

# G. B. Tiepolo, Die Heilige Thekla befreit Este von der Pest

Tanja Jenni

2004

PS-Arbeit  
LV-LeiterIn, LV-Nr., Titel  
WS XXXX

# Inhaltsverzeichnis

<b>1 Forschungsstand</b>	<b>3</b>
1.1 Molment und Morassi . . . . .	4
1.2 Pallucchini und Levey . . . . .	4
1.3 Howard . . . . .	6
1.4 Christiansen . . . . .	7
1.5 Barcham . . . . .	7
1.6 Fragestellungen . . . . .	9
<b>2 Bildbeschreibungen</b>	<b>10</b>
2.1 Tiepolo . . . . .	10
2.2 Ricci . . . . .	13
<b>Schlagwortregister</b>	<b>16</b>
<b>Personenregister</b>	<b>17</b>
<b>Werke</b>	<b>18</b>

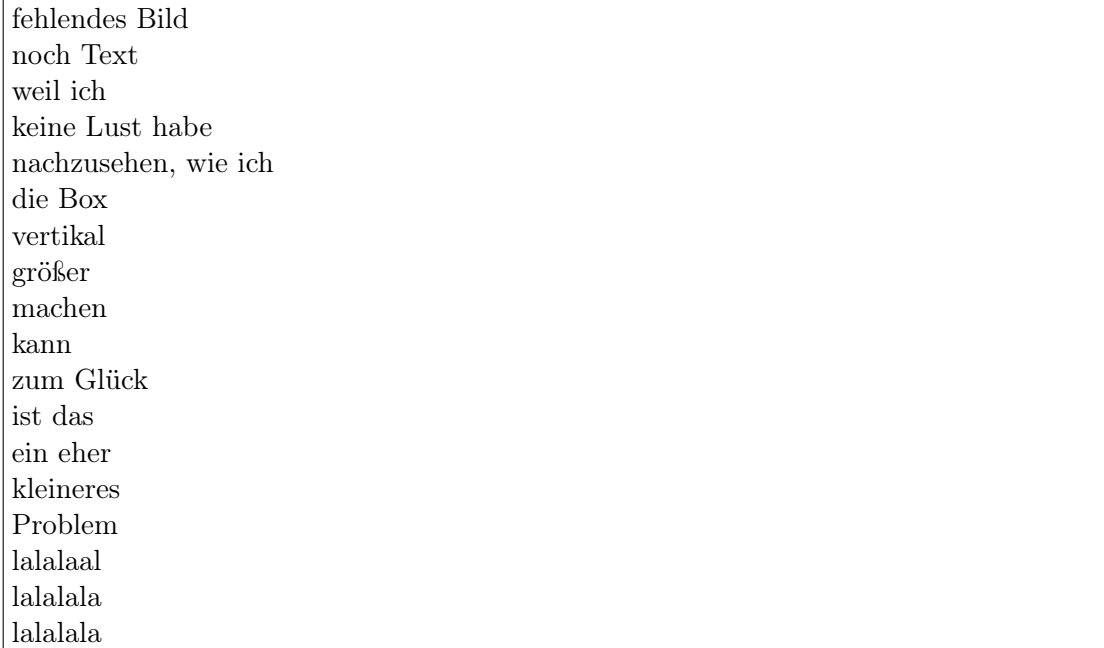


Abbildung 1: Tiepolo, *Die Heilige Thekla befreit Este von der Pest*,  
Chiese delle Grazie/Este, 1759, Öl auf Leinwand, 6,75 x 3,9 m<sup>1</sup>

## 1 Forschungsstand

*Die Heilige Thekla befreit Este von der Pest* ist nicht nur Tiepolos letztes großes Altarbild, das er in Italien ausführte, sondern auch eine der größten Leinwände, die er je schuf. Mit seinen fast sieben Metern Höhe und der prominenten Hängung hinter dem Hauptaltar des Doms von Este mussten weder die städtischen Auftraggeber, noch der Künstler fürchten, es könnte von der aufwendigen Innenraumgestaltung an seiner dezidiert monumental gedachten Wirkung gehindert werden. Dank Molmentis Monographie von 1909 sind die zwei zentralen Quellen zur Datierung und Urheberschaft in den Kanon eingegangen.<sup>2</sup> Am 29. Juli 1758 beschloß die Stadtregierung von Este einen würdigen Maler (*un valente pittore*) damit zu beauftragen ein neues Altarbild anzufertigen. Es sollte die Heilige Thekla, die Namenspatronin der Kirche, als Fürbitterin und Beschützerin Estes zum Inhalt haben. Der Name des Malers stand noch nicht fest, wohl aber die genauere Ausformung des Themas – wenn auch in den Akten nicht explizit genannt – hing doch

Quellen

<sup>1</sup> Zum ausgeführten Altarbild existiert ein Bozetto (heute im Metropolitan Museum, N.Y.), das Tiepolo mit nach Spanien genommen hatte und sich nach seinem Tod im Besitz Francisco Bayeus, dem Schwager Goyas befand. Von Tiepolos Sohn Lorenzo wurde kurz nach der Fertigstellung des Altarbildes ein Stich nach ihm angefertigt – BROWN, Beverly L (Hrsg.), Giambattista Tiepolo. Master of the oil sketch, New York, NY (u. a.) 1993, S. 281 und Antonio MORASSI, A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, London 1962, S. 33. Zu den erhaltenen vorbereitenden Kreidezeichnungen Theklas Hände und ihr Gewand): George KNOX, Giambattista and Domenico Tiepolo. A study and catalogue raisonné of the chalk drawings, Oxford 1980, S. 136.

<sup>2</sup> Pompeo MOLMENTI, G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere, Mailand 1909, S. 119. Molmenti zitiert die beiden Primärquellen vollständig aus Pietrogrande, *Due pitture in Este, Este 1885*, in dem sowohl die Beratungsprotokolle der Stadtregierung (*Libro Cosigli XVI, 1742–1759*, S. 341 f.) als auch der Brief Isidoro Alessis veröffentlicht sind. Eine teilweise Übersetzung der Quellen ins Englische in: MORASSI, A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo (Anm. 1), S. 236

