

Bayerische Verwaltung der
staatlichen Schlösser, Gärten und Seen
Kataloge der Kunstausstellungen
Herausgegeben von Gerhard Hojer

*Der Himmel
auf Erden*

TIEPOLO
in
Würzburg

Herausgegeben von
Peter O. Krückmann



Ausstellung in der Residenz Würzburg

15. Februar -- 19. Mai 1996

Die Palette Giovanni Battista und Giovanni Domenico Tiepolos

Farbe spielt im Werk Tiepolos eine zentrale Rolle – Farbe als Hilfe für den Betrachter, sich in den komplexen Kompositionen zurechtzufinden, die sich überschneidenden Figuren als Ganzheit zu erkennen, Farbe als Bedeutungsträgerin, raumgreifende Farbe, Farbe in Licht und Schatten. Doch neben dem Aspekt der Wahrnehmung hat Farbe auch einen materiellen Aspekt. Wie wurde in der Werkstatt der Tiepolo mit Farbe umgegangen, welche Pigmente waren auf der Palette zu finden? Gab es Unterschiede zwischen der Palette Giovanni Battista Tiepolos und der seines Sohnes Domenico? Dies könnte Bedeutung erlangen vor der Tatsache, daß eine kunsthistorische Unterscheidung zwischen Werken des Vaters und Frühwerken des Sohnes schwierig ist. Oder verwischt das große Vorbild des Vaters mit seiner souveränen künstlerischen Handschrift, die Höhepunkte der italienischen Settecentomalerei entstehen ließ, klare Konturen? Tritt die Individualität des Sohnes in den Schatten des Vaters zurück?

Für die Farbigkeit verantwortlich zeichnen die durch das Binde-mittel gebundenen Pigmente. Ihre Kenntnis läßt hoffen, sich ein-gangs gestellten Fragen und ausstehenden Antworten annähern zu können. Ein Blick in die Literatur zeigt jedoch überraschender-weise, daß das Werk Tiepolos, ob Vater oder Sohn, aus maltechni-scher Sicht bislang erst wenig erforscht ist: Nur zwei Beiträge zu den Deckengemälden Giovanni Battistas in der Scuola dei Carmini in Venedig bieten uns einen Anknüpfungspunkt.¹ Ein erst jüngst erschienener Beitrag zu einem kleineren Gemälde Tiepolos der National Gallery London führt vorhandene Pigmentanalysen nicht auf.² Das Doerner-Institut hat deshalb über die Jahre hinweg und jetzt erneut für die Würzburger Tiepolo-Ausstellung im Frühjahr 1996 eine Reihe von Gemälden untersucht³, die von der Hand Bat-tista Tiepolos stammen – *Die Verehrung der Dreifaltigkeit durch den Hl. Papst Clemens* (Venedig, um 1737/38, Bd. 1, Kat. 56), *Die Him-melfahrt Marias* (Würzburg, 1752, Bd. 1, Kat. 70), *Die Anbetung der Könige* (Würzburg, 1753, Bd. 1, Abb. S. 128), und *Christus und die Ehebrecherin*, Venedig, um 1759⁴ –, sowie Domenico Tiepolos Supraporten aus dem Kaisersaal der Würzburger Residenz (Wür-zburg, 1751, Bd. 1, Kat. 22, 24, 29). Es ist hier nicht der Ort, unsere Ergebnisse in allen Einzelheiten auszuführen: Vielmehr soll eine zusammenfassende Darstellung ein ›buntes‹ Bild von der Vielfalt verwendeter Pigmente vermitteln und deutlich machen, daß unsere Untersuchungen die bislang publizierten Vorstellungen zur Palette Tiepolos schlüssig ergänzen:

1. Obgleich nicht in jedem Fall auf ihre Bestandteile hin untersucht, sind alle Bilder auf farbig getönten Grundierungen ausgeführt, die sich bei näherer Betrachtung nochmals als eine in der Farbig-keit differenzierte Schichtenfolge erweisen (Abb. 1; S. 140, Farb-

abb. 1). Zuschläge von rotem, rotbraunem, braunem oder gelbem Ocker, von Pflanzenschwarz oder auch Neapelgelb zu Bleiweiß, Kreide und Quarz liefern einen farbigen Mittelton. Sein röth-licher, gelblicher, grauer oder brauner Farbton wird von Fall zu Fall in die Farbigkeit aufgelegter Malschichten miteinbezogen, was eine rasche Malweise fördert.

