Vater gestorben war, ist er in seine Heimat Venedig zurückgekehrt. Er radierte einige Zeichnungen und Gemälde des Vaters mit Sorgfalt und gutem Geschmack.)

Da zum Teil Verwechslungen mit Domenico vorliegen, muss an dieser Stelle auch der Artikel über den älteren Bruder zitiert werden:

⁵ Ausst.kat. Madrid 1999, Abb. S. 82 Nr. 41 u. 42

⁶ Ich möchte José Manuel de la Mano ganz besonders dafür danken, dass er mir mehrere Dokumente zur Verfügung gestellt hat.

⁷ Längere oder sehr wichtige spanische Texte habe ich nach bestem Wissen und Gewissen übersetzt. Andere werden, was ihren für uns relevanten Inhalt betrifft, indirekt in deutschen Worten wiedergegeben.

Tiépolo (D. Domingo) pintor y grabador de láminas. Vino á Madrid con su padre y maestro D. Juan Bautista desde Venecia, donde habia nacido. Procuró imitar al padre en la pintura y en el grabado al agua fuerte; iba haciendo y á los buenos servicios del padre, le concedió una pensión vitalicia, con la que se casó y estableció en Madrid con reputacion, donde ha fallecido. [Trifft auf Lorenzo zu, der in Spanien gestorben ist!] Pintó al fresco dos bóvedas del palacio nuevo, y grabó veinte y seis cabezas de caractéres extraños con bastante espíritu y gusto pintoresco, un quaderno de su invencion, y otras de la de su padre. Se distinguió tambien en pintar á pastel con limpieza y desembarazo. [Betrifft wieder Lorenzo; von Giandomenico sind keine Pastellbilder bekannt!] Sus obras en este género fuéron entónces muy celebradas, y aun se conservan con estimacion en poder de los aficionados.⁸

(Übersetzung: Domenico Tiepolo: Maler und Graphiker. Er kam zusammen mit seinem Vater und Lehrer Giovanni Battista von Venedig, wo er geboren war, nach Madrid. Er versuchte den Vater in der Malerei und der Radierkunst nachzuahmen; er setzte seine Arbeiten fort und wegen der guten Dienste seines Vaters bewilligte man ihm eine Leibrente, mit der er sich in Madrid verheiratete und niederließ, wo er auch starb. Er freskierte zwei Gewölbe im Neuen Palast und radierte 26 bizarre Charakterköpfe mit Esprit und pittoreskem Geschmack, ein Heft mit seinen Erfindungen und andere nach Entwürfen des Vaters. Er zeichnete sich außerdem durch seine säuberliche und ungezwungene Pastellmalerei aus. Seine Arbeiten in diesem Metier wurden damals sehr gefeiert und werden von den Liebhabern [Sammlern] die sie noch immer besitzen in Ehren gehalten.

Mit Sicherheit lassen sich folgende Informationen dieses Artikels zu Domenico Tiepolo auf seinen jüngeren Bruder beziehen: Er blieb in Madrid, bekam eine Anstellung am Hof und heiratete dort. Lorenzo arbeitete mit der Pastellkreide; von Domenico wurde diese Technik nicht ausgeübt. Interessant erscheint, dass Ceán Bermúdez diese Malerei als „ungezwungen“ bezeichnet, also ihre Modernität offenbar bereits erkannte und hinzufügt, dass private Sammler diese Bilder liebten und offensichtlich nicht veräußerten, was übrigens heute, aus verständlichen Gründen, immer noch der Fall ist. Inwieweit die Radierungen von ihm oder aber seinem Bruder stammen, ist schwieriger zu beurteilen.⁹ Mit den Fresken sind wahrscheinlich die beiden großen Deckenbilder Giandomenicos im Madrider Schloss gemeint, wovon nur noch eins erhalten ist.

Federico Quilliets Artikel über die Tiepolo in seinem Buch *Le arti italiane in Ispagna ossia storia di quanto gli artisti italiani contribuirono ad abbellire le castiglie* Rom 1825,¹⁰ müssen wegen der großen Nähe zu denen Ceán Bermúdez' nicht zitiert werden.¹¹ Ein Aufsatz von August L. Mayer¹² machte zuerst auf den jüngsten Sohn der Tiepolosippe aufmerksam. Er konzentriert sich auf eine Reihe von Pastellbildern mit Halbfiguren, die 1922 bei einer Ausstellung der *Sociedad de los Amigos del Arte* unter dem Namen Giandomenicos präsentiert worden waren, was aufgrund der Quellenlage (Ceán Bermúdez, Quilliet) nicht weiter verwunderlich war. Francisco Javier Sánchez Cantón bestätigt die von Mayer vorgeschlagene Zuschreibung und ergänzt das Wissen um Lorenzo noch mit Auszügen aus dem *Archivo de Palacio*, was im einzelnen noch erwähnt werden wird.¹³ Giuseppe Fiocco erweiterte das Lorenzobild als Radierer und Zeichner.¹⁴

⁸ Die Kommentare der Autorin in eckigen Klammern sollen das Textverständnis erleichtern.

⁹ Das Feld der Philosophenporträts der Tiepolo ist sehr umfangreich und verwirrend. Eine eigene Arbeit müßte hier Klarheit schaffen.

¹⁰ Der Autor beruft sich auf dieselbe Quelle, nämlich die Zeitung *Noticias de Madrid* und ergänzt seinen Artikel über die Tiepolo noch mit der Ortsangabe Madrid und der Jahreszahl 1763.

¹¹ Einen Überblick über die Biographie, Werke und kunsthistorische Urteile findet man bei Filippo Pedrocco „Lorenzo Tiepolo: vicende biografiche e fortuna critica“, in: *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, Villa Ceresa, hrsg. v. G. Romanelli u. F. Pedrocco, Mailand 1997, S. 15-20

¹² A.L. Mayer „Dipinti di Lorenzo Tiepolo“, in: *Bollettino d'Arte*, 4, 1924/25, S. 413-422

¹³ F.J. Sánchez Cantón "Lorenzo Tiépolo, pastelista“, in: *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1, 1925, S. 229f.

¹⁴ G. Fiocco, G. „Lorenzo Tiepolo“, in: *Bollettino d'Arte*, Jg. 5, 1925/26, S. 17-28

Abgesehen von wenig umfang- und aufschlussreichen Erwähnungen tritt erst im Jahre 1967 Mercedes Prececutti-Garberi mit einem größeren Aufsatz an die Öffentlichkeit, der einen Großteil des damals bekannten Œuvres und Dokumente als auch die Beurteilung Lorenzos durch die Kunsthistoriker bis dato zusammenfasst.¹⁵ Das Augenmerk auf Lorenzo Tiepolo in Spanien in Verbindung mit Goya, allerdings ohne in spanischen Archiven zu recherchieren, untersuchte als erster etwas ausführlicher Michelangelo Muraro. Er erkannte auch dessen bislang unterschätzte Bedeutung:

È questo [Lorenzo Tiepolo] un personaggio non ancora del tutto chiarito, ma certamente di notevole importanza, soprattutto per il vigore e la concretezza delle sue immagini, realizzate con un realismo, ove la morbida visione di tradizione veneziana si sposa con una concretezza che si poteva maturare solo in Spagna¹⁶

2.1.4 Über den Graphiker Lorenzo Tiepolo

Ein Bild vom Talent Lorenzos als Zeichner kann man sich in dem von George Knox 1980 herausgegebenen Katalog machen.¹⁷ Bezeichnenderweise wird Lorenzos Name im Titel gar nicht genannt, so unbedeutend wurde sein Können im Vergleich mit dem übermächtigen Vater eingestuft, was Christel Thiem in ihrem Artikel von 1993 bereits kritisiert hat. Dieselbe Autorin würdigt in ihrem Aufsatz *Lorenzo Tiepolo as a Draftsman*, erschienen in *Master Drawings*, Band 32 aus dem Jahre 1994 erstmals gebührend den Zeichner Lorenzo Tiepolo. In einem 21 Nummern umfassenden Katalogteil und einem reich bebilderten Text werden neue Werke veröffentlicht und darüber hinaus der Versuch unternommen, die Zeichnungen jeweils einem der drei Familienmitglieder zuzuordnen, was nicht immer problemlos möglich ist. Dabei zeichnen sich Lorenzos Arbeiten durch stärker aquarellierte Schatten aus, die seinen Federzeichnungen ein gewisses Volumen und eine Weichheit verleihen, welche auch seine Malerei besitzt. Die altmeisterliche Exaktheit gepaart mit einem weichen Schmelz bei Helldunkelübergängen charakterisiert seine Kunst auf allen Gebieten.¹⁸ Terisio Pignatti formuliert Lorenzos Eigenarten als Radierer so

A differenza del padre e del fratello maggiore, egli è un incisore tecnicamente ortodosso, persino a volte tradizionale; la sua è un' arte raffinata, fatta di sfumati passaggi dall' ombra alla luce, volta alla ricerca delle più autentiche tonalità cromatiche delle opere riprodotte.¹⁹

2.2 Sein Werk

2.2.1 Die Würzburger Zeit

Der am 8. August 1736 in Venedig geborene Lorenzo Baldissera Tiepolo, jüngster Sohn der sieben überlebenden Kinder von Giovanni Battista Tiepolo und Cecilia Guardi, der Schwester der Maler Gian Antonio, Francesco und Niccolò Guardi, getauft am 2. Juni 1737, tritt bereits 1750, zusammen mit dem Ältesten, Giandomenico, als Gehilfe des berühmten Vaters in Würzburg auf, wo sie gemeinsam, bis zu ihrer drei Jahre später erfolgten Abreise, den Kaisersaal und das Treppenhaus

¹⁵ „Il terzo die Tiepolo: Lorenzo“, in: Pantheon 25, 1967, S. 44-57

¹⁶ M. Muraro „Tiepolo e Goya“, in: Atti del Congresso Internazionale di Studi sul Tiepolo, hrsg. v. E. Quargnal, Udine 1970, Venedig 1972, S. 68-80, S. 72

¹⁷ Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and *catalogue raisonné* of the Chalk Drawings, 2 Bde., Oxford 1980

¹⁸ Neuste Literatur zu Lorenzo als Graphiker von Giorgio Marini „Lorenzo Tiepolo acquafortista: la tecnica e la memoria“, in: Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 43-47; ders., „Novità per Lorenzo Tiepolo incisore“, in den Kongressakten zum 300. Todesjahr Giambattista Tiepolos, hrsg. v. L. Puppi, Venedig u.a.O 1996, Padua 1998, S. 99-102

¹⁹ T. Pignatti, *Le acqueforti dei Tiepolo*, Florenz 1965, S. 16

von gewaltiger Größe freskierten.²⁰ Einen Auftrag von dieser Dimension erhielten sie erst wieder in Spanien mit der schwierigen Gestaltung des Thronsaals, sowie der *Saleta* und dem Gardesaal.

Als selbständig Arbeitender machte sich Lorenzo unabhängig von seinem väterlichen Vorbild einen Namen als Pastellmaler und dabei zunächst als Porträtist. Zwar wurde ihm neuerdings die Autorschaft der Bildnisse des Bildhauers Jacob von der Auwera und seiner Frau Christine im Mainfränkischen Museum zu Würzburg abgesprochen,²¹ aber es gibt Hinweise auf andere Arbeiten.

In einem Brief vom 1. Februar des Jahres 1756 an den jungen Venezianer nimmt der Würzburger Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim Bezug auf eine kleine Pastellmalerei aus der Hand des Adressaten. Er bezieht sich auf ein Schreiben des Malers vom 1. Juli 1755, welches das Bild begleitete.²² Der Entstehungszeitraum muss demzufolge vor Mitte des Jahres 1755 liegen. Genaueres über dieses Werk weiß man nicht.

Am 1. Juli 1757 muss Lorenzo Tiepolo dem Würzburger Fürstbischof erneut ein kleines Pastellbild geschickt haben. Über den Gegenstand des Bildes ist bekannt, dass es sich um einen Heiligen Franziskus handelte; das Bild wurde bisher noch nicht gefunden.²³

²⁰ P.O. Krückmann (Hrsg.) *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg* Ausst.kat. Würzburg, Residenz 1996, zwei Bde., München 1996

²¹ M. Precerutti-Garberi „Il terzo dei Tiepolo: Lorenzo“, in: *Pantheon* 25, 1967, S. 44-57, S. 44 Abb. 1 u. 2.

Der Besitzer der beiden Bildnisse, Dr. Franz Oberthür, hatte 1826 Tiepolo als Künstler angegeben. Die Zuschreibung wurde erst angezweifelt, als Luitgarde Rasch in ihrem Artikel aus dem Jahre 1970 bekannt gab, dass die abgebildete Christine von der Auwera schon mehrere Jahre tot war, bevor die Venezianer nach Würzburg gerufen wurden. L. Rasch „Sind Jacob von der Auwera, der bekannte Würzburger Bildhauer, und seine Frau Christina von Lorenzo Tiepolo gemalt?“, in: *Erlanger Bausteine zur fränkischen Heimatforschung*, 17, 1970, S. 40-43; C. Thiem „Lorenzo Tiepolos Position innerhalb der Künstlerfamilie Tiepolo“, in: *Pantheon* 51, 1993, S. 144 u. S. 149 Anm. 60 und 61

²² Original im Stadtarchiv Würzburg, Nachlass Ziegler 5117 fol. 3, abgedruckt im Quellenteil des Ausst.kat. Würzburg 1996, Bd. 2, S. 177 Dok. 39; Sack, E., *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke*, Hamburg 1910, S. 343

²³ Im Stadtarchiv Würzburg befindet sich im Nachlass Ziegler 5117 fol. 4, abgedruckt im Quellenteil des Ausst.kat. Würzburg 1996, Bd. 2, S. 178 Dok. 41 ein Brief Lorenzo Tiepolos an den Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim vom 1. Juli 1757, in dem er sich auf eine kleine Pastellmalerei aus seiner Hand bezieht. Auf der Rückseite befindet sich eine Notiz des Beschenkten mit der Danksagung für den Heiligen Franziskus. Das Gemälde wird außerdem im Inventar der fürstbischöflichen Sammlung 1778 mit Größenangabe und Rahmen angeführt, ebenda, S.180 Dok. 53 c). Christel Thiem verweist zwar in dem Ausstellungskatalog, Seite 116 auf das Pastell mit dem Heiligen, wertet aber nicht das Dokument Nr. 39 (s. Anm. 18) aus. Auch Filippo Pedrocchi, Autor der Artikel über den frühen Lorenzo in den Ausstellungskatalogen von Venedig-Mestre 1997/98 und Madrid 1999 hat diese Quelle noch nicht genutzt, die uns immerhin das Sujet nennt.

Ferner wurde Lorenzo Tiepolo ein Pastellbildnis einer venezianischen Dame aus der Sammlung Bossi, zu Anfang des Jahrhunderts im Besitz von Eduard Sack und das Bildnis eines Mannes und einer Frau im Museo Civico in Venedig zugeschrieben, Sack, S. 343. Bei den beiden letztgenannten Bildnissen wird es sich um „Cecilia Guardi“ und den „Mann im roten Jackett“ handeln. Die *Ca'Rezzonico* hatte die beiden Werke 1885 von den *Musei Civici* in Venedig übernommen. Ich weiß aber nicht, um welche Werke es sich bei der „Venezianischen Dame“ in Pastell handelt von der Sack spricht und ob sie wirklich von Lorenzo Tiepolo ist.



Abbildung 3: Kopf eines Mönchs, Rötzelzeichnung, 21,3 × 19,5 cm, Madrid, Prado

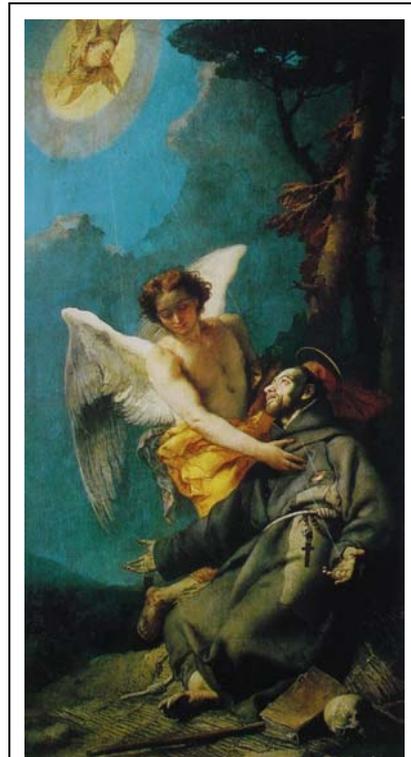


Abbildung 4: G.B. Tiepolo, Stigmatisation des hl. Franz von Assisi, Öl/Lw, 278 × 153 cm Madrid, Museo del Prado

Es existiert eine Röteltstiftzeichnung mit Weißhöhungen im *Museo del Prado* „Kopf eines Klosterbruders“ bei der es sich sehr wohl um einen Heiligen Franziskus handeln könnte.²⁴ Dieser erstklassigen Arbeit konnte bislang noch kein entsprechendes Gemälde zugeordnet werden. Zu sehen ist der Kopf eines Mannes mittleren Alters im Dreiviertelprofil mit Tonsur und in extatischer Verzückung, die aber eher nach innen gerichtet ist. Der Mund ist leicht geöffnet, die glänzenden Augen schauen mit verklärtem Blick nach oben. Das bräunlich-grau-grüne Papier wurde um den Kopf herum knapp ausgeschnitten und auf ein anderes gleiches Blatt Papier aufgeklebt. Es sind noch Farbspuren erkennbar, die unbeabsichtigt auf die Zeichnung gelangt sein müssen – vielleicht ein Überbleibsel aus der Werkstatt der Tiepolo. Wegen der Beschneidung, der Größe des Kopfes und der perfekten Ausführung glaube ich allerdings nicht, dass es sich hier um die Vorzeichnung für das verlorene Pastell handelt. Es dürfte sich um ein in Spanien entstandenes Spätwerk des Künstlers handeln, das vermutlich als *ricordo* nach einem Gemälde des Vaters entstanden ist. Eine Ähnlichkeit mit dem Heiligen der „Stigmatisation des hl. Franz von Assisi“ von Giovanni Battista Tiepolo im Prado ist vorhanden; allerdings entspricht die Zeichnung nicht exakt dem Gemälde, wo der Heilige stärker im Profil gezeigt wird.²⁵

2.2.2 Familienbildnisse

Das vermeintliche Bildnis der Mutter, jetzt in der *Ca'Rezzonico* (Inv.nr. 1211) aufbewahrt, zuvor im *Museo Correr* zu Venedig deponiert, ist signiert und datiert und wird in der neueren Literatur

²⁴ P. Roelofs, im Ausst.kat. *Lorenzo Tiepolo* Madrid 1999, S. 171 Nr. 41 m. Abb. Inv.nr. F.A. 706 über die Königlichen Sammlungen in den Prado gelangt; M. Mena Marqués, *Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX*, Madrid 1990, S. 143 Abb. 275.

²⁵ Öl/Lw 278 × 153 cm Gemin, M./Pedrocco, F., *Giambattista Tiepolo. Leben und Werk*, München 1995, S. 259 Nr. 521 Abb. 198 f.

meist als Porträt der Cecilia Guradi bezeichnet.²⁶ Die Inschrift auf der Rückseite des Pastellbildes, das 67 cm hoch und 54 cm breit ist, lautet: *Lorenzo Tiepolo figlio fecit 1757*.²⁷ Sharpley benennt es vorsichtiger „Pastellbildnis eines weiblichen Familienmitgliedes“,²⁸ obwohl eigentlich das Alter der Porträtierten mit dem der damals 55jährigen Mutter übereinstimmt und die Bezeichnung „Sohn“ alle Zweifel ausräumen sollte.²⁹ In dem 1994 veröffentlichten Artikel von Federico Montecuccoli degli Erri über die Aufteilung des umfangreichen Erbes von Giambattista Tiepolo ist im Besitz seiner Frau und Lorenzos Mutter, Cecilia Guardis, die Rede von „*due soazze di legno d'intaglio con li ritratti del Padre e della Madre*“. Der Autor hält es für sehr wahrscheinlich, dass dieses Bild damit gemeint war, zumal sogar der Schmuck den die Porträtierte trägt in der Notarsakte erwähnt wird.³⁰



Abbildung 5: Bildnis der Mutter Cecilia Guardi, 67 × 54 cm, Venedig, Ca'Rezzonico

Ob es sich bei dem Pastell in Venedig mit dem Bildnis eines Herrn im roten Jackett im *Museo di Ca' Rezzonico* (Inv.nr. 1210) wirklich um das Porträt von Giambattista handelt, ist noch ungeklärt – die Ähnlichkeit mit der uns bekannten Physiognomie ist eher gering-; die jüngste Literatur scheint aber einmütig die Urheberschaft von Lorenzo Tiepolo zu favorisieren, obwohl das Gemälde nicht das hohe Niveau anderer Werke des Malers erreicht, was aber auf den schlechten Erhaltungszustand zurückgeführt werden kann oder die Tatsache, dass es sich um ein Anfängerwerk handelt (ein Argument, das nicht haltbar ist, wenn es sich bei diesem Männerbildnis um ein Pendant zu Cecilia Guardi handeln soll).³¹

Das Bildnis der Mutter zeigt in seiner Malweise eine große Nähe zu Rosalba Carrieras (1675-1757) Pastellbildnissen und lässt Lorenzos Meisterschaft in diesem Metier bereits erahnen. Der Tod der berühmten venezianischen Künstlerin hinterließ eine Lücke, die der junge Maler sicherlich hoffte ausfüllen zu können, zumal es damals in Venedig in Anbetracht der hohen

Anzahl von Künstlern und der abnehmenden Macht der Lagunenstadt nicht gerade einfach war sich zu etablieren. Man war im Wesentlichen auf ausländische Sammler und Käufer angewiesen.³² Die

²⁶ Thiem zweifelt in ihrem Aufsatz „Lorenzo Tiepolos Position innerhalb der Künstlerfamilie Tiepolo“, in: *Pantheon* 1993, S. 138–150, S. 143 (Abb. 11) an, dass es sich hier um das weibliche Oberhaupt der Familie handelt. Ihrer Argumentation, dass die Ähnlichkeit mit der Dame auf dem Familienbildnis fehle, vermag ich nicht zu folgen.

²⁷ T. Pignatti „Novità su Lorenzo Tiepolo“, in: *Arti* 4, 1951, S. 2-4; Prececutti Garberi, 1967, S. 57 Anm. 7, u. Brunel, S. 254; C. Whistler „Domenico Tiepolo and his Contemporaries“, im Ausstellungskatalog *The Glory of Venice*, London, Royal Academy of Arts 1994 u. Washington, National Gallery of Art 1995, London 1994, S. 328-359, S. 344 Abb. 238

²⁸ F.R. Sharpley, *Paintings from the Samuel H. Kress Foundation, Italian Schools, XVI-XVIII Century*, London 1973, Bd. 3, S. 155-156. In Anm. 8 verweist er auf die Veröffentlichung der Abbildung bei G. Lorenzetti, *Ca'Rezzonico*, 1940, Abb. 62

²⁹ M. Chiarini, M., *Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo* Ausst.kat. Paris, Musée du Petit Palais 1982, Paris 1982, S. 105 Abb. 50

³⁰ Bei dem erwähnten Pendant könnte es sich um das Bildnis des Mannes mit der roten Jacke handeln, das zusammen mit dem anderen Bildnis 1885 in die Sammlung des Museo Correr gekommen ist. Es mißt 62 × 48,5 cm und wird abgebildet bei Thiem 1993, S. 144 und im Ausst.kat. Madrid 1999, S. 23 Abb. 6. Der Autor merkt allerdings selbst an (S. 25 Anm. 46), dass der Gezeigte nur bedingt unserem überlieferten Bild von Giambattista entspricht. F. Montecuccoli degli Erri, „Giambattista Tiepolo e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata“, in: *Ateneo Veneto* 32, 1994, S. 7-42, S. 24 f. Abb. Fig. 1 u. 2; derselbe, „Giambattista Tiepolo, nuove pagine di vita privata“, in: *Internat. Kongressakten* 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 69 – 74, S. 73 Abb. 1 und 2 (in Bd. 2); Ausst.kat. Venedig 1997/98 „Bildnis der Cecilia Guardi“, S. 80, Abb. S. 81

³¹ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 23 Abb. Nr. 6, s. auch die vorangehende Fußnote.

³² Ausst.kat. London/Washington 1994/1995 *The Glory of Venice*, M. Levey, Giambattista Tiepolo: His Life and Art, New Haven/ London 1986, S. 30 und an anderen Stellen.

kleinen Pastelle eigneten sich hervorragend als Reisesouvenir, konnten sie doch leicht verschickt oder transportiert werden.

Bei der noch ungeklärten Frage, ob das vor der Abreise nach Spanien entstandene, unvollendete Familienbildnis, ehemals in der Londoner Rosebery Sammlung, dann im Besitz des *British Railways Pension Fund* und seit 1995 in den *Curtis Galleries*, Minneapolis vom älteren oder jüngeren Sohn stamme, oder gar von Pietro Longhi, neige ich dazu, es Domenico Tiepolo zuzuordnen; allerdings möchte ich mich nicht festlegen, da ich das Original noch nicht gesehen habe.³³ Die Argumentation Christel Thiems³⁴ empfinde ich als nicht schlüssig. Sie plädiert für Lorenzo. Es handelt sich um ein Ölbild und keine Pastelltechnik, wie Thiem annimmt (bei der Bildunterschrift, Seite 141, Abbildung 8 gibt sie selbst Öl auf Leinwand an, während sie im Text auf der nächsten Seite von Pastellmalerei ausgeht).

Auf Seite 141 ihres Aufsatzes ist die Abbildung 9 nach dem Original im *Museo Correr*, Venedig, zu finden, wo in Röteln und weißer Kreide auf blauem Papier, 34,5 mal 22,3 Zentimeter groß, die zeichnende männliche Figur wiederzusehen ist, die auf dem Gruppenbildnis links im Bild sitzt. Die Zeichnung stammt von Domenico und ist meines Erachtens eher eine Entwurfs- als eine Erinnerungsskizze. Das längsrechteckige Gemälde mit den Maßen 63,5 mal 92,5 Zentimeter, trägt auf der Rückseite den (späteren) Vermerk: *Ritratti della Famiglia Tipolo col Ritratto del pittore Pietro Longhi/Venezia*.³⁵ Die Art der Darstellung wie die hellen Gesichter vor dem dunklen flächenartigen Hintergrund hervorstechen und das stark Karikierende verraten meines Erachtens die Handschrift des ältesten Sohnes. Außerdem fehlt auf dem Familienbild von den Söhnen der Familie nur Domenico (auch darüber ist man sich uneins). Hinter der Mutter steht im Habit eines Geistlichen Giuseppe Maria während links Lorenzo sitzt und im Begriff ist, die Gesichtszüge der Mutter

mit einem Stift (eventuell sogar mit Pastellkreide) auf dem Karton vor ihm festzuhalten. Außerdem sind drei seiner vier Schwestern wiedergegeben. Die Aussage der Inschrift des Familienbildes, es handle sich um das Abbild des Malers Pietro Longhi, muss irrig sein, denn die Physiognomie des Jüngsten ist durch das Erscheinen in mehreren Werken der Künstlerfamilie hinlänglich bekannt. Irritieren tut hier nur die Alongeperücke, die vielleicht den Zweck hat, die Tätigkeit des Zeichnens aufzuwerten.



Abbildung 6: Domenico Tiepolo (?), Familienbildnis, Öl/Lw 63,5 × 92,5 cm, Minneapolis, Curtis Galleries

Auf jeden Fall muss das Familienbildnis verglichen werden mit dem *Bildnis einer jungen Frau* aus der Sammlung Cagnola in Gazzada (Varese), ebenfalls Öl auf Leinwand 48,8

mal 38,5 Zentimeter.³⁶ Es handelt sich um ein ziemlich anders geartetes Bildnis einer jungen Frau von hoher Eindruckskraft. Nachdem es zunächst unter Giandomenicos Namen ausgestellt wurde, hat man dann als Schöpfer Alessandro Longhi oder seinen Umkreis in Betracht gezogen, bevor Mariuz in seiner Biographie über Giandomenico wieder dessen Namen ins Spiel gebracht hat, zumal er wohl in den letzten Jahren seines Spanienaufenthaltes verstärkt Frauenbüsten angefertigt

³³ Precerutti-Garberi, M., „Segnalazioni Tiepolesche“, in: *Commentari* 15, 1964, S. 246-259, S. 259 Abb. 10, S. 261 Anm. 31. Ausführlich behandelt auch was die Bibliographie und die Kritikermeinung betrifft, wird das Gemälde im Ausstellungskatalog des Prado, Madrid 1999, S. 24 und S. 100 Abb. S. 101 Nr. 2

³⁴ 1993, S. 142

³⁵ Chiarini 1982, S. 102 Abb. 49. Der Autor schließt sich ebenfalls der Meinung Byam Shaws von 1951 an, dass Domenico der Autor ist und links im Bild der Maler Lorenzo Tiepolo wiedergegeben worden ist

³⁶ Ausst.kat. Madrid 1999, Abb. S. 133

hat.³⁷ Der Autor Giorgio Fossaluzza gründet seine Zuschreibung an den jüngeren Bruder nicht zuletzt auf dem Familienbildnis der Tiepolo in England, womit dieses Bild am ehesten vergleichbar ist.³⁸ Das bereits diskutierte Problem der noch ungeklärten Urheberschaft in jenem Fall macht die Sache jedoch noch schwieriger. Allein die Tatsache dass es sich hier um ein Ölbild handelt, lässt das Pendel zugunsten Domenicos ausschlagen, obwohl die Stilanalyse eher für Lorenzo spräche.



Abbildung 7: Bildnis der Angela Tiepolo (?), Öl/Lw 48,8 × 38,5 cm, Gazzada, Sammlung Cagnola

Bei der hier Gezeigten scheint es sich um Angela (allen anderen haben bislang Orsetta Tiepolo vorgeschlagen) zu handeln, die im Familienbildnis mit dem Hund wiedergegeben worden ist. Die Haartracht mit der roten Blume auf der linken Seite ist dieselbe in beiden Gemälden. Sie erscheint im Familienbild etwas voller und wahrscheinlich auch älter. Wüsste man den Schöpfer dieses wundervollen, leicht melancholischen Gesichts sicher mit Lorenzo zu benennen, dann müsste eventuell auch das Familienbild dem jüngsten Tiepolo zugeschrieben werden. Das Problem liegt hauptsächlich darin, dass kein sicher verbürgtes Ölgemälde von seiner Hand existiert und somit die Basis für stichhaltige Vergleiche fehlt. Wäre ein Anfang gemacht, würden sicher noch einige andere Werke dem jungen Tiepolo zugeschrieben werden können.³⁹

Bei der hier Gezeigten scheint es sich um Angela (allen anderen haben bislang Orsetta Tiepolo vorgeschlagen) zu handeln, die im Familienbildnis mit dem Hund wiedergegeben worden ist. Die Haartracht mit der roten Blume auf der linken Seite ist dieselbe in beiden Gemälden. Sie erscheint im Familienbild etwas voller und wahrscheinlich auch älter. Wüsste man den Schöpfer dieses wundervollen, leicht melancholischen Gesichts sicher mit Lorenzo zu benennen, dann müsste eventuell auch das Familienbild dem jüngsten Tiepolo zugeschrieben werden. Das Problem liegt hauptsächlich darin, dass kein sicher verbürgtes Ölgemälde von seiner Hand existiert und somit die Basis für stichhaltige Vergleiche fehlt. Wäre ein Anfang gemacht, würden sicher noch einige andere Werke dem jungen Tiepolo zugeschrieben werden können.³⁹

Exkurs: Lorenzo Tiepolo im Bild - Selbstbildnisse und Modell



Abbildung 8: G.B. Tiepolo, Junge mit Buch, Öl/Lw 48,3 × 39,1 cm, New Orleans, Museum of Art

Sehr häufig muss der Nachkömmling seinen Verwandten für Fresken- und Tafelbildaufträge Modell gestanden haben. Als Beispiele seien des Vaters Zeichnung mit roter Kreide seines ungefähr 10 Jahre alten Sohnes aus der Sammlung Lugt, heute Paris *Fondation Custodia* um 1746/47 genannt⁴⁰ und sein Konterfei als selbstbewusster junger Mann bei dem es sich wahrscheinlich um ein Selbstbildnis handelt.⁴¹

Das *Portrait of a Boy Holding a Book* von circa 1745 bis 1750, Öl auf Leinwand, 48,3 mal 39,1 Zentimeter, im *New Orleans Museum of Art* (Inv.nr. 61.87) ist ein wunderschönes Porträt des Sohnes aus der Hand des Vaters.⁴²

Der goldgelb gekleidete Junge im um 1755 entstandenen Gemälde *Martyrium der hl. Agathe*, 184 mal 131 Zentimeter in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Berlins, der das Tablett mit den Brüsten der Heiligen hält und sich der Gemarterten liebevoll zuwendet, hat gleichfalls große Ähnlichkeit mit dem Jüngsten der Tiepolokinder.⁴³

³⁷ Mariuz, A., Giandomenico Tiepolo, Venedig 1971, S. 71

³⁸ Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98 S. 84 Abb. S. 85

³⁹ Andrés Úbeda de los Cobos gab in einem persönlichen Gespräch im Sommer 2000 zu bedenken, dass wenn dieses Porträt wirklich von Lorenzo Tiepolo stammen sollte, dann hätte man es mit einem „Ölmaler“ und einem „Pastellmaler“ Lorenzo Tiepolo zu tun, der je nach Technik unterschiedlich vorgeht.

⁴⁰ J.B. Shaw, *Disegni veneti della collezione Lugt*, Venedig 1981, S. 70 Abb. 80; bereits von Sack 1910, S. 344 Abb. 232 erwähnt. Thiem, in: Ausst.kat. Würzburg 1996, Bd. 2, S. 115 Abb. 1

⁴¹ Precerutti-Garberi 1967, S. 45 Abb. 3. Zu dem Thema Lorenzoporträts siehe auch Thiem 1993, S. 142 u. S. 149 Anm. 42

⁴² Ausst.kat. *A Gift to America: Masterpieces of European painting from the Samuel H. Kress Collection* Raleigh, North Carolina Museum of Art 1994, Raleigh u.a. O. 1994, Abb. S. 246 Nr. 47

⁴³ Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke, Berlin 1998, Abb. S. 403

Für den *Jüngling mit Schwert* auch *David* benannt, dürfte der hübsche Nachkömmling der Familie ebenfalls Modell gestanden haben.⁴⁴

Auch auf dem Gemälde *Die letzte Kommunion der heiligen Luzia* in SS. Apostoli in Venedig von 1748-50 könnte Lorenzo Tiepolo das Modell abgegeben haben.⁴⁵

Die charakteristischen Merkmale sind das rotgoldene gelockte Haar mit dem herzförmigen, in der Mitte der Stirn auffallend tief ins Gesicht reichenden Haaransatz und den deutlich ausgeprägten „Geheimratsecken“, die hochgezogenen Augenbrauen über weit auseinanderstehenden Augen, die kurze Oberlippe über recht vollen Lippen, deren Enden etwas noch oben weisen und die großen, leicht abstehenden Ohren.

Ich halte dafür, dass sogar noch in den letzten Bildern des Vaters wie der *Stigmatisation des hl. Franz von Assisi* im Prado-Museum zu Madrid der Sohn für die bezaubernde Engelsgestalt Pate gestanden hat.⁴⁶ (Siehe Abbildung 4). Auch die anderen Engel der späten Werke des Vaters, beispielsweise in *Flucht nach Ägypten im Boot*⁴⁷ oder *Abraham und die Engel*⁴⁸ könnten auf die Person Lorenzos zurückzuführen sein. Seit den 40er Jahren und dann zunehmend in den beiden darauffolgenden Dezennien – also während seines ganzen Lebens - wurde sein Abbild häufig von

den beiden älteren Tiepolo in die Bildkomposition eingebaut.⁴⁹ Die Eitelkeit des hübschen Jungen und später dann jungen Mannes und natürlich auch die leichte und kostenlose Verfügbarkeit als Modell leisteten dieser Wahl Vorschub.

Meines Erachtens ist ein Brustbild von Lorenzo Tiepolo in dem Deckenfresko des Kaisersaals in Würzburg „Apollo führt dem Genius des Deutschen Reiches die Braut Burgund zu“ versteckt. Gemeint ist der schöne Jüngling am Fuße des Thrones des *Genius Imperii*, direkt hinter dem Genius Frankens. Die Ähnlichkeit und das Alter sind ein Argument, aber ein zweites findet sich in der Tatsache, dass im Entwurf diese Figur noch fehlt.⁵⁰ Anders als die allegorischen Figuren blickt dieser junge Mann ernst und wie in Erwartung einer großen persönlichen Zukunft - sozusagen unter den Fittichen von Fama - auf die bewundernd staunenden Betrachter hinab. Es zeugt von dem immensen Selbstbewusstsein der venezianischen

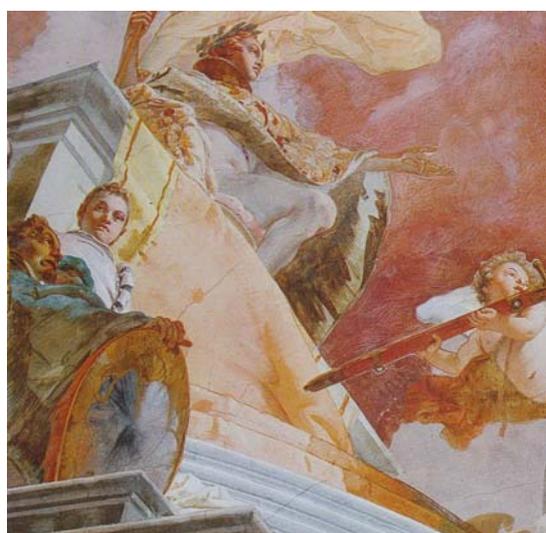


Abbildung 9: G.B. Tiepolo, Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Kaisersaals in der Würzburger Residenz, 1751

⁴⁴ Ausst.kat. *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo*, Mestre 1997/98, S. 54/55 m. Abb. , Öl/Lw 60 × 45 cm, Privatsammlung , wird dort auf die späteren 50er Jahre datiert.

⁴⁵ Ausst.kat. *The Glory of Venice* London/Washington 1994/95, S. 204 Abb. 118

⁴⁶ Gemin/Pedrocco, Tiepolo 1995, S. 198 Abb. 133 , S. 259 Nr. 521, Öl/Lw 278 × 153 cm

⁴⁷ Gemin/Pedrocco 1995, S. 205 Abb. 138 , S. 259 Nr. 531, Öl/Lw 57 × 44 cm, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antigua

⁴⁸ Gemin/Pedrocco 1995, S. 210 Abb. 141, S. 259 Nr. 535, Öl/Lw 57 × 42 cm, Pedrola, Herzogliche Sammlung von Villahermosa

⁴⁹ Die Liste der Werke von Giovanni Battista und Giandomenico Tiepolo in denen Lorenzos Bildnis vorkommt, ließe sich noch um zahlreiche Beispiele erweitern. Allerdings ist nicht jeder Fall so klar wie die bereits genannten. Besonders Domenico hat von der Möglichkeit des kostenlosen Modells in Gestalt seines jüngeren Bruders oft Gebrauch gemacht. Die Ausführungen von Christel Thiem im Würzburger Ausst.kat. 1996 Bd. 2, S.114 möchte ich um noch ein Beispiel ergänzen, nämlich die Figur des Waisen in *il beato Girolamo Miani e gli orfani* in der Ca' Rezzonico aus den späten 40er Jahren., Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 56 Abb. 57

⁵⁰ Büttner, F., Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken in der Residenz zu Würzburg, Würzburg 1980, *modello* für den Kaisersaal in der Stuttgarter Staatsgalerie Abb. S. 14 oben. Die Abbildung des Deckenfreskos befindet sich auf Seite 16/17 ; Ausschnitte mit dem Detail S. 18. Und S. 20

Künstlerfamilie, ihren jüngsten, zweifelsohne begabten Spross an so exponierter Stelle zu positionieren.

Auffällig ist auch, dass er nicht zusammen mit seinem Vater und seinem älteren Bruder im Treppenhausfresko wiedergegeben wurde.⁵¹ Vielleicht stand dem Halbwüchsigen diese Ehre noch nicht zu. Verschiedentlich wurde darauf aufmerksam gemacht, dass sich ein Porträt Lorenzos hinter der Figur des reich gekleideten Pagen links von der Allegorie der Malerei versteckt.⁵² Ich halte es für wahrscheinlicher, dass sein Kopf verschattet zwischen dem Pagen und der *Pittura* zu finden ist. Es hat den Anschein, als wollte man Lorenzo, der damals in Würzburg ganz am Beginn seiner Karriere stand, dem kunstsinnigen Mäzen, Fürstbischof Karl Philipp von Greiffenklau in dem wohlhabenden Franken und seinem Hof den vielversprechenden Maler und Graphiker wärmstens empfehlen.⁵³ So wie er hinter dem Schild des Genius Frankens und unter dem Szepter des *Genius Imperii* angeordnet ist, unterliegt er förmlich dem Schutz und der Befehlsgewalt derselben. Heute würde man von einer geschickt lancierten PR-Massnahme sprechen.⁵⁴ Dass zumindest Lorenzos zeichnerische Aktivitäten in Deutschland umfangreich waren, belegen die vielen Hinterlassenschaften im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg.⁵⁵

Im Thronsaalfresko in Madrid ist Lorenzo Tiepolo in der südöstlichen Ecke über der Signatur *Tiepolo F*, neben den Indianern, zu erkennen. Mit dem ausgestreckten Zeigefinger der linken Hand verweist er auf die Unterschrift. Whistler geht von einem Selbstporträt aus und legt dar, dass er sich damit stolz auf eine starke Mitarbeit an dem Thronsaalfresko bezieht.⁵⁶ Die aktive Beteiligung Lorenzos an den Randfiguren des größten Saales im *Palacio Nuevo* ist offensichtlich. Er erscheint denn auch ein weiteres Mal: Zwischen den Männern mit Stoffrollen schaut er hervor und nimmt Kontakt mit dem Betrachter auf.



Abbildung 10: Detail aus dem Thronsaalfresko des *Palacio Real* zu Madrid

Sicher lassen sich einzelne Figuren im äußeren Bereich des Freskos seinem Pinsel zuordnen, aber entscheidender und schwieriger ist es doch, zu beurteilen, wer die Vorlagen für die innovativen Personifikationen der Spanischen Provinzen geschaffen hat. Ist es denkbar, dass sie auf Lorenzos Ideen, die er vermutlich mit Hilfe von spanischen Freunden und Kollegen entwickelt hat, zurückgehen und der Vater seine Zustimmung gegeben hat? Es scheint, dass innerhalb der Familienwerkstatt Lorenzo viel stärker als sein älterer Bruder eine Einzelrolle gespielt hat, denn warum sonst ist er zweimal alleine und Giandomenico nur zusammen mit seinem Vater in den großen Fresken von

⁵¹ Büttner 1980, Abb. S. 131

⁵² Ch. Thiem, „Lorenzo, der Jüngste der Künstlerfamilie Tiepolo, in: Ausst.kat. Würzburg 1996, Bd. 2, S. 114. Abbildung im Ausst.kat. Würzburg 1996 Bd. 1 Tafel 8; Büttner 1980, Abb. 125, 126 u. 128

⁵³ Büttner 1980, S. 35 f. beschreibt die luxuriöse Unterbringung, Verpflegung und die exorbitante Bezahlung der berühmten Künstler. E. Schmidmaier-Kathke „Der Auftrag des Fürstbischofs Greiffenklau. Ein entscheidender Schritt in der internationalen Karriere des Malers“, in: Internationale Kongressakten 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 431 – 437, führt aus, dass den drei Tiepolo und einem Diener fünf Zimmer zur Verfügung standen (S. 431). Die großzügige Bewirtung fand an der Kavaliertafel, der zweithöchsten nach der fürstlichen Tafel statt. 1751 nahmen Giambattista und Giandomenico an einem Faschingsball teil, was für ihre Integrierung dort spricht (S.435)

⁵⁴ Der lockere Umgang Giovanni Battista Tiepoulos mit seinen metaphysischen Gestalten wird hier einmal mehr sichtbar. Im fortschreitenden 18. Jahrhundert allgemein und bei Tiepolo im Besonderen lassen sich zunehmend uneindeutige Sinnbilder feststellen. Was die Repräsentationsräume im *Palacio Real* in Madrid betrifft, wo das Phänomen der ikonographischen Ungenauigkeit bzw. Mehrdeutigkeit besonders eklatant auftritt, wird das noch zu zeigen sein; ein anderes Beispiel wäre Antonio Canova, s. W. Busch, Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, S. 232.

⁵⁵ Ch. Thiem, Ein Zeichnungsalbum der Tiepolo in Würzburg, München 1996

⁵⁶ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 43 f., S. 44 Abb. 19

Madrid und Würzburg zu sehen?

2.2.3 Philosophenbüsten

Doch zurück zu den Anfängen: Bei Fiocco finden wir zwei schön ausgeführte Gesichtsstudien.⁵⁷ Die 24,4 mal 17 Zentimeter großen Blätter sind „Io Lorenzo Tiepolo“ signiert und erinnern in ihrer exakten Ausführung, dem altertümlichen Kostüm und dem Ausdruck an deutsche oder niederländische Kunst des 16./ 17. Jahrhunderts.

Meiner Meinung nach gehören die beiden Köpfe zur Gruppe der Philosophenbüsten, an deren Erstellung der junge Tiepolo großen Anteil hatte. Knox hat den verdienstvollen Versuch einer Rekonstruktion der komplizierten Entstehungsgeschichte der *teste* vorgenommen und sie in fünf Sets eingeteilt, die er mit Großbuchstaben gekennzeichnet hat. Die circa 1757 entworfenen Modellköpfe des Vaters (Set A) wurden serienweise von den Söhnen kopiert. Von Interesse in diesem



Abbildung 11: Domenico Tiepolo: Bildnis eines Mannes mit orientalischem Kostüm, Öl/Lw, 61 × 50,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Zusammenhang ist, dass Set E wahrscheinlich von Lorenzo in Madrid gemalt worden ist nach den Ölbildern von Domenico, denen wiederum Radierungen nach Vorlagen des Vaters vorausgegangen waren, welche Lorenzo (bei Knox als Set B und C bezeichnet) bereits vorher kopiert hatte (siehe den zu Beginn zitierten Lexikonartikel von Ceán Bermúdez über Domenico Tiepolo!). In allen Fällen handelt es sich um kleinformatige Ölgemälde auf Leinwand.⁵⁸ Christel Thiem erwähnt ein Pastell eines alten Mannes in pelzbesetztem Mantel und Barett, 63 mal 57 Zentimeter groß in Schweizer Privatbesitz, das sich in diese Reihe fügt.⁵⁹

Das mit 61 mal 50,5 Zentimetern recht große Bildnis eines Mannes mit orientalischem Kostüm im Besitz der Berliner Gemäldegalerie wird unter dem Namen des Älteren der beiden Brüder geführt, ließe sich aber nach meinem Dafürhalten sehr wohl auch Lorenzo zuschreiben. Die dunkle Umrahmung der Iris, die feine Zeichnung der Augenbrauen und Barthaare und der

⁵⁷ G. Fiocco, G. „Lorenzo Tiepolo“, in: Bollettino d'Arte 5,1, 1925, S. 17-28, S. 20 Abb. 1 u. 2

⁵⁸ G. Knox, G., „*Philosopher Portraits* by Giambattista, Domenico and Lorenzo Tiepolo“, in: The Burlington Magazine 117, 1975, S. 147-155. Der Autor bildet unter anderem je ein Bild aus den drei von Lorenzo geschaffenen Sets ab, darunter Abb. 37, Testa I.15C den 'Mann mit Buch', 41 × 38 cm im Mainfränkischen Museum zu Würzburg; Abb. 44, Testa I.27B, 'Mann mit Buch', 60 × 50 cm, Baltimore Museum of Art; Abb. 46, Testa I.29E, 58 × 48 cm, Collection Giuseppe dell'Agnesse, Maron de Brugnera, Friuli. S. 152 verweist der Autor auf Mr. Byam Shaw, der ein Porträt des Vaters von Lorenzo erwähnt, das den Philosophenbüsten vorangestellt werden sollte. Im Appendix werden weitere Informationen zu einzelnen „Köpfen“ mitgeteilt.

In der *Biblioteca Civica* von Bassano del Grappa befindet sich die *Raccolta di teste numero trenta dipinte dal Sigr Gio. Batta Tiepolo Pittore Veneto al serviggio di S. M. C.: Morto in Madrid l'anno 1770 incise da Gio. Domenico suo Figlio divise in due libri*. In Giuseppe Pavanello, *Canova collezionista di Tiepolo*, Monfalone 1996, führt auf den Seiten 50 bis 65 38 Nummern mit Zeichnungen des Vaters auf unter Angabe des Aufbewahrungsortes, der Maße, der Bibliographie und mit vielen Abbildungen. S. auch Abb. 32 u. 33

Es bedarf dringend einer neuen dezidierten Studie zu diesem Themenkomplex! Wenn sich herausstellte, dass Lorenzo in größerem Stile in Öl gemalt hat, wäre das ein Ansatz, der auch mehr Licht in die umstrittenen Bilder mit Frauenbüsten brächte

⁵⁹ Thiem 1993, S. 143 u. S. 144 Abb. 14. Da die vielen populären „Philosophenporträts“ offensichtlich für den freien Kunstmarkt geschaffen worden waren, sind wahrscheinlich noch nicht alle erfasst und es werden noch mehr von ihnen auftauchen.

Schattenwurf des Turbans sind solche stilistischen Indizien.⁶⁰ De facto ist bei dieser Art von Gemälden die Entscheidung äußerst problematisch.

In der im Winter 1997/98 gezeigten Lorenzo Tiepolo-Ausstellung in Mestre waren zu dem Komplex der Philosophenköpfe in Öl außer dem bereits erwähnten Orientalen mit Buch aus dem Mainfränkischen Museum in Würzburg (41 × 38 cm) einer Kopie nach einem väterlichen Modell⁶¹ und der Büste eines alten Orientalen (44 × 38 cm) in einer Privatsammlung⁶² noch der Kopf eines Orientalen mit Buch und eines anderen mit einem Globus zu sehen, beide Bilder 67 mal 48 Zentimeter groß und im Museo di Ca' Rezzonico befindlich.⁶³ Gerade im Bereich der fantastischen Köpfe gibt es größte Schwierigkeiten bezüglich der Zuschreibung an einen der Tiepolo (bei schwächeren Exemplaren sollten auch die übrigen Mitarbeiter des Ateliers berücksichtigt werden).

In der Ausstellung in Cambridge (Massachusetts) und New York aus den Jahren 1996 und 1997 war eine wunderschöne Zeichnung mit roter Kreide eines bärtigen alten Mannes von Giambattista zu sehen. Sie diente als Vorlage für eine Radierung der *Raccolta di teste*. Wie Aikema in dem Katalogtext schreibt, umfasste die Serie 60 Drucke und wurde von Domenico in den Jahren 1773-1774 publiziert.⁶⁴ Ursprünglich waren nur 40 Blätter vorgesehen gewesen, wovon 37 bereits vor der Abreise nach Spanien von Domenico vorbereitet worden waren. Da zwei gemalte Phantasieporträts von Orientalen die Inschriften *Diogenes* und *Pitagoras* tragen, wird davon ausgegangen, dass es sich bei der Reihe um eine Philosophengalerie handelt. Dass sich die Venezianer dabei von Rembrandt und Castiglione inspirieren ließen liegt nahe, zumal Vater und Sohn Graphiken der beiden berühmten Künstler besaßen.⁶⁵

2.2.4 Frauenbüsten

Im *El Paso Museum of Art* in Texas hängen zwei 66 mal 52 Zentimeter große Pastelle. Bei der Frau mit Pelz, auch Allegorie des Winters betitelt und einer jungen Frau mit Papagei soll es sich um Kopien nach Bildern des Vaters handeln.⁶⁶ War Giovanni Battista Tiepolo wirklich gerade mit einem Auftrag der russischen Kaiserin Elena Petrovna, ihr weibliche Halbfiguren zu malen, beschäftigt, wie laut Tassi dem Grafen Carrara von Bergamo Mitte Dezember 1760 mitgeteilt wurde⁶⁷ und gaben sie die Vorbilder für Lorenzos Damenbüsten ab, dann hat er sie wahrscheinlich kurz vor seiner Übersiedlung nach Spanien erstellt. Möglicherweise stehen sie in zeitlichem Zusammenhang mit dem großen Deckengemälde in Öl wovon Giambattista Tiepolo am 16. März 1761 in einem Brief an Algarotti berichtet.⁶⁸ An diesen beiden Bildern wird deutlich, welche hervorragende Ergebnisse der junge Tiepolo in dieser Technik erbringen konnte und es ist nicht verwunderlich, dass er ihr treu blieb, zumal ihm die Pastellmalerei die Gelegenheit bot, sich von seinen berühmten Verwandten abzugrenzen.

⁶⁰ Kat.nr. B.67. Ich möchte dem Kurator Roberto Contini ganz herzlich dafür danken, mir das Gemälde im Depot gezeigt und ein Foto zur Verfügung gestellt zu haben.

⁶¹ Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98 S. 76 Abb. S. 77

⁶² Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98 S. 74 Abb. S. 75

⁶³ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 22 Abb. Nr. 4 (Alter mit Globus) u. Nr. 5 (Orientale mit Buch). Pedrocco setzt sich zeitlich ungefähr Mitte der 50er Jahre an.

⁶⁴ A. Rizzi, *L'opera grafica dei Tiepolo. Le acqueforti*, Milano 1971, S. 19, in Giandomenicos *Catalogo di Varie Opere ...* aus dem Jahre 1775 werden in der ersten und zweiten Edition alle 60 „Köpfe“ veröffentlicht. Die zwei Serien der *Raccolta di teste* waren bereits vor dem Jahr 1774 herausgebracht worden.

⁶⁵ Aikema, B., Ausst.kat. Cambridge/New York 1996/1997, S. 294; Abb. S. 295 Nr. 110

⁶⁶ Sharpley 1973, S. 155, 156 Abb. 296, 297; Precerutti-Garberi 1964, S. 258 Abb. 13, 14; Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98 S. 82 Abb. 83; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 27 Abb. Nr. 8 (Junge Frau mit Papagei) Das Vorbild (vom Vater?) für die Dame mit Papagei hängt in Oxford im Ashmolean Museum, Ausst.kat. Madrid 1999 Abb. Nr.7. Das andere (Vor)Bild des Vaters soll zwar 1930 auf dem Kunstmarkt aufgetaucht sein, danach hat sich dann seine Spur verloren. Lorenzos Pastell der „Jungen Frau mit Pelz“ (Allegorie des Winters) in: Ausst.kat. Madrid 1999, S. 28 Abb. Nr.9

⁶⁷ F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Mailand 1970; Chiarini 1982, S. 101

⁶⁸ M. Gemin/ F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. Leben und Werk*, München 1995 (italien. Originalausg. 1993)

Die erste Einzelausstellung mit Werken von Lorenzo Tiepolo schrieb dem Maler ein Ölbildnis einer Maskierten (62,2 × 50,8 cm) in einer Privatsammlung zu, das am 16. Mai 1996 unter der Nummer 75 in New York bei Sotheby's versteigert wurde. Während Knox die Meinung vertritt, dass es noch vor der Spanienreise entstanden ist, plädiert Pedrocco für den Spanienaufenthalt als Entstehungszeitraum.⁶⁹ Die Qualität ist nicht gerade überzeugend und das scheint auch der Grund dafür gewesen zu sein, dass es nicht in den Madrider Katalog mit aufgenommen wurde.

Ein weiteres Porträt eines Edelmannes mit Hund in der Mailänder Sammlung Crespi-Morbio teilt mit den meisten anderen der hier erwähnten Werke das Schicksal, dass nähere Informationen über den Auftraggeber, den Zeitpunkt der Ausführung oder die Bezahlung fehlen. Das Bild wurde auch nicht in der Ausstellung in Mestre gezeigt.⁷⁰

2.2.5 Die Graphiken Lorenzo Tiepolos

2.2.5.1 Porträts

Die Albertina in Wien besitzt eine Kreidezeichnung von Lorenzo Tiepolo, welche Carlo Goldoni wiedergibt. Sie diente Pitteri als Stichvorlage und wurde in die venezianische Ausgabe der Komödien des Dichters von 1761 aufgenommen.⁷¹

Thiem bildet des Weiteren eine kleine Zeichnung mit dem Porträt Francesco Algarottis des Berliner Kupferstichkabinetts ab.⁷² Bei einem Vergleich mit dem Schweizer Pastellmaler Jean-Etienne Liotard, der denselben Grafen porträtiert hatte, wird die Anlehnung des jungen Venezianers an den damals schon berühmten Maler deutlich.

2.2.5.2 *Capricci*

Unser junger Maler beschränkte sich aber nicht nur auf die Pastelltechnik oder den Kreidestift, nein, es sind auch Federskizzen mit Sepiakolorierung von ihm bekannt. Die 28 mal 20 Zentimeter große, doppelseitig gestaltete Graphik wäre wahrscheinlich einem seiner berühmteren Verwandten zugeschrieben worden, stünde da nicht die Unterschrift *Lorenzo Tiepolo del. Venet.*⁷³ Das flüchtig hingeworfene *Capriccio*, das auf der Vorderseite eine Pyramide und eine kopflose Statue im Hintergrund zeigt, vor der ein Satyr von hinten zu sehen ist, sowie eine Mutter mit verängstigtem Kind, die links aus dem Bild an einer Urne vorbeischieben, gibt sich ebenso rätselhaft wie die *Scherzi* und *Capricci* des Vaters.⁷⁴ Bemerkenswert ist dabei, dass nach dem jetzigen Wissensstand kein direktes Vorbild existierte.

Die Rückseite gibt einen Soldaten wieder, der vor derselben kopflosen Statue kauert und eine Frau mit Kind auf dem Arm, begleitet von einem Pferd und einem Hund, die sich ihm nähern. Vier weitere Zeichnungen dieser Art aus dem Themenbereich der Nekromantie und ähnlich im Format ord-

⁶⁹ Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 86 Abb. S. 87

⁷⁰ Precerutti Garberi 1967, S. 50, S. 48 Abb. 7, S. 57 Anm. 13. Von Carlo Gamba, „La raccolta Crespi Morbio“, in: *Dedalo* 4, 1924, S. 535-554, Abb. S. 545 noch als ein Giovanni Battista Tiepolo zugeschriebenes Werk erwähnt, S. 552

⁷¹ Sack 1910, S. 343 u. Thiem 1993, S. 145 Abb. 18; Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 120, Abb. S. 121. Die beiden folgenden Seiten stellen in Text und Bild auch den Stich von Marco Pitteri und das gemalte Vorbild von Alessandro Longhi (S. 70, Abb. S. 71) dar.

⁷² Thiem 1993 S. 144 u. S. 145 Abb. 16

⁷³ Fiocco 1925, S. 21 Abb. 3 u. Thiem 1994, S. 319ff., S. 323 Abb. 15, S. 324 Abb. 16 u. S. 343 Kat.nr. 6. Würzburg, Martin von Wagner-Museum, Inv.nr. 7925 Feder, braune Tusche, braune Kolorierung über schwarzer Kreide. Thiem hält die Signatur nicht für autograph. Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 102 f. mit Abbildungen und weiteren bibliographischen Angaben.

⁷⁴ Die *Capricci* bestehen aus 10 Blättern à 14 × 18 cm und sind bis 1743 entstanden. Die *Scherzi* umfassen 22 Blätter à 22 × 18 cm und sind in den darauffolgenden Jahren geschaffen worden. F. Büttner, „Tiepolo e la tradizione del Capriccio“, in: *Internat. Kongressakten, Venedig u.a.O. 1996*, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 153-158, S. 153

net Thiem Lorenzo zu. Sie zeigen eine andere Facette seiner Kunst und beweisen, dass der junge Venezianer nicht nur auf Porträts und Genre spezialisiert war. Leider ist die Frage der Datierung noch ungeklärt, obwohl der Aufbewahrungsort der Graphik und die Datierung der *Capricci* und *Scherzi* des Vaters in die 1740er und frühen 50er Jahre die Würzburger Zeit nahe legen.⁷⁵ Heinrich Modern weist darauf hin, dass Domenico drei Graphiken von Giovanni Battista in seinem 1775 herausgegebenen Katalog mit dem gesamten Radierwerk der Familie fälschlich zu den *Scherzi di fantasia* zählt. Der Bildinhalt ist von ähnlich kryptischem Geschehen. Seine Vermutung, dass sie in Spanien entstanden sind, begründet er etwas fadenscheinig mit den Typen, dem trostlosen, vegetationsarmen Terrain und den Schlangen.⁷⁶

Der Zusatz über die Herkunft des Künstlers in der Signatur von Lorenzos *Capriccio* stellt vielleicht einen Hinweis auf die Entstehung des Werks im Ausland dar, was aber sowohl auf Deutschland als auch auf Spanien zuträfe.⁷⁷ Fünf weitere Graphiken dieser Art führt Thiem auf wo die Autorschaft von Lorenzo Tiepolo in Betracht gezogen wird.⁷⁸ Ich halte die erwogene Zuschreibung für wahrscheinlich. Die uneinheitliche Provenienz der Blätter lässt weiterhin die Frage nach dem Entstehungsort und dem Zeitpunkt ihrer Erfindung offen, wenn auch das Lebensalter des Künstlers für die spanische Epoche spricht.

Die Bedeutung dieser enigmatischen Graphiken ist nach wie vor ungeklärt. Der Ort der Handlung und der Zeitrahmen werden nicht klar definiert; ebenso wenig die Handlung selbst. Andeutungen von Pyramiden, Altären und antiken Sarkophagen, Urnen oder Krügen sowie das Auftreten von Magikern aber auch jungen Leuten, die in der Regel staunend, schauend, zeigend oder erschrocken dargestellt werden, geben Hinweise auf den Gnostizismus, der bei der Motivwahl wohl eine Rolle gespielt hat.

Zum einen gab es die Vorbilder aus dem 17. Jahrhundert wie Salvator Rosa, Giovanni Benedetto Castiglione und andere,⁷⁹ zum anderen gab es um Tiepolo herum auch einige Zeitgenossen, die sich

⁷⁵ Im Ausstellungskatalog Venedig-Mestre 1997/98, S. 102, wird die Entstehungszeit in die Würzburger Epoche, also die Jahre 1750 – 1753 verlegt. Eine ausführliche Diskussion findet man bei A. Rizzi, *L'opera grafica* (engl. Ausg.: *Etchings*) 1971, S. 13 ff. Hier wird auch die Frage aufgeworfen, ob alle Scherzblätter vollendet sind und ob sie vielleicht später von den Söhnen teilweise nochmals überarbeitet wurden. Immerhin enthält die zweite Edition des graphischen Werks der Tiepolo, herausgegeben von Domenico, neun *Scherzi* mehr! Rizzi 1971, S. 19

⁷⁶ H. Modern, *Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie*, Wien 1902, S. 44

⁷⁷ Fast das ganze 18. Jahrhundert hindurch war es in Spanien üblich gewesen, sich Künstler aus dem Ausland kommen zu lassen. Sie genossen dort ein hohes Prestige und Gehalt. Bei der Menge an ausländischen Künstlern war nicht jeder bekannt, so dass der Zusatz vielleicht nötig war.

⁷⁸ Thiem 1994, S. 322, Kat.nr. 7 – 11, Abb. 19 – 23:

Kat.nr. 7, Amerikanische Privatsammlung, 29 × 22 cm, Feder, braune Tusche, braune Kolorierung über schwarzer Kreide, zeigt nur skizzenhaft zwei orientalisches anmutende Männer vor einem Obelisk. Im linken Vordergrund eine auf dem Boden sitzende nackte Rückenfigur; im Hintergrund ein Sarg.

Kat.nr. 8, Verbleib unbekannt, 29 × 20,4 cm, Feder, braune Tusche, braune Kolorierung über schwarzer Kreide. Zu sehen sind Figuren vor einem Obeliken mit der Aufschrift „SPQ[R]“; rechts vorne eine sitzende Rückenfigur, dahinter eine Art Mensa mit einem Globus (?).

Kat.nr. 9, Privatsammlung, 29,5 × 20 cm, Feder, braune Tusche, braune Kolorierung über roter Kreide. Zwei Figuren vor einem Obeliken zeigen auf zwei Krüge mit einer Schlange. Im Hintergrund erkennt man eine Parklandschaft.

Kat.nr. 10, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Inv.nr. I 168, 21,5 × 29,4 cm, Feder, braune Tusche, graue Kolorierung über roter Kreide, Figuren über einem Grab. Von Giorgio Vigni 1959 Lorenzo zugeschrieben. Vgl. auch Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 104 f. mit Abb.

Kat.nr. 11, New York, The Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection, Inv.nr. 1975.1.501, 20,5 × 30,3 cm, Feder und braune Tusche, braune Kolorierung über schwarzer Kreide. Magier an einem Altar. Wie auch in allen anderen Blättern ist im Hintergrund eine alte geborstene Tanne zu erkennen. Erst Giambattista, dann Domenico und schließlich von James Byam Shaw Lorenzo zuerkannt.

⁷⁹ Der mit der Familie Tiepolo bekannte Venezianer und Kunstgelehrte Antonio Maria Zanetti (1679-1767) besaß Graphiken von Künstlern aus dem 17. Jahrhundert wie Juseppe de Ribera, Salvator Rosa, Stefano della Bella und Giovanni Benedetto Castiglione, Ausst.kat. Paris, Musée du Petit Palais *Giambattista Tiepolo 1696 – 1770* Paris 1998/99, S. 279.

mit ähnlichen Themen in ihren Graphiken beschäftigten. Zum Vergleich möchte ich nur eine Tuschzeichnung von Charles-Francois de la Traverse (1726-1780) heranziehen, die den großen Vorteil hat, dass auf ihrer Rückseite eine ausführliche Beschreibung des Dargestellten gegeben wird, obwohl auf dem Blatt selbst nur ein alter und ein junger Mann am Fuße einer Statue zu sehen sind. Der Text lautet: „*Maximus d’Ephèse pour initier Julien dans les mistères de la Théurgie le conduit dans les souterrain du Temple et lui fait voir des Spectres que Julien dessigne d’un signe de croix.*“ Gemeint ist Julian der Abtrünnige (331-363), Halbbruder von Konstantin und sein Mentor Maximus, der das Christentum ablehnte angesichts der Bewunderung für die griechisch-römische Zivilisation und ihren Idealen. Die amerikanische Kunsthistorikerin Alisa Luxenberg ist der Meinung, dass sich hier schon romantische und klassizistische Tendenzen zeigen.⁸⁰

Wenn die Venezianer den französischen Kollegen nicht schon in den 50er Jahren kennen gelernt haben, als sich dieser in Italien aufhielt, so haben sie spätestens in Madrid seine Bekanntschaft gemacht, wo er sich seit 1759 aufhielt. Sollten sich die Tiepolo durch ihre Art und Weise der Darstellung der heidnischen Antike in den genannten Zeichnungen und Graphiken, die besonders in Lorenzos Fall aufgrund der flüchtigen Ausführung eher privaten Charakter gehabt zu haben scheinen, mokiert haben über eine fanatische Verehrung der Antike, wie sie von Winckelmann und Mengs vor den Ausgrabungsstücken in Süditalien praktiziert wurden?

Bernard Aikema ist von der Zuschreibung Christel Thiems einer Serie von Zeichnungen im Museo Bardini von Florenz, wo es zum Teil um Kopien nach Vorbereitungsstudien des Vaters für die *Villa Loschi* geht, weniger überzeugt. Zwei Gruppen von Zeichnungen können aber nach seinem Dafürhalten mit Fug und Recht Lorenzo zugeschrieben werden, und das sind eine Reihe von Federstudien mit Variationen zu Giambattistas Radierungen mit *Capricci* und *Scherzi* und Kreidezeichnungen mit fast ausschließlich männlichen Köpfen.⁸¹

2.2.5.3 Weitere Graphiken

Da keine Historienbilder von Lorenzo bekannt sind, ist es unmöglich, ihm Kreidestudien zuzuschreiben, die sich auf diese Bilder bezögen.⁸²

Von den letzten großen Projekten im Veneto, den Freskodekorationen in der Ca’Rezzonico und in der Villa Valmarana sind nur einige wenige Federzeichnungen von Giambattista erhalten. Auch aus der spanischen Zeit hat sich wenig Graphik erhalten. Aikema schließt daraus, dass die Werkstatt und ihre didaktische Aktivität in Spanien reduziert war.⁸³ Von Giandomenico Tiepolo kennt man bislang nur eine Radierung aus seiner spanischen Schaffensperiode, nämlich „die Vision des heiligen Pascual Baylon“ nach einem Gemälde Giambattistas für die Konventskirche von Aranjuez.⁸⁴

2.2.5.4 Die Radierungen

Die Radierungen Lorenzos nach Kompositionen seines Vaters für Deckenbilder oder Staffelei-gemälde werden am besten in dem Werk *Le peintre-graveur italien* von Alexandre de Vesme,

⁸⁰ A. Luxenberg „Figaros and Free Agents: Some Perspectives on French Painters in Eighteenth-Century Spain“, in: Ausst.kat. *Painting in Spain in the Age of Enlightenment*, hrsg. v. R. Kasl/ S. Stratton, New York 1997, S. 39-64, S. 51, Zitat S. 62 Anm. 71, Abb. S. 51 Nr. 9

⁸¹ Ausst.kat. Cambridge (Mass.)/ New York 1996/97, S. 246, Abb. 113 u. 114. Der Autor, B. Aikema, gibt in Anmerkung 48 zu bedenken, dass die *ricordi* nach Pastellen, Kreidezeichnungen aus der spanischen Periode wie bei Thiem 1994, S. 338 nachzulesen, eine weitere separate Kategorie abgeben.

⁸² Aikema, Ausst.kat. Cambridge/ New York 1996/1997, S. 246, s. auch Anm. 50

⁸³ Aikema, Ausst.kat. Cambridge/ New York 1996/1997, S. 247. Vielleicht sind verschiedene Studien mit nach Spanien genommen worden und dort verschollen. Die Parallelen der Madrider Vogeldecke mit Teilen der Ca’Rezzonico- und Valmaranafreskierung ist denn auch am größten.

⁸⁴ G. Marini, „Novità per Lorenzo Tiepolo incisore“, in: Internat. Kongressakten, Venedig u.a.O. 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, S. 99-103, S. 101 u. S. 102 Anm. 13

Mailand 1906, abgehandelt. Er stützt sich dabei auf den 1775 von Domenico Tiepolo veröffentlichten Katalog mit dem gesamten graphischen Werk der Familie. Die neun von dem jüngsten Familienmitglied radierten Arbeiten stammen allesamt aus den späten 50er und frühen 60er Jahren. Diese Beobachtung legt die Vermutung nahe, dass die Graphiken jeweils kurz nach der Vollendung der Vorbilder entstanden sind. Noch bevor die Originale in Form von Ölgemälden oder *modelli* das Studio verließen, wurden einige von ihnen mit der Radiernadel festgehalten. Die Nummerierung möchte ich der Übersichtlichkeit wegen von de Vesme (S. 440 und 441) übernehmen.

1. „**Anna und Joachim bringen Maria dem Heiligen Vater dar**“ oder auch „*die Vision der heiligen Anna*“ genannt. Das Originaltableau von 1759 war für den Konvent der Benediktinerinnen in Cividale bestimmt. Stilistische Abweichungen in der Endausführung vom Entwurf legen das Eingreifen von Domenico Tiepolo nahe.⁸⁵
2. „**Das Wunder des heiligen Antonius von Padua**“, auch *die Wunderheilung des zornigen Sohnes* genannt.⁸⁶ Das Altarbild in der Pfarrkirche von Mirano bei Mestre, in der Nähe des Landhauses der Familie Tiepolo, wird auf circa 1760 datiert. Die großen Veränderungen gegenüber dem *modelletto* in der Landesgalerie des Niedersächsischen Landesmuseums von Hannover werden auf die Mitarbeit Domenicos zurückgeführt, die in diesem Fall sogar nachgewiesen ist. Somit finden wir hier ein gutes Beispiel für die Arbeitsaufteilung in der Werkstatt. Der Vater arbeitete die Idee aus, der älteste Sohn setzte sie als Gemälde um und der Jüngste fertigte danach die Radierung an.
3. „**Die heilige Thekla betet zu Gott, Este von der Pest zu befreien**“. Das für den Hauptaltar des Domes zu Este geschaffene Retabel aus dem Jahre 1759 gehört zu den berühmtesten Ölbildern von Giovanni Battista Tiepolo.⁸⁷
4. bis 6. gibt drei Szenen aus der *Villa Valmarana* nach Torquato Tassos Epos *Gerusalemme liberata* wieder, nämlich „**Guelfo und Ubaldo überraschen das Liebespaar Rinaldo und Armida**“, „**Rinaldo spiegelt sich im Schild, das Ubaldo ihm vorhält**“ und „**Rinaldo verlässt Armida**“. ⁸⁸ Bei dem Großprojekt der Ausschmückung der *Palazzina* und der *Foresteria* handelt es sich um eine Gemeinschaftsarbeit von Giovanni Battista und Domenico. Ein Mitwirken Lorenzos wird in der Sekundärliteratur nirgendwo erwähnt, wurde aber meines Wissens auch noch nie näher untersucht.

Die drei letzten Nummern beruhen auf drei Entwürfen des Vaters zu geplanten Deckenbildern für Russland.⁸⁹

7. „Die Verherrlichung der Herrschertugenden“, ⁹⁰ auch „Monument zum Ruhm der Helden“ titulierte ⁹¹ oder „**Die Pracht der Fürsten**“.⁹²
8. „**Eine Göttin erscheint einem Krieger**“
9. „**Triumph der Venus**“

⁸⁵ G. Piovene/ A. Pallucchini, L'opera completa di Giambattista Tiepolo, Milano 1968, Nr. 257

⁸⁶ Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts ihre Auftraggeber und ihre Sammler. Ausst.kat. im Forum des Landesmuseums Hannover u. im Kunstmuseum Düsseldorf 1991/92, Hannover 1992, S. 242 Nr. 77

⁸⁷ Piovene/ Pallucchini 1968, Nr. 248

⁸⁸ Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 128 f. Marini 1998, S. 100, datiert *Rinaldo che abbandona Armida* nach einer Supraporte für die Münchner Residenz ungefähr auf das Jahr 1752 und damit zeitlich an erster Stelle.

⁸⁹ Rizzi 1971, Kat. Nr. 228 - 230

⁹⁰ Sack 1910, S. 344

⁹¹ A. de Vesme, Le Peintre- Graveur Italien, Mailand 1906, S. 443. C. Whistler, C., „Domenico Tiepolo and his Contemporaries“, im Ausstellungskatalog *The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century* London, Academy of Art/ Washington, National Gallery of Art, London 1994, Abb. 240, datiert auf ca. 1759; I. Artemieva, Abb. S. 88

⁹² von Domenico in seinem Katalog *Catalogo di varie Opere* von 1775 unter Nr. 43 aufgeführt, *Magnificenza de Principi*. In *Petroburgh*, nach Sack, S. 345; Schulze-Altcappenberg, S. 87

Exkurs: In Petroburgh? Die nicht ausgeführten Plafonds für Russland

These: Die Radierungen folgen nicht Gemälden für den Kanzler Graf Voronzov



Abbildung 12: Radierung Nr.7: „Die Pracht der Fürsten“, 66,7 × 49,9 cm, Madrid, Biblioteca Nacional

Cattalogo mehrere Irrtümer enthält. Außerdem sollte nicht vergessen werden, dass auch andere Mäzene in Sankt Petersburg, beispielsweise die Zarin, an dem großen Venezianer Interesse hatten.

Warum ich nicht der Meinung bin, dass es die jeweiligen Deckenbilder zu Graphik Nummer 7 „Die Pracht der Fürsten“ und Nummer 9 „Der Triumph der Venus“ waren, die dem russischen Grafen übergeben wurden, werde ich noch darlegen. Theoretisch könnte es sich dabei nämlich auch um andere Werke gehandelt haben.

Das dritte Deckengemälde, nach Artemieva angeblich auch für den Kanzler Voronzov, das ebenfalls nicht mehr existiert, zu dem es aber die entsprechende Radierung mit dem Zusatz *In Petroburgh* gibt, ist „Herkules mit den Kentauren“, entworfen, gemalt und radiert von Domenico. Merkwürdig auch

Nach den Veröffentlichungen von Artemieva wird angenommen, dass die Radierungen auf Arbeiten für den Grafen Voronzov basieren. Ihre Forschungsergebnisse können belegen, dass aus der Tiepolowerkstatt Deckenbilder für den neuen Palast Seiner Exzellenz, Kanzler Graf Voronzov, bereits im Frühjahr des Jahres 1759 fertiggestellt worden waren und über Lübeck ihren Bestimmungsort erreichten, um schon im Sommer dann in Petersburg ihren Platz eingenommen zu haben.⁹³

Leider gibt es keine Hinweise auf den Verbleib der Werke, keine alten Photographien oder Beschreibungen der Deckenbilder; allein der Zusatz Giandomenicos - bei der zweiten Edition seiner Radierungen - „in Petersburg“ gab der Suche nach den verlorenen Werken in Russland Nahrung, obwohl Domenico



Abbildung 13: Domenico Tiepolo, „Herkules von den Kentauren gezogen“, Radierung, 69 × 50,7 cm, Madrid, Biblioteca Nacional

⁹³ I. Artemieva, „I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia, in: *Arte Veneta* 50, 1997, S. 86- 97, S. 92

hier: Genau dieses Fresko hat sich im Königspalast zu Madrid befunden, wo es aber schon einige Jahre nach seiner Entstehung nicht mehr zu sehen war.⁹⁴ Hingegen gibt es keine Spur davon in Russland.

Sollten die Deckenbilder so ausgesehen haben, wie die Radierungen sie zeigen und sollten sie wirklich nach Russland geschickt worden sein, was ich bezweifle, dann ist festzuhalten, dass große Partien fast unverändert für die Freskodekoration in Spanien übernommen worden wären. Die Radierung mit dem Obelisken könnte – abgesehen von minimalen Differenzen - auch auf der *Magnanimitas* - Gruppe des Freskos für den Thronsaal im Madrider Königspalast basieren. Lorenzo hat die Arbeit des Vaters nachgezeichnet und dann geätzt.

Radierung Nummer 7

Wenn die Radierung nicht nach dem Deckenbild für Sankt Petersburg sondern nach dem Madrider Fresko gezeichnet wurde, dann wäre die Ähnlichkeit mit dem Fresko des Vaters im Thronsaal zwar sehr groß, Details, wie die große geflügelte Figur der Fama vor der Hauptallegorie und der untere Bildteil würden dann aber erheblich von der ausgeführten Version und auch vom *modello* in Washington abweichen, was nur so zu erklären wäre, dass Lorenzo hier vielleicht auf einen, dem *modello* vorangegangenen *bozzetto* von Giambattista zum Thronsaalfresko zurückgegriffen hätte, den dieser noch vor seiner Abreise nach Spanien in Venedig Anfang 1762 hätte entworfen haben können. Die Radierung Lorenzos würde somit ein wichtiges Zeugnis für einen verlorenen Entwurf des Vaters zu diesem Projekt ablegen.⁹⁵ (Diese Graphik wird in den Kapiteln 3.4.3., 3.4.3.4., 3.4.3.6 und 4.4.5, im Zusammenhang mit dem Madrider Hauptsaal und dem entsprechenden *modello* noch einmal ausführlicher besprochen).

Radierung Nummer 8 nach einem Deckenbild des Vaters für den Chinesischen Palais in Oranienbaum

Blatt Nummer 8 trägt ebenfalls verschiedene Namen. Irina Artemieva nennt es „*Die Ruhe des Mars*“.⁹⁶ Ob es sich bei dem männlichen Helden um Mars handelt, der bisweilen bei den Tiepolo (zum Beispiel in Würzburg) zusammen mit einem Hund auftritt oder um Aeneas mit dem Wolf oder aber einen unbekanntem konkreten Feldherren, ist noch nicht geklärt. Am Neutralsten trifft der von de Vesme gewählte Titel das Bildgeschehen: ***Eine Göttin erscheint einem Krieger***.⁹⁷

⁹⁴ Antonio Ponz schreibt in Band 6 seiner *Viaje*, 3. Edition von 1793, S. 236 „*De don Domingo Tiepolo, es...la bóveda de la sala donde comen sus altezas, cuyo asunto principal es Hércules sobre un carro tirado de centauros.*“ Richard Cumberland beschreibt in *Accurate and Descriptive Catalogue of the Several Paintings in the King of Spain's Palace at Madrid*, London 1787, S. 12, Nummer 15 das Fresko ebenfalls: *Hercules in a car, drawn by centaurs. The Muses and Graces celebrate his victory*; im Eßzimmer des Kronprinzen; s. auch C. Whistler, „*Hercules and the Centaurs: Giambattista Tiepolo's design for the Palazzo Canossa in Verona and a lost fresco by Domenico Tiepolo in Madrid*“, in: *Verona Illustrata*, Nr. 7, 1994, S. 107 – 121. Der *Canossa-modello* hat übrigens eine spanische Provenienz!

Die Radierung ist abgebildet bei Rizzi. *L'opera grafica*, 1971, S. 321, S. 320 Nr. 147 *Il trionfo di Ercole* 690 × 507, 1. Zustand ohne Zutaten, 2. Zustand mit Inschrift, 3. Zustand Nr. 42 *Ioannes Dominicus Tiepolo/ invenit pinxit et delineavit*

⁹⁵ Ausst.kat. Cambridge/ New York 1996/1997, S. 176, Abb. S. 176 Fig. 2. Die beiden Zeichnungen von Giambattista, die *Aikema* mit „Sieg“ und „Ruhm“ betitelt aus der New Yorker Pierpont Morgan Library Nr. IV, 114 und 115 Abb. S. 176 Fig. 1 und S. 177, kämen dann auch als Studien für den Thronsaal in Madrid in Betracht. Als einziges Werk Lorenzos aus diesem Komplex war es bereits in der ersten Edition des Bruders von 1775 enthalten. Rizzi, *L'opera grafica*, 1971, S. 19, Abb. S. 421 (vorbereitende Zeichnung aus der Sammlung Orloff S. 420 Nr. LXV). S. 420 Nr. 228 *Monumento alla gloria degli eroi* 664 × 495, 1. Zustand ohne Zusätze, 2. Zustand mit Inschrift, 3. Zustand Nr. 43 *Ioannes Batta Tiepolo inv. Et pinx./ Laurentius Tiepolo filius del. Et inc.* Auf der Tafel der Pyramide folgende Inschrift die übrigens von der auf dem spanischen Thronsaalfresko abweicht: *ET DECUS IMPERIVMQVE ET OPES /REGALIA IVRA MVNERA SVNT HERO:/ VM MUNERA SED FIDEI*

⁹⁶ Artemieva 1997, Abb. S. 92

⁹⁷ De Vesme 1906, S. 444 Nr. 8; T. Pignatti, *Le acqueforti dei Tiepolo*, Florenz 1965, Abb. 72 nennt es *Le grazie con Marte*; ich denke, dass es sich eher um eine Aeneasdarstellung handelt wegen der Größe des Wolfes, was als eine



Abbildung 14: Radierung Nr. 8, „Eine Göttin erscheint einem Krieger“, 55,3 × 40 cm, Privatsammlung

Allerdings ist für Nummer 8 – anders als für Nummer 7 oder 9 – belegt, dass sich das zugehörige Gemälde im Palast zu Oranienbaum befunden hat, bevor es in den Wirren des Zweiten Weltkrieges verschollen ist.⁹⁸ Neuerdings soll es wieder an seinem ursprünglichen Platz hängen.

In einem Brief des Meisters an Algarotti vom 16. März 1761 in dem auch die Ölbilder für Rom und das Fresko der Villa Pisani erwähnt werden, ist außerdem noch von der zermürbenden Arbeit an einem großen Deckengemälde in Öl für den Moskauer Hof die Rede. Sehr wahrscheinlich ist da „Mars und die Grazien“ für den Chinesischen Palast in Oranienbaum gemeint.⁹⁹

Radierung Nummer 9 folgt einer Ölskizze des Vaters in Madrid

„*Triumph der Venus*“, wird die Nummer 9 der Radierungen Lorenzos genannt. Genau wie bei Nummer 7 handelt es sich hier um eine recht

große Graphik.¹⁰⁰ Sack bemerkte ganz richtig, dass sich die Ölskizze dazu im *Museo del Prado* befindet.¹⁰¹ Es gibt zwar kleinere Abweichungen: Der Parnaßtempel ist im Ölbild nicht auszumachen, in der Radierung aber deutlich sichtbar. Ich könnte mir vorstellen, dass bei einer Reinigung des Gemäldes die Silhouette des Tempiettos wieder hervorträte. Dennoch gibt es für mich keinen Zweifel daran, dass die Radierung Lorenzos nach diesem Vorbild des Vaters entstanden sein muss.

Das entsprechende Deckenfresko ist nicht bekannt. Warum ich es aber für wahrscheinlich erachte, dass auch dieses Werk mit der Madrider Freskendekoration des Königspalastes zu tun hat, soll gleich noch detaillierter dargestellt werden. Die letzten drei der genannten Graphiken



Abbildung 15: Radierung Nr. 9, „Der Triumph der Venus“, 66,2 × 50,3 cm, Madrid, Biblioteca Nacional

Anspielung auf die Römischen Reichsgründung verstanden werden muss und in Russland sicherlich auf Peter den Großen zu beziehen war. Die Vorgeschichte zu dieser Graphik ist etwas besser dokumentiert, da ein altes Photo von dem im Zeiten Weltkrieg verschollenen Deckenbild in Oranienbaum im Chinesischen Palast und eine Kopie eines anderen Künstlers existieren (Artemieva, Abb. S. 86 u. S. 93). Auch in diesem Fall legen kleine Abweichungen und ein anderer Rahmenschwung nahe, dass die Radierung nach dem Modellentwurf und nicht nach dem fertigen Gemälde angefertigt worden ist (C. Whistler, im Ausst.kat. *The Glory of Venice*, 1994, Abb. 239). Rizzi 1971, S. 19 führt an, dass diese Radierung erst in der zweiten Ausgabe des von Domenico veröffentlichten *Catalogo di Varie Opere* erscheint (s. auch nachfolgende Anmerkung). Abb. S. 423 Nr. 229 *le Grazie con Marte* 555 × 400, 1. Zustand ohne Zusätze, 2. Zustand mit der Nr. 39 *Grazie con Marte*. In *Petrogurgh*, 3. Zustand *Ioannes Bapta Tiepolo inv.; et pinx.; Laurentius Tiepolo filius del; et inc.* D. Succi, I Tiepolo, virtuosismo ed ironia, Turin 1988, S. 276; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 197 mit Abb.

⁹⁸ A. Kenneth, *The Palaces of Leningrad*, London 1973, S. 243

⁹⁹ G. Fogolari, nach: Gemin/ Pedrocco 1995, S. 186 Anm. 52}

¹⁰⁰ Radierung und Kaltnadel, Maße des ganzen Blattes: 77,4 × 53,4 cm, Druckplatte: 66,2 × 50,3 cm, unterschrieben mit *Joannes Bapta Tiepolo inv. Et pinx./ Laurentius Tiepolo filius del et inc.* (oben links „41“), Ausst.kat. Madrid 1999, S. 198 mit Abb., dort auch weitere technische und bibliographische Angaben.

¹⁰¹ Sack 1910, S. 345; Ausst.kat. Madrid 1999, Bibliographie und technische Angaben S. 98, Abb. S. 99

bilden thematisch einen Komplex und gehören in die frühen 60er Jahre. Die Spekulationen über den Zweck der Entwürfe hinsichtlich Ort und Person des Auftraggebers sind mannigfaltig. Der Argumentation Artemievas, der man nun im allgemeinen zu folgen pflegt, dass Giovanni Battistas „Triumph der Venus“ zusammen mit dem „Ruhm des Fürsten“ und Giandomenicos „Triumph des Herkules“ für Voronzov geschaffen worden sind, überzeugt mich aus den noch zu erläuternden Gründen nicht.¹⁰²

Der Zusatz „*In Petroburgh*“ bei der zweiten Edition durch Domenico Tiepolo und die Aufzeichnungen Stählins, die Artemieva wiedergibt legen nahe, dass wirklich drei Deckengemälde und zwar: „Herkules mit den Kentauren“ von Giandomenico, „Triumph der Venus“ und „Pracht der Fürsten“ von Giovanni Battista Tiepolo für den Grafen Voronzov nach Petersburg geliefert worden sind.¹⁰³ Es gibt aber Argumente die dagegen sprechen: Hätten solche berühmten Werke wirklich dort existiert, warum haben sie dann kein größeres Echo hervorgerufen?

„Mars [besser: Aeneas] und die Grazien“ (ca. 580 × 390 cm), das für den Chinesischen Palast in Oranienbaum gemalt worden ist und im Zweiten Weltkrieg verschwand, ist wenigstens in Aquarellen und einer alten Photographie überliefert.¹⁰⁴ Der Brief Algarottis vom 16. März 1761 erwähnt nur *il gran soffitto per la Corte di Moscovia*, der den berühmten Maler zur Zeit gerade beschäftige.¹⁰⁵ Die Einzahl bezogen auf den Plafond und das Datum sprechen dafür, dass Algarotti auf das Deckenbild für Oranienbaum anspielt. Die Gemälde für Voronzov waren bereits zu Beginn des Jahres 1759 fertig gewesen!

Derselbe Absender erwähnt in einem anderen Schreiben einige Deckenbilder im Palast des Kanzlers, die Levey aufmerken ließen.¹⁰⁶ Der Cellist Giuseppe dall'Oglio soll sie im Frühjahr 1759 überbracht haben. Nirgendwo wird aber genannt, um welche Thematik es sich handelte. Besucher berichten von Szenen aus den Metamorphosen des Ovid mit nackten Göttinnen und Halbgöttinnen.¹⁰⁷ Auch das trifft auf die Sujets der Radierungen nicht zu!¹⁰⁸

„Grazien mit Mars [Aeneas]“ hing zweifelsohne in Schloss Oranienbaum; die Belege dafür sprechen eine deutliche Sprache. Artemievas Argumentation was die Anspielung auf Peter den Großen betrifft, ist einleuchtend, wenn man es auf das Deckenbild von Oranienbaum bezieht, das für seine Tochter geschaffen worden ist. Die Monarchien im ausklingenden Absolutismus besannen sich gerne auf die „guten alten Zeiten“ und versuchten ihren Herrschaftsanspruch aus der Tradition heraus zu legitimieren, die man am besten bis zu den römischen Wurzeln zurückverfolgte.¹⁰⁹ Ich halte es aber für äußerst unwahrscheinlich, dass sich ein Kanzler Bilder mit der oben angeführten Ikonographie erlauben konnte. Die lateinische Sentenz in Blatt Nummer 7 spricht von „*imperiumque*“ und „*regalia*“.

¹⁰² Artemieva 1997, Abb. S. 89

¹⁰³ I. Artemieva „I soffitti die Tiepolo per il palazzo del cancelliere Voronzov a Pietroburgo“, in: Internat. Kongressakten, Venedig u.a.O. 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 247-251. Artemieva 1997, S. 86 - 97

¹⁰⁴ Artemieva 1998, S. 247; Artemieva 1997 Abb. der Kopien des Deckenbildes von M. Matvejev Abb. S. 86 f. Nr. 1 u. 2; Foto v. 1901 S. 93 Nr. 8; Zeichnungen von Giandomenico Tiepolo in der Ermitage zu St. Petersburg, Abb. S. 94 f. Nr. 9 u. 10

¹⁰⁵ G. Fogolari „Lettere inedite a Francesco Algarotti“, in: Nuova Antologia 1942, S. 32-37, S. 37

¹⁰⁶ In einem Brief Algarottis an den russischen Ex-Kanzler vom 14.1. 1764 heißt es: „*avendo Ella si sua mano alcuni soffitti nel suo palagio di Pietroburgo*“, M. Levey, „Two Footnotes to any Tiepolo Monograph“, in: The Burlington Magazine CIV 1962, S. 118 f.

¹⁰⁷ Artemieva 1998, S. 250

¹⁰⁸ Die Apotheose des Aeneas ist zwar kurz in Ovids Metamorphosen erwähnt, Buch XIV, vs. 582 – 609, aber die Pracht der Fürsten fehlt ganz. Auch Triumph des Herkules ist dort nicht direkt vorzufinden.

¹⁰⁹ In der Palastdekoration in Madrid heißen die Helden: Aeneas, Herkules und Trajan, Hadrian (römische Kaiser spanischer Herkunft).

Skizzen für den Winterpalast werden zu Entwürfen für den Königspalast in Madrid

Am Plausibelsten erscheint mir folgende Erklärung: Giovanni Battistas „Triumph der Venus“, „Ruhm der Fürsten“ und Domenicos „Triumph des Herkules“ sind von Zarin Elisabeth Petrovna (1709-1762) für den 1761 fertiggestellten Winterpalast in Sankt Petersburg entworfen worden.¹¹⁰ Ein solches Dekorationsschema wäre dort vorstellbar. Die „Pracht der Fürsten“ - ein durchaus geeignetes Thema für den Thronsaal. „Triumph der Venus“ war vermutlich für das Vorzimmer vorgesehen, denn, wie noch gezeigt werden wird, besitzen die beiden Arbeiten eine gedankliche Verbindung; handelt es sich gewissermaßen um eine Fortsetzungsgeschichte.¹¹¹

Jüngste Forschungserkenntnisse von Sergej Androssov¹¹² bestätigen, dass man im Mai 1760 den Thronsaal des St. Petersburger Winterpalastes von Giovanni Battista Tiepolo gestalten lassen wollte. Für die zentrale Hauptszene dachte man an ein Götterfest und die beiden untergeordneten Fresken sollten sich thematisch darauf beziehen. Tiepolo sollte selbst entscheiden. Voroncov führte die Verhandlungen auf russischer Seite. Anfang Juni 1760 gibt der russische Botschafter in Wien die Zusage des Malers an den Kanzler Voroncov weiter, dass der Künstler sich bereit erklärt hätte, innerhalb von drei Jahren die Arbeiten für 16.000 Rubel auszuführen. Im März des darauf folgenden Jahres beschwert sich Tiepolo darüber, dass die Sache nicht vorankäme und er weder exakte Angaben über das zu bearbeitende Sujet noch einen Arbeitsvertrag habe. Die Gründe für den Abbruch der Arbeiten sind nicht ganz klar. Tatsächlich kam Tiepolo nur bis zur Skizze für den Großen Saal; dann erfolgte die Berufung des Venezianers Francesco Fontebasso.

Das Winterpalais-Projekt muss aber meines Erachtens aus Gründen, die hier nur am Rande zu erläutern sind, gestoppt worden sein. Sie sind nicht über ein Planungsstadium hinaus gekommen. Stattdessen haben sie ihre Verwertung in der Vorbereitung auf den Großauftrag im *Palacio Real* zu Madrid für König Carlos III gefunden, womit wohl noch in den letzten Monaten in Venedig begonnen wurde.¹¹³ Das erklärt auch den handschriftlichen Zusatz „*pitture per la Czarina*“ von

¹¹⁰ Serge Ernst meint, dass der Architekt Bartolommeo Rastrelli für den Thronsaal einen Plafond von Tiepolo wünschte und Vorgespräche stattgefunden hätten, „Les tableaux de G.B. Tiepolo en Russie“, in: *Paragone* XIV 1963, S. 67

¹¹¹ Meine Recherchen im *Archivo Histórico Nacional* „Estado 4636 – 4638“ (Marqués de Almodóvar, Ministro Plenipotenciario de S.M. en la Corte de Russia), hinsichtlich der Beziehungen zum russischen Hof und einen eventuellen kulturellen Austausch waren erfolglos. Das lässt den Schluss zu, dass es von Spanien aus keine nennenswerten Kontakte der Tiepolo mit dem Zarenhof gab.

Zu den Arbeiten der Tiepolo für St. Petersburg: I. Artemieva, „I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia“, in: *Arte Veneta* 50, 1997, S. 86 – 97; Artemieva, „I soffitti die Tiepolo per il palazzo del cancelliere Voroncov a Pietroburgo“, in: *Internat. Kongressakten*, Padua 1998, S. 247-251; A. Rave, *Ausst.kat. The Glory of Venice*, London/ Washington 1994/ 1995, S. 55; C. Whistler, *Ausst.kat. London/ Washington 1994/1995*, S. 344-347 m. Abb.

¹¹² S. Androssov „Tiepolo e i soffitti per il Palazzo d’Inverno a San Pietroburgo“, in: *Internat. Kongressakten*, Venedig u.a.O. 1996, hrsg.v. L. Puppi, Padua 1998, S. 307-311

¹¹³ A. Rizzi, *L’opera grafica*, 1971, S. 19 stellt fest, dass erst in der zweiten Edition des graphischen Werks der Tiepolo, das Domenico 1775 publiziert hat, dieser Deckenentwurf des Bruders auftaucht, nicht aber in der ersten. Abb. S. 425 Nr. 230. *Il triunfo di Venere* (668 × 507), 1. Zustand ohne Inschrift und Numerierung; 2. Zustand mit Inschrift, ohne Nummer, 3. Zustand Nr. 41 *Ioannes Batta Tiepolo inv. Et pinx./ Laurentius Tiepolo filius del et inc.* Der bisweilen für die Ölskizze im Prado gebräuliche Titel *El olimpo* ist nicht gut gewählt. Als Entstehungsdatum für das 86 × 62 cm große Stück (Inv.nr. 365) wird von den meisten Wissenschaftlern ungefähr das Jahr 1761 angenommen, aber auch die Jahre 1761 bis 1764 angegeben. Der *bozzetto* ist 1834 (nach anderen Angaben 1838) in das *Museo del Prado* gelangt; seine Vorgeschichte ist unbekannt. Eine umfangreiche Bibliographie und Diskussion findet man in dem Katalogtext von Roberto Contini im *Ausst.kat. El Triunfo de Venus. La imagen de la mujer en la pintura veneciana del siglo XVIII*, Madrid 1997, S. 242 f. Abb. S. 243. Im *Ausst.kat. Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch* Fort Worth, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1993, S. 294 f. Nr. 52 m. Abb. wird dargelegt, dass die in Rußland anwesenden Künstler ein unwiderstehlich günstiges eigenes Dekorationsprogramm vorgeschlagen haben, um den berühmten Tiepolo aus dem Rennen zu werfen.

Mariette, der die vier Arbeiten mit dem Vermerk „*In Petroburgh*“ nach Paris geschickt bekam, noch bevor die drei Maler nach Madrid aufbrachen.¹¹⁴

Außerdem ist der Ölbozzetto mit dem „Triumph der Venus“ in seiner Anlage ein Entwurf für ein Fresko. Bereits der *conchetto* atmet Luft und Licht und lässt sich in dieser Form kaum als Ölbild vorstellen, das es ja dann, wenn es verschickt worden wäre, gewesen sein müsste.

Ein neues Dokument über einen Ölbozzetto Tiepolos

Im Palastarchiv befindet sich ein Brief des Marques de Santa Cruz an den Oberkämmerer des Königs vom 22. Oktober 1822, in dem es um den Ankauf eines berühmten Bozzettos des gefeierten Tiepolo geht, den die Witwe des ehemaligen Kammermalers José Camarón (Segorbe, Castellón 1730-Valencia 1803)¹¹⁵ zum Kauf angeboten hat, um Schulden aus dem Mietverhältnis ihres Mannes zu begleichen. Der Preis wird auf 3.000 Realen taxiert.

*Habiendo hecho presente al Rey una instancia de D.^a Salvadora Torra, viuda del Pintor de Camara D.ⁿ José Camaron, en solicitud de que para el pago de los dos mil setecientos treinta y ocho reales vellon que quedó à deber el expresado su Marido por alquileres del quarto que ocupó en la Casa de la Calle del Tesoro se le admita, por sujusto valor el famoso voceto del celebre Tiepolo dela Escuela veneciana, pertenceinte à la Testamentaria de su marido, se hàservido resolver S.M. conformandose con el parecer desu primer Pintor de Camara D.ⁿ Vicente Lopez que se tome el citado quadro en precio delos tres mil rs v.^{on} que propone dho D.ⁿ Vicente Lopez y que se abone por la Tesoreria dela R.l Casa la diferencia que resulta en favor dela Ynteresada...*¹¹⁶

Da wenig später, im Jahre 1834 die Königlichen Sammlungen an das neue Staatsmuseum, den Prado übertragen worden sind und nur der eine Bozzetto, nämlich der „Triumph der Venus“ (siehe Abbildung 16) von Giovanni Battista Tiepolo dort aufbewahrt wird, dürfte dieses Dokument die Frage nach der bisher ungeklärten Provenienz des Werks beantworten. Des weiteren untermauert es meine These, dass dies bereits einen Entwurf für einen Repräsentationsraum im *Palacio Real* darstellte.

In Künstlerkreisen war der große Venezianer offenbar sehr bald hoch geschätzt. Zumindest wissen wir, dass auch Bayeu, Goya und Canova ihn sammelten.

Die überaus große Ähnlichkeit dieser Werke für Russland - wären sie denn zur Ausführung gekommen - mit den Deckenbildern für den Königspalast in Madrid, nämlich dem Thronsaalfresko, der Apotheose des Äneas im Hellebardensaal und Domenicos heute in Madrid nicht mehr vorhandenen Herkulesfresko im Appartement des Kronprinzen, wäre denn auch dreist gewesen. Obwohl bekannt ist, dass die Tiepolo einzelne Motive durchaus wiederverwendet haben, wären diese offensichtlichen Übernahmen in der Größenordnung sicherlich nicht möglich gewesen. Dazu wurde Giambattista Tiepolo zu gut bezahlt, als dass er sich direkte Kopien und dann auch noch in den wichtigsten Palästen der Welt, hätte erlauben können.

¹¹⁴ Vermerk auf einer kleinen, undatierten Rechnung, L.C. Frerichs, „Mariette et les eaux-fortes des Tiepolo“, in: Gazette des Beaux-Arts 1971, S. 244, bis auf die Venus-Raadierung handelt es sich um „*épreuves avant la lettre*“, S. 247; Ausst.kat. Fort Worth 1993, S. 294

¹¹⁵ Siehe zu dem Künstler meinen Artikel im Allgemeinen Künstlerlexikon des Saur-Verlags, München/Leipzig 1991 ff.

¹¹⁶ A.G.P. Seccion Administrativa – Bellas Artes, leg. 38

Der „Triumph des Herkules“ von Domenico Tiepolo (vergleiche Kapitel 4.3) ist erst nach dem Entwurf von Giovanni Battista für das Fresko im Palazzo Canossa von Verona entstanden

Was den „Triumph des Herkules“ von Giandomenico anbelangt, sticht die ähnliche Anlage des Deckenfreskos von Giovanni Battista im Hauptsaal des Palazzo Canossa in Verona, das 1945 durch einen Bombenangriff zerstört wurde, ins Auge.¹¹⁷ Anzunehmen, dass sich der Vater hier nach einem Entwurf des Sohnes gerichtet haben soll, ist absurd. Das wäre aber der Fall, wenn die entsprechenden Bilder wirklich 1759 schon nach Russland gebracht worden wären. Deshalb halte ich auch dafür, dass sämtliche Arbeiten Domenicos nach diesem Werk des Vaters aus dem Jahre 1761 für den Palazzo Canossa vielleicht im Zusammenhang mit dem Petersburger Winterpalast, sicher aber in Verbindung mit der Madrider Decke entstanden sind.¹¹⁸ Ergo müssten die Ölbozzetti für die Zarin (oder aber bereits den Spanischen Hof) und die Radierungen nach ihnen im Herbst und Winter 1761/62 entstanden sein.¹¹⁹ Was die Bilder für Voroncov betrifft, so glaube ich vielmehr, dass es sich um kleine, eher unbedeutende Arbeiten gehandelt haben muss.¹²⁰ Die Suche nach ihnen sollte fortgesetzt werden!

„Triumph der Venus“ – früher Entwurf für den Gardensaal im Palacio Real ?

Der Vertrag mit Russland kam nicht zustande, stattdessen wurde der Druck aus Madrid erhöht, den italienischen Großmeister im Freskofach für sich zu gewinnen (siehe dazu Kapitel 6.2) Der Ölbozzetto mit dem „Triumph der Venus“ von circa 1761 und die Radierung danach von Lorenzo Tiepolo wurden mit nach Spanien genommen.

Es wird die These aufgestellt, dass es sich bei der betörend schönen Ölskizze in der die weißen bis gelblichen Töne dominieren zugleich um einen frühen Entwurf für das Aeneasfresko im Gardensaal des *Palacio Real* zu Madrid handelt. Wir finden hier wie dort (genauso auch in den beiden anderen *bozzetti* zu dem Fresko) eine Zickzackkomposition und dieselben Protagonisten wieder. Die Venus im Prado – ursprünglich wohl für die Zarin Elisabeth Petrovna gedacht - diente vielleicht als der erste Entwurf Giovanni Battistas für das zu gestaltende Deckenfresko im *Salón de Alabaderos*; eine Aufgabe die zunächst Corrado

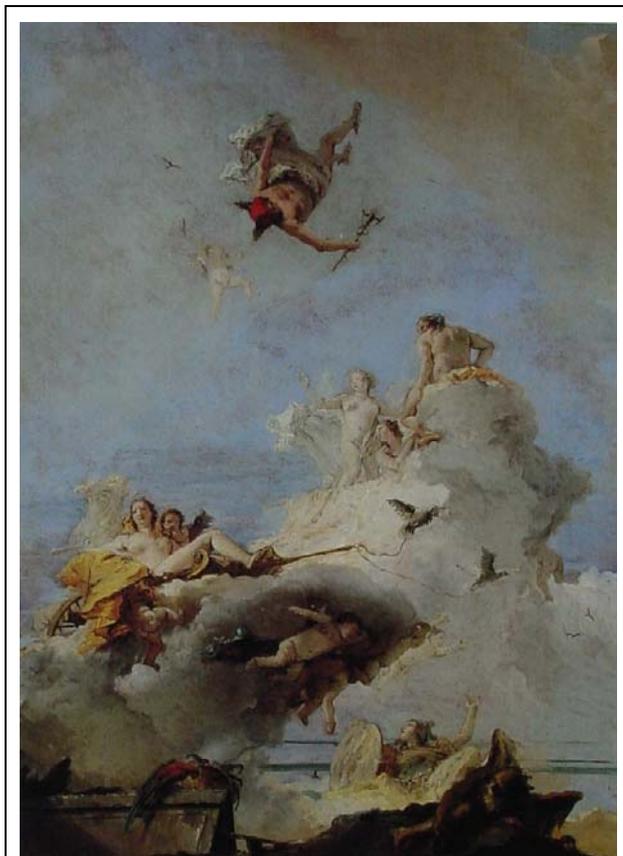


Abbildung 16: Giovanni Battista Tiepolo, „Der Triumph der Venus“, Öl/Lw, 86 × 62,2 cm, Madrid, Museo del Prado

¹¹⁷ Pallucchini/ Piovene 1968, S. 129 Abb. Nr. 276 u. 276 a Decke (14 × 8 m) und *modello* Currier Gallery of Art, Manchester (USA) mit spanischer Provenienz; Ausst.kat. Fort Worth 1993, S. 133 Abb. Nr. 54

¹¹⁸ Erst Mitte Oktober konnte Giovanni Battista Tiepolo sein Werk in Verona beenden, R. Pallucchini, *La pittura veneziana del settecento*, Venedig/ Rom 1960, S. 95; den *modello* für den Palazzo Canossa, heute in der Currier Gallery in Manchester hatte er ungefähr an Ostern 1761 fertig, Ausst.kat. Fort Worth 1993, S. 299, Beschreibung S. 299-303, Nr. 54 m. Abb.

¹¹⁹ Möglicherweise hat auch der Tod der Zarin Elisabeth am 5. Januar 1762 Einfluss auf die Entscheidung genommen. Die Feuersbrunst aus dem Jahre 1837, die den Petersburger Winterpalast stark zerstört hat, erschwerte eine Rekonstruktion des Dekorationsprogramms der Repräsentationsräume.

¹²⁰ In einem Brief Algarottis an den russischen Ex-Kanzler vom 14.1. 1764 heißt es: „*avendo Ella si sua mano alcuni soffiti nel suo palagio di Pietroburgo*“, Levey 1962, S. 118 f.

Giaquinto zugedacht war (**Anlage 1**), die dann nach dessen Weggang im Februar 1762 aber dem Venezianer übertragen wurde.¹²¹ Wenn schon nicht ein erster *bozzetto*, dann dürfte die Ölskizze im Prado zumindest der Ausgangspunkt der gedanklichen Entwicklung des Freskos für den *Salón de Guardias* gewesen sein.

Ich vermute, dass Giambattistas Kunstwerk wegen der ins Auge springenden Erotik, die von der strahlenden Schönheit der Göttin ausgeht und sich nochmals in den nackten Körpern ihrer Begleiterinnen wiederholt, gegen die Gepflogenheiten am Spanischen Hof verstieß, der noch stark vom katholischen Moralkodex geprägt war. Es ist sogar denkbar, dass die Abneigung, die der Beichtvater von König Carlos III, Joaquín Eleta, gegen den sinnlichen Italiener hegte, was im Zusammenhang mit der Ablehnung der Tafelbilder für Aranjuez virulent wurde, schon daher rührte. Die zeitliche Nähe war auch gegeben: Der Aeneasraum war Anfang November 1766 fertiggestellt – die Arbeiten an den Altarblättern begann im Frühjahr des folgenden Jahres.¹²²

¹²¹ A.G.P. Obras, 471, Anweisung für den *Salon de los Guardias* zur Disposition zu stehen. Levey 1986, S. 265; am 20.2.1762 hatte Giaquinto das Treppenhausfresko vollendet und den Entwurf für den Gardensaal geschaffen. Antonio González Velázquez (Madrid 1723-1794), sein Assistent, sollte danach die Ausführung des Freskos übernehmen, I. Cioffi, Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753-1762. The Fresco Cycles at the New Royal Palace in Madrid, 3 Bde. (Phil.Diss.), New York 1992, Bd.1, S. 353. Zum Maler: A. Schwarz-Weisweber „Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: Spanische Kunstgeschichte, hrsg. v. S. Hänsel/ H. Karge, 2 Bde., Berlin 1992, Bd. 2, S. 125-138, S. 141 ff.

¹²² Giovanni Battista Tiepolo schrieb am 7.8.1764 an einen Adressaten in Venedig, er sei mit „*molti soffitti*“ beauftragt worden, Ausst.kat. *Giambattista Tiepolo 1696-1996* Venedig, Ca'Rezzonico/ New York, The Metropolitan Museum of Art 1996/97, New York/ Mailand 1996, S. 329

Zu San Pascual Baylon in Aranjuez: Im Januar des Jahres 1767 werden sieben Altarbilder bei Giovanni Battista Tiepolo in Auftrag gegeben. Als Spiritus rector zeichnete der Königliche Beichtvater Joaquín de Eleta, selbst Alcántara – Franziskaner verantwortlich. Die *modelli* werden im Herbst begutachtet und zwei Jahre später sind die Werke fertig. Erst nach seinem Tod können die Bilder aufgehängt werden, weil da der Konvent samt Kirche endlich fertig ist.

Vision d. hl. Pascual Baylon (Rundbogenabschluss)

Immaculata

St. Peter Alcántara (Oval)

St. Josef

Stigmatisation d. hl. Franz

St. Antonio v. Padua (Oval)

St. Borromeo vor dem Cruzifix meditierend.

Im August 1769 hatte Giambattista noch angeboten, dass wenn dem König irgendetwas missfalle, er es ändern wolle. Im Nov. 1770 wurde die Entscheidung getroffen, die Bilder durch Werke von Mengs, Maella und Bayeu zu ersetzen. Als Grund dafür darf der an Raffael, Reni, Correggio und Carracci geschulte Stil von Mengs und seinen Schülern angenommen werden, der eher dem Geschmack der Auftraggeber entsprochen haben wird, Ronda Kasl, in: Ausst.kat. Indianapolis 1996/97, S. 192-195. Der Böhme selbst war von November 1769 bis 1774 gar nicht in Madrid, so dass andere Drahtzieher verantwortlich gewesen sein müssen.

3 Die Fresken im Madrider Königspalast von Giovanni Battista Tiepolo

Um die bereits angerissene Aeneas-Thematik weiter zu verfolgen, soll an dieser Stelle ein sehr umfangreicher Abschnitt über die Deckendekoration der Tiepolo im *Palacio Nuevo* eingefügt werden, bevor zu den letzten Radierungen Lorenzo Tiepolos zurückgekehrt werden wird. {Kapitel 3.4.3, 4.3.5 und 7.2} Um den ikonographischen Zusammenhang herzustellen, werden auch die Fresken Giaquintos behandelt. Die übrigen Plafonds werden reduziert auf den Maler und das Hauptargument wiedergegeben. {Interessiert man sich für den chronologischen Ablauf der Planungsphase und die Anwerbung Giovanni Battistas für den Spanischen Hof, dann sollte man die Lektüre mit Kapitel 6 fortsetzen. Möchte man die Raumfolge einhalten, um beispielsweise die gedankliche Entwicklung des ikonographischen Programms sukzessive zu verfolgen, sollte an dieser Stelle Kapitel 4 vorgezogen werden.}

3.1 Entwürfe für den Gardesaal



Abbildung 17: G.B. Tiepolo, Ölskizze [I], „Venus übergibt Aeneas die Waffen“, 66 × 50 cm, Boston, Museum of Fine Arts

musste der Maler offensichtlich nochmals „verbessern“, denn der *modello* [II] (Öl/Lw, 66,8 × 48,5 cm) im *Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Allston Burr Bequest Fund*, Cambridge (Mass.) und die Endausführung als Fresko präsentieren eine leicht verklemmt wirkende Venus mit Lendenschurz, die mit dem rechten Arm ihren Alabasterkörper verdeckt. Saturn rechts unten im

Bozzetto [I] zur „Apotheose des Aeneas“, circa aus dem Jahre 1765 in Boston im *Museum of Fine Arts* (Öl/Lw, 66 × 50 cm) übernimmt aus dem „Triumph der Venus“ die kräftige, von schräg hinten gezeigte Grazie, die auf einer Wolke thront und präsentiert auch eine recht aufreizende nackte Schönheitsgöttin mit Hüftschwung, welche der stehenden Dame der Ölskizze im Prado nicht unähnlich ist. Danach

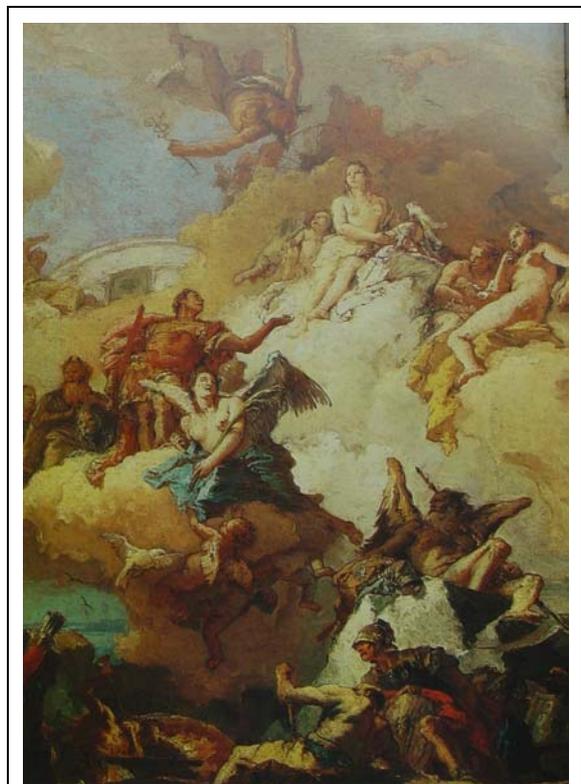


Abbildung 18: G.B. Tiepolo, Entwurf [II] für den Gardesaal, Öl/Lw; 66,8 × 48,5 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

Bild und Merkur, sich kopfüber von oben herabstürzend, sind in der Pradoskizze und in Entwurf I und II für den Hellbardierensaal gleichermaßen vorhanden.¹²³

Der Trojaner Aeneas, mystischer Romgründer (und daher oftmals mit dem Symbol des Wolfes versehen, hat doch eine Wölfin Romulus und Remus, die legendären Stadtväter gesäugt), wird hier erhöht.¹²⁴ Die geflügelte Figur der Victoria, Zeichen seines Sieges, ist auf den beiden Entwürfen, dem *bozzetto* [I] zur „Apotheose des Aeneas“ in Boston im *Museum of Fine Arts* und dem *modello* [II] im *Fogg Art Museum* als auch an der Palastdecke seine Begleiterin. Während sie in der ersten Vorzeichnung [I] sein einziger Führer ist, kommen im zweiten Vorschlag [II] und im Fresko noch die Gerechtigkeit, Tapferkeit und ganz in seiner Nähe der Wert (*valor*) vor.¹²⁵ Links im Hintergrund sieht man den Tempel der Unsterblichkeit, der auch in Lorenzos Radierung erscheint.¹²⁶

Sind in der ersten Studie [I] noch Pluto, Ceres und Proserpina um Saturn herum versammelt: Gottheiten, die die Jahreszeiten und ihren turnusmäßigen Wechsel anzeigen – abgestimmt auf Giaquintos „Geburt der Sonne“ aus dem Jahre 1761 im Treppenhaus und damit in der Raumabfolge im vorangehenden Raum¹²⁷ –, wird im zweiten Entwurf [II] das Thema der Waffenschmiede des Vulkan mit seinen Kyklopen entwickelt. Mars und Krieger werden noch eingefügt – passend für einen Aufenthaltsraum der Königlichen Leibgarde.¹²⁸

*„Dies ist die Stätte Vulcans. Vulcanien heißt auch die Gegend.
Hierhin stieg von dem Himmel hernieder der Feuerbeherrscher.
In der geräumigen Höhle handhabten den Stahl die Cyclopen
Steropes, Brontes, als dritter, mit nacktem Körper,
Pyracmon.“¹²⁹*

¹²³ S. de Vito-Battaglia, *Il bozzetto di Giambattista Tiepolo per il soffitto della sala della Guardia nel Palazzo Reale di Madrid*, Rom 1931; Ausst.kat. Fort Worth 1993, S. 136 Nr. 57 u. S. 137 Nr. 58., dort auf ca. 1765 datiert. Angaben zur Provenienz und die Bibliographie findet man in Gemin/ Pedrocco 1995, S. 258, Nr. 517, 517a und 517b und in dem Katalogbeitrag von C. Whistler im Ausst.kat. Indianapolis/New York 1996/97, S. 164-167, Farbabbildungen der beiden Entwürfe S. 77 und S. 78

¹²⁴ Ein Ölbild von Giovanni Battista Tiepolo „Venus und Vulkan“ (69,2 × 87,3 cm), *The John G. Johnson Collection Philadelphia Museum of Art* (Inv.nr. 287), wird auf circa 1765 datiert. Auftraggeber, Funktion und Bestimmungsort sind unbekannt, Andrea Bayer, in: Ausst.kat. Venedig/New York 1996/97, S. 185 f. Nr. 26, Abb. S. 187

¹²⁵ Fabre, 1829, S. 170. Keine der Allegorien entspricht genau der *Iconologia* Cesare Ripas (Ausgabe: Padua 1611). *Valore* (italienisch) oder *valentia* (latein.) beinhaltet Kraft, Wert, Mut, Tapferkeit, vgl. Ripa (Nachdr. 1970), S. 492 f.

