

# Roberto Calasso Das Rosa Tiepolos



Suhrkamp

suhrkamp taschenbuch 5033

Das Werk Giambattista Tiepolos, des großen Malers des venezianischen 18. Jahrhunderts, ist – wie die Farbe Rosa selbst – zur Signatur einer ganzen Epoche geworden. Calassos faszinierende Studie macht deutlich, daß Tiepolo mit seinem fließenden, scheinbar ganz und gar mühelosen Stil die letzte Verkörperung der Tugend der *sprezzatura* war: der hohen Kunst, nicht kunstvoll zu erscheinen.

Roberto Calasso lebt in Mailand. Mit *Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia* (deutsch 1990) und *Der Untergang von Kasch* (deutsch 1997) wurde er einem internationalen Publikum bekannt. In deutscher Übersetzung sind zahlreiche weitere Bücher erschienen, als letztes *Das unnennbare Heute* (2019).

Roberto Calasso  
Das Rosa Tiepolos  
Aus dem Italienischen  
von Reimar Klein

Suhrkamp

Die italienische Originalausgabe erschien  
erstmalig 2006 unter dem Titel *Il rosa Tiepolo*  
bei Adelphi in Mailand, die deutsche Übersetzung  
2010 im Carl Hanser Verlag München.

Erste Auflage 2019  
suhrkamp taschenbuch 5033  
© Suhrkamp Verlag Berlin 2019  
© 2006 Adelphi edizioni s. p. a. Milano  
Suhrkamp Taschenbuch Verlag  
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.  
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages  
reproduziert, vervielfältigt oder verbreitet werden.  
Umschlaggestaltung nach Entwürfen von  
Peter-Andreas Hassiepen, München, unter Verwendung  
des Gemäldes *Venus vertraut Cupido der Zeit an*  
von Giambattista Tiepolo  
© ullstein bild – Granger Collection  
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm  
Printed in Germany  
ISBN 978-3-518-47033-6

## Inhalt

|     |                         |     |
|-----|-------------------------|-----|
| I   | »Eine erleuchtete Lust« | 11  |
| II  | Theurgie am hellen Tag  | 103 |
| III | Glorie und Einsamkeit   | 213 |

*Literaturnachweise* 303

*Abbildungen* 319

*Verzeichnis der Namen, Orte und Werke* 324



*Für Enzo Turolla*





»Solche kleinen Perzeptionen sind also von größerer Wirksamkeit, als man denken mag. Auf ihnen beruhen unsere unbestimmten Eindrücke, unser Geschmack, unsere Wahrnehmungsbilder der sinnlichen Qualitäten, welche alle in ihrem Zusammenhang klar, jedoch ihren einzelnen Teilen nach verworren sind; auf ihnen beruhen die ins Unendliche gehenden Eindrücke, die die uns umgebenden Körper auf uns machen, und somit die Verknüpfung, in der jedes Wesen mit dem ganzen übrigen Universum steht. Ja man kann sagen, daß vermöge dieser kleinen Perzeptionen die Gegenwart mit der Zukunft schwanger und mit der Vergangenheit erfüllt ist, daß alles miteinander zusammenstimmt (σύμπνοια πάντα – wie Hippokrates sagte) und daß Augen, die so durchdringend wären wie die Gottes, in der geringsten Substanz die ganze Reihenfolge der Begebenheiten des Universums lesen könnten.«

*G. W. Leibniz*

*Nouveaux Essais sur l'entendement humain*



# I »Eine erleuchtete Lust«



Mit Tiepolo geschah das gleiche, was mit bestimmten imponierenden und geheimnisvollen archaischen Gegenständen wie den Bronzen aus der Shang-Zeit geschah: Was man nicht zu lesen verstand, galt als *dekorativ*, was überreich an Bedeutungen war, als *ornamental*. Die dreiundzwanzig *Scherzi*, die eine Art *Kunst der Fuge* im Werk Tiepolos darstellen, Variationen auf der Basis eines festen Bestands von Figuren, Accessoires, Talismanen und Gesten, wurden, etwas herablassend, als bizarre, nicht sonderlich beunruhigende Zeitvertreibe angesehen. Man wiederholte angestrengt, was in all seiner Banalität womöglich auch zutrifft: daß mit Tiepolo eine Epoche für immer zu Ende ging. Doch wurde dabei übersehen, wie unerhört in diesem *motus in fine velocior* Gift und Süße sich verdichteten.

