

Torsten Korte

Tiepolo und das Kostüm

Konstruktion von Geschichte im Historienbild

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung,
Düsseldorf, und der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für
Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Zugl. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin, Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftliche
Fakultät

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Covergestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin

Coverabbildung: Giambattista Tiepolo, Das Bankett der Kleopatra, Detail, 1743–1744.
Melbourne, National Gallery of Victoria

Schrift: Garamond Premier Pro

Papier: 115 g/m² Dacomatt

Druck und Verarbeitung: Hubert & Co · Göttingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2892-2 (Print)

ISBN 978-3-7861-7516-2 (E-PDF)

Inhalt

1	Einleitung.....	7
1.1	Fragestellung und These.....	7
1.2	Forschungsstand	10
1.3	Methode.....	15
2	Ferne Welten. Vorstellungen von Zeitlosigkeit in Kostümbildern des Orients.....	29
2.1	Venedig und der Orient	31
2.2	Hierarchie der Erdteile. Das Treppenhaus in Würzburg	37
2.3	Orientalismus in Altarbildern	65
2.4	Magnificenza Orientale. Das Gastmahl der Kleopatra	84
2.5	Heilige und Götter. Draperien und Nacktheit	105
2.6	Kleidung als Zeichen kultureller Distanz	113
3	Vergangene Zeiten. Geschichtsvorstellungen in Kostümbildern von Antike und Renaissance	117
3.1	Geschichtswissenschaften und Geschichtsbilder	118
3.2	Römische Antike. Die Historien der Ca' Dolfin	125
3.3	Venezianische Renaissance. Der Empfang Heinrichs III.	159
3.4	Renaissance als neue Klassik. Das Gastmahl der Kleopatra	186
3.5	Vergegenwärtigung der Vergangenheit. Der Kaisersaal in Würzburg	224
3.6	Renaissance-Revival im europäischen Vergleich	250
3.7	Kleidung als Zeichen historischer Distanz	279

4	Bilder und Zeiten. Anmerkungen zur Konstruktion historischer Kostümbilder	283
4.1	Zeit und Zeitlosigkeit	283
4.2	Rezeption des Historischen	287
4.3	Exkurs: Kostümbilder in <i>The Great Gatsby</i>	291
4.4	Darstellungsmodi historischer Kostümbilder	297
5	Schlussbetrachtungen	305
	Literaturverzeichnis	311
	Bildnachweis	327
	Dank	329
	Register der Begriffe, Orte und Personen	331

1 Einleitung

1.1 Fragestellung und These

„Tout est dans ces tableaux richement vêtu jusqu’aux gueux; ah! mais n’est-ce pas à la grande mode?“¹

Mit diesen Worten beschrieb der schwedische Diplomat und Kunstsammler Carl Gustaf Graf Tessin eine Qualität der Malerei Giambattista Tiepolos, die ihm besonders bemerkenswert erschien: „Alles in diesen Gemälden ist reich gekleidet, selbst die Bettler: Ah, aber ist dies nicht gerade groß in Mode?“

Tessin benennt hier zentrale Aspekte, die für die Wahrnehmung der Kunst Tiepolos von großer Bedeutung sind. In seinen Bildern, ob in Ölgemälden oder Fresken, in Zeichnungen oder Druckgrafik, ist eine große Vielfalt an Kleidern zu entdecken, die mit einer erhöhten Aufmerksamkeit für Details und mit einer spürbaren Freude für die sinnlichen Qualitäten der Stoffe, Schnitte und Accessoires dargestellt sind. Die Protagonisten der Bildwelten Tiepolos – die Königinnen, Helden, Götter oder Heiligen – sowie die Begleitfiguren im Hintergrund treten in glänzenden Roben, einfachen Tuniken oder heroischen Rüstungen auf, die ihre spezifischen Rollen illustrieren. Aber oftmals begnügen sich die Kleider nicht mit einer Nebenrolle, die als bloßes Dekor die Bilderzählung unterstützt, sondern sie übernehmen selbst eine Hauptrolle und fügen den Historien ihre eigene Botschaft hinzu, die nur die Kleidung zu vermitteln imstande ist.

Das ist in Tiepolos Darstellung des Banketts der Kleopatra und des Antonius (Abb. 29) besonders eindrücklich nachvollziehbar: Kleopatras orangefarben-gelb glänzendes Kleid mit dem hohen Kragen und ihr reicher Schmuck, Antonius’ aufwendig gestalteter Helm mit dem großen Federbusch oder der Kaftan des stehenden älteren Mannes, dessen zitronengelb und silbern gestreifter Stoff wie Seide glänzt – in der Wahrnehmung und Bewunderung dieses Kleiderluxus, wie Tessins Bemerkung zeigt, lag und liegt eine nicht nebensächliche Rezeptionsweise der Malerei Tiepolos. Die Bedeutung der Klei-

1 Carl Gustaf Tessin im Juni 1736, zit. nach Mariuz 2008, S. 20; vgl. Rather 2010, S. 81, Anm. 218. Carl Gustaf Graf von Tessin, 1695–1770, bewunderte Tiepolos Malerei, hat sich vergeblich um dessen Engagement für den schwedischen Hof in Stockholm bemüht und Gemälde Tiepolos für seine eigene Sammlung erworben, vgl. Pedrocco 2002, S. 82, Kat. Nr. 119.

derdarstellungen geht aber über die Schönheit, die erlesene Materialität und ihre ästhetische Wertschätzung hinaus. Mit der Darstellung von Kleidung werden auch weitere Bedeutungsebenen von Kleidung in die Bilder hineingetragen, die bewusst oder unbewusst wahrgenommen werden können und zum inhaltlichen Reichtum der Bilder beitragen.

Eine Bedeutungsebene von Kleidung ganz allgemein, und von Mode insbesondere, liegt in ihrer Zeitlichkeit. Mode ist über die Zeit definiert: Ein Kleidungsstück, Details eines Schnittes oder eine Farbe sind zu einem Zeitpunkt modern, bereits ein Jahr später kommen sie aus der Mode, verlieren ihre Aktualität und werden zum Zeichen ihrer eigenen Zeit. „A la grande mode“ waren, so lässt sich die Aussage des Grafen Tessin interpretieren, sowohl die reichen Kleider selbst als auch ihre malerische Darstellung. Ein Versuch, die Kleiderdarstellungen Tiepolos genauer zu verstehen, muss sich also auch eingehend mit der Frage nach dem Verhältnis der Mode zu ihrer Zeit sowie mit der Historizität von Kleidung und ihrer Darstellung auseinandersetzen.

Die kurze aber bedeutungsvolle Bemerkung Tessins kann somit zum Anlass genommen werden, ausführlich und umfassend über die Kleiderdarstellungen Tiepolos nachzudenken. Es öffnet sich hier ein weites Feld an Fragen. Das hauptsächliche Ziel ist es, die Form und die Bedeutung der Kleiderdarstellungen Tiepolos zu verstehen und dadurch einen neuen Blick auf seine Werke, insbesondere auf die Historienbilder zu eröffnen, der zu einem umfassenden Verständnis seiner Bilder beitragen soll. Dazu ist es notwendig, sowohl einen größeren Kontext ins Auge zu fassen, der verwandte Phänomene einschließt, die als Vergleichshorizont dienen, als auch vor allem die methodischen Grundlagen einer kleiderkundlichen Betrachtung von Malerei zu reflektieren. Somit will diese Studie über den Beitrag zur Tiepolo-Forschung hinaus Anstöße zu einer erweiterten ikonologischen Methodenreflexion geben, die die Forschungsfelder der frühneuzeitlichen Malereigeschichte, Kostümgeschichte und Rezeptionsforschung berührt.