¹²⁶ Die Ölskizze „Apotheose eines Poeten“ (Piovene/Palucchini 1968, S. 133 Nr. 288, 27 × 49 cm, datiert wird sie in die spanische Periode, Washington, National Gallery of Art, Kress) mit Meritus oder dem guten Rat im linken Vordergrund und zwei Gestalten links, kann meines Erachtens eine Studie zur Aeneasgeschichte in Madrid darstellen. (Mehr dazu in Kapitel 4.3.5). Beverly Louise Brown hat im Ausst.kat. Fort Worth 1993, S. 16 u. S. 69 dargelegt, dass in dem Cambridge-Entwurf [II] und dieser Ölskizze die gleichen Farbpigmente verwendet worden sind, Abb. S. 132 Nr. 53. Ikonographisch könnte es sich bei dem Poeten sehr wohl um Aeneas handeln.

¹²⁷ Raumabfolge im höfischen Zeremoniell der Repräsentationsräume bis zum Thronsaal: Treppe (später: *Salón de Columnas* unter Carols IV, danach wieder Treppenhaus) mit dem Thema: „Geburt der Sonne“ von Corrado Giaquinto aus dem Jahre 1761, 2. *Salón de Guardias* mit der „Apotheose des Aeneas“ von 1766 von Giovanni Battista Tiepolo, 3. Empfangsraum (*Salón de Columnas*) (unter Carlos IV Treppe, heute wie damals unter Carlos III, aber ursprünglich als 2. Treppenhaus geplant) mit dem „Triumph der Religion und Kirche“ von Giaquinto aus dem Jahre 1759, 4. *Saleta* mit der „Apotheose der Spanischen Monarchie“, von Giovanni Battista Tiepolo, 1765, 5. Thronsaal (*Salón del Trono*) mit „Die Welt ehrt Spanien“, erschaffen 1762-1764 von Giovanni Battista und Lorenzo Tiepolo.

¹²⁸ Verglichen mit den Entwürfen sind die ausgeführten Fresken Tiepolos in den Repräsentationsräumen des Madrider Königspalastes allesamt recht figurenreich, was eher auf den Auftraggeber und seine Berater als am Maler selbst gelegen haben dürfte. Wir wissen aus der Abrechnung des Stukkisten Aurelio Verda für Werke, die er vor 1764 ausgeführt hatte, dass Tiepolo in der *Saleta* eine Vergrößerung des Malfeldes vorschlug und neue Zeichnungen für den Stuckrahmen entworfen werden mussten. Außerdem wünschte der Maler vier ovalgerahmte kleinere Felder um das Zentralbild herum, J.L. Sancho, im Ausst.kat. *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora del poder* Madrid 1993, S. 228

¹²⁹ Vergils Aeneis, Buch VIII vs. 422-426

3.2 Das Fresko im Gardesaal: „Venus übergibt Aeneas die Waffen“¹³⁰

3.2.1 Die Ikonographie

Kritisch betrachtet erscheint es, als ob es sich bei der Darstellung an der Decke des *Salón de Alabaderos* um „die Übergabe der Waffen an Aeneas durch seine Mutter“ handelt.¹³¹



Abbildung 19: G.B. Tiepolo, Deckenfresko des Gardesaals im Königspalast zu Madrid, ca. 16 × 23 m, 1766

¹³⁰ *Salón de Alabaderos*, nach der Treppe der erste Raum in der Folge der Repräsentationszimmer; Nr. 2 auf Foto 2

¹³¹ Gemin/ Pedrocco 1995, S. 258 Nr. 517, 517a und 517b. Größe des Freskos ca. 16 × 23 Meter

„*Venus indes, die Göttin, in himmlischen Wolken erglänzend,
Nahte mit ihrem Geschenk. Im verborgenen Grunde des Tales
Sah sie, abseits, den Sohn am kühlen Wasser des Flusses.
Und da gab sie sich zu erkennen und redete also:
'Hier das versprochene Geschenk, ein Werk der Kunst meines Gatten!
Zögere länger nicht, mein Sohn, die stolzen Laurenter
Oder den hitzigen Mut des Turnus zum Kampfe zu fordern.'*
*Venus sprach, und unter der Eiche ihm gegenüber
Barg sie die schimmernden Waffen und kam, ihren Sohn zu umarmen.
Dieser, hochgestimmt durch der Göttin Geschenk und die Ehre,
Sah sich nicht satt. Er glitt über alles hin mit den Augen,
Staunte und wendete wieder und wieder mit Händen und Armen
Den mit dem Kammbusch drohenden Helm, der Flammen versprühte,
Auch das tödliche Schwert und den ehern starrenden Panzer.
Blutrot war er, gewaltig, der dunkeln Wolke vergleichbar,
Die, von den Strahlen der Sonne entzündet, erglänzt in der Ferne.
Dann die geglätteten Schienen aus ungeschmolzenem Mischgold
Endlich den Speer und den Schild, das unbeschreibliche Bildwerk.*“¹³²

Die nach oben schauende Handfläche des Aeneas, der noch in voller Rüstung dasteht, scheint eher ein Gestus des Empfangens. Venus, der er sich zuwendet, hält den für ihn geschaffenen Helm in Händen. Die Aktivitäten in der Esse des Vulkans unterstützen diesen Eindruck. Dieser Bedeutungswechsel zeichnete sich bereits bei den Entwürfen ab. In I schwebt Aeneas dem Tempel der Unsterblichkeit entgegen, während ihm die römische Wölfin dabei zusieht. Merkur bringt diesmal eine andere Botschaft, nämlich die vom Einverständnis der Göttergemeinschaft über die Aufnahme des Helden in den Olymp.¹³³ Dort ist folglich noch die Apotheose gemeint, aber schon in II liegt das neue Konzept vor.¹³⁴

3.2.2 Carlos III als Aeneas

3.2.2.1 Hesperia, das Reich im Westen

Da in Vergils *Aeneis* der Held von den Göttern nach Hesperia im Westen gesandt wurde um das Römische Reich zu gründen, eignete sich Aeneas hervorragend als Präfiguration für Carlos III, der ebenfalls von Sizilien Richtung Westen ziehen musste, um das Reich der Bourbonen zu bewahren. Hesperia wurde wegen der Namensähnlichkeit lange Zeit mit Spanien (Hispania) identifiziert.

„*und mahnt mich das düstere Bild des Vaters Anchises,
Mahnt mich das Unrecht, verübt an dem teuren Haupte des Sohnes,
Den um Hesperien ich betrüge, das Land der Verheißung.*“¹³⁵

Wie Aeneas wird auch der neue König in schicksalhafter Plichterfüllung dazu gezwungen, seine Heimat (Troja für Aeneas beziehungsweise Italien bei Carlos III) zu verlassen, um weiter westlich ein Imperium zu begründen und zu regieren. So wie es die Aufgabe des Aeneas war, das römische Volk zu begründen, so wollte Carlos das spanische Volk (dargestellt in seiner regionalen Vielfalt im Fries des Thronsaals) und Reich zusammenhalten.

¹³² Vergil, *Aeneis*, Buch VIII vs. 608 – 625, deutsche Ausgabe 1981

¹³³ Ovid, *Metamorphosen*, Buch XIV vs. 582-609

¹³⁴ Wie aus mehreren Dokumenten in Palastarchiv (z.B. A.G.P., Obras 18220: Nachricht vom Marques de Montealegre an Sabatini vom 4. November 1766, das die Gerüste abgebaut werden können, da Tiepolo ihm ersichert habe, dass die Arbeiten in der *Sala de Guardias* abgeschlossen seien) ersichtlich ist, konnte Anfang November des Jahres 1766 das Fresko beendet werden, Ausst.kat. Indianapolis/New York 1996/97, S. 166

¹³⁵ Vergils *Aeneis*, Buch IV, vs. 353-355

3.2.2.2 Der fromme Herrscher

Ein zweiter Punkt, warum Äneas sehr geeignet erschien, liegt in seiner Wesenseigenschaft, der *pietas*. Der spanische Monarch war bekannt für die Erfüllung seiner religiösen Pflichten und seine große Frömmigkeit.¹³⁶ „*Sum pius Aeneas*“, stellt er sich in den Versen 372-385 des ersten Buchs der *Aeneis* von Vergil vor.¹³⁷ Pius ist das auszeichnende Epitheton des Aeneas. Durch ihn kann sich der göttliche Wille in die Welt hinein verwirklichen.¹³⁸ Die Anrede „Katholische Majestät“ für den spanischen König war zu offiziellen Anlässen üblich und auch auf die traditionelle Rolle als *defensor fidei* wurde bereits in Giaquintos Fresken im Königspalast mehrmals angespielt. Seit der Zeit der Gegenreformation etablierte sich bei den Habsburgern die *pietas* als Haupttugend des jeweiligen Herrschers.¹³⁹ Die Bedrohung durch die islamischen Türken spielte dabei eine wichtige Rolle. In unserem Fall war die Situation insofern vergleichbar, als der Gegner England hieß und sich durch den protestantischen Glauben als „Ketzer“ auszeichnete. Auch andere Schlüsselbegriffe des vergilschen Epos‘ wie *patria*, *gloria* und die *Pax Augusta* passen sehr gut in diesen Kontext.

3.2.2.3 Der Götterbote

Merkur, der auf allen Entwürfen, auch in „Triumph der Venus“ kopfüber herbeieilt, überbringt den göttlichen Befehl gen Okzident aufzubrechen. An der Figur des Merkur, die weitestgehend gleichbleibend ist, lässt sich die lineare Entwicklung vom Ölbozzetto im Prado (mit der entsprechenden Radierung Lorenzos) zum Boston-Entwurf [I] über den *modello* aus dem Fogg-Museum [II] bis zum Fresko verfolgen.

3.2.2.4 Der Vergleich der Entwürfe mit Lorenzos Radierung

Elemente aus der Radierung „Gazien mit Krieger“ finden sich in I wieder: Die Grazien, der Wolf, der teilweise zu sehende Wagen, der Putto links oben. *Bozzetto II* übernimmt das Aussehen des Helden: beide haben das an der Spitze gerade abschließende Schwert und Tugendgestalten im Hintergrund.

Nach der Feststellung so vieler ikonographischer Ähnlichkeiten sollte man darüber nachdenken, ob dass, was bisher verschiedene Namen hatte, nicht alles: „Die Apotheose Äneas“ heißen müsste. Mars als Gottheit wäre Venus gleichgestellt; ihm käme kein Platz in der zweiten Etage zu. Parnass, Pegasus und Lorbeer gebührt dem Helden und keinem Gott!

3.2.2.5 Die Genese vom Ölbozzetto „Triumph der Venus“ bis zum Fresko im Gardensaal

Lässt man die Entwicklung des Bildthemas von seinen Anfängen über die Zwischenschritte bis zur letztendlichen Verwirklichung einmal Revue passieren, dann ist es schon erstaunlich zu beobachten, wie aus dem lyrischen „Triumph der Venus“ mit nur sehr wenigen – hauptsächlich weiblichen Gestalten - schließlich ein martialisches Deckenfresko geworden ist, in dem starke Männer, Rüstung und Waffen dominieren. Ja sogar der Wagen der Liebesgöttin sieht aus der Entfernung wie eine Kanone aus. Nicht allein die Raumfunktion wird dafür ausschlaggebend gewesen sein, sondern auch die politischen Interessen der Regierung, die ihr Herrschaftsgebiet durch kriegerische Auseinandersetzungen, insbesondere mit der Seemacht England, bedroht sah.

¹³⁶ Vicente López Portaña gestaltete 1828 das letzte Deckenfresko im Madrider Königspalast im ehemaligen Schlafzimmer von Carlos III. Der König wird als Gründer des Marienordens (*Orden de la Inmaculada Concepción*) gezeigt, womit seine große Frömmigkeit geehrt wird, F. Checa „Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico“, in: *Archivo Español de Arte* 65, 1992, S.157-177, S. 177

¹³⁷ B. Kytzler, Nachwort zu Vergilius: *Aeneis*, hrsg. und übersetzt v. Götte, 1983, S. 573

¹³⁸ J. Götte (Hrsg.), Vergilius Maro, Publius: *Aeneis* (lat.-dt.), München/Zürich 1983 (6. Aufl.; 1.v. 1955), S. 586

¹³⁹ F. Matsche, *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.*, Berlin/New York 1981, Bd. 1, S. 74 ff.

3.2.2.6 Der außenpolitische Hintergrund

Besonders der Verlust Gibraltars und Menorcas schmerzte Spanien. England hatte im Dezember 1761 Spanien den Krieg erklärt, doch den Frieden 1763 musste die alte Großmacht mit noch größeren Gebietsverlusten bezahlen.¹⁴⁰ Der Wille zur Verteidigung des Imperiums – zur Not auch mit Waffengewalt – sollte deutlich gemacht werden.¹⁴¹ Doch diese aktuellen politischen Ereignisse werden sich nur bedingt auf die Ikonographie ausgewirkt haben, denn erstens waren sie nicht von sehr großer Bedeutung und zweitens muss davon ausgegangen werden, dass das Programm schon davor festgeschrieben war.

3.2.2.7 Deutung

Ergo müssen relevante historische Vorkommnisse auf ihre Übertragbarkeit hin untersucht werden. Sehr schnell stößt man bei der Suche auf den Spanischen Erbfolgekrieg (1701 bis 1713/14). Nach dem Tod des letzten spanischen Habsburgers, Karl II., entbrannte der Kampf um die dynastischen Ansprüche auf das Erbe zwischen dem Erzherzog Karl (dem späteren österreichischen Kaiser Karl VI.), der sich als Prätendent einer habsburgischen Sekundogenitur bewarb und Frankreich. Ludwig XIV. und seinen Diplomaten war es aber gelungen, im Testament Karls II. den Enkel Philipp von Anjou (Versailles 1683 – Madrid 1746) als Gesamterben des spanischen Reiches mit seinen Kolonien einzusetzen. Als Felipe V bestieg er den spanischen Thron und verhalf somit dem Hause Bourbon zum Sieg. Er ist der Vater Karls III. und unter seiner Egide wurde mit der Schlossplanung für Madrid begonnen.¹⁴² Jetzt leuchtet auch die Ermahnung Merkurs ein, wenn schon nicht für sich selbst, so doch für den Sohn das Erbe zu sichern.

*„Selber sendet mich dir vom lichten Olympus der Götter
Herrscher, der Himmel und Erde mit seinem Walten in Gang hält,
Heißt mich, diesen Befehl durch eilende Lüfte dir bringen,
Was erwartest du müßig in libyschem Lande? Was planst du?
Rührt dich selber nicht mehr der Ruhm so herrlicher Dinge,
Willst du der Mühe dich nicht zur eigenen Ehre bequemen,
Denk an Ascanius doch, der heranwächst, die Hoffnung des Erben
Julus, dem das italische Reich, die römische Erde zgedacht ist!“¹⁴³*

Das Exempel Aeneas passt noch auf eine andere Weise: Die französischen Bourbonen begründeten mit ihm ihren Hegemonialanspruch. Das Aufgreifen der Aeneasgeschichte erinnert an die *Galerie d' Enee* im *Palais-Royal* des Philippe d'Orleans, wo vierzehn Motive aus dem Epos Vergils zum Bildthema erhoben worden sind. Es gab gestochene Reproduktionen der Bilder Antoine Coyppels, worunter sich auch *Venus remet les armes a Enee* befand.¹⁴⁴ Künstlerisch werden die Werke kaum Einfluss auf Tiepolo genommen haben, aber inhaltlich war der Rückgriff auf den Bruder des Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. wichtig, um die Legitimierung des Hauses Bourbon auf der Iberischen Halbinsel zu begründen. Das Haus Savoyen, das durch die erste Frau Philipps V. (1683-1746) und Mutter Ferdinands VI. (1713-1759), Maria Luisa von Savoyen in Spanien vertreten war, führte traditionell ihren Legitimationsanspruch auf Aeneas zurück.¹⁴⁵ Vielleicht ein weiteres Argument für die Einführung des antiken Helden in die spanischen Herrschaftsikonographie, zumal das *libretto* für die Freskendekoration von Fernando VI in Auftrag gegeben worden war.

¹⁴⁰ A. Domínguez Oriz, *Carlos III y la España de la Ilustración*, Madrid 1988, S. 58 ff.

¹⁴¹ Tiepolo konnte sich dabei an Vergils Aeneis, Buch VIII vs. 608-625 und Buch IV vs. 265-276 halten.

¹⁴² Grundsteinlegung im Jahre 1738, S. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid 1975, S. 91

¹⁴³ Vergil, Aeneis Buch IV vs. 265 – 276; F.J. Fabre, *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid 1829, S. 173 Anm. 3

¹⁴⁴ G. de Tervarent, *Présence de Virgile dans l'art*, Brüssel 1967 S. 1, Abb. XVII, gezeichnet von Marc Nattier und gestochen von Dupuis.

¹⁴⁵ Als Beispiel sei die Aeneasgalerie in Turin genannt.

Die Weiterentwicklung des Aeneasthemas wird in den übrigen Plafonds verfolgt. Es wird das Saleta-Fresko und im Anschluss daran der Thronsaal behandelt. Die Reihenfolge in der die Räume besprochen werden, richtet sich nach dem durch das Hofzeremoniell vorgeschriebenen Weg. Auf diese Weise wird der Entwicklung bestimmter Bildargumente nachgegangen. Eine logische Fortsetzung des Themas gibt es ebenso in die andere Richtung, wenn man weiter in das Appartement des Kronprinzen eindringt. Zu diesem Zweck muss man wiederum vom Vorzimmer des Thronsaals, der *Saleta* (Kapitel 3.3) aus starten. Der Vollständigkeit halber sollen die beiden Fresken von Tiepolos Vorgänger, Corrado Giaquinto ebenfalls kurz behandelt werden.

3.3 „Der natürliche Reichtum Spaniens, das Aufblühen des Handels, der Wissenschaften und der Künste unter der *Spanischen Monarchie*“ im Empfangszimmer

Durch den Grundriss der *Saleta Oficial* war für Tiepolo das Längsformat vorgegeben. Mit ungefähr 15 × 9 Metern fällt das Bildfeld gegenüber dem Hellebardierensaal (ca. 16 × 23 m) oder gar dem Thronsaal (ca. 27 × 11 m) relativ klein aus.¹⁴⁶ Aus dem *Salón de los Trucos* (Billardraum) kommend, nimmt man den richtigen Betrachterstandpunkt ein.¹⁴⁷ Die Gesamtkomposition ist aber auch dann verständlich, wenn man vom *Salón de Alabaderos* (Gardesaal) kommt. Wie üblich hat der Venezianer die Betrachterperspektive bei seiner Konzeption berücksichtigt. Den Raum vom Thronsaal aus betretend – was entgegen dem üblichen Zeremoniell wäre – nähme man nur eine Nebenszene wahr. Sich perspektivisch nach oben verjüngende Stuckkassetten lassen den Raum höher erscheinen. Das Bildfeld rahmt ein an vier Stellen leicht eingezogenes Oval. An allen vier Seiten verklammern Grisaillemedaillons den illusionistischen Bildrahmen mit dem Gesims, das den Übergang von den Wänden zur Decke markiert.¹⁴⁸

Mit dem Empfangszimmer wird Giovanni Battista Tiepolo frühestens im Jahre 1764 begonnen haben, nachdem der Thronsaal fertiggestellt worden war. Er schrieb am 7.8.1764 an einen Adressaten in Venedig, er sei mit „*molti soffiti*“ beauftragt worden.¹⁴⁹ Wir wissen aus der Abrechnung des Stuckisten Aurelio Verda für Werke, die er vor 1764 ausgeführt hatte, dass Tiepolo in der *Saleta* eine Vergrößerung des Malfeldes vorschlug und neue Zeichnungen für den Stuckrahmen entworfen werden mussten. Außerdem wünschte der Maler vier ovalgerahmte kleinere Felder um das Zentralbild herum.¹⁵⁰

Von der Mitarbeit der beiden Söhne, besonders der des Jüngsten kann ausgegangen werden; denn gerade von dem wissen wir aus Dokumenten, die weiter hinten noch zitiert werden, dass er viele seiner Aufträge für den Spanischen Hof bis zum Frühjahr 1764 erledigt hatte, wohingegen Giandomenico wahrscheinlich noch bis ins nächste Jahr mit dem Deckenfresko im Esszimmer des Kronprinzen beschäftigt war. Beim circa 37 Quadratmeter großen Gardesaal dürften dann alle drei angepackt haben.

¹⁴⁶ Gemin/ Pedrocco 1995, S. 258 Nr. 518, 518a und 518b mit Literaturangaben

¹⁴⁷ Nr. 59 auf Foto 2

¹⁴⁸ Es existieren zwei *modelli* für die *Saleta*. Beide dürften im Jahr 1764 entstanden sein und da die Endfassung Elemente aus beiden Entwürfen enthält, lässt sich die Reihenfolge kaum bestimmen. „Die Apotheose der spanischen Monarchie“, 81,6 × 66,4 cm, *The Metropolitan Museum of Art, New York; Rogers Fund, 1937 (37.165.3)*, Ausst. kat. Venedig/New York 1996, S. 329 ff. Nr. 54a m. Abb.; „Die Apotheose der spanischen Monarchie“, 83 × 69 cm, *The Metropolitan Museum of Art, New York, dono di Mr e Mrs Charles Wrightsman, 1980 (1980.363)*, Ausst.kat. Venedig/New York 1996, S. 329 ff. Nr. 54b m. Abb., beide mit ausführlicher Provenienz und Bibliographie.

¹⁴⁹ Ausst.kat. Venedig 1996, S. 329

¹⁵⁰ J.L. Sancho, in: Ausst.kat. Madrid 1993, S. 228. Die Grisailen zeigen antike Opferszenen.



Abbildung 20: G.B. Tiepolo, Deckenfresko in der Saleta im *Palacio Real* zu Madrid, ca. 15 × 9 m, 1764-65

3.3.1 Die Ikonographie

Nach Fabre wird das Argument „Größe und Macht der spanischen Monarchie“ vorgestellt.¹⁵¹ In der Literatur ist häufig von „Apotheose der spanischen Monarchie“ die Rede.¹⁵² Falsch wären auch nicht die Titel „Der Aufgang der Sonne über der Spanischen Monarchie“ oder „Der Einzug Apolls in Spanien“, um die Dominanz Apollons nicht zu vergessen.

An zentraler Stelle sitzt eine majestätische blonde Dame in weißem Kleid, die ihren Kopf den Besuchern, die aus dem Gardensaal kommen zuwendet. Bevor der Besucher also Einlass in den Thronsaal und damit dem wichtigsten Ort im Palast bekommt, wird er quasi von der spanischen Krone *in effigie* bereits im Vorraum empfangen, wo die Botschafter und andere hohe Gäste warten mussten. Hier ist es also genauso wie im Hellebardierensaal, dass die Raumfunktion in die Ikonographie des Freskos eingeflossen ist.

Zwei Löwen rahmen die junge Frau. Auf den merkwürdig altersgrauen legt sie ihre Linke. Von dem zu ihrer Rechten ist nur ein Teil zu sehen. Neben dem „König der Tiere“ kredenzt ein Gehilfe die königlichen Insignien: Purpurmantel, Krone und zwei Szepter, eine Allusion auf die Macht in beiden Hemisphären.¹⁵³ Dicht hinter der Monarchie, sie etwas überragend, erkennt man Minerva, die Göttin der Weisheit, an Lanze, Helm und Schild. Der grisailleartige Grünton und die steife Haltung geben ihr etwas Statuenhaftes. Die Tatsache, dass zu ihren Füßen ein Löwe kauert, rückt sie außerdem in die Nähe zur Allegorie „Staatsräson“ (*Ragione di stato*).¹⁵⁴

Über Hispanias linke Schulter schaut ein lorbeerbekrönter Greis mit einem goldenen Gefäß in der Hand, den ich nicht zu benennen vermag. Vielleicht handelt es sich um ein Salbgefäß und meint das Gottesgnadentum, das die Könige zu ihrer Stellung berechtigt. Von hinten nähert sich der Majestät eine Amorette mit einem Köcher und Pfeilen, was ihre Liebe zu der weißen Matrone ausdrücken mag. Es folgen Standarten. Weiter rechts hält *Prudentia* Spiegel und Schlange in die Höhe. Diese Tugend „Klugheit“ ist auf das spanische Königtum zu beziehen und seine Politik, die darauf bedacht ist, Frieden zu sichern und die Künste zu fördern. Deshalb schaut sie auch zu Apoll, direkt über ihr.

¹⁵¹ Fabre 1829, S. 99

¹⁵² Gemin/Pedrocco 1995, S. 258 Nr. 518 mit ausführlicher Bibliographie; K. Christiansen, im: Ausst.kat. Venedig/New York 1996/97, S. 329-333 mit Abbildungen beider Entwürfe, S. 330 f. Ob die Apotheose einer bestimmten Regierung oder Herrschaftsform überhaupt möglich ist, auch in der Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts, sei dahingestellt.

¹⁵³ Fabre 1829, S. 99

¹⁵⁴ Ripa 1618, Bd. 2 S. 138 ff.

3.3.1.1 Die modelli



Abbildung 21: G.B. Tiepolo, Ölmodell [I] für die *Saleta*, 81,6 × 66,4 cm, The Metropolitan Museum, New York, 1764

möchte ich nur auf die einschlägige Literatur verweisen.¹⁵⁵

3.3.1.2 Apoll

Apoll, Gott des Lichtes, wozu ihm sein Stab als Herr über die Planeten, die Jahreszeiten und die Dauer der Tage auszeichnet und der Künste, was die goldene Lyra der Poeten in seiner Linken symbolisiert. Ein blasser Lichtkegel umgibt sein Haupt und der rote Schal, der seinen Körper umspielt, ist stark beschienen.

Der ausgesprochen plastisch gestaltete Körper mit dem nach hinten ausgestreckten linken Bein und dem abgewinkelten rechten Arm verleiht ihm etwas Gekünsteltes. Sogar Fabre, der sich sonst ausschließlich auf die Entschlüsselung der Allegorien und Hieroglyphen beschränkt, spricht in diesem Fall von „befremdlicher Schönheit“.¹⁵⁶ Die harte Konturlinie, die plastische Räumlichkeit und der fehlende *sotto insù* – Effekt erinnern an das Formenvokabular eines Anton Raffael Mengs, der

Zwei gleichgewichtige Entwürfe sind für dieses Fresko erhalten: Beide sind mit „Apotheose der Spanischen Monarchie“ überschrieben und werden in etwa auf das Jahr 1764 datiert. [I] in *The Metropolitan Museum of Art, New York; Rogers Fund, 1937 (37.165.3)* 81,6 mal 66,4 Zentimeter und [II] in *The Metropolitan Museum of Art, New York; Mr and Mrs Charles Wrightsman, 1980 (1980.363)* 84 × 69 Zentimeter. In I erscheint Merkur, während Apoll ganz fehlt. Aeneas schwebt als Rückenfigur in voller Rüstung neben Venus. Wären da nicht Saturn und Meritius in seiner Nähe, könnte man ihn auch für Mars halten. Entwurf II führt einen strahlenden Apoll auf und lässt dafür Hermes weg. Aeneas erscheint jetzt menschlicher, zumal er den Blickkontakt zum Rezipienten sucht. Er ist etwas unterhalb von der Liebesgöttin zwischen ihr und Kastilien angeordnet. Da am Ende Elemente aus beiden im Deckenbild übernommen worden sind und inhaltlich keine wesentlichen Veränderungen der Gesamtaussage festgestellt werden kann,



Abbildung 22: G.B. Tiepolo, *Modello* [II] für die *Saleta*, Öl/Lw, 84 × 69 cm, The Metropolitan Museum, Sammlung Wrightsman, New York

¹⁵⁵ Ausführliche Bibliographie und Provenienz von Keith Christiansen im Ausst.kat. Venedig/ New York 1996/97, S. 329 ff.

¹⁵⁶ Fabre 1829, S. 100 (*peregrina hermosura*)

gleichzeitig mit Tiepolo im Königspalast zu Madrid tätig war und überaus geschätzt wurde.¹⁵⁷ Horen folgen ihm bis zum Rad des Sonnenwagens. Nach oben schließt Pan das Ganze ab. Ein gewisses bukolisches Moment ist hier auszumachen.

3.3.1.3 Tapferkeit und Verdienst

Weiter unten ist eine Säule zu sehen, die von einem Putto umklammert wird. Sie mag für die Tapferkeit (*Fortitudo*) stehen und ist sicherlich eine Ergänzung zu der anderen Säule neben Herkules. Damit weist man dezent auf die Eroberungen der Spanier in den vergangenen Jahrhunderten hin, die eine Verschiebung der Grenzen der Erde – im Mythos ursprünglich durch die Säule im Norden Afrikas markiert – bewirkt haben, dank der Tapferkeit ihrer Herrscher (hier dürfte vor allem Carlos I gemeint sein, der sich mit Herkules identifizierte).¹⁵⁸ Bei dem bärtigen, lorbeer geschmückten Greis mit rotem Gewand dürfte es sich um „Guter Rat“ oder „Verdienst“ handeln.¹⁵⁹

3.3.1.4 Merkur

Links von Apoll schwebt Merkur auf die Monarchie zu, die Krone in Händen. Malweise und Farbgebung stellen ihn mit Apoll auf eine Stufe. Das Faktum, dass der Götterbote die Krone bringt, signalisiert die Zustimmung der Götter zur Krönung und die Investitur durch sie. Zwei Putten transportieren Caduceus und Kette. Merkur wird hier, vertreten durch seinen Stab, auch als Gott des Handels gepriesen. Minervas Blick ruht nicht von ungefähr auf dieser vielversprechenden Hieroglyphe. Als kleines künstlerisches Meisterstück erweist sich der Effekt, dass sich der Blick Hermes' immer mit dem des Betrachters trifft.

3.3.1.5 Die Erde

Das Geschehen im unteren Bereich wird rechts von der Erde und links vom Wasser dominiert. Rechts, unterhalb der Majestät, ragt ein Granitblock ins Bild hinein. Er dient als Fundament für das schon bekannte Motiv der zentralspanischen Befestigungsanlage. Die Burg nimmt Bezug auf das Kernland Kastilien und wird zusammen mit dem Löwen, an den die Zinnen des Kastells fast heranreichen, als heraldisches Element im Wappen geführt. Andererseits gehört die Architektur auf dem Felssporn zur Personifikation der Erde. Die Mauerkrone, die Demeter üblicherweise zu tragen pflegt, wird durch die Burg ersetzt. Sie selbst zeigt sich als alte Frau mit blauroter Gewandung, einer Blume und Ähren als Zeichen ihres agarischen Ertrags. Als weinlaubbekränzter Jüngling schaut Bacchus hinter ihr hervor. Strauß und Weinlaub spielen an auf den Wandel der Vegetation im Jahresverlauf. Das Kind mit nacktem Hinterteil und Schmetterlingsflügeln und der Sonnengott und sein Gefolge über der Szene ergänzen sinnvoll die Gesamtidee vom natürlichen Reichtum der Erde.

¹⁵⁷ C. Whistler „G.B. Tiepolo at the Court of Charles III“, in: Burlington Magazine, 128, 1986, S. 198-203; J.L. Sancho „Mengs at the Palacio Real, Madrid“, in: Burlington Magazine 139, 1997, S. 515-528; S. Roettgen, Anton Raphael Mengs, München 1999

Mengs hat die folgenden Fresken im Königspalast gestaltet: „Apotheose des Herkules“ im Konversationszimmer Karls III. (heute: *Antecámara Gasparini*), ca. 1762 – 1774, Roettgen S. 368 ff., Nr. 296 m. Abb. „Aurora“, ehemals im Schlafzimmer Isabel Farneses, (heute: *Comedor de Gala*), ca. 1764, *bozzetto*, Roettgen 1999, S. 368 Nr. 295 m. Abb.; „Die Apotheose des Kaisers Trajan“ im ehemaligen Speisezimmer des Königs (heute: *Saleta Gasparini*) ca. 1774-76

¹⁵⁸ Die Bedeutung der beiden Säulen für die Devise Karls I. mit dem Spruch „Plus ultra“ wurde bereits erwähnt, ebenso die Verschiebung der alten Erdpunkte im Süden Spaniens und im Norden Afrikas nach den Eroberungen der Spanier, Earl J. Rosenthal „The Invention of the Columner Device of Emperor Charles V at his Court of Burgundy in Flanders in 1516“, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973, S. 198-230; López Torrijos 1985, S. 121 ff.

¹⁵⁹ Beide Allegorien sind sich sehr ähnlich und können leicht verwechselt werden. „Guter Rat“ unterscheidet sich von *meritum* durch eine Eule, die aber auch fehlen kann. Das Buch haben beide als Attribut und das Szepter fehlt oft bei „Verdienst“.

3.3.1.6 Das Wasser, die Welt und Herkules

Auf der Seite des Wassers umfasst *Oceanus* eine riesige Meeresschnecke, die ihm als Füllhorn dient, um auf die Schätze des nassen Elements aufmerksam zu machen. Korallen und Perlen bringt er dem Genius der Spanischen Monarchie dar. Hinter ihm steht Neptun, den Blick auf die Erdscholle unter ihm gerichtet, auf der Herkules sein rechtes Knie aufgelegt hat. Im linken Vordergrund sind die damals bekannten vier Kontinente vertreten. *Africa* trägt einen Elefantenkopf und setzt ihren Fuß demonstrativ auf die Bodenplatte, die die mächtige Säule des Herkules trägt. „Asien“ ist am Turban und „Amerika“ am Federschmuck zu erkennen. Der muskulöse Held, durch Fell und Keule ausgezeichnet, stellt ein Bein auf das zu Afrika gehörende Territorium, während das andere auf einer zweiten Erdscholle ruht. Der Graben zwischen seinen gespreizten Beinen muss als die Meerenge von Gibraltar verstanden werden, die Europa von Afrika und das Mittelmeer vom Ozean trennt. Die Allegorie mit einem jungen Mann, der ein Tempelmodell in der Hand hält, Buch und Tiara bei sich hat und von Pferden begleitet wird, verdeutlicht Europa mit seiner hochentwickelten Kultur.¹⁶⁰ Bereits an der Langseite angebracht, leitet sie über zu den Ereignissen in der linken oberen Bildhälfte.

3.3.1.7 Venus und Aeneas

Dicht über dem Erdboden schwebt auf einer hellen Wolke die nackte Schönheitsgöttin Amor, mit Köcher und Pfeilen ausgestattet, legt ihr sein Händchen aufs Herz. Sie schaut in Richtung des alten *Kronos*. Ein Krieger in antiker Rüstung mit abgelegtem Schild und erhobenem rechtem Arm schwebt auf einer rötlichen Wolke über dem Taubengespann der Venus. Auch wenn es sich theoretisch hier um Mars handeln könnte, dafür spricht einiges: Die ungeteilte Forschermeinung und auch ein Bildvergleich mit dem Mars im Treppenhaus der Würzburger Residenz, werde ich doch versuchen meine Aeneas – Theorie zu begründen.¹⁶¹

Oberhalb von Merkur in weiter Ferne erscheint vor einem hellen Lichtball Jupiter, der Götterchef mit seinem Adler. Rechts hinter ihm befindet sich eine schöne Frau mit entblößtem Oberkörper, die wohl als Venus zu bezeichnen ist. Weitere ganz kleine und undefinierbare Figuren scharen sich dahinter. Auf einer Wolke, etwas links von Zeus, erkennt man die drei Grazien, von denen die Vordere einen Helm und ein Schild fortzubringen scheint. Links hinter den Grazien ist ein junger Mann mit nacktem Oberkörper zu erkennen, der seinen Blick nach oben zu den Gottheiten richtet. Ich halte es für durchaus plausibel, dass es sich dabei um Aeneas handelt, der gerade in den Olymp aufgenommen wird. Als Seitenschauplatz, überkopf angeordnet, sind Vertreterinnen verschiedener Künste auszumachen, wobei die Malerei deutlich dominiert.

3.3.1.8 Die Deutung

Die Kriege sind geführt; Waffen und Standarten werden zurückgebracht. Herkules ist wieder in Spanien, nachdem er das Iberische Reich um viele Territorien auf den anderen Kontinenten erweitert hatte. Seine Keule liegt neben ihm und zeigt wie ein überdimensionierter Zeigefinger auf Aeneas. Sein gesenktes Haupt verrät die Niederlage der Habsburger Fraktion gegen das französische Königshaus. Dennoch gebührt Herkules Lob und Ruhm, weil er geholfen hat, die Macht der spanischen Monarchie zu vergrößern und zu festigen. Auch Aeneas, übrigens in den Farben der Trikolore, hat seine Pflicht erfüllt. Die Ähnlichkeit mit Mars hatte Tiepolo angestrebt, um ihn als Sieger des Krieges hervorzuheben. Nun erst ist seine Glorifizierung gerechtfertigt. Über die Apotheose des Aeneas schreibt Ovid in den Metamorphosen, Buch XIV, vs. 582-598:

„Schon hatte die Tapferkeit des Aeneas alle Götter und sogar Juno gezwungen, von ihrem alten Zorn zu lassen, als die Macht für den heranwachsenden Julius fest begründet und der

¹⁶⁰ Fabre 1829, S. 104

¹⁶¹ Bütter 1980, Abb. Nr. 80

Heros, der Sohn der Cytherea, für den Himmel bereit war. Venus hatte bei den Himmlischen die Runde gemacht, schließlich ihren Vater umhalst und gesagt: 'Lieber Vater, du bist nie hartherzig zu mir gewesen, sei nun besonders milde, das wünsche ich mir, und gib meinem Aeneas, der dich aus meinem Stamm zum Großvater gemacht hat, göttlichen Rang, mag dieser auch noch so bescheiden ausfallen, mein Bester, wenn du ihm nur überhaupt einen gibst. Es ist genug, dass er einmal das freudlose Reich gesehen und durch den Strom der Styx gegangen ist.' Die Götter stimmten zu, und nicht einmal die Züge der Himmelskönigin blieben unbewegt, sondern sie nickte zustimmend mit versöhnlicher Miene. Darauf sprach der Vater: 'Ihr seid der himmlischen Gabe würdig: du, die mich bittet, und er, für den du bittest. Empfange, Tochter, was du wünschest.'
Er hatte gesprochen. Sie freut sich und dankt ihrem Vater, fährt auf einem Taubengespann durch die leichten Lüfte und begibt sich zur laurentischen Küste,...“

Die Anwesenheit Jupiters, sein begrüßender Gestus und vielleicht auch Junos Präsenz im Götterhimmel, dann der Wagen der Venus mit dem sie zur Erde niedergefahren ist und ihr Blick, der zu Saturn hinüberschweift, der sich in Anbetracht der eingeleiteten Vergötterung des Aeneas abwendet und schläft, weil dieser, nun unsterblich, für ihn nicht mehr von Interesse ist, all das unterstützt die These, dass es sich um die Apotheose des Aeneas handelt. Die Helden haben ihr Werk vollbracht. Die Spanische Monarchie ruft nun, von der Weisheit, der Klugheit und dem guten Rat geleitet, Apollo an, als Regler der Jahreszeiten, Spanien eine gute Erntesaison zu beschern. Außerdem sollen in der anbrechenden Friedenszeit die Künste auf ihre Kosten kommen.¹⁶²

Merkur muss seinerseits für regen Handel, besonders auf den Weltmeeren sorgen. Eventuell vorhandene kriegerische Absichten sollen mit dem Mittel der Eloquenz besiegt werden. Die fremden Kontinente haben an Interesse verloren. Das Augenmerk der Monarchie ist stärker auf das in Wissenschaft und Kunst richtungweisende Europa gerichtet. Der Gedanke wird im Thronsaal präzisiert, der in der Raumabfolge der nächste ist.

{Eine logische Fortsetzung des Themas gibt es ebenso in die andere Richtung, wenn man von hier aus weiter in das Appartement des Kronprinzen eindringt (Kapitel 4.2)}

3.4 „Mit Großmut regiert Karl III. das Spanische Reich und sichert ihm Frieden und Wohlstand“ im Thronsaal

Die Dekoration des Thronsaales, *Salón del Trono* oder auch *de Besamanos* genannt, im *Palacio Real* zu Madrid war aus mehreren Gründen besonders schwierig: Die Ausgestaltung des Raumes mit Bronzeplastiken der Kardinaltugenden und Planetengottheiten um 1650 vor mit rotem Samt mit Goldbortenbesatz ausgeschlagenen Wänden, Spiegel und schweren Kristalllüstern wirkte farb-

¹⁶² Levey 1986, S. 264 mutmaßt, dass Apollo die Aufklärung Karls III. alludiert. Die Idee erscheint mir interessant und ist nicht von der Hand zu weisen. Vielleicht ist das auch der Grund für die moderne künstlerische Gestaltung dieser Figur gemäß dem frühklassizistischen Schönheitskanon, der an das Gedankengut der Aufklärung geknüpft ist.

Zur Diskussion der Phoebus Apoll-Figur: W.L. Barcham, „E chi non potrebbe cantare facilmente Febo?“, in: Internat. Kongressakten, Venedig u.a.O. 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, S. 255-259, S. 255 f.

Es gibt eine Graphik von Giovanni Battista Tiepolo, die da eindeutig ist, D. Succi *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma* Ausst.kat. Venedig, Ca'Rezzonico 1985, Venedig 1985, S. 67 u. S. 76, Abb. Nr. 7. Eine von Engeln getragene Büste von Carlos III über einer ihm schmeichelnden Inschrift wird so durch das Licht einer hellen Sonne hinter seinem Haupt beleuchtet, dass es dem König zum Nimbus gereicht. Es handelt sich um natürliches Licht, nicht um symbolisch verschlüsseltes, das die Aufklärer ja ablehnten. Schaut man in Diderots *Encyclopedie* unter dem Lemma „Apollon“ nach, findet ich kein Hinweis auf die von Levey vorgeschlagene Interpretation. Diderot, S. 413, erwähnt Apoll und Neptun im Zusammenhang mit der Erbauung Trojas, womit wir wieder beim Bildthema der *Saleta* wären.

lich erdrückend und das schlauchartige Format von circa 27 mal 12 Metern stellte hohe Anforderungen an das Können des Freskantens.¹⁶³

Diese diffizile Raumsituation, die Bedeutung dieses Ortes und der Ruhm Tiepolos waren sicherlich die Gründe dafür, dass man den erfahrenen Venezianer unbedingt für das Projekt gewinnen wollte. Zur Akquisition des Malers wird weiter hinten im Text noch detailliert Auskunft gegeben.

Es handelt sich um das zuerst ausgeführte Deckengemälde von Giovanni Battista Tiepolo und seinen Söhnen Giandomenico und Lorenzo, ausgeführt zwischen der zweiten Hälfte des Jahres 1762 und 1764 im *Palacio Real* zu Madrid unter dem Monarchen Carlos III. Beim Stöbern im *Archivo General de Palacio* ist mir eine Urkunde in die Hände gefallen, die aussagt, dass Pedro Gomez, der spätere Assistent von Francisco de Goya 1763 als Dreiundzwanzigjähriger Tiepolo im *Salon de embajadores*, das ist der Thronsaal, geholfen habe.¹⁶⁴ (**Anlage 2**)

Der Palast wurde am ersten Dezember 1764 bereits bewohnt.¹⁶⁵ Die Verlesung einer Bulle unter Anwesenheit der königlichen Familie auf den Balkonen des Thronsaals wurde unter oben genanntem Datum in den Analen Madrids vermerkt.¹⁶⁶ Zu diesem Zeitpunkt war Tiepolos Fresko im Thronsaal, das er mit dem Datum 1764 versehen hat, sicher schon fertig. Ob er schon zur Hochzeitsfeier der 20-jährigen Infantin Maria Luisa Antonia mit dem jüngeren Habsburgersohn, dem Erzherzog von Toskana und künftigen Kaiser Leopold am 16. Februar 1764 sein Werk vollendet hatte, ist fraglich. Immerhin wissen die österreichischen Botschafter Folgendes zu berichten:

„*Por todo esto, el Rey resolvio salir para el Pardo el 7 de este Mes, y despues de unos dias, a su tiempo, volver a Madrid con toda la corte para celebrar los festejos.*“¹⁶⁷

Ob sich Karl mit seinem Hof in den *Palacio Real* begeben hat oder in das Madrider Schloss von *Buen Retiro* in Madrid, das er bis zur Fertigstellung des neuen Palastes während seiner Madrid-Aufenthalte bewohnte, ist ungewiss. Die anderen Residenzen in Aranjuez, San Ildefonso, el Pardo und el Escorial werden in der Regel namentlich genannt, während der *Palacio Nuevo* oft nur „el palacio“ heißt. Es wird in den wenigen Berichten der österreichischen Diplomaten, die mir vorlagen aber nichts über die Dekoration des Königssaales gesagt. Der Zeitraum für die Ausmalung des Thronsaals wäre denn auch etwas knapp gewesen.

3.4.1 Der *modello* zum Thronsaal

In der gesamten Literatur wird davon ausgegangen, dass es sich bei der Ölskizze in der *Samuel H. Kress Collection*, Nr. 1943.4.39 (540) um den endgültigen Entwurf zum Madrider Thronsaalfresko handelt.¹⁶⁸ In Anbetracht der sorgfältigen Ausführung (Öl auf Leinwand) und Größe (181,8 × 104,3 cm) und den relativ geringen Abweichungen gegenüber dem Endprodukt ist diese Annahme auch berechtigt, wenn auch nicht unbedingt zwingend, denn wie das Beispiel des Hellebardierensaals mit der Apotheose des Äneas zeigt, oder die *Saleta* existierten in der Regel mehrere *bozzetti*. Es ist denkbar, dass bei einem so wichtigen Auftrag wie diesem, der Künstler dem Auftraggeber wenig-

¹⁶³ López Serrano 1975, S. 99 f. u. S. 110; Gemin/ Pedrocco 1995, S. 258 Nr. 516, 516a und 516b, Farbbildungen S. 194, 196 und 197 Nr. 130-132

¹⁶⁴ Danach arbeitete er dann für Mengs. Der teilte ihn schließlich Bayeu als Gehilfen zu bis er am Ende Goya unterstützte. A.G.P Sec. Administrativa, B.A. - Pintura

¹⁶⁵ A.H.N. „Estado 6114“, Grimaldi an Vizconde de la Herreria vom 3. Dezember 1764

¹⁶⁶ Serrano 1975, S. 9, S. 468 Anm. 12

¹⁶⁷ M. de C. Velázquez, *La España de Carlos III de 1764 a 1776 según los embajadores austríacos*, Mexico 1963, S. 30

¹⁶⁸ De Grazia/ Garberson 1996; Ausst.kat. Venedig 1995, *Splendori del Settecento Veneziano*, Venedig, Museo del Settecento Veneziano - Ca' Rezzonico u.a.O., bearbeitet von G. Nepi Sciré, G. Romanelli u.a., Mailand 1995, S. 256, Abb. S. 257 Nr. 62 *Il mondo rende omaggio alla Spagna*. Dort findet man auch eine umfassende Bibliographie und Angaben zur Provenienz; ebenso K. Christiansen im Ausst.kat. Venedig/ New York 1996/97, „Ruhm Spaniens“, S. 325 Abb. Nr. 53

ten einen Alternativvorschlag unterbreitet hat. In Venedig hat er vermutlich nur eine Präsentations-
skizze angefertigt. Ob er in Spanien dann noch einen *modello* mit der genaueren Ausgestaltung der
Randfiguren entworfen hat, bleibt spekulativ.¹⁶⁹ Da aber nur der eine *modello* erhalten ist, wird immer
davon ausgegangen, dass von dem Werk die Rede ist, wenn Tiepolo – wie noch anzuführen –
in einem Brief vom 13. März 1762 schreibt, dass er den *modello* beendet habe. Er wäre somit in
den ersten Monaten des Jahres 1762 entstanden und vom Maler mit nach Madrid gebracht worden
sein.¹⁷⁰

Anhand eines Schemas werden die Allegorien von Diane De Grazia - soweit identifizierbar – auf-
geschlüsselt. Das Deckenbild - da sind sich die Interpreten weitestgehend einig – will die Größe
und Macht der spanischen Monarchie herausstellen und besonders die Herrschaft Karls preisen, die
getragen wird von den Tugenden, unterstützt von den olympischen Gottheiten, unter Einschluss der
natürlichen Ressourcen, des Handels und die Unterwerfung erobelter Länder. Der *modello* wird
von der Autorin *Wealth and Benefits of the Spanish Monarchy under Charles III* betitelt. Der Ver-
gleich im Anschluss zwischen dem Entwurf und der auf frischem Putz ausgeführten Endversion,
nimmt gewissermaßen die Deutung des Freskos vorweg, weil es dort um die Änderung der ikono-
graphischen Konzeption geht und damit folglich schon an dieser Stelle gewisse Bildinhalte bereits
interpretiert werden müssen.



Abbildung 23: G.B. Tiepolo, *Modello* für den Thronsaal des Königspalastes in Madrid, Öl/Lw, 181 × 104,5 cm, National Gallery of Art, Washington

3.4.2 Der Vergleich zwischen dem *modello* und dem Fresko

Betrachtet man die Abänderungen des Entwurfs gegenüber dem ausgeführten Fresko, dann ergeben
sich gerade inhaltlich einige entscheidende Veränderungen, die im Ergebnis zu einer anderen Aus-
sage führen.

¹⁶⁹ Mehr Dokumente zur Entstehung des Thronsaalmodellos im Kapitel 4.2.2

¹⁷⁰ De Grazia/ Garberson 1996, S. 272 ff. Hier auch genaue Angaben zur Technik und zum Erhaltungszustand.

3.4.2.1 Herkules

Deutlich reduziert wurden die Anspielungen auf Gibraltar, auf das im Entwurf sogar zweimal (einmal neben der Allegorie mit Zitrusbäumchen und ein weiteres Mal über einem der Elementedaillons) durch den beiden Säulen hingewiesen wird. Gleichermäßen wurde auch Herkules seiner starken Stellung beraubt. Im *modello*, als Statue zur Rechten der „Spanischen Monarchie“ und als Heros. Sein Platz wurde von Minerva (als flankierende Steinskulptur), beziehungsweise von Apoll im Götterhimmel eingenommen.

3.4.2.2 Die gemalten Statuen

Nach der Fertigstellung des *modello* in dem Herkules und Apollon als Scheinstatuen und gewissermaßen in der Funktion von Leitbildern die „Spanische Monarchie“ flankieren, muss Tiepolo noch mehrfach umdisponiert haben. Erhalten ist eine Zeichnung mit Minerva und einem nackten, nur mit Lendenschurz und Schwert ausgestaffierten Helden.¹⁷¹ Man hat ihn anderenorts unter dem Namen Mars geführt.¹⁷² Ich möchte aber die These aufstellen, dass es sich an dieser Stelle vielmehr um Aeneas nach seiner vollzogenen Apotheose handeln dürfte. Auf die Bedeutung dieser Gestalt als Ahnherr und Symbolfigur der Bourbonen wurde im Text schon mehrfach hingewiesen.

Das Fresko zeigt am Ende Minerva und Apoll, vielleicht deshalb, weil man sich der schweren Erkennbarkeit dieser Figur bewusst war, vielleicht auch deshalb, weil man schließlich weniger Wert auf dynastische Gesichtspunkte legte, als auf Leitideen, wie Weisheit und Kunstförderung, beziehungsweise Aufklärung, verkörpert durch die Gottheiten Minerva und Apoll. Ich bin mir allerdings nicht ganz schlüssig darüber, ob wirklich Minerva oder vielleicht doch Aeneas gemeint ist, denn die auf die Göttin hinweisenden Symbole fehlen und man kennt von Giambattista Tiepolo selbst eine Darstellung des Helden in Mantel und mit einem ebensolchem Helm aus der Villa Valmarana in Vicenza.¹⁷³



Abbildung 24: G.B. Tiepolo, Deckenfresko im Thronsaal zu Madrid, ca. 27 × 10 m, 1762-1764 (Ausschnitt)

¹⁷¹ Collection John Rowlands, Knox 1980, Bd. I, S. 242, M. 250, Bd. II, Abb. Nr. 258

¹⁷² De Grazia/ Garberson 1996, S. 281

¹⁷³ Levey 1957, S. 315 Abb. 19d „Aeneas stellt Ascanius der Dido vor“ von 1757

3.4.2.3 Vom Krieg zum Frieden

Den Kriegsgott Mars als Begleitperson des Spanischen Königiums halte ich schon deshalb für verfehlt, weil viele kleine Veränderungen in der Endfassung des Thronsaalfreskos pazifistische Signale ausstrahlen: Wie bereits erwähnt, wurde der Berserker Herkules, der immer auch die Zurückeroberung von Territorium des alten Habsburgischen Reiches implizierte, ersetzt durch die Göttin der Weisheit. Bedenkt man das doppelte Erscheinen im Entwurf und seine Dominanz in den anderen Repräsentationsräumen des Schlosses, dann ist sein Fehlen an diesem Ort um so bemerkenswerter.

An exponierter Stelle wurde das sich küssende Paar *Pax* und *Justitia* eingefügt. Im *modello* ist die Allegorie des Friedens nicht auszumachen. *Clementia* wurde außerdem hinzugenommen. Die „Milde“ links vom „Überfluss“ und zu ihr aufblickend, führt ebenfalls einen überdimensional großen Olivenzweig mit sich, so dass der Betrachter auch an dieser Stelle sofort „Frieden“ und im Verbund damit Wohlstand assoziiert.¹⁷⁴

3.4.2.4 Venus - Thetis

Die Nebenansicht in der die schaumgeborene Venus (wohl eher als Thetis, wie immer behauptet wird) mit ihrem Sohn Aeneas oder aber Mars und Vulkanus im Streitwagen vorfährt, wurde letztendlich an der Decke durch die wunderschöne Wasserallegorie mit Thetis, ihrem Gemahl Oceanus und dem Tritonen- und Nereidengefolge ersetzt.¹⁷⁵

Ursprünglich fehlten noch die schönen spielerischen Details, wie beispielsweise das antik anmutende Gefährt des Oceanus und der Putten. Das Muschelboot mit Holzrad, von einem Fisch mit Zähnen begleitet, hat Ähnlichkeit mit Raffaels *Trionfo di Galatea* in der *Farnesina* in Rom.¹⁷⁶ Zum Vorbild kann auch „Die Geburt der Venus“ von Peter Paul Rubens gereicht haben.¹⁷⁷ In Anbetracht der Ähnlichkeit mit der Venus von Rubens und ihrer Begleitung, kann hier von Tiepolo auch die Göttin der Liebe gemeint gewesen sein.

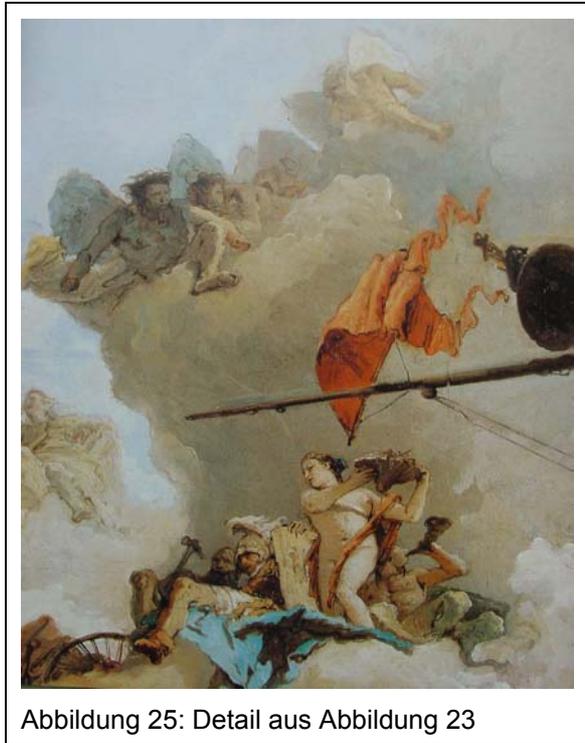


Abbildung 25: Detail aus Abbildung 23

3.4.2.5 Glückseligkeit in der Idylle

Obwohl Tiepolo an der weiblichen Hauptfigur und dem blasenden Triton bei der Übertragung an die Decke des Thronsaals nichts geändert hat, ist für den Betrachter der Eindruck nun ein ganz anderer: Im ersten Fall denkt man an einen Streitwagen, im zweiten Fall an eine Idylle.

In der Tugendgruppe ersetzt nun *Spes Fortitudo*. *Caritas* rückt stärker ins Blickfeld; *Fidelitas* wird durch *Afabilitas* ersetzt. Die Fruchtbarkeit (insbesondere Ähren) und die Großzügigkeit werden noch stärker hervorgehoben; Jahreszeiten und Elemente, kurz: Bukolik gewinnt in ungeahntem

¹⁷⁴ Leslie Jones hat in ihrem Artikel: „Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's *Glory of the Spanish Monarchy*, in: *Apollo* 114, 1981, S. 220 - 227, S. 226 auf die inhaltliche Verschiebung in Richtung Frieden zwischen dem *modello* und der Ausführung in Freskotechnik hingewiesen.

¹⁷⁵ Ausführlich zum Thema „Triumph der Amphitrite“ in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und den Entwürfen, sowie ihrer Verwertung in Madrid: Ausst.kat. Fort Worth 1993, S. 203 – 205, Nr. 21 mit Abb.

¹⁷⁶ M. Prisco/ P. de Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Abb. Tafel XXXI, Nr. 92, Mailand 1966

¹⁷⁷ Julius S. Held, *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, New Jersey 1980, Bd. 1, S. 258, Nr. 265, *The Birth of Venus*, London, National Gallery oder: Max Rooses (Bearb.), *L'Œuvre de P.P. Rubens*, Anvers 1890, Bd. 3, Abb. 213 *Vénus Sortant des Eaux*, gestochen von P. de Jode, gezeichnet von P. Spruyt 1761, Collection du duc de Portland

Ausmaß an Gewicht. Die Nähe die Tiepolo in seiner Darstellung der Allegorie der Künste in diesem Fresko zwischen Poesie und Malerei aufzeigt, scheint für ihn selbst programmatisch gewesen zu sein.



Abbildung 26: Thronsaalfresko, Ausschnitt (Mitte)

In dieses Bild passt Apollo, der Gott der Künste und des Lichtes (im übertragenen Sinne auch der Schirmherr der Aufklärung). Er erscheint im Hauptsaal des *Palacio Real* nun in doppelter Ausführung: über den Lastern und Venus und Mars als strahlende nackte Gottheit und zum anderen, wie auch schon im Entwurf vorgesehen, als fiktive Steinstatue zur Linken der „Spanischen Monarchie“. Der Sonnengott war selbstverständlich das Ideal eines aufgeklärten Herrschers und als ein solcher hat sich Carlos III verstanden.

Interessant für die Interpretation, aber schlecht lesbar, sowohl im Entwurf als auch im Fresko, ist der Bereich links unterhalb der Herkules- beziehungsweise Minervastatue. Ein alter Mann mit Lorbeer bekränzt kann als *Meritus* („das Verdienst“) oder als „Guter Rat“ benannt werden. Von den beiden nackten Figuren über ihm weiß man nur, dass es sich um eine weibliche und eine männliche Person handelt. Rechts ganz klein daneben erscheinen die Köpfe von einer oder zwei Frauen mit einem Lorbeerkranz. Vielleicht handelt es sich bei dem Paar um Venus und Aeneas (selbiger in transfigurierter Form), der gerne in der Nähe von „Meritus“ oder „Guter Rat“ auftaucht.

*Apotheosis is a metamorphosis that denies metamorphosis, producing a transfigured form of the individual that is and is not the human self...all become their own distilled essence when they enter the realm of the gods.*¹⁷⁸

Bei Ovid kommen vier Apotheosen vor: die von Herkules, Aeneas, Romulus und Julius Caesar. Während Aeneas durch das Wasser von seinen sterblichen Hüllen befreit wurde, reinigt den früheren Helden Herkules das Feuer, so dass nur das Beste von ihnen übrigblieb.¹⁷⁹ Vorausgesetzt, die Interpretation der Szene stimmt, würde es sich hier um die logische Fortsetzung der Aeneasgeschichte handeln, von den Anfängen im Gardensaal über den Vorraum und schließlich enden im Hauptraum.



Abbildung 27: Thronsaalfresko (Ausschnitt)

3.4.2.6 Argument des *modello* – Argument des Thronsaalfreskos

Nach eingehender Betrachtung des *modellos* für den Thronsaal des *Palacio Real* zu Madrid kann das Fazit gezogen werden, dass die in jüngster Zeit von den Kunsthistorikern vorgeschlagenen Titel nicht den ikonologischen Gegebenheiten entsprechen. Es ist weder „der Reichtum und der Nutzen der Spanischen Monarchie unter Carlos III“ dargestellt, wie von Diane de Grazia vorgeschlagen, noch „Die Welt erweist Spanien die Ehre“, wie man beispielsweise im Katalog der Ausstellung von Venedig aus dem Jahre 1995 lesen kann, sondern vielmehr „Der Ruhm und die Macht der Spanischen Monarchie“. Die fast 50 Jahre alte Interpretation Gerstenbergs trifft da schon eher zu, wenn er schreibt:

In Madrid gewinnt das Weltbild eine Form, die durch die politische



Abbildung 28: Thronsaalfresko (Ausschnitt mit Poseidon)

¹⁷⁸ Leonard Barkan, *The gods made flesh. Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*, New Haven/London 1986, S. 82

¹⁷⁹ Dasselbe, S. 83

*Machtstellung des Staates gefordert wird. Die Monarchie Hispania steht im Mittelpunkt, und die Fiktion wird festgehalten, dass die Welt schlechthin dem Königreich Spanien untertan sei.*¹⁸⁰

Auf die ausführliche Darstellung der vier Erdteile wurde hier sicher bewusst verzichtet. Man beschränkte sich auf das Sinnbild Amerikas und macht da ganz deutlich seine Machtansprüche geltend. Anders als bei den sonst gängigen ikonographischen Mustern (z.B. im Treppenhaus der Würzburger Residenz), wird der Imperialismus legitimiert durch den Hinweis auf die Entdeckung Amerikas durch die spanischen Eroberer, denen ein Neptun mit martialischem Dreizack beigezelt wurde.

Von dem „Streitwagen“ der Venus/ Thetis mit Aeneas/ Mars und Vulcanus war bereits die Rede. Sie sind unterwegs in Richtung Gibraltar wo die Säulen des Herkules, die Meerenge zwischen der Iberischen Halbinsel und Afrika markierend, der Legende nach standen. Die Randfiguren mit Turban und die dunkelhäutige Personifikation der „Afrika“ auf einem Kamel schließen sich, geographisch korrekt, ja auch gleich an. Sollte der Mann mit Turban auf dem Kranzgesims unterhalb des Obeliskens stellvertretend für Asien stehen, wovon auszugehen ist, dann würde es sich nichtsdestotrotz um eine recht verkürzte Sinnbild ohne große Bedeutung handeln - entsprechend der politischen Wichtigkeit dieses Territoriums für Spanien. Der imposante Rossebändiger, der Europa symbolisieren könnte, ist doch das Pferd ein häufiger Bestandteil der Allegorie dieses Erdteils, macht auch einen eher offensiven Eindruck, während sich die Künste geduckt über der Eckkartusche drängeln.¹⁸¹

Damit spiegelt dieser Entwurf die momentanen außenpolitischen Interessen Spaniens: Die Wiedergewinnung Gibaltars und die Sicherung der Besitzungen in Übersee, die besonders durch das Vorrücken der Briten bedroht wurde.¹⁸²

Antonio Domínguez Ortiz schreibt in seinem Buch über *Carlos III y la España de la Ilustración*¹⁸³, dass Spanien der Verlust von Gibraltar und Menorca besonders schmerzten. Die Verhandlungen mit England blieben ohne Erfolg, was zum *Tercer Pacto de Familia* vom 15.8.1761 mit Frankreich führte, woraufhin England im Dezember desselben Jahres Spanien den Krieg erklärte. Dass sich die kriegerischen Auseinandersetzungen hauptsächlich auf dem Meer abspielten, verdeutlichen Poseidon und Amphitrite. Die Tugenden der „Großzügigkeit“ und der „Fruchtbarkeit“, sowie der „Ruhm“, der „Glaube“ und die „Klugheit“ sind zwar auch schon deutlich sichtbar herausgearbeitet, aber zumindest die drei letztgenannten Tugenden sind von den Herrschern auch zur Kriegsführung eingesetzt worden.¹⁸⁴

Die Vermutung liegt nahe, dass der Überbringer des Programms an Tiepolo, der Conde Felice Gazzola, Oberbefehlshaber der Marine, den Künstler entsprechend instruiert hatte. Die Einstellung des Grafen in einer anderen Konfliktsituation aus dem Jahre 1766 kennen wir, als Gazzola seinem König im Fall des Esquilache - Aufstandes, als das Volk gegen die Wallonische Garde aufbegehrte dazu riet, Stärke zu zeigen, was Carlos III dann aber nicht befolgte.¹⁸⁵ So wie sich innenpolitisch

¹⁸⁰ K. Gerstenberg „Tiepolos Weltbild in Würzburg und Madrid“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 14, 1952, S. 143-163, S. 160

¹⁸¹ Vielleicht dachte der gebildete Künstler oder aber der Autor des ikonographischen Programms an die historische Begebenheit, dass die spanischen Eroberer einen guten Teil ihres Erfolges in Mittel- und Südamerika mit Hilfe der Pferde erzielen konnten, die dort unbekannt waren. Denkbar ist auch, dass auf die berühmte Spanische Reitschule aufmerksam gemacht werden sollte. Als dritter Aspekt wäre die Allusion auf Poseidon zu nennen, der für die Seemacht Spanien gerade im Konflikt mit dem erstarkten England eine besondere Wichtigkeit zukam.

¹⁸² Als erste hat Leslie Jones in dem bereits genannten Aufsatz „Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's *Glory of the Spanish Monarchy* auf den politischen Aspekt hingewiesen.

¹⁸³ Madrid 1988, S. 58f.

¹⁸⁴ Zur veränderten Rolle der *Abundantia* im Fresko, ihrer größeren Bedeutung in Zusammenhang mit den stark bestiegenen Brotpreisen in Spanien, Jones 1981, S. 226

¹⁸⁵ Domínguez Ortiz 1988, S. 68 f.

die auf militärische Stärke setzenden Kräfte nicht durchsetzen konnten, so geschah es auch in der Außenpolitik: Zwischen den kriegsführenden Mächten war bereits im Februar 1763 in Paris der Friedensvertrag geschlossen worden.

Spanien bekam Gebiete im Inneren von Nordamerika dazu, musste aber die wertvolle Küstenregion Florida an die Engländer abtreten, die somit die gesamte Atlantikküste kontrollieren konnten. Die spanische Nation war froh über das Kriegsende. Man hoffte auf langanhaltenden Frieden und wirtschaftlichen Aufschwung. Das waren die Hoffnungen, die man in den neuen Monarchen Carlos III setzte, den man mit viel Jubel bei seiner Ankunft in Spanien empfangen hatte.

Entsprechend musste der Deckenentwurf abgewandelt werden. Ob auf Empfehlung des Königs persönlich, einem seiner Berater oder ob der Benediktinerpater Martín Sarmiento seine Finger im Spiel hatte, das ist noch nicht geklärt. Fest steht, dass der Aspekt des Friedens, des Wohlstandes und des Handels, sowie des Ackerbaus und die Idee des Königs als Modernisierer und Baumeister des Landes im Deckenfresko hervorgehoben worden ist.¹⁸⁶

3.4.3 Die Radierung „Monument des Heldenruhms“ von Lorenzo

Eine Radierung von Lorenzo Tiepolo, meist mit „Monument des Heldenruhms“ bezeichnet, muss in engem Zusammenhang mit dem *modello* für den Thronsaal betrachtet werden. Die 66,5 mal 49,9 Zentimeter messende Graphik (beispielsweise in der *National Gallery of Art, Washington, Alisa Mellon Bruce Fund*) ist in der Hauptgruppe mit der Magnanimitas-Gruppe des *modello* identisch.¹⁸⁷ Der Obelisk trägt genau dieselbe Texttafel, die in einem Dreieck gipfelt, während das Fresko im Thronsaal eine rechteckige Platte zeigt.¹⁸⁸ Die Inschrift *ET DECUS IMPERIVMQVE ET OPES / REGALIA IVRA MVNERA SVNT HERO: / VM MUNERA SED FIDEI* (in etwa: Und dem Helden ist es königliche Pflicht und Ehre für sein Reich und seine Macht um des Glaubens willen [zu kämpfen]) ließe sich durchaus in die ursprüngliche Gesamtdекoration des Palastes einordnen.

3.4.3.1 Weltliche Macht im Dienste der Kirche

Die Dualität von weltlicher Macht, verbunden mit der militärischen Durchsetzung von Herrschaftsansprüchen zum Zweck der Verteidigung des (rechten) katholischen Glaubens – ganz in der barocken, gegenreformatorischen Tradition – durchzieht das von Sarmiento entworfene Freskenprogramm wie ein roter Faden. Erst unter Carlos III wurden seit dem Jahre 1762 kleinere Abwandlungen eingeführt. Die Veränderungen waren zwar nur gering, führten aber dennoch zu einer Verschiebung der Aussage: In der Darstellung der Sinnbilder von Frieden, Großzügigkeit, Verdienst und Wohlstand drückt sich die neue Zeit aus. Der aufklärerische Monarch präsentiert sich als fürsorglicher Vater seines Volkes, dessen Wohl ihm am Herzen liegt.

3.4.3.2 Der „Ruhm der Fürsten“ und die „Großzügigkeit“

Die Allegorie des „Fürstenruhms“ neben dem Monument blickt in dieselbe Richtung auf der Graphik Lorenzo Tiepolos (siehe auch Kapitel 3.4.3. und Kapitel Exkurs, Radierung Nummer 7) wie im Modellentwurf, am Thronsaalhimmel aber in die entgegengesetzte. Die Figur des „Großmutes“ ist in der Radierung und der Ölskizze auf genau die gleiche Art und Weise dargestellt. Im

¹⁸⁶ Carlos III wurde scherzhaft als der beste Bürgermeister Madrids bezeichnet, wegen seiner regen Bautätigkeit.

¹⁸⁷ Siehe dazu das Kapitel 2.2.5.4.

¹⁸⁸ Ausst.kat. Cambridge/ New York 1996/1997, S. 176, Abb. S. 176 Fig. 2. Die beiden Zeichnungen von Giambattista, die Aikema mit „Sieg“ und „Ruhm“ betitelt aus der New Yorker Pierpont Morgan Library Nr. IV, 114 und 115 Abb. S. 176 Fig. 1 und S. 177, kämen dann auch als Studien für den Thronsaal in Madrid in Betracht. Als einziges Werk Lorenzos aus diesem Komplex war es bereits in der ersten Edition des Bruders von 1775 enthalten. Rizzi, *L'opera grafica*, 1971, S. 19, Abb. S. 421 (vorbereitende Zeichnung aus der Sammlung Orloff S. 420 Nr. LXV). S. 420 Nr. 228 *Monumento alla gloria degli eroi* 664 × 495, 1. Zustand ohne Zusätze, 2. Zustand mit Inschrift, 3. Zustand Nr. 43 *Ioannes Batta Tiepolo inv. Et pinx./ Laurentius Tiepolo filius del. Et inc*

Fresko sind ihr dann noch ein Löwe, ein Füllhorn und ein weiterer Putto zugeordnet. Die geflügelte Frauenfigur mit Lanze, so zu sehen in der Graphik und der Ölskizze ist im Fresko ersetzt worden durch eine andere weibliche Gestalt mit Insektenflügeln, was eher auf eine Naturgottheit hinweist.

3.4.3.3 Die „Freundlichkeit“

Eine weitere Allegorie, die der „Liebenswürdigkeit“, ist zwar in ihrer Haltung und Position in allen drei Werken gleich angeordnet. Inwieweit das Attribut ausgetauscht worden ist (im Fresko sieht es aus, als hielte sie einen Vogel in die Höhe, im Entwurf sieht der Gegenstand mehr einem Ring ähnlich) kann auf Grund der schlechten Erkennbarkeit nicht entschieden werden. Einmal angenommen, der Tausch hat stattgefunden, gäbe es dafür eine naheliegende Erklärung: Ausgestattet mit einem Ring und begleitet von einem Hund kann ursprünglich die Allegorie der Treue gemeint gewesen sein. Da die Ehefrau von Carlos III, Maria Amalia aus Sachsen aber infolge eines Reitunfalls bald nach ihrer Ankunft in Spanien gestorben ist und der König sich nicht neu vermählt hat, war die Tugend der ehelichen Treue überflüssig geworden und wurde durch die *Afabilitas* ersetzt. Die Position und Haltung der weiblichen Allegorien ist identisch, allerdings zierte das Haupt der „Freundlichkeit“ nun zusätzlich noch ein Blütenkranz.

Von Interesse ist, dass eine Festrede zum Empfang von König Carlos III des Dichters, Gelehrten und Klerikers José Antonio Porcel dieselben oder zumindest verwandte Allegorien aufführt. Dabei wird die Verbindung zwischen „Treue, Ehrlichkeit“ (*leáltad*) und „liebenswert, freundlich“ (*afable*) im Text hergestellt. Übertragen auf die Malerei erscheint so die Austauschbarkeit dieser beiden Allegorien plausibel. Der Blütenkranz der „Freude“ (*alegria*) ist wiederum auch ein Attribut der „Freundlichkeit“, was ihrer semantischen Verwandtschaft entspricht.

29. *Gallarda, y hermosísima Matrona Vestida rico manto de escarlata Vi á la Magnificencia, que corana De oro la frente, el borceguí de plata: Sobre un óvalo atenta proporciona En angulos, y lineas, que dilata, La plata de sobervios Edificios, De arcos, fachadas, y otros artificios.*

30. *De candidos ropages adornada La Leáltad, el pecho descubierto, Como en su mano abierta una Granada, Es la otra Nympha, que suspenso advierto: Afable, cariñoso, no afectada; Lo que pronuncia el labio, aùn es mas cierto Dentro del corazon: Leáltad fina, O es la Léaltad èsta Granadina.*

31. *La Alegria siguiò Joven belleza, Que en su cara, y sus ojos se hà vertido; Coronado de flores la cabeza, Y ellas sembradas sobre azul vestido: ...¹⁸⁹*

3.4.3.4 Aeneas (?)

Bei der vierten Frauenfigur sieht es in allen drei Fällen anders aus: Im Deckenfresko begegnen wir einer Naturgottheit mit einem kugeligen Gefäß auf den Knien; in der Ölskizze handelt es sich um die „Hoffnung“, gekennzeichnet durch einen Anker. In der Graphik von Lorenzo Tiepolo fehlt die Dame ganz. Sie wurde ersetzt durch einen Hund, der der aufsteigenden vergeistigten Figur (wohl Aeneas) nachblickt. Über Kopf ist noch eine Nebenszene gegeben. Dort finden wir wieder *Meritus*, begleitet von einer jungen Frau mit Lanze, die Minerva meinen könnte und eine weibliche Allegorie in Rückenansicht mit freiem Oberkörper, begleitet von einem Putto, der eine Kette in Händen hält. Zwischen der Haupt- und der Nebenansicht schwebt eine nackte männliche Gestalt, hinterfangen von einem Engel, dieser Gruppe entgegen. Es scheint, als schaue der Hund am Rande der

¹⁸⁹ Porcel y Salablanca, *Gozo y Corona de Granada en la proclamación de Carlos III, 1760*, Granada 1988 (Faksimile), S. 28 f.

Tugendgruppe ihr nach und als erwarten die Puttini am anderen Ende ihn mit ihren Auszeichnungen. Meiner Ansicht nach könnte es sich hier um die Apotheose des Aeneas handeln. Die Figur des „Verdienstes“ ist eine Allegorie, die in seiner Nähe üblicherweise zu finden ist (siehe die anderen Aeneasdarstellungen im Königspalast) und ebenso Venus.

3.4.3.5 Das „Verdienst“ und andere Allegorien

Die übrigen kompositorischen Elemente stellen Abweichungen vom Fresko und seinem *modello* dar. Da bläst Fama auf einer ihrer beiden Trompeten in Richtung des entschwebenden Helden. *Meritus* (das Verdienst oder auch die sehr ähnliche Personifikation „Guter Rat“) mit einem dicken Buch und lorbeerbekränztem Haupt, hockt rechts unter der *Magnanimitas*-Gruppe. Darüber sitzt eine junge Frau mit entblößtem Oberkörper und schaut auf den Betrachter hinunter. Hinter ihr könnte es sich um die Personifikation der bildenden Künste handeln, denn der Mann scheint einen Zirkel und eine Palette in Händen zu halten.

3.4.3.6 Kryptisches

Unheimlich mutet der untere Bereich der Radierung an. Von einem Steinblock, vielleicht sogar einem Sarg entstiegen, kippt rücklings die Verkörperung des Dunklen und Bösen. Um welche Allegorie es sich genau handelt, ist nicht weiter charakterisiert, aber die Inszenierung sowie als Erkennungsmerkmale die Tiere der Nacht (Eule und Fledermäuse) definieren die ikonologische Situation. Diese Szene hat etwas Piranesihafte und erinnert an die Scherzi- und Capriccifolgen der Tiepolo, ist aber in einem solchen Werk eher ungewöhnlich.

3.4.4 Bildbeschreibung des Thronsaalfreskos mit ikonographischer Entschlüsselung der Allegorien

Wegen der Vielzahl der Gestalten an der Decke und um nicht zu ausführlich zu werden, wird methodisch so vorgegangen, dass prägnante Attribute oder Gestaltungsmerkmale hervorgehoben werden, die für die Deutung insgesamt Gewicht haben. Es soll also die Vorgehensweise des Malers nachempfunden werden, um dem Werk überhaupt gerecht werden zu können. Die vielen Auslassungen oder Abweichungen von Details im Fresko gegenüber den einschlägigen ikonologischen Handbüchern werden hingegen nur ausnahmsweise thematisiert.

3.4.4.1 Die Nachschlagewerke Fabres

Im Wesentlichen ist für die Beschreibung der Bildinhalte immer noch die Erklärung von Francisco José Fabre gültig. Bereits im Jahre 1829 im Auftrag von Fernando VII angefertigt, ist die *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid* noch immer das Standardwerk, wenn es um die Ausdeutung der Allegorien an den Decken des Königspalastes in Madrid geht. Seine Beschreibung beginnt mit dem Treppenhaus und setzt sich dann mit den Räumen der Ostfassade fort. Es folgen die Südseite, der Westen und die Räume im Norden. Sein Hauptnachschlagewerk war die *Iconologia* des Cesare Ripa mit Illustrationen und Ergänzungen des Abts Cesare Orlandi in der Perugia-Ausgabe von 1764 (-1767) in 5 Bänden. Die *Hieroglyphicos* des Piero Valeriano, Bocaccios *Genealogia degli dei* (diese Bücher sind auch heute noch in der Palastbibliothek), J. B. Boudards *Iconologie. Tirée de divers auteurs*, 3 Bände, Wien 1766 (Erstausg. 1759) und die vierbändige *Iconologie par Figures ou Traité complet des Allégories, Emblèmes &c.* von Gravelot und Cochin, Paris 1791, sowie die *Numismática* des Spaniers Antonio Agustin, einige weitere Münz- und Medaillenkataloge und zahlreiche Geschichtsbücher wovon Marianas *Historia general de España* (ebenfalls in der Palastbibliothek) vielleicht das wichtigste Werk darstellt. Er konsultierte den *Diccionario* von Ceán Bermúdez und die *Viage de España* des Antonio Ponz, der im sechsten Band die Palastdekoration beschreibt und weitere Literatur, was bezeugt, dass Fabres Interpretation auf einer soliden Basis beruht.

3.4.4.2 Der lässige Umgang Tiepolos mit den Ikonologien

Ein interessanter Aspekt vorab: Buchstabiert man die einzelnen Allegorien der verschiedenen Maler durch, stellt sich heraus, dass gerade Mengs, aber auch Bayeu und Maella, sich besonders genau an die Vorgaben aus den Lehrbüchern gehalten haben. Tiepolo hingegen nahm sich da viel größere Freiheiten heraus, was für seine routinierte Souveränität im Umgang mit so schwierigen Aufträgen in dieser Größenordnung spricht. Die antiakademische Grundeinstellung und die unkonventionellen Vorstöße der beiden jungen Tiepolo, trugen das Ihrige zur Modernität ihrer Allegorien bei.

3.4.4.3 Methode der Beschreibung

Entsprechend der Bedeutung werde ich mit der zentralen Gruppe der Hauptansicht beginnen und von dort aus die Beschreibung nach unten fortsetzen. Es folgt die Nebenansicht und zum Schluss die Szenen über dem Kranzgesims.¹⁹⁰ Zusammen mit der Beschreibung wird die Bedeutung angegeben, sofern sie sich konkret auf die Allegorie bezieht. Eine Interpretation der Gesamtaussage erfolgt danach.

3.4.4.4 Die Gesamtkomposition

Zuvor möchte ich in groben Zügen die Gesamtkomposition skizzieren, um der formalen und - damit verbunden - inhaltlichen Orientierung willen. In der Mitte ist vor hellblauem Himmel ein Wolkenkreis mit Engelsgestalten zu erkennen. Darunter thront in weiter Entfernung vom Betrachter, so suggerieren es die Raum- und Farbperspektive, die „Spanische Monarchie“. In ihrer Nähe befinden sich verschiedene Tugenden. Sie treten in „Nestern“ auf, das heißt, viele weniger Wichtige scharen sich um eine Hauptallegorie. Dabei verläuft die Kompositionslinie von oben nach unten im Zickzack. Zuerst nach rechts zur *Virtus*, dann nach links zur *Abundantia*, wieder nach rechts zu *Prudentia* und schließlich nach links unten zur *Magnanimitas*.¹⁹¹ Zugleich handelt es sich bei der Klugheit, der Tugendhaftigkeit, dem Überfluss und der Großherzigkeit um Schlüsselbegriffe, die auf die spanische Monarchie (konkret auf Carlos III) zu beziehen sind. Rechts und links über den Langseiten des Raumrechtecks überwiegen die Gottheiten.

Rechts im Bild, unterhalb von Apoll werden die Laster gestürzt. Links dominieren Neptun und die Allegorie Amerikas die Decke. Abgetrennt durch einen Regenbogen, gibt Tiepolo eine Szene um die Göttin Thetis wieder, die richtig herum nur von der gegenüberliegenden Seite betrachtet werden kann. Es handelt sich hier also um eine Nebenansicht, die der Künstler aus zweierlei Gründen für nötig erachtet haben mag: Zum einen wegen der vorgegebenen Architektur, die einen Zutritt auch von Westen gestattete und auf die der Maler reagieren musste, wollte er den Betrachter nicht nur mit auf dem Kopf stehenden Figuren konfrontieren und zum anderen wollte er sicherlich aus ästhetischen Erwägungen heraus die schlauchartige Wirkung des langgestreckten Saales mittels einer Unterteilung optisch verkürzen.

Rundherum zeigen sich vor der Scheinarchitektur mannigfaltige Personen und Gegenstände, die durch ihre Nähe zum Rezipienten, folglich größer und bunter, einen „weniger abgehobenen“ Eindruck machen. Sie stehen dem Betrachter im wahrsten Sinne des Wortes näher.

¹⁹⁰ Fabre 1829, S. 106, gibt an, seine Erläuterungen in vier Gruppen aufgeteilt zu haben: Den mythologischen Teil, den allegorischen Part (die er dann doch nicht getrennt, sondern gemeinsam behandelt), drittens die Randregion und schließlich die Supraporten.

¹⁹¹ Sarmiento äußerte sich im Zusammenhang mit dem Skulpturenschmuck für das Palastinnere so: *La voz Magnanimitas, que á mi parecer es virtud característica del Rey...* Er hatte folgende Tugenden für den König vorgeschlagen: Als Amtsperson *Justitia*, als Mann und Vater *Prudentia*, als französischer Gentleman *Magnanimitas* und als Individuum *Religio*, A.H.N. „Sarmiento; Estado 2604“

3.4.4.5 Die Mitte des Freskos

3.4.4.5.1 Die „Spanische Monarchie“

Im Zentrum thront vor blauem Himmel der Genius der „Spanischen Monarchie“, verkörpert durch eine vornehme schöne Dame in hellem Gewand. Das Weiß ihres Kleides meint die moralische Reinheit und die Goldborten verweisen auf den Reichtum der Dargestellten. Ihre linke Hand legt sie auf die blasse Silhouette eines Wehrturms, der natürlich auf Kastilien als der wichtigsten Provinz Spaniens mit der Hauptstadt Madrid anspielt. Dieses Symbol gibt der allgemeinen Personifikation der Monarchie die nötige Spezifizierung. Zusammen mit den Löwen zu ihren Füßen sind außerdem die Hauptelemente des spanischen Wappens bereits hier vertreten.

Ihre Rechte präsentiert eine fast unsichtbare Statuette, wie sie nach Ripa der „Vornehmheit“ (*Nobilitas*) zusteht, ein Attribut, das auf die hohe genealogische Abkunft der Dynastie des Auftraggebers hinweist. Zum Thronpodest führen vom Kugelsegment des Erdballs aus einige Stufen hinauf, quasi um den Abstand zu all den anderen, in der Hierarchie unter der „Spanischen Monarchie“ Stehenden, sinnfällig zu machen. Der angedeutete Globus unter ihr, etwa zu übersetzen mit der Vorherrschaft über der Erde, scheint historisch betrachtet etwas übertrieben. Trotz den erlittenen Verlusten seit der Zeit Philipps II., gehörte das Königreich dennoch auch im 18. Jahrhundert noch zu den Großmächten. Die Treppe endet zu beiden Seiten in statuenbesetzten Piedestalen, zwischen denen eine Leinwand oder Mauer eine Nische ausbildet, vor der die Majestät Platz genommen hat. Es handelt sich um eine der Hoheit vorbehaltene Form, die Tiepolo bereits im Kaisersaal in Würzburg bei der Belehnung Bischof Herolds durch Kaiser Friedrich Barbarossa angewandt hatte.¹⁹²

Die Personifikation der „Spanischen Monarchie“ wird im Fresko von einem Kastell hinterfangen, in Anspielung auf die Hauptprovinz Kastilien und vielleicht auch die Macht des „kastilischen Rates“. Die beiden Löwen sind ebenfalls nicht nur Machtinsignien, sondern spielen auf die Provinz León an. Krone, Szepter und Lorbeerkranz werden von im Zenit befindlichen Putten der vornehmen Dame angetragen. Von unten nähern sich zwei Engelchen mit der Ordenskette des Goldenen Vlieses, und verweisen damit auf die Ableitung der Herrschaftsansprüche aus der Epoche der Herzöge von Burgund.¹⁹³

3.4.4.5.2 Die Scheinstatuen und die sie umringenden Tugenden

Auf den Sockeln steht je eine Skulptur: Von uns aus gesehen rechts Apoll, links Minerva. Die scheinbar zu Stein erstarrten Grisaillegottheiten nehmen jeweils Blickkontakt mit ihren farbigen, in Aktion befindlichen Pendants im Götterhimmel des Freskos auf.

Ein Putto klammert sich an den Rockzipfel der adligen Dame und schaut ehrfurchtsvoll zur Weisheitsgöttin. Wahrscheinlich fürchtet er sich vor dem Löwen, der vor dem Steinsockel hockt und die „Monarchie“ anschaut. An seinen Rücken lehnt sich ein Krieger mit Helm und Schild. Er ist im Profil gegeben und von dem Erdball vor ihm bis in Brusthöhe verdeckt. Gemeint ist die „Regierungskunst“ oder „Staatsräson“ (*Governo della Repubblica* bei Ripa und *Ragione di Stato* laut Orlandi, Bd. 5 von 1767), die in enger Verbindung mit Minerva zu stehen pflegt. Die Teilfigur eines Kriegers, im Fresko unterhalb der Statue der Minerva, war im *modello* noch nicht geplant. Nach Cesare Ripas *Iconologia* wird *Ragione di stato* von einer Frau in Rüstung, einem Helm auf dem Kopf und ihre Linke auf dem Kopf eines Löwen ruhen lassend dargestellt. In der Sekundär-

¹⁹² Büttner 1980, Abb. Nr. 54 u. 55; Ausst.kat. Würzburg 1996, Bd. 1, Abb. S. 82. Die flankierenden Statuen im Würzburger Belehnungsfresko sind übrigens Herkules und Minerva

¹⁹³ Auf den Bildnissen von Carlos III ist die Toison d'Or- Ordenskette immer zu sehen. Siehe auch den Text zu Giandomenicos Fresko im Vorzimmer des Kronprinzen (Kapitel 4.2)!

literatur wird diese Figur gemeinhin auch so gedeutet. Viele weitere Kennzeichen, die Ripa anführt, fehlen zwar, wie der Stab, das mit Augen und Ohren bestickte Gewand, oder das Buch mit der Inschrift „IUS“ zu ihren Füßen, aber das ist bei dem Venezianer nichts Ungewöhnliches.¹⁹⁴ Dass einem Staatsoberhaupt die Tugend der Weisheit zur richtigen Regierungsführung gut ansteht, liegt auf der Hand.

Apollo, der lorbeerbekränzte Gott des Lichts und der Künste auf dem rechten Steinsockel, stemmt seine Lyra in die Hüfte. Soll sich sein positiver Einfluss auf das Staatsgebilde auswirken, dann müssen Friede und Gerechtigkeit herrschen. Beide, *Pax*, gekennzeichnet durch ein weißes Gewand und den von einem Engelchen hochgehaltenen Ölweig und *Iustitia*, ganz in Gold mit einem Schwert in der Hand, sitzen an oberster Stelle über all den anderen Tugenden. Die beiden Frauen begegnen sich einander küssend; - ein alter Topos in der abendländischen Malerei. Die Harmonie rührt daher, dass die „Gerechtigkeit“ die Voraussetzung für den „Frieden“ schafft und andersherum jene, im Zustand der Ruhe und Stabilität einer Gesellschaft, ihre Rechte besser durchzusetzen vermag. Der Löwe, ein altes Symbol für die Iberische Halbinsel, den der Friedensengel berührt, spielt auf die Friedenszeit in diesem Reich an.¹⁹⁵

Besonders schön schwebt mit schneeweißen Flügeln die in reines Weiß gekleidete „Tugendhaftigkeit“ (*virtus*) etwas rechts vor den beiden Schwestern. Vorschriftsmäßig prangt ein Sonnensymbol vor ihrer Brust und ist ihr Haar mit Lorbeer geschmückt. Sie führt eine lange Lanze mit sich. Nach Orlandis Ripaausgabe „significando, che la virtù domina tutto il Mondo“.¹⁹⁶

Alle Biographen, die sich mit König Carlos III befasst haben, konnten nicht umhin, seine Tugendhaftigkeit als herausragende Eigenschaft hervor zu heben. Seine Keuschheit nach dem frühen Tod seiner Ehefrau und sein Pflichtbewusstsein in seinen Amtsgeschäften, werden immer wieder betont. Ein Vergleich mit Friedrich II. von Preußen (1712-1786) drängt sich auf und macht den Abstand zu einem Herrscher wie Ludwig XIV. (1643-1715) umso deutlicher. Tugendhaftigkeit als Haupteigenschaft eines aufgeklärten Herrschers, der sich dank seines persönlichen Verdienstes und nicht nur durch göttliche Vorsehung an der Spitze des Staates befindet. Hier macht sich schon ein neues Zeitalter bemerkbar.

Rechts des allegorischen Trios deuten, in weite Ferne entrückt, Palmen und Naturgottheiten die paradiesische Landschaft des Goldenen Zeitalters an.¹⁹⁷

3.4.4.5.3 Der Überfluss

Der Gruppe unterhalb von Minerva und der „guten Regierung“ steht der „Überfluss“ vor. *Abundantia* ist beinahe genrehaft in Rückenansicht mit nackten Füßen, knapp bedeckter Schulter, einem mächtigen Hinterteil und Ähren in der Linken, im Haar und in ihrem Füllhorn, das sie mit der rechten Hand hält, wiedergegeben. Die Gestalt scheint dem Modell einer hübschen üppigen Bäuerin nachempfunden. Sie ist größer und deutlicher gemalt als die sie Umringenden. An ihrer rechten Seite ist außerdem noch eine Sichel dargestellt. Die vorgeschriebene Farbe Grün des Gewandes changiert bei Tiepolo ins Rote.¹⁹⁸

Auf ihr ruht der Blick der „Spanischen Monarchie“, den sie, den Kopf in den Nacken legend, erwidert. Die konkrete politische Bedeutsamkeit gerade dieser Figur, in Zeiten des Mangels an Weizen für die Versorgung der Bevölkerung mit Brot, hat bereits Leslie Jones betont.¹⁹⁹ Ihre Beobachtung

¹⁹⁴ C. Ripa, *Iconologia*, 1618, Bd. 2, S. 139 ff., nach dem Nachdruck der Ausg. Hildesheim/ New York 1970, S. 426 f.

¹⁹⁵ Fabre 1829, S. 107

¹⁹⁶ Orlandi, Bd. 5, 1767, S. 374

¹⁹⁷ Die Allegorie einer Frau und eines Mannes aus dieser Gruppe ist schwer zu dechiffrieren. Möglicherweise handelt es sich um die „Fruchtbarkeit“ und Bacchus oder einfach nur um nicht weiter spezifizierte Naturgottheiten.

¹⁹⁸ Ripa, *Iconologia*, nach C. Orlandi, 1764, Bd. 1 *Abbondanza*, S. 1 f.

¹⁹⁹ Jones 1981, S. 226

ist meines Erachtens richtig. Der Maler hätte nämlich statt der dreimaligen Wiederholung der Kornhalme, laut ikonologischem Lehrbuch, auch den Blumenkranz als Haarschmuck wählen können (beide Alternativen sind in dem Handbuch angeführt) oder Obst für das Füllhorn. Die Sichel ist eigentlich kein Attribut der *Abundantia*, sondern des „Ackerbaus“.²⁰⁰ Damit präziserte der Künstler den „Überfluss“ doch recht genau und die Interpretation geht zwingend in die Richtung „reiche Kornernte“.

Die ihr zugewandte Frau mit dem Blätterkranz ums Haupt und dem „Olivenzweig des Mitleids“²⁰¹ in der Hand, gibt sich als die „Milde“ zu erkennen. Ein kleiner geflügelter Helfer schafft die Faszien und den Helm fort, den *Clementia* mit ihren Füßen wegstößt. Die Dame in cremefarbenem, goldverbrämten Kleid scheint sagen zu wollen, „habt Mitleid mit uns, ihr Siegermächte und auch und vor allem Mutter Natur, damit die Landeskinder alle genug zu essen haben“. Zwei Köpfe schauen zwischen ihr und ihrem Olivenzweig hervor. Sie leiten über zu der schlecht identifizierbaren Gruppe vor paradiesischer Landschaft unterhalb von Merkur.

3.4.4.5.4 Aeneas (?), das „Verdienst“ und die Grazien

Es könnte sich in der Mitte, bei dem Greis mit goldenem Schild um *Meritus*, daneben um die abgelegte Rüstung des Äneas und rechts um den sehr stark verkürzt, weil in Untersicht abgebildeten Helden selbst handeln.

Rechts neben der *Abundantia* hockt eine weitere nicht näher beschriebene Frau. Als Rückenakt mit gleicher Frisur parallelisiert sie die Hauptallegorie. Weiter entfernt poussiert ein nacktes Pärchen. Rechts darunter, bereits auf der anderen Wolkenbank, heben sich vor dem Blau des Erdballs die drei Grazien ab. Die vordere Schönheit demonstriert einen goldenen Apfel. Ihre Schwester zur Rechten und der Amor mit Köcher und Pfeilen schauen alle drei in die Richtung, in der sich der vermeintliche Äneas befindet. Das himmlische Trio ist in zartesten Fleischtönen gehalten.

3.4.4.5.5 Sakrale Tugenden

Rechts davor befinden sich - farblich stärker konturiert - christliche und weltliche Tugenden. Von links nach rechts handelt es sich um den Glauben, einer ganz in weiß eingehüllten Frauengestalt mit einem Kelch, einem Kreuz und der Taube des Heiligen Geistes, sowie der von einem Puttino gehaltenen Bibel als eindeutige Attribute. Neben ihr ist das Haupt einer schönen jungen Frau, der „Nächstenliebe“ (*Caritas*) mit einem Baby auf dem Arm zu sehen. Die blaugekleidete *Spes*, rechts daneben hält einen schweren Anker in den Armen. Eine weitere Frauengestalt ist schattenhaft hinter ihr zu erkennen. *Fides* und *Caritas* blicken nach unten zur Flagge Spaniens, während die „Hoffnung“ sich der „Großherzigkeit“ zuwendet.

3.4.4.5.6 Profane Tugenden

Die prominenteste Stelle dieser Tugendansammlung nimmt die „Klugheit“ ein. Durch starke Hell-dunkel-Kontraste tritt sie besonders plastisch hervor. Der Spiegel im rechten Arm, die Schlange um den linken Arm gewickelt und janusköpfig wird die Allegorie deutlich erkennbar vorgestellt. Sie war uns bereits in der Radierung Lorenzos aufgefallen. Sie wendet sich ganz dem „Überfluss“ zu und ist daher auch von hinten gesehen. Ihr kupferfarbener Mantel wird von unten von zwei Amoretten gestützt. Rot- Orange- und Goldtöne verbinden hier die weltlichen Tugenden miteinander.

Rechts neben ihr ergänzt eine geflügelte weibliche Person mit nacktem Oberkörper, rotem Rock und einer Palme in der Linken den Reigen um *Victoria*. Der „Sieg“ wendet sich nach Mars um, der in einiger Entfernung mit Venus auf einer Wolke schwebt. Etwas separat und nur noch schwach und klein ausgeführt, schließt sich *Constantia* mit Helm und Säulenschaft an. Skizzenhaft taucht

²⁰⁰ Ripa, *Iconologia*, nach C. Orlandi, Bd. 1, S. 58 ff.

²⁰¹ Fabre 1829, S. 108

dahinter (ähnlich wie bei der *Spes*) ein kaum erkennbarer glatzköpfiger Mann im verlorenen Profil auf. Diese merkwürdigen farblosen „Schattenfiguren“ tragen eher zur Verwirrung denn zur Klärung bei und sind wohl bewusst zur Verrätselung oder grotesken Kontrastierung eingesetzt worden.

3.4.4.5.7 Der „Großmut“ des ruhmreichen Fürsten

Darunter, nach links versetzt, befindet sich die auffälligste Gruppierung. Ins Auge sticht ein mächtiger Obelisk und eine junge selbstbewusste Schönheit. Die stolze Frau sitzt halb auf dem Löwen dicht neben ihr, halb steht sie. Ihr goldenes Gewand nimmt den Farbton des Sandsteinmonuments auf. Die weiße Bluse lässt eine Brust und die Arme frei. Eine aprikotfarbene Seidenschleife fasst ihr blondes Haar zusammen. Ihr rechter Arm ruht auf einem schweren Brokatstoff, der die Figur ganz hinterfängt. Ein Szepter schaut hervor und rechts neben ihr befindet sich eine Krone. Von oben schweben zwei Erosen herbei, um sie mit Lorbeer zu bekränzen. Ein frecher Dritter ist halb unter ihrem Kleid weggetaucht. Ein Vierter, der sich an den Löwen schmiegt, lässt Gold- und Silbermünzen aus dem Horn der Amalthea rieseln. Nach Ripa sind alle genannten Attribute dem „Großmut“ zugehörig - bis auf die Geldstücke, die normalerweise ein Symbol des „Ruhmes“ abgeben.²⁰²

Der Künstler verschmilzt also gekonnt die Allegorie der *Magnanimitas* mit der *Gloria*, denn die hohe Pyramide links daneben drückt den „Fürstenruhm“ aus. Hinter dem Bauwerk schaut die allegorische Figur hervor. Wie bei Ripa vorgeschlagen, trägt sie einen Goldreif um die Stirn, der für das großmütige und ruhmreiche Denken steht, das die Geisteshaltung des Prinzipis beschreibt. Die Pyramide steht für seinen hohen immerwährenden Ruhm.²⁰³

Die Art und Weise in der die Frau gestaltet worden ist, hebt sich von der sonst üblichen lockeren und bunten Malart Tiepolos ab. Die auf einem Piedestal stehende *Gloria de' Principi* hat etwas Statuarisches, das sich besonders im Gesicht mit den geschlossenen Augenlidern abzeichnet. Das griechische Idealprofil stellt einen Bezug zur Antike her, der durch das Monument und die Inschrift ohnehin gegeben ist.

In krassem Gegensatz zu dem erstarrten Standbild steht ein munterer Putto direkt darunter, der den Betrachter durch sein Herausblicken zur Beachtung der vor dem Obelisken angebrachten Tafel auffordert. Die Inschrift in goldfarbenen Majuskeln lautet:

ARUA QUAE ATTOLLIS MONUMENTA
ET FLECTIER AEVO
NE SCIA TE CELEBRANT,
CAROLE, MAGNANIMUM.

Aus dem Lateinischen übersetzt heißt das Distichon etwa:

Die großen Denkmäler, die du errichtest, feiern dich auch in aller Ewigkeit als Großherzigen, Karl. Durch die Nennung der Eigenschaft der Großzügigkeit greift die Allegorie der Fürstenglorie, der die Pyramide mit der Aufschrift ja angehört, ihrerseits wieder auf die benachbarte Allegorie der *Magnanimitas* über. So wie wir in der deutschen Grammatik Komposita bilden, indem wir einfach zwei oder mehrere selbständig vorkommende Wörter zusammensetzen, verfährt der Maler mit den Sinnbildern. Tiepolo scheute sich auch nicht im Madrider Thronsaalfresko, mit seinen bildnerischen Mitteln so frei umzugehen.

²⁰² Ripa 1970, *Magnanimita*, S. 300, *Gloria*, S. 193

²⁰³ Ripa 1970, S. 189 (Druckfehler: 198!)

3.4.4.5.8 Weitere Tugenden

Bei dem etwas abseits sitzenden Alten in goldenem Gewand mit Lorbeerkrone, einem Buch und der Eule auf dem Ast davor, handelt es sich um den „Guten Rat“.²⁰⁴

Zurück zur „Großzügigkeit“. Sie wird flankiert von der „Liebenswürdigkeit“, einer blumenbekränzten Frau, von der bereits in Zusammenhang mit der Graphik Lorenzo Tiepolos die Rede war. Ob sie mit der Linken einen Vogel in die Höhe hält, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Mit der Rechten umfasst sie weitere Blumen. Sie schaut unter sich, wo eine frei in der Luft schwebende Hieroglyphe, eine Lorbeerkrone mit Zepter, wörtlich zu übersetzen mit dem Verdienst der Herrschaft, fast die Spanische Fahne berührt.

Eine Nymphe hinterfängt die *Afabilitas* und blickt inständig zur *Abuntantia* empor. Es scheint, als wolle der Maler hier wieder eine Verknüpfung herstellen in dem Sinne, dass man den „Überfluss“ doch freundlich bäte, eine reiche Kornernte zu beschenken. Eine weitere Naturgottheit mit einem kugeligen Gefäß rundet die Gruppe ab.

3.4.4.5.9 Die Künste

Direkt über dem Bogensegment des architektonischen Rahmens rechts unten, haben sich die Künste versammelt. Es dominiert die Malerei, versinnbildlicht durch eine Frau mit Palette, Pinsel und einem Zeichenblock. Direkt hinter ihr, halb von ihr verdeckt, zeigt sich *Poesia*“, geflügelt und mit Szepter dargestellt.²⁰⁵ Rechts von ihr steht der Vertreter der Musik mit einer Trompete und einem Lorbeerkranz ausgestattet. Die Bildhauerei symbolisiert ein junger Mann, der mit einem Hammer einen Torso bearbeitet.

3.4.4.5.10 Gottheiten

Über den Langseiten des schmalen Bildfeldes auf Höhe des Throns schwebt der nackte Gott der Musen, Apoll, herbei. Zu seiner Linken die Leier, ein Köcher mit Pfeilen. Mit dem Zeigefinger verweist er auf den versteinerten Bruder an der Seite der Monarchie und die Allegorien Frieden und Gerechtigkeit. Es scheint beinahe, als wolle er dem Kriegsgott, der mit Venus auf einer anderen Wolke unweit von Apoll residiert zeigen, dass nun Frieden herrscht und er deshalb mit seiner Geliebten ruhig abziehen könne. Mars und Venus haben denn auch die Fahrtrichtung weg von dem Hauptgeschehen eingeschlagen. Weiter in der Mitte, schräg rechts von dem Pärchen, nimmt eine weiße Friedenstaube mit einem Olivenzweig im Schnabel Kurs aufs Zentrum und untermauert gleichsam die Aussage.

3.4.4.5.11 Laster

Auf einer dunklen Wolke, die über die stuckierte Goldvoute bis in die Kranzgesimsallegorien hineinragt, stürzen die Laster aus dem Himmel. Die „Sünde“ stellt ein nackter Jüngling dar, dem eine Schlange in den Bauch beißt. Die perfekte technische Ausführung äußert sich in der extrem schwierigen Position dieser Figur, festgehalten im Zustand des freien Falls und in der besonders realistischen Zeichnung des Körpers und des Hauptschopfes. Es handelt sich hier um ein wahres Bravourstück tiepolesker Deckenmalerei. *Peccato* hebt sich, genau wie die übrigen Untugenden, durch sein dunkles Inkarnat von den Gottheiten ab.²⁰⁶

Der „Neid“ rechts über ihm wird dargestellt durch eine halbnackte alte Frau in blauem Rock. Ihre Arme sind hoch erhoben, die Finger ausdrucksstark gespreizt. Den Kopf wirft sie nach hinten, denn

²⁰⁴ Fabre 1829, S. 115

²⁰⁵ Orlandi, Bd. IV 1766, S. 392

²⁰⁶ Ripa 1970, S. 383

auch sie wird gestürzt. Gemäß Ripas Anweisung beißt sie eine Schlange in die linke Brust.²⁰⁷ Zwei weitere Laster vervollständigen die Gruppe. Bei dem bärtigen Mann neben *Invidia* könnte es sich um *Ira*, den Zorn, handeln. Von der benachbarten Figur sind nur noch die vorgestreckten nackten Beine und das violette Gewand zu erkennen. Zwei Fledermäuse vor der Regenwolke symbolisieren Dunkelheit- auch die der Seele. Vertrieben wird das Böse von drei Genien, wobei der Anführer mit der Fackel der Wahrheit bewaffnet ist. Möglicherweise sind sie vom Göttervater persönlich ausgeschickt worden.

3.4.4.5.12 Der Regenbogen

Im Anschluss daran spannt sich ein Regenbogen in den Farben Rot, Gelb, Grün über die gesamte Breite. Er verkündet den Menschen Wohlstand, Frieden und Glück.²⁰⁸ Auf dem Bogen rutscht eine zierliche weibliche Gestalt entlang, ganz in Weiß gehalten, mit Flügeln und einem blinkenden Stern über ihrem Haupt. Der Bezug zur Nymphe Iris wird in dem spanischen Wort für „Regenbogen“, nämlich *Arco Iris*, deutlich. Das Gestirn über ihrem Kopf wäre dann Hesperus, der Weststern.²⁰⁹

Die Anspielung auf „Hesperia“ für das westlichste in der Antike bekannte Land das mit „Hispania“, also Spanien gleichgesetzt wurde, ist unübersehbar. Man darf annehmen, dass sie sich nicht ohne Grund in der Nähe der Amerika-Allegorie befindet, dem Kontinent im Westen, wie man seit seiner Entdeckung zu Beginn der Neuzeit wusste.²¹⁰

3.4.4.5.13 Naturgötter

Am Fuße des Regenbogens, der Erde und den Lastern gleichsam ein wenig näher als die anderen Olympier, räkeln sich Pomona (?) und Bacchus. Ihn erkennt man am Weinlaub in seinem Haar, dem Pantherfell und einer Tazza. Er unterhält sich mit einer weiblichen Figur mit Strohhut und Gräsern in der Hand. Sie verkörpert den Frühling im Gegensatz zum Herbst, vertreten durch den Weingott. Ein eingeschlafener Putto mit einem Stab in der Hand stützt sich mit dem abgewinkelten rechten Arm auf einen Wolkenhaufen und lässt die Unterschenkel frei schwingen. Er scheint sagen zu wollen, dass der Wechsel der Jahreszeiten im Paradies ruht.

Mitten unter dem Bogen kennzeichnen Diadem und Zepter den mächtigen Aeolus, den König der Winde. Er ist umgeben von mannigfaltigen Nymphen und Kinderköpfen mit aufgeblasenen Backen. Dass Aeolus, dem sonst eher eine untergeordnete Rolle zufällt, eine so wichtige Position innehat, zeigt an, dass die gesamte Nebenansicht jenseits des Regenbogens die Betonung auf die Naturelemente legt. Auch in der Nähe von Iris blasen zwei Windgottheiten aus vollen Backen. Dort haucht Zephyrus Flora zart an, um das Wachstum der Vegetation zu steigern,²¹¹ womit inhaltlich eine Brücke zu *Abundantia* geschlagen wird. Flora hält einen Topf in Händen, aus dem sich die Blumen streuenden Kinder versorgen.

3.4.4.6 Der Nebenschauplatz

Bevor die benachbarte Seitenansicht mit Neptun und Saturn beschrieben wird, möchte ich zuerst noch die Besprechung der Nebenansicht abschließen. Zwischen dem König der Lüfte und Bacchus thront hoch droben, wie Farb- und Raumperspektive nahe legen, Jupiter mit seinem Adler. An ihn

²⁰⁷ Ripa 1970, S. 241

²⁰⁸ Fabre, S. 109. Auch in der christlichen Ikonographie kennt man den Regenbogen als Zeichen des Friedens, Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI), Freiburg i. Breisgau u.a. 1971 (Sonderausg. 1990) Bd. 3, S. 521 f.

²⁰⁹ Fabre, S. 109. Die Figur stimmt weitgehend mit Ripas Beschreibung der Abenddämmerung (*Crepusculo della Sera*), 1970, S. 98 überein. Jones 1981, S. 224 nennt sie einfach „Hesperia“.

²¹⁰ In der Antike hatte man die Säulen des Herkules als Begrenzung der Welt im Westen erachtet, Platon, Fedon, nach: A. Schulten, *Fontes Hispaniae*, Bd. 3, S. 3 f., während die Santiago-Pilger im Mittelalter Finisterre, das Felsenkap der spanischen Nordwestküste für das Ende der Welt hielten.

²¹¹ Fabre 1829, S. 111

tritt seine Tochter Minerva heran, angetan mit Rüstung, Helm, Schild und einer Lanze. Die Eule als Zeichen der Weisheit ist ihr beigelegt.²¹²

Die wunderschöne Komposition im unteren Bereich der Sekundäransicht wird beherrscht von Thetis. Die Schöne präsentiert ihren alabasterhaften Körper frontal, wendet ihren Kopf nach rechts, so dass man sie im Profil zu sehen bekommt und lässt die Arme, die eine große Muschel halten, wieder nach links schwingen. Auf die Ähnlichkeit dieser dynamischen vollschlanken Dame mit bestimmten Venusfiguren von Peter Paul Rubens habe ich bereits hingewiesen.²¹³ Ein rotgrün schillerndes Tuch bedeckt sie nur spärlich. Es scheint vielmehr den Zweck zu haben die Figur farbig zu hinterfangen, damit sich das zartrosa Inkarnat vor dem hellen Hintergrund auch abhebt. Der zusammengerollte Stoff, der ihre Scham nur knapp bedeckt, betont außerdem die geschraubte Bewegung.

Die blaue Decke zu ihren Füßen - der Farbton wird in ihrem Haarband wiederholt, ist ein der Thetis zugehöriger, in Anspielung auf die Farbe des Wassers. Die natürlichen Schätze des Meeres, Korallen und Perlen, ragen über die Muschel in ihren Händen hinaus. Die Bedeutung dieser Allegorie erklärt sich weniger aus den ikonologischen Merkmalen als aus dem Gesamtzusammenhang.²¹⁴ Fünf Begleitpersonen beiderlei Geschlechts sind um die Göttin herum gruppiert. Der ältere Mann mit Haaren aus Tang, einem langen weißen Bart und einem Füllhorn mit Perlen und Korallen ist Oceanus. Bewundernd blickt er zu der Schönen empor, die ihn wortwörtlich in den Schatten stellt. Er führt das Muschelgefährt, das von einem eindrucksvollen Seeungeheuer und einem Genius des Wassers mit Flügeln wie Fischflossen und einem solchen unterm Arm, begleitet wird. Eine Neride zwischen dem Paar hält einen Schildkrötenpanzer wie ein Schild; eine zweite rechts neben Thetis bläst in eine Schnecke. Ihrem nur ausschnittsweise wiedergegebenen Nachbarn wurden Fische beigegeben. Er wendet sich bereits der Neptungruppe zu. Eine letzte männliche Gestalt mit einem nicht genau erkennbaren Gegenstand in der Rechten ist von hinten und halb nach links gekippt eingezeichnet. Als letzte Figur der Schmalseite hat er die kompositorische Aufgabe schon zur Langseite überzuleiten.

Auf der sich anschließenden langen Flanke des Bildrechtecks findet dann eine bemerkenswerte Vermischung der Allegorien statt: Die Schilderung des Kontinents Amerika geschieht vor der Architekturmalerei, also direkt hinter dem Wandabschluss. Weiter mittig schließt sich der Wagen des Neptun an, der wohl durch eine schmale Wolkenbank herausgehoben wird, sich insgesamt jedoch für eine Gottheit auffällig dicht über irdischem Terrain bewegt. Darauf folgen die Stellvertreter der einzelnen spanischen Provinzen. An dieser Stelle wird ganz deutlich, wie die normalerweise starke Hierarchisierung zwischen den Allegorien mit unterschiedlichem Stellenwert von Tiepolo in Spanien gelockert wird.

3.4.4.7 Die Allegorien entlang der Randzone: Die spanischen Besitzungen

Die blaue und die gelbe Flaggen spitze, Spaniens Hoheitszeichen, verschwinden hinter dem Halbrund des in das Bild konvex hineinschwingenden Rahmens. Davor beugt sich ein das zum Teil vor dem goldfarbenen Stuckrahmen hängende Segel einholender Matrose heraus und leitet über zur Darstellung des vierten Kontinents. Amerika, im Spanischen damals *la India Occidental* (das westliche Indien) genannt, wurde subtilerweise geographisch stimmig am Ende des Regensbogens,

²¹² Jones 1981, S. 226, deutet sie fälschlicherweise als Mars

²¹³ Vgl. dazu „Der Triumph der Amphitrite von Giovanni Battista Tiepolo“ in der Gemäldegalerie Dresden, Öl/Lw 2,13 × 4,42 m von ca. 1740, und den so betitelten Aussatz von Hans Posse in der Zeitschrift für bildende Kunst 1927/28, Bd. 61, S. 369- 375. In einem Brief vom 7.8.1764 fordert Giambattista Tiepolo leihweise von einem ehemaligen Kunden den Karton mit *gloria di Anfritrite* an, um ihn für seine Thronsaalgestaltung in Madrid zu verwenden. Das Motiv geht auf Raffaels Galathea Fresko in der *Villa Farnesina* und Agostino Carraccis Darstellung in der *Galleria Farnese* zurück.

²¹⁴ Vgl. Ripa 1970, S. 354, Lemma: *Thetis*

in der Nähe von Iris mit dem Weststern angesiedelt, während gegenüber Asien, *la India Oriental* (das östliche Indien) zu finden ist.

