



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

“Antonio Maria Zanettis “Varie pitture a fresco“

Die Reproduktionsstiche als Ausgangspunkt einer Untersuchung venezianischer
Renaissancefassaden unter besonderer Berücksichtigung des Fondaco dei
Tedeschi“

Verfasst von

Marion Schimetits, BA

Angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreuerin/ Betreuer :

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|----|
| Einleitung | 1 |
| Forschungsstand und Vorgehensweise | 5 |
| | |
| I. Historischer Hintergrund | 9 |
| 1. Überblick zur geschichtlichen Entwicklung Venedigs bis 1797 | 9 |
| 2. Venedigs künstlerische Rolle im 17. und 18. Jahrhundert | 11 |
| | |
| II. Der Reproduktionsstich in der Kunstbetrachtung..... | 14 |
| 1. Kurzer Überblick zur Entwicklung des Reproduktionsstichs..... | 14 |
| 2. Der Reproduktionsstich in Kunstkennerkreisen | 16 |
| 3. Pierre Crozat und der “Recueil Crozat“ | 17 |
| | |
| III. Zanetti im Kontext europäischer Kunsttheorie..... | 20 |
| 1. Frankreich..... | 20 |
| 2. Italien..... | 22 |
| | |
| IV. “Varie pitture a fresco de’ principali maestri Veneziani“ | 24 |
| 1. Allgemeine Beschreibung des Werkes | 24 |
| 2. Beschreibung anhand ausgewählter Exemplare..... | 26 |
| 2.1 Die Reproduktionsstiche | 27 |
| 2.2 Der Text | 28 |
| 3. Das Buch im Buch: “Varie Pitture a fresco“ in “Della pittura Veneziana“ | 32 |
| | |
| V. Bildbeschreibung der Blätter des Exemplars der Bibliotheca Hertziana | 35 |
| 1. Die Beschreibung der einzelnen Blätter | 35 |
| 1.1 Giorgione | 35 |
| 1.2 Tizian | 39 |
| 1.3 Tintoretto | 42 |
| 1.4 Zelotti | 45 |
| 1.5 Veronese | 47 |
| 2. Abschließende Beobachtungen und aufgeworfene Fragen | 48 |

| | | |
|------|---|-----|
| VI. | Die Fassadendekoration des Fondaco dei Tedeschi..... | 52 |
| 1. | Die Fassade zum Canal Grande: Giorgione | 54 |
| 1.1 | Männlicher und weiblicher Akt | 56 |
| 1.2 | Die sogenannte “Nuda“ | 58 |
| 1.3 | Weitere Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion..... | 62 |
| 2. | Die Fassade zur Merceria: Tizian..... | 67 |
| 2.1 | Zwei weibliche Figuren..... | 68 |
| 2.2 | Die sogenannte “Judith-Gruppe“ | 70 |
| 2.3 | Der sogenannte “Campagno della Calza“ | 77 |
| 2.4 | Weitere Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion..... | 78 |
| 3. | Eine unsichere Zuschreibung: Die Allegorie des Friedens | 85 |
| 4. | Zwischenresümee..... | 88 |
| VII. | Schlussbetrachtung: Die Aufgaben der bemalten Fassaden in Venedig..... | 91 |
| | Anhang: Textseiten von <i>Varie pitture a fresco de’ principali maestri veneziani</i> | 104 |
| | Bibliographie | 118 |
| | Abbildungsverzeichnis..... | 128 |
| | Abbildungen | 136 |
| | Abstract..... | 179 |
| | Lebenslauf..... | 180 |

Einleitung

„Man hat nie soviel gestochen [...]. Erst durch das Stechen gibt man den Gemälden eine Art Existenz.“, anonymer Verfasser, Ende 18. Jh.¹

In vielen Fällen hat man heute lediglich durch Kunst Informationen über verlorene oder stark beschädigte Gemälde, zerstörte Gebäude und deren Dekorationen. Oft ist es nur durch diese Informationen möglich, Rekonstruktionen anzustellen oder zu vervollständigen. Vor allem der Kunst der Graphik kommt hierbei eine wichtige Rolle zu. Die Graphik, die sowohl die Techniken der Zeichen- als auch der Stecherkunst einschließt, war seit jeher den Gattungen der Malerei und der Skulptur untergeordnet und hält diese Stellung zum Teil bis heute.² Am Kunstmarkt tauchen jedoch immer wieder Zeichnungen und Stiche auf, die es ermöglichen, das Oeuvre eines Künstlers zu erweitern oder verlorene Gebäude und Kunstwerke zu rekonstruieren. In den letzten Jahren setzte schließlich auch auf dem Gebiet der Graphik eine intensivere Forschungsaktivität ein.

Im 18. Jahrhundert war man sich dem Wert der Graphik durchaus bewusst, da durch sie die sichtbare Gegenwart für die Nachwelt festgehalten werden konnte. Durch eine aktive Produktion, einen angeregten Handel sowie durch einen regen Austausch von Stichen innerhalb international verwobener Kunstkennerkreise war es möglich, Reproduktionsstiche nach Kunstwerken in ganz Europa zu verbreiten und einer großen Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vor allem Kennerkreise nahmen sich dem Reproduktionsstich an und trugen zur Weiterentwicklung dieser Technik bei, die bald unerlässlich zur Kunstbetrachtung wurde.

Auch im Zentrum dieser Arbeit stehen Kunstwerke, die heute zum Großteil lediglich durch den Reproduktionsstich erhalten sind. Dabei handelt es sich um Blätter des Venezianers Antonio Maria Zanetti des Jüngeren, auch genannt di Alessandro (1706-1778). Er war als Zeichner, Kupferstecher und vor allem als Publizist und Kunsthistoriker tätig. Nach einer Ausbildung bei Francesco Lodoli beschäftigte er sich intensiv mit der Kunst Venedigs,³ war „Inspektor der öffentlichen Gemälde“ und hatte Einfluss auf die Erhaltung von Gemälden in Kirchen und Regierungsgebäuden, die sich im Staatsbesitz befanden.⁴ Von 1737 bis zu

¹ Zitiert in: Spenlé 2008, S. 278.

² Vgl. Gramaccini/ Meier 2009, S. 9

³ Eickhoff 2006, S. 91.

⁴ Siehe Boccazzi 2002, S. 241.

seinem Tod 1778 war Zanetti als Kustos und Bibliothekar der Biblioteca Marciana tätig, wo er griechische, lateinische und italienische Codices katalogisierte und Publikationen über Kunstwerke herausgab, die sich in der Bibliothek befanden.⁵ Zanetti entsprach nicht nur dem Bild eines gebildeten, kunstinteressierten Kenners, sondern war durch seine Publikationen vor allem jemand, den man als frühen Kunsthistoriker bezeichnen kann. Diesen Status erlangte er vor allem durch "Varie pitture a fresco" sowie durch sein zweites Buch "Della pittura Veneziana", das sich mit der Geschichte der venezianischen Malerei auseinandersetzt.

Sein älterer Cousin, Antonio Maria Zanetti der Ältere (1680-1767), war ebenfalls als Graphiker und Publizist tätig.⁶ Durch die ähnliche Tätigkeit und durch die Namensgleichheit kam es immer wieder zu falschen Zuschreibungen an beide Künstler. Der ältere Zanetti zeichnete Karikaturen von bekannten Persönlichkeiten Venedigs⁷ oder fertigte Reproduktionsstiche nach bekannten Künstlern, meist Parmigianino, in der von ihm "wiederentdeckten" Technik des Chiaroscuro-Holzschnittes. Er zählte zu den einflussreichsten Persönlichkeiten des Kunst- und Kulturlebens im Venedig des 18. Jahrhunderts, war als renommierter Kunstkenner und -händler tätig und hatte im Laufe seines Lebens ein weites Netz an Kontakten zu Kennern, Künstlern und Sammlern in ganz Europa aufgebaut,⁸ auf das sich der jüngere Zanetti stützen konnte und welches wichtig für dessen späteres Schaffen als Kunstschriftsteller wurde. Beide Zanetti arbeiteten zusammen an Publikationen und Sammelkatalogen,⁹ jedoch gingen ihre persönlichen Interessen in verschiedene Richtungen: Während sich der ältere Zanetti vor allem auf zeitgenössische Kunst und das Reproduzieren von Kunstwerken aus seiner eigenen Sammlung konzentrierte, galt das Interesse des jüngeren Zanetti vor allem den Werken der venezianischen Renaissancekünstler.

⁵ Vgl. http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=102167, Zugriff am 4.03.2014.

⁶ Wird im Verlauf dieser Arbeit vom älteren Antonio Maria Zanetti gesprochen, so wird er als "Der ältere Zanetti" bezeichnet. Sollte dies nicht passieren, ist in jedem Fall Antonio Maria Zanetti der Jüngere gemeint.

⁷ Der ältere Zanetti erhielt eine Ausbildung bei den Künstlern Sebastiano Ricci, Nicolo Bambini und Antonio Balestra und war in der Werkstatt von Giovanni Maria Viani in Bologna tätig. Nach dem Tod seines Vaters 1711 arbeitete er zusammen mit seinem jüngeren Bruder Giuseppe in einem Versicherungsunternehmen. Die dort erworbenen, gewerblichen Fähigkeiten waren ihm in seiner späteren Tätigkeit als Kunsthändler förderlich. Siehe Wohlfahrt 2007, S. 256.

⁸ Vgl. Eickhoff 2006, S. 90- 91.

⁹ Publikationen, an denen beide Zanetti zusammen gearbeitet hatten waren zum Beispiel jene mit dem Titel "Dactylooteca Zanettiana in nobile veste tipografico", die um die achtzig Platten nach wertvollen Gemmen und Medaillen aus der Sammlung des älteren Zanetti enthielten, oder "Delle antiche statue greche e romane", die Reproduktionen nach antiken römischen und griechischen Statuen enthielt, die sich in der Biblioteca Marciana befanden.

Um diese geht es auch in dem Werk “*Varie pitture a fresco de’ principali maestri veneziani: ora la prima volta con le stampe pubblicate*“ von 1760.¹⁰ Es enthält 24 Reproduktionsstiche nach ausgewählten Fresken, die einst die Fassaden venezianischer Gebäude schmückten und die heute nur noch in vereinzelt erhalten sind. Begleitet werden diese Blätter von einem erklärenden Text, den Zanetti selbst verfasst hatte. Die Stiche entsprachen dem Geschmack der immer populärer werdenden Sammlerkreise, dennoch unterschied sich diese Publikation von reinen Sammlermappen durch den beigegebenen, erklärenden Text. Mit diesen wenigen Blättern zeigt sich weiters, dass die Worte, die diesen Text einleiteten, immer noch Gültigkeit haben, wenn man bedenkt, dass die Blätter schon lang zerstörte Kunstwerke zeigen, und dem Betrachter dennoch einen Eindruck der reichen Bemalung geben, welche im 16. Jahrhundert in Venedig keine Seltenheit war.¹¹

Die bemalten Fassaden Venedigs werden in einigen Reiseführern des 16. und 18. Jahrhunderts zwar erwähnt, doch dabei handelte es sich meist nur um Kommentare zu den Gebäuden, auf denen sie sich befanden.¹² Auf ihre ikonographischen Programme oder die Künstler selbst wird selten eingegangen. Bemalte Außenwände waren zwar keine Neuheit im Venedig der Renaissance, jedoch unterschieden sie sich von früheren Fassadengestaltungen: Während mittelalterliche Palastfassaden oft durch mehrfarbige geometrische und ornamentale Motive geschmückt waren, welche manchmal ganze Wandflächen umgaben, fanden Anfang des 16. Jahrhunderts vermehrt mythologische und allegorische Szenen ihren Platz an den Fassaden öffentlicher Gebäude.¹³ Die bemalten Cinquecento-Fassaden waren im Gegensatz zu marmornen und steinernen Fassadenverkleidungen kostengünstiger und boten ikonographische Vielseitigkeit.¹⁴ Mit dem Aufschwung der Technik waren auch die besten Künstler der Zeit am Werk, wie etwa Giorgione und Tizian am Fondaco dei Tedeschi,¹⁵ Giovanni Antonio Pordenone an der Fassade der Ca’ Talenti d’Anna, und in Folge auch Tintoretto, Zelotti und Veronese.¹⁶ Die ehemalige Dekoration des Fondaco dei Tedeschi nimmt eine zentrale Rolle in dieser Masterarbeit ein. Zanettis Publikation stellt einen

¹⁰ Der Titel wird im Folgenden abgekürzt und als “*Varie pitture a fresco*“ angegeben.

¹¹ Außenmalereien waren schon im alten Ägypten und Griechenland bekannt und fanden sich im Mittelalter auch an den Fassaden von Kirchen. Bemalte Profanbauten kennt man jedoch erst aus dem 14. Jahrhundert. Siehe Baur-Heinhold 1975, S. 7.

¹² Siehe Addona 2012, S. 42.

¹³ Vgl. Addona 2012, S. 5.

¹⁴ Addona 2012, S. 6.

¹⁵ Die heutige Schreibweise des Fondaco dei Tedeschi unterscheidet sich von Zanettis Schreibweise, der das Handelshaus als Fondaco de’ Tedeschi angibt.

¹⁶ Vgl. Baur-Heinhold 1975, S. 26.

wichtigen Beitrag zur Kenntnis dieser Malereien dar und trägt darüber hinaus wesentlich zum Wissensstand über die venezianische Fassadenmalerei bei. Durch einen Vergleich mit weiteren bekannten öffentlichen Werken in Venedig wird der Versuch unternommen, die Malereien des Fondaco dei Tedeschi in Bezug auf ihre öffentliche Bedeutung und Wirkung zu lesen.

Vorgehensweise und Forschungsstand

Weltweit sind einige Exemplare von Antonio Maria Zanettis „Varie pitture a fresco“ in sehr gutem Zustand erhalten. Durch Zanettis Besprechung der darin erhaltenen Reproduktionsstiche im beigegebenen Text ist eine Zuschreibung der Blätter an ihn nicht in Frage zu stellen. Laut eigenen Angaben fertigte er die Vorzeichnungen und Reproduktionsstiche nach den Renaissancefassaden eigenhändig an und kolorierte einige Exemplare nach dem Druck selbst.¹⁷ Auch wenn eine Mitarbeit weiterer Mitglieder der Familie Zanetti nicht gänzlich ausgeschlossen werden kann, lag der Großteil der Arbeit an der Publikation mit Sicherheit bei Antonio Maria Zanetti dem Jüngeren.

Gabriele Bickendorf beschäftigte sich 1998 im Zuge ihres Werkes „Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. Und 18. Jahrhundert“ mit Zanettis Publikation von 1760, sowie mit seinem späteren Werk „Della pittura Veneziana“ von 1771, wobei sie hauptsächlich den Text der Publikation untersuchte und deren Bedeutung als Werk der frühen Kunstgeschichte hervorhob. Dabei behandelte sie vor allem die Charakterisierung der Künstler, die Zanetti in seinem Werk anstellte. Weiters verband sie Zanettis Publikation mit Theorien von Kunstkritikern und -kennern und verwies auf weitere wichtige Werke aus diesen Kreisen. Jedoch ging sie nicht ausführlich auf die Reproduktionsstiche des Stichwerks ein und stellte die These auf, dass der von Zanetti geschriebene Text einen Ausgleich zu den Reproduktionsstichen bilden sollte, die es nicht schafften, die Farbwirkungen des Freskos herzustellen.¹⁸

1977 veröffentlichte David Alan Brown einen Artikel über eine Zanetti zugeschriebene Vorzeichnung für seine Publikation, die ein Fresko Tizians des Fondaco dei Tedeschi zeigt. Dabei ging er sowohl auf Zanettis Autorenschaft sowie auf einen Vergleich von Vorzeichnung und Reproduktionsstich ein. Diese Zeichnung wird im Laufe dieser Arbeit noch behandelt. Bisher sind keine weiteren Vorzeichnungen Zanettis für „Varie pitture a fresco“ bekannt. Sollten solche Zeichnungen bekannt werden, können weitere Vergleiche mit

¹⁷ Zanetti 1771, S. 536.

¹⁸ In dem Kapitel „VII. Zu einer ‘Storia dell’ Arte‘ I.: Das Modell der ‘Storia‘ und die Kennerschaft“ behandelt Bickendorf die Publikationen als frühe kunsthistorische Werke und als Vorgänger für weitere ähnliche Publikationen. Außerdem behandelt sie vor allem den von Zanetti gebildeten Begriff der „Storia dell’ Arte e degli artisti“ als Abspaltung von der allgemeinen Geschichte. Aus „Varie pitture a fresco“ verwies sie nur auf ausgewählte Blätter wie Blatt Nr. 24 nach Veronese, sowie Blatt Nr. 5-7 nach Tizian. Eine genaue Behandlung der Stiche fehlt jedoch. Siehe Bickendorf 1998, S. 273- 313.

den Reproduktionsstichen angestellt und die Frage nach der Authentizität der Stiche neu aufgeworfen werden.

Wird man in der Literatur bei dem Namen Antonio Maria Zanetti fündig, besteht dann meist die Aufgabe, herauszufinden, welcher der beiden Zanetti gemeint ist. Vor allem in der älteren Literatur ist so eine Trennung nicht immer eindeutig. Durch die Namensgleichheit beider Zanetti wurden im Laufe der Zeit immer wieder falsche Zuschreibungen an beide Künstler getroffen - sowohl bei Publikationen als auch bei ihrer jeweiligen Tätigkeit als Reproduktionsstecher. Auch am Kunstmarkt kommt es sehr häufig zu einer Verwechslung der Künstler. Der jüngere Zanetti wird oft nur als Randnotiz zu seinem älteren Cousin angegeben, zu dem im Allgemeinen mehr Informationen bekannt sind. Eine umfangreiche Behandlung des jeweiligen Oeuvres der beiden Zanetti steht hierbei noch aus. Einen Anfang stellt Alessandro Bettagnos Katalog (1969) über die Karikaturen des älteren Zanetti dar, in dem er sowohl einen kurzen Überblick zu dessen Biographie gibt, als auch zu seiner Tätigkeit als Karikaturist und als Holzschneider in der sogenannten Chiaroscuro-Technik. Auch auf seine Tätigkeit als Kunsthändler und Connaisseur, sowie auf seine Bekanntschaft zu internationalen Sammlern und Kennern wird verwiesen.

Vor allem in Publikationen über Sammler, allen voran Pierre Crozat, wird auf beide Zanetti eingegangen. Virginie Spenlé beschäftigte sich 2008 in ihrem Werk über die "Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich" mit dem Netz von Kunstkennern und Sammlern in Europa, zu dem der ältere Zanetti und in Folge auch Antonio Maria Zanetti der Jüngere zählten.¹⁹ Weiters behandelt sie Vorgängerwerke für Zanettis Publikation, wie den "Recueil Crozat", der viele folgende Amateure, wie auch Zanetti den Jüngeren prägten sollte. Auch Francis Haskell beschäftigt sich in "Die schwere Geburt des Kunstbuchs" (1993) mit diesem wichtigen Vorgänger für Zanettis Publikation, der ähnliche Unternehmungen nach sich zog, wie etwa die Publikation über griechische Statuen in der Biblioteca Marciana, an der beide Zanetti arbeiteten.²⁰ Das Zusammenspiel von Text und Bild in diesen Publikationen sind für Haskell, im Gegensatz zu reinen Sammlermappen, Merkmale eines Kunstbuchs.²¹

¹⁹ In ihrer Publikation beschäftigt sich Spenlé hauptsächlich mit den Kunstbeziehungen zwischen Dresden und Frankreich sowie mit der Rolle internationaler Kunstkenner, die zur Entstehung wichtiger Sammlungen, wie etwa der Dresdner Gemäldegalerie, beitrugen. Siehe Spenlé 2008, S. 11.

²⁰ Haskell 1993, S. 51.

²¹ Siehe Haskell 1993, S. 7.