bereits seit 1630 ein auf die Pest bezugnehmendes Motivbild selben Inhalts in der Capella di S. Tecla.<sup>3</sup> Bereits 1760 wird Tiepolo in einem Brief Isidoro Alessis an den Bischof von Verona namentlich mit dem neuen Altarbild in Zusammenhang gebracht. Am Weihnachtsabend 1759 sei es hinter dem Hauptaltar in Anwesenheit des Künstlers angebracht worden. Die beiden Quellen, zusammen mit der Signatur Tiepolos<sup>4</sup> am Bild (*Giò Batta Tiepolo f.*) ließen weder am Entstehungszeitraum, noch an der Eigenhändigkeit Zweifel aufkommen. Es sind andere Fragstellungen, um die die weiteren Arbeiten kreisen: positive bzw. negative Bezugnahme auf die bewegende Schilderung der Szenerie, Einbettung in die zeitgenössische europäische Kunstlandschaft, Aufzeigen neuer Bildfindungen in Tiepolos Werk, sowie Aufdecken diverser historischer Vorläufer einzelner Bildtopoi. Der *Heiligen Thekla* sind Züge eigen, die sie in den Augen der Forschung von allen anderen religiösen Entwürfen, die Tiepolo bis dahin geschaffen hatte unterscheiden. Eine Singularität die sich nicht nur in ihrer materiellen Größe, oder ihrer oft mystifizierten Schlüsselstellung zwischen der italienischen und der spanischen Schaffensperiode Tiepolos erschöpft. Dass dieses Altarbild von einem für Tiepolo neuen emotionalen Ausdruck geprägt war, darüber konnte Einigkeit erzielt werden. Es scheint, als wäre es dieses von allen empfundene, stark mit individuellem Bildempfinden verknüpfte Element gewesen, das die ForscherInnen zu ihren oft höchst subjektiven und stark voneinander Abweichenden Interpretationsversuchen verleitet hat. Und es ist ein Grund dafür, dass sich vor allem die Literatur vor 1988 primär an Fragen des persönlichen Werturteils abgearbeitet hat.

### 1.1 Molmenti und Morassi

**Molmenti**, einer der ersten, die sich über *Heilige Thekla* geäußert hatten, sollte trotz seiner unverholenen Bewunderung über die einzigartige Kraft des Bildes, die Grandiosität im Entwurf, der Effekte im *relievo*, der Verschiedenartigkeit der Gesten und der intelligent gehandhabten Verkürzungen für lange Zeit der einzige bleiben, der den Pathos und die religiöse Unmittelbarkeit des Werkes unerwähnt, uninterpretiert und ungewertet ließ.

**Morassi**<sup>5</sup> sieht 1955 die *Heilige Thekla* als einen Wendepunkt in Tiepolos Karriere. Die künstlerische Sinnlichkeit früherer Arbeiten sei überwunden und durch eine religiöse Aura, gleichzeitig aber auch durch tiefes humanes Mitgefühl ersetzt. Obwohl Tiepolos vielgerühmte Lebensfreude (wie sie sich etwa in den fast zeitgleichen, französisch-rokokohaften Fresken der Villa Valmarana zeigt) schon vorher verschwände, wenn er sich religiösen Thematiken zuwandte, erreicht die zur Schau gestellte Religiosität für Morassi mit diesem Werk eine neue Qualität der Ernsthaftigkeit.

### 1.2 Pallucchini und Levey

Von **Rodolfo Pallucchini**<sup>6</sup> wird ein weiterer – auch in späteren Arbeiten wichtiger – Themenkomplex angesprochen: Das wirklich Neue an Tiepolos Altarbild sei die überra-

<sup>3</sup> BROWN, Giambattista Tiepolo. Master of the oil sketch (Anm. 1 auf der vorherigen Seite), S. 281.

<sup>4</sup> MOLMENTI, G. B. Tiepolo (Anm. 2 auf der vorherigen Seite), S. 119.

<sup>5</sup> ANTONIO MORASSI, G. B. Tiepolo, Köln 1955, S. 37.

<sup>6</sup> RODOLFO PALLUCCHINI, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961, S. 98.

gende Rolle, die der Landschaft (einem Stadtportrait Estes vor den Euganeischen Hügeln) zugewiesen wurde. Bereits in etwas früher entstanden Werken, etwa der Darstellung *Rinaldo und Armidas* der Villa Valmarana wird die Umgebung zur Trägerin gefühlsmäßiger Stimmungen, doch zu einem präromantischen Anflug führt Tiepolo seine Landschaftsauffassung erst in der *Heiligen Thekla*. Entgegen dem unverhohlenen Lob seiner Vorgänger attestiert Pallucchini dem Bild aber auch misslungene Ausdrucksfindungen. Während es dem Maler im unteren Part der zweigeteilten Komposition möglich war, eine wirkliche Einheit hervorzurufen wirke der obere Teil schwerfällig und theatralisch. Damit führt er den Gegenpol zum tiefen religiösen Empfinden, das Morassis dem Bild bescheinigt ein. Zwischen „übertriebenem Pathos“ und „überzeugender Religiosität“ sollten alle nachfolgenden Werturteile oszillieren.

Die Landschaft ist auch für **Levey**<sup>7</sup> Ausgangspunkt der Überlegungen. Sie dient ihm dazu, die Heilige Thekla gegen die Folie der *Vision der Hl. Anna*, einem Altarbild das für einen Benediktinerinnenkonvent in Cividale entstanden ist, zu lesen. Auch bei diesem ist der Ausblick in die Landschaft (in der sich das topographisch korrekt wiedergegebene Kloster befindet) ein wichtiger Aspekt der Komposition, zu vergleichen sei ebenfalls das prominente Gottvatermotiv und die Plattform auf der beide Male die Heiligen knien. Das Bild wurde 1759 etwas nach dem ursprünglich vereinbarten Termin fertiggestellt. Levey zufolge litt es vermutlich am größeren und ambitionierten Auftrag den Tiepolo zeitgleich für Este bearbeitete. Die *Vision der Hl. Anna* sei eine – wenn auch künstlerisch missglückte – fromme Meditation, ein Ereignis außerhalb der Zeit – ganz im Gegensatz zum Altarbild in Este – einem realen Drama, einem Flehen aus dem Tiefen der menschlichen Bedrängnis, das auch er als eine neue Qualität bei Tiepolo begreift. Waren seine früheren Visionen entweder ein undramatisch-liebreizender Tagtraum (wie z. B. der *Abraham* im Patriarchenpalast von Udine) oder aber eine dramatische göttliche Erscheinung, die das reale, menschliche Geschehen marginalisierte (wie z. B. in der *Scuola del Carmine*), sind die beiden Sphären hier in gleichwertiger Interaktion gezeigt. Darüber hinaus fehlen jene Elemente, die Leveys mißtrauische Zurückhaltung den religiösen Bildern Tiepolos gegenüber bedingen. Die Heilige Thekla ist für ihn kein eitles Historienspiel voller aufdringlicher Rhetorik (wie die *Kreuztragung* des Sant' Alviser Triptychons). Die Gefühle sind echt und unmittelbar. Das vor allem macht es in Leveys Augen zu einem der besten und originellsten Werke des Künstlers. Es ist, fügt er spekulativ hinzu, als würde der Maler den Abschied von der Welt der Heroen, der palladianischen Architektur und der unterdrückten Emotion willkommen heißen. Der Weg zu seinem Spätwerk in Spanien ist frei. Doch hat Levey jenseits der Kunstkritik drei wichtige Beiträge zur Interpretation geliefert: Als erster erwähnt er explizit die veränderte Malweise. Trotz der dramatischen Szene behält Tiepolo volle Kontrolle über seine Affekte, nichts sei eilig gemalt, selbst das Modello sei klar geplant und ungewöhnlich detailreich. Zum zweiten verweist er auf die Unterschiede zwischen Modello und ausgeführten Werk. Die delikate und subtile Farbigkeit des Bozettos wurde stark verändert, einige Figuren neu beigefügt, in ihrer Stellung im

Levey

<sup>7</sup> Michael LEVEY, Giambattista Tiepolo. His life and art, New Haven (u. a.) 1986, S. 221 f.