Das größte Problem stellt die Entschlüsselung der neuartigen Sinnbilder am Rande des Deckenbildes mit den spanischen Provinzen dar. Auch die *Descripcion de las alegorias pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, der von dem Gelehrten und Maler Pater Francisco Fabre im Jahre 1829 im Auftrag König Fernando VII angefertigte Führer mit den Erklärungen der Figuren überzeugt hier nicht. Deswegen sind viele Interpretationen mit einem Fragezeichen versehen, weil die Identität der Personen oder des Landstriches nicht eindeutig geklärt werden konnte.



Abbildung 29:
Kreidezeichnung,
36 × 14,5 cm,
Sammlung Bick,
Springfield
(Mass.)

Interessanterweise waren bereits im *modello* einige dieser ungewöhnlichen Allegorien am Bildrand angelegt worden, die klischeehaft „typisch spanisch“ anmuten, wie der Pferdebandiger, die Frau mit dem Zitronenbaum, der Entdecker und Kastilien mit der Burg.

Viele Provinzen wurden dann aber offensichtlich erst vor Ort mit der entsprechenden Tracht ausgestattet. Der Grund dafür waren sicherlich auch die mangelnden Vorlagen und Informationen der italienischen Maler in Venedig. Die umfangreichen Ergänzungen konnten erst nach genauen Anweisungen und speziellen Vorlagen vor Ort vorgenommen werden. Unterhalb der Magnanimitas-Gruppe hält ein Bannerträger die Fahne mit dem Wappen der spanischen Provinzen in die Höhe; auch das eine Hinzufügung im Fresko. Für eine der beiden Männer mit hohem Hut, die als Stellvertreter Malagas interpretiert worden sind, existiert sogar eine der wenigen noch auffindbaren Vorzeichnungen. Ich bin der Ansicht, dass sie von Lorenzo angefertigt worden ist.²¹⁵

3.4.4.7.1 Wer symbolisiert Amerika: Christoph Kolumbus oder Hernán Cortes ?

Der Mann in dem altertümlichen roten Anzug wird im allgemeinen Kolumbus genannt. Es ist keinesfalls sicher, dass es sich bei dem Dargestellten um die historische Figur des Christoph Kolumbus handelt. Es könnte beispielsweise auch Hernán Cortes gemeint sein; denn der Beginn der Geschichte Amerikas wird nämlich manchmal auch auf ihn zurückgeführt.

Vergleiche mit Medaillen oder Stichen mit den Köpfen der beiden berühmten Eroberer mit dem im Thronsaalfresko Dargestellten haben keine eindeutigen Ergebnisse gebracht. Auch bezüglich des abgebildeten Geschehens bleibt Tiepolo vage. So konnte ich keine konkrete literarische Quelle für die Szene ausmachen.

Das Buch des Antonio de Solis und Juan Rivadeneyra über die Geschichte der Eroberung Mexicos *Historia de la conquista de México, población y progreso de la América Septentrional, conocida por el nombre de Nueva España* aus dem Jahre 1685 erfreute sich dabei besonderer Beliebtheit. Das Buch war reich illustriert und wurde in mehrere Sprachen übersetzt.²¹⁶ Möglicherweise beziehen sich die drei kauernenden Indianer auf die gefangengenommenen Qualpopòca und andere Anführer von Indianerstämmen die angeblich den mit Montezuma verabredeten Frieden gebrochen haben sollen und nun von Cortes in Handschellen gelegt worden sind.²¹⁷ Die spanische Solis-Ausgabe von 1741 zeigt auf Seite 135 eine Graphik des Nürnbergers Schwebel. Der dort gezeigte

²¹⁵ Rote Kreide, 36 × 14,5 cm, Sammlung Dr. & Mrs. Malcolm Bick, Springfield, Massachusetts, Knox 1980, I, S. 193, II, K.10, Abb. Nr. 257

²¹⁶ Vgl. J. Tudela „Hernán Cortés en los grabados románticos Franceses“, in: *Revista de Indias* 9, 1948, S. 383 - 391. Es lässt sich aber keine Szene exakt auf die im Thronsaal gemalte Episode beziehen.

²¹⁷ Sarmiento schlägt für den Skulpturenschmuck des Königspalastes in Madrid als Vorbild für Montezuma Drucke vor: *Para Motezuma y Atabalipa servirán los retratos, que andan impresos*“. Zitat aus den Kopien in der Akte des Marqués de la Ensenada, A.H.N. „Sarmiento; Estado 2604“, versehen mit dem Datum 14.6.1749

gefangengenommene Indianer hat Ähnlichkeit mit der Person im Fresko ganz rechts mit dem blauen Federhut.

1755 veröffentlichte Ruiz de León seine dem Königspaar Ferdinando VI und María Bárbara gewidmete *Hernandía, Triumphos de la Fe, y gloria de las Armas Españolas. Poemo heroyco. Conquista de México, cabeza del Imperio septentrional de la Nueva España...* Dort wird der Eroberer zum Tugendhelden hochstilisiert und der spanische König von den Ureinwohnern als legitimes Oberhaupt des Westens anerkannt und reich entlohnt, was natürlich in die Ikonographie des Freskos sehr gut hineinpassen würde. Im 8. Gesang heißt es:

*Moctezuma reconoce después al rey de España como supremo legítimo Señor del Occidente y concede a Cortés un cuantioso tributo para que salga de México con su ejército.*²¹⁸

Das Kostüm des Eroberers im Fresko entspricht dem auf Blatt fünf mit der beschrifteten Radierung *Hispani et Hispanae in vestitus cultus* aus dem Band *Europae gentium habitus*, erfunden von Sebastian Vranx, ausgeführt von Ic. Vißcher und geritzt von Pet. de Iode ungefähr aus dem Jahre 1620.

Andererseits gibt es auch Argumente dafür, dass hier Christoph Columbus gemeint ist. Die Kapitäne der Königlichen Armada Jorge Juan und Antonio de Ulloa versuchten in ihrer Schrift *Diesertacion histórico y geográfica sobre el meridiano de demarcacion* aus dem Jahre 1759 eine Abgrenzung der portugiesischen von den spanischen Kolonien in Südamerika und bedienten sich dabei auch der Geschichte.

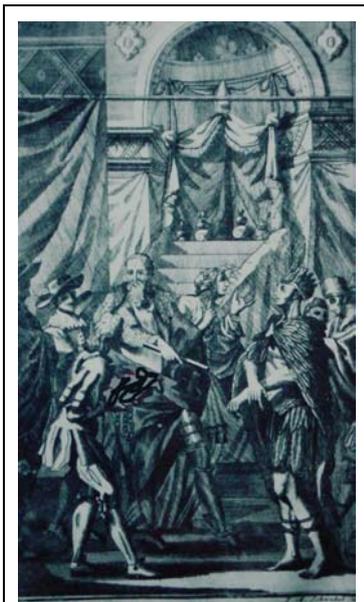


Abbildung 30: Schwebel, Indianer, aus: Solis *Historia de la conquista de México* 1741, Abb. S. 135

Um spanische Besitzansprüche zu rechtfertigen beriefen sich die Autoren auf eine Übereinkunft zwischen Kolumbus und den Katholischen Königen, wonach alle Provinzen, die von ihm entdeckt werden würden zu ihrem Territorium gehören sollten. Eine päpstliche Bulle aus dem Jahre 1493 bestätigte:

*...á los Reyes Catholicos Don Fernando, y Doña Isabèl, y à sus successores en la Corona de Castilla, y de Leon, todas las Tierras, ò Islas descubiertas, y por descubrir, que estuviessen al Occidente, y Medio-Dia de una linea ...*²¹⁹

Der Eroberer, der die Personifikation der „Amerika“ im Sinne der Ikonologen ersetzt, steht auf einem Podest und weist mit beiden Armen auf die mitgebrachten Indianer und verpackten Waren aus der Neuen Welt. Das auffällige Rot seiner Kleidung zieht zusätzlich alle Aufmerksamkeit auf ihn. Mit seinem Zeigegestus offeriert er zum einen die erbeuteten Schätze der Spanischen Monarchie, auf die sich sein Blick heftet, zum anderen zeigt er aber auch genau in die Richtung, wo tatsächlich nach dem Kompass Westen liegt. Vielleicht hat sich Tiepolo oder der Erfinder des Programms an einem der Standbilder von Kolumbus orientiert, die in vielen Städten Spaniens stehen und in westliche Himmelsrichtung weisen.

3.4.4.7.2 Das Bild vom „Indianer“

Um den Konquistador herum sind viele Indianer in vielfältiger Beschäftigung begriffen. Drei Sklaven stützen sich erschöpft und traurig, ihre Gesichter verbergend, auf eine liegende Säule mit

²¹⁸ Zitiert nach J. Delgado, „Hernán Cortés en la poesía española de los siglos XVII y XIX“ in: *Revista de Indias* 9, 1948, S. 393 - 469, S. 406

²¹⁹ J. Juan/ A. de Ulloa, *Disertacion histórico y geográfica sobre el meridiano de demarcacion* 1759 (Reprint: Madrid 1972), S. 16

der gelben und blauen Fahne im Vordergrund. Sie signalisiert, dass die Grenzen der antiken Geographie endgültig mit der Entdeckung Amerikas gefallen sind. Ein Aufpasser mit bloßem Oberkörper bewacht die drei. Inwieweit die Trauer der Ureinwohner als kritische Anmerkung zum grausamen Umgang der europäischen Eroberer mit den Einheimischen zu verstehen ist, oder ob der Gestus der Unterwerfung nur den ruhmreichen Sieg der *conquista* hervorheben soll, ist kaum zu entscheiden.

In der Novelle *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou* aus dem Jahre 1778 von Jean-François Marmontel wird bereits von einem guten Ureinwohner im rousseauschen Sinne ausgegangen. Die frühere Verachtung der „Primitiven“ ist umgeschlagen in eine Hochachtung vor den „Unverdorbenen“. Allein die Tatsache, dass die Knechtung der Indianer von Tiepolo thematisiert worden ist, darf als fortschrittlich gelten. Auch Padre Sarmiento der eventuell für das ikonographische Programm verantwortlich zeichnete, kannte die mexikanischen Häuptlinge und schlug sie unter anderem für den Skulpturenschmuck des Königspalastes vor. Er griff dabei auf das Buch von Antonio de Ulloa y Jorge Juan, *Relación histórica del viaje a la América Meridional*, herausgegeben in Madrid im Jahre 1748 mit Illustrationen von Juan Bernabé Palomino, Hofstecher unter Fernando VI., zurück. Allerdings sind die Indianer wenig differenziert mit einer Axt und einem kleinen Wappen wiedergegeben.²²⁰

Von links nach rechts spielen sich folgende Szenen ab: Ein Indianer mit buntem Federkopfschmuck trägt eine verschnürte Holzkiste. Ein zweiter hinter ihm hält einen Bogen. Ein dritter mit einem Rock aus Federn und einem bunten Köcher mit Pfeilen kauert voller Demut nieder. Ein weiterer dahinter wiederholt die Haltung. Ein Europäer, mit strenger Miene und auf einem Leopardenfell sitzend spannt eine Schnur, vielleicht die des Gepäckstücks. Hinter ihm taucht eine junge Indianerfrau mit entblößter Brust und weißem Tuch auf. Dahinter schaut ein alter Mann mit Bart hervor und daneben ein junger mit nacktem Oberkörper. Dieser hat eine große Papierrolle mit rautenförmigem Muster unterm linken Arm und deutet auf die Signatur des Freskos: „Tiepolo A 1764“.

Der junge Mann mit dem herzförmigen Haaransatz sieht Lorenzo Tiepolo ähnlich. Er schaut als einziger aus dem Bild raus, Kontakt mit dem Rezipienten suchend. Die Verbeugung der Indianer von der schon die Rede war kann also sehr wohl auch dem Namen und der Leistung des Firmierenden gelten. Das Fehlen von Initialen eines Vornamens legt nahe, dass es sich hier um eine Gemeinschaftsarbeit der Familie Tiepolo gehandelt haben dürfte. Dabei wird dem Jüngsten eine wesentliche Rolle in der Gestaltung des äußeren Bereiches zugekommen sein.

Es erscheinen die Köpfe mehrerer Matrosen mit roten Mützen. Einer hängt noch im umgelegten Mast des Hauptsegels. Der Fockmast mit dem kleinen roten Doppelstander in dem der Westwind steht und der Rah, welcher auf die Figur der Thetis mit ihrem Meeresschatzen gerichtet ist, bildet von der Komposition her und inhaltlich ein wichtiges Bindeglied zwischen beiden Szenen.

Auf einem riesigen Sack darunter kauert eine gefleckte Raubkatze, ein Symbol des Weltteils. Davor trägt ein kräftiger Mann das zweite typische Tier für diesen Kontinent: ein Krokodil. Genau wie im Fresko des Treppenhauses der Würzburger Residenz hat er das Reptil so geschultert, dass dessen Bauchseite nach oben schaut.

Vor die ausführliche Schilderung der „Neuen Welt“ drängt sich die Poseidonszene, die als nächstes beschrieben wird. Man muss regelrecht von einer Unterbrechung sprechen, denn der Meeresherr schiebt sich zwischen die beiden Hauptpersonen der Amerikaschilderung.

Weiter rechts, dort wo der Rahmen in der Mitte der Langseiten in leichtem Bogen in das Bild vordringt, finden sich drei weitere Indianer. Die besonders reich geschmückte Squaw, dekoriert mit einer Goldkette mit mehreren Medaillen, einem Köcher mit Pfeilen, Federn als Kopfschmuck und am Rock und in der Rechten ein Füllhorn mit Grünzeug, die Fruchtbarkeit dieser Landschaft

²²⁰ R. Ezquerro, „Montezuma y Atahualpa, en los Jardines de Aranjuez“, in: *Revista de Indias* 9, 1948, S. 573-580

symbolisierend, verkörpert nach Fabre die Personifikation der „Amerika“.²²¹ Vergleicht man die Attribute mit derselben Allegorie im Würzburger Treppenhaus oder zieht man ikonologische Handbücher zu Rate, dann ist die Interpretation Fabres wahrscheinlich sogar richtig, nur mit dem großen Unterschied, dass sie nicht mehr die Hauptrolle spielt, sondern eine untergeordnete Position einnimmt, wohingegen die historische Figur des Kolumbus im Kostüm seiner Zeit ihren Platz besetzt hat.²²² Zwei dunkelhäutige Ureinwohner bilden den Abschluss.

3.4.4.7.3 Neptungruppe

Eine lachsfarbene Wolkenbank geht vom Sockel des Kolumbus aus und erstreckt sich nach rechts, wo sie hinter der Personifikation der „Amerika“ entlang läuft bis über die Mitte der Langseite hinaus. Sie verdeutlicht, dass es sich hier um eine Gottheit und ihr Gefolge aus dem himmlischen Bereich handelt, die sich ungewöhnlich weit runter gewagt hat. Zwei schöne Schimmel (das Pferd ist das Tier des Poseidon als dessen Schöpfer er gilt) mit Korallenschmuck um den Hals führen den Zug an.

An erhabener Stelle thront der Meeresbeherrscher selbst, einen immensen Dreizack und das Stück einer Koralle hochhaltend. Der ältere Mann mit zottigem weißen Bart dreht seinen Oberkörper und Kopf frontal zum Betrachter und vermittelt einen Eindruck von Stärke und Macht. Das weiße Tuch auf dem der Nackte sitzt, erinnert an Gischts. Er ist sorgfältig gezeichnet; sein Gesicht hat fast porträtartige Züge. Es ist diese Art von Realismus wie er bei manchen Figuren in den Fresken Tiepolos aus der spanischen Zeit zu finden ist.

Seine Ehefrau Amphitrite räkelt sich lasziv auf der Wolke links von ihm. Unauffällig umgeben einige wenige Attribute den weiblichen Akt. Korallenstückchen und eine goldene Schale mit einem Stab kennzeichnen die Meeressäugerin nicht eindeutig - nach Ripa könnte es sich theoretisch auch um Thetis handeln -, aber hier geht der Maler wieder einmal davon aus, dass der Betrachter aus dem Kontext heraus die Figur richtig zu deuten weiß.

Dicht hinter Amphitrite verschwindet der Regenbogen in den Nebeln. Der Gedanke, dass es sich auf dieser Seite um die Himmelsrichtung Westen handelt, wird konsequent weitergesponnen. Um das Abendrot anzudeuten, das sich ja auch im Wasser widerspiegelt, färbt sich die Wolke auf der sie liegt rötlich. Nymphen und Tritonen ergänzen das Paar.

Die rechte Figur hält einen Stock in die Höhe an dem drei Fische hängen. Da er sich genau über der „Amerika“ befindet, liegt die Schlussfolgerung nahe, dass es sich um die Verteidigung der Fischereirechte vor ihren Küsten handelt, die England nach dem gewonnenen Krieg Spanien streitig machte.

Rundherum, oberhalb des Kranzgesimses und vor der Quadratura hat Tiepolo die Provinzen Spaniens gemalt. Da sie in keinem Ikonologiebuch vorgeprägt sind, fällt die Interpretation derselben schwer. Bereits Fabre hatte diese Probleme, wie er selbst gesteht, weshalb man sich auch auf seine Deutungen nicht unbedingt verlassen kann. Ich habe Trachtenbücher zu Rate gezogen wie Cesare Vecellios *Habiti antichi...*²²³ oder die 1777 in Madrid herausgebrachte *Collecion de trajes de España...*²²⁴ doch hat sich der Maler offenbar nicht strikt an diese Vorgaben bezüglich Kopfbedeckung und Kostüm gehalten. Die Zuschreibung der einzelnen Provinzen oder Landstriche basiert also auf wackeligem Terrain und hat daher eher einen Versuchscharakter; kann also keinesfalls den Anspruch auf unbedingte Richtigkeit erheben.

²²¹ Fabre 1829, S. 125

²²² F. Checa 1992, S. 176 gibt zu bedenken, dass die *Academia de San Fernando* die Thematik der Semesteraufgaben gerne aus der (vornehmlich landeseigenen) Geschichte auswählte, was offenbar nicht ohne Folgen blieb, entwickelte sich dieses Genre doch im 19. Jahrhundert so großartig.

²²³ Venedig 1614

²²⁴ Von Juan de la Cruz Cano y Holmedilla

Eine Hilfe stellt das Skulpturenprogramm Sarmientos dar, das in einer Abschrift im *Archivo Histórico Nacional* in Madrid lagert. Dort nennt der Verfasser als die 12 berühmtesten Provinzen der Halbinsel: *Castilla, Leon, Galizia, Toledo, Murzia, Jaen, Sevilla, Cordoba, Granada, Aragon, Navarra, Valenzia*. Des Weiteren führt er aus, dass sich die Bildhauer nicht so sehr nach Ripa, sondern nach den Rückseiten der römischen Münzen richten sollten.²²⁵ Allerdings muss man eingestehen, dass diese Anregungen alleine nicht ausreichend gewesen sein dürften die einzelnen Landstriche erkennbar zu gestalten.

3.4.4.7.4 Menorca

Rechts von der Neptungesellschaft schaut der Kopf einer jungen Frau hervor, ihre Hand auf einem kleinen Felsen, der hinter der Wolke wie aus dem Meeresschaum herausragt. Es sieht so aus, als würde davor ein großer gefangener Fisch liegen. Es könnte sich meines Erachtens um die Insel Menorca handeln, die an Großbritannien verloren gegangen war und das sich Spanien sehnlichst zurückwünschte.²²⁶

3.4.4.7.5 Der Norden der Iberischen Halbinsel

Es folgt eine Region die durch ein Hirschgeweih und eine kleine Gruppe von Männern, einer davon wohl ein Hirte mit einem Stab, beschrieben wird. Der Hirschkopf lässt auf waldreiche Regionen Spaniens schließen. Es dürfte sich um Regionen im Norden Spaniens wie beispielsweise das Baskenland mit seinen drei Bezirken handeln.

3.4.4.7.6 Galizien im Nordwesten

Es folgt ein weißes Rind und dahinter drei Hirten in braunen Mänteln und mit gleichfarbigen Hüten. Der Erste lehnt sich an einen Felsen und stützt sich auf einen Stock. Die Tracht mit dem Stecken und dem Hut, dessen Krempe vorne hochgeklappt ist, entspricht der Kleidung der Bauern von Betanzos.²²⁷ Galizien im Nordwesten des Landes ist der kühlste und regenreichste Platz der Halbinsel. Deshalb wächst dort auch das Gras am besten und man produziert die meiste Milch, was durch die Kuh verdeutlicht werden soll.²²⁸ Der Zeigegestus des einen Bauern in Richtung Neptun mag mit der Küste dieser Provinz zu tun haben und der Felsen auf das Gebirge oder „Finisterra“ anspielen; denn vor der Entdeckung Amerikas meinte die Menschheit, dass dort im äußersten Westen *Galicias* die Welt zu Ende sei.

3.4.4.7.7 Valencia im Osten

Rechts des Felsens sitzt eine Frau mit Füllhorn. Es könnte durchaus das ehemalige Königreich Valencia veranschaulichen, das sich durch die Fruchtbarkeit seiner Erde und der Verbindung zur Schifffahrt auszeichnete.²²⁹ Deswegen mag auch die Allegorie der „Geographie“ mit dem Globus, Zirkel und Lotblei dort angesiedelt sein. Ihr Blick richtet sich vielsagend auf „Amerika“. Fabre erläutert die Wichtigkeit der Geographie für Spaniens Expeditionen zu Beginn der Neuzeit und versteht die Wappen zu ihren Füßen als Hinweis auf den militärischen Charakter der Eroberungszüge.²³⁰ Sicher ist es kein Zufall, dass die Allegorie mit der Kuh und die Personifikation der

²²⁵ A.H.N. „Sarmiento; Estado 2604 von 1749

²²⁶ Domínguez Ortiz 1988, S. 58 schreibt, dass die Verhandlungen mit England über die Rückgabe von Menorca und Gibraltar erfolglos waren und Spanien deshalb mit Frankreich den „Dritten Familienpakt“ am 15.8.1761 schloss.

²²⁷ Vgl. N. de Hoyos Sancho, *El traje regional de Galicia*, 1971

²²⁸ Vgl. Fabre 1829, S. 126

²²⁹ Fabre, 1829, S. 126

²³⁰ Fabre 1829, S. 126

„Geographie“ zusammengezogen an die traditionelle Allegorie der Europa erinnern, die ja im Fresko noch fehlte.²³¹

3.4.4.7.8 Die Estremadura im Westen

Daneben wurde wahrscheinlich die *Extremadura* dargestellt.²³² Zwei Schafe stehen für den Reichtum dieser trockenen Region: die Wolle, die in Textilmanufakturen verarbeitet wurde. Die Frau links davon – vielleicht die Personifikation der *Mancha* – führt außer dem roten Leinenballen noch viele andere Stoffe mit sich. Der Mann ganz rechts in der örtlichen Tracht präsentiert ebenfalls eine Stoffrolle. Dahinter schaut abermals das Gesicht Lorenzo Tiepolos hervor, um mit dem Betrachter Blickkontakt aufzunehmen und wohl auch um uns mitzuteilen, dass er für diese Randfiguren verantwortlich zeichnet. (Siehe Abbildung Nr. 10)

3.4.4.7.9 Andalusien mit Malaga, Granada, Cordoba und Cádiz (oder: Sevilla) im Süden

Es folgt die Beschreibung der Randallegorien unterhalb der Hauptansicht von links nach rechts. Zwei Männer mit hohen braunen Hüten, ärmellosen weit geschnittenen Fellwesten und Lederstiefeln leiten ins Bild hinein. Ein altes Trachtenbuch²³³ zeigt einen ähnlichen hohen Hut bei den Männern aus *Málaga*, so dass es sich hier um Vertreter des Bezirks Malaga handeln dürfte.²³⁴

Ferdinand aus Aragonien und Isabella aus Kastilien hatten zusammen das Königreich Granada, das als Letztes auf der Iberischen Halbinsel noch von den Mauren besetzt war, im Jahre 1492 zurückerobert,²³⁵ das hier symbolisiert wird durch zwei geknechtete Schwarze, über deren Köpfe ein Soldat die Flagge der vereinigten spanischen Königreiche gehisst hat. Hier findet man also eine weitere Anspielung auf die ruhmreiche Vergangenheit Spaniens.

Der Mann in naturfarbener Kleidung mit einer blauen, bestickten Weste geschmückt, hält ein buntgeschlecktes Pferd am Zügel, dessen Vorderbeine spektakulär in der Luft schweben. Besonders *Córdoba* war bekannt für seine Pferdezucht und vielleicht spielt die Levade auf die heute noch berühmte Spanische Reitschule an. Die Dame in dem hellbraunen Kleid, umhüllt von einem blauen Mantel dürfte *Cádiz* oder *Sevilla* meinen. Sicherlich ist der blaue Mantel als Meer zu verstehen, der die Provinz Cádiz im äußersten Süden der Halbinsel umgibt. Der antike Soldat an ihrer Seite mag auf alten militärischen Ruhm verweisen,²³⁶ doch vielleicht spielt auch ein noch aktuelles politisches Interesse an Gibraltar hier eine Rolle. An dieser Schmalseite sind also die südlichen Provinzen des ehemaligen Königreiches Andalusien zusammengefasst.

3.4.4.7.10 Katalonien und Aragonien im Nordosten

Die Langseite, durch das Medaillon mit dem Element „Wasser“ mit der soeben beschriebenen Querseite verbunden, beginnt mit der Büste eines jungen Mannes im Profil, der eine rote Mütze und ein am Armansatz geschnürtes Lederwams trägt. Er hält in der Rechten eine Pfeife in der Hand. Fabre ordnet die Figur wegen der Mütze des Mannes dem Prinzipat Katalonien zu, was sich auch an Hand der Trachtenbücher verifizieren lässt. Der weiße Berg hinter ihm, der das Muster der Goldquadratur fortsetzt wäre dann als das Bergmassiv des Pyrenäenkamms zu deuten. Die Frau aus

²³¹ War es Absicht, dass Tiepolo die „Europa“ mit Vertretern des Dritten Standes abbildete, wo man doch sonst üblicherweise mit der langen Tradition der alten Kulturgüter prahlte und sich über alle anderen Weltteile erhaben fühlte, dann muss man das im Hinblick auf die Französische Revolution als visionär erachten. Im *modello* ist diese Allegoriengruppe noch nicht angelegt.

²³² Fabre 1829, S. 126 f.

²³³ Im Jahre 1801 in Madrid begonnen, *Coleccion General de los Trages en la actualidad se usan en España*, S. 102

²³⁴ Fabre 1829, S. 118 hält sie für Andalusier

²³⁵ Das Datum fällt zusammen mit der Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus.

²³⁶ Fabre 1829, S. 118

deren Füllhorn Äpfel und Blumen hervorschauen, könnte Aragón versinnbildlichen, eine weitere sehr fruchtbare Provinz im Nordosten des Landes.

3.4.4.7.11 Hannibal und Hasdrubal ?

Der Elefant wurde bislang in der Literatur übergangen. Er wird teilweise verdeckt von einem vornehmen Herrn von kräftiger Statur, weißen Seidenstrümpfen, créme-farbenen Kniebundhosen, die von einer silberfarbenen Schleife seitlich gehalten werden und angetan mit einem hellblau gefütterten roten Samtcape mit goldenen Streifen. Der Degen den er trägt und sein forsches Auftreten, das unterstützt wird von dem Zeigegestus als auch der Blick und das Ausschreiten nach rechts könnte ihn als Feldherren auszeichnen. Man denkt unweigerlich an Hannibal und seinen berühmten Zug mit den Kriegselefanten über den Ebro (deswegen die Nähe zu Katalonien).

Heute weiß man, dass die Karthager Spanien nicht bis zum Ebro besessen haben; damals wurden diese Berichte aber als historisch wahr eingestuft. Bei Justinus 44, 5, 6²³⁷ heißt es:

sed maior utroque (Hamilcare et Hasdrubale) Hannibal imperator...succedit, siquidem utrisque res gestas supergressus universam Hispaniam domuit.

Polybios und Livius berichten von den mitgebrachten Elefanten.²³⁸ Abt Sarmiento selbst erwähnt ihn in Zusammenhang mit den verschiedenen spanischen Volksstämmen, die ihn begleitet haben sollen auf seiner Expedition nach Italien unter Berufung auf den Dichter Silio Itálico im Dritten Buch über den Punischen Krieg.²³⁹ Der im Thronsaalfresko dargestellte Elefant ist von hinten zu sehen. Wegen der schwierigen Perspektive erscheint er fast etwas misslungen. Da davon ausgegangen werden muss, dass einer der beiden jüngeren Tiepolo (oder beide zusammen) ihn gestaltet haben, kann es auch sein, dass eine geeignete Vorlage des Vaters fehlte.²⁴⁰

Rechts neben dem vermeintlichen Hannibal steht ein zweiter jüngerer vornehmer Herr. Er ist blond, trägt einen Bart, ihn schmückt eine Halskrause und ein Orden, sowie eine blaue Jacke und gestreifte Pumphosen. Eine noch nicht identifizierte Person aus dem Umfeld der Maler könnte Porträt gestanden haben. Neben ihm sitzt ein Jagdhund. Vielleicht ist Hasdrubal, der Bruder Hannibals gemeint, der während der Abwesenheit seines Bruders die Stellung in Spanien halten sollte.²⁴¹

3.4.4.7.12 Kastilien und León in Zentralspanien

Es schließt sich eine Allegoriengruppe mit drei Frauen an. Die Mitte nimmt eine edle Dame mit einer Krone in Form eines Kastells ein. In der Linken hält sie ein Szepter, mit der Rechten ein mit Trauben und Pfirsichen gefülltes Horn. Sie wendet sich in Richtung des Throns, der zwischen ihr und der „Afrika“ aufgestellt ist. Sie vertritt die Provinz Kastilien mit der Hauptstadt. Dicht hinter ihr schaut eine weitere weibliche Allegorie, ausgezeichnet mit einem wertvollen Jaspis- und einem Marmorblock sowie Ölbaumzweigen zu ihr empor.²⁴² Bei der „Kastilien“ sehnsuchtsvoll Anschauenden könnte es sich meines Erachtens um die benachbarte zentralspanische Region León handeln oder die beiden Frauen meinen Alt- und Neukastilien. Links hinter der zentralen Gestalt guckt eine weitere Frau hervor, die einen kahlen Baumstamm (vielleicht wegen der dort herrschenden Trockenheit) demonstriert, über den ein rotes Tuch gehängt wurde.

²³⁷ Zitiert nach Schulten, *Fontes Hispaniae*, Bd. 3, S. 23

²³⁸ Nach Livius soll Hannibal im Herkulestempel von Gades (das ist das heutige Cádiz) vor einer Schlacht Opfer dargebracht haben. Die Bedeutung von Herakles für Spanien und sein Königshaus ist immens. Auch in den übrigen Fresken des Königspalastes wird immer wieder darauf hingewiesen. Deshalb mag die Herkules-Verehrung Hannibals auch für seine Wahl als Kranzgesimsfigur eine Rolle gespielt haben.

²³⁹ M Sarmiento, *Memorias para la Historia de la Poesia, y poetas espanolas* [Madrid 1775], S. 30

²⁴⁰ Möglicherweise dienten die Elefanten aus „Die Schlacht des Scipio“ von Giulio Romano (Entwurfszeichnung im Louvre von Paris) als Vorbild.

²⁴¹ Eutropius 3, 11, nach Schulten, *Fontes*, S. 82; Polybios 3, 33, 7, nach Schulten, *Fontes*, S. 254

²⁴² Fabre 1829, S. 120 deutet sie mit Granada, was ich aber nicht annehme.

Fabre plädiert dafür, dass es sich bei der hinteren Personifikation um Granada dreht, wegen der dort vorkommenden Halbedelsteine und den vielen Ölbäumen (die es überall in Spanien reichlich gibt), das dankbar zu Kastilien aufblickt, eingedenk seiner Befreiung von der arabischen Vorherrschaft.²⁴³ Bereits Diane De Grazia äußerte Zweifel an dieser Interpretation.²⁴⁴

3.4.4.7.13 Asien und Afrika

Ein Füllhorn mit Szeptern, Kronen und Goldstücken und vergoldetem Stuck gibt bereits die Rahmung des Thronaufbaus ab. Auf der anderen Seite des Thrones wird „Asien“ dargestellt. Dabei verzichtet Tiepolo auf eine exponierte Allegorie der „Asia“. Stattdessen taucht eine Gruppe verummter Männer und Frauen auf, wovon einer einen Stab mit einer Schlange schultert (ein Kultgegenstand, der uns aus den Capricci- und Scherzfolgen bekannt ist). Die Rückenfigur eines Mannes mit Turban, einer langen Pfeife in der Hand und eine chinesische Porzellanvase sind die Hauptprotagonisten in dieser modernen Kontinentalallegorie, die deutlich von dem alten Muster abweicht. Die Art der Figurenstaffelung und die Hervorhebung der stofflichen Details lässt übrigens keinen Zweifel darüber aufkommen, dass diese Gruppe von Lorenzo Tiepolo gestaltet worden ist. Die Allegorie „Afrika“, eine auf einem Kamel thronende Schwarze mit einer Palme in der Hand, ähnelt der im Würzburger Treppenhaus.²⁴⁵

3.4.4.7.14 Die Kanaren

Die Afrikaallegorie schließt mit einigen Magiern ab und es folgt eine vereinzelt Provinz. Es handelt sich um eine ganz in Rot gekleidete Frau vor einem immensen hellen Felsblock. Sie hält Bambuskolben im linken Arm. Möglicherweise ist hier, wegen der Nähe zu Afrika, Gibraltar gemeint, das man zwar gerade verloren hatte, aber unbedingt wiederhaben wollte. Vielleicht wird aber auch auf die Kanarischen Inseln angespielt. Im Hintergrund erscheinen drei Männer. Der Hintere trägt eine Kapuze und eine Lanze und davor stützt sich ein Greis hinter dem ein hoher stählerner Stab mit kurzem Querbalken am Ende herausragt auf einen jungen Mann. Fabre vermutet hier die drei baskischen Provinzen, wegen der Eisengewinnung- und -verarbeitung dort.²⁴⁶

3.4.4.7.15 Asturien

Die erste Allegorie auf der folgenden Schmalseite thematisiert wohl *Asturias*. Der Thronerbe pflegte den Titel dieser Provinz zu erben und so nimmt es auch nicht Wunder, dass die den Betrachter lieblich anlächelnde Hauptperson ganz in Gold, Kronen in Händen hält. Ein Page hat auf einem Podest den Königsmantel und das Szepter für den Kronprinzen (in diesem Falle den *Príncipe de Asturias* und späteren *Carlos IV*) schon bereitgelegt. Der edle Junge in dem Renaissancekostüm verweist auf den alten asturianischen und leoneser Adel. Die alte Dame im Vordergrund deutet Fabre als Provinz von Santander, die bekannt war für ihre Ritterfamilien. Links hinter der vornehmen Dame erscheinen noch einfache Leute aus der Bergregion, die diese Landschaft mit prägt.²⁴⁷

3.4.4.7.16 Murcia und Alicante

Abgesetzt durch einen Baumstamm erscheinen zwei weibliche Allegorien, wovon die Hauptperson einen Baum mit Zitrusfrüchten umfässt und Fische den anderen Industriezweig verdeutlichen. Es

²⁴³ Fabre 1829, S. 118

²⁴⁴ De Grazia/ Garberson 1996, S. 279

²⁴⁵ Büttner 1980, Abb. Nr. 90 f.

²⁴⁶ Fabre 1829, S. 123

²⁴⁷ Fabre 1829, S. 123 f. erklärt die Allegorie schlüssig und wie ich denke richtig. De Grazia, sich auf Richard Kagan berufend, vermutet hier Aragonien, De Grazia/ Garberson 1996, S. 279

handelt sich um die Region *Murcia*, die auch heute noch für ihre agrarischen Erzeugnisse berühmt ist. Der Baumstamm steht für das Holz, das vor allem zum Schiffsbau genutzt wurde.

Hier schließt sich der Reigen und im Rückblick erkennt man die mangelnde Systematik, was die Interpretation so erschwert. Weder ist die Anordnung geographisch geordnet noch folgt sie sonst einem System, was vermutlich auf den Pioniercharakter des Ganzen zurückzuführen ist.

Insgesamt vermitteln die vielen verschiedenen Vertreter aus dem Volk im unteren Bereich des Freskos allein durch ihre Berechtigung am Himmel des Thronsaales zu erscheinen einen Eindruck von Demokratie, wie er für solche barocken Deckenbilder ganz ungewöhnlich ist. Auf diese Neuerung im Bereich der Allegorie wird noch zurückzukommen sein.

4 Die Abfolge der Repräsentationsräume

Die Kurtisanen und Botschafter des Königs Karl begegneten beim Erklimmen der Treppe dem steinernen Ebenbild des Hausherrn in römischer Rüstung. An der Stelle, wo die vorherige Treppe hinaufführte, also im heutigen *Salón de columnas* wurde eine, durch Säulen und Pilaster herrschaftlich aufgewertete Mauernische für die etwas derb geratene Marmorskulptur Karls III. im Kleid eines römischen Feldherrn von Pierre Michel, dem Bruder von Robert und *escultor de cámara* gehauen.²⁴⁸ Über ihnen schwebte das Bild vom Aufgang der Sonne in der Figur des Apoll. Der Soldat in antiker Ausstattung wird ihnen unter dem Namen Aeneas im Saal der Garden oder Hellebardiere (*Salón de Guardias/ Alabarderos*), der direkt anschließt, wieder begegnen. Dieser Raum diente als das eigentliche Vestibül des *piano nobile*. Begab man sich weiter in östliche Richtung, erreichte man auf geradem Weg den Säulen- oder Ballsaal (*Salon de las columnas/ de baile*) wo Galaempfänge abgehalten wurden. Das Fresko mit dem Thema „Triumph der Religion und der Kirche“ dort ergänzen Eckmedaillons in Grisaille, die vier Elemente darstellend. Dazwischen spielen durch Ranken verbundene Puttini auf das Haus Bourbon an.²⁴⁹ Über dem Kranzgesims und vor den Gurten findet man Allegorien der *Liberalitas*, *Felicitas*, *Magnanimitas* und der *Pax*. Hier werden quasi bereits die Stichworte für das ikonographische Programm des Thronsaales gegeben.

Über der Tür, die zum *Salón de Guardias* führt, werden eine Frau mit einem am Boden liegenden Lorbeerkranz gezeigt und ein Soldat mit Rüstung und rotem Mantel. Über ihm ist ein Löwe zu erahnen. Nach Serrano handelt es sich um die Allegorie des Sieges.²⁵⁰ Über der Tür zum Korridor und zur *Saleta* ist „Herkules reißt die Säulen aus“ dargestellt. Die Säulen des Herkules, die die Grenzen der antiken Welt absteckten, wurden durch Spanien und die Entdeckung der Neuen Welt quasi eingerissen. Vom Säulensaal aus gab es zwei Durchgänge zur *Saleta oficial* (früher: *Antecámara*), die südlich des Ballsaals liegt. Die *Saleta* konnte also durch zwei Öffnungen im Nordwesten und Nordosten des Raumes betreten werden. Zwischen Ballsaal und *Saleta* erstreckte sich ein schmaler Korridor, der eine direkte Verbindung zum Ostrakt herstellte. Von der *Saleta* aus gab es einen Zugang zum Vorzimmer des Appartements des Kronprinzen im Südostturm (*Sala de los trucos*, heute: *Antecamara oficial*). Die *Saleta* öffnet sich also nach Osten zur *Sala de los trucos* und nach Westen zum Saal der Könige, auch der Botschafter oder Thronsaal genannt (*Salon de los reinos/ de los embajadores/ del trono*). Weiter westlich schloss sich das private Appartement des Königs (*cuarto del rey*) an.²⁵¹

4.1 Das Treppenhaus-Fresko (unter Karl III. der Ballsaal) mit „Spanien erweist der Religion und der Katholischen Kirche die Ehre“ von Corrado Giaquinto

Corrado Giaquintos Fresko über dem Gewölbe der Haupttreppe hat zum Thema „Spanien erweist der Religion und der Katholischen Kirche die Ehre“. Es handelt sich um das erste Fresko der Repräsentationsräume des *Palacio Real* zu Madrid. Als einziges wurde es noch unter dem Vorgänger Fernando VI ausgeführt, zu einer Zeit als Sacchetti noch die Bauaufsicht unter sich hatte (er wurde im Juli 1760 von Sabatini abgelöst) und mit großer Wahrscheinlichkeit noch nach dem ikonographischen Programmwurf von Martín Sarmiento. Das Fresko soll im Sommer 1760 fertiggestellt worden sein. Karl III. weilte seit Jahresbeginn in Spanien und hatte im Juli des Jahres seinen fei-

²⁴⁸ Bottineau 1986, S. 111; Serrano 1975, S. 81

²⁴⁹ Serrano 1975, S. 117

²⁵⁰ Serrano 1975, S. 122

²⁵¹ Bottineau 1986, S. 309 f. Spanische Namensbezeichnung der Räume nach Ponz.

erlichen Einzug in Madrid. Er wird keinen Einfluss mehr auf die Ausgestaltung des Treppenhausfreskos genommen haben können.²⁵²

4.1.1 Das Treppenhaus²⁵³

Unter Philipp VI. hatte der leitende Architekt Sacchetti zwei Haupttreppen geplant, die von beiden Seiten zum Saal der Garden führen sollten. Karl III. verwarf die Konzeption und beauftragte den neuen Oberbaumeister Sabatini mit der Ausführung nur einer der beiden Schächte.²⁵⁴ Dieser entstand nicht im Osten wo er sich heute befindet, sondern im Westen, dort wo heute der Säulensaal liegt.

Über der Treppe Karls III. hatte der Erste Kammermaler Giaquinto das Thema „Spanien zollt der Kirche und der Religion seine Anerkennung“ 1759, also noch unter Karls Vorgänger dargestellt. Den ehemaligen Ballsaal schmückte „die Geburt der Sonne“ von 1762. Dieses zweite große Fresko des neapolitanischen Malers in den profanen Palasträumen, dem heutigen Säulensaal, sollte sich nach den ursprünglichen Plänen über dem zweiten Treppenhaus erstrecken.

Der neue König Karl III. veränderte die Architektur dergestalt, dass er nur diesen einen Ausgang stehen ließ, das andere identische Treppenhaus aber in einen zusätzlichen Raum umfunktionierte. Der Grund für den Verzicht Karls III. auf einen der beiden Schächte zugunsten des neugeschaffene „Saals der Säulen“ dürfte das Bedürfnis nach mehr Empfangsraum in unmittelbarer Nähe des Appartements des Souverains gewesen sein. Ob die Vergrößerung des Hofstaats und eine Annäherung des Protokolls der spanischen Bourbonen an das Hofzeremoniell in Versailles die Ursache dafür abgab, oder aber der erhöhte Raumbedarf auf die zahlreichen Mitglieder der Königsfamilie zurückzuführen ist, wie man häufig als Begründung liest, sei dahingestellt. Nach seinem Tod 1789 ließ dann sein Nachfolger Karl IV. die Stiege im anderen Treppenhaus wiederherstellen und dafür den Ausgang seines Vaters in den „Ballsaal“ oder „Säulensaal“ verwandeln. Dieser Zustand existiert heute noch.²⁵⁵ Die Beschreibung von Ponz in seiner Erstausgabe von Band sechs der *Viaje* aus dem Jahre 1776 bestätigt diese bauliche Veränderung.

4.1.2 Die Ikonographie

Corrado Giaquintos Fresko zeigt an zentraler Stelle die „Kirche“ und die „Religion“. Die Kirche ist zwar nur als bekrönte Matrone dargestellt, die als solche auch als Monarchie gedeutet werden könnte, doch bringen Engelchen die Tiara und die Mitra herbei. Darüber schwebt die Taube, das Symbol des Heiligen Geistes. An oberster Stelle ist das Spanische Wappen zu erkennen. Links davon sind die Tugenden „Wachsamkeit“, „Tapferkeit“ und „Wahrheit“ angeordnet. Die angeführten Begriffe lassen sich leicht zu einer logischen Gesamtaussage verbinden: Die „wahre“ (katholischen) Kirche gilt es zu verteidigen und zu bewachen. Auf der anderen Seite befinden sich „Vernunft“ und „Rat“. Sie fordern einen weisen und ehrlichen Glauben. Unterhalb der *religio* tritt von rechts kommend eine als Minerva ausgestaffte Matrone mit einem Speer und einem Ährenbündel hinzu. Es

²⁵² Cioffi, I., Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753-1762. The Fresco Cycles at the New Royal Palace in Madrid (Diss.) New York 1992, S. 311 f. Der Vergolder wurde im Juli 1760 bezahlt, was auf eine Fertigstellung des Freskos schließen lässt. Der Modello Öl/Lw 1,68 × 1,54 cm von 1759 befindet sich in Zaragoza, Museo Provincial de Bellas Artes (Dépósito del Museo del Prado), Ausst.kat. Paris/Madrid 1979/60, S. 192 Abb. 117

²⁵³ Nr. 1 auf Foto 2

²⁵⁴ J. Garms 1971; Sancho 1988

²⁵⁵ Plaza Santiago 1975, S.114-129; Cioffi, „Corrado Giaquinto‘ s Studies for the Sculptural Decorations Planned for the Staircases of the New Royal Palace in Madrid“, in: Master Drawings 22/4 1984, S. 434 ff; Cioffi, 1992, S. XIV; Sancho, „Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid“, in: RS 25, Nr. 96 1988, S. 37-44; Bottineau 1986, S. 309. Ponz beschreibt in seiner *Viaje*, Band VI. (die erste Ausgabe aus dem Jahre 1776) beide Fresken Giaquintos.



Abbildung 31: C. Giaquinto, „Spanien erweist der Religion und der Kirche die Ehre“, Fresko (Zustand vor der Restaurierung) über dem Treppenhaus des Königspalasts zu Madrid, 1760 (Ausschnitt)

soll sich um „Spanien“ handeln.²⁵⁶ Sie wird begleitet von „Klugheit“, „Beständigkeit“, „Gerechtigkeit“ und dem „Religiösen Eifer“.

Über beiden ist ein Held in antiker Rüstung und einem Stab mit einem morgensternartigen Knauf in Begleitung eines Vogelstraußes zu erkennen. Diese Figur wurde noch nicht befriedigend gedeutet, wenn auch Fabre (S.5/6) im Rückgriff auf Ripa ausführt, dass das Attribut wohl mit *Justitia* in Verbindung gebracht werden kann indem es auf die manchmal unabdingbare Unerbittlichkeit der Gerichtsbarkeit hinweist.²⁵⁷ Irene Cioffi bezeichnet diese Figur denn auch als „Strenge“.²⁵⁸ Sein Blick richtet sich auf die Allegorie „Afrika“, die sehr ausführlich links unten im Bildfeld behandelt worden ist. Eine Schwarze personifiziert den Kontinent. Sie stützt sich dabei auf einen Greif, so als wolle sie das Spanische Reich um Hilfe ersuchen (gebräuchliches Attribut wäre der Skorpion),

im Kampf um die Durchsetzung des Katholizismus. Gefesselte „Ungläubige“ unterstreichen diese Bedeutung. Sehr viel kleiner und recht unkonventionell sind die beiden anderen Kontinente „Asien“, gekennzeichnet durch eine Frau mit einem Kamel und ein Räuchergefäß, Palmen und einer Pyramide und „Amerika“ in Form einer Nackten mit Pfeil und Bogen versehen, über verwüstetes Land laufend, vor dem sich außerdem einige tote Leiber abzeichnen, während über ihr ein Regenschauer vorüberzieht, aufgefasst.

4.1.3 Die Beurteilung

Auch wenn einzelne Elemente von Ikonologen so empfohlen werden, fehlt Giaquinto meines Erachtens die Erfahrung und die richtige Eingebung für eine überzeugende Darstellung des Themas. Bei der Asienallegorie fragt man sich beispielsweise was der Putto und das Kind bezwecken. Vielmehr führen sie den Betrachter auf eine falsche Fährte. Wenn man Asien das Kamel zugesellt, warum dann Amerika nicht das Krokodil oder den Puma? Stattdessen denkt man beim Anblick der Rasenden vielleicht an Medea und fragt sich verzweifelt nach dem Sinn. Überhaupt wird das Erkennen der Erdteile dadurch erschwert, dass Europa nicht eigentlich vertreten ist, sondern nur als *pars pro toto* durch Spanien.

²⁵⁶ A.E. Pérez Sánchez „En torno a Corrado Giaquinto“, in: AEA Bd. 44 Nr. 173-176, 1971, S. 389- 401, S. 399 Abb. 7, schreibt, dass eine Zeichnung im Prado aufbewahrt wird, wo die Figur Spaniens eine Krone statt einen Helm trägt und auch die Ähren und das Szepter fehlen. Fabre 1829 (S. 15 Anm. 9a) weist auf römische Münzen mit einer ähnlichen Darstellung Spaniens mit Helm und Speer hin. Es ist sogar denkbar, dass Sarmiento selbst den Maler auf diese Vorlage hingewiesen hat, denn er hat mehrfach den Wunsch geäußert, die Bildfindungen auf Münzen und Medaillen stärker zu beachten.

²⁵⁷ Das Aussehen des Heros erinnert an Aeneas, der ja auch im folgenden Saal eine Hauptrolle spielt und deshalb hier denkbar wäre. Diese Idee weiterspinnend, könnte man sogar die Personifikation der Asien oder der Amerika für die verlassene Dido halten. Der Argumentationsstrang ist aber so dünn und inkonsistent (die ungewöhnlichen Attribute; das Fehlen von Venus...) um diese Hypothese aufzustellen. Giaquinto hatte sich Anfang der 30er Jahre bereits der Aeneasthematik zugewandt, als er für die Savoyer, die sich ja traditionell mit der Figur des Aeneas identifizierten, am Turiner Hof arbeitete. I. Cioffi, im Aust.kat. *Painting in Spain*, New York 1996/97, S. 29 Abb. 5 (Aeneas erreicht Karthago, Rom, Palazzo Quirinale)

²⁵⁸ Cioffi 1992, S. 335

4.1.4 Die Interpretation

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es im Treppenhausfresko um die gegenseitige Schirmherrschaft und Ehrung Spaniens und der katholischen Kirche geht. Spanien sagt der Kirche weltlichen Schutz und materielle Unterstützung zu; im Gegenzug ermuntert der Glaube die Spanische Monarchie zur Besitzrückgewinnung in Afrika (angedeutet durch den Felsen von Gibraltar, dessen man verlustig gegangen war und das man dringend zurückerobern wollte) und zur Missionierung in Asien und Amerika (angedeutet durch die Lichtstrahlen). Immerhin führte der spanische Monarch damals als einziger den Titel *rey católico*.

4.1.5 Die Grisailen

In aller Kürze sei noch erwähnt, dass in medaillenförmigen Grisailen die vier Elemente gemalt worden sind. Die Fresken in den Nischen stellen „Freigebigkeit“, „Allgemeine Glückseligkeit“, „Großmut“ und „Frieden“ dar. Die Supraporte zum Gardensaal und das Gewölbe des Bogens thematisieren „Sieg“. Im Korridor (span.: *Camón*) findet man „Herkules, der die Säulen herausreißt“ vor, in Anspielung auf Gibraltar, die Devise *Plus ultra* und die Beseitigung der natürlich Grenzen durch Expeditionen und Entdeckungen der Spanier. Folgerichtig wird im Oval die Allegorie der „Kosmographie“ vorgeführt.²⁵⁹

4.2 „Die Geburt der Sonne“ oder „Triumph von Apoll und Bacchus“ im Säulensaal (unter Karl III. die Haupttreppe) von Giaquinto²⁶⁰

Das zweite Deckenfresko Giaquintos mit dem Titel „Die Geburt der Sonne“ oder „Triumph von Apoll und Bacchus“ diente unter König Karl III. als offizielles Treppenhaus. Aus verschiedenen Dokumenten geht hervor, dass Giaquinto sein letztes Fresko in Spanien im Februar 1762 vollendet hat.²⁶¹ Im Gegensatz zu dem ersten Fresko war dieses beim Erklimmen der Treppe von Anfang an für den Betrachter einzusehen und nicht erst nach der Kehrtwendung auf dem Treppenabsatz. Es ist eine deutliche Reduktion des Stucks und eine Konzentration auf das Hauptbild festzustellen, was auf den Einfluss des neuen Königs und seines Oberbaumeisters zurückzuführen sein dürfte.

4.2.1 Die Ikonographie

Auch inhaltlich zeigt sich das Kunstwerk lieblicher und leichter: Phöbus Apoll erscheint strahlend am Himmel, umringt von Aurora, Zephyr und Nymphen. Vom Zodiakus sind die Sternzeichen Fisch, Stier und Zwilling zu sehen (Widder fehlt), die das Frühjahr symbolisieren. Im Mittelfeld links, auf einer Wolke gelagert, präsentiert sich Ceres mit Ährenbündeln. Die Hauptgestalt in der unteren Region gibt Bacchus auf einem Esel ab, der von seinem Gefolge umlagert wird, das auf einem Felsen Platz genommen hat. Rechts im Meer sind verschiedene Meeresgottheiten, darunter Galathea zu erkennen. Links vorne nähert sich Vulkan mit einem Helm in der Hand und anderen Waffen, die aus der Schmiede im Hintergrund kommen, Venus an. Zwischen Bacchus und Venus sind recht klein Diana und Pan zu sehen. Fabre interpretiert ganz richtig, dass hier die Jahreszeiten (Venus-Frühling, Ceres-Sommer, Bacchus-Herbst, Vulkanus-Winter) vertreten sind.²⁶²

²⁵⁹ Fabre 1829, S. 11ff.

²⁶⁰ Nr. 3 in Foto 2

²⁶¹ Cioffi 1992, S. 341. Die vorbereitende Ölskizze zu dem Fresko befindet sich im Prado, Cioffi, im Ausstellungskatalog Indianapolis 1996/97 Abb. S. 35 Nr. 11

²⁶² Fabre 1829, S. 157-167

4.2.2 Die Interpretation

Ergänzend kann hinzugefügt werden, dass auch die vier Elemente erscheinen. Satyrn und die Elemente in Form von Reliefs umgeben das Ganze. Über dem Eingang hat Giaquinto in einem Medailon die Allegorie „Spanien“ verewigt. Damit ergibt sich als Hauptargument des Saales zum Einen eine allgemeine Aussage den Jahresablauf und die irdischen Grundlagen betreffend, zum Anderen aber wird darüber hinaus die Fruchtbarkeit und der reiche Ernteertrag für Spanien beschworen. Hier am Beginn des Freskenzyklus²⁶³ findet sich demnach das sich dann ständig wiederholende Motiv. Dasselbe trifft auf das olympische Personal zu: Neben der großen Bedeutung von „Naturgottheiten“ und Naturwesen wird das Aeneas-Thema eingeleitet: Indem Vulkanus die von seiner Gattin Venus bestellten Waffen für ihren Sohn Aeneas bereits angefertigt hat und vorzeigt. {Möchte man die Saalfolge gemäß dem Hofzeremoniell einhalten, sollte nun mit dem Raum der Leibwache, Kapitel 3.2 fortgefahren werden.}



Abbildung 32: C. Giaquinto, „Die Geburt der Sonne“, Fresko über dem Ballsaal im Königspalast zu Madrid, 1761-62

4.2.3 Gründe für den Weggang Giaquintos

Es wird bis heute über den plötzlichen Abgang des Malers vom Spanischen Hof gerätselt. In der Regel werden gesundheitliche Gründe angeführt. Studiert man aber die Dokumente im *Archivo General de Palacio* etwas genauer, was bislang offensichtlich noch niemand gemacht hat, dann tritt der Konflikt zwischen dem *Primer Pintor de Cámara* und dem Leiter der Architektur- und Dekorationsarbeiten ans Tageslicht. In der Abteilung *Obras 471* im Archiv des Königspalastes heißt es in einem Schriftstück, vom 7. Juli 1761, Giaquinto bitte darum, dass der Kammerbildhauer Robert Michel oder die Bildhauer Domenico Olivieri und Felipe de Castro, die der Maler schon länger kannte und zu deren Arbeiten er großes Vertrauen hatte, komme und das Bisschen an Stuckarbeiten erledige das in dem Raum anfallt, in dem er mit der Malerei begonnen habe (das heißt dem Säulensaal). Sabatini hingegen möchte die Stuckarbeiten unter seine eigene Aufsicht stellen und besteht darauf, dass Giaquinto sich nicht in seinen Aufgabenbereich einmische. Aus dem Streit geht Sabatini siegreich hervor.²⁶³

Giaquinto sollte sich fortan nur noch um die Malerei kümmern. Mehrere andere Dokumente beweisen, dass der Maler für den *Salon de los Guardias* vorgesehen war. (**Anlage 1**) Der Stuck der Haupttreppe müsse noch vergoldet werden, wofür sich Giaquinto aber nicht zu kümmern brauche. Stattdessen solle schnell mit dem Garderaum begonnen werden. (Dokument vom 9.2.1762). Andere Schriftstücke aus dem Zeitraum Januar und Februar 1762 belegen, dass sich Giaquinto als Erster

²⁶³ Sabatinis Schwiegervater Vanvitelli berichtet von dem Eindruck Giaquintos von seinem Schwiegersohn, den er mit den Eigenschaften böseartig und halsstarrig charakterisiert. Strazzullo, *Le lettere II*, 850 f. Nr. 979 v. 25. Juli 1762, nach: Cioffi 1992, S. 45 Anm. 72

Hofmaler auch um die Teppichkartons kümmerte. Ältere Dokumente aus den Jahren 1753 und `54, also gleich nach seiner Ankunft in Madrid aus der Sektion *Obras Palacio* 357 berichten von seiner Suche nach den geeigneten Farben, wozu der spanischen Botschafter in Spanien eingeschaltet wurde, um in Venedig und Neapel das richtige Material aufzutreiben.

Oft waren es nur Kleinigkeiten, die die Rivalitäten am Spanischen Hof auslösten. Nach Giaquintos Ausbleiben ging es darum, wer seine Wohnung beziehen sollte. Giaquinto, der nach Jacopo Amigonis Tod dessen Stelle in Madrid angetreten hatte, übernahm auch die Dienstwohnung des Ersten Malers mit einem entsprechenden Atelier und in unmittelbarer Nähe zum Palast. Als spätestens im Februar 1763 klar war, dass Giaquinto nicht mehr zurückkommen würde, musste die Entscheidung fallen, ob Tiepolo oder Mengs die Wohnung bekäme. Beide hatten sich im Vorfeld intensiv darum bemüht wie die Archivmaterialien in großer Zahl belegen.

Giaquinto war seit 1753 der gutbezahlt Erste Maler am Spanischen Hof, Direktor der frisch gegründeten Königlichen Akademie und hatte die Aufsicht über die Teppichmaler von *Santa Bárbara*. Innerhalb der Palasthierarchie waren Sacchetti, der für die Zeichnungen und die ihm untergebenen Künstler zuständig war und der Maler gleichberechtigt. Beide unterstanden dem *Intendente* Baltasar Elgueta y Vigil.²⁶⁴ Kurios erscheint, dass sich im Dezember 1759 Giaquinto beschwert, dass er auch für die Skulpturen und den Stuck zuständig ist und anderthalb Jahre später Ärger bekommt, weil er sich eigenmächtig um den Skulpturenschmuck für das von ihm ausgemalte Zimmer kümmert, weil das angeblich in die Kompetenz von Sabatini, Sacchettis Nachfolger gehöre.

Am 25. Februar 1762 wurde Giaquinto eine sechsmonatige Kur bewilligt, um die der Maler offiziell wegen eines rheumatischen Armes ersucht hatte. Im Oktober desselben Jahres bittet er den Spanischen Monarchen, der ihm eine Pension auszahlte darum, länger in Neapel bleiben zu dürfen.²⁶⁵ Was er alles in seiner Wohnung in Madrid zurückgelassen hatte, geht aus einem Inventar hervor, das vor Mengs' Einzug erstellt worden ist.²⁶⁶

{Es empfiehlt sich, zunächst noch einmal Kapitel 3.3 „Die Apotheose der Spanischen Monarchie“ zu rezipieren, an das sich räumlich und inhaltlich der folgende Punkt anschließt.}

4.3 Giandomenicos Fresko „Herkules überbringt der *Spanischen Monarchie* das Goldene Vließ“ im Billardzimmer des Kronprinzen²⁶⁷

Um meine These von der bislang so noch nicht erkannten Bedeutung Aeneas' für die Palastdekoration in Madrid und die Verbindung zum Herkulesmythos zu vertiefen, möchte ich das Deckenfresko von Giandomenico Tiepolo (1727–1804) im ersten Vorzimmer (*antecámara oficial*) des Prinzen, damals *Sala de Trucos* oder auch Billardzimmer genannt, beschreiben und interpretieren.²⁶⁸ Es muss nach seiner Ankunft in Madrid am 4. Juni 1762 und vor dem Februar 1764 entstanden sein. Der Maler erhielt für das im Durchmesser ungefähr acht Meter große Werk 48.000 Realen, was drei Jahreslöhnen eines Hofmalers (*pintor de cámara*) entsprach.²⁶⁹ Es muss sein erstes großes Projekt in Spanien gewesen sein das er eigenständig ausführte. Dokumentarisch erwähnt wird es mit fünf kleineren Plafonds für die er jeweils 12.000 Realen bekam und die im selben Zeitraum ausgeführt wurden.²⁷⁰ Das zweite Großprojekt das er für den Hof durchführte war:

²⁶⁴ Cioffi, 1992, S. 38 ff.

²⁶⁵ Cioffi, 1992, S. 354 f.

²⁶⁶ A.G.P. *Obras* 357

²⁶⁷ Nr. 58 in Foto 2

²⁶⁸ C. Whistler „Domenico Tiepolo en el Palacio Real de Madrid“, in: Reales Sitios 35, Nr. 137, 1998, S. 2-9, Abb. S. 2

²⁶⁹ Der Modello von dem das Endergebnis ikonographisch nicht abweicht befindet sich in Portogruaro, Sammlung Marzotto und misst 52,5 × 51 cm, M. Precerutti-Garberi, „Segnalazioni tiepolesche“, in: Commentari Bd. 15, 1964, S. 251 Abb.4

²⁷⁰ Schreiben von Mengs vom 29. Februar 1764, in AGP *Obras* leg. 442, nach: De la Mano, in: Ausst.kat. Madrid 1999, S. 79 ff., S. 80 f. Anm. 5. Die Federzeichnung mit *Virtus* und *Nobilitas*, (dort fälschlicherweise „Die Wahrheit krönt die

„Der Triumph des Herkules“ im Nachbarraum, damals Esszimmer des Prinzen von Asturien. Auch zum besseren Verständnis dessen Bildarguments ist die Kenntnis von dem Plafond hilfreich.

Das kleine unregelmäßig runde Deckenfresko in der *Antecámara Oficial* wird von vielen Autoren nicht erwähnt, zum Beispiel wird es von Levey in seinem Buch von 1986 einfach vergessen. Es fällt im Vergleich mit den anderen drei von Giovanni Battista ausgeführten Fresken qualitativ deutlich ab und wurde deshalb schon immer seinem Sohn Domenico zugeschrieben.²⁷¹

4.3.1 Die Ikonographie

Die Komposition in dem Tondo ist so angelegt, dass an erhabener Stelle im Bildmittelpunkt ein athletischer, fast nackter Held auffällt, den die Keule und das Fell des nemeischen Löwen als Herkules ausweisen. Er präsentiert der Dame rechts unter ihm das goldene Fell eines Bockes. Geführt wird er von einem weißen Engel mit einem Lorbeerkranz in der Hand: der Siegesverheißenden *Victoria*. Das Kindlein, welches ein Bein des Helden umklammert und ebenfalls mit Lorbeer ausgestattet ist, bezeichnet Fabre in Anlehnung an Ripa als Amor der Fama.²⁷² Bei der reich geschmückten Dame mit Szepter in der Hand, begleitet von einem stattlichen Löwen und einem großen Wehrturm (spanisch: *castillo*), in Anspielung auf das Königreich Kastilien, handelt es sich um die Personifikation der spanischen Monarchie. Zwei Genien nähern sich ihr mit einer überdimensionalen Krone. Das blaue Segment neben ihr meint den Erdball. Im rechten Eck sind auf Spanien zu beziehende Tugenden dargestellt wie *Justitia*, *Pax*, *Concordia*²⁷³ und hintereinander gestaffelte Köpfe von Männern und Frauen, die vielleicht einfach nur einen Querschnitt der örtlichen Bevölkerung repräsentieren sollen. Kein ungewöhnliches Vorgehen für die Tiepolo, wie das Kranzgesims des Thronsaales und die Genrebilder Lorenzos beweisen, aber natürlich ein Schritt in die neue Zeit – jenseits der abgegriffenen barocken Allegorien und politisch-soziologisch zeitgemäß das Volk bedenkend.



Abbildung 33: Domenico Tiepolo, „Herkules überbringt der Spanischen Monarchie das Goldene Vließ“, Fresko in der *Sala de Trucos* im Königspalast zu Madrid, ca. 1763

Tugend“ genannt), Feder in Braun, grau laviert über Bleiskizzierung auf weißem Papier, 39,5 × 27,8 cm, signiert: Domo Tiepolo, Privatsammlung, Ausstellungskatalog Stuttgart 1970, Abb. S. 176, ein Plafondentwurf für eine unbekannte Decke, datiert auf ca. 1754-62 könnte meines Erachtens im Zusammenhang mit einer verlorenen Dekoration Domenicos im Königspalast stehen.

²⁷¹ Fabre 1829, S. 95; Sack 1910, S. 312

²⁷² Fabre 1829, S. 96

²⁷³ Fabre 1829, S. 96

4.3.1.1 Die Schlüsselfiguren Herkules und Aeneas: Symbole des Dynastiewechsels von den Habsburger zu den Bourbonen

Auf einer Ebene und in Blickkontakt mit ihr sitzt auf einer sehr dunklen Wolke ein Mann in antiker Rüstung mit knallig blauem Federbusch am Helm, intensiv rotem Mantel, einem immensen silbernen Schild und mit breitem Degen. Fabre tauft ihn Jason.²⁷⁴ Sack meint es handle sich um den Kriegsgott Mars.²⁷⁵ Ich werde versuchen zu beweisen, dass es sich hier um Aeneas handelt. Zwischen ihm und Herkules, etwas weiter nach hinten versetzt sieht man einen Bärtigen. Da er keine weiteren Attribute aufweist, sich aber in der Nähe des Widderfells aufhält, könnte es sich da um Jason drehen. Hinter Aeneas taucht Neptun dynamisch vorgebeugt auf mit einem enormen Dreizack in der Linken. Dem Meeresherrn folgen Muschelhorn blasende Adjutanten. Über allem schwebt die Fama als Rückenfigur und mit Adlerschwingen gegeben.

Das Fell des Hammels ist als Hinweis auf den Orden vom Goldenen Vließ zu verstehen. Philipp der Gute von Burgund hatte 1430 den Orden gegründet, mit dem Ziel, das Heilige Land zurückzuerobern. Das Symbol wurde im Hinblick auf die Argonautensage ausgewählt: Der gegnerische König Pelias schickte seinen Neffen Jason auf die gefährliche Fahrt übers Meer nach Kolchis, von wo er das goldene Fell des zottigen Widders mitbringen sollte. Für das Unternehmen rief Jason die größten Helden zusammen. In Apollonios Rhodios *Argonautika* verzichtet Herakles zugunsten Jasons auf den Oberbefehl auf dem Schiff Argo. In Lokalsagen spielt bisweilen Herakles eine hervorragende Rolle.²⁷⁶ Das war in Spanien der Fall seit erscheinen des Buches *Recueil des hystoires de Troyes o Roman du fort Hercules* von Raoul Lefèvre aus dem Jahre 1464, das mehrfach aufgelegt wurde.²⁷⁷ Bereits im Titel wird eine Verbindung zwischen Troja und damit Aeneas und Herkules hergestellt.²⁷⁸

Jason gelingt es, sich des Fells zu bemächtigen. Somit gewinnt er das Territorium seines Vaters zurück. Philipp der Gute hatte die Devise im Hinblick auf den Triumph Jasons gewählt. Schon bald nach der Gründung des Ordens bemerkte man die moralische Untragbarkeit der mythischen Person Jasons, weil er im Verlauf der antiken Geschichten seiner Frau Medea untreu wird. Ersatzweise griff ein findiger Theologe zum Schafsfell des alttestamentarischen Gideon, dem Gott am Gegenstand der Schafswolle Zeichen des Sieges gab.²⁷⁹ An dieser Stelle sei an die Fassade der Kapelle desselben Palastes erinnert, wo das Schaf, Gideon und der Heilige Andreas, der Patron des Ordens vom Goldenen Vließ abgebildet sind.²⁸⁰ Schon früher unter Carlos I (das ist Karl V. in Deutschland) waren an der Fassade des Palastes der Alhambra der Heilige Andreas, Symbole des Ordens vom Goldenen Vließ und die Säulen des Herkules mit dem Motto *Plus Oultre* angebracht worden.²⁸¹ Die Verschmelzung des Königreichs Kastilien mit dem Herzogtum Burgund wird hier zum Ausdruck gebracht.²⁸²

²⁷⁴ Fabre 1829, S. 96

²⁷⁵ Sack 1910, S. 312

²⁷⁶ W.H.Roscher, Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Bd. I.1, Hildesheim 1965, S. 503

²⁷⁷ *Recueil des hystoires de Troyes o Roman du fort Hercules* erzählte von der Beziehung zwischen Herkules und dem Hause Burgund. Er fand große Verbreitung und lieferte Stoff für Teppichmuster, López Torrijos 1985, S. 122 und 189

²⁷⁸ Vergleiche den Freskenzyklus von Annibale, Agostino und Lodovico Carraci mit der Jasongeschichte für den Grafen Filippo di Antonio Fava, wo eine Szene zu finden ist, in der Jason und Herkules gemeinschaftlich Pelias das Vließ überreichen, Ostrow, in: *Arte antica* 1960, S. 72

²⁷⁹ Bibel, Richter 6, 36–40

²⁸⁰ Von Padre Sarmiento selbst werden beide Helden in einem Atemzug genannt *Los Heros, Gedeon, y Jason por el Vello de Oro, y toyson...* A.H.N. „Sarmiento; Estado 2604“ mit Kopien des Schmucksystems des neuen Palastes.

²⁸¹ López Torrijos 1985, S. 123

²⁸² López Torrijos 1985, S. 194

4.3.2 Deutung

Die Übergabe des Goldenen Vließes durch Herkules an die Monarchie meint ganz konkret die *Translatio* der Herrschaft an die spanische Monarchie vom letzten Habsburger Karl II. an den ersten Bourbonen auf dem spanischen Thron Philipp V.²⁸³ Die Macht über das gesamte Reich in seiner Ausprägung wie zu seinen besten Zeiten wird der „Spanischen Monarchie“ in den Schoß gelegt.

Poseidon steht nicht nur für die Besitzungen in Übersee, an deren Werte die Korallen und Perlen die er mit sich führt erinnern, sondern er war Aeneas auch besonders gewogen, wie schon Homer in seiner Ilias, 20. Gesang vs. 318 – 322 zu berichten wusste:

*„Als er die Worte vernommen, der Erdumstürmer Poseidon,
Schritt er hindurch das Getümmel der Schlacht und die tausenden Lanzen,
Bis er Äneas ereilt und den herrlichen Streiter Achilleus.
Alsbald goß er dem Sohne des Peleus nächtliches Dunkel über die Augen herab“*

Es war also die schwarze Wolke, die im Fresko so dunkel dräut, die Aeneas das Leben rettete. Poseidon ist es auch, der ihm prophezeite, dass er nach dem Tode Priamos' Fürst der Troer werden würde.

Die Übertragung der Herrschaft von einem alten Geschlecht auf ein Neues bedeutet, auf die historische Situation in Spanien übertragen, die Ablösung des österreichischen Hauses Habsburg durch die französischen Bourbonen. Damit ist auch der Blickkontakt zwischen der Figur der „Spanischen Monarchie“, die die Züge der ripaschen „Großmut“ angenommen hat und somit auf das Thronsaalfresko verweist und dem auf gleicher Ebene angeordneten Aeneas zu erklären. Die Gnade der Götter, die Aeneas immer wieder zuteil wurde, unterstreicht die Rechtmäßigkeit des Wechsels.

Bei Diodor und anderen lateinischen Schriftstellern und Historikern ist die Rede von der Verheißung, dass Aeneas am Tiber eine Stadt gründen und über ein großes Volk gebieten werde; „seine Nachkommen würden einst unter die Himmlischen aufgenommen werden“.²⁸⁴

Die Verheißung vom Reich, in dem die Sonne nicht mehr untergeht, hatte sich unter den Habsburgern Carlos I. (Karl V.) und seinem Sohn erfüllt, womit die Linie der *Translatio* der legitimen gottgewollten Herrschaft von Rom (Aeneas) über Burgund und Habsburg (Herkules) zu den Bourbonen (Aeneas) führt. Das Haus Bourbon trat nach dem Ableben des schwachsinnigen Königs Carlos II., auf das die Diplomaten aller Herren Länder mit viel Spannung gewartet hatten, endlich das Erbe des großen spanischen Reiches mit seinen riesigen Besitzungen in Übersee an.

Aus Verpflichtung der Vergangenheit und der Zukunft gegenüber muss es für seine Vorrechte kämpfen. So scheint es, als ob Neptun der gegnerischen Seemacht Großbritannien, das die Alliierten im Spanischen Erbfolgekrieg anführte um den Bourbonen ihr Vorrecht streitig zu machen mit dem gewaltigen Dreizack drohe.

4.4 „Der Triumph des Herkules“ von Giandomenico Tiepolo im Esszimmer des Kronprinzen²⁸⁵

„Der Triumph des Herkules“ stellte ein nicht mehr vorhandenes Deckenbild von Domenico Tiepolo im Königspalast zu Madrid dar. Obwohl bisher keine Rechnung oder andere schriftliche Belege in den Archiven Spaniens über das größte von Domenico Tiepolo je geschaffene Fresko aufgetaucht

²⁸³ Luca Giordano hatte um ca. 1697 im *Casón del Buen Retiro* ein Fresko gemalt, das noch von Karl II. in Auftrag gegeben worden war. Dort überreicht wie Herkules Philipp dem Guten das Widderfell überreicht, Fabre 1829, S. 97 f. Anm. 2

²⁸⁴ Roscher 1965, S. 164

²⁸⁵ Nr. 42 in Foto 2

sind, muss davon ausgegangen werden, dass im Esszimmer, dem zweitgrößten Raum des Appartements des Thronfolgers Carlos IV., dort wo heute Maellas „Apotheose des Hadrian“ hängt, das ungefähr 15 mal 9 Meter messende Deckenfresko angebracht war.²⁸⁶ Mit den Umbauten Anfang der 90er Jahre im Königspalast nach dem Tod seines Vaters, die stattfanden, damit der Monarch seine Zimmer die er als Kronprinz bewohnt hatte nicht gegen die Räume des verstorbenen Vaters eintauschen musste, muss auch die Übermalung durch Maella stattgefunden haben, der 1797 sein Deckenbild fertigstellen konnte.²⁸⁷ Der Raum diente dem neuen König als Ankleidezimmer.²⁸⁸ Allerdings müssen ästhetische oder ikonographische Erwägungen für die Veränderung ausschlaggebend gewesen sein, weil das Treppenhaus und der Säulensaal zwar in ihrer Funktion ausgetauscht wurden, die Fresken von Giaquinto davon aber unberührt blieben. Möglicherweise fand man es für den frischgebackenen König stilvoller, sich mit einer Kaiserapotheose zu identifizieren. Mengs hatte im Esszimmer Karls III. die Apotheose des Trajan gemalt, ebenfalls ein Spanier auf dem römischen Thron und zugleich Vater von Hadrian, also ein überaus passendes Bild.

Reiseberichte aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhundert erzählen von dem Fresko. Ponz schreibt in seiner *Viaje* davon, dass Domenico in einem Kabinett des Kronprinzen eine „Jagd der Diana“ und im Essensraum ein Gewölbe mit dem Hauptargument „Herkules auf einem von Kentauren gezogenen Wagen“ gestaltet habe

*„De don Domingo Tiépolo, hijo del citado don Juan Bautista, es la bóveda de un gabinete del príncipe, que representa una cacería de Diana, y también la bóveda de la sala donde comen sus altezas, cuyo asunto principal es Hércules sobre un carro tirado de centauros.“*²⁸⁹

Richard Cumberland schreibt seinerseits von „Hercules in a car, drawn by centaurs. The Muses and Graces celebrate his victory“.²⁹⁰ Ceán Bermúdez berichtet in seinem *Diccionario* von zwei Deckenfresken im Königspalast aus seiner Hand. Er dürfte damit die beiden großen Fresken „Die Eroberung des Goldenen Vließes durch Herkules“ und „Der Triumph des Herkules“ meinen.²⁹¹

Die Datierungsfrage kann nur annähernd geklärt werden. Die Ausführung muss nach dem März 1764 erfolgt sein, dem Zeitpunkt der Abrechnung für den Billardsaal, wo der „Triumph“ noch nicht erwähnt wird und noch vor der Abreise Domenicos im Herbst 1770 abgeschlossen worden sein.²⁹²

Es erscheint mir sinnvoll, die chronologische Abfolge einzuhalten und mit der in Italien realisierten Version des Vaters zu beginnen, bevor auf die Arbeiten für Russland und Spanien von Giandomenico eingegangen wird.

²⁸⁶ C. Whistler, „*Hercules and the Centaurs*: Giambattista Tiepolo's design for the Palazzo Canossa in Verona and a lost fresco by Domenico Tiepolo in Madrid“, in: Verona Illustrata 1994, Nr. 7, S. 107-121, S. 116

²⁸⁷ J.L. Morales y Marín, Mariano Salvador Maella, Madrid 1991, S. 113 f.

²⁸⁸ C. Whistler 1994, S. 108. In einem Dokument vom 2. Mai 1796 im A.G.P., Personal de Empleados, Maella y Perez, Mariano Salvador, C 12366/47 wird er erwähnt, dass Maella extra in den Frühjahrswohnsitz des Königs nach Aranjuez gereist ist, um die Vorzeichnung des Ankleidezimmers für den Monarchen demselben vorzulegen

²⁸⁹ Ponz, *Viaje* Bd. 6, S. 236. Das Kabinett mit der „Jagd Dianas“ existiert heute nicht mehr. Bis auf eine Rechnung im Archiv von Simancas, die Urrea 1988 veröffentlicht hat, wo es um die Bezahlung Domenicos für fünf kleinere Arbeiten im März 1764 geht, gibt es keine Spur von dem Plafond, J. Urrea Fernández, „Una familia di pittori veneziani in Spagna“, in: Venezia e la Spagna, Mailand 1988, S. 242. Ponz erwähnt noch den Plafond „Juno in ihrem Wagen“, der sich laut Ponz (S. 235) auf der Toilette Karls III. befunden haben soll, der aber ebenfalls unauffindbar ist.

²⁹⁰ R. Cumberland, *An accurate and Descriptive Catalogue of the several Paintings in the King of Spain's Palace at Madrid*, London 1787, S. 12, nach Whistler 1994, S. 107 Anm. 4

²⁹¹ Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Faksimile nach der Madrider Ausgabe von 1800, Madrid 1965, S. 44

²⁹² Whistler, S. 108 schlägt das Datum um das Jahr 1765 herum vor, was ich befürworte. Der Billardsaal dürfte 1763 entstanden sein und im Anschluss daran hat Domenico vermutlich seine Arbeit mit dem Herkules fortgesetzt. Bayeus „Sturz der Giganten“ datiert auf 1764, „Herkules' Wahl zwischen Tugend und Laster“ von Maella ist von 1766 und „Herkules' Aufnahme im Olymp“ von Bayeu datiert auf 1768/69.

4.4.1 Der *modello* Giovanni Battista Tiepolos für den Palazzo Canossa in Verona

Der *modello* für den Palazzo Canossa in Verona ist sicher der Ausgangspunkt für Domenico gewesen.²⁹³ Er ist von Giambattista ungefähr im März 1761 gemalt worden. Das Fresko sollte pünktlich zur Hochzeit der Tochter des Hauses im September fertiggestellt sein.²⁹⁴ Auf die Hochzeit spielt höchstens die Pferdekuhle an und das Sternkreiszeichen, das sich mit dem Hochzeitsdatum in Verbindung bringen lässt. Der tote Pferdeleib unten im Bildoval dürfte Nessus meinen, der von dem Helden daran gehindert wurde sich an seiner Neuvermählten zu vergehen.²⁹⁵

Die Spekulationen der Kunsthistoriker richten sich besonders auf den aufsteigenden Helden in antiker Rüstung links unten. Da ist von Castor die Rede²⁹⁶ beziehungsweise von Hyllus.²⁹⁷ Sicherlich waren Tiepolo Ovids Metamorphosen IX, 230-280 hinlänglich bekannt, aber dass er jede Episode darin wortwörtlich bildnerisch umgesetzt hat, muss bezweifelt werden. Vermutlich reichte das Ergebnis der Geschichte als Bildargument aus: Danach wird Herkules nach seinem Tod von Jupiter in den Götterhimmel erhoben. Die übliche Anspielung auf den Tugendhelden, wie sie Ripa und andere Ikonologen geläufig war, wird im Bild unterstrichen durch den Sturz der Laster gegenüber der Hauptansichtsseite. Es wird der Weg Herkules' in die Unsterblichkeit beschrieben, nachdem er sein Leben tugendhaft gegen das Böse (der Schwanz einer Schlange ist noch neben ihm zu sehen) und die Laster eingesetzt hat.

Der umstrittene Held im unteren Bildfeld ist meines Erachtens Aeneas. Der Hund meint nicht Cerberus, sondern den Wolf, Symbol der Gründung des Römischen Imperiums und Aeneas zugeordnet. Auch das übrige Personal, auf der Abbildung des Canossa-Freskos nur schwer zu erkennen und im *modello* nicht vorhanden, wie Merkur und Venus mit Amor die in der Nebenansicht zu sehen sind, lassen sich dem Heros zuordnen. Die im *modello* vorhandenen weiblichen Allegorien, sind wohl „Ruhm“ und „Beständigkeit“ oder „Tapferkeit“.²⁹⁸ Der Putto über ihm leitet über zum Tempel der Unsterblichkeit vor dem eine schwebende Gestalt zu erkennen ist, bereit, die Lorbeerkränze an die ankommenden Helden zu verteilen. Hinter der Pyramide des Herkules sind noch schwach weitere Allegorien zu erkennen. Die aus dem Thronsaalfresko bekannte Allegorie des „Fürstlichen Ruhms“ (*Gloria de' Principi*) und etwas entfernt neben dem Wolf, Saturn, ein häufiger Begleiter von Aeneas. Seine Präsenz macht deutlich, dass für die siegreichen Helden nun das irdische Dasein überwunden ist und die Zeit der Unsterblichkeit anbricht.



Abbildung 34: G.B. Tiepolo, Der *modello* für den Palazzo Canossa in Verona, Öl/Lw, 92,7 × 69,8 cm, 1761 Öl/LW, Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire

²⁹³ Öl/LW 92,7 × 69,8 cm, Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire; Gemin/Pedrocco 1995, S. 257, Nr. 510a; B.L. Brown, Giambattista Tiepolo Master of the Oil Sketch, Fort Worth 1993, Abb. S. 133 Nr. 54, Text S. 299-303

²⁹⁴ Nach Gemin/ Pedrocco 1995, S. 189 hat Tiepolo die Arbeit im Palazzo Canossa im Dezember beendet.

²⁹⁵ Ovid, Metamorphosen IX vs. 98-134

²⁹⁶ Brown im Ausstellungskatalog Fort Worth 1993, S. 301

²⁹⁷ Whistler 1994, S. 113

²⁹⁸ Whistler 1994, S. 114 „Friede“ und „Tapferkeit“

„Hercules flies to immortality from his funeral pyre, taking his place among the gods, a concept fundamental to the divine cults of ancient Roman emperors“²⁹⁹ Das „alte“ Rom, die Reichsgründung durch Aeneas, der **verdiente** Aufstieg des Herkules und die ersten Kaiser waren europaweit die großen Vorbilder für die bedeutendsten Häuser in dieser letzten Phase des *Ancien regime*. Die Berufung von Königen und zum Teil auch Fürsten auf ihre Abstammung von den ersten Reichsgründern diente der Legitimation ihrer eigenen Herrschaftsansprüche in politisch schwierigen Zeiten – die Abschaffung der absolutistischen Monarchie stand kurz bevor. Um der Kritik den Wind aus den Segeln zu nehmen, musste der Regierungsanspruch möglichst weit in die Vergangenheit zurückreichen, um jahrhundertealte Tradition der modernen Gesellschaftskritik entgegenzustellen. Aspekte wie Tugendhaftigkeit, Stärke, Tapferkeit und Verdienst wurden besonders betont. Auffällig ist, dass in der Palastdekoration in Madrid die *Magnanimitas*, also der Großmut und die *Liberalitas*, die Freigebigkeit sowie die Fruchtbarkeit, meist personifiziert durch Ceres eine große Rolle spielen. Also der Nutzen des Königs für den Rest der Gesellschaft hervorgehoben wurde. Diese allgemeine Mode berücksichtigend, ist es gar nicht so verwunderlich, dass Carlo di Canossa dieses Thema gewählt hat und die Wahrung seiner Herrschaftsansprüche ihm wichtiger erschienen als zahlreiche Hinweise auf die Hochzeit seiner Tochter.

4.4.2 Der Ölbozzetto in der Matthiessen Gallery und die Radierung Domenico Tiepolos



Abbildung 35: *Bozzetto* mit dem Triumph des Herkules, Öl/Lw, 88,5 × 62 cm, London, Matthiessen Gallery

Die Graphik Domenicos enthält Abwandlungen gegenüber dem Canossaentwurf. Sie ähnelt sehr seiner eigenen Ölskizze mit dem Titel „Der Triumph des Herkules“ aus der Sammlung Dr. Max Strauss in Wien, seit 1993 in der Matthiessen Gallery, London,³⁰⁰ die die Vorlage für die Radierung abgegeben haben muss, also wohl für St. Petersburg bestimmt war.³⁰¹ {Siehe Kapitel 2.2.5.4 Exkurs}

Die beiden weiblichen Allegorien zu Füßen des Herkules werden durch Puttini ersetzt und auf der Fahne der Fama, die von ihrer Trompete herabhängt, ist „IN VIRTUTE“ zu lesen. Der Krieger, der nun in der Graphik rechts unten lagert (im *bozzetto* sieht man ihn noch links), ist eine Nymphe mit dem Füllhorn des „Überflusses“ beigesellt worden; möglicherweise eine Referenz an den Gesamttenor der Madrider Palastfresken unter Carlos III, wo die Hinweise auf das Wohlergehen und die *felicitas publica* sich mehren. Der Obelisk wurde weiter von Herkules abgerückt und tritt nun stärker in den Hintergrund. Herkules wird von einer Engelsgestalt direkt mit Lorbeer gekrönt, während der Tempel nur noch schwach in die Nebenansicht verrückt wurde. Diese hat sich

²⁹⁹ Whistler 1994, S. 112

³⁰⁰ Kunstschatze der Sammlung Dr. Max Strauss in Wien, hrsg. v. Auktionshaus für Alterthümer Glückselig & Wärdorfer, Wien 1920, Abb. 72; Whistler 1994 S. 112 Anm. 3

³⁰¹ Wie bereits weiter oben erläutert, war die Radierung von Domenico mit dem Zusatz „in Petersburg“ versehen.

ebenfalls verändert: Zeus dominiert die Szene, Merkur ist deutlich zu sehen (wie im Canossa-Fresko, nicht aber auf dem *modello*; die Laster sind nicht mehr vorhanden, stattdessen Minerva und durch den Pfau ausgewiesen, Hera.

Auf einer Wolke der Längsseite umarmt ein Putto einen Hund (im Entwurf ist er noch alleine in Richtung des Kriegers bellend dargestellt). Als Rückenfigur kaum zu erkennen gibt sich in der Radierung Pluto. Bei der Frau vor der Pyramide dürfte es sich um *Prudentia* mit Spiegel und Schlange als Attribute handeln. Das Sternkreiszeichen welches jetzt am deutlichsten erscheint ist der Löwe; Krebs und teilweise Zwilling sind ebenfalls sichtbar. Es sind die Sternzeichen der Sommermonate.

Der größte Unterschied zu den Arbeiten für Verona macht sich im Gespann des Triumphwagens bemerkbar. Statt von Rossen wird er von vier Kentauren gezogen. Zusammenfassend kann gesagt werden, dass der Bildinhalt in der Graphik nur schwer zu erkennen ist. Um welchen Helden im Vordergrund handelt es sich hier? Warum gibt Herkules ein so groteskes Bild ab? Die Figur des Herkules wurde bereits seit dem 17. Jahrhundert hauptsächlich für die spanische Linie des Hauses Habsburg verwendet. Der Brückenschlag von dem mythischen Weltenherrscher Herkules zum wirklichen Weltenherrscher wurde bereits von den aus Spanien stammenden Kaisern Trajan (98 – 117) und Hadrian (117 – 138) vorgenommen, wobei man mit der Gestalt des *Hercules Gaditanus* den Frieden im Inneren und den siegreichen Frieden nach außen ausdrücken wollte.³⁰²

In Ovids Metamorphosen ist die Rede von einer Quadriga für die Apotheose des Herkules. Typisch für Domenico ist, dass er die bisweilen gewalttätigen und trunkenen Kentauren den edlen Pferden vorzog. Wie bereits erwähnt, liebte er das Derbe, Expressive und Satirische. Besonders in der Radierung, aber auch im Londoner Ölbozzetto wird dieser Effekt noch gesteigert durch den dümmlich-brutalen Ausdruck des Helden, der ein Bein ordinär weit abspreizt. Seine Attribute wie das Löwenfell und die Keule werden so instrumentalisiert, dass sie das machohaft imponierbare sogar noch unterstreichen. Jüngste Ausgrabungen in Herculaneum, die unter der Schirmherrschaft des spanischen Königs stattfanden, zeigten diese Mischwesen aus römischer Zeit und dürften den Künstler inspiriert haben.³⁰³

Vielleicht war das Grobe, ja Grotteske in der Gestaltung oder der schwer verständliche Bildinhalt ein Grund für die Verantwortlichen im *Palacio Real* das Fresko Domenico Tiepolos zu beseitigen.

Fakt ist, dass außer für Verona in Italien und St. Petersburg in Rußland das Bildthema wenig später ein drittes Mal in Madrid verarbeitet wurde.

4.4.3 Der *modello* in der Sammlung Thyssen-Bornemisza von Domenico Tiepolo

Ein weiterer *modello* von Domenico in der Thyssen-Sammlung in Madrid dürfte dem verlorenen Madridfresko wohl schon sehr ähnlich gesehen haben. Mariuz hält ihn für in Madrid angefertigt, aber für Rußland bestimmt.³⁰⁴ Das glaube ich nicht, denn die Radierung wurde nach dem Londoner Ölbozzetto angefertigt und im Vergleich mit dem „Triumph der Venus“ scheint mir der Entwurf in der englischen Sammlung mit seinen vielen freien Himmelspartien passender für die geplante russische Deckendekoration durch die Tiepolo.

Der 102 mal 85,5 Zentimeter große *modello* stellt eine Weiterentwicklung des Londoner Ölbozzettos dar. Erhalten haben sich die Kentaurenquadriga mit Herkules und dem auf einer Wolke schwebenden Helden in römischer Rüstung. Tapferkeit und Klugheit, zwei von vier der weltlichen Kardinaltugenden, die bereits von Platon als die *virtutes politicae* genannt wurden sind hier prä-

³⁰² Guido Bruck, „Habsburger als *Herculier*“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 50, 1953, S. 191-198, S. 191 f u. 196

³⁰³ Siehe auch die Ausführungen Whistlers 1994, S. 118 ff.

³⁰⁴ Mariuz 197, S. 123, s. auch Whistler 1994, S. 116 Anm. 2

sent.³⁰⁵ Die Säule der *Fortitudo* wird außerdem umgedeutet in die Säulen des Herkules. Über ihr schwebt in den spanischen Nationalfarben eine Krone und Teile der Devise *Non Plus Ultra* sind erkennbar.³⁰⁶ Eine zweite Krone wird von Putten zu Herkules transportiert, der damit als Identifikationsfigur der spanischen Monarchen gekennzeichnet wird. Der Obelisk wurde in die rechte untere Ecke verschoben.



Abbildung 36: *Modello*, „Der Triumph des Herkules“, Öl/Lw, 192 × 85,5 cm, Madrid, Thyssen-Bornemisza

Die Nebenansicht gegenüber wurde aufgegeben und von den dort versammelten Gottheiten nur Merkur übernommen, der natürlich als Götterbote bei Apotheosen (aber auch in der Aeneis) eine wichtige Funktion innehatte. Vielleicht erscheint er auch deshalb auffallend oft in der Palastdekoration in Madrid, weil sein Stab, Sinnbild der *salus publica* im medizinischen und wirtschaftlichen Sinne gut ins Programm passte. Der Tempel der Unsterblichkeit ragt nun deutlich sichtbar hinter Herkules auf, was dem Ganzen etwas die Dramatik nimmt. Links erscheint eine Tamburinspielerin und andere Begleiter, die die Verbindung zu Giaquintos „Geburt der Sonne und der Triumph des Bacchus“ im ehemaligen Treppenhaus, dem heutigen Säulensaal schlagen.³⁰⁷ Die Horen, die den Wagen des Herkules begleiten, verstärken den Eindruck des Bukolischen. Hinter Herkules steht nun Venus mit einem goldenen Apfel (eine Anspielung auf die Äpfel der Hesperiden?) in der Hand und in Begleitung von zwei Nymphen. Der Held links unten wird nun von Saturn begleitet.³⁰⁸ Die Präsenz von Venus und Saturn sind meines Erachtens ein Hinweis darauf, dass es sich hier um Aeneas handelt.

4.4.4 Die Zeichnung in der Fondazione Horne und eine Tuschskizze in The Pierpont Morgan Library

In der Diskussion bisher unbeachtet geblieben ist eine Zeichnung Giambattista (?) Tiepolos in der *Fondazione Horne*, die ein ganz frühes Stadium der Bildentwicklung wiedergibt.³⁰⁹ Sie ist nicht auf das Canossa-Projekt zu beziehen.³¹⁰ Eine weitere außergewöhnliche Tuschskizze gibt die Thematik flüchtig innerhalb ihrer *quadratura* wieder.³¹¹ Man sollte untersuchen, ob sie einem entsprechenden Raum im Winterpalais zugeordnet werden kann! Angedeutet sind ein inneres und ein äußeres Bildfeld. An erhabenster Stelle befindet sich eine nicht weiter charakterisierte männliche Person neben

³⁰⁵ Politeia IV. Buch und Nomoi, XII. Buch, nach: H. Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee, Bd. 1, S. 75

³⁰⁶ Dieses Motto soll Herkules spanischen Quellen zu Folge auf die Säulen von Cadiz geschrieben haben, López Torrijos, La mitología en la pintura española del Siglo de Oro, Madrid 1985, S. 121ff.

³⁰⁷ Whistler 1994, S. 117

³⁰⁸ Saturn ist sehr häufig in Aeneas' Nähe angesiedelt. Möglicherweise kann man das zahlreiche Sterben und überhaupt die Todesthematik in Vergils Epos dafür verantwortlich machen.

³⁰⁹ D.v. Hadeln, Handzeichnungen von G.B. Tiepolo, München 1927, Abb. Nr. 63; Kurzbeschreibung S. 18 „Entwurf für ein Deckengemälde“, Feder über einem flüchtigen Entwurf in Blei, laviert, auf weißem Papier, hoch 43,9, breit 59,3 cm; Ausst.kat Udine 1965, S. 87 Abb. Nr. 61; Ausst.kat. New York/Cambridge 1996, 114. Nr. 35 Abb. S. 115 Fig. 1

³¹⁰ Ausst.kat. New York/Cambridge 1996, S. 114 Nr. 35 Abb. S. 115, Fig. 1

³¹¹ New York, The Pierpont Morgan Library, (45,9 × 60,6 cm), Ausst.kat. New York/Cambridge 1996, S. 114 Nr. 35 Abb. S. 115

einem Obelisken (vielleicht Zeus). Herkules auf einer Wolke wird von rechts von *Fama* herangeführt. Im äußeren Bildfeld ist links der Krieger mit Helm, Schild und Lanze, einem Gefolgsmann und einem Putto zu sehen. Eine zweite *Fama* ist als Rückenfigur ihm beigesellt. Rechts unten, mit Blick auf ihn, sieht man zwei Figuren mit einem Wolf. Rechts dominiert *Prudentia* (Frau mit Spiegel) die Schmalseite und die Seite gegenüber der Hauptansicht zeigt ein Pferd, einen Mann, der eine Sonne hochhält, eine Säule und unausgeführte, nur angedeutete Gestalten. Die andere Schmalseite beherrscht Hera. Sie hatte schließlich der Aufnahme Aeneas' in den Olymp zugestimmt.

4.4.5 Lorenzo Tiepolos „Ruhm der Fürsten“

Um die Radierung Domenicos mit dem „Triumph des Herkules“ für die Zarin in ein umfangreicheres Bildprogramm dort einordnen zu können, sollen die Deutung von Lorenzos Radierung „Ruhm der Fürsten“ (**Abbildung 12**) noch nachgetragen werden, wovon bereits in Verbindung mit dem Madrider Thronsaal die Rede war. Bislang wurde die Ikonographie noch nicht richtig interpretiert. Das Zentrum wird beherrscht von einer schlanken Pyramide mit der Inschrift: *ET DECUS IMPERIVM-QVE ET OPES /REGALIA IVRA MVNERA SVNT HERO:/ VM MUNERA SED FIDEI* (Übersetzung in etwa: Und dem Helden ist es königliche Pflicht und Ehre für sein Reich und seine Macht Gaben zu bringen um des Glaubens willen). Die etwas entfernt davon stehende Frau mit dem langen Herrschaftsstab muss mit der Pyramide zusammen gelesen werden. Daraus ergibt sich das Sinnbild der *Gloria de' Principi* (Ruhm der Fürsten).³¹²



Abbildung 37: Zeichnung, „Die Apotheose des Herkules“, Entwurf für eine Decke, 43,9 x 59,3 cm, Florenz, Fondazione Horne

Die Hauptallegorie ist die *Magnanimitas* (Großmut).³¹³ Die sitzende Frau daneben hält vermutlich einen Granatapfel in die Höhe und wäre somit als Fruchtbarkeit zu interpretieren.³¹⁴ Hinter ihr schaut ein Wolf einer in weiter Ferne am Himmel schwebenden Gestalt nach. Meines Erachtens handelt es sich dabei um Aeneas, der nach der Apotheose seiner Ehrung entgegenfliegt. Die wird in der Nebenszene vorgeführt mit *Meritus* (Verdienst), der symbolisiert wird durch einen Mann mit Lorbeerkranz, einem Szepter und einem Buch. Auch Aeneas Mutter und Beschützerin Venus ist zugegen. Putten halten Lorbeerkranz und Szepter für den Helden bereit.

Die Allegorie der *Abundantia* (Überfluss) jenseits der Pyramide schaut zu dem vergeistigten Heros auf. Vor Allem fliegt *Fama* (der gute Ruf), den Ruhm des Helden herumposaunend. Zu ihren Füßen stürzen die Laster und weicht die Nacht, die durch eine Fledermaus angedeutet wird. Ganz rechts ist *Historia* bereit, den Helden in das Buch der Geschichte einzutragen und ihm damit Unsterblichkeit zu gewähren.

Die Allegorie der *Abundantia* (Überfluss) jenseits der Pyramide schaut zu dem vergeistigten Heros auf. Vor Allem fliegt *Fama* (der gute Ruf), den Ruhm des Helden herumposaunend. Zu ihren Füßen stürzen die Laster und weicht die Nacht, die durch eine Fledermaus angedeutet wird. Ganz rechts ist *Historia* bereit, den Helden in das Buch der Geschichte einzutragen und ihm damit Unsterblichkeit zu gewähren.

³¹² Ripa (Nachdr. v. 1970), S. 198

³¹³ Ripa 1970, S. 300

³¹⁴ Siehe dazu die Zeichnung *Victory and Fame* in New York, *The Pierpont Morgan Library, Nr. IV, 114, Ausst.kat. New York 1996/97, S. 176 f., Nr. 66, m. Abb.*

Die Gesamtaussage lautet: Die einstige Reichsgründung hat dauerhaften Ruhm, materiellen Wohlstand, weltliche und geistliche Macht beschert, so dass jetzt Großzügigkeit, Überfluss und Fruchtbarkeit obwalten.

In der ehemaligen Sammlung Orloff, Paris existieren zwei Feder-Studien, einmal mit der Hauptansicht der „Pracht der Fürsten“ und ein anderes Mal mit deren Nebenschauplatz. Der Katalogtext gibt sie für Vorbereitungszeichnungen für einen Plafond in Madrid aus, doch tatsächlich beziehen sie sich auf die *modelli* für Rußland, die allerdings in die Arbeiten für Spanien eingeflossen sind.³¹⁵ Ob es sich um Zeichnungen handelt, die Lorenzo Tiepolo für seine Radierungen benötigte oder sie eine andere Funktion hatten, ist schwer zu sagen.³¹⁶

Für durchaus wahrscheinlich halte ich es aber, dass die kleine Ölskizze, die gemeinhin „Apotheose eines Poeten“ betitelt wird und auf das Jahr 1761 datiert wird ein *conchetto* für die Überkopfszene ist, auch wenn Zeichnung und Ölskizze nicht identisch sind.³¹⁷

Der *modello* zu „Pracht der Fürsten“ wird vermisst. Auffällig ist in dieser Arbeit als auch in „Triumph der Venus“, dass die Hauptpersonen überaus selbstbewusste und schöne Frauen darstellen, Eigenschaften, die man auch der Zarin nachsagte.³¹⁸

Die Frage ist nun, wie sich das dritte Deckenbild mit dem Triumph des Herkules von Giandomenico Tiepolo in das Dekorationprogramm einreicht. Nimmt man sich den Ölbozzetto und die Radierung vor und schaut genau hin, dann entdeckt man Aeneas in der überkopf angeordneten Nebenszene. Uns bereits bekannte Figuren wie Merkur, Jupiter, der Tempel und die Siegesgöttin sind zugegen und auch der Wolf ist am Bildrand vorhanden. Eine Verwechslung mit Mars kann nicht vorliegen, weil der bereits in der Hauptansicht erscheint. Der Hauptheld der hier geehrt wird ist natürlich Herkules.

Die Aeneas-Herkules-Ikonographie ist also sowohl in Russland als auch in Madrid vorhanden.

4.5 „Juno befiehlt Aeolus die Winde gegen Aeneas loszulassen“ von Mariano Salvador Maella

An anderer Stelle wird eine Szene aus Vergils Aeneis noch einmal bearbeitet: In einem Raum des Prinzen von Asturien, dem späteren König von Spanien, befindet sich ein Fresko von Maella, circa aus dem Jahre 1766, mit dem Thema „Juno befiehlt Aeolus die Winde gegen Aeneas loszulassen“.³¹⁹ Es gibt von Giambattista Tiepolo im *Metropolitan Museum of Art*, New York, einen Entwurf für ein Deckenfresko mit dem Durchmesser von 62,2 Zentimetern, wo Neptun, Juno, Jupiter und die Winde vorkommen, ein verwandtes Thema also. Der Datierungsvorschlag wird zwischen 1762 und 1766 angesetzt und man geht davon aus, dass es für die Palastdekoration in Madrid vor-

³¹⁵ Hauptansicht: Frerichs 1971, Abb. S. 247 Nr. 25; Ausst.kat. Fort Worth 1993, Abb. S. 297 Nr. 139. Nebenansicht: Ausst.kat. Fort Worth 1993, Abb. S. 297 Nr. 139 a, Tiepolo zugeschrieben, datiert auf ca. 1761.

³¹⁶ De Grazia argumentiert, dass die Orloff-Zeichnung möglicherweise ein *ricordo* ist, der, - vielleicht von Giandomenico angefertigt - Lorenzo als Hilfe für seine Radierung gedient haben könnte, D. de Grazia/ E. Garberson (Hrsg.), *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries (The Collections of the National Gallery of Art: Systematic Catalogue)*, Washington 1996, S. 262

³¹⁷ Pallucchini/ Piovene 1968, S. 133 Nr. 288 m. Abb.; Ausst.kat. Fort Worth 1993, S. 296 Nr. 53 m. Abb.; De Grazia/ Garberson 1996, S. 260 – 264, Abb. S. 263, Öl/Lw 27,3 × 48,9 cm, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection. Bei der Figur links im Bild dürfte es sich nach Ripa um die Allegorie „Guter Rat“ drehen. (Alter bärtiger Mann mit langer roter Robe, in der Rechten ein Buch, links eine Eule). Rechts könnte Aeneas gemeint sein und Venus oder eine Grazie. Aeneas fällt natürlich in der Radierung weg, weil er dort als Schwebender erscheint.

³¹⁸ S. Ernst „Les tableaux de G.B. Tiepolo en Russie“, in: *Paragone* 161, 1963, S. 67 ist der Ansicht, dass die Züge der Venus denen Elisabeths gleichen.

³¹⁹ Das Fresko wurde erst vor wenigen Jahren unter einer Deckenverschalung entdeckt, C. Díaz Gallegos, in: *Reales Sitios*, 1993, S. 72

gesehen war.³²⁰ Es ist durchaus denkbar, dass zuerst (Domenico) Tiepolo mit dem Auftrag betraut worden war und man ihn dann aber Maella übertrug.³²¹

4.6 Die Leitgedanken der Freskendekoration in den Repräsentationsräumen des *Palacio Real* zu Madrid

Die Zusammenschau aller Fresken steht in einem gewissen logischen Zusammenhang mit den Schwerpunkten römische Kaiser spanischer Herkunft, Aeneas, Herkules, Eckdaten der eigenen nationalen Geschichte wie die Entdeckung Amerikas oder der Rückeroberung der arabisch besetzten Gebiete unter den „Katholischen Königen“ im Jahre 1492³²² – historische Ereignisse also, die die politische Glanzzeit des Iberischen Reiches hervorkehren und das Land und seine Herrscher als die Hüter des „rechten“ Glaubens feiern. Außerdem wurde viel Wert auf die Zurschaustellung der Fruchtbarkeit des Landes und die Großzügigkeit seiner Lenker gelegt. Sieht man sich die vielen Schriften Sarmientos an, dann sind diese in der Deckendekoration des *Palacio Real* entwickelten Gedanken durchaus typisch für ihn.

Er war von Carlos' Vater und danach von seinem Halbbruder mit den ikonographischen Programmen für den Skulpturenschmuck des neuen Königsschlusses beauftragt worden und hat die Textvorlage für die malerische Ausgestaltung der königlichen Kapelle in dem Hauptpalast geliefert. Ob er auch das Programm für die Repräsentationsräume verfasst hat, ist ungewiss, aber wahrscheinlich.³²³ Bisher wurde es noch nicht aufgefunden.³²⁴

³²⁰ Pallucchini/ Piovene 1968, S. 132 f. Nr. 283, m. Abb.; Gemin/ Pedrocco 1995, S. 257 Nr. 515 „Neptun und die Winde“

³²¹ Für das Schlafzimmer der Königinmutter hatte Tiepolo einen Aurora-Bozzetto angefertigt, Privatsammlung in New York (ehemals Heinemann Collection), Whistler 1995, S. 626; Ausst.kat. Venedig /New York 1996, S. 333 Abb. Nr. 119. Rechts im Bildentwurf könnten ganz schwach Venus und Aeneas zu sehen sein. Zur Ausführung kam dann aber der Entwurf von Anton Raffael Mengs. Dieser Bozzetto mit Venus und Apoll als Hauptfiguren, der Saleta-Modello der Wrightsman Collection, New York mit der Apotheose der Spanischen Monarchie und er „Triumph des Herkules“ der Manchester Currier Gallery of Art waren ehemals alle drei im Besitz des damaligen deutschen Botschafters in Madrid Ferdinand Baron von Stumm-Holzhausen (bis 1925).

³²² Antonio González Velázquez vollendete 1765 „Christoph Columbus wird in Barcelona von den Katholischen Königen empfangen nach der Entdeckung Amerikas“ (Entwurf von ca. 1763 Öl/Lw 96 × 156 cm, im *Musée des Beaux Arts de Quimper*) Der Raum sollte den Hauptraum der Königin María Amalia von Sachsen abgeben, die aber am 27.9.1760 starb. Isabel Farnese bezog das Appartement. Zwischen 1763 und 1765 wurde das Schlafzimmer von Mengs mit der „Aurora“ und das Esszimmer von Bayeu mit der „Eroberung Granadas“ freskiert.

(S.176 Anm. 5. Insgesamt befanden sich fünf Deckenfresken des Malers dort: „Apoll belohnt die Talente“ im dritten Antichambre der Prinzessin von Asturias; in der Schlafzimmersuite des Infanten don Luis arbeitete er in drei Räumen: 1. Antichambre: „Die Macht Spaniens in den vier Weltteilen“ (nicht mehr vorhanden), 2. Vorzimmer: „Die Güte, von den vier Kardinaltugenden begleitet“ und im Ankleidezimmer: „Die Belohnung von Verdienst und Treue“. Mengs hatte eine negative Meinung von ihm und bevorzugte Bayeu u. Maella. (AGP, Expediente Personal 3879/20 und 2633/31). Einer Gehaltserhöhung wurde 1776 nicht stattgegeben. Er war niemals formell *pintor de cámara*. Zuletzt war 1764 sein Gehalt auf 18.000 Realen erhöht worden, das dem eines Hofmalers entsprach. Squilache setzte sich für die Anstellung von Antonio und dessen Bruder Luis ein, der noch 1763 starb, Juan Martínez Cuesta, in: Ausst.kat. Indianapolis 1997, S. 174-176

³²³ Die von Whistler im Ausst.kat. Indianapolis/ New York 1996/97, S. 166 u. S. 167 Anm. 15 und in anderen Publikationen vertretene Meinung, dass die Maler ohne Programm arbeitete, teile ich nicht; Veränderungen in einem bestimmten Umfang wurden den erfahrenen und hochberühmten Männern wie Tiepolo oder Mengs aber sicher zugestanden. Die Eile mit der Tiepolo mehrere Räume im Königspalast ausgestaltet hat, dürfte ihm wenig Zeit für große konzeptionelle Änderungen im ikonographischen Programm gelassen haben. Das wäre auch entgegen jeder Regel gewesen. Man kann sich vorstellen, dass Carlos III Eingeständnisse gemacht hat um das gedanklich überladene Programm zu lichten. Die Probleme die sich aus der überfrachteten allegorischen Aussage bei Giaquinto ergeben haben, der unter König Fernando VI sicher noch nach Sarmientos Vorschrift gearbeitet hat, sieht man heute noch an der Schwierigkeit, die selbst Kunstkritiker mit der richtigen Deutung der Bilder haben. So Andrés Úbeda de los Cobos u. Juan J. Luna, *Guía. Pintura europea del siglo XVIII. Museo del Prado* zu Giaquintos *El nacimiento del Sol y el triunfo de Baco*, S. 92 f. m. Abb. Und *España rinde homenaje a la religion y la Iglesia*, S. 96 m. Abb. Möglicherweise ist der

Die Suche nach anderen potentiellen Beratern ist denn auch noch nicht von großem Erfolg gekrönt worden, denn Felice Gazzola war erst im Sommer 1761 nach Spanien gekommen und somit unerfahren in der örtlichen Geschichte und Geographie.

Dass aktuelle Projekte der Königlichen Akademie für Geschichte, die an der Erstellung eines *Diccionario geográfico de España* arbeitete, wo auch die industriellen und landwirtschaftlichen Produkte der einzelnen Provinzen verzeichnet wurden oder eine Chronik über Amerika, seine Geschichte, Geographie und Rohstoffe et cetera Wissen für die Randzonengestaltung durch die Tiepolo im Thronsaal bereitgehalten haben, halte ich für durchaus plausibel.³²⁵ Das Interesse an diesen Dingen lag damals im Spanien der beginnenden Aufklärung in der Luft. Sarmiento war einer der wesentlichen Köpfe, die es auf den Weg brachten.

4.7 Der unterschiedliche Gebrauch der Allegorie von Mengs und bei Tiepolo

Auch wenn die Kritik an der barocken Allegorie bereits in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts von vielen Seiten immer lauter wurde,³²⁶ war so schnell keine andere Möglichkeit gefunden, wichtige profane und sakrale Gebäude adäquat zu schmücken. Anton Raphael Mengs ist das beste Beispiel dafür. Die von seinem Freund Johann Joachim Winckelmann aufgestellten Regeln bezüglich der Verwendung derselben befolgte er nur zum Teil. Es stimmt, dass der deutsche Maler seine Allegorien mit klaren und eindeutigen Attributen auszustatten pflegte, indem er sich strikt an die Vorlagenbücher hielt, wohingegen Tiepolo die Vermengung mehrerer Symbole anwandte, um eine feinere Nuancierung der gewünschten Aussage willen, um den Preis, dass der Betrachter oder Interpret sehr viel Intuition benötigte, um das Bild lesen zu können. Die Art und Weise wie Mengs die Hieroglyphen der Ikonologien gebrauchte, hatte hingegen etwas sehr Langweiliges und Steifes. Während seine Deckenfresken im Königspalast zu Madrid den Charme eines Wörterbuches besitzen, versprühen die Gemälde Tiepolos den Esprit eines verrästelten Gedichtes.

neue Monarch beim Bildprogramm vorgegangen wie beim Skulpturenprogramm. Dort hat er einfach einen Teil der Fassadenfiguren weggestrichen. Santiago de la Plaza 1975, S. 99-100 und Irene Cioffi 1992.

³²⁴ Cioffi 1992. Neueste Forschungen zu Sarmiento von Sara Muniain, Universidad de Navarra, Pamplona, Vortrag auf dem Internationalen Symposium: Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung, 19. bis 22. Februar 1998 [noch im Druck]

³²⁵ Rodriguez G. de Ceballos, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O. 1996, Padua 1998, Bd. 1, S. 286 f.

³²⁶ Don Vicente Pignatelli von der *Real Academia de San Fernando*, Antonio Ponz u.a., Rodriguez G. de Ceballos, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O. 1996, Padua 1998, Bd. 1, S. 284

5 Die Situation in Spanien

5.1 Karl III.

Karl III. (Carlos III, 1716-1788) gehörte der Dynastie der Bourbonen an, die seit 1700 die Habsburger auf der Iberischen Halbinsel ablösten. Ludwig XIV. war sein Urgroßvater und der zeitgleich in Frankreich regierende Ludwig XV. sein Cousin. Seine Eltern hießen Philipp V., Herzog von Anjou (Felipe V in Spanien) und Isabella Farnese von Parma. Die erste Zeit regierte Karl III. in Neapel, das damals zu Spanien gehörte. Erst als 1759 sein Halbbruder Ferdinand VI. (Fernando VI) starb, wurde er zum König von Spanien ausgerufen. Verheiratet war er mit Maria Amalia von Sachsen, die bald nach der Ankunft auf der Iberischen Halbinsel starb. Nach seinem Tod trat sein Sohn, der Prinz von Asturien und spätere Karl IV. sein Erbe an.³²⁷

Karl III. gilt als guter Herrscher, der seine Durchschnittlichkeit durch Fleiß und Erfahrung wettmachte.³²⁸ Große Selbstdisziplin, Klugheit und tiefe Gläubigkeit zeichneten ihn vor allem aus.³²⁹ Unter seiner Ägide schwappten die Gedanken der Aufklärung von Frankreich ins konservative und katholische Spanien über. Das von Jagdausflügen in die Natur sonnengebräunte Gesicht und die einfache Kleidung des Monarchen – so wie Porträts ihn wiedergeben - drücken die Verinnerlichung der neuen Geisteshaltung durch ihn aus.³³⁰

Die französischen Philosophen wurden zwar von einigen hohen Beamten gelesen,³³¹ setzten sich bei der Basis des Volkes aber nicht durch, weshalb auch anders als im Nachbarland eine Revolution ausblieb. Die Reformen kamen stattdessen von oben. Sie äußerten sich in der Beschränkung der kirchlichen Macht, die stärker dem Staate untergeordnet wurde.³³² 1767 wurden die Jesuiten rigoros des Landes verwiesen, weil sie den neuen Erziehungszielen im Wege standen.³³³ Bildung, Kunst und Wissenschaft, besonders die Naturwissenschaften, gehörten zu den Feldern, deren sich der spanische König besonders annahm. Er gründete die Königliche Akademie von *San Fernando* als neues Zentrum der Schönen Künste nach Pariser Vorbild. Neue repräsentative Gebäude und eine bessere Infrastruktur sollten Madrid als Hauptstadt nach außen hin erkennbar machen.³³⁴ Der Rat von Kastilien wurde zur höchsten exekutiven, jurisdiktiven und legislativen Körperschaft im Lande erhoben, was eine größere Zentralisierung bewirkte.³³⁵ Die markanten Kastelle in den Tiepolofresken spielen vielleicht auf den Machtzuwachs dieser Institution an.