Zunächst ist zu klären, welche Form die Kleidung hat, die Tiepolo in seinen Bildern darstellt, und unter welchen Kategorien sich die Kleiderdarstellungen zusammenfassen lassen. Hierbei spielt das Verhältnis zur Zeit eine entscheidende Rolle. Das Repertoire an Kleidung lässt sich in zwei große Gruppen unterteilen: Kleidung, die in keinem Verhältnis zur Zeit steht, sondern ihre Bedeutung aus einer Assoziation mit einem Ort gewinnt, auf den sie verweist; und Kleidung, die durch eine historische Konnotation inhaltlich bestimmt ist. In die erste Gruppe fallen einerseits Gewänder, die zur Charakterisierung von sogenannten Orientalen oder anderen nichteuropäischen Figuren eingesetzt werden, und andererseits Draperien oder archetypische Kleidung, die biblischen Figuren, Heiligen, Göttern und Allegorien zukommt. Diesen

zeitlosen Gewändern, die den Gegenstand von Kapitel 2 bilden, steht jene Art von Kleidung gegenüber, deren wesentliche Bedeutung in ihrem Bezug zur Zeit liegt. Antikisierende Gewandung, vor allem in Form von römischen Rüstungen, und die Mode der Renaissance bilden hier die beiden wichtigsten Vertreter. Diese werden ausführlich in Kapitel 3 besprochen.

In beiden Fällen, sowohl bei zeitloser als auch bei historisierender Kleidung, soll ein Blick auf die Motivgeschichte der Darstellungen geworfen werden. Bildvorlagen bietet die für Künstler im Settecento vorbildhafte Malerei des Cinquecento: die Hauptrolle spielt hier Paolo Veronese, aber auch andere Maler des Cinquecento werden rezipiert. Ebenso wurden druckgrafische Werke, allen voran das Kostümbuch von Cesare Vecellio, *Degli habiti antichi [...]*², verarbeitet. Bei diesen Betrachtungen ergeben sich Überlegungen zum Entstehungsprozess der Bildmotive, zur Art ihrer künstlerischen Weiterverwendung und zu den Intentionen, die mit einem Einsatz der Kleidermotive im Kontext der einzelnen Werke verbunden sind.

Diese Erörterungen sollen es ermöglichen, den ursprünglichen Bedeutungshorizont der Kleiderbilder, der sich für das Publikum im 18. Jahrhundert selbstverständlich ergab oder zumindest leicht erschloss, aber für heutige Betrachter teils verlorenen gegangen ist, zu rekonstruieren. Die Kleiderdarstellungen haben Auswirkungen auf die Gesamtaussage der Bilder, und insbesondere bei den Historienbildern haben die Kostüme einen wesentlichen Anteil am Bildsinn. Über ein präziseres Verständnis der historischen oder historisierenden Kostümdarstellungen soll so der inhaltlichen Interpretation von Werken Tiepolos, die von der Forschung mit anderen Perspektiven bereits ausführlich besprochen wurden, Neues hinzugefügt werden.

Im Zuge der historischen Untersuchung der Kleiderdarstellungen sind gleichzeitig theoretisch-methodische Überlegungen anzustellen: Zum einen sind sie als Grundlage für die Betrachtungen der Werke Tiepolos nötig, da für das Forschungsfeld der Kleidung im Bild, das sich am Schnittpunkt zwischen Kunstgeschichte und Kostümgeschichte befindet, Fragen zur Methode noch offen sind. Zum anderen ergeben sich Methodenreflexionen und weiterführende theoretische Überlegungen auch aus den Bildbetrachtungen. Strukturen, die an konkreten Beispielen aus dem Œuvre Tiepolos festgestellt werden können, lassen sich auf einer allgemeinen Ebene auch auf andere Künstler und Epochen übertragen, sodass theoretische Ausführungen zum Verhältnis von Kostümgeschichte und Geschichtsvorstellungen und zur Rezeption von Kleidermotiven im vierten Kapitel die Studie abschließen.

2 Vecellio 1590.

1.2 Forschungsstand

Die Frage nach der Bedeutung der Kleiderdarstellungen in Tiepolos Bildern wurde bisher nur selten gestellt, und es wurde noch kein Versuch unternommen, diese umfassend und ausführlich zu beantworten. Dabei handelt es sich aber, wie im Folgenden gezeigt wird, um eine wesentliche Eigenschaft der Werke Tiepolos.

In der umfangreichen Forschungsliteratur, die verschiedene Aspekte von Tiepolos Schaffen untersucht hat, wird die Kleidung gelegentlich am Rande erwähnt.³ Fragen zur Kleidung aber, wie sie die vorliegende Arbeit entwickelt und die notwendig sind, um zu einem tiefergehenden Verständnis der Kleiderdarstellungen führen zu können, werden dort kaum gestellt. Die Vielschichtigkeit, die die Darstellung historischer Kostüme mit sich bringt, sowohl für den Künstler und das Publikum des 18. Jahrhunderts als auch für die kunsthistorische Betrachtung, werden in der älteren Literatur in ihrer Tragweite nicht erkannt. Dies hat damit zu tun, dass die Kleidung als zu vernachlässigendes Detail angesehen wird, das anderen Aspekten der Malerei untergeordnet sei und nichts Wesentliches zur Bildaussage beitrage. Die knappen Beschrei-

- 3 Grundlegend für die vorliegende Arbeit ist der jüngste umfassende Werkkatalog Pedrocchi 2002, der das umfangreiche Werk der Fresken und Ölgemälde Tiepolos erschließt. Unter den älteren Monografien seien hier Molmenti 1909, Morassi 1962, Piovene und Pallucchini 1968, Levey 1986 sowie Gemin und Pedrocchi 1993 erwähnt. Das zeichnerische Werk wurde von Knox 1980, Thiem 1996 und Öhm 2009 bearbeitet, für die grafischen Arbeiten sind Puppi und Ossanna Cavadini 2012 zentral. Einen besonderen Schwerpunkt vor allem der deutschsprachigen Tiepolo-Forschung nehmen die Arbeiten in Würzburg ein. Hier sind Freedman und Lamb 1956, Büttner 1980, Krückmann 1996, Stephan 2002 und Krückmann 2004 die zentralen Publikationen. Zu den Hauptwerken in Venedig sind vor allem Gottdang 1999b, Christiansen 1996a, Barcham 1989 zu nennen; einen Überblick über die in Venedig erhaltenen Werke geben Pedrocchi und Pignatti 1996. Die zahlreichen Aufsätze zu einzelnen Werken oder besonderen Fragestellungen werden hier nicht eigens aufgezählt, sondern im Laufe der Arbeit an gegebener Stelle erwähnt. Puppi 1998a gibt einen Überblick über das weit aufgefächerte Spektrum an Themen der Tiepolo-Forschung. Den Aspekt des Orientalismus, der für die vorliegende Arbeit zentral ist, hat Fassl 2010 ausführlich betrachtet. Die Arbeit von Alpers und Baxandall 1994 hat einen frischen, aber kontrovers diskutierten Blick auf das Werk Tiepolos eingenommen, der auch für die vorliegende Arbeit einige wichtige Impulse gegeben hat. Der Katalog zur Stuttgarter Tiepolo-Ausstellung von 2019 hat einige Themen neu beleuchtet, so zum Beispiel Allegorien und Entwurfsprozesse (Gottgang) oder Tiepolos Verhältnis zur Frühaufklärung (Linke), siehe Hojer 2019. Neue Forschungen zu Tiepolos Würzburger Schaffen finden sich im Würzburger Ausstellungskatalog von 2021, siehe Dombrowski 2021.

bungen und Erklärungen des Kostüms, die in der Literatur ohnehin nur an wenigen Stellen zu finden sind, können daher nicht befriedigen.⁴

Einzelne Beiträge jedoch haben sich ausführlicher mit den Kleiderdarstellungen Tiepolos auseinandergesetzt: Ein Aufsatz von William Barcham stellt die Frage nach dem Verhältnis von Bühnenkostümen und Tiepolos Kostümen, geht dabei aber von einer einseitigen Beeinflussung der Opern auf die Malerei aus.⁵ Andrea Gottdang hat in ihrer Arbeit zum venezianischen Historienbild des 18. Jahrhunderts diese Frage ausführlicher und differenzierter bearbeitet, nicht nur bezüglich des Kostüms, sondern auch hinsichtlich des Bildraums, der Architektur und der Gestik der Figuren.⁶ Zu den historisierenden Kostümen und deren Vorlagen hat Doretta Davanzo Poli einen Tagungsbeitrag geliefert, der aufzeigt, dass Tiepolo sich nicht nur auf Veronese, sondern auch auf flämische Vorbilder des frühen 17. Jahrhunderts bezieht. Interpretatorische Schlüsse aus diesen Feststellungen zieht die Autorin jedoch nicht.⁷ Der Aufsatz von Arno Störkel⁸ zur Kleidung zweier Figuren im Würzburger Treppenhausfresko ist von besonderem inhaltlichen und methodischen Interesse: Störkel konnte mithilfe eines kostümkundlichen Ansatzes nachweisen, dass Tiepolo den Architekten der Residenz Balthasar Neumann in der Livree eines hochfürstlich-würzburgischen Heiducken porträtiert hat und nicht, wie bis dahin angenommen, in einer Art Fantasie-Uniform. Dadurch erweist sich, dass die dargestellte Kleidung keineswegs beliebig war, sondern oft bewusst gewählt wurde und ein zentrales Mittel zur Kommunikation bestimmter Inhalte sein konnte, und ebenso, dass für den heutigen Betrachter kostümhisto-