Tiepolo: der letzte Hauch von Glück in Europa. Und wie jedes wahre Glück voller dunkler Seiten, welche, anstatt zu verschwinden, sogar das Übergewicht gewinnen sollten. Man erkennt es an der Luft, die so ungehindert und mühelos weht, wie es später nie mehr geschehen würde. Verglichen mit Tiepolo, kommt das Glück Fragonards durch stillschweigende Ausschlößungen zustande. Tiepolo schließt nichts aus. Nicht einmal den Tod, der in den Kreis seiner Figuren aufgenommen wird und darin nicht weiter auffällt. Das Glück, das von Tiepolo ausgeht, war nicht unbedingt bei ihm selbst zu Hause. Gut möglich, daß er ihm so manches Mal gesagt hat, es solle später wieder-

kommen, jetzt müsse er erst eine Arbeit beenden und sei sowieso im Verzug.

Die Eigenschaft, auf die die italienische Kultur als auf eine ihrer letzten Besonderheiten vor allem stolz sein könnte – auch weil sich durch die Jahrhunderte gezeigt hat, daß andere Sprachen kein Wort dafür besitzen (wie zur Strafe ist nun selbst für die meisten Italiener die Bedeutung des Wortes in dunkle Ferne gerückt) –, trägt den Namen *sprezzatura*. Baldassare Castiglione sah darin den vollkommenen Gegensatz zu dem, was man vermeiden sollte »so sehr man kann, wie eine steile und gefährliche Klippe« – das heißt »die Ziererei«. Castiglione zufolge bestand das Mittel gegen »die unselige Ziererei« darin, »allenthalben eine gewisse Lässigkeit [*sprezzatura*] zur Schau zu tragen, die die Kunst verbirgt und alles, was man tut und spricht, als ohne die geringste Mühe und gleichsam gedankenlos hervorgebracht erscheinen läßt«. Es folgte eine Glosse: »Davon leitet sich, glaube ich, am meisten die Anmut ab.« Und eine entscheidende Konsequenz: »Man kann sagen, daß die wahre Kunst die ist, die keine Kunst zu sein scheint; und daß es die Hauptsorge sein muß, sie zu verbergen.«

Sucht man ein Beispiel für die *sprezzatura*, so gibt es kein überzeugenderes als Tiepolo. Sein Leben lang war er bemüht, das subtil Abwegige dessen, was er malte, hinter einer unerhört raschen Ausführung zu verbergen, ja selbst seine kühnsten und rätselhaftesten Versuche – die *Scherzi* – wollte er als leichte Zerstreuung ausgeben. Wenn Tiepolo nie ganz ernst genommen wurde, so könnte man fast meinen, er habe es so gewollt. Nie setzte er Symbole und Bedeutungen *in Positur*, was in der Regel dazu führte, daß die

Symbole und Bedeutungen unerkant blieben. Auch die der *Scherzi*, obwohl nicht weniger als elf der dreiundzwanzig Blätter von einer nahezu unerträglichen Spannung erfüllt sind, denn sie zeigen den Moment der Betrachtung von etwas Unbekanntem; andere sind in eine sanfte Erstarrung getaucht, wie die beiden Bilder von rastenden Familiengruppen, wobei es sich einmal um Satyrn, ein andermal um Menschen handelt. Es gibt in den *Scherzi* keinen obligatorischen Sinn (anders als später bei Goyas *Desastres de la guerra*), sondern einen physiologischen Rhythmus, einen Wechsel des psychischen Klimas, wo kein Element die anderen überwiegt. Auch wenn sich in seinen Bildern die Bedeutungen stürmisch und dreist verdichteten, verzichtete Tiepolo nie darauf, den Eindruck zu erwecken, all das ginge »ohne die geringste Mühe und gleichsam gedankenlos«. Das gelang ihm so gut, daß man glaubte, es gäbe bei ihm keinen Gedanken. Und das half ihm, seinen Gedanken vor Eindringlingen zu schützen.