Die Vergabe hoher Ämter beruhte nun auf dem Prinzip des Verdienstes und nicht mehr ausschließlich auf dem Besitz des Adelstitels.³³⁶ Viele Ausländer, vor allem Italiener, die Karl zum Teil aus Neapel mitgebracht hatte, bekleideten Positionen als Minister.³³⁷ Besonders im ökonomischen Sektor wurden Reformen eingeleitet. Karl gründete die Bank von *San Carlos*, die Vorläuferin der Bank von Spanien.³³⁸ 1762 wurde der Kolonialhandel, der bislang ein Privileg der Spanier gewesen war freigegeben. Ich halte es nicht für abwegig, den dominanten Merkur im Saletafresko auch auf

³²⁷ Stammbaum, Hull 1980, S. 381

³²⁸ Y. Bottineau, *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, Paris 1986, S. 13

³²⁹ Hull 1980, S. 148f. und Bottineau 1986, S. 83

³³⁰ Bottineau 1986, S. 82

³³¹ Hull 1980, S. 132 und S. 165

³³² S. de Madariaga, *Spanien. Land, Volk und Geschichte*, München 1979, S. 41 und Hull 1980, S. 156f.

³³³ Hull 1980, S. 141

³³⁴ Hull 1980, S. 150

³³⁵ L. Jones „Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's Glory of the Spanish Monarchy“, in: *Apollo* 114, 1981, S. 220-227, S. 221; Hull 1980, S. 117

³³⁶ Hull 1980, S. 103

³³⁷ Hull 1980, S. 105 ff.

³³⁸ Madariaga 1979, S. 41

solche konkreten wirtschaftspolitischen Ereignisse zu beziehen; denn die Einrichtung neuer Manufakturen und die Steigerung der agrarischen Produktion stellten das Hauptanliegen des Staates dar.³³⁹ In der Kunst äußerte sich das neue Denken in der Förderung des Klassizismus den Mengs verkörperte und der Akademie durch den König. Die nationale Restauration unter Karl III.³⁴⁰ fand in den vielen staatlichen Bauten ihren Ausdruck. Trotz seiner Progressivität war der Monarch fest in der Tradition verwurzelt. Der Absolutismus wurde gestärkt, nicht geschwächt, auch wenn es sich um einen aufgeklärten Despotismus handelte.³⁴¹

Seine Kunstförderung diente nicht zuletzt der Legitimierung der noch relativ neuen französischen Krone.³⁴² Seinen Wunsch, für den strahlenden Hof den besten Maler zu engagieren spricht Montealegre gegenüber Squillace aus: „... *que sea en aquella luminosa corte el sucesor de los mas Insignes Pintores del Mundo*“³⁴³ Karl III. suchte den Mittelweg zwischen Reformismus und Traditionalismus.³⁴⁴

Spanien war zwar nicht mehr die Weltmacht in der die Sonne nicht untergeht, denn Frankreich und die Seemacht England hatten Spanien seiner Vormachtstellung beraubt. Dennoch war das iberische Territorium in Übersee enorm. Außer der südlichen Hälfte Italiens mit Sizilien gehörten der größte Teil Nord- und Südamerikas sowie vereinzelt Besitzungen in Afrika und Südostasien zum spanischen Reich. Außenpolitisch erzielte Karl III. keine großen Erfolge. Nachdem er im Herbst 1761 den dritten Familienbeistandspakt mit Frankreich unterzeichnet hatte, kam es im Frühjahr 1762 zum Krieg mit England. Im Friedensvertrag vom Februar 1763 musste das unterlegene Spanien Federn lassen.³⁴⁵ Im Großen und Ganzen aber leitete der Monarch eine Friedensära ein in der sich sein Land mit seiner neuen weltpolitischen Position zufrieden gab.

5.2 Der Königspalast zu Madrid

5.2.1 Die Architekten

Der *Palacio Real* wird auch *Palacio Nuevo* genannt, weil er den alten, 1734 abgebrannten Alcazar ersetzte. Bisweilen heißt er auch *Palacio de Oriente* nach dem Platz an dem er liegt. Philipp V. berief den Architekten Filippo Juvara. Als dieser im darauffolgenden Jahr 1736 starb, übernahm sein Schüler Sacchetti den Auftrag.³⁴⁶ Gleich nach seiner Ankunft in Madrid, 1760, ernannte Karl III. Francesco Sabbatini (im Spanischen: Francisco Sabatini, 1721-1797) zum obersten Architekten. Es entstand eine um einen quadratischen Innenhof herum gebaute Vierflügelanlage. Die Hauptfassade im Süden schaut auf die große gepflasterte *Plaza de la Armeria*. Hinter den mittleren fünf Fenstern verbirgt sich der Thronsaal. Ihm gegenüber im Nordtrakt liegt die Kapelle.

5.2.2 Die Ikonographie des Außenbaus

Der Benediktinerpater Martín Sarmiento wurde Mitte der 40er Jahre mit der ikonographischen Programmausarbeitung für die Außenwände beauftragt. Die Stirnseite ordnete sich dem Hauptgedanken des „triumphierenden Spaniens“ unter und die Nordwand der „triumphierenden Kirche“.³⁴⁷ Zwei Reliefs neben der Uhr über dem Hauptportikus zeigen die am Zodiakus aufsteigende und sinkende Sonne. Frucht- und Tierreliefs seitlich der Balkone symbolisieren die agrarische Pro-

³³⁹ Jones 1981, S. 226

³⁴⁰ Bottineau 1986, S. 13

³⁴¹ Madariaga 1979, S. 47

³⁴² Sentenach 1907, S. 190

³⁴³ Battisti 1960, S. 79 I - Lettera de invito a G.B. Tiepolo

³⁴⁴ J. Vicens Vives, Manual de historia económica de España, Barcelona 1967, S. 430

³⁴⁵ Jones 1981, S. 226

³⁴⁶ Serrano 1975, S. 3f. Ausführlich zur Baugeschichte des *Palacio Real*: S. De la Plaza 1975

³⁴⁷ Serrano 1975, S. 7 f.; Jones 1981, S. 221

duktivität Spaniens. Über dem Zentralbalkon befindet sich eine Repräsentation der *Hispania*, die die Kreuzesfahne Konstantins stützt und zu seinen Füßen liegt die Personifikation des Flusses Tajo.³⁴⁸

Die Idee des weltumspannenden spanischen Imperiums und die Anspielung auf den Wohlstand der Länder, sowie der Rückgriff auf antike Kaiser zur Legitimierung der eigenen Herrscherposition entsprechen der Innenausstattung des Königssaals. An der Außenwand der Kapelle ist das mystische Lamm auf dem Buch mit den sieben Siegeln, der Heilige Andreas und Gideon, beide auf heidnischen Tempeln abgebildet, was auf die Interpretation des Freskoplafonds „Die Überreichung des Goldenen Vlieses durch Herkules“ in der *antecámara* des Kronprinzen von Domenico Tiepolo verweist. Ursprünglich zierten die Statuen von je zwei römischen Imperatoren spanischer Herkunft die drei Hauptportale.³⁴⁹ Von der Anbringung aller von Sarmiento vorgesehenen 94 Skulpturen spanischer Könige und Königinnen sah Karl III. 1760 ab.

5.2.3 Veränderungen des Sarmiento-Programms unter Carlos III

Bei diesem offensichtlichen „Recycling“ von ikonographischen Konzepten stellt sich natürlich die Frage nach dem Vorhandensein eines Programmes für das Dekorationsschema des Königspalastes in Madrid. Man weiß, dass der Benediktinerpater Martín Sarmiento (1695–1772) bereits für den Vorgänger Fernando VI ganze Bücher mit seinen Schmuckvorstellungen verfaßt hatte, die zum Teil ausgeführt wurden.³⁵⁰

Jahrzehntelang bemühte man sich um ein geeignetes ikonographisches Programm für den neu errichteten Palast. Aus dem Jahre 1748 stammt der Skulpturenplan³⁵¹ für das Treppenhaus und 1752 legte Sarmiento einen Entwurf für die Teppichdekoration vor. 1753 bekam der Benediktiner von José Carvajal y Lancaster den Auftrag, Ideen für die Deckengemälde des neuen Königspalastes zu formulieren.³⁵² Er muss auch ein Programm für die Freskodekoration entwickelt haben, welches aber bis heute noch nicht gefunden worden ist.³⁵³ Hundert Seiten soll das Skript umfasst haben, wovon allein fünfundzwanzig der Kapellendekoration des Schlosses gewidmet waren, die Giaquinto noch unter König Ferdinand ausgeführt hat.³⁵⁴

Als Referenzobjekt für ein Fresko das sehr wahrscheinlich nach dem Plan des Klerikers ausgeführt worden ist sei Corrado Giaquintos „Spanien erweist der Religion und der Katholischen Kirche die Ehre“, ehemals über dem Gewölbe der Haupttreppe, angeführt. Es handelt sich um den ersten Plafond der Repräsentationsräume des *Palacio Real* zu Madrid. Als Einziges wurde es noch unter dem Vorgänger Fernando VI ausgeführt, zu einer Zeit als Sacchetti noch die Bauaufsicht unter sich hatte (er wurde im Juli 1760 von Sabatini abgelöst) und der Maler richtete sich mit großer Wahrscheinlichkeit noch nach dem ikonographischen Programmwurf von Martín Sarmiento. Das Fresko soll im Sommer 1760 fertiggestellt worden sein. Karl III. hatte im Juli des Jahres seinen

³⁴⁸ Serrano 1975, S. 8

³⁴⁹ Serrano 1975, S. 76

³⁵⁰ Francisco Bayeu y Subías gestaltete 1764 „Der Fall der Giganten“ (*modello*: Öl/Lw 68 × 123 cm im Prado) fürs erste Antichambre des Prinzenpaares von Asturien (später Essensraum). Ovid schildert die Gigantomachie. Minerva appellierte an Herkules die verängstigten Götter zur Vernunft zu bringen, die daraufhin die aufständischen Titanen bestrafte. Inhaltlich soll hier die unangefochtene Autorität der Spanischen Monarchie unterstrichen werden. 1763 hatte er „Die Übergabe von Granada“ im dritten Antichambre der Königinmutter Isabel Farnese gemalt (Der *modello* zur Präsentation mit den Maßen: 115 × 202 cm befindet sich in der *Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*, Zaragoza). Arturo Ansón Navarro, in: Ausst.kat. Indianapolis 1996/1997, S. 168-170 meint, dass Bayeu dem (nicht mehr vorhandenen) Sarmiento-Programm folgt.

³⁵¹ Martín Sarmiento, Sistema de los adornos de escultura del nuevo Palacio de Madrid (1743 – 1747)

³⁵² A. Rodríguez G. de Ceballos, in: Kongreßakten Venedig 1996, S. 283

³⁵³ Sánchez Cánton 1956, S. 153 und De la Plaza Santiago 1975, S. 113 schlugen den Benediktinermönch als Programmschreiber vor.

³⁵⁴ Cioffi, I., Corrado Giaquinto 1992, S. XXXVVIX f.

feierlichen Einzug in Madrid. Er wird keinen Einfluss mehr auf die Ausgestaltung des Treppenhaufreskos genommen haben können.³⁵⁵

Es war wohl auch schon 1829 nicht mehr zur Stelle, denn Fabre beruft sich in seiner Beschreibung der Deckenfresken nicht darauf. Inwieweit die Vorstellungen des Benediktiners für die Maler Gültigkeit hatten, ist in der Forschung umstritten.³⁵⁶ Mengs, der im September 1761 die Hauptstadt erreichte, fand die Vorschläge Sarmientos für das Palastinnere schrecklich und das ikonographische *libretto* abstrus.³⁵⁷ Daraufhin wandte sich der Böhme direkt an den König, der es angeblich seinem Urteil überließ was er malen wolle.³⁵⁸ Es wundert mich, dass diese Bemerkung Nicolás de Azaras, geäußert im Jahre 1795 in einem Brief an Isidoro Borate, von vielen Kunsthistorikern als wahr erachtet wird. Meines Erachtens sollte man sie *cum grano salis* behandeln, denn aus dieser Zeit und von diesem Mann weiß man, dass die Mengsverehrung exorbitante Ausmaße angenommen hatte, so dass solche Aussagen doch kritisch aufgenommen werden sollten.

Auch der leitende Architekt Francesco Sabatini, den man aus Neapel hat kommen lassen äußerte sich nach seiner Ankunft abfällig über den neuen Palast in Madrid, was aber wohl eher die Architektur und seine Dimension (der Madrider Palast war wesentlich kleiner als der in Caserta) als die Ausmalung im Inneren betroffen haben dürfte.³⁵⁹ Carlos III selbst empfand die Vorschläge des Paters als zu überladen. Gleich nach seiner Ankunft in Madrid, am 8. Februar 1760, ließ er diverse Statuen von der Balustrade der Schloßfassade entfernen.³⁶⁰ Die römischen Imperatoren spanischer Herkunft beließ er aber an Ort und Stelle.³⁶¹

Aus all diesen Fakten ist meines Erachtens zu schließen, dass man ganz allgemein eine „abgespeckte“ Version favorisiert hat. Dass aber ganz ohne schriftlichen Leitfaden an dem komplexen Projekt gearbeitet wurde, erscheint mir unrealistisch.

Allein die Tatsache, dass ein Routinier wie Tiepolo mehrere Entwürfe für ein Projekt einreichen musste (jeweils zwei für das Vorzimmer zum Thronsaal und den Gardensaal) stellt ein Argument dafür dar, dass es konkrete Vorstellungen von Seiten des Auftraggebers gab, die es zu erfüllen galt. Es scheint aber, dass Abstriche gemacht worden sind, was den Reichtum der Details in der Ausschmückung betraf, obwohl die Fresken immer noch vollgepackt sind. Vielleicht sind vom König und seinen Beratern Leute wie Mengs oder Tiepolo bis zu einem gewissen Punkt zu Verbesserungsvorschlägen herangezogen worden. So nahmen die Künstler in ihren Kompositionsschemata durchaus Bezug aufeinander. Beispielsweise findet man das Zickzackmuster in Mengs' erstem Fresko im Betraum der Königinmutter mit dem „Wagen der Aurora“, des weiteren auch bei Giaquinto und bei Tiepolo vor.³⁶²

³⁵⁵ Cioffi, I., Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753-1762. The Fresco Cycles at the New Royal Palace in Madrid (Diss.), New York 1992, S. 311 f. Der Vergolder wurde im Juli 1760 bezahlt, was auf eine Fertigstellung des Freskos schließen läßt.

³⁵⁶ Whistler hat mehrfach ihren Zweifel an der Existenz eines schriftlichen Programms des Paters geäußert, De Grazia/ Garberson 1996, S. 284 Anm. 65

³⁵⁷ José Nicolás de Azara berichtet in einem Brief vom 23. Dez. 1795 darüber. Mehrfach zitiert, u.a. bei Whistler im Ausst.kat. Indianapolis 1996/97 S. 167 Anm. 15

³⁵⁸ Delfín Rodríguez Ruíz, „Arquitectura y ciudad“, in: Ausst.kat. Barcelona/ Madrid 1988/89, Bd. 1, S. 319-322; José Nicolás de Azara berichtet in einem Brief vom 23. Dez. 1795 darüber. Mehrfach zitiert, u.a. bei Whistler, im Ausst.kat. *Painting in Spain*, New York 1996/97, S. 167 Anm. 15; Rodríguez G. de Ceballos, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O. 1996, Padua 1998, S. 283

³⁵⁹ F.J. de la Plaza Santiago, Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid, Valladolid 1975

³⁶⁰ Cioffi 1992, S. XXXVVIX f.

³⁶¹ De La Plaza 1975, S. 221ff.; Rodríguez G. de Ceballos, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O. 1996, Padua 1998, S. 286

³⁶² Catherine Whistler im Ausst.kat. Indianapolis 1996/1997, S. 162-167

6 Giovanni Battista Tiepolo

6.1 Sekundärliteratur

Aus Anlass des 300. Geburtstages Giambattista Tiepolos sind zahlreiche Kataloge und Veröffentlichungen über die Malerfamilie erschienen, wobei erstaunlich wenig Neues über seine spanische Schaffensphase ans Licht gebracht worden ist. Die wichtigsten Erkenntnisse verdanken wir Jesús Urrea Fernández, der bereits 1988 einige interessante Dokumente im Archiv von Simancas über Arbeiten der beiden Brüder gefunden und publiziert hat³⁶³ und ausführlichere Arbeiten von Catherine Whistler zu den sakralen Themen,³⁶⁴ denen sich Giambattista in seinen letzten Lebensjahren gewidmet hat. José Luis Sanchos Ergebnisse über die Funktionen der verschiedenen Räumlichkeiten im Palast im Wandel der Zeiten, helfen Einzelfragen zu klären.³⁶⁵

Auch in Amerika, wo die meisten *modelli* für die großen Deckenfresken Giambattista Tiepolos aufbewahrt werden, sind neuere Forschungen zur Technik und Ikonographie der *bozzetti* publiziert worden.³⁶⁶

Einige interessante Aspekte zur Frage des Allegoriebegriffes und seiner Veränderung in jener Zeit liefert der Aufsatz von Fernando Checa aus dem Jahre 1992³⁶⁷ und zu Fragen die Ikonographie des Thronsaalfreskos betreffend Alfonso Rodriguez G. de Ceballos.³⁶⁸

Insgesamt herrscht noch tiefes Dunkel über die wahren Ereignisse die sich hinter den Kulissen am Spanischen Hof abgespielt haben und die - soviel scheint sicher - nicht die einfachste und schönste Phase im Leben der drei Venezianer gewesen sein dürfte. Dessen ungeachtet haben der Vater und seine beiden Söhne jeder für sich - und bei den großen Deckendekorationen auch alle drei gemeinsam - dort im *Palacio Real* zu Madrid Hauptwerke ihres Œuvres hinterlassen.

6.2 Das Werben des Spanischen Hofes um den Maler

Das Werben des spanischen Hofes um den Maler Gian Battista Tiepolo und seine Übersiedlung nach langwierigen mündlichen und schriftlichen Verhandlungen zwischen den Abgesandten des spanischen Königs und Tiepolo sind durch Dokumente, die im Archiv des Königspalastes zu Madrid lagern und zum Großteil bereits bei Urbani de Gheltof 1881, Molmenti 1909 und Battisti 1960 abgedruckt worden sind, gut belegt.

6.2.1 Der Mittelsmann Gazzola

Der aus Venedig stammende Fürst Felice Gazzola (span.: Gazola), ein hochrangiger Militär des spanischen Königs und ein Mann mit viel Geschmack in künstlerischen oder die Mode betreffenden Dingen, hat mit diplomatischem Geschick Tiepolo dazu gebracht, die feste Stellung als Hof-

³⁶³ Urrea 1988

³⁶⁴ C. Whistler Giambattista Tiepolo in Spain: The Late Religious Paintings. Diss. National University of Ireland, University College Dublin 1984; dieselbe, „G.B. Tiepolo and Charles III: The church of S. Pascual Baylon at Aranjuez“, in: *Apollo* 121, 1985, S. 321-327; dieselbe 1986; dieselbe, „Decoro e devozione nelle pale di Giambattista Tiepolo ad Aranjuez“, in: *Arte Veneta* 52, 1998 [a], S. 70-85

³⁶⁵ J.L. Sancho „Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid“, in: *Reales Sitios* 25, 1988, S. 37-44; ders. „La planta principal del Palacio Real de Madrid“, in: *Reales Sitios* 28, 1991, S. 21-36; ders., im Ausst.kat. Madrid 1993

³⁶⁶ B.L. Brown, Ausst.kat. Fort Worth 1993; D. de Grazia/ E. Garberson, *The Collections of the National Gallery of Art, Systematic Catalogue: Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Century*, Washington 1996

³⁶⁷ In *Archivo Español de Arte*, 258, S. 157-177

³⁶⁸ In den Internationalen Kongressakten von Venedig u.a.O. 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, S. 283-288

maler in Madrid unter königlichem Patrozinium anzunehmen.³⁶⁹ Darüber hinaus scheint er zu den wenigen Vertrauten von Giambattista in Madrid gehört zu haben, denn er wird als Zeuge bei der Testamentsöffnung am 17. Januar des Jahres 1771 in Venedig benannt.³⁷⁰

Diese ersten Kontakte und Vereinbarungen sind nicht schriftlich fixiert worden oder das Material ist nicht mehr vorhanden. Aus späteren Briefen lässt sich aber das ein oder andere des zwischen Tiepolo und Gazzola Besprochenen rekonstruieren. Nachdem Gazzola das Gelingen seiner Mission bekannt gegeben hatte, wurde als zweite Spitze der spanische Botschafter in Venedig der Herzog von Montealegre vorgeschickt um das Ganze zu beschleunigen. Die Einladung des Spanischen Hofes an den in Verona weilenden Künstler vom 25. September 1761 lautete:

*Tengo orden del Rey Cath.^{co} mi V.^{mo} para tratar con V. M. de su viage à la corte de España, donde S.M. le desea con toda la posible brevedad, ya que se halla informado por medio del Intendente General conde de Gazola de que V. M. conviene muy gustoso en pasar a su real servicio, y tengo orden de asegurarle, de que esta su prompta condescendencia ha merecido su soberana gratitud, y le hará sempre digno de su real Patrocinio...el Rey que le espera con impaciencia...que sea en aquella luminosa corte el sucesor de los màs Insignes Pintores del Mundo...*³⁷¹

Offensichtlich hatte man es in Spanien sehr eilig, einen adäquaten Nachfolger für den im Aufbruch begriffenen Corrado Giaquinto zu finden, zumal Carlos III zu Beginn seiner Amtszeit in Spanien mehrere Schlösser mit einer Unmenge an undekorierten Räumen vorfand. Offensichtlich beglückt darüber, auf die Schnelle den idealen Mann geködert zu haben, lockte man den Maler mit der Zusage eines dauerhaften Patroziniums und der ruhmreichen Tradition, seit alters her die besten Künstler Europas an den Spanischen Hof gebunden zu haben.

6.2.2 Ein erster Entwurf für das Thronsaalfresko und vier Supraporten

In einem Antwortbrief aus Verona vom 28. Sept. 1761 informiert Tiepolo den Herzog von Montealegre, dass es dem „Sig. Tenente Generale Conte Gazzola“ bereits gefallen haben:

*„...trasmettermi le misure, o siano piante dell' opere, che dovro fare, come mi espressi desiderare in dette precedenti mie, et in aggiunta le misure per quattro sopraporte da collocarsi nella sala del Trono a me destinata da dipingere per poterne formar anticipatamente li miei studij, e modelli nel fra tempo, che m'impieghero a por fine alle opere...“*³⁷²

Es muss also davon ausgegangen werden, dass Tiepolo *bozzetti* und *modelli* (einer – vielleicht der Einzige - befindet sich heute in Washington) für den Thronsaal noch in Venedig anfertigte. Gazzola hatte Tiepolo die Maße und Grundrisse zukommen lassen, wobei nicht ganz klar ist, ob nur der Thronsaal gemeint ist, oder auch schon die *Saleta* und der Gardesaal berücksichtigt worden sind, was ich aber für wenig wahrscheinlich halte, zumal aus einem später geschriebenen Brief Tiepolos an einen Freund hervorgeht, dass er – so weit ihm bekannt - nur für ein Deckengemälde in Spanien vorgesehen ist. Außerdem ist ganz konkret von den vier Supraporten für den Thronsaal die Rede,

³⁶⁹ Conde de Gazola, Cartas a Fernando José de Velasco, Mss. 2224 (3), *Biblioteca Nacional de Madrid*; J.L. Sancho „Francisco Sabatini y el Conde Gazzola: rococó y motivos chinoscos en los palacios reales“, in: *Reales Sitios* 117, 1993, S. 17-26 [folgend 1993a]

³⁷⁰ F. Montecuccoli degli Erri, „Giambattista Tiepolo e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata“, in: *Ateneo Veneto* 32, 1994, S. 7 - 42, S. 17

³⁷¹ A.G.P., *Obras de Palacio*, 452, zitiert nach E. Battisti „Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta“, in: *Arte antica e moderna* 9, 1960, S. 77-89, S. 78 f. Eine Kopie des Schreibens ging einen Tag später an den Marquis di Squillace (span. Schreibweise: Esquilache), Finanzminister unter Carlos III und Mittelsmann zwischen dem König und allen anderen.

³⁷² A.G.P. *Obras - Palacio*, 452, zitiert nach Battisti, S. 79

die der Maler ebenfalls schon zu Hause vorbereiten konnte. Über konkrete Bildinhalte verlautet in diesem Brief und auch in anderen Schreiben nichts.

Es wäre ungewöhnlich, wenn Gazzola dem Maler nur mündlich erklärt hätte, um was es ikonographisch im wesentlichen gehen sollte, sich auf den große Erfahrungsschatz des genialen Altmeisters verlassend, um dann die Feinheiten vor Ort zu besprechen. In der Regel gab es ein geschriebenes Programm, verfasst von einem Theologen oder Gelehrten, der sich mit den Wünschen des Auftraggebers und den Gegebenheiten vor Ort bestens auskannte. Der für die Arbeit auf feuchtem Putz ungünstige Winter dürfte dem Maler zu Hause Zeit für Studien und Entwürfe gelassen haben.

Am 30. Januar 1762 meldet der Herzog von Montealegre aus Venedig an den Finanzminister Don Leopoldo de Gregorio, Marquis di Schillace (oft auch: Squillace; span. Schreibweise: Esquilache)³⁷³ in Madrid, dass der Künstler ihm zugesagt habe, noch im Monat März in Richtung Iberische Halbinsel aufzubrechen. Da das Schreiben auch noch eine andere wichtige Mitteilung beinhaltet, soll es in seiner Gänze wiedergegeben werden:

Ex.^{mo} S.^{or} Muy S.^{or} mio. Por haver estado fuera de Venecia el Pintor Tiepolo, no hè podido hablarle de nuevo, y excitarlo à solicitar su partencia à esa Corte, pero haviendose restituido à esta Capital, immediatam.^{te} hè procurado abocarme con el, y estimular lo à ganar tiempo haciendole veer en la carta de V. Ex. de 30. del pas.^{do}, la persuacion en que el Rey quedaba de que se despacharía quanto antes sería posible, y excitandolo con los eficaces impulsos de la gratitud de Su Magd., y con la esperanza de hacerse siempre màs digno de su real proteccion, y munificencia, à lo qual hà correspondido con expresiones de la mayor confusion, y humilde reconocimiento, y me hà prometido abreviar sus disposiciones, y anticipar quanta mas le sera posible su viage, quedando de acuerdo precisamente en que lo emprenderà dentro del proximo mes de Marzo; y asegurandome que en este intermedio no perdía tiempo, pues se hallaba todo ocupado en concretar las grandiosas ideas que ha concebido para servir dignamente à Su Magd., y desempeñarse lo mexor, que pueda; de lo que tengo el honor de dar quentas à V. Ex.^a en respuesta de su citada Carta para la soberana inteligencia de S. Magd.³⁷⁴

Zu diesem Zeitpunkt scheint Tiepolo ganz auf die Konkretisierung des Thronsaalprojektes konzentriert gewesen zu sein. Der Satz, in dem es heißt, dass er ganz und gar damit beschäftigt sei, die großartigen Ideen umzusetzen, die er empfangen habe, lässt darauf schließen, dass ihm doch ein geschriebenes Programm mit inhaltlichen Vorgaben zugegangen sein muss, wie es im allgemeinen auch üblich war. Das Dokument zeigt außerdem deutlich mit welchem großem Druck man den Zeitpunkt der Abreise des Maler beschleunigte.

Ein Schreiben des Meisters an einen Unbekannten (einige Autoren sind der Meinung, dass es sich um Tiepolos langjährigen Freund, den Gelehrten Fürst Francesco Algarotti handelt; andere meinen der Adressat sei der Patrizier Tomaso Farsetti, für den Tiepolo einige Arbeiten ausführte) vom 13. März 1762 lautet:

Al presente sono al fine del Modello della Gran Opera, che tanto e vasta, basta solo riflettere, ch' e di cento piedi; tuttavia voglio sperare che l'idea compita sara molto ben

³⁷³ Er war seit dem 9. 12. 1759 *Secretario de Hacienda* (Finanzminister) bis er durch den gegen die Italiener in höheren Positionen gerichteten Aufstand „de las capas y de los sombreros“ 1766 zur Flucht gezwungen wurde. Er stammt aus der sizilianischen Stadt Mesina und kam aus einfachen Verhältnissen. Er hatte Karl III. schon in Italien gedient und war wegen des absoluten Vertrauens das er beim König genoss von diesem nach Spanien mitgenommen worden, *Historia general de España*, Bd. 10-2, hrsg. v. L. Suárez Fernández u.a., Madrid 1983/1984, S. 387

³⁷⁴ A.G.P., *Personal de Empleados* - Juan Bautista Tiepolo, 1028/35. Molmenti 1909, S. 41. Morassi 1962, S. 238

*accomodata et adattata a quella Gran Monarchia, fatica grande certamente ma per tal Opera ci vuol coraggio.*³⁷⁵

Der Inhalt des Briefes legt nahe, dass der *modello* – wahrscheinlich handelt es sich um den noch erhaltenen, heute in Washington, - in Venedig von Gian Battista Tiepolo erfunden und zwischen September oder Oktober 1761 und dem 13. März 1762 gefertigt worden ist. Der besonders diffizile Punkt der geplanten Deckendekoration wird vom Künstler angesprochen: Die enorme Längsausdehnung von circa 27 Metern stellte an das künstlerische Gestaltungsvermögen hohe Ansprüche. Auch seine Sorge, ob seine Idee dem Auftraggeber gefallen werde und seiner Würde und Macht angemessen sei, kommt hier zum Ausdruck. Offensichtlich war es sogar für einen so erfahrenen Mann wie Giambattista Tiepolo eine große Ehre für eines der größten Königreiche den bedeutendsten Saal des Hauptschlusses dort zu dekorieren, besiegelte er doch mit diesem letzten großen Auftrag sein Ansehen als weltweit berühmtester Freskant.³⁷⁶

6.2.3 Die letzten Arbeiten in Italien vor der Abreise

Ein Dokument in der Akte *Obras – Palacio 452*, gibt ein Gespräch mit Tiepolo wieder, das Monteleone in einem Brief vom 5. Dez. 1761 an Schillace referiert. Dort heißt es, dass er sein Werk in Verona (das später im Krieg zerstörte Fresko im Palazzo Canossa mit dem „Triumph des Herkules“) Mitte Oktober habe beenden können. Danach habe er sich mit seiner Frau in sein Landhaus zurückgezogen.

Ein weiteres Problem für die spanischen Gesandten stellte der Vertrag Tiepolos mit dem Hause Pisani über die Freskendekoration in der Villa di Strá dar. Um das zu lösen wurde der spanische Großinquisitor Foscarini eingeschaltet.³⁷⁷ Die Entbindung von den vertraglichen Pflichten erwies sich deshalb als so schwierig, weil der Maler im Voraus großzügig bezahlt worden war. Für die Arbeiten in Strá waren zwei Jahre veranschlagt worden.³⁷⁸

Die Spanier konnten sich durchsetzen. Den angebotenen Reisekostenvorschuss lehnte Tiepolo ab. Die Abreise verzögerte sich dennoch, da er der Hochzeit einer seiner Töchter beizuwohnen wünschte.³⁷⁹ Auch Giandomenico hatte seine Geschäfte in Venedig noch nicht abgeschlossen. So kam es nach seiner Rückkehr aus Madrid zu einem Rechtsstreit mit der *Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista* mit der er am 19. September 1760 einen Vertrag über die Lieferung zweier Leinwandbilder für die Decke geschlossen und erfüllt hatte, die Bezahlung aber noch nicht vollständig erfolgt war.³⁸⁰

Nicht ganz klar ist, ob sich einer der beiden Söhne an dem Wettbewerb im Jahre 1762 im Malereifach an der Akademie in Parma beworben hatte, an der der Vater seit 1758 *Accademico di merito* war. Es war ein Thema vorgegeben, das die Tiepolo zu dieser Zeit häufig behandelten: „Venus erbittet von Jupiter Hilfe für Aeneas und seine Trojaner gegen Juno“.³⁸¹

³⁷⁵ Molmenti 1909, S. 27. Knox 1960, S. 35; Morassi 1962, S. 238; K. Christiansen, Ausst.kat. Venedig 1996/97, S. 325

³⁷⁶ Zum Echo, das Tiepolos Weggang aus seiner Heimatstadt dort ausgelöst hat (Pietro Gradenigo und Alessandro Longhi), Whistler 1984, S. 79

³⁷⁷ Archivio di Stato, Venedig, nach Brunetti 1914

³⁷⁸ Aus einem Brief Lorenzo Tiepolos und einem anderen Schreiben Anton Maria Zanettis an den Abt, Dichter und Sekretär der Kunstakademie von Parma, Innocenzo Frugoni geht hervor, dass Giambattista in den Monaten April und Mai in Strá gearbeitet hat. Im Juli weilte er dann wieder in Venedig, C. Ricci, *I rapporti di G.B. Tiepolo con Parma - lettere inedite di lui - notizie di un suo quadro - spigolature*, Parma 1896, S. 23 ff.

³⁷⁹ Möglicherweise war das nur ein Vorwand, denn von seinen vier Töchtern war nur Elena verheiratet und das seit 1745. Anna, Angela und Orsola blieben ledig, F. Montecuccoli degli Erri, „Giambattista Tiepolo e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata“, in: *Ateneo Veneto* 32, 1994, S. 7- 42, S. 19

³⁸⁰ F. Montecuccoli degli Erri 1994, S. 36 u. Anm. 74

³⁸¹ Ricci 1896, S. 26 ff

Offensichtlich hatten die offiziellen Stellen genug Druck ausgeübt, so dass der Venezianer schließlich bereit war, andere Aufträge abzusagen (im Falle zweier Altarblätter für eine Kirche in Rom) oder abzuberechnen, was die Fertigstellung des unteren Teiles des Ballsaales in Strá betraf.³⁸² Andere kleinere Aufträge privater Natur mussten ebenfalls aufgeschoben werden, was der Künstler in seinem bereits genannten Brief vom 22. Dezember 1761 sehr bedauerte. Unklar ist noch, inwieweit Aufträge des russischen Hofes in Konflikt gerieten mit seinem Ruf nach Spanien.³⁸³

6.2.4 Die Reise

Am 31. März 1762 trat der 66-jährige mit den Söhnen Domenico (34) und Lorenzo (25) die Reise wie versprochen an. Sie nahmen von Genua nach Antibes ein Schiff und legten den Rest des Weges via Barcelona über Land zurück.³⁸⁴

Die vielen Aufschübe, die sich der Künstler immer wieder ausbedungen hatte, legen die Vermutung nahe, dass sich der betagte Maler nur mit großer Überwindung zu der Unternehmung, sowohl den Umzug als auch den schwierigen Auftrag betreffend, hat durchringen können. Der zierliche Venezianer schreckte vor der weiten Reise über Berge und Meer in Alter von 66 Jahren verständlicherweise zurück. Außerdem ließ er nur ungerne begonnene oder versprochene Aufträge unerfüllt.

In einem Brief Tiepolos aus der Sammlung der *Epistolario Moschini* im *Museo Civico* zu Venedig vom 22. Dezember 1761 an Fürst Francesco Algarotti oder an den Patrizier Tomaso Farsetti, Antiquar und Literat, äußert er die Hoffnung, nach zwei Jahren in die Heimat zurückzukehren, da in Spanien, soweit ihm bekannt, nur ein Werkstück auszuführen sei. Er berichtet auch von der großen Eile, zu der er nun angetrieben werden würde und der Aufforderung, seine beiden Söhne als Gehilfen mitzunehmen.³⁸⁵

Am 3. April informiert Montealegre von Venedig aus Squillace in Madrid über die bereits am 31. März erfolgte Abreise der Tiepolo:

Debo darà V. Ex.^a el aviso de que el Pintor D.ⁿ Juan Tiepolo, con dos hijos suyos, y en compañía de D.ⁿ Joseph Casina, noble Paduano, negociante de espejos, y bien conocido en Madrid, emprendio ya su viaje el 31 del pasado y antes de expirar el mes de Marzo, segun me tenia

³⁸² K. Christiansen, Ausst.kat. Venedig 1996, S. 325

³⁸³ I. Artemieva, „I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia“, in: *Arte Veneta* 50, 1997, S. 86 – 97; Artemieva, „I soffitti dei Tiepolo per il palazzo del cancelliere Voroncov a Pietroburgo“, in: *Internat. Kongressakten* 1998, S. 247-251; A. Rave, Ausst.kat. *The Glory of Venice*, London/ Washington 1994/ 1995, S. 55; C. Whistler, Ausst.kat. London/ Washington 1994/1995, S. 344-347 m. Abb. Umfangreichere Forschungen zu dem Themenkomplex stehen noch aus. Antworten über die Aktivitäten der Tiepolo dort würden sicher einige Ungereimtheiten aus der spanischen Zeit klären helfen. Meine Recherchen im *Archivo Histórico* zu Madrid haben keine Ergebnisse gebracht. Die Arbeiten für das Winterpalais in St. Petersburg sind meines Erachtens nicht über das Planungsstadium hinausgekommen, wie im Zusammenhang mit den Radierungen Lorenzos bereits erläutert wurde. Jüngste Forschungserkenntnisse von Sergej Androssov „Tiepolo e i soffitti per il Palazzo d’Inverno a San Pietroburgo“, in: *Internat. Kongressakten*, 1998, S. 307-311, bestätigen, dass man im Mai 1760 den Thronsaal des St. Petersburger Winterpalastes von Giovanni Battista Tiepolo gestalten lassen wollte. Für die zentrale Hauptszene dachte man an ein Götterfest und die beiden untergeordneten Fresken sollten sich thematisch darauf beziehen. Tiepolo sollte selbst entscheiden. Voroncov führte die Verhandlungen auf russischer Seite. Anfang Juni 1760 gibt der russische Botschafter in Wien die Zusage des Malers an den Kanzler Voroncov weiter, innerhalb von drei Jahren die Arbeiten für 16.000 Rubel auszuführen. Im März des darauffolgenden Jahres beschwert sich Tiepolo darüber, dass die Sache nicht vorankäme und er weder exakte Angaben über das zu bearbeitende Sujet noch einen Arbeitsvertrag habe. Die Gründe für den Abbruch der Arbeiten sind nicht ganz klar. Tatsächlich kam Tiepolo nur bis zur Skizze für den Großen Saal; dann erfolgte die Berufung des Venezianers Francesco Fontebasso.

³⁸⁴ Battisti 1960, S. 80 f.

³⁸⁵ Molmenti, G.B. Tiepolo. *La sua vita e le sue opere*, Mailand 1909, S. 25 f.; Sánchez Cantón 1965, *Ars Hispaniae* Bd. 17, S. 176; Morassi, *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo*, London 1962, S. 238; M. Magrini, „La figura di Giambattista Tiepolo negli epistolari“, in: *Internat. Kongressakten*, 1998, S. 78 f. erwähnt, dass die spanische Periode die dokumentarisch am besten ausgewiesene des Malers sei.

ofrecido, dirigiendose por via de tierra en derechura a Barcelona y a esa Corte...y espero, que mediante su habilidad, su aplicación, y el empeño que me ha manifestado de emplearse con todo su espritu en el Real Servicio, y en dar gusto a Su Mag^d. lo mexor que le fuere posible,...³⁸⁶

Aus dem Dokument geht hervor, dass die drei Maler nur in Begleitung eines vornehmen Spiegelhändlers aus Padua reisten, der sich in der spanischen Hauptstadt bereits auskannte. Die Legende von der Mitnahme eines Modells namens Cristina, wie sie in der älteren Literatur manchmal auftaucht ist somit obsolet.³⁸⁷

6.2.5 Die Ankunft und der Empfang in Madrid

Am vierten Juni 1762 berichtet der Hofarchitekt und Leiter sämtlicher künstlerischer Aktivitäten am Hofe, Francesco Sabbatini (häufig auch Sabatini; span.: Francisco Sabatini, 1721-1797) von der Ankunft der Maler an jenem Morgen. Er schreibt an seinen Vorgesetzten, den Minister Schillace:

Eccellenza

Questa mattina è arrivato il Pittore Tiepoletto da Venezia con due suoi Figli; egli sarebbe subito passato a Cod.^o R.^l Sitio per porsi a piedi di Sua M.^a ed agli ordini di V.E., se non si metterà bene, lo eseguirà puntualm.^{te}; io, se V. E. me lo permette, lo accompagnerò, tanto perchè egli è poco pratico del Paese, quanto ancora per ricevere qualche ordine con quelli che riceverà il Sud.^o Tiepoletto in Riguardo a ciò che dovrà fare. Supplico poi V.E. a degnarsi dare gli ordini che le sembreranno convenienti, acciò questo Professore sia assistito con ciò che gli sarà necessario tanto per la Casa, quanto per tutt' altro, conforme si è praticato cogli altri Pittori; attualm.^{te} si ritrova alloggiato in Casa del Sig.^e Ambasciadore di Venezia, ma non si potrà lungo tempo mantenere in essa; per adesso, e sino a tanto che ritorni D.ⁿ Corrado da Italia, parava a me, specialmente per la vicinanza al Palazzo nuovo, che gli si potrebbe dare quella medesima Abitazione, che nella Casa del tesoro teneva il medesimo D.ⁿ Corrado, quando non segna da ciò pregiudizio alcuno; altrimenti non vada per detto, e si troverà nelle istesse vicinanze altra Casa; Vostra Eccellenza facendolo presente a Sua M.^a con bella maniera risolverà quel che piú convenga, non ho altro fine in ciò, che insinuare il maggior risparmio. Fratanto attendendo i veneratissimi ordini di vostra Eccellenza mi do la gloria di riprotestarmi con il piú profondo ossequio, e rispetto Di Vostra Eccellenza.

Madrid li 4. Giugno 1762. Umno Devmo Obbligmo servre

Fran.^{co} Sabatini. Sig.^e Marchese di Squillace³⁸⁸

Squillace antwortet tags darauf stichwortartig auf der Rückseite des Briefes. Seine Schrift ist schwer zu entziffern und nicht jedes Wort ist lesbar. Sinngemäß gibt er aber folgende Anweisungen:

Tiepolo könnte kommen [nach Aranjuez wo der Hof gerade weilte]; ratsam wäre es allerdings zu warten, da man am 16. des Monats wieder zurück in Madrid sein würde. In der Zwischenzeit könnte er schon die Arbeit im „salone“ [Thronsaal] vorbereiten. Die Reisekosten sollten ihm

³⁸⁶ A.G.P., Personal de Empleados - Juan Bautista Tiepolo, 1028/35. Molmenti 1909, S. 41; Morassi 1962, S. 238

³⁸⁷ Urbani de Gheltof, G.M. Tiepolo in Ispagna, Venedig 1881, S. 8. In *Tiepolo e la sua famiglia* desselben Autors aus dem Jahre 1879 wird auf Seite 8 gewissermaßen als Begründung angeführt, dass die weibliche Hauptallegorie im Thronsaal dieses Modell zugrunde lag. Bereits Molmenti zweifelt in seiner 1909 entstandenen Monographie über Tiepolo an dem Wahrheitsgehalt dieser, angeblich aus dem Manuskript des José de Ribera, *Vidas de los pintores* stammenden Aussage, Molmenti 1909, S. 32

³⁸⁸ A.G.P. Personal de Empleados - Tiepolo, Juan Bautista. Pintor de Cámara, 1028/35. Urbani de Gheltof 1881, S. 2 f. Sánchez Cantón, *Ars Hispaniae*, Bd. 17, 1965, S. 1965

erstattet werden; der Kämmerer für seinen Unterhalt sorgen. Des Weiteren möge man ihm eine Unterkunft in der Nähe des Palastes suchen.³⁸⁹ (**Anlage 3**)

Der ins Reine geschriebene Brief von Squillace an Sabatini vom 5. Juni 1762 spricht in Bezug auf den Thronsaal von *Sala Grand*. Der König weist Sabatini an, den Wohnsitz von Corrado Giaquinto nicht anzutasten, sondern stattdessen eine andere Wohnung in der Nähe des Palastes zu suchen.³⁹⁰ Sabatinis Vorschlag, angeblich aus Sparsamkeitsgründen heraus Giaquintos Wohnung so schnell wie möglich durch einen anderen zu besetzen – er dachte dabei zunächst an Tiepolo-, ist möglicherweise auf das schlechte Verhältnis Sabatinis zu dem Neapolitaner zurückzuführen. So wurde der Weggang Giaquintos nicht nur mit seiner Krankheit begründet, sondern auch auf die Reibereien mit dem Architekten zurückgeführt.³⁹¹

6.2.6 Die Bezahlung

Folgendes Antwortschreiben erging postwendend sowohl an den Marques de San Nicolas in seiner Funktion als Kämmerer, als auch, mit einem Zusatz, an Tiepolo. Daraus geht hervor, dass Tiepolo, den man gerufen hatte, um einen Teil der Räume im neuen Königspalast zu gestalten, vom ersten Tag seiner Präsenz in Madrid an, das stattliche Gehalt von 2.000 Dublonen und 500 Dukaten extra für die Kutsche erhalten sollte. Er war damit den Malern Corrado Giaquinto und Anton Raphael Mengs gleichgestellt.

El Rey manda q.^e [que] la Thesoreria mayor asista p.^r [por] aora, desde 5.^o del Corr.^{te} [corriente] mes en adelante, al Pintor D.ⁿ Juan Tiepolo, q.^e seriam.te [seriamente] ha hecho venir de Venecia, p.^a [para] pintar por.^{cn} [porción] de los quartos del Nuevo real Palacio, con la misma consigna.^{cn} [consignacion] de dos mil doblones al año y 500 Ducados mas tambien al año p.^a el Coche q.^e gozan los Pintores d.ⁿ Corrado Giaquinto, y d.ⁿ Antonio Mengs, empleados en dho [dicho] real Palacio. De orn [orden] de S. M. lo prevengo a VS. afin q.^e disponga su cumpli.^{to} [cumplimento]...

An den betreffenden Künstler lautet es weiter, dass, wenn er seine Arbeiten im Schloss beendet habe, es ihm freistünde, zu bleiben, oder nach Hause zu gehen. Sollte er sich entschließen zu bleiben, würde er weiterhin besagtes Gehalt bekommen.

q.^e concluido q.^e haya de pintar lo que antes señalado, en el Nuevo real Palacio, s.^{pre} [siempre] q.^e quiera volverse asu Casa, no dejará de darle prueba de su sn.^l [señorial] munificencia, y q.^e en caso de quedarse en ese servicio, y concurriese en ello su sn.^l venepalacio, entonzes hará fijar la consigna.^{cn} referida p.^r aora interina³⁹²

Nun ist die Rede von einer Reihe von Räumen im Madrider Königspalast für die Tiepolo offensichtlich eingeplant war. Vermutlich hatte man darüber den Maler zuvor nicht aufgeklärt, schrieb doch Tiepolo - wie bereits zitiert - noch ein halbes Jahr zuvor, dass er annehme, in zwei Jahren zurück zu sein, weil er seines Erachtens nur für ein Deckenfresko vorgesehen sei. Darüber hinaus scheint man, kaum dass der Venezianer spanischen Boden betreten hatte, darauf bedacht gewesen zu sein, ihn auf Dauer an sich zu binden, mit dem lukrativen Angebot, die hohe Bezahlung über den Zeitraum seiner Aktivität im Schloss hinaus aufrechtzuerhalten, wenn er denn in königlich-spanischen Diensten zu bleiben gedenke.

³⁸⁹ A.G.P. Personal de Empleados - Tiepolo Juan Bautista. Pintor de Cámara 1028/35

³⁹⁰ Urbani de Gheltof 1881, S. 8 f.

³⁹¹ A.G.P., *Obras*, 471. Umfangreiches Aktenmaterial, das bisher noch nicht ausgewertet worden ist, beleuchtet die Kompetenzstreitigkeiten zwischen dem Ersten Hofmaler und dem neuen Oberbaudirektor.

³⁹² A.G.P., *Personal de Empleados*, Tiepolo, Juan Bautista, 1028/35; als Marginalie in anderer Tinte ist zu lesen: „Llamare a Tiepolo para que esté conmigo“ (Man sage Tiepolo Bescheid, dass er zu mir komme). Vielleicht handelt es sich das Arrangement eines Treffens des Künstlers mit dem Monarchen. Urbani 1881, S. 5 f.}

Im Übrigen scheint es von offizieller Seite zunächst sehr gerecht zugegangen zu sein, haben doch die drei hochberühmten ausländischen Maler das gleiche Gehalt bekommen. Hinweise darauf, dass man Tiepolo schlechter als einen der beiden anderen behandelt hat, lassen sich zu diesem Zeitpunkt in den Dokumenten nicht finden. Alle seine Forderungen wurden prompt zu seinen Gunsten eingelöst:

Die Reisekostenerstattung in Höhe von 20027 *Libras*, was umgerechnet 535 *Doblones de Oro*³⁹³ macht, wurde auf Befehl des Königs sogleich von der *thesoreria mayor* angewiesen.³⁹⁴ Er bekam das Geld am 5. Juli gutgeschrieben. Einer zweiten Bitte, ihn von der *media anata* zu befreien, wurde am 9. Juli erfüllt. Tiepolo schreibt an Squillace:

*D. Giovanni Batta. Tiepolo Pittore di S.M. essendo andato alla Tesoreria maggiore per essiggere il denaro che gli corrisponde mensualmente per il suo mantenimiento in questa Corte; gli è stata fatta la difficoltà, che non avevano ordine per esentarlo della mezza annata. Per lo che supplica la Benignità di V. S. si degni dar l'ordine corrispondente, acciò il supplicante possa tener correnti le sue paghe ...*³⁹⁵

6.2.7 Die Wohnung

Darüber hinaus wurde die Miete seiner Wohnung vom Staat übernommen.

*Tambien se le paga por la R.¹ Hacienda la casa en que havita, cuyo alquiler importa 5.600 r.^s [Reales] vel.ⁿ [vel'on] al año, y se libra por medios años unas veces al Dueño D.ⁿ Antonio Muriel directamente, y otras por medios de Sabatini.*³⁹⁶

Wie aus den Schriftstücken hervorgeht, wohnten die Tiepolo nach ihrer Ankunft zunächst als Gäste im Hause des venezianischen Botschafters, Sebastiano Foscarini und dann im extra für sie angemieteten Hause des Antonio Muriel, gegenüber dem Kloster *San Martín*.³⁹⁷

Im Palastarchiv befindet sich eine Rechnungsaufstellung über den Verleih für Betten für einen Monat:

Quenta de Camas, que yo Maestro Roberto Tapicero he Alquilado á D.ⁿ Juan Bautista Tiopoli, Pintor de S. Magd: y su Familia; por Orden de D.ⁿ Fran.^{co} Sabatini, Arquitecto de S.M. Primeram.^{te} tres Camas de Damasco Carmas í, con sus Cuviertas, y Savanas finas: á dos Doblones al Mes cada una;

*las tuvieron un Mes, ymportan # trescientos, y sesenta reales.....360.
yd. de Dos Camas ordinarias para Familia # ochenta reales.....80.
yd. A los Mozos para Llevarlas á su casa, # veinte reales.....20.*

total 460.

Ymporta esta quenta # quatro cintos, y sesenta. reales de vellon.

Madrid, quatro de Julio, de Mil, setecientos, sesenta, y dos.

³⁹³ 1760 war 1 Dublone umgerechnet ca. 3.3 Pfund Sterling wert, A.H. Hull, Charles III. and the Revival of Spain, Washington 1980, S. 382

³⁹⁴ Schreiben Tiepolos an Squillace, A.G.P., *Personal de Empleados*, Tiepolo, Juan Bautista 1028/35

³⁹⁵ A.G.P., *Personal de Empleados* - Juan Bautista Tiepolo, 1028/35. Bei der *media anata* muss es sich um eine Steuer gehandelt haben, die bei einer Festanstellung anfiel, nicht aber auf zeitlich begrenzte Arbeitsverhältnisse erhoben wurde.

³⁹⁶ A.G.P., *Personal de Empleados*, Juan Bautista Tiepolo, 1028/35. Urbani de Gheltof 1881, S. 6

³⁹⁷ Für Urbani de Gheltofs Bemerkung, 1879, S. 60, dass die Familie Herberge im Hause des Marquis von San Giacomo in der via Setajuoli in der Pfarrei San Martino gefunden hätten, gibt es keine Belege. Derselbe Autor macht diese Angabe in seinem Aufsatz *Tiepolo in Ispagna* zwei Jahre später nicht mehr. Bereits Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die Kirche *San Martín* zerstört. Lorenzo Tiepolo soll den venezianischen Botschafter in Spanien dargestellt haben, allerdings ist das entsprechende Kunstwerk nicht bekannt.

Aus diesem Dokument vom 4. Juli 1762 ist ersichtlich, dass die Venezianer genau einen Monat auf Mietbetten angewiesen waren, die wahrscheinlich in der Venezianischen Botschaft aufgestellt worden waren, bevor sie in ihre Mietwohnung umgezogen sind. Der Rechnungsbeleg macht deutlich, wie hochherrschaftlich alle drei Künstler behandelt worden sind, waren doch die karmesinroten Damastbetten dreimal teurer als die normalen Liegen. Da auch zwei gewöhnliche Bettstellen angeführt sind, kann man daraus rückschließen, dass die Italiener von zwei Dienern begleitet wurden.³⁹⁸

(Anlage 4)

Am zweiten August schreibt Sabatini an Schillace, um 3.060 Realen einzufordern: 2.800 Reales für ein halbes Jahr Miete im voraus für den Eigentümer Antonio de Muriel und 260 Realen für die Leihbetten (mehr hatte Sabatini Roberto Tapicero nicht gegeben, weil er den Preis für überteuert hielt). Schillace ordnet beim *thesorero mayor*, dem Oberschatzmeister, die Auszahlung an, die dann am 4. August erfolgte.³⁹⁹

In der Tiepolo-Akte des Palastarchivs liegt ein Schreiben des Hauseigentümers, der die Wohnsituation der Tiepolo verdeutlicht:

D.ⁿ Antonio de Muriel Salzedo, Baldiviero, señor de la villa de Torrejon de el Rey; y poseedor de él Maiorazgo fundado por el señor Alonso de Muriel, que fue de él con lo de V.M. y su secretario de él Despacho universal; mi tío; Recivi di él S.^{or} D.ⁿ Juan Bautista Ysepolo, Pintor de V.M. y por mano de él señor D.n Francisco Sabatini Dos mill, i ochocientos r.s de v.^{on} por él Alquiler de él quarto bajo, que ha tomado en la casa perteneciente á dicho Maiorazgo frente de él Monasterio de S.ⁿ Martín de está Corte; y de dicha Cantidad los 2750. por razon de él Alquiler de dicho quarto, i los 50. restantes, por el de los vidrios christales, i ordinarios, en Bentanas i Puertas de Alcoba, que tiene el dicho quarto; y ambas partidas son por el medio adelantado, que empezó á correr el dia veinte, i uno de esté presente mes, i año de la letra [?] i cumplira, él día veinte de Diciembre prossimo, que biene; Madrid á treinta dias de Junio - año de Mill setecientos sesenta, i dos⁴⁰⁰

Für Tiepolo hatte man also das Untergeschoss des Hauses von Antonio Muriel Salzedo an der Plaza oder Plazuela⁴⁰¹ de San Martín, gegenüber dem Kloster gleichen Namens angemietet, in dem übrigens Sarmiento weilte. Glasscheiben wurden wohl extra eingesetzt und berechnet. Auf dem Stadtplan von Madrid aus dem Jahre 1757 ist das besagte Gebäude mit der Adresse Plaza de S. Martin la versehen. Die Angaben zum Eigentümer des Gebäudes lauten:

A Don Antonio Muriel, se compone de 3 sitios. El 1o fuè de herederos del secretario Muriel, privilegiada sin carga por Gaspar de Theves en 7 de septiembre de 1589. El 2o de dichos herederos, y de los del alguacil Valle con 1.125 maravedies, con los que le compuso Doña Cathalina Muriel, y en su nombre el capitan Garcia Muriel y Valdivieso como su curador en 29 de junio de 1622; y el 3o de dichos herederos del secretario Muriel, privilegiado sin carga por Antonio Vazquez Buelta en 6 de junio de 1589. Renta: 10.805 Carga: 1.125⁴⁰²

In einem Schreiben vom 1. Oktober 1767 von Miguel de Muzquiz an Sabatini wird der Bitte des Venezianers stattgegeben und ihm ein Atelier in seiner Wohnung auf Kosten der Staatskasse eingerichtet, damit er die Bilder für Aranjuez anfertigen kann.⁴⁰³ Mit dem Tod Giovanni Battista Tiepolos endete das Mietverhältnis.⁴⁰⁴

³⁹⁸ A.G.P. Tiepolo, Juan Bautista. *Pintor de Cámara*, 1028/35

³⁹⁹ Dokumente im A.G.P. Tiepolo, Juan Bautista. *Pintor de Cámara*, 1028/35. Molmenti 1909, S. 42

⁴⁰⁰ A.G.P., Personal de Empleados, Tiepolo, Juan Bautista 1028/35; Molmenti 1909, S. 42

⁴⁰¹ So bezeichnet in der Sterbeurkunde Giambattista Tiepolos, s. Molmenti 1909, S. 42

⁴⁰² J. Campos (Hrsg.) u.a., *Planimetría general de Madrid*. Antonio de las Ribas deliniavit anno de 1757, Madrid 1988, Bd. 1, S. 395 und Bd. 2, S. 322

⁴⁰³ A.G.P. Sección Administrativa 38

⁴⁰⁴ A.G.P. Obras 357

6.2.8 Lorenzos Umzug nach dem Tod des Vaters

In diesem Haus haben die drei Maler bis 1770 gewohnt. Wie aus der Akte im Palastarchiv hervorgeht, ist die Miete nachweislich im Jahre 1769 noch entrichtet worden. Der Vater ist dort im Frühjahr 1770 gestorben; Giandomenico kehrte im Sommer desselben Jahres in seine italienische Heimat zurück. Lorenzo blieb bis zu seinem Umzug am 20. Juni desselben Jahres dort wohnen. Sein Freund, der Hofmaler Joseph Flipart bezeugt, dass er bis dahin in besagtem Haus gelebt hat.⁴⁰⁵

Von Lorenzo ist bekannt, dass er in Madrid geblieben ist, aber seinen Wohnsitz gewechselt hat. Er blieb bis zu seinem Umzug am 20. Juni desselben Jahres in der alten Wohnung. In einem Schriftstück vom 13. April 1771 wird die neue Adresse genannt.⁴⁰⁶

José Manuel de la Mano präzisiert den Ort: Lorenzo Tiepolo bewohnte eine Parterrewohnung dort, wo die *calle Alcalá* auf die *Cedaceros* stößt, *manzana 267*, gegenüber der Akademie der Schönen Künste. Der junge Venezianer hat also in unmittelbarer Nachbarschaft zu Joseph Flipart gewohnt, der offensichtlich ein enger Freund der Familie gewesen sein muss, wird er doch noch in anderen juristischen Angelegenheiten der Tiepolo als Zeuge benannt. Die Miete Lorenzos an den Eigentümer Lucas Pedro de Solorzano Gilimón de la Mota betrug jährlich 2.750 Realen, also ungefähr die Hälfte der alten Miete der Gemeinschaftswohnung der Tiepolo, nur dass diesmal der Künstler selbst und nicht der Staat dafür aufkommen musste.⁴⁰⁷ Unterlagen belegen die halbjährlichen Mietzahlungen bis Anfang Februar des Jahres 1773.⁴⁰⁸

6.2.9 Der Vergleich mit Mengs

Ganz zufrieden scheint Giovanni Battista Tiepolo mit seiner Unterkunft nicht gewesen zu sein. In einem Brief an den König vom 5. März 1767, geschrieben nach der Erfüllung seiner Aufgaben im Königsschloss und vor der Ausführung der Altarbilder für *San Pascual Baylon* in Aranjuez klagt er, dass seinem Haus jener dezente Schmuck und das geeignete Atelier fehlen würde, die den anderen Malern seiner Klasse [zu dem Zeitpunkt war da nur noch Anton Raphael Mengs] gewährt worden wären. Fünf Jahre lang habe er in der Ungewissheit gelebt, nach Venedig zurückzukehren, doch nun, wo er gedenke in Spanien zu bleiben, bäte er um finanzielle Zuwendungen zwecks Verbesserung seiner Wohn- und Arbeitssituation:

*...que habiendo resuelto continuar en el honoroso Real Servicio de V. M.^d, y teniendo su casa sin aquel decente adorno, y proporcionado Laboratorio que la Real piedad de V. M. ha dispensado a los otros Pintores de su Clase, por la incertidumbre en que ha vivido cinco años de retornar a Venecia. A V. M. suplica humildemente se digne mandarle librar la ayuda de corta que sea de su Real Agrado para subenir a tan precisos gastos...*⁴⁰⁹

In einem Aktenbündel einer anderen Rubrik des Palastarchivs befindet sich die Antwort des Königs, der seine Zustimmung dazu gibt, dass auf seine Rechnung in der Wohnung des venezia-

⁴⁰⁵ Urbani 1879, S. 53 f. Charles Joseph Flipart selbst wohnte in der calle Cedaceros (auch: Zedazeros). Sie geht in südliche Richtung von der *calle de Alcalá* ab und befindet sich in der Nähe der *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Da das Dokument weiter aussagt, dass er in einem der Häuser des Marques de Santiago wohnte, kommen die Hausnummern 1, 2 (*Manzana 268*) oder 16 (*Manzana 271*) in Frage, J. Campos 1988, S. 218 u. S. 220

⁴⁰⁶ M. Muraro, S. 72, nach G. Trentin, „Giambattista, Domenico e Lorenzo Tiepolo incisori“, in: *Arti* 1951, S. 42. Die Calle de Alcalá zwischen Puerta del Sol und Plaza de la Cibeles entwickelte sich im 18. Jahrhundert mit der Errichtung großer offizieller Gebäude im klassizistischen Stil - wie der Akademie von San Fernando, dem Zollhaus, der Fuente de Cibeles etc. zu der „modernen“ Hauptstraße Madrids, s. Gisela Noehles-Doerk, *Madrid und Zentralspanien. Kunstdenkmäler und Museen*, (Reclams Kunstführer. Spanien Bd. 1), Stuttgart 1986, S. 110

⁴⁰⁷ *Ausst.kat. Madrid 1999*, S. 87 f., Abb. Nr. 48

⁴⁰⁸ A.G.P. Carlos III, leg. 228; De la Mano, in: *Ausst.kat. Madrid 1999*, S. 88 Anm. 45

⁴⁰⁹ A.G.P., *Personal de Empleados*, Tiepolo, Juan Bautista. Pintor de Cámara, 1028/35

nischen Malerfürsten das Zimmer hergerichtet werde, dass jener benötigte um die gerade in Auftrag gegebenen Ölbilder für die neue Kirche in Aranjuez auszuführen.⁴¹⁰

Als Marginalie auf dem Dokument in der Akte des Malers ist vermerkt, dass am 27. März 1767 dem *tesorero general* und dem Maler mündlich mitgeteilt werden soll, der König genehmige 12.000 Realen als einmalige Zahlung für diese Ausgaben. Als Bemerkung wird die jährliche Mietausgabe für seine Wohnung in Höhe von 5.600 Realen angeführt und die Reisekostenspesen in Höhe von 535 Golddublonen, die er am 5. Juli 1762 erhalten hatte. Außerdem wird erwähnt, dass man ihn am 9. Juli desselben Jahres von der *media anata* befreit habe. Zuvor, so ist in einer Note im Anhang des Schreibens vermerkt, hatte man sich informiert, was Mengs an Zuwendungen erhalten hatte für die Möblierung seines Hauses, Reisen und Vorschüsse und kommt auf einen Betrag von 25.600 Realen.

Aus den beiden Fällen, nämlich dem Bittgesuch Tiepolos, ihm die Steuer *media anata* zu erlassen - ein Privileg, das die beiden anderen großen Kammermaler auch genossen - und dem Gerangel um die dem Palast angegliederte traditionelle Künstlerwohnung mit Atelier in der *Casa del Tesoro* auch *Casa de Rebeque* genannt, zwischen Giovanni Battista Tiepolo, seinem Vorgänger Corrado Giaquinto und dem Kollegen Anton Raphael Mengs, wird trotz gleicher Bezahlung an alle drei deutlich, dass man sich gegenseitig argwöhnisch belauerte, wohl aus der Angst heraus, benachteiligt zu werden.⁴¹¹

6.2.10 Der Oberkämmerer Herzog von Losada unterstützt Mengs

Expressis verbis ist in den Akten des Palastarchivs keine Ungleichbehandlung zwischen Tiepolo und Mengs zu erkennen.⁴¹² Doch ergibt die Sichtung der Dokumente zu Mengs, dass er gewisse Vorteile genoss, die der Venezianer nicht hatte. Zu Beginn mag dabei eine Rolle gespielt haben, dass Mengs immer wieder in Geldnöten steckte und recht selbstbewusst und direkt finanzielle Zu- oder Vorschüsse beantragte. Nach seiner Ernennung zum *Primer pintor de cámara* im Herbst 1766 und unter der Amtszeit des José Fernández de Miranda, Duque de Losada, *Sumiller de Corps* (Oberkammerherr) und einflussreiche Figur am spanischen Hof,⁴¹³ scheint der Deutsche in der Gunst immer weiter gestiegen zu sein. Losada hat zum engeren Beraterkreis um König Carlos gehört, dem er bereits in den beiden Sizilien gedient hatte. Obwohl er kein Ministeramt innehatte, scheint er die Nähe zum Monarchen für seine Politik genutzt zu haben. Insbesondere in Kunstfragen tat er sich des Öfteren hervor. Beispielsweise gab er seine Wertschätzung bei einem Wettbewerb der Stecher Salvador Carmona und Juan Fernando Palomino ab.⁴¹⁴

Auf der nächtlichen Flucht der Königsfamilie von Madrid nach Aranjuez, nachdem sich der Esquilache-Aufstand zugespitzt hatte, waren der Herzog von Losada und drei weitere politisch in das Geschehen involvierte Adlige mit von der Partie. Der Einfluss Losadas auf den Monarchen wird nach der Vertreibung seines anderen engen Vertrauten aus alten Zeiten, des Marqués de Esquilache eher noch zugenommen haben.⁴¹⁵

⁴¹⁰ A.G.P. Sección Administrativa, Bellas Artes - Pintura, 38 und A.G.P. Personal de Empleados, Pintor de Cámara, Tiepolo, Juan Bautista, 1028/35

⁴¹¹ zu der Problematik Bezahlung und das Verhältnis Mengs-Tiepolo: Whistler 1986

⁴¹² Whistler 1984, S. 52 bemerkt, dass keine frühen spanischen oder venezianischen Quellen von Feindschaft oder Neid zwischen den beiden Malerfürsten berichten.

⁴¹³ Whistler 1984, S. 84 beruft sich auf The Earl of Bristol's Brief an Pitt vom 31. 8. 1761, publiziert von Coxe, Bd. IV, S. 235ff., der den Marqués de Montealegre und den Duque de Losada so bezeichnet hat.

⁴¹⁴ J. Carrete Parrondo, "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", in: Summa Artis Bd. 31, 1988, S. 395-644, S. 470 f.

⁴¹⁵ F. Chueca Goitia, „Sociedad y costumbres“, im Ausst.kat. *Carlos III y la Ilustración* Madrid/ Barcelona/1988, Bd. 1, S. 201 - 214, S. 206

6.2.11 Die finanziellen Zuwendungen an den böhmischen Maler

Um diese These von der Subventionierung Mengs' durch Losada zu stützen, sollen die wesentlichen Informationen der Akte Mengs⁴¹⁶ genannt werden:

Im Sommer 1761 hatte man den Künstler in Rom für den Spanischen Hof angeworben mit dem Versprechen, die Stelle von Corrado Giaquinto dort einnehmen zu können mit allen damit verbundenen Vorteilen. Am 22. 9. 1761 erreichte der Maler mit seiner Frau und zwei seiner Kinder Madrid. Den Reisekostenvorschuss, den er erhalten hatte, durfte er behalten und für den Monat September wurde ihm bereits das gleiche opulente Gehalt ausgezahlt, das man auch Tiepolo zubilligte: 125514 Reales und 24 Maravedis.

Vom 6. 11. 1761 bis zum 17. 3. 1763 wohnte er an der *Plazuela de S. Ildefonso* im Hause des Bernardino Delgado in der Nähe von *Caños de Peral* mit einer Mietbelastung von 10.000 Realen jährlich hatte er also eine Bleibe bezogen, die fast doppelt soviel kostete wie die Tiepolos. Die insgesamt angefallene Miete von 13.004 rs wurde von der Staatskasse übernommen. Dazu mietete Mengs noch extra einen Atelierraum an, der mit 2.500 rs für drei Monate zu Buche schlug. Am 12.2.1762 erhielt er 25.600 rs für Möbel, die er sich nach seiner Ankunft in Spanien angeschafft hatte. Eine Resolution des Königs vom 25. 9. 1761 diente als Grundlage.

Man ist versucht zu glauben, dass Mengs die hohen Ausgaben für Wohnung und Studio als Druckmittel für seine Argumentation benutzte, möglichst schnell in die begehrte Wohnung mit angegliedertem Atelier von Giaquinto umzuziehen. So wandte er sich in einem Brief vom 17. Januar 1763 direkt an den Minister, den er ausdrücklich als seinen einzigen Vorgesetzten akzeptierte, um seine Rechnungen zwecks Erstattung aus der Staatskasse einzureichen und den Wunsch, die Wohnung neben dem Palast zu beziehen erneut vortragend. Zwar hatte er seine Anliegen zunächst an Francesco Sabatini gerichtet, aber es dann wegen dessen berüchtigter Sparsamkeit auf direktem Wege probierte.

...in tutto conforme lo stava D.n Corado Giaquinto... Io ha obbedito a V., ed ho mandato al Sig. Francesco Sabatini le mie richieste in un Biglietto, ma non aspetto da altri che da V.E. la risposta come mio solo superiore: desidero la fortuna di avere V. E. per Protettore, e tutti li miei uguali per Amici, e particolarmente il Sig. Sabatini il quale molto stimo; ma confesso che mal volentieri lo incomodo con affari che riguardano li miei interessi sapendo il zelo che il detto ha per l' economico servizio...

Interessant ist hier, dass er von den ihm Gleichgestellten, damit meint er wohl Tiepolo, freundschaftlich spricht (ob es sich dabei um einen diplomatischen Schachzug oder eine ehrliche Aussage handelt bleibt dahingestellt).

Die vielen Petitionen und die hohen Unkosten die Mengs Wohnung und Atelier verursachten, sowie sein Begehren, in allen Punkten Giaquinto gleichgestellt zu sein, mögen den Ausschlag für die Entscheidung gegeben haben, Mengs das Künstlerquartier im Palastannex zu überlassen.

Er erhob den Anspruch auf 15.000 rs jährlich für Arbeitsmaterialien, wie sie seinem Vorgänger auch zustanden. Außerdem forderte er 2.180 rs und 1.770 rs für zwei Gehilfen, die er à 6 rs Tageslohn zum Farbenreiben und mit Handlangertätigkeiten beschäftigte. Am 30. Januar 1763 bekam er die feste Zusage, in die *Casa de tesoro* einziehen zu dürfen. Am 18. April 1763 wurden ihm 13.004 rs. und 16 mrs. Miete erstattet; der Lohn für die Gehilfen wurde voll übernommen und für Farben, Öl et cetera bekam er 7.632 rs zurück, die er in einem autographen Brief an den Minister auch angefordert hatte.⁴¹⁷

⁴¹⁶ A.G.P., Personal de Empleados, Mengs 673/24

⁴¹⁷ A.G.P., Akte Mengs 673/24

Im Vergleich dazu scheint Tiepolo weniger Spesen geltend gemacht zu haben. Ein autographischer Brief des Venezianers an Esquilache vom 30. 8. 1762 beinhaltet die Bitte, zwei Kisten mit Farben, die er vor seiner Abreise noch in seiner Heimat bestellt hatte und die nun verzollt werden müssten, freizugeben (**Anlage 5**). Am 8. 9. des Jahres erteilte der Minister den Befehl, die Kisten zollfrei auszuhändigen. Federico Montecuccoli degli Erri zitiert unter anderem eine Rechnung über eine sehr hohe Summe für Farben, deren Eingang am 5. März 1763 in den Büchern des Ladeninhabers Francesco Scotti vermerkt worden ist.

*Al Negozio Scotti per saldo di conto di maggior suma giusto ricevuta in Libro G. carte 201, del giorno 5 marzo 1763 - Lire 1962:6*⁴¹⁸

Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelt es sich hier um die Rechnung für die in Spanien angekommenen Farben.

Anders als Tiepolo, der sich mit seinem Gehalt im Großen und Ganzen zufrieden gegeben hat, fordert Mengs über die ganzen Jahre seiner Tätigkeit am Spanischen Hofe hinweg unentwegt Vorschüsse und Abschläge auf sein Gehalt. Einige Male bekommt er auch Sonderzahlungen für Bilder, die er in königlichem Auftrag gemalt hat und die eigentlich bereits durch seinen regelmäßigen Sold abgedeckt waren. Es folgt die Auflistung der Sonderzahlungen und Extraleistungen durch die Staatskasse an den Deutschen:

- Gleich eine Woche nach seiner Ankunft bittet er um Vorschuss und erhält am 30. 9. 1761 12.000 rs.
- Am 12. 2. 1762 verlangt er sein Gehalt bis Ende April als Vorabzahlung;
- am 27. 7. 1763 benötigt er schon sechs Monatslöhne im Voraus, um seine Frau nach Rom schicken zu können.
- Am 24. Juni des folgenden Jahres ist es der gleiche Betrag, den er anfordert.
- Am 8. 12. 1764 ordert er 400 Dublonen Kredit um seine Familie nach Spanien zu holen.
- Am 28. 1. 1765 benötigt er 4.000 *Escudos Romanos*, um aus verschiedenen Verträgen, die er in Italien angenommen hatte und die er aufgeben musste, herauszukommen.
- Am 23. 11. 1766 werden ihm vier Monatsgehälter im Voraus ausgezahlt.
- Für seine 14 Köpfe zählende Familie braucht er am 21. Juni 1768 24.000 Realen.
- Am 7. 7. 1769 erhält er 20.000 rs zusätzlich für Bilder, die die Zustimmung des Königs gefunden hatten.
- Am 4. November 1769 ersucht er, aus gesundheitlichen Gründen, nach Italien reisen zu dürfen. Er kann durchsetzen, dass ihm nicht nur sein Gehalt per Giro nach Rom überwiesen wird, sondern man ihm darüber hinaus sogar noch einen Kredit von 36.000 rs für die Reise bewilligt. Außerdem erhält er die Erlaubnis, seinen Gehilfen Alessandro Citadini mitzunehmen.⁴¹⁹
- 16. 1. 1775 setzt sich der Duque de Losada bei dem Finanzminister Miguel de Muzquiz dafür ein, dass Mengs eine Kutsche aus den königlichen Marställen gestellt bekommt.
- Am 21. 6. 1775 erfolgt wieder eine Einmalgratifikation in Höhe von 20.000 rs. wegen gewisser Reisespesen und Werke besonderer Güte.
- Am 22. Februar 1776 kann es der Duque de Losada bei Muzquiz durchsetzen, dass jede seiner fünf Töchter, alle im heiratsfähigen Alter, eine jährliche auf Lebenszeit bewilligte Beihilfe in

⁴¹⁸ F. Montecuccoli degli Erri 1994, S. 32. Der Autor merkt an, dass es sich bei dem genannten Farbengeschäft um einen bedeutenden Laden am *campo S. Luca* handelte. Die Summe entsprach dem Gegenwert eines Appartments, dito S. 32, S. 32 Anm. 63 u. S. 33

⁴¹⁹ Miguel de Muzquiz an Francisco Sabatini, San Lorenzo, den 10. November 1769, A.G.P. Obras 357

Höhe von 4.000 rs erhält. Er begründet die Entscheidung ästhetisch mit der „*preciosa perfeccion de sus obras cuya virtuosa habilidad es tan singular*“, seinem internationalen Ruhm, seiner angeschlagenen Gesundheit und seiner großen Sippe, sowie seinem Verdienst, das er als Lehrer in der Ausbildung spanischer Schüler erworben hätte. Dem Antrag wird am 15. 3. des Jahres vom König zugestimmt.

- Am 19. 7. 1776 bittet Mengs darum, ihn nach Italien zu entlassen, um sich dort zu kurieren; seine nachlassende Sehkraft behindere seine Arbeit als Maler. Für das Jahr 1776 wird er noch voll bezahlt; nach Rom wird ihm sein halbes Gehalt in Höhe von 60.000 rs. überwiesen, mit der Auflage, noch Bilder für den spanischen Hof herzustellen.
- 1777 stellt er 2.317 rs für Reisekosten zu den *Reales Sitios* in Rechnung.

Für unsere Arbeit interessant ist die Erkenntnis, dass der Duque de Losada ganz offensichtlich den Böhmen in all seinen Anliegen unterstützte, was er selbst mit der „schönen Perfektion seiner Werke und seinem einzigartigen Talent“ begründete, während er Lorenzo Tiepolo blockierte, seinen Aufstieg verhinderte und das mit dem Genre seiner Arbeiten rechtfertigte, wie an anderer Stelle noch *en détail* gezeigt werden wird. Darin war er sich einig mit dem mächtigen Staatssekretär und Oberkämmerer Miguel de Muzquiz, *Secretario de Estado y del Despacho de Azienda* an den die Künstler im Allgemeinen ihre Bittschriften schickten. Er war den Tiepolo ganz deutlich nicht gewogen und behinderte ihre beruflichen Erfolgchancen in Spanien. Spätestens in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts scheint Mengs in Spanien eine götzenhaft übersteigerte Verehrung zuteil geworden zu sein, die andere Künstler und deren anders gearteten Ansätze völlig in den Schatten stellte.

6.2.12 Unzufriedenheit mit Tiepolo am Ende seines Lebens

Für Giovanni Battista Tiepolo war das eine ungewohnte Situation, pflegte er selbst doch sonst der Star in Künstlerkreisen zu sein. Auffallend ist sein Bemühen in Spanien, dem Monarchen mit guten und pünktlich ausgeführten Arbeiten zu gefallen. Erfolgt normalerweise Äußerungen welche die Zufriedenheit und Zustimmung des Königs signalisierten, wie: „*sus obras haian merecido de la Rl Piedad de S.M. a la satisfaccion, y agrado*“⁴²⁰, beunruhigte den Maler, der zwei Jahre lang an den sakralen Ölbildern gearbeitet hatte, nun das Schweigen des königlichen Beichtvaters außerordentlich. Joaquín Eleta hatte ihm im Jahre 1767 die Sujets für die Altarblätter für *San Pascual* genannt. Doch auch auf Tiepolos Frage hin, was er denn an den Bildern ändern solle, erhielt er keine Antwort.⁴²¹ Zu diesem Zeitpunkt musste der große Venezianer den Eindruck gehabt haben, das Rennen gegen Mengs verloren zu haben. Der nachfolgende Auftrag vom September 1769, für die neue Kollegiatkirche die Apsis zu freskieren, mag ausdrücken, dass man ihn für einen guten Freskant hielt, ihm aber keine gute Ölmalerei zutraute, die der betagte Künstler in seinen letzten Lebensjahren bevorzugt hätte.⁴²² {Siehe dazu auch 7.3.7}

⁴²⁰ Battisti 1960, S. 81 IV

⁴²¹ A.G.P. Akte Juan Baptista Tiepolo. Pintor de Cámara de V.M. 1028/35. Briefabschrift Tiepolos an Muzquiz von anfang September 1769. Als Marginalie der Vermerk, dass er die Kuppel der Kollegiatkirche von San Ildefonso ausmalen solle.

⁴²² In mehreren Dokumenten in den Jahren 1767 und 1769 empfiehlt sich Giovanni Battista Tiepolo als guter Maler von Ölbildern. Die wirklich interessanten Aufgaben wie das Schaffen von Andachtsbildern für das Privatgemach des Königs im Schloss erhielt Mengs. P. Martín, *Las pinturas de las bóvedas del Palacio Real de San Ildefonso*, Madrid 1989, S. 71 ff. m. Abb. S. 73-78, Nr. 23-28 u. Dokumente S. 240 Nr. 79 u. 80; J. M. De la Mano, „Tiepolo's commission for the Collegiate church of the Holy Trinity at La Granja de San Ildefonso“, in: *The Burlington Magazine*, Nr. 113, Bd. 139, 1997, S. 536-543

Nach seinem plötzlichen Tod am 27. März 1770 wurde er in einer der Gewölbenischen des *Santissimo Christo de los Milagros* „*de secreto*“ begraben. Sein Testament „*declaracion de pobre*“ hatte er bald nach seiner Ankunft zugunsten seiner sieben Kinder gemacht.⁴²³

⁴²³ M. Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pinotres madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid 1981, S. 191f. Urkunde: *Libro de Enterramientos. Parroquia de San Martín*, Madrid; *De la Mano* 1997, 541. Zur Aufteilung des Erbes, dem Vermögen des Malers und den Erbstreitigkeiten: *Montecuccoli degli Erri* 1998

7 Lorenzo Tiepolos spanisches Œuvre

7.1 Gründe für den Neubeginn in der Ferne

Im Jahre 1761 taucht Lorenzos Name im Buch der Malerzunft in Venedig auf.⁴²⁴ Man darf das als Zeichen dafür deuten, dass er von nun an in größerem Stile als bisher selbständig und für eine eigene Klientel zu arbeiten in der Lage war. 1773 wurde er als Ehrenmitglied an der Akademie seiner Heimatstadt aufgenommen, obwohl er diese 25jährig verlassen hatte ohne sie jemals wiederzusehen.⁴²⁵ Das lässt darauf schließen, dass sich der Künstler im Ausland einen gewissen Ruhm erworben hatte, der diese Auszeichnung rechtfertigte. Man kann davon ausgehen, dass die Auftragslage in Venedig damals schlecht war, denn viele Künstler versuchten dort ihr Glück, obwohl die Glanzzeit der Lagunenstadt vorbei war.

Außerdem brauchte der alte Vater Gehilfen für die umfangreichen Freskomalereien, die ihm in Spanien bevorstanden. Hartnäckige und langwierige Verhandlungen waren der Einwilligung und endgültigen Abreise des hochberühmten Freskantens vorausgegangen, bevor Ende März Giambattista, Giandomenico und Lorenzo ihre Heimat verließen und die iberische Hauptstadt am 6. Juni 1762 erreichten.

Schon bald nach ihrer Ankunft beschäftigten sich die Söhne mit eigenen Aufträgen, sicherlich in der Absicht, ihr persönliches Talent unter Beweis zu stellen, und vielleicht auch auf eine feste Anstellung am Königshof hoffend. Viele bisher noch nicht veröffentlichte Schriftstücke im Palastarchiv zu Madrid drücken diesen starken Wunsch Lorenzos als Hofmaler Karriere zu machen über all die Jahre hinweg immer wieder aus.

{Der folgende Abschnitt schließt den Komplex der Radierungen Lorenzo Tiepolos, siehe Kapitel 2.2.5.4 ab}

7.2 Zwei Radierungen Lorenzos nach Gemälden des Vaters für Aranjuez

Thiem präsentiert in ihrem Aufsatz von 1993 eine wunderschöne Radierung Lorenzos nach dem Gemälde des Vaters mit der *Immaculata*⁴²⁶, heute im *Museo del Prado*, die am 29. August 1769 vollendet war und noch fast zwei Monate über den Tod Giambattistas hinaus in seinem Atelier untergebracht war, bevor das Altarbild zusammen mit sechs anderen Ölbildern in die Königskirche *San Pascual Baylon* in Aranjuez transportiert wurde. Dort hingen sie nur ein halbes Jahr als die Entscheidung getroffen wurde, sie durch Altarbilder von Anton Raphael Mengs, Mariano Salvador Maella und Francisco Bayeu zu ersetzen.⁴²⁷ Die späte Entstehungszeit des Vorbildes impliziert den

⁴²⁴ T. Pignatti „La Fraglia dei pittori di Venezia“, in: Bollettino dei Musei Civici Veneziani, 1965, S. 36

⁴²⁵ Brunel 1991, S. 253

⁴²⁶ Thiem 1993, S. 147 Abb. 28. Größe: 31,8 × 21 cm, Düsseldorf, C.G.Boerner. Provenienz S. 150 Anm. 88. Giambattista Tiepolo, „La Inmaculada Concepción“, 1767-69, Öl/Lw 279 × 152 cm, in: J.J. Luna/ A. Úbeda de los Cobos, Guía. Pintura europea del siglo XVIII. Museo del Prado, Madrid 1997, Abb. S. 136 f.

⁴²⁷ C. Whistler, im: Ausst.kat. Indianapolis 1996/97, S. 192 ff. Nach Beendigung seiner Fresken im Königspalast zu Madrid offerierte Giovanni Battista Tiepolo seine Dienste dem König Carlos III. Ende März erhielt er dann den Auftrag sieben Altarbilder für die Kirche des Königs in Aranjuez zu erstellen, die von Alcantariner Franziskanern besetzt war. Francesco Sabatini hatte die Oberaufsicht; die Leitung oblag dem Beichtvater des Königs, Joaquín Eleta. Der zweite Altar zur Linken stellte den „Heiligen Joseph“ dar. Ihm gegenüber hing „Der heilige Karl Borromeus meditiert über dem Kruzifix“. Der erste Altar links und rechts zeigte „Der hl. Peter von Alcántara“ u. „Hl. Antonius von Padua“ in ovaler Rahmung und den Hochaltar mit „Der Vision des hl. Pascual Baylon“ mit Rundbogenabschluss flankierend, waren an den Ostwänden des Querschiffes links und rechts die „Unbefleckte Empfängnis“ und die „Stigmatisierung des hl. Franziskus“ zu sehen.

terminus post quem für die Radierung des Sohnes. Der Entstehungszeitraum für diese Radierung Lorenzos dürfte meines Erachtens zwischen September 1769 und Mai 1770 liegen, weil da das Gemälde des Vaters im Atelier zur Verfügung stand. Marini datiert es später. Da die Radierung in dem von Domenico edierten *cattalogo*, der in den Jahren 1774 bis 1778 in verschiedenen Ausgaben herausgegeben wurde nicht enthalten ist, vertritt er die Meinung, dass sie nach des Bruders Heimkehr nach Venedig von Lorenzo in Spanien angefertigt wurde.⁴²⁸ Hiermit handelt es sich um die Nummer 10 des graphischen Katalogs.

Kürzlich wurde als 11. Arbeit eine weitere Radierung Lorenzos entdeckt, die ebenfalls auf dem Aranjuezyklus basiert: **Der heilige Karl, das Kreuz anbetend**. Ein Exemplar befindet sich in der *Biblioteca Nacional* von Madrid⁴²⁹; ein zweites Exemplar soll sich in den Sammlungen des Metropolitan Museum von New York befinden, wo jetzt angeblich auch die Immaculata-Radierung sein soll.⁴³⁰ Möglicherweise war dies seine letzte Arbeit in dem Medium.

7.3 Die Porträts der Infanten

Ein im Archiv von Simancas aufgefundenenes Dokument, das Jesus Urrea Fernández in dem Katalog *Venezia e la Spagna* veröffentlicht hat, belegt die Bezahlung Lorenzos für sieben Bilder mit 14.000 Realen und nennt die Summe 9000 für ein Vogelzimmer.⁴³¹ Das Vogelzimmer soll erst ganz am Schluss besprochen werden, weil es einen eigenen, in sich abgeschlossenen Komplex bildet. Chronologisch betrachtet steht es allerdings ziemlich am Beginn seiner Schaffensphase in Madrid.

7.3.1 Wer von der Königsfamilie gemalt wurde und wer nicht

Bei den erwähnten Bildern handelt es sich sehr wahrscheinlich um die Halbfigurenporträts von vier der sechs zu jenem Zeitpunkt lebenden männlichen Infanten: Carlos, der spätere Thronfolger und Prinz von Asturias (1748-1819), Gabriel (1752-1788), Antonio Pascual (1755-1817) und Francisco Javier (1757-1771), den beiden Infantinnen und dem Bruder des Königs, don Luis. Felipe Pascual (1747-1777), erstgeborener Sohn der Königin Maria Amalia von Sachsen und ihrem Mann aus dem Geschlecht der Bourbonen, König *Carlo VII* von Neapel und Sizilien und seit 1759 *Carlos III*, Monarch von Spanien und der Infant Fernando (1751-1819), seit 1759 König von Neapel, sind nicht von Lorenzo Tiepolo gemalt worden.⁴³²

Durch einen Vergleich mit anderen Bilderserien von den spanischen Königskindern und durch Befragung schriftlich fixierter historischer Quellen kann man eruieren, wer überhaupt in Neapel und später dann in Madrid abgebildet wurde.

⁴²⁸ G. Marini „Novità per Lorenzo Tiepolo incisore“, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O 1996, Padua 1998, Bd. 1, S. 101. Das einzige bekannte Exemplar ist 1983 auf dem Kunstmarkt aufgetaucht (Marini, S. 103 Anm. 15, s. auch Bd. 2, Abb. 5)

⁴²⁹ Dasselbe, S. 101 f. u. S. 103 Anm. 20, s. auch Bd. 2, Abb. 6

⁴³⁰ S. Boorsch „Lorenzo Tiepolo’s St Charles Borromeo Venerating the Crucifix“, in: *Print Quarterly* XIII, 1996, S. 401-410

⁴³¹ J. Urrea, „Una famiglia di pittori veneziani in Spagna: i Tiepolo“, in: *Venezia e la Spagna*, Mailand 1988, S. 221-252, S. 242 u. S. 252 Anm. 34 `A.G.S., D.G.T., Inv.16, Indice 23, leg.4’

⁴³² S. Röttgen „Iconografia dei Borbone di Napoli“, S. 387- 405, im Aust.kat. *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte u.a.O., Florenz 1980, Bd. 2, S. 397. Don Carlos von Inza wird irrtümlich für Don Felipe von Lorenzo Tiepolo gehalten und das andere Infantenbildnis von Inza für don Carlos von Tiepolo.

7.3.1.1 Die Söhne Karls III., die nicht von Lorenzo Tiepolo dargestellt wurden

Da der Erstgeborene, Felipe Pascual, nicht so häufig porträtiert worden ist wie sein jüngerer Bruder, ist sein äußeres Erscheinungsbild weniger bekannt.⁴³³ Fernando, der Zweitälteste, ist wiederum sehr oft abgebildet worden. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass bei den nur wenige Jahre später gemalten Porträts von Mengs, heute in Madrid und in Form von Kopien auch in Neapel vertreten, Felipe Pascual und nicht Fernando als einziger Sohn immer fehlt.⁴³⁴

Beide, der wegen seines Schwachsinnns von der Erbfolge ausgeschlossene Felipe Pascual sowie sein Bruder Fernando, der nach der Abreise seines Vaters die Regentschaft in Neapel übernahm, sind gar nicht nach Spanien gegangen und auch in Neapel gestorben. Amador de los Rios beschreibt die Ankunft der Herrscherfamilie in Madrid:

*A la carroza de los Reyes seguian una escolta de guardias de Corps con su oficial, y los coches del principe, del infante don Gabriel, de los infantes don Antonio Pascual y don Francisco Javier, de las infantas doña María Josefa y doña María Luisa, y por último el del infante don Luis Antonio ...*⁴³⁵

Die beiden Infanten Felipe und Fernando werden nicht erwähnt.⁴³⁶ Felipe ist nur auf den früher in Italien gemalten Serien vertreten⁴³⁷ und nicht mehr in den spanischen Bildfolgen, während das Abbild des jüngeren Fernando dort noch zum Repertoire dazugehört, wie die ungefähr vier Jahre später am selben spanischen Hof entstandenen Mengsschen Porträts zeigen.

Aus politischen Gründen war es außerdem nicht angebracht den Spaniern den Erstgeborenen (und somit eigentlich der rechtmäßige Nachfolger) ins Gedächtnis zu rufen, sollte doch der dritte Sohn, Karl, als der zukünftige Thronfolger vorgestellt werden. Dazu war es am Geschicktesten, die Existenz von Felipe tunlichst zu verheimlichen, wollte man nicht unliebsame Diskussionen zur Person des Kronprinzen hervorrufen, wo doch die gesetzliche Legitimation der Nachkommenschaft Karls III. ohnehin wegen der Existenz der *Lex Sálica*, wonach nicht in Spanien Geborene von der Thronfolge ausgeschlossen waren, zweifelhaft war.

7.3.2 Die Infanten von Joaquín Inza

Bis vor kurzem gab es ein großes Rätselraten um die Zuordnung der im *Museo Nacional del Prado* in Madrid aufbewahrten Pastellbilder zu den entsprechenden Königskindern. Dabei wurden nicht nur die Dargestellten zum Teil falsch benannt; die Konfusion wurde noch dadurch verstärkt, indem man Pastelle eines anderen Malers, nämlich wahrscheinlich des Spaniers Joaquín Inza (1736–1811) mit denen von Lorenzo Tiepolo vermischte.⁴³⁸

Manuela Mena hat 1990 die Autorschaft des Venezianers bezüglich der Pastelle mit den Inventarisierungsnummern 3.022, 3.023 und 4.163 in Frage gestellt. Sie verweist auf einen unbekannt

⁴³³ Ausst.kat. Madrid/Barcelona 1988/89, Bd. 2 S. 439 f. Nr. 11 mit Abb. S. 440 gibt ein Babybild des Infanten Felipe Pascual Antonio von Giuseppe Bonito (Öl/LW, Patrimonio Nacional) aus dem Jahre 1748 wieder. Röttgen 1980 bildet dieses Porträt S. 393 Nr. 5 ab. S. 395 Nr. 3 (Öl/LW 62,5 × 49 cm, Inv.nr. 7, Capua, Maler und Datierung nicht gesichert) zeigen sich bereits leicht mongoloide Züge bei dem Kleinkind. S. 396 Nr.1 soll Felipe mit seinem Bruder Carlos darstellen (Öl/LW 205 × 154 cm, Inv.nr. 459, Neapel, Museo di San Martino von Bonito oder Liani um 1759). Zum Vergleich bietet sich das Gruppenporträt mit Fernando und Gabriel an (Öl/LW 207 × 158 cm, Inv.nr. 324)

⁴³⁴ Röttgen 1980, S. 398 u. 399 mit Abbildungen.

⁴³⁵ J. Amador de los Rios/ C. Rosell, *Historia de la Villa y Corte de Madrid*, Madrid 1990 (Faks. nach der Ausg. v. 1864) Bd. 4, S. 219

⁴³⁶ Vgl. Y. Bottineau, *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808*, Paris 1986, S. 87

⁴³⁷ Röttgen 1980, S. 392-396 mit Abbildungen

⁴³⁸ J. Urrea, „Un Inza recuperado por el Prado y otras noticias sobre su obra“, in: *Boletín del Museo del Prado* 10, 1989, S. 82, S. 81 Abb. Nr.3

französischen oder spanischen Autor mittleren Talents. Eine Datierung wird nicht vorgenommen.⁴³⁹ Jesús Urrea erwägt die Zuschreibung an Joaquín Inza, der zuvor schon als Hofporträtist tätig gewesen ist.⁴⁴⁰ Wahrscheinlich sind die Arbeiten im Jahr 1766 entstanden, was mit dem Alter der dargestellten Infanten übereinstimmt.⁴⁴¹

Im Unterschied zu den anderen Pastellbildern von Lorenzo im Depot des Prado wo sie direkt nebeneinander stehen, sind sie in ihrer Farbigkeit sehr viel blasser. Stärker frontal ausgerichtet, die schwierige und zeitaufwendige Gestaltung der Hände vermeidend und in der Ausführung der Accessoires weniger detailbesessen, erscheinen diese Werke von anderer Hand gebildet, wenn auch die Vorbildfunktion Lorenzos deutlich ist.



Abbildung 38: J. Inza, Infant Gabriel (?), Pastell, 64 × 51 cm, Museo del Prado (Inv.nr. 3022), Madrid, 1766

Um welche Person es sich bei dem unter Nr. 3022 Inventarisierten handelt, scheint kaum noch umstritten. Mehrheitlich ist in der jüngsten Literatur die Rede von Gabriel.⁴⁴³ Manuela Mena plädierte in ihrem Artikel von 1990 für Antonio Pascual.⁴⁴⁴ Im Jahr 1766 als die Bildnisse vermutlich entstanden sind, wäre er elf Jahre alt gewesen. Sollte es sich hier wirklich um Antonio handeln, wie Mena glaubt, dann wäre er zu vergleichen mit dem Lorenzos, der uns bekannt ist, weil in einem alten Inventar ausdrücklich die Rede ist von einem Antonio mit Gewehr, einem Tiepolo zugeschriebenen Pastell im Schlafgemach von König Fernando VII.⁴⁴⁵ Dieses Por-

trät ist im Museo del Prado mit der Nummer 3019 unter Lorenzo Tiepolos Namen inventarisiert und bildet den circa 8 jährigen mit einem Gewehr in der Hand ab.⁴⁴⁶ Zum Vergleich bietet sich wiederum ein Gemälde von Mengs an, der auch den Infanten Antonio Pascual (1755-



Abbildung 39: A.R. Mengs, Fernando, seit 1759 König IV von Neapel und den beiden Sizilien, Öl/Lw, 179 × 130 cm, 1760, Madrid, Prado (Inv.nr. 2190)⁴⁴²

⁴³⁹ M. Mena Marqués, *Dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX* (Museo del Prado VII), Madrid 1990, S. 145-150

⁴⁴⁰ Urrea 1989, S. 79 ff.. Bezieht sich die Bezahlung Inzas Ende 1767 für acht Bildnisse, angefertigt im Auftrag des Königs auf diese Porträts, dann wären sie in zeitlicher Nähe zu Mengs' Arbeiten zu sehen.

⁴⁴¹ J. Martínez Cuesta, „El infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura“, in: *Boletín del Museo del Prado*, Bd. 12, Nr. 30, 1991, S. 39-61, S. 42, dokumentiert die Bezahlung eines Bildnisses von don Gabriel aus dem Jahre 1766 in Höhe von 1.650 Realen die dem Künstler ein Jahr darauf ausgehändigt wurden. S. auch Übeda in: *Ausst.kat. Madrid 1999*, S. 61 Anm. 39 und *De la Mano ebenda*, S. 85, s. auch Anm. 29

⁴⁴² Identische Version: Porträt des 9jährigen Ferdinando IV, von Anton Raphael Mengs, ca. 1760, Öl/Lw. 180 × 126 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel, Inv.nr. Q 207

⁴⁴³ A. Übeda de los Cobos, in *Ausst.kat. Madrid 1999*, S. 61, Fußnote 39 und J. M. de la Mano, ebenda, S. 86

⁴⁴⁴ Mena 1990, S. 146. Ein Vergleich mit Anton Raffael Mengs Bildnis des Infanten Antonio Pascual von 1767 (Öl/Lw 84 × 68 cm, Madrid, Prado, Inv.nr. 2187) der seinerseits im Alter von 12 Jahren gezeigt wird bietet sich an. Roettgen 1999, Bd. 1, S. 197 Nr. 130 m. Abb.

⁴⁴⁵ A. Übeda de los Cobos „Lorenzo Tiepolo in Spagna“, in *Ausst.kat. Lorenzo Tiepolo e il suo tempo Venedig-Mestre 1997/98*, Villa Ceresa, hrsg. v. G. Romanelli/ F. Pedrocco, Mailand 1997, S. 40 Anm. 9. Im Schlafgemach des Monarchen hingen das Bildnis von: Maria Josefa, Antonio mit Gewehr, Gabriel, Javier, Carlos IV als Prinz, die Großherzogin von der Toskana [d.i. Maria Luisa], der Kopf eines Jungen und ein Maure mit Schnurrbart und weißem Haar.

⁴⁴⁶ Museo del Prado. *Inventario general de pinturas*, Bd. 1, *La colección real*, Madrid 1990, S. 519 (Pastell/Karton 67 × 56 cm)

1817) verewigt hat,⁴⁴⁷ aber auch don Gabriel.⁴⁴⁸ Ezquerria del Bayo bezeichnet den Dargestellten als Gabriel, der drei Jahre älter war als Antonio. Er ordnete bereits 1926 die drei aus dem Katalog der Lorenzoarbeiten aussortierten Pastelle der Mengs-Schule zu.⁴⁴⁹

Theoretisch könnte es sich aber auch um das Bildnis Fernandos handeln, der ein Jahr älter als Gabriel und vier Jahre älter als Antonio war. Das äußere Erscheinungsbild und die Ordensauszeichnungen unterstützen die Hypothese.⁴⁵⁰ Der Maler müsste dann auf eine Vorlage zurückgegriffen haben.⁴⁵¹ Es könnte sich dabei um Francesco Lianis Porträt des neapolitanischen Monarchen gehandelt haben, das im Jahre 1763 dem Madrider Hof zugeschiedt worden ist, und welches heute leider als verschollen gilt.⁴⁵² Erhalten ist ein Gemälde von Anton Raphael Mengs aus dem Jahr 1760, das den jungen König als Ganzfigur in vollem Ornat zeigt.⁴⁵³ Wie bei dem Porträt mit der Inventarisierungsnummer 3.022 des *Museo del Prado* schmücken die Brust des jungen Königs die Orden von San Genaro (ital.: Gennaro) und der Toison d'Or. Eine Ähnlichkeit der Porträtierten ist vorhanden.⁴⁵⁴ Dass Fernando, obwohl in Italien, trotzdem auch in Spanien in effigie präsent war wurde bereits erwähnt.

Die Person des anderen Infanten mit der Inventarisierungsnummer 3.023 ist praktisch übereinstimmend mit Karl, dem spanischen Thronfolger benannt worden.⁴⁵⁵ Carlos ist an seinen weit auseinanderstehenden Augen und den insgesamt gröberen Gesichtszügen recht gut zu erkennen.⁴⁵⁶

⁴⁴⁷ Roettgen 1999, Bd.1, S. 197 f. Nr. 130 m. Abb., Öl/Lw 84 × 68 cm Madrid, Prado Inv.nr. 2187. Die Autorin folgt der Datierung von Agueda auf das Jahr 1765

⁴⁴⁸ Roettgen 1999, Bd.1, S. 204 f. Nr. 136 m. Abb., Öl/Lw 82 × 69 cm, Madrid, Prado Inv.nr. 2196; Gabriel trägt auf dem Mengschen Bildnis von 1767 den Malteserorden deutlich sichtbar; J. Ezquerria del Bayo, *Casas Reales de España. Retratos de niños*, Bd. 2 *Los hijos de Carlos III*, Madrid 1926 Abb. Nr. XIV; Jose Manuel de la Mano stellt in seinem Aufsatz im Ausstellungskatalog Madrid 1999 beide Bildnisse nebeneinander, S. 86 Abb. Nr. 46 (Mengs) und Nr. 47 (Inza).

⁴⁴⁹ Ezquerria del Bayo 1926, Bd. 2, „Carlos“ Abb. Nr. XII, „Gabriel“ Abb. Nr. XV, Abb. Nr. XVIII „Antonio Pascual“.

⁴⁵⁰ Das Porträt Ferdinands IV. von Neapel von Mengs im Museo Nazionale di Capodimonte, Öl/Lw 180 × 126 cm, Inv.nr. 83814, von Ende 1759 zeigt dieselben Orden, Röttgen 1999, Bd. 1 S. 202 m. Abb. Nr. 134

⁴⁵¹ Juan Martínez Cuesta, im *Ausst.kat. Indianapolis/ New York 1996/97*, S. 235, führt im Zusammenhang mit den Mengsschen Bildnissen von Antonio Pascual, Gabriel und Francisco Javier aus dem Jahre 1767 aus, dass man von fünf Serien mit Kinderbildnissen ausgeht, wovon drei in Neapel entstanden sind und zwei in Madrid. Die erste Serie von Giuseppe Bonito bestand aus neun Porträts die sich heute in El Pardo befinden, während man in Italien nur Kopien davon behielt. Aufgrund der Tatsache, dass Antonio Pascual dort als etwa Zweijähriger mit einem Vogel am Bande spielend dargestellt ist, kann von einem Entstehungsdatum um 1757 ausgegangen werden. 1758 lieferte Francisco Liano acht Bildnisse. Im darauffolgenden Jahr fasste Bonito in drei Gemälden die Kinder gruppenweise zusammen. Nach dem Umzug nach Spanien wurde Joaquín Inza 1760 mit einer Serie beauftragt, wovon allerdings nur zwei Bilder fertig wurden. Siehe dazu auch Urrea 1989, S. 79 ff. Abb. S. 80 Nr.1 „Carlos“, Abb. S. 81 Nr.2 „Gabriel“. Der Autor vermutet, dass Anton Raphael Mengs diese Aufgabe fortsetzen sollte, aber wegen der Fülle der Arbeiten nicht dazu kam. Zwischenzeitlich wurde dann Lorenzo mit der Aufgabe betreut und danach Guillermo Anglois wie Jose Manuel de la Mano im *Ausst.kat. Madrid 1999*, S. 85, Dokument S. 85 f., Anm. 31 berichtet. Im Dezember 1763 hatte er sechs Bildnisse der Königskinder fertiggestellt und erhielt 800 Realen je Bild. Hier haben wir es also mit einer weiteren, in Spanien entstandenen Serie zu tun. Der Meister des Porträtfachs zu seiner Zeit, Mengs, kam endlich zwischen 1765 und 1769 dazu, die Infanten künstlerisch auf Papier zu bannen.

⁴⁵² J. Urrea Fernández, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid 1977, S. 477; N. Spinosa (Hrsg.), *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, *Ausst.kat. Madrid, Museo Arqueológico Nacional 1990*, Madrid 1990, S. 89, Nr. 35

⁴⁵³ S. Roettgen, *Anton Raphael Mengs 1728-1779*, Bd. 1, München 1999, S. 200 Nr. 132 m. Abb., Öl/Lw 179 × 130 cm, bez. 1760, Madrid, Prado Inv.nr. 2190, Provenienz aus den Königlichen Sammlungen

⁴⁵⁴ Das Original befindet sich im Prado, mehrere Repliken in Italien. *Ausst.kat. Carlos III y la Ilustración* Madrid, Barcelona 1988/89, Barcelona 1988, Bd. 2, S. 440 f. Abb. 14; Spinosa 1990, S. 87 Abb. 31

⁴⁵⁵ Nur Röttgen 1980, S. 397, bezeichnet Carlos als Felipe, das ist der Älteste, der nie für das Spanische Königshaus gemalt worden ist.

⁴⁵⁶ Manuela B. Mena Marqués, *Dibujos italianos del siglo XVIII*, Museo del Prado, S. 147 ff., hat 1990 das Bildnis von Carlos, Prinz von Asturias, Inv.nr. 3023 und das mit Fernando IV, König von Neapel, Inv.nr. 3022 Lorenzo Tiepolo aberkannt und stattdessen ein anderes Bildnis von Carlos Inv.nr. 4161 Lorenzo Tiepolo zugeschrieben. Siehe auch die

Bildvergleiche ergeben in diesem Fall ein eindeutiges Ergebnis, selbst wenn man bedenkt, dass der Maler seine Modelle geschönt hat. Das 1765 gemalte Ölbild des Kronprinzen Carlos von Mengs im Prado zu Madrid⁴⁵⁷ weist in der Bekleidung (schlichte Jacke, darunter das rote Band und ein weißes Hemd mit Stehkragen) und dem Ordensschmuck (San Genaro, Toison und Heilig-Geistorden) große Parallelen mit dem Bild im Prado mit der Inventarisierungsnummer 3023 auf.

Ein dritter Infant von Inza, so die aktuelle Zuschreibung, lagert im Depot des Museo del Prado bei Lorenzos Pastellbildnissen. Er ist der Jüngste von den dreien und wird von Ezquerria mit Antonio Pascual benannt.⁴⁵⁸

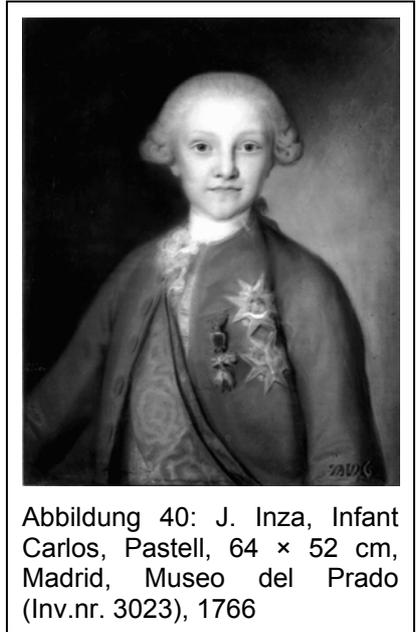


Abbildung 40: J. Inza, Infant Carlos, Pastell, 64 × 52 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3023), 1766

7.3.3 Die Prinzessinnen

Lange hatte man ein weiteres weibliches Mitglied der spanischen Königskinder vermisst: dass der ältesten Tochter Maria Josefa (1744-1801).⁴⁵⁹ Da María Josefa Carmela nicht geheiratet hat und somit bei der spanischen Königsfamilie blieb, war ihr Fehlen in der Serie unerklärlich. Um die



Abbildung 41: Maria Josefa, Pastell, 70,5 × 60 cm, Madrid, Museo del Prado, 1763 (Inv.nr. 4.138), 1763

Hand von Maria Luisa Antonia (1745-1792) hielt der Habsburger Erzherzog Leopold von der Toskana offiziell erst am 11. Februar 1764 an, so dass der Weggang der zweitältesten Infantin bei der Auftragsvergabe an Lorenzo Tiepolo in der zweiten Hälfte des Jahres 1762 noch nicht akut war. Lange Zeit hatte man also zwei Infantinnen, aber nur ein Bild.

Das Pastellporträt war im Besitz des Museo del Prado (Inv.nr. 4163), allerdings dort falsch inventarisiert worden. Man hatte es für ein Konterfei der Königin Maria Amalia von Sachsen, der Ehefrau Carlos' III und Mutter der Dargestellten von Louis Michel van Loo gehalten, der Spanien bereits 1752 verlassen hatte.⁴⁶⁰

Früher, noch in Süditalien entstandene Porträts, zeigen die große Ähnlichkeit die beide Schwestern miteinander hatten, so dass eine Zuschreibung aufgrund der Physiognomie und wegen des geringen Altersunterschiedes zunächst schwierig erschien.⁴⁶¹ Die Ältere, María Josefa, soll ihrem Vater geähnelt

Diskussion bei Andrés Ubeda „Lorenzo Tiepolo in Spagna“ im Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 27-41, S. 40 Anm. 2 und 3; derselbe auch in Ausst.kat. Madrid 1999, S. 61 u. S. 134 ff.

⁴⁵⁷ Roettgen 1999, S. 198 Nr. 131 m. Abb., Öl/Lw 152 × 110, Madrid, Prado Inv.nr. 2188, datiert: 1765

⁴⁵⁸ Abb. Nr. XVIII. Ezquerria benennt ihn mit Antonio Pascual. Inv.nr. 4163. Das Bild hing bis vor kurzem in der Spanischen Botschaft in Buenos Aires. Wie die anderen Infanten auch trug er den San Gennaro-Orden und das Goldene Vließ; zusätzlich war ihm 1766 der Orden des heiligen Johannes von Jerusalem (Ritter von Malta) verliehen worden. Martínez Cuesta im Ausst.kat. Indianapolis 1996/97, S. 235 u. S. 235 f. Anm. 4; S. 234. Abb. „Antonio Pascual“ von Mengs, S. 235 Abb. Nr. 1 „Gabriel“ von Mengs und Abb. Nr.2 „Francisco Javier“, alle 1767.

⁴⁵⁹ Roettgen 1980, S. 397; Urrea 1997, S. 242

⁴⁶⁰ La Colección Real, Museo del Prado I, Madrid 1990, S. 730. Von Manuela Mena dann 1990 in die Lorenzo Tiepolo - Serie eingegliedert.

⁴⁶¹ Röttgen 1980, S. 394 Abb. 1 u. 2. Bildnisse von Giuseppe Bonito (1707 - 1789) von 1748 im Besitz des Patrimonio Nacional, Abb. im Ausst.kat. Madrid/ Barcelona 1988/89, Bd. 2, S. 439

haben, recht klein und verunstaltet, aber im Gesicht nicht hässlich gewesen sein; so der Zeitgenosse Graf von Fernán-Núñez.⁴⁶²

Alle Kritiker sind sich darin einig, dass die Pastellbilder mit den Kindern des spanischen Königs von herausragender Qualität sind. Man findet einen Realismus ohne Härte vor. Grundsätzlich liegt sehr viel Ausdruck in den Augen seiner Gestalten.⁴⁶³ Der hier schon mehrfach angesprochene Vergleich mit dem Bildnis von Anton Raphael Mengs muss nocheinmal gezogen werden. Bei aller Ähnlichkeit wirken die Figuren Lorenzo Tiepolos doch lebendiger, weniger stereotyp und steif. Sehr schön aufzeigen, wie der junge Venezianer bei allem Zwang durch die Hofetikette dennoch versucht hat Charakterunterschiede auszudrücken, lässt sich das am Bildvergleich der beiden Frauenporträts. Während María Josefa einen traurigen und zugeknöpften Eindruck vermittelt,⁴⁶⁴ präsentiert sich ihre jüngere Schwester kokett und fröhlich.⁴⁶⁵



Abbildung 43: Maria Luisa, Pastell, 70,5 × 60 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3.215), 1763



Abbildung 42: A.R. Mengs, Maria Ludovica, Öl/Lw, Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv.nr. GG 1644), um 1764/65

Handelt es sich bei Lorenzos Porträt einer Königstochter aus dem Prado mit der Inventarisierungsnummer 3215 um Maria Luisa, wie in der Literatur allgemein angenommen wird, dann muss die Person mit Maria Ludovica von Mengs aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, das ungefähr zwei Jahre später angefertigt worden ist, identisch sein.⁴⁶⁶ Dort trägt sie ein Amulett mit dem Konterfei ihres Ehemannes, während der noch ledigen Porträtierten in Spanien ein Vogel zugesellt wurde. María Josefa wurde ebenfalls von Mengs in Spanien gemalt. Das Gemälde hängt in der zum Patrimonio Nacional gehörenden Casita del Príncipe von El Pardo.⁴⁶⁷

Das Auftauchen des Bildes der ältesten Tochter Maria Josefa löst auch die Schwierigkeiten der bislang bestehenden Unstimmigkeiten zwischen den vorhandenen Bildern und Dokumenten.

Laut Rechnungslegung ist Lorenzo ausdrücklich für sieben Pastellbilder bezahlt worden.⁴⁶⁸ Addiert man zu den vier Porträts der Söhne Karls III. dasjenige seiner beiden Töchter und das heute unauffindbare aber dokumentarisch nachgewiesene Bildnis seines jüngsten Bruders don Luis, so ergibt sich bereits die Anzahl sieben.

⁴⁶² Ezquerria del Bayo 1926, S. 12

⁴⁶³ Giandomenico Romanelli „Lorenzo Tiepolo: la poetica degli sguardi“, im Ausst.kat. Venedig 1997/98, S. 11- 14

⁴⁶⁴ Ihre Schwägerin Maria Luisa von Parma, Ehefrau von Karl IV. von Spanien bezeichnete sie als sauertöpfisch, J. Ezquerria del Bayo, Casas Reales de España. Retratos de niños, Madrid 1926, S. 32; M. Mena Marqués 1990, S. 148, Abb. S. 396 Nr. 285

⁴⁶⁵ Zeitgenossen beschrieben sie als gesund und robust, J. Ezquerria del Bayo, Casas Reales de España, Madrid 1926, S. 13; M. Mena, 1990, S. 147 Abb. S. 396 Nr. 284

⁴⁶⁶ S. Ferino-Pagden, W. Prohaska u. K. Schütz, Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien, Wien 1991, Abb. 654, Inv.nr. 1644, um 1764/65; S. Röttgen geht davon aus, daß es noch vor Luisas Abreise aus Madrid angefertigt worden ist, „I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid“, S. 153 - 179, S. 170

⁴⁶⁷ Ezquerria del Bayo 1926, Abb. Tafel X; Mena Marqués 1990, S. 147

⁴⁶⁸ Urrea 1988, S. 242

7.3.4 Die sieben Bildnisse der spanischen Königsfamilie von Lorenzo Tiepolo

Manuela Menas neuer Katalog der Pastellbilder nimmt die Bildnisse mit der Inventarisierungsnummer 3022 und 3023 als nicht eigenhändig von Lorenzo Tiepolo gefertigt heraus (sie werden jetzt Inza zugeschrieben) und dafür das Bildnis von Carlos mit der Nummer 4161 (76 × 65 cm) als Werk von Lorenzo Tiepolo mit auf. Somit würde die Anzahl der Bilder im Prado (abzüglich dem unauffindbaren Konterfei des Infanten Don Luis) mit den in Rechnung gestellten übereinstimmen.⁴⁶⁹ Den Seriencharakter unterstreichen die gleiche Rahmung, die immerhin alt, wenn auch nicht zeitgenössisch ist und das einheitliche Format.⁴⁷⁰ Alle zusammen kamen aus den Königlichen Sammlungen ins *Museo Nacional del Prado*.⁴⁷¹ Wann genau weiß man nicht, spätestens aber 1834.⁴⁷²

Folgende Werke sind erhalten:

Bildnis der Infantin María Josefa de Borbón, 1763, Pastell auf Papier 70,5 × 60 cm Museo del Prado Nr. 4.138; Inschrift auf der Rückseite: „n° 6 Infanta Dña. Maria Josefa“.⁴⁷³

- Bildnis der Infantin María Luisa de Borbón 70,5 × 60 cm, Prado Nr. 3.215; Inschrift auf der Rückseite: „n° 2. Infanta Gran Duquesa de la Toscana“.⁴⁷⁴
- Bildnis des don Carlos de Borbón, Prinz von Asturien, 70,5 × 57,5 cm, Prado Nr. 4.161; Inschrift auf der Rückseite: „n° 4. Príncipe No. Sor.“⁴⁷⁵
- Bildnis des Infanten Gabriel de Borbón, 70 × 59 cm, Prado Nr. 3.020⁴⁷⁶
- Bildnis des Infanten Javier de Borbón, 70,5 × 60 cm, Prado Nr. 3.021; Inschrift auf der Rückseite: „n° 12. Infante Dn. Javier“.⁴⁷⁷
- Bildnis des Infanten Antonio Pascual de Borbón, 70,2 × 59,4 cm, Prado Nr. 3.019; Inschrift auf der Rückseite: „n° 9. Infante Dn. Antonio“.⁴⁷⁸



Abbildung 44: Carlos de Borbón, Príncipe de Asturias, Pastell, 70,5 × 57,5 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 4.161)

⁴⁶⁹ Ezquerria del Bayo 1926, Abb. Tafel XIII; Mena 1990, S. 397 Abb. Nr. 286

⁴⁷⁰ Bei Mena 1990 sind die Maße zum Teil falsch ausgewiesen!