Nach der Behandlung der Kennerkreise, die sich vor allem durch den Reproduktionsstich mit Kunst auseinandersetzen²² sowie einiger europäischer Kunstkritiker und deren Forderungen an den Reproduktionsstich wird Zanettis Publikation untersucht. Dabei gibt eine allgemeine Beschreibung Information über den Aufbau des Werkes, sowie über grundlegende Unterschiede zwischen einigen Exemplaren. Weitere Kapitel beschäftigen sich mit den Reproduktionsstichen und dem Text. Somit soll in dieser Arbeit ein Versuch unternommen werden, Zanettis Publikation in seiner Gesamtheit zu untersuchen und auf alle enthaltenen Reproduktionsstiche einzugehen. Außerdem wird auch auf Zanettis zweites wichtiges Werk, „Della pittura Veneziana“ eingegangen.

In einem zweiten Teil befasst sich diese Arbeit mit den venezianischen Renaissancemalereien, die Antonio Maria Zanetti in „Varie pitture a fresco“ aufgenommen hatte. Im Mittelpunkt dieser Untersuchungen stehen Giorgiones und Tizians Dekorationen des Fondaco dei Tedeschi, des Handelshauses der Deutschen in Venedig. Da das Interesse für die Fresken von Malern und Stechern in dem Moment geweckt wurde, als ein Großteil der Malereien bereits zerstört war, verfügt man heute über keine Gesamtansicht der Bemalung der Fassaden und muss sich auf Stiche und literarische Quellen verlassen. Ausgehend von Zanettis Stichen gibt es in der Literatur einige Versuche, die ehemalige Dekoration des Fondaco in das Oeuvre der beiden Künstler einzubetten. Jedoch fällt auf, dass diese Studien meist nicht über die Untersuchung einzelner bekannter Werke des Fondaco hinaus gehen und nicht in einen möglichen Zusammenhang mit weiteren bekannten Figuren gestellt, oder im Kontext der venezianischen Fassadenmalerei gelesen wurden. So gibt es einige Deutungsvorschläge zu den drei überlieferten Figuren von Giorgiones Fassade zum Canal Grande, auf die im Folgenden eingegangen wird. Außerdem werden in dieser Arbeit weitere Anhaltspunkte wie literarische Quellen, ein Freskofragment und Giorgione zugeschriebene Zeichnungen in die Behandlung mit einbezogen. Ein Fragment eines Putto der originalen Dekoration des Fondaco wurde von Jaynie Anderson 1997 in ihrem Band über Giorgione ausführlich untersucht. Dabei gibt sie wichtige Hinweise zu der Provenienz des Fragments als auch zu der ursprünglichen Anordnung am Fondaco dei Tedeschi. Außerdem geht sie auf einige weitere Figuren der Dekoration ein. Da von Giorgiones Fassade allerdings nicht sehr viel erhalten ist, kann ein zusammenhängendes Programm nicht mit Sicherheit angenommen werden.

²² Mit der Entwicklung des Reproduktionsstichs beschäftigten sich vor allem Noberto Gramaccini und Hans Jakob Meier und verfassten 2003 einen Band über die Entwicklung der italienischen Reproduktionsgraphik und 2009 einen weiteren Band über die französische Reproduktionsgraphik. Beide Werke dienten ebenfalls als Grundlage für diese Arbeit. Siehe Gramaccini/ Meier 2003; Gramaccini/ Meier 2009.

Von Tizians Fassade gegenüber der Merceria ist im Allgemeinen mehr Material bekannt, was eine Rekonstruktion der Malereien, sowie deren Deutung vereinfacht. Durch das Zusammenstellen von Stichen Zanettis und weiterer Künstler, sowie der Fotografien Lodovico Foscari aus den 1930er Jahren,²³ die noch spärliche Reste der Dekoration auf ihrem ursprünglichen Platz zeigen, durch Aquarelle sowie durch eine Rekonstruktion von Tizians Fassade durch Francesco Valcanover 1967,²⁴ kann allgemein ein umfassenderes Bild zu Tizians Dekoration der Fassade gegeben werden. Somit ist es möglich, die Malereien im Kontext weiterer bekannter öffentlicher Werke Venedigs zu lesen und so deren Bedeutung zu untersuchen.

Abgeschlossen wird diese Arbeit mit einem Überblick zu bemalten Renaissancefassaden in Venedig. In diesem Punkt wird auch auf die weiteren, von Zanetti gestochenen Fresken nach Tintoretto, Zelotti und Veronese eingegangen und sie werden in Bezug auf weitere, bekannte Fassadenmalereien untersucht. Bei der Behandlung dieser Malereien wird auf zeitgenössische Beschreibungen von Zanetti selbst eingegangen, die er in einigen Publikationen gibt. Außerdem werden weitere Beschreibungen von Marco Boschini (1674) und Carlo Ridolfi (1648) genannt. Auch zu diesen weiteren Fassadenmalereien sind Fotografien von Lodovico Foscari bekannt, welche die Fresken auf ihren ursprünglichen Anbringungsorten zeigen. Eine weitere wichtige Publikation stellte hierbei Wolfgang Wolters "Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance" von 2000 dar, in dem er auf die Dekorationen privater und öffentlicher Gebäude in Venedig eingeht.

Ziel dieser Arbeit ist es, "Varie pitture a fresco" im Kontext der Sammler- und Kennerkreise, sowie der Kunsttheorie in seiner Gesamtheit zu behandeln und, ausgehend davon, die Freskendekoration des Fondaco dei Tedeschi zu untersuchen. Dabei sollen alle bisher bekannten Erkenntnisse mit weiteren bildlichen Anhaltspunkten zusammengebracht werden, um den Versuch einer Rekonstruktion und Lesung der Malereien zu unternehmen. Abschließend sollen die Dekorationen des Fondaco dei Tedeschi wiederum in den Kontext der damals gängigen Fassadenmalereien des 16. Jahrhunderts in Venedig eingebettet werden.

²³ Zu den Fotografien der Freskendekorationen siehe Lodovico Foscari, *Affreschi esterni a Venezia*, Milano 1936.

²⁴ Siehe Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 130- 131.

I. Historischer Hintergrund

Als Johann Wolfgang von Goethe im Jahr 1786 Venedig zum ersten Mal sah, beschrieb er es als "...die Stadt, die man nur mit sich selbst vergleichen kann."²⁵ Er war bei weitem nicht der Einzige, dem die Eigenartigkeit der Stadt aufgefallen war. So wurde Venedig schon von Francesco Petrarca im 14. Jh. als "Eine andere Welt" und von Francesco Sansovino im 16. Jh. als "...in einzigartiger Weise gemacht" beschrieben und 1860 von Jakob Burkhardt in seinem Buch "Die Kultur der Renaissance in Italien" zu den wichtigsten Städten der Menschheitsgeschichte gezählt.²⁶ Neben dem unverwechselbaren Erscheinungsbild der Stadt war es die eigene Geschichte, bestehend aus einer Aneinanderreihung von Mythen, mit der sich Venedig anderen Städten gegenüber hervorhob. Die Bezahlung und die Kontrolle der Historiker trug zu der Inszenierung des venezianischen Selbstbildes und zur weiteren Mythenbildung bei.²⁷ Schon der Beiname Venedigs, La Serenissima, spielt auf die herausgehobene Stellung an.²⁸ Als der Staat Venedig 1797 unterging, war seine Geschichte, eine Mischung aus Wirklichkeit und Mythos, vor allem deshalb so gut bekannt, weil sie unaufhörlich gesichert und gefeiert wurde.²⁹

1. Geschichtliche Entwicklung Venedigs bis 1797- ein kurzer Überblick

Seinen Anfang hatte Venedig in einer Gruppe von Inseln in der Lagune, die durch Flüchtlingswellen im 5. Jahrhundert besiedelt wurden, wodurch Städte wie Chioggia oder Torcello und große Siedlungen an einigen Stellen der Lagune entstanden.³⁰ Die "Geburt" der Stadt wurde aber in den Chroniken anderen Städten gegenüber hervorgehoben: Einerseits soll die Stadt aus dem Wasser geboren, andererseits aus den Trümmern Trojas entstanden sein.³¹ Neben dem Staatskult des Heiligen Markus spielte die Inszenierung der eigenen

²⁵ Zitiert aus: Ipsier 1986, S. 47.

²⁶ Aus: Benzoni 2002, S. 25.

²⁷ Die Schriften der Historiker Venedigs wurden durch den Staat überwacht und beeinflusst. Siehe Rösch 2000, S. 22.

²⁸ Bei dem Beinamen Venedigs, La Serenissima handelt es sich um die verkürzte Form ihres offiziellen Titels: "La Serenissima Repubblica di San Marco". Übersetzt bedeutet es: "Die allerdurchlauchtteste Republik des Heiligen Markus".

²⁹ Benzoni 2002, S. 31.

³⁰ Einer dieser großen Flüchtlingsströme wurde zum Beispiel 452/53 durch den Einmarsch Attilas ausgelöst. Siehe Kaminski 1999, S. 8.

³¹ Zur Geburt Venedigs: Als Gründungsdatum wird der 25.03.421 angegeben. Der "Geburtsmonat" März gab Venedig eine herausgehobene Stellung, da es der Monat der Schaffung Adams und Evas war, und Maria im März die Geburt Jesu verkündet wurde. Auch die Gründung Roms steht mit diesem Datum in Zusammenhang. Einer weiteren Legende nach wurde die Stadt nach dem Untergang Trojas besiedelt. Die Venezianer sahen diese Niederlassung als Leistung ihrer eigenen Vorfahren an. Siehe Rösch 2000, S. 22.

Vergangenheit stets eine wichtige Rolle für das Selbstbild der Serenissima.³² Im Laufe der Zeit wurde die Stadt immer unabhängiger vom byzantinischen Kaiserreich, welchem sie seit dem 6. Jh. angehörte. Im Mittelalter galt Venedig auch als wichtiger Abreiseort nach Jerusalem, weshalb es sich auch als "anderes Jerusalem" darstellte.³³ Im 11. Jahrhundert war die Serenissima zur Konkurrentin Pisas und Genuas geworden und besaß wichtige Handelsstützpunkte rund um das östliche Mittelmeer.³⁴ Den Status als Großmacht erlangte sie im 12. Jahrhundert, den sie vor allem durch Seemacht und -handel begründete und durch Feldzüge weiter ausbaute, wie durch die Kreuzzüge Anfang des 13. Jahrhunderts, bei denen nicht nur Kunstwerke und Schätze Konstantinopels, sondern auch ein Teil des byzantinischen Reiches in venezianische Hand kam.³⁵

Bis zum 15. Jahrhundert war Venedigs Vormachtstellung gesichert und die Stadt ein Brennpunkt des Handels mit Luxuswaren und Gewürzen. Der Historiker Marino Sanudo notierte in seinen Tagebüchern, in denen er den Alltag der Stadt im 16. Jahrhundert festhielt, dass in ganz Venedig ein reger Handel betrieben wurde und ein Überangebot an Waren bestand.³⁶ Bald sank aber Venedigs Status als Handels- und auch als Seemacht. Anfang des 16. Jahrhunderts entwickelte sich ein schwieriges Verhältnis sowohl zum deutschen Kaiser Maximilian I. als auch zu Frankreich,³⁷ die sich schließlich beide, mit Unterstützung von Papst Julius II. gegen Venedig verbündeten und zusammen mit Neapel und Savoyen die Liga von Cambrai gründeten, mit dem Ziel die Republik zu vernichten.³⁸ Bei der Schlacht von Agnadello am 14. Mai 1509, dem Höhepunkt des Cambrai-Krieges, verlor Venedig wichtige

³² Der Leichnam des Heiligen Markus wurde 828 von Alexandria nach Venedig überführt, worauf man die Markuskirche errichtete. Der Bau der Kirche wurde mit einem weiteren Mythos in Zusammenhang gebracht: Demnach soll dem Heiligen Markus während seiner Missionarstätigkeit in Venedig ein Engel im Traum erschienen sein, der ihm weissagte, dass die Markuskirche sein Grab sein würde und die Bewohner der Insel anderen überlegen sein würden. Siehe Kaminski 1999, S. 9.

³³ Benzoni 2002, S. 28.

³⁴ Kaminski 1999, S. 11.

³⁵ Zu den Kreuzzügen: Vor allem durch die Beteiligung Venedigs am Vierten Kreuzzug 1204 und die Plünderung Konstantinopels kamen viele Kunstwerke und Schätze aus dem byzantinischen Reich nach Venedig und fanden ihren Platz in verschiedenen Kirchen, im Dogenpalast oder am Markusplatz. Den venezianischen Beutezug sah man nach der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken 1453 als Glück an, da so Kunstwerke und Handschriften vor diesen in Sicherheit waren. Vgl. Benzoni 2002, S. 29- 30.

³⁶ Vgl. Benzoni 2002, S. 28.

³⁷ Es kam zu Auseinandersetzungen zwischen Maximilian I. und dem französischen König Ludwig XII., da beide ihre jeweiligen Erbansprüche auf Mailand stellten. Maximilian I. verlangte von der Republik Venedig den Durchmarsch deutscher Truppen durch venezianisches Gebiet. Da Venedig aber einen Vertrag mit dem französischen König hatte, lehnte es ab, versprach Maximilian aber eine venezianische Eskorte, woraufhin der deutsche Kaiser Venedig den Krieg erklärte. Schließlich verbündeten sich Frankreich und Deutschland aufgrund derselben Interessen gegenüber Venedig miteinander. Siehe Jaime 1955, S. 92.

³⁸ Siehe Jaime 1955, S. 92.

Gebiete und Handelsstützpunkte. Von nun an musste die Stadt um ihre Stellung kämpfen. Um 1520 erholte sie sich zwar von den Rückschlägen, erlangte aber nie ihre einstige Stellung zurück.

Im 16. und 17. Jahrhundert war die Stadt fast andauernd in kostspielige Kriege verwickelt, verlor weitere Territorien und Handelsverbindungen, vor allem durch Auseinandersetzungen mit den Türken, die zu einer ständigen Bedrohung geworden waren. Um diese Kriege zu finanzieren, wurde, neben Steuererhöhung und Einsparungen, das "Goldene Buch" geöffnet, welches die begehrte Mitgliedschaft in den venezianischen Adel ermöglichte, gleichzeitig aber die Ämter Venedigs unattraktiv für ältere Adelige machte.³⁹ Im Verlauf des 17. Jahrhunderts verlor Venedig weiter an politischem und wirtschaftlichem Ansehen und auch die Seemacht war dem Untergang nahe.⁴⁰ Bedrängt durch die Ansprüche der Habsburger auf Venedig, geschwächt durch Kriege und den Prestigeverlust der Ämter verlor Venedig immer mehr an Bedeutsamkeit, bis die Unabhängigkeit des Staats 1797 durch Napoleons Eroberung beendet wurde.⁴¹ Worauf sich die Stadt aber stets bezog, war die eigene, inszenierte Vergangenheit.⁴²

2. Venedigs künstlerische Rolle im 17. und 18. Jahrhundert

Wirtschaftlich und militärisch entkräftet und für die Außenpolitik unbedeutend, hatte Venedig ab dem 17. Jahrhundert eine neue Rolle eingenommen: Die Stadt war, vor allem für Kunst- und Kulturgebeisterte, zu einem wichtigen Reiseziel geworden. Eickhoff beschreibt das 18. Jahrhundert in Venedig als "Festplatz Europas" und als "Jahrhundert der verfeinerten Lebenskunst".⁴³ Die Kunst Venedigs strahlte nach ganz Europa aus, wobei es weniger die zeitgenössischen Künstler der Stadt, sondern vor allem die Maler der Renaissance waren, die Künstler und Kunstkenner nach Venedig zogen.⁴⁴ So kamen weitaus früher bereits Albrecht Dürer und im 17. Jahrhundert Peter Paul Rubens, Nicolas Poussin, Diego Velázquez und viele

³⁹ Die Einschreibung in das Goldene Buch ermöglichte die Aufnahme in den venezianischen Adel und war Bedingung für die Beteiligung an der Politik. Mit einem gewissen Kapital konnte man sich den Adelstitel erkaufen. Mit der Öffnung des goldenen Buches und der vermehrten Aufnahme von Mitgliedern wurden die Ämter uninteressant für ältere Adelige. Außerdem mussten die Kosten wichtiger Ämter vom Amtsinhaber getragen werden, weshalb nicht immer die tauglichsten, sondern vor allem die reichsten Venezianer in wichtige Posten gewählt wurden. Siehe Gott dang 1999, S. 21-22.

⁴⁰ Vgl. Eickhoff 2006, S. 195.

⁴¹ Vgl. Kaminski 1999, S. 18.

⁴² Für einen detaillierten Überblick zur Geschichte Venedigs siehe Gerhard Rösch, Venedig. Geschichte einer Seerepublik, Stuttgart 2000.

⁴³ Siehe Eickhoff 2006, S. 19.

⁴⁴ Vgl. Gott dang 1999, S. 25.

weitere Künstler in die Serenissima um die Werke der venezianischen Renaissance zu studieren.⁴⁵

Venedig warb mit Literatur, mit Musik, Theaterstücken und dem jährlichen Karneval Besucher aus ganz Europa an.⁴⁶ Durch Veduten Canalettos, sowie Domenico Lovisas „Il Gran Teatro di Venezia“, einer Publikation von Stichen nach Veduten und Kunstwerken Venedigs, verbreitete sich auch das Bild der Stadt europaweit.⁴⁷ Außerdem wurde Venedig bald zu einem bedeutenden Treffpunkt der europäischen Kunstszene und zu einer wichtigen Verlagsstadt. Mitte des 17. Jahrhunderts wurden nicht mehr nur Bücher im Italienischen, sondern auch im venezianischem Dialekt publiziert, und Werke in Weltsprachen nach ganz Europa exportiert, wodurch die Stadt zu einem bedeutenden Buchmarkt wurde.⁴⁸ Zu den wichtigsten Verlegern dieser Zeit zählte unter vielen anderen Giandomenico Albrizzi, der an einigen der Publikationen der beiden Zanetti beteiligt war.

Eine wissenschaftliche Neugierde, sowie ein Interesse an Kunst und an Kunstgeschichte, das in vielen Städten in ganz Europa einsetzte, verbreitete sich auch in Venedig. Viele vermögende Venezianer waren gebildet und an Wissenschaft und Kunst interessiert. Außerdem bildete sich bald eine Begeisterung für die Erforschung der Antike heraus, worauf immer mehr Antiquitätensammlungen aufgebaut wurden und auch Münz- und Medailiensammlungen und Wunderkammern entstanden.⁴⁹ Damit einhergehend, entwickelte sich im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts eine neue Gruppe, bestehend aus Sammlern, Künstlern, Kunstkennern und -händlern, die sich in Privathäusern zusammenfanden und sich mit der Kunst ihrer Stadt auseinandersetzen. Die Sammeltätigkeit innerhalb dieser Zusammenkünfte konzentrierte sich im Allgemeinen auf Werke der Künstler der Renaissance sowie auf Reproduktionen nach deren Werken.⁵⁰ Diese Kreise von Kunstliebhabern trugen unter anderem zur Weiterentwicklung in den Techniken der Reproduktionskunst bei und wurden zu Zentren der venezianischen Kunstszene. In Venedig entwickelte sich dieser Kunstdialog rund um den Kreis der beiden Antonio Maria Zanetti, Rosalba Carriera und Sebastiano Ricci. Ein weiterer Kenner und Mäzen, der sich intensiv mit der Kunst Venedigs

⁴⁵ Vgl. Gottdang 1999, S. 25.

⁴⁶ Siehe Eickhoff 2006, S. 22.

⁴⁷ Vgl. Benzoni 2002, S. 28.

⁴⁸ Siehe Eickhoff 2006, S. 219.

⁴⁹ Siehe Benzoni 2002, S. 30.