»Ein glücklicher Maler war Tiepolo von Natur«, schrieb sein Zeitgenosse Anton Maria Zanetti di Alessandro – und dieses Glück hat man ihm nicht verziehen. Zanetti fuhr fort: »Doch darum unterließ er es nicht, seinen fruchtbaren Geist durch unermüdliche Pflege auszubilden.« Damit konnte man sich noch weniger befreunden: daß in Tiepolo mehr Gelehrsamkeit steckte, als er zu erkennen gab. Bereits im Jahr 1868 skizzierte Charles Blanc ein Urteil über Tiepolo, das für Jahrzehnte immer wieder aufgegriffen und abgewandelt werden sollte: »Dies Feuer ist nur ein Feuerwerk; dieser Überfluß hat mehr mit dem Temperament als mit dem Esprit zu tun.« Zu dem Bereich, der für den Esprit reserviert war, mußte man Tiepolo also den Zu-



gang verweigern. Aber um welcher Erbsünde willen, wenn nicht aufgrund eben jenes »Glücks«, das offenbar in seinem Werk einen gewissen löblichen Anstand nicht zuließ? Tiepolo hatte die »strengen Kritiker« immer gegen sich. Schon zu Lebzeiten, wie sich aus der Bemerkung Zanettis ersehen läßt, niemand habe so wie Tiepolo »die eingeschlummerten glücklichen, höchst anmutigen Ideen Paolo Caliaris« wiederzuerwecken gewußt. Daß Tiepolo eine Art wiedererstandener Veronese wäre, hatte etwas tief Beunruhigendes. Darum hieß es: »Die Formen der Köpfe sind von nicht geringerer Anmut und Schönheit; aber die strengen Kritiker erlauben nicht, daß man sage, sie hätten Seele und Leben wie die des alten Meisters.«

Nach einigen Versuchen in verschiedenen Richtungen (derjenigen Piazzettas oder auch Bencovichs) entdeckt der junge Tiepolo in den Fresken des Palazzo Patriarcale in Udine, wozu er fähig ist: die Welt in eine diffuse, doch niemals fahle Helligkeit zu tauchen. Und »er bricht hervor wie ein Fanfarenstoß«, schrieb Fiocco. Der überaus frivole Engel, der Sarah die bevorstehende Geburt Isaaks verkündet, ist zugleich der Vorreiter eines ganzen Stamms – des Tiepolo-Stamms, der sich von nun an für einige Jahrzehnte an Decken von Kirchen und Palästen sowie auf Leinwänden und Kupferplatten ausbreiten wird. Tiepolo war, wie es scheint, keineswegs daran interessiert, sich die Totalität der Erscheinungen zu unterwerfen; sondern er wollte sich daraus von Anfang an mit einer unsichtbaren Schere einen Ausschnitt von verwandten, sich insgeheim entsprechenden Möglichkeiten heraustrennen: zwischen Farnen und Ephebengesichtern, zwischen schrägen Baumstämmen und Hellebarden, zwischen Tüchern und Oberkörpern von Nymphen und Kurtisanen, zwischen Windspie-