4 Beispielhaft dafür ist Max von Freedens und Carl Lambs Einschätzung bezüglich der Würzburger Fresken, Tiepolo habe „in der Frage der historischen Kulissen und auch der Kostüme gar kein Problem gesehen; eines der Programme hatte sich zwar mit Fragen der Kleidung und Bewaffnung für einige historische Szenen beschäftigt. Der Venezianer aber kleidete das Kaiserpaar in die Tracht der Spätrenaissance und deutete damit für sein Empfinden deutlich genug an, daß es sich um kein zeitgenössisches Ereignis, sondern um ein längst verklungenes Fest handelt.“ Freedens und Lamb 1956, S. 44, vgl. dort auch S. 62. Büttner sieht das ähnlich, siehe Büttner 1996, S. 55. Stephan bezieht sich auf Freedens und Lamb und geht auf die Kostüme in seiner ausführlichen Analyse der Würzburger Fresken ebenso kaum ein, bietet jedoch weiterführende Erläuterungen zu Tiepolos Geschichtsverständnis, siehe Stephan 2002, S. 80–82. In ähnlicher Weise versteht Helmberger die Kostüme als einen nur allgemeinen, vagen historischen Verweis, der inkorrekt und mangelnder historischer Realienkunde im 18. Jahrhundert geschuldet sei, siehe Helmberger und Staschull 2009, S. 41–42.

5 Barcham 1984.

6 Gottdang 1999b, 155–211, besonders 176–180.

7 Davanzo Poli 1996.

8 Störkel 1997.

rische Kenntnisse die Voraussetzung für ein Verständnis dieser Kleiderbilder des 18. Jahrhunderts bilden müssen. Die Bedeutung der Heiducken-Uniform Neumanns stellte für die Menschen am Würzburger Hof im 18. Jahrhundert kein Rätsel dar, sondern war unmittelbar verständlich für alle, die mit dem Hofleben in Würzburg oder andernorts in Europa vertraut waren.⁹

Die vorliegende Arbeit will den ursprünglichen Kontext, aus dem die gemalten Kleider Tiepolos ihre Bedeutung gewinnen, rekonstruieren. Eine solche Untersuchung von Kleiderdarstellungen muss sich auf eine kostümgeschichtlich informierte kunsthistorische Herangehensweise sowie umgekehrt auf die Erkenntnisse einer bildwissenschaftlich reflektierten Kostümgeschichte stützen. Eine enge Verbindung und ein Austausch zwischen Kunstgeschichte und Kostümgeschichte sind für beide Forschungsfelder förderlich, da die Kostümforschung auf bildliche Darstellungen ihres Forschungsgegenstandes angewiesen ist und ebenso die Kunstgeschichte in allen Darstellungen menschlicher Figuren immer auch mit Kleidung zu tun hat. Dennoch hat sich die kunsthistorische Forschung bisher wenig auf Kleiderdarstellungen konzentriert, auch in Bezug auf andere Künstler und Epochen. So bildeten für lange Zeit kostümkundlichen Ansätze eine Ausnahme in der kunsthistorischen Forschung. Zu erwähnen ist insbesondere Anne Hollander, die einen weitgefassten Überblick über die Darstellung von Kleidung und Nacktheit in Malerei und Skulptur von der Antike bis ins 20. Jahrhundert bietet und dabei die stilistische Bedingtheit der Darstellung von historischer Kleidung zu den jeweiligen Zeiten benennt und reflektiert.¹⁰

Reiner Hausserrs Arbeit, die sich mit Fragen zum Kostüm im Historienbild auseinandersetzt, stellt bisher den einzigen Versuch dar, über Einzelstudien hinaus einen Überblick zum Verständnis der Historizität von Kostümdarstellungen in verschiedenen Epochen zu entwickeln.¹¹ Gegen Hausserrs Herangehensweise lässt sich jedoch einwenden, dass der Begriff der *convenevolezza*,

9 Die Geläufigkeit und Bedeutung solcher Uniformen ist durch Lexikonartikel und Berichte vom Würzburger Hof belegt, siehe Störkel 1997, S. 148–151. Die Leistung von Störkels Aufsatz liegt in der sorgfältigen Bearbeitung der Quellen, die eine sichere Identifikation der dargestellten Kleidung ermöglichen. Als problematisch ist jedoch anzusehen, dass Störkels in den persönlichen Intentionen des Malers und somit in einer freien künstlerischen Entscheidung den Grund für die Darstellung dieser Kleidungsstücke sieht. Vielmehr ist von einem starken Einfluss des Hofprotokolls auszugehen, das für die Kleiderordnung zuständig war und über die Uniformen „als bewegliches Mobiliar in der Inszenierung, die der fürstliche Hofbetrieb letztlich bedeutete“ bestimmte, ebd., S. 152.

10 Hollander 1978.

11 Hausserr 1984.

den er hauptsächlich als Forderung nach historisch korrektem Kostüm und Schauplatz versteht, in der ursprünglichen Verwendung bei Lodovico Dolce, auf den sich Haussherr bezieht, einen viel weiter gefassten Sinn hat: Es geht vielmehr um Angemessenheit bezüglich der Körperproportionen, Mimik, des Alters und Geschlechts, während Kleidung nicht im Vordergrund steht.¹²

Nicht nur bei Dolce, sondern in kunsttheoretischen Texten der Frühen Neuzeit generell werden Fragen zur Kleidung nicht ausführlich behandelt, wenn sie überhaupt Erwähnung finden.¹³ Eine Konzentration auf textliche Quellen allein kann die Fragen und Probleme, die sich aus der Anschauung von bildlichen Kleiderdarstellungen ergeben, also nicht zufriedenstellend lösen. Philipp Zitzlsperger hat das Problem aufgezeigt, das sich aus dieser fehlenden theoretischen Erfassung von Kleidung im Bild und einer textorientierten Ikonologie ergibt, die Kleiderbilder tendenziell als eine „visuell chiffrierte Version eines Sinngehaltes, dem eine verbale oder literarische Urfassung vorauszugehen hat,“¹⁴ missversteht. Dem ist mit den methodischen Möglichkeiten einer kleiderkundlichen Kostümgeschichte zu begegnen, die das Wesen von Kleidung im Bild als genuin visuelles Zeichen erkundet und deren soziale Codierungen zu verstehen sucht.¹⁵

Welche Ergebnisse eine solche geschärfte Bildhermeneutik des Kostüms hervorbringen kann, zeigen zum Beispiel die Studie von Andrea-Martina Reichel, die die vielschichtige Aufgabe und Bedeutung der Kleiderbilder in Passionsdarstellungen des 15. Jahrhunderts aufdeckt, und Nina Trauths Arbeit zu Maskeraden und Orientalismen im 17. und 18. Jahrhundert, die den Zusammenhang von Kleiderrealität und Kleiderbildern und die Funktionsweisen der Verkleidungen für Identitäts- und Differenzkonstruktionen analysiert.¹⁶ Dass solche Ansätze in den letzten Jahren immer häufiger verfolgt werden und neue Erkenntnisse auch zu bereits intensiv erforschten Themen und Künstlern hervorbringen können, zeigen zum Beispiel die Arbeiten von Sara van Dijk zu Leonardo da Vinci und von Maria Merseburger zu Ghirlandaio.¹⁷ Auf eine

12 Siehe Suckale 1985. An Haussherrs Arbeit kann zudem vor allem ein ahistorisches Vorgehen kritisiert werden, das fälschlicherweise ein gleiches oder ähnliches Interesse an historischer Korrektheit über die Zeiten von der Antike bis ins 16. Jahrhundert voraussetzt. Veränderungen des historischen Bewusstseins und Wirklichkeitsverständnisses müssten hier betrachtet werden.

