

Manuel Mayer

**Rezension zu: Damian Dombrowski: Tiepolos
Globalität, in: Kulturstadt Würzburg. Kunst,
Literatur und Wissenschaft von der Schönbornzeit
bis zur Reichsgründung, Bd. 2, Würzburg 2013, S.
107-152.**

Erschienen 2020 auf ART-Dok

URN: [urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70161](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:16-artdok-70161)

URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2020/7016>

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007016>

Damian Dombrowski: Tiepolos Globalität, in: Kulturstadt Würzburg. Kunst, Literatur und Wissenschaft von der Schönbornzeit bis zur Reichsgründung, Bd. 2, Würzburg 2013, S. 107-152.

Die bedeutendsten Kunstdenkmäler der Stadt Würzburg sind nicht nur für ihre Bürger, sondern für die gesamte kunstinteressierte Welt von herausragender Bedeutung. In ihrem Glanz lebt es sich gut, doch verlangen sie auch beständigen Unterhalt und Pflege. Und dies nicht nur in praktischer, sondern auch in intellektueller Hinsicht. Der Erhalt unseres Kulturerbes beginnt im Kopf, genauer gesagt in der geistigen Auseinandersetzung mit den Qualitäten und Werten der uns anvertrauten Kunst. So ist es vor allem die Aufgabe der ortsansässigen Kunstwissenschaftler, für grundlegende Einsichten in die Bedeutung dieser Werte zu sorgen, von denen eine praktische, regionale Denkmalpflege ihren Ausgang nehmen kann.

Dies gilt wohl insbesondere für das außergewöhnlich reiche Erbe, welches der vor 250 Jahren verstorbene Giovanni Battista Tiepolo in den Fresken der Würzburger Residenz hinterlassen hat und das auch heute noch Scharen von Kunstinteressierten aus aller Welt in die Stadt am Main lockt.

Das Tiepolo-Jubiläum 2020 ist daher Anlass genug, sich die grundsätzliche Frage zu stellen, was die Würzburger Kunstgeschichte der weltweiten kunstinteressierten Öffentlichkeit über Tiepolo mitzuteilen hat. Denn es ist diese Öffentlichkeit, die den Tourismus um Tiepolos Werk ausmacht und erhält. Sie gibt der Stadt Würzburg all dasjenige zurück, was vom Ruhm ihrer Kunstdenkmäler in die Welt ausstrahlte. Der Kunstwelt von Würzburg aus zu sagen, was sie in Tiepolos Werk zu gemeinsamer Ehre und Pflege überliefert bekam, das stellt also eine durchaus anspruchsvolle und in jedem Fall einzigartige Aufgabe dar.

Die Reihe „*Kulturstadt Würzburg*“ erweist sich in dieser Hinsicht als vorbildlich. Schließlich macht sie die Ringvorlesungen der Universität Würzburg zur „*Kunst, Literatur und Wissenschaft von der Schönbornzeit bis zur Reichsgründung*“ einer breiten Öffentlichkeit zugänglich und versammelt namhafte Beiträge aus Wissenschaft und Kulturschaffen Würzburgs und Mainfrankens.

Hier sollte entsprechend fündig werden, wer zu Tiepolos Würzburger Werk wissenschaftlich zuverlässige Auskunft in der gebotenen Allgemeinverständlichkeit und Knappheit sucht. Und tatsächlich hält die Reihe in

Damian Dombrowskis Aufsatz zu „*Tiepolos Globalität*“ eine derartige Auskunftmöglichkeit bereit. Eine Besprechung dieses Aufsatzes erweist sich daher – ganz notwendig – als exemplarisch. Denn hier greifen wir schnell, gebündelt und präzise, was die Universität Würzburg zu Tiepolo zu wissen meint. Damian Dombrowski, seines Zeichens Professor und Lehrbeauftragter im Fache Kunstgeschichte an der Universität Würzburg und Direktor der Neueren Abteilung des dortigen Martin von Wagner Museums, unternimmt mit „*Tiepolos Globalität*“ kein geringeres Vorhaben, als die Ergründung von Größe, ja von weltumspannender und „*kosmologischer*“ Wirkung des berühmten Malers im Angesicht der Würzburger Residenz-Fresken. Er beschränkt sich hierbei vor allem auf die Malerei im Treppenhaus des Schlosses.

Die Argumentation Dombrowskis folgt einer einfachen Gliederungsstruktur. Der Einleitung, die als solche nicht gekennzeichnet ist, folgen drei Kapitel: „1. *Ikonographie*“, „2. *Autopoiesis*“ und „3. *Ornamentalität*“. Diese Kapitel sind keineswegs qualitativ gleichwertig und weichen auch in ihrem quantitativen Umfang stark voneinander ab. Das deutliche Übergewicht liegt bei Punkt 1 zur *Ikonographie*. Die übrigen Kapitel erscheinen demgegenüber wie Unterpunkte. Eine Zusammenfassung – als notwendiges Komplement zur unbetitelten Einleitung – fehlt.