Bild verändert bzw. ausgetauscht. Es wundert kaum, dass er diese Veränderungen einzig und allein unter dem Blickwinkel der kompositorischen und emotionalen Geschlossenheit des Bildes zu deuten vermag. Und nicht alle finden sein Wohlwollen. Das neu beigefügte, intensive Rot an Theklas Mantels lasse Subtilität vermissen, das Ersetzen der grangebeugten Frauenfigur hinter der Heiligen durch einen aufrechteren Orientalen vermindere die Spannung, darüber hinaus sei sein vermeintlich „neugieriger“ Gesichtsausdruck eine ohne Zweifel unpassende Beifügung. Drittens versucht er für einzelne Formfindungen Vorläufer zu finden. Ganz seiner Überzeugung von der Einzigartigkeit Tiepolos geschuldet, tut er dies jedoch mit einer beiläufigen, fast anekdotenhaften Leichtigkeit. Der mächtige, dynamische und physisch äußerst präzente Gottvater erinnert ihn an Michelangelo, Tintoretto<sup>8</sup> und Zeichnungen Castigliones. Die von der Pest betroffenen Assistenzfiguren sind für ihn ein künstlerisches Mittel, das in seiner psychologischen Verfeinerung an Poussin erinnert. Das einzige Vorbild, das konkretere Gestalt erhält ist jenes, bei dem der Künstler sich selbst zitiert (das Mutter-Kind Motiv aus *Der ehernen Schlange*).

### 1.3 Howard

Es sollte **Deborah Howard**<sup>9</sup> in ihrer Rezension seines Buches vorbehalten bleiben, diese Vorbilder zu präzisieren. Ihr wenig zitierter Aufsatz liefert die Werke, die es ermöglichen Tiepolos Altarbild nicht als singuläre Erscheinung, sondern als in hohem Maße der florierenden Tradition abendländischer Pestbilder verpflichtet aufzufassen. Bedeutende Versatzstücke sind Marcantonio Raimondis Stich nach Raffaels *Pest in Phrygien* entlehnt, der seinerseits bereits als wichtige Quelle für Poussins *Pest von Ashdod* gedient hatte. Poussinesque ist auch die Landschaft mit ihrem harten Licht, den blockartigen Gebäuden und den kleinen, leichttragenden Figuren im Hintergrund. Die Bildkonzeption mit der ausgebreiteten Stadt im Mittelgrund und der prominenten göttlichen Figur im oberen Teil zeigt starke Parallelen zu Annibale Carraccis *Die Madonna beschützt Bologna*, Gottvater erinnert an Raffaels *Vision des Ezechiel*.<sup>10</sup> Dass Raphael, Carracci, Domenichino und Poussin in Zusammenhang mit Tiepolos Bild genannt werden können zeugt für Howard von einem wachsenden Klassizismus in seinen späteren Werken. Levey würde ihr zufolge zwar den Rückzug von der Virtuosität, dem Illusionismus (etwa im Deckenfresko der Villa Pisani) und den anekdotischen Details (in seinen späten spanischen Altarbildern) erkennen, aber keinen Versuch unternehmen, diese Entwicklung in einen breiteren europäischen Kunstkontext einzubinden. Für ihn bliebe Tiepolo ein separiertes Phänomen, der Schwanengesang einer sterbenden Tradition. Doch wie konnte ein kosmopolitischer Maler wie Tiepolo, gut bekannt mit Francesco Algarotti, einem wichtigen Repräsentanten der Aufklärung, in Unkenntnis über die wachsenden neoklassizistischen Tendenzen bleiben?

Pestbilder

<sup>8</sup> In Tintoretts *Die Erschaffung der Tiere*.

<sup>9</sup> Deborah HOWARD, *Visual Delight and Poetic Prose*, in: *Art History*, 11, 1988 Nr. 1, S. 146.

<sup>10</sup> An die sich sowohl Poussin als auch Domenichino in ihrer beider *Vision des Hl. Paulus* angelehnt haben.

## 1.4 Christiansen

**Keith Christiansen**<sup>11</sup> führt diesen Gedanken 1996 weiter. Auch für ihn ist die *Heilige Thekla* Tiepolos religiöses Meisterwerk, auch er sieht wie Levey eine Abkehr von den demonstrativen Emotionen und dem dramatischen Pathos<sup>12</sup>. Ob dies nun dem Bewusstsein über das kulturelle Klima in Rom oder seinem neuerlichen Kontakt mit Algarotti<sup>13</sup> geschuldet ist lässt er offen – aber beide Erklärungsversuche zeigen eine deutliche Abgrenzung zu Leveys Subjektivismus. Christiansen sieht in den Unterschieden zur Ölskizze eine bewusste Anstrengung Tiepolos seine Kunst in eine neue Richtung zu führen. Da das monumentale Werk in den Platz zwischen zwei großen Pilastern eingepasst werden musste lag es nahe, die Komposition in Form eines Freskos zu planen. Aus seiner Dekoration des Stiegenhauses der Würzburger Residenz übernahm er im Bozetto den mit einem reliefierten Frauenkopf verzierten Sims – ein Mittel um den Betrachtterraum mit der bildimmanenten Welt zu verknüpfen. Doch in der Endversion ließ er dieses der Seriosität abträgliche Versatzstück ebenso weg, wie das konventionelle Paar aus einer Wolke stakender Engelsfüße. Die Gesten der neu hinzugekommenen Figuren im Vordergrund schienen ihm eindeutig mit dem Hintergrund der akademischen Vorstellung angebrachter Effekte in Verbindung zu stehen. Und auch der vergrößerte Kontrast zwischen Thekla und Gottvater<sup>14</sup> entsprächen den im Aufschwung begriffenen Ideen des *decorums*. Der für Tiepolo so charakteristische vibrierende Pinselstrich wurde zurückgenommen, das diffuse, warme Licht verschwand und machte einer verhältnismäßig weichen und glatten Oberfläche Platz. In keinem seiner früheren Aufträge lässt sich eine so starke Differenz der technischen Mitteln und künstlerischen Vorstellungen feststellen. Tiepolo zeigt hier für Christiansen die beeindruckende Fähigkeit souverän auf kulturelle Stimuli zu reagieren.

## 1.5 Barcham

**Barcham**<sup>15</sup> erweitert in seinem Buch über Tiepolos religiöse Bilder die Liste jener Werke, auf die sich Tiepolo bezogen haben könnte.<sup>16</sup> Im Gegensatz zu früheren Arbeiten versucht er zusätzlich die Situierung des Bildes in der Kirche, die Auftraggebersituation, wie auch die möglichen soziökonomischen Ursachen für die Auftragsvergabe zu beleuchten. Schließlich lag das Ereignis, dem das Bild gewidmet war – die Pest von 1630 – bereits mehr als 120 Jahre zurück, die Frist für die Umsetzung eines einstmals gelobten

<sup>11</sup> Keith CHRISTIANSEN, Giambattista Tiepolo, Ostfildern-Ruit (u. a.) 1996, S. 317.