⁴⁷¹ Das Inventar von 1834, das vor der Überführung der Gemälde in den Prado unter König Fernando VII angelegt worden ist, erwähnt auch nur die sechs Königskinder die heute noch im Spanischen Nationalmuseum befindlich sind. Im Schlafzimmer hingen das Bildnis von Antonio mit einem Gewehr in der Hand, das der Infantin María Josefa, das Porträt Gabriels und Javiers, Karl IV. als Prinz und die Großherzogin der Toskana. Die beiden Letztgenannten und das Pastell von Josefa wurden mit 500 Realen bewertet, die anderen mit 460. Interessanterweise hingen im selben Zimmer auch die beiden Orientalenköpfe die sich heute auch im Prado befinden, Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid 1996, S. 195 - 198

⁴⁷² A. Übeda de los Cobos im Ausst.kat. Madrid 1999, S. 134, siehe auch Anm. 3

⁴⁷³ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 136 m. Abb.; Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 29 m. Abb.; Urrea 1988, S. 242; Mena 1990, S. 147, Abb. Nr. 284. Das Bildnis befand sich von 1927 bis 1998 in der Spanischen Botschaft in Washington und ist deshalb in einem nicht ganz so exzellenten Zustand wie das darauffolgende Porträt.

⁴⁷⁴ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 137 m. Abb.; Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 29 m. Abb., Mena 1990 S. 148 Abb. Nr. 285, Urrea 1988, S. 242

⁴⁷⁵ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 139 m. Abb.; Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 28 m. Abb.; Mena 1990, S. 148 f., S. 397 Abb. Nr. 286; Urrea 1988 S. 242; Ezquerria 1926, Abb. Nr. XIII

⁴⁷⁶ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 138 m. Abb.; Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 28 m. Abb.; Thiem 1993, S. 146, Abb. Nr. 19; Mena 1990, S. 149, Abb. Nr. 187; Urrea 1988, S. 242; Röttgen 1980, S. 397, Abb. Nr. 3; Precerutti-Garberi 1967, S. 46, Abb. Nr. 4; Ezquerria 1926, Abb. XVI

⁴⁷⁷ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 140 m. Abb.; Mena 1990, S. 150, Abb. Nr. 289; Urrea 1988, S. 242; Röttgen 1980, S. 397, Abb. Nr. 4; Precerutti-Garberi 1967, S. 46, Abb. Nr. 5; Ezquerria 1926, Abb. Nr. XIX

7.3.5 Weitere Schriftquellen

Im Archiv des *Palacio Real* zu Madrid befindet sich dieses Dokument, in dem nicht nur die eben besprochenen Bildnisse, sondern darüber hinaus auch der Vogelhimmel erwähnt wird, um den es am Schluss des Textes gehen wird. Es handelt sich um ein Ersuchen Lorenzo Tiepolos vom Frühsommer 1768, in den Staatsdienst aufgenommen zu werden. Aus diesem Anlass nennt er seine Werke mit denen er sich am Hofe in den Jahren 1762 bis 1764 verdient gemacht hat. Der Marquis de Squilace, Venezianer, Minister und enger Vertrauter von König Carlos, der 1766 durch einen Volksaufstand gezwungen wurde das Land zu verlassen, hätte ihm geraten, mit seinem Anliegen zu warten, weshalb er seine Bitte erst jetzt vorbrächte. Die Werke hätten angeblich gefallen.⁴⁷⁹ Lorenzo schreibt Folgendes:

haber logrado desde el año de 1762, la especial felicidad de servir a V.M. en un Plafón del Real Palacio y en los Retratos de S.A.R. el Señor Príncipe de Asturias y SS.AA.RR. los SS^{es} Infantes y Infantas, y S.^or Infante D.ⁿ Luis.⁴⁸⁰

Y aunque se haya dignado V.M. mandar lo propio de su R.^l clemencia por premio de dhos retratos y Plafon al suplicante como sucedio, continuandosele despues la merced de otras ordenes de V.M. acavó a fresco un plafon, y contorno a fresco en los quartos de dho Real Palacio ...

Namentlich erwähnt werden die Bildnisse des Thronfolgers Carlos und des Königsbruders Luis, während von den übrigen Kindern nur im Plural gesprochen wird; mit Ausnahme von Gabriel, dem Liebling des Königs. Er und der Kronprinz werden in einem Schriftstück vom 10. Januar 1763 genannt, das an dieser Stelle ganz wiedergegeben werden soll. Der Duque de Béjar unterrichtet Gabriel Benito López aus der Winterresidenz der Königsfamilie in El Pardo (und nicht Aranjuez wie Sánchez Cantón und in der Folge auch andere Kunsthistoriker schreiben!) folgendermaßen:

El Pintor Veneciano D.ⁿ Lorenzo Tiepolo no pudo concluir antes de pasar la Corte a este sitio los Retratos de el Principe de A[Asturias] y de S.R. Infante D.ⁿ Gabriel, q.^e de orn. de S.M. esta sacando; por lo que se haze preciso venga a continuarlos y perfeccionarlos en los ratos q.e tienen S.A.A. destinados para ello: a cuyo fin dispondrá V.S. q.e en los dias, q.^e determinare hacerlo, segun la orden que se le dè, sele apronte un Coche contiro V.E. Colleras para la mayor brevedad, respecto de que hà devolberse à esa Corte en el dia q.^e venga por no haber alojamiento en q.^e pueda estar, deque tambien prevengo allcitado D.ⁿ Lorenzo para q.^e le vea y ponga de acuerdo con V.S. en el asunto.



Abbildung 45: Gabriel de Borbón, Pastell, 70 × 59 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3.020)



Abbildung 46: Antonio Pascual de Borbón, Pastell, 70,2 × 59,4 cm, Madrid, Museo del Prado, 1763 (Inv.nr. 3.019)

⁴⁷⁸ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 141 m. Abb.; Mena 1990, S. 149 f. Abb. Nr. 288; Urrea 1988, S. 242; Röttgen 1980, S. 397 Abb. Nr. 5; Precerutti-Garberi 1967, S. 47 Abb. Nr. 6; Ezquerria 1926, Abb. Nr. XX

⁴⁷⁹ A. G. P., Personal de Empleados, Tiepolo, Lorenzo, 1028/36

⁴⁸⁰ Vgl. bis dahin: Sánchez Cantón, F. J., „Lorenzo Tiepolo, pastelista“, in: Archivo Español de Arte y de Arqueología 1925, S. 229-230, S. 230

Aus dem Dokument geht hervor, dass der junge Venezianer vom König beauftragt worden ist und dass er im Winter 1762/63 an den Bildnissen von Carlos und Gabriel gearbeitet haben muss, sie aber nicht in Madrid vor dem Umzug des Hofes in die Winterresidenz El Pardo vollenden konnte.⁴⁸¹ Da dort keine Möglichkeit zur Unterbringung des Künstlers bestünde, müsste für die fehlenden Sitzungen ein Gespann zur Verfügung gestellt werden, das den Maler am selben Tage hin und nach Madrid zurück brächte. Man kann davon ausgehen, dass mit den Porträts des Kronprinzen und des Vaters Lieblingskind Gabriel der Anfang gemacht wurde (Inza hatte seine 1760 begonnene und dann abgebrochene Serie auch mit Carlos und Gabriel gestartet).⁴⁸² Der Maler ist im März 1764 entlohnt worden, einmal angenommen, die Rechnung in Höhe von 14.000 Realen für sieben Porträts bezieht sich auf die Infantenbildnisse.⁴⁸³

Lorenzo spricht im Plural von den „*SS^{res}. Infantes y Infantas*“. Nimmt man das Zitat aus dem etwa fünf Jahre nach den Gemälden entstandenen Schriftstück wörtlich, dann meint das Plural „s“ bei dem Wort *Infantas* mehrere Mädchen – wohl die beiden Schwestern. Leider spezifiziert der Maler in diesem wichtigen Dokument nicht die Anzahl der abgelieferten Bildnisse. Mit den vier in Spanien anwesenden männlichen Infanten, den beiden Infantinnen und dem Königsbruder don Luis war die Serie vermutlich vollständig. Die Rechnung von 14.000 Realen für sieben Porträts würde sich damit decken. Der Malerkollege Anglois hatte ein halbes Jahr später sechs Bildnisse abgeliefert (don Luis gehörte als Onkel der anderen Porträtierten nicht unbedingt in die Serie).⁴⁸⁴ Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass außer der im März 1764 bezahlten Porträts, an deren Fertigstellung der Künstler im Mai 1763 arbeitete, ein weiteres, noch nicht entdecktes Dokument existiert, für ein oder mehrere nachgereichte Werke,⁴⁸⁵ denn es wurde noch mindestens eine Miniatur einer Infantin von dem Venezianer angefertigt, wie neue Schriftstücke berichten.



Abbildung 47: Javier de Borbón, Pastell, 70,5 × 60 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3.021)

José Manuel de la Mano hat ein weiteres überaus interessantes Dokument zu den Infantenbildnissen publiziert, das die Anzahl von sieben abgelieferten Werken bestätigt. Außerdem ermöglicht es eine präzise Datierung der Pastelle:

*Autorizado da un venerato commando dall'E.V. si onova Lorenzo Tiepolo di rassegnarle la nota dello speso nelle sette Cornici indorati, e per li christali, ed altre piccole spese fate, per li Ritratti a Pastelle dei Sereni^{mi}. Infanti, la quale consiste, secondo alle vicebute, che nel medemo tempo sarà presentata.*⁴⁸⁶

⁴⁸¹ Den Monat Dezember weilte der Königshof in der Hauptresidenz in Madrid. Anfang Januar zog man dann nach El Pardo, wo man den Winter über blieb. J. Gállego „Arte y gusto en la corte“, im Ausst.kat. *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* Palacio Real de Aranjuez, Madrid 1987, S. 169-179, S. 174

⁴⁸² Juan Martínez Cuesta erwähnt die beiden Bilder des Aragonesen Joaquín Inza im Katalogteil des Ausst.kat. *Paintings in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries* Indianapolis/ New York 1996/97, hrsg. v. R. Kasl u. L. Stratton, New York 1997, S. 235; Jesús Urrea „Un Inza recuperado por el Pardo y otras noticias sobre su obra“, in: *Boletín del Museo del Prado*, Bd. 10, 1989, S. 79-85, S. 79 f.

⁴⁸³ J. Urrea, in: *Venezia e al Spagna*, Milano 1988, S. 221-252, S. 242, Anm. 34. Dokument im Generalarchiv von Simancas (A.G.S.) D.G.T. Inv. 16 Indice 23, leg. 4

⁴⁸⁴ De la Mano im Ausst.kat. Madrid 1999, S. 85, S. 85 f. Anm. 31

⁴⁸⁵ Urrea 1988, S. 242

⁴⁸⁶ A.G.P. Carlos III, leg. 140 nach: De la Mano, in: Ausst.kat. Madrid 1999, S. 85 S. 86 Anm. 32

Diese Forderungen des Malers, man möge ihm die Auslagen für die Verglasung, die vergoldeten Rahmen und die Aufhängvorrichtungen in Höhe von 6.936 Realen erstatten datiert bereits vom 3. Juli 1763.

Die Datierung der sechs im Prado befindlichen Pastelle mit den Porträts der Infanten kann also auf die erste Hälfte des Jahres 1763 festgelegt werden.

Sechs Gemälde hatten dieselbe Größe („*tres quartas y media de largo y tres quartas de ancho*“) und die gleichen Rahmen („*dorado a bruñido de oro subido*“); ein sehr viel Kleineres mit einem weißen Holzrahmen stellte eine Infantin dar. Dafür wurde eine Schachtel hergestellt und Baumwolle bestellt, wohl um das kleine gerahmte Konterfei einzupacken und zu verschicken.⁴⁸⁷ Zusammen mit der Miniatur und dem von Lorenzo selbst erwähnten Bildnis des Infanten don Luis haben wir jetzt aber acht Bildnisse, die der Rechnung von 14.000 Realen für sieben Porträts gegenüberstehen.

In Anbetracht der hohen Qualität der Pastellbilder⁴⁸⁸ ist es schon verwunderlich, dass man den Venezianer nicht noch einmal später als Hofporträtist engagiert hat, während in der Folge andere Maler wie Joaquín Inza, Guillermo Anglois und Anton Raphael Mengs tätig wurden. Nachdem dann der Deutsche seine Gemälde fertiggestellt hatte, wurden bisweilen andere Maler mit dem Kopieren derselben beauftragt.⁴⁸⁹

7.3.6 Die Entlohnung der beiden Tiepolo-Brüder bis Ende Februar 1764

Die Bezahlung der Bildnisse erfolgte zusammen mit der Entlohnung für ein „cabinetto delli Ucelli“ im Frühjahr 1764.⁴⁹⁰ In einem Brief von Mengs geht es um die Entlohnung der beiden Tiepolo-Brüder, die er als *Primer Pintor del Rey* zu beurteilen hatte.⁴⁹¹ Diese gestaltete sich aus mehreren Gründen als schwierig. Es gab keinen Vertrag zwischen dem königlichen Auftraggeber und den Malern; schließlich hatte man nur den Vater nach Madrid geholt und fest angestellt. Die jungen Venezianer hatten nur das Versprechen des Königs, zufriedenstellend bezahlt zu werden. Mengs schlug den Pauschalbetrag von immerhin 131.000 Realen für alle bis dato (in 20 Monaten) geschaffenen Werke für beide Künstler vor. Das entsprach dem Betrag, den Giambattista und Mengs selbst jährlich erhielten.

Gemessen an dem „Normalgehalt“ der anderen Hofmaler von circa 12.000 bis 18.000 Realen jährlich war das eine stolze Summe. Das Problem lag in der gerechten Aufteilung untereinander. Lorenzo hatte in den 20 Monaten für die Spanische Krone sieben Pastellbilder mit Porträts der Infanten gemalt wofür er 14.000 Realen bekam und den Vogelhimmel, der mit 9.000 Realen zu Buche schlug. Er erhielt also 23.000 Realen aus der Staatskasse. Sein Bruder Domenico erhielt für die Freskierung des ersten Vorzimmers des Kronprinzen mit dem Fresko der Eroberung des Goldenen Vließes und fünf kleinen Deckenfresken im Königspalast 108.000 Realen.⁴⁹²

⁴⁸⁷ De la Mano 1999, S. 86 Anm. 33 - 35. Wahrscheinlich handelte es sich um ein Bildnis der Infantin María Luisa, die kurz vor ihrer Vermählung mit dem österreichischen Erzherzog Leopold stand und der sich vielleicht vorab ein Bild von seiner zukünftigen Braut machen wollte. Die Vergoldung des kleinen Bildes kostete sechsmal weniger als die eines Großen, was Rückschlüsse auf die Größe des Bildes zulässt. Warum nicht sieben große Porträts genannt werden ist merkwürdig. Sollte das Porträt von don Luis anders gerahmt worden sein?

⁴⁸⁸ Bei näherer Betrachtung der Pastellbilder sieht man, dass mit der Kreide auf Papier gemalt worden ist, welches dann auf eine auf einen Holzrahmen aufgezugene Leinwand aufgeklebt wurde, Ausst.kat. Madrid 1999, S. 60

⁴⁸⁹ De la Mano, S. 86f Anm. 37-40

⁴⁹⁰ A.G.S., D.G.T., Inv. 16 Indice 23, leg. 4 nach: Urrea 1988, S. 242 u. S. 252 Anm. 34

⁴⁹¹ A.G.P. Obras leg. 442. De la Mano 1999, S. 80f. Anm. 5. Die Angaben in Urrea 1988, S. 242 u. S. 252 Anm.30 sind was das Datum und den Aufbewahrungsort des Briefes betreffen falsch.

⁴⁹² Eine Rechnung von je 12.000 Realen für fünf kleine Deckenfresken (wovon keines mehr existiert, s. dazu Whistler 1998, S. 2-9), sowie 48.000 Realen für das Fresko im Billardsaal des Kronprinzen ist belegt. Diese Arbeiten waren im März 1764 fertig. Dok. Im A.G.S., D.G.T., Inv. 16 Indice 23 leg. 4 nach: Urrea 1988, S. 252 Anm. 29. Insgesamt hatte Domenico also in der Zeit von Juni 1762 bis März 1764 mindestens 108.000 Realen verdient und war damit hinter

Die Gewichtung erscheint aus heutiger Sicht ungerecht. Domenico Tiepolo, der wie sein Vater Historienmalerei in Form von Fresken in Repräsentationsräumen des *Palacio Nuevo* betrieb, wurde am Spanischen Hof viel höher bewertet als seinen jüngerer Bruder. Lorenzo hingegen ordnete man in die Rubrik der Porträt- und Genremaler ein, die entsprechend der damals gültigen Gattungshierarchie tiefer angesetzt war. Vergleicht man die Bezahlung der Bildnisse des Italieners mit der von anderen Hofmalern wie beispielsweise Inza oder Anglois, dann lässt sich festhalten, dass er etwas besser als jene bezahlt wurde.⁴⁹³

7.3.7 Die Nachrichtenlücke zwischen Februar 1764 und dem Jahr 1770

Dies scheint zunächst das Ende der eigenständigen Arbeit Lorenzos für den Monarchen zu markieren; denn in seiner Bittschrift von 1768 (die in Kapitel 7.3.5 transkribiert wiedergegeben ist) weist er darauf hin, dass schon mehr als vier Jahre seit seiner Tätigkeit für den König vergangen seien. Inwieweit er den Vater bei der Dekoration dreier großer Repräsentationsräume im Madrider Hauptschloss von 1762 bis 1767 unterstützt hat, darüber kann nur spekuliert werden. Seine Aktivitäten dürften im Bereich der Personen- und Tierdarstellung recht groß gewesen sein.⁴⁹⁴ Das Informationsloch nach dem Monat März des Jahres 1764 könnte auf die Beschäftigung mit den Freskierungsarbeiten unter der Regie des Vaters zurückzuführen sein. Einen Hinweis darauf befindet sich in einem Schreiben Lorenzos an den spanischen Hof vom April 1773, worin er um die Aufnahme als Hofkünstler bittet, „wegen des Verdienstes des verstorbenen Vaters und dem in Zusammenarbeit Entstandenen“.⁴⁹⁵

7.3.7.1 Das Desinteresse der Spanischen Krone an den Venezianern

7.3.7.1.1 Lorenzo malt für private Kundschaft

Neben der Gehilfentätigkeit scheint der junge Venezianer verstärkt für eine private Klientel gearbeitet zu haben, wie eine Notiz seiner Akte im Palastarchiv aussagt. Aufgrund des Gesuchs von 1768 um eine Aufnahme in den künstlerischen Hofdienst wird bei der *Tesoreria General* und dem *Palacio Nuevo*, dessen künstlerische und administrative Leitung dem Architekten und Oberingenieur Francesco Sabatini oblag angefragt, ob er von dort Geld empfinde. Die Antwort des Schatzmeisters lautete, dass er in den Büchern nicht als Lohnempfänger geführt würde, wohl aber von privaten Auftraggebern überaus großzügig bezahlt worden sei („*Superabundantissimamente por orden particular*“).⁴⁹⁶

seinem Vater und Mengs der drittbest bezahlte Maler am Spanischen Königshof. Domenicos größtes Fresko befand sich im an den Billardsaal anschließenden Essenssaal des Kronprinzen mit der Thematik „Herkules, von Kentauren gezogen“. Leider hat es sich nicht erhalten sondern muss bereits Ende des 18. Jahrhunderts übermalt worden sein. (Darüber wurde bereits an anderer Stelle ausführlich berichtet). Für diese Hauptarbeit hat sich bislang keine Rechnung angefounden, so dass wir nicht wissen wieviel ihm dafür bezahlt wurde. Vermutlich hat er diese Arbeit erst im Anschluss an die nachfolgend Genannten begonnen. Cumberland 1787, S. 9 Nr. 8, berichtet von einer Juno in ihrem Wagen mit den entsprechenden Attributen im Schlafzimmer des Königs. In den Gemächern des Kronprinzen sah man die Eroberung des Vlieses (Cumberland S. 11, Nr. 14), daran anschließend im Esszimmer Herkules im Wagen, von Kentauren gezogen und von Musen und Grazien begleitet, die seinen Sieg feiern (Cumberland S. 12 Nr. 15) und schließlich in einem Zimmer (*saloon*) des Prinzen von Asturias Diana bei der Jagd (Cumberland S. 12 Nr. 16). Der Engländer ordnet auch den Vogelhimmel Giandomenico zu, worauf nochmals zurückzukommen sein wird (Cumberland S. 15 Nr. 24)

⁴⁹³ Inzas don Gabriel wurde auf 1.650 Realen geschätzt. Diese Summe steht 2.000 Realen für Tiepolos Bild gegenüber, De la Mano 1999, S. 87 Anm. 40; G. Anglois erhielt nur 800 Realen pro Bildnis, De la Mano S. 85 f. Anm. 31

⁴⁹⁴ Vorschläge dazu in Whistler 1999, S. 32-47

⁴⁹⁵ „al que contrajo el suplicante en compañía de dto difunto su P.e“. A.G.P. Akte Lorenzo Tiepolo, Personal de Empleados 1028/36

⁴⁹⁶ Vgl. auch Einträge in den Künstlerlexika von Cean Bermúdez und Quilliet, fälschlicherweise unter des Bruders Namen, wie zu Beginn dieses Textes zitiert

7.3.7.1.2 Domenico kehrt in die Heimat zurück

Nach dem Tod von Giovanni Battista richteten seine beiden Söhne am 3. April 1770 Hilfesuche an den König. Ihren Wünschen wurde stattgegeben; der Ältere, Domenico, erhielt eine einmalige Gratifikation in Höhe von 200 Dublonen als Reisekostenzuschuss. Noch im Herbst desselben Jahres kehrte er in seine Heimatstadt zurück.⁴⁹⁷ Aus den Quellen geht hervor, dass Giandomenico zu diesem Zeitpunkt in Spanien keine Aufträge hatte. Außerdem wird ihm jegliches Verdienst abgesprochen:

...D.ⁿ Domingo...sin embargo de su ningun merito, y solo en consideracion al que pudo contraer su Padre... Su Hijo D.ⁿ Lorenzo que sigue el Arte de la Pintura no tiene sueldo alguno, y solo se le ha pagado su trabajo: Este es el que desea quedarse al servicio de V.M. El otro Hijo D.ⁿ Domingo que es el mayor, y necesita volverse á Venecia no tiene exercicio alguno.

Damit ist wohl auch sein schneller Weggang zu erklären, wenn auch die offizielle Begründung lautete, er müsse sich um die hinterbliebenen Familienangehörigen in Italien kümmern.

Der Jüngere wird Beschäftigung gehabt haben. Vermutlich hatte er schon mit den Genrebildern für den König begonnen, da die Abrechnung für die Materialien, die Lorenzo bei Giacomo Verdi in Venedig geordert hatte, bis auf den 26. März 1769 zurückgehen.⁴⁹⁸ {Siehe als Ergänzung dazu Kapitel 6.2.12}

7.3.8 Die Karriere Lorenzos am Spanischen Hof

Der Jüngere wurde am 24. April 1770 als *Pintor del Rey* mit 18.000 Realen jährlich in den königlichen Dienst aufgenommen.⁴⁹⁹ Diese Ernennung war der erste und letzte Erfolg seiner beruflichen Laufbahn in Madrid. Sämtliche Anträge auf finanzielle oder soziale Besserstellung wurden abgelehnt, seine Bilder weit unter dem von ihm veranschlagten Preis bezahlt und seine Frau erhielt nach seinem frühen Tod noch nicht einmal eine Witwenrente. Einzelheiten zu dem Themenkomplex später.⁵⁰⁰

Eine Zusammenstellung des *Contralor General* vom 20. Juni 1773 über die am Hofe beschäftigten Maler weist aus, dass Anton Raphael Mengs als „*Primer Pintor de Camara*“ 125.514 Realen Jahreseinkommen hatte,⁵⁰¹ gefolgt von Francisco Bayeu, *Pintor de Cámara* mit 30.000 Realen, aber zum Beispiel Mariano Salvador Maella, der an so vielen Projekten beteiligt war, sich auch nur mit 18.000 und lange Zeit mit dem Titel *Pintor* zufrieden geben musste.⁵⁰² Setzt man Lorenzos Jahreseinkommen in Relation zu dem was ein Hilfsarbeiter damals verdiente - 1766 waren es vier Realen täglich, - was einer Kaufkraft von drei Broten entsprach,⁵⁰³ dann verdiente Lorenzo zwölfmal soviel. Gemessen an dem was Anton Raphael Mengs (1728 – 1779) und Giovanni

⁴⁹⁷ Am 12.11.1770 ist Giandomenico in Venedig angekommen, so wusste Pietro Gradenigo zu berichten, L. Livan, *Notizie d' arte tratte dai notatorie dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo, Venedig 1942, S. 201*

⁴⁹⁸ Eine von fünf Anlagen zur Abrechnung vom 16. Februar 1774 mit der Lorenzo seine Forderungen belegt, A.G.P. Lorenzo Tiepolo 1028/36

⁴⁹⁹ Am 3. April 1770 hatte Giovanni Querini ein *memorial* der Tiepolo-Söhne an Muzquiz überreicht und ein gutes Wort für seine Landsleute eingelegt.

⁵⁰⁰ Im Jahre 1773 stellte Lorenzo zwei Anfragen bezüglich seiner Ernennung zum *pintor de cámara*, die abgelehnt wurden. Obwohl, wie die Liste der Staatsmaler (A.G.P. Carlos III, leg. 202 Lorenzo Tiepolo zeigt, der *pintor de cámara* nicht unbedingt mehr verdiente (es sind auch zwei darunter, die nur 12.000 Realen bezogen), so war dieser Titel doch mit einer Pension, auch für hinterbliebene Familienangehörige verbunden.

⁵⁰¹ Giambattista Tiepolo bezog zu Lebzeiten am spanischen Hof ein ebenso fürstliches Gehalt, war aber von Verpflichtungen, welche v.a. die Betreuung und Beaufsichtigung der übrigen Hofmaler betrafen, befreit.

⁵⁰² Die vollständige Liste der Maler in königlichem Dienst und ihr jeweiliges Gehalt cfr. López Castán, A., „En torno al testamento de Lorenzo Tiepolo: Una nueva aproximacion a su biografia“, in: *El arte en tiempo de Carlos III, IV Jornadas de arte*, hrsg. v. C.S.I.C., Madrid 1989, S. 357-365, S. 362 Anm. 38 und mehrere Dokumente im A.G.P.

⁵⁰³ Domínguez Ortiz 1988, S. 66

Battista Tiepolo (1696 – 1770) erhielten, war es aber siebenmal weniger. Es kann davon ausgegangen werden, dass die leere Staatskasse alleine kein ausreichender Grund für die Verweigerung gewesen ist, Lorenzo zu befördern, sondern Missgunst unter den auf den Monarchen Einfluss nehmenden Personen im Spiel gewesen ist.

Die Belege im Palastarchiv sprechen dafür, dass der zweite Mann der Malerriege am spanischen Hof, Francisco Bayeu y Subias (1734 – 1795) mit Neid und Argwohn seinen Konkurrenten Mariano Salvador de Maella y Perez (1739 – 1819) betrachtete. Das Verhältnis zwischen beiden soll uns hier nicht interessieren, genausowenig die Spannungen zwischen Francisco de Goya y Lucientes (1746 – 1828) und seinem Schwager Francisco Bayeu, aber es gibt Anlass zu der Vermutung, dass auch Lorenzo mit dem arbeitsamen, um die Gunst von Mengs bemühten und allen Neuerungen eher skeptisch gegenüberstehenden Aragonesen, seine Schwierigkeiten hatte.⁵⁰⁴ Noch offensichtlicher und schwerwiegender erwies sich die ablehnende Haltung des Intendanten des künstlerischen Geschehens im und am Königspalast in Madrid, Francesco Sabatini gegenüber seinem Landsmann, von dem sogar sein eigener Schwiegervater und Lehrer Luigi Vanvitelli behauptete, dass er „falsch“ sei.⁵⁰⁵ Belastend dürfte sich außerdem die Geringschätzung seiner Genrebilder durch den ebenfalls einflussreichen Oberkammerherr des Königs, den Duque de Losada, wovon etwas weiter hinten noch zu sprechen sein wird, ausgewirkt haben. {Das Thema wird in Kapitel 8.4.19 fortgesetzt}

Am 16. Februar 1774 präsentierte Lorenzo dem *Sumiller de Corps* Duque de Losada eine Rechnung über 27.435 Realen (wovon er am Ende nur 6.000 erhält) für insgesamt 16 Pastellbilder, die er in den Jahren 1770 bis 1773 in königlichem Auftrag gemalt zu haben angibt. Dabei listete er die Bilder nach Jahren geordnet auf, nannte aber nur im Ausnahmefall den Bildinhalt. Pastelle mit volkstümlichem Charakter und religiöse Szenen wurden dabei gemischt.

7.3.9 Sakrale Werke von Lorenzo Tiepolo

Der Komplex geistlichen Inhalts soll in einem kurzen Exkurs abgehandelt werden, bevor zu den anderen in der Rechnung aufgelisteten Bildern zurückgekehrt werden wird. 1771 im Winter vermerkte er die Abgabe eines großen Werkes, das eine Szene aus der Passion Christi zeigt, im Wert von 2656 Realen.⁵⁰⁶ Ein *Ecce Homo* von der Größe 69 mal 58 Zentimeter in der Sammlung Várez Fisa passt auf diese Benennung des Autors.⁵⁰⁷ Im Zentrum steht Christus mit nacktem Oberkörper; die Hände gefesselt, auf dem Haupt eine Dornenkrone. Eine bunt gemischte Schar von sechzehn Männern umringt ihn. Im Hintergrund zeichnen sich silhouettenhaft ein Rundbogen und zwei Säulen vor blauem Himmel ab. Obwohl das Pastellbild im Detail enorme künstlerische Leistungen

⁵⁰⁴ Literatur zu Bayeu und Maella: Von José Luis Morales y Marín, *Los Bayeu Zaragoza* 1979; *La pintura española en el siglo XVIII* in: SUMMA ARTIS, Bd. 27, Madrid 1984; Morales y Marín / J.M. Arnaiz *Los pintores de la Ilustración*, Ausstellungskatalog Madrid, Centro Cultural del Conde Duque 1988, Madrid 1988; Morales y Marín, *Mariano Salvador Maella*, Madrid 1991

⁵⁰⁵ J.L. Sancho „Francisco Sabatini y el conde Gazzola: Rococo y motivos chinoscos en los palacios reales“, in: *Reales Sitios* 30, Nr. 117, 1993, S. 17-26, S. 18 (Zitat: „falso come il Alcorano“)

⁵⁰⁶ José Milicua hat in dem Ausst.kat. *Los pintores de la Ilustración* Madrid 1988, S. 198 f. unter der Redaktion von José Manuel Arnaiz das Pastellbild mit der Schmähung Christi 69 × 58 cm auf Karton in einer Privatsammlung in Barcelona sicherlich zu Recht Lorenzo Tiepolo zugeordnet. Abb. auch bei Úbeda im Ausst.kat. *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* Venedig-Mestre 1997/98, S. 31. S. 40 Anm. 17 führt der Autor ein 1794 im Palast von Aranjuez im letzten Raum des Appartments des Prinzen ein von F. Goya, F. Bayeu und J. Gómez erstelltes Inventar auf, das unter der Nr. 19883 ein Werk nennt, dass wahrscheinlich mit diesem identisch ist. Dort heißt es: Zwei Fuß und zwei Finger lang × zweieinhalb Fuß hoch, Pastell, „Ecce homo“ mit der Passion des Herrn... Vom selben Künstler werden noch ein Pastell mit dem Salvator, der der Menge predigt, auch mit 1000 Realen bewertet und ein schmaleres Bild mit dem Heiligen Sebastian, an einen Baumstumpf gebunden erwähnt, das allerdings nur auf 300 Realen geschätzt wird.

⁵⁰⁷ Das Dokument aus der Akte *Personal de Empleados, Tiepolo, Lorenzo, Ca. 1036/28* wird im Verlauf des vorliegenden Textes vollständig wiedergegeben. Ausst.kat. Madrid 1988, S. 198 f., Ausst.kat. Madrid 1999 S. 126, S. 129 Abb. 25

vorträgt, beispielsweise in der caravaggesken Gestaltung der Fingernägel oder dem bei Lorenzo Tiepolo im geistlichen Metier beliebten feuchten, gen Himmel gerichteten Augenaufschlag, wie Mengs (von Reni abgeleitet) ihn selbst gerne benutzte, aber auch Giambattista Tiepolo in Werken wie der Heiligen Agathe,⁵⁰⁸ weist das Werk auch unübersehbare Schwächen auf. Der etwas dümmliche Gesichtsausdruck Christi überzeugt nicht wirklich. Die teilweise expressive Mimik der Umstehenden verliert ihre Kraft durch das Zuviel an Menschen. Bei dem Mann links oben im Bild könnte es sich um ein Porträt handeln. Abgesehen von der Augenpartie die im Bild und auf dem Zeichenblatt nicht identisch ist, könnte die kleine Zeichnung im Prado als Vorbild gedient haben.⁵⁰⁹

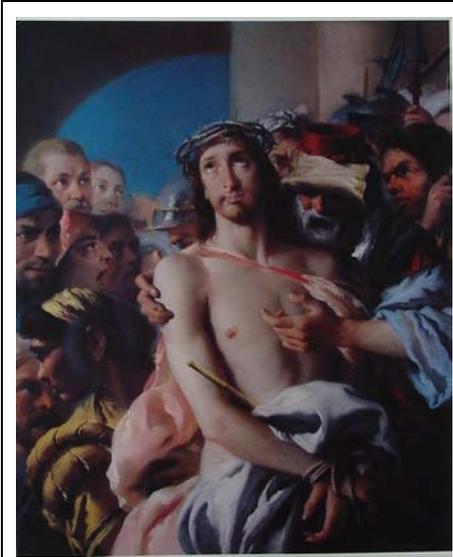


Abbildung 48: Ecce Homo, 69 × 58 cm, Pastell/Papier, Madrid, Sammlung Várez Fisa

Genau ein Jahr später veranschlagt der Maler die Materialkosten für das Pastellbild einer „Jungfrau Maria“ auf 2362 Realen und das Jahr darauf führt er eine noch größere „Darstellung aus dem Leben Christi“ für 3331 Realen an.⁵¹⁰ Auf beide Werke wird im Anschluss noch eingegangen.

Erhalten –wenn auch seit Jahren schon unauffindbar - hat sich aus dem religiösen Themenbereich eine *Heilige Familie*.⁵¹¹ Das Bild besitzt eine zauberhaft melancholische Ausstrahlung. Trotz der Enge, bedingt durch die Nahaufnahme der drei Personen, steht jede Figur für sich. Das nackte Christuskind, den Stieglitz, Bote des Kreuzestodes Christi haltend, blickt mit ernster Miene in Richtung Betrachter, doch

ist der Blick nach innen gekehrt und nachdenklich. Von der Jungfrau Maria ist nur der Kopf zu sehen, während sich der Körper im dunklen Nichts verliert. Das schöne Gesicht der jungen Mutter ist leicht vornüber geneigt, die Lider gesenkt. Stille Trauer über das Schicksal, das ihrem Sohn bevorsteht, mag die Ursache dafür sein. Dagegen fungiert Joseph mit Halbglatze und geröteter Nase als Kontrastfigur. Nicht nur in der Art der Darstellung, sondern auch räumlich weiter unten angeordnet, leitet er zum realen Betrachter über, der geneigt sein mag, so demütig wie Joseph das Jesulein zu verehren.

Thiem weist in ihrem Aufsatz über den Zeichner Lorenzo darauf hin, dass im Prado eine *Kreidezeichnung mit dem Kopf der Jungfrau* und Teilen der Drapperie aufbewahrt wird, die wahrscheinlich nach Giambattistas Gemälde „Madonna mit dem Stieglitz“ aus der Washingtoner *National Gallery of Art* angefertigt worden ist.⁵¹² Das erklärt auch die große Ähnlichkeit, die beide Gemälde miteinander haben. Technik, Papier und Provenienz der Zeichnung Lorenzos untermauern die Datierung des Gemäldes des Vaters in der spanischen Ära.⁵¹³ Von den Kritikern bislang unbemerkt geblieben ist die Tatsache, dass genau das Kind ausgespart worden ist; ein typisches

⁵⁰⁸ Studien zum Kopf der Hl. Agathe, um 1755 im Berliner Kupferstichkabinett, KdZ 13650 (Inv.nr. 144-1929) und KdZ 24626 (Inv.nr. 36-55 N), H.- T. Schulze Altcapenberg, Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) und sein Atelier. Zeichnungen & Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett, S. 56 f. Nr. 36 und 37 Abb. S. 56 und S. 37; Ölbild mit dem „Matyrium der Heiligen Agathe“ (Inv.nr. 459) in der Gemäldegalerie Berlin

⁵⁰⁹ Mena Marqués 1990 S. 143 f. Abb. 277; Ausst.kat. Madrid 1999 S. 170 Abb. 40

⁵¹⁰ Sánchez Cantón 1925, S. 230

⁵¹¹ Precerutti-Garberi 1967, S. 56 Abb. 19 Standort unbekannt, ehemals Barcelona, Sammlung G. Dereppe

⁵¹² Thiem 1994, S. 340 f. Zeichnung S. 347 Abb. 41, S. 348 Kat.nr. 21 Madrid, Prado, Königl. Sammlung, Inv.nr. F.A.707 rote und weiße Kreide auf blauem Papier, 31 × 24 cm; Madrid 1999 S. 169 Abb. 39. Der Autor des Katalogs, Pieter Roelofs, bestätigt die Zuschreibung der Zeichnung an Lorenzo. Knox 1980, Bd. 1, S. 232 hatte sich Giambattista und Mena Marqués 1990, S. 142 Abb. 274 Giandomenico zugeordnet.

⁵¹³ Pallucchini/ Piovene 1968, S. 134 f. Nr. 298 m. Abb. Die Autorin beruft sich bei ihrer Datierung 1767-70 auf Morassi 1962, S. 36; Gemin/ Pedrocco 1995, S. 255 Nr. 484, Lw, 62 × 49,5 cm, vormals New York, Sammlung Seligmann

Merkmal einer Nachzeichnung. Die Hand, die auf dem Gemälde das Jesusknäblein abstützt, lässt Lorenzo beim Nachzeichnen weg. Ich halte es für möglich, dass der junge Künstler, wenn er in dem bereits erwähnten Dokument 2362 Realen für eine Jungfrau Maria abrechnet, die er im Spätjahr 1772 fertiggestellt hatte sich auf das Bild mit der Heiligen Familie in der ehemaligen Dereppe-Sammlung bezieht. Diese Ungenauigkeit in der Bezeichnung des Sujets rührt vielleicht daher, dass sein künstlerischer Ausgangspunkt die Madonna seines Vaters war.

1773 führt Lorenzo eine noch größere Darstellung aus dem Leben Christi für 3331 Realen an.⁵¹⁴ Ob es sich dabei um das Pastell *Christus und die Ehebrecherin*, 59,5 mal 71 Zentimeter in einer Londoner Privatsammlung handelt, ist fragwürdig weil das Werk wahrscheinlich unvollendet (oder stark beschädigt) ist. In der Madrider Ausstellung Ende des Jahres 1999 wurde es zum ersten Mal der Öffentlichkeit gezeigt.⁵¹⁵ Der Hintergrund ist ähnlich aufgebaut wie beim *Ecce Homo*. Christus in rotem Gewand und blauem Umhang wird von einer jungen blonden Frau in weißem Kleid begleitet. Der Mann links im Bild, der im Profil geben ist und die beiden Kinder vor ihm sind schon recht vollständig ausgeführt. Er erinnert an die Philosophenköpfe. Die Figur mit einem dicken Buch, die vorne rechts aus dem Bild tritt ist dagegen kaum auszumachen. Vielleicht spielt das Buch auf die Pharisäer an, von denen in der Bibel, Johannes 8, die Rede ist und die sich auf das mosaische Gesetz berufen wonach die Frau zu steinigen wäre. Diese Stelle im Bild erscheint auch kompositorisch nicht schlüssig. Eine Menschenmenge hinterfängt die Szene. Dadurch, dass sich der Maler nicht an die ikonographische Bildtradition hält,⁵¹⁶ kommt es für den Betrachter leicht zu Missverständnissen. Durch die Beigabe der Kinder kann man schnell zu der Interpretation kommen, dass links der Vater mit den gemeinsamen Nachkommen gezeigt wird und ist eher geneigt mit den Zurückgelassenen Mitleid zu haben als mit der „herzlosen“ Mutter die von Christus in Schutz genommen wird. War das der Grund für den Abbruch der Fertigstellung?

Anhand der beiden unfertigen Pastelle Lorenzos (das andere mit der Figur des Bäckers wird noch behandelt) lassen sich Aufschlüsse über die Erstellung derselben gewinnen. Die Gestalten auf vorderster Ebene wurden zeichnerisch durchgestaltet – nach hinten hin verliert sich das. Die farbliche Grundkomposition wurde ebenfalls angelegt. Der letzte, hier fehlende Schritt bestand im Aufsetzen von Glanzlichtern und dem Aufbringen der intensiven Farbpigmente.

Eine 21 mal 19 Zentimeter große Studie auf grauem Papier zeigt einen bärtigen Mönch in Extase.⁵¹⁷ (**Abbildung Nr. 3**) Erstaunlicherweise führt Mena Marqués in dem 1990 herausgegebenen Katalog des Prado mit italienischen Zeichnungen den *Kopf eines Mönches* (F.A. 706 auf ungleichmäßig ausgeschnittenem Papier, an der breitesten Stelle 213 × 195 mm messend, Rötrel mit Weißhöhlungen, auf graugrünem Papier, unten mit Bleistift „No. 94“ vermerkt und unter dieser Nummer 1857 im Museo del Prado inventarisiert) unter dem Namen Giandomenico Tiepolos auf, obwohl meines Erachtens alles für den jüngeren Bruder spricht. Die Materialien und der Provenienz aus den königlichen Sammlungen, sowie die gemeinsame Inventarisierung im Prado dieses Mönchskopfes mit den sechs folgenden bei Mena aufgeführten Zeichnungen Lorenzos sprechen dafür. Im Madrider Ausstellungskatalog wurde er denn auch in den Kanon der Lorenzo-Zeichnungen aufgenommen.⁵¹⁸

Sie ist von außerordentlicher Güte: Realistisch in der Abbildung der physiognomischen Erscheinung und zugleich der geistigen Verklärung, die sich in dem leicht geöffneten Mund und den wie

⁵¹⁴ Sánchez Cantón 1925, S. 230; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 128 Abb. 24

⁵¹⁵ Úbeda de los Cobos, Ausst.kat. Madrid 1999, S. 126, glaubt, dass es nicht vollendet worden ist; er möchte aber auch nicht ausschließen, dass es sich um spätere Schäden an dem sehr empfindlichen Pastell handeln könnte

⁵¹⁶ Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1990, Bd. 1, S. 579 ff

⁵¹⁷ F. Boix, F., *Exposición de dibujos originales de 1750 a 1860*, Madrid 1922, S. 139 Nr. 519

⁵¹⁸ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 171 Abb. 41. Die Zeichnung weist Spuren von rosa und schwarzer Wasserfarbe auf. Vielleicht ein Indiz dafür, dass sie im Atelier der Tiepolo verwendet wurde. Das dazugehörige Bild hat man noch nicht identifiziert, obwohl eine gewisse Ähnlichkeit mit Giambattistas „Heiligem Franziskus“ im Prado auszumachen ist.

eine Vision erblickenden nach oben gerichteten Augen des Mönchs spiegeln. Die Perfektion der Ausführung lässt eher auf einen *ricordo* denn auf einen *modello* schließen. Man darf annehmen, dass Lorenzo Tiepolo die ausdrucksstarken Gemälde eines Francisco Ribalta (1565 – 1628) oder eines José (Juseppe) de Ribera (1591 – 1652), die er in den Königsschlössern gesehen haben konnte, beeindruckt und beeinflusst haben.⁵¹⁹ Die Auswirkung der Inspiration der Venezianer durch die erstklassige spanische Malerei des Goldenen Zeitalters ist auch den späten Tafelbildern Giovanni Battistas deutlich anzusehen.⁵²⁰

Die anderen Zeichnungen, die sich entweder als Studie oder als Erinnerungszeichnung auf bestimmte Genrebilder beziehen, werden zusammen mit den jeweiligen Pastellen erwähnt. Alle in der spanischen Epoche entstandenen Zeichnungen die aus den *Colecciones Reales* in den *Museo del Prado* gelangten, sind mit rotem Stift und Weißhöhungen auf grüngrauem bis bläulichem Papier angefertigt worden. Damit sind die wichtigsten Motive des Malers aus seiner spanischen Zeit dort vertreten, nämlich Nahaufnahmen von Leuten aus dem Volk und bisweilen auch von Personen aus dem sakralen Bereich.⁵²¹

⁵¹⁹ Bereits in Venedig hatten die Tiepolo Zugang zu graphischen Meisterwerken. Der Gelehrte und Tiepolo-Biograph Antonio Maria Zanetti (1679-1767) besaß Blätter von Ribera (1591-1652), Salvator Rosa (1615-1673), Stefano della Bella (1610-1664), Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664) und anderen, Ausst.kat. Paris 1998/99, S. 279

⁵²⁰ Eine Studie hierzu würde sicher interessante Aufschlüsse ermöglichen. Die *Inmaculada Concepción* mit der Inv.nr. 363 im Prado von Giambattista wäre mit den Madonnen des Sevillaners Bartolomé Esteban Murillos (1618-1682) zu vergleichen. Auch die anderen in den letzten Lebensjahren entstandenen Ölbilder des Vaters, wie beispielsweise die verschiedenen „Flucht nach Ägypten“-Bilder haben in ihrer Kargheit der Landschaft und der Menschen etwas „Spanisches“, was in einer größer angelegten Arbeit genauer zu untersuchen wäre.

⁵²¹ Boix 1922, S. 139 Nr. 521 und 520, letztere mit Foto

8 Die Genrebilder mit volkstümlichen Typen

Von den folkloristischen Typenporträts haben sich noch 12 in spanischem Staatsbesitz erhalten. Sie hängen heute im *Palacio Real* zu Madrid⁵²² und in der *Casita del Príncipe* von El Pardo. Ursprünglich gehörten mehr als doppelt so viele den Königlichen Sammlungen an, was im Einzelnen noch darzulegen ist. Darüber hinaus gab es einen privaten Markt für diese Art von Malerei. Entstanden von 1770 bis 1775 dürften sie das Hauptbetätigungsfeld Lorenzo Tiepolos in jenen Jahren abgegeben haben.

Die kunstgeschichtliche Bedeutung dieser Arbeiten steckt hauptsächlich im Ausdruck dieser Bilder, hervorgerufen durch den Einsatz subtiler Mittel wie Augen- und Körpersprache, was dann Goya erfolgreich aufgriff und modifizierte in seinen in die heimische Landschaft versetzten Teppichkartons, in denen außerdem noch die Symbolik der niederländischen Malerei sowie die erotische Stimmung der galanten Feste eines Watteau hineinspielen.

8.1 Auswertung der Rechnung Lorenzos über die zwischen 1770 und 1773 für den Spanischen Hof gelieferten Pastelle (Dokument I)

In der autographen Abrechnung des Künstlers handelt es sich leider nicht um eine exakte Beschreibungen seiner Bilder. Trotzdem sollen die vagen Angaben so weit wie möglich ausgewertet werden. Das ganze Dokument ist als Kopie vom Original aus der Akte *Personal de Empleados, Tiepolo, Lorenzo* 1028/36 im Palastarchiv als **Anlage 6** nachzulesen. Dieses bislang unveröffentlichte Dokument gibt Auskunft darüber, dass Lorenzo in den Jahren 1770 bis 1774 kontinuierlich jährlich zwischen zwei und fünf Pastellbilder für den spanischen König geliefert hat. Interessant ist auch, dass die Bilder in aller Regel paarweise aufgeführt werden. Man könnte also versuchen, aus dem vorhandenen Bildbestand wieder Paare zu bilden. Unter der Jahresangabe 1770 befinden sich zwei nicht näher charakterisierte Pastelle zu 3240 Realen, 1771 zwei, je mit einer Halbfigur Versehene, zu 1836 und noch im selben Jahr führt er ein nicht weiter spezifiziertes Paar für 3574 Realen auf. Ein Jahr darauf folgte wieder ein 3164 teures Bildpaar, das, gemessen an seiner mittleren Preiskategorie zu den „normalen“ Pastellen gezählt werden muss, die in der Regel eine mehrköpfige Schar bunten Volks wiedergeben. 1773 schließlich gibt er an, ein Bild in Aranjuez abgegeben zu haben. Dabei muss es sich um ein kleines Werk gehandelt haben, weil er für das Bild zusammen mit noch einem anderen nur 2130 Realen gefordert hat.

⁵²² Ich möchte mich ganz herzlich bei der Restauratorin Esperanza Rodríguez Arana vom *Patrimonio Nacional* bedanken, die mir die Pastelle im Königspalast gezeigt hat.



Abbildung 49: „Die Apfelsinenverkäuferin, 54,5 × 46,5 cm, Madrid, Patrimonio Nacional (Inv.nr. 10006798), 1772

Genauere Ausführungen macht der Künstler selbst in den von mir gesichteten Dokumenten nur zu einem Gemälde: dem mit einer maskierten Halbfigur, das er im Sommer des Jahres 1772 abgeliefert hat. Das heute im Besitz des *Patrimonio Nacional* befindliche Stück, das der Künstler selbst mit 1926 Realen als das teuerste Bild auswies, ist 58 mal 49 Zentimeter groß und wird *Die Orangenverkäuferin* (*La Naranjera*) genannt, weil die maskierte Schöne eine Orange in ihrer Linken hält.⁵²³ Wegen der Spezifizierung, die der Maler selbst in seiner Abrechnung vornimmt, lässt sich hier das Schriftstück dem Bild mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit zuordnen. Bei den anderen Posten ist dies schwieriger und Verbindungslinien zwischen dem Rechnungsstellungsdokument und den entsprechenden Pastellen können nur unter Vorbehalt gezogen werden.

Zusammen mit anderen Bildern dieser Serie war die Apfelsinenhändlerin 1922 in Madrid ausgestellt worden unter des Bruders Namen.⁵²⁴ August L. Mayer hat 1925 als erster den Namen Lorenzo Tiepolo erwähnt.⁵²⁵

Die letzte Rechnungsaufstellung aus dieser Liste für zwei weitere Standardgemälde soll exemplarischen für die eben genannten ganz zitiert werden.

En dho [dicho] año

A la venida de S.n Lorenzo, dos quadros medianos apastilla, de costas

Carmin tres onzas	R. 900	
Azul ultramarino dos onzas	1200	
Mas colores de Venecia, Francia, y Madrid	300	
Engrediente	262	
Papeles, Lienzos, colg.os, y tornillos	74	
Dos marcos, y dorados	240	
Dos Espejos de Venecia a 8 p.s cad.o	<u>240</u>	3216

Die Aufschlüsselung der Mengen an einzelnen Farben, besonders von Karminrot und Ultramarinblau hilft nicht sehr viel weiter, da die Angaben sich sehr ähneln: Oft wurden um die zwei Unzen von beiden Farben verwendet. Unterschiede bestehen in Nuancen. Eine deutliche Ausnahme bildet die „Halbfigur mit Maske“, für die drei Unzen Rot und nur eine halbe Unze Blau verwendet wurde. In der Tat trägt die „Orangenverkäuferin“ ein lachsfarbenes Kleid – wurde also viel rote Farbe verwendet; andererseits ist auch die Farbe Blau vertreten. Drei Pastelle mit sakralen Themen tauchen ebenfalls im Dokument auf. Da sie vermutlich nicht dieselbe Bestimmung wie die volkstümlichen Genrebilder hatten, kann auch nicht davon ausgegangen werden, dass alle anderen Malereien die in der Abrechnung aufgeführt werden einer Serie angehörten. Der hohe Anspruch des Künstlers zeigt sich nicht zuletzt darin, dass er seine Materialien aus verschiedenen Ländern bezog ohne die Mehrkosten zu scheuen. Dass er sich nur das Beste aus Italien, Frankreich und Spanien besorgte wurde ihm später von den Madrider Beamten vorgeworfen, denen die Ausgaben

⁵²³ J.L. Morales y Marín/ J.M. Arnaiz *Los pintores de la Ilustración* Ausst.kat. Madrid 1988, Centro Cultural del Conde Duque, Madrid 1988, S. 200 f. Abb. 30; A.L. Mayer „Dipinti di Lorenzo Tiepolo“, in: *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, 4, 1925, S. 412-422, Abb. S. 415

⁵²⁴ Boix, 1922, Nr. 510. Dort werden die Maße des Bildes mit 54 cm Höhe und 46 cm Breite angegeben

⁵²⁵ Mayer 1925, S. 412-422

des Malers als zu teuer erschienen. Aus dieser und weiteren Quellen geht hervor, dass Lorenzo Tiepolo – wohl zum Schutz der empfindlichen Pigmente seine Pastelle immer mit Rahmen, (venezianischer) Glasscheibe und Bronzefahrgängern ablieferte.

Addiert man die Beträge für die drei sakralen Bilder mit den Preisen der 13 Genregemälde, ergibt sich die Summe von 27.435 Realen, die auch vom Maler in Rechnung gestellt worden ist. Zusammengefasst lassen sich folgende Informationen aus der Liste ziehen: Im Laufe der vier Jahre von 1770 bis 1773 hat Lorenzo dreimal zwei mittelgroße (ca. 60 × 50 cm) Pastellbilder gemalt und ein etwas teureres Paar, das man eventuell zu der soeben genannten Gruppe zählen könnte. Somit hätte man acht größere Pastelle – zusammen mit der Maskierten neun - gegenüber 10 größeren Bildern dieser Art im Besitz des *Patrimonio Nacional* die theoretisch einander zugeordnet werden könnten. Außerdem führt der Maler vier wesentlich billigere Werke an, die kleiner oder weniger aufwendig gewesen sein müssen. Denen steht nur ein kleineres, nämlich das Majopaar in der Königlichen Sammlung gegenüber.



Abbildung 50: Der Gitarrenspieler, 55 × 46,5 cm, Madrid, Patrimonio Nacional (Inv.nr. 10006797)

Da die Aufstellung des Malers alleine nicht ausreicht um eine vernünftige Zuordnung der Bilder zu Dokument I zu erlangen, werden ergänzend zwei weitere wichtige Dokumente angeführt. Bei der Auswertung werden alle drei Quellen berücksichtigt. Betrachtet man den Beleg Lorenzos und zwei 20 beziehungsweise 40 Jahre später aufgestellte Inventare, ergibt sich, dass es sich sehr viel komplizierter verhält. Es müssen nämlich noch Gemälde Lorenzos aus dem Prado und aus Privatsammlungen herangezogen werden, neben den Exemplaren des *Patrimonio Real* in den Schlössern. Eine komplette Rekonstruktion der Bildserien und ihre Datierung der ehemals für den König bestimmten volkstümlichen Pastellbilder von Lorenzo Tiepolo ist bislang noch nicht gelungen. Mit Hilfe der Auswertung der drei Quellen wird eine Gliederung versucht. Dabei kann es sich nur um eine hypothetische Zuordnung handeln.

Bevor ich in den Kommentaren zu den im weiteren Verlauf des Textes angeführten Dokumenten meine Entscheidungen erkläre, möchte ich vorab bei der Wiedergabe derselben kursiv und in eckigen Klammern die Bildvorschläge gleich hinzufügen, weil dieses Vorgehen der größeren Übersichtlichkeit in dieser sehr verworrenen Materie dient. Eine Tabelle weiter hinten soll außerdem für Klarheit sorgen.

8.2 Das Inventar aus dem Jahr 1794 (Dokument II)

Da die von Francisco Goya, Francisco Bayeu und Jacinto Gómez vorgenommene Aufstellung des Königlichen Bilderbesitzes, die nach dem Tode von Carlos III zusammengestellt worden ist, eine sinnvolle Ergänzung zur Abrechnung des Venezianers darstellt, sollen die Angaben zu den Werken Lorenzo Tiepolos an dieser Stelle ganz wiedergegeben werden:



Abbildung 51: „Büste eines Türken“, Pastell, 56 × 48 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3024), 1771

Cinco pinturas de tres cuartas escarsas de alto, y mas de media vara de ancho: Los dos retratos, y los demas varias figuras de medio cuerpo, hechas al pastel por un hijo de Tiepolo: todos...3.000 rs. [*Die beiden Orientalenbüsten im Prado und die Orangenverkäuferin, der Gitarrenspieler und der Kavalleriesoldat mit Frauen aus der Sammlung des Patrimonios, alle ca. 55 × 46-48 cm messend*] Otras seis de tres cuartas de largo, y dos tercias de alto: medias figuras de toda clase de gente, tambien al pastel y de la misma mano...4.800 rs. [*Bäuerin mit Kind und zwei Soldaten; Vogelbeerenverkäuferin; Limonadenverkäufer; Honigverkäuferin; Frau mit Kreuzkette und zwei Majos*⁵²⁶ (alle in der Sammlung des Patrimonio); ein Backwarenverkäufer (unvollendet), Privatsammlung, Provenienz unbekannt.⁵²⁷ Die Bilder messen 53-54 × 65,5-67 cm. Otras seis de tres

cuartas de largo y mas de media vara de alto: de la misma especie de los antecedentes y Autor, las seis 3.600 reales. [*Der Blinde; Majo und Frauen mit chinesisem Fächer, Menschengruppe mit Stock (alle drei aus der Sammlung des Patrimonios); ein Majo mit Hut in der Hand, Rose am Revers und zwei Frauen (Privatsammlung, ungeklärte Provenienz)*;⁵²⁸ zwei sind unbekannt (vielleicht handelt es sich um die Traubenverkäuferin und den weineinschenkenden Soldaten, beide in Privatsammlungen).⁵²⁹ Alle messen ca. 47-48,5 × 61-62 cm] Dos mas de media vara de largo y media de ancho, como los anteriores,...del dicho Autor ... 2.000 reales [*Majo mit Schwert und Maja (Patrimonio), 49 × 36,5 cm; Spargelverkäuferin (Privatsammlung mit ungeklärter Provenienz), 46,5 × 38 cm.*⁵³⁰]

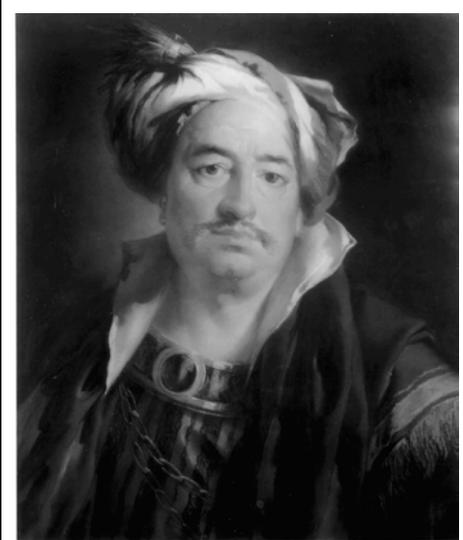


Abbildung 52: „Büste eines Orientalen“, Pastell, 55,2 × 47,2 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3025), 1771

8.3 Die Bestandsaufnahme von 1814 (Dokument III)

Als drittes, bisher noch nicht veröffentlichtes Dokument, soll zusätzlich zu der Rechnungsaufstellung des Künstlers von 1774 und dem Inventar von 1794 außerdem das Inventar von 1814 in seinem Wortlaut wiedergegeben werden. Der Name des Autors der angeführten Werke wird zwar verschwiegen, aber aus den Bildbeschreibungen geht eindeutig hervor, dass es um die fraglichen Stücke geht. In der Sektion *Administración 38* des *Archivo General de Palacio* heißt es in der Generalbestandsaufnahme der Gemälde des Madrider Königspalastes:

⁵²⁶ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 74 Abb. 34. Exakte Maße: 54 × 66,5 cm, Inv.nr. 10006790

⁵²⁷ Urrea 1988, S. 240 Abb. 259; Ausst.kat. Madrid 1999 S. 125 Abb. 23. Dort zum ersten Mal ausgestellt

⁵²⁸ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 117; Urrea 1988, S. 239 Abb. 258 *Tipi madrileni*, Madrid, Palazzo San Mauro (dort auch Wein einschenkender Soldat und Majo als Rückenfigur und andere, ebenda, S. 238 Abb. 257. Wie ich noch darlegen werde, stammt auch das letztgenannte Werk aus den Königlichen Sammlungen.

⁵²⁹ Ausst.kat. Madrid 1999 S. 64 Abb. 26 (Weineinschenkender) und S. 65 Abb. 27 (Trauben- und Äpfelverkäuferin)

⁵³⁰ Precerutti-Garberi 1967, S. 55

Pinturas que existen en las piezas de Entresuelo encima del Callejon de Tribuna Otro tres quartas de alto por dos tercias de ancho unas Majas enmascaradas con uno de Montera con una cesta y Naranjas - hecho al Pastel y con cristal.[Orangenverkäuferin, Inv.nr. 10006798]

Dos del mismo tamaño - una Señora con mantilla, una Mozita con Pañuelo bordado una muchacha con mantilla blanca y un Soldado y otras figuras, y el [Kavalleriesoldat mit Frau mit Mantille und anderen, Inv.nr. 10006795] 2. un hombre tocando la guitarra junto a una Mozita de Mantilla blanca, y otras figuras por detras. [Gitarrist, Inv.nr. 10006797]

Otro, tres quartas de alto por dos tercias de ancho un turco sin turbante con chaleco encarnado y manto azul.[Orientalenbüste, Prado Inv.nr. 3024]

Dos del mismo tamaño 1. con una Esparragera y el [Spargelverkäuferin, Privatsammlung]⁵³¹ 2. parece un Contrabandista con una Maja. [Majopaar, Inv.nr. 10006796]

Seis vara de largo por tres quartas de alto. El 1. un Majo con el Sombrero en la mano y cofia color de caña y dos Majas la una con cofia azul y la otra con mantilla negra y el [Majo mit Hut in der Hand und zwei Frauen, Privatsammlung]⁵³² 2. dos con montera uno con un palo y dos mugeres con Pañuelos en la caveza, el [Mann mit Stock und viele andere Inv.nr. 10006794] 3. un ciego con capa parda una lugareña con perdices y un conejo, un Soldado y un caballero con capa de Grana. [Blinder, Inv.nr. 10006792] 4. con figuras las cinco Mugeres y un hombre con Montera. [Mann mit Mütze, Frau mit chinesisem Fächer und andere Frauen, Inv.nr. 10006793] 5. Una revendedora vendiendo ubas, Dos Soldados Walones y otras mugeres,[Trauben- und Apfelverkäuferin mit Soldaten und weiteren Personen, Privatsammlung]⁵³³ 6. un Majo de Espaldas un Soldado echando vino en un vaso y varias Mugeres.[Wein einschenkender Soldat und andere, Privatsammlung]⁵³⁴



Abbildung 53: „Kavalleriesoldat, Frau mit Mantille und andere“, Madrid, P. N. (Inv.nr. 10006795)

8.4 Die Genrebilder im Einzelnen

Eine große Schwierigkeit stellt die Titelfindung dar. In der Sekundärliteratur finden sich nur sehr ungenaue Bezeichnungen, wie beispielsweise „Populäre Typen“ (*Tipos populares*); ein Begriff, der auf jedwedem Genrebild Lorenzos passen würde. Es ist nicht allein die Schuld der Kunsthistoriker, sondern die Schwierigkeit liegt in den Gemälden selbst, die keine erkennbare Handlung darlegen, die den Titel des Bildes bestimmen ließen. Außerdem gibt es oftmals nicht nur eine Hauptfigur sondern zwei oder mehr, so dass auch da keine namensgebende Person für das Kunstwerk auszumachen ist. Der besseren Handhabbarkeit und Übersichtlichkeit wegen habe ich die Genrebilder nach einem markanten Hauptgegenstand oder einer auffälligen Hauptakteurin/ einem Hauptakteur benannt. Immer alle Personen in der Bildüberschrift anzuführen würde bisweilen zu langen Texten von vager Aussagekraft führen. Es handelt sich dabei um Hilfstitel die dazu dienen die einzelnen

⁵³¹ Ausst.kat. Madrid 1999 S. 120 Abb. 18, bislang Provenienz unbekannt; Urrea 1988, S. 237

⁵³² Ausst.kat. Madrid 1999, S. 117 Abb. 15, 48,5 × 62,2 cm, Provenienz als unbekannt verzeichnet; Urrea 1988, S. 239 Abb. 258

⁵³³ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 65 Abb. 27

⁵³⁴ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 64 Abb. 26

Arbeiten voneinander zu unterscheiden.⁵³⁵ Dem Maler selbst waren die Namen offensichtlich nicht wichtig, sonst hätte er sie in Dokument I nennen können. Es wird der Versuch unternommen, den Schriftquellen die entsprechenden Kunstwerke gegenüberzustellen. Gruppenzugehörigkeiten sollen nach Möglichkeit rekonstruiert und Aufschlüsse bezüglich der Datierung gewonnen werden.

8.4.1 Ein Bildpaar

Im Besitz des *Patrimonio Nacional* ist nur ein kleineres Exemplar vorhanden, nämlich eine weibliche neben einer männlichen Halbfigur in volkstümlicher Kleidung: **Majopaar** (Inv.nr. 10006796) (*Pareja de majos*⁵³⁶, *Tipos populares*⁵³⁷, *Majo con espada y mujer joven*⁵³⁸) (49 × 36,5 cm).⁵³⁹ Ein mit einem braunen Cape und nach oben spitz zulaufendem Hut ausstaffierter junger Mann steht mit dem Rücken zum Betrachter und schaut sich über die linke Schulter zum Rezipienten um. Der Griff seines Dolches hebt sich vor der weißen Kleidung des noch sehr jungen Mädchens neben ihm ab, das uns frontal in die Augen schaut.

Der Maler könnte sich in seiner Abrechnung (I) auf dieses Bild beziehen, als eines der beiden im Jahre 1773 Gefertigten „*En Aranjuez un quadro, y a la venida en Madrid, otro*“, zusammen für 2130 Realen. Wie bereits erwähnt, führt der Maler in dem zitierten Dokument I vier „billigere“ Stücke an: die beiden Orientalenköpfe und die beiden Bilder aus dem Jahre 1773 zu 2130 Realen.



Abbildung 54: „Das Majopaar“, 49 × 36,5 cm, Madrid, Patrimonio Nacional (Inv.nr. 10006796)



Abbildung 55: „Die Spargelverkäuferin“, 46,5 × 38 cm, Privatsammlung

Im Inventar von 1814 (III) heißt es „*parece un contrabandista con una Maja*“. Dort wird wegen des identischen Formats noch die **Spargelverkäuferin** (*Esparragera, Vendedora de espárragos con soldado*⁵⁴⁰) (46,5 × 38 cm, Privatsammlung; Provenienz unbekannt) genannt. Hierbei wird es sich um das zweifigurige hochrechteckige Bild, das eine Frau mit einem schwarzen, um Kopf und Hals geschlungenen Tuch zeigt und ein Bündel Spargel im Arm hält handeln, das sich in einer Madrider Privatsammlung befindet. Bezeichnenderweise ist die Provenienz des Stücks unbekannt – ein Phänomen das auf alle Pastelle Lorenzo Tiepolos zutrifft, die hier aus Privatsammlungen hinzugezogen werden um den ehemals kompletten Bestand des Königshauses zu rekonstruieren.⁵⁴¹

Der Blick der Spargelverkäuferin wendet sich dem Betrachter zu, während er, ihr über die Schulter schauend, den Ihren zu erheischen sucht. Beide Arbeiten zeigen ein Paar das den gesamten Bildraum ausfüllt. Die Farbe im Hintergrund changiert wieder zwischen Umbra und Blaugrün. In beiden Fällen sind sich die Frauen und Männer sehr nah und es fehlt auch nicht an anspielungsreicher Symbolik wie dem Schwertknauf, dem aufgeklappten Fächer oder den Spargeln. Der zwischengeschlechtlichen Annäherung widerspricht eine Distanz die sich

⁵³⁵ Der von mir gewählte Bildtitel erscheint fett und kursiv gedruckt

⁵³⁶ Boix 1922, S. 139 Nr. 513

⁵³⁷ Titel des Eigentümers (Patrimonio Nacional)

⁵³⁸ Titel von Úbeda im Ausst.kat. Madrid 1999, S. 103 Abb. 52

⁵³⁹ Mayer 1925, Abb. S. 414

⁵⁴⁰ Urrea 1988, S. 237 Abb. 256; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 120 Abb. 18

⁵⁴¹ Precerutti-Garberi 1967, S. 55; Urrea, S. 237 Abb. 256; Ausst.kat. Madrid 1999

daraus ergibt, dass sich die Blicke der Protagonisten nicht treffen. Auch die uneinheitliche Kostümierung der Protagonisten irritiert den Betrachter. Man bekommt den Eindruck einer Momentaufnahme während einer künstlichen Inszenierung. „*Dos mas de media vara de largo y media de ancho, como los anteriores,...del dicho Autor...2.000 reales*“ heißt es in Dokument II. Auch wenn die Bewertung mit 2.000 Realen im Vergleich zu den anderen Bildern etwas üppig ausfällt, so entspricht doch die Maßangabe dem vorgestellten Bildpaar.

Die beiden Stücke wären dann im Jahre 1773 als Bildpaar von Lorenzo Tiepolo im Auftrag des Königs entstanden. Das eine hat er vermutlich direkt in Aranjuez abgeliefert, wo sich der Hof im Frühjahr aufzuhalten pflegte, während er das andere in Madrid übergeben hat. Das kann im Sommer oder im Dezember gewesen sein.⁵⁴²

8.4.2 Serie A

Das Schriftstück I erwähnt als günstigste Arbeiten zwei Werke zusammen für 1836 Realen aus dem Jahre 1771 mit nur einer Halbfigur im Bildzentrum, wie der Autor selber hinzufügt. Dabei könnte es sich sehr wohl um die beiden Männerbildnisse im *Museo Nacional del Prado* (Inv.nr. 3025 „**Büste eines Orientalen**“/Männliche Halbfigur mit Turban (*Busto de oriental*) und Nr. 3024 „**Büste eines Türken**“/Männliche Halbfigur (*Busto de turco*)⁵⁴³ handeln, die aus den Königlichen Sammlungen dorthin gelangt sind. Was ihre Qualität anbelangt gehören sie zu dem Besten was Lorenzo Tiepolo geschaffen hat. Die Spiegelungen in den grauen Augen des „Orientalen“ sich faszinierend. Ihre unmittelbare Nähe und die plastische Durchgestaltung der Gesichter lassen sie für den Betrachter fast „fotorealistisch“ erscheinen.⁵⁴⁴ Die Bildnisse im Stile Rembrandts im *Museo del Prado* erinnern an die Serie der Philosophenköpfe, von denen schon die Rede war. Die beiden Büsten gaben offensichtlich einen modischen Bestandteil der folkloristischen Bilderkette ab. Von Lorenzo werden sie in der Rechnung zusammen mit den übrigen Pastellen genannt: „*Ala venida de Aranjuez dos quadros de una media figura hechos a Pastellas ... 1836*“. Allerdings waren hier keine Hände oder weitere Köpfe zu malen wie in den anderen (aufwendigeren) Pastellen dieser Art was den Maler dazu veranlasst haben mag, die beiden männlichen Halbfiguren billiger zu verkaufen.

Im Inventar von 1794 werden sie unter der Bezeichnung „Bildnisse“ in einer Gruppe mit etwa gleich großen Genrebildern genannt und preislich gleichgestellt. Mit den Größen 55,2 mal 47,2 und 56 mal 48 Zentimetern reihen sie sich in die Kategorie der Apfelsinenverkäuferin, des Gitarristen und des Kavalleriesoldaten ein. Alles spricht dafür, dass es sich bei diesen fünf Bildern um eine Serie gehandelt hat.

In Dokument II werden fünf Bilder mit gleichen Maßen ohne preisliche Differenzierung zusammengekommen. Ich halte dafür, dass es sich dort um die Genannten handelt, welche als Serie 1 bezeichnet werden sollen.

Zwanzig Jahre später hingen sie scheinbar nicht mehr zusammen in einem Raum, denn in Dokument III aus dem Jahr 1814 ist von drei Bildern die Rede, der Orangenverkäuferin, dem Kavalleriesoldat und darunter „*un turco sin turbante con chaleco encarnado y manto azul*“, eine Beschreibung die genau auf das Pradobild mit der Inventarisierungsnummer 3024 zutrifft.⁵⁴⁵ Der Orientale mit Turban wird nicht aufgeführt, muss sich aber noch im Palast befunden haben, denn bei der

⁵⁴² Zur Rotation des Hofes und dem Wechsel der *Reales Sitios*, Julián Gállego, im Ausst.kat. *Carlos III y la Ilustración* Madrid/ Barcelona 1988/89, Bd. 1, S. 58

⁵⁴³ Precerutti-Garberi 1967, S. 55 Abb. 16 u. 17; Prado Nr. 3024 u. 3025; Ausst.kat. Madrid 1999 Abb. S. 144 u. S. 145

⁵⁴⁴ Ich möchte Andrés Úbeda de los Cobos dafür Dank sagen, dass er es mir ermöglicht hat die empfindlichen Arbeiten im Depot des *Museo Nacional del Prado* zu betrachten.

⁵⁴⁵ Urrea 1988, S. 248 erwähnt ein Dokument, in dem drei Bilder mit „una mezza figura“ aus dem Zeitraum 1771 bis 1773 erwähnt werden. Dokument III sagt aus, dass die Bilder damals im Zwischenstockwerk in einem Flur über der Empore hingen.

Generalinventur der Königlichen Sammlung unter Ferdinand VII. vor der Überführung in den Prado werden beide aufgezählt: Nummer 29 „*Una cabeza de un Moro Tiepolo Pastel 700*“ und Nummer 33 „*Otra cabeza de estudio de un Moro con vigote y pelo cano Tiepolo Pastel 700*“⁵⁴⁶

Die Büsten wären laut Dokument I im Jahre 1771 entstanden. Beide zusammen will der Künstler im Sommer des Jahres abgeliefert haben.

In der 20 Jahre später entstandenen Aufstellung (II) werden die beiden Porträts zusammen mit drei Halbfigurenbildern einer Größe genannt. Das lässt darauf schließen, dass die Einzelbildnisse doch Teil der Serie gewesen sind, was ja bereits der Kontext in dem sie in der Rechnung (I) erscheinen nahelegt. Es könnten dies die beiden Männerbüsten, heute im Prado die Orangenverkäuferin (Inv.nr. 10006798) der Gitarrist (55 × 46,5 cm) (Inv.nr. 10006797) und das Bild „Soldat, Frau mit schwarzer Mantille, Frau mit Schultertuch, junges Mädchen und andere“ (55 × 45,5 cm) (Inv.nr. 10006795) gewesen sein. Das einheitliche Format lässt auf den Seriencharakter schließen.

Stimmen diese Zuordnungen, wofür die Zusammenschau der drei Dokumente spricht, dann muss daraus geschlossen werden, dass die Sammlung des *Patrimonio* nicht mehr vollständig ist, sondern die ursprünglich zusammengehörenden Werke in späterer Zeit zum Teil auf den Prado und Privatsammlungen verteilt worden sind.

Genauere Ausführungen macht der Künstler selbst in den von mir gesichteten Dokumenten nur zu einem Gemälde: dem mit einer maskierten Halbfigur, das er im Sommer des Jahres 1772 abgeliefert hat. Das heute im Besitz des *Patrimonio Nacional* (folgend P.N.) *Palacio Real* (Inv.nr. 10006798) befindliche Stück, das der Künstler selbst mit 1926 Realen als das teuerste Bild auswies, ist 58 × 49 Zentimeter groß und wird **Die Orangenverkäuferin**, *La Naranjera* genannt, weil die maskierte Schöne eine Orange in ihrer Linken hält.⁵⁴⁷ Wegen der Spezifizierung, die der Maler selbst in seiner Abrechnung vornimmt „*A la venida de Aranjuez un quadro con una media figura en Masquera ...*“, lässt sich hier das Schriftstück dem Bild mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit zuordnen. Bei den anderen Posten ist dies schwieriger und Verbindungslinien zwischen dem Rechnungsstellungsdokument und den entsprechenden Pastellen können nur unter Vorbehalt gezogen werden. Bei Dokument II dürfte man sie, den Maßen entsprechend, in der Fünfergruppe wiederfinden und III spricht von „maskierten Majas, einem Mann mit dem *Montera* – Hut und einem Korb voller Orangen“

Obwohl es sich hierbei nicht um das größte Pastell handelt und auf den anderen Werken außerdem mehr Figuren zu sehen sind, mag die hohe künstlerische Qualität und vielleicht auch die Beliebtheit dieser Figur zu der Auszeichnung durch den Autor selbst Anlass gegeben haben. Die schöne, modisch gekleidete Apfelsinenverkäuferin mit schwarzer Maske blickt den Betrachter direkt und kokett aus ihren großen braunen Augen an. An ihrem linken Arm ist ausschnitthaft der Weidenkorb mit Orangen zu sehen. Ihre linke Hand präsentiert demonstrativ eine Frucht. Dahinter im linken Bildmittelgrund ist ein kautziger Alter mit Schnurrbart und Hut zu erkennen, der etwas Komödiantenhaftes an sich hat. Rechts vorne im Bild ist ein junger Mann mit einem hohen Hut (*montera*) im Dreiviertelprofil gegeben. Zwei Hintergrundfiguren sind von den Hauptpersonen fast vollständig verdeckt. Scheinwerferartige Beleuchtung von links vorne rückt die Apfelsinenverkäuferin in den Mittelpunkt des Betrachterinteresses. Wie aus der bereits erwähnten Pigmentabrechnung des Malers hervorgeht, dominieren in diesem Bild die Rottöne. Ein Lachsrot findet sich in ihrer Jacke, dem Haartuch, der Schleife auf ihrem Kopf und ihren Lippen wieder; Orangetöne im Inkarnat der

⁵⁴⁶ Anes 1996. Außer diesen beiden werden noch die Bildnisse der Königskinder von Tiepolo aufgeführt die aber nur auf 460 bzw. 500 geschätzt wurden. Die Genrebilder werden nicht erwähnt. Vielleicht hingen sie in einem anderen Schloss.

⁵⁴⁷ Boix 1922, S. 139 Nr. 510; Mayer 1925, Abb. S. 415; Precerutti-Garberi 1967, S. 56 Abb. 18; Morales y Marín/Arnaiz, Ausst.kat. Madrid 1988, S. 200f. Abb. 30; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 112 Abb. 11

Männer und dem Obst. Das Weiß ihrer Bluse und ihres Schleiers, der Perlenkette und des Teints kontrastiert mit der schwarzen Larve.

Bei dem **Gitarrenspieler/** Gitarrenspieler und junge Frau mit Fächer, *Guitarrista y mujer joven*⁵⁴⁸ (55 × 46,5 cm, P.N., *Palacio Real*, Inv.nr. 10006797) der mit seinem Instrument frontal zum Betrachter ausgerichtet ist, handelt es sich vielleicht um das Gegenstück zur *Naranjera*, weil beide das gleiche Format besitzen (55 × 46,5 cm). Nicht ganz so nah an den Betrachter herangerückt wie jene, sind seine, das Instrument bedienenden Hände, deutlich zu sehen. Er trägt einen Hut der an den Seiten hochgeklappt ist und woran eine Schleife und ein Abzeichen geheftet ist. Seine großen Augen blicken direkt und durchdringend, die Nase ist fleischig, das Kinn unrasiert. Da ist kein Lächeln, das das Gegenüber außerhalb des Bildes freundlich stimmte. Am linken Bildrand steht eine ganz von einem duftig gemalten Schleier Umgebene. Das Weiß ihres Gewandes hebt sich deutlich vor seinem schwarzen Umhang ab. Sie präsentiert, damit teilweise die Gitarre ihres Begleiters verdeckend, das Motiv ihres aufgeschlagenen Fächers, den eine Landschaft mit Häusern schmückt.

Dasselbe Frauengesicht zeigt sich uns auf den Pastellen mit dem Limonadenverkäufer und der weiblichen Figur mit zwei Majos. Auch das große weiße Kopftuch ist noch auf anderen Bildern wiederzuentdecken, beispielsweise beim „Majopaar“. Da uns immer wieder die gleichen Gesichter begegnen, ist zu vermuten, dass der Künstler seine Angestellten oder Modelle mit bestimmten Gegenständen aus seinem Fundus versah um sie zu porträtieren.

Es ist ein drittes hochrechteckiges Werk erhalten **Kavalleriesoldat, Frau mit schwarzer Mantille, Maja und junges Mädchen**, *Militar de caballería y otras figuras*⁵⁴⁹ (55 × 45,5 cm, P.N., *Palacio Real*, Inv.nr. 10006795, 55 × 45,5 cm) in der Art der Orangenfeilbieterin und des Gitarristen, das in der Literatur bisher weniger Beachtung gefunden hat. Mit einer halb von hinten gesehenen Schönen aus dem Volk im rechten Bildrand – einem beliebten Kompositionsmuster bei diesen Genrestücken Lorenzos – wird die Szene nach vorne halb abgeschlossen, halb für den Betrachter geöffnet. Die elegante Dame am linken Bildrand, deren blasses Gesicht in eine schwarze Spitzenmantille gehüllt ist, dürfte die Hauptdarstellerin dieser Begegnung sein. Ihr beschienenes ebenmäßiges Gesicht mit den blauen Augen richtet sich auf die bereits erwähnte Maja. Ihr kastanienbraunes Haar ist zu einem Knoten zusammengefasst der den Blick auf einen schwarzen Schönheitsfleck auf ihrer linken Schläfe freigibt. Sehr kunstvoll schildert der Maler die feinen Stickereien ihres Schultertuchs. Zwischen beiden blickt ein Kavalleriesoldat mit Dreispitz scheinbar über alles hinweg. Ein von einem weißen Tuch umhülltes Mädchen, das wir auch in einigen anderen Bildern antreffen, schaut keck hervor.

Das Inventar von 1814 (Dokument III) fasst dieses Bild, die Orangenverkäuferin und den Gitarrenisten zu einer Gruppe zusammen. Die zwanzig Jahre ältere Aufstellung (II) zählt die beiden Männerbüsten im Prado dazu. Es werden dort die Bildtitel zwar nicht genannt, sondern die einheitlichen Formate der Halbfigurenbilder als gruppenbildendes Kriterium angenommen. Das lässt darauf schließen, dass die Einzelbildnisse Teil der ganzen Serie gewesen sind, was ja bereits der Kontext in dem sie in der Rechnung (I) erscheinen nahelegte. Die Serie A besteht also aus dem Porträt des „Orientalen“, des „Türken“, der Orangenverkäuferin, dem Gitarristen und dem Bild „Soldat, Frau mit schwarzer Mantille, Maja und junges Mädchen“.

Alle fünf Arbeiten der Serie sind von überwältigender Schönheit. Die dargestellten Personen sind noch näher am Betrachter dran als auf den übrigen Werken. Die Figuren in der vordersten Ebene bannen den Rezipienten förmlich mit ihren Blicken. Jedes Detail ihrer Kleidung und ihres Schmucks ist aufs Sorgfältigste wiedergegeben, wohingegen die Staffagefiguren im Hintergrund

⁵⁴⁸ Boix 1922, S. 139 Nr. 515 *Majo guitarrista*; Precerutti-Garberi 1967, S. 50 Abb. 10; Mayer 1925, Abb. S. 416; Thiem 1993, S. 147 Abb. 23, Ausst.kat. Madrid 1999, S. 111 Abb. 10

⁵⁴⁹ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 113 Abb. 12

farblich und in der Ausführung stark abfallen. Der Bildhintergrund ist monochrom umbrafarben bis bläulichgrünlich gestaltet.

Ausgehend von dem Seriencharakter dürfte sich auch die Datierung des „Gitarristen“ und des „Kavalleriesoldaten“ an den „Orientalenköpfen“ und der „Apfelsinenverkäuferin“ orientieren. Ich vermute, dass sich hinter dem Betrag von 3.574 Realen für zwei Bilder die der Künstler im Herbst des Jahres 1771 abgegeben hat (I) die beiden fraglichen Werke verbergen.⁵⁵⁰ Zum einen, weil sie zeitlich zwischen den anderen Dreien derselben Reihe liegen und zum anderen, weil der Betrag in die Nähe des Preises für die „Orangenhändlerin“ kommt. Somit handelt es sich bei den drei Pastellen um die wertvollsten Genrebilder - nach der Meinung ihres Schöpfers. Ein Urteil das auch heute noch Bestand hat. Ein Jahr nach dem Tod seines Vaters beweist sein Jüngster, dass er auf der Höhe seines Könnens angekommen war.

8.4.3 Serie C

Der vorhandene weitere Bildbestand lässt sich thematisch nicht auseinanderdividieren, denn die Szenen mit volkstümlichen Männern und Frauen sowie Straßenverkäufern setzt sich fort. Ergo bleibt nur die Möglichkeit auf Grund der Formate Zäsuren zu setzen. Es lassen sich der **Zitronenwasserverkäufer**⁵⁵¹ *Vendedor de aqua de limon*, P.N. Inv.nr. 10006791, (54 × 67) und die **Vogelbeerenverkäuferin** *La acerolera*⁵⁵², P.N. Inv.nr. 10006799, (53,5 × 65,5 cm) im *Palacio Real* in Madrid zusammenbringen, sowie die **Honigverkäuferin**, *La mielera*⁵⁵³, *Vendedora de miel*⁵⁵⁴, P.N. Inv.nr. 10006788, (53 × 66 cm), die **Bäuerin/Bäuerin mit Soldaten**, *Pasiega y soldados*⁵⁵⁵, P.N. Inv.nr. 10006789, (53 × 66,5 cm) und die **Maja mit Kreuzanhänger und zwei Majos**, P.N. Inv.nr. 10006790, (54 × 66,5 cm) zu einer weiteren Serie zusammenfassen. Der **Backwarenverkäufer**, Privatsammlung (53,5 × 65,5 cm) schließt das Ensemble ab.

Da das Bildthema nur unzureichend als gruppenbildender Maßstab geeignet ist, wie die heterogene Zusammenstellung von Serie A demonstriert und außerdem in den Dokumenten I und II das Sujet nicht präzisiert wird, muss die Bildgröße als der zuverlässigere Parameter bei der Bestimmung der Serien B und C herangezogen werden.

Die Bilder der Reihe C sollen kurz vorgestellt werden: **Die Honigverkäuferin**, *La mielera*⁵⁵⁶ (Maße: 53 × 66 cm, P.N. *Palacio Real* Inv.nr. 10006788) trägt zwei Körbe und wird von zwei Begleiterinnen flankiert. Sie blickt über die rechte Schulter. Einer der beiden *majos* denen sie sich zuwendet, hält einen Fächer hoch, der sich wie ein Windrädchen aufspannen lässt, - ein Gegenstand, der uns nur wenige Jahre später in einem Teppichkarton von Ramón Bayeu wiederbegegnet. Der Hintergrund ist azurblau, unterbrochen von hellgrauen Architekturelementen.



Abbildung 56: „Die Honigverkäuferin“, 53 × 66 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006788)

⁵⁵⁰ *A la venida de S.n Lorenzo* das heißt im Herbst, nachdem der Hof von aus *El Escorial* zurückgekehrt war.

⁵⁵¹ Boix 1922, S. 139 Nr. 512; Precerutti-Garberi 1967, S. 49 Abb. 8; Whistler 1994, S. 346 Abb. 56, Ausst.kat. Madrid 1999, S. 108 Abb. 7

⁵⁵² Boix 1922, S. 139 Abb. 508, Ausst.kat. Madrid 1999, S. 109 Abb. 8

⁵⁵³ Boix 1922, S. 139 Abb. 509, Mayer 1925, Abb. S. 417

⁵⁵⁴ Ausst.kat. Madrid 1999, S.107 Abb. 6

⁵⁵⁵ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 110 Abb. 9

⁵⁵⁶ Boix 1922, S. 139 Abb. 509, Mayer 1925, Abb. S. 417, Ausst.kat. Madrid 1999, S. 107 Abb. 6

Bäuerin und Soldaten, *Pasiega y soldados*⁵⁵⁷ (Maße: 53 × 66,5 cm, P.N., *Palacio Real* Inv.nr. 10006789) zeigt eine jungen Frau, angetan mit einer rustikalen braunen Jacke und einem dazu passenden Kopftuch, mit einem Kind auf dem Arm und einem geflochtenen Tragekorb auf dem Rücken. Die junge Mutter steht zwei Herren mit Dreispitz und Uniform gegenüber. Der Vordere schaut die Frau an, die wie das Kleinkind und sein Kamerad aus dem Bild heraus zum Betrachter blicken. Hier wird bewusst mit dem Kontrast der Königsdiener (am Dreispitz oder der Uniform zu erkennen) und den Vertretern verschiedener Berufszweige aus dem einfachen Volk gearbeitet. Das Gesicht der jungen Frau hat sich als exakt ausgeführte Zeichnung im Prado erhalten. Ob es sich dabei um ein *modello* oder ein *ricordo* handelt lässt sich nur schwer beurteilen.⁵⁵⁸



Abbildung 57: „Bäuerin und Soldaten“, 53 × 66,5 cm, Madrid, P.N.(Inv.nr. 10006789)

Die Honigverkäuferin und die junge Frau mit dem Kleinkind auf dem Arm fehlen in der Beschreibung von 1814 und sind keiner bestimmten Kategorie aus den beiden anderen Dokumenten eindeutig zuzuordnen.



Abbildung 58: „Zwei Majos und eine junge Frau mit Kreuzanhänger“, 54 × 66,5 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006790)

Etwas mehr Handlung bietet das Bild **Zwei Majos und eine junge Frau mit Kreuzanhänger**, *Dos majos y una moza*,⁵⁵⁹ (54 × 66,5 cm; P.N., *Palacio Real* Inv.nr. 10006790)

Was genau sich zugetragen hat zwischen der jungen Frau, die ihr blondes Haar zum größten Teil züchtig unter einem Tuch verbirgt und ihren Kreuzanhänger an einem schwarzen Band demonstrativ vor dem weißen Brusttuch zur Schau stellt und zugleich mit einem Arm ihren anderen Unterarm vor dem Bauch fasst (oder hält sie etwas Undefinierbares in der Hand ?) und den beiden schnittigen Männern zu ihrer Rechten, die sich energisch nach ihr umdrehen, wissen wir nicht. Den Mann im linken Vordergrund, auf den sich ihre Augen heften

zeichnet seine Kleidung deutlich als *majo* aus. Schwarzer Hut, Haarnetz, Hemd und weiter Mantel, sowie seine grimmige Mimik und die Gefahr die von seinem, unter dem Umhang verborgenen, aber eben am Knauf gerade noch sichtbaren Degen droht, kennzeichnen ihn als solchen. Der zweite Mann hinter ihm mit dem hohen Hut der Männer aus Aragonien verstärkt den Protagonisten durch die Verdoppelung der Person. Es könnte sich um eine Eifersuchtsszene handeln, wobei der Mann an der Unschuld der Frau zweifelt, die ihrerseits mittels solcher Symbole wie dem Kreuz und weißer hochgeschlossener Kleidung das Gegenteil zu beweisen trachtet. Das Bild kommt als Pendant zur „Bäuerin“ in Frage. Hier schließen die beiden Majos den Bildausschnitt an der linken

⁵⁵⁷ Aust.kat. Madrid 1999, S. 110 Abb. 9. Ich bevorzuge den Begriff *pasiega* was soviel heißt wie Wald- oder Landarbeiterin, den Úbeda im Ausst.kat. Madrid 1999, S. 72 f. einführt und mit einer Graphik (S. 73 Abb. 32) von Juan Cruz Cano y Olmedilla untermuert, gegenüber der bislang üblichen Bezeichnung der *nodriza* (= Amme).

⁵⁵⁸ Röteln und Weißhöhlungen, grünliches Papier, an den vier Ecken beschnitten und auf ein anderes Paper aufgeklebt. 19,4 × 16,1 cm, Prado Inv.nr. F.A. 705. Thiem 1994, S. 345 Abb. 39 u. S. 348 Kat.nr. 20. Die Autorin hält die Zeichnung für ein *ricordo*; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 172 Nr. 42 m. Abb.

⁵⁵⁹ Precerutti-Garberi 1967, S. 54 Abb. 14; Mayer 1925, Abb. S. 418; Thiem 1993, S. 147 Abb. 24, 50 × 70 cm; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 74 Abb. 34

Seite ab, indem sie ihre Köpfe brüsk nach links umwenden, während die Bäuerin in dem anderen Gemälde von links ins Bild schreitet und sich einer der Männer nach rechts wendet. Auch ist der Hintergrundton gleich.

Die Vogelbeerenverkäuferin,⁵⁶⁰ *Vendedora de acerolas*⁵⁶¹ (53,5 × 65,5 cm, P.N. *Palacio Real* Inv.nr. 10006799) heißt das vierte Pastell in dieser Reihe. Die Protagonistin ist eine Maja, ganz in ein weißes Schultertuch gehüllt mit gelb-roter, oben auf dem Kopf zusammengebundener Schleife, Ohren- und Halsschmuck und einem großen schwarzen Schönheitsfleck auf der linken Schläfe. Sie schaut den Betrachter direkt an. Ihr Weidenkorb enthält sorgfältig auf ein Tuch gelegte Vogelbeeren, die sie zum Verkauf anbietet. Rechts im Vordergrund schiebt sich ein Majo ins Bild. Das Muster seines weiten Mantels bei dem die Brauntöne dominieren wird akribisch genau wiedergegeben. Sein Haupt ziert ein schwarzer dreieckiger Hut unter dem ein feines golddurchwirktes Tuch sichtbar ist, das das Haar zusammenhält. Seine rechte etwas grobe und anatomisch zu groß und deplaziert wirkende Hand hält demonstrativ eine Zigarette. Das Grübchen seiner linken Wange lässt ein leichtes verschmitztes Lachen auf seinem abgewandten Gesicht erahnen. Links im Mittelgrund stehen zwei Soldaten der königlichen Garde. Der Vordere hat die Arme vor der Brust übereinandergeschlagen und schaut abwartend-skeptisch hinüber zu dem Majo. Die Hintergrundfärbung changiert wie bei der Honigverkäuferin zwischen Umbra und Blaugrün.



Abbildung 59: „Die Vogelbeerenverkäuferin“, 53,5 × 65,5 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006799)



Abbildung 60: „Der Zitronenwasserverkäufer“, 54 × 67 cm, Madrid, P. N. (Inv.nr. 10006791)

Der Zitronenwasserverkäufer, *Vendedor de agua de limón*⁵⁶² (54 × 67 cm; P.N., *Palacio Real* Inv.nr. 10006791) gehört von der Größenordnung her und dem thematischen Bezug in diese Rubrik der Straßenverkäufer.

Insgesamt fünf Personen werden vorgeführt und obwohl das Bild nach dem Getränkeverkäufer benannt ist, der rechts im Bild von hinten und im Halbprofil zu sehen ist, spielt wieder einmal eine Dame die Hauptrolle. Die Schöne, reich geschmückt mit weißem Schultertuch, schwarzem Spitzenkleid, blauem Kopftuch und Rose im Haar, schaut sich nach dem Händler um. In ihrer Rechten hält sie einen zusammengeklappten Fächer. Bedeutet sie ihm dadurch ihr Desinteresse? Der Majo

hinter ihr bietet ihr ein Glas voll Zitronenwasser an. Sie hat ihre Linke auf seinen linken Unterarm gelegt. Möglicherweise signalisiert sie damit Zurückhaltung ihm gegenüber. Das Paar ähnelt sehr dem von „Zwei Majos und Frau mit Kreuz“. Zwischen beiden schauen Teile des Kopfes einer älteren Frau hervor. Es könnte sich um eine Begleiterin oder auch Anstandsdame der jungen Frau handeln. Der Vordergrund der rechten Bildhälfte wird ganz von dem Fass eingenommen, das der Maler überaus naturgetreu wiedergegeben hat. Ein breiter Gurt läuft über die rechte Schulter des

⁵⁶⁰ Ich möchte mich bei Mario Mahlau bedanken, der mir bei der Identifizierung der Frucht geholfen hat.

⁵⁶¹ Boix 1922, S. 139 Nr. 508; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 109 Abb. 8

⁵⁶² Boix 1922, S. 139 Nr. 512 m. Abb.; Precerutti-Garberi 1967, S. 49 Abb. 8; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 108 Abb. 7

mit einem weißen Hemd und einer hellblau gemusterten Weste ausgestaffierten Verkäufers. In der Linken hält er ein Tablett mit leeren Gläsern, das sich in der Bildmitte befindet und von dem vorderen Bildrahmen halb beschnitten wird. Hinter ihm steht ein weiterer Majo der gerade im Begriff ist, ein Glas zu leeren. Die Szene wird von einem azurblauen Himmel hinterfangen.



Abbildung 61: „Der Backwarenverkäufer“, 53,5 × 65,5 cm, Privatsammlung

Als sechstes Werk aus dieser Reihe möchte ich das bei Urrea und Übeda⁵⁶³ mit *Tipos asturianos* betitelte Bild anführen, das ich lieber mit „Bäcker“ oder **Der Backwarenverkäufer** (53,5 × 65,5 cm; es befindet sich in einer Privatsammlung; die Provenienz ist ungeklärt)⁵⁶⁴ bezeichnen möchte. Es scheint unvollendet geblieben zu sein. Stärker als in den anderen Bildern, ist hier der Wohnraum wenigstens angedeutet. Eine Frau mit direktem Blick, stützt ihren, in ein helles Tuch gewickelten Kopf mit einer Hand ab. Das Modell ähnelt der Honigverkäuferin. Links neben ihr sieht man einen Tonkrug. Die drei Männer bilden in der rechten Bildhälfte eine eigene Gruppe. Der ganz vorne Stehende wendet sich den beiden anderen zu. Er trägt eine weiße Jacke und Haube und einen Korb mit Broten. Der Junge scheint die Backwaren im Straßenverkauf anzubieten.

Die Pastelle der Rechnung des Malers (I) zuordnen zu wollen, ist müßig. Mehrere Posten der in der Abrechnung nicht weiter spezifizierten Bildpaare aus den Jahren 1770, 1771, 1772 und 1773 ließen sich im Prinzip auf diese Bilder beziehen. Da wir wissen, dass Lorenzo noch nach der Rechnungslegung sechs Genrebilder für den Königshof erstellt hat, könnte es aber theoretisch auch der Fall sein, dass diese Werke gar nicht in Dokument I aufgeführt sind, weil sie nach 1774 entstanden sind. Dass Lorenzo noch danach Genrebilder für den Spanischen Hof angefertigt hat, ist erwiesen und wird noch *en détail* aufgezeigt werden.

Bezogen auf Dokument II dürften die Werke wegen ihrer Größe (sie sind um durchschnittlich sechs Zentimeter höher als die Bilder der Serie B und entsprechen somit der Angabe in II)⁵⁶⁵ der teureren Kategorie angehören. Dort ist von sechs Bildern á 800 Realen die Rede.

Bezogen auf Dokument II dürften die Werke wegen ihrer Größe (sie sind um durchschnittlich sechs Zentimeter höher als die Bilder der Serie B und entsprechen somit der Angabe in II)⁵⁶⁵ der teureren Kategorie angehören. Dort ist von sechs Bildern á 800 Realen die Rede.

8.4.3.1 Die letzten Pastelle

Dokumentarisch ist diese Serie C (so benannt weil ich sie für die Dritte und Letzte halte) am schlechtesten zu fassen, weil sie in der inhaltlichen Beschreibung wie sie das Dokument III vornimmt nicht vorkommt. Es kann in Betracht gezogen werden, dass die Tatsache, dass sie nicht im Inventar von 1814 (III) auftaucht als Hinweis darauf verstanden werden kann, dass es sich hier um die letzten sechs Bilder Lorenzo Tiepolos handelt, die für den Kronprinzen geschaffen wurden.

Da die nach dem Tode von Carlos III vorgenommene Aufstellung (II) 19 Bilder von Lorenzo und darüber hinaus auch noch andere ausweist als der autographe Beleg von 1774 (I), müssen in den Jahren 1774 und 1775 noch mehr Stücke dieser Art gefertigt worden sein, für die keine Rechnungsaufstellung existiert. Vorausgesetzt die soeben besprochenen Bilder sind die sechs für den Thronfolger gemalten, dann wären sie auf die Jahre 1774/ 1775 zu datieren. 1776, das Todesjahr von Lorenzo, darf aufgrund der schweren, sechs Monate andauernden Erkrankung von der seine Ehefrau berichtet, fast ganz ausgeklammert werden.

⁵⁶³ Urrea 1988, S. 249 Abb. 259; Ausst.kat. Madrid 1999 Abb. 125; 53,5 × 65,5 cm, von unbekannter Herkunft, heute in einer Privatsammlung.

⁵⁶⁴ Urrea 1988, S. 240 Abb. 259; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 125 Abb. 23

⁵⁶⁵ Genaueres zu den Maßen, siehe Tabelle weiter unten.

Wie gezeigt worden ist, ist auch die Sammlung des *Patrimonio* nicht mehr vollständig, was die Sache zusätzlich verkompliziert. Der Kronprinz hatte Lorenzo Tiepolo relativ kurz vor seinem Tod mit einer Serie von Pastellbildern beauftragt, die der Maler wie immer komplett mit Goldrahmen und unter Glas sowie mit Bronzeaufhängern abliefern sollte. Die Witwe, die das noch ausstehende Geld für die sechs Arbeiten eintreiben möchte sagt aus, dass er die Reihe nicht fortsetzen konnte wegen der schweren Krankheit, so dass dies wohl die letzten Arbeiten des Venezianers vor seinem frühen Tod waren.⁵⁶⁶

*haviendose dignado V.A. [Vuestra Alteza] de mandar á dho. [=dicho] su marido le pintase unos quadros á pastel los que fueron seis, con marcos dorados y cristales correspondientes, que presentó á V.A. dignandose de admitirlos con suma benignidad. No pudo proseguir en hacer otros porque ceso de vivir el dia dos de mayo ult^{mo}. [ultimo] pasado despues de una larga y penosa enfermedad de seis meses que sufrio, en la que gasto poco que tenia y aun contrajo algunas deudas. En esta triste situacion que quedo la expresada viuda, recurre a la piedad de V.A. mandando que según la dixo el difunto su marido le tenian de costo de ocho á nueva doblones cada uno, dejando por la gratificacion de su trabajo en pintarlos, á la piedad, a la Piedad de V.A.*⁵⁶⁷

(Übersetzung: Ihre Hoheit [der spätere König Carlos IV und derzeitige Kronprinz] hatte die Güte ihrem Ehemann den Auftrag über einige Pastellbilder zu erteilen, sechs an der Zahl, mit Goldrahmen und den entsprechenden Glasscheiben, die er Seiner Hoheit vorstellte und die mit höchstem Wohlwollen angenommen wurden. Er konnte nicht fortfahren weitere anzufertigen, da er am 2. Mai letzten Monats verstarb, nach einer langen und schmerzvollen Leidenszeit von sechs Monaten. In der Zeit verbrauchte er das Bißchen was er hatte und machte darüber hinaus noch Schulden. In dieser traurigen Lage in der sich die Witwe befindet, appelliert sie jetzt an die Pietät Ihrer Hoheit mit der Forderung, gemäß den Angaben ihres verstorbenen Mannes, wonach die Kosten bei acht bis neun Dublonen je Bild lägen.)

8.4.3.2 Zwischenbilanz

Zieht man die drei geistlichen Werke von den 16 auf Lorenzos Liste aus dem Jahre 1774 (I) stehenden Arbeiten ab, verbleiben 13 Genrebilder und addiert man die sechs für den Thronfolger entstandenen Pastelle dazu, dann kommt man auf die Zahl 19 die identisch ist mit dem Inventar was nach dem Tode von Carlos III angefertigt worden ist (II). Die Frage um welche Bilder es sich dabei handelt ist aber weitestgehend ungeklärt. Wir konnten mit einiger Sicherheit bislang nur die Orientalenköpfe, die Apfelsinenverkäuferin (damit wohl auch die gleich großen Bilder des Gitarrenspielers und des Kavalleriesoldaten) ausmachen sowie das Majopaar als billigeres und somit kleineres Werk vermuten. Zu den Pastellbildern der Serie A gesellen sich nun die sechs aus Serie C. Weitere sechs der Serie B folgen:

8.4.4 Serie B

Wie bei den meisten dieser Bilder steht auch beim **Blinden Romanzenverkäufer**, *Ciego vendedor de romances*⁵⁶⁸ (47 × 61 cm, P.N., *Palacio Real*, Inv.nr. 10006792) eine Frau im Zentrum des

⁵⁶⁶ Brief der María Corradi vom 2. Juli 1776. A.G.P. Carlos IV (Principe), leg. 46, J. Tomlinson 1993, S. 37 und De la Mano 1999, S. 92 u. S. 95 Anm. 88. Die Witwe bekam am 23. Oktober 4580 Realen zuerkannt, A.G.P. Carlos IV (Principe) leg. 7, De la Mano 1999, S. 95 Anm. 89

⁵⁶⁷ dasselbe

⁵⁶⁸ Boix 1922, S. 139 Nr. 511; Precerutti-Garberi 1967, S. 49 Abb. 9; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 106 Abb. 5



Abbildung 62: „Blinder Romanzenverkäufer“, 47 × 61 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006792)

Geschehens, weshalb der Bild vielleicht auch richtiger „Die Wildbretverkäuferin“ hieße. Sie trägt ein weißes, rotkariertes Kopftuch, ein weißes Schultertuch, über dem linken Arm ein totes Kaninchen und in der Hand zwei Rebhühner. Genauso wie in dem bereits genannten Gemälde mit dem Limonadenverkäufer schickt sich auch hier die Frau an, links aus dem Bild zu schreiten, sie dreht sich aber jeweils noch einmal um: zum einen um von einem Herrn mit Dreispitz ein gefülltes Glas entgegenzunehmen, das er allem Anschein nach der rechten Figur, die ein großes Fass trägt, abgekauft hat; im zweiten Fall reicht der Blinde der Frau einen zusammengefalteten Zettel hin. Mayer hält ihn für einen angeworbenen Gedichteschreiber, was durchaus

denkbar ist, denn Blinde betätigten sich seit Alters her als Dichter oder Sänger und das Lieder-, Liebespoesie oder Romanzenschreiben hatte in Spanien durchaus Tradition. Links hinter ihr ist der Kopf eines Soldaten mit dem Königswappen auf dem hohen Hut noch zu erkennen. Der recht vornehme Herr in der Mitte ganz in rot verdeckt sich Mund und Nase mit seinem Mantel. Das Wolltuch der Frau und das Wildbret drücken Kälte und Winter aus. Ganz versteckt wirken die Jahreszeitenallegorien (im Pendant könnte es sich auch um Wein anstatt um Limonade und damit um den Herbst handeln) noch nach. Auf der Säule, die hinter dem Stock des Blinden aufragt ist noch bruchstückhaft zu entziffern: „... ero/Rey de/los Reyes/P/pez/obligo el/honor/44“, während auf dem Fass im anderen Bild „Lopez“ geschrieben steht.⁵⁶⁹

Bei dem Verkäufer „Lopez“ und dem Blinden scheint es sich um stadtbekanntere Figuren des Madrid jener Zeit gehandelt zu haben, denn 1778 malte Francisco Goya einen blinden Gitarristen von ganz ähnlichem Aussehen für die Teppichfabrik *Santa Bárbara*. Da der Karton abgelehnt wurde, wiederholte Goya das Motiv in Form einer Radierung. Eine weitere, in der Genremalerei jener Jahre oft vorkommende Gestalt führt der Italiener ein: Den rauchenden Majo. Einmal hält er eine Zigarette in der Hand und heftet seinen kecken Blick auf die hübsche Vogelbeerenverkäuferin (*Acerolera*), was die beiden Gardesoldaten im linken Hintergrund mit einigem Missmut zu beobachten scheinen; ein anderes Mal sieht man ihn mit Pfeife.⁵⁷⁰ Auf das Verdienst Lorenzo Tiepolos als Erster in Madrid die populären Typen als bildwürdiges Motiv entdeckt zu haben, nämlich noch vor den Malern von *Santa Bárbara* und der Publikation des Trachtenbuchs von de la Cruz, muss ausdrücklich hingewiesen werden.⁵⁷¹ Bezeichnenderweise sind es die Apfelsinenverkäuferin, der Tabakrauchende und

⁵⁶⁹ D'Alma Folco Zambelli überlegt in seinem Aufsatz „Contributo a Carlo Giuseppe Flipart, in: *Arte Antica e Moderna* 18, 1962, S. 186 - 199, S. 196 ob die Pastelle wegen der mehrfachen „Lopez“- Inschrift dem Maler Vincente López Portaña zugeschrieben werden sollten, was aber abwegig ist.

⁵⁷⁰ Abb. Ausst.kat. Madrid 1999, S. 124 Nr. 22; Provenienz: Gräfin von Alcubierre (1926), Marquesa de Valterra (1939). Im Prado wird eine Zeichnung mit der Figur des Rauchers aufbewahrt, Inv.nr. F.A. 708, Abb. Ebenda S. 167 Nr. 37

⁵⁷¹ Andrés Úbeda erläutert in seinem Aufsatz im Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 34, dass er Lorenzo Tiepolo nicht als den Vater der Teppichkartons ausrufen möchte. Er sieht, anknüpfend an Enrique Lafuente Ferrari nur wenige Berührungspunkte zwischen Goya und dem sehr viel lieblicheren Venezianer. S. 40 Anm. 20 verschweigt er aber auch nicht die andere Linie, die beispielsweise von Francisco Javier Sánchez Cantón und Michelangelo Muraro vertreten wird, die, was die Gesamtkonzeption und die Faktur der Werke betreffen, eine Verbindungslinie zwischen den Pastellen Lorenzos und den Kartons von Ramón Bayeu, José del Castillo oder Francisco Goya ziehen.

der (manchmal blinde) Gitarrenspieler die bei anderen bildenden Künstlern zuerst seit 1777 auftauchen.⁵⁷²

Von Wichtigkeit in diesem Zusammenhang ist, dass im noch uneditierten *Inventario* aus dem *Palacio Real* von 1794 zwei Pastelle dem jungen Tiepolo zugerechnet werden, die in Gobelins umgesetzt worden sein sollen. Drei Viertel hoch und zwei Drittel lang, die eine Laute spielende Frau und eine Spinnende zeigen, beide relativ hoch mit 2000 Realen bewertet.⁵⁷³

8.4.4.1 Exkurs: Das Arbeiten mit Versatzstücken

Ob Lorenzos Frau María Corradí, die er 1773 geheiratet hat,⁵⁷⁴ oder seine Mägde in dem einen oder anderen Fall Modell gestanden haben, darüber kann nur spekuliert werden. Bestimmte Typen kehren jedenfalls immer wieder. So verbirgt sich hinter der Maskierten dieselbe Frau, die auch die *Acerolera* (Serie C) mimt.

Darüber hinaus wurde sie fast aus derselben Perspektive gemalt, nur etwas weiter in die Ferne gerückt. Sogar die Beigaben wie der Korb und die Schleife im Haar sind identisch. Bei der Dame mit dem Chinesenfächer und dem Mädchen, das bei dem folgenden Werk als Nebenfigur zu sehen ist, handelt es sich meines Erachtens um dieselbe Person, die dann in dem kleinen, schon besprochenen Bild mit dem Majopaar die weibliche Hauptrolle übernimmt.

In den letztgenannten Bildern tragen die Darstellerinnen dasselbe weiße Tuch wie die Begleiterin des Gitarrenspielers. Ebenso dürfte der Wildbret- und der Honigverkäuferin ein gemeinsames Modell zugrunde gelegt worden sein.

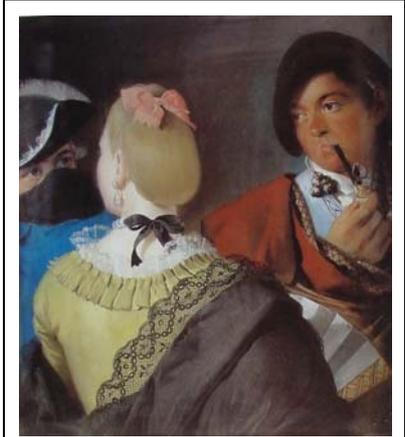


Abbildung 63: „Pfeiferaucher der Majo“, 56 × 47 cm, Privatsammlung



Abbildung 64: „Frau mit chinesisem Fächer, 47,5 × 61,5 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006793)

Zwei weitere, sehr figurenreiche Bilder aus der Königlichen Sammlung lassen sich zusammenbringen: Das eine ist ein neunköpfiges Gruppenbild in dessen Bildmitte eine **Frau mit ausgebreitetem Fächer mit Chinesendesign**, *Tipos populares* steht⁵⁷⁵ (47,5 × 61,5 cm, P.N., *Palacio Real*, Inv.nr. 10006793) und das andere ein **Gruppenporträt mit Mann mit Stock**, *Tipos populares* (47 × 61 cm, P.N., *Palacio Real*, Inv.nr. 10006794),⁵⁷⁶ bestehend aus 10 Personen, auf dem als einziger Gegenstand ein dicker Stock auszumachen ist, auf den sich ein Bauer stützt. Beide Werke zeichnen sich durch ein dichtes Gedränge von Köpfen aus, von denen aufgrund der unmittelbaren Nähe und der Masse der Abgebildeten oftmals nur ein Auge und ein

⁵⁷² Summa Artis Bd. 31, S. 675 Abb. 958 u. 959

⁵⁷³ Úbeda, im Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 34. Dieser Aspekt bleibt im Madrider Ausstellungskatalog von 1999 unbeachtet.

⁵⁷⁴ Giacomo Casanova, der zu der Zeit auch in Madrid weilte, erwähnt in seinen Memoiren, dass sie als hübsch galt, nach F. Pedrocchi, im Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 17, S. 20 Anm. 16

⁵⁷⁵ Patrimonio Nacional, *Palacio Real* Inv.nr. 10006793. Maße: 47,7 × 61,5 cm. Precerutti-Garberi 1967, S. 51 Abb. 11; Thiem 1993, S. 146 Abb. 21, 50 × 65 cm, Abb. 22, 46 × 61,5 cm groß zeigt ein ganz ähnliches Motiv mit etwas reduziertem Personal. Ausst.kat. Madrid 1999, S. 104 Abb. 3

⁵⁷⁶ Boix 1922, S. 139 Nr. 514 ; Thiem 1993, S. 146 Abb. 20; Precerutti-Garberi, S. 54 Abb. 15; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 105 Abb. 4

kleiner Teil des Gesichtes zu sehen sind.⁵⁷⁷ Die zusammengewürfelte Volksmenge hat wegen der großen Nähe und den übergroßen Augen mit beinahe hypnotisierender Wirkung fast etwas Bedrohliches, zumal manchmal, wie im letzten Bild, kein bildinhärentes Geschehen ablesbar ist. Während die drei rustikalen Männer links im Bild scheinbar ins Leere gucken, blicken uns das bekannte Frauengesicht sowie vier weitere Personen direkt an. Bei dem Mann ohne Kopfbedeckung links oben könnte es sich nach meinem Dafürhalten um ein Selbstporträt handeln. Die Frontalität der zentralen Frauengestalt mit der roten Schleife auf dem Haupt, die vordrängenden Männer und die Gewalt der Masse lassen sogar die Interpretation einer sich anbahnenden Revolte zu.



Abbildung 65: „Gruppe mit Mann mit Stock, 47 × 61 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006794)

Die Komposition der Dame mit Fächer ist nicht ganz glücklich gewählt, da unausgewogen und im rechten Vordergrund anatomisch unglaublich; ein Manko, das bei einigen Werken seines älteren Bruders auch auffällt. Auf der anderen Seite gewinnen so ihre Kunstprodukte aber an Ausstrahlungskraft, Aussagestärke und Mut. Links vorne wird ein Mann im Halbprofil gezeigt, dessen Augen die vorne überlappende Mütze verdeckt. Die Bänder und Quasten seiner Tracht sind detailgetreu wiedergegeben, wie überhaupt auf allen Bildern das Accessoire eine wichtige Rolle spielt, um die unterschiedlichen Gesellschaftsklassen und regionalen Eigenheiten der Leute auszudrücken. Seinen versteckten Blick erwidert die vom rechten Bildrand beschnittene Dame ganz unverholen. Sie schmückt eine Perlenhalskette und ein vornehmer Hut. Merkwürdig steif, ja unreal wirken die Gesichter der fünf Frauen dazwischen, deren Oberkörper von einem Fächer verdeckt werden. Ebenso deplaziert mutet der Junge davor an.