⁵⁰ Boccazzi 2002, S. 234.

auseinander setzte und selbst als “Multitalent“ galt,⁵¹ war Francesco Algarotti, der durch seine guten Kontakte zu Künstlern, Sammlern und Kennern in ganz Europa zu einem international vernetzten Expertenkreis beitrug.⁵²

Durch Sammler- und Kennerkreise dieser Art wurde der Umgang mit Kunst einerseits privater, indem man sich Kunst sozusagen “nach Hause holen“ konnte, um sich im kleinen Kreis damit zu beschäftigen. Andererseits wurde der Umgang mit Kunst gleichzeitig öffentlicher, da es gerade diese Kunstkennerkreise waren, in denen viele wichtige Kunsttraktate und Publikationen entstanden, die oft Reproduktionen nach berühmten Kunstwerken enthielten und diese so einer größeren Öffentlichkeit zugänglich machten.

⁵¹ Eickhoff 2006, S. 91.

⁵² Vgl. Bickendorf 1998, S. 295.

II. Der Reproduktionsstich in der Kunstbetrachtung

Fotographische Reproduktionen nach Kunstwerken in Ausstellungskatalogen, Kunstbüchern oder Zeitschriften sind heute selbstverständlich, davor war man auf die Reproduktionsgraphik angewiesen. Die Technik entwickelte sich Mitte des 16. Jahrhunderts und war gekennzeichnet durch eine genaue, maßstabsgetreu verkleinerte Kopie des Originals und der Übersetzung der Farbigkeit in schwarz/weiß-Abstufungen.⁵³ Lange Zeit nahm die Reproduktionsgraphik in der Kunstgeschichte unter den anderen Medien eine untergeordnete Stellung ein,⁵⁴ doch gerade dieses Medium spielte eine wichtige Rolle in der Etablierung der Kunstgeschichte als Wissenschaft. So kam dieser Technik seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine wichtige Rolle bei der Rezeption von Kunst durch eine größere Öffentlichkeit zu, da es durch sie möglich war, Kunstwerke zu untersuchen, sich mit gleichgesinnten Kennern auszutauschen und auch im Gebiet der Kunsttheorie einzusetzen.⁵⁵ Darüber hinaus war es der einfachste und billigste Zugang zur Kunst.⁵⁶ Das Entstehen von Kunstpublikationen wie jene von Zanetti beruht auf zwei wichtigen Entwicklungssträngen: Einerseits auf der Weiterentwicklung des Reproduktionsstichs, andererseits auf der Herausbildung von Kunstkennerkreisen, die maßgeblich zur Kunstwissenschaft beitrugen.

1. Kurzer Überblick zur Entwicklung des Reproduktionsstichs

Die wichtigste Phase der Reproduktionsgraphik reicht vom 16. bis zum 18. Jh. und markiert eine Zeit, in der dieses Medium die Kunstgeschichte als Wissenschaftszweig beeinflusste.⁵⁷ Zunächst wurden vor allem religiöse Artikel, wie Gnaden- und Wallfahrtsbilder oder Spielkarten reproduziert.⁵⁸ Vor allem Tiefdruckverfahren wie Kupferstich und Radierung kam eine wichtige Rolle beim Druck detaillierter Reproduktionen zu.⁵⁹ Besonders der Kupferstich war bedeutend für die Entwicklung der Reproduktionskunst und wurde in Italien durch Andrea Mantegna (1431-1506) und Antonio Pollaiuolo (1432-1498) bekannt gemacht und verbreitet.⁶⁰ Waren es zunächst diese Kunststecher, oder "Peintre- Graveur", die von

⁵³ Siehe Pennekamp 2013, S. 57.

⁵⁴ Den untergeordneten Rang in der Kunstgeschichte hat die Reproduktionsgraphik laut Gramaccini und Meier noch heute inne, da schon mit dem Wort "Reproduktion" in der Regel nur die Vervielfältigung eines bereits bestehenden höheren Erzeugnisses verstanden wird. Siehe Gramaccini/ Meier 2009, S. 9.

⁵⁵ Siehe: Bettermann 2004, S. 78- 81.

⁵⁶ Gramaccini/ Meier 2003, S. 57.

⁵⁷ Vgl. Gramaccini/ Meier 2009, S. 7.

⁵⁸ Vierthaler 2013, S. 46.

⁵⁹ Pennekamp 2013, S. 58.

⁶⁰ In Deutschland verbreiteten ihn vor allem Martin Schongauer (1445-1491) und Albrecht Dürer (1471-1528). Siehe Gramaccini/ Meier 2009, S. 9.

Arbeitsaufträgen befreit waren und ihre eigenen Erfindungen stachen,⁶¹ so gewann die Reproduktionsgraphik mit der Zeit immer mehr Ansehen, spätestens mit dem Tod Raffaels 1520 und einer gestiegenen Nachfrage nach seinen Werken und deren Reproduktionen.⁶² Mit Marcantonio Raimondi, der seine Stecherkunst der Übersetzung von Kunstwerken anderer Künstler widmete, beginnt die eigentliche Phase der Reproduktionskunst.⁶³ Er hielt sich einige Zeit in Venedig auf, wo er Stiche nach Dürer anfertigte, gegen die dieser laut Vasari Klage einreichte, da er sich durch die rege Reproduktion geschäftlich benachteiligt fühlte.⁶⁴

Erst in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, als große Verlagshäuser entstanden, wurden Reproduktionsstiche vermehrt zur Illustration von Büchern genutzt, wobei Stecher vermehrt im Auftrag von Verlegern und Händlern arbeiteten, was die Stellung der Reproduktionsgraphik begünstigte und einen internationalen Handel mit Graphik ermöglichte.⁶⁵ Da man durch das Übertragen von Kunstwerken in den Reproduktionsstich eine große Öffentlichkeit erreichen konnte, war eine möglichst getreue Wiedergabe des Originals sehr wichtig.⁶⁶ Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts bekam die Reproduktionsgraphik immer mehr Bedeutung in der Wissensverbreitung. Vor allem Kunstkenner und Sammler nahmen sich dieser Technik an und stellten Sammlungen, meist in Form von Mappenwerken zusammen. Sie trugen zur Weiterentwicklung verschiedener Techniken und zu Versuchen der farbigen Wiedergabe bei.⁶⁷ So wurde der Farbholzschnitt, der schon in der Renaissance entwickelt wurde, im 18. Jahrhundert wiederentdeckt und vermehrt angewandt, vor allem durch den älteren Zanetti in Venedig,⁶⁸ und durch einige

⁶¹ Der Begriff "Peintre-Graveur", oder "Maler-Steher" wurde von Adam Ritter von Bartschs Schrift "Le Peintre Graveur" von 1803-1821 geprägt und beschreibt die Auffassung, dass frühe Kupferstecher eigenständig schaffende Künstler waren, während Reproduktionsstecher die Kunstwerke anderer Künstler stachen. Koreny 1968, S. 9.

⁶² Daneben wurden auch Reproduktionen bekannter Gemälde und Kunstwerke Italiens von Reisenden mit nach Hause genommen. Siehe Gramaccini/ Meier 2003, S. 12.

⁶³ Koreny 1968, S. 8.

⁶⁴ Als Dürer 1506 nach Venedig kam, erhob er Anklage gegen Marcantonio Raimondi, worauf es in Venedig zu einem Prozess kam, bei dem Raimondi verboten wurde, Dürers Monogramm auf den Reproduktionen zu verwenden. Siehe Koreny 1968, S. 5.

⁶⁵ Siehe Gramaccini/ Meier 2003, S. 12.

⁶⁶ Gramaccini/ Meier 2003, S. 7.

⁶⁷ Die Wiedergabe der tatsächlichen Farbigkeit in Reproduktionen erreichte man jedoch erst mit der Erfindung der Farblithographie im 19. Jahrhundert. Siehe Pennekamp 2013, S. 58.

⁶⁸ Zum Farb- oder Chiaroscuro-Holzschnitt: Diese "Hell-Dunkel-Technik" war eine Variante des Holzschnitts, der durch einen Farbton hinterlegt wurde, der den Druck wie eine Zeichnung auf grundiertem Papier aussehen ließ und es ermöglichte, lavierte und weißgehöhte Federzeichnungen entsprechend wiederzugeben. Siehe. Kat. Ausst. Graphische Sammlung der ETH 2003, S. 12.

weitere Sammler in ganz Europa.⁶⁹ Kenner und Kunstinteressierte wie sie legten die Basis für die heutigen Farbdruckverfahren.⁷⁰ Vorantreibend für die Entwicklung dieser Techniken als auch für die Kunstwissenschaft waren vor allem Kunstkennerkreise des 18. Jahrhunderts, in denen einige wichtige Publikationen entstanden.

2. Der Reproduktionsstich in Kunstkennerkreisen

Sammeln von Kunst wurde ab dem 17. Jahrhundert immer mehr zu einer Zurschaustellung von Bildung.⁷¹ Spätestens im 18. Jahrhundert herrschte in ganz Europa ein starkes Interesse an Werken italienischer Künstler, vor allem an denen der Cinquecento- Meister.⁷² Dieses Interesse, das zunächst nur auf den höheren Adel beschränkt war, erstreckte sich mit der Herausbildung der Gruppe von Sammlern und Kunstliebhabern vermehrt auf Kunstkennerkreise,⁷³ die durch die Beschäftigung mit Stichen nach großen Kunstwerken den Kunstdiskurs förderten und eine frühe Kunstwissenschaft betrieben, sei es durch regelmäßige Treffen oder durch das Publizieren von Kunsttraktaten.⁷⁴ Auch in Venedig entwickelten sich Kunstkennerkreise. Maßgeblich beteiligt an dieser Bewegung waren neben wohlhabenden Adeligen wie dem Feldmarshall Graf Matthias von der Schulenburg,⁷⁵ und dem britischen Gesandten Konsul Joseph Smith,⁷⁶ Kunstkenner wie die Cousins Zanetti oder Francesco

⁶⁹ So arbeitete zum Beispiel Le Blon um 1730 an dem Dreifarbendruck, den er ausgehend von Techniken der Schabkunst entwickelte und die von seinen Schülern weiterentwickelt wurden. Dies waren etwa Jacques-Fabius Gauthier-Dagoty und Jean-Francois Janinet, der die Technik erweiterte und eine Kombination von Aquatinta, Radierung und Vierfarbendruck entwickelte. Weitere Errungenschaften stammten von Jean-Charles Francois (1717-1769), der als Entwickler der Crayonmanier angesehen wird, durch die eine Nachahmung farbiger Kreide- und Rötelzeichnungen möglich war, Gilles Demarteau dem Älteren (1722-1776), der diese Technik verfeinerte und Francois-Phillippe Charpentier (1734-1817), der die Nachahmung lavierter Federzeichnungen ermöglichte. Siehe Gramaccini/ Meier 2003, S. 156-161.

⁷⁰ Als Überblick dazu siehe Strunck 2013, S.64- 99.

⁷¹ Jacob/ Romanelli 2002, S. 9.

⁷² Vgl. Bettermann 2004, S. 22.

⁷³ Vgl. Bettermann 2004, S 22.

⁷⁴ Wobei in Sammlerkreisen je nach Wissensstand die verschiedenen Bezeichnungen *curieux*, *amateur* oder *connoisseur* verwendet wurden. Siehe Spenlé 2008, S. 135-136.

⁷⁵ Graf Matthias von der Schulenburg (1661-1747) war vor allem durch seine militärischen Erfolge im Kampf gegen die Türken und als Verteidiger der Insel Korfu bekannt. Er bewohnte den Palazzo Loredan am Canal Grande, wo er seine Kunstsammlung, welche vor allem aus Werken italienischer und niederländischer Künstler, sowie zeitgenössischer venezianischer Malern bestand, Sammlern und Kennern aus ganz Europa zugänglich machte. Eickhoff 2006, S. 81.

⁷⁶ Der englische Geschäftsmann und Bankier John Smith (ca. 1674-1770) war als Kunstsammler und Mäzen in Venedig bekannt und exportierte venezianische Malerei und Graphik nach England. Der Schwerpunkt seiner Sammlung lag vor allem auf Bildern Canalettos und Rosalba Carrieras. Weiters war er Auftraggeber weiterer zeitgenössischer Künstler. 1744 wurde er zum Konsul ernannt. Eickhoff 2006, S. 89. Außerdem führte er ein Verlagshaus und publizierte zusammen mit seinem Partner Giovanni Battista Pasquali einige Werke, unter anderem auch Publikationen des älteren Zanetti. Siehe Altringer 2002, S. 268.

Algarotti,⁷⁷ die namhafte Künstler und Sammler um sich versammelten und selbst zu dem Künstlerkreis um die Porträtistin Rosalba Carriera zählten, durch welche sie wiederum in Kontakt mit Pierre Crozat, einem französischen Kunstsammler, Mäzen und Herausgeber des “Recueil Crozat“, sowie weiteren wichtigen Persönlichkeiten im Gebiet der zeitgenössischen Kunstkritik kamen.⁷⁸ Dadurch entstand rund um Carriera, Schulenburg, Smith und die Zanetti ein intellektueller Austausch zwischen Kennern, Mäzenen und Künstlern, die wiederum durch ein Netzwerk mit europäischen Kunst Kennern verbunden waren.⁷⁹

Außerdem wurde Venedig mehr und mehr zu einer Verlagsstadt und zu einem populären Buchmarkt Italiens, wobei zu den wichtigsten Verlegern ebenfalls namhafte Kunstkenner gehörten, wie Giandomenico Albrizzi, der an mehreren Publikationen der Zanetti beteiligt war. Die Entwicklung von Kunstkennerkreisen sowie Venedigs Etablierung als Verlagsstadt waren wegbereitend für Projekte wie die Publikationen der beiden Zanetti. Die Auseinandersetzung und Beschreibung von Kunstwerken der Renaissancekünstler Venedigs, die Antonio Maria Zanetti der Jüngere in seinen Werken vornahm, kam dem Zeitgeschmack und dem der Sammlerkreise des 18. Jahrhunderts entgegen.

3. Pierre Crozat und der “Recueil Crozat“

Ein Werk, das Vorbild gebend für den jüngeren Zanetti und viele weitere Kunstliebhaber und Kunstkenner war, war der “Recueil Crozat“,⁸⁰ der von einem der bedeutendsten Sammler Frankreichs, Pierre Crozat verfasst wurde. Pierre Crozat gehörte zu dem weiten Netz von Sammlern und Kennern, welches der ältere Zanetti in ganz Europa aufgebaut hatte und auf das sich der jüngere Zanetti im Laufe seiner Karriere stützen konnte.⁸¹ Bekannt war er unter anderem für seine sogenannte “Schattenakademie“,⁸² wie die Treffen in seinem Haus in der

⁷⁷ Francesco Algarotti (1712-1764) galt als sehr gebildet, unter anderem in den Naturwissenschaften, sowie in der Politik, Geschichte und Kunstgeschichte. Er hielt seine Erkenntnisse in Briefen und Essays fest, war Mitglied einiger Kunstakademien Europas und befreundet mit bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit und Friedrich dem Großen. Während seiner Tätigkeit für August III., König von Polen kümmerte er sich um die Dresdner Galerie und ordnete Bilder nach Epochen und Schulen. Siehe Schumacher/ Wehinger 2009, S. 7-8.

⁷⁸ Hoerschelmann 1908, S. 5.

⁷⁹ Vgl. Eickhoff 2006, S. 92.

⁸⁰ Ein Recueil bezeichnet eine Kollektion von Reproduktionen, die als Buch und nicht als Serie einzelner Stiche herausgegeben wurden. Siehe Weissert 1999, S. 7.

⁸¹ Um im Auftrag Phillip d’Orleans Kunstwerke für dessen Sammlung anzukaufen, war Pierre Crozat im Jahr 1714 in Italien, wo er auf den älteren Zanetti traf, der ihn bei seinen Kunstankäufen beriet und ihn mit einigen wichtigen Künstlern Venedigs bekannt machte. Durch sein Vermögen war es ihm möglich, eine eigene Kunstsammlung aufzubauen, bei der ihm der ältere Zanetti ebenfalls beratschlagte und welche er Kennern, Sammlern und Künstlern aus ganz Europa zugänglich machte. Siehe Bettermann 2004, S. 39-40.

⁸² Die Zusammenkünfte bei Crozat bekamen den Namen “Schattenakademie“, da in dieser Zeit kaum Vorlesungen in der Kunstakademie abgehalten und die Zusammenkünfte bei Crozat als eine Art Ausgleich gesehen wurden. Siehe Spenlè 2008, S.215.

Rue de Richelieu genannt wurden, wo sich unter namhaften Kunstkennern wie Pierre-Jean Mariette, Jean de Julienne oder Rogier de Piles und Künstlern wie Jean-Antoine Watteau,⁸³ auch italienischen Künstler wie Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera und die Zanetti zu den Gästen zählten. In diesem Kreis entstanden wichtige Publikationen, die wegbereitend für die des jüngeren Zanetti waren.⁸⁴

Crozat gab schließlich eine Publikation heraus, die als „erstes Kunstbuch“ gilt,⁸⁵ da der „Recueil Crozat“⁸⁶ eine Zusammenstellung von Reproduktionen nach berühmten Gemälden und Zeichnungen italienischer Künstler enthielt, die von erklärenden Bildunterschriften und Texten begleitet wurden.⁸⁷ Ausgangspunkt des Projektes war der Auftrag des französischen Regenten Philippe d’Orleans, ein Kupferstichwerk seiner Sammlung herauszugeben, das, ähnlich wie das „Cabinet du Roy“ Ludwigs XIV., die Kunstwerke seiner Sammlung im Kupferstich festhalten sollte.⁸⁸ Als der König 1723 starb, setzte Pierre Crozat das Vorhaben selbst fort und nahm nun nicht mehr nur Werke aus der Sammlung des Königs, sondern auch aus seiner eigenen und den Sammlungen weiterer französischer Sammler auf.⁸⁹ Die darin enthaltenen Werke waren nach Schulen und Künstlern geordnet und mit Angaben zum Bildtitel, der Größe und Technik des jeweiligen Gemäldes oder der Zeichnung, sowie dem Namen des Stechers versehen und wurden von erklärenden Texten Pierre-Jean Mariettes begleitet. Zwar war es lange Tradition, Stiche nach Kunstwerken herzustellen, doch eine Publikation, die nur um der Kunst Willen entstand und Stiche geordnet und beschrieben nach Künstlern und Schulen enthielt, war eine Neuheit.⁹⁰ Für Crozat war es unerlässlich, sich nicht nur mit den Stichen sondern auch mit den Originalen auseinanderzusetzen, dennoch konnte er

⁸³ Jean-Antoine Watteau hatte in Crozats Haus Zugang zu Werken nach Veronese, Tintoretto und einigen weiteren venezianischen Künstlern die er studiert hatte, was sich in einigen seiner Werke erkennen lässt. Siehe Spénlé 2008, S. 216.

⁸⁴ Ein solches Werk stammte von Jean de Julienne, der zum ersten Mal versucht hatte, das Schaffen eines Künstlers im Kupferstich festzuhalten und Malereien und Zeichnungen Watteaus reproduzierte. Diese Publikation blieb, mit Ausnahme des einleitenden Textes, ohne weitere Anmerkungen. Vgl. Gramaccini/ Meier 2003, S. 35.

⁸⁵ Ein Werk, in dem sich Bild und Text bedingen beschreibt Francis Haskell als das „Erste Kunstbuch“. Haskell 1993, S. 7.

⁸⁶ Der vollständige Titel lautet: „Recueil d’Estampes d’après les plus beaux Tableaux et d’après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du Roy, dans celui de Monseigneur le Duc d’Orléans, & d’autres cabinets. Zitiert aus: Gramaccini/ Meier 2003, S. 35.

⁸⁷ Bettermann 2004, S. 46.

⁸⁸ Vgl. Gramaccini/ Meier 2003, S. 31.

⁸⁹ Der erste Band des „Recueil Crozat“ von 1729 beschäftigte sich mit römischen Werken, der zweite von 1742 behandelte venezianische Gemälde und Zeichnungen und wurde von Pierre-Jean Mariette herausgegeben, da Crozat zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben war. Vgl. Bettermann 2004, S. 46.

⁹⁰ Vgl. Weissert 1999, S. 52.

mit dem “Recueil Crozat“ einem größeren internationalen Kunstpublikum Werke aus französischen Sammlungen näher bringen.