<sup>12</sup> Wieder exemplifiziert an der *Kreuztragung* von S. Alvise und dem *Martyrium der Hl. Agatha*

<sup>13</sup> Algarotti befand sich zwischen 1754–57 wieder in Venedig.

<sup>14</sup> Das unmittelbare Vorbild für den ganzfigurig dargestellten Gottvater, zu dem sich einige Federstudien erhalten haben, sieht Christiansen im Heiligen Michael der Würzburger Fresken.

<sup>15</sup> William L. BARCHAM, *The religious paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and tradition in eighteenth-century Venice*, (= Clarendon studies in the history of art, Bd. XX), Oxford 1989, S. 224 ff.

<sup>16</sup> Neben Zanchis *Pest in Venedig* (1666) Pietro Testas *Heilige*, die für die Opfer der Pest flehen, Antonio Giarolas *Verona bittet zu Füßen der Dreieinigkeit um die Unterstützung der Jungfrau bei der Pest von 1630* (1636), Renis *Pala de la Peste* (1631) nennt er auch Riccis Gregor dem Großen gewidmetes Altarbild (1700). Das Vorbild zur fliegenden Personifikation der Pest sieht er in Just Le Courts Figur über dem Hochaltar von S. Maria della Salute, das im Bozetto deutlich gezeichnete Motiv der Engel in Corradinis *Triumph der Eucharistie*, Dom Este (1725)

Votivbildes schien lange verstrichen. Este, 20 km südlich von Padua und zu deren Diözese gehörend, war auch aufgrund der Verheerungen der Pest im 16. und 17. Jahrhundert verarmt. Nicht zuletzt durch das agrarische Interesse einiger venezianischer Familien ließ sich bereits Anfang des 18. Jahrhunderts eine deutliche Verbesserung der wirtschaftlichen Situation feststellen, die sich in der Domumgestaltung durch Antonio Gaspari niederschlug.<sup>17</sup> 1702 wurde Zanchi mit der *Heiligsprechung des Lorenzo Giustiani* beauftragt. 1748, als der neue Dom geweiht wurde, entfernte man das Bild von seinem Platz hinter dem Hochaltar, vermutlich schon damals mit dem Vorsatz es durch ein dem neuerwachten städtischen Repräsentationswillen angemesseneres Werk zu ersetzen. 1748 weihte Carlo Rezzonico, der 1759 als Clemens XIII den Papstthron bestieg, den neuen Dom. Zehn Jahre später malte Tiepolo ungefähr zeitgleich mit der *Heiligen Thekla* ein Deckengemälde für dessen Palast in Venedig. Das lässt Barcham vermuten, die Berufung Tiepolos für den Auftrag in Este sei von der Familie Rezzonico (oder von Carlo selbst) ausgegangen.<sup>18</sup> Für ihn erinnert die *Heilige Thekla* trotz ihrer drastischen Episoden des Leides nicht primär an die Verwüstung der Stadt 1630, sondern – mit ihrem beeindruckenden Stadtpanorama – vielmehr an ihr Florieren im 18. Jahrhundert. Es sei eines der klarsten Bekenntnisse des „campanilismo“ – des Stadtstolzes – das jemals in Italien produziert wurde.<sup>19</sup> Den bildbestimmenden neuartigen emotionalen Ausdruck erklärt er in Übereinstimmung mit seiner Grundthese, die er stringent in seinem Kapitel über die religiösen Altarbilder Tiepolos vertritt.<sup>20</sup> Die neue Errungenschaft des Künstlers, die sich zu jener Zeit in einigen Werken manifestiert, läge in der Befreiung der Komposition von überfüllten Figurengruppen und schwerfälligen Architekturen. Die Protagonisten finden befreit im Raum, allein vor dem Göttlichen zur Erleuchtung und/oder Ekstase.

Die letzte große Monographie von **Gemin/Pedrocco** kann wenig nennenswert Neues beitragen. Ungewohnt sind lediglich die negativen Töne, die sich in die Beschreibung der sonst hochgelobten Ölskizze mischen.<sup>21</sup> Im Gegensatz zu vielen anderen Bozetti pulsiere kein eigenes Leben in ihr, mehr als bloße Vorbereitung sei sie nicht gewesen. Und auch die Endfassung selbst findet wenig Gnade. Sie ist „von einem nahezu unerträglichen, allerdings nicht überzeugenden Pathos erfüllt“ und „von einer fahlen Farbigkeit mit einem gewissen ‚Nachteffekt‘ durchdrungen“.<sup>22</sup> So bleibt ihnen nur eine Liste stilis-

<sup>17</sup> Zusätzlich wurde Antonio Corradini (ein estenser Künstler) 1725 mit der Altarskulptur *Triumph der Eucharistie* beauftragt, 1745 Jacopo Amigioni mit dem *Martyrium der Hl. Thekla*.

<sup>18</sup> William L. BARCHAM, Giambattista Tiepolo, London 1992, S. 116.

<sup>19</sup> In diesem Zusammenhang sei auf C. Puglisi verwiesen, die anhand der *Pallione del Voto* Renis eine Entwicklungsgeschichte der Pestbilder liefert. Sie liest sie als kommunale Repräsentationen in Zeiten der Not geleisteter Schwüre. Damit sind sie stark mit dem Darstellungswillen eines geschlossenen Gemeinwesens verbunden. Die von ihr angeführten Beispiele (seien sie nun besonders frühe umbrische Prozessionsbanner oder Annibale Carraccis *Madonna über Bologna* von 1594) relativieren meiner Meinung nach Barchams obige Aussage – Catherina R. PUGLISI, Guido Reni's Pallione del Voto and the Plague of 1630, in: Art Bulletin, 1995

<sup>20</sup> Seine Beobachtung unterlegt Barcham mit zeitgenössischen Quellen (Cochin, Algarotti, Bergeret), die sich ebenfalls über die Exaktheit der Leidensposen äußern – wenn auch nicht alle die *Heilige Thekla*, sondern etwa zeitgleiche Werke, wie z.B. das *Martyrium der Hl. Agatha* vor Augen haben.

<sup>21</sup> Es sei darauf hingewiesen, dass Pedrocco sowohl sein Urteil über die vorbereitende Studie als auch über das Altarbild in einer späteren Arbeit (ohne Angabe von Gründen) revidiert – Filippo PEDROCCO, Giambattista Tiepolo, Köln 2003, S. 152

<sup>22</sup> Massimo GEMIN/Filippo PEDROCCO, Giambattista Tiepolo. Leben und Werk, München 1995, S. 180.



tisch/kompositorisch nahestehender Werke anzuführen.<sup>23</sup>

## 1.6 Fragestellungen

Anhand der verschiedenen Herangehensweisen an dieses Werk werden in der Literatur exemplarisch zwei zentrale Fragestellungen in der Auseinandersetzung mit jener Schaffensperiode Tiepolos, bzw. der italienischen Malerei der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts aufgearbeitet.