Abbildung 66: „Traubenverkäuferin, Soldat und andere“, Privatsammlung

Bei diesem Bildpaar hat der Maler die Staffelung von bis zu zehn Personen auf vorderster Ebene in einem relativ kleinen Bild auf die Spitze getrieben, ja vielleicht sogar übertrieben. Die weiteren Stücke derselben Serie wie „Der weineinschenkende Soldat“ und die „Traubenverkäuferin“ sind zwar immer noch sehr figurenreich, jedoch aus größerer Distanz betrachtet.

Bildbeschreibungen zu diesen beiden Gemälden finden sich im Inventar von 1814 (III), wo sie in eine Gruppe mit dem Pastell „Blinder Romanzendichter und Wildbretverkäuferin“, „Majo mit Hut in der Hand“, „Weineinschenkender Soldat“ und „Traubenverkäuferin“ gesteckt werden. Obwohl der letztgenannte Bildtyp zahlenmäßig mehr Personen präsentiert, ist er in seiner Herstellung doch weniger aufwendig, weil keine Hände und nur Teile der reichgeschmückten Kostüme zu

⁵⁷⁷ Úbeda, Ausst.kat. Venedig 1997/98, S. 35 bildet zwei Zeichnungen Lorenzo Tiepolos ab: „Eine Gruppe mit Köpfen“, die nur von Fotos bekannt ist und deren Verbleib unbekannt ist und „fünf Köpfe“ in Pavia, Musei Civici; siehe auch Knox 1980, Bd. 1, S. 220 u. 239 und Bd. 2, Abb. 189 u. 10. Die vier Köpfe, eine kleine Radierung in Rom im Gabinetto Nazionale delle Stampe scheint mir nicht von Lorenzo Tiepolo zu sein; siehe auch A. Rizzi, The Etchings of the Tiepolos. Complete Edition, London 1971, S. 231.

malen waren. Außerdem von geringerer Höhe als die Pastelle der ersten Gruppe, möchte ich sie der im Inventar von 1794 (II) mit je 600 Realen und der Größenangabe kleiner als $\frac{1}{2}$ für die Höhe und $\frac{3}{4}$ in der Länge ausgewiesenen Rubrik zuordnen.

Die drei folgenden Kunstwerke waren zusammen mit dem „Backwarenverkäufer“ aus Serie C und der „Spargelverkäuferin“ das erste Mal bei Urrea in seinem Artikel aus dem Jahre 1988 abgebildet. Damals befanden sich zwei von ihnen: „Der Wein einschenkende Soldat“ und „Majo mit Hut in der Hand“ in der Sammlung des Palastes *San Mauro* und die anderen drei in weiteren spanischen Privatsammlungen. Es verbindet sie die Gemeinsamkeit, dass bei allen fünf die Provenienz unbekannt ist. Wie sich aus meinen Recherchen ergibt, stammen alle bei Urrea (1988, S. 237- 241, Abb. 256 – 260) abgebildeten Pastelle in Privatbesitz ursprünglich aus den Königlichen Sammlungen. In der von Andrés Úbeda de los Cobos organisierten Lorenzo Tiepolo-Ausstellung in Madrid Ende 1999 waren sie erstmals ausgestellt.

Traubenverkäuferin, *Vendedoras con cestas y soldados*,⁵⁷⁸ (Privatsammlung) soll das Bild kurz betitelt werden, auf dem eine Gruppe von drei Frauen und fünf Männern zu sehen ist. Körbe mit Trauben und Äpfeln als auch eine Waage zeichnen sie als Obstverkäuferinnen aus. Die Gruppe der Soldaten auf der rechten Seite verliert sich S-förmig im Raum. Nur der erste von ihnen am rechten Bildrand ist näher charakterisiert. Die Beschreibung in III unter Nummer 5 „eine Wiederverkäuferin die Trauben verkauft, zwei wallonische Soldaten und andere Frauen“ in der Aufstellung von Gemälden im Königspalast aus dem Jahre 1814 kann sehr wohl dieses Pastell meinen. Sicher war es als Pendant zum Folgenden konzipiert.



Abbildung 67: „Wein einschenkender Soldat“, Privatsammlung

Wein einschenkender Soldat, *Soldado con un majo de espaldas*,⁵⁷⁹ (Privatsammlung) wird als sechstes Werk dieser Größe so beschrieben: „ein Majo als Rückenfigur, ein Soldat, Wein in ein Glas einfüllend und mehrere Frauen“. Gemeinsam mit dem nächsten Pastell findet man hier ein bestimmtes Kompositionsschema: Die rechte Hälfte nimmt jeweils eine sehr weit vorne stehende Rückenfigur ein. Bei den Figuren auf der linken Seite ist der Körper frontal ausgerichtet, der Kopf aber der Rückenfigur zugewandt. Dadurch entsteht trotz der großen Nähe Raum und durch die Diagonalen im Bildaufbau auch eine größere Spannung. In dem neunfigurigen Werk mustern zwei schnauzbärtige Soldaten, begleitet von Frauen mit Hauben im Mittelgrund, kritisch einen jungen Mann mit weitem

Mantel, kunstvollem Haarnetz von dem eine Quaste herabhängt und dem eine Schöne (uns bekannt als Begleitfigur des Gitarristen und aus anderen Bildern) über die Schulter linst. Durch den Bildaufbau und die Utensilien wie Weinflasche, Glas und Schießgewehr mit denen der vordere Soldat ausgestattet ist, wird die Spannung zwischen den Ordnungshütern und dem Majo ausgedrückt. Die Parallelen zwischen diesem Bild und der Traubenverkäuferin sind beachtlich: Beide spielen vor hellblauem Himmel; in beiden Werken spielt die Konfrontation Majo – Soldaten, beziehungsweise Majas – Soldat eine wichtige Rolle und im Mittelgrund tummeln sich zahlreiche Sekundärgestalten. Im Vergleich mit den anderen Bildern dieser Gattung von dem Maler können sie nicht ganz so überzeugen wie jene. Durch den größeren Abstand leidet die Unmittelbarkeit des Ausdrucks und die Fülle an Nebenfiguren verwirrt mehr, als dass sie überzeugte.

⁵⁷⁸ Urrea 1988, S. 241 Abb. 260; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 65 Abb. 27

⁵⁷⁹ Urrea 1988, S. 238 Abb. 257; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 64 Abb. 26



Abbildung 68: „Majo mit Hut in der Hand“, 48,5 × 62,2 cm, Privatsammlung

Nach vier äußerst figurenreichen Bildern bestimmt das Nächste eine Dreiergruppe. Das Paar links: ein *Majo mit Hut in der Hand*, *Tipos madrileños*⁵⁸⁰ (48,5 × 62,2 cm, Privatsammlung; Provenienz unbekannt) und eine junge Frau mit schwarzer Mantille und Schönheitsfleck, wendet sich einer von hinten zu sehenden Maja zu, die sich nach dem jungen Mann umwendet. Das Kostüm der beiden ist in allen Details wiedergegeben. Der junge Mann mit starken Augenbrauen, langen Koteletten und sichtbaren Bartstoppeln hat das Haupthaar in einem Tuch gebündigt. Unter seinem Umhang wird eine Rose sichtbar. Wieder sind es nur die Kostüme und der Gesichtsausdruck oder die Gestik, die den Bildinhalt abgeben; die Handlung bleibt verrätselt.

Die Dame mit der schwarzen Spitzenmantille ist uns aus dem Bild mit dem Kavalleriesoldat im *Palacio Real* wohl bekannt, wo sie dasselbe trägt. Das seidene Schultertuch der Maja, ihr schwarzes Spitzencape, die mit einer Schleife geschlossene Perlenkette und das aufwendige blaue Haarnetz mit Knoten und Quasten hat Lorenzo minutiös festgehalten.

Dokument I ist nicht konkret genug als dass man der Rechnung bestimmte Einzelwerke aus dieser Folge zuordnen könnte. In II trifft die Maßangabe für sechs Werke mit den Worten „eine drei Viertel Elle lang und mehr als eine halbe Elle hoch“ durchaus auf das Format der Serie B zu. Die aufschlussreichsten Angaben werden in III gemacht. Das Maß stimmt auch hier: „Eine Elle lang und eine drei Viertel Elle hoch“.⁵⁸¹ Die inhaltlichen Wiedergaben in III die schon im Zusammenhang mit den einzelnen Bildern zitiert wurden haben erst die Rekonstruktion dieser Serie erlaubt. Stilistisch und auch ikonographisch präsentiert sie sich dem heutigen Betrachter nicht gerade homogen. Die Anzahl der abgebildeten Personen und ihr Tun als auch die Bildauffassung innerhalb dieser Gruppe sind nicht sehr einheitlich. Dafür gibt es zwei deutliche Pärchen, die „Traubenverkäuferin“ und der „Wein einschenkende Soldat“, sowie der „Mann mit Stock“ und die „Frau mit chinesischem Fächer“, die sicher als Pendants geschaffen wurden. Der recht große zeitliche Abstand in dem die Bilder entstanden sind und von dem wir auf Grund der autographen Rechnung (I) informiert sind, könnte als Begründung für die Schwankungen verantwortlich gemacht werden. Dieselbe Quelle unterrichtet uns auch darüber, dass der Maler die Bilder oft paarweise aufführt, was für eine ebensolche Konzeption spricht.

8.4.5 Tabelle 1

Der größeren Übersichtlichkeit halber möchte ich in tabellarischer Form die Bilder den Schriftstücken zuordnen. Die drei Spalten stehen von links nach rechts gelesen für die Dokumente I (Rechnung des Künstlers vom Februar 1774), II (Inventar aus dem Jahre 1794) und III (Bestandsaufnahme von 1814). Die römischen Zahlen hinter dem Bildtitel bedeuten, dass in dem jeweiligen Dokument das Bild mit relativ großer Sicherheit erwähnt wird. Das Fragezeichen drückt aus, dass in der Schriftquelle ein nicht näher umrissenes Genrebild von Lorenzo Tiepolo genannt wird, bei dem es sich theoretisch um das entsprechende Werk handeln könnte, jedoch nicht zwangsweise handeln muss. Ein Doppelstrich zeigt an, dass das betreffende Werk nicht in dem Dokument

⁵⁸⁰ Urrea 1988, S. 239 Abb. 258; Ausst.kat. Madrid 1999 S. 117 Abb. 15

⁵⁸¹ Erläuterungen zu den Maßen etwas weiter hinten, Tabelle 2

vorkommt; „-- (?)“ will sagen, dass es sehr wahrscheinlich nicht darin genannt wird. Die Symbole hinter dem Bildtitel markieren die Arbeiten gleichen Formats:

Orangenverkäuferin*	I	?	III
Gitarrist*	?	?	III
Kavalleriesoldat*	?	?	III
Orientele*	I	II	--
Orientele mit Bart*	I	II	III
Majopaar+	?	?	III
Spargelverkäuferin+	?	?	III
Frau mit chin. Fächer#	?	?	III
Mann mit Stock#	?	?	III
Majo m. Hut u. Rose#	?	?	III
Blinder#	?	?	III
Weineinschenkender	?	?	III
Traubenverkäuferin	?	?	III
Bäcker ^o	-- (?)	?	--
Bäuerin ^o	-- (?)	?	--
Vogelbeerenverk. ^o	-- (?)	?	--
Limonadenverk. ^o	-- (?)	?	--
Honigverkäuferin ^o	-- (?)	?	--
Frau mit Kreuzanh. ^o	-- (?)	?	--

8.4.6 Tabelle 2

Die Maßangaben lassen sich ebenfalls rekonstruieren, indem man die Größenangaben zueinander in Bezug setzt. Danach entspricht eine ganze Maßeinheit (1/1) einer spanischen Elle (*vara*) im Dokument von 1794 (II) ungefähr 84 Zentimeter. Entsprechend liegen die in den Quellen angegebenen Werte wie „mehr als ein Halbes“ (1/2) bei circa 46 bis 47 Zentimeter; zwei Drittel (2/3) bei 53 bis 54 Zentimeter; knapp drei Viertel (3/4) bei ungefähr 55 Zentimeter und drei Viertel (3/4) bei circa 63 Zentimeter (variiert in der Praxis zwischen 61 und 67 cm).

Die spanische Elle im Jahre 1814 (III) muss dagegen 61 bis 62 Zentimeter Länge entsprochen haben. Entsprechend wird die Länge der B- Serie (#) mit einer Elle und ihre Höhe mit drei Viertel angegeben. Allerdings ist im Zusammenhang mit Serie A (*) die Rede von einer Länge von drei Viertel und einer Höhe von zwei Drittel, was aber vielleicht nur den Proporz angibt und sich nicht auf die spanische Elle als Maßeinheit bezieht.

* = Serie A; ^o = Serie C, # = Serie B, + = „Majopaar“ und „Spargelverkäuferin“ (eventuell zu B gehörig).

Die Zahlen in Klammern geben die Größe der Pastelle mit Rahmen an.

* H: 54,5/55 (72)	+ H: 46,5/49 (66)	^o H: 53/54 (70/71)	# H: 47/48,5 (64/65)
* B: 46/47 (63/64)	+ B: 36,5/38 (54)	^o B: 66/67 (84)	# B: 61/62 (78,5/79)

8.4.7 Die Genrepastelle der Königlichen Sammlung hingen ursprünglich im Schloss von Aranjuez

Über den Bestimmungsort der volkstümlichen Serien herrscht Unklarheit. Meines Erachtens waren sie für die Sommerresidenz des Königs in Aranjuez vorgesehen. Dafür spricht, dass Lorenzo in seiner Abrechnung erwähnt, ein Bild dort abgeliefert zu haben. Während es sonst immer heißt „*a la venida de ...*“ lautet es ein Mal „*En dho año [1773] En Aranjuez un quadro ...*“ Sabatini gibt in dem weiter hinten zitierten Text (Kapitel 8.4.16), in dem es um die Überprüfung der Rechnung geht, an, die Maße dieser Bilder in Aranjuez genommen zu haben, wo sie wohl schon hingen (Lorenzo hatte seine Arbeiten ja gerahmt abgeliefert) noch bevor sie bezahlt waren.

Dann ist bekannt, dass die Herbst- und Winterresidenzen El Escorial und El Pardo mit Teppichen aus der Manufaktur *Santa Bárbara* dekoriert wurden, denn für die in der kalten Jahreszeit bewohnten Jagdschlösser war isolierendes Material wie Wandteppiche geeigneter als kalter Bilderschmuck. Die Kartons, die Goya von 1776 bis 1780 für den Speisesaal, das Schlafgemach und das Vorzimmer von El Pardo, bewohnt von dem Prinzenpaar von Asturien, dem späteren Carlos IV und seiner Frau Maria Luisa lieferte, haben vieles mit den Genrebildern von Lorenzo gemeinsam. In beiden Fällen handelte es sich um Sets mit mehreren Bildern, wobei Werke mit identischen Maßen vorkommen (z.B. ‚Das Picknick‘ und ‚Der Tanz am Ufer des Manzanares‘ von Goya weisen beide dasselbe Format auf und hingen sich an den Schmalseiten des Speisesaals in El Pardo gegenüber), aber insgesamt doch eine Vielfalt von Bildformaten nebeneinander existierte.

Ebenso verhält es sich mit dem Bildinhalt. Es ist zwar ein ikonographischer Zusammenhang zwischen den Einzelszenen die einen Raum gestalten gegeben, doch bezieht der sich im wesentlichen auf das Milieu und das Ambiente, und das ist bei Lorenzo Tiepolo und Goya identisch, weil es vom *costumbrismo*, also der neuen Kunstgattung der Sittenschilderung geprägt war.⁵⁸²

8.4.8 Genrebilder Lorenzo Tiepolos im Privatbesitz

Auch reiche Sammler aus der Oberschicht interessierten sich für diese Art von Malerei. So bergen heute noch einige Privatsammlungen wunderschöne Arbeiten Lorenzos aus demselben Themenbereich: Obst- und Gemüseverkäuferinnen, umgeben von Soldaten, madrilenische, asturianische und andalusische Typen aus den unteren gesellschaftlichen Ständen findet man dort, gemeinsam mit gepuderten Herren mit Dreispitz. Abstoßendes, Schmutz oder Hässliches sucht man vergebens.⁵⁸³ Eleganz und Anmut strahlen alle Bilder des Venezianers aus.

Junge Frau mit majos, *Mujer joven con majos*⁵⁸⁴ (56 × 47 cm). Die linke Bildhälfte wird von einer jungen Frau mit weißer Mantille und Perlenkette eingenommen. Ihr Gesicht ist uns bereits aus anderen Pastellen bekannt, wie dem wo einer der beiden Männer die die Frau säumen einen Fächer mit einem Elefanten präsentiert (**Frau mit Elefantenfächer und zwei Männer**, *Mujer con*



Abbildung 69: „Junge Frau mit Majos“, 56 × 47 cm, Privatsammlung

⁵⁸² A. Schwarz-Weisweber „Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Teppichmanufaktur von Santa Bárbara und Goyas *La merienda*“, in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, hrsg. v. H. Karge u. S. Hänsel, Berlin 1992, Bd. 2, S. 125-138, S. 132 ff.; Ausst.kat. *Tapices y cartones de Goya* Madrid, Palacio Real de Madrid, Barcelona 1996

⁵⁸³ Urrea 1988, S. 248 Abb. S. 237-241, Nr. 256-260

⁵⁸⁴ Ausst.kat. Madrid 1999 S. 118 Abb. 16

*mantilla y otras figuras*⁵⁸⁵ (56 × 47 cm)) oder das Bild mit dem Fächer nach chinesischer Art. Eine Zeichnung mit dem Gesicht der Schönen befindet sich im Prado.⁵⁸⁶ Zwei vornehme Männer nehmen die rechte Bildhälfte ein. Einer im roten Mantel und purpurfarbenen Tuch mit Dreispitz und Samtschleife im Haar ist von hinten zu sehen, während der andere seinen Blick auf die Frau heftet.

Das beschädigte Bild mit der **Frau mit Blütenfächer**, *Tipos populares*⁵⁸⁷ war vermutlich in Anlehnung an das gleich große Pastell im Patrimonio mit der Dame mit Fächer auf dem kleine Chinesen zu sehen sind entstanden. Die Frau ist identisch, das Motiv des Fächers leicht geändert; auch ist in beiden Fällen ein Kind vorne im Bild. Das Pastell in der Privatsammlung ist nach links hin merkwürdig offen. Vielleicht gab es einmal ein Pendant zu dem Bild genauso wie es für das Pastell im Königspalast ein Gegenstück gibt.⁵⁸⁸ Der Vergleich des Pastells mit dem Exemplar des *Patrimonio Nacional* erhellt die Vorgehensweise des Malers, der in der väterlichen *bottega* effektives Arbeiten gelernt hatte. Warum sollte er nicht vorrätige Motive und Kompositionsschemata in immer neuen Zusammenstellungen zusammenbringen und so durch die mehrfache Verwendung von Entwürfen Zeit und Arbeit sparen?



Abbildung 70: „Frau mit Fächer“, 46 × 61,5 cm, Privatsammlung

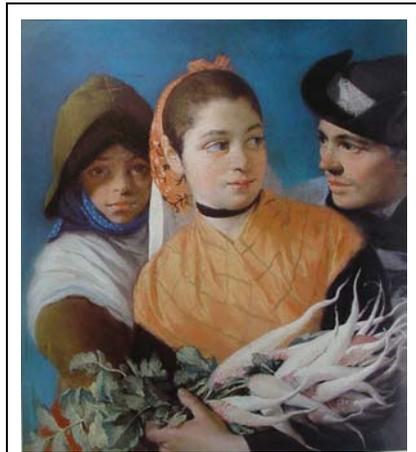


Abbildung 71: „Die Rettichverkäuferin“, 56 × 47 cm, Privatsammlung

Die **Rettichverkäuferin**, *Mujer con nabos y otras figuras* (56 × 47 cm) bildet das Zentrum eines weiteren Pastellbildes in einer Privatsammlung, aus dem ehemals großen Konvolut der Gräfin von Alcubierre (1926), seit 1939 im Besitz der Marquise von Valterra. Es ist der Serie der Dreiergruppe zuzurechnen. Das Mädchen mit der warmen Mütze zu ihrer Linken ist uns ebenso wie sie selbst aus anderen Bildern schon bekannt. Auf der anderen Seite wendet sich ihr ein Herr zu. Sechs Bilder („Der Pfeifenraucher“, **Die Orangenverkäuferin**, *Naranjera y majos*⁵⁸⁹, „Die Rettichverkäuferin“, **Frau mit geschlossenem Fächer und zwei Männer**, *Mujer con abanico cerrado y otras figuras*⁵⁹⁰, „Der Elefantenfächer“, „Junge Frau mit Majos“) dieser Reihe zeigen jeweils drei Personen: In der Regel zwei Männer und eine Frau. Ein Weiteres **Junge Frau und Soldaten**, *Mujer joven y militares* (56 × 47 cm, Privatsammlung) wurde durch die Figur eines Kindes ergänzt und ein Anderes auf ein Paar reduziert **Die Wahrsagerin**, *La Buenaventura* (56 × 47 cm, Privatsammlung).⁵⁹¹ Die einheitliche Größe von 56 mal 47 Zentimeter und Provenienz sprechen dafür, dass es sich hier um eine Reihe handelt, die von Anfang an für einen privaten Sammler entstanden sein dürfte. Zur Rettichverkäuferin befindet sich eine Zeichnung im Prado.⁵⁹²

⁵⁸⁵ ebenda S. 119 Abb. 17, dort fälschlich als im Besitz des Patrimonio Nacional angegeben

⁵⁸⁶ ebenda S. 168 Abb. 38, Inv.nr. F.D. 141

⁵⁸⁷ ebenda S. 63 Abb. 25

⁵⁸⁸ Aust.kat. Madrid 1999, S. 63 Abb. 25

⁵⁸⁹ ebenda S. 123 Abb. 21

⁵⁹⁰ ebenda S. 121 Abb. 19

⁵⁹¹ ebenda S. 115 Nr. 13 und S. 116 Nr. 14

⁵⁹² Mena Marqués 1990, S. 143 Abb. 276; Ausst.kat. Madrid 1999, S. 172 Abb. 43 16,2 × 12,4 cm Inv.nr. 703 aus den Königlichen Sammlungen in das Prado-Museum gelangt.

Die Zeichenstudie zum *Pfeife rauchenden jungen Mann, Hombre con pipa y otras figuras*⁵⁹³ liegt im Pradomuseum. Die Tatsache, dass sich die Zeichnungen für Gemälde, die für den freien Markt geschaffen worden sind heute im Prado befinden zeigt, dass der Maler sie - zu welchem Zweck auch immer - aufbewahrt hat.

8.4.9 Soziologische Hintergründe einer Mode

Bei den *majos* handelte es sich um Vertreter der untersten Gesellschaftsklasse im Spanien des 18. Jahrhunderts. Sie setzten sich ab gegen die sogenannten *petimetres* (ironisierend, abzuleiten vom französischen *petit-Maitre*) aus der Mittelschicht. Während die Erstgenannten sehr bald zum Inbegriff des genuin Spanischen wurden, ausgestattet mit einem ausgeprägten Nationalbewusstsein und bedacht auf die Pflege traditioneller Bräuche, orientierten sich die anderen in allem an Frankreich. Ihr übertriebener Putz und feines Getue gaben reichlich Anlass zum Gespött – auch in der Kunst. Die *majos* kleidete eine kurze bunte Weste, darüber eine Jacke und unter den engen Kniebundhosen trugen sie weiße Seidenstrümpfe. Um die Hüfte wickelten sie sich eine Schärpe. Das lange Haar fassten sie mit bunten Haarnetzen zusammen. Auf der Straße trugen sie ein weites Cape und einen tiefsitzenden Schlapphut. Die *maja* kennzeichnete ein weit fallender, knöchellanger Rock, ein enges Mieder und eine Stola um die Schulter. Das Haar frisierte sie entweder wie die Männer oder versteckte es unter einer Mantille.⁵⁹⁴

Den Ausländern, die als Fremde das Land besuchten, scheint das besonders aufgefallen zu sein. Es gibt keinen Reisebericht jener Jahre, der nicht auf die Polarisierung der spanischen Gesellschaft, die in der Mode und am Gehabe für Außenstehende sichtbar war, einginge. Der französische Botschafter Ritter von Bourgoing, der die Iberische Halbinsel von 1782 bis 1788 bereiste, beschreibt das so:

*Die Majos sind eine Art Petitmaitres aus dem gemeinen Volke. Eigentlich sind sie Bramar-basse, die ihre frostige und gravitatische Großsprecherey aus all ihrem Wesen hervorleuchten lassen. Sie haben im Ton ihrer Stimme, in ihrem Putz in ihren Geberden ganz was Eigenes. Ihr mit einer Montera, oder Mütze von braunem Zeuche, halb bedecktes Gesicht hat ein Ansehen von drohendem Ernst oder übler Laune, das Jedermann, auch die imponierendsten Personen heraus zu fordern scheint, und sich nicht einmal an der Seite ihrer Geliebten mildert. Die Diener der Gerechtigkeit wagen es kaum, sie anzugreifen. Von ihrem zurückschreckenden Anblick schüchtern gemacht erwarten die Spanierinnen von diesen kleinen Sultans mit Unterwerfung das Zeichen zur Schäferstunde. Wagt man es, sie durch Neckereyen sogar zu reitzen, so verkündigt eine Geberde des Unwillens, ein Feuersprühender Blick, manchmal ein langer Stoßdegen oder ein unter dem weiten Mantel verborgener Dolch, daß man sich nicht ungestraft mit ihnen gemein mache. Auch die Majas such sich, ihrer Seits, so viel es die Schwäche ihrer Hülfsmittel erlaubt, durch Eigenheiten hervor zutun; sie scheinen sich die Unverschämtheit zum Studium zu machen. Die Zügellosigkeit ihrer Sitten verräth sich in ihren Stellungen, in ihrem Gange, in ihren Reden. Wenn man hingegen mit einer etwas freyeren Stimmung die Spiele der Majas an sieht, ... wenn man, sage ich, an diese Art gewöhnt wird, alsdann sieht man in ihnen die verführerischen Priesterinnen, die je auf den Altären der Venus geopfert haben. Ihre unverschämten Geberden werden zu reizenden Lockungen, die die Sinne in einen Aufruhr bringen, dessen sich kaum der Keuscheste erwehren kann und die, wenn sie auch nicht Liebe einflößen, doch die nachsichtsvollsten Personen wenigstens zur Liebeslust einladen.*⁵⁹⁵

König Karl III. und seine Minister zeigten sich empfänglich für das Gedankengut der französischen Aufklärer. Ihre Ideale die Wirtschaft durch harte Arbeit zu sanieren, die Macht und den Einfluss der

⁵⁹³ Ausst.kat. Madrid 1999, S. 124 Abb. 22

⁵⁹⁴ J. Held, Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas, Berlin 1971, S. 35

⁵⁹⁵ F. de Bourgoing, Neue Reise durch Spanien vom Jahre 1782 – 1788, 2 Bände, Jena 1789/90, Bd. 2, S. 67 ff.

Kirche zu schwächen und eine allgemeine Intellektualisierung entsprachen denen des aufstrebenden Bürgertums. Große Teile der spanischen Gesellschaft lehnten aber das vorrevolutionäre französische Gedankengut ab und entwickelten aus Angst vor Überfremdung einen Chauvinismus, der sich vor allem in der Ablehnung alles Französischen äußerte. Das evozierte eine ständeübergreifende Rückbesinnung auf die traditionellen spanischen Werte, die sich in populären Vergnügungen, dem Tragen der typischen Tracht und einer bestimmten Art zu reden, eben dem „Majismo“ ausdrückte. Der Prinz von Asturien und spätere Karl IV., seine Frau Maria Luisa von Parma und der Adel identifizierten sich (äußerlich) bis in die höchsten Ränge mit den aus dem niederen Volk kommenden und auf dem Theater und in der Kunst kultivierten Nationaltypen. José Ortega y Gasset nannte die Begeisterung der oberen Klassen für das Volkstümliche „*plebeyismo*“.⁵⁹⁶

Der spanische Begriff „*costumbrismo*“ (abzuleiten von *costumbre* = Sitte, Brauch) charakterisiert treffend diese Kunstform in der Literatur, Malerei und Musik. Er ist zu ergänzen durch den Terminus „*casticismo*“ (von *castizo* = echt, rein, bezogen auf Sprache oder Abstammung; urwüchsig – Person; echt, typisch – Volkscharakter).⁵⁹⁷

8.4.10 *Majos* und *majas*, die Helden von morgen

Lorenzo Tiepolo geht einen großen Schritt weiter mit seinen intim nahen und doch merkwürdig distanzierten Figuren, die dem aufkommenden Sentiment und der klassizistischen Stilisierung in ihrer ganz individuellen Art und Weise Rechnung tragen. Auch hier findet eine Typisierung statt wie im Klassizismus. Aber seine Helden sind Vertreter aus dem spanischen Volk und keine Halbgötter. Die Idealisierung der Protagonisten und die Banalität der Handlung enthebt sie in gewissem Sinne der Zeitlichkeit.⁵⁹⁸ Andererseits ermöglichen Tracht und stillebenhafte Detailbeobachtung die historische und topographische Einordnung. Bisweilen helfen ins Bild eingefügte Wörter oder Buchstaben bei der Identifizierung von Personen oder Bildinhalten. Die immergültige Spannung zwischen Mann und Frau wird hier zum ganz neuen Bildthema erhoben, das Goya weiter ausbaut.⁵⁹⁹

Dass Lorenzo Tiepolos Genrebilder auch die nachfolgende einheimische Künstlergeneration beschäftigt hat, belegen zahlreiche Kopien. Eine mit dem Titel „*Ciego de romances y unas mujeres*“ (Blinder Romanzenschreiber und einige Frauen) in Pastelltechnik, 49 mal 62 Zentimeter groß von Eugenio Jimenez de Cisneros (gest. in Valderacete, Cuenca 1828) aus dem Jahre 1781. Er reichte die Arbeit ein, in der Hoffnung zum *Academico supernumerario* ernannt zu werden.⁶⁰⁰ Noch heute existieren zahlreiche weitere Kopien von Lorenzos folkloristischen Pastellen, die von der großen Beliebtheit dieser Kunstwerke schon zu Lebzeiten des Künstlers zeugen. Allein die Barclays Bank in Madrid besitzt sechs Kopien von Bildern in Privatsammlungen, die seit 1926 der Gräfin von Alcubierre gehörten und 1939 der Marquise von Valterra, die jeweils drei Personen (bis auf eine Ausnahme immer zwei Männer und eine Frau) in unterschiedlicher volkstümlicher Tracht vorführen. Der Fächer in verschiedenen Zuständen – damals eine Art Zeichensprache – spielt auf vier Bildern eine Rolle.

8.4.11 (Fehlende) Vorbilder

Es gibt in der europäischen Kunst jener Zeit nichts direkt Vergleichbares. Dennoch könnten ihm einzelne Elemente verschiedener Herkunft als Vorbild gedient haben. Dass in seinen Porträts der

⁵⁹⁶ P. Gassier, Francisco de Goya, Fribourg/Würzburg 1983, S. 71

⁵⁹⁷ Diccionario de la lengua española. Real Academia Española, Madrid 1970

⁵⁹⁸ Úbeda in Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 35, bemerkt ganz richtig, dass die Pastelle mit den vielen Köpfen als Zeichnung mit instrumentalem Charakter nicht weiter verwundern würden, aber so als fertiges Bild den Betrachter in Staunen versetzen.

⁵⁹⁹ Schwarz-Weisweber 1992, S. 125-138

⁶⁰⁰ M.A.B. Figuero López, u.a. Guia del Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid 1991, S. 179

zarte Schmelz der Pastellbildnisse einer Rosalba Carriera oder Liotards hineinspielen, wurde bereits erwähnt.

Einzigartig stehen diese reizvollen Genrebilder da und verweigern sich der Einordnung in die spanische Malerei jener Zeit. Nur bedingt lässt sich ein Vergleich zur Kunst Pietro Longhis (1701 - 1785) ziehen. Die Handlung erinnert in manchem an seine häuslichen und gesellschaftlichen Szenen. Giandomenico Romanelli spricht denn auch von einer sehr persönlichen Lektüre dieses Vorbildes.⁶⁰¹ Die beiden venezianischen Malerfamilien Tiepolo und Longhi waren miteinander bekannt. Der Kontakt Pietro Longhis zu dem Bolognesen Giuseppe Maria Crespi (1665 - 1747), der als einer der ersten Italiener die Genremalerei gebührend würdigte, ist dabei auch für Lorenzos Kunst von Bedeutung.⁶⁰² Giambattista Piazzettas (1683 - 1754) Kreidezeichnungen mit „Charakterköpfen“, zu Beginn der 40er Jahre erstellt, haben Lorenzo sicherlich inspiriert. Etwas kleiner, schwarz-weiß, mit nur zwei bis drei Personen je Blatt und weniger charakteristisch was das Kostüm anbelangt, sind doch wesentliche Ähnlichkeiten festzustellen bezüglich der Konzentration des Malers auf die Köpfe oder Büsten der Figuren, ihre Gestik und die erotische Spannung.⁶⁰³

Der freundschaftliche Kontakt zu Charles Joseph (Giuseppe; Joseph, Charles-Joseph) Flipart (Paris, 9.1. 1721 - Madrid, 2.8. 1797)⁶⁰⁴ zu den Tiepolo in Madrid ist dokumentarisch belegt. So musste Flipart, wohnhaft in der Straße Sedazeros, im Hause des Marquis von Santiago⁶⁰⁵ vor dem Notar am 19. Juni 1770 bestätigen, dass Giandomenico Tiepolo, mit dem er seit acht Jahren verkehrte, vor seiner Rückkehr nach Italien in Spanien ledig gewesen war und auch kein Heiratsversprechen abgegeben hatte.⁶⁰⁶ Als jemand der neben der venezianischen auch die zeitgenössische französische Malerei gut kannte, dürfte er von Nutzen für die Tiepolo-Brüder gewesen sein.

Die Darstellung der verschiedenen Berufsgruppen mit regionalen Kostümen und Sitten verbindet seine Kunst mit den „*Les cris*“- Folgen. Graphiken mit einzeln abgebildeten Typen verschiedener Standeszugehörigkeit kursierten zahlreich und in verschiedener Gestalt in Frankreich und Italien. Lorenzo dürften die berühmtesten französischen Exemplare bekannt gewesen sein - schließlich saß er durch seinen Schwiegervater, einen Buchhändler, an der Quelle.⁶⁰⁷

⁶⁰¹ G. Romanelli „Lorenzo Tiepolo: la poetica degli sguardi“, im Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 11 - 14, S. 11

⁶⁰² F. Pedrocchi „Artists of Religion and Genre“, im Ausst.kat. *The Glory of Venice* London, Royal Academy of Arts, 1994 / Washington, National Gallery of Art, 1995, London 1994, S. 267 - 292, S. 277

⁶⁰³ Ausst.kat. 1994/ 95, Abb. S. 145 - 147, Nr. 63, 64, 65

⁶⁰⁴ Charles Joseph Flipart, französischer Maler, Kupferstecher und Radierer bekam seinen ersten Unterricht bei seinem Vater Jean Charles. Sein drei Jahre älterer Bruder Jean-Jacques, ebenfalls Kupferstecher und Radierer blieb nach seiner Ausbildung in Frankreich und machte sich dort durch Reproduktionen nach Gemälden zeitgenössischer Maler, v.a. nach Greuze, mit dem er befreundet war, einen Namen. Joseph kam 16jährig nach Venedig und arbeitete dort als junger Mann unter Jacopo Amigonis (1682 - 1752) und Giovanni Battista Tiepolos Leitung. In seiner venezianischen Zeit sind sechs Blätter aus dem Alltagsleben im Verlag Joseph Wagners entstanden. Während seines Aufenthaltes in der Serenissima von circa 1739 bis 1750 (andere Daten lauten: 1737 bis 1747) bestanden auch Kontakte zu den Longhi, die man Fliparts Genrestücken deutlich ansieht. Man weiß auch von graphischen Arbeiten nach vier Gemälden Pietro Longhis und von Reproduktionen nach eigenen Gemälden mit den Bildinhalten „Konzert“ und „Dame wird in Anwesenheit des Kavaliers frisiert“. Von Fernando VI wurde er als *pintor y grabador de cámara* nach Spanien gerufen. Aus der Madrider Zeit ist das bekannteste Werk von ihm das Porträt der Königsfamilie mit Ferdinand VI. und seiner Frau Maria Barbara nach Amigoni, Thieme - Becker, Künstlerlexikon. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste, Leipzig 1916, Bd. 12. The Dictionary of Art, hrsg. v. J. Turner, Bd. 11, London/New York 1996 Eine Freundschaft zwischen dem Franzosen und den Tiepolosöhnen kann sich also schon in Venedig ergeben haben. Ein gemeinsames thematisches Interesse an Longhis Kunst und dem Alltagsleben ist außerdem festzustellen. J. J. Luna, „Introducción al estudio de Charles - Joseph Flipart en España“, in: Volumen homenaje a don Antonio Dominguez Ortiz, Madrid 1981, S. 1121 - 1138

⁶⁰⁵ Da der Marques de Santiago in der Calle de los Zedazeros (Zedaceros; Cedaceros, heute: Sedazeros) drei Gebäude besaß: Nr. 1 u. 2 (beide Manzana 268) und 16 (Manzana 271) lässt sich nicht genau sagen, in welchem Haus der Maler gewohnt hat. Die Straße geht ab von der Calle de Alcalá, wo Lorenzo Anfang der 70er Jahre wohnte und befindet sich in der Nähe der Real Academia de Bellas Artes und des Paseo del Prado. J. Campos, J. (Hrsg.) u.a., *Planimetría general de Madrid*. Antonio de las Ribas deliniavit. Año de 1757, 2 Bde. (Faksimile), Madrid 1988, S. 218 u. 220

⁶⁰⁶ Urbani de Gheltof 1879, S. 53 f.

⁶⁰⁷ Graf Gazzola war im Besitz solcher Graphiken, vgl. Anm. 734

Die eher sozialkritische Serie *Le arti che vanno per via nella città di Venezia* von Gaetano Zompini, kannte er vielleicht noch aus Venedig, wo sie 1753 herausgegeben wurde. Die *Gridi ed altre azioni del popolo di Napoli*, gezeichnet von Charles-Francois de la Traverse während seines Neapelufenthaltes 1759, bevor er zusammen mit dem neuen König Karl nach Spanien umzog und dort in den Madrider Künstlerkreis kam, dürften ihm ebenfalls vertraut gewesen sein.⁶⁰⁸ In der Madrider *Biblioteca Nacional* befindet sich noch ein Exemplar der *Gridi*.

Luis Paret y Alcázar, Schüler von Traverse in Spanien, wirkte mit an der Erstellung der *Coleccion de trages de España tantos antiguos como modernos que comprehende todos los de sus dominios*.⁶⁰⁹ Diese Dokumentation der verschiedenen Volkstypen und ihrer Trachten wurde zunächst in zwei Bänden mit sieben mal zwölf Stichen im Jahre 1777 von Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (Madrid 1734 – 1790), dem jüngeren Bruder des Schriftstellers Ramón herausgegeben. Der populäre plebejische Typ der Apfelsinenverkäuferin oder ein blinder Gitarrenspieler aus der Provinz Jaca werden zum Beispiel im ersten Heft vorgestellt.⁶¹⁰ Den Stichen lagen kolorierte Zeichnungen zu Grunde, die zum Teil von dem Herausgeber, zum Teil von anderen jungen spanischen Künstlern entworfen und ausgeführt worden waren. Während es für die Kartonmaler von *Santa Bárbara* sicher ein geeignetes Nachschlagewerk darstellte, dürfte es auf Grund seiner späteren Entstehung für Lorenzo noch nicht von Nutzen gewesen sein. Betrachtet man also die spanische Kunstszene jener Zeit, so muss der Italiener als Pionier eingestuft werden.

8.4.12 Das Theater als Anregung

Anregungen erhielt Lorenzo sicher vom Theater. Die *sainetes* genannten Stücke des Madrider Autors Ramón de la Cruz (Madrid 1731-1794), die sich aus den komischen, mit Tanz und Gesang angereicherten Zwischenstücken (*entremeses*) die zwischen den Akten eines Dramas aufgeführt wurden, entwickelt hatten, bildeten bald eine neue Gattung. Diese kurzen Stücke mit nur einem Aufzug gaben Einblick in die Madrider Gesellschaft jener Zeit. Sitten, Dialekte und Kostüme des spanischen Volkes wurden mit dokumentarischer Genauigkeit auf die Bühne gebracht. Der Alltag der Leute wurde in kurzen Sätzen in Form von Dialogen bzw. Polylogen ausschnitthaft dargeboten.

Ein zeitgenössischer Beobachter formulierte das folgendermaßen:

Inzwischen gibt es eine neue Gattung Theaterstücke, die wenigstens das Verdienst haben, treue Gemählde zu liefern. Sie bestehen nur aus einem Aufzuge... Die Sitten der gegenwärtigen Zeit, der Ton der niedrigen Stände, die kleinen eigennütigen Absichten, die die bürgerliche Gesellschaft miteinander verbinden und sie auch im Einzelnen wieder trennen, all das wird mit der auffallendsten Wahrheit darinnen geschildert. Hier ist keine Nachahmung, hier ist Natur selbst. Der Zuschauer scheint plötzlich in einem Zirkel von Spaniern versetzt, und bey ihren Spielen und kleinen Neckereyen gegenwärtig zuseyn. Das Costume wird dabey so genau beobachtet, daß es manchmal ekelhaft ist. ...

Sie [die Lastenträger und Sträußer- und Fischerweiber] öffnen dir gleichsam die Thür eines Privathauses, zeigen dir zufällig einige am gewöhnlichsten darinn vorkommende Auftritte, und

⁶⁰⁸ De la Traverse wurde weiter oben im Zusammenhang mit den bizarren Graphiken Lorenzos im Stile der väterlichen Cappiccios bereits erwähnt. Er hatte auch Kontakt zu den Brüdern de la Cruz und arbeitete mit ihnen auf dem graphischen Sektor zusammen um das Verlangen der Oberschicht nach volkstümlichen Illustrationen zu stillen. Sein Betätigungsfeld war weitgefächert: Es reichte von der Freskomalerei über ephemere Kunst bis hin zur Landschaftsmalerei und kleineren Arbeiten für höfische Kreise zu denen er durch seinen Dienst als *premier gentilhomme* des Marquis de Ossun Zugang hatte. A. Luxenberg, im Ausst.kat. *Painting in the Age of Enlightenment* Indianapolis/ New York 1996/97, S. 50 f.

⁶⁰⁹ J. Held, Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur, in: *Idea* 4, 1985, S. 109

⁶¹⁰ *Summa Artis* Bd. 31, S. 669 ff.; J. Held 1971, S. 47 ff.

*wenn sie deiner Neugierde Genüge gethan zu haben glauben, lassen sie die Thür zufallen und das Stück hat ein Ende.*⁶¹¹

Dem Publikum, das zu gut einem Drittel der Unterschicht angehörte, gefiel es besonders gut, wenn die Laster und Lächerlichkeiten der Bürgerlichen, wie sie zum Beispiel die französisierenden *petimetres* imitierten, aufs Korn genommen wurde. Diese Stücke, die von etwa 1760 bis 1790 auf Madrids Bühnen große Erfolge feierten und auch seit 1768 in Form der *zarzuela burlesca* auf dem Gebiet der Musik Einzug hielten, dürften Lorenzo zu seinen Genrebildern angeregt haben.⁶¹²

Lorenzos Genrebilder geben ebenfalls einen soziologischen und ethnologischen Querschnitt der damaligen spanischen Bevölkerung wieder. Wie im Theater so wird auch in seinen Pastellen auf bestimmte Persönlichkeiten Madrids Bezug genommen. Die Örtlichkeiten wurden von ihm weniger beachtet. Das bewerkstelligten dann die anderen spanischen Maler seiner Generation kurz nach ihm, man denke beispielsweise an die Stadtarchitektur im Hintergrund von Luis Parets Gemälden oder den Teppichkartons von Goya. Die regionale Vielfalt Spaniens verdeutlichte er durch unterschiedliche Kostüme, die er ganz genau schilderte. Außer dem Naturalismus schildert der hier zitierte Theaterbesucher noch das Phänomen, des aus dem Handlungszusammenhang Herausgerissenseins, das sich auch auf die Bilder des Venezianers anwenden lässt, wenn die Darsteller in theatralischer Pose erstarren ohne einem sichtbaren Handlungsstrang zu folgen.

8.4.13 Der *majo* in der Kunst - ein politisches Bekenntnis?

Nicht alle Politiker besaßen die Toleranz diese manchmal frechen und nicht immer vorbildlichen Theaterdarbietungen zu dulden. Zeitweise waren sie auch verboten. Aktivisten und Sympathisanten des Aufstandes von 1766 wurden verhaftet oder verbannt.⁶¹³

Die sozialen Gegensätze in der spanischen Gesellschaft jener Zeit entluden sich dann ja auch verschiedene Male, beispielsweise in Form des Esquilache-Aufstandes, ausgelöst durch ein vorangegangenes Verbot des Tragens weiter Mäntel und breitkrempiger Hüte, unter denen die Majos Messer und Gesicht zu verbergen pflegten. Die Darstellungen Lorenzo Tiepolos zeigen mehrfach den Dolchknäuf der unter dem Umhang hervorschaut. Die Revolte von 1766 hatte der Maler in Madrid miterlebt. Inwieweit er sich in diesen Bildern dazu äußert – inwieweit sie politisch oder vielmehr doch nur modisch intendiert sind- bleibt spekulativ.

Vielleicht ist die ablehnende Haltung des Finanzministers Miguel de Muzquiz y Goyeneche (1719-1785) der Schillace 1766 als Leiter des *Despacho de Hacienda* (Finanzministerium) nachfolgte und des Kammerherrn Duque de Losada, die sich in ihrer negativen Beurteilung der Pastellbilder Lorenzos explizit auf deren Inhalt beziehen, auch darauf zurückzuführen.

8.4.14 Die Bedeutung Sarmientos

Der Gelehrte Bruder Martín Sarmiento, Autor vieler Schriften und ein „ilustrado“ mit großem Einfluss auf die bourbonischen Herrscher war sicherlich einer, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit seinen fortschrittlichen Gedanken auf allen wissenschaftlichen Gebieten geholfen hatte, die Gesellschaft auf diese Art von Genrebild vorzubereiten.⁶¹⁴ Sein Interesse an Ethnographie

⁶¹¹ De Bourgoing 1789/90, Bd. 2, S. 64 f.

⁶¹² R. de la Cruz, Sainetes, bearb. v. E.M. Aguilera, Barcelona 1959. D. Ingenschay, Ramón de la Cruz, Sainetes, in: V. Roloff u. H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.), Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Düsseldorf 1988, S. 213-227. E. Wellesz u. F. Sternfeld (Hrsg.), The Age of Enlightenment 1745-1790 (The New Oxford History of Music, Bd. 7), London u.a.O. 1973, S. 282 f.

⁶¹³ Domínguez Ortiz 1988, S. 79

⁶¹⁴ X. Filgueira Valverde, Fray Martin Sarmiento, La Coruña 1981

und Folklore, an der eigenen Nation, ihrer Geschichte und Vielfalt seien erwähnt.⁶¹⁵ Die „*utilidad del público y del Rey*“ (die Nützlichkeit für die Öffentlichkeit und den König) der Bauern hörte er nicht auf, hervorzuheben.⁶¹⁶ Auch den armen Straßenverkäufern widmete er einige Zeilen

*Y yo aseguro que a proporción más contribuirán al Rey esos pobres vendedores de calle que los ricos vendedores de tienda...*⁶¹⁷

(Übersetzung: Und ich versichere, dass in Relation zueinander gesetzt die armen Straßenverkäufer dem König zuträglicher sind als die reichen Ladenbesitzer)

8.4.15 Bewertung

Es mag Kritiker geben, die diese Art von Malerei als folkloristischen Kitsch abtun, doch müssen diese sich vor Augen halten, dass den sentimental Darstellungen beispielsweise im Frankreich jener Zeit von Diderot größtes Lob entgegengebracht wurde. Andererseits ist das moralisierende Moment wie man es in der Kunst der zweiten Jahrhunderthälfte in England und Frankreich mehrfach vorfindet bei Lorenzo nicht auszumachen. Es gibt andere Parallelen zum Klassizismus: Das Auftreten von Schriftzeichen im Bild und der Wegfall von unverständlichen Allegorien. Es ist bemerkenswert und bezeichnend, dass solche Neuerungen, die einen Epochenbruch einleiten, oft im Kleinen unbemerkt und gar nicht von den großen theoretischen Vertretern der neuen Stilrichtung eingeführt werden, sondern bereits im alten Vorgängerstil angelegt sind. Akzeptiert man diese kunsthistorische Erkenntnis, dann verwundert es auch nicht, dass nicht Mengs die entscheidende Wende brachte, sondern der alte Tiepolo mit seinen Söhnen, der auf dem Kranzgesims des Thronsaals im *Palacio Real* spanische Bauern vorführt mit ihrem Handwerkszeug und ihrer typischen Tracht, stellvertretend für die Königreiche des Landes, während der als „Malerphilosoph“ Gefeierte noch in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts fleißig altbekannte Personifikationen sich am Himmel tummeln lässt.

Zweifelsohne stellten die Genrebilder Lorenzo Tiepolos einen Ansatzpunkt für die sich gerade neu entwickelnde spanischen Malerei dar, die sehr bald in den Leistungen des Genies Goya ihren ersten Meister fanden, aber auch noch in der Romantik ihre Berechtigung hatten.

8.4.16 Die Preisminderung nach peinlichen Recherchen

Doch zurück zu den Pastellbildern für den König und dem schriftlichen Archivmaterial darüber. Dem Duque de Losada erschien Lorenzos Abrechnung trotz beigefügter Quittungen für diverse Ausgaben als zu hoch, weshalb er Sabatini und Bayeu mit der Prüfung derselben beauftragte. Bayeu hatte die Ausgaben für die Farben zu beurteilen und Sabatini die übrigen Unkosten für Goldrahmen, Gläser et cetera zu kontrollieren. Die Antwort Bayeus lautete, dass die Preisangaben für die Farben ihm als zu hoch erscheinen. Er schlussfolgerte, dass er sie entweder zu teuer bezahlt hat, oder ihm Farben übriggeblieben seien. Sabatinis Urteil ist noch sehr viel härter. Er hat sogar einzelne Läden aufgesucht und Nachforschungen angestellt über die Richtigkeit der Angaben, zum Beispiel die Glasscheiben betreffend:

de que para saber el precio de estos cristales de Venecia, he estado yo mismo en las tiendas en donde los venden, como para comprarlos, y me han pedido, de los chicos 4 ps, y de los grandes 5 ½ ps, por lo que se han regulado uno comotro á 5 ps. de las medidas que yo mismo

⁶¹⁵ Sechzig Prozent der Wettbewerbsaufgaben der ersten und zweiten Klassen in der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando zu Madrid in den Jahren 1753 bis 1808 behandelten die spanische Geschichte von den Römern bis zu den Bourbonen und betonten die Werte Katholizismus, Patriotismus, Tapferkeit und Ehre. J. M. de Azcárate, *Guía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1994, S. 261; A. Luxenberg, im *Ausst.kat. Indianapolis/ New York 1996/97*, S. 56 u. S. 64 Anm. 102

⁶¹⁶ J. L. Pensado, Fr. Martín Sarmiento, *testigo de su siglo*, Salamanca 1972, S. 45

⁶¹⁷ *Obra de 660 Pliegos*, Col. Dávila XV, F. 188 r. - 189 r., núm. 3743 - 3.745, nach Pensado, S. 47

*tomè de dtos. quadros quando estube en Aranjuez; hè preguntado tambien por Joseph Castrillon, que es elque viene firmando el recado de Justificazion para dtos cristals, yno me ha sido posible el dar con èl, y nadie le conoze delas demas tiendas, pues yo queria haver ido à informarme deèl mismo; sepa tambien V.E. que en la Fabrica de Cristales del Rey, cuestan mucho menos los cristales delas medidas que tienen dtos quadros.*⁶¹⁸

(Übersetzung: Um die Preise für die Glasscheiben aus Venedig in Erfahrung zu bringen bin ich selbst in die Läden gegangen, wo diese verkauft werden, mich als Kunde ausgebend. Für die Kleinen verlangten sie 4 Pesos und für die Großen 5,5 ps, so dass man sich bei 5 ps einigte für die Maße, die ich selbst an den Bildern genommen hatte, als ich in Aranjuez weilte. Ich habe mich auch nach Joseph Castrillon erkundigt, über den ich mich informieren wollte, der den Beleg für die besagten Kristallscheiben unterschrieben hat, aber ich konnte ihn nicht antreffen und auch niemand in den anderen Läden kennt ihn. Übrigens, wisse Ihre Exzellenz, dass in den Königlichen Glasmanufakturen die Scheiben dieser Größe wesentlich billiger sind!

Die Quittung über die Kristalle, die der Maler mit eingereicht hatte, hat ein gewisser Joseph Castrillon [das ist José Castrellón] ausgestellt.⁶¹⁹ Es liegt in diesem Fall offensichtlich ein Betrug vor, denn ein Mann dieses Namens taucht als Diener und Schuldner im Testament Lorenzos auf.⁶²⁰ Es lässt sich leicht ausrechnen, dass der Angestellte, der auf sein Gehalt wartete, sich von seinem Herrn überreden ließ, ihm in betrügerischer Absicht eine fiktive Rechnung auszustellen, in der Hoffnung auf gerechte Entlohnung. Kein Wunder also, dass der besagte Händler nicht aufzutreiben und auch in Fachkreisen unbekannt war. Sabatinis Bemerkung, dass die Glasscheiben in der Kristallmanufaktur des Königs doch wesentlich billiger seien als die venezianischen, dürfte ganz im Sinne der Bürokraten am spanischen Hofe gewesen sein, die aus ökonomischen und nationalistischen Gründen die königlichen Manufakturen im 18. Jahrhundert ins Leben gerufen hatten. Somit wird dem Italiener sowohl Verschwendung als auch unpatriotisches Verhalten vorgeworfen.⁶²¹

Am Ende einigt man sich - nach einer Schätzung Sabatinis - für die 15 Bilder 6000 Realen zu bezahlen, also ungefähr viereinhalb mal weniger als der Venezianer gefordert hatte.⁶²² Warum nur von 15 und nicht von 16 Bildern die Rede ist, ist nicht bekannt. Es könnte sich um einen Additionsfehler handeln oder um die Zurücknahme eines Gemäldes durch den Künstler. Vielleicht war eins auch noch nicht vollendet und den Maler verließen angesichts der Schwierigkeiten am Hofe Mut und Motivation, das Werk fertigzustellen. Ein vergleichbares Vorgehen, einer so erheblichen Herabsetzung von Kunstwerken - immerhin eines Malers der Majestät - in einem anderen Fall, ist mir nicht bekannt.

Die große Sparsamkeit und das bürokratische Vorgehen am Hofe, das durch die Forderungen der *ilustrados* noch bestärkt wurde, entsprach sicherlich nicht dem, was auf dem freien Kunstmarkt mit einer bürgerlichen oder auch adligen Kundschaft üblich war. Vermutlich wurden dort sehr viel höhere Preise für die modischen Bilder bezahlt, was Lorenzo vielleicht auch dazu bewogen hat eine

⁶¹⁸ Brief Sabatinis an den Duque de Losada, Madrid, 2. April 1774, A.G.P. Lorenzo Tiepolo, 1028/36

⁶¹⁹ Die Quittung ist in der Akte Lorenzo Tiepolo im A.G.P. vorhanden. Sie ist am 30. Januar in Madrid ausgestellt worden.

⁶²⁰ A. López Castán „En torno al testamento de Lorenzo Tiepolo: Una nueva aproximación a su biografía, in: El arte en tiempo de Carlos III, hrsg. v. Departamento de Historia del Arte *Diego Velázquez* Centro de Estudios Historicos C.S.I.C., IV Jornadas de arte, Madrid 1988, Madrid 1989, S. 357-365, S. 364

⁶²¹ Der Nationalismus war gerade ein im Entstehen befindliches Phänomen und richtete sich auf der Iberischen Halbinsel zunächst gegen die Italiener und später gegen die Franzosen.

⁶²² Üppige Aktenlage dazu im A.G.P. Lorenzo Tiepolo 1028/36 und Obras Palacio 357. Muzquiz schreibt am 5. Mai 1774 an Losada, dass der König damit einverstanden sei, dass Lorenzo 6.000 Reales für die 15 Pastelle, die er bis Jahresende 1773 erstellt hätte, erhalte, er aber in Zukunft die Rechnungen für seine Ausgaben von Sabatini prüfen und billigen lassen müsse, A.G.P. Lorenzo Tiepolo 1028/36

so große Summe einzufordern, denn der bereits erwähnte Hinweis des königlichen Zahlmeisters auf die überaus reichliche Bezahlung des Malers von privaten Auftraggebern geht in diese Richtung.

8.4.17 Unrechtmäßigkeiten

Man muss annehmen, dass Lorenzo die Rechnung wirklich über eine zu große Summe ausgestellt hat. Dafür sprechen verschiedene Gründe. Da ist der Betrug mit der Quittung für die Glasplatten und zum anderen hat er schlussendlich dem taxierten Betrag zugestimmt. Hätte er sich im Recht gefühlt, hätte er es wahrscheinlich auf eine langwierige eingehende Untersuchung ankommen lassen. Aus einem anderen jahrelangen Prozess, der sich über die Jahre 1771 bis 1774 erstreckte, mit Antonio Ridolfi, einem Spiegelhändler in Madrid, der Lorenzo verklagte, weil er ihm angeblich 8.100 Realen für Tische und Spiegel schuldete, ging der Venezianer schließlich, mangels eindeutiger Beweise, als Sieger hervor.⁶²³ Das Mobiliar: zwei Ankleidespiegel mit Marmortischchen und Konsolen und sechs venezianischen Füllhörner hatte Lorenzo Tiepolo für seine neu einzurichtende Wohnung in der *calle Alcalá* bestellt und nicht bezahlt.⁶²⁴ Doch darf im Nachhinein an diesem Freispruch gezweifelt werden, zumal auch hier als Zeuge sein Lakei José Castellón fungierte.⁶²⁵

Von einem weiteren mysteriösen Vorfall berichten die Dokumente: Der Maler nahm Geigenunterricht bei dem Deutschen Ferdinand Joseph Blumenstengel. Der musste letztendlich auf sein Honorar verzichten. Angeblich hätte der Diener das Geld überbracht, welches allerdings nie beim Lehrer angekommen war. Der überzogene Betrag den der Maler dem Musiker daraufhin anbot schlug jener beschämt aus.⁶²⁶ Dieser Vorfall macht deutlich, dass Lorenzo Tiepolo ganz offensichtlich ein völlig gestörtes Verhältnis zum Geld hatte. Die Verschwendungssucht des Italieners muss immens gewesen sein.

8.4.18 Permanenter Geldmangel

Auch die Tatsache, dass seine älteste Schwester Anna, gestorben am 13. Mai 1772 nach längerer Krankheit an einem Hirnschlag und einer darauf folgenden Lungenembolie⁶²⁷ ihrem jüngsten Bruder als einzigem Familienmitglied testamentarisch Geld vermacht hat, spricht für die brisante ökonomische Situation Lorenzos.⁶²⁸

Dies ist umso unverständlicher, zumal ihm ja auch der sechste Teil des immensen Nachlasses - in der Hauptsache Immobilien - des verstorbenen Vaters zufiel. Lorenzo hatte am 29. Mai 1770 den Madrider Notar Giovanni Méndez Montesinos mit der Erbschaftsangelegenheit beauftragt und in Venedig den Advokat Tommaso Gallini und seine Mutter Cecilia eingeschaltet. Von dem Notar Giobatta Conti wurde ihm dann am 14. August 1771 sein Anteil zugesprochen. Nach all dem was

⁶²³ Ridolfi war ebenfalls Venezianer und schon Handelspartner von Giambattista Tiepolo gewesen, so dass ein langjähriges vertrautes Verhältnis zwischen beiden Familien vorauszusetzen ist. Am 4. Oktober 1771 kaufte sich Lorenzo verschiedene Einrichtungsgegenstände bei dem Händler. Als der Maler die Spiegelkonsolen und Füllhörner nicht bezahlte, zog der Händler vor Gericht. Ausführliche Dokumentation bei De la Mano 1999, S. 88

⁶²³ Akte Lorenzos im A.G.P. 1.028/36.

⁶²⁴ Akte Lorenzos im A.G.P. 1.028/36.

⁶²⁵ Er muss während der ganzen Zeit die Lorenzo in Spanien verbracht hat ein treuer Diener und Vertrauter seines Herrn gewesen sein. Weitere Zeugen im Prozess, wie der Koch Agustín Alonso, der bereits als Gehilfe im Dienst des Vaters gestanden hatte zeigen, dass Lorenzo die Dienerschaft seines Vaters übernommen hatte.

⁶²⁶ A.G.P. Carlos III, leg. 228; De la Mano, in: Ausst.kat. Madrid 1999, S. 89 f.

⁶²⁷ Libro dei Morti, Chiesa di S. Fosca, dal 1689 al 1777, ora presso l'Archivio Parrocchiale di S. Marcuola - Carta 186, nach M. Guiotto, „Vicende storiche e restauro della „Villa Tiepolo“ a Zianigo di Mirano, in: Ateneo Veneto 14, 1976, S. 7 - 26, S. 18 Anm. 19

⁶²⁸ „Lascio al sig. Lorenzo Tiepolo altro mio amato Fratello, il quale si ritrova in Madrid ducati cento correnti...“. Testament vom 11. Mai 1772, zitiert nach G.M. Urbani de Gheltof, Tiepolo in Ispagna (Documenti estratti dall' Archivio della Real Casa di Spagna in Madrid), Venezia 1881, S. 27 (Atti Gio. Leonardo Tassini in Venezia) und S. 60 (R. Archivio notarile di Venezia)

wir mittlerweile über diesen Künstler wissen, erscheint es nicht verwunderlich, dass es noch in den darauf folgenden Jahren immer wieder zu Geldforderungen seinerseits kam, was unvermeidlich zu Ärger mit seiner Verwandtschaft führte.⁶²⁹

In einem erneuten *memorial* an den König mit der Bitte um Beförderung, spricht Lorenzo selbst aus, dass er mit dem Gehalt nicht auskomme, ja sogar schon fast sein gesamtes Vermögen aufgebraucht sei:

*... el sueldo q.e le está señalado de 18000 r.s de SM. es limitado para mantenerse, y à su familia, con el honor q.e corresponde à su empleo, por lo q.e se hà visto precisado à consumir poco menos todo su patrimonio.*⁶³⁰

(Übersetzung: ... der ihm zugewiesene Lohn von 18.000 Realen von Seiner Majestät ist für sich und den Unterhalt seiner Familie knapp, gemessen an der Ehre die seiner Anstellung gebührt, so dass er fast sein ganzes Vermögen aufbrauchen muss.)

Offensichtlich war Lorenzo in Geldnöten, was wohl weniger an dem geringen Gehalt, als an dem hohen Lebensstandard des jungen Mannes gelegen haben dürfte, denn aus seinem Testament geht hervor, dass er vier Diener und einen eigenen Wagen besaß.

Die Ehe mit María Corradí, der alleinigen Tochter des reichen Madrider Buchhändlers Angel Corradí, der auch den Vertrieb von Produktionen der *Real Academia de San Fernando* innehatte und seiner Frau Theresa Polonia Musante, beide gebürtige Genuesen, die neben wertvollem Schmuck und Einrichtungsgegenständen noch eine Mitgift von 157.172 *reales* und 8 *maravedís* bereitstellten, sprechen für seine gute soziale und ökonomische Stellung.⁶³¹

Seine Frau bat nach dem Tod ihres Mannes vergeblich um finanzielle Unterstützung. Ihr gesamter Besitz und sogar ihre Mitgift seien angeblich durch die langwierige Krankheit ihres Mannes aufgebraucht worden.⁶³²

8.4.19 Der gestoppte Aufstieg

8.4.19.1 *Pintor del Rey* nicht *de Cámara*

Die demütigende Abwertung seiner Bilder bedeutete nicht die erste Niederlage für den Hofkünstler, denn sämtliche Bittschriften um Gehaltserhöhung und Aufstieg zum *Pintor de Cámara* wurden ihm abgeschlagen, wie aus seiner Akte im *Archivo General de Palacio* hervorgeht. Die erste Anfrage wegen einer Aufnahme in die königliche Malerriege war 1768 abgelehnt worden, mit der Begründung, dass er reichlich entlohnt worden sei. Die Anfrage der beiden Söhne nach dem Tod des Vaters vom 3. April 1770, gerichtet an den Finanzminister Miguel de Muzquiz, dem Nachfolger von Esquilache, führt zu einem Ergebnis: Domenico, der Spanien verlassen mochte, erhielt 200 Dublonen Reisekostenzuschuss⁶³³ und Lorenzo trat mit 18.000 Realen in den Dienst des Königs.

⁶²⁹ Pedrocchi, im Ausst.kat. Venedig –Mestre 1997/98, S. 16 u. S. 20 Anm. 14. Neuere Forschungen haben bislang unbekanntes über das Privatleben und die Erbschaftsangelegenheit Giovanni Battista Tiepolos ans Tageslicht gebracht: F. Montecuccoli degli Erri, „Giambattista Tiepolo e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata“, in: Ateneo Veneto 1994, S. 7 - 42; G. Muneratti, La successione testamentaria di Giovambattista Tiepolo, Mirano 1996

⁶³⁰ Autograph Brief Lorenzo Tiepolos vom 7. Dezember 1774, A.G.P. Akte Lorenzo Tiepolo, siehe auch Anhang

⁶³¹ López Castán 1989, S. 361 u. S. 363

⁶³² Schriftstück aus dem Palastbüro vom 2. Juli 1776 an Maria Corradí, in A.G.P. Lorenzo Tiepolo 1036/28

⁶³³ Sein Vater hatte für seine Spanienreise in Begleitung seiner beiden Söhne 535 Dublonen erstattet bekommen, so dass davon auszugehen ist, dass das Geld aus der Staatskasse Domenicos Spesen voll abdeckte. Die 200 Dublonen entsprachen in etwa einem Zehntel des Jahresgehaltes Giovanni Battista Tiepolo, dem man vor seiner Abreise einen Lohn in Höhe von 2000 Dublonen zugesagt hatte, A.G.P. 1028/35 Tiepolo, Juan Bautista, pintor de Cámara, Dokument aus dem Jahre 1767. Bei E.J. Hamilton, War and Prices in Spain 1651-1800, Cambridge (Mass.) 1947, S. 56 f. (nach Whistler 1984, S. 88) heißt es, dass ca. 37 reales de vellon 1 doblon in den 1760er Jahren entsprachen, was sich aber nicht mit den Quellenangaben im Palastarchiv deckt.

Ein Zertifikat vom 24. April 1770 bestätigt Lorenzos neuen Status. In mehreren Dokumenten wird dieser Termin als das Ernennungsdatum Lorenzo Tiepolos zu einem *pintor del Rey* genannt. In dem Dankeschreiben und auch in dem ein oder anderen Brief der Verwaltung, wird von dem jungen Künstler bereits als *pintor de Cámara* gesprochen, was definitiv nicht der Fall war. Es war Lorenzos erklärtes Ziel diesen Rang zu erklimmen, aber insgesamt fünf Bewerbungen blieben ohne den erhofften Erfolg. Dieser Titel, den nur wenige Maler innehatten, war verbunden mit den besten und wichtigsten Staatsaufträgen und einer Pension, gegebenenfalls auch für die Familienmitglieder.⁶³⁴

8.4.19.2 Der Oberkämmerer und der Oberkammerherr blockieren den Aufstieg

Im Sommer 1772 bat er um eine Lohnerhöhung, der nicht stattgegeben wurde. Der Staatssekretär und *contralor general a la Real Camara* Miguel de Muzquiz y Goyeneche (1719-1785), der 1766 zum Leiter des *Despacho de Hacienda* (Finanzministerium) ernannt worden war und der Oberkammerherr José Fernández de Miranda, Duque de Losada sahen keinen ausreichenden Grund dafür und berieten den König entsprechend.⁶³⁵

Ein knappes Jahr später geht es um die Verleihung des Titels *Pintor de Cámara*. Der Aufstieg wird ihm verweigert. Der *Contralor general*, zuständiger Beamter unter anderem auch für die Zahlungen an die Maler gibt zu bedenken, dass nach der Titelverleihung der Betroffene dann mit Fug und Recht höheren Lohn fordern könnte, zumal er es schon versucht hatte.

Der *Sumiller de Corps* machte auf das Genre aufmerksam in dem sich der Maler bewegte. Offenbar spielte die Gattungshierarchie am Hofe immer noch eine Rolle, wonach ein Künstler, der das „gemeine“ Volk abbildete, in der Wertschätzung hinter den Historienmalern zurückblieb. José Fernández de Miranda, Duque de Losada hatte dem König bereits während dessen gesamter Amtszeit in Süditalien gedient. Er war eine einflussreiche Figur am spanischen Hof und fällt besonders durch sein Urteil in Kunstangelegenheiten in mehreren Fällen auf.⁶³⁶ Zur gleichen Zeit hat sich Losada stark für Anton Raphael Mengs eingesetzt und bestimmte Privilegien, wie beispielsweise die Mitgift für die Töchter des Malerphilosophen durchgesetzt.⁶³⁷

Am Beispiel Francisco Bayeus, lässt sich wunderbar der Beförderungsmechanismus am Spanischen Hof ablesen: Die Denkschrift des Malers mit der Bitte, zum Kammermaler ernannt zu werden, ging zunächst am 8. 2. 1767 an Losada. Es wird ein Gutachten von Mengs zu der Angelegenheit eingeholt, der natürlich das Anliegen seines Parteigängers unterstützt. Eine Aktennotiz von Manuel [de Roda?] spricht sich gegen den Aufstieg aus, da „dieser *tiepoli*“ ebenfalls um Lohnsteigerung und Aufstieg gebeten habe.⁶³⁸ Ein gewisser Joseph Portugues notiert, er setze alles daran, den *Sumiller de Corps* von Bayeus Talent zu überzeugen, wegen seines „*superior influxo*“ auf den König.⁶³⁹ Schließlich wird der Maler zum *Pintor de Camara* ernannt. Im Jahr darauf wird dann eine Gehaltserhöhung von 24.000 Realen auf 30.000 eingefordert, die von Losada wiederum akzeptiert wird.⁶⁴⁰ Am 3. 5. 1769 ist es endlich so weit, wie zahlreiche Dokumente in seiner Personalakte aussagen. Das Erklimmen der Karriereleiter setzt sich auch noch weiter nach diesem Muster fort und wird bezeichnenderweise immer von Losada befürwortet.

Lorenzo Tiepolo, der in den Jahren 1770 bis 1773 verstärkt für den Hof tätig war - wir wissen von 16 Pastellbildern, die er in diesem Zeitraum in königlichem Auftrag anfertigte und von mehreren Gemälden sakralen Inhaltes -, hätte den Aufstieg zum *pintor de cámara* sicher verdient gehabt. Die

⁶³⁴ siehe auch Whistler 1984, S. 87

⁶³⁵ Muzquiz an Losada, 10. 7. 1772, 29. 7. 1772 und 2. 8. 1772, A.G.P. Lorenzo Tiepolo 1028/36

⁶³⁶ Earl of Bristol's Brief an Pitt vom 31.8.1761, publiziert von Coxé, Bd. 4, nach Whistler, 1984

⁶³⁷ Akte Mengs im A.G.P

⁶³⁸ A.G.P., Expediente personal, Bayeu, Franc.co, Ca 12365/1

⁶³⁹ A.G.P., Expediente personal, Bayeu, Franc.co, Ca 12365/1, Notiz vom 27.2.1767

⁶⁴⁰ Als Argument wird unter anderem angeführt, dass er Modelle bezahlen müsse, um nach der Natur arbeiten zu können, Gips, Stoffe und Stiche kaufen musste und diese Akribie zu belohnen sei.

Gutachten über die fragliche Beförderung fallen denn auch unterschiedlich aus. Manuel de Roda y Arrieta (1708-1782), seit dem 16. Januar 1765 Justizminister (*Secretario de Gracia y Justicia*), ein *ilustrado*, der hart gegen die Jesuiten vorging, befürwortete sie, „*se le conceda la gracia de Pintor de Camara*“ („Man gewähre ihm den Rang eines Kammermalers“) schreibt der Minister am 12. Mai 1773 aus Aranjuez an Losada,⁶⁴¹ während Losada und der *contralor* davon abrieten. Während der alte Finanzminister und enge Vertraute des Königs Leopoldo de Gregorio Schillace (spanisch: Esquilache) aus Mesina den Tiepolo sehr gewogen war, scheint sein spanischer Nachfolger da anders gedacht zu haben.⁶⁴²

*... En cuya inteligencia y en vista de lo que opina el contralor, debo hacer presente á V.E. que S.M. está instruido del genero de Pinturas que este Profesor trabaja, y le presenta de quando en quando, en cuyo supuesto pende de Su R.l Clem.a y de la estima.n que S.M. haga de sus quadros...*⁶⁴³

(Übersetzung: Unterrichtet und berücksichtigend was der *contralor* meint, darf ich Ihrer Exzellenz unterbreiten, dass Seine Majestät über das Genre der Malerei dieses Angestellten unterrichtet ist und der ihm ab und zu etwas von seinen Arbeiten vorstellt, was die Voraussetzung für Seine Königlichen Mildtätigkeit ist und die Wertschätzung die Seine Majestät seinen Bildern entgegenbringen mag...)

Roda gibt daraufhin Losada den Auftrag, sich darüber zu informieren, in welchem Zeitraum Bayeu und Maella befördert worden sind und ob danach der Titel noch anderen erteilt worden ist und welches Gehalt die Kammermaler bezögen.⁶⁴⁴ Der reicht die Anfrage weiter an den *Contralor General de la Real Cámara*. Drei Tage später, am 20. 6. 1773 antwortet der Oberkämmerer Muzquiz, dass Maella diesen Titel überhaupt nicht inne hätte. Die Namen der anderen Kammermaler außer den Bayeus erwähnt er aber nicht. Seine einseitige Auswahl unterstützt offensichtlich seinen Wunsch, den Antrag des Venezianers abzulehnen.⁶⁴⁵

Ein krasses Schriftstück aus dem Palast vom 12. Januar 1774 an Lorenzo Tiepolo gerichtet, befindet sich im der Akte Lorenzos im Palastarchiv. Die erneute Ablehnung wird damit begründet, dass sein Vater während seiner acht Jahre währenden Dienstzeit am spanischen Hof die überaus großzügige Summe von 131.100 Realen Gehalt inklusive Kutsche und Miete erhalten hätte und Lorenzo, dafür dass er erst seit vier Jahren Maler Seiner Majestät sei, mit 18.000 Realen sehr gut bedient sei. Ein bisschen Neid scheint auch mit im Spiele zu sein, wenn es weiter heißt, dass er eine überaus gute Partie gemacht hätte, wo doch jeder wisse, dass er eine Frau geheiratet habe, die die einzige Tochter eines sehr reichen Mannes mit entsprechend hoher Mitgift ist. Der Duque de Losada betont gegenüber Miguel de Muzquiz, am 17. Januar 1774 aus El Pardo, dass das Gehalt und die Stellung des Malers gerechtfertigt seien, da er keine Werke von großer Bedeutung angefertigt habe, noch besondere Verdienste vorweisen könne.

a vista de no saverse estè empleado en obras de gran consideracion, q.e tenga una sobresaliente habilidad, y elevado merito en la Pintura...

⁶⁴¹ A.G.P., Akte Lorenzo Tiepolo

⁶⁴² Miguel de Muzquiz forderte im Auftrag des Königs am 16. Dezember 1774 das Urteil des *sumiller de corps* Duque de Losada an. Der leitet das Ganze weiter an den *contralor general de la Real Cámara*, um dessen Meinung zu erfahren. A.G.P. Akte Lorenzo Tiepolo, Brief von Muzquiz an Losada vom 16. Dezember 1774. Der *contralor* antwortete, er sei eher dagegen, weil viele Maler des Königs zu bezahlen und 18.000 Realen nicht wenig seien. Auf die vorausgegangene Eingabe Lorenzo Tiepolos hin hatte er bereits ähnlich geantwortet und noch hinzugefügt, dass dann der Betroffene mit noch mehr Nachdruck das höhere Gehalt der anderen Kammermaler einfordern werde.

⁶⁴³ A.G.P., Akte Lorenzo Tiepolo, 3. 6. 1773, Losada an Roda

⁶⁴⁴ A.G.P., Akte Lorenzo Tiepolo, Losada an Roda, 17. 6. 1773

⁶⁴⁵ Antwortbrief von Muzquiz an Losada vom 20. Juni 1773, A.G.P. Lorenzo Tiepolo, 1028/36

(Übersetzung: Berücksichtigend, dass der Angestellte keine Arbeiten von großer Bedeutung geschaffen habe, die ein überragendes Talent und einen besonderen Verdienst für die Malerei bedeuteten...)

In einem Schriftstück vom 22. Dezember 1774 werden ganz deutlich die Drahtzieher für die ablehnenden Bescheide des Königs genannt:

...Y en consecuencia de lo que entonces se informó al Rey, conformandose S.M. con el dictamen del Ex.mo S.r Duque de Losada su sumiller de Corps, no vino en conceder el referido aumento á este Ynteresado...⁶⁴⁶

(Übersetzung: In Anbetracht dessen, was man seinerzeit dem König mitgeteilt hatte, stütze sich Seine Majestät auf die Beurteilung seines Kammerherren Herzog von Losada und gewährte dem Bittsteller keine Lohnerhöhung...)

Nicht immer hörte der König auf seinen *sumiller*. Als es um die Platzvergabe des *grabador de Cámara* 1777 ging, und der *controlador* und Losada Manuel Salvador Carmona den Vorzug vor Juan Fernando Palomino gaben, lehnte der König durch die Person Rodas zunächst beide ab.⁶⁴⁷ Das geschah im Fall Lorenzo Tiepolo nicht.

8.4.19.3 Mengs und seine Epigonen übernehmen die Führung

Bereits im Laufe der sechziger und siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts hatten Mengs und seine Schützlinge den Venezianern den Rang abgelaufen. An der Vergabe der Staatsaufträge und zwischen den Zeilen in den Dokumenten wird das deutlich. Allein dadurch, dass Maella das gleiche Gehalt und den gleichen Status hatte wie Lorenzo Tiepolo und sich ihr Hauptbetätigungsfeld überschneidet, dürfte er dem jungen Venezianer als Konkurrent erschienen sein. Ein ähnliches Geschick widerfuhr übrigens Antonio González Velázquez von dem sich Mengs Gunst zur gleichen Zeit abwandte, was das Aus für seine Karriere bedeutete.⁶⁴⁸

Da auch er von Squilache unterstützt worden war, genau wie die Venezianer, drängt sich der Verdacht auf, dass nach der Flucht des Sizilianers, ausgelöst durch den Aufstand von 1766 ein wichtiger Fürsprecher dieser Künstler wegfiel und andere Personen den Monarchen nach ihren Vorstellungen berieten. Sein Nachfolger als Finanzminister Miguel de Muzquiz – vielleicht beeinflusst von Losada - war jedenfalls kein Glücksfall für die venezianischen Maler.

Ich möchte die These aufstellen, dass der steile Aufstieg des jungen valencianischen Künstlers Maella (1739 - 1819) nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahre 1765 die Karriere der Gebrüder Tiepolo stark gebremst hat. Er führte viele Deckenfresken in den Königsschlössern aus und betätigte sich auch als Bildnismaler wobei er meist Kopien nach den von Mengs angefertigten Porträts der Königsfamilie erstellte. Inwieweit die Übermalung des großen Freskos Domenico Tiepolos im Esszimmer von Carlos IV durch Maella damit zu tun hat, wird wohl nie ganz geklärt werden können. Neben seinem Talent hatte er vor den Tiepolosöhnen die Vorzüge ein Spanier zu sein, engen Kontakt mit Mengs und der Akademie zu pflegen und Verwandtschaftsbeziehungen zu den González Velázquez zu unterhalten, die ebenfalls für den Hof arbeiteten. Die Konkurrenz zu Lorenzo Tiepolo war wohl schon deshalb gegeben, weil beide das Gehalt von 18.000 Realen erhielten. Am 18. Februar 1774 wurde Maella zum *pintor de cámara* ernannt, eine Ehre, die dem Venezianer trotz seiner mehrfachen Bitten verwehrt blieb.⁶⁴⁹ Im Jahre 1799 werden Goya und

⁶⁴⁶ Brief aus dem Sekretariat des Palastes an Lorenzo Tiepolo. Überschriften mit D.n Lorenzo Tiepolo, unterschrieben mit Handzeichen und der Ortsangabe „Palacio“ und dem Datum 15. Juli 1772, A.G.P. Lorenzo Tiepolo 1028/36

⁶⁴⁷ J. Carrete Parrondo, in: SUMMA ARTIS Bd. 31, El Grabado in España, Madrid 1988 (2. Ed.), S. 470 f.

⁶⁴⁸ Siehe Anm. 301 in diesem Text

⁶⁴⁹ Neuere Forschungen von José Luís Morales y Marín, Mariano Salvador Maella, Madrid 1991 und Ausst.kat. Indianapolis/New York 1996/97 *Painting in Spain in the Age of Enlightenment. Goya and his Contemporaries* hrsg. v. R. Kasl u. S. L. Stratton, Indianapolis 1997.

Maella zu den *primeros Pintores de Camara* berufen, mit 50.000 Realen Jahresgehalt und 500 Dukaten für die Kutsche.⁶⁵⁰

8.4.20 Die letzte Etappe seines Lebens und der frühe Tod

Das luxuriöse Leben, das ihm sein berühmter und wohlhabender Vater ermöglicht hatte und seine verwöhnte Frau erwartet haben wird, wird er auf Dauer nicht haben halten können, zumal ihn im Jahr 1775 eine heimtückische Krankheit befallen haben muss. In den Dokumenten heißt es, dass er längere Zeit krank gewesen ist. Seine Frau berichtet dann auch in ihrer an den König gerichteten Bittschrift nach dem Tod ihres Mannes, dass seine Krankheit ihren ganzen Besitz einschließlich der Mitgift aufgezehrt hat.⁶⁵¹

Bislang meinte man, der Maler habe sich aus Gesundheitsgründen mit seiner Frau nach Somosaguas⁶⁵² zurückgezogen, wo sie die Hacienda des Conde de Clavijo don Joseph Manuel Ruiz de Molina, señor de Húmera y Somosaguas bewohnten.⁶⁵³ De la Mano argumentiert, dass es sich hierbei vielmehr um eine reine Geldanlage gehandelt hat. Aus den zu den Ländereien gehörenden Fabriken und Äckern sollte Profit geschlagen werden. Die Datierung der verschiedenen Schriftstücke über die Verpachtung und Taxierung nennt den Monat März des Jahres 1775.⁶⁵⁴ Die Mietzahlung in Höhe von 3.000 Realen jährlich setzt am 15. Februar 1775 ein und wurde über eine Dauer von neun Jahren vereinbart.⁶⁵⁵ Zu diesem Zeitpunkt erfreute sich der Venezianer vermutlich noch bester Gesundheit, denn es ist unwahrscheinlich, dass ein Kranker sich eine solche Arbeit und Verantwortung auf viele Jahre im Voraus auflädt. Am zweiten Mai 1776 starb er und wurde in der Pfarrkirche des Ortes Santa María Magdalena bestattet. Das großspurige Gehabe des eingebildeten, eleganten Beaus muss den peniblen Beamten am Hofe, die jede Kleinigkeit mit viel bürokratischem Aufwand behandelten zuwider gewesen sein. Sie hatten nicht den Weitblick seine wahre Größe zu erkennen.

⁶⁵⁰ A.G.P. Schreiben Mariano Luis de Orquiso an Josef Antonio Caballero vom 31.10.1799, Akte Maella C12366/47. Dort steht auch, dass *Goia* Anspruch auf das beliebte Künstleratelier in der Casa de Tesoro erhebt, wenn Maella nicht mehr sein sollte. Der Valencianer hatte es sich zuvor mit Bayeu geteilt.

⁶⁵¹ A.G.P. Akte Lorenzo Tiepolo 1.028/36, siehe auch López Castán 1989, S. 363 Anm. 49

⁶⁵² Der Ort liegt westlich von Madrid, hinter der Casa de Campos, am Weg nach Boadilla del Monte. Auf der Karte von Thomas López von 1760 ist der Ort noch nicht verzeichnet. Auch auf heutigen Landkarten sucht man ihn vergeblich. Der Plan aus dem Jahre 1846 von López Corrijio y Aumento verzeichnet den Flecken aber, obwohl es sich nur um eine Randskizze zu der Umgebung von Madrid handelt und nur sehr wenige Orte eingetragen sind. Vermutlich hat der Platz seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts größere Bedeutung erlangt und hat dann später wieder an Interesse verloren. Er gehörte zur Stadt Húmera.

⁶⁵³ Auch in dem Dokument, das Jesús Urrea, 1988, S. 232, S. 252 Anm. 23, im Archiv von Simancas gefunden hat, D.G.T., Inv. 16, Indice 23, leg. 27 wird Húmera als letzter Wohnort angegeben. Urrea erwähnt die Möglichkeit, dass er vielleicht im verschwundenen Palast von Somosaguas, Eigentum des Baron von Eroles gelebt hat.

⁶⁵⁴ Ausführlicher dazu J.M. de la Mano 1999, S. 90 ff. Der Autor zitiert Dokumente aus dem Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, prot. 20.828, fols. 58-63v.

⁶⁵⁵ De la Mano 1999, S. 91

9 Der Vogelhimmel von Lorenzo Tiepolo im Königspalast

Doch nun ausführlicher zu dem neuentdeckten Deckenbild im Königspalast zu Madrid, das ich Lorenzo Tiepolo zuschreibe. Es sollte ob seiner Qualität und Schönheit als einziges bislang bekanntes eigenständiges Werk dieser Art von dem jüngsten Talent der Malerfamilie in der Kunstgeschichtsschreibung seinen Platz zugewiesen bekommen. Zunächst wird das Deckenbild beschrieben, dann erfolgt eine Auflistung der schriftlichen zeitgenössischen und späteren Erwähnungen - soweit sie bisher aufgefunden worden sind - und zum Schluss soll der Versuch unternommen werden, das Einzelwerk mit vergleichbaren Werken des Vaters und des älteren Bruders in Beziehung zu setzen.

9.1 Das Deckenbild

9.1.1 Lage und Raumgliederung

Die Vogeldecke von Lorenzo Tiepolo befindet sich im turmartigen Vorbau im Nordwesten des Schlosses. Es handelt sich um das dritte Zimmer von West nach Ost gezählt, mit einem Außenfenster in der nach Norden ausgerichteten Fassade. Das Zimmer gliedert sich somit in eine Reihe kleinerer Kabinette in diesem Trakt ein, an deren Ausschmückung auch Francisco Bayeu und Mariano Salvador Maella beteiligt waren. Das Spiegelgewölbe des circa 8 mal 5 Meter großen Raumes wird maßgeblich gegliedert durch eine in der Mitte der Decke aufgemalte Balustrade in ovaler Form und eine außen um das Raumrechteck umlaufende Scheinbrüstung. Beide Elemente bilden das Fundament einer Raumlogik die sowohl dem real existierenden Saal als auch dem frei erfundenen Bildinhalt gerecht werden muss. Dieser Zwitterfunktion der Scheinarchitektur trägt der Maler hier Rechnung; denn die Voute am Bildrand erhöht die Decke nur um ein Geringes, während das ovale Geländer, an zentralerer Stelle und damit weiter oben, vorgibt, einen Ausblick in den freien Himmel zu gestatten.



Abbildung 72: Vogeldecke, Madrid, Palacio Real (Ausschnitt)

9.1.2 Scheinarchitektur

Die illusionistische Architektur selbst spielt keine große Eigenrolle. Sie gibt vielmehr den Hintergrund für das gemalte Geschehen davor ab. Ein dicker Stuckrahmen schafft den Übergang von den aufgehenden Wänden zur Decke. Eine schmale Stuckborte mit sich gegenseitig abwechselnden Triglyphen und Metopen leitet leicht in die Höhe. Ein kleiner Wulst aus goldfarbenen Akanthusblättern schließt das „Gebälk“ ab und liefert zugleich einen zierlichen und trotzdem kostbaren Bildrahmen für das Deckengemälde. In den sanft abgerundeten Ecken erheben sich muschelförmig angeordnete Bärenklaubblätter. Sie kaschieren nicht nur die schwierigen Ecküber-

gänge, sondern bereiten auch die Bedeutung der Diagonalen vor. Über dem Stuckwulst, von diesem leicht verschattet, beginnt die gemalte Steinbrüstung, ähnlich wie im Thronsaal desselben Palastes, mit der schmucklosen Andeutung einer ganz schwachen Hohlkehle. Vor der schwach schraffierten Scheinbrüstung läuft dicht über dem Stuckwulst eine feine dunkle Linie entlang. Die Scheinarchitektur endet mit einem Gesims, zusammengesetzt aus einem waagrecht aus der Mauer hervortretenden einfachen Streifen, einer sehr schmalen Konsolenleiste in Form von Triplyphen und Metopen und mit Eierstab abschließend.

9.1.3 Die Medaillons

Der schlichte Mauerstreifen wird am stärksten in den vier Ecken unterbrochen. Dort erhebt sich über den Akanthusmuscheln je ein ovales Medaillon mit einer halbplastischen, Stein imitierenden Allegorie vor rotem Hintergrund, gerahmt von einem goldfarbenen Lorbeerkranz. Die kleinen allegorischen Darstellungen sind nur schwer zu dechiffrieren. Es dürfte sich bei dem Mann mit Lanze und Helm um Fortitudo (Tapferkeit), dem älteren bärtigen Herrn mit einem Stab in der Hand um Meritus (Verdienst)⁶⁵⁶, der geflügelten Frau mit einem Likatorenbündel und einem Buch in der Linken und einer Lanze und einem Helm zu ihren Füßen auf der rechten Seite um Justitia (Gerechtigkeit) und schließlich bei der zweiten geflügelten Dame mit Stirnbinde, einem Füllhorn zu ihren Füßen und mit der Rechten eine Art Schale in die Höhe haltend über der ein Ring mit kleinen Sternchen schwebt (Gloria (Ruhm)) der Fürsten(?)handeln.



Abbildung 73: Medaillon mit der Allegorie der Tapferkeit

Zu diesen Kranzmedaillons führen Steinbänder hin, die in Voluten enden. Sie steigen schräg an und dienen je einer Satyresse als Sitzfläche. Bekrönt wird das auf die Diagonale ausgerichtete Gebilde von einem prächtigen Blumenkorb, den kräftige grüne Schilfbündel flankieren. Der Schmuck der

⁶⁵⁶ Zur Allegorie des Verdienstes s. Fresko der Scheinstatue mit der Allegorie auf einem Sockel in einer Nische in der Villa Loschi in Biron aus dem Jahre 1734. Zeichnungen Lorenzos mit der Figur des „Merito“ sind in Florenz im Museo Bardini, Thiem 1994 S. 316 ff., S. 317 Abb. 5 u. 6, S. 343 Kat.Nr. 1 u. 2. Allerdings hält die Allegorie im Medaillon des Vogelhimmels noch einen Stab in der Hand. Spätere Fresken mit der Figur des Verdienstes aus der Tiepolowerkstatt weisen aber den Stab als Attribut auf; z.B. „Vornehmheit und Tugend geleiten den Verdienst zum Ruhmestempel“, Venedig, Ca' Rezzonico, Gemin/ Pedrocco 1995, S. 185 Abb. 122 u. S. 253 Kat.nr. 460

Seitenmitten ist etwas dezenter gehalten. Die Mitten der Langseiten des Raumrechtecks markieren eine männliche und eine weibliche antikisierende Büste. Kleine kreisrunde Medaillons mit schwarzem Hintergrund, von Kränzen umgeben und mit einer palmettenartigen Fassung, erinnern an römische Kameen.⁶⁵⁷ Zu beiden Seiten geht der Eierstabsims in Rocaillen über. Girlanden aus Eichblatt bereiten die Metamorphose vor. Das Zentrum der Schmalseiten beherrscht je eine weibliche Büste. Hier ruft die Malerei die Illusion von Steinskulptur hervor. Die Mädchen balancieren auf ihren Köpfen je eine kostbar ornamentierte Vase. Schilfbündel, Rocaillen und Girlanden rahmen auch hier das Ganze.

9.1.4 Der Hintergrund

Das Szenario spielt sich vor einer blaugrauen Bildfläche ab. An der Stelle zwischen dem oberen Abschluss der um das Raumrechteck laufenden Voute und der Fassung des Ovals meint der eingefärbte Putz auch das, was er in Wirklichkeit darstellt. Zwischen schmaler ovaler Stuckborte und wulstigem Eichenkranz befindet sich eine undekorierte etwas stärker hellblaue Fläche bevor sich zur Bildmitte hin eine schlichte Balustrade erhebt, über der sich die Decke zum freien Himmel zu öffnen scheint. Duftig hingetupfte weiße Wölkchen vor azurblauem Himmel untermalen diese Suggestion. Dieser Ausblick nimmt weniger als ein Viertel der insgesamt zur Verfügung stehenden Bildfläche ein. Vor dem Ausguck sind denn auch ausschließlich Vögel und Insekten wiedergegeben. Der Maler stellt also eine Situation nach, wie sie sich theoretisch in der Wirklichkeit tatsächlich ereignen könnte. Auf von den Gelehrten erdachten, aber in der Natur nicht existierende Allegorien oder auch nur Konstruktionen wie dem Erzeugen einer Landschaftsillusion an der Raumdecke wird in diesem Bereich ganz verzichtet. Die reale Beleuchtungssituation mit dem Lichteinfall durch das Fenster in der Nordfassade greift der Künstler auf. Die Tiere der vordersten Reihe werfen vor der Scheinkehle deutliche Schatten.



Abbildung 74: Medaillon mit der Allegorie des Verdienstes



Abbildung 75: Medaillon mit der Allegorie der Gerechtigkeit

⁶⁵⁷ Vgl. Vicenza, Villa Valmarana ai Nani, Kamee mit klassischem Kopf, Mariuz Abb. 129

9.1.5 Die Handlung

Aus der Scheinöffnung dringt ein immenser Schwarm kleinerer Vögel in panischer Flucht vor einem Greifvogel, der sich im Mittelpunkt des Freskos befindet, in den vermeintlich realen Raum ein. Mittels der Raumperspektive wird der Eindruck erweckt, dass die nur blass und schemenhaft erkennbaren Tiere in der Nähe des Bildzentrums noch sehr weit weg sind, während ein Teil der herabstürzenden Artgenossen bereits so tut, als hätte er sich vor dem vorgetäuschten Deckengewölbe in Sicherheit gebracht. Trotz ihrer Schlichtheit und Ausgeglichenheit weist die Szene einen hohen Grad von Dramatik auf. Der angreifende Raubvogel jagt mit aufgesperrtem Schnabel, weit vorgestreckten Krallen und hoch aufgestellten Flügeln. Ein zweiter Bussard hält bereits einen Singvogel in seinen Fängen. Mit seiner Beute fliegt er in die andere Richtung als sein Partner und entfernt sich vom Schwarm. Ihm entgegen schwebt eine weiße Taube und etwas weiter entfernt ein zarter Schmetterling. Auf dieser Seite des Bildes scheint himmlischer Frieden zu herrschen, unberührt von der Dramatik gegenüber. Betrachtet man die mannigfaltige Schar auf den Mauervorsprüngen und Gräsern, muss man sogar von einer paradiesischen Idylle sprechen.



Abbildung 76: Medaillon mit der Allegorie des Ruhmes (?)

9.1.6 Die Vogelarten

Auffallend ist der Artenreichtum des hier dargestellten Federviehs. Die einzelnen Lebewesen sind so naturgetreu wiedergegeben, dass meiner Meinung nach ein naturwissenschaftliches Lehrbuch - etwa ein ornithologischer Atlas - dem Maler vorgelegen haben dürfte. Ornithologen ist es möglich fast jeden einzelnen Vogel zu bestimmen, was hier nur auswahlweise geschehen soll.⁶⁵⁸ Neben zahlreichen bunten Singvögelchen, die vornehmlich auf den Schilfstauden Platz genommen haben, sitzen auf dem oberen Voutenabschluss hauptsächlich kleinere und mittlere Tiere, wie zum Beispiel ein Eichelhäher oder ein Eisvogelpaar. Heraus ragt ein Papageienpaar, das sich punktsymmetrisch einander gegenüber sitzt. Der prächtige rotgelbblaue Ara wacht über dem Medaillon mit der männlichen Büste. Er fällt aufgrund seiner Größe und seines Gefieders besonders auf. Das Weibchen hockt rechts neben der Frauenbüste. Möglicherweise ein zweites Papageienweibchen flankiert die Vase in der Mitte der Schmalseite. Das zugehörige Männchen in blauem Federkleid klammert sich weiter unten an den äußeren Stuckrahmen und wendet sich dem Betrachter zu.

Die größeren Vögel haben auf dem Stuckwulst Platz genommen, wo sich ihr Schattenriss vor der aufsteigenden Scheinmauer abzeichnet. Lässt man das Auge auf der unteren Leiste weiter nach rechts wandern, begegnen einem eine Gruppe brauner Hühnervögel. Den Anfang auf der Langseite macht eine Art Pinguin, der seinen Kopf stark nach vorne beugt. Ins Auge sticht eine weiße Taube mit weit ausgespannten Flügeln. Eine Gruppe duftig aufgeplusterter Perlhühner wendet sich zierlich schnatternd einem Paar interessiert zuhörender Rabenvögel zu. Die linke Hälfte der Schmalseite besetzt eine Gruppe von Elstern. Weiter rechts richtet eine Eule ihren eindringlichen Blick auf den Betrachter. Ihre großen gelben Augen haben etwas Magisches und so scheint sie nicht frei von symbolischer Bedeutung zu sein, als Vogel der Nacht und der Alpträume (man denke

⁶⁵⁸ Ausführlich in Francisco Tomé de la Vega „El Gabinete de los pájaros del Infante Don Luis“, in: Reales Sitios, Jg. 35, Nr. 137, Madrid 1998, S. 10 - 21

an Goyas Graphik „Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer“). Ehrfurchtsvoll und mit Abstand wenden sich alle sie umgebenden Tiere ihr zu. Vor der vierten Wand liegen neben anderen schönen Artgenossen wie Rebhühnern ein Pfauenweibchen mit ihren Küken. Ein schwarzweiß gemusterter Fasan präsentiert sich frontal; seine unscheinbare Partnerin liegt daneben. Es folgt die Unterbrechung durch die Kartusche mit dem Frauenmedaillon. Ein Stück weiter sucht ein langschnäbeliges Pärchen nach Würmern. Tauben leiten über zu einem großen schwarzen Vogel mit dickem kurzen Schnabel und einer Kopfhaube. Er bildet den Schlusspunkt. Dieser *Crax daubentoni* kommt nur in Kolumbien oder Venezuela vor und lag dem Maler in präparierter Form als Vorbild vor.⁶⁵⁹

9.1.7 Die Ästhetik des Kunstwerks

Die Tiergestalten weisen auf eine naturwissenschaftliche Kenntnis des Malers hin, die für diese Zeit und in diesem Medium sicherlich bemerkenswert ist. Trotz aller ornithologischen Exaktheit strahlt das Fresko eine lyrische Stimmung aus. Die Bewegung, die der Schwarm der aus der Deckenöffnung einfallenden Schar ins Bild bringt, die lebendige Interaktion der Gruppen untereinander, das arkadische friedliche Miteinander der vielen verschiedenen Arten am Deckenrand, das pittoreske Kombinieren von antiken Versatzstücken mit saftigen Pflanzenbündeln und die geschmackvolle Farbwahl mit der Dominanz von Blau, Gold, Weißgrau, Grün und Rot erzielen die ästhetischen Wirkung. Die gekonnte künstlerische Mischung aus zurückhaltend eingesetzten architektonischen Elementen, nobilitierenden Schmuckstücken aus dem Altertum mit kräftigen Akzenten ungebändigter Natur in Form von gewaltigen Grasstauden und einer bunten Vogelwelt machen den besonderen Reiz des Deckenbildes aus.



Abbildung 77: „Der Vogelhimmel“, Palacio Real, Madrid

9.1.8 Gründe für die Zuschreibung

Sie sind zugleich bezeichnend für die Epoche seiner Entstehung zwischen Rokoko, Klassizismus und Romantik. Die Zuschreibung des Deckenbildes an Lorenzo Tiepolo gründet zum einen auf der Stilanalyse: Die große Naturtreue und der Detailreichtum waren uns schon bei den Pastellbildern aufgefallen. Die Abkehr von unverständlichen Allegorien und die Hinwendung zu Natürlichem (nicht nur die Fauna, auch die Blumen in den Körben sind akribisch genau ausgeführt worden) an der Decke eines bedeutenden Königspalastes spricht für einen Vertreter der jungen Generation. Auf der anderen Seite ergeben Vergleiche mit anderen Werken der Familie aufgrund der großen Ähnlichkeiten einen deutlichen Hinweis auf die Herkunft des besprochenen Freskos aus der Tiepolowerkstatt. Das Gespür für Harmonie und Schönheit, wobei trotz der positiven Ausstrahlung wegen eines gewissen Funkens an bildimmanenter Spannung keine Langeweile aufkommt, ist typisch für den jungen Tiepolo. Geschickt verbindet er die eher trockene naturwissenschaftlich exakte Dokumentation der einzelnen Arten mit der aufregenden Jagdszene und spricht dadurch sowohl den Verstand als auch das Gefühl an. Die

⁶⁵⁹ Tomé de la Vega 1998, S. 14 u. S. 21 Anm. 2 er befindet sich jetzt im *Museo de Santa Cruz*, Toledo aus dem Erbe des Infanten don Luis

volkstümlichen spanischen Genrestücke besitzen ebenfalls Beides: Aufzeigen der Trachten und modischen Feinheiten, aber auch erotische Spannung zwischen den Geschlechtern.

9.1.9 Die drei verschiedenen Modi der Tiepolo

Sollte man jedem der drei Tiepolo ein Attribut zuordnen, das seine Art von Malerei am besten charakterisierte, so müsste man wohl beim Vater von elaborierter rokokohafter Ausdrucksweise, bei Giandomenico von narrativ - expressivem Gestus und bei Lorenzo von einem narrativ - klassizistisch-romantischem Modus sprechen. Doch zunächst sollen schriftliche Quellen ausgebreitet werden, die die Autorschaft Lorenzo Tiepolos untermauern.

9.2 Die Dokumentation

Aus der Menge der Dokumente sollen die wichtigsten, in Verbindung mit Lorenzos Vogelfresko Stehenden ausgewählt werden. Die meisten Schriftstücke zur Person Lorenzo Tiepolo während seiner künstlerischen Tätigkeit in Spanien befinden sich im *Archivo General del Palacio (A.G.P) caja* (Schachtel)1028/36. Dort liegt unter anderem ein Brief Lorenzos, in dem er um Aufnahme in den Staatsdienst ersucht. Seine Forderung rechtfertigt er mit seinen Arbeiten, die er bereits für den König geliefert hat und die vielversprechenden Andeutungen, welche seinerzeit der Minister Squilace geäußert haben soll. Das Dokument, das Lorenzo in seinem Namen hat schreiben lassen möchte ich hier wiedergeben. Die Wörter, die für mich nicht ganz sicher lesbar sind, habe ich mit einem Fragezeichen versehen

9.2.1 Lorenzos Arbeiten für den König aus den ersten beiden Jahren in Spanien

Lor. Tiepolo

Señor

Dn Lorenzo Tiepolo ... dice: haber logrado desde el año de 1762 la especial felicidad de servir a V.M. en un Plafon del Real Palacio, y en los Retratos de S. A. R. el señor Principe de Asturias y SS.AA.RR. los SSres Infantes y Infantas, y S.or Infante D.n Luis. Y aunque se haya dignado V.M. mandar lo propio de su R.l clemencia por premio de dhos Retratos y Plafon al suplicante como sucedio, continuandosele (?) despues la merced de otras ordenes de V.M. acavó (oder: cravó? = gravó?) a fresco un Plafon, y contorno a fresco en los quartos de dho Real Palacio y por el lavio (?) S.or Marques de Esquilace se alentaron entonces las esperanzas del mismo insinuandole dilatar sus instancias con la intencion y esperanzas que le dava asegurandole no haber disgustado sus trabajos, y de que tendria por ellos y por este respetuoso silencio la dha de poder servir a V.M. con la seguridad de hacerlo para siempre: Y habiendo por eso con rendido obsequio executado lo que repetidas vezes dho Exmo S.or Marques le tenia declarado con ansias de merecerlo de la R.l Piedad de V.M. por cuyo motivo desde aquel tiempo reputó en el silencio por mas de quatro años sus ardientes deseos, y confirmando en que el magnanimo corazon de V.M. tendrà presentes mas las ansias de serbir en el suplicante que otra qualquiera intencion siendo la senza la de emplear aun su vida misma en tan glorioso servicio. ...

(Übersetzung: Herr Lorenzo Tiepolo ... sagt: Er befände sich in der glücklichen Lage, seit dem Jahre 1762 Seiner Majestät mit einem Deckengemälde im Königspalast, mit den Bildnissen Seiner Königlichen Hoheit, dem Prinzen von Asturias [dem späteren König Carlos IV] und Ihren Königlichen Hoheiten den Herrschaften Infanten und Infantinnen und dem Herrn Infanten Don Luis [dem Königsbruder] gedient zu haben. Und obwohl S.M. die Würde hatte, den Betrag, der seiner Königlichen Mildtätigkeit angemessen erschien zu entrichten, als Lohn für besagte Porträts und den Plafon für den Bittsteller, wie erfolgt ist, setzte sich danach die Gnade S.M. durch weitere Aufträge fort, er vollendete (oder - eher unwahrscheinlich: ritzte?) in Freskotechnik ein Plafon und

lieferte den Fries (Umrandung, Kontur, oder Beiwerk?) in Freskotechnik in den Räumen desselben Königsschlosses und die mündlichen Ermutigungen des Marquis' Squilace nährten die Hoffnungen desselben und er legte ihm nahe, seine Gesuche aufzuschieben mit der Intention und Hoffnung, die er ihm vermittelte, dass nämlich seine Arbeiten nicht missfallen hätten und dass er dafür und für sein respektvolles Abwarten sicher sein könne, S.M. für immer dienen zu dürfen: Und deshalb in ergebener Dienstbeflissenheit das ausführend, was Seine Excellenz der Markgraf ihm erklärt hatte mit dem Begehren, dass es sich für die königlichen Frömmigkeit S.M. lohne, weshalb er seine brennenden Wünsche für mehr als vier Jahre ruhen ließ, und überzeugt, dass das großmütige Herz S.M. die Begierde ihm zu dienen in der Person des Bittstellers vor Augen habe, mehr als irgendeine andere Absicht, weil der Sinn darin läge, sein Leben selbst in einen solch glorreichen Dienst zu stellen...)⁶⁶⁰

Da das zitierte Schriftstück das Datum des 8. Juni 1768 trägt und darin erwähnt wird, dass alle dort aufgeführten Arbeiten bereits mehr als vier Jahre zurückliegen, kann man sich ausrechnen, dass die Porträts der Königsfamilie, der Vogelhimmel und kleinere Freskoarbeiten zwischen dem 4. Juni 1762, bis Ende Frühjahr 1764 entstanden sein müssen. Wir wissen, dass der Maler im Monat Mai des Jahres 1763 noch mit den Infantenbildnissen beschäftigt war, die dann aber zur Jahreshälfte abgeschlossen waren. Erst danach, also in der zweiten Hälfte desselben Jahres wird er mit dem Deckenbild begonnen haben.

9.2.2 Die Rechnung für die Infantenbildnisse und das Vogelkabinett

Der von Jesús Urrea in dem Katalog *Venezia e la Spagna* erstmals aufgeführte Rechnungsbeleg aus dem Generalarchiv in Simancas vom März 1764, wonach Lorenzo für sieben Porträts 14.000 und für einen Vogelsaal („*degli uccelli*“) 9000 Realen erhalten haben soll, wurde im Zusammenhang mit den Infantenpastellen bereits erwähnt.⁶⁶¹ Auch, dass der Conde Gazzola dabei als Mittelsmann aufgetreten sein soll und Anton Raphael Mengs die Wertschätzung im Februar des Jahres 1764 vorgenommen hat.⁶⁶²

9.2.3 Im Dezember des Jahres 1763 arbeitete Lorenzo an einem „chinesischen Kabinett“

Neue Dokumente konnte José Manuel de la Mano 1999 liefern. Sie betreffen unseren Maler in der Funktion als Freskant im Königspalast, aber nicht unbedingt bei der Arbeit am Vogelzimmer. Es könnte sich auch um eine gleich anschließend ausgeführte weitere Raumdekoration gehandelt haben, die nicht mehr erhalten ist.

Im Dezember 1763 war Lorenzo Tiepolo im Begriff ein „chinesisches Kabinett“ zu ornamentieren. Der Vogeldekor kann von den Zeitgenossen durchaus als Chinoiserie aufgefasst worden sein, wie noch näher zu erläutern sein wird.⁶⁶³ Genauso gut können aber auch die beiden unterschiedlichen Bezeichnungen „chinesisches Kabinett“ und „Vogelkabinett“ zur Differenzierung gedient haben. Würden sich die nachfolgend angeführten Dokumente nicht auf den Vogelsaal beziehen, dann müsste dieser bereits im Dezember 1763 vollendet worden sein und der Venezianer hätte sofort ein

⁶⁶⁰ Ich habe bei der Übersetzung versucht den Originaltext so wortgetreu und unverfälscht wie möglich wiederzugeben, auch wenn das die Lesbarkeit erschwert.

⁶⁶¹ Urrea, in: *Venezia e la Spagna*, Milano 1988 „Spagna: i Tiepolo“, S. 221-252, S. 242, s. auch Quellenangabe in Anm. 34, A.G.S., D.G.T. Inv.16 Indice 23, leg.4

⁶⁶² A.G.P. Obras leg. 442 Brief vom 29. Februar 1764 von Mengs an Gazzola (bei Urrea 1988, S.242 u. S. 252 Anm. 30 falsch mit 29. April und leg. 357 wiedergegeben)

⁶⁶³ Es kann sich dabei aber möglicherweise auch um ein Zimmer im Gemach der doña María Josefa handeln, das mit chinesischen Szenen gestaltet worden ist und was möglicherweise ebenfalls von unserem Maler geschaffen worden ist. Abb. Bei De la Mano 1999, S. 82 Nr. 41 u. 42

neues Projekt begonnen. Betreffen sie aber diese Arbeit, was ich für wahrscheinlich halte, dann wäre der Maler von August 1763 bis Ende März 1764 damit beschäftigt gewesen.

Der Beleg bezieht sich auf die Anforderung von Kohle zum Beheizen dieses Zimmers, damit die Malereien in diesem Raum fortgesetzt werden könnten.⁶⁶⁴

Señor mande Vd. Se me entregⁿ. en el Rl. Almacⁿ. seis @ [= mil (tausend)] del carbon de humo para dⁿ. Lorenzo Tiepolo para continuar la pintura en el Gavinete Chinesco... Palacio y Diz^e. 30 de 1763. Joseph Coveña

Die Arbeiten haben sich noch bis in den Monat März hinein hingezogen.⁶⁶⁵ Ein Maurer und sein Gehilfe standen in der ersten Januarwoche bereit, um dem Künstler den Kalkputz anzubringen:

23 r^s a un oficial Albañil, y á un peón que velaron y madrugaron á tender la cal al Pintor dⁿ. Lorenzo Tiepolo la semana antecedente.⁶⁶⁶

Des Weiteren wurde Lorenzo am 16. Januar, 21. Februar und 23. März 1764 mit Arbeitsmaterial versorgt.⁶⁶⁷

In Lorenzos Brief {Kapitel 9.2.1} ist im Zusammenhang mit dem Plafond nicht von Freskomalerei die Rede, während bei den nachfolgend erwähnten kleineren Arbeiten die Technik ausdrücklich dabeisteht. Ob der Autor des Vogelhimmels Temperafarben, Freskotechnik oder eine Mischung aus beidem benutzte, konnte noch nicht definitiv geklärt werden.⁶⁶⁸

Das soeben Zitierte – vorausgesetzt es bezieht sich auf das fragliche Werk – würde jedenfalls die These stützen, dass der Maler die Farben auf den feuchten Putz aufgetragen hat.

9.2.4 Die Stuckaturen

Andere Schriftstücke aus dem Palastarchiv beziehen sich auf Stuckarbeiten in einem Kabinett des Infante don Luis mit gemalten Vögeln und somit mit großer Sicherheit auf das vorgestellte Werk:

Executó en el Gabinete de los Pajaros Pintados para el expresado Señor Infante D.ⁿ Luis los adornos de estuco que valen diez mil R^s. de Vellon.⁶⁶⁹

⁶⁶⁴ A.G.P. caja 1211 exp. 4 nach: De la Mano 1999 S. 82 Anm. 14

⁶⁶⁵ Das Datum 23. März ist nur unter Schwierigkeiten auf den Vogelhimmel zu beziehen, da Ende Februar bereits Mengs Preisschätzung vorlag. Am 15. März wird der Zahlungsauftrag bei der Hauptkasse verbucht. Urrea 1988, S. 252 Anm. 31

⁶⁶⁶ Diese Notiz befindet sich in der Ausgabenvergütung durch Joseph Coveña für die Woche vom 8. bis zum 14. Januar 1764, A.G.P. caja 17.394 nach: De la Mano 1999 S. 82 Anm. 16. Wie aus diesem und anderen Dokumenten hervorgeht, war die Vorgehensweise beim Freskieren so, dass nachts oder frühmorgens der Putz angebracht wurde, damit die Maler dann morgens mit dem Tagwerk beginnen konnten.

⁶⁶⁷ A.G.P. Obras leg. 450 nach: De la Mano 1999 S. 82 Anm. 17

⁶⁶⁸ Der Restaurator im Königspalast Angel Balao González äußerte auf meine Befragung 1991 hin, dass es sich wohl um Temperafarbe handele. Die Restauratorin Esperanza Rodríguez Arana meinte bei meinem zweiten Besuch im Jahre 2000 zumindest an den Rändern Tagwerke zu sehen, wie sie bei Fresken üblich sind. Der Hintergrund mit dem streifig aufgetragenen Grau außenherum und dem etwas zu homogenen Azurblau in der Bildmitte mit trocken aufgetragenen Weiß im Bereich der Wolken unterscheidet sich deutlich von den übrigen Fresken der Tiepolo im Schloss. Inwieweit spätere Übermalungen denkbar sind, bleibt spekulativ, solange keine Laboranalyse der Decke vorliegt. Sollte es sich um Freskotechnik handeln und stammen sie noch von unserem Maler, dann hat er stark *a secco* nachgearbeitet.

⁶⁶⁹ A.G.P. caja 17.399 nach: De la Mano 1999, S. 79, S. 81 Anm. 6. Die Forderung des Stukkateurs liegt zeitlich ein gutes halbes Jahr später als die Rechnungslegung des Malers. Ein anderes Dokument desselben Mannes berichtet davon, dass er in einem Kabinett des Infanten Gabriel 1763/64 den Stuck zwischen der Chinoiseriemalerei angebracht hätte. „Executó en el otro Gabinete del Expresado Sen^r. Infante D.ⁿ. Gabriel los adornos de estuco entre la pintura á lo chinesco“. A.G.P. caja 17.399 nach: De la Mano 1999 S.84 Anm. 22. Der Autor gibt zu bedenken, dass im Vogelzimmer von Lorenzo Tiepolo vielleicht auch zuerst gemalt und dann der Gips aufgetragen wurde. Das Appartement von don Gabriel schloss sich gleich an das Vogelzimmer an, Sancho, im Ausst.kat. Madrid 1993, S. 234 Nr. 9. Heute ist an der Decke Quadraturmalerei des 19. Jahrhunderts zu sehen.

Francisco Sabatini reduzierte die Forderung des Stuckateurs Aurelio Verda vom 11. Oktober 1764 um die Hälfte mit der Begründung, dass er selbst die zeichnerischen Entwürfe zur Verfügung gestellt habe „*pues p^a. esto hé tenido pres^{te}. la variedad de los diseños q.^e le dí.*“⁶⁷⁰

9.2.5 Die bemalten Stuckvögel und der „Chinesenfries“

Bei dem Deckenbild das er im Anschluss an unseren Vogelhimmel vollendet haben will, könnte es sich eventuell um einen kleinen Raum mit Stuckvögeln im äußersten Nordwesten, also zwei Räume neben dem Vogelhimmel, handeln, die der Maler *a fresco* coloriert hat. Urrea überlegt in seinem Aufsatz, ob die von ihm gefundene Rechnung über 9.000 Realen auf diese Decken zu beziehen sei.⁶⁷¹ Der Betrag wäre dafür aber ungerechtfertigt hoch, handelt es sich doch um eine künstlerisch wenig anspruchsvolle Arbeit. Zwischen den Stuckfeldern werden insgesamt 12 Vögel in der Mitte fliegend und am Rande sitzend farblich ausgeführt. Das Gefieder ist fein durchgestaltet und man könnte sich vorstellen, dass hier Lorenzo Tiepolo mitgewirkt hat.⁶⁷²



Abbildung 78: Stuckvögel, Madrid, Palacio Real



Abbildung 79: Chinesenfries, Madrid, Palacio Real, ca. 1763-64

Sofern das Wort „*contorno*“ mit Fries zu übersetzen ist, kommt ein Bodenries mit Chinesen und vereinzelt Vögeln in einem kleinen Saal als weiteres

Werk der Tiepolobrüder in Betracht. Die genrehafte Auffassung des modisch-exotischen Motivs, sowie bestimmte stilistische Eigenarten geben Anlass zu der Vermutung, dass es sich um eine Arbeit aus der Tiepolo-Werkstatt handelt.