2. In Weißpartien wie auch zur Ausmischung heller Farbtöne wird basisches Bleiweiß eingesetzt, gebrochenes Weiß durch farbige Zuschläge wie Ocker oder Zinnober, Grautöne oder Schwarz durch den Zuschlag von Bein- oder Pflanzenschwarz gewonnen.
3. In hellen Blautönen findet sich Ultramarin (Abb. 2; S. 150, Farb-abb. 2), in dunklen Berlinerblau⁵ – eine bemerkenswerte Beob-achtung, auf die noch zurückzukommen sein wird, in Einzelfällen wird das Blau durch eine Zugabe geringer Mengen unter- genannter Gelb- und Grünpigmente ins Grünliche verschoben.
4. Unsere Untersuchungen erfassen Grüntöne in ihrer vielgestalti- gen Farbigkeit: Das einzige nachweisbare Grünpigment ist dabei grüne Erde. ›Terra verde‹, so ihre italienische Bezeichnung, ist ein Verwitterungsprodukt von Silikaten, das sich in Form grüner, grau- oder blaugrüner Vorkommen in der freien Natur findet. Wird grüne Erde in Öl vermalt, ist ihre Deckkraft niedrig, was sich – und die italienische Malerei kennt hier viele Beispiele – trefflich in Lasuren nutzen läßt. Aber für deckende oder gar leuchtende Grüntöne ist grüne Erde wenig befriedigend: Hier findet sie sich deshalb häufig mit Bleiweiß und Neapelgelb zu einem hellen, gelblichen Grün (Abb. 3; S. 150, Farbabb. 3), oder aber mit Berlinerblau und Neapelgelb zu einem weitaus dunkle- ren Grün ausgemischt. Nur auf *Der Hl. Ambrosius verwehrt Kaiser Theodosius den Zutritt in die Kirche* findet sich ein Grünton, der aus Berlinerblau, gelbem Ocker und Neapelgelb (Abb. 1; S. 150, Farbabb. 4) gewonnen wurde, fehlt also grüne Erde. Zuschläge von Zinnober, Pflanzen- oder Beinschwarz und braunem Ocker variieren die Grüntöne zusätzlich in feinen Nuancen.
5. Neapelgelb und die stumpferen Farbtöne gelben Ockers erlauben die Schöpfung heller bis dunkler Gelbtöne (Abb. 2; S. 150, Farb-abb. 5), Zuschläge von Zinnober oder Pflanzenschwarz eine nuancenreiche Variation.
6. Erst bei den Rottönen kommt als zusätzliches Gelbpigment Auri- pigment hinzu. Doch nicht dieses seltene Pigment, sondern viel- mehr roter Ocker und Zinnober oder auch verschiedene rote oder rotviolette Farblacke liefern dann die breite Palette an Rottönen. Neapelgelb dient zur Aufhellung, Pflanzenschwarz für dunklere Töne. Der Zuschlag von grüner Erde oder Ultramarin verschiebt den Farbton nach Rosa. Rosa oder rot getönte Deckschichten zei- gen häufig Lichtschäden (Abb. 1, 3; S. 150, Farbabb. 1, 6), was die Lesbarkeit der Komposition nachhaltig stört.

Gleich vorweg: Das was wir suchten, fand sich nicht. Die Palette des Vaters war auch die des Sohnes. Vergleicht man die Farben der zwischen den Jahren 1737 bis 1751 entstandenen Gemälde, breitet sich scheinbar Zeitlosigkeit aus. Aber nicht nur dies, unabhängig davon, wo die Gemälde entstanden sind – sei es in Venedig oder in Würzburg – zeigen sie die gleiche Palette. Wäre es nicht zu erwarten gewesen, daß sich Giambattista Tiepolo mit seinen beiden Söhnen in Würzburg zwischen 1751 und 1753 dessen bediente, was nördlich der Alpen erhältlich war? Oder führten die Künstler ihren gesamten Bedarf an Malmitteln mit sich? Die Quellen lassen diese Frage offen, einzig die Bezahlung der Malmaterialien für die Würzburger Gemälde findet sich geregelt.⁶

Dieser zeitlichen und räumlichen Kontinuität steht die Überraschung gegenüber, daß sich bereits 1737/38 Neapelgelb und Berlinerblau auf der Palette Battistas finden. Um die Bedeutung dieser Beobachtung abschätzen zu können, bedarf es eines kleinen pigmenthistorischen Exkurses:

1. Alle hier untersuchten Gemälde entstanden in einer Zeit technologischen Umbruchs: So weicht das über Jahrhunderte genutzte Bleizinnigelb ab dem Ende des 17. Jahrhunderts dem weitaus farb-stärkeren Neapelgelb, ein langsamer Verdrängungsprozeß, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzogen ist. Diese Darstellung ist vereinfacht, da gelber Ocker für eine kurze Zeit (um 1720) die Lücke zwischen dem bedeutungslos gewordenen Bleizinnigelb und dem noch nicht völlig auf dem Markt durchgesetzten Neapelgelb schließt.
2. Doch nicht die Farbigkeit allein löste derartige Verdrängungsprozesse aus, sondern auch der Preis. Das kurz vor 1710 entdeckte, aber wohl erst deutlich später in größeren Mengen her-

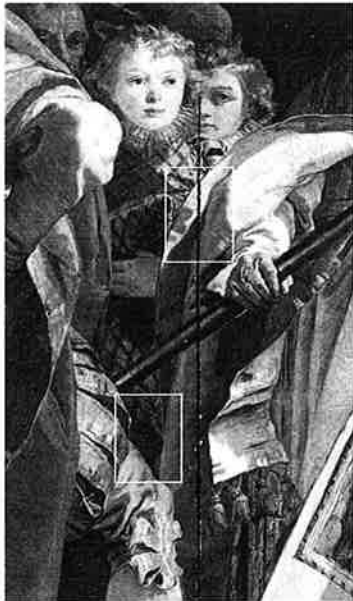


Abb. 1
Giovanni Domenico
Tiepolo,
Der Hl. Ambrosius
verwehrt
Kaiser Theodosius
den Zutritt
in die Kirche,
Supraporte
im Kaisersaal
der Residenz
Würzburg,
Ausschnitt



Abb. 2 Giovanni Battista Tiepolo, Die Verehrung der Dreifaltigkeit durch den Hl. Papst Clemens, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, als Leihgabe in der Alten Pinakothek München, Ausschnitt

gestellte Berlinerblau kostete nur noch ein Zehntel des Preises, der für natürlichen Ultramarin aufzubringen war.⁷ Und so war der Siegeszug des neuen Blaus unaufhaltsam. Aber auch andere, seit Beginn der Tafel- und Staffeleimalerei verwendete Blaupigmente wie das grünlichblaue Azurit und das in Einzelfällen sehr farbintensive Smalte wurden verdrängt. Erst gegen Ende des 18. und ab Beginn des 19. Jahrhunderts werden Kobaltblau und künstliches Ultramarin zu ernstzunehmenden Konkurrenten für Berlinerblau.

3. Im Fall der Grüntöne ist die Situation noch weitaus komplexer: Grünspan wie Malachit hatten zwischen 1700 und 1750 ihre Bedeutung verloren, und die Grünpigmente des 19. Jahrhunderts wie Schweinfurtergrün, Chromoxidgrün oder Chromoxidhydratgrün waren noch nicht entdeckt. So gewann grüne Erde wie schon gelber Ocker kurzzeitige Bedeutung. Das weiter oben erwähnte schlechte Deckvermögen von grüner Erde in Öl und ihre müde Farbigkeit geboten jedoch die Suche nach Alternativen.

Vor diesem pigmenthistorischen Hintergrund wird klar, daß der Nachweis von grüner Erde als ausschließlichem Grünpigment – wie auch von Augusti oder Rossi Manaresi et al.⁸ auf den in die vierziger



Abb. 3
Giovanni Domenico
Tiepolo,
Kaiser Konstantin
als Überwinder
des Licinius
und Beschützer
der Kirche,
Supraporte,
im Kaisersaal
der Residenz
Würzburg,
Ausschnitt

Jahre des 18. Jahrhunderts datierten Gemälden in der Scuola dei Carmini geführt – in die Zeit paßt. Sollte die schmale Palette um weitere Grüntöne erweitert werden, was für die Farbgebung Tiepolos eigentlich zwingend erforderlich war, war dies einzig mit einer additiven Mischung von Blau und Gelb möglich. Neben dem teuren Ultramarin und gelbem Ocker mußte bereits Giambattista Tiepolo so bei der Suche nach geeigneten Pigmenten auf Berlinerblau und Neapelgelb stoßen. Die Tatsache, daß sich beide damals neuen Pigmente auf der Palette von Giambattista und dann erst recht Domenico Tiepolo finden, ist also konsequent. Augusti und auch Rossi Manaresi et al. machen jedoch darauf aufmerksam, daß Berlinerblau und Neapelgelb in der italienischen Malerei vor 1750 kaum Verwendung fanden, gleichwohl aber bereits auf den Gemälden in der Scuola dei Carmini in Venedig zu finden sind. Unser Nachweis