Viele Sammler folgten Pierre Crozats Beispiel und ermöglichten Künstlern Zugang zu ihren Sammlungen, veranstalteten Treffen unter Kunstkennern, bei denen Kunstwerke oder Reproduktionen begutachtet wurden und gaben Publikationen ihrer Sammlungen heraus, sodass durch diese Öffentlichkeit der Versammlungen eine moderne Kunstwissenschaft entstehen konnte.⁹¹ Publikationen wie diese hatten die Wahrnehmung für Reproduktionsgraphik beeinflusst und den Weg für viele ähnliche Werke mit wissenschaftlichem Charakter in ganz Europa geebnet.⁹² So veröffentlichte zum Beispiel Carl Heinrich von Heineken 1753/57 ein Kupferstichwerk über die königliche Gemäldeakademie in Dresden.⁹³ Weitere Publikationen aus dem Kreis der Kenner waren jene des Comte de Caylus, ebenfalls ein Mitglied der “Schattenakademie“,⁹⁴ oder Schriften Pierre-Jean Mariettes. Durch Werke dieser Art, in denen in Texten auf die dargestellten Bilder eingegangen wurde, konnte sich die Kunstwissenschaft weiter etablieren.

⁹¹ Spenlè, S. 217.

⁹² Grammaccini/ Meier 2003, S. 37.

⁹³ Galeriewerke wie Heineckens Projekt von 1753/57 gab es zwar schon um 1660, aber erst nach der Publikation von Werken wie dem “Tableux du Cabinet du Roy“ (1677/79) und vor allem nach Erscheinen des “Recueil Crozat“ setzten sich Galeriewerke mit erklärenden Texten durch. Vgl. Strunck 2013, S. 61- 62.

⁹⁴ Werke des Comte de Caylus: “Recueil d’ Antiquete’s Egyptiennes, Etrusques, Greques et Romanem“ und “Recueil d’Peinture Antiques“ und, in Zusammenarbeit mit Pierre Jean Mariette, ein Sammelband mit Reproduktionen nach Leonardo da Vincis Karrikaturen. Vgl. Steinitz 1974.

III. Zanetti im Kontext europäischer Kunsttheorie

Ein weiterer Punkt, der in dieser Arbeit angeschnitten werden soll und der wichtig für die Entstehung von Kunsttraktaten und -debatten im 18. Jahrhundert war, ist die internationale Kunsttheorie, in der man sich mit der Bedeutung des Reproduktionsstichs für die Kunstbetrachtung auseinandersetzte. Die Herausbildung von immer detailgetreueren Reproduktionen führte zu Texten über deren Nutzen und Einsatz aber auch über deren Nachteile. Die Theoretiker, die im Folgenden in aller Kürze vorgestellt werden sollen, stammten allesamt aus den Kennerkreisen rund um die beiden Zanetti und dem Pierre Crozats. Umgesetzt wurden ihre Theorien und Forderungen vor allem von Kennern, die selbst Publikationen schrieben oder Sammelbände herausgaben,⁹⁵ wie etwa die vorhin Erwähnten. Auch in den Werken Antonio Maria Zanettis, „Varie pitture a fresco“ von 1760, sowie „Della pittura Veneziana“ von 1771, sind einige der Überlegungen und Theorien dieser Kunstkritiker umgesetzt, weshalb dieser Punkt eine kurze Ausführung verdient. Im 18. Jahrhundert kamen, in Verbindung mit dem Erstarren der Kunstkennerkreise, wichtige Impulse aus ganz Europa, vor allem aus Frankreich (Paris) und Italien (Rom, Venedig).⁹⁶

1. Frankreich

Der Franzose Rogier de Piles, ein kritischer Theoretiker und Sammler, schrieb in seinem Traktat „Abrégé de la vie des peintres“,⁹⁷ das zwischen 1699 und 1719 erschienen war, ein Kapitel, welches die Vorteile der Reproduktion für Kunstkenner behandelte. Wie schon sein Vorgänger Felibien,⁹⁸ beschäftigte er sich vor allem mit den Möglichkeiten des Einsatzes des Reproduktionsstichs in der Kunstbetrachtung. Rogier de Piles vertrat die Annahme, dass durch Reproduktionen Wissen vermittelt werden konnte und es durch sie möglich war, abwesende Kunstwerke zu studieren und miteinander zu vergleichen um Unterschiede zwischen den verschiedenen Schulen zu erkennen.⁹⁹ Er behandelte die Beziehung zwischen dem Maler und seinem jeweiligen Lehrer und war der Ansicht, dass ein Künstler drei Entwicklungsstufen absolviere, in denen er vom Stil seines Lehrers zu seinem eigenen

⁹⁵ Vgl. North 2003, S. 133.

⁹⁶ Im deutschsprachigen Raum war es vor allem Winkelmann, der sich mit dem Nutzen des Reproduktionsstichs für die Kunst auseinandersetzte. Vgl. Weissert 1999, S. 54.

⁹⁷ Die deutsche Übersetzung des Werkes lautet „Historie und Leben der berühmtesten europäischen Künstler“. Siehe Peters 1987, S. 37.

⁹⁸ Die Zweckmäßigkeit des Reproduktionsstichs im Zuge des Kunststudiums wurde auch von André Felibiens mehrmals betont. Siehe Gramaccini/ Meier 2003, S. 48.

⁹⁹ Vgl. Bickendorf 1998, S. 284- 285.

“Charakter“ komme und schließlich einen weiteren Stil im Alter erreiche.¹⁰⁰ Das System der Schulen, sowie die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler werden in gewisser Weise auch von Antonio Maria Zanetti aufgenommen.¹⁰¹ Rogier de Piles vertrat weiters die Ansicht, dass Stiche schneller und deutlicher über Kunstwerke informierten als Texte, da diese verschieden auslegbar waren.¹⁰² Durch sie würde das Gedächtnis geschult und das Wissen vermehrt.¹⁰³ Gleichzeitig nannte er aber auch den Nachteil des Mediums, welches die Wirkung der Malerei nicht wiedergeben könne und es so unverzichtbar bliebe, sich mit den originalen Gemälden zu beschäftigen.¹⁰⁴

Eine vergleichbare Arbeit erschien mit Jonathan Richardsons “Essay on the theory of painting“, welches sich an Piles Traktat anlehnte und der Kennerschaft einen wissenschaftlichen Status verleihen sollte.¹⁰⁵ Dabei geht er ebenfalls auf den Gedanken der Schulen und ihrer Charakteristika ein. Dies wird auch in Zanettis Werken aufgegriffen.

Pierre- Jean Mariette,¹⁰⁶ der zusammen mit Pierre Crozat am “Recueil Crozat“ gearbeitet und dessen Vorwort geschrieben hatte, verwies darin auf den maßgeblichen Rang der Druckgraphik für die Entstehung eines Werkes dieser Art.¹⁰⁷ Er selbst war auch als Sammler tätig und spezialisierte sich vor allem auf die Gattungen der Zeichnung und des Reproduktionsstichs, von denen er eine umfangreiche Sammlung nach italienischen Werken besaß.¹⁰⁸ Zwar hob er die Unterschiede zwischen Zeichnung und Kupferstich hervor, die sich trotz einiger Gemeinsamkeiten der beiden Medien aufzeigen ließen,¹⁰⁹ doch auch er betonte den Nutzen der Reproduktionsgraphik zum Studium der Kunst, da Werke studiert werden

¹⁰⁰ Vgl. Bickendorf 1998, S. 283.

¹⁰¹ Das System der Schulen diene laut Piles auch als Provenienzbestimmung, da erst nach einer korrekten Zuordnung zu einer Schule in einem weiteren Schritt der Autor eines Werkes bestimmt werden könne. Siehe Bickendorf 1998, S. 284-285.

¹⁰² Bickendorf 1998, S. 284.

¹⁰³ Vgl. Bettermann 2004, S. 81.

¹⁰⁴ Vgl. Bettermann 2004, S. 82.

¹⁰⁵ Das Werk erschien um 1715 in England. Ein weiteres Werk Richardsons, das sich mit der Kennerschaft beschäftigte, war: “An Essay on the whole art of criticism as it relates to painting and an argument in behalf of the science of a connoisseur“ von 1718. Vgl. Bickendorf 1998, S. 285.

¹⁰⁶ Vor Mariettes Mitarbeit am “Recueil Crozat“ war er 1717 und 1718 in Wien tätig, wo er die Druck-Sammlung des Prinzen Eugen aufgebaut und chronologisch geordnet hatte. Wichtig dabei war auch die Einteilung in Schulen, die einen künstlerischen Fortschritt dokumentieren sollte. Siehe Vermeulen 2010, S. 25.

¹⁰⁷ Vgl. Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg 2007, S. 91.

¹⁰⁸ Bettermann 2004, S. 80, Anm. 416.

¹⁰⁹ Für Mariette war die Zeichnung Grundlage der Untersuchung des Stils eines Künstlers, da an ihr das Wesen und die Vorgehensweise des Malers am deutlichsten zu erkennen war. Vgl. Gramaccini/ Meier 2003, S. 49.

konnten, ohne dass die Originale ihren Aufbewahrungsort verlassen mussten.¹¹⁰ Für Mariette war die Reproduktion der Beschreibung überlegen, wollte er in der Reproduktion doch eine "sichere Kopie" verstehen,¹¹¹ die das originale Kunstwerk der Nachwelt weitergeben konnte, weshalb Nachstiche vor dem Original gemacht werden sollten, um eine Detailtreue zu garantieren.¹¹² Weiters hob er die Bedeutung des Reproduktionsstichs als Mittel zur Bewahrung von Kunstwerken für die Nachwelt hervor, indem er meinte, die Druckgraphik verleihe Werken der bildenden Kunst die gleiche Unsterblichkeit wie der Buchdruck der Literatur.¹¹³ Außerdem war ihm die internationale Verbreitung von Kunst durch den Reproduktionsstich ein wichtiges Anliegen, was er ebenfalls im Vorwort des "Recueil Crozat" betonte, indem er ausländische Sammler zur Nachahmung aufrief, damit jedes Land eine Zusammenstellung seiner wichtigsten Kunstwerke schaffe.¹¹⁴

2. Italien

Die Ansichten von Rogier de Piles, Jonathan Richardson und Pierre-Jean Mariette fanden auch in Italien weite Verbreitung, vor allem durch Francesco Algarotti, der mit den eben erwähnten Theoretikern in Kontakt stand und deren Standpunkte italienischen Kennern und Sammlern nahebrachte.¹¹⁵ Er sah in der Auswahl von Drucken die Möglichkeit, eine Geschichte der Malerei und der verschiedenen Stile zu zeigen. In einem Brief an Crespi 1744 bemerkte Algarotti, dass er es war, der Antonio Maria Zanetti den Jüngeren dazu angeregt habe, die bereits beschädigten Fresken von Giorgione, Tizian, Zelotti, Veronese und Tintoretto zu zeichnen.¹¹⁶

Neben Algarotti wertete Giovanni Gaetano Bottari (1689-1775) die Praxis des Reproduktionsstichs auf. Bottari war ab 1735 Bibliothekar der Corsini-Bibliothek in Rom und ab 1739 Kustos der Vatikanischen Bibliothek. Sein wichtigstes, allerdings nie durchgeführtes Vorhaben, die *Viten* Vasaris, die zwischen 1759 und 1760 neu herausgegeben wurden, zu illustrieren, zeigt, wie wichtig Reproduktionen zum Verständnis der Kunst der Vergangenheit

¹¹⁰ Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg 2007, S. 91.

¹¹¹ Zu Mariettes eigener Tätigkeiten in der Reproduktionskunst siehe: Kate T. Steinitz, Pierre- Jean Mariette & Le Comte de Caylus and their concept of Leonardo da Vinci in the eighteenth Century, Los Angeles 1974.

¹¹² Bickendorf 1998, S. 289.

¹¹³ Aus: Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg 2007, S. 91.

¹¹⁴ Vgl. Weissert 1999, S. 52.

¹¹⁵ Siehe Bickendorf 1998, S. 295-296.

¹¹⁶ Wie weit die Beteiligung Algarottis an dem Projekt Zanettis aber tatsächlich war, ist nicht bekannt. Siehe Vermeulen, S. 82.

geworden waren.¹¹⁷ Es reiche laut Bottari nicht aus, nur den Namen und das Gesicht eines Künstlers zu kennen,¹¹⁸ sondern man müsse seine Werke studieren, welche die Phasen der Entwicklung zeigen. Diese sollten von Notizen zur Bedeutung des Künstlers begleitet werden. Bottari forderte, dass von jedem bekannten Kunstwerk eine Reproduktion angefertigt werden sollte.¹¹⁹ Er sah im Reproduktionsstich mehr als nur die Kopie eines Kunstwerks, vielmehr fürchtete er den „Verfall der Kunst“, dem nur durch den Reproduktionsstich entgegen gewirkt werden konnte.¹²⁰ Seine Angst vor dem Verfall der Kunst begründete er vor allem damit, dass viele Kunstwerke großer Künstler bereits verloren waren und andere dabei waren zu verschwinden. Daher verstärkte er seinen Eifer für den Reproduktionsstich, um dessen Verlust er beinahe genauso fürchtete wie um die Originale selbst, da kein noch so detaillierter Text ein Gemälde seiner Meinung nach ersetzen könne.¹²¹

Publikationen wie Zanettis „*Varie pitture a fresco*“ müssen für Bottari, wie auch für die weiteren Kunsttheoretiker wertvolle Zeugnisse gewesen sein, bedenkt man, dass zur Zeit der Entstehung der Publikation um 1760 schon einiges der ursprünglichen Dekoration beschädigt oder nicht mehr zu sehen war. Pierre-Jean Mariette empfahl Zanettis Band an Bottari für den Bestand der Corsini-Bibliothek, da er den hohen dokumentarischen Wert des Werkes erkannt hatte.¹²² Mit diesen Theoretikern, die hier nur eine kleine Auswahl darstellten, erfuhr die Kennerschaft, wie auch die Reproduktionsgraphik an sich im frühen 18. Jahrhundert eine große Aufwertung.

¹¹⁷ Vgl. Vermeulen 2010, S. 19-20.

¹¹⁸ Die Viten Vasaris wurden durch Porträts der jeweiligen Künstler eingeleitet.

¹¹⁹ Diese Ansicht bezog er schließlich auf alle bekannten Kunstwerke, nicht nur auf diejenigen, die in Vasaris Viten erwähnt wurden.

¹²⁰ Vermeulen 2010, S. 31.

¹²¹ Vermeulen 2010, S. 38.

¹²² Vermeulen 2010, S. 82.

IV. Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani

Zanettis Werk "Varie pitture a fresco" bildet die Grundlage für diese Arbeit. Das Buch beschäftigt sich, wie schon der Titel besagt, mit Fresken venezianischer Meister. Genauer gesagt handelt es sich bei diesen Meistern um die Künstler der Renaissance: Giorgione da Castelfranco (ca. 1477/8-1510), Tizian Vecellio (ca. 1488/90-1576), Jacopo Tintoretto (1519-1594), Giovanni Battista Zelotti (1526-1578) und Paolo Veronese (1528-1588).

Im folgenden Punkt wird zunächst auf die Bestände des Werkes in europäischen Museen und Bibliotheken, sowie auf deren grundlegende Unterschiede eingegangen. Weiters wird anhand ausgewählter Exemplare, die für diese Arbeit als Quelle und als Vergleich herangezogen wurden, auf den Zustand der Blätter und ihre jeweiligen Charakteristika sowie Gemeinsamkeiten eingegangen. Anschließend wird Zanettis begleitender Text behandelt, wonach abschließend ein Blick auf ein zweites Hauptwerk des Autors, "Della Pittura Venaziana" geworfen wird. Erst in den weiteren Kapiteln folgen genaue Bildbeschreibungen der einzelnen Tafeln, Versuche einer Rekonstruktion sowie Interpretationen der heute verschwundenen Freskenprogramme.

1. Allgemeine Beschreibung des Werkes

Einige Exemplare von Antonio Maria Zanettis Werk "Varie pitture a fresco" von 1760 befinden sich heute in Bibliotheken, Museen und Auktionshäusern in Europa, den USA und Kanada.¹²³ In Europa sind dies etwa Ausgaben des IRIS-Konsortiums in Florenz, der Rijksmuseum Research-Library in Amsterdam, der National Art Library des Victoria and Albert Museums in London, der Universitätsbibliothek Heidelberg, sowie des Verbunds der "Kubikat",¹²⁴ wobei das Kunsthistorische Institut Florenz (KHI) eine Ausgabe besitzt, wie auch die Bibliotheca Hertziana in Rom (BHR), die darüber hinaus über eine kolorierte Ausgabe verfügt. Eine weitere Ausgabe befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek. Auch die Bibliothek Stiftung Werner Oechslin in der Schweiz besitzt seit 2006 ein Exemplar des Werkes. In den USA verfügen das Getty Research Institut der Thomas J. Watson Library des Metropolitan Museum of Art, sowie die Frick Collection des New York Art Resources Consortiums über Ausgaben. Auch das Canadian Centre for Architecture (CCA) in Montreal besitzt ein Exemplar.

¹²³ Eine Auflistung der bekannten Werke weltweit bietet der Virtual Catalogue of Art History. Siehe: http://artlibraries.net/index_de.php, Zugriff am 13.12.2014.

¹²⁴ Kubikat: kurz für Kunstbibliotheken-Fachverbund Florenz-München-Rom.

An den erhaltenen Werken kann zunächst grundlegend zwischen unkolorierten und farbigen Versionen unterschieden werden. Farbige Ausgaben wurden von Antonio Maria Zanetti nach eigenen Angaben nach dem Druck selbst koloriert.¹²⁵ Weiters sind Exemplare bekannt, die nach dem Tod des Autors 1778 von dessen Bruder, Girolamo Francesco Zanetti,¹²⁶ mit einem Vorwort, einer sogenannten “Memoria“ versehen wurden.¹²⁷ Dieses Vorwort wird durch ein Porträt (Abb. 1) eingeleitet, das laut Beschriftung am Stich von Antonio Maria Zanetti dem Jüngeren selbst gezeichnet und von einem gewissen Joannes de Plano gestochen wurde. Unter dem Selbstporträt des Autors ist ein kurzer Nachruf beigegeben, der Antonio Maria Zanetti di Alessandro als Experte in der Kunst der Malerei sowie der griechischen Sprache ausweist, auf seine 42-jährige Tätigkeit in der Biblioteca Marciana hinweist und angibt, dass er in seinem 73. Lebensjahr, im Jahr 1778 gestorben war. Dem Porträt folgt ein kurzer biographischer Abriss. Obwohl jene Exemplare, die eine “Memoria“ enthalten, nach 1778 erschienen waren, sind auch diese Bücher auf 1760 datiert, was laut Brown darauf hinweist, dass die Publikation abhängig von Nachfrage und Notwendigkeit kontinuierlich herausgegeben wurde.¹²⁸

Der übliche Aufbau des Werkes besteht, mit dem Unterschied des Vorhandenseins einer “Memoria“, aus dem Frontispiz, den Bildtafeln und dem Textteil, wobei es auch hier Werke gibt, bei denen der Aufbau variieren kann. Das Frontispiz (Abb. 2) zeigt den vollen Titel des Werkes: “*Varie pitture a fresco de’ principali maestri Veneziani. Ora la prima volta con le stampe pubblicate*“.¹²⁹ Unter dem Titel befindet sich ein Emblem, das Pinsel und Malerwerkzeuge zeigt, die aus der Mitte eines Lorbeerkranzes herausragen. Weiters ist der Erscheinungsort angegeben, sowie das Erscheinungsjahr in römischen Ziffern. Dem folgen 24 Einzelseiten, die jeweils einen Reproduktionsstich nach Fresken enthalten, die auf ausgewählten Fassaden venezianischer Gebäude zu sehen waren. Teilweise zeigen diese

¹²⁵ Zanetti 1771, S. 536.

