

auf seine Umgebung) schon das Moderne streifenden Hellmalerei voll zur Geltung kommen. In ihrem Nebeneinander wirken die drei Bilder schon durch die Verschiedenheit des Schauplatzes. Juno, die richtige Giunone aus der Sphäre Veroneses, schwebt in einer weichen, goldigen Atmosphäre, deren Leichtigkeit sogar durch die bicyclehafte Zierlichkeit ihrer grossen goldenen Wagenräder gekennzeichnet wird. Amphitrite ist der Mittelpunkt einer ganz prächtigen Marine, sie fährt auf dem Muschelkahn mit breiten holzähnlichen Radspeichen, die schon an einen Raddampfer erinnern, über das weite, blaue, graue, silberschimmernde Meer, hinter dessen dunklen und hellen Wogenkämmen eine unendliche Ferne von Dunst und Flimmer zu liegen scheint. Ariadne ruht in schöner oberitalienischer Landschaft, am Fusse der Hügel von Vicenza oder Asolo etwa, mit phantastischen Dolomitenzacken im Hintergrunde, vor denen ein weissteinernes Terraferma-Städtchen von landesüblicher Rechtwinkligkeit sich abhebt. Mannigfaltig ist aber auch die Staffage dieser drei Landschaften. Tritonen, Seeschimmel, Panther und Pfauen, flatternde, reitende, ruhende Putti, küssende Liebespaare, dazu gleissende Brokate, Perlenschnüre, Oberarmbänder mit grossen Kameen, rothe Korallenzweige, von jauchzenden Amorini gleich grünem Laub geschwungen, alles was zur glänzenden Renaissance- oder Barock-Einrichtung eines Deckenbildes gehört. An der weiblichen Hauptfigur bewundert man jedesmal die hellblonde silberschimmernde Fleischpalette, die Paolo Veronese eigens dem Tiepolo vermacht zu haben scheint. Es sind noch immer die echten, nimmer alternden Huldinnen aus „Venezia Anadiomene“, wie d'Annunzio die seestädtischste der Seestädte nennt. Blank, wie aus den Wogen gestiegen, auf ewig schaumgeboren in ihrer unverwelklichen Silberheit. Und dabei hat ihre Karnation doch schon Augenblicke, wo sie ins Rokoko fällt und sich in allerlei Pointen von rotem Zinnober mit dem mythologischen Fleische der Boucher-Watteau-Zeit berührt. (An der Ariadne am deutlichsten.) Diesen Lichtgestalten, die einen hellen Glanz um sich zu verbreiten scheinen, setzt der Künstler dunkle entgegen, die bei ihm in der Regel schwächer sind. Er ist von Haus aus eine Lichtnatur, für die Skala aller Helligkeiten geboren. Aber um einen guten Einfall auch für diese Kontrapostgestalten ist er nicht verlegen. Wie reizend ist zum Beispiel auf dem Junobild die dunkle Gegenfigur der Luna, die vor der hellen Herrin lächelnd abwärts schwindet und den Vollmond mit sich nimmt. Mit emporgestreckten Armen hält sie ihn über ihrem Haupte fest, ein wirkliches trübseliges Gesicht, von dunklem Wolkenkranz wie von einem runden Porträtrahmen umgeben. Es ist schon ganz wie für eine Kupferstich-Vignette von Gravelot oder Moreau le jeune gedacht. Die Entstehungszeit der Bilder muss zwischen 1738—1740 fallen. Die Fresken in Villa Valmarana bei Vicenza sind von 1737. Geistreich bemerkt Heinrich Modern, dass man Tiepolos Geliebte Christine, die schöne Gondolierstochter, die von 1738 an ein Vierteljahrhundert lang sein Lieblingsmodell bleibt, nicht übel als Daturungsbehelf beiziehen kann, da ihr stetig zunehmendes Embonpoint für Jahreszahlen einsteht. Sie setzt, möchten wir sagen, Jahresringe an, die man so ungefähr zählen kann. In den vorliegenden Gemälden prangt sie noch, unter allen drei Aspekten, in der üppigen Anmuth einer venezianischen Jugendlichkeit. Der umsichtige Verfasser ist übrigens auch den Spuren nachgegangen, die zu den vorliegenden Bildern oder auch von ihnen weg führen. Eine Skizze zur Amphitrite befindet sich bei Baron Giuseppe Sartorio in Triest, vier Studienzeichnungen für Arm und Hand im Museo civico zu Venedig. Anklänge, sogar ganze Figuren, finden sich in den Malereien von Villa Valmarana, im Palazzo Labia zu Venedig und noch anderwärts. Selbst einzelnen Atelier-Requisiten, wie dem Fiaschetto des Bacchus oder dem Kameenarmband Amphitrites folgt der Verfasser durch alle Länder und Bilder. Er hat das Thema mit sichtlicher Passion durchforscht.