13 Vgl. Dolce 2007 (1557), siehe Zitzlsperger 2011, besonders S. 24.

14 Zitzlsperger 2008, S. 148–149.

15 Siehe Zitzlsperger 2008, S. 118–155; Zitzlsperger 2006, S. 36–51.

16 Reichel 1998, Trauth 2009.

17 Dijk 2015, Merseburger 2016.

ähnliche Weise soll die Tiepolo-Forschung durch den Fokus auf Kleidung um neue Erkenntnisse bereichert werden.

Ein solches Vorhaben muss sich auf die Erkenntnisse der Kostümgeschichte des 18. Jahrhunderts stützen, um die bei Tiepolo dargestellte Kleidung mit der Realität der im 18. Jahrhundert in Venedig und andernorts getragenen Kleidung zu vergleichen. Dabei sind solche Studien von Nutzen, die die Bedeutungsdifferenz zwischen Kleiderdarstellungen in Bildern und Kleidern als Realien reflektieren und als Gegenstand in ihre Untersuchungen miteinbeziehen. Hier sei auf die Forschungen von Aileen Ribeiro verwiesen, die nicht nur grundlegende Werke zur Modegeschichte des 18. Jahrhunderts geschrieben hat, sondern deren Untersuchungen der historisierenden Maskeraden im England des 18. Jahrhunderts darüber hinaus für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse sind. Bei diesem sogenannten *fancy dress* waren Bilder des 16. und 17. Jahrhunderts, insbesondere Porträts von Dycks, Ausgangspunkt zur Neuschöpfung von historisierenden Kostümen. Dieses Renaissance-Revival ist mit dem Kleiderhistorismus in Tiepolos Werk in bestimmten Aspekten vergleichbar.¹⁸ Die Forschungen von Stella Mary Newton zur venezianischen Kostümgeschichte der Renaissance nehmen ebenso eine doppelte historische Perspektive ein, indem historisierende Theaterkostüme des 16. Jahrhunderts untersucht werden und auf Bilderkarrieren von Darstellungen in Kostümbüchern hingewiesen wird.¹⁹ Studien zur Kleidung und Mode im venezianischen Settecento haben meist einen Schwerpunkt auf Maskeraden und Karneval, die in Venedig und in der Außenwahrnehmung der Stadt eine große Rolle spielten.²⁰ Zur Kleiderkultur der Venezianer im 18. Jahrhundert jenseits des Karnevals ist erstaunlich wenig zu lesen. Eine eingehende Untersuchung zur Frage, wie sich die Venezianer außerhalb der Karnevalssaison kleideten und wenn sie nicht in den Roben ihrer Staatsämter erschienen, stellt ein Forschungsdesiderat dar. Insbesondere wäre zu untersuchen, in welcher Form die internationale von Frankreich dominierte Mode in Venedig adaptiert wurde und welche Rolle die im 18. Jahrhundert noch florierende Textilproduktion der Stadt für die lokale Kleiderkultur spielte.²¹

18 Ribeiro 1984, siehe auch Ribeiro 2002 und Ribeiro 2017. Zum van Dyck-Revival vgl. auch Stevenson und Bennett 1978, sowie Gordenker 2001 zu den Konnotationen der Kleidung bei van Dyck selbst.

19 Newton 1975, Newton 1988.

20 Siehe vor allem Johnson 2011, vgl. auch Steward 1996, Johnson 2005, Fajen 2013, Fajen 2017, Oswald 2017.

21 Studien zu diesen Fragen wurden von Doretta Davanzo Poli vorgelegt, siehe vor allem Davanzo Poli 1993, Davanzo Poli und Moronato 1994 und Davanzo Poli 2001. Eine

Die Tatsache, dass – trotz der hier zitierten nicht geringen Anzahl an verdienstvollen Studien – auf dem Feld, das Kunstgeschichte und Kostümforschung gemeinsam bearbeiten, noch viele, teils grundsätzliche Fragen unbearbeitet sind, hat mehr als eine Ursache: Zum einen liegt dies an Strukturen und Dynamiken der Mode und Kleidung selbst, die rasch wechseln und in ihrer visuellen Kommunikation schnell und effektiv sind, sodass ihre sprachliche Beschreibung in der Regel nachträglich erfolgt und eine textliche Reflexion in Kunsttheorie und -wissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts fehlte.²² Diese mangelnde sprachliche Fassung von Kleiderphänomenen hat dazu geführt, dass sie von einer Kunstgeschichtsschreibung, die sich auf Schriftquellen als Autoritäten für historische und hermeneutische Untersuchung von Bildern beschränkt, weitgehend unbeachtet blieben. Zum anderen galt das Studium von Textilien, Kleidung und Mode – und gilt bisweilen immer noch – als eine weibliche Domäne und daher fälschlicherweise als ein weniger ernstzunehmendes Gebiet, was auch mit der immer noch nachwirkenden Trennung von Kunst und Kunsthandwerk im 19. Jahrhundert zu tun hat.²³

1.3 Methode

In den obigen Bemerkungen zum Forschungsstand sind bereits einige methodische Schwierigkeiten und mögliche Auswege aus diesen angesprochen worden, die hier nun weiter präzisiert und reflektiert werden sollen. Um sich der Bedeutung von Kleiderdarstellungen eines bestimmten Gemäldes zu nähern, müssen diesem weitere Quellen zur Seite gestellt werden. Dabei bieten sich drei Arten von Quellen an: Schriftquellen, reale Kleidungsstücke und Bilder. Daraus ergeben sich jeweils eigene methodische Erfordernisse.

umfassendere Untersuchung in Richtung der oben genannten Themen und mit einer Konzentration auf das 18. Jahrhundert ist jedoch bisher noch nicht angestellt worden.

- 22 Das komplexe Verhältnis von Sprache und Kleidung hat Roland Barthes in seiner zeichentheoretischen Untersuchung von Modebeschreibungen analysiert, siehe Barthes 1985. Zur fehlenden Thematisierung von Kleidung in der Kunsttheorie der Neuzeit siehe Zitzlsperger 2011, besonders S. 24. Als mittlerweile klassische Texte der Modetheorie werden Veblen 1989, Simmel 1905 und Flügel 1930 angesehen. In den letzten Jahrzehnten wurde eine Vielzahl an theoretischen Studien zu Mode und Kleidung veröffentlicht, unter denen hier die Arbeiten Elena Espositos hervorgehoben seien, die sich insbesondere auch mit Problemen der Zeitlichkeit auseinandergesetzt hat, siehe Esposito 2004 u. zum Beispiel Esposito 2006.
- 23 Vgl. Gordenker 2001, S. 3. Zur Trennung von Kunst und Kunsthandwerk siehe Zitzlsperger 2020.

Roland Barthes hat in seiner semiotischen Untersuchung zur Beschreibung von Mode zwischen der technologischen, ikonischen und verbalen Ebene von Kleidung unterschieden, also zwischen den realen Kleidungsstücken, ihrer Erscheinung in Bildern und der sprachlichen Beschreibung. Bilder und Sprache bilden dabei jeweils eigene Zeichensysteme, die sich auf die Sprachmatrix (*langue mère*) der realen Kleidung beziehen.²⁴ Diese grundlegende Differenzierung Barthes' hilft dabei, den Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit zu präzisieren. Eine Analyse von Kleiderdarstellungen muss klar zwischen diesen unterschiedlichen medialen Ebenen und ihren Eigendynamiken differenzieren und darf nicht Kleiderbilder mit realer Kleidung gleichsetzen. Die „geschriebene Kleidung“, die Barthes analysiert, ist eine Reflexion der sozialen Realität der getragenen Kleidung. Letztere zu erforschen sei Aufgabe der Soziologie. „Die Semiologie verfolgt einen ganz anderen Weg; sie beschreibt eine Kleidung, die durch und durch imaginär oder, wenn man so will, rein intellektuell bleibt; sie führt nicht zu Erkenntnis von Praktiken, sondern von Bildern.“²⁵ In ähnlicher Weise erforscht eine Untersuchung der ikonischen Ebene von Kleidung, also ihrer bildlichen Darstellung, nicht die soziale Praxis und deren Dynamiken, sondern die Vorstellungen und Bedeutungen von Kleidung, die mithilfe der Kleiderbilder ausgedrückt werden, sowie das Wesen dieser Bilder als Zeichensystem.