Für den argumentativen Aufbau lässt sich – wie bei vielen Schriften Dombrowskis – kein Bestreben erkennen, den Leser auf Gedankengänge und Einsichten vorzubereiten oder ihn auf Augenhöhe an der Beweisführung teilhaben zu lassen. Im Gegenteil, der Textfortschritt ist vor allem durch Überraschungsmomente, den abrupten Themenwechsel und die unerwartete Schlussfolgerung bestimmt, Stilmittel, die im belletristischen Genre zu Hause sein mögen, in der Wissenschaft jedoch gänzlich fehl am Platze sind. Ein charakteristisches Beispiel hierfür ist die Gleichung 'Bernini = Tiepolo', die am Anfang noch übermächtig erscheint, jedoch gegen Ende zunehmend an Gewicht verliert. Es handelt sich hierbei um eines jener zahlreichen Gedankenspiele des Verfassers, deren diverse Variationsmöglichkeiten nicht notwendig an der Beweisführung beteiligt werden.

Im Verlaufe der ikonografischen Bestandsaufnahme unter Punkt 1 wird rasch deutlich, wie sehr der Verfasser die Bilderfindung Tiepolos in der Residenz von außerkünstlerischen Bedingungen, namentlich von der erzählenden Dichtung Dante Alighieris, abhängig machen möchte. (S. 111ff.) Dombrowski gewichtet

dabei besonders die sogenannten „*Parallelen von Wort und Bild*“ (S. 113). Dies muss allerdings verwundern, zielt die weitere Argumentation des Kapitels doch vielmehr auf einen malerischen „*Sinn*“, „[...] *der nicht über einen erzählerischen Zusammenhang zustande kommt*“ (S. 121) und „*bei weitem die Belehrung gleich welcher Art – literarisch, moralisch, historisch*“ „überwiegt“ (S. 122).

Wenig verwunderlich also, dass eine argumentative Paradoxie dieser Art besondere Problemlösungsfähigkeiten herausfordert, die sich der Autor schlichtweg selbst attestiert: „*Schon an die beschreibend-analytischen Fähigkeiten des Wissenschaftlers stellt das Fresko daher besondere Ansprüche, mehr noch an die Interpretation eines ästhetischen Gebildes jenseits seiner Erzählbarkeit.*“ (S. 121) Dieser selbstreferentielle Rekurs auf die eigenen Fähigkeiten enthält dabei einen eigentümlichen Kreisschluss. Denn der zweite Teil des Satzes versucht deutlich zu machen, dass die Malerei Tiepolos – sobald man nichts mehr von ihr zu 'erzählen' hat - „*Ansprüche*“ an die „*Interpretation eines ästhetischen Gebildes*“ stellt, das diese Malerei bereits selbst ist. Demnach könne sich die Malerei selbst interpretieren, was allerdings – paradoxerweise und darin konsequent – die „*beschreibend-analytischen Fähigkeiten des Wissenschaftlers*“ Dombrowski überflüssig werden lässt.

In diesem Moment seiner Argumentation ist der Verfasser – weniger der Kunstfertigkeit Tiepolos als vielmehr der eigenen Verfasser-„*Fähigkeiten*“ wegen – zum Kapitel der „*Autopoiesis*“, der „*Selbsterschaffung*“, gelangt. (S. 125-128). Tiepolo als „*Schöpfer*“ habe lediglich aus „*Liebe zu seinen Geschöpfen*“ gehandelt, so wolle es eine „*unabsehbare abendländische Tradition*“. (S. 127) Interessant jedoch ist, dass der Verfasser selbst gestehen muss, für diese Behauptung nicht auf Quellen- und Sekundärliteratur zurückgreifen zu können. Um sich dennoch zu rechtfertigen, verortet er seine 'Schöpfung aus Liebe' vollkommen unbegründet im Wesen der Allegorie: „*Die Rolle Apolls als künstlerische Identifikationsfigur wird von der antiken Überlieferung gedeckt; als Schutzgott der Liebenden tritt er dort nicht auf. Diese Bedeutung ist vielmehr allegorisch zu verstehen.*“ (S. 127) So fällt das auffällig knappe Kapitel zur „*Selbsterschaffung*“ mangels Beweisen auf Dombrowskis „*beschreibend-analytische Fähigkeiten*“ und folglich auf die „*Selbsterschaffung*“ seiner Autorschaft zurück.