⁶⁷⁰ Vom 1. August 1766, siehe vorhergehende Anm.

⁶⁷¹ Urrea 1988, S. 243

⁶⁷² Nach Sancho, in: Ausst.kat. Madrid 1993, S. 233 diente dieses Kabinett dem Königsbruder als *Tocador* (Schminckzimmer). Da aber bereits ein Ankleidezimmer und ein Schlafzimmer innerhalb des Appartements don Luis zur Verfügung standen, halte ich dafür, dass dieser Raum bereits mit zum „Vogelmuseum“ gehörte, das insgesamt drei Räume umfasste. Dazu später mehr.



Abbildung 80: Windhund, Venedig, Ca' Rezzonico

Man vergleiche nur den *cane levriero* aus der Villa Tiepolo in Zianigo, heute in der Ca' Rezzonico in Venedig⁶⁷³ mit der Ziege oder die 1757 entstandenen Chinesen an den Wänden der Foresteria der Villa Valmarana.⁶⁷⁴ Gemeinsamkeiten finden sich weniger bei den Figuren selbst, da der Freskant durch das Stuckrelief in seiner künstlerischen Freiheit ja eingeschränkt war, als vielmehr in der Anordnung der Gestaltung auf den charakteristischen Erdschollen, der Einbindung dekorativer Pflanzenelemente am Bildrand und der Ausrichtung von Stöcken und Stangen innerhalb der Bildkomposition, sowie der Aufnahme von Alltagsgegenständen.

Möglicherweise stammten die zeichnerischen Vorlagen für die zu schnitzenden Motive aus der Tiepolowerkstatt. Chiani y Balce soll die Friese im Appartement der Infantin María Josefa in den Jahren 1763/64 erstellt haben.⁶⁷⁵ Der Raum befindet sich im nordöstlichen Eckzimmer der Palastanlage.

Das *Gabinete chinesco* mit den noch zu erwähnenden delikaten chinesisches Malereien (Abbildung 94) befindet sich im angrenzenden Raum. Die Bearbeitung von Sockelpaneelen durch Giambattista und seine Werkstatt kennen wir beispielsweise aus der Cà Rezzonico in Venedig, welche wenige Jahre vor der Abreise der Malerfamilie nach Spanien von ihr dekoriert worden ist.⁶⁷⁶ Soviel zum Fries und der Stuckvogeldecke.

9.3 Stilistische Merkmale

Neben den genannten Dokumenten, die die Zuschreibung der Vogeldecke an Lorenzo Tiepolo untermauern, ergeben sich künstlerische Anhaltspunkte durch Vergleiche mit anderen Werken des Vaters und des älteren Bruders. Bei genauerem Hinsehen stellt sich aber heraus, dass Giambattista wenig Vorarbeit geleistet hat, was den Vogelhimmel angeht und die größeren Darstellungen Giandomenicos zum größten Teil erst nach Lorenzos Arbeit entstanden sind. In der umfangreichen Literatur über den berühmten Maler Giovanni Battista Tiepolo findet sich wenig zu dem Thema.

9.3.1 Auf der Suche nach Vorbildern aus der Hand des Vaters

In dem Aufsatz von A. Hylton Thomas gibt es einen Hinweis darauf, dass in Merlengo im Palazzo Cornaro di San Maurizio und in Vicenza im Palazzo Porto-Festa jeweils ein Vogelhimmel aus der Hand des Vaters existieren.⁶⁷⁷

Die Vögel von Merlengo (Treviso) habe ich leider nirgendwo in reproduzierter Form gesehen. Die Originale gelten immer noch als verschollen.⁶⁷⁸ George Knox mutmaßt, dass sie vielleicht in

⁶⁷³ Mariuz 1971, S. 139, Datierung 1758, Abb. 348. F. Pedrocco, Giandomenico Tiepolo a Zianigo, Villorba/ Treviso 1988, S. 14, Entstehungszeit wahrscheinlich nach der Rückkehr aus Spanien, Abb. 44; über die Tradition des Windhundes im Gesamtwerk der Tiepolo siehe auch S. Alpers/ M. Baxandall, Tiepolo and the Pictorial Intelligence, New Haven u. London 1994, S. 2 u. S. 30 Abb. 45

⁶⁷⁴ R. Chiarelli, I Tiepolo a villa Valmarana, Florenz 1965 u. Mailand 1980, Abb. 30-33; R. Pallucchini (Hrsg.), Gli affreschi nelle ville venete dal seicento all'ottocento, Venedig 1978, Bd. 2, Abb. 756-761

⁶⁷⁵ Sancho, in: Ausst.kat. Madrid 1993, S. 234

⁶⁷⁶ T. Pignatti, „Pannelli decorativi tiepoleschi a Cà Rezzonico“, in: Bollettino dei Musei Civici Veneziani 1968, Nr. 3, Jg. 13, S. 11-15 Abb. 12-28

⁶⁷⁷ H. Thomas „Domenico Tiepolo, Decorator of Venetian Palaces“, in: Apollo 90,1, 1969, S. 47-60, S. 60 Anm. 33

⁶⁷⁸ Neue Forschungen haben da keine Erfolge zu vermelden, siehe: P.O. Krückmann „Giandomenico Tiepolo, un pittore cinese di Venezia“, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O., hrsg v. Puppi, 1998, Bd. 1, S. 95-97, S. 95

gewissem Sinne im „chinesischen“ Raum der Foresteria von Valmarana überlebt haben.⁶⁷⁹ Der spätestens 1750 fertiggestellte Freskenzyklus mit Diana- und Iphigeniedarstellungen wurde später auf bischöfliches Geheiß übermalt.⁶⁸⁰ Berichte von einem Saal mit Chinoiserien auf Goldgrund und vier Sopraporten mit „chinesischer“ Landschaft können möglicherweise auch Vögel beinhaltet haben.

Bettinelli, der 1751 anlässlich der Hochzeit von Andrea Cornaro und Maria Foscarini in Versform auf die Wandarbeiten einging, lobte „*l'folgarar d'aurei lavor chinesi*“. Dabei bezog er sich auf einen Raum in dem damals auch Landschaftsbilder des Holländers Karl Ruthart hingen. Crico, der 1833 den *salone* im ersten Stock beschrieb, erwähnt nur die Geschichte der Iphigenie, nicht aber die Chinoiserien. Bailo berichtete Molmenti, dass er Folgendes sah „*Vi erano però in una stanza quella delle pitture chinesi su fondo d'oro... scandalose, che il Vescovo teneva sempre velate, quattro sopraporte pure nel genere ornamentale cinese...*“. Die vier Sopraporten „*della sala in paesaggio cinese con piastrelle a dorature*“ wurden zwischen 1887 und 1907 verkauft.⁶⁸¹

Als Fazit bleibt festzustellen, dass Lorenzo sich mit seinem Vogelhimmel nicht an vorausgegangenen Arbeiten seines Vaters orientieren konnte. Abgesehen von den unzureichenden Informationen die zu Merlengo vorliegen, erfahren wir aus den Beschreibungen, dass es sich um Chinoiserien auf Goldgrund handelte, also ein direkter Vorbildcharakter wohl auch mit der Villa in Merlengo nicht gegeben war.

9.3.1.1 Die Graphik

Erhalten ist eine Zeichnung Giovanni Battistas eines Adlers mit ausgebreiteten Schwingen, in schwarzer und weißer Kreide auf blauem Papier ausgeführt, 24 mal 34,6 Zentimeter groß, jetzt in New York im *The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund* 37.165.109. Aikema hält sie für eine Studie zum Fresko „Die Apotheose von Admiral Vettor Pisani“ im Palazzo Pisani Moretta in Venedig von 1743.⁶⁸²

Es handelt sich aber keineswegs um eine exakte Kopie der väterlichen Zeichnung in Lorenzos Deckenbild. Der symbolische Greif in der Allegorie unterscheidet sich sehr wohl von Lorenzos naturalistischem Raubvogel.

9.3.2 Bildbeispiele des Bruders mit ähnlicher Thematik

Im Palazzo von Porto Festa in Vicenza, der circa 1760 von den Tiepolos ornamentiert wurde, existiert neben dem Deckenbild mit der Apotheose von Orazio mit sechs Monochrombildern von Giandomenico noch ein zweiter Raum mit drei Deckensegmenten. In der Mitte des *studiolo* befindet sich an der gewölbten Decke ein oktogonaler Bildausschnitt und rechts und links davon zwei Quadrate, jeweils ungefähr 150 mal 150 Zentimeter groß. Da die Bildausschnitte von überaus reichem Stuckdekor des Künstlers Bartolomeo Ridolfi umgeben sind, musste sich der Maler zwangsläufig zurückhalten.

Es handelt sich um Bildsequenzen die nur fragmentarisch auf die Allegorie der Venus anspielen. Ein Feld zeigt eine weiße Taube und klein in weiter Entfernung die Silhouetten zweier weiterer Vögel. Das Achteck gibt eine Tuchdrapperie in gold, einen Köcher auf dem eine weiße Taube sitzt,

⁶⁷⁹ G. Knox „The Problems of Merlengo“, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O., hrsg. v. Puppi, 1998, Bd.1, S. 225-229, S. 227

⁶⁸⁰ Pallucchini/ Piovene 1968, S. 102. Gemin/ Pedrocco 1995, S. 247 f.

⁶⁸¹ F. D'Arcais, F. Zava Boccazzi u. G. Pavanello, *Gli affreschi nelle ville venete dal seicento all'ottocento*, Venedig 1978, Bd. 1, S. 185 f. Gemin/Pedrocco 1995, S. 247 f.

⁶⁸² Aikema, im Ausst.kat. Cambridge/New York 1996/1997, S. 272 u. S. 273 Abb. 99. Da das Thema des Freskos für die Apotheose des Äneas im Gardensaal des Madrider Schlosses interessant gewesen sein könnte, ist in dem Zusammenhang vielleicht auch wieder der Adler in Erinnerung gerufen worden.

ein kleines Stück Wagenachse und zwei Vögel schemenhaft wieder. Das letzte Bildfeld präsentiert den Teil eines Wagens, der halb von Wolken verdeckt wird und drei Vogelsilhouetten.⁶⁸³ Eine Ähnlichkeit mit dem Deckenfresko *Amor mit verbundenen Augen auf einem von Putten gezogenen Wagen* in Vicenza in der Villa Valmarana ai Nani ist unverkennbar.⁶⁸⁴

Stilistische Gründe sprechen dafür, dass die kleinen Bildfelder in der Palladio-Villa, die als Ersatz für die allegorischen Leinwandbilder Paolo Veroneses angefertigt worden waren⁶⁸⁵ von Giandomenico alleine geschaffen worden sind. Die etwas süßliche Farbgebung der rosa-violetten Wolken vor blauem Himmel, die wenig elegante Taube und die Schlichtheit der Motive, für die zudem noch das Vorbild in der Valmarana-Villa vorhanden war, sprechen für die Autorschaft des Sohnes.

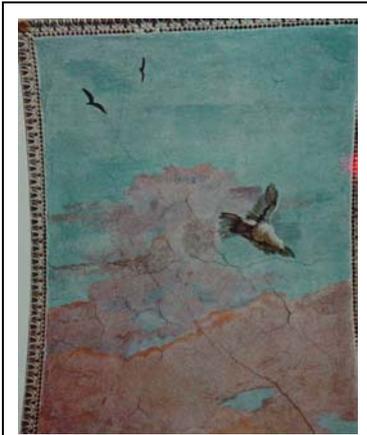


Abbildung 81: Domenico Tiepolo, Fresko, ca. 1,5 × 1,5 m, Vicenza, Palazzo Porto Festa, Segment 1, ca. 1760



Abbildung 82: Segment 2



Abbildung 83: Segment 3

Gemin/Pedrocco gehen in ihrer Tiepolomonographie sogar noch weiter und halten es für möglich, dass Giandomenico ganz alleine die Arbeiten in Vicenza im Porto Festa Palast geliefert hat. Aufgrund der Diskrepanz zwischen dem flüssig hingeworfenen *bozzetto* für die Hauptdecke des

palazzo Porto mit der *Apotheose des Orazio da Porta*, - nach Gemin/Pedrocco „meilenweit entfernt von dem ausgefeilten Bild des letztendlich fast allzu detaillierten Freskos“ und dem fertigen Deckenbild neigen die Autoren auch wegen einer „gewissen irdischen Schwere“ dazu es Giandomenico zuzuschreiben.⁶⁸⁶ Die Fülle an Aufträgen, die der hochberühmte Vater noch vor seiner Spanienreise zu erfüllen hatte, erklärt, warum kleinere Arbeiten nun dem Sohn aufgetragen wurden.

⁶⁸³ Pallucchini/ Piovene 1968, S. 127 f.; E. Forssman, *Il Palazzo da Porto Festa di Vicenza*, Vicenza 1973 (C.I.S.A.A.P., 8), S. 63 Abb. 50-53, in Farbe d)-f). Ich danke Herrn Prof. Wolters für diesen Hinweis.

⁶⁸⁴ Gemin/ Pedrocco 1995, S. 175 Abb. 115

⁶⁸⁵ Gemin/Pedrocco 1995, S. 256

⁶⁸⁶ Gemin/Pedrocco 1995, S. 184 Anm. 47. S. 256 Kat.nr. 501 u. 501a: *Bozzetto* und Fresko befinden sich im Art Museum von Seattle

Es ist das Fazit zu ziehen, dass die Dekoration im Porto Festa-Palast von Domenico für unser Deckenbild in Madrid wenig ergiebig ist.

9.3.3 Lorenzo, ein Vorbild für seinen Bruder?

Vom älteren Bruder Giandomenico weiß man noch von anderen Deckenfresken, wo geflügelte Lebewesen die Hauptrolle spielen, doch ist zumindest das eine Werk, vielleicht aber auch das andere später als Lorenzos Vogelhimmel entstanden.⁶⁸⁷

9.3.3.1 Zianigo

Un falchetto mette in fuga uno stormo di uccelli gerahmt von einem ovalen Stuckwulst mit leichten Ausbuchtungen von einer ungefähren Größe von 175 × 130 Zentimeter⁶⁸⁸ steht in ganz deutlicher Verwandtschaft zu dem Vogelhimmel von Lorenzo. Hier jagt ganz ähnlich wie im Königspalast von Madrid ein Raubvogel einen Schwarm kleinerer Artgenossen.

Wenn dieser Entwurf von dem jüngeren Bruder in Spanien so übernommen wurde, dann hat er ihn aber noch wesentlich verfeinert und ausgebaut, so dass sich schließlich im Ergebnis eine andere Bildaussage ergibt. Da die Tiepolo-Villa von Giandomenico um 1758/59, 1771 und dann nochmal in den 90er Jahren dekoriert worden ist,⁶⁸⁹ besteht umgekehrt auch die Möglichkeit, dass die *cameretta* im Erdgeschoss nach Lorenzos spanischem Vorbild entstand; also Giandomenico sich an seinem jüngeren, sehr begabten Bruder orientiert hat.

Sollte das der Fall sein, fiele der Vergleich der kleinen Decke mit weißem Rahmen in dem ein etwas linkischer Falke vor bläulichem Himmel mit der obligatorischen rosa Wolke, einen Schwarm kleiner Vögel jagt, ausgestellt in der Ca' Rezzonico in einer Passage hinter dem Alkoven, mit Lorenzos prächtiger Naturdarstellung, für Domenico umso beschämender aus.

Pedrocco vertritt die Ansicht, dass das Entstehungsdatum der Zianigomalereien in die Periode unmittelbar nach der Rückkehr aus Spanien fällt, einer Zeit in der auch das Bacchanal mit Satyrn und Satyressen entstanden ist:

*Probabilmente allo stesso momento risalgono la decorazione delle stanzino del Falchetto, che comprende anche il vivace Pappagallo, ora indebitamente collocato a ca' Rezzonico tra i monocromi del camerino dei Centauri, e la coperta di camino raffigurante un levriere, ...*⁶⁹⁰



Abbildung 84: Domenico Tiepolo, „Ein Falke jagt einen Schwarm Vögel“, Fresko, ca. 1,75 × 1,30 cm, Tiepolo-Villa, Zianigo, 1771 (?)

⁶⁸⁷ Mariuz 1971 Abb. 349. Thomas 1969, S. 57

⁶⁸⁸ Mariuz, 1971, S. 143

⁶⁸⁹ M. Guiotto, „Vicende storiche e restauro della „Villa Tiepolo“ a Zianigo di Mirano, in: Ateneo Veneto 14, 1976, S. 7- 26

⁶⁹⁰ Pedrocco 1988, S. 14

9.3.3.2 Ex-Palazzo Caragiani

Eine weitere reine Naturdarstellung von Domenico befindet sich an der Decke im ex-Palazzo Caragiani, Fondamenta della Sensa, eines kleinen Vorzimmers im *palazzetto*, das zum *salone* führte. Es werden die Maße 2 mal 3,6 Meter und eine Höhe von 2 Meter genannt.⁶⁹¹ Zwei Herbstlandschaften, gerahmt von Pilastern, einer gemalten Balustrade, gegenüber den Fenstern und neben einem ehemaligen Durchgang zum Innenhof, bereiten die Deckenbemalung vor. Die klassizistische Architekturmalerie besteht dort aus zwei schlichten Balken, die durch Querverstrebungen miteinander verbunden werden. Einige wenige illusionistische Zweige hängen lose darüber. Die Vögel am Himmel treten nur in geringer Anzahl und wenig spezifiziert auf. Einer verfolgt eher müde einen Schmetterling; zwei andere kümmern sich um eine Libelle. Die harte Symmetrie der Scheimbalken und die ruhige Ausstrahlung verraten die späte Entstehungszeit um circa 1790 bis 1795. Thomas konstatiert, dass es sich hierbei um einen beeindruckenden Vorläufer der realistisch-romantischen Landschaften des frühen 19. Jahrhunderts und die einzige reine Landschaft von einem der Tiepolos handelt, welche deshalb entsprechend schwer in das Gesamtschaffen einzuordnen sei.⁶⁹²



Abbildung 85: Domenico Tiepolo, Fresko, ca. 2 × 3,6 m, Venedig, Fondamenta della Sensa, ca. 1790-95

Betrachtet man dieses Spätwerk Giandomenicos, so lässt sich mit Fug und Recht behaupten, dass auch der Ältere vom Jüngeren gelernt hat.

9.3.3.3 Fazit

Der Zusammenhang zwischen den drei Kunstwerken aus dem ex-Palazzo Caragiani, besonders aber zwischen Zianigo und Madrid ist deutlich; wenn auch Lorenzo die beste Arbeit gelungen ist. Dass das beliebte Motiv der Falkenjagd auf ein Vorbild des Vaters zurückgeht, darf bezweifelt werden. Da ist es schon wahrscheinlicher, dass die dramatische Szene vom ältesten Sohn erfunden worden ist und vom Jüngsten in eine andere, ihm gemäße poetisch-sachliche Tonart übertragen worden ist. Sollte aber Zianigo nach Madrid ausgemalt worden sein, wofür einiges spricht, dann muss die Erfindungskraft Lorenzos umso mehr hervorgehoben werden.

⁶⁹¹ Mariuz 1971, S. 145 u. Abb. 343-345. Thomas 1969, S. 56 und S. 58 f. Abb. 12-14

⁶⁹² Thomas 1969, S. 57; erwähnt auch in Mariuz 1971, S. 79 f. u. Pedrocchio 1988

9.3.4 Die Satyrn

Am vertrautesten von Lorenzos Vogeldecke sind die Satyrn und Satyressen. Diese antiken Fabelwesen aus dem Reich der Natur finden wir am Rande vieler grandioser Deckenfresken aus der Hand des Vaters. Als Kontrast zu den Helden, Gottheiten und Allegorien am Zenit sollten sie als Mischwesen die Verbindung zum betrachtenden Menschen am Boden herstellen.

9.3.4.1 Villa Valmarana

Auf der Suche nach Vorbildern stößt man abermals auf das Gästehaus der Villa Valmarana. Paarweise sitzen die halbtierischen Naturgottheiten, teilweise mit antiken Vasen als zusätzlichem Schmuck, vor Landschaftsmotiven im Hintergrund, auf den gemalten Supraporten in der *stanza „delle scene campestri“*.⁶⁹³



Abbildung 86: Domenico Tiepolo, Villa Valmarana, Foresteria, 1757

9.3.4.2 Ca' Rezzonico

Das nächste Referenzobjekt sind die Fresken in der Ca' Rezzonico. Dort bilden jeweils ein weiblicher und ein männlicher Satyr die Rahmung der Hochzeitsallegorie.⁶⁹⁴ Die auf der Scheinarchitektur lagernden Paare wurden von Morassi Giandomenico zugeschrieben; Pignatti weist aber darauf hin, dass möglicherweise auch der jüngste Spross involviert war.⁶⁹⁵ Obwohl die Ähnlichkeit mit den Valmarana-Satyrn groß ist, fällt doch die genauere anatomische Durchbildung der Naturgottheiten auf den Supraporten in dem venezianischen Palast auf, die eventuell auf Lorenzos Mitwirken zurückzuführen ist.



Abbildung 87: Satyrn in der Ca'Rezzonico, Venedig, ca. 1758

9.3.4.3 Palazzo Correr in Santa Fosca

Als weitere Entwicklungsstufe könnte man noch den Grisaillefries im ehemaligen Palazzo Correr in Santa Fosca von circa 1758 bis 1760 anführen.⁶⁹⁶ Neben Szenen aus der römischen Geschichte liegen rechts und links je ein Satyr beziehungsweise eine Satyresse - wie in Madrid an einen schräg aufsteigenden Ziergiebel gelehnt.⁶⁹⁷

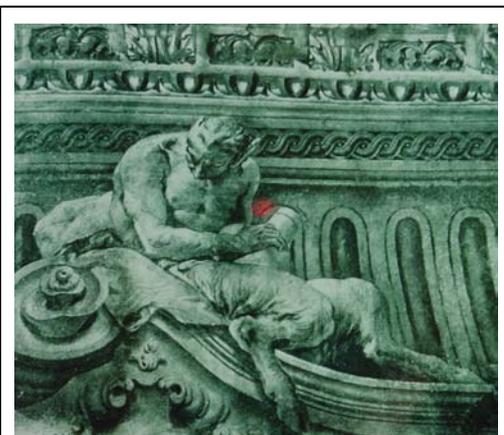


Abbildung 88: Fries im ex-Palazzo Correr in Santa Fosca, ca. 1758-60

⁶⁹³ R. Pallucchini, R. (Hrsg.), Gli affreschi nelle ville venete, Bd. 2, Abb. 744-747

⁶⁹⁴ Gemin/ Pedrocco 1995, S. 253 Kat.Nr. 459 u. Abb. 120, 121

⁶⁹⁵ Pignatti 1968, S. 14

⁶⁹⁶ Die Fresken von Domenico Tiepolo im Palazzo Correr zu Santa Fosca wurden 1902 abgenommen und kamen auf den Kunstmarkt, C. Giannini „Affreschi di Giovan Battista Tiepolo: Dalle ville venete alle residenze europee. Proprietari, restauratori, clienti“, in: Internat. Kongressakten Venedig u.a.O., hrsg. v. Puppi, 1998, Bd. 2, S. 313-319, S. 315

⁶⁹⁷ Thomas 1969, S. 50 u. S. 48 Abb. 2 u. 3

9.3.4.4 Strà

Eine polychrome Fortsetzung der Ca' Rezzonico-Gestalten findet auf den gekröpften Wandgiebeln des *salone* der ehemaligen Pisani-Villa in Strà statt, die 1760 bis 1762, also direkt vor der Spanienreise von den Tiepolo freskiert worden ist.⁶⁹⁸ Starkes Helldunkel, Dynamik, Naturalismus, Beigaben wie die Pflanzenstaude oder der obligatorische Stock weisen den Stil der Söhne auf. Möglicherweise war hier schon der Jüngste alleine tätig.

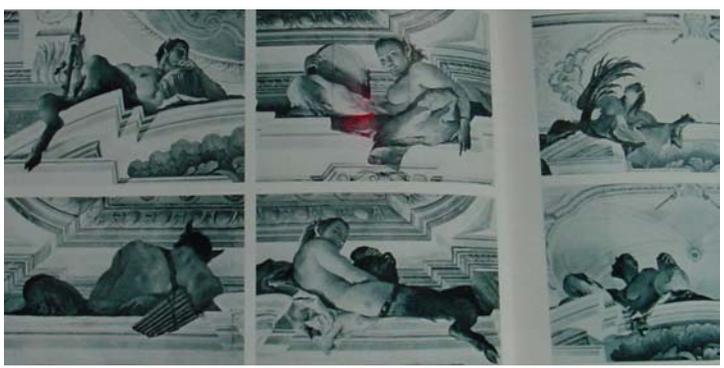


Abbildung 89: Strà, Salone der Villa Pisani (heute: Nazionale), 1760-62

9.3.4.5 Ex-Palazzo Valmarana-Franco

Von großem Interesse ist die Tatsache, dass nach Lorenzos Tod, nämlich im Jahr 1773 im ehemaligen Palazzo Valmarana-Franco zu Vicenza noch einmal Satyrn auftauchen, die nur von Domenico gemalt sein können. Hier treten Stilelemente auf, die ich als typisch für die Malweise Domenicos erachte: Sehr starker Schwarzweißkontrast, große Flächenhaftigkeit und Dominanz der grotesken Elemente, wie in diesem Fall die überlangen Ohren und die Bocksbeine, welche die Unholde in alle Richtungen von sich strecken.⁶⁹⁹

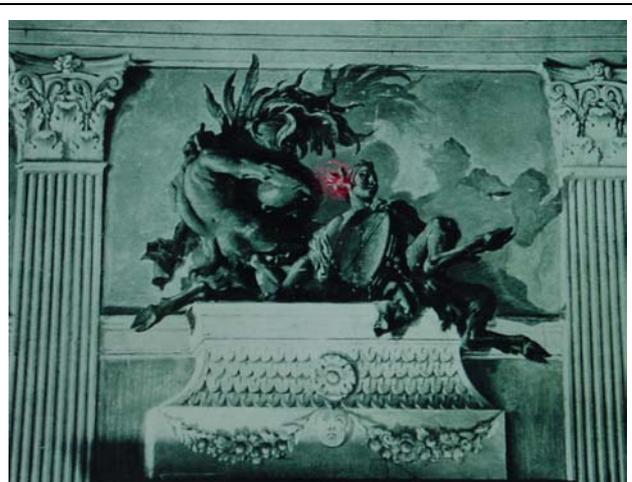


Abbildung 90: Domenico Tiepolo, Vicenza, ex-Palazzo Valmarana-Franco, 1773

9.3.4.6 Fazit

Der Startpunkt für die künstlerische Entwicklung - gerade auch motivisch - ist in der Dekoration der Foresteria der Villa Valmarana zu suchen. Logischerweise war das Gästehaus bei Vicenza der richtige Ort für Alltagsgegenstände und -personen, Tiere und Modisches. Wenig später wurde das Volkstümliche auch bei den Königen populär und entsprechend nachgefragt.⁷⁰⁰ Hinzu kommt noch, dass Lorenzo aufgrund seines geringen Alters erst seit der Würzburger Zeit in der Werkstatt aktiv war und ihn deshalb die Arbeiten in der Valmarana und die danach folgenden prägten. Vielleicht sollte man sogar einen Schritt weitergehen: Möglicherweise hat sich Lorenzo da erstmalig mit seinen Vorstellungen als Künstler eingebracht.

Aus einem Vergleich mit Madrid ergibt sich, dass die unter der Federführung Giandomenicos entstandenen Satyrn durch eine stärkere Überzeichnung auffallen, während die Figuren Lorenzos ein größeres Gleichmaß aufweisen. Als Besonderheit bei dem Plafond in Spanien wäre zu nennen, dass Lorenzo nur Satyressen auswählte, wohlproportioniert und ohne die hässlichen Eselsohren.

9.4 Exemplare diverser Vögel und die Geschichte ihrer Illustration

Die Art und Weise wie Lorenzo Tiepolo seinen Vogelhimmel im Madrider Königspalast gestaltet hat, ist neuartig und äußerst bemerkenswert; genauso wie seine Pastellbilder ist auch das bisher

⁶⁹⁸ Piovene/ Pallucchini 1968, S. 130 Abb. 277

⁶⁹⁹ Mariuz 1971, Abb. 259-262

⁷⁰⁰ Schwarz-Weisweber 1992, Bd. 2, S. 125-152

einzig ihm hier zugeschriebene Deckenbild nur schwer in das künstlerische Umfeld seiner Zeit einzuordnen.

Zunächst wird untersucht wo und wie die venezianische Künstlerfamilie selbst Vögel gemalt hat. Dann wird die Spur dieser Lebewesen bis in die Kunst der Renaissance zurückverfolgt. Am Ende steht Lorenzo Tiepolo wieder am Anfang einer neuen Entwicklung, wie es die Aquarelle Paretis verdeutlichen.

9.4.1 Beispiele aus dem Œuvre der Tiepolo-Brüder

Einzelporträts besonderer Vögel zierten bereits die Wände der italienischen Foresteria und gehen somit auf das Jahr 1757 zurück.⁷⁰¹ Bislang wurden sie Giandomenico zugeschrieben, aber vielleicht auch deshalb, weil mit Lorenzo einfach niemand gerechnet hat?

Die Tiepoloforschung ist sich einig darüber, dass Giandomenico eine Vorliebe für Tierabbildungen hatte. Die Zeichnung des Vogelstraußes in Anlehnung an Stephano della Bella gereichte dann in mehreren Fresken (z.B. auch im Madrider Thronsaal) zum Vorwurf.

Hühnervögel in Feder und Tusche ausgeführt von Domenico dienten Lorenzo möglicherweise als Grundlage.⁷⁰² Sein ironischer Umgang damit belegt eine kleine Federzeichnung mit fliegenden Eiern, die 1975 bei Sotheby's zur Versteigerung anstand.⁷⁰³ Sicher war das ein Metier, in dem die beiden Brüder einigermaßen selbständig und unbeeindruckt vom Vater Neues entwickeln konnten.



Abbildung 91: Villa Valmarana, Foresteria, stanza cinese, Wandfresko, 1757

9.4.2 Die Epoche der Renaissance

Die Darstellung verschiedener Vogelarten lässt sich bis in die Renaissance zurückverfolgen. Zuerst entstehen in Deutschland, dann tauchen, in Anlehnung an die von den beiden antiken Autoritäten Plinius und Aristoteles erwähnten Tierarten, im 16. Jahrhundert die ersten Vogelbücher in den Niederlanden und Frankreich auf.⁷⁰⁴

⁷⁰¹ Mariuz 1971, Abb. 108 u. 109

⁷⁰² J. Byam Shaw (Hrsg.), Ausst.kat. Venedig, Fond. Cini 1981 *Disegni veneti della collezione Lugt* Venedig 1981, Nr. 90 und 91

⁷⁰³ Burlington Magazine 117, 1975. Zeichnung: Feder und braune Tinte und Aquarell, ca. 24,45 × 18,42 cm. Fünf Eier mit Flügeln; ein skelettierter Vogelkopf links vorne

⁷⁰⁴ C. E. Jackson, Bird Etchings. The Illustrators and Their Books, 1655-1855, Ithaca/ London 1985, S. 21 f. und Appendix A



Abbildung 92: Henry le Roy, Doppelter Vogelfries, Ornamentstich 4380, Berlin, Kunstbibliothek

Bei Pierre Belon du Mans, *L'Histoire de la Nature des Oyseaux, avec leurs descriptions, & naïfs portraits Retirez du Naturel*, Paris, 1555 erfolgt in sieben Bänden nach einer groben Klassifizierung eine genaue Beschreibung eines Tieres, seine griechische, lateinische und französische Bezeichnung und eine Illustration. Hans Collaert⁷⁰⁵ und Henry le Roy⁷⁰⁶ haben die verschiedenen Vögel zusammen in Friesen angeordnet.

Entfernte Parallelen zwischen den Graphiken und Lorenzos Gemälden liegen in der Anordnung des Federviehs auf zwei Ebenen und der recht bunten

Vermischung der verschiedenen Arten, bisweilen unterbrochen von Gräsern und Insekten. Ein Raubvogel wird beispielsweise mit seiner Beute wiedergegeben - hier wie dort. Die Vögel des Stechers Nicolas de Bruyn⁷⁰⁷ oder der sechs in Nürnberg entstanden Stiche des Johann Christian Weigel⁷⁰⁸ von Anfang des 18. Jahrhunderts bringen keine entscheidenden Änderungen.

9.4.3 Kolorierte Handbücher

Die ein oder andere Kuriosität samt Beschreibung und Kupferstich aus der Hand eines Bibliothekars oder Besitzers einer Kunst- und Wunderkammer⁷⁰⁹ mag das Wissen um die Vogelwelt erweitert haben, aber naturwissenschaftlich systematischer und für den Maler verwertbar wurde es dann mit den ersten kolorierten Illustrationen. Diese erschienen zuerst in Eleazar Albin's *Natural History of Birds* (1731-38). Die erste vollständige Aufzählung der britischen Vögel lieferte Thomas Pennants *British Zoology* von 1766. Die handkolorierten Platten beeindrucken durch ihre große Natürlichkeit.⁷¹⁰ Ein Buch dieser Art hätte für Lorenzo eine gute Vorlage abgegeben. Jackson berichtet von dem Stecher Peter Mazell, der zwischen 1761 und 1797 an die 600 Graphiken für Pennants Bücher herstellte, die in der jährlichen Kunstschau der *Society of Artists of Great Britain* in London ausgestellt wurden.⁷¹¹

*In the eighteenth century, English bird books frequently also included a French text, which widened their market considerably. The authors were voluminous letter writers and had correspondents in any parts of the world, so selling abroad was no problem.*⁷¹²

Da der Schwiegervater von Lorenzo Buchhändler war, dürfte der Zugang besonders einfach gewesen sein, sofern er überhaupt auf englische Exporte angewiesen war.

9.4.4 Graphiken italienischer und deutscher Künstler

Maria Santifaller stellt in einem Aufsatz Giovanni Battista Tiepolos Radierung *Il Frontespizio „con i gufi“* im Londoner British Museum *les oiseaux de nuit* von Johann Elias Ridinger (1698-1767) im Musée Atger von Montpellier gegenüber. James Byam Shaw hatte schon früher auf die zahlreichen Kopien Domenicos nach Tiergestalten des Florentiner Künstlers Stefano della Bella aus dem 17.

⁷⁰⁵ Niederlande um 1570. Folge: Friese mit Vögeln, 13 Blätter, z.B. in der Ornamentstichsammlung der Berliner Kunstbibliothek, OS 4375 u. 4376

⁷⁰⁶ OS 4380

⁷⁰⁷ Nicolas de Bruyn, geb. 1570, *Volatilium varii generis effigies...* 8 Blätter OS 4379

⁷⁰⁸ OS 4391 kl

⁷⁰⁹ z.B. Adam Olearius, Bibliothekar und Antiquar der Gottorfischen Kunst-Kammer beschreibt in seinem Inventar von 1674 einen exotischen Vogel und bildet ihn ab; OS 4387m

⁷¹⁰ Jackson 1985, S. 107 f. Abb. 27 u. 28

⁷¹¹ Jackson 1985, S. 31

⁷¹² Jackson 1985, S. 36

Jahrhundert und des Augsburger hingewiesen, den die Tiepolos während ihres Würzburgaufenthaltes kennengelernt haben könnten.⁷¹³ „Neues Zeichnungs Buch Dann Wilde u. Zahme Thiere auch Feder Wild, vorgestellt u. nach dem Leben gezeichnet so dann in Kupffer gebracht und heraus gegeben worden von Johann Elias Ridinger Anno 1742“⁷¹⁴ heißt ein Werk Ridingers, das die verschiedenen Tierarten recht lebendig, oft auch in Bewegung und eingebettet in einen Landschaftsausschnitt wiedergibt. Das Buch mag durchaus eine Inspirationsquelle nicht nur für Domenico, sondern auch für Lorenzo gewesen sein.

Aus seiner Heimat könnten ihm die Buchillustrationen von Giorgio Fossati vertraut gewesen sein. Der seit 1716 in Venedig arbeitende Künstler illustrierte das Werk *Raccolta di Varie Favole*, das in drei Bänden von Carlo Pecora 1744 in der Lagunenstadt herausgegeben wurde. Dabei fallen die ganzseitigen realistischen Tierbilder ins Auge, wobei das Storchenpaar von ähnlich gestalteten Schilfbündeln hinterfangen ist wie in Lorenzos Deckenbild.⁷¹⁵

9.4.5 Die Spanischen Residenzen

So wie die Genre- und Landschaftsszenen der Flamen und Holländer des 17. Jahrhunderts für die Teppichkartons von Goya und Ramón Bayeu eine Rolle gespielt haben, wird auch Lorenzo Tiepolo von ihnen angeregt worden sein. Zugang zu dieser Art Bilder mit Tiermotiven vor der Natur kann er in den verschiedenen königlichen Residenzen erhalten haben.

Gekannt haben aber wird er Gemälde von Paul de Vos (Hulst 1595 - Amberes 1678), dessen Tier- und Jagdbilder in Spanien, auch bei den Königen, damals sehr beliebt waren. Auf dem Gemälde „*Aves silvestres*“, 1,72 mal 2,43 Meter in der Akademie von *San Fernando* (Nr. 644) zum Beispiel, gruppieren sich verschiedene Vögel europäischen und amerikanischen Ursprungs vor einer Landschaft mit Lagune.⁷¹⁶ Die vielfältigen Bewegungsabläufe folgen der Morphologie der jeweiligen Spezies. Hier wird sich der junge Italiener sicherlich Anregungen geholt haben. Die Vorliebe des Infanten don Luis für diesen Maler ist überliefert durch Antonio Ponz, der auf seiner Reise durch Spanien auch den Palast von Boadilla des Infanten besucht hat, berichtet von reichem Bilderschmuck und erwähnt an erster Stelle die Jagdstücke von de Vos, wobei es sich zum Teil um Originale und zum Teil um Kopien nach Werken aus der königlichen Sammlung gehandelt haben soll.⁷¹⁷

Das Interesse der Oberhäupter der spanischen Weltmacht an zoologischen und botanischen Produkten ist seit der Renaissance belegt. Aus einem Reisebericht wissen wir, dass sich Königin Isabella von Kastilien für Ornitologie interessierte und Papageien aus der Neuen Welt besaß.⁷¹⁸ Von Felipe II ist bekannt, dass er viele wichtige Bücher naturwissenschaftlichen Inhaltes sein eigen nannte und - besonders kurios - in seinem Schlafzimmer im Escorial zwischen all den religiösen Gemälden Blätter mit naturgetreuen Abbildungen von Tieren, darunter auch Vögel und Insekten aufhängen ließ.⁷¹⁹

⁷¹³ M. Santifaller „Il frontespizio del Tiepolo e i gufi di Johann Elias Ridinger“, in: *Arte Veneta* 1979, 33, S. 149-152, S. 149 f.

⁷¹⁴ Santifaller 1979, S. 151 Abb. 5 Frontispiz mit Eulen und der Inschrift, München, Staatliche Graphische Sammlungen

⁷¹⁵ Pedrocchi 1994/95, S. 290, Abb. S. 291 Nr. 190

⁷¹⁶ Piguero López 1991, S. 215 Nr. 14, farbige Abb. S. 209; Pardo Canalis, E. „Una visita a la galeria del Principe de la Paz“, in: *Goya* 1979, Nr. 148-150, S. 300-311, Abb. S. 303

⁷¹⁷ Ponz, *Viaje* Bd. 6, S. 300

⁷¹⁸ J. Münzer, *Viaje por España y Portugal, 1494-1495*, Madrider Ausg. 1952, S. 96, nach: J. Saenz de Miera, „Ciencia y estética en torno a Felipe II. Imagenes naturalistas de America en El Escorial“, in: *Reales Sitios* Nr. 112, 1992, S. 45-60, S. 53 u. S. 60 Anm. 35

⁷¹⁹ Saenz de Miera 1992, S. 51 mit mehreren Abbildungen

9.5 Der Auftraggeber

So wie in Großbritannien oft die *Royal Society* als Auftraggeberin für die Vogelbücher von Bedeutung war, nahm meines Erachtens auch in Spanien die Person, für die die Decke gestaltet worden ist, ganz entscheidend Einfluss auf den Bildinhalt.

9.5.1 Der Infant don Luis

9.5.1.1 Sein Lebenslauf und seine politische Rolle

Leider ist trotz der zahlreichen historischen Veröffentlichungen zum zweihundertsten Todesjahr von Carlos III zu seinem jüngeren Bruder, dem Infanten don Luis, wenig Neues erforscht worden. Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio, geboren in Madrid am 25. Juli 1727 als Sohn des spanischen Königs Felipe V - erster bourbonischer Monarch auf dem spanischen Thron und Isabel Farnese aus Parma, musste auf Geheiss seines Vaters noch im Kindesalter eine Karriere als Kleriker einschlagen. Somit sollte der in Spanien geborene Prinz von der Thronfolge ausgeschlossen werden und finanziell abgesichert sein. Der zweite bourbonische König in Spanien, Fernando VI hatte mit seiner Frau Bárbara de Braganza keine Kinder. Nach der Erbfolge hätten die Kinder seines Bruders Carlo VII von Neapel (der spätere Carlos III von Spanien) ein Anrecht auf die Krone, wäre da nicht die *Lex Sálica*, wonach die in Spanien geborene Abkommenschaft das Anrecht auf den Thron hätte. Somit bestand die Gefahr, dass die im Land aufgezogenen Nachkommen von Don Luis, so er denn welche haben sollte, und nicht die in Italien aufgewachsenen Kinder Carlos' zum Zuge kämen. Als junger Mann bat Don Luis, Erzbischof von Toledo und Kardinal von Sevilla, den Papst um die Entlassung aus seinen geistlichen Ämtern, der stattgegeben wurde. Seiner morganatischen Ehe mit María Teresa de Vallabriga y Rozas, der späteren Condesa de Chinchón aus niederem Adel, folgte 1776 die *Pragmática Sanción* die besagte, dass bei ungleichen Eheschließungen die Kinder aus dieser Verbindung „nur“ die Nachnamen und Güter der untergeordneten Linie erbten. Damit sollte etwaigen Ansprüchen von Seiten der Söhne des Infanten vorgebeugt werden. Bis zu seiner Hochzeit weilte der Königsbruder am Hof von Carlos III. Da seiner nicht standesgemäßen Frau und den Kindern der Besuch der *Reales Sitios* verboten war und auch Don Luis nur nach Voranmeldung der Zutritt gestattet wurde, zog man sich ganz nach Arenas de San Pedro in der Provinz Ávila und den weiteren kleinen Residenzen in Boadilla del Monte, Cadalso und Velada zurück. Am 7. August 1785 verstarb er im Alter von 58 Jahren in Arenas.⁷²⁰

9.5.1.2 Der Kunstliebhaber

In seiner Jugend hatte er eine hervorragende künstlerische Ausbildung unter der Leitung des genuesischen Malers Francesco Sasso erhalten. Musik (er selbst spielte Violine) und Kunst lagen ihm weit mehr am Herzen als seinem älteren Bruder, dem König;⁷²¹ allein die Liebe zur Natur, die in den gemeinsamen Ausritten zur Jagd Ausdruck fand, teilten sie. Man weiß, dass don Luis einen ganzen Stab an Begleitern hatte, die ihn bei den ständigen Umzügen von einer Residenz zur anderen begleiteten. Neben den Bediensteten folgten dem Infanten noch ein Musikmeister und ein Hunde- oder Vogelführer.⁷²² Dem etwas anrühigen aber kunstbegeisterten Aníbal Scoti di Castelboco, der 1752 starb, folgte der ehrbare don José de Solis, Duque de Montellano als Oberhofmarschall (*mayordomo mayor de su cuarto*).⁷²³ Von seiner aufgeklärten Gesinnung zeugt auch, dass don Luis 1763 seinen Palast in Villaviciosa de Odón für die Vertreter der Akademie öffnete, damit sie die

⁷²⁰ Gran Enciclopedia de España, Zaragoza 1991, Bd. 4, S. 1660 f.

⁷²¹ Die Inventarisierung seiner Pinakothek nach seinem Tod erfasst 849 Bilder, darunter fünf von Paret, weitere von Goya, Murillo, Velázquez, Ribera, Coello, Maella etc., R. Peña „El Infante Don Luis de Borbón y Luis Paret y Alcazar“, im Ausst.kat. *Luis Paret y Alcázar 1746 – 1799* [Bilbao], Vitoria-Gasteiz 1991, S. 59 – 78, S. 76 f.

⁷²² Peña im Ausst.kat. Bilbao 1991, S. 62

⁷²³ Dasselbe, S. 64

Bilder sähen, um eine Graphikserie mit illustren Personen zu erstellen.⁷²⁴ Eine gewisse Berühmtheit erlangte der kleine Hof in Arenas de San Pedro um den verbannten Infanten herum durch den Musiker Boccherini, dessen Kammermusik schon romantische Züge trägt und die Maler Goya, Paret, Mengs, Bayeu, Maella, de la Cruz, Ferro, Ventura Rodríguez und andere und seine berühmten Sammlungen - auch auf dem Gebiet der Malerei. Er galt als ein *príncipe ilustrado* par excellence, der mit den Ideen Rousseaus sympathisierte und sich für die Naturwissenschaften interessierte:

*En el mundo del infante don Luis, aunque no encontremos el talante de un salón revolucionario, sí era cierta y activa la simpatía por Rousseau, curiosamente emparentada con el gusto por la historia natural.*⁷²⁵

9.5.1.3 Ponz' Bericht

Doch über die Zeit von 1762 bis 1764 als don Luis am Königshof weilte und Lorenzo Tiepolo sich an der Palastgestaltung beteiligte, weiß man leider wenig. Die aufschlussreichste Information verdanken wir den zeitgenössischen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1775 von Antonio Ponz, der in seiner *Viaje de España*, Band 6 Folgendes berichtet:

Es apreciable igualmente la colección de libros y medallas del señor infante don Luis, hallándose entre aquéllos las de nuestras Crónicas e historias particulares y la de poetas españoles, etc. Entre las medallas las hay rarísimas, siendo muy numerosa la serie de Colonias y Municipios de España. En muy poco tiempo ha formado su alteza un Gabinete de Historia Natural, con que ha llenado cinco piezas: las tres de aves, una de insectos y otra de cuadrúpedos. La parte mineral de este Gabinete y la vegetal se va formando.

(Übersetzung: Die Bücher- und Münzsammlung des Infanten don Luis ist gleichermaßen lobenswert, befinden sich doch darunter jene[Buchsammlungen] unserer Chroniken und eigenen Geschichte und jene mit spanischen Dichtern usw. Unter den Medaillen sind seltene Kostbarkeiten, sind doch die Serien mit den Kolonien und Gemeinden Spaniens sehr umfangreich. In sehr kurzer Zeit hat Seine Hoheit ein naturwissenschaftliches Kabinett ins Leben gerufen, womit er fünf Zimmer gefüllt hat: drei mit Vögeln, eins mit Insekten und ein weiteres mit Vierfüßern. Das Mineralien- und Pflanzenkabinett wird gerade gebildet.)

Als Anmerkung fügt er noch hinzu, dass don Luis seine Preziositäten (das naturwissenschaftliche Kabinett, seine Münz- und Kunstsammlungen, sowie die Bibliothek) bei seinem Umzug nach Arenas natürlich mitgenommen hat.⁷²⁶ Antonio Ponz Piquer lieferte in seinem 18 Bände umfassenden Reisebericht, der zwischen 1772 und 1794 entstanden ist eine bedeutende Quelle für die spanische Kunstgeschichte. Der Doktor der Theologie hatte selbst Malerei studiert, in Italien die alten Meister und die Ausgrabungen von Herculaneum gesehen. Künstlerisch stand er Anton Raphael Mengs nahe. Durch seine guten Kontakte zu mächtigen Politikern und seit 1776 auch als Sekretär der königlichen Kunstakademie konnte er Einfluss auf den Kunstgeschmack ausüben.⁷²⁷

9.5.2 Die Funktion des Vogelkabinetts

Der Hinweis auf das naturwissenschaftliche Kabinett des Infanten, bestehend aus fünf Räumen, wovon allein drei den verschiedenen Vogelarten gewidmet gewesen sein sollen, gibt uns einen Einblick in die Interessensgebiete des Auftraggebers (offizieller Auftraggeber war natürlich König Karl III., es darf aber angenommen werden, dass er seinem Bruder in seinen Privaträumen weitestgehend freie Hand gelassen hat) und die wahrscheinliche Funktion des Zimmers mit Lorenzo

⁷²⁴ Dasselbe, S. 68

⁷²⁵ F. Sopeña Ibáñez, in: Historia de España Bd. 31.1, S. 643

⁷²⁶ A. Ponz, *Viaje de España*, 2, Bde.5-8, Madrid 1988, (nach der 3. Edition v. 1793), Bd. 6, S. 256.

⁷²⁷ H. Karge „Die Wiederentdeckung der nationalen Renaissance als internationales Phänomen“, in: Festschrift für Hartmut Biermann, hrsg. v. C. Andreas, M. Buchling u. R. Dorn, Weinheim 1990, S. 181-201

Tiepolos Vogelhimmel. Des Weiteren erscheint es naheliegend, dass in dem benachbarten Saal mit aufgemalter Architektur aus dem 19. Jahrhundert, der mit dem Deckenfresko „Zephyr und Flora“ von Domenico Tiepolo geschmückt gewesen sein soll, sich das Privatmuseum fortsetzte.⁷²⁸ Eine passende Allegorie, sind doch die Lüfte und die Pflanzenwelt das Lebenselixier dieser Tiere; und, daran anschließend, in dem bereits erwähnten Raum mit Stuckvögeln im äußersten Nordwesten, auch noch ausgestopfte Vögel beherbergt waren.⁷²⁹ Auch die Größe seiner Wohnung innerhalb des Königspalastes von Madrid ließ es zu, dass er sich die drei kleinern Räume für eine naturkundliche Ausstellung vorbehielt.

Die ornithologische Exaktheit von Lorenzos Deckengemälde lässt auf eine enge Zusammenarbeit des kundigen Auftraggebers mit dem Künstler schließen. Die Medaillen als Bestandteil der Rahmenbemalung können außerdem als Hinweis auf don Luis' berühmten Münzsammlungen verstanden werden und nicht nur als künstlerische Schmuckform.⁷³⁰

9.5.2.1 Die Dekoration folgt der Funktion des Raumes

Das naturhistorische Kabinett des jüngsten Bruders von Carlos III muss beeindruckend gewesen sein. Seine besondere Liebe galt wohl den Vögeln.⁷³¹ In Arenas de San Pedro hielt er Fasane und andere Vögel in Volieren; in Aranjuez besaß er ein Vogelhaus („*casa de aves*“). Die gute Konservierung und Präparation derselben wurde von Fachleuten gelobt.⁷³²

Bisweilen schenkte er ein seltenes Exemplar seiner Mutter, damit sie es zum Präparieren gäbe. Im Palastarchiv findet sich der Beleg dafür, dass im Sommer 1764 dem Minister Squilache für den Infanten don Luis ein seltener Papagei und zwei Bilder von demselben übergeben worden sind.⁷³³ Während sich die Forschung weitestgehend einig ist, dass die lebenden und ausgestopften Vögel Modelle abgegeben haben für die Vogelserie von Paret, deren Entstehung man im Jahre 1774 vermutet,⁷³⁴ kann in unserem Fall nur die These aufgestellt werden, dass es so gewesen ist. Ponz, der Mitte der siebziger Jahre als erster Augenzeuge nachweislich von dem naturwissenschaftlichen Kabinett berichtet, findet bereits eine umfangreiche Sammlung vor, die, wie er sagt, schnell

⁷²⁸ Sancho, im Ausst.kat. Madrid/ Aranjuez 1993, S. 234, Zimmer Nr.7. Whistler 1998, S. 5 ff. vermutet sogar, dass drei Räume des Königsbruders von Domenico Tiepolo in dem Zeitraum 1762 – 64 mit Fresken ausgeschmückt worden sind.

⁷²⁹ J.L. Sancho „La planta principal del Palacio Real de Madrid“, in: Reales Sitios 28, 1991, S. 21-36, S. 30, behauptet zwar, dass im Nordwesten die Zimmer des Infanten don Gabriel und doña Mariana Victoria gelegen hätten. Derselbe Autor ordnet die betreffenden Räume später aber dem Appartement don Luis' zu, in: Ausst.kat. Madrid/Aranjuez 1993, S. 232 f f. Dort präzisiert er, dass erst 1785 Gabriel die Räume seines Onkels übernommen hat. Mit zwei Antichambres (mit Fresken von Luis González Velázquez), einem Esszimmer (mit einem von Bayeu dekorierten Raum), einem Ankleidezimmer (Fresko von Antonio González Velázquez) und einem von Maella ausgemalten Schlafzimmer war seine Wohnung auch ohne die folgenden kleinen Kabinette hinreichend groß, so dass die Möglichkeit bestand, die restlichen Räume in ein Naturkundemuseum zu verwandeln. Auch in seinem Artikel „Francisco Sabatini y el conde Gazzola: Rococo y motivos chinoscos en los Palacios Reales“, in Reales Sitios, Bd. 30, 1993, S. 17-26, S. 22 bestätigt Sancho die Zuordnung des Raumes zum Apartment von don Luis. In diesem Artikel wird unter anderem auch der Vogelhimmel, die Stuckvögel und der Chinesenfries abgebildet und die Autorschaft der Gebrüder Tiepolo vermutet. Leider hat der mit Fußnoten sehr sparsam umgehende Verfasser besagten Artikels vergessen darauf hinzuweisen, dass er die Information von mir bezogen hat.

⁷³⁰ Zur großartigen Münzsammlung und ihrer Erwähnung und Schätzung in Dokumenten, siehe: E. Tejero Robledo, Arenas de San Pedro y el Valle del Tiétar, Arenas de San Pedro-Avila 1990, S. 169 f.

⁷³¹ De la Mano hat in seinem Artikel von 1999 darauf hingewiesen, dass 1771 Luigi Boccherini für don Luis das Quintett *L'uccelliera* komponierte

⁷³² Pedro Franco Dávila, der nach dem Tode des Infanten Don Luis ein Gutachten erstellte, äußerte sich positiv über den Zustand der ausgestopften Tiere, Tejero Robledo 1990, S. 170 ff. Im Jahre 1774 war das naturkundliche Privatmuseum wohl so angewachsen, dass ein Konservator fest angestellt wurde, dem ein „zirujano disecador“ als Fachmann zur Seite stand, Tejero Robledos, 1990, S. 170; R. Peña 1991, S. 78

⁷³³ A.G.P. Carlos III leg. 141, nach: De la Mano 1999, S. 81 Anm. 11

⁷³⁴ Peña 1991, S. 78; J. Milicua „Sobre las aves de Paret“, im Ausst.kat. *Luis Paret y Alcázar 1746 - 1799* [Bilbao], hrsg. v. K. Otxagabia u. J. González de Duran, Vitoria – Gasteiz 1991, S. 137 – 154, S. 145

zustande gekommen ist. Von der notorischen Begeisterung des Infanten für fliegende Lebewesen Kenntnis habend, liegt es nahe anzunehmen, dass sich sein Sammeleifer zunächst auf diese Tiere erstreckt hat. Somit hätten sie Lorenzo Tiepolo als Modelle zur Verfügung gestanden.⁷³⁵

Wie schon Ponz erwähnte, verließen die Präziosen mit dem Weggang des don Luis auch Madrid. Das *Gabinete de Historia Natural* wurde im Anfang 1764 bei Ventura Rodriguez in Auftrag gegebenen Palast von Boadilla del Monte aufgestellt, wo es nach dem Tod des Besitzers vorgefunden wurde.⁷³⁶ Obwohl der Direktor des *Real Gabinete de Historia Natural de Madrid*⁷³⁷ versucht hatte, König Carlos III vom Ankauf der hervorragenden Sammlung seines Bruders zu überzeugen, weil die Vogelpräparate, die Don Luis hinterlassen hätte, zu den besten gehörten, die man kenne, in gutem Erhaltungszustand und fast von allen in Spanien beheimateten Arten etwas, die der Vorbesitzer mit großem Aufwand zusammengetragen hätte, lehnte der König ab und die Kollektion ging schließlich als Erbe an seinen Sohn don Luis María de Borbón y Vallabriga (1777 - 1823) nach Toledo, wo sie sich zum Teil befinden.⁷³⁸ Wie der kürzlich erschienene Aufsatz des Ornithologen Francisco Tomé de la Vega nachweist, können einige getrocknete Exemplare aus dem Nachlass des Infanten im *Museo de Santa Cruz* tatsächlich den Vogelporträts von Lorenzo zugeordnet werden. Damit wäre der Vorbildcharakter der naturwissenschaftlichen Sammlung für unseren Maler bewiesen.

9.5.3 Die Aufklärung

Die Interessensgebiete des Infanten, die schon Ponz erwähnte, zeichnen don Luis als einen modernen aufgeklärten Adligen aus. Mehr noch als sein Bruder, der König, galt er als „*ejemplo y arquetipo del principe ilustrado*“⁷³⁹ Offensichtlich lag ihm wenig daran, Herrschaftsansprüche geltend zu machen - die er nach der Salischen Erbfolgeregelung für seine Kinder hätte beanspruchen können - auch seine Hochzeit mit einer Frau, die nicht dem Hochadel angehörte, zeugen von seiner aufgeklärten Gesinnung. Das Interesse an nationaler Geographie, Geschichte und Dichtkunst, Flora und Fauna in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts charakterisiert ihn als einen, der sehr früh die revolutionären Strömungen, die sich überall in Europa ausbreiteten, aufgenommen haben muss.⁷⁴⁰

Künstlerisch spürbar werden diese Tendenzen in Spanien beispielsweise in der Simsbemalung des Thronsaals im Madrider Königspalast, wo Stellvertreter der spanischen Provinzen in volkstümlicher Aufmachung vertreten sind. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Lorenzo als ausgewiesener Porträtist daran einen entscheidenden Anteil hatte. Hier scheinen aus zwei ganz unterschiedlichen Richtungen, nämlich aus dem theoretisch- theologischen Lager über Pater Sarmiento und auf der profanen künstlerischen Ebene durch Lorenzo Tiepolo Impulse ausgegangen zu sein, die der zukünftigen Kunst neue Wege wiesen.

⁷³⁵ Möglicherweise könnte die systematische Durchsicht von Reiseberichten des relevanten Zeitraums hier weitere Informationen geben.

⁷³⁶ Tejero Robledo 1990, S. 95 u. S. 186

⁷³⁷ Pedro Franco Dávila leitete das Königliche Naturkundemuseum in dem Gebäude, wo sich heute das Museo del Prado befindet. Es wurde seit 1771 eingerichtet und 1776 eröffnet, Tejero Robledo 1990, S. 170

⁷³⁸ Brief von Dávila an Floridablanca vom 27. August 1785, transskribiert von Tejero Robledo, 1990, S. 171, siehe auch Milicua 1991, S. 138 ff. Eduardo Tejero Robledo schreibt in einem der Kapitel über don Luis, das auf gründlichen Recherchen in mehreren Archiven basiert (S. 173), dass im Jahre 1794 sechzig Glaskästen mit verschiedenen Vögeln in Toledo ankamen und dort im Salón de Concilios des Erzbischöflichen Palastes untergebracht wurden. Francisco Tomé de la Vega 1998, verweist auf einige Publikationen zu diesem Thema, die bald veröffentlicht werden sollen (S. 21 Anm. 1 u. 2)

⁷³⁹ J.L. Arnaiz/ J.L. Morales y Marín, Ausst.kat. Madrid 1988, S. 244

⁷⁴⁰ Sein Nachlass beinhaltete neben Büchern antiker Schriftsteller, Stichen nach Teniers, Watteau, etc. auch mathematisch-technische Geräte wie Teleskope, ein Mikroskop, Globen und *camarae obscurae*, Tejero Robledo, 1990, S. 173 u. S. 178

9.6 Später entstandene Vergleichsobjekte

9.6.1 Die Vogelaquarelle Paret y Alcázars

In den Kontext Vogelsammlung - Vogelhimmel gehören noch als drittes die bereits erwähnten Vogelaquarelle von Paret. Luis Paret y Alcázar, geboren am 11. Februar 1746 in Madrid und damit im selben Jahr wie Goya, väterlicherseits von französischer Abstammung, war ähnlich wie Lorenzo, wenn auch auf ganz andere Art und Weise, ein Maler mit einem recht eigenwilligen Stil, der sich nicht unter die Rubrik der Mengsnachfolge einordnen lässt.

9.6.1.1 Der Künstler

Entscheidend geformt dürfte der junge Künstler von seinem Lehrer Charles François de la Traversie worden sein, der 1759 in die spanische Hauptstadt gekommen war. Bereits als 10-jähriger besuchte er die Akademie der Schönen Künste von *San Fernando* in Madrid, lernte bei Antonio González Velázquez, einem Giaquinto - Schüler, der auch an der Freskierung des Königspalastes in der Hauptstadt der Iberischen Halbinsel beteiligt war. Nach einem zweiten Preis, den er 1760 in der zweiten Klasse erringen konnte, blieb 1763 bei dem Wettbewerb der ersten Klasse im Sommer 1763 der Erfolg aus. Don Luis sprang in die Bresche und finanzierte dem jungen Talent eine Romreise. Wieder in Madrid, gewann er 1766 den ersten Preis der zweiten Klasse (am Wettbewerb der Meisterklasse nahm Goya teil). Es folgten seine bekanntesten Werke wie der 'Maskenball', 'Die königlichen Paare', 'Der Laden', 'Die *Puerta del Sol*' und 'Carlos III beim Essen'.⁷⁴¹ Seit dem 2. Dezember 1774 stand er elf Jahre lang im Dienste des Prinzen don Luis als *pintor de cámara* mit 14.000 *reales vellon*.⁷⁴²

1775 wurde der Maler auf das Betreiben Joaquín de Eleta y de las Piedras,⁷⁴³ des strengen Beichtvaters von Carlos hin wegen der Komplizenschaft mit dem Infanten in amourösen Angelegenheiten (der Maler soll dem Königsbruder Frauen vermittelt haben), nach Puerto Rico verbannt, wo er drei Jahre zubrachte. 1780 avancierte Paret zum Ehrenmitglied von *San Fernando* unter Ponz. Im Jahre 1786 nahm ihn Carlos III unter Vertrag und beauftragte ihn, Pläne und Ansichten der kantabrischen Häfen anzufertigen. Nach dem Tod von Eleta, Carlos III und Don Luis hielt er sich ab 1789 wieder in Madrid auf. Im Studienausschuss der Akademie plädierte er für Zeichnungen nach der Natur und den italienischen Meistern anstelle von Statuen und ging damit fast soweit wie Goya, der sich für eine völlige künstlerische Freiheit einsetzte. Er starb am 18. Februar 1799. Die Zeitgenossen betonten seine umfassende Kultur und Bildung (er beherrschte mehrere Sprachen, darunter auch Griechisch und Latein), kannte sich mit Kunsttheorien und ethnographischen Werken aus und war als Künstler auf vielen verschiedenen Gebieten tätig.⁷⁴⁴

9.6.1.2 Die Sammelmappe mit Vogelaquarellen

Im Zusammenhang mit Lorenzo Tiepolos Deckenbemalung und dem naturwissenschaftlichen Sammeleifer von Don Luis ist von größtem Interesse, dass eine unbestimmte Anzahl⁷⁴⁵ von Aquarellen mit naturgetreuen Vogelabbildungen von Paret für den Infanten geschaffen worden ist.

⁷⁴¹ Bei der Inventarisierung der Pinakothek des Don Luis fand man fünf Ölgemälde von Paret, Peña 1991, S. 76 f.; Tejero Robledo 1990, S. 181 - 183. Eine genaue Auflistung der Güter des Verstorbenen gibt Tejero in Kapitel X, S. 185-197

⁷⁴² Peña 1991, S. 73 f.

⁷⁴³ Tejero Robledo 1990, S. 97 ff.

⁷⁴⁴ O. Delgado, Paret y Alcázar, Madrid 1957; Summa Artis, Bd. 27, S. 172-175

⁷⁴⁵ Milicuas Schätzung beläuft sich auf ungefähr 20 Blätter, Milicua 1991, S. 142 f.

Das Deckblatt trägt die Aufschrift: *Colección de las Aves que contiene el Gabinete de Hist.^a Natural del Sern.^{mo} S.^{or} Infante D. Luis*⁷⁴⁶

9.6.1.2.1 Bildaufbau

Der Bergfink, der Pirol, das Rotschwänzchen und andere sind beispielsweise in weiblicher und männlicher Ausführung auf einem Blatt wiedergegeben. Kleine Zahlen: 1 und 2 dicht über den Köpfen der Tiere sowie die wissenschaftliche Exaktheit, was die Ausführung anbelangt, als auch der Seriencharakter, geben dem Ganzen den Anschein eines Lehrbuches.

Ein Blatt mit Vogelpaar befindet sich im *Museo del Prado*. Die technischen Angaben: Papier 39 mal 31 Zentimeter, die bemalte Bildfläche misst 33,5 mal 27 Zentimeter. Papier, Feder und Aquarell, signiert „L. Paret“ in Goldbuchstaben. Unten: „*Cola-Roja* [Rotschwänzchen], koloriert, 1 *Macho* [Männchen]. 2 *Hembra* [Weibchen]“. Auf Zweigen sitzend, das Weibchen mit ausgespreizten Flügeln, im Hintergrund ein kultivierter Garten, vorne das Fragment eines Gesimses.⁷⁴⁷ Die Aquarelle auf weißem Karton sind alle unterzeichnet; in der Regel mit den Initialen des Künstlers. Der nüchtern deskriptive Charakter, der an Illustrationen eines Nachschlagewerkes denken lässt, gepaart mit einem raffinierten und dekorativen Kunstwollen, stellen eine Parallele zu Lorenzos Meisterwerk dar.



Abbildung 93: Luis Paret y Alcázar, Tangare, Aquarell

Der oder die Vögel - die Anzahl variiert zwischen einem und drei auf einem Blatt- sind gezeigt vor freiem Himmel; im vorderen Bereich erstreckt sich typischerweise ein Landschaftsausschnitt. Bei der Tangare (*Tangara azul manchada*), einem spatzengroßen blau gefleckten Vogel aus Südamerika, ist im Hintergrund ein klassizistisches Gebäude zu sehen. Bei dem *triumfbogenähnlichen* Tor handelt es sich um ein Bauwerk von Carlos III oder ähnelt einem solchen zumindest, der sich als „bester Bürgermeister von Madrid“ wegen seiner umfangreichen Bauherrentätigkeit einen Namen machte.

9.6.1.2.2 Authentizität, Aktualität und Komplexität

Sehr subtil band der Künstler mit derart kunstvollen Anspielungen die zeitlosen Kreaturen in ein örtliches und zeitliches Umfeld des jetzt und hier ein. Das verlieh seinen Bildern Aktualität und ein Stück Authentizität. Nicht zuletzt ehrte er damit auch den Monarchen.

Die Hinzunahme amerikanischer Lebewesen zu den einheimischen war seit der Zeit der *Conquista* selbstverständlich und untermauerte zugleich den Herrschaftsanspruch der spanischen Krone; schließlich bezeichnete sich Carlos III als *Rey de España y de las Indias*. Ein gewisser patriotischer Stolz, der mit den Ideen der Aufklärung ab circa 1760 aufkam, dürfte ebenfalls eine Rolle gespielt haben.⁷⁴⁸

9.6.1.2.3 Die Geschichte der Mappe

Erstmals wurden drei dieser reizenden Aquarelle (*Culiblanco, piñonero, tres pajaros*) in der *Exposición de dibujos 1750-1860* im Jahr 1922 ausgestellt. Dort wurde auch die Provenienz be-

⁷⁴⁶ Farbabb. in Milcua 1991, S. 139

⁷⁴⁷ A.E. Pérez Sánchez, Museo del Prado. Catálogo de dibujos, Bd. 3, Madrid 1977, S. 92 f. F.A. 643; Milcua 1991, S. 147

⁷⁴⁸ F. López "Las Espanas ilustradas", im Ausst.kat. *Carlos III y la Ilustración*, Madrid/ Barcelona 1988/89, Bd. 1, S. 97-107, S. 106

kanntgegeben.⁷⁴⁹ Leider ist die *Colección de las Aves* nicht mehr vereint, sondern in Privatsammlungen verstreut. Allerdings sind seit Oktober 1991 acht der bislang erfassten 13 Blätter in einer Privatsammlung in Sotogrande (Cádiz) wieder vereint.⁷⁵⁰ Die beiden bei Arnaiz und Morales y Marín in der Ausstellung aus dem Jahre 1988 gezeigten Vögel mit Bergfinken (*Pinzón de montaña*) und Tangare (*Tangara azul manchada*) befinden sich in einer Privatsammlung in Barcelona.⁷⁵¹

9.6.1.2.4 Datierung

Die Datierung der Paretischen Vögel gilt nicht als gesichert, aber alles deutet darauf hin, dass das Album um das Jahr 1774 entstanden ist, dem Jahr, als Luis Paret zum ersten Mal in der Liste der Angestellten des Infanten rangierte. Das Aquarell mit einem Zebra, kopiert nach dem im Zoo des Infanten lebenden Exemplar, für seinen Dienstherrn, ist stilistisch und inhaltlich den Vögeln sehr ähnlich und trägt eben diese Jahreszahl.⁷⁵²

9.6.1.3 Lorenzo - Paret

Wenn diese Illustrationen schon nicht als Vorlagen für Lorenzos Deckenbild hergehalten haben können, so scheinen sie dennoch Vorbildcharakter für spätere Graphiken gehabt zu haben, wie zum Beispiel für die Vogelillustrationen von Isidoro Gálvez (1754-1829), welche die Expeditionsergebnisse von J. Ruiz und H. Pavón ihrer Reise in den Jahren 1777 bis 1788 zur Erforschung der Flora von Peru und Chile schmückten.⁷⁵³ Ob sie schon für Lorenzo eine Quelle der Inspiration abgaben, darf bezweifelt werden, da das Deckenbild des Italieners im Frühjahr 1764 fertig gewesen ist; ergo müsste Paret vor seiner Romreise im Sommer 1763, nachdem er am Akademiewettbewerb der ersten Klasse teilgenommen hatte, dass heißt als Student die Blätter gemalt haben. Erst ab 1766 weilte er dann wieder in der spanischen Hauptstadt,⁷⁵⁴ doch zu diesem Zeitpunkt war Lorenzos Fresko längst fertiggestellt.

Es gibt eine nachweisliche Verbindungslinie zwischen Paret und dem jungen Tiepolo, die sicherlich nicht der einzige Kontakt zwischen den beiden war. Es existiert eine Graphik von Juan Antonio Salvador Carmona nach Luis Paret's *Baile en máscara* von circa 1767, im *Museo del Prado*. Die ursprüngliche Inschrift des Blattes lautete:

Variedad de Trages Españoles y Extrangeros, demostrados en un Bayle. Gravado por Juan Antonio Salvador Carmona. Se hallará en la Librería de la Viuda de Corradi calle de las Carretas y todas las demás obras del Autor

(Übersetzung: *Verschiedene spanische und ausländische Trachten werden auf einem Ball vorgeführt. Gestochen von Anton Salvador Carmona. Das Blatt und alle anderen Arbeiten des Autors befinden sich in der Buchhandlung der Witwe Corradi, Straße de las Carretas*)

Später wurde dann Mengs als Erfinder der Bildidee benannt - vielleicht zu der Zeit als Paret des Landes verwiesen war, die zusammenfiel mit der größten Wertschätzung des Böhmen.⁷⁵⁵ Der Buchladen in dem der Stich nach Paret erhältlich war, gehörte den Schwiegereltern von Lorenzo,

⁷⁴⁹ Boix 1922, S. 54-56 und Nr. 396-398; siehe auch Delgado 1957, S. 267, Nr. 16-18, Abb. 19, 20 u. 62; Milicua 1991, Farbabb. S. 145 u. S. 142

⁷⁵⁰ Milicua 1991, S. 148

⁷⁵¹ Ausst.kat. Madrid 1988, S. 243-245, Abb. 47 u. 48. Milicua 1991, Farbabb. S. 352 Nr. 51 u. S. 356 Nr. 52

⁷⁵² Milicua 1991, S. 362, Farbabb. S. 360

⁷⁵³ Siehe Abb. 624 u. 625, im Ausst.kat. Madrid/ Barcelona 1988/89, Bd. 2, S. 720

⁷⁵⁴ Delgado 1957, S. 18

⁷⁵⁵ J. Carrete Parrondo „El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada“, in: *Summa Artis*, Bd. 31, S. 393-S. 644, S. 553 f. Der Austausch der Namen fand vielleicht auch aus (illegalen) kaufmännischen Gründen statt, garantierte der Name „Menges“ doch den maximalen Profit. Ein anderer interessanter Aspekt ist der, dass die Schrift das Augenmerk auf die mannigfaltigen Trachten lenkt, wodurch eine Verbindung zur Kranzbemalung des Thronsalfreskos hergestellt wird.

D. Angel Corradí, der damals schon nicht mehr lebte und seiner Frau D.a Theresa Polonia, die uns aus seinem Testament bekannt sind.⁷⁵⁶

9.6.2 Lorenzo Tiepolo als Pionier

Der junge Goya, der sich 1763 erfolglos um die Aufnahme an der Akademie von *San Fernando* bewarb, kann noch keinen Einfluss auf Lorenzo ausgeübt haben, was anders herum und später aber stattgefunden haben wird. Lorenzo Tiepolo war also in doppelter Hinsicht Vorreiter: Mit seinem Vogelfresko der Wegbereiter für die naturwissenschaftlich sachliche Tierillustration und mit seinen volkstümlichen Pastellen ein Inspirationsquell für die Teppichmaler von Santa Bárbara und insbesondere für den jungen Goya.

9.6.3 Weitere Vogelporträts aus der naturwissenschaftlichen Sammlung don Luis‘

Im *Museo de la Real Academia de San Fernando* befinden sich noch mehr Gemälde, die sich ehemals im *Gabinete de Historia Natural* befunden haben und dann über die Sammlung des *Príncipe de la Paz* an ihren jetzigen Standort gelangt sind. Drei Bilder mit den Maßen 63 mal 82 Zentimeter des mallorquinischen Künstlers Cristóbal Vilella (1742-1803) zeigen je eine Nahaufnahme eines Milans, eines Großen Brachvogels und eines Seidenreihers.⁷⁵⁷ Die Bilder sind aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach Lorenzos Arbeit angefertigt worden.

9.7 Die alten Quellen und Kritiken der Kunsthistoriker

Eine andere Frage die es noch zu beantworten gilt, ist die nach der kunstgeschichtlichen Erwähnung des Vogelfreskos in Verbindung mit Lorenzo Tiepolo. Dazu wäre zu sagen, dass die Zuschreibung zum ersten Mal von mir vorgenommen worden ist, nachdem ich den Plafond rein zufällig bei einem Rundgang durch den *Palacio Real* im Jahre 1991 entdeckt hatte.

9.7.1 Frühe Dokumente

Alte Quellen bringen aber durchaus unseren Maler und ein oder zwei Fresken aus dem Königspalast miteinander in Verbindung.

9.7.1.1 Ponz

Antonio Ponz erwähnt in der ersten Ausgabe der *Viage* aus dem Jahre 1776, dass die Gemächer der Infanten don Gabriel und Don Antonio noch nicht mit Deckenfresken ausgestattet worden seien, während das ihres Onkels don Luis bereits fertig sei:

*En los quartos que ocupan los señores Infantes D. Gabriel, y D. Antonio, todavía no hay bóvedas pintadas. En el del Sr. Infante D. Luis está ya hecha...*⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ López Castán 1989, S. 365

⁷⁵⁷ Piguero López 1991, S. 214 f. Nr. 10, 13 u. 15

⁷⁵⁸ A. Ponz, *Viage de España*, Bd. 6, Madrid 1776, S. 26. In der dritten Auflage aus dem Jahre 1793, S. 23 heißt es, dass das Zimmer des Infanten Don Gabriel fertig sei, das von Don Antonio aber noch nicht. Diese Aussagen stehen im Widerspruch zu einem Dokument des Stukkisten Aurelio Verda, der auch im Vogelsaal den Gips angebracht hat, in dem er davon berichtet, im anderen Kabinett des Infanten Don Gabriel den Stuck zwischen den chinesischnen Malereien angebracht zu haben. A.G.P. caja 17.399, nach: De la Mano 1999, S. 84 Anm. 22. Daraus folgt, dass spätestens 1763/64 ein Raum don Gabriels fertiggestellt wurde – es sei denn, der Stukkateur irrt, was durchaus möglich wäre, denn ein entsprechendes Kabinett in der Wohnung Gabriels hat sich nicht erhalten und das Schreiben Aurelio Verdas würde wunderbar zu dem Stuckvogelzimmer im Kabinett des don Luis passen.

9.7.1.2 Cumberland

Richard Cumberland erwähnt auch den Plafond mit der Vogelkomposition, der sogar gelobt wird wegen der variationsreichen Zusammenstellung und der feinen Ausführung – eine Ehre die ansonsten nur Mengs (zu diesem Zeitpunkt beinahe stereotyp von allen Kritikern) zuteil wird.

A group of Birds, with great variety of composition, and delicately executed ⁷⁵⁹

Er, beziehungsweise der damalige Direktor der Königlichen Sammlungen im Königspalast⁷⁶⁰ benennt den Autor mit Domenico Tiepolo, doch relativiert sich die Kennerschaft dieser Quelle, wenn man etwas weiter vorne im selben Text des Engländers erfährt, dass Domenico ein Bruder von Giovanni Battista gewesen sein soll.

9.7.1.3 Ceán Bermúdez

Bei Ceán Bermúdez, der ganz offensichtlich Gian Domenico und Lorenzo Tiepolo miteinander verwechselt, heißt es unter dem Namen des älteren Bruders, er habe zwei Gewölbe im Königspalast freskiert („*Pintó al fresco dos bóvedas del palacio nuevo*“).⁷⁶¹ Ich glaube eher, dass der Autor hier auf die beiden großen Fresken Giandomenicos anspielt; dennoch könnte er auch Lorenzos Vogelhimmel damit meinen.

9.7.2 Neuere Urteile

9.7.2.1 Sack

In seiner Tiepolo-Monographie von 1910 bezweifelt Eduard Sack denn auch den ersten Teil der Aussage Ceán Bermúdez⁶ über die selbständige Ausführung eines Deckengemäldes im Madrider Schloss durch den jungen Venezianer. Ganz richtig bemerkt er, dass Francisco José Fabre in seiner *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, verfasst 1829 in Madrid, kein von Lorenzo Tiepolo gemaltes Deckenbild erwähnt. Dort heißt es weiter: „Es würde auch die einzige derartige Arbeit sein, die von ihm irgendwo genannt wird.“ Die Begründung, nach dem Motto: dass nicht sein kann, was nicht sein darf, wird gleich nachgeschoben:

*Es scheint ihm überhaupt an schöpferischer Veranlagung gemangelt zu haben, denn gewiß wird es Giambattista nicht an Versuchen haben fehlen lassen, aus ihm herauszuholen, was irgend in ihm schlummerte. Allein bei Lorenzo hatte die Göttin der Kunst ihre Gaben weit känglicher verteilt, als bei Domenico und blieb allen Werbungen gegenüber taub. Er scheint sich daher hauptsächlich auf das Porträtieren, und zwar in Pastell, verlegt zu haben.*⁷⁶²

Nicht nur, dass man den jüngsten Spross der Malerfamilie nicht zu einer solchen, künstlerisch anspruchsvollen Tat für fähig hielt, man bedachte auch nicht, dass Lorenzo als 26-jähriger nach Spanien gekommen war, ihm also der Höhepunkt seiner Karriere noch bevorstand. Vor dieser Zeit in Italien oder Deutschland hat er wohl keine eigenständigen Deckenfresken geschaffen. Bis dato war er sicher als Gehilfe seines Vaters auch voll beschäftigt gewesen.

⁷⁵⁹ R. Cumberland, *An Accurate and Descriptive Catalogue of the Several Paintings in the King of Spain's Palace at Madrid*, London 1787, S. 15, Nr. 24. Damals (1787) in der Funktion eines Kabinetts des Infanten Gabriel. Whistler, 1998, S. 7 f. verteidigte zunächst die Zuschreibung der Vogeldecke an Domenico, räumte aber in ihrem Beitrag „Lorenzo Tiepolo y el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid“ im *Ausst.kat. Lorenzo Tiepolo* Madrid, Museo Nacional del Prado von 1999, S. 46, angesichts der Aktenlage ein, dass es sich um ein Werk Lorenzos handeln muss.

⁷⁶⁰ Cumberland 1787. Im Vorwort benennt der Autor ihn als seinen Informanten.

⁷⁶¹ Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Bd. 5, S. 44, Madrid 1800 (Faks. Madrid 1965)

⁷⁶² Sack 1910, S. 343

Es scheint, dass er zuerst in Madrid, bald nach der Ankunft im Jahre 1762, mit der Ausmalung einer Decke in einem Nebenglass des *Palacio Real* beauftragt worden ist. Die Tatsache, dass der Vogelhimmel bei Fabre nicht genannt wird, ist nicht weiter verwunderlich, denn seine Aufgabe war es, die komplizierten Allegorien der Repräsentationsräume mit ihrer verschlüsselten Zeichensprache den Schlossbewohnern des 19. Jahrhunderts plausibel zu machen. Die geringe Bedeutung des Saales (es handelte sich ja nur um ein Kabinett des Königbruders) und die klare inhaltliche Aussage des Vogelzimmers waren also die Gründe für die fehlende Beschreibung bei Fabre.

9.7.2.2 Urrea

Bis auf Ceán Bermúdez,⁷⁶³ dessen Aussagen im Detail diverse Fehler aufweisen, fehlen bis in die jüngste Zeit weitere Angaben über Lorenzos Tätigkeit als Freskant. Erst Jesús Urrea zitiert bislang unbekannte, überaus interessante Dokumente, ohne aber das Vogelfresko von Lorenzo Tiepolo zu kennen. Da er nur den Himmel mit den Stuckvögeln (**Abbildung 77**) gesehen hatte, bezog er den Zahlungsbeleg den er gefunden hatte, auf diesen Himmel, der ja möglicherweise auch vom selben Künstler stammt, wie bereits beschrieben.

9.7.2.3 Die Rechnung

Aus dem im Generalarchiv von Simancas aufbewahrten Beleg geht laut Urrea hervor, dass Lorenzo zusammen mit den sieben Porträts der Königsfamilie auch mit der Ausmalung eines anderen Raumes, *salottino*, genannt *degli uccelli* beauftragt worden ist. Dafür seien ihm 14.000 [für die Bildnisse] beziehungsweise 9000 Realen [für den Vogelsalon] ausgezahlt worden.⁷⁶⁴ Des weiteren wird in demselben Dokument die Summe von 108.000 Realen genannt, die Domenico für fünf kleinere Deckenmalereien à 12.000 plus die *Antisala del Principe* à 48.000 Realen im März 1764 erhalten habe.⁷⁶⁵

9.7.2.4 Der Brief von Mengs an Gazzola

Im Zusammenhang mit der Bezahlung der Auftragsarbeiten der beiden Söhne Giovanni Battistas erwähnt Urrea einen autographen Brief von Mengs an den Grafen Gazzola vom 29. Februar 1764, aus dem hervorgeht, dass Mengs die Wertschätzung vornehmen musste, weil die beiden Künstler keinen Preis nennen wollten. Der König hätte versprochen, sie großzügig zu entlohnen („*non hanno voluto dire prezzo alcuno, lassando tutto alla generosità del Re, il quale aveva alli medesmi detto che restarebbero contenti*“). Graf Gazzola hatte nahegelegt, dass ihre Erwartungen, was die Wertschätzung ihrer Arbeiten beträfe, sehr hoch seien („*...pretensioni erano assai forti, in quanto alla stima che essi davono alle lor opere*“).⁷⁶⁶ Der König hatte also versprochen, dass die jungen ehrgeizigen Künstler mit ihrem Lohn zufrieden sein würden.

Für Mengs gab es nun folgende Möglichkeiten: Entweder die Künstler bestimmten selber den Preis ihrer Arbeit oder man schenke ihnen etwas („*che di obligarli per ordine del Re di domandare, poi pagarli o più rigalarli*“). Eine andere Möglichkeit lag darin, ihnen noch rückwirkend einen bestimmten Monatslohn oder ein Pauschalgehalt in Höhe des Jahreseinkommens des Vaters für beide

⁷⁶³ Ehrenmitglied der Akademie von San Fernando, nach C. Bédat, L'Académie des beaux-arts de Madrid 1744-1808, Toulouse 1974

⁷⁶⁴ Urrea 1988, S. 242 f. u. S. 252 Anm. 34. A.G.S., D.G.T., Inv.16, Indice 23, leg. 4

⁷⁶⁵ Dasselbe, S. 242. Von den kleinen Plafondgemälden ist nach dem jetzigen Stand der Forschung keines mehr erhalten, während das Fresko im „Billardsaal“ mit dem Thema der Eroberung des Golgenen Vließes sich noch an Ort und Stelle befindet.

⁷⁶⁶ Dasselbe, S. 242 u. S. 252 Anm. 30 fälschlicherweise wurde das Dokument aus dem Palastarchiv mit falschem Datum (29. April) und der verkehrten Sektion (Opera del Palacio, leg. 357) versehen. Es war von Herrn Sancho dem Autor zur Verfügung gestellt worden. Ich konnte es beim Sichten dieser Akte nicht wiederfinden. De la Mano 1999, S. 80 f. Anm. 5 hat das Problem gelöst: Es handelt sich um die Akte A.G.P. Obras leg. 442 mit dem Datum 29. Februar!

Söhne zusammen zukommen zu lassen („*fra entrambi quanto era stato indicato al loro padre, e ciò per i 26 [sic!] mesi che stanno qui*“) und wie zum Trost folgt noch der Zusatz, dass sie nicht über den großen Zeitaufwand oder den Verdienst ihrer Werke nachdenken sollten („*non devesi più pensare nel tempo che essi hanno meso nelle opere, ne al merito delle medesme*“).⁷⁶⁷

Diese Vorgehensweise, dem König Arbeiten zunächst als Geschenk anzubieten war damals am spanischen Hof bei jungen Künstlern nicht unüblich. Mit dieser Demutshaltung, verbunden mit dem Appell an die Großzügigkeit des Monarchen, erhoffte man sich Lorbeeren zu verdienen und später als verbeamteter Künstler des Königs sein festes Auskommen zu haben.⁷⁶⁸

Dass Mengs als *primer pintor* mit der Betreuung und Wertschätzung der übrigen Arbeiten auf dem Gebiet der Malerei im Königspalast und den anderen *reales sitios* beauftragt war, ist aus der Goyaforschung in Zusammenhang mit den Teppichentwürfen für die Manufaktur von *Santa Bárbara* für deren Taxierung Mengs ebenfalls zuständig war, bekannt. Allerdings beschränkte sich seine intensive Förderung auf die Hofmaler Francisco Bayeu und Mariano Salvador Maella, auf die er großen Einfluss ausübte. Während der junge Goya eher durchschnittlich bezahlt wurde, hat Lorenzo Tiepolo, auch im Vergleich zu seinem Bruder schlecht abgeschnitten. Der Zank um die Entlohnung der Pastellbilder mit volkstümlichen Szenen, wovon bereits die Rede war, zeugt von der fortgesetzten Fehleinschätzung und ungerechtfertigten Benachteiligung des jungen Tiepolo, die erst in allerjüngster Zeit von den Kunsthistorikern korrigiert worden ist.

9.8 Chinoiserie

Wenn das Vogelfresco auch fortschrittliche klassizistische Elemente und eine zukunftsweisende romantische Ausstrahlung besitzt, gehört es dennoch auch zu der spätbarocken Spezies der Chinoiserien.⁷⁶⁹

9.8.1 Graf Gazzola

Wie mehrere Dokumente im Palastarchiv und ein neuerer Aufsatz darlegen, war neben dem leitenden Architekten Francesco Sabatini, der für das Gesamtkunstwerk Königspalast zuständig war der Graf Gazzola (im Spanischen meist: Gazola) federführend.⁷⁷⁰ Der italienische Edelmann und hohe

⁷⁶⁷ Dasselbe, S. 242 u. S. 252 Anm. 31. Am 15. März 1764 wird die Zahlungsaufforderung an die Tesoreria Principal weitergereicht; s.a. Úbeda im Ausst.kat. Venedig-Mestre 1997/98, S. 30. De la Mano 1999, S. 81, interpretiert diesen Zusatz aus Mengs' Feder so, dass er mit einem gewissen Neid und Argwohn auf die bereits erbrachte Leistung der Tiepolo-Kinder von sieben Decken und weiteren Bildern blickte – nicht gerechnet die bereits begonnenen Fresken des Vaters. Eine Gesamtleistung die zu seiner eigenen langsamen Arbeitsweise im Widerspruch stand.

⁷⁶⁸ Sogar Mengs selbst hat es zu Beginn seiner Karriere so gehandhabt. Damals hatte ihm der Graf Brühl als Vermittler zwischen ihm und dem Königspaar von Sizilien, Karl, der spätere Carlos III von Spanien, und seiner Frau Maria Amalia von Sachsen, geraten, alles der Großzügigkeit der Herrschaften zu überlassen, S. Roettgen „I soggiorni di Antonio Raffaello Mengs a Napoli e a Madrid“, im Ausst.kat. *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, herausgegeben von C. de Seta, Rom/ Bari 1982, S. 154

⁷⁶⁹ Vereinzelt Kunstwissenschaftler sprechen im Zusammenhang mit diesem venezianischen Rokoko sogar von Neoklassizismus; mit dem Verweis auf die Fresken in der Villa Valmarana: U. Andersson „Techniken der Verfremdung im Werk Giovanni Battista Tiepolos“, in: Städel-Jahrbuch, N.F. Bd. 10, 1985, S. 199-230, S. 204 und M. Bleyl „Persistenza e non della prospettiva cinquecentesca nella raffigurazione dello spazio degli affreschi di Giovan Battista Tiepolo“, in: Kongressakten Venedig u.a.O. 1996, hrsg v. Puppi, Padua 1998, Bd. 1, S. 125-129, S. 128

⁷⁷⁰ Gazzola war 1698 in Piacenza geboren, wo er Zeit seines Lebens, später neben Madrid und Segovia, einen Wohnsitz unterhielt. Er begleitete Carlos während seiner gesamten Regierungszeit in Italien und später in Spanien hindurch und genoss deshalb sein besonderes Vertrauen. In Neapel war er stellvertretender General und Oberkommandierender der Artillerie. Er engagierte sich besonders für die Ausgrabungen in Herculaneum, die 1748 begonnen hatten und setzte sich für die Rettung der Tempel von Pestum ein und intervenierte beim Palastbau von Caserta. Zusammen mit Esquilache und Sabatini begleitete er den König nach Spanien. Dort setzte er seine Zusammenarbeit mit dem mit ihm befreundeten Sabatini, was die Schlösserdekoration betraf, fort. Seine offiziellen Ämter nennt er selbst in seinem Testament aus dem Jahre 1769 *Resido en España, al servicio de S.M. Católica, en calidad de Teniente General de sus*

Militär, ein Gönner Sabatinis und hauptverantwortlich für das Engagement Giovanni Battista Tiepolos am spanischen Hof, beriet den König in Geschmacksfragen. Für bestimmte Bereiche der Innenausstattung wie Stoffauswahl für Tapeten und Vorhänge oder Möbel, deren Besorgung im Ausland und Ähnliches war der Graf verantwortlich.⁷⁷¹ Sabatini, der die künstlerische Leitung und Oberaufsicht über die königlichen Bauten innehatte, hat zwar in vielen Fällen die Vorlagen für die Innendekorationen geliefert, die Chinoiserien waren aber davon ausgenommen.⁷⁷²

Gazzolas Liebe scheint den chinesischen Produkten gegolten zu haben. Die echten *Pekings* auf deren Anlieferung man damals zwei bis drei Jahre warten musste und die überaus teuer waren, waren ursprünglich für die Zimmer des Königs vorgesehen. Nachdem die Kostbarkeiten aber angekommen waren, hatte Karl entschieden, seine Kabinette ausschließlich mit Gemälden zu „tapezieren“ und seine Mutter Isabel Farnese hatte beschlossen, auf die Vorhänge aus Chinaseide zu verzichten, weshalb die Stoffe kurzerhand auf die Gemächer von Don Luis, der Herren Infanten und der Prinzessin verteilt wurden. Eine ganze Schlafzimmersausstattung blieb für Maria Josefa übrig.⁷⁷³ Der Geschmackswandel des spanischen Monarchen geht sehr wahrscheinlich auf die verstärkte Einflussnahme durch Mengs und die neuen Ideale eines beginnenden Klassizismus zurück. Nach 1765 spielt der Name Gazzola in den Akten keine Rolle mehr.

9.8.2 Domenico Tiepolo

Obwohl Italien auf dem Gebiet der Chinoiserie ausgesprochen wenig produktiv war, wird doch gerade Domenico Tiepolo als die leuchtende Ausnahme hervorgehoben

*Italien hat in den Fresken Giovanni Domenico Tiepolos in der Villa Valmarana bei Vicenza von 1757 das monumentalste Beispiel von chinoiser Malerei hervorgebracht, das in der Kunstgeschichte dieses Landes jedoch isoliert dasteht....[Die Chinoiserien] kamen der Neigung Giovanni Domenicos zur Karikatur wie seinem Interesse am Exotischen entgegen. Die Zuordnung der Chinoiserie zur Gotik, zum Karneval und zum Landleben entspricht der allgemeinen Auffassung im Rokoko; was diese Chinesenszenen jedoch von anderen Beispielen des 18. Jahrhunderts unterscheidet, ist außer der Monumentalität etwas Barbarisch-Despotisches im Ausdruck der kleinköpfigen, etwas starren, in schwere Gewänder gehüllten Figuren.*⁷⁷⁴

Als Vergleichsobjekt drängt sich der Porzellansalon von Aranjuez auf.⁷⁷⁵ Bei seinem Umzug von Neapel nach Madrid nahm Karl III. die wichtigsten Künstler der Porzellanmanufaktur von Capodi-

ejercitos, Comandante General del real Cuerpo de Artillería y Coronel de sus cuatro batallones. Gentilhombre de Cámara y Comendador de la Orden de Santiago... Er wurde nach seinem Tod im Jahre 1780 in der Kirche San Martín mit allen Ehren beigelegt. Sein Nachlass beinhaltete neben vielem anderen auch chinesische Figurinen und 72 Zeichnungen mit Verkäufern und populären Typen aus Neapel, sowie Drucken mit Soldaten und Bauern. J. Pérez Villanueva, *El italiano Felice Gazzola en la Ilustración española*, Madrid 1987, Zitat S. 25

⁷⁷¹ A.G.P. Obras 18220 Diese Schachtel mit Dokumenten zu den Bau- und Einrichtungsvorgängen am Palast enthält mehrere Notizen, die belegen, dass in Fragen die die Vorhänge, Stoffbezüge für Möbel oder Tapeten betrafen Gazzola befragt wurde, beispielsweise in den Briefen von Squilache an Sabatini vom 4.9. und 7.11.1764 und vom 15.4. und 13.5.1765

⁷⁷² Sancho, J.L., „Francisco Sabatini y el conde Gazzola: Rococo y motivos chinoscos en los palacios reales“, in: *Reales Sitios* 1993 Nr. 117, Bd. 30, S. 17-26, S. 17 f.; Sancho, J.L., „Las decoraciones fijas de los palacios reales de Madrid y el Pardo bajo Carlos III“, in: *El arte en tiempo de Carlos III (IV Jornadas de Arte)*, Madrid 1989, S. 219-231. Zum Konflikt zwischen Francesco Sabatini und Corrado Giaquinto wegen Kompetenzrängeleien die Stuckdekoration im Treppenhaus des Palacio Real zu Madrid im Jahre 1760 betreffend, siehe: I. Cioffi, *Corrado Giaquinto at the Spanish court: 1753 - 1762. The fresco cycles at the New Royal Palace in Madrid*, New York 1992, S. 44

⁷⁷³ Sancho 1993, S. 20 f.

⁷⁷⁴ H. Börsch-Supan „Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts“ im Ausst.kat. *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert* Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin [1973], S. 61-73, S. 71 f.

⁷⁷⁵ Sancho 1993, S. 22

monte, allen voran Giuseppe Gricci mit, die ihm in Portici in den Jahren 1757 bis 1759 einen Raum dekoriert hatten. In Buen Retiro bei Madrid wurde eine neue Porzellanfabrik eröffnet um für Aranjuez etwas Vergleichbares herzustellen.⁷⁷⁶ Die Arbeiten am Porzellansaal in Aranjuez wurden gleich nach der Ankunft in Spanien aufgenommen:

But the large scenes differ so markedly from those at Capodimonte that it seems hardly possible that they are by the same artist. The Capodimonte figures are slightly awkward in their postures and grouping while those at Aranjuez hold themselves with a sophisticated elegance and reveal a far greater ability of design. The Aranjuez groups are, indeed, close in style to the frescoes painted by Giovanni Domenico Tiepolo in the Villa Valmarana, Vicenza not only in general composition but also in many details - notably in the stance of several figures and in the richly embroidered robes they wear. Since Giovanni Domenico Tiepolo was in Madrid in 1761 and helped his father to paint the ceiling of the throne room in the royal palace between 1762 and 1764, it seems probable that he had a hand in designing the porcelain reliefs for the Aranjuez room which was created during these years.⁷⁷⁷

9.8.3 Chinoiserien im *Palacio Real*

José Luis Sancho behauptet, dass jedes Mitglied der Königsfamilie ein Kabinett *à la chinoise* besaß.⁷⁷⁸ Mir scheint diese Verallgemeinerung übertrieben, zumal sie nicht zu belegen ist. Reine Chinoiserie ist im Madrider Schloss nur in dem Porzellanzimmer von Gasparini für Carlos III, an dem bereits erwähnten Sockel eines Gemachs der Infantin Maria Josefa, den chinesische Figuren vor einem Landschaftsstreifen schmücken,⁷⁷⁹ (Attribute wie der schräg nach vorne zeigende Stock, der Früchtekorb oder auch die Gestaltung der Erdscholle lassen an Domenico oder Lorenzo Tiepolos denken) und an einer Decke eines zweiten Kabinetts von Maria Josefa zu finden.⁷⁸⁰ Die spontane - wenn auch halbwegs gerechte - Aufteilung nach dem Motto *por la variedad* der sehr teuren Chinastoffe, die anhand eines aufschlussreichen Dokuments zu verfolgen ist, zeigt doch, wie offen und flexibel und, aus der Sicht der heutigen Wissenschaftler, unsystematisch in den Privatgemächern geplant und umgeplant wurde.⁷⁸¹

⁷⁷⁶ S. Musella Guida, „La real fàbrica de porcelanas de Capodimonte“ im Ausst.kat. *El arte de la Corte de Nàpoles en el siglo XVIII* Madrid 1990, S. 165-167

⁷⁷⁷ H. Honour, Chinoiserie, 1961, S. 123 f.

⁷⁷⁸ Sancho 1993, S. 19

⁷⁷⁹ Dasselbe, Abb. S. 23

⁷⁸⁰ Sancho 1993, Abb. S. 24; De la Mano 1999, Abb. S. 82 Nr. 41 u. 42. Eventuell dazugehörige Zeichnungen mit der umstrittenen Zuschreibung an Lorenzo Tiepolo (*Tiepolo del.* Steht am Bildrand links unten) und dem Datum 1767 aus dem Harvard University Art Museum, Cambridge (Mass.) Abb. De la Mano S.83 f. Nr. 43-45

⁷⁸¹ Dokument abgedruckt bei Sancho 1993, S. 21



Abbildung 94: Chinoises Kabinett, Deckenfresko, Madrid, Palacio Real

Neuerdings wird die Autorschaft von Lorenzo Tiepolo für dieses qualitativ sehr hochwertige Werk im ehemaligen Kabinett der Prinzessin erwogen.⁷⁸² Vier kleinteilige Szenen reihen sich friesartig entlang der vier Gewölbekanten auf. Zahlreiche Chinesen in bunten Kostümen erscheinen vor einer Hintergrundarchitektur. Verbunden werden die verschiedenen Szenen durch einheitlich gebildete Stuckornamentik und gemalte Arabesken. Der wunderbare Schimmer der Farben, der an Perlmutter oder Porzellan erinnert und die Existenz der Zeichnungen im Harvard Museum⁷⁸³ nähren die Hypothese, dass es sich hierbei um eine Arbeit unseres Künstlers handeln könnte. Auf der anderen Seite ist es so einzigartig im Œuvre der Tiepolo, dass man sich mit der Zuschreibung schwer tut. Auch die Dokumente im Palastarchiv sprechen diesbezüglich keine eindeutige Sprache.⁷⁸⁴ Man findet Hinweise zur Stuckierung eines „chinesischen Kabinetts“ im Appartement des Don Gabriel in der Zeit um 1763/64, was aber nicht übereinght mit der Jahreszahl 1767, die links unten auf den Zeichnungen zu lesen ist.

Auf dem Gebiet der Chinoiserie lässt die Tiepolo-Forschung immer noch sehr viele Fragen unbeantwortet. Auf das Problem Aranjuez kann hier nicht eingegangen werden. Joseph (Giuseppe, José) Gricci (- Madrid 1770) war der hauptverantwortliche Zeichner und Modellierer des Porzellanraums in Aranjuez, der seine Signatur und das Datum 1763 trägt. Sein Bruder Stéfano und die Italiener Ambrosio de Giorgio und Genaro Boltri sowie die Spanier Alfonso (Alonso) de Chaves (geb. in Madrid 1741) und Alonso Bergaz haben mitgewirkt.⁷⁸⁵ Es sollte aber zusammen mit den aufgeführten Arbeiten im Madrider Palast angegangen werden.⁷⁸⁶ Mathias (Matteo) Gasparini (gestorben in Madrid 1774), Maler und Stukkateur, den Carlos III Anfang 1760 aus Neapel zu sich gerufen hatte, war neben Mengs und Giovanni Battista Tiepolo einer der leitenden Künstlerpersönlichkeiten im Madrider Schloss. In den 60er Jahren des 18. Jahrhundert hatte er im Appartement des Königs das überaus teure mit Chinoiserien stückierte Ankleidezimmer (*Sala de porcelana*) sowie das an den Thronsaal anschließende erste Vorzimmer (*Salón de Gasparini*) auszuführen.⁷⁸⁷ Als Gehilfen hatte er Genaro de Matei aus Italien mitgebracht, der sich auch mit Gipsarbeiten auskannte, den er nach seinem Ableben durch den Milanesen Juan Bola ersetzte. In einem Dokument wird erwähnt, dass sie *el methodo de estuques Chinescos* von Mathias Gasparini gelernt hätten.⁷⁸⁸

⁷⁸² Sancho in einem noch unveröffentlichten Konferenzpapier des Museo del Prado zu Madrid von Anfang 1997 und Whistler 1999, in: Ausst.kat. Madrid 1999, S. 46 f. Abb. S. 47 Nr. 21

⁷⁸³ Whistler 1999, in: Ausst.kat. Madrid 1999, S. 47 Nr. 28; Abb. De la Mano 1999, ebendort S. 83 f. Nr. 43-45

⁷⁸⁴ Man findet Hinweise zur Stuckierung eines „chinesischen Kabinetts“ im Appartement des Don Gabriel in der Zeit um 1763/64, was aber nicht übereinght mit der Jahreszahl 1767, die links unten auf den Zeichnungen zu lesen ist. Es wurde bislang keine Rechnung für diese Arbeit in der Akte Lorenzo Tiepolo gefunden. Warum hat er sie bei seinem Ersuchen um Beförderung nicht erwähnt, sondern geschrieben, dass seine Arbeiten für den König bereits vier Jahre zurückliegen?

⁷⁸⁵ Paulina Junquera/María Teresa Ruiz Alcón, Palacio Real de Aranjuez, Madrid 1985, S.47-53 mit Abb.

⁷⁸⁶ Die Biographien der Genannten wären auch im Hinblick auf das chineise Deckenfresko, den Sockel in den Kabinetten der Prinzessin oder den Stuckvögeln hin näher zu untersuchen, um festzustellen ob sie als mögliche Schöpfer in Frage kommen.

⁷⁸⁷ Ausst.kat. Madrid/Barcelona 1989, Bd. 1, Abb. S. 65 und 66

⁷⁸⁸ Schreiben vom 2. April 1767, A.G.P. Obras 357. Als Randbemerkung: „In den zwei Kabinetten des Palastes und im dritten, das man gerade fertigstellt“. Diese Marginalie ist insofern von Interesse, als mit dem dritten Projekt eventuell der fragliche Raum im Appartement der Königstochter Maria Josefa gemeint sein könnte.

9.8.3.1 Der Vogelhimmel, eine Chinoiserie

Die beiden Vogelzimmer des ehemaligen Appartements von Don Luis bezeichnet Sancho ebenfalls als Chinoiserie. Was die Künstler betrifft, schließt er sich meiner ihm gegenüber im Sommer 1991 geäußerten Vermutung an, dass es sich womöglich um die Gebrüder Tiepolo handelt.⁷⁸⁹ Legt man ein weit gefasstes Chinoiserie-Verständnis zugrunde, kann das Deckengemälde von Lorenzo Tiepolo so verstanden werden. Der bereits genannte Brief von Mengs an Gazzola von Ende Februar 1764 in dem es um die adäquate Bezahlung der Geschwister Tiepolo geht, unter anderem für den Vogelhimmel von Lorenzo, bestätigt die Einordnung des Werkes unter der Rubrik Chinoiserie, denn anderenfalls hätte der Adressat Sabatini heißen müssen.

*Aber es gehört zum Wesen der Chinoiserie des 18. Jahrhunderts, daß ihre Grenzen gegen das, was nicht mehr Chinoiserie ist, fließend sind.*⁷⁹⁰

9.8.3.2 Die Modernisierung der alten Schmuckform

Berücksichtigt man, dass die Orientierung an China auch die Sehnsucht nach dem idealen Staat und den Wunsch nach Gerechtigkeit, Tugendhaftigkeit, Glück und Ordnung beinhaltete, dann wird man gewahr, dass die dem Rokoko untergeordnete Chinoiserie durchaus schon aufklärerische Aspekte in sich trug und gerade in der von Lorenzo Tiepolo verarbeiteten Form, nämlich gepaart mit einer guten Portion Naturalismus ganz modern sein konnte.⁷⁹¹

In der bereits 1957 von Hella Müller in Göttingen verfassten Dissertation mit dem Titel „Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Rokoko und Frühklassizismus“, finden sich viele Beispiele für Blumen- und Vogelzimmer.

*Chinesische Papiertapeten mit Blütenbäumen und Vögeln oder Stoffe mit chinesischem Blumendekor, sog. Pekings, gehörten im Rokoko zum festen Formenschatz, wenn es galt, Schlafzimmer, Kabinette, Boudoirs, und ähnliche intime Räume einzurichten. Alte Schloßinventare und Beschreibungen in Reiseberichten können fast in jedem Schloß mehrere Räume dieser Art nennen.*⁷⁹²

So entwickelte sich aus der Bewunderung für die natürliche Darstellung von Vögeln und Blumen der Chinesen, die in Europa bereits im 17. Jahrhunderts einsetzte, im Rokoko eine Mode, die, ausgehend von den Ornamentstichen von Huquier, Peyrotte und Pillement, sich zunehmend von den Vorbildern befreite, um im frühen Klassizismus eine ins Europäisch-Plastische umgesetzte Raumdekoration mit Landschafts- und Naturillusion abzugeben.

9.8.3.3 Mögliche Vorbilder

Frühe Beispiele für bunt stuckierte chinesische Zimmer und asiatische Raumdekoration findet man in Bayreuth. Der Würzburgaufenthalt der Tiepolofamilie fällt in die Blütezeit der Kultur in Bayreuth unter der Markgräfin Wilhelmine und ihrem Mann Friedrich. Die geographische Nähe lässt an einen Bayreuth-Besuch der Venezianer denken. Gesehen haben könnten sie die um 1738/40 entstandene Decke des Japanischen Kabinetts in Alten Schloß Eremitage mit chinesischen Figuren, ähnlich der Sockelgestaltung im Kabinett der Infantin Maria Josefa in Madrid.⁷⁹³

⁷⁸⁹ Sancho 1993, S. 22

⁷⁹⁰ H. Börsch-Supan, im Ausst.kat. Berlin 1973, S. 70

⁷⁹¹ G. Ericani „Della Cina o del commercio o dello stato immagini di un sogno nel declino della Serenissima“, in: I linguaggi del sogno, hrsg. v. V. Branca u.a., S. 325-339, Florenz 1984, S. 328

⁷⁹² H. Müller, Naturillusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Rokoko und Frühklassizismus (Diss), Göttingen 1957, S. 47

⁷⁹³ L. Seelig, Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth. Die Kunst am Bayreuther Hof 1732-1763, München/ Zürich 1982, Abb. 27

Da die Italiener Ende 1753 Deutschland wieder verließen, können sie schwerlich das um 1755 entstandene Spalierzimmer im Neuen Schloß mit Gemälden von Johann Christoph Jucht im Original gesehen haben. Vor goldenem Hintergrund sind auf Wandtafeln exotische Vögel vor einem Landschaftsausschnitt abgebildet.⁷⁹⁴ Oder das nach 1753 im Neuen Schloß Eremitage eingerichtete chinesische Kabinett, wo bis vor ihrer kriegsbedingten Zerstörung 1945 asiatische Originale hingen.⁷⁹⁵ Auch das Spiegelscherbenkabinett im Neuen Schloß, das Jean-Baptiste Pedrozzi zugeschrieben wird, soll erst um 1755 entstanden sein.⁷⁹⁶

In den nach der Mitte des 18. Jahrhunderts in Bayreuth entstandenen chinesisches Kabinetten wird entweder nur das Exzentrische und Bizarre der Chinoiserie akzentuiert (chinesisches Spiegelkabinett in der Alten Eremitage, Spiegelscheibenkabinett im Neuen Schloß), oder sie erscheint in Verbindung mit den Dekorationstypen der für die Bayreuther Rokokodekoration so charakteristischen Garten- und Spalierzimmer (Japanisches Zimmer und Pagodenkabinett im Neuen Schloß).⁷⁹⁷

Eine Beschreibung der bemalten Stoffbespannung aus dem Gut Dieckhorst in Niedersachsen, vermutlich aus den siebziger Jahren erinnert an Lorenzo Tiepolos und Luis Paret's Vögel:

Greifbar nah tummeln sich vorn auf dem felsigen Ufer die verschiedenartigsten Land- und Wasservögel, nicht phantastisch exotische, sondern bereits einheimisch gewordene (so daß ein späterer Bewohner dieses Hauses sie alle mit einer kleinen Nummer versehen und ein exaktes Verzeichnis, wie man sie zu benennen habe, anlegen konnte).⁷⁹⁸

9.8.4 Der Frühklassizismus

Stärkere Räumlichkeit, Natürlichkeit und Rationalismus sind die Kennzeichen des aufkommenden Klassizismus.⁷⁹⁹

Naturformen drängten sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in der auch der Garten die höchste Bedeutung gewann, zunehmend auch in die Innenraumgestaltung ein, und eine Spielart zeit- und gebietsweise sogar ein Motor dieser Entwicklung waren chinesische Formen. In dem Maße, wie die Auffassung von Natur ernster wurde, strebte sie aus dem sublimierten Spiel der Ornamentik heraus zu größerer gegenständlicher Treue im Detail und zu einem Zusammenhang, der auf eine illusionistische Vergegenwärtigung hinzielte.⁸⁰⁰

9.8.4.1 Der Paradigmenwechsel erzwingt ein Umdenken in der Deckenmalerei

Die Umorientierung der Deckengestaltung auf dem Weg vom Barock zum Klassizismus hat Titelnot auch auf dem Sektor der Kunsttheorie erforscht. Allerdings entstanden Sulzers und Francesco Milizias Schriften erst 1771 beziehungsweise 1781. Die Sachlichkeit und der Rationalismus der Aufklärung führten zu einer Abkehr von der Allegorie. Auf der Suche nach naturnahen Motiven für Deckengemälde stieß man auf neue Schwierigkeiten bei der Wahl der Gegenstände. Als logische Schlussfolgerung zieht Milizia daraus, dass das Gewölbe offen und darüber der blaue Himmel zu sehen sein muss. Davor dürfen nur luftige und himmlische Gestalten, wie

⁷⁹⁴ Dasselbe, Abb. 5

⁷⁹⁵ Dasselbe, Abb. 37a

⁷⁹⁶ Dasselbe, Abb. 7; Müller 1957, S. 48

⁷⁹⁷ T. Eggeling „Die chineise Innenraumdekoration des Barock und Rokoko“, im Ausst.kat. *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin, Schloss Charlottenburg 1973, S. 85-95, S. 89

⁷⁹⁸ Müller 1957, S. 53

⁷⁹⁹ Dasselbe, S. 47-53

⁸⁰⁰ E. Börsch-Supan „Chinoise Innenräume des späten 18. Jahrhunderts“, im Ausst.kat. *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin 1973, S. 96-99, S. 96

Wolken, Vögel und Ähnliches schweben. Dinge oder Lebewesen die nicht dem Element Luft angehören, sollten auch nicht dort abgebildet werden.⁸⁰¹

Die Öffnung der Decke als eine im Scheitel durchbrochene Kuppel findet man schon im Frühklassizismus.⁸⁰² Bereits in der Antike stellte die Kuppel das Abbild des Kosmos dar und waren Vögel und Pflanzen als Raumdekoration beliebte Motive.⁸⁰³ In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelten sich dann aus der Chinoiserie heraus Gartenzimmer, Blumen- und Vogelzimmer. Hella Müller hat zuerst die landschaftliche Raumdekoration seit circa 1760, die auf einem starken allgemeinen Naturgefühl basiert, nach dem Motto *Retour à la Nature*, als selbständige Stilphase erkannt.⁸⁰⁴

9.8.4.2 Monumentale Chinoiserie

Es gibt nur wenige Objekte, die zeitlich vor den Madrider Vogelkabinetten liegen und in eine vergleichbare Richtung zielen - von Vorbildcharakter zu sprechen wäre übertrieben. Es handelt sich um geschnitzte, stuckierte und dann bemalte Chinesen auf Erdschollen, Vegetatives und aus der Welt der Fauna Entlehntes in Bayreuth und einer Deckenmalerei im chinesischen Teehaus im Rehgarten im Park von Sanssouci aus dem Jahre 1756.⁸⁰⁵ Die Deckengestaltung des Potsdamer Teehauses dürfte weniger bekannt sein und da sie die größte Nähe zu unserem Plafond aufweist, soll sie hier kurz vorgestellt werden.



Abbildung 95: Thomas Huber, Deckenfresko im Chinesischen Teehaus, Potsdam, Sanssouci, 1756

Das dreistufige Deckengemälde zeigt im unteren gewölbten Bereich illusionistische Architekturdarstellung mit einer umlaufenden Balustrade! Während der untere Ring Genreszenen *à la chinoise* wiedergibt, tummeln sich überall Affen und Vögel, besonders der Plafond wird von einem roten Papageien und anderen kleineren Artgenossen beherrscht.⁸⁰⁶ Hier wie dort finden wir das Element der Ironie. Während im Teehaus eine Figur im Begriff ist nach einem Pfau zu greifen und ein steinerner Buddha dümmlich dazu grinst,⁸⁰⁷ sind es bei Lorenzo die respektlosen Vögel, die sich nicht nur auf die Stauden, sondern auch zu

Füßen von Meritus niedersetzen oder spielerisch mit den Satyressen Kontakt aufnehmen. Auch die Parallelisierung der weiblichen und männlichen antiken Köpfe mit jeweils einem gleichgeschlechtlichen Papageien ist nicht ohne Witz.⁸⁰⁸

⁸⁰¹ Müller 1957, S. 107

⁸⁰² Müller 1957, S. 108

⁸⁰³ Ausführlich nachzulesen bei E. Börsch-Supan, Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung, Berlin 1967

⁸⁰⁴ Börsch-Supan 1967, S. 306

⁸⁰⁵ G. Komander „Die Decken- und Wandmalereien“, in: Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci, hrsg. v. der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Berlin 1993, S. 62-79

⁸⁰⁶ Dasselbe, S. 64

⁸⁰⁷ Dasselbe, S. 64

⁸⁰⁸ siehe dazu F. Büttner „Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz“ im Ausst.kat. *Tiepolo in Würzburg. Der Himmel auf Erden* Würzburg, Residenz 1996, München 1996, Bd. 2, S. 54-62, S. 61

Das frisch restaurierte Deckengemälde im Teehaus wurde von Thomas Huber ausgeführt, der im Jahre 1700 auf der Festung Rheinfels geboren worden war, dann die Berliner Akademie besuchte und als Hofmaler von Friedrich Wilhelm I. in den königlichen Dienst kam. Auch Komander tut sich schwer bei der Suche nach geeigneten Vorbildern:⁸⁰⁹

In dem Bemühen um naturalistische Wiedergabe sowohl der Figuren als auch des sie umgebenden Dekors läßt sich eine Verwandtschaft mit der 1752/53 veränderten Ausstattung des sog. „Voltairezimmers“ im Schloß Sanssouci durch Hoppenhaupt d.J. und Dubuisson feststellen, das die vorherige Fassung à la chinoise durch Friedrich Wilhelm Höder überdeckt. Höder, der eine ganze Anzahl königlicher Schloßräume in dieser Art dekoriert hat, legte möglicherweise den Grundstein zu der von Huber fortgeführten Richtung der „heiter, gelassenen Chinoiserie“, die so gar nichts Bizarres und Monströses hat.⁸¹⁰

Die Ausmalung der Decke des chinesischen Teehauses in Sanssouci 1756 durch Thomas Huber nach Zeichnungen von Blaise Nicolas Lesueur, in der Auffassung dem idealen Illusionismus Bouchers verwandt, ist eines der wenigen bekannten Beispiele monumentaler Chinoiserie.⁸¹¹

Über den gemeinsamen Freund Francesco Algarotti standen die Tiepolo mit dem Preußenkönig Friedrich dem Großen in Verbindung.⁸¹² Vielleicht ist es kein Zufall, dass in den Räumlichkeiten von besonders gebildeten und aufgeklärten Herrschaften der Naturalismus die besten Chancen hatte. Nach diesem Exkurs über die Entwicklung der Innenraumgestaltung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, muss das Madrider Vogelbild von Lorenzo Tiepolo, das in seiner naturwissenschaftlichen Exaktheit und der Vorwegnahme der Ratschläge der frühklassizistischen Theoretiker, wonach sich nur fliegende Legewesen am gemalten Himmeln tummeln dürfen, das Potsdamer Fresko in seiner Fortschrittlichkeit noch übertrifft, unter Berücksichtigung seiner Entstehungszeit als modern und fortschrittlich eingestuft werden, denn es erfüllt die wesentlichen Kriterien einer aufklärerischen Kunstauffassung.