¹²⁶ Girolamo Francesco Zanetti (1713-1782) war ein weiteres literarisch tätiges Mitglied der Zanetti-Familie. Girolamo Zanetti war ebenfalls an einigen Projekten der beiden Antonio Maria Zanetti beteiligt, wie etwa an der Publikation mit dem Titel “*Dactylotteca Zanettiana*“, ein Katalog des älteren Zanetti, der Stiche nach antiken Gemmen aus dessen eigener Sammlung enthielt, 1750 vom Verleger Albrizzi herausgegeben und von Antonio Francesco Gori mit lateinischen Texten versehen wurde, die von Girolamo Zanetti ins Italienische übersetzt wurden. Siehe Brown 1977, S. 32, Anm. 8.

¹²⁷ Obwohl Antonio Maria Zanetti der Jüngere angibt, dass er den Text zu “*Varie pitture a fresco*“ selbst verfasst habe, ist eine Mitarbeit Girolamos nicht auszuschließen, da dieser bei einigen anderen Publikationen der beiden Zanetti beteiligt war. Auch wenn sowohl eine Beteiligung Girolamos, als auch des älteren Antonio Maria Zanetti bei dem Werk “*Varie pitture a fresco*“ nicht gänzlich ausgeschlossen ist, kommt der größte Verdienst jedoch sicher Antonio Maria Zanetti dem Jüngeren zu.

¹²⁸ Brown 1977, S. 32.

¹²⁹ Übersetzt bedeutet es: “*Einige Fresken der großen Meister Venedigs. Nun zum ersten Mal mit Drucken veröffentlicht*“.

Blätter Werke, die schon zu Zanettis Zeit stark beschädigt waren. Heute ist von den originalen Fresken nur noch ein kleiner Bruchteil in sehr schlechtem Zustand erhalten.

Dem Abbildungsteil folgt ein 12 Seiten langer Text, in dem der Autor eine kurze Einleitung zu seinem Werk schreibt, um dann auf jeden der fünf Künstler einzeln einzugehen. Zanetti behandelt in diesem Text die jeweilige künstlerische Leistung der Maler, sowie Charakteristika ihrer Malweise und verweist auf ältere Kunstkritiker und Reiseführer, die er in einigen Angaben auch korrigiert. Abgeschlossen wird der Textteil mit einer weiteren Darstellung, welche von Exemplar zu Exemplar variieren kann.¹³⁰

2. Beschreibung anhand ausgewählter Werke

Diese Arbeit stützt sich vor allem auf zwei Ausgaben von “*Varie pitture a fresco*“. Für die Untersuchung des Textes wurde die Ausgabe der Österreichischen Nationalbibliothek herangezogen. Diese Ausgabe enthält eine Memoria Girolamos, ist daher 1778 oder kurz danach entstanden, aber dennoch auf 1760 datiert. Der Memoria folgt der zwölf Seiten lange Text und danach sind die 24 Reproduktionsstiche eingefügt. Eine solche Anordnung ist auch bei einem unkolorierten Exemplar aus dem Getty Research Institut gegeben.¹³¹ Die Reproduktionsstiche des Wiener Exemplars sind teilweise koloriert, teilweise unkoloriert. Bei manchen Blättern unterscheidet sich die Qualität der Kolorierung von anderen farbigen Exemplaren, was wohl damit zusammen hängt, dass diese Ausgaben nicht von Antonio Maria Zanetti selbst koloriert wurde, sondern dies im Zuge einer neueren Auflage geschah. Deshalb wurde für die Untersuchung der einzelnen Tafeln auf ein weiteres koloriertes Exemplar zurückgegriffen, das sich heute in der Bibliotheca Hertziana in Rom befindet. Diese Blätter wurden in einer sehr guten Qualität digitalisiert und eignen sich daher gut zur

¹³⁰ Die kolorierte Ausgabe der Bibliotheca Hertziana wird durch die Darstellung eines jungen Mädchens mit blondem Haar, vor einer Lichtaureole, deren Strahlen sich ausbreiten (Abb. 3) abgeschlossen. Eingerahmt wird die Darstellung von zwei, mit einer Schleife zusammengebundenen Zweigen. Das Schlussbild einer Ausgabe des Getty Resaearch Instituts zeigt eine Szene mit drei musizierenden Figuren inmitten einer Landschaft, die links von einer Architektur und rechts von einem Sockel, auf dem eine Amphore steht, eingerahmt wird (Abb. 4).

¹³¹ Diese Ausgabe kann unter folgendem Link eingesehen werden:

http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri_ark:/13960/t15m8w577;view=1up;seq=7, Zugriff am 13.12.2014.

Das Getty Research Institut verfügt über zwei Ausgaben des Werkes. Interessant ist weiters, dass der Text beider Ausgaben durch unterschiedliche Initialen eingeleitet wird. Der Text des einen Exemplars beginnt mit einer S-Initiale, die durch viereckiges Flechtwerk aus Ästen und Ornamenten eingerahmt und mit einer Amphore voll Früchte am oberen Rand abgeschlossen wird. An jeweils einem der weiteren drei Ränder befindet sich ein Adler (Abb. 5). Der Text des zweiten Exemplars im Getty Research Institut wird durch eine größere S-Itiale eingeleitet (Abb. 6), die vor einem viereckigen Hintergrund aus Blumen und Zweigen steht.

Untersuchung.¹³² Dieses Exemplar folgt dem von Zanetti vorgesehenen Aufbau des Werks, da auf das Frontispiz zuerst die Reproduktionsstiche folgen und danach der Text. Die kolorierten Blätter eignen sich für eine Bildbeschreibung besser als die unkolorierten, da man durch sie eine Vorstellung der Farbigkeit der originalen Fresken bekommt.

2.1 Die Reproduktionsstiche

Die Reproduktionsstiche des Werkes sind jeweils einzeln in der Mitte eines Blattes mit den Maßen 35x50 cm gedruckt. Die Reproduktionsdrucke werden oft entweder als Kupferstiche oder als Radierungen angegeben, jedoch schreibt Zanetti in „Varie pitture a fresco“, dass er beide Techniken kombiniert habe.¹³³ Dort gibt er an, dass er diese Techniken verbunden habe um verschiedene Effekte zu erzielen, ohne aber den Charakter der originalen Fresken vergessen zu wollen.¹³⁴ Dabei ist zu beobachten, dass Zanetti den Kupferstich vor allem zum Stechen der Figuren einsetzte, da sich die feineren Linien des Kupferstichs eher eigneten um genaue Konturen zu zeichnen, während er die Radierung durch ihren gröberen Charakter eher für den Hintergrund einsetzte.¹³⁵ Die Reproduktionsstiche der Bibliotheca Hertziana und der Österreichischen Nationalbibliothek wurden nach dem Druck koloriert. Während das Exemplar der Bibliotheca Hertziana mit Sicherheit von Zanetti selbst koloriert wurde, wurde das Wiener Exemplar von anderer Hand koloriert, da es wohl erst nach Zanettis Tod herausgegeben wurde. Dieser Schluss lässt sich weiter dadurch ziehen, dass einige der Blätter, wie etwa das Frontispiz, Blätter nach Tintoretto (Blatt 11 und 14) und nach Veronese (Blatt 20, 22 und 24) überhaupt nicht, und einige andere Blätter nur teilweise koloriert wurden.

Die Blätter sind nach den Künstlern geordnet und jeweils am rechten unteren Rand nummeriert. Am linken unteren Rand ist angegeben, nach welchem Künstler das Blatt gestochen wurde. Die Stiche unterscheiden sich alle durch ihre Größe, jedoch lässt sich feststellen, dass jene Blätter eines Künstlers mit ähnlichem Bildthema ein annähernd gleiches Format aufweisen, was vor allem bei den Stichen nach Tintoretts Fresken des Palazzo Gussoni (Abb. 16 und 17) und des Palazzo Soranzo dell' Angelo (Abb. 18-21), sowie bei

¹³² Die Reproduktionsstiche der kolorierten und unkolorierten Exemplare der BHR sind zur Gänze fotografiert und digitalisiert und können unter folgendem Link eingesehen werden: [http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), Zugriff am 13.12.2014.

¹³³ Vgl. Brown 1977, S. 35.

¹³⁴ Zanetti 1760, S. 3.

¹³⁵ Vgl. Brown 1977, S. 35.

Blättern nach Zelottis Fresken des Palazzo Capello (Abb. 23- 27) auffällt.¹³⁶ Die Stiche beider Exemplare sind sehr gut erhalten und weisen keine handschriftlichen Notizen auf.

2.2 Der Text

Der zwölfseitige Textteil beginnt mit einer Einführung, die sich über die ersten drei Seiten erstreckt. Zanetti merkt an, dass er seine Notizen zu den Stichen in aller Kürze geschrieben habe, und er erklärt weiters, dass er den Text, den Andere wohl an den Anfang gesetzt hätten, an das Ende des Werkes gestellt hatte, sodass das Buch von den Reproduktionsstichen eingeleitet und durch seine Notizen abgeschlossen wurde.¹³⁷ Somit ist vom Autor selbst eine Reihenfolge von Stichen und Text festgelegt und erklärt.¹³⁸ Zanetti ist es weiters ein Anliegen anzumerken, dass er sich selbst zu den Amateuren in der Stecherkunst zähle, welchen er aber eine wichtige Funktion zuschreibe, da diese Stiche nicht nur zu ihrem Vergnügen und als Freizeitbeschäftigung erstellten, sondern dadurch Erinnerungen an große Künstler erhielten.¹³⁹ Er erklärt außerdem, dass er zum Nutzen der Leser Werke ausgewählt habe, zu denen auch andere Autoren Erkenntnisse veröffentlicht hatten, da es helfe zu sehen, wie Andere diese Bilder gesehen haben.¹⁴⁰ Somit zeigt Zanettis Werk einen wissenschaftlichen Anspruch, da er die ältere Literatur mit einbezog, auch durchaus kritisch damit umging und an entsprechenden Stellen auch korrigierte. Dadurch entspricht seine Tätigkeit auch einem modernen wissenschaftlichen Arbeiten. Weiters ist es ihm wichtig hervorzuheben, dass er nichts zu den Fresken hinzugefügt, sondern sie so abgebildet habe, wie sie zu sehen waren, einschließlich ihrer damals schon fortgeschrittenen Beschädigungen.¹⁴¹

Ein weiterer Punkt, der Zanetti sehr am Herzen lag, war, dass das Werk seiner Meinung nach nicht nur für die Kunstgeschichte geschrieben wurde, sondern auch für “die Nachkommen“, welche nicht mehr in der Lage sein würden, die beschriebenen Kunstwerke selbst zu sehen.¹⁴² Deshalb habe er von Juni bis November 1755 Vorzeichnungen für die Drucke seiner

¹³⁶ Die jeweiligen Maße der Reproduktionsstiche sind im Abbildungsteil angegeben.

¹³⁷ Zanetti 1760, S. 1.

¹³⁸ Die unterschiedliche Reihenfolge von Bild und Text sowohl bei der Ausgabe in der Österreichischen Nationalbibliothek, als auch bei einer Ausgabe des Getty Research Instituts könnte durch eine spätere Auflage oder nachträgliche Überarbeitungen erklärt werden.

¹³⁹ Zanetti 1760, S. 1.

¹⁴⁰ Zanetti 1760, S. 2.

¹⁴¹ Zanetti 1760, S. 2.

¹⁴² Vgl. Zanetti 1760, S. 2.

Publikation angefertigt.¹⁴³ Er weist darauf hin, dass einem aufmerksamen Beobachter an den Drucken etwas auffallen könne, was an den Originalen nicht mehr zu sehen sei, und erklärt diese Unterschiede dadurch, dass fünf Jahre zwischen dem Studium der Originale und der Publikation des Buches vergangen waren.¹⁴⁴ Diese Aussage wird durch eine Zeichnung Zanettis (Abb. 12) nach einem der zerstörten Fresken der ehemaligen Dekoration des Fondaco dei Tedeschi bestätigt. Auf diese Zeichnung wird im Folgenden noch eingegangen. Zanetti erklärt weiters dass sich seine Publikation mit den Erfindungen der Maler der “Venezianischen Schule“ beschäftigt und er auf diesen Blättern versucht habe, die starken Schatten Giorgiones, die feinen Halbtöne Tizians und die anmutigen Pinselstriche Paolos festzuhalten, um die Wirkung der originalen Fresken nicht gänzlich zu vergessen.¹⁴⁵ Nach dieser kurzen Einführung des Autors kommt er, um die Ungeduld der Leser zu beenden, wie er sagt, auf die Drucke selbst zu sprechen.¹⁴⁶

Das weitere Werk ist chronologisch aufgebaut und beginnt mit Giorgione, dem ältesten der darin enthaltenen Künstler. Bevor er mit seiner Beschreibung beginnt, gibt er auch sein Bedauern darüber kund, dass die von ihm angefertigten Reproduktionsstiche nicht in der Lage seien, die bunte Farbigkeit der Malereien, und vor allem die Farbigkeit der Haut der Dargestellten genauso wie auf den Fresken wiederzugeben.¹⁴⁷ In “Varie pitture a fresco“ sind vier Reproduktionen nach Giorgione enthalten: Drei davon zeigen Fresken der ehemaligen Dekoration des Fondaco dei Tedeschi, und ein weiterer Stich zeigt eine weibliche Figur Giorgiones, die am Eingang des Palazzo Calierghi zu sehen war. Bevor er allerdings auf die Beschreibung dieses vierten Blattes zu sprechen kommt, behandelt er jene drei Blätter, welche die Reste der Freskendekoration Tizians zeigen, die dieser ebenfalls an der Fassade des Fondaco dei Tedeschi gefertigt hatte. Sowohl bei Giorgione als auch bei Tizian bezieht er weitere Quellen mit ein, welche sich ebenfalls mit der ehemaligen Dekoration des deutschen Handelshauses beschäftigten, wie Vasaris Viten und Schriften Marco Boschinis¹⁴⁸ und Lodovico Dolces.¹⁴⁹ Laut Zanetti gebe es keinen Ort, an dem man die Kunst Giorgiones mit

¹⁴³ Zanetti 1760, S. 3.

¹⁴⁴ Zanetti 1760, S. 3.

¹⁴⁵ Zanetti 1760, S. 3.

¹⁴⁶ Zanetti 1760, S. 4.

¹⁴⁷ Zanetti 1760, S. 4.

¹⁴⁸ Dabei handelte es um Marco Boschinis Publikation “Le ricche minere della pittura Veneziana“ aus dem Jahr 1674, die sich mit venezianischen Gemälden beschäftigte.

¹⁴⁹ Ein Werk Dolces, das Zanetti einbezog, war der “Dialog über die Malerei“ von 1565. Der vollständige Titel lautete: “Dialogo di M. Lodovico Dolce nel quale si ragiona delle qualità, diversità e proprietà dei colori“. Das

jener Tizians besser vergleichen könne als am Fondaco dei Tedeschi,¹⁵⁰ und versucht daher Charakteristika in der Malweise der Künstler aufzustellen. Er beschrieb Giorgiones Malereien als ein Zusammenspiel von Kontrasten aus glühend rötlichem Licht und tiefen Schatten, die den Effekt erzeugten, als würden die Figuren mit dem sie umgebenden Raum verschmelzen.¹⁵¹ Tizian arbeite laut Zanetti mit helleren Tönen und Halbtönen und mit gedämpften Schatten.¹⁵² Durch seine Verweise auf maltechnische Eigenschaften der einzelnen Künstler sowie eine technische Analyse, die zur Erkennung des jeweiligen charakteristischen künstlerischen Stils beitragen sollte, trug Zanetti zu einer Entwicklung weiterer Kriterien einer Zuschreibung in der Kunstbetrachtung bei.¹⁵³ Er weist jedoch auch auf die Ähnlichkeit der Kunst beider Maler hin, die schon von weiteren Autoren festgestellt wurde. Auf einen Vergleich einer weiblichen Figur Giorgiones mit einer weiblichen Figur Tizians, die beide in "Varie pitture a fresco" zu sehen waren, wird im Folgenden noch eingegangen. Außerdem erklärt der Autor, dass er gerne in der Lage gewesen wäre, weitere Figuren Tizians in sein Buch aufzunehmen, die er aber für zu zerstört hielt, um sie abzubilden.¹⁵⁴ Dennoch erwähnt er gleichzeitig Stiche, die andere Künstler nach diesen Abbildungen angefertigt hatten.

Nach einem Vergleich von Giorgione und Tizian, sowie dem Versuch, die Künstler und ihre jeweiligen Eigenheiten zu charakterisieren, geht er auf die Beschreibung der Werke Tintoretts über, und behandelt zunächst Tafeln 8 und 9, welche Fresken des Palazzo Gussoni zeigen und versucht stilistische und ikonographische Vergleiche mit weiteren Künstlern, allen voran Michelangelo, anzustellen um dann auf die Blätter 10 bis 14 zu sprechen zu kommen, die Figuren der obersten Etage der Casa Soranzo dell'Angelo zeigen.

Der nächste Künstler, den Zanetti in dem Werk behandelte war Giovanni Battista Zelotti. Dabei überarbeitet er eine Zuschreibung Ridolfis, der die Werke der ersten Etage des Palazzo Capello an Paolo Veronese zuschrieb, bei denen es sich offensichtlich um Werke Zelottis handelte.¹⁵⁵ Dieser Fehler unterlief Ridolfi, Zanettis Ansicht nach, aufgrund der großen Ähnlichkeit der Malweisen beider Künstler. Nach der Behandlung von Zelottis Werken des

Werk ist heute vor allem als "L'Areino" bekannt, da es aus Dialogen zwischen zwei Venezianern, Aretino und Fabrini, besteht, die sich über die Kunst und Künstler unterhalten.

¹⁵⁰ Zanetti 1760, S. 4.

¹⁵¹ Zanetti 1760, S. 4.

¹⁵² Zanetti 1760, S.7.

¹⁵³ Bickendorf 1998, S. 311- 312.

¹⁵⁴ Zanetti 1760, S. 5.

¹⁵⁵ Zanetti 1760, S. 9.

Palazzo Capello, sowie des Hofes der Casa Cascina, schließt er “die Beschreibung der großen venezianischen Meister“ mit Paolo Veronese ab und behandelt jene Fresken, die Veronese im Palazzo Trevisan in Murano gemalt hatte. Wie schon angemerkt, wurde das Buch “*Varie pitture a fresco*“ von Pierre-Jean Mariette aufgrund seines hohen dokumentarischen Wertes an Giovanni Gaetano Bottari für die Corsini-Bibliothek in Rom empfohlen. Das zeigt, wie angesehen das Werk schon kurz nach seiner Veröffentlichung war. Vergleicht man Zanettis Buch mit den Kunsttheorien und -kritiken des ausgehenden 17. und frühen 18. Jahrhunderts, so wird ersichtlich, dass Zanetti darin einigen Forderungen der vorher erwähnten Kunstkritiker entgegen kommt. Deutlich wird dies anhand seiner chronologischen Beschreibungen der einzelnen Künstler und dem Versuch, Charakteristika in ihren Malweisen aufzuzeigen. Darin entspricht das Werk Forderungen von Rogier de Piles und Jonathan Richardson, die sich mit der Lehrer-Schüler-Beziehung auseinandersetzten. Was weiters mit Theorien von de Piles einhergeht ist die Möglichkeit, durch die Stiche über Kunstwerke zu sprechen, die überhaupt nicht oder nur in sehr schlechtem Zustand zugänglich waren. Zanetti verweist selbst auf die Grenzen der Reproduktionsstiche, die es nicht schafften, die sinnliche Wirkung der Malereien aufzuzeigen.¹⁵⁶ Auch dieser Nachteil wird von de Piles thematisiert.