1. Den Umgang mit dem immer wiederkehrenden Vorwurf der mangelhaften Umsetzung religiöser Thematiken. Schon 1952 schrieb Watson, es sei an der Zeit, die komplett akzeptierte Ansicht umzuwerfen, dass Tiepolo ein leerer und rhetorischer Maler sei, wenn er christliche Bilder anrühre.<sup>24</sup> Die *Heilige Thekla* – ein Bild das für viele der Beginn einer ernsthafteren Beschäftigung mit der christlichen Mythologie war – schien einigen ForscherInnen (nicht ohne eine gewisse Erleichterung) der ultimative Beweis des Gegenteils. Venedig sei kein Platz für religiöse Versenkungen, aber des Künstlers religiöse Seele wäre bei dieser Themenstellung erwacht, schreibt etwa Morassi<sup>25</sup>. Und Levey<sup>26</sup>: Er kombiniere Pathos und Erhabenheit so dramatisch, wie er es nie zuvor getan hätte – wohl wegen des Themas, das ihn beflügelte hatte. Sie beide argumentieren ahistorisch. Frühere Werke mögen ein entwürdigendes Spektakel aus der religiösen Thematik gemacht haben<sup>27</sup> argumentieren sie, dem Puristen Ruskin folgend – nicht so die *Heilige Thekla*. Das Bild wird unter ihren Händen zu einer Art Ehrenrettung von Tiepolos ernsthaften Absichten.
2. Wo die einen übergroßen Pathos zu erkennen glauben, sehen die anderen Zeichen des nahenden Klassizismus. Nur für Pallucchini widersetzt sich Tiepolo in der Heilige Thekla noch in eindrucksvoller Weise der Strömung einer akademischen, kühlen Bildvorstellungen, die in Venedig zu jener Zeit bereits von kleineren Meistern aufgenommen wurde. Wenn dieses Bild schon eine Stilrichtung antizipiere, dann die Romantik.<sup>28</sup> Für Howard und Christiansen hingegen ist das Aufnehmen klassizistischer Formensprache zentraler Punkt des Bildverständnisses.

<sup>23</sup> *Anbetung der Könige; Madonna mit Kind, Hl. Katharina und dem Johannesknaben; Vision der Hl. Anna.* Vedutenhafte Einschübe finden sie darüber hinaus in der *Apotheose des Hl. Kajetan Thiene und dem Hl. Fidelis von Sigmaringen und der selige Joseph von Leonessa zertreten die Häresie.*

<sup>24</sup> F. J. B. WATSON, Reflections on the Tiepolo Exhibition, in: The Burlington Magazine, XCIV, Februar 1952, S. 40.

<sup>25</sup> MORASSI, G. B. Tiepolo (Anm. 5 auf Seite 4), S. 37.

<sup>26</sup> LEVEY, Giambattista Tiepolo. His life and art (Anm. 7 auf Seite 5), S. 224.

<sup>27</sup> LEVEY, Giambattista Tiepolo. His life and art (Anm. 7 auf Seite 5), S. 212.

<sup>28</sup> PALLUCCHINI, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts (Anm. 6 auf Seite 4), S. 98.

## 2 Bildbeschreibungen

### 2.1 Tiepolo

Die Heilige Thekla, Schutzpatronin der Kranken und Pestopfer<sup>29</sup> kniet im linken unteren Teil des hochrechteckigen Altarbildes. Ihr Gesicht hat sie nach rechts oben gewandt, zu Gottvater, dem Objekt ihres Ansinnens, der Befreiung Estes von der Seuche. Sie selbst befindet sich auf einer die gesamte Bildbreite einnehmenden Steinplattform die zum BetrachterInnenraum jäh abfällt. Rechts hinter der Heiligen erstreckt sich ein Stadtpanorama in die Tiefe, am Horizont erheben sich bildparallel die Euganeischen Hügel. Nur einer ihrer Gipfel überragt Theklas Kopf ein wenig. Zwei Drittel der Bildfläche ist dem Himmel und seinen Sendboten vorbehalten. Thekla ist nicht die einzige Repräsentantin der Erdsphäre. Szenen des Leides bevölkern den Vorder- und Mittelgrund. Links hinter ihr kauert ein schwarzgewandeter Alter, rechts – etwa auf Höhe ihrer Knie – steht eine Vierergruppe offensichtlich am Fuße der Erhöhung – denn nur ihre Oberkörper sind sichtbar. Die Figuren sind zurückgesetzt, etwas kleiner und jede einzelne ist durch eine spezifische Geste der Verzweiflung ausgezeichnet. So wie Gottvater als Theklas Pendant in den Wolken konzipiert ist, so ist die in sich geschlossene Szene der toten Mutter und dem Kind, das sich an deren Brust festhält ihr Pendant auf der Erde. Anders als die vier nach hinten gerückten Bewohner nehmen sie die selbe Ebene ein, die Tote liegt stark verkürzt auf der steinernen Fläche, nur ihr entblößter Oberkörper ist sichtbar, den leblosen Arm hat sie um ihr Kind geschlungen. Der Kopf der Toten befindet sich auf der exakten Verlängerung des herabgesunkenen, abgewinkelten rechten Unterarm und dem im Gebet geschlossenen Händen Theklas. Sie ist die Exemplifikation des Leides, auf das die Heilige weist, um ihre Bitte zu unterstreichen und Teil des primären Handlungszusammenhanges. Gottvater und Thekla sind nicht nur durch ihre Blicke miteinander verbunden. Von ihr nimmt die bestimmende Diagonale des Bildes den Ausgang. Sie führt über eine dunkler gehaltene Gruppe kleiner Engel zu Gottvater, der mit einer dynamischen Geste seiner ausgestreckten rechten Hand die Personifikation der Pest<sup>30</sup> vertreibt. Die von einem Engel der tiefer liegenden Gruppe aufgenommene (und von ihm direkter auf die fliehende Pest bezogene) Handhaltung ist ohne Zweifel das dynamische Zentrum der Komposition. Die Pest ist im wahrsten Sinne des Wortes gefallen. Sie schwebt in verdrehter Körperhaltung nahe über den Köpfen Theklas und ihrer männlichen, orientalisches anmutenden

FN OK?

<sup>29</sup> Zusammenfassung der Thekla-Lagende: BROWN, Giambattista Tiepolo. Master of the oil sketch (Anm. 1 auf Seite 3), S. 281. Eines von Theklas Spezialgebieten war nicht nur die Heilung von Kranken und der Schutz in Zeiten von Seuchen, seit dem 4. Jh gab es in Este auch eine Kirche, die ihr geweiht war. Sie ist also doppelt prädestiniert in diesem Bild die zentrale Rolle der Fürbitterin einzunehmen.