Dabei liegt eine mediale Doppelung vor: Im Falle der sprachlichen Beschreibung nehmen „die Wörter ein Objekt – die Kleidung – in ihre Regie, das selbst bereits ein Bedeutungssystem ist“²⁶, wobei ein Medienwechsel vom Visuellen zum Verbalen geleistet wird. Bei der bildlichen Darstellung von Kleidung tritt die mediale Doppelung weniger stark in Erscheinung, da ein visuelles Zeichensystem – Kleider als Realien können als Bilder im erweiterten Sinn angesehen werden – in ein anderes visuelles Medium – Gemälde als Bilder im engeren Sinn – integriert werden. Gemalte Kleidung kann somit als Bild im Bild begriffen werden.

Texte

Es ist naheliegend, zunächst nach schriftlichen Erklärungen zu suchen, die ein visuelles Phänomen wie das der Kleidung erläutern und kommentieren können, und sich daher an zeitgenössische Literatur der Kunsttheorie und -kritik zu wenden. Jedoch ist, wie oben bereits erwähnt, in kunsttheoretischen

²⁴ Barthes 1985, siehe besonders S. 14–19.

²⁵ Barthes 1985, S. 19.

²⁶ Barthes 1985, S. 18.

Abhandlungen in der Frühen Neuzeit relativ wenig zur Kleidung zu finden, das über Forderungen nach Logik, Angemessenheit und Verständlichkeit hinausgeht.²⁷ Insbesondere die Fragen, inwiefern Kleidung einen historischen Abstand verdeutlichen soll und in welchem Maße zeitgenössische Kleidung eingesetzt oder ein zeitgenössischer Geschmack in der Interpretation historischer Gewandung zum Zuge kommen soll, werden dort nicht behandelt.²⁸ Für die venezianische kunsttheoretische Literatur auch des 18. Jahrhunderts ist der Konflikt zwischen künstlerischeren Freiheiten und wissenschaftlicher Gelehrsamkeit zentral: *Invenzione* ist ein maßgebliches Kriterium, das einen relativ freien Umgang mit historischen Stoffen erlaubt und sogar fordert, solange die Darstellung im Rahmen dessen bleibt, was als angemessen gelten kann. Es wird zwar *erudizione* gefordert, aber welche Kenntnisse im Einzelnen, insbesondere im Bereich der historischen Realienkunde, diese Gelehrsamkeit ausmachen, bleibt offen. Definitionsversuche, wie Angemessenheit und Gelehrsamkeit zu verstehen sind und wo deren Grenzen liegen, gehen über einige wenige eindeutige Beispiele nicht hinaus.²⁹

Aber selbst wenn die kunsttheoretische Literatur eindeutige Antworten auf die Fragen und Probleme der historischen Kleiderdarstellungen gäbe, so würde dies noch nicht bedeuten, dass solche Abhandlungen die Phänomene der Bilder erschöpfend erklären könnten. Kunsttheoretische Forderungen und künstlerische Praxis stimmen in der Frühen Neuzeit oftmals nicht überein, und es ist gerade bezogen auf den venezianischen Kunstbetrieb und insbesondere bei Tiepolo sehr fraglich, ob (und wenn ja, in welchem Maße) die konkrete künstlerische Gestaltung durch theoretische Diskurse beeinflusst wird.³⁰ Das heißt, die Aussagekraft von Traktatliteratur ist für die vorliegenden Fragen eingeschränkt.

Wenn es darum geht, einzelne Kleidungsstücke und deren Bedeutungsfelder zu untersuchen, kommen andere schriftliche Quellen in Betracht, wie zum Beispiel Bildbeschreibungen in Inventaren oder Briefkorrespondenzen oder Beschreibungen von Kleidergewohnheiten in Berichten über Feste, Zeremonien oder ähnliches. Jedoch bieten solche Quellen für sich allein genommen oftmals ebenso wenig Erkenntnisgewinn, da die Äußerungen zur Kleidung

27 Siehe die obigen Ausführungen zum Begriff der *convenevolezza* bei Hausscherr 1984.

28 Gottdang 1999b, S. 92: „Für die Geschichtsdarstellung spezifische Schwierigkeiten, die man als ‚Realisation des Historischen‘ bezeichnen könnte, kommen in der venezianischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts kaum zur Sprache.“, vgl. ebd., S. 90–98.

29 Siehe Gottdang 1999b, S. 107–154, besonders S. 137–146 zu Algarottis theoretischen Forderungen nach Klassizität und deren Unvereinbarkeit mit venezianischen Bildtraditionen.

30 Siehe ebd.

häufig knapp ausfallen und von einem Wissen um das Aussehen bestimmter Kleidungsstücke ausgehen. Wenn es etwa in einem Text, in dem venezianische Karnevalskostüme vorkommen, heißt, eine Dame sei in spanischer Kleidung erschienen, ohne weitere Erläuterung, welche Kleiderdetails der Aufmachung die spanische Konnotation geben, so bedeutet dies, dass der Autor des Texts von einer selbstverständlichen Konvention ausgehen konnte.³¹ Dass ein spanisches Kostüm ein gängiger Verkleidungstypus war, ist für sich genommen bereits eine wertvolle Erkenntnis, jedoch bleibt ohne eine Bildquelle unklar, wie genau man sich ein solches Kleiderensemble vorzustellen hat.³²

Hierin liegt eine grundlegende Herausforderung für die historische Kostümforschung, die sich mit terminologischen Fragen beschäftigt: Der sprachliche Ausdruck, der Signifikant, bleibt leer, wenn das mit diesem Wort bezeichnete Kleidungsstück, das Referenzobjekt, unbekannt ist. Außerdem waren oftmals mehrere Begriffe für das gleiche Objekt gleichzeitig in Verwendung (oder umgekehrt), und zudem variierten die Begriffe von einer Region zur nächsten. Eine Lösung für dieses Problem bieten Werke, in denen Bilder und Text gemeinsam auftauchen und so eine Zuordnung von Kleidungsstück und Begriff verlässlich herstellen. Dies ist zum Beispiel bei Modejournalen und kommentierten Modestichen der Fall, die für die vorliegende Untersuchung gelegentlich hinzugezogen wurden. Da in den Historienbildern Tiepolos aber hauptsächlich historische und exotisierende Kleider vorkommen, sind Trachtenbücher, und unter diesen insbesondere das berühmte und vielfach rezipierte Werk Cesare Vecellios, eine wertvolle Quelle.³³ Die dortigen Holzschnitte mit den Kostümdarstellungen, die von vielen Malern als Vorlagen verwendet wurden, sind durch teils ausführliche Texte erläutert, die auf die im Bild dargestellte Kleidung und deren Einzelheiten eingehen und dadurch einen größeren Kontext erschließbar machen.

Aber selbst wenn eine Zuordnung von Objekt und Begriff gelingt, also ein bestimmtes Kleidungsstück namentlich identifiziert werden kann, so ist dadurch dennoch nicht der volle Umfang der Bedeutung eines Kleidungsstücks erfasst – selbst wenn weitere Details aus Texten zu erfahren sind, wie dies mithilfe der Trachtenbücher möglich ist. Die Bedeutung entsteht in ihrer Vielschichtigkeit erst aus einem umfassenden und konkreten sozialen und gebrauchspraktischen Kontext. Sprachliche Kleiderbegriffe, wie zum Beispiel „Krawatte“ oder „Anzug“, geben eine Kategorie von Kleidungsstücken an. Diese ist zwar relativ klar definiert, aber die eigentliche Wirkungsmacht

31 Pöllnitz 1979, S. 51–54.

32 Vgl. die Ausführungen zum spanischen Kostüm in Kapitel 3.6.

33 Vecellio 1590.

der Erscheinung einer Person, die entscheidende Aussage des Gewands, ist mit diesen Begriffen alleine nicht beschrieben. Nicht bloß die Tatsache, dass jemand einen Anzug und Krawatte trägt, sondern die Frage, welche Art von Anzug und wie er ihn trägt, ist von wesentlicher Bedeutung: Stoff, Schnitt, Details der Ausführung, ob Konfektion oder maßgeschneidert – all diese inhaltlichen Präzisierungen können wichtiger sein als die einfache Frage, ob es sich um einen Anzug oder eine andere Art von Kleidungsstück handelt. Die Formen, die diese Nuancen ausdrücken, sind dem schnellen Wandel der Moden unterworfen, sodass sie erst nachträglich zureichend sprachlich gefasst werden. Dies gilt für das obige Beispiel des 20. und 21. Jahrhunderts ebenso wie für die Kleidung in der Frühen Neuzeit.