Durch seine Zusammenstellung von Werken der venezianischen Künstler kommt er in gewisser Weise auch Forderungen Pierre-Jean Mariettes entgegen, der sich von jedem Land eine Sammlung von Stichen nach seinen jeweiligen Künstlern wünschte. Auch die “Bewahrung der Kunstwerke für die Nachwelt“ entspricht den Forderungen, die Pierre-Jean Mariette und vor allem Giovanni Gaetano Bottari an den Reproduktionsstich stellten. Außerdem wird durch das Heranziehen früherer Quellen, wie den Schriften Giorgio Vasaris, Lodovico Dolces oder Marco Boschinis ein anderer Anspruch deutlich, den das Buch an den Leser stellt: Es unterscheidet sich von reinen Sammlermappen oder Reiseführern, indem es die Kunstwerke und die Künstler in den Mittelpunkt der Untersuchungen stellt. Falsche Zuschreibungen an Künstler werden von Zanetti ausgebessert und Vergleiche zu anderen bekannten Kunstwerken werden aufgestellt. Hierbei ging es nicht um eine Sammlung, die nur zum Zeitvertreib oder zur Freude von Sammlern und Kennern angefertigt wurde, sondern um eine Publikation, die sich, als Nachkomme des “*Recueil Crozat*“, mit der Kunst der venezianischen Renaissancekünstler auseinandersetzt und im Text erläutert, was in den Stichen bildlich umgesetzt wird.

¹⁵⁶ Siehe Zanetti 1760, S. 4.

3. Das Buch im Buch: “Varie pitture a fresco“ in “Della pittura Veneziana“

Ein weiteres Werk, für das Antonio Maria Zanetti der Jüngere bekannt war, erschien 1771 unter dem Titel “Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de’ Veneziani maestri“ in der Druckerei von Giambattista Albrizzi.¹⁵⁷ Dabei handelte es sich um ein 628 Seiten langes Buch, welches sich mit der Geschichte der venezianischen Malerei beschäftigt, die Zanetti in fünf Teilen vorstellt, angefangen bei den byzantinischen Mosaiken von San Marco bis hin zu der Kunst seiner Gegenwart, wobei er die Kunst der Renaissance als Höhepunkt lobte und den Manierismus wegen seiner Dekadenz ablehnte.¹⁵⁸ Diese Publikation Zanettis enthält keine Abbildungen. Auch dieses Buch beginnt mit einer kurzen Einleitung, in der er auf ältere Publikationen anderer und von sich selbst verweist.¹⁵⁹ Innerhalb dieser fünf Teile behandelte er die Künstler in chronologischer Reihenfolge, stellt zunächst den jeweiligen Maler und dessen künstlerisches Schaffen, sowie eine Behandlung der jeweiligen Kunstwerke in öffentlichen Gebäuden oder Kirchen vor. “Della pittura veneziana“ soll nun kurz behandelt werden, da es Hinweise zu den in “Varie pitture a fresco“ behandelten Fresken enthält, die dort nicht erwähnt werden.¹⁶⁰ Im zweiten Teil des Buches geht Zanetti auf die großen Meister der Renaissance ein, angefangen mit Giorgione. Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi, die in “Varie pitture a fresco“ behandelt werden, werden noch einmal aufgezählt. Interessant ist, dass er in seinem späteren Buch weitere Figuren Giorgiones erwähnt, die um 1771 an der Fassade zum Canal Grande hin noch zu sehen waren. Eine dieser Figuren war zum Beispiel die eines Philosophen, der beim Vermessen eines Globus dargestellt war.¹⁶¹ Diese Figur wird von Zanetti in seinem früheren Werk weder erwähnt, noch gibt es Hinweise auf einen Stich nach diesem Fresko. Auch hier kommt die Frage auf, warum Zanetti diese, nach seinen Worten, noch gut erhaltene Darstellung nicht gestochen hatte.¹⁶² Weiters verweist er auf sein Buch von 1760, in dem er einige der Fresken Giorgiones beschrieben und gestochen habe. In einer Fußnote weist er darauf hin, dass laut Vasari ein gewisser Morto da

¹⁵⁷ Übersetzt heißt es: “Die Venezianische Malerei und öffentliche Arbeiten venezianischer Meister.“ Im Folgenden wird es als “Della Pittura Veneziana“ bezeichnet.

¹⁵⁸ Vgl. Boccazzi 2002, S. 241.

¹⁵⁹ In diesem Werk bezieht sich Zanetti erneut auf Marco Boschinis “Le ricche minere della pittura Veneziana“, sowie auf seine eigene Überarbeitung dieses Werkes von 1733 mit dem Titel “Rinnovazione delle Ricche Miniere di Marco Boschini“. Außerdem verweist er erneut auf die Viten Vasaris und auf Carlo Ridolfis “Le meraviglie dell’ arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato“ von 1648. Zanetti 1771, S. 7- 12.

¹⁶⁰ Da sich beide Publikationen bei der Behandlung der jeweiligen Künstler ergänzen, können sie laut Gabriele Bickendorf als Einheit gelesen werden, wobei “Varie pitture a fresco“ den Abbildungsteil von “Della pittura Veneziana“ darstellt. Bickendorf 1998, S. 306.

¹⁶¹ Zanetti 1771, S. 93- 94.

¹⁶² Es ist möglich, dass Zanetti diese Figur in seinen Studien von 1755, welche er in “Varie Pitture a fresco“ erwähnte, gezeichnet hatte.

Feltre Giorgione bei der Bemalung des Fondaco geholfen habe, wobei es sich seiner Meinung nach um die Fresken im Hof handeln könnte.¹⁶³ Außerdem behandelt Zanetti die Figur der Dilligenza (Abb. 10), die ihren Platz am Eingang zum Palazzo Grimani-Calergi hatte.¹⁶⁴

Auch die Fresken Tizians am Fondaco dei Tedeschi werden in "Della pittura Veneziana" erwähnt. Jedoch gibt Zanetti lediglich an, dass dort nur noch einige Reste der Gemälde Tizians erhalten seien, die dieser in seiner frühen Jugend gemalt hatte. Zu sehen seien sie noch in Form von Stichen, die er selbst gestochen habe und die in seinem Werk "Varie pitture a fresco" beschrieben werden, ein Werk, das er an weitere Amateure weiterempfehle.¹⁶⁵

Die Fresken Tintoretts, die er in "Varie pitture a fresco" behandelt hatte, sind in "Della Pittura Veneziana" nicht erwähnt, dort verweist er lediglich auf sein früheres Werk und die darin enthaltenen Drucke nach Tintoretto.¹⁶⁶

Veroneses Figuren in den Fresken im Palazzo Trevisan in Murano werden von Zanetti als verschiedene Gottheiten identifiziert. Weiters erwähnt er Friese mit verschiedenen Symbolen der Musik, Astronomie und antiken Büsten in Stuck.¹⁶⁷ Im Gewölbe eines Salons sei Venus umringt von Amoretten dargestellt. Außerdem identifiziert er die Figuren von Jupiter, Cybele, Juno, Neptun und über den Türen Saturn, Janus, Bacchus und Apollo. In zwei Ovalen seien vier Amoretten zu sehen, von denen zwei Wasser über Fackeln gießen und die anderen einen Palmzweig tragen. Eine Seite des Saals sei mit Masken, Ghirlanden und Kameen bemalt.¹⁶⁸ Bei Zelotti schreibt Zanetti, dass seine Malereien Veronese sehr ähnlich waren, dieser aber mehr in Öl gemalt habe, während Zelotti eher in der Fresko-Technik arbeitete.¹⁶⁹ Zum Fresko Zelottis des Palazzo Foscari in Sant' Eustachio gibt er lediglich den Hinweis, dass dieses in seinem Buch von 1760 behandelt wird.¹⁷⁰

¹⁶³ Zanetti 1771, S. 94.

¹⁶⁴ Weiters merkt er an, dass an diesem Palazzo weitere Darstellungen Giorgiones zu sehen waren, wie einige farbige nackte Figuren, sowie Löwen in Chiaroscuro. Siehe Zanetti 1771, S. 94.

¹⁶⁵ Außerdem gibt er bekannt, dass im Inneren des Fondaco dei Tedeschi, in der sogenannten Stanza de' convitti, ein Gemälde des Erlösers sei, von dem man glaubt, es sei von Tizian. Auch ein Gemälde Tintoretts rechts der Tür mit der Darstellung Dianas auf dem Wagen befinde sich im gleichen Raum. Siehe Zanetti 1771, S. 126- 127.

¹⁶⁶ Zanetti 1771, S. 162.

¹⁶⁷ Zanetti 1771, S. 192.

¹⁶⁸ Zanetti erwähnt weiters, dass in der nahegelegenen Loggia über der Tür zwei Figuren in Chiaroscuro und einige Historien Paolos, sowie weitere Bemalungen im Hof von Schülern Paolos und Anderen gemalt worden waren. Außerdem werden Gemälde von Paolo Veronese im Inneren des Fondaco dei Tedeschi erwähnt, die im gleichen Saal zu sehen waren wie jene von Tizian und Tintoretto. Siehe Zanetti 1771, S. 192- 194.

¹⁶⁹ Zanetti 1771, S. 283.

¹⁷⁰ Zanetti 1771, S. 285.

“Della Pittura Veneziana“ beinhaltet weiters einen Abschnitt über öffentliche Werke in Venedig, die von ausländischen Künstlern gemacht wurden,¹⁷¹ sowie einen Katalog, in dem Drucke der öffentlichen Werke venezianischer und ausländischer Maler aufgelistet werden.¹⁷² Dort erwähnt er, dass es drei bedeutende Sammlungen von Drucken gäbe, in denen viele der behandelten Werke enthalten seien: Dies seien jene von Valentin Le Febre,¹⁷³ Carla Caterina Patina¹⁷⁴ und Domenico Loviso.¹⁷⁵ Abgesehen von diesen drei Werken verweist er einmal mehr auf sein eigenes Werk, “Varie pitture a fresco“. Er gibt die Anzahl der Stiche sowie die Reihenfolge von Abbildungen und Textteil an und verweist auf die nachträgliche Kolorierung einiger Ausgaben.¹⁷⁶ Diese Aufzählung der bekannten Reproduktionsstiche gab auch Informationen über die Genauigkeit und den Zustand der einzelnen Stichwerke.¹⁷⁷ .

Bei der kurzen Behandlung dieses Werkes sollte aufgezeigt werden, dass Zanetti weitere Fresken des Fondaco dei Tedeschi kannte, diese aber nicht in sein Werk von 1760 aufnahm. Obwohl “Della Pittura Veneziana“ selbst keine Abbildungen enthielt, war am Ende der Publikation dennoch eine Art Katalog beigegeben, der eine Auflistung der in Venedig befindlichen Kunstwerke darstellte und dem Leser so die Möglichkeit bot, die Werke selbst zu studieren. Die Bedeutung, die Zanetti selbst “Varie pitture a fresco“ gab, wird durch seine Verweise in seinem Buch von 1771 deutlich, vor allem durch seine Empfehlung an weitere Amateure. Für eine Rekonstruktion der Freskenprogramme der jeweiligen Künstler ist die Publikation ebenfalls hilfreich, da Zanetti nicht nur weitere Figuren erwähnt, wie im Falle des Fondaco dei Tedeschi oder des Palazzo Trevisan, sondern Figuren auch identifiziert. Diese Angaben sollen zu einem späteren Zeitpunkt als Hilfestellung einer Rekonstruktion verwendet werden.

¹⁷¹ Zanetti 1771, S. 489- 532.

¹⁷² Zanetti 1771, S. 533- 560.

¹⁷³ Der Titel des Werkes lautet “Opera selectoria que Tizianus Vecellius Cadubriensis & Paullus Caliarì Veronensis inventarung & pinxerunt, quaeque Valentinus le Febre Bruxellensis delineavit & sculpsit, ecc 1822.“ Die Publikation beinhaltet 51 Stiche, einige zeigen Gemälde Venedigs, andere Gemälde aus anderen Städten.

¹⁷⁴ Der Titel des Werkes lautet: “Pitture scelte e dichiarate da Carla Caterina Patina, ecc. 1691“.

¹⁷⁵ Der Titel des Werkes lautet: “Il gran teatro delle pitture e prospettive di Venezia in due Tomi diviso, 1720“. Siehe Zanetti 1771, S. 535. Außerdem verweist er auf eine weitere Sammlung venezianischer Drucke, die von Giambattista Jackson in Chiaroscuro gestochen wurden. Siehe Zanetti 1771, S. 536.

¹⁷⁶ Weiters schreibt er, dass die Blätter aus Feinpapier aus Holland bestanden. Siehe Zanetti 1771, S. 536.

¹⁷⁷ So beschreibt Zanetti zum Beispiel die Stiche Le Febres als gelungene Arbeit, weist jedoch auch darauf hin, dass einige der Blätter nicht mehr erhalten sind, während er Carla Catarina Patinas Stiche als “nicht allzu glücklich gelungen“ einschätzt. Siehe Zanetti, S. 534.

V. Bildbeschreibung der Blätter des Exemplars der Bibliotheca Hertziana

In diesem Punkt soll nun eine Bildbeschreibung der einzelnen Blätter erfolgen, die Zanetti in "Varie pitture a fresco" aufgenommen hatte. Dies soll helfen, ihre jeweiligen Gemeinsamkeiten und auch Unterschiede aufzuzeigen. Erst in einem folgenden Punkt werden Zanettis Blätter mit Stichen weiterer Künstler, sowie Fotografien nach den originalen Fresken zusammengebracht, was dazu beitragen soll, Überlegungen zu Rekonstruktionen sowie Interpretationen zu möglichen Programmen anzustellen.

1. Die Blätter nach den einzelnen Künstlern

Die Reihenfolge, nach der die Bildbeschreibung der jeweiligen Künstler erfolgt, entspricht jener, die Zanetti in seinem Werk anführte. Weiters werden die einzelnen Reproduktionsstiche mit Zanettis Text zusammengebracht und etwaige Identifizierungen, die er selbst vorgenommen hat, angeführt. Anzumerken ist jedoch, dass eine eingehende Untersuchung der Werke Giorgiones und Tizians erst im nächsten Punkt erfolgt, in dem die ehemalige Dekoration der Fassaden des Fondaco dei Tedeschi behandelt wird, bei der Giorgione die zum Canal Grande gerichtete Westfassade bemalte, Tizian hingegen die gegenüber der Merceria liegende Südfassade. Diese Aufteilung ergibt sich aus dem Fakt, dass man bei den Werken Tintoretts, Zelottis und auch Veroneses im Allgemeinen weiß, wo sie angebracht waren und was sie darstellten. Bei den Werken Giorgiones und Tizians ist dies nicht der Fall. Zu jenen Werken gaben Zanetti selbst, wie auch andere Autoren Identifizierungsvorschläge.

1.1 Giorgione

Die ersten Blätter seines Werkes widmete Zanetti Giorgione da Castelfranco. Diese zeigen drei Fresken der ehemaligen, und schon zu Zanettis Zeit stark zerstörten, zum Canal Grande gerichteten Fassade des Fondaco dei Tedeschi, sowie ein Fresko, welches an der Fassade des Palazzo Grimani-Calierghi zu finden war. Blatt Nr. 1 (Abb. 7) zeigt einen jungen Mann, dessen Unterkörper nur durch ein leuchtend gelbes Tuch bedeckt wird. Er scheint auf einer Art marmornem Sockel zu sitzen, stützt sich mit der rechten Hand an einem Architekturblock ab und zeigt mit der anderen auf etwas, das außerhalb der Grenzen des Reproduktionsstiches liegt. Der Betrachter kann nicht sehen, worum es sich dabei handelt und auch Zanettis Text gibt keinen Hinweis darauf. Dort wird lediglich erwähnt, dass schon Vasari diese Fresken in

besserem Zustand gesehen hatte, und selbst nicht wusste, was sie darstellen sollten.¹⁷⁸ Der verhältnismäßig kleine Kopf der Figur ist nach links geneigt und blickt nach unten. Die Figur saß vermutlich auf einer fingierten Architektur, was einerseits durch die sichtbaren Teile, an denen er Hand und Fuß abstützt, zu erkennen ist, und andererseits durch die Architektur hinter ihm, wie auch über der linken Schulter, wobei es sich um die Basis einer gemalten Säule oder um die Einfassung eines Fensters handeln könnte. Die von Zanetti erwähnten starken Schatten Giorgiones sind vor allem links neben Körpers zu erkennen,¹⁷⁹ sowie an der anderen Seite, wo der Schatten des erhobenen Armes zu sehen ist. Die Reproduktion zeigt, dass Zanetti versuchte, die Schatten Giorgiones in seinen Stichen umzusetzen. Auch die satte Farbigkeit der Haut, die Giorgiones Figuren charakterisiert haben soll, und die Zanetti und weitere Autoren beschrieben, ist in der Reproduktion durch eine kräftige Kolorierung wiedergegeben.

Eine ähnliche Darstellung ist auf dem folgenden Blatt (Abb. 8) des Bandes zu sehen, wobei es sich hier jedoch um eine weibliche Figur handelt, bei der die Beschädigung des Freskos zu Zanettis Zeit schon deutlicher zu erkennen ist. Auch diese Figur ist sitzend dargestellt und wendet den Kopf im Dreiviertelprofil aus dem Bild, wobei sie den Eindruck erweckt, als sei sie in ihrem Tun überrascht worden. Diese Figur war vermutlich vollständig nackt zu sehen. Ob ihr Unterkörper von einem ähnlichen Stoff umgeben war, wie bei der männlichen Figur auf Blatt Nr. 1 ist nicht klar zu sagen, da Teile ihres Körpers am Fresko beschädigt waren, was durch die leeren Stellen auf Zanettis Stich deutlich wird. Auch an der Hand der Figur ist die Beschädigung am Fresko gut zu erkennen, da diese dort nur noch leicht angedeutet ist. Weitere Beschädigungen an der Wand sind durch Risse im Hintergrund gekennzeichnet und auch der Untergrund, auf dem die Dargestellte sitzt, ist nicht mehr auszumachen. Es lässt sich nur festhalten, dass sie, ähnlich wie die männliche Figur, erhöht saß und ihre Füße an einem niedrigeren Block abstützte. Vergleicht man beide Tafeln so lässt sich feststellen, dass die unteren Leisten bei beiden Darstellungen vermutlich auf gleicher Höhe an der Fassade des Fondaco dei Tedeschi angebracht waren. So hat die weibliche Figur möglicherweise vor einer ähnlichen Architektur gesessen und als Gegenpart fungiert. Die Füße beider Figuren sowie die gelbe Draperie des Mannes ragen außerdem ein wenig über die Ränder der Leisten heraus und haben den Malereien auf der Fassade somit vermutlich ein wenig Dynamik verliehen indem sie ihren gemalten Bildraum überschritten.

¹⁷⁸ Zanetti 1760, S. 4.

¹⁷⁹ Zanetti 1760, S. 3.

Zanettis Stiche geben keine Auskunft über die Platzierung der Figuren an der Fassade. So lässt sich infrage stellen, ob diese vielleicht gar nicht als Einzelfiguren definiert waren, sondern vielmehr in eine gesamtheitliche, illusionistische Struktur eingebunden waren, die sich über die gesamte Fassade erstreckte. Diese Vermutung lässt sich durch die Platzierung der Figuren in ihrem jeweiligen Bildraum annehmen, den beide leicht übertreten. Dass die weibliche Figur vermutlich auf einer ähnlichen Architektur Platz genommen hatte, wie ihr männlicher Gegenpart, bestärkt diese Annahme weiters. Auch die aus dem Bildraum hinausweisende Geste des Mannes lässt annehmen, dass er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf eine weitere Szene oder Figur lenkte, die auf Giorgiones Fassade zu sehen war.