<sup>30</sup> Zur Pestikonographie siehe Cesare RIPA; Erna MANDOWSKY (Hrsg.), *Iconologia*, Hildesheim (u. a.) 1970, S. 397; Cesare RIPA, *Baroque and Rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“*, in: *Baroque and Rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“*, hrsg. v. Edward A. Maser, New York, NY 1971, S. 281 und Avraham RONEN, *Divine Wrath and Intercession in Pietro da Cortona's Frescoes in the Chiesa Nuova*, in: *Röm. Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 25, 1989, S. 181–205. So exakt Tiepolo bei anderen Werken den standardisierten Formeln aus Ripas Ikonologie folgt – hier begnügt er sich eine weibliche Gestalt mit unbedeckten Armen und Beinen darzustellen und verzichtet auf alle weiteren, der Pest zugeordneten Attribute (Pfeile, mehrendrige Peitsche).

Assistenzfigur. Ihr Weg ist vorgezeichnet, sie wird den Bildraum verlassen. Eine Hand hat sie erhoben, die andere – ein Abwehrgestus – vor ihr Gesicht gehalten. Der Platz an dem sie sich davor vermutlich befunden hat ist durch die Position ihrer Füße ausgewiesen – er liegt auf der verknüpfenden Bilddiagonale. Doch nun ist sie geschlagen, an ihrer statt klafft eine Lücke, der Blick auf den Himmel (für Thekla ist es der Blick auf Gottvater) ist frei. Gott sind drei weitere Engel zur Seite gestellt, nur bei einem ist sein Fuß sichtbar, die unteren Figurenhälften der beiden anderen verschwinden hinter der Ganzkörperfigur, die sie begleiten. Obwohl deren linker Arm hinter dem großen Globus auf dem er ruht unsichtbar bleibt, beschreibt seine Gestalt ein nahezu rechtwinkeliges T, dessen Zwischenräume eben jene geflügelten Begleiter und einige weitere, kleinere Cerebim ausfüllen und ein auf seine Spitze gestelltes gleichseitiges Dreieck bilden. Trotz des Figurentumultes wird er von der Figurengruppe gestützt und nicht in seiner Dominanz eingeschränkt. Der freie Platz zwischen Vordergrund und der Stadtansicht, ein helles, felsiges von links nach rechts abfallendes Terrain ist weitgehend Figurenfrei, nur ganz rechts tragen kleine, skizzenhafte Figuren den von einem weißen Leichentuch umwickelten Körper eines Pestopfers. Freier Raum – sei es nun der des Himmels oder der des Mittelgrundes ist ein konstitutives Element der Komposition. In ihm kann sich vor allem deshalb Spannung aufbauen, weil keine der Grenzen unüberwindbar scheint. Die tiefste der Wolken berührt den Hügelkamm und ist in ihrer Farbigkeit den Schemen der Berge angeglichen, der Kirchturm im rechten Bildteil ist ein Echo der aufrechten Gestalt Gottes. Die Gruppe der LeichenträgerInnen verknüpft das Stadtpanorama des Hintergrundes mit den Szenen zu Theklas Füßen. Links schließt die dunkle Masse des vom Bildrand überschrittenen alten Mannes die Erdsphäre nach außen ab, rechts ist es ein schräg aus dem Bild weisender Stamm, der in den nach oben ragenden abgewinkelten Unterarm der Toten übergeht. Nur der ausgestreckte Arm eines Mannes weist aus dem Bild hinaus, auf weitere Szenen des Schreckens. Im Graben am unteren Bildrand ragt ein, ebenfalls angeschnittener Leichenwagen hervor, der – als das den BetrachterInnen nahestehendste Element – ebenfalls ein den Realraum einbeziehendes Element darstellt. Der nicht nur durch das Bildformat sondern auch durch die beiden Hauptfiguren angelegten Vertikalität ist eine ebenso starke horizontale Gliederung gegenübergestellt. Die scharfe Kante der Steinplattform, die den Blick in die Tiefe abfangende Hügelkette, die Lagerung der Stadt, der dominante Zeigegestus, die bildparallele Bewegung der Leichenträger, die Staffelung der Vierergruppe - sie alle unterstreichen die Horizontalität. Selbst das Kind im Vordergrund ist (anders als seine Mutter) nicht raumgreifend dargestellt.

Eine Mischung aus ocker, grau-blau und verwaschenen Grüntönen bestimmt die Tonalität des gesamten Bildes – sie verbindet oben und unten vorne und hinten. In dieses sanfte Grundkolorit setzt Tiepolo zwei kontrastreiche Zonen intensiver Farbgebung, die – wenig überraschend – den beiden Hauptpersonen zugeordnet sind. Während sich der Rest ihrer Kleidung nur graduell von den Landschaftstönen unterscheidet, ist Theklas Überwurf von flammendem Rot. Die Intensität der Farbe rückt Thekla noch stärker an die vordere Bildebene und damit zu den Betrachtenden. Ein ähnlicher Effekt zeigt sich bei ihrem Pendant. Der untere Teil der Gottvaterfigur ist von einem kobaltblauen Man-

tel umhüllt, der sich über seinem Kopf und Oberkörper aufbauscht und ihn hinterfängt. Das leuchtende gelb des Engelsmantels zu seiner rechten lässt sein blau nur noch mehr erstrahlen. Die diffusen Wolken im linken Bildteil nehmen den Farbakzent der gelben Draperie auf, die beiden Tücher zur linken und rechten der Toten das rot Theklas respektive das Blau in das die himmlische Erscheinung gehüllt ist – sonst werden die drei Primärfarben an keiner anderen Stelle des Bildes eingesetzt. Neben den Regionen starker Farbigkeit führt Tiepolo eine Szene großer Helligkeit ein: Die leichenblasse Mutter und ihr in zartes Weiß und Rosa gekleidetes Kind heben sich deutlich von der ohnehin bereits sonnenbeschienenen Plattform ab.

Der Binnenzeichnung der Figuren ist ein fast graphisches Element zu eigen. Während die Stadt, die mit ihrer exakten Schilderung der Türme, Befestigungsanlage, Kirchen und Villen den Anschein topographischer Korrektheit hervorruft, von einer klaren und flächigen Malweise bestimmt ist zeigen nur wenige Stellen der Draperiegestaltung eine einheitliche Flächigkeit. Die Stereometrie, die genauen Schatten und die Solidität der erleuchteten Häuser stehen in scharfen Kontrast zu den Faltenbahnen der Gewänder, die vor allem bei den Erdenbewohnern oft nur aus einzelnen dunkleren Strichen zu bestehen scheinen. Die Flächen werden aufgelöst, selten sind größere Partien vollständig verschattet. Ein harter, Körper modellierender Licht/Schattenkontrast kommt nur an wenigen Stellen vor. Zwar existieren dunkle Zonen – etwa die Personifikation der Pest und die Engelsgruppe, die ihr am nächsten ist, deren Spektrum wurde jedoch im Ganzen abgedunkelt, nahezu vollständig von jeglicher Farbe befreit, als ginge es Tiepolo darum, eine überzeugende Nachtszenerie zu erschaffen.