auf der Verehrung der Dreifaltigkeit durch den Hl. Papst Clemens 1737/38 ist somit noch früher und könnte als einer der frühesten Nachweise von Berlinerblau und Neapelgelb auf italienischen Gemälden überhaupt angesehen werden. Dieser Feststellung ist jedoch mit Skepsis zu begegnen, da (zumindest in unserem Haus) zu wenige italienische Gemälde dieser Zeit bisher untersucht wurden. Den wenigen Nachweisen vor 1750 können wir einzig einen Nachweis von Berlinerblau auf einem Gemälde Canalettos⁹ anfügen, das auf um 1740 datiert ist.

Wie für das Berlinerblau scheint Giambattista Tiepolo auch bei der Verwendung von Neapelgelb eine Vorreiterrolle gespielt zu haben. Neapelgelb konnte von uns bislang auf keinem anderen italienischen Gemälde nachgewiesen werden, das vor 1750 entstanden ist. Der Nachweis von Berlinerblau und Neapelgelb auf den untersuchten und vor allem genau datierten Werken Tiepolos ist somit aus der Sicht des Pigmenthistorikers von großer Bedeutung. Beide Pigmente finden sich bereits auf der Palette des Vaters, und die sich damit eröffnenden farblichen Möglichkeiten werden von dem Sohn übernommen. Doch über dies hinaus bot der Markt zu der damaligen Zeit keine Möglichkeit, weitere neue Farbmittel in die bereits als überaus modern zu bezeichnende Palette aufzunehmen. Vor dem Hintergrund der hier geschilderten Beobachtungen kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, daß sich die Werkstatt der Tiepolos weiteren Innovationen nicht verschlossen hätte.

»Daß die warme, tonig gebundene Braunmalerei«¹⁰ des Frühwerkes Giambattista Tiepolos in den vierziger und fünfziger Jahren leuchtenden Farben wich, das raumgreifende Dunkel¹¹ lichten und gesättigten Tönen Platz machte, springt auf allen hier untersuchten Gemälden insbesondere nach der Reinigung der Oberflächen ins Auge. Die Ergebnisse unserer Untersuchungen werfen die Frage auf, ob diese Entwicklung dadurch begünstigt oder gar eingeleitet wurde, daß mit Berlinerblau und Neapelgelb zwei neue, die Palette auch im Hinblick auf Grün beträchtlich erweiternde Pigmente angeboten wurden und so der Wunsch nach einer künstlerischen Nutzung wach wurde, oder ob die Idee, das Kolorit um leuchtende Farben zu bereichern, Tiepolo bei der Suche nach einer maltechnischen Lösung auf Berlinerblau und Neapelgelb stoßen ließ. Obgleich diese Wechselwirkung nicht überschätzt werden sollte, wäre es in Anbetracht ihrer prinzipiellen Bedeutung wünschenswert, wenn sich ihr zukünftige Arbeiten zur Farbigkeit der Malerei des 18. Jahrhunderts vermehrt widmen würden.

1 Rossi Manaresi/Tucci/Nonfarmale 1990; Augusti 1992.

2 Keith 1994.

3 Durchgeführt von H. Kühn und Mitarbeitern, F. Preusser und Mitarbeitern sowie K. Jung-hans, C. Komar und dem Autor in den Jahren 1965, 1973, 1978 und 1995.

4 Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. Nr. L1679.

5 Hier synonym verwendet mit Preußischblau.

6 Von Freedon/Lamb 1956, S. 27.

7 Da bislang bedauerlicherweise keine Monographie zu Berlinerblau vorliegt, sei auf den nützlichen Beitrag von Jo Kirby, »Fading and Colour Change of Prussian Blue: Occurrences and Early Reports«, in: *National Gallery Technical Bulletin*, 14, 1993, S. 63–71, verwiesen, wo in der Einleitung auf die Geschichte von Berlinerblau kurz eingegangen wird.

8 Rossi Manaresi/Tucci/Nonfarmale 1990

9 Antonio Canal, genannt Canaletto, *Santa Maria della Salute und die Riva degli Schiavoni in Venedig*, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. WAF 138.

10 Harald Keller, *Die Kunst des 18. Jahrhunderts (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 18)*, Berlin 1971, S. 11–23 und 50–64.

11 Lorenz Dittmann, *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*, Darmstadt 1987, S. 254 f.