⁸⁰⁹ Dasselbe, S. 78

⁸¹⁰ Dasselbe, S. 78

⁸¹¹ H. Börsch-Supan, in: Ausst.kat. Berlin 1973, S. 73 u. S. 75 Anm. 27; H. Tintelnot, Die barocke Freskomalerei in Deutschland, München 1951, S. 183 f. Abb. 117

⁸¹² siehe dazu S. Roettgen „Francesco Algarotti in Preußen und Sachsen und - in Würzburg?“ im Ausst.kat. *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*, hrsg. v. P.O. Krückmann, Würzburg, Residenz 1996, zwei Bde., München 1996, Bd. 2, S. 46-53. Noch vor seiner Spanienreise sollte Giambattista Tiepolo Friedrich II. im Auftrag Algarottis porträtieren. Von Lorenzo Tiepolo existiert zumindest ein Bildnis des gelehrten Landsmannes und Freundes (falls die Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett wirklich von Lorenzo stammt), Röttgen 1996, S. 50 Abb. 5 ; Thiem 1993, S. 145 Abb. 16. Bei der von Röttgen in der ersten Katalogfassung abgebildeten Person handelt es sich nicht um Algarotti, sondern um ein Porträt des Vaters Giambattista, wie es auch die Beschriftung auf der Rückseite der Bleistiftzeichnung aussagt. (Ich möchte Herrn Schulze Altcapenberg für den Hinweis auf die spätere Korrektur im Katalog danken.) Es scheint Alessandro Longhi als Vorlage für seine Radierung mit dem Porträt Giovanni Battista Tiepolos gedient zu haben, die im *Compendio delle Vite dei Pittori veneziani ...*, veröffentlicht in Venedig 1762, 52,1 × 77,5 cm messend, veröffentlicht worden ist. Abb. Whistler, 1994, S. 349 Abb. 243

10 Schlussbetrachtung

Resümiert man die Leistungen Lorenzo Tiepolos auf allen Gebieten, angefangen bei der Radierung, über die Pastellbilder und die Darstellung der Vertreter der spanischen Territorien bis hin zum Vogelhimmel, dann wird deutlich, dass er sich von dem väterlichen Vorbild befreit hatte. Ihm ist weit erfolgreicher als Mengs die Abkehr von der althergebrachten Allegorie gelungen, indem er Vertreter des Dritten Standes an den Himmelsrand des Thronsaals hievte. Seine reizenden Orangenverkäuferinnen und blinden Gitarrenspieler wurden zu Prototypen der neuen spanischen Malerei und zu Lieblingen der Sammler. Diese wichtige Vorreiterfunktion für die nachrückende Generation von Künstlern – insbesondere in Spanien - wurde so noch nicht gesehen; Goya wird immer noch als das Genie, das vom Himmel fiel, gehandelt.⁸¹³ Schließlich leistete er sogar im Bereich der Chinoiserie Revolutionäres: Nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit glaubwürdig, zeigt er einen Schwarm Vögel vor einer fiktiven Himmelsöffnung an der Decke mit der wissenschaftlichen Genauigkeit der neuen Zeit, aber ohne nüchterne Langeweile.

Sein ästhetisches Empfinden verrät ihn als echten Venezianer. Es gibt keine hässlichen Arbeiten von ihm. Schönheit der Figuren, der Farben oder Stoffe und ausgeglichene Kompositionen waren ihm Gesetz. Das haben seine Nachfolger wie beispielsweise Goya dann etwas anders gesehen.

⁸¹³ Die Genialität Goyas soll keinesfalls abgestritten werden. Seine späten Meisterwerke wie die *Pinturas negras* haben kaum etwas mit dem Venezianer zu schaffen, aber die frühen Teppichkartons haben Lorenzo viel zu verdanken, siehe Schwarz-Weisweber 1992

Anlagen

Dokument über die Fresken Giaquintos in den Repräsentationsräumen des Königspalastes zu Madrid (A.G.P. Obras, leg. 471)

Memoria à el Excelentísimo Señor
Marques de Squillace

Se le acuerda à su Ex.^a de en orden al Pintor de Cámara de S. M.^a D.^o Corrado Giaquinto, ó à el Intendente de Pintura suya para que se lo participe, así en lo que el D.^o Corrado se disponga para pintar la Bobeda de la Sala de los Troncos de el cuerpo del mismo Palacio nuevo. Tiene ya pintadas D.^o Corrado dos Bobedas consecutivamente, à saber, la de el primer Salón de la Habitación de S. M.^a, y la de la Escalera principal; y reserva ya la tercera, la que entrara à pintar de la Sala de Guardias.

Al mismo tiempo se podrá encargarse al D.^o Pintor D.^o Corrado, de aviso à el Arquitecto, de si esta ya en estado de poderse lavar los estucos de la Escalera principal (que dicen estar ya pintada) à fin de

Memorial Pedro Gomez', Madrid, 4. August 1807 (A.G.P. Seccion Administrativa, Bellas Artes – Pintura, leg. 38)

Sec. Adm.
6 A. - Pintura
(38)

t
S. C. R.^l M.

Pedro Gomez, asint.^{te}
de D.ⁿ Juan. de Poyas.^{co}

A. J. R.^l M.
Vndiam.^{te}

Ca
Supp. =
H

H
 para Pobres de solemnidad quarto mza
 SELLO QVARTO, AÑO DE
 MIL OCHOCIENTOS SIEETE





Para Pobres de solmidos quatro mis.

SELLO QUARTO. AÑO DE
MIL OCHOCIENTOS SIETE. M

S. C. R. M.

Venor.

Pedro Gomez, nacido en esta Corte, arribense en la Pintura de D.^m Fram.^{co} de Goya, Primer Pintor de Camara, Puerto A. L. P. de V. R. M. con el mayor Rendim^{to} diez, hace que sego trauasando en otra facultad, quarenta y quatro años, con el Corte formal de veiv años. he servido en las obras de Pintura al fresco y a c^o lio, con los Profesores de m^o. Carracci, quales fueron, Ciepole, con el Salon de Embaxadores, de este R.^o Palacio, y despues de haueu arribado a M^o con un orden me purieron con D.^m Fram.^{co} Bayes, a que en arribado a todas las obras, que Fracisco, con el R. al Palacio, como en todos los Vicioy Nales, y en el Claustro de la Cathedral de Toledo, por lo que despues pare a servir en otra facultad, a D.^m Fram.^{co} de Goya, y hauiendo pres.^{te} a V. M. lo que lleuo expuesto, por un efecto de S. R.^o Piedad, se siruio, V. M. mandando por un R.^o orden de D. de Marzo de 1708, que los G.^o Nales, que haucia tenido de Jornal, se me pagasen diarios por thresoreria, quedando en la asistencia de algun Pintor de Camara, para las obras que ocurriessen del Real seruicio, por lo que he seguido y sego en la asistencia de otro D.^m Fram.^{co} de Goya, a todo q.^o ha sido necesario, pero hallandome con la hedad de 67 años, muy corto de la vida, y

cajado, con un Continuo dolor de estomago y vomitos,
y otros achaques, que orino por un Camarón mas la
Paciencia de V. M. por tanto =

A V. R. M. Supp. que usando de V. R. Piedad, se
Vexa mandan, vende debe de otra a su instancia, a la
Portuna, dandome el Reino, que fuere mas de el
agrado de V. R. M. Gracia que expexo al camara,
de la gran Comisera^{on} de V. M.

Madrid 4 de Mayo de 1807 =

J. A. L. P. de V. R. M.

Pérez Gomez

Brief Schilaches, Madrid, 4. Juni 1762 mit dem Bericht von der Ankunft der Tiepolo (A.G.P. Personal de Empleados Juan Bautista Tiepolo 1.028/35)

Madrid A. de Junio de 1762
 Sr. Francisco Sebastiani
Arrivo del Sinto Tiepolo
 Veleo deo de 12 dias con viento
 que meyo me como la lora
 del 18. me a unido por
 de espaldas a las 12. de la
 cada organizando el teatro de
 salone
 que he dea que yo fize por
 que ha' fize del viaje
 de su obligacion y de
 de su estado alla. Responde
 del su un momento
 que cada de joyas de la
 vicino al Palacio de
 ocene quito del otro
 de casa.

idem
 fho en S. Isom.)

GB
Salone

Sq. lo es deat

Rechnung über die Kosten für Mietbetten für die Venezianer und die Quittung von Sabatini, Madrid, 2. August 1762 (A.G.P. Personal de Empleados Juan Bautista Tiepolo 1.028/35)

t

Cuenta de Camas, que Lo Maestro Roberto Tapicero he Alquilado a D.ⁿ Juan Bautista Tiepolo, Pintor de S. Mag.^o y su Familia; por Orden de D.ⁿ Juan Sabatini, Arquitecto de S. M.

P. ^a Luexam. ^{te} Tres Camas de Damas co Camasi, con sus Curietas, y Sarranas finas; a dos Doblores el mes cada una; las turrieron un mes, Importan « Trescientos, y Se- senta Reales	<u>8360.</u>
---	--------------

Y de Dos Camas Ordinarias para Familia « Ochenta Reales	8080.
--	-------

Y A los Moros para llevarlas a su Casa, « Veinte Reales	8020.
--	-------

Y Importa esta Cuenta «	Total = <u>9460.</u>
----------------------------	----------------------

Cuatro Cientos, y Sesenta.
 Reales vellon. Madrid, quatro de Julio, de Mil,
 Setecientos, Sesenta, y dos.

La Cuenta arriba expresada pagando lo que
 es regular, se queda en doscientos sesenta r. v.
 Madrid 2. de Ag.^o de 1762. —

Son # 260. r. de v. = D.ⁿ Juan Sabatini =

Brief Giovanni Battista Tiepolos an Schilache über die Auslieferung der zwei Kisten mit Farben, die beim Zoll lagern, 30. August 1762 (A.G.P. Personal de Empleados Juan Bautista Tiepolo 1.028/35)

13

Escuderos de la Real Casa de Color ordinario

Escuderos de la Real Casa de Color ordinario
allos M^{rs} contentos, in Venecia, per essere più delli
de Deudna deudna, per San M^{re} C^{ia} Ordo di armo
noto. Fouano deploras la C^{ia} V^{ra} uelles fauirmi
con fauirmi los Estados di vitarias L^{ra} dines per che
Mi dia d'avez. de pero V^{ra} E. restas pl^{ra} d'avesa,
in difeso de no valguato di pagar il buco,
d'avesa d'avesa d'avesa Colori di d'avesa tempo per
vicues la V^{ra} E. grazie, atendev^{ra} d'avesa ordoni
kel M^{re} d'avesa d'avesa il v^{ra} p^{ra} M^{re} do
conore di rasegnarmi
di V^{ra} E

Madrid el 30 Agosto 1762

*V^{ra} M^{re} V^{ra} p^{ra} /
V^{ra} M^{re} V^{ra} p^{ra} /
G^{ra} M^{re} Tiepolo*

Rechnungen und Quittungen bezüglich Lorenzo Tiepolos Genrebilder (A.G.P. Personal de Empleados Lorenzo Tiepolo leg. 1.028/36)

mas Los que se desperdiciari, que Los que se aprovechan, y esto por causa de la manipulacion, para formarla: advirtiendo tambien, que en comprobacion, y justificacion de esta cuenta, presento Los adjuntos cinco recibos, de lo que por ellas he pagado importantes en todo veinte cinco mil noventa y cinco Reales y diez, y siete maravedis de Vellon, previniendo, que Los demas dos mil trescientos treinta y nueve, y diez y siete maravedis en cumplimiento de los referidos 27435 R. de esta cuenta, Los he desembolsado en Madrid sin Reuvo, segun las ocurrencias de las compras, que se me han ofrecido, en fee de lo qual, y para que conste, firmo La presente en Madrid 16.º Febrero de 1774.

Lorenzo Tiepolo


021028/36

Nota de los cinco Vecinos, que presento, y de los quales
hago relacion a la Cuenta

R. 14000-17

En el n.º 1 hay quatro partidas de
Colores relativas a dha Cuenta (pues
Las deinas de Café, y Rosoli pertenecen
a mi mismo) La una di 1500. libras
Venecianas, otras de 2500, otra de 2000
y s. Sueldos otra de mil, que entodo
componen 7000. Libras, y s. sueldos q
a razon de dos Reales vellon cada libra
Veneciana son

El. v. importa	R. 14000-17
El. s.	7255-
El. A.	640-
El. 4.	1280-
El. 5.	1920-
	R. 25095-17

Y con Los colores comprados en el Mad. sin vecino 2329-17

Hacen en todo segun la cuenta R. 27435-

c. Madrid 16. Feb.º de 1772 - Lorenzo Tiepolo



N.º 1 - Veneria 26 Marzo 1769

Sig. Lorenzo Tiepolo Pittore
in Madrid al servizio di Sua
Mestà Catholica - D. D. D.

sig. Lorenzo Tiepolo contro
unito - Dove avere

Per Caffè d'Alexandria pedirelli L. 546.5 Ad 19 Sette. Per ricevuti di suo ordine L. 600.-

Per Libri diversi - - - - L. 142.- 1770.10 Sette. Per spediti con suo ordine L. 640.-

1770.12 Maggio. Per Candele di Cera, e 1771.30 Sette. Per spediti con suo ordine L. 3000.-

Rosolio Maraschino pedirelli - L. 447.5
Avere suddetto summa L. 6240.-

Per Colori fini, arabi stramantini
e Carnini; D'ingredienti per pastelli L. 1500.-

1771.19 Agosto. Per Colori fini, e soprafini, ed
ingred. e pastelli pedirelli - - - L. 1500.-

Per Candele di Cera, e Caffè di
alexandria - - - - - L. 699.-

1772.10 Sette. Per Colori fini, e soprafini,
D'ingred. e pastelli consegnabili
in Madrid - - - - - L. 2000.5

1773.30 Marzo. Per Rosolio Maraschino in
Cassetta consegnata in Madrid - L. 404.-

Per Caffè d'Alexandria, e Cande
de di Cera - - - - - L. 756.-

Per altri colori fini, e soprafini, D
ingred. e pastelli - - - - - L. 1000.-

Dare suddetto summa L. 10475.-

Avere contro unito L. 6240.-

Resta L. 4235.-

- Madrid 6 Aprile 1773 -

Dal sig. Don Lorenzo Tiepolo sopraddetto ho ricevuto in
sottoscritto l'importare di Lire venete de piccoli quattromille
duecento, e ventacinque per il Resto, e Saldo del presente
Conto: dico - - - - - L. 4235.-

Giacomo Verdi e e e e e

Recibi de el Señor D.ⁿ Lorenzo tiepolo mil doscientos
ochenta reales de bellon por el ymporte de el dorado de
dieziseis marcos i por ser verdad lo firmo oi veinte de
diziembre de 1773 Gonzalo de la Vega

Son 1280 r^{os} v^{os}

84

nº 3

yo Francisco Nuñez Recibi del señor
 Dⁿ Lorenzo Tiepolo seicientos y quaxenta
 r.^l de v.ⁿ por el ymporte de dieziseis mar
 cos, y por ser uerdad lo firmo en Madrid
 A veinte de agosto año 1773
 Francisco Nuñez Maestro Carpintero

_____ de es Conte Nuñez
son N.º 640 R.º de V 

12. 2.

He recibido del S.^o D.^o Lorenzo Tiepolo la Cantidad de Siete mil
 doscientos cinquenta, y cinco Reales, y quatro maravedis de Vellon
 por el importe, y gastos de varios coloxes, finos, y superfinos, para
 Pastales, que le he hecho venir de Paris, y de Losana de su orden,
 y cuenta. En feé de lo qual. Madrid venti de Mayo de mill
 Setecientos Setenta y dos.

Jan 7255. R. 4 ¹⁰⁰/_v

Juan Maria Gioia

18

He recibido de S.^o D.^o Lorenzo Tiepolo, en mill trecentos y veintey
 te ha de yr por el importe de diez y seis chatales de ve
 neciaron de veinte y quatro, heon cada uno, seis de a ocho
 peson, y otro de veinte peson, y por ser verdadero, lo firmo
 en Madrid a 30 de Enero de 1774.
 Joseph Castillon

11 Bibliographie

11.1 Quellen

11.1.1 Dokumente aus dem Archivo General de Palacio in Madrid (A.G.P.):

- Personal de Empleados (Angestelltenakte) *Juan Bautista Tiepolo* leg.[=legajo (Aktenbündel)] oder caja (Schachtel) 1.028/35
- Personal de Empleados *Lorenzo Tiepolo* leg. 1.028/36
- Expediente personal *Bayeu, Fran.co* Ca 12365/1
- Personal de Empleados *Maella y Perez, Mariano Salvador* leg. 3
- Personal de Empleados *Mengs* leg. 673/24
- Obras del Palacio, leg. 357; 452; 471; 18220
- Sección Administrativa de *Bellas Artes – Pintura* leg. 38; leg. 5 *Obras* Exp. 3;

11.1.2 Dokumente aus dem Archivo Histórico Nacional in Madrid (A.H.N.):

- Sarmiento; Estado 2604
- Estado, leg. 4636 – 4638; 6114

Manuskripte

- Conde de Gazola *Cartas a Fernando José de Velasco* Mss. 2224(3) Biblioteca Nacional de Madrid

Sarmiento, Martin, *Memorias para la Historia de la Poesia, y poetas espanoles* [Madrid 1775]

Obras póstumas del R.P. Maestro Fr. Martin Sarmiento, benedictino, 2. Band. Catálogo de algunos libros curiosos, y selectos, para una libreria de un particular...beendet am 14.4.1748 in S. Martín, Madrid

11.2 Sekundärliteratur

11.2.1 Ausstellungskataloge

Aranjuez 1987 *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* Palacio Real de Aranjuez, bearbeitet von A. Domínguez Ortiz und anderen, Madrid 1987

Bassano 1970 *Giambattista Tiepolo, 1696-1770. Acqueforti disegni e lettere. Nel secondo centenario della morte* Museo Civico, von B. Passamani, Bassano 1970

Berlin 1973 *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert* Schloss Charlottenburg, bearbeitet von H. Börsch-Supan und anderen, Berlin 1973

Berlin 1996 *Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) und sein Atelier. Zeichnungen & Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett* Kupferstichkabinett von H.-T. Schulze-Alt Cappenberg, Berlin 1996

Bilbao 1991 *Luis Paret y Alcázar 1746 - 1799* herausgegeben von K. Otxagabia/ J. González de Duran, Vitoria-Gasteiz 1991

- Bordeaux 1956** *De Tiepolo a Goya* bearbeitet von F.J. Sánchez Cantón, G. Martin-Mery und anderen, Bordeaux 1956
- Bordeaux/Paris 1979/ Madrid 1980** *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII [L'Art européen à la Cour d'Espagne au XVIIIe siècle]* Bordeaux, Galerie des Beaux Arts; Paris, Grand Palais; Madrid, Museo del Prado, bearbeitet von J.M. Pita Andrade und anderen, Paris 1979 und Madrid 1980
- Budapest 1910** *A Grafikai Osztály Kiállításai* [Graphische Gesamtausstellung]. *Giambattista Tiepolo és Fiainak Giandomenico és Lorenzonak Rézkarcai* [Radierungen von Giambattista Tiepolo, Giandomenico und Lorenzo] Ungarisches Landesmuseum der Bildenden Künste, Budapest 1910
- Cambridge (Mass.) 1970** *Tiepolo, a Bicentenary Exhibition 1770 – 1970. Drawings, mainly from American Collections, by Giambattista Tiepolo and the Members of his Circle* Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge 1970
- Cambridge (Mass.)/New York 1996/1997** *Tiepolo and His Circle: Drawings in American Collections*, Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museum 1996 und New York, The Pierpont Morgan Library 1997, bearbeitet von B. Aikema, New York/Cambridge 1996
- Chicago 1970** *Painting in Italy in the Eighteenth Century: Rococo to Romanticism* Minneapolis/Toledo 1971
- Fort Worth 1993** *Giambattista Tiepolo: Master of the Oil Sketch* Kimbell Art Museum, bearbeitet von B.L. Brown und anderen, Fort Worth 1993
- Genf 1989** *Du Greco à Goya. Chefs-d' oeuvre du Prado et de collections espagnoles* Musée d'art et d' histoire, bearbeitet von A.E. Pérez Sánchez, J. Alvarez Lopera und J. Aiguabella, Genf 1989
- Hannover/ Düsseldorf 1991/92** *Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts ihre Auftraggeber und ihre Sammler* Forum des Landesmuseums Hannover; Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Hannover 1992
- Indianapolis/ New York 1996/97** *Painting in Spain in the Age of Enlightenment* Indianapolis Museum of Art/ New York, The Spanish Institute, herausgegeben von R. Kasl und S. Stratton, Indianapolis 1997
- London 1981** *The Princes Gate Collection* bearbeitet von H. Braham, London 1981
- London 1982** *Drawings by Tiepolo & Guardi from the Princes Gate Collection* Courtauld Institute Galleries London 1982
- London/Washington 1994/95** *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century* London, Royal Academy of Arts 1994 und Washington, National Gallery of Art 1995, herausgegeben von J. Martineau und A. Robinson, London 1994
- Madrid 1922** *Exposición de dibujos 1750 a 1860* bearbeitet von F. Boix, herausgegeben von der Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid 1922
- Madrid 1926** *Exposición del antiguo Madrid. Catálogo general ilustrado* Edificio del Hospicio [heute: Museo Municipal], herausgegeben von der Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid 1926
- Madrid 1929** *Antonio Rafael Mengs 1728-1779* Museo del Prado, von F.J. Sánchez Cantón, Madrid 1929
- Madrid 1935** *Exposición de proyectos no realizados relativos al Palacio de Oriente y sus jardines* bearbeitet von M. Durán Salgado, Madrid 1935

- Madrid 1980** *Antonio Rafael Mengs 1728 – 1779* Museo del Prado, bearbeitet von M. Agueda Villar, Madrid 1980
- Madrid 1980** *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* Madrid 1980
- Madrid 1988** *Los pintores de la Ilustración* Centro Cultural del Conde Duque, bearbeitet von J.L. Morales y Marín und J.M. Arnaiz, Madrid 1988
- Madrid/Barcelona 1988/89** *Carlos III y la Ilustración* Madrid, Palacio de Velázquez 1988/1989 und Barcelona, Palacio de Pedralbes 1989, 2 Bände, Barcelona 1988
- Madrid 1990** *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII* Museo Arqueológico Nacional, herausgegeben von N. Spinosa, Madrid 1990
- Madrid/Aranjuez 1993** *Francisco Sabatini 1721 – 1797. La arquitectura como metáfora del poder* Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Aranjuez: Centro Cultural Isabel de Farnesio, bearbeitet von D. Rodríguez Ruiz, J. L. Sancho und anderen, Madrid 1993
- Madrid 1996** *Tapices y cartones de Goya* Palacio Real de Madrid, bearbeitet von J. L. Sancho und anderen, Barcelona 1996
- Madrid 1997** *El Triunfo de Venus. La imagen de la mujer en la pintura veneciana del siglo XVIII* Museo Thyssen Bornemisza, Madrid 1997
- Madrid 1999** *Lorenzo Tiepolo* Museo Nacional del Prado 1999, bearbeitet von A. Übeda de los Cobos und anderen, Madrid 1999
- Mailand 1990** *Da Leonardo a Tiepolo. Collezioni italiane dell' Ermitage di Leningrado* Mailand 1990
- München 1958** *Europäisches Rococo: Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts* München 1958
- Neapel 1979/80** *Arti e civiltà del Settecento a Napoli* herausgegeben von C. de Seta, Rom/Bari 1982
- Neapel 1979/80** *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte und andere Orte, herausgegeben von N. Spinosa, 2 Bände, Florenz 1980
- New York 1970** *Tiepolo, a bicentenary exhibition, 1770-1970. Drawings, mainly from american collections, by Giambattista Tiepolo and the members of his circle* Fogg Art Museum; Harvard University, herausgegeben von G. Knox, New York/London 1970
- New York 1971** *The Eighteenth Century in Italy* The Metropolitan Museum of Art, bearbeitet von J. Bean und F. Stampfle (Drawings from New York Collections 3), New York 1971
- New York/ Cambridge 1996** *Tiepolo and His Circle. Drawings in American Collections* bearbeitet von B. Aikema, New York/ Cambridge 1996
- New York 1997** *Giambattista Tiepolo. 1696 – 1770* The Metropolitan Museum of Art, bearbeitet von D. de Grazia und anderen, New York 1997
- Raleigh u.a.O. 1994** *A Gift to America: Masterpieces of European painting from the Samuel H. Kress Collection* North Carolina Museum of Art, Raleigh und andere Orte 1994
- Paris 1974** *Giambattista Tiepolo. 1696 – 1770. – Domenico Tiepolo. 1727 – 1804.- Lorenzo Tiepolo. 1736 – 1776. Peintures, dessins, pastels* Galerie Cailleux, Paris 1974
- Paris 1982** *Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo* Musée du Petit Palais, Paris 1982
- Paris 1998/99** *Giambattista Tiepolo 1696 – 1770* Musée du Petit Palais, bearbeitet von C. Whistler u.a., Paris 1998
- Princeton 1966** *Italian Drawings in the Art Museum* University Art Museum, Princeton 1966

- Princeton 1981** *Works on paper* Princeton alumni collections, University Art Museum, Princeton 1981
- Udine 1970** *Le acqueforti dei Tiepolo* Loggia del Lionello, bearbeitet von Aldo Rizzi (Collana Monografie 2), Udine 1970
- Udine 1971** *Mostra dei Tiepolo. Dipinti* Villa Manin di Passariano, Udine 1971
- Venedig 1951** *Tiepolo, Giambattista* herausgegeben von G. Lorenzetti, Venedig 1951
- Venedig 1979** *Tiepolo, tecnica e immaginazione* Palazzo Ducale, herausgegeben von G. Knox, Venedig 1979
- Venedig 1981** *Disegni veneti della collezione Lugt* Fondazione Giogio Cini, herausgegeben von J. Byam Shaw, (Cataloghi di Mostre 44), Venedig 1981
- Venedig 1986** *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma* Ca'Rezzonico 1986, herausgegeben von D. Succi, Venedig 1986
- Venedig 1992** *Da Pisanello a Tiepolo* Fondazione Cini, Venedig 1993
- Venedig 1995** *Splendori del Settecento Veneziano* Museo del Settecento Veneziano – Ca' Rezzonico; Gallerie dell'Academia; Palazzo Mocenigo, bearbeitet von G. Nepi Sciré, G. Romanelli und anderen, Mailand 1995
- Venedig/New York 1996/97** *Giambattista Tiepolo 1696 – 1996* Venedig: Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico/ New York: The Metropolitan Museum of Art, bearbeitet von A. Bayer, K. Christiansen und anderen, New York/ Mailand 1996
- Venedig-Mestre 1997/98** *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* Villa Ceresa, herausgegeben von G. Romanelli und F. Pedrocco, Mailand 1997
- Vicenza/ Montebelluna/ Bassano del Grappa 1990** *I Tiepolo e il Settecento vicentino* herausgegeben von Fernando u.a., Vicenza 1990
- Warschau 1997** *Tiepolo i tiepoleschi* Muzeum Narodowe w Warszawie, bearbeitet von K. Kalinowski und anderen, Warschau 1997
- Würzburg 1951** *Tiepolo in Würzburg. 1750 – 1753. Werke des Meisters, seiner Söhne und Schüler* Mainfränkisches Museum, Würzburg 1951
- Würzburg 1996** *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in der Residenz Würzburg*, Residenz, herausgegeben von P.O. Krückmann, 2 Bände, München 1996
- Zaragoza 1984** *Bicentenario de la Academia de Dibujos de Zaragoza 1784 – 1984* bearbeitet von C. Lomba Serrano und C. Giménez Navarro, Zaragoza 1984
- Zaragoza 1990** *El settecento veneciano. Aspectos de la pintura veneciana del siglo XVIII* Zaragoza 1990
- Zaragoza 1996** *Goya y el infante don Luis de Borbón: homenaje a la „infanta“ doña María Teresa Villabriga* Patio de la Infanta, Zaragoza 1996

11.2.2 Autoren

- Acton, H., „The Bourbons of Naples as patrons of the Arts 1734-1799“, in: *The Connoisseur*, 196, Okt. 1977, S. 78-91
- Adhémar, J. *La gravure originale au XVIIIe siècle* Paris 1963
- Águeda, M., „Precisiones sobre los dibujos de A.R. Mengs en la Biblioteca Nacional“, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 59, 1986, S. 332-345

- Aguilar Piñal, F. *Bibliografía de Estudios sobre Carlos III y su época* (Consejo superior de investigaciones científicas) Madrid 1988
- Agulló y Cobo, M. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII* Madrid 1981
- Aikema, B. *Tiepolo and His Circle: Drawings in American Collections* Ausstellungskatalog Cambridge (Mass.), Harvard University Art Museum 1996 und New York, The Pierpont Morgan Library 1997, New York/Cambridge 1996
- Alpers, S./ M. Baxandall *Tiepolo and the Pictorial Intelligence* New Haven/ London 1994
- Amador de los Rios, J./ C. Rosell *Historia de la Villa y Corte de Madrid* Madrid 1990 (Faks. nach der Ausg. v. 1864, Band 4)
- Ananoff, A., „Tiepolo copieur de ses propres dessins“, in: *L'oeil*, Nr. 317, Dez. 1981, S. 48-53
- Andersson, U., „Techniken der Verfremdung im Werk Giovanni Battista Tiepolos“, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F. Bd. 10, 1985, S. 199-230
- Androssov, S., „Tiepolo e i soffitti per il Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo“, in: *Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996*, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 307-311
- Anes, G. *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado* Madrid 1996
- Anonym *Europae gentium habitus* Sebastian Vrancx invent. Ic. Vißcher excudebat. Pet. De Iode sculp. o. O. und o. J. [ca. 1620]
- Anonym „G.D. Tiepolo and the Aranjuez Porcelain Room“, in: *Connoisseur*, Nov. 1960, S. 183-185
- Anonym *Coleccion General de los Trages que en la actualidad se usan en España* principado en el año 1801, Madrid [1801 f.]
- D'Arcais, F./ F. Zava Boccazzi/ G. Pavanello *Gli affreschi nelle ville venete dal seicento all'ottocento* 2 Bände, Venedig 1978
- Artemieva, I., „I soffitti dei Tiepolo eseguiti per la Russia“, in: *Arte Veneta* 50, 1997, S. 86 – 97
- Artemieva, I., „I soffitti dei Tiepolo per il palazzo del Cancelliere Voroncov a Pietroburgo“, in: *Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996*, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 247-251
- Ashton, M., „Iconographic Asterisks to Two Works of the Tiepolos“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 41, 1978, S. 160 f.
- Ashton, M., „Allegory, Fact, and Meaning in Giambattista Tiepolo's Four Continents in Würzburg“, in: *The Art Bulletin* 60, 1978, S. 109-125
- D' Azara, G.N. *Opere di Antonio Raffaello Mengs primer pittore della Maestà di Carlos III Re di Spagna ec.* Parma 1780
- De Azara, J.N. *Obras de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de camara del rey* Madrid 1780
- Azcárate Risor, J.M. (Hrsg.) *Guia del Museo de la Real Academia de San Fernando* bearbeitet von M.A.B. Piguero López und anderen, Madrid 1991
- Bachmann, E. *Neues Schloß Bayreuth* (amtlicher Führer), München 1957
- Balao González, A., „Las pinturas murales de la Escalera Principal y el Salón de Columnas“, in: *Reales Sitios* 28, 1991, S. 61-68

- Bandmann, G. „Das Exotische in der europäischen Kunst“, in: Festschrift für Heinrich Lützel zum 60. Geburtstag, Düsseldorf 1962
- Barcham, W.L., „E chi non potrebbe cantare facilmente Febo?“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, Padua 1998, Band 1, S. 255-259
- Von Barghahn, B. *Philip IV and the golden house of the Buen Retiro in the tradition of Caesar* (Outstanding dissertations in the Fine Arts), Phil.diss. New York 1979, 2 Bände, o.O. 1986
- Barreno Sevillano, M.L., „Salón de Gasparini o Pieza de la Parada“, in: Reales Sitios 12, 1975, S. 61-68
- Battisti, E., „Postille documentarie su artisti italiani a Madrid e sulla collezione Maratta“, in: Arte Antica e Moderna 9, 1960, S. 77-89
- Baudoin, J. *Ripa Iconologia ou nouvelle explication de plusieurs images...* Paris 1677
- Bauer, H. *Rocaille. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs* Berlin 1962
- Bauer, H. *Barock: Kunst einer Epoche* Berlin 1992
- Bean, J. *Italian Drawings in the Art Museum Princeton University. 106 selected examples* New York (1971?)
- [Beckford, W.] *Italy, with sketches of Spain and Portugal*, 2 Bände, London 1834 (2. revidierte Ausgabe, 1. 1787/88)
- Bédat, C. *L'Académie des Beaux-Arts de Madrid 1744-1808* (Publications de l'université de Toulouse, Bd. 19), Toulouse 1974
- Benesch, O., „Tiepolo und die malerische Aufgabe des Freskos im Settecento“, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, III. Folge, 8, 1957, S. 211-232
- Benito Garcia, P., „Los textiles y el mobiliario del Palacio Real de Madrid“, in: Reales Sitios 28, 1991, S. 49-60
- Bleyl, M. „Persistenza e non della prospettiva cinquecentesca nella raffigurazione dello spazio degli affreschi di Giovan Battista Tiepolo“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Bd. 1, S. 125-129
- Böhm, G./ N. Miller *Bibliothek der Kunstliteratur*, Bd. 2 Frühklassizismus, Frankfurt a. M. 1995
- Börsch-Supan, E. *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innenraum. Eine ikonographische Untersuchung* Berlin 1967
- Börsch-Supan, E. „Chinoise Innenräume des späten 18. Jahrhunderts“, im Ausstellungskatalog *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert* Berlin, Schloss Charlottenburg 1973, Berlin [1973], S. 96-99
- Börsch-Supan, H. „Die Chinamode in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts“ im Ausstellungskatalog *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert* Berlin, Schloss Charlottenburg 1973, Berlin [1973], S. 61-73
- Boix, F. *Exposicion de dibujos 1750 a 1860* herausgegeben von der Sociedad Española de Amigos del Arte, Ausstellungskatalog, Madrid 1922
- Boorsch, S. „Lorenzo Tiepolo's St Charles Borromeo Venerating the Crucifix“, in: Print Quarterly 13, 1996, 4, S. 401-410
- Bottineau, Y. *L'Art de Cour dans l'Espagne des Lumières 1746-1808* Paris 1986
- Bottineau, Y. *Les Bourbons d'Espagne 1700-1808* Paris 1993
- Bourdard, J.B. *Iconologie tirée de divers auteurs* 3 Bände, Wien 1766 (1. Ausgabe: 1759)

- De Bourgoing, J.F. *Nouveau voyage en Espagne*, mehrere Bände, Paris 1788
- De Bourgoing, J.F. *Neue Reise durch Spanien vom Jahre 1782 – 1788* 2 Bände, Jena 1789/90
- Bozal, V., „La estampa popular en el siglo XVIII“, herausgegeben von J. Carrete Parrondo und anderen, in: SUMMA ARTIS. Historia General del Arte, Bd. 31, Madrid 1988 (2. Aufl.; 1.: Madrid 1963), S. 645-711
- Braham, H. *Drawings by Tiepolo & Guardi from the Princes Gate Collection* Ausstellungskatalog London, Courtauld Institute Galleries, London 1982
- Braun & Hogenberg *Civitates orbis terrarum 1512-1618*, 3 Bände, Amsterdam 1965 (Faksimile)
- Briesemeister, D., „Percepciones de cambio en los relatos de viajes por España en la segunda mitad del siglo XVIII“, in: La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces, herausgegeben von M. Tietz, Kongreß Wolfenbüttel 1985 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 53), Wiesbaden 1992, S. 33-45
- Bruck, G., „Habsburger als Herculier“, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 50/1953, S. 191-198
- Brunel, G. *Tiepolo* Paris 1991
- Brunetti, M., „Per la storia del viaggio in Spagna di G.B. Tiepolo“, in: Ateneo Veneto 1914
- Buendía, J. R. *El Prado* Barcelona und andere Orte 1994
- Büttner, F./ W.-Ch. von der Mülbe *Giovanni Battista Tiepolo. Die Fresken in der Residenz zu Würzburg* Würzburg 1980
- Büttner, F., „Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal“, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 43, 1989, S. 49-72
- Büttner, F., „Ikonographie, Rhetorik und Zeremoniell in Tiepolos Fresken der Würzburger Residenz“, im Ausstellungskatalog *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg* hrsg. v. P.O. Krückmann, Würzburg, Residenz 1996, zwei Bde., München 1996, Bd. 2, S. 54-62
- Büttner, F., „Tiepolo e la tradizione del capriccio“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 153-158
- Cochin, C. N., d.J. *Observations sur les antiquités de la ville d’Herculaneum...* Paris 1754
- Conde de Buffon, J. L. le Clerc *Historia natural, general y particular* herausgegeben von Sonnini, 124 Bände, Paris 1808-1815
- Burroughs, B., „Allegorical sketch for a ceiling by Tiepolo“, in: Metropolitan Museum of Art Bulletin 1913, S. 70
- Busch, W., „Die englische Kunst des 18. Jahrhunderts“, in: Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, herausgegeben von W. Busch, München/Zürich 1987, Band 2, S. 703-729
- Busch, W. *Das sentimentalische Bild. Die Krise in der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne* München 1993
- Byam Shaw, J. *The Drawings of Domenico Tiepolo* London 1962
- Byam Shaw, J., „A Sketchbook of Lorenzo Tiepolo at Würzburg“, in: Bollettino die musei civici Veneziani, 13, 1968, S. 7-19

- Byam Shaw, J. „Biron Collection of Venetian Eighteenth-Century Drawings at the Metropolitan Museum“, in: Metropolitan Museum Journal 3, 1970, S. 235-258
- Byam Shaw, J. *The Robert Lehmann Collection Band 6: Italian Eighteenth-Century Drawings* New York 1987
- Byam Shaw, J. (Hrsg.) *Disegni veneti della collezione Lugt*, Ausstellungskatalog Venedig, Fondazione Giorgio Cini 1981 (Cataloghi di Mostre Nr. 44), Venedig 1981
- Callahan, W.J. *Honor Commerce and Industry in Eighteenth-Century Spain* Boston 1972
- Campos, J. und andere *Planimetria general de Madrid. Antonio de las Ribas deliniavit anno de 1757* 2 Bde., Madrid 1988 (Faksimile)
- Carrete Parrondo, J. und andere *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid* 2 Bände, Madrid 1985
- Carrete Parrondo, J. und andere *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Catálogo General de la Calcografía Nacional* Madrid 1987
- Carrete Parrondo, J., „El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada“, in: Summa Artis, Band 31, Madrid 1988, S. 395-644
- Catton-Rich, D., „Time and Tiepolo“, in: Art News, Okt. 1951, S. 17-19 und S. 64 f.
- Ceballos Cepeda, R., „La Heráldica de los Austrias en Madrid“, in: Reales Sitios 27, 1990, S. 35-44
- Centanni, M. „Guerra e morte fraterna: il mito storico romano nelle tele di Giovambattista Tiepolo per Dolfin“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Bd. 1, S. 267-275
- Comte de Caylus *Tableaux tirés de l' Iliade et de l' Odyssée d' Homère et de l' Enéide de Virgile* Paris 1757
- Checa, F., „Los frescos del Palacio Real Nuevo de Madrid y el fin del lenguaje alegórico“, in: Archivo Español de Arte 65, 1992, S.157-177
- De Chennevières, H. *Les Tiepolo (Les Artistes Célèbres)*, Paris 1898
- Chiarelli, R. *I Tiepolo a Villa Valmarana* Florenz 1965 und Mailand 1980
- Chiarini, M. *Le Portrait en Italie au Siècle de Tiepolo* Ausstellungskatalog Paris, Musée du Petit Palais 1982, Paris 1982
- Chueca Goitia, F., „La arquitectura en la corte de los Borbones“, in: Reales Sitios 17, 1980, S. 11-16
- Cioffi, I., „Corrado Giaquinto's Studies for the Sculptural Decorations Planned for the Staircases of the New Royal Palace in Madrid“, in: Master Drawings 22/4, 1984, S. 434-441
- Cioffi, I. *Corrado Giaquinto at the Spanish Court: 1753 - 1762. The fresco cycles at the New Royal Palace in Madrid* 3 Bände (Phil.Diss.), New York 1992
- Coletti, L., „Zwei Entwürfe von G.B. Tiepolo“, in: Pantheon 17, 1936, S. 170 f.
- Collobi Raghianti, L., „Disegni del Tiepolo nel Museo Horne“, in: Critica d'Arte 15, 1968, 43-72
- De Contreras, J., Marqués de Lozoya, „Italian decorators for the Bourbons“, in: Apollo 1968, S. 322-329
- Conca, A. *Descrizione odepórica della Spagna* Band I, Parma 1793

- Hernan Cortes *Historia de Nueva-España*. Aumentada con otros documentos, y notas, por el ilustrissimo señor don Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de Mexico, México 1770
- Coxe, W. *Memoirs of the kings of Spain of the House of Bourbon, from the accession of Philip the fifth to the death of Charles the third: 1700... to 1788. Drawn from original and unpublished documents* 3 Bände, London 1813
- De la Cruz Cano y Holmedilla, J. *Collection de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus Dominios*, dividida en dos volumenes con ocho quadernos de á doze Estampas cada uno. Dispuesta y gravada, por D. Juan de la Cruz Cano y Holmedilla geografo pensionado de S.M. è individuo de las Reales Academias de S. Fernando, y Sociedad Bascongada de los Amigos del Pais, Madrid 1777-1788 [Faksimileausgabe: Madrid 1981]
- De la Cruz, R. *Sainetes* bearbeitet von E.M. Aguilera, Barcelona 1959
- Cumberland, R. *Anecdotes of Eminent Painters in Spain, During the Sixteenth and Seventeenth Centuries ; with Cursory Remarks upon the Present State of Arts in that Kingdom* 2 Bände, London 1782 [2. Ausgabe: London 1787]
- Cumberland, R. *An Accurate and Descriptive Catalogue of the several Paintings in the King of Spain's Palace at Madrid* London 1787
- Dalrymple, W. *Travels through Spain and Portugal in 1774; with a short account of the spanish expedition against Algiers, in 1775* London 1777
- D'Ancona, P. *Tiepolo a Milano. Gli affreschi di Palazzo Clerici* Mailand 1956
- Delgado, J., „Hernán Cortés en la poesía española de los siglos XVII y XIX“, in: *Revista de Indias* 9, 1948, S. 393-469
- Delgado, O. *Paret y Alcazar* Madrid 1957
- Diaz Gallegos, C., „Hallazgo de una pintura mural de Maella en el Palacio Real de Madrid: *Juno manda a Eolo que suelte los vientos contra Eneas*“, in: *Reales Sitios* 30, 1993, S. 72
- Díez García, J. L., „Un boceto de Luis López (1802-1865), adquirido para el Prado“, in: *Boletín del Museo del Prado* 6, 1985, S. 153-157
- Dillon, J. T. *Travels through Spain, with a view to illustrate the natural history and physical geography of that kingdom, in a series of letters* London (2. Ausgabe) 1782
- Domínguez Ortiz, A. *Hechos y figuras del siglo XVIII español* Madrid 1973
- Domínguez Ortiz, A. *Carlos III y la España de la Ilustración* Madrid 1988
- Eggeling, T., „Die chinoise Innenraumdekoration des Barock und Rokoko“, im Ausstellungskatalog *China und Europa. Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert* Berlin, Schloss Charlottenburg 1973, S. 85-95
- Von Einem, Herbert *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik 1760 bis 1840* München 1978
- Engass, R., „Tiepolo and the Concept of the Barocchetto“, in: *Kongressakten Udine 1970*, Venedig 1972, S. 81-86
- Ericani, G., „Della Cina o del commercio o dello stato immagini di un sogno nel declino della Serenissima“, in: *I linguaggi del sogno*, hrsg. v. V. Branca und anderen, Florenz 1984
- Ernst, S., „Les tableaux de G.B. Tiepolo en Russie“, in: *Paragone* XIV, 161, 1963, S. 67
- Espinós Díaz, A., „La Alegoría de Carlos III y de la monarquía de José del Castillo en el Museo Goya de Castres“, in: *Archivo Español de Arte* 59, 1986, S. 407-409

- Ezquerria, R., „Motezuma y Atahualpa, en los Jardines de Aranjuez“, in: *Revista de Indias* 9, 1948, S. 573-580
- Ezquerria del Bayo, J. *Casas Reales de España. Retratos de niños. Band 2: Los hijos de Carlos III* Madrid 1926
- Fabre, F.J. *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid* Madrid 1829
- Filgueira Valverde, X. *Fray Martin Sarmiento* La Coruña 1981
- Fiocco, G., „Lorenzo Tiepolo“, in: *Bollettino d'Arte* 5,1, 1925, S. 17-28
- Fogolari, G., „Lettere inedite a Francesco Algarotti“, in: *Nuova Antologia* 1942, S. 32-37
- Forssman, E. *Il Palazzo da Porto Festa di Vicenza* (Centro Internaz. di Studi di Arch. „A. Palladio“ Vicenza, Bd. 8), Vicenza 1973
- Frerichs, L.C., „Mariette et les eaux-fortes des Tiepolo“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 78, 1971, S. 233-252
- Fuego Alvarez, J., „Ideas del estado en la Ilustracion“, in: *Carlos III y la Ilustracion*, herausgegeben von der Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, zwei Bde, Madrid 1988, Bd. 1, S. 33-67
- Furlan, I. *Il consilium in Arena e gli escordi dell'arte di Domenico Tiepolo* Udine 1971
- Gállego, J., „Arte y gusto en la corte“, im Ausstellungskatalog *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* Aranjuez, Palacio Real, Madrid 1987, S. 169-179
- Gamba, C., „La raccolta Crespi-Morbio“, in: *Dedalo* 4, 1924, S. 535-554
- Gassier, P. *Francisco de Goya* Fribourg/ Würzburg 1983
- Gemäldegalerie Berlin. 200 Meisterwerke* verfasst von H. Bock und anderen, Berlin 1998
- Gemin, M./ F. Pedrocco *Giambattista Tiepolo. Leben und Werk* München 1995 (ital. Originalausgabe: *Giambattista Tiepolo i dipinti. Opera completa*, Venedig 1993)
- Gerstenberg, K., „Tiepolos Weltbild in Würzburg und Madrid“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14, 1952, S. 143-163
- Giannini, C., „Affreschi di Giovan Battista Tiepolo: Dalle ville venete alle residenze europee. Proprietari, restauratori, clienti“, in: *Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996*, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Bd. 1, S. 313-319
- Gibbons, Felton *Catalogue of italian drawings in the Art Museum, Princeton University* 2 Bände, Princeton (New Jersey) 1977
- Götte, J. (Hrsg. und Übersetzer) *Vergilius Maro, Publius: Aeneis (Lateinisch-Deutsch)*. Mit einem Nachwort von Bernhard Kytzler, München/Zürich, 6. Auflage: 1983 (Sammlung Tusculum)[1. Edition: 1955]
- González Enciso, A., „La industria y las Sociedades Económicas“, in: *Carlos III y la Ilustración*, hrsg. v. d. Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, zwei Bde., Madrid 1988, Bd. 2, S. 99-123
- Gravelot, M.M./ Cochin *Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblemes etc.* 4 Bände, Paris 1791
- De Grazia, D./ E. Garberson (Hrsg.) *Italian Paintings of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (The collections of the National Gallery of Art: Sytematic Catalogue), Washington 1996

- Griswold, W.M., „Lore Heinemann’s Gift of Tiepolo Drawings to the Morgan Library“, in: *Master Drawings*, Band 35, Nr. 3, 1997, S. 229-233
- Guerra de la Vega, R., „El color de los sueños. Giambattista Tiepolo en la saleta del Palacio Real“, in: *Reales Sitios* 26, 1989, S. 49-56
- Guia del Museo de la Real Academia de San Fernando* hrsg. v. J.M. Azcàrate Risorì, bearb. v. M.A.B. Piguero López, und anderen, Madrid 1991
- Guiotto, M., „Vicende storiche e restauro della *Villa Tiepolo* a Zianigo di Mirano“, in: *Ateneo Veneto* 14, 1976, S. 7-26
- Hadeln, D., Freiherr von *Handzeichnungen von G.B. Tiepolo* 2 Bände, Florenz/ München 1927
- Hadeln, D., Freiherr von *The Drawings of G.B. Tiepolo* New York (Reprint) 1970
- Hallmann, G. *Sommerresidenzen russischer Zaren* Leipzig 1986
- Hamilton, E.J. *War and Prices in Spain* Cambridge (Mass.) 1947
- Hannegan, B., „The Ceilings of G.B. Tiepolo and the Enlightenment“, in: *Atti del Congresso Internazionale di Studi sul Tiepolo*, Udine 1970, Venedig [1972], S. 56 f.
- Hargreaves-Mawdsley, W. N. *Spain under the Bourbons, 1700-1833: A Collection of Documents* London 1973
- Haskell, F., „Tiepolo e gli artisti del secolo XIX“, in: *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, herausgegeben von V. Branca, Venedig 1967, Bd. 2, S. 481-497
- Held, J. *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas* Berlin 1971
- Held, J., „Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur“, in: *Idea. Werke Theorien Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, herausgegeben von W. Hofmann und M. Warnke, 4, 1985, S. 107-131
- Held, J. *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Régime* (Europäische Kulturstudien, Bd. 1), Köln/Wien 1990
- Hernández Sánchez-Barba, M., „La política americana de Carlos III“, im Ausstellungskatalog *Carlos III y la Ilustración* Bd. 1, herausgegeben von der Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País, Madrid 1988, S. 241-253
- Historia de España, Bd. 31, La época de la Ilustración. El estado y la cultura (1759-1808)* gegründet von R. Menéndez Pidal, hrsg. von J. M. Jover Zamora, bearbeitet von F. Chueca Goitia und anderen Madrid 1988 (2. Ausgabe) [1. Ausgabe Madrid 1987]
- Homer *Ilias*. Deutsch von J.J.C. Donner, Berlin/ Stuttgart 1855-1919
- Honisch, D. *Anton Raphael Mengs. Und die Bildform des Frühklassizismus* (Münstersche Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 1), Recklinghausen 1965
- Honour, H. *Chinoiserie. The Vision of Cathay* London 1961
- De Hoyos Sancho, N. *El traje regional de Galicia* (Cuadernos de Estudios Gallegos, 19), Santiago de Compostela 1971
- Hubala, E./O. Mayer *Die Residenz zu Würzburg* Würzburg 1984
- Hull, A.H. *Charles III. and the Revival of Spain* (Diss.), Washington D.C. 1980
- Iglesias, H. *El Palacio Real de Madrid* 2 Bände, Madrid 1990

- Illustrium Imagines ex antiquis marmoribus nomismatib. Et gemmis expressae quae extant Romae maior pars apud fulvium ursicum* Theodorus Gallaeus delineabat Romae ex Archetypis incidebat Antverpiae [Antwerpen] 1598
- Ingenschay, D., „Ramón de la Cruz, Sainetes“, in: Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, herausgegeben von V. Roloff/ H. Wentzlaff-Eggebert, Düsseldorf 1988, S. 213-227
- Jackson, C. E. *Bird Etchings. The Illustrators and Their Books, 1655-1855* Ithaca/ London 1985
- Jarauta, F., „Tiepolo e Goya“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 149-152
- Jones, L., „Peace, Prosperity and Politics in Tiepolo's *Glory of the Spanish Monarchy*“ in: Apollo 114, 1981, S. 220-227
- Juan, J./ A. de Ulloa *Disertacion histórico y geográfica sobre el meridiano de demarcacion 1759* (Reprint: Madrid 1972)
- Junquera, J.J. *La decoracion y el mobiliario de los palacios de Carlos IV* Madrid 1979
- Junquera, P./M.T. Ruiz Alcón *Palacio Real de Aranjuez* Madrid 1985
- Junquera de Vega, P./C. Herrero Carretero *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional* Band 1: siglo XVI, Madrid 1986
- Karge, H., „Die Wiederentdeckung der nationalen Renaissance als internationale Phänomen“, in: Festschrift für Hartmut Biermann, herausgegeben von C. Andreas und anderen, Weinheim 1990, S. 181-201
- Kennett, A., „Près de Leningrad, un palais chinois“, in: L'Oeil, 156, 1967, S.52-57
- Kennett, A. *The Palaces of Leningrad* London 1973
- Komander, G.H.M., „Die Decken- und Wandmalereien“, in: Das Chinesische Haus im Park von Sanssouci, herausgegeben von der Stiftung Schlösser und Gärten Potsdam-Sanssouci, Berlin 1993, S. 62-79
- Knox, G. *Catalogue of the Tiepolo Drawings in the Victoria and Albert Museum* London 1960
- Knox, G., „Paris, Orloff Collection“, in: Burlington Magazine 103, 1961, S. 274
- Knox, G., „Drawings by Giambattista and Domenico Tiepolo“, in: Record of the Art Museum, S. 2-28
- Knox, G., „Museo Correr. A Sketchbook of Lorenzo Tiepolo at Würzburg“, in: Bollettino dei Musei Civici Veneziani Nr. 1 Jg. 13, 1968, S. 6-30
- Knox, G., „Tiepolo Drawings from the Saint-Saphorin Collection“, in: Atti Udine 1970, Venedig [1972], S. 58-63
- Knox, G., „Italian Drawings in New York“, in: Burlington Magazine 113, 1971, S. 291 f.
- Knox, G. „*Philosopher Portraits* by Giambattista, Domenico and Lorenzo Tiepolo“, in: The Burlington Magazine 117, 1975, S. 147-155
- Knox, G. *Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and catalogue raisonné of the Chalk Drawings* zwei Bände, Oxford 1980
- Knox, G., „Piazzetta, Pittoni and Tiepolo at Parma“, in: Arte Veneta 39, 1985, S. 114-124
- Knox, G., „The Problem of Merlengo“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Bd.1, S. 225-229

- Knox, G./ C. Thiem *Tiepolo. Zeichnungen von Giambattista, Domenico und Lorenzo Tiepolo* Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie 1970, Stuttgart 1970
- Krückmann, P.O. (Hrsg.) *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg*, Ausstellungskatalog Würzburg, Residenz 1996, 2 Bände, München 1996
- Krückmann, P.O., „Giandomenico Tiepolo, un pittore cinese di Venezia“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, hrsg. v. L. Puppi, Padua 1998, Bd. 1, S. 95-97
- Lafuente Ferrari, E. *Grabados y dibujos de Tiepolo* Madrid 1935
- León Tello, F.J./ M.M.V. Sanz Sanz *La estética académica española en el siglo XVIII: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia* Valencia 1979
- León Tello, F.J./ M.M.V. Sanz Sanz *La teoría española de la pintura en el siglo XVIII: El tratado de Palomino* Madrid 1979
- León Tello, F.J., „Antonio Rafael Mengs y el neoclasicismo español“, in: Archivo de Arte Valenciano 51, 1980, S. 3-9
- Levey, M., „Tiepolo's treatment of Classical Story at Villa Valmarana. A Study in Eighteenth-Century Iconography and Aesthetics“, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 20, 1957, S. 298-317
- Levey, M., „Two Footnotes to any Tiepolo Monograph“, in: The Burlington Magazine CIV, 1962, S.118-119
- Levey, M. *Giambattista Tiepolo: His Life and Art* New Haven/London 1986 [Neudruck mit Verbesserungen: New Haven/London 1994]
- Livan, L. *Notizie d'arte tratte dai notatorie dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo* Venedig 1942
- Lope, H.-J., „Mal moral o necesidad económica? La polémica acerca del lujo en la Ilustración española“, in: La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces, herausgegeben von M. Tietz, Kongressakten Wolfenbüttel 1985 (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 53), Wiesbaden 1992, S. 129-150
- López, F., „Las Españas ilustradas“, im Ausstellungskatalog *Carlos III y la Ilustración* Madrid, Palacio de Velázquez 1988/89 und Barcelona, Palacio de Pedralbes 1989, 2 Bände, Barcelona 1988, Band 1, S. 97-107
- López Castàn, A., „En torno al testamento de Lorenzo Tiepolo: Una nueva aproximación a su biografía“, in: El arte en tiempo de Carlos III, hrsg. vom Departamento de Historia del Arte *Diego Velázquez* Centro de Estudios Historicos C.S.I.C., IV Jornadas de arte, Madrid 1988, Madrid 1989, S. 357-365
- López Serrano, M. und andere *El Palacio Real de Madrid* Madrid 1975
- López Terrada, M.J./ F. Jerez Moliner, „La alegoría de la orden de Carlos III, de Vicente López. Anotaciones al texto de Francisco José Fabre“, in: Goya 258, 1997, S. 322-332
- López Torrijos, R. *Lucas Jordán. En el Casón del Buen Retiro la alegoría del Toison de Oro* Madrid 1985
- Lorenzetti, G. *Ca'Rezzonico* Venedig 1936 (2. Auflage: 1940)
- Lorenzetti, G. *Das Jahrhundert Tiepolos* Wien 1942
- Lorenzetti, G. *Le cahier de dessins des Tiepolo au Musée Correr de Venise* Venedig 1946
- Lorenzetti, G. (Hrsg.) *Mostra del Tiepolo* Ausstellungskatalog, Venedig 1951
- Losada, J., „Los sitios reales como palacios de jornada“, in: Reales Sitios 82, 1984, S. 17-24

- Lozoya, J. de Contreras, Marqués de, „Italian Decorators for the Bourbons“, in: *Apollo* 87, 1968, S. 322-329
- Luna, J.J., „Mengs en la Corte de Madrid. Notas y documentos“, in: *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 17, 1980, S. 321-338
- Luna, J.J., „Introducción al estudio de Charles - Joseph Flipart en España“, in: *Volumen homenaje a don Antonio Dominguez Ortiz*, Madrid 1981, S. 1121 - 1138
- Luna, J.J., „Presencia de Jean Pillement en la España el XVIII“, in: *Archivo Español de Arte* 218, 1982, S. 143
- Luna, J.J., „Un pequeño inventario de pinturas del palacio de Aranjuez en torno a 1800“, in: *Boletín del Museo del Prado* 5, 1984, S. 123-126
- Luna, J.J., „Pintores extranjeros en España durante el siglo XVIII“, im Ausstellungskatalog *Aranjuez*, Palacio Real 1987, Madrid 1987, S. 241-253
- Luna, J.J./ A. Úbeda de los Cobos *Guía. Pintura europea del siglo XVIII. Museo del Prado* Madrid 1997
- Luxenberg, A., „Figaros and Free Agents: Some Perspectives on French Painters in Eighteenth-Century Spain“, im Ausstellungskatalog *Painting in Spain in the Age of Enlightenment* Indianapolis 1996/97, herausgegeben von R. Kasl/ S. Stratton, New York 1997, S. 39-64
- De Madariaga, S., *Spanien. Land, Volk und Geschichte* München 1979 [Span. Erstausgabe: Madrid 1978]
- Magrini, M., „La figura di Giambattista Tiepolo negli epistolari“, in: *Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996*, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 73-81
- Manke, I., „Die Fresken von Carlo Carloni in der Ahnengalerie des Ludwigsburger Schlosses“, in: *Pantheon* 32, 1974, S. 261-272
- De la Mano, J.M., „Tiepolo's commission for the Collegiate church of the Holy Trinity at La Granja de San Ildefonso“, in: *The Burlington Magazine*, Band CXXXIX, Nr. 113, 1997, S. 536-544
- De la Mano, J.M., „Lorenzo Tiepolo. Vida privada y oficio de un veneciano al servicio de Carlos III“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo* Madrid, Museo del Prado 1999, herausgegeben von A. Úbeda de los Cobos, Madrid 1999, S. 78-95
- Maravall, J.A. *Estudios de la historia del pensamiento español (siglo XVIII)* Madrid 1991
- Mariacher, G., „Restauro di affreschi di Gian Domenico Tiepolo a Ca' Rezzonico“, in: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 14, 1969, S. 19-33
- Marini, G., „Lorenzo Tiepolo acquafortista: la tecnica e la memoria“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* Venedig-Mestre 1997/98, Mailand 1997, S. 43-47
- Marini, G., „Novità per Lorenzo Tiepolo incisore“, in den *Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996*, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 99-102
- Marini, G., „Los grabados de Lorenzo Tiepolo“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo* Madrid, Museo del Prado 1999, herausgegeben von A. Úbeda de los Cobos, Madrid 1999, S. 180-189
- Mariuz, A. *Giandomenico Tiepolo* Venedig 1971
- Markus, S., „Anton Raphael Mengs und der Abenteurer Casanova. Ein Beitrag zur Mengsschen Charakteristik“, in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6, 1913, S. 236-243

- Martínez Cuesta, J., „El infante don Gabriel de Borbón y su actividad como mecenas de pintura“, in: *Boletín del Museo del Prado*, 12, 1991, S. 39-61
- Matsche, F. *Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI.* 2 Bände, Berlin/New York 1981
- Mayer, A.L., „Dipinti di Lorenzo Tiepolo“, in: *Bollettino d'Arte* (del Ministero della Pubblica Istruzione) 4, 1924/25(Ser.2), S. 413-422
- Melendreras Gimeno, J.L., „La obra de Robert Michel, escultor de cámara del Rey Carlos III“, in: *Reales Sitios* 23, 1986, S. 37-44
- Melendreras Gimeno, J.L., „Las esculturas de los emperadores romanos: Trajano, Theodosio, Arcadio y Honorio“, in: *Reales Sitios* 24, 1987, S. 73-75
- Mena Marqués, M. *Catálogo de dibujos italianos del siglo XVIII y del siglo XIX. Museo del Prado* Madrid 1990
- Menegozzo, R. *Nobili e Tiepolo a Vicenza* Vicenza 1990
- Mengs, A.R. Lettera di don Antonio Raffaele Mengz primo pittor di camera di S.M.Ca Don Antonio Ponz (sopra il merito de' quadri nel Real palazzo di Madrid)... Turin 1777
- Mengs, A.R. *Opere di A Raffaello Mengs su le belle arti* veröffentlicht von G.N. d'Azara, korrigiert und erweitert von C. Fea, 2 Bände [1. Ausgabe: Parma 1780], Mailand 1836
- Mengs, A.R. *Des Ritters Anton Raphael Mengs...hinterlassene Werke...* herausgegeben von M.C.F. Prange, 3 Bände, Halle 1786
- Mengs, A.R. *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la Pintura* Einführung von M. Agueda, Madrid 1989
- Middeldorf, U., „Eine Tiepolo-Ausstellung in Chicago“, in: *Pantheon* 21, 1938, S. 139-147
- Milicua, J., „Sobre las aves de Paret“, im Ausstellungskatalog *Luis Paret y Alcázar 1746 – 1799* Vitoria-Gasteiz (Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco. Departamento de Cultura), herausgegeben von K. Otxagabia und J. González de Duran Vitoria-Gasteiz 1991, S. 137-154
- Modern, H. *Giovanni Battista Tiepolo. Eine Studie* Wien 1902
- Molmenti, P. *Acque-forti die Tiepolo* Venedig 1896
- Molmenti, P. *G.B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere* Mailand o.J. [1909]
- Montecuccoli degli Erri, F., „Giambattista Tiepolo e la sua famiglia. Nuove pagine di vita privata“, in: *Ateneo Veneto* 181, 1994, S. 7-42
- Montecuccoli degli Erri, F., „Giambattista Tiepolo. Nuove pagine di vita privata“, in: *Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996*, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 69-74
- Montejo Cristobal, L., „Danzas de Trujillo del Perú en el siglo XVIII“, in: *Reales Sitios* 8, 1971, S. 45-52
- Morales y Marín, J.L. *Los Bayeu* Zaragoza 1979
- Morales y Marín, J.L. *La pintura española en el siglo XVIII* in: *Summa Artis*, Bd. 27, Madrid 1984
- Morales y Marín, J.L./ J.M. Arnaiz *Los pintores de la Ilustración*, Ausstellungskatalog Madrid, Centro Cultural del Conde Duque 1988, Madrid 1988
- Morales y Marín, J.L. *Mariano Salvador Maella*, Madrid 1991

- Morassi, A., „Giambattista e Domenico Tiepolo alla Villa Valmarana“, in: *Le Arti* 1941, S. 251-262
- Morassi, A. *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo* London 1955
- Morassi, A., „Some *modelli* and other unpublished works by Tiepolo“, in: *The Burlington Magazine* 97, 1955, S. 4-12
- Morassi, A. *A Complete Catalogue of the Paintings of G.B. Tiepolo* London 1962
- Morassi, A., „Sui disegni del Tiepolo nelle recenti mostre di Cambridge Mass. e di Stoccarda“, in: *Arte Veneta* 24, 1979, S. 294-304
- Mortero, C., „Documentos del padre Sarmiento para el adorno exterior del palacio Real de Madrid“, in: *Reales Sitios* 9, 1972, S. 57-68
- Müller, H. *Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späteren 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Erkenntnis von Rokoko und Frühklassizismus* (Diss.), Göttingen 1957
- Mulvey, J., „Palace decoration at the spanish-Bourbon court during the eighteenth century“, in: *Apollo* 114, 1981, S. 228-235
- Muneratti, G. *La successione testamentaria di Giovambattista Tiepolo* (Documenti Miranesi, 5) Mirano 1996
- Muraro, M. (Hrsg.) *Disegni veneti della collezione Janos Scholz* (Cataloghi di Mostre, 4) Venedig 1957
- Muraro, M., „Goya Tiepolo et la peinture vénitienne du XVIIIe siècle“, in: *La revue du Louvre et des musées de France*, 4/5, 1970, S. 271-282
- Muraro, M. „Tiepolo e Goya“, in: *Atti del Congresso Internazionale di Studi sul Tiepolo*, herausgegeben von E. Quargnal, Udine 1970, Venedig 1972, S. 68-80
- Musella Guida, S., „La real fàbrica de Porcelanas de Capodimonte“, im Ausstellungskatalog *El arte de la Corte de Nàpoles en el siglo XVIII* Madrid, Museo Arqueológico Nacional 1990, herausgegeben von N. Spinosa, Madrid 1990, S. 165-167
- Mulvey, J., „Palace Decoration at the Spanish-Bourbon Court During the Eighteenth Century“, in: *Apollo* 114, 1981, S. 228-235
- Niño Mas, F./P. Junquera de Vega *Guía ilustrada del Palacio Real de Madrid* 2. erweiterte Version, Madrid 1951
- Noehles-Doerk, G. *Madrid und Zentralspanien* (Reclams Kunstführer. Spanien Bd. 1), Stuttgart 1986
- Núñez, F. *Vida de Carlos III* Madrid 1944
- Orlandi, C. *Iconologia del cavaliere Ripa Perugino Immagini...dall' Abate Cesare Orlandi*, 5 Bände, Perugia 1764-1767
- D'Orsi, M., „Traccio per Giaquinto in Spagna“, in: *Bollettino d'Arte* 1958, S. 329-340
- Orso, S. N. *Philip IV and the decoration of the Alcázar of Madrid* Princeton 1986
- Ostrow, S., „Note sugli affreschi con *Storie di Giasone* in Palazzo Fava“, in: *Arte antica e moderna* 9-12, 1960, S. 68-75
- Ovid *Publii Ovidii Nasonis Metamorphoseon* herausgegeben von J. Juvencio, Venedig 1754 [1. Ausgabe: Rom 1704]
- Ovid *Metamorphosen* bearbeitet von M. von Albrecht, München 1981

- Páez Ríos, E. *Iconografía Hispana* Band I, Madrid 1966
- Páez Ríos, E. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional* 4 Bände, Madrid 1981-1985
- Pallucchini, A./ G. Piovene *L'opera completa di Giambattista Tiepolo* (Classici dell'Arte, Bd. 25), Mailand 1968 (Ausz. 1981)
- Pallucchini, A., „Aggiunte e precisazioni al catalogo delle opere del Tiepolo“, in: *Atti Udine* 1970, S. 101-104
- Pallucchini, R. *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla Villa Valmarana di Vicenza* Bergamo 1945
- Pallucchini, R. *La pittura veneziana del settecento* Venedig/Rom 1960 (deutsche Übersetzung: München 1961)
- Pallucchini, R. (Hrsg.) *Gli affreschi nelle ville venete dal seicento all'ottocento* bearbeitet von F. D'Arcais und anderen, zwei Bände, Venedig 1978
- Pallucchini, R. *La pittura nel Veneto. Il Settecento* 2 Bände, Mailand 1996
- Pardo Canalis, E. *Iconografía de Fernando el Católico* Zaragoza 1963
- Pardo Canalis, E. *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815* Madrid 1967
- Pardo Canalis, E., „Una visita a la galeria del Principe de la Paz“, in: *Goya* 1979, Nr. 148-150, S. 300-311
- Passamani, B. *Giambattista Tiepolo, 1696-1770. Acqueforti disegni e lettere. Nel secondo centenario della morte* Ausstellungskatalog Bassano, Museo Civico, 1970, Bassano 1970
- Pavanello, G. *Canova collezionista di Tiepolo* (Quaderni del Centro Studi Canoviani, 1) Monfalone 1996
- Pecht, F., „Anton Raffael Mengs“, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst* 14, 1879, S. 72-76
- Pedrocco, F. *Giandomenico Tiepolo a Zianigo Villorba/Treviso* 1988
- Pedrocco, F., „Artists of Religion and Genre“, im Ausstellungskatalog *The Glory of Venice* London, Royal Academy of Arts, 1994 /Washington, National Gallery of Art, 1995, London 1994, S. 267–292
- Pedrocco, F., „Lorenzo Tiepolo: vicende biografiche e fortuna critica“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* Venedig-Mestre, Villa Ceresa 1997/98, Mailand 1997, S. 15-20
- Pedrocco, F., „Lorenzo Tiepolo en Venecia“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo* Madrid, Museo del Prado 1999, herausgegeben von A. Úbeda de los Cobos, Madrid 1999, S. 14-31
- Pelzel, T. *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism* (Outstanding Dissertations in the Fine Arts), New York 1979 [erschienen auch als Phil. Diss., Princeton 1968]
- Peralta Barnuevo Rocha y Benavides, P. de *Historia de España vindicada* Lima 1730
- Pensado, J.L. *Fr. Martín Sarmiento, testigo de su siglo* Salamanca 1972
- Peña, R., „El Infante Don Luis de Borbón y Luis Paret y Alcazar“, im Ausstellungskatalog *Luis Paret y Alcázar 1746 – 1799* Vitoria-Gasteiz (Administración de la Comunidad Autónoma del País Vasco. Departamento de Cultura), herausgegeben von K. Otxagabia und J. González de Duran, Vitoria-Gasteiz 1991, S. 59-78
- Pérez Alcorta, M.C., „Un proyecto de medalla española del siglo XVIII“, in: *Archivo Español de Arte*, Bd. 58, Nr. 231, 1985, S. 287-295

- Pérez Alcorta, M.C., „Proyectos y medallas de Carlos III (y II)“, in: Reales Sitios 104, 1990, S. 45-56
- Pérez Blanco, J., „El pensamiento económico de D. Melchor Gaspar de Jovellanos y su paso por Andalucía“, in: Archivo Hispalense, 213, 1987, S. 113-126
- Pérez Sánchez, A.E., „En torno a Corrado Giaquinto“, in: Archivo Español de Arte 176, 1971, S. 389-401
- Pérez Sánchez, A.E. *Museo del Prado. Catálogo de dibujos* Band. 3, Madrid 1977
- Pérez Sánchez, A.E., „Nueva documentación para un Tiepolo problemático“, in: Archivo Español de Arte 197, 1977, S. 75-80
- Pérez Villanueva, J. *El italiano Felice Gazzalo en la Ilustración española* Madrid 1987
- Pignatti, T., „Novità su Lorenzo Tiepolo“, in: Arti 4, 1951, S. 2-4
- Pignatti, T. *Le acqueforti dei Tiepolo* Florenz 1965
- Pignatti, T. *I disegni veneziani del settecento* Rom [1966]
- Pignatti, T., „Pannelli decorativi tiepoleschi a Ca' Rezzonico“, in: Bollettino dei Musei Civici Veneziani 13, 1968, S. 12-24
- Pignatti, T., „In margine alla mostra delle acqueforti dei Tiepolo a Udine“, in: Arte Veneta 24, 1970, S. 305-310
- Piguero López, M.A.B. und andere *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando* Madrid 1991
- Di Pinto, M., „La cultura a Madrid al tempo di Carlo III“, im Ausstellungskatalog *Arti e civiltà del Settecento a Napoli* Neapel 1979/80, herausgegeben von C. de Seta, Rom/ Bari 1982, S. 235-250
- Pita Andrade, J.M. (Bearb.) und andere *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* Ausstellungskatalog Madrid, Museo del Prado 1980 (*L'art Européen à la Cour d'Espagne au XVIIIe Siècle*, Bordeaux, Galerie des Beaux Arts u. Paris, Grand Palais 1979) Madrid 1980
- De la Plaza Santiago, F. *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid* (Publicaciones del Departamento de Historia del Arte Universidad de Valladolid) Valladolid 1975
- Ponz, A. *Viaje de España* Madrid 1776
- Ponz, A. *Viaje de España* Madrid 1988 (nach der 3. Ausgabe von 1793), Band 6
- Porcel y Salablanca, J. A. *Gozo y Corona de Granada en la proclamación de Carlos III* o.O. 1760 (Faksimile: Granada 1988)
- Posse, H., „Der Triumph der Amphitrite von Giovanni Battista Tiepolo“, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 61, 1927-28
- Precerutti-Garberi, M., „Segnalazioni Tiepolesche“, in: Commentari 15, 1964, S. 246-259
- Precerutti-Garberi, M., „Il terzo dei Tiepolo: Lorenzo“, in: Pantheon 25, 1967, S. 44-57
- Prisco, M./P. de Vecchi *L'opera completa di Raffaello* Mailand 1966
- Puerto Sarmiento, F.J., „Botànica, medicina, terapéutica y jardines botánicos“, im Ausstellungskatalog *Carlos III y la Ilustración* Madrid, Palacio de Velázquez 1988/89 und Barcelona, Palacio de Pedralbes 1989, zwei Bände, Barcelona 1988, Bd. 1, S. 295-306

- Puppi, L., „Giambattista e Giandomenico Tiepolo artisti alla corte di Spagna“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 443-452
- Quilliet, F. *Le arti italiane in Ispagna ossia ad abbellire le castiglie* Rom 1825
- Quinto y de los Rios, J.P. de (Bearb.) *Goya y los pintores de la Ilustración. En la colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País* Ausstellungskatalog, Zaragoza 1989
- Rasch, L., „Sind Jacob von der Auwera, der bekannte Würzburger Bildhauer, und seine Frau Christina von Lorenzo Tiepolo gemalt?“, in: Erlanger Bausteine zur fränkischen Heimatforschung, 17, 1970, S. 40-43
- Reichard, H.O. *Guide d'Espagne et du Portugal* 1793, Nachdruck: Paris 1971
- Redondo Cuesta, J., „Cronología de Lorenzo Tiepolo“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo*, Madrid, Museo del Prado 1999, herausgegeben von A. Úbeda de los Cobos, Madrid 1999, S. 10-13
- Ricci, C. *I rapporti di G.B. Tiepolo con Parma - lettere inedite di lui – notizie di un suo quadro – spigolature* Parma 1896
- Ripa, C. *Iconologia* herausgegeben von P. Buscaroli, 2 Bände, Turin 1986 (Reprint der Ausgabe: Padua 1618
- Ripa, C. *Iconologie* Paris 1677
- Ripa, C. *Iconologia*, illustriert und bearbeitet von C. Orlandi, 5 Bände, Perugia 1764 - 1767
- Ripa, C. *Iconologia* Hildesheim/New York 1970
- Rizzi, A. (Hrsg.) *Tiepolo. Dipinti* Ausstellungskatalog Udine, Villa Manin di Passariano 1971, Mailand 1971
- Rizzi, A. *L'opera grafica dei Tiepolo: le acqueforti* Venedig 1971 [Englische Ausgabe: The etchings of the Tiepolos (complete Edition) London 1971]
- Rodriguez G. de Ceballos, A., „Storia mitica o storia critica: Gli affreschi di Tiepolo nel Palazzo Reale di Madrid e la storiografia coeva“, in: Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 283-288
- Roelofs, P/ B. Aikema, „Los dibujos de Lorenzo Tiepolo“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo* Madrid, Museo del Prado 1999, herausgegeben von A. Úbeda de los Cobos, Madrid 1999, S. 146-179
- Roettgen, S., „Iconografia dei Borbone di Napoli“, im Ausstellungskatalog *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte und andere Orte 1979/80, herausgegeben von N. Spinosa 2 Bände, Florenz 1980, Bd. 2, S. 387-405
- Roettgen, S., „I soggiorni di Antonio Raffaele Mengs a Napoli e a Madrid“, im Ausstellungskatalog *Arti e civiltà del Settecento a Napoli* herausgegeben von C. de Seta, Ausstellungskatalog, Rom/ Bari 1982
- Roettgen, S., „Francesco Algarotti in Preußen und Sachsen und - in Würzburg?“, im Ausstellungskatalog *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg* Würzburg, Residenz 1996, herausgegeben von P.O. Krückmann, zwei Bände, München 1996, Bd. 2, S. 46-53
- Roettgen, S. *Anton Raphael Mengs 1728 - 1779* Band 1: Das malerische und zeichnerische Werk, München 1999
- Roloff, V./ H. Wentzlaff-Eggebert (Hrsg.) *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart* Düsseldorf 1988

- Rosenberg, J., „An oil sketch by G.B. Tiepolo for the *Aeneas* ceiling in Madrid“, in: Bulletin of the Fogg Art Museum Cambridge, Mass. 1950, S. 53-61
- Earl Rosenthal, J., „The invention of the columnar device of Emperor Charles V at the Court of Burgundy in Flanders in 1516“, in: The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973, S. 198-230
- Rousseau, F. *Regne de Charles III d' Espagne*, 2 Bände, Paris 1907
- Ruméu de Armas, A., „Carlos III. El hombre y el personaje“, im Ausstellungskatalog *Carlos III y la Ilustracion*, Madrid 1988, Band 1, S. 9-31
- Sack, E. *Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts* Hamburg 1910
- Saenz de Miera, J., „Ciencia y estetica en torno a Felipe II. Imagenes naturalistas de America en el Escorial“, in: Reales Sitios 29, 1992, S. 45-60
- Salmina, L., „Alcuni disegni veneziani del secolo XVIII nella collezione dell'Ermitage“, in: Acta historiae artium 9, 1963, S. 171-189
- Sambricio, C., „L'opera di Francesco Sabatini a Madrid nei primi anni del regno di Carlo III“, im Ausstellungskatalog *Arti e civiltà del Settecento a Napoli*, herausgegeben von C. de Seta, Rom/Bari 1982
- Sambricio, C. *La arquitectura española de la ilustración* Madrid 1986
- Sánchez Cantón, F.J., „Los pintores de Cámara de los Reyes de España. Los pintores de los Borbones“, in: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 24, 1916, S. 56-64, 141-144, 202-220
- Sánchez Cantón, F.J., „Lorenzo Tiépolo, pastelista“, in: Archivo Español de Arte y Arqueología 1, 1925, S. 229-230
- Sánchez Cantón, F.J., „Los Tiépolos de Aranjuez“, in: Archivo Español de Arte y Arqueología 3, 1927, S. 1-17
- Sánchez Cantón, F.J. *Antonio Rafael Mengs 1728-1779* Ausstellungskatalog Madrid, Museo del Prado 1929, Madrid 1929
- Sánchez Cantón, F.J., „Bocetos y dibujos de Tiepolo“, in: Archivo Español de Arte y Arqueología, 5, 1929, S. 137-144
- Sánchez Cantón, F.J. *Colección de Bibliófilos Gallegos III*, in: Opúsculos gallegos sobre Bellas Artes de los siglos XVII y XVIII, Santiago de Compostela 1956
- Sancho, J.L., „Saqueti y los salones del Palacio Real de Madrid“, in: Reales Sitios 25, 1988, S. 37-44
- Sancho, J.L., „Las decoraciones fijas de los Palacios Reales de Madrid y El Pardo bajo Carlos III“, in: El arte en Tiempo de Carlos III, hrsg. v. Departamento de Historia del Arte *Diego Velázquez* Centro de Estudios Historicos C.S.I.C., IV Jornadas de arte, Madrid 1988, Madrid 1989, S. 219-231
- Sancho, J.L., „La planta principal del Palacio Real de Madrid“, in: Reales Sitios Jg. 28, Nr. 109, 1991, S. 21-36
- Sancho, J.L., „Las críticas en España y desde Italia al Palacio Real de Madrid: Fuga, Salvi y Vanvitelli“, in: Archivo Español de Arte, 254, 1991, S. 153-169
- Sancho, J.L., „Francisco Sabatini y el conde Gazzola: Rococo y motivos chinescos en los palacios reales“, Reales Sitios Jg. 30 Nr. 117, 1993, S. 17-26

- Sancho, J.L., „Mengs at the Palacio Real, Madrid“, in: Burlington Magazine, 139, 1997, S. 515-528
- Santifaller, M., „Le soprapposte dei Tiepolo nel Palazzo Canossa di Verona“, in: Arte Veneta 28, 1974, S. 281-284
- Santifaller, M., „Il frontespizio del Tiepolo e i guffi di Johann Elias Ridinger“, in: Arte Veneta 33, 1979, S. 149-152
- Sarrailh, J. *La España ilustrada en la segunda mitad del siglo XVIII* Mexico, 3. Auflage, 1985
- Schmidmaier-Kathke, E., „Der Auftrag des Fürstbischofs Greiffenclau. Ein entscheidender Schritt in der internationalen Karriere des Malers“, in Kongressakten Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996, herausgegeben von L. Puppi, Padua 1998, Band 1, S. 431-437
- Schnapper, A., „Antoine Coypel: La Galerie d'Énée au Palais-Royal“, in: Revue de l'Art, 5, 1969, S. 33-42
- Schulze-Alt Cappenberg, H.-T. *Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) und sein Atelier. Zeichnungen & Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett* Ausstellungskatalog, Berlin, Kupferstichkabinett 1996, Berlin 1996
- Schwarz-Weisweber, A., „Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Teppichmanufaktur von Santa Bárbara und Goyas *La merienda*“, in: Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung, herausgegeben von S. Hänsel und H. Karge, 2 Bände, Berlin 1992, Bd. 2, S. 125-138
- Seelig, L. *Friedrich und Wilhelmine von Bayreuth. Die Kunst am Bayreuther Hof 1732-1763* München/Zürich 1982
- Sentenach, N. *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX* Madrid 1907
- Seznec, J. *The survival of the pagan gods. The mythological tradition and its place in Renaissance humanism and art* New York 1961 [der Text in französischer Sprache *La survivance des dieux antiques*, in: Studies of the Warburg Institute, 11, 1940]
- Sharpley, F.R. *Paintings from the Samuel H. Kress Foundation, Italian Schools, XVI-XVIII Century* London 1973, Band 3
- Sirén, O. *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century*, Reprint der Ausgabe: New York 1950, Washington, D.C. 1990
- Sohm, P.L., „Unknown epithalamia as sources for G.B. Tiepolo's iconography and style“, in: Arte Veneta 37, 1983, S. 138-150
- Sopeña Ibáñez, F., „La música“, in: Historia de España, Band 31: La época de la Ilustración, herausgegeben von J.M. Jover Zamora, Madrid, S. 601-653
- Spinosa, N. (Hrsg.) *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799* Ausstellungskatalog Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte u.a.O. 1979/80, zwei Bände, Florenz 1980
- Spinosa, N. (Hrsg.) *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII* Ausstellungskatalog Madrid, Museo Arqueológico Nacional 1990, Madrid 1990
- Spinosa, N. (Hrsg.) *Museo Nazionale di Capodimonte* Neapel 1994
- De Spinosa delos Monteros, T. *Heroicos hechos, y vidas de varones yllustres* Paris 1576
- Suárez Fernández, L. und andere (Hrsg.) *Historia general de España y América. La España de las reformas: Hasta el final del reinado de Carlos IV* Band 10-1, Madrid 1983 und Band 10-2, Madrid 1984

- Succi, D. (Hrsg.) *Giambattista Tiepolo. Il segno e l'enigma*, Ausstellungskatalog Venedig, Ca' Rezzonico 1985, Venedig 1985
- Succi, D. (Hrsg.) *I Tiepolo, virtuosismo e ironia* Turin 1988
- Sweeny, B. *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings* Philadelphia 1966
- Tassi, F.M. *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* Mailand 1970
- Tejero Robledo, E. *Arenas de San Pedro y el Valle del Tiétar* Arenas de San Pedro-Avila 1990,
- De Tervarent, G. *Présence de Virgile dans l'art* Brüssel 1967
- Thiem, C., „Lorenzo Tiepolos Position innerhalb der Künstlerfamilie Tiepolo“, in: Pantheon 51, 1993, S. 138-150
- Thiem, C., „Lorenzo Tiepolo as a draftsman“, in: Master Drawings Bd. 32, Nr. 4, 1994, S. 315-350
- Thiem, C., „Lorenzo, der Jüngste der Künstlerfamilie Tiepolo“, im Ausstellungskatalog *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg* Ausstellungskatalog Würzburg, Residenz 1996, herausgegeben von P.O. Krückmann, zwei Bände, München 1996 Bd. 2, S. 114-119
- Thiem, C. *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, Bd. 1), München und Würzburg 1996
- Thiem, C., „Lorenzo, der Jüngste der Künstlerfamilie Tiepolo“, im Ausstellungskatalog *Der Himmel auf Erden. Tiepolo in der Residenz Würzburg* Würzburg, Residenz 1996, herausgegeben von P.O. Krückmann, 2 Bände, München 1996, Band. 2, S. 114-119
- Thomas, H.A., „Domenico Tiepolo, Decorator of Venetian Palaces“, in: Apollo 90,1, 1969, S. 47-60
- Tintelnot, H. *Die barocke Freskomalerei in Deutschland* München 1951
- Tomé de la Vega, F., „El Gabinete de los pájaros del Infante Don Luis, in: Reales Sitios, Jg. 35, Nr. 137, 1998, S. 10-21
- Tomlinson, J.A. *Francisco Goya. The tapestry cartoons and early career at the court of Madrid* Cambridge 1989
- Tomlinson, J.A., „Painters and Patrons at the Court of Madrid, 1701-1828“, im Ausstellungskatalog *Painting in Spain in the Age of Enlightenment* Indianapolis/ New York 1996/97, Indianapolis, North Carolina Museum of Art/ New York, The Spanish Institute, herausgegeben von R. Kasl und S. Stratton, New York 1997, S. 13-25
- Tormo Monzó, E./F.J. Sánchez Cantón *Los tapices de la Casa del Rey N.S.* Madrid 1919
- De Torquemada, J. *Primer parte de los veinte i un libros rituales i Monarchia Indiana...* 3 Bände, Madrid 1723
- Tovar Martin, V., „Teatro y espectáculo en la corte de España“, im Ausstellungskatalog *El real sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII* Aranjuez, Palacio Real 1987, Madrid 1987, S. 221-239
- Townsend, J. *Reise durch Spanien in den Jahren 1786 und 1787 vornehmlich in Absicht auf Ackerbau, Manufakturen, Handlung, Bevölkerung, Abgaben und Einkünfte ...* (übersetzt und Anmerkungen von J.J. Volkmann), 2 Bände, Leipzig 1792 [Span. Neuauflage: *Viaje por España en la época de Carlos III 1786-1787* Madrid 1988]
- Tudela, J. „Hernán Cortés en los grabados románticos franceses“, in: Revista de Indias, 9, 1948, S. 383-391

- Úbeda de los Cobos, A. „Propuestas de reforma y planes de estudio: La influencia de Mengs en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando“, in: *Archivo Español de Arte*, 240, 1987, S. 447-461
- Úbeda de los Cobos, A. *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1741-1800* 2 Bände (Diss.) Madrid 1988
- Úbeda de los Cobos, A., „Zeuxis o Velázquez? La reivindicación nacionalista en la definición del primer neoclasicismo español“, in: *Hispania*, 192, 1996, S. 51-62
- Úbeda de los Cobos, A., „Lorenzo Tiepolo in Spagna“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo e il suo tempo* Venedig-Mestre, Villa Ceresa 1997/98, herausgegeben von G. Romanelli und F. Pedrocco, Mailand 1997, S. 27-41
- Úbeda de los Cobos, A. (Hrsg.) *Lorenzo Tiepolo* Ausstellungskatalog Madrid, Museo del Prado 1999, Madrid 1999
- Úbeda de los Cobos, A., „Los pasteles españoles de Lorenzo Tiepolo“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo* Madrid, Museo del Prado 1999, herausgegeben von A. Úbeda de los Cobos, Madrid 1999, S. 48-78
- Urbani de Gheltof, G.M. *Tiepolo e la sua famiglia* Venezia 1879
- Urbani de Gheltof, G.M. *Tiepolo in Ispagna* (Documenti estratti dall' Archivio della Real Casa di Spagna in Madrid), Venedig 1881
- Urrea Fernández, J. *La pintura italiana del siglo XVIII en España* Valladolid 1977
- Urrea, J., „Una famiglia di pittori veneziani in Spagna: i Tiepolo“, in: *Venezia e la Spagna*, Mailand 1988, S. 221-252
- Urrea, J., „Il realismo di Goya e i contatti con i Tiepolo“, in: *Venezia e la Spagna*, Mailand 1988, S. 253-272
- Urrea, J., „Un Inza recuperado por El Prado y otras noticias sobre su obra“, in: *Boletín del Museo del Prado* 10, 1989, S. 79-85
- Valeriano, J. P. *Hieroglyphica* Basel 1556
- Vecellio, T. und C. *Habiti antichi overo raccolta di figure* delineate dal Gran Titiano, e da Cesare Vecellio suo Fratello, diligentemente intagliate, conforme alle Nationi del Mondo. Libro utilissimo a Pittori, Dissegnatori, Scultori, Architetti & adogni curioso, e peregrino ingegno Venedig 1614
- Vecellio, C. *Coleccion de Trages* zwei Bände, Madrid 1794
- Velázquez, M. de C. *La España de Carlos III de 1764 a 1776 según los embajadores austriacos* Mexico 1963
- De Vesme, A. *Le Peintre-graveur Italien* Mailand 1906
- Vicens Vives, J. *Manual de historia económica de España* Barcelona 1967 [erste Auflage: 1965]
- De Viera y Clavijo, J. *Fiestas que la ciudad de San Cristobal de la Laguna celebró en 1760 por la proclamación del Rey Carlos III: El jardín de las Hespérides y Compendiosa noticia* Anmerkungen von E. Roméu, herausgegeben von der Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, San Cristobal de la Laguna 1988
- Vigni, G. *Disegni del Tiepolo* Padua 1942
- Vigni, G., „Note sull'attività del Tiepolo a Madrid e a Würzburg e sul Quaderno Correr“, in: *Atti del Congresso internazionale di Storia dell'Arte* 18, Venedig 1956, S. 363-365

- De Vito Battaglia, S. *Il bozzetto di Giambattista Tiepolo per il soffitto della sala della Guardia nel Palazzo Reale di Madrid* (Istituto d'archeologia e storia dell'arte. Opere d'arte, Fasc. 3, S. 5-9), Rom 1931
- Volpi, M., „Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa dell `700 in Italia, in: Bollettino d'Arte, 43 (Serie 4), 1958, S. 263-282
- Watson, F.J.B., „Review of Morassi“, in: Connoisseur, 136, 1963, S. 212-215
- Wellesz, E./ F. Sternfeld (Hrsg.) *The Age of Enlightenment 1745-1790* (The New Oxford History of Music) Band 7, London und andere Orte 1973
- Whistler, C. *Giambattista Tiepolo in Spain: The Late Religious Paintings* (Diss. National University of Ireland, University College) Dublin 1984
- Whistler, C., „G.B. Tiepolo and Charles III: The Church of S. Pascual Baylon at Aranjuez“, in: Apollo, 121, 1985, S. 321-327
- Whistler, C., „G.B. Tiepolo at the Court of Charles III“, in: Burlington Magazine, 128, 1986, S. 198-203
- Whistler, C., „Aspects of Domenico Tiepolo's Early career“, in: Kunstchronik 46,2, 1993, S. 385-398
- Whistler, C., „Hercules and the Centaurs: Giambattista Tiepolo's Design for the Palazzo Canossa in Verona and a Lost Fresco by Domenico Tiepolo in Madrid“, in: Verona Illustrata, 7, 1994, S. 107-121
- Whistler, C., „Domenico Tiepolo and His Contemporaries“, im Ausstellungskatalog *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century* London, Royal Academy of Arts 1994 und Washington, National Gallery of Art 1995, herausgegeben von J. Martineau und A. Robinson, London 1994, S. 328-359
- Whistler, C., „Review of Gemin and Pedrocco 1993“, in: Burlington Magazine, 137, 1995, S. 625-627
- Whistler, C., „Domenico Tiepolo en el Palacio Real de Madrid“, in: Reales Sitios, Jg. 35, Nr. 137, 1998, S. 2-9
- Whistler, C., „Decoro e devozione nelle pale di Giambattista Tiepolo ad Aranjuez“, in: Arte Veneta, 52, 1998[a], S. 70-85
- Whistler, C., „Lorenzo Tiepolo y el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid“, im Ausstellungskatalog *Lorenzo Tiepolo* Madrid, Museo Nacional del Prado 1999, herausgegeben von A. Úbeda de los Cobos, Madrid 1999, S. 32-48
- Wildenstein, D., „L'Œuvre gravé des Coypel II“, in: Gazette des Beaux-Arts, 106 (6. Serie), 1964, S. 141-152
- Wolk-Simon, L. *Domenico Tiepolo. Drawings, Prints, and Paintings in The Metropolitan Museum of Art* (The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 1996/97), New York 1997
- Young, E. *Catalogue of the Spanish and Italian Paintings, Bowes Museum Barnard Castle* Durham 1970
- Zahlten, J., „Das zerstörte Aeneas-Fresko Matthäus Günthers im Stuttgarter Neuen Schloß“, in: Pantheon 37, 1979, S. 150-163

11.2.3 Auktionskataloge

Paris, Palais Galliera Objets d'art et de bel ameublement principalement du XVIIIe siècle 28. Nov. 1972

Versteigerung bei Sotheby's, *The Burlington Magazine* 117, 1975, S. XXIII

Kunstschätze der Sammlung Dr. Max Strauss in Wien herausgegeben vom Auktionshaus für Alterthümer Glückselig & Wärndorfer, Wien 1920

11.2.4 Kongressakten

18. Congresso internazionale di storia dell'arte, *Venezia e l'Europa* in **Venedig 1955** Venedig 1956

Atti convegno di studi su Corrado Giaquinto, in **Molfetta 1969**, Molfetta 1969

Atti del Congresso internazionale di studi sul Tiepolo, in **Udine 1970**, Venedig 1971

Atti del Convegno Internazionale *I Borbone di Napoli e i Borboni di Spagna; un bilancio storiografico* **Neapel 1981**, herausgegeben von M. di Pinto, 2 Bände, Neapel 1985

Actas del congreso *La secularización de la cultura española en el Siglo de las Luces* in **Wolfenbüttel 1985**, herausgegeben von M. Tietz (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 53), Wiesbaden 1992

Jornadas de Arte IV *El arte en tiempo de Carlos III* in **Madrid 1988**, herausgegeben vom Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1989

Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita: atti del Convegno Internazionale di studi, in **Venedig/Vicenza/Udine/Paris 1996**, herausgegeben von L. Puppi, 2 Bände (Quaderni di Venezia arti, 4), Padua 1998

11.2.5 Lexika

Allgemeines Künstlerlexikon Leipzig/München 1991 ff.

Bénézit, F. Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs Paris 1976 (neue, revidierte Ausgabe)

Ceán Bermúdez, J.A. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* herausgegeben von der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 6 Bände, Madrid 1800 (Repr. Madrid 1965)

Diderot *Encyclopédie* I Band 5, herausgegeben von J. Lough und J. Proust, Paris 1976

Gran Enciclopedia de España Zaragoza 1991, Band 4

Jover Zamora, J.M. (Hrsg.) *Historia de España* R. Menéndez Pidal, Band 31: La época de la Ilustración, Madrid 1988

Kirschbaum Sj, E. (Hrsg.), und andere *Lexikon der christlichen Ikonographie* Rom und andere Orte 1968 (Reprint: Freiburg 1990)

Nagler, G.K. *Neues allgemeines Künstler-Lexikon* 3. Auflage: Leipzig 1835-1852, Band 21

Roscher, W.H. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* Band I. 1, Hildesheim 1965

Thieme - Becker (Hrsg.) *Künstlerlexikon. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste* Bd. 12, Leipzig 1916

Turner, J. (Hrsg.) *The Dictionary of Art*, Bd. 11, London/ New York 1996

Ziegler, K./ W. Sontheimer (Hrsg.) *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike* Stuttgart 1964

11.2.6 Ornamentstiche

11.2.6.1 Friese mit verschiedenen Vögeln aus der Ornamentstichsammlung der Kunstbibliothek Berlin

Bruyn, Nicolas de [Stecher], Volatilium varii generis effigies, ... aeri incisa à Francoys van Beusecom exc. Amstr. 1594 Pl.: 80-87 × 125

Collaert, Hans, Folge: Friese mit Vögeln, 13 Bl., Pl.: 38 × 190

Le Roy, Henry Folge: Friese mit Vögeln, (jeweils zwei Friese übereinander), z.T. nach Collaert

Weigel, Johann C., Folge von sechs Vogelstichen, [Nürnberg], Anf. 18. Jhdt.

11.2.6.2 Einzelne Vögel

Belon du Mans, Pierre, L'histoire de la Nature des Oyseaux, avec Leurs Descriptions, & Naifs Portraits Retirez du Naturel, sieben Bücher, Paris 1555 [Einzelne Kapitel über einen Vogel, der griech., lat. u. franz. Name, eine genaue Beschreibung und ein Stich.]

De Bruyn, Nicolas [Stecher], Volatilium varii generis effigies, ...aeri incisa à Francoys van Beusecom exc., Amsterdam 1594

Olearius, Adam [Bibliothekar u. Antiquar], Gottorfische Kunst=Kammer/worinnen aller hand ungemene Sachen /so theils die Natur /theils künstliche Hände hervor gebracht und bereitet. Vor diesem aus allen vier Theilen der Welt zusammen getragen /und vor einigen Jahren beschrieben /Auch mit behörigen Kupffern gezieret ..., Schließwig 1674

Karten

Mendez Sylvae, Roderici, Karte von Spanien aus dem Jahre 1744

12 Abbildungsverzeichnis

Anmerkung zu den Abbildungen

Dort wo kein Künstlername angegeben wurde, handelt es sich um Werke von Lorenzo Tiepolo. Wird die Technik nicht ausdrücklich genannt, ist Pastellmalerei gemeint. Die Bilder sind zum Teil an den Rändern leicht beschnitten und (in seltenen Fällen) geringfügig retuschiert worden.

Abbildung 1: Vogelplafond von Lorenzo Tiepolo im Königspalast zu Madrid, 1762-1764	7
Abbildung 2: Grundriss des <i>Palacio Real</i> zu Madrid.....	8
Abbildung 3: Kopf eines Mönchs, Rötzelzeichnung, 21,3 × 19,5 cm, Madrid, Prado	16
Abbildung 4: G.B. Tiepolo, Stigmatisation des hl. Franz von Assisi, Öl/Lw, 278 × 153 cm Madrid, Museo del Prado	16
Abbildung 5: Bildnis der Mutter Cecilia Guardi, 67 × 54 cm, Venedig, Ca' Rezzonico.....	17
Abbildung 6: Domenico Tiepolo (?), Familienbildnis, Öl/Lw 63,5 × 92,5 cm, Minneapolis, Curtis Galleries.....	18
Abbildung 7: Bildnis der Angela Tiepolo (?), Öl/Lw 48,8 × 38,5 cm, Gazzada, Sammlung Cagnola	19
Abbildung 8: G.B. Tiepolo, Junge mit Buch, Öl/Lw 48,3 × 39,1 cm, New Orleans, Museum of Art	19
Abbildung 9: G.B. Tiepolo, Ausschnitt aus dem Deckenfresko des Kaisersaals in der Würzburger Residenz, 1751.....	20
Abbildung 10: Detail aus dem Thronsaalfresko des <i>Palacio Real</i> zu Madrid	21
Abbildung 11: Domenico Tiepolo: Bildnis eines Mannes mit orientalischem Kostüm, Öl/Lw, 61 × 50,5 cm, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.....	22
Abbildung 12: Radierung Nr.7: „Die Pracht der Fürsten“, 66,7 × 49,9 cm, Madrid, Biblioteca Nacional.....	28
Abbildung 13: Domenico Tiepolo, „Herkules von den Kentauren gezogen“, Radierung, 69 × 50,7 cm, Madrid, Biblioteca Nacional.....	28
Abbildung 14: Radierung Nr. 8, „Eine Göttin erscheint einem Krieger“, 55,3 × 40 cm, Privatsammlung	30
Abbildung 15: Radierung Nr. 9, „Der Triumph der Venus“, 66,2 × 50,3 cm, Madrid, Biblioteca Nacional.....	30
Abbildung 16: Giovanni Battista Tiepolo, „Der Triumph der Venus“, Öl/Lw, 86 × 62,2 cm, Madrid, Museo del Prado	34
Abbildung 17: G.B. Tiepolo, Ölskizze [I], „Venus übergibt Aeneas die Waffen“, 66 × 50 cm, Boston, Museum of Fine Arts.....	37
Abbildung 18: G.B. Tiepolo, Entwurf [II] für den Gardensaal, Öl/Lw; 66,8 × 48,5 cm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.....	37
Abbildung 19: G.B. Tiepolo, Deckenfresko des Gardesaals im Königspalast zu Madrid, ca. 16 × 23 m, 1766	39
Abbildung 20: G.B. Tiepolo, Deckenfresko in der <i>Saleta</i> im <i>Palacio Real</i> zu Madrid, ca. 15 × 9 m, 1764-65	44

Abbildung 21: G.B. Tiepolo, Ölmodell [I] für die <i>Saleta</i> , 81,6 × 66,4 cm, The Metropolitan Museum, New York, 1764.....	46
Abbildung 22: G.B. Tiepolo, <i>Modello</i> [II] für die <i>Saleta</i> , Öl/Lw, 84 × 69 cm, The Metropolitan Museum, Sammlung Wrightsman, New York	46
Abbildung 23: G.B. Tiepolo, <i>Modello</i> für den Thronsaal des Königspalastes in Madrid, Öl/Lw, 181 × 104,5 cm, National Gallery of Art, Washington	51
Abbildung 24: G.B. Tiepolo, Deckenfresko im Thronsaal zu Madrid, ca. 27 × 10 m, 1762-1764 (Ausschnitt).....	52
Abbildung 25: Detail aus Abbildung 23	53
Abbildung 26: Thronsaalfresko, Ausschnitt (Mitte).....	54
Abbildung 27: Thronsaalfresko (Ausschnitt)	55
Abbildung 28: Thronsaalfresko (Ausschnitt mit Poseidon).....	55
Abbildung 29: Kreidezeichnung, 36 × 14,5 cm, Sammlung Bick, Springfield (Mass.).....	68
Abbildung 30: Schwebel, Indianer, aus: Solis <i>Historia de la conquista de México</i> 1741, Abb. S. 135	69
Abbildung 31: C. Giaquinto, „Spanien erweist der Religion und der Kirche die Ehre“, Fresko (Zustand vor der Restaurierung) über dem Treppenhaus des Königspalasts zu Madrid, 1760 (Ausschnitt).....	79
Abbildung 32: C. Giaquinto, „Die Geburt der Sonne“, Fresko über dem Ballsaal im Königspalast zu Madrid, 1761-62	81
Abbildung 33: Domenico Tiepolo, „Herkules überbringt der Spanischen Monarchie das Goldene Vließ“, Fresko in der <i>Sala de Trucos</i> im Königspalast zu Madrid, ca. 1763	83
Abbildung 34: G.B. Tiepolo, Der <i>modello</i> für den Palazzo Canossa in Verona, Öl/Lw, 92,7 × 69,8 cm, 1761 Öl/LW, Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire	87
Abbildung 35: <i>Bozzetto</i> mit dem Triumph des Herkules, Öl/Lw, 88,5 × 62 cm, London, Matthiesen Gallery	88
Abbildung 36: <i>Modello</i> , „Der Triumph des Herkules“, Öl/Lw, 192 × 85,5 cm, Madrid, Thyssen-Bornemisza	90
Abbildung 37: Zeichnung, „Die Apotheose des Herkules“, Entwurf für eine Decke, 43,9 × 59,3 cm, Florenz, Fondazione Horne	91
Abbildung 38: J. Inza, Infant Gabriel (?), Pastell, 64 × 51 cm, Museo del Prado (Inv.nr. 3022), Madrid, 1766.....	118
Abbildung 39: A.R. Mengs, Fernando, seit 1759 König IV von Neapel und den beiden Sizilien, Öl/Lw, 179 × 130 cm, 1760, Madrid, Prado (Inv.nr. 2190)	118
Abbildung 40: J. Inza, Infant Carlos, Pastell, 64 × 52 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3023), 1766	120
Abbildung 41: Maria Josefa, Pastell, 70,5 × 60 cm, Madrid, Museo del Prado, 1763 (Inv.nr. 4.138), 1763	120
Abbildung 42: A.R. Mengs, Maria Ludovica, Öl/Lw, Wien, Kunsthistorisches Museum (Inv.nr. GG 1644), um 1764/65	121
Abbildung 43: Maria Luisa, Pastell, 70,5 × 60 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3.215), 1763	121

Abbildung 44: Carlos de Borbón, Príncipe de Asturias, Pastell, 70,5 × 57,5 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 4.161).....	122
Abbildung 45: Gabriel de Borbón, Pastell, 70 × 59 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3.020).....	123
Abbildung 46: Antonio Pascual de Borbón, Pastell, 70,2 × 59,4 cm, Madrid, Museo del Prado, 1763 (Inv.nr. 3.019).....	123
Abbildung 47: Javier de Borbón, Pastell, 70,5 × 60 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3.021).....	124
Abbildung 48: Ecce Homo, 69 × 58 cm, Pastell/Papier, Madrid, Sammlung Várez Fisa.....	129
Abbildung 49: „Die Apfelsinenverkäuferin“, 54,5 × 46,5 cm, Madrid, Patrimonio Nacional (Inv.nr. 10006798), 1772.....	134
Abbildung 50: Der Gitarrenspieler, 55 × 46,5 cm, Madrid, Patrimonio Nacional (Inv.nr. 10006797).....	135
Abbildung 51: „Büste eines Türken“, Pastell, 56 × 48 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3024), 1771.....	136
Abbildung 52: „Büste eines Orientalen“, Pastell, 55,2 × 47,2 cm, Madrid, Museo del Prado (Inv.nr. 3025), 1771.....	136
Abbildung 53: „Kavalleriesoldat, Frau mit Mantille und andere“, Madrid, P. N. (Inv.nr. 10006795).....	137
Abbildung 54: „Das Majopaar“, 49 × 36,5 cm, Madrid, Patrimonio Nacional (Inv.nr. 10006796).....	138
Abbildung 55: „Die Spargelverkäuferin“, 46,5 × 38 cm, Privatsammlung.....	138
Abbildung 56: „Die Honigverkäuferin“, 53 × 66 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006788).....	142
Abbildung 57: „Bäuerin und Soldaten“, 53 × 66,5 cm, Madrid, P.N.(Inv.nr. 10006789).....	143
Abbildung 58: „Zwei Majos und eine junge Frau mit Kreuzanhänger“, 54 × 66,5 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006790).....	143
Abbildung 59: „Die Vogelbeerenverkäuferin“, 53,5 × 65,5 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006799).....	144
Abbildung 60: „Der Zitronenwasserverkäufer“, 54 × 67 cm, Madrid, P. N. (Inv.nr. 10006791).....	144
Abbildung 61: „Der Backwarenverkäufer“, 53,5 × 65,5 cm, Privatsammlung.....	145
Abbildung 62: „Blinder Romanzenverkäufer“, 47 × 61 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006792).....	147
Abbildung 63: „Pfeiferauchender Majo“, 56 × 47 cm, Privatsammlung.....	148
Abbildung 64: „Frau mit chinesischem Fächer“, 47,5 × 61,5 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006793).....	148
Abbildung 65: „Gruppe mit Mann mit Stock“, 47 × 61 cm, Madrid, P.N. (Inv.nr. 10006794).....	149
Abbildung 66: „Traubenverkäuferin, Soldat und andere“, Privatsammlung.....	149
Abbildung 67: „Wein einschenkender Soldat“, Privatsammlung.....	150
Abbildung 68: „Majo mit Hut in der Hand“, 48,5 × 62,2 cm, Privatsammlung.....	151
Abbildung 69: „Junge Frau mit Majos“, 56 × 47 cm, Privatsammlung.....	153
Abbildung 70: „Frau mit Fächer“, 46 × 61,5 cm, Privatsammlung.....	154
Abbildung 71: „Die Rettichverkäuferin“, 56 × 47 cm, Privatsammlung.....	154
Abbildung 72: Vogeldecke, Madrid, Palacio Real (Ausschnitt).....	169
Abbildung 73: Medaillon mit der Allegorie der Tapferkeit.....	170

Abbildung 74: Medaillon mit der Allegorie des Verdienstes.....	171
Abbildung 75: Medaillon mit der Allegorie der Gerechtigkeit	171
Abbildung 76: Medaillon mit der Allegorie des Ruhmes (?)	172
Abbildung 77: „Der Vogelhimmel“, Palacio Real, Madrid.....	173
Abbildung 78: Stuckvögel, Madrid, Palacio Real	177
Abbildung 79: Chinesenfries, Madrid, Palacio Real, ca. 1763-64	177
Abbildung 80: Windhund, Venedig, Ca' Rezzonico	178
Abbildung 81: Domenico Tiepolo, Fresko, ca. 1,5 × 1,5 m, Vicenza, Palazzo Porto Festa, Segment 1, ca. 1760.....	180
Abbildung 82: Segment 2	180
Abbildung 83: Segment 3	180
Abbildung 84: Domenico Tiepolo, „Ein Falke jagt einen Schwarm Vögel“, Fresko, ca. 1,75 × 1,30 cm, Tiepolo-Villa, Zianigo, 1771 (?).....	181
Abbildung 85: Domenico Tiepolo, Fresko, ca. 2 × 3,6 m, Venedig, Fondamenta della Sensa, ca. 1790-95	182
Abbildung 86: Domenico Tiepolo, Villa Valmarana, Foresteria, 1757	183
Abbildung 87: Satyrn in der Ca'Rezzonico, Venedig, ca. 1758.....	183
Abbildung 88: Fries im ex-Palazzo Correr in Santa Fosca, ca. 1758-60.....	183
Abbildung 89: Strà, <i>Salone</i> der Villa Pisani (heute: Nazionale), 1760-62.....	184
Abbildung 90: Domenico Tiepolo, Vicenza, ex-Palazzo Valmarana-Franco, 1773	184
Abbildung 91: Villa Valmarana, Foresteria, <i>stanza cinese</i> , Wandfresko, 1757.....	185
Abbildung 92: Henry le Roy, Doppelter Vogelfries, Ornamentstich 4380, Berlin, Kunstbibliothek	186
Abbildung 93: Luis Paret y Alcázar, Tangare, Aquarell	193
Abbildung 94: Chinoises Kabinett, Deckenfresko, Madrid, Palacio Real	201
Abbildung 95: Thomas Huber, Deckenfresko im Chinesischen Teehaus, Potsdam, Sanssouci, 1756	204

Lebenslauf

Zur Person

Name: Anke Schwarz-Weisweber, geb. Schwarz
 Geburtsdatum: 25. Juli 1962
 Geburtsort: Landau in der Pfalz
 Eltern: Mutter: Margarete Schwarz, geb. Neuenfeldt
 Vater: Bertold Schwarz

Familienstand

Seit Dez. 1990 verheiratet mit Dr. Wilhelm Weisweber
 Nov. 1991 Geburt von Sohn Jan
 Jan. 1994 Geburt von Tochter Linda

Schule

1968 – 1972 Grundschule Wollmesheimer Höhe in Landau/Pfalz
 1972 – 1981 Neusprachliches Gymnasium Max-Slevogt in Landau/Pfalz
 Mai 1981 Abitur am Max-Slevogt-Gymnasium

Berufsausbildung

Sept. 1981 – Juli 1983 Ausbildung zur Bankkauffrau an der Kreis- und Stadtparkasse Landau/Pfalz

Studium

Aug. 1983 – März 1986 Kunstgeschichte im Hauptfach, Spanisch (Romanistik) im 1. Nebenfach und zunächst Französisch (Romanistik) im 2. Nebenfach an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
 Okt. 1984 Wechsel des 2. Nebenfachs zu Mittlere und Neuere Geschichte
 Okt. 1985 Zwischenprüfung im Hauptfach Kunstgeschichte
 Jan. 1986 Zwischenprüfungen in den beiden Nebenfächern Spanisch und Mittlere und Neuere Geschichte
 Seit April 1986 Fortsetzung des Studiums an der Christian-Albrechts-Universität Kiel
 Seit Sommer 1989 Arbeit an der Dissertation

Sprachkurs

April 1984 Sprachkurs am *Colegio de Estudios Hispánicos* in Salamanca

Stipendien

Juli 1987 – Aug. 1987 DAAD-Stipendium für einen Sprachkurs an der *Universidad Internacional Menéndez Pelayo* in Santander

Okt. 1990 – Juni 1991 Langzeitstipendium für Madrid vom DAAD

Erwerbstätigkeiten

Okt. 1984 – Feb. 1986 Studentische Hilfskraft in der Iberoamerika Abteilung des Kunsthistorischen Seminars Heidelberg bei Herrn Dr. Hans Haufe

Juni 1988 – Nov. 1990 Studentische Hilfskraft von Herrn Prof. Frank Büttner im Kunsthistorischen Institut in Kiel

Seit Sept. 1992 Dozentin für die Volkshochschule Reinickendorf in Berlin (Führungen durch aktuelle Ausstellungen und ständige Sammlungen, sowie Exkursionen).

Seit Sept. 1997 Außerdem Kursleiterin für die Volkshochschule des Bezirks Marzahn-Hellersdorf von Berlin.

Seit Mai 2001 Führungen durch die wichtigsten Sonderausstellungen in Berlin im Auftrag des Vereins der Berliner Kaufleute und Industrieller

Ab 2004 Seminare für die Lessing-Hochschule zu Berlin

Veröffentlichungen

- „Wegbereiter der Moderne: Francisco Goya“, in: *Vision oder Wirklichkeit. Die spanische Malerei der Neuzeit*, herausgegeben von H. Karge, München 1991, S. 201-217
- „Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Spanische Kunstgeschichte. Eine Einführung*, herausgegeben von S. Hänsel und H. Karge, Berlin 1992 Band 2, S. 125-152
- Vier Lexikonartikel über die „Camarón“ für das Allgemeine Künstlerlexikon des Saur Verlags, Leipzig 1996
- „Lorenzo Tiepolo in Spanien“, in: *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, herausgegeben von Chr. Frank u. S. Hänsel. Internationales Symposium der Carl Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Potsdam, 19.-22. Februar 1998, (*Ars Iberica et Americana*, Bd. 8), Frankfurt/M. 2002, S. 349-387
- Kleinere Beiträge für die „Mitteilungen“ der Carl Justi Vereinigung

Vortrag

- „Lorenzo Tiepolo in Spanien“ über das von mir entdeckte Deckenbild von Lorenzo Tiepolo im Königspalast zu Madrid auf der Tagung *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*. Internationales Symposium der Carl Justi-Vereinigung und des Forschungszentrums Europäische Aufklärung, Potsdam 19.-22. Februar 1998