Textliche Quellen können daher bei der Analyse von Kleiderbildern in der oben beschriebenen Form behilflich sein, dürfen aber keineswegs als Autorität überschätzt werden, wie Zitzlsperger deutlich macht:

„Die Bilddeutung sollte [. . .] nicht von dem Axiom ausgehen, die dargestellte Kleidung sei die visuell chiffrierte Version eines Sinngehaltes, dem eine verbale oder literarische Urfassung vorauszugehen hat, wie die Ikonologie nicht selten missverstanden wurde. Vielmehr ist das Gewand im Bild zuerst als Reflexion eines ‚nonverbalen‘ Kleidungsalltags der Adressaten zu untersuchen. Deshalb ist der Kunsthistoriker gefordert, die Kleidung wie das Bild der Kleidung gleichermaßen als visuelle Quelle einer ‚Kostümargumentation‘ zu verstehen.“³⁴

Wie oben gesagt, bildet die in der Realität getragene Kleidung – nach Barthes als „langue-mère“ – den Bezugsrahmen sowohl für sprachliche als auch bildliche Darstellungen von Kleidung. Insofern ist es sinnvoll, sich an reale Kleidungsstücke als Quellen zu wenden.

Realien

Die künstlerische Darstellung von Kleidung steht in einem Verhältnis zu real existierender Kleidung, das oben als Reflexion beschrieben wurde. Reflexion deshalb, weil in Bildern Kleidung nicht einfach mimetisch reproduziert wird, sondern die dargestellte Kleidung Bedeutungen der realen Kleidung widerspiegelt, aber auch eine Eigendynamik als Zeichensystem entwickeln kann, das sich von der realen Kleidung entfernt. Am offensichtlichsten wird dies an der Tatsache, dass Maler Kleidung frei erfinden können, die in Wirklichkeit

34 Zitzlsperger 2008, S. 148–149.

nie existiert hat. Aber selbst bei Bildern, die Kleider realistisch wiedergeben, oder bei Fotografien, die tatsächlich existierende Kleidungsstücke ablichten, erschöpft sich die Bedeutung der Bilder nicht im dargestellten Objekt. Erst dieses gemeinsam mit der Art seiner Darstellung und dem Kontext schaffen den eigentlichen Sinn, den zu erfassen sich diese Untersuchung zum Ziel setzt.³⁵

Eine Voraussetzung, um Kleidung im Bild verstehen zu können, ist jedoch eine Kenntnis der gelebten Kleiderkultur zur Entstehungszeit des Bildes als deren Bedeutungshorizont. Dabei ist auf die Kostümforschung zurückzugreifen. Die Erforschung erhaltener Kleidungsstücke, wie sie allen voran Janet Arnold betrieben hat, konnte beachtliche Ergebnisse hervorbringen.³⁶ Eine Schwierigkeit für den hier untersuchten Zeitraum des 15. bis 18. Jahrhunderts besteht jedoch darin, dass erhaltene Kleidungsstücke aus der Zeit vor 1700 selten sind, und somit die Anzahl der Studienobjekte keine belastbare repräsentative Größe erreicht. Aus diesem Grund, aber auch weil aus den Objekten der Kleidungsstücke allein noch nicht der Sinn von Kleidung als Zeichensystem gewonnen werden kann, verwenden kostümhistorische Studien zu diesem Zeitraum ebenso Texte und vorwiegend Bildquellen zur Rekonstruktion sowohl des Zeichensinns als auch zum Beispiel der Stilgeschichte und zur Datierung. Umgekehrt zieht die kunsthistorische Forschung oftmals die Kostümgeschichte zur Einordnung und Interpretation von Gemälden heran. Dabei besteht die Gefahr eines Zirkelschlusses, wenn sich die Disziplinen auf die Forschungsergebnisse der jeweils anderen verlassen. Dieser methodische Fehler kann umgangen werden, wenn ein geschärftes Bewusstsein um das reflektive Verhältnis zwischen den Realien und ihrer Abbildung sowie um ihre jeweiligen medialen Eigendynamiken besteht.

Bei der Untersuchung der Gemälde Tiepolos werden im Folgenden gelegentlich Realien als Vergleichsobjekte herangezogen, wie zum Beispiel bei dem Ausnahmefall des Würzburger Hochzeitsfreskos, bei dem die dargestellte Mitra auf eine reale Mitra im Würzburger Domschatz als Vorlage Bezug nimmt. Bei einem Großteil der Bilder handelt es sich jedoch um Historien Gemälde, in

35 Barthes weist in seiner Fotografietheorie auf die häufig vorkommende Verwechslung von fotografiertem Objekt („spectrum“) und fotografischem Bild als ein wichtiges Charakteristikum des Mediums hin, siehe Barthes 1989, S. 12–13, 86–87. Dieses Hindurchschauen durch das Bild, die Fokussierung auf das Dargestellte, scheint auch für ein Bildverständnis des Realismus vor der Erfindung der Fotografie bezeichnend und ist mitverantwortlich für einen unkritischen Umgang mit Bildquellen für die Rekonstruktion einer Kostümgeschichte.

36 Siehe die Serie „Patterns of Fashion“, aus der für die vorliegende Arbeit insbesondere Arnold 1985 relevant ist; vgl. auch Braun u. a. 2016.

denen historische Kleidung auftaucht, die sich von der zeitgenössischen Mode des 18. Jahrhunderts unterscheidet. Kenntnisse der Kleiderkultur zu Tiepolos Lebzeiten sind daher als Hintergrund notwendig, vor dem die Differenz der dargestellten historischen Moden erst ersichtlich und verständlich wird.

Wie oben bereits erwähnt wurde, handelt es sich bei der bildlichen Darstellung von Kleidung um eine mediale Doppelung: Kleidung, die als visuelles Kommunikationsmedium und somit als Bild begriffen werden kann, wird in einem anderen Bildmedium, der Malerei, reproduziert. Durch das Auftreten der Kleidung in Gemälden ist jedoch der ursprüngliche Bildcharakter der realen Kleidung verändert, wie im Folgenden noch deutlicher werden wird. Insbesondere die Fähigkeit von Gemälden, eine historische Wirklichkeit anschaulich zu machen, schafft einen Rahmen, der der dargestellten Kleidung einen Bedeutungshorizont verleiht, der von der Alltagsrealität als Kontext der Kleiderrealien deutlich unterschieden ist. Gleichzeitig sind es die gemalten Kleider selbst, die diesen historischen Bezugsrahmen der Historiengemälde erst herstellen. Architekturhintergründe oder andere Gegenstände im Bild können ebenso eine zeitliche Verortung der dargestellten Historie bewirken, erfüllen diese Aufgabe aber nicht so effektiv wie Kleidung. Während Architekturen die Zeiten überdauern, wechseln die Formen der Kleidung relativ schnell und eignen sich somit besser, einen bestimmten Zeitpunkt oder eine Epoche präzise anzugeben.