Bezeichnend daher, dass die abschliessende Argumentation zur „*Ornamentalität*“ Tiepolos nur unter Verweis auf einen fremden Verfasser gelingt. Dombrowski

umgeht die Benennung seines Gegenstandes und zwar interessanterweise dadurch, dass er einen Theoretiker zitiert, der sich der Definition mindestens ebenso entzieht: *„Um diesen Sachverhalt näher zu erläutern, lassen sich die Überlegungen des britischen Künstlers Tom Phillips zunutze machen, [...] Die ersten zwei Sätze von Phillips‘ Vortrag lauten: ‚Ornament wird von einem ursprünglichen, elementaren Bedürfnis hervorgebracht. Es versucht, die Welt als sinnvoll zu verstehen und dafür zu sorgen, dass die Welt einen Sinn ergibt.‘ Treffender lässt sich Tiepolos Anliegen wohl nicht umschreiben.“* (S. 129)

Abgesehen davon, dass Phillips nicht darauf abzielte, *„Tiepolos Anliegen“* zu *„umschreiben“*, so enthält seine Definition des *„Ornaments“* einen einfachen Kreisschluss. Nach Phillips gilt, dass das *„Ornament“* seinen *„Sinn“* nur dann an die *„Welt“* abgibt, wenn es diesen *„Sinn“* zuvor von jener *„Welt“* erhalten hat. Der *„Sinn“* dieses Satzes *„versucht“* sich also ganz aus sich selbst heraus zu erklären. Wesentlich dafür ist, dass das *„Ornament“* lediglich *„versucht“*, *„Sinn“* von der *„Welt“* zu erhalten, um anschliessend dafür zu Sorge zu tragen, dass die gleiche *„Welt“* ihren *„Sinn“* wieder zurückerhält. Was allerdings passieren wird, wenn dergleichen von Seiten des *„Ornaments“* nicht mehr nur *„versucht“*, sondern wirklich umgesetzt wird, das sagt uns die Phillips-Definition bei Dombrowski nicht. Ebenso wenig teilt sie uns mit, was geschehen wird, wenn die *„Welt“* gar nicht daran denkt, dem *„Ornament“* einen *„Sinn“* zu *„verstehen“* zu geben und das *„Ornament“* folglich keinen *„Sinn“* mehr an diese *„Welt“* zurückgeben kann.

Dass aber in der Malerei Tiepolos nicht nur etwas *„versucht“*, sondern etwas sehr Faktisches erreicht worden ist, das beweist schon die Kunst-Begeisterung Dombrowskis, mit deren Hilfe er jedoch nur den eigenen Argumenten in geliehenen Worten widerspricht.

Es ist daher wenig verwunderlich, die zunehmende Auflösung der Argumentation zu beobachten. Derselbe Verfasser, der zu Beginn seines Aufsatzes zum Treppenhausfresko verkündete: *„Diese Geschlossenheit besitzt die Komposition aber von Grund auf nicht: Tiepolo schuf kein einheitliches Bild, sondern zerlegte es planvoll in eine Vielzahl von Ansichten.“* (S. 116), bezeichnet nun am Ende seines Textes die Gesamtkomposition *„als eine ins Gigantische gesteigerte Rocaille“*: *„Die Komposition, entwickelt aus der Rocaille, ruft den Eindruck einer Rotation hervor, die den größten Teil des Deckenbildes erfasst;“* (S. 129-130) Dombrowski, der es ablehnte, das Deckengemälde – womöglich via *„Weitwinkelphotographien“* – *„als Ganzes zu sehen“*, betrachtet das Fresko nun

selbst vollkommen als geschlossenes „Bild im Verhältnis zu einem Rahmen“ (S. 116).

Einsichten in die Kunst Tiepolos dürften auf diesem Wege kaum möglich sein. Dies belegt auch das insgesamt selbst-entfremdete Verhältnis des Verfassers zu seiner Sprache: „Auf genau diese ‚epistemische‘ Weise weitet sich in Würzburg das Bild zu einer ganzen Welt“. (S. 131) Wenn Einsicht nicht mehr in der eigenen Muttersprache greifbar und nur in einem durch Anführungszeichen herausgehobenen Fremdwort „epistemisch“ wird, dann macht sich der in diesem Essay vorgelegte Erkenntnis-Ansatz des Aktes der Verdunkelung verdächtig.

Denn nach Aussage Dombrowskis schenkt nur derjenige „Künstler“ seinen „Himmelswesen“ „Leben“, der nicht zur „positiven‘ Welt des Faktischen“ gehört und damit allein in die verborgene Vorstellungswelt seines Autors zurückfällt. (S. 131) Kein Wunder also, dass die „Welt“ am Ende dieses Aufsatzes nur noch „als Bild“ existiert, welches „Welt“ selbst gar nicht mehr beinhalten kann. (S. 132)

So muss in diesem 250. Todesjahr des großen Malers mit Bedauern festgehalten werden, dass Würzburg auf die Erläuterung seines reichen, malerischen Erbes aus Italien noch heute wartet. Damian Dombrowskis Aussagen mögen hie und da geistvoll, verspielt oder auch komplex erscheinen. Aber die für jeden Kunstinteressierten so bedeutungsvolle Begegnung mit dem spielerischen Geiste Giovanni Battista Tiepolos, sie rückt zum zweihundertundfünfzigsten Male von ihm fort.

Manuel Mayer