Auch die dritte Reproduktion (Abb. 9) nach Giorgione zeigt eine einzelne Figur. Im Allgemeinen wird sie als "Nuda", als "Die Nackte" bezeichnet. Man sieht eine stehende nackte, frontal dargestellte Frau, die den Betrachter direkt ansieht. Teile ihres Körpers sind auf dem Stich nicht auszumachen. Diese Stellen markieren jene Beschädigungen, die das Fresko bereits im 18. Jahrhundert aufwies. Trotz fehlender Beine ist ein Stück eines Fußes wiedergegeben. Durch ihre Haltung kann man aber erkennen, dass sie in einem leichten Kontrapost stand. Der rechte Arm der Frau ist angewinkelt und vielleicht lag die Hand auf dem Oberschenkel, was aufgrund der Beschädigung an dieser Stelle nicht mit Sicherheit gesagt werden kann. Die Haltung des rechten Armes könnte aber auch auf das Bedecken der Scham mit einem Zweig hinweisen. In der anderen, geöffneten Hand scheint sie einen Gegenstand zu halten. Einige zeitgenössische Beschreibungen erwähnen einen Apfel. Das Gesicht der Frau zeigt zwei stark umschattete Augen, die sowohl in der unkolorierten als auch in der kolorierten Version dunkel hervorgehoben sind. In der farbigen Version kann man außerdem die blonde Farbe des zurückgebundenen Haares erkennen. Auffällig ist, dass der Körper der Frau kräftig gebaut, fast muskulös wirkt, vor allem bei den Brüsten und dem Schulter- und Nackenbereich. Die Figur ist durch einen kräftigen rosaroten Hautton charakterisiert. Hier lässt sich die Frage einwerfen, ob es ein Fehler Zanettis war, ihr diese Hautfarbe zu verleihen, oder ob es die Farbigkeit der originalen Fassadendekoration unterstreichen sollte. Glaubt man den Worten Zanettis, so trifft Letzteres zu. Im Text merkte er an, dass die Figur den Eindruck erzeugte, als würde das Blut unter ihrer Haut fließen.¹⁸⁰ Es gibt außerdem die Vermutung, dass diese Figur von einer gelben Draperie umgeben war,

¹⁸⁰ Vgl. Zanetti 1740, S. 4.

ähnlich wie sie die männliche Figur auf Blatt Nr. 1 trug.¹⁸¹ Zwar ist ein wenig gelbe Farbe an dem Fresko zu erkennen, jedoch kann die Draperie nicht mit Sicherheit festgestellt werden, da die Beschädigung des Freskos zu weit fortgeschritten ist. Die Nackte steht inmitten einer gemalten Nische. Auch hier ist der Versuch zu beobachten, die Schatten herauszuarbeiten, die sich sowohl an der Nische als auch an der Figur selbst nachvollziehen lassen.

Versucht man die Figuren Giorgiones in einem gemeinsamen Zusammenhang zu lesen, lässt sich hier ein erster vorsichtiger Versuch aufstellen, in der "Nuda" die Figur einer Eva zu deuten, und in der sitzenden männlichen Figur (Abb. 7) Adam, der mit seiner, aus der Reproduktion zeigenden Geste, auf den Baum der Erkenntnis verweist. Auf weitere Deutungen der Figuren wird im folgenden Kapitel eingegangen.

Blatt Nr. 4 (Abb. 10) zeigt ebenfalls eine stehende Frau, allerdings ist sie bekleidet und wendet sich zur Seite. Die Figur gehörte nicht zu den Malereien des Fondaco dei Tedeschi, sondern wurde laut Zanetti an die Portalfassade des Palazzo Grimani-Calergi gemalt.¹⁸² Die Frau steht auf einer Art steinerner Stufe und vor einem, durch eine stärkere Farbigkeit vom umliegenden Hintergrund abgegrenzten Architekturteil. Ihr rechter Fuß ruht auf einem steinernen Rad oder einer Säulentrommel, das andere Bein ist ausgestreckt. Mit ihrer erhobenen Hand umfasst sie den Stiel einer umgedrehten Axt, während sie mit der anderen Hand ihren zu Boden gleitenden Mantel umfasst. Die Frau blickt nach rechts, wobei ihr Doppelkinn auffällt, sowie ihre hochgesteckten blonden Haare. Ihre Kleidung besteht aus einem hellen Kleid, dessen Oberteil aus einem glänzenden orange-gelben Stoff besteht. Die Bauchpartie der Kleidung ist gebauscht und mit Bändern zusammengebunden, der Rock fällt in geraden Falten nach unten und über die Schultern trägt sie ein weißes Tuch. Wie bei den anderen Blättern nach Giorgione ist die Schattenführung an der Figur selbst, sowie der Schatten, den sie auf die Wand hinter sich wirft, gut zu erkennen. Zanetti erklärt, dass es sich bei dieser Figur um eine Darstellung Giorgiones handelte, die noch gut erhalten sei und die den Charakter und die Art der Farbverwendung des Künstlers am besten zeige.¹⁸³ Die Frau vermittele durch die Haltung, die Verwendung der Farbe und durch den Umgang mit den Schatten den Eindruck als sei sie lebendig.¹⁸⁴ Außerdem geht Zanetti auf eine falsche

¹⁸¹ Siehe Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien/ Gallerie dell' Accademia Venedig 2004, S. 216.

¹⁸² Zanetti 1760, S. 6 .

¹⁸³ Zanetti 1760, S. 6.

¹⁸⁴ Zanetti 1760, S. 6.

Zuschreibung Carlo Ridolfis ein, der diese Figur Tizian zuschrieb.¹⁸⁵ Weiters erwähnt der Autor Marco Boschinis Deutung, der in dieser Figur Diligenza, die Tugend des Fleißes erkannte.¹⁸⁶ Auch für Zanetti war eine Deutung der Figur als Tugend des Fleißes vorstellbar, da er die Kleidung der Dargestellten mit der Tracht der Frauen aus Friaul verglich, die in Venedig dienten und die als sehr fleißig galten.¹⁸⁷ Vermutlich fügte der Autor dieses Blatt in seine Publikation ein, da es sich um eine Reproduktion eines Freskos nach Giorgione handelte, das nach Zanettis eigenen Angaben zum Zeitpunkt der Entstehung der Drucke noch so gut erhalten war, um daran den Stil des Künstlers nachzuvollziehen. Außerdem ermöglichte ihm die Aufnahme dieses Blattes einen Vergleich mit einer ähnlichen Darstellung, die er nach einem Fresko Tizians vom Fondaco dei Tedeschi gestochen hatte. Auch auf diese Figur wird im folgenden Kapitel noch einmal eingegangen.

1.2 Tizian

Das erste Blatt nach Tizians Fresken der Fassade am Fondaco dei Tedeschi, die sich gegenüber der Merceria befand, Blatt Nr. 5 (Abb.11) zeigt wahrscheinlich zwei weibliche Figuren, die schon im 18. Jahrhundert stark beschädigt waren. Von der Figur links sind nur noch der Kopf, Hals und Teile des Oberkörpers, sowie eine Hand zu erkennen. Ihr Kopf ist schräg nach unten geneigt, ganz so als würde sie der Figur zu ihrer Linken lauschen. Durch die Haltung ihres Kopfes ist eine weiße Kopfbedeckung auf ihrem zurückgebundenen blonden Haar zu sehen. Außerdem ist ein helles Band um ihre Hand zu erkennen. Die Figur rechts im Bild ist sitzend und vermutlich nackt dargestellt. Ob ihr Unterkörper zum Teil bedeckt war lässt sich nicht mehr festzustellen, ist aber wohl anzunehmen. Die Pose der Figur mit dem angewinkelten Bein und dem abgestützten Arm, um den ein grünliches Band gebunden ist, ähnelt der Haltung der männlichen Figur Giorgiones (Abb. 7). Weiters lässt sich nicht eindeutig feststellen, ob es sich bei dieser Figur tatsächlich um eine Frau handelt. Trotz dem Vorhandensein der Brüste wirkt der Oberkörper relativ maskulin, was vermuten lässt, dass es sich bei dieser Figur möglicherweise um die Darstellung eines Jünglings handelt. Die ähnliche Pose zu der männlichen Figur Giorgiones könnte ebenso als Anlehnung oder als Konkurrenz Tizians zu Giorgiones Darstellungen verstanden werden. Auch die Figur Tizians weist mit ihrem linken Arm nach oben, der jedoch nicht zur Gänze abgebildet ist. Der Kopf

¹⁸⁵ Diese falsche Zuschreibung gab Ridolfi laut Zanetti, weil im Inneren des Palazzo ein Gemälde Tizians hing. Vgl. Zanetti 1760, S. 6.

¹⁸⁶ Vgl. Zanetti 1760, S. 6.

¹⁸⁷ Zanetti erwähnt weiters, dass diese Arbeit auch von seinen Zeitgenossen und Lehrern wie Niccolo Bambini oder dem berühmten Sebastiano Ricci sehr gelobt wurde. Vgl. Zanetti 1760, S. 6.

ist zur Seite geneigt als wende sie sich zu der anderen Figur und zeigt dabei ihr kurzes, lockiges Haar, das sich bis in ihren Nacken fortsetzt. Der Hintergrund hinter der rechten Figur ist teilweise durch eine dunkle glatte Fläche bestimmt, der Rest ist nur durch Schraffierungen Zanettis charakterisiert, zeigt aber teilweise Stellen von Ziegelsteinen, die vermutlich nicht zur gemalten Architektur gehörten, sondern jene beschädigten Stellen des Freskos markierten, an denen die Ziegelschicht durch die Malerei hindurch zu erkennen war. 1977 veröffentlichte David Aland Brown einen Artikel, in dem er eine Zeichnung (Abb. 12) behandelte, bei der es sich höchstwahrscheinlich um eine der Vorzeichnungen handelte, die Zanetti um 1755 angefertigt hatte,¹⁸⁸ und die der Autor in "Varie pitture a fresco" erwähnt.¹⁸⁹ Die Zeichnung befindet sich heute in einer Privatsammlung in Washington.¹⁹⁰ Dass es sich um eine Vorzeichnung handelt, wird durch den elaborierten Charakter des Blattes deutlich, sowie durch die entsprechende übereinstimmende Nummerierung rechts unten, mit der Zanetti bereits die Reihenfolge in seiner Publikation festlegte. Die Zeichnung stimmt mit dem Reproduktionsstich in Aufbau und Komposition zwar überein, aber dennoch lassen sich bei genauerer Betrachtung Unterschiede feststellen, die am Kopf der zweiten Figur am größten sind. In der Vorzeichnung ist ihr Gesicht rundlicher und fülliger und weist ein Doppelkinn auf, das im Stich verschwunden ist. Dort sind ihr Kinn, ihre Wangen sowie ihr gesamtes Gesicht schmaler als in der Vorzeichnung. Die Zeichnung lässt erneut vermuten, dass es sich bei der rechten Figur um einen Jüngling handelt, da der Oberkörper dort noch etwas maskuliner wirkt und die Brüste der Figur flacher gestaltet sind, wobei sie eher einem männlichen, als einem weiblichen Körperbau entsprechen. Eine eindeutige Identifizierung als männliche oder weibliche Figur ist jedoch weder durch den Stich, noch durch die Zeichnung gegeben. Anhand dieses Blattes lässt sich Zanettis Genauigkeit bei der Umsetzung in den Stich hinterfragen.¹⁹¹ Zwar wird im Text seiner Publikation betont, dass es ihm ein Anliegen war, die Fresken so genau wie möglich wiederzugeben, was anhand der Darstellung der Beschädigungen der Fresken zu erkennen ist, andererseits ist anzunehmen, dass die Zeichnung

¹⁸⁸ Siehe Brown 1977.

¹⁸⁹ Siehe Zanetti 1760, S. 2.

¹⁹⁰ Brown beschreibt diese Zeichnung als leicht gefleckt und verweist auf das Fleur de Lys Wasserzeichen, das rechts unten am Blatt zu sehen ist. Außerdem verweist er auf Karl Ewald Hasse, in dessen Besitz die Zeichnung durch eine Erbschaft gekommen war. 1976 wurde sie verkauft und befindet sich jetzt in einer Privatsammlung in Washington. Siehe Brown 1977, S. 36.

¹⁹¹ An dieser Stelle lässt sich die Frage einwerfen, ob Zanetti die Stiche vielleicht gar nicht selbst gestochen hatte. Auch diese Frage könnte durch das Auftauchen weiterer Vorzeichnungen Zanettis untersucht werden.

dem verlorenen Fresko näher stand und dass Zanetti das Gesicht der Frau in seinem Stich verstärkt dem Geschmack des 18. Jahrhunderts angepasst hatte.¹⁹²

Auch Blatt Nr. 6 (Abb. 13) zeigt einen Reproduktionsstich Tizians nach einer mehrfigurigen Szene des Fondaco dei Tedeschi. Wie bei den meisten anderen Platten nach Fresken der Fondaco-Dekoration ist auch hier Architektur sowohl im Hintergrund als auch als Stütze der Figuren zu sehen. Allerdings ist der Hintergrund links aufgebrochen und zeigt einen Ausblick auf einen wolkigen Himmel. Die Hauptfigur der Gruppe, eine sitzende Frau, scheint auf der Architektur zu sitzen, stützt sich mit der linken Hand, an dem sie einen Ring am Ringfinger trägt, ab und hält in der erhobenen Rechten ein Schwert hoch, während ihr linkes Bein aus ihrem Kleid hervor lugt und ihr Fuß auf einem abgetrennten Kopf ruht. Ihr nach unten geneigter Kopf ist mit einem Perlenband geschmückt, das sie auf ihrem gelockten Haar trägt. Das weiße Untergewand, das sie unter ihrem farbigen Kleid trägt, ist links in großen, bauschigen Falten gerafft und rechts von der Schulter geglitten, wodurch ihre Brust teilweise entblößt wird. Auch ein Träger des grünen Oberteils des ansonsten orangen, mit einer blauen Masche zugebundenen Kleides, ist von ihrer Schulter gerutscht. Nicht sicher ist, ob die Frau nach unten blickt oder ob ihre Augen geschlossen sind. Der abgetrennte Kopf zu ihren Füßen unterscheidet sich in der Farbe der Haut von jener der Frau durch einen grünlich-grauen Ton, was den toten Körper vom lebendigen unterscheiden sollte. In einer unkolorierten Ausgabe ist dieser Unterschied jedoch nicht so stark gegeben (Abb. 14). Die Augen des Toten sind geschlossen, die Lippen leicht geöffnet. Links steht ein Mann in untergeordneter Stellung, der eine Rüstung über seiner Kleidung und eine rote Kopfbedeckung auf seinem lockigen Haar trägt. Er blickt auf die Frau, den Kopf zu seiner Rechten beachtet er allerdings nicht. Vielleicht war der Soldat Zeuge der erfolgten Enthauptung, oder der Nächste, der vor die "Richterin" trat. Dies ist nicht klar zu beantworten. Interpretationen der Szene, auf die später noch eingegangen wird, bereiten bis heute Schwierigkeiten. Spätestens mit einem weiteren Stich nach diesem Fresko von Giacomo Piccini werden für die Deutung neue Fragen aufgeworfen, die später noch diskutiert werden. Auf Piccinis Stich wird noch eingegangen. Allgemein wird diese Szene als sogenannte "Judith- Gruppe" bezeichnet. Eine Identifizierung der weiblichen Figur als Judith wurde auch von Zanetti getroffen. Außerdem sei noch auf die zwei halbrunden Segmente am unteren Rand des Blattes verwiesen, mit denen Zanetti auf die halbrunden Fenster der Fassade Rücksicht nimmt, über denen diese Gruppe zu sehen war.

¹⁹² Brown 1977, S. 38.

Die letzte nach Tizian angefertigte Reproduktion (Abb. 15) zeigt eine einzelne männliche Figur, auf einer niedrigen Stufe stehend. Das linke Bein ist ein wenig angewinkelt, was dem Dargestellten eine lockere Pose verleiht. Er hält seine Arme hinter dem Rücken. Außerdem lugt hinter seinem Rücken die Spitze eines Schwerts hervor. Der Mann hat den Kopf leicht zur Seite geneigt und blickt nach links oben wobei sein Mund leicht geöffnet ist. Die farbige Version der Biblioteca Hertziana ermöglicht es, sein farbenfrohes Gewand zu erkennen: Unter seinem bläulichen Mantel, der über seine rechte Schulter geworfen ist, ist ein hellgrünes Oberteil mit einem breiten weiß-rot gestreiften Ärmel zu erkennen, das er über einem weißen Hemd trägt, das am Bauch mit Bändern gebunden ist. Außerdem trägt er Strümpfe, von denen das rechte Bein weiß-gelb und das linke rot ist, sowie schwarze Schuhe. Der Hintergrund ist nur noch durch Schraffierungen Zanettis definiert und offenbart nichts von der einstigen Dekoration. Obwohl das Blatt, im Gegensatz zu vielen anderen, den Anschein erweckt, dass es sich hierbei um ein Fresko in allgemein gutem Zustand handle, zeigt der Stich ein Werk Tizians, das heute gänzlich verloren und nur noch durch Zanettis Reproduktionsstich bekannt ist.

Die drei Reproduktionsstiche nach Tizian zeigen Figuren, die ikonographisch in keinem Zusammenhang stehen. Die Deutungen der jeweiligen Figuren gehen deshalb auch weit auseinander. Auf diese verschiedenen Lesungen der Malereien Tizians wird im Folgenden noch eingegangen. Weiters wird versucht ihre Bedeutung unter Einbeziehung weiterer bildlicher und literarischer Anhaltspunkte zu klären.

1.3 Tintoretto

Die ersten beiden Stiche nach Tintoretto zeigen Fresken des Palazzo Gussoni am Canal Grande und waren vermutlich als Paar konzipiert. Blatt Nr. 8 (Abb. 16) zeigt einen liegenden halbnackten Mann, dessen muskulöser Körper zum Teil durch einen violetten Stoff bedeckt ist. Er hat ein Bein über das andere geschlagen und sein Oberkörper ist zurückgelehnt und auf den linken Arm gestützt. Die rechte Hand ruht ruhig auf seiner Schulter. Jedoch fällt auf, dass die Figur teilweise falsch verkürzt dargestellt ist. Deutlich wird dies vor allem an dem rechten Bein des Mannes, welches zu groß gezeichnet wurde. Sein markantes Gesicht wird von einem lockigen Bart umgeben. Der Dargestellte blickt nach rechts. Er ruht auf etwas, das auf dem Stich aussieht wie Wolken, der Hintergrund ist nicht weiter definiert.

Blatt Nr. 9 (Abb. 17) zeigt eine liegende Frau in einer ähnlichen Haltung wie ihr männliches Gegenstück. Auch sie ist fast vollständig nackt, und nur durch einen Stoff spärlich bedeckt. Sie stützt sich, wie die vorherige Figur auf ihren linken Ellbogen, lehnt sich nach hinten,

winkelt ihr rechtes Bein an und fasst mit der rechten Hand an ihren Schleier, den sie auf dem Haar trägt. Die gesamte Szenerie dieses Blattes ist in der Farbigkeit - im Gegensatz zu den anderen Blättern - zurückgenommen und beschränkt sich hauptsächlich auf kühle weiß-graue Halbtöne. Zanetti streicht im Text auch die dunkle Farbigkeit dieser Fresken heraus.¹⁹³ Der einzige farbige Blickfang der Darstellung besteht aus der gelben aufgehenden Sonne links im Hintergrund. Ihre zackigen Strahlen tauchen hinter einer braunen Erhöhung auf. Dass es sich hier nicht etwa um eine Krone oder Ähnliches handelt, ist durch Zanettis Beschreibung ersichtlich, der in der männlichen Figur die Dämmerung und in der weiblichen Dargestellten Aurora erkennt und auf die berühmten Statuen Michelangelos von Lorenzo de' Medicis Grabmal verweist, die jener zwischen 1521-1534 hergestellt hatte.¹⁹⁴ Ansonsten ist, bis auf einen Bereich, der aus fallenden Stoffen besteht, auf dem die Figur ruht, die Umgebung nicht auszumachen.