len und ominösen Orientalen. Wer Tiepolo Arbeit gab, verpflichtete sich, mit ihm zusammen auch seinen ganzen Stamm aufzunehmen, der von Stadtteil zu Stadtteil, von Villa zu Villa zog und bis nach Würzburg und Madrid gelangte. Es war »der Wahrsager-Stamm mit glühenden Augen«, den Baudelaire eines Tages heraufbeschwören sollte, die unaufhaltsame, bunte, disparate Karawane, die, unter ihren Hausrat gemischt, die Relikte der großen Geschichte mit sich schleppte. Man konnte sie immer noch einmal brauchen, als Versatzstücke. Ohne es eigens zu erklären oder zu betonen (denn nie erklärte oder betonte er etwas), ließ Tiepolo etwas geschehen, was bald zu einer nicht mehr wegzudenkenden Komponente jeder Erfahrung werden sollte: die Verwandlung der Geschichte – und aller Vergangenheit – in Phantasmagorie, ein Material, das ebenso geeignet ist, die Kulissen eines Jahrmarktsspektakels zu liefern, wie es zu einem obsessiven Bild werden kann, einer reinen Potenz des Geistes.

Warum ein Engel nötig war – und speziell dieser Engel in Udine –, um die Geburtsstunde der Malerei Tiepolos anzukündigen, das hat Giorgio Manganelli eloquent und gelassen begründet: »Tiepolo ist nicht nur ein Engel-Maler, sondern man hat den Eindruck, daß er eine abergläubische Phantasie besaß, die beim ersten Lichtschein, der ihm auf halber Höhe in den Blick kam, sogleich ihre Fesseln abwarf. Ob es Jupiter war oder ein Fruchtbarkeitsbote für die nachdenkliche Sarah – stets war es ein umhülltes Licht, eine Wolke mit kostbaren Sandalen, ein eleganter Blitz von wunderbarer Dauer.« Eine Beschreibung, die in ein abschließendes Urteil mündet: »Er ist ein Götzen-diener des Lichts, das sich als Mensch verkleidet.« Diese wenigen Worte liefern die unentbehrlichen Elemente, die

zu einer Annäherung an Tiepolo erforderlich sind: das Licht, das Theater (die Maske, die Verkleidung). Und vor allem die Idolatrie, die natürliche Ehrfurcht vor dem Bild.

Baudelaire debütierte mit einem *Salon*, und als er ein paar Jahre später erneut einen schrieb, sprach er von »dieser langweiligen Sorte Artikel, die man *Salon* nennt«. Die weiten bitumigen Gefilde zu durchstreifen, die sich jedes Frühjahr in den Sälen des Louvre oder später des Palais des Beaux-Arts auftraten, mußte recht deprimierend sein. »Keine überwältigende Offenbarung; keine unentdeckten Genies.« Sondern in erster Linie eine Reihe von Personen in albernen oder dämlichen Haltungen, oft in historischen Kostümen. *Alle Namen der Geschichte* waren versammelt, doch anstatt der Vergangenheit ihre heilsame Fremdheit zuzugestehen, wurde alles auf eine bescheidene Auswahl konventioneller Ausdrucksformen reduziert. Was fehlte, welchen Hauch vermißte Baudelaire in dieser bedrückenden Malerei, die ihn veranlaßte, das Weite zu suchen? Allein die Wolken Boudins gewährten ihm schließlich Zuflucht, »dieses phantastisch geformte, leuchtende Gewölke, diese chaotischen Finsternisse, diese grünen und rosigen Unermesslichkeiten, schwebend und einander überlagernd, diese gähnenden Feuerschlünde, diese Firmamente aus schwarzem oder violetterm Satin, zerknittert, eingerollt oder zerfetzt, diese Horizonte in Trauer, funkelnd von geschmolzenem Metall«. Hier ging Baudelaire, auf theurgischen Wegen, weit über Boudin hinaus, der, bei all seinem Reiz, nur als zufällige Stütze der Evokation diente (so verfährt die Zauberei). Was Baudelaire heraufbeschwor, war jener alles umhüllende Hauch, der nach der Französischen Revolution die Malerei nicht länger durchwehte.