fehlendes Bild  
 noch Text  
 weil ich  
 keine Ahnung  
 habe, wie ich  
 die Box  
 vertikal  
 größer  
 machen  
 kann  
 zum Glück  
 ist das  
 ein eher  
 kleineres  
 Problem

Abbildung 2: **Sebastiano Ricci**, *Papst Gregor der Große bittet die Jungfrau um Befreiung Roms von der Pest*, Basilica di Santi Giustina/Padua, um 1700 <sup>31</sup>

## 2.2 Ricci

Ricci zeigt, wie Tiepolo, die Szene der Anrufung eines göttlichen Wesens zu Zeiten der Pest, sein Bild ist ebenfalls hochrechteckig, als Altarbild konzipiert und etwa halb so groß wie die Heilige Thekla. Viele kompositorische Elemente ähneln einander. Der Heilige Papst Gregor der Große kniet auf einer Erhöhung, die bis hin zum gemauerten Bogendurchlass an deren Stirnseite wörtlich von Tiepolo übernommen wird. Er weist, wie auch Thekla auf die vor ihm im bildparallelen Graben befindlichen Pestopfer, deren Figurenmaßstab sich von seinem nicht unterscheidet. Die Haltung seines Oberkörpers und seines Gesichtes unterscheiden sich nur unbedeutend von der der Heiligen. Weder bildparallel, noch ganz im Profil gezeigt vermeiden beide Figuren den Anschein des statisch-hieratischen, sondern sind durch ihre gedrehte Schulterstellung in den Raum hinein orientiert. Oberhalb Gregors lagert die Jungfrau, die ihr Kind im Arm hält auf einer Wolkenbank. Sie füllt zur Hälfte den linken Teil des Rundbogens aus, mit dem das Bild abschließt. Der Stadtausschnitt Roms links ist bedeutend kleiner als das weite Panorama Estes.<sup>32</sup> Auf einer Fläche, die etwa ein Viertel der Bildbreite und ein Sechstel seiner Höhe einnimmt sind einige wenige gestaffelte Gebäude zu sehen, deren unterer Teil darüber hinaus noch von den Mitwirkenden der Prozession, die Gregor anzuführen scheint verdeckt ist. Hinter dem flehenden Papst stehen Mitglieder seines Gefolges, jeder mit einem Hilfsdienst für die hohe Persönlichkeit beschäftigt. Der Knabe, dessen Oberkörper links hinter Gregor hervorlugt richtet dessen Sitzkissen, der junge Messdiener in seinem Rücken hält den goldbestickten Mantel zur Seite, Ein Würdenträger hält die Tiara an seinen Körper gedrückt, ein anderer die päpstliche Standarte – er bildet gleichzeitig den rechten vertikalen Abschluss der Tafel. Nur er ist annähernd ganzfigurig gezeigt, die an-

<sup>31</sup> Abbildung in Aldo RIZZI, Sebastiano Ricci, Mailand 1989, S. 69. Zur Probe der Verweis siehe S. 9

<sup>32</sup> RIZZI, Sebastiano Ricci (Anm. 31), S. xx.

deren Gregor zur Seite gestellten Akteure überschneiden einander. Auch hier ist es eine Diagonale, die das Bild in hohem Maße bestimmt. Vom verschatteten Kopf der männlichen Rückenfigur im linken unteren Eck führt sie über den des jungen Dieners, des Papstes und endet an der Kämpferzone beim Haupt des aufrechten Jüngling ganz rechts. Sie verbindet also nicht den Fürbittenden mit der Madonna, sondern primär die Nebenakteure mit Gregor und untereinander. Verdoppelt durch die nach oben aufsteigende grau-rote Wolkenbank und die halb liegende Position der Madonna teilt sie die Komposition in drei schräge streifenartige Zonen, die nur vom Baldachin rechts durchdrungen werden. Die Bildgestaltung Riccis ist nicht nur auf den ersten Blick straffer organisiert als die von Tiepolos Heiliger Thekla: Der horizontale Streifen aus halb-nackten Leibern am unteren Bildrand, der vertikale Anstieg über das kniende Kind, den halbgebückten Alten und den Standartenträger rechts sowie die Figurendiagonale fassen den gesamten unteren Teil zu einem rechtwinkligen Dreieck zusammen. Während Tiepolo große Flächen des Raumes freilässt, einen weiten Ausblick in die Landschaft eröffnet und nur Teile des weiten Himmels bevölkert spielt Raum bei Ricci nur eine untergeordnete Rolle. Obwohl er strenggenommen drei Raumebenen voneinander scheidet, liegen diese so nahe beieinander, dass es möglich ist den gesamten unteren Teil des Bildes als eine einzige ornamentale Flächenorganisation zu begreifen. Vom steinernen Abwasserkanal ist nur die Stirnseite sichtbar, er schafft keinen Tiefenzug, wie es das auf ihn projizierte perspektivische Gitter bei Tiepolo tut. Die gedrängte Figurenmasse ist durch ähnliche Farbtöne (vor allen rot, gold und weiß) miteinander verwoben. Trotzdem kann der kniende Papst auch hier seine zentrale Rolle behaupten. Er ist nicht wie Thekla zur Seite gerückt, sondern kniet zentral im Bild. Sein Kopf ist nahezu der exakte Mittelpunkt des Bildes. In auslandender Geste weist seine linke hinab in den Graben, zu den bedauernswerten Kreaturen, seine rechte ist – abgesehen vom Baldachin - die einzige Form, die in den blauen Himmelsstreifen vordringt. Er ist der einzige, der die himmlische Vision wahrnimmt, die Blicke aller anderen Handlungsträger sind nach unten gerichtet. Thekla kniet auf einer Ebene mit ihren Schutzbefohlenen, nichts trennt sie von den Auswirkungen der Pest, der Graben dient nicht dazu die Heilige, sondern vielmehr die Betrachtenden vom Leid zu trennen. Ganz anders bei Ricci. Hier thront Gregor auf einem samtene Polster, sein Mantel wird angehoben, um seinen Handzeig in Richtung der verschlungenen Leiber unter ihm zu akzentuieren - aber abgesehen davon, nimmt er einen anderen – höheren – Platz ein. Um ihn herum scharft sich sein Gefolge, Blicke sind auf ihn gerichtet, Gesten nehmen auf ihn Bezug. Thekla ist alleine bei ihrem flehen, nur der Orientale hinter ihr blickt zu ihr hoch und antizipiert unseren Blick. Ihre Hände sind auf den Knien verschränkt, sie harrt bewegungslos der Taten des dynamischen Gottes. Gregor hingegen gestikuliert ausladend während die Madonna auf ihrer Wolkenbank ruht, es ist der Christusknabe, der seinem Arm zum Segen erhoben hat. Aktives und passives Element sind vertauscht. Beide male sind die Akteurinnen das ruhende Element, die Akteure übernehmen den aktiven Part. Gregor ist – im Gegensatz zu Thekla – leicht untersichtig gezeigt, die tiefergelegte Fläche der Leichen ist die, die auch die imaginären Betrachtenden einnehmen sollen, man blickt zu ihm hoch. Seine Sphäre, die Welt über die er herrscht, nimmt mehr als die Hälfte