Die folgenden Blätter zeigen ebenfalls Fresken Tintorettos, die jener an der Fassade der Ca' Soranzo dell' Angelo gemalt hatte. Blatt Nr. 10 (Abb. 18) zeigt eine sitzende weibliche Figur, die ihren Kopf auf ihren rechten Arm stützt, der auf ihrem ausgestreckten Bein ruht. Ihr Fuß ragt aus dem Bildfeld heraus. Das andere Bein ist angewinkelt und unter ihrem wallenden hellen Kleid verborgen. Der linke Arm ist ausgestreckt und ruht auf einer Art Gesims hinter ihr. Ihr Gesicht ist durch feine Farbabstufungen modelliert, ihre Augen sind geschlossen und ihr lockiges Haar wird von einem Zopf geschmückt. Das nächste Blatt (Abb. 19) zeigt ebenfalls eine einzelne Figur, bei der nicht eindeutig auszumachen ist ob sie weiblich oder männlich ist, da man weder ihren Oberkörper, noch das Haar oder eine Frisur erkennen kann. Sie scheint auf einem Gesims zu sitzen, von dem sie nach hinten in einen teilweise undefinierten, teilweise rötlichen Hintergrund stürzt. Ihre Beine hat sie von sich gestreckt, wodurch der Betrachter eine Fußsohle sehen kann. Das andere Bein ist durch die Beschädigungen am Fresko auch am Stich nicht zu erkennen. Außerdem hält die Figur den rechten Arm schützend über ihren Kopf. Ihr Mund ist leicht geöffnet. Die weibliche Figur auf Blatt Nr. 12 (Abb. 20) ist nur noch teilweise bis zu ihrer Brust zu sehen, der Rest des Blattes ist nur durch Linien definiert, welche die Falten des Kleides und die Konturen der darunter liegenden Beine skizzieren. Die Darstellung wird durch den unteren Randstreifen eingenommen. Vermutlich handelte es sich hierbei um eine ähnliche Leiste, wie bei Blatt Nr. 10 (Abb. 18) und Blatt Nr. 13 (Abb. 21). Das Fresko zeigt nur noch das schöne Gesicht der

¹⁹³ Zanetti 1760, S. 8.

¹⁹⁴ Zanetti 1760, S. 8.

Frau, die schräg nach unten blickt oder ihre Augen geschlossen hat. Ihr Haar ist lockig und mit einem weißen Haarband geschmückt. Man sieht außerdem ihre Hände, mit denen sie sanft die Stoffe ihres Kleides zu halten scheint. Auch Blatt Nr. 13 (Abb. 21) zeigt eine in grün gekleidete Figur, bei der das Geschlecht weder durch ihre Kleidung noch durch ihre Frisur eindeutig festzustellen ist, ähnlich wie bei Blatt Nr. 11 (Abb. 19). Sie stellt gerade ein Bein auf den Gesims, während das andere nicht zu sehen ist. Der linke Arm ist auf ihr Knie gestützt und sie lehnt sich nach vorne. Sie blickt nach unten und zeigt so ihren lockigen Schopf. Ähnlich wie bei den anderen Tafeln ist vom Hintergrund nichts Spezifisches zu erkennen. Der linke Rand der Darstellung zeigt Ziegeln, bei denen nicht eindeutig ist, ob sie zur Darstellung gehörten, oder ähnlich wie bei Blatt Nr. 5 nach Tizian (Abb. 11) auf die darunter liegende Mauer verweisen. Diese Blätter nach Tintoretto zeigen alle einzelne Figuren, die auf den Gesimsen stehen und sich nach vorne lehnen oder zurückstürzen, was der Fassade vermutlich Dynamik verlieh. Sie sind in ähnliche, schlichte Kleider gehüllt und haben ihren Kopf nach unten geneigt.

Das letzte Blatt nach Tintoretto (Abb. 22) zeigt ebenfalls einen Teil eines Freskos der Ca' Soranzo dell' Angelo. Die Darstellung wird von zwei Füßen und einer Hand eingenommen, um die dunkle Bändern gebunden sind und die laut Zanetti den Eindruck ergaben, als würden sie Teile der Fassade stützen.¹⁹⁵ Die Beine ergeben den Eindruck, als würden sie gegen den oberen Rand der Darstellung drücken, die Hand hingegen wirkt, als würde sie aus dem Bildfeld greifen und sich am Rand festhalten. Die Farbigkeit der Gliedmaßen besteht aus einem Ockerfarbenen bis kräftigen golden glänzenden Ton. Die Körperteile sind teilweise dunkel gemalt, teilweise wirken sie als stünden sie im Licht, wie an den großen Zehen und den Fingern der Hand deutlich wird. So erweckt es auch den Eindruck, als würden sie aus dem Schatten des Frieses in helles Sonnenlicht treten. Zunächst könnte man annehmen, dass Zanetti die Darstellung kopfüber wiedergegeben hat und die Füße am originalen Fresko nicht gegen den oberen Bildrand drückten, sondern auf einem Untergrund stehend zu sehen waren. Dagegen spricht aber die Art, wie die Bänder, die um die Füße und um die Hand gebunden sind, über das Gesims fallen. Vermutlich war diese Darstellung Teil eines längeren Frieses, das sich über die Fassade des Gebäudes zog. Auch diese Komposition gab bestimmt einen bewegten Eindruck von der Fassade und war einzigartig in ihrer Art.

¹⁹⁵ Zanetti 1760, S. 9.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Tintoretts Dekorationen der beiden Fassaden wohl vor allem darauf ausgelegt waren, den Betrachter durch beeindruckende Darstellungen zu faszinieren. Am Palazzo Gussoni waren Figuren zu sehen, die unverkennbar von Michelangelo inspiriert waren und wohl Tintoretts Kenntnis der Werke Michelangelos sowie seine eigene Kunstfertigkeit zur Schau stellen sollten, während er die Fassade des Palazzo Soranzo durch die bewegten, ihren Bildraum überschneidenden Figuren rhythmisierte und ihr so wohl eine Dynamik verlieh, die sich über die gesamte Wandfläche erstreckte. Auch das Fresko mit den Gliedmaßen war wohl eine einzigartige Darstellung und hat bestimmt verblüffende Effekte beim Publikum hervorgerufen. Auf Tintoretts Fresken wird im letzten Kapitel dieser Arbeit noch einmal eingegangen.

1.4 Zelotti

Die Blätter, die Zanetti nach Giovanni Battista Zelotti gestochen hatte zeigen Fresken, die einst die Fassade des Palazzo Capello schmückten. Die weiblichen Figuren, die an der Fassade des Hauses zu sehen waren, wurden von Marco Boschini als verschiedene Gottheiten identifiziert.¹⁹⁶ Bei allen vier Tafeln handelt es sich um jeweils eine Frau, die sitzend dargestellt ist. Die erste Frau auf Blatt Nr. 15 (Abb. 23) scheint auf einer Art Stuhl zu sitzen, von dem allerdings nichts mehr zu sehen ist, bis auf einen kleinen Teil einer Lehne, die sie mit ihrer linken Hand umfasst. Sie blickt nach links, sodass der Betrachter sie nur im Profil sehen kann. Ihre lockigen Haare sind nach oben gebunden. Der weiße Stoff ihres Hemdes ist von ihren Schultern gefallen und wird nur noch von einer Brosche oder Kamee zusammen gehalten, ihre Brüste sind entblößt. Über dem weißen Stoff trägt sie ein rotes Kleid sowie einen Mantel in einer bläulichen Farbe, der über ihrer linken Schulter und um ihre Beine zu sehen ist. Mit Sicherheit lässt sich der Stoff aber nicht als Mantel definieren, da dieses Fresko zu Zanettis Zeit schon stark zerstört war, wie die freien Stellen des Blattes rechts oben und links unten erkennen lassen. Dass es sich aber um einen Mantel handeln könnte, wird durch das nächste Blatt (Abb. 24) deutlich, auf dem die Dargestellte einen ähnlichen Stoff, und wenn man Zanettis Drucken Glauben schenken darf, in der gleichen Farbe trägt. Auch dieses Fresko Zelottis war im 18. Jahrhundert schon stark beschädigt, was man im Bereich des linken Armes der Figur, sowie an den nicht mehr zu erkennenden Beinen feststellen kann. Ihr Oberkörper und Teile ihres linken Unterschenkels sind allerdings gut zu erkennen. Das grüne Kleid ist ebenfalls unter ihre Brust gerutscht, und enthüllt außerdem ein Bein, an dem die Frau eine Beinschiene trägt, die mit einer Kamee oder Brosche, sowie mit einem in Falten

¹⁹⁶ Zanetti 1760, S. 10.

gelegten weißen Stoff geschmückt ist. Sie stützt sich mit der linken Hand ab, die noch zu erkennen ist, während ihr anderer, nicht zur Gänze sichtbarer Arm erhoben ist. Sie hält ein Horn oder Ähnliches in der erhobenen Hand. Die Frau blickt nach unten, möglicherweise auf etwas oder jemandem, dem ihre dynamische Haltung gilt und zeigt dem Betrachter so ihre kunstvolle Zopffrisur. Laut Zanetti habe Marco Boschini diese Figur als Diana identifiziert.¹⁹⁷ Blatt Nr. 17 (Abb. 25) zeigt hingegen eine ruhige, in sich versunkene Frau, die einen Fuß auf Früchte stützt und ihren Kopf an ihre Hand legt, während sie ihren Ellbogen am Knie abstützt. Dabei blickt sie nach unten oder ist schlafend dargestellt. Diese Figur wird allgemein als Pomona, die Göttin der Baumfrüchte identifiziert.¹⁹⁸ Das Fresko scheint um 1760 noch in guter Verfassung gewesen zu sein, da lediglich ein Teil des rechten, vermutlich von Stoff verdeckten Beins nicht zu sehen ist. Die Frau trägt ein helles ärmelloses Kleid um das die leuchtend gelbe Draperie fällt, die sie mit der rechten Hand hält.

Die letzte der von Zanetti abgebildeten weiblichen Figuren Zelottis (Abb. 26) zeigt vermutlich die Göttin Minerva.¹⁹⁹ Sie hat den Kopf zur Seite geneigt und die Augen geschlossen oder nach unten gerichtet. Der linke Arm umfasst einen Löwen, ein zweiter war vermutlich zu ihrer Rechten dargestellt, was ein Teil einer Mähne auf Höhe ihres Ellbogens vermuten lässt. Von ihrer Kleidung ist nur noch das weiße, an den Schultern geraffte Oberteil, sowie ein roter, ihr linkes Knie umschmiegender Stoff zu erkennen. Einige Linien scheinen den unter dem Stoff liegenden Oberschenkel und Knie zu skizzieren. Bei keiner der Dargestellten nach Zelotti ist ein Hintergrund oder ein Sitz zu erkennen.

Das letzte nach Zelotti gestochene Blatt Nr. 19 (Abb. 27) zeigt ein Fresko des Hofes der Casa Cascina.²⁰⁰ Das Blatt wird fast vollständig durch die Darstellung eines Fensters eingenommen, dessen oberes Drittel von Putzschnecken und die unteren zwei Drittel von einem jungen Mann eingenommen werden, der auf dem Fensterrahmen sitzt, Laute spielt und den Betrachter direkt ansieht. Der Innenraum, den das Fenster suggerieren soll, ist nicht erkennbar und nur durch einen dunklen, braunen Hintergrund definiert. Der Junge trägt eine Tracht bestehend aus roter Hose, Strümpfen und Unterhemd, aus dem an den Ärmeln und am Kragen weißer Stoff hervorlugt, darüber trägt er ein schwarzes Gewand, sowie ein schwarzes Barett mit zarten Federn, das auf seinem lockigen Haar sitzt.

¹⁹⁷ Zanetti 1760, S. 10.

¹⁹⁸ Vgl. Brugnolo Meloncelli 1992, S. 160.

¹⁹⁹ Vgl. Brugnolo Meloncelli 1992, S. 160.

²⁰⁰ Zanetti 1760, S. 10.

Der Stich des Laute spielenden Jungen gab Zanetti die Möglichkeit, auf den, in der Fassadenmalerei beliebten Illusionismus einzugehen, da er im Text der Publikation darauf hinweist, dass Zelotti diese Figur so malte, sodass der Eindruck entstand, der Junge säße tatsächlich im Fensterrahmen.²⁰¹ Durch die Aufnahme der Reproduktionsstiche nach den vier Göttinnen der Fassade des Palazzo Capello konnte Zanetti einen Vergleich zwischen den Malern Zelotti und Veronese anstellen, sowie auf falsche Zuschreibungen der älteren Literatur eingehen. Im letzten Kapitel der Arbeit wird auf diese Stiche noch einmal verwiesen.

1.5 Paolo Veronese

Die ersten beiden Blätter nach Veronese zeigen jeweils zwei Putti, die Teil der Freskendekoration eines Saales im Palazzo Trevisan auf der Insel Murano waren. Beide Darstellungen sind in ein Oval eingeschrieben, die wohl auf die Freskenformen innerhalb einer größeren Dekoration deuteten. Auf beiden Blättern stehen die Putti auf Wolken, die auch im Hintergrund zu erkennen sind. Blatt Nr. 20 (Abb. 28) zeigt die Putti von vorne, die gemeinsam einen Krug halten mit dem sie zwei Fackeln löschen, die am Boden liegen und von denen Rauch aufsteigt. Die Gesichter sowie das lockige Haar sind besonders fein. Der linke Putto trägt außerdem eine gelbe um die Brust gebundene Schärpe. Das Paar auf Blatt Nr. 21 (Abb. 29) wirkt auf den ersten Blick wesentlich dynamischer und bewegter, während es einen langen Palmzweig hält. Der linke Putto ist von hinten gezeigt, weshalb man von seinem Gesicht lediglich ein kleines Stück seines Auges sehen kann. Der zweite ist von der Seite gezeigt. Sein Gesicht ist zum Teil von dem Palmzweig, zum Teil von dem Flügel und Arm des anderen Putto verdeckt. So sieht man nur Mund, Nase und ein wenig seiner Locken. Sein Flügel unterscheidet sich von dem seines Kollegen durch eine satte, purpurne Farbe.

Auf Blatt Nr. 22 (Abb. 30) nach Veronese sind 4 ovale Kameen zu sehen, sowie eine Grotteske über den zwei oberen und eine Grotteske unter den zwei unteren Kameen. In der Mitte befindet sich ein rundes Ornament. Diese Kameen befanden sich in der Loggia des Palazzo Trevisan.²⁰² Zanetti weist weiters darauf hin, dass die Darstellung der Figuren an Parmigianino erinnern, den Paolo Veronese studiert hatte.²⁰³ Während die Grottesken eine gold-ähnliche Farbigkeit zeigen, sind die Kameen, selbst auf der farbigen Version, Schwarzweiß wiedergegeben und jede von ihnen zeigt einen undefinierten schwarzen

²⁰¹ Zanetti 1760, S. 10.

²⁰² Zanetti 1760, S. 12.

²⁰³ Zanetti 1760, S. 12.

Hintergrund. Bei den Kameen dürfte es sich um die Darstellung antiker Gottheiten handeln. Die linke Kamee oben zeigt die Darstellung von Mars im Profil, der eine Rüstung, sowie einen Helm trägt und in einer Hand eine Fahne hält. Die Kamee daneben zeigt, charakterisiert durch einen Schlangenumwundenen, geflügelten Stab sowie durch die Flügelschuhe, die Figur des Hermes, die nackt wiedergegeben ist. Die linke Kamee unten schließt die Figur der Minerva ein, die durch ihren Helm erkennbar wird, sowie durch die Rüstung die sie trägt. Auf der Kamee daneben ist Diana im Profil zu sehen, die von Hunden umgeben ist.

Ein weiteres Blatt nach Veronese (Abb. 31) zeigt die einzelne Darstellung einer sitzenden nach oben blickenden Frau, die auf Wolken ruht und die linke Hand auf einen Pfau legt. Zanetti identifiziert sie als die Göttin Juno.²⁰⁴ Ihr grünes Kleid fällt in Falten zu Boden, das weiße, an den Ärmeln geraffte Oberteil ist von ihrer rechten Schulter gegliedert, und auch ihre linke Brust ist entblößt. Ihr nach oben gestecktes Haar fällt teilweise in lockigen Strähnen auf ihre Schultern. Der Hintergrund ist nicht klar zu erkennen, aber ähnlich wie bei den Putti-Tafeln sitzt Juno auf Wolken, die auch im Hintergrund zu erkennen sind. Außerdem ist die Darstellung in einem Ausschnitt mit abgeschrägten Ecken gezeigt, was auf ihren Platz innerhalb der Deckendekoration eines Saals im Palazzo weist.

Das letzte Blatt des Bandes (Abb. 32) zeigt ebenfalls eine sitzende Frau, die an jeder Seite von einem Löwen umgeben ist. Diese Figur wird von Zanetti als die Göttin Cybele benannt.²⁰⁵ Mit der rechten Hand, in der sie einen Stab hält, umfasst sie den Löwen, auch die linke Hand ruht auf einem Löwen. Sie ist prunkvoll gekleidet, trägt ein rötliches Kleid, das am Oberteil von grünen Bändern und einer goldenen Brosche oder Kamee geschmückt wird, das entweder ein Gesicht, ein Gorgonenhaupt oder das Gesicht eines Löwen zeigt. Über dem Kleid trägt sie einen gelben Mantel, der in Falten zu Boden fällt und außerdem sind um ihren Hals zwei goldene Ketten, sowie ein Ohrring an ihrem Ohr zu erkennen. Der Kopf der Dargestellten ist im Profil gezeigt, sie blickt nach oben, wobei eine lockige Steckfrisur zu sehen ist. Auch hier sind Wolken im Hintergrund zu erkennen. Diese Darstellung ist in einem Ausschnitt in demselben Format wie die Darstellung der Juno gefasst.

2. Abschließende Beobachtungen und aufgeworfene Fragen

Bei dieser rein anschaulichen Beobachtung der einzelnen Blätter und der Motive wurde deutlich, dass Zanetti sehr darauf achtete, die Charakterisierungen der Künstler, die er in

²⁰⁴ Zanetti 1760, S. 11.

²⁰⁵ Zanetti 1760, S. 11.

seinem Text ansprach, in den Stichen umzusetzen. Vor allem wird das an der starken Farbigkeit und den "starken Schatten" Giorgiones deutlich. Auch bei den anderen Stichen achtete er sehr auf die Schattenführung. Dies ist sowohl bei der unkolorierten als auch der farbigen Version zu erkennen. Obwohl Zanetti in seinem Text anmerkt, er habe es nicht geschafft, die Wirkung der Farbigkeit der Fresken wiederzugeben,²⁰⁶ geben die Blätter der kolorierten Version dennoch einen guten Eindruck von der Dekoration der Gebäude. Obwohl diese zum Großteil verloren sind, hat man durch die Stiche eine Vorstellung davon und einen weiteren Anhaltspunkt für Rekonstruktionen der jeweiligen Dekorationen. Weiters wird ersichtlich, dass Zanetti einiges, was er im Text beschreibt, auch in der Kolorierung verdeutlicht. Wenn er also von den satten Hauttönen der Figuren Giorgiones schreibt, was vor allem an der "Nuda" (Abb. 9) zu sehen ist, die aussehe als "könne man das Blut unter ihrem Fleisch fließen sehen",²⁰⁷ dann erkennt man an dem Stich, dass ihre Haut besonders durch verschiedene starke Rot- und Rosatöne charakterisiert ist.

Weiters fällt auf, dass Zanetti eine chronologische Ordnung nach Künstlern wichtiger ist, als die Zusammengehörigkeit von Fresken verschiedener Künstler zum gleichen Programm. Dies wird zum Beispiel an den Blättern nach Giorgione deutlich, da er zunächst die Fresken des Fondaco dei Tedeschi und dann eines des Palazzo Grimani-Calerghi erwähnt, bevor er mit Tizians Fresken des Fondaco fortfährt. Hierbei kommt der Autor Kritikern wie Rogier de Piles und Jonathan Richardson entgegen, welche die Beziehung zwischen Lehrer und Schüler thematisieren. Interessant ist, dass er bei einigen Reproduktionsstichen leere Flächen wiedergibt, wie zum Beispiel beim Körper der "Nuda" (Abb. 9), den weiblichen Figuren Tizians (Abb. 11) oder bei den Frauen Zelottis (Abb. 23-26), welche die Beschädigungen der Fresken zeigen sollen und