Bilder

Ein weiterer Aspekt der doppelten Medialität und des Bildcharakters von Kleidung im Bild, insbesondere wenn es sich um historische Kleidung handelt, ist die Tatsache, dass solche Darstellungen immer auf weiteren Kleiderbildern und nicht auf realen Kleidern beruhen. Wie im weiteren Verlauf der Studie an konkreten Fällen nachvollzogen wird, verwendet Tiepolo für seine gemalten historischen Kostüme keine realen Kleider, sondern Bilder als Vorlagen, und zwar in Form von Druckgrafik in Kostümbüchern oder Gemälden der Jahrhunderte vor seiner Zeit. Deshalb ist die wichtigste Methode der vorliegenden Arbeit die kunsthistorische Vorgehensweise schlechthin, nämlich das vergleichende Sehen.³⁷

Um die Vorlagen von Tiepolos Kostümschöpfungen auszumachen, den Referenzcharakter seiner Werke aufzudecken und um die Eigenheit seiner Bildsprache erkennen zu können, muss eine möglichst große Anzahl an Bildern

37 Zu Grenzen der Methode des vergleichenden Sehens siehe Geimer 2010, siehe auch weiterführend die anderen Beiträge in Bader, Gaier und Wolf 2010.

zum Vergleich herangezogen werden. So sind vor allem Werke der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts von Bedeutung, die als künstlerisches Erbe im 17. und 18. Jahrhundert und für Tiepolo auf besondere Weise zentral sind, da seine Kunst explizit und programmatisch auf die Renaissance und vor allem auf Veronese verweist. Ausblicke auf und Vergleiche mit der zeitgenössischen Malerei können Tiepolos Herangehensweise hinsichtlich der Konzeption der Kostümbilder in den Zusammenhang der allgemeinen Tendenz eines Renaissance-Revivals stellen. Dabei kommen vor allem die venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts in Betracht, die ebenso in den Gattungen der Historienbilder und der religiösen Malerei tätig waren, wie zum Beispiel Giambattista Pittoni, Giambattista Piazzetta und Giambattista Crosato. Da Tiepolo aber auch außerhalb Venedigs und des Venetos tätig war und seine Kunst sich an ein europäisches Publikum richtete, werden ebenso Vergleiche mit in England, Frankreich und Deutschland tätigen Künstlern und Künstlerinnen angestellt.

Die technische Grundlage für diese Vergleiche bildet eine Bilddatenbank, die mithilfe einer Verschlagwortung nach Kleiderphänomenen systematisiert wurde. In die Datenbank wurden über 400 Objekte, hauptsächlich Ölgemälde und Fresken, auch Zeichnungen und Druckgrafik, und aus den oben genannten Gründen nur zu einem geringeren Anteil auch Realien eingespeist.³⁸ Die Beobachtungen und darauffolgenden Analysen konnten durch die Datenbank auf eine breitere quantitative Basis gestellt werden, als dies durch andere analoge Methoden des Bildvergleichs möglich ist.

So können in einzelnen Fällen Bilderkarrieren nachvollzogen werden, und das Nachleben der Motive, um das es insbesondere bei den historischen Kleiderbildern und ihren Ursprüngen gehen wird, kann rekonstruiert werden. Diese quantitativen Beobachtungen bilden die Grundlage für eine systematische Darstellung der Rezeptionsbewegungen und der Zeitschichten, die im letzten Kapitel der Arbeit gegeben wird.

Bis hierher wurde die Wichtigkeit des Kontexts und Bildvergleichs betont, jedoch werden die Werke in der vorliegenden Arbeit auch bildimmanent analysiert. Den Bildwelten Tiepolos sind strukturelle Tiefgründigkeit und Komplexität eigen, wie sie in der Forschung von Svetlana Alpers und Michael Baxandall herausgearbeitet wurden,³⁹ sodass eine eingehende Betrachtung und eine Konzentration auf die Einzelheiten der Bildgefüge zu einem umfassenden

38 Es wurde dabei das Open-Source-Programm Tropy verwendet, das speziell für wissenschaftliche Recherchen gedacht ist und dessen Parameter auf individuelle Zwecke angepasst werden können.

39 Alpers und Baxandall 1994.

Verständnis von Tiepolos Kunst notwendig sind. Die Kleiderdarstellungen, wie die Analysen im Folgenden der Arbeit zeigen werden, sind ein Feld, auf dem sich Tiepolos künstlerische Kreativität auf besonders anschauliche Weise nachvollziehen lässt.⁴⁰

Rezeptionsästhetik

Die vorliegende Studie untersucht Kleiderdarstellungen nicht als Selbstzweck und versteht die Kleiderbilder auch nicht als Mittel zum Zweck einer Kostüm- oder Modegeschichtsschreibung. Es geht vielmehr um die Frage, welche Inhalte die Kleiderdarstellungen transportieren und welchen Anteil diese an den Bildaussagen haben.

Die Untersuchung muss sich dem Betrachter und dem Vorgang der Betrachtung im Zusammenhang mit Kleiderdarstellungen zuwenden, da die Bedeutung von Kleidung nicht den Formen der Objekte selbst (oder ihrer Darstellung) eingeschrieben ist, sondern sich erst durch Konsens und Kontext ergibt. Gleichzeitig wird nach der Kleidung im Bild als jenen Bildelementen gefragt, die ein bestimmtes Verständnis nahelegen, und damit den Betrachter oder die Betrachterin selbst und ihr Verhältnis zu Kleidung in das Bild hineinbringen.

Ein solches Vorgehen folgt den Ansätzen, die erstmals Wolfgang Kemp für eine Rezeptionsästhetik in der Kunstwissenschaft formuliert hat.⁴¹ Kemp zeichnet die ästhetischen und kunstwissenschaftlichen Diskurse seit dem Ende des 18. Jahrhunderts nach, die dafür verantwortlich waren, dass sich die Kunstgeschichtsschreibung lange vorwiegend den Künstlern, ihrem Schaffen und dem Kunstwerk als Ergebnis und Ausdruck dieses Schaffens gewidmet

40 Problemen, die mit einer Konzentration auf eine bildimmanente Analyse entstehen, wird durch die oben dargestellte starke Kontextualisierung entgegengewirkt. Die Gefahr einer übermäßigen Fokussierung auf den Künstler, die bei einer werkimmanenten Herangehensweise naheliegt, wenn Fragen nach der besonderen Verbindung zwischen Autor und Werk die Analysen bestimmen, besteht für Tiepolo zudem nicht im gleichen Maße wie bei manch anderem Künstler: Quellen, die über seine Person und Biografie Auskunft geben könnten, sind in so verschwindend geringer Anzahl erhalten, dass Tiepolo als individuelle Persönlichkeit für die Nachwelt kaum fassbar ist. Aus diesem Grund gibt es in der Tiepolo-Forschung wenige Versuche, Tiepolos Werk biografisch oder psychologisch auszudeuten. Eine Ausnahme stellt Bostock 2010 dar, die mithilfe von Gerichtsakten aufzeigen konnte, dass Tiepolo aus armen Verhältnissen stammte und seine Künstlerkarriere und sein großer finanzieller Erfolg einen rasanten sozialen Aufstieg darstellen.

41 Siehe Kemp 1983 und Kemp 1992.

hat, nicht aber dem Betrachter als Instanz und dem Verhältnis zwischen Werk und Betrachter.⁴² Dies hat mit einem veränderten Geschmack und neuen ästhetischen Forderungen seit der Aufklärung zu tun, die eine Kunst vorziehen (dies betrifft sowohl Literatur als auch bildende Kunst), die sich nach außen abschließt und dadurch den Betrachter nur als zufälligen Beobachter indirekt einbindet, sich aber nicht direkt und offensichtlich an diesen wendet, etwa durch Gestik, Mimik oder Blickkontakt. Kemp verweist auf Denis Diderot und Georg Wilhelm Friedrich Hegel, die eine Hinwendung zum Publikum als kompromittierend für die Kunst ansehen, was zur Folge hatte, dass der Betrachter bei kunstwissenschaftlichen Untersuchungen im 19. und bis ins 20. Jahrhundert hinein kaum eine Rolle spielte. Eine Ausnahme bildet Alois Riegl, der die normativen Forderungen und ästhetischen Vorurteile gegenüber bestimmten Epochen der Kunstgeschichte seitens seiner Vorgänger ablehnt und eine Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Betrachter und Werk wieder für die Kunstwissenschaft fruchtbar macht. Dennoch bleibt auch er mit seiner Dichotomie von innerer und äußerer Einheit im Kern einem Erbe der idealistischen Kunsttheorie nach Hegel verpflichtet, davon ausgehend, dass zumindest eine Reihe von bestimmten Kunstwerken kein Verhältnis zum Betrachter aufbaut.⁴³ Dem widerspricht jedoch die Rezeptionsästhetik nach Kemp:

„Das Kunstwerk ist als intentionales Gebilde für Betrachter konzipiert, das gilt für alle Werke, auch für diejenigen, die Außenbezüge scheinbar demonstrativ verneinen. Hier sprechen wir mit Michael Fried von der ‚Betrachterfiktion‘ einer Kunst, die ein Nichtvorhandensein des Betrachters vorgibt, realiter aber nur eine besondere und bei genauerem Hinsehen vielfältig angelegte Beziehung zu ihm unterhält.“⁴⁴

Die oben beschriebene Entwicklung hin zu einer bürgerlich-klassizistischen Autonomieästhetik ist mit dafür verantwortlich, dass Tiepolos Kunst nach dem Ende seines Lebens weniger geschätzt oder kaum noch rezipiert wurde. Seine Bildsprache ist einer barocken Rhetorik der Beredsamkeit verhaftet und einer damit verbundenen Hinwendung an den Betrachter, deren Kunstfertigkeit nun als Künstlichkeit empfunden wurde.⁴⁵

42 Zum Begriff des Betrachters siehe die Ausführungen am Ende dieses Kapitels.

43 Riegl 1931; Kemp 1983, 16ff; Kemp 1992, S. 12–19. Siehe dort auch weiterführende Literatur zu Riegl.

44 Kemp 1992, S. 20.

45 Dieser Paradigmen- und Geschmackswechsel wird ebenso an der Tatsache deutlich, dass Tiepolos letzte Werke, die Altarbilder für die Klosterkirche San Pasqual Baylón in Aranjuez, nur wenige Jahre nach seinem Tod von Gemälden des Klassizisten Anton Raphael

Tiepolos Bildwelten gehören einer Zeit an, in der vom Künstler erwartet wurde, einen Kontakt zwischen Kunstwerk und Publikum herzustellen,⁴⁶ obwohl sein Werk voller Momente ist, die den Betrachter nicht direkt ansprechen, und somit nach Riegl eine „innere Einheit“ aufweisen – man denke an die vielen überschnittenen Gesichter oder die sich vom Betrachter abwenden- den Rückenfiguren.⁴⁷ In der höfisch-feudalen Gesellschaft wurde ein Künstler auch an seiner Fähigkeit gemessen, „sein Publikum zu fesseln, zu überreden, zu bewegen, zu vergnügen. [...] Unter diesen Umständen braucht über Rezeptionsästhetik nicht permanent verhandelt zu werden – sie versteht sich im Grunde von selbst und bedarf nur der gelegentlichen Pointierung [...]“⁴⁸ Daher ist ein rezeptionsästhetischer Ansatz für die vorliegende Untersuchung sinnvoll, der im Verlauf der Studie noch näher präzisiert und erweitert werden soll.

Durch die Darstellung von Kleidung im Bild tritt das Kunstwerk mit dem Betrachter in Kontakt. Kleidung selbst kann, wie oben bereits gesagt, als visuelles Kommunikationsmedium gelten, das wie ein am Körper getragenes Bild funktioniert. Bei der Darstellung von Kleidung in Malerei haben wir es also mit einem Bild im Bild zu tun, das den Betrachter auf eine besondere Weise anspricht, da Kleidung als System (nicht die einzelnen Kleidungsstücke selbst, die im Bild auftauchen) aus dem alltäglichen und persönlichen Erleben besonders vertraut ist. Kleidung bestimmt soziale Kontakte und Kommunikation maßgeblich mit.⁴⁹ Das ist mit anderen Gegenständen, die in den Bildern auftauchen – Möbeln, kunsthandwerklichen Objekten, Architektur, Landschaft – weniger oder zumindest vermittelter der Fall.

Die Rezeptionsästhetik fragt nach dem Betrachter im Bild, das heißt, eine rezeptionsästhetische Untersuchung der Kleidung im Bild beschäftigt sich mit

Mengs ersetzt wurden. Siehe Pedrocco 2002, Kat. Nr. 281, 1–7. Alpers und Baxandall haben Tiepolos visuelle Denkweise beschrieben, siehe Alpers und Baxandall 1994, besonders S. 15–17, 40. Inwiefern das Sehen ein eigenes Thema der Bilder von Giambattista und insbesondere von Giandomenico Tiepolo darstellt, hat Gott dang 2020 aufgezeigt.

46 Vgl. Kemp 1992, S. 12.

47 Helmberger schreibt über das Würzburger Treppenhausfresko, ein Betrachter habe dort den „Eindruck, nur einen geringen, eigentlich zufälligen Ausschnitt aus einer völlig mit sich selbst beschäftigten Welt zu sehen, die sich über den Wänden des Treppenhauses ins Grenzenlose erstreckt.“ Helmberger und Staschull 2009, S. 26.

48 Kemp 1992, S. 12, vgl. auch Bürger 1979, S. 195.

49 Georg Simmel hat eindrücklich beschrieben, welche dynamische Rolle Kleidung und insbesondere Mode für menschliche Kommunikation spielt, und dass selbst diejenigen, die sich nicht für Kleidung oder Mode interessieren, diese zwangsläufig als Kommunikationsmittel verwenden, siehe Simmel 1905.

den Fragen, wie die Kleidung den Betrachter ins Bild integriert und welche sozialgeschichtlichen Implikationen und ästhetischen Aussagen damit verbunden sind.⁵⁰ Umgekehrt muss auch nach dem Bild oder den Bildern im Betrachter gefragt werden, also dem Vorrat an visuellen Assoziationen und Vorstellungen von Kleidung, über den der Betrachter verfügt und auf den er beim Betrachten eines Bildes, in dem die Darstellung von Kleidung eine große Rolle spielt, zurückgreifen kann. Es geht also um das Wissen über Kleidung sowie um die alltäglichen Kontexte von Kleidung, die den Bedeutungshorizont und die Interpretationsmöglichkeiten der dargestellten Kleidung determinieren.

Den Strukturen im Bild entsprechen Strukturen im Betrachter, die ineinandergreifen und gemeinsam das Rezeptionsverhältnis bilden. Den abstrakten Formen des Bildes (Farben, Formen, Komposition) stehen psychisch-physiologische Konditionen des Betrachters gegenüber, und die konkreten Formen (Objekte, Zeichen, Symbole oder Bilder im Bild, wie unser Gegenstand der Kleidung) korrespondieren mit Wissenskonditionen, Kenntnissen und Erfahrungen des Betrachters über jene Objekte und Zeichen. Das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter, das sich zwischen diesen Strukturen entspannt, ist ein Komplex aus intellektuellen und emotionalen Anregungen und Aufnahmen, der hier nicht in seiner ganzen Vielschichtigkeit erläutert werden kann. Bedeutend für die hier aufgeworfene Frage ist die Tatsache, dass sich die Strukturen des Bildes und des Betrachters asymmetrisch gegenüberstehen, da das Bild die Zeiten unverändert überdauert (abgesehen von Alterungsspuren und restauratorischen Veränderungen) und seine Strukturen beibehält, während der Betrachter sich mit den Zeiten verändert und seine psychischen und intellektuellen Konditionen historisch variabel sind.⁵¹

Johannes Grave hat die kunsthistorische Rezeptionsästhetik um eine Theorie der rezeptionsästhetischen Temporalität ergänzt.⁵² Die für die Bildbetrachtung zentrale Dimension der Zeitlichkeit betrifft mehrere Aspekte – den zeitlichen Entstehungsprozess des Kunstwerks, das Altern des Werks, die Zeitlichkeit der Bildbetrachtung sowie die im Bild dargestellte Zeit. Wie Grave deutlich macht, greifen sie auf komplexe Weise ineinander. In diesem Zusammenhang sind somit die Betrachtungen der vorliegenden Untersuchung

50 Vgl. Aufgaben der Rezeptionsästhetik, Kemp 1992, S. 22, 23.

51 Kemp kritisiert an der Rezeptionspsychologie, die den Dialog zwischen Kunstwerk und Betrachter auf ein Verhältnis zwischen Formgebilde und Wahrnehmungsorgan reduziert, dass sie ahistorisch vorgehe, vgl. Kemp 1992, S. 21. Diesem Problem wird hier begegnet, indem deutlich die historische Bedingtheit und Veränderlichkeit der Wahrnehmung hervorgehoben wird, der gegenüber die Konstante des einfachen physiologischen Sehvorgangs weit weniger Gewicht hat.

52 Siehe Grave 2022.