der Bildfläche ein. Durch die kräftige Farbgebung, die Einfügung einzelner Versatzstücke (Poster, Buch, Tiara, Lanze) erreicht sie einen ungleich höheren Realitätsstatus als die blässere und auch kleinere Madonnenfigur. Auch Tiepolo zeigt reale Gebrauchsgegenstände (die Wasserflasche, die beiden Karren), sie dienen ihm aber nicht der Unterstreichung weltlichen Luxus, sondern als eingefügte, genrehafte Motive zur Steigerung des Naturalismus. Obwohl die Darstellung einer stofflichen Oberflächengestaltung kein primäres Augenmerk war, kann Ricci den Eindruck des Reichtums, der Diversität (im Gewand, den Gesichtern) und Kostbarkeit hervorrufen – trotz oder gerade wegen der Pestopfer im Vordergrund. Deren Gesichter sind gar nicht, oder nur zum Teil sichtbar, die beiden Lebenden links und rechts füllen ihre Rolle als Repoussoir-Figuren mit größerer Überzeugungskraft aus, als die der leidend Beteiligten.

Beide Werke sind in hohem Maße repräsentativ – mit jeweils anderen Schwerpunkten, die sich aus der Bildthematik und damit aus der Auftraggebersituation heraus erklären lassen. Die Heilige Thekla lässt sich nicht als einfaches religiöses Andachtsbild mit hochemotionalen, naturalistischen und narrativen Nebenszenen lesen. Noch mehr als der Huldigung der Heiligen dient es der Zurschaustellung einer Stadt, über die die immer zur schützenden Aktion bereite Hand Gottes wacht. Die Heilige ist Mittel zu einem Zweck: Este am Florieren zu erhalten. Aus ihrer Biographie, die sie als heilkräftig ausweist folgt vermutlich die räumliche Nähe zu den Kranken und Toten, gleichzeitig wird das Leiden unmittelbar mit dem der Kommune verknüpft. Die Figuren interagieren mit der Stadt in der sie leben. Die öffentliche Auswirkung der Plage auf das Gemeinwesen wird - vor allem durch die kleinen Figuren im Mittelgrund, die sich bezeichnenderweise direkt unter dem Kirchturm befinden – thematisiert. Das bestimmende Thema von Riccis Altarbild ist Papst Gregor der Große und sein prunkvolles Gefolge, das er aufgeboten hat, um sich die himmlischen Kräfte gewogen zu machen. Die flächige, dekorative Raumgestaltung erleichtert es, ihn allein als zentralen Handlungsträger festzumachen, um den herum sich alles andere Weltliche gruppiert und dem es sich unterordnet. Er ist der Dreh- und Angelpunkt des Bildes. Nicht nur das Zentrum der Hauptdiagonale sondern auch der, der durch seine Aktivität (die ausgebreiteten Hände) die angedeutete Gegendiagonale hervorbringt. Die Stadt selbst ist nur Beiwerk, die Kranken säuberlich von ihm getrennte Demonstrationsobjekte.

## Schlagwortregister

B–ein B Wort, 10

Bozetto, 3, 7, 8

Effekte, 7

Historienspiel, 5

Künstler, 3

Landschaft, 5

Literatur, 4

Modello, 5

Pestbilder, 6

Venedig, 9



## Personenregister

Alessi, Isidoro, 4

Algarotti, 7

Algarotti, Francesco, 6

Amigioni, Jacopo, 8

Bayeu, Francisco, 3

Carracci, 6

Corradini, Antonio, 8

Domenichino, 6

Gaspari, Antonio, 8

Michelangelo, 6

Poussin, 6

Raimondi, Marcantonio, 6

Rezzonico, Carlo, 8

Tiepolo, Lorenzo, 3

Tintoretto, 6

## Werke

Caracci

Die Madonna beschützt Bologna, 6

Carracci, Annibale

Madonna über Bologna, 8

Domenichino

Vision des Hl. Paulus, 6

Poussin

Pest von Ashdod, 6

Vision des Hl. Paulus, 6

Raffael

Pest in Phrygien, 6

Vision des Ezechiel, 6

Reni, Guido

Pallione del Voto, 8

Tiepolo

Vision der Hl. Anna, Cividale, 5

Die eiserne Schlange, 6

Kreuztragung, Sant' Alvise, 5

Martyrium der Hl. Agatha, 8

Villa Pisani, Deckenfresko, 6

Villa Valmarana, Fresken, 4

## Literatur

- BARCHAM, William L.: The religious paintings of Giambattista Tiepolo. Piety and tradition in eighteenth-century Venice, (= Clarendon studies in the history of art, Bd. XX), Oxford 1989
- Giambattista Tiepolo, London 1992
- BROWN, Beverly L (Hrsg.): Giambattista Tiepolo. Master of the oil sketch, New York, NY (u. a.) 1993
- CHRISTIANSEN, Keith: Giambattista Tiepolo, Ostfildern-Ruit (u. a.) 1996
- GEMIN, Massimo/PEDROCCO, Filippo: Giambattista Tiepolo. Leben und Werk, München 1995
- HOWARD, Deborah: Visual Delight and Poetic Prose, in: Art History, 11, 1988 Nr. 1, S. 144–147
- KNOX, George: Giambattista and Domenico Tiepolo. A study and catalogue raisonné of the chalk drawings, Oxford 1980
- LEVEY, Michael: Giambattista Tiepolo. His life and art, New Haven (u. a.) 1986
- MOLMENTI, Pompeo: G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere, Mailand 1909
- MORASSI, Antonio: G. B. Tiepolo, Köln 1955
- A complete catalogue of the paintings of G. B. Tiepolo, London 1962
- PALLUCCHINI, Rodolfo: Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961
- PEDROCCO, Filippo: Giambattista Tiepolo, Köln 2003
- PUGLISI, Catherina R.: Guido Reni's Pallione del Voto and the Plague of 1630, in: Art Bulletin, 1995, S. 405–412
- RIPA, Cesare; MANDOWSKY, Erna (Hrsg.): Iconologia, Hildesheim (u. a.) 1970
- Baroque and Rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“, in: Baroque and Rococo pictorial imagery. The 1758–60 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“, hrsg. v. Edward A. Maser, New York, NY 1971
- RIZZI, Aldo: Sebastiano Ricci, Mailand 1989
- RONEN, Avraham: Divine Wrath and Intercession in Pietro da Cortona's Frescoes in the Chiesa Nuova, in: Röm. Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 25, 1989, S. 180–205
- WATSON, F. J. B.: Reflections on the Tiepolo Exhibition, in: The Burlington Magazine, XCIV, Februar 1952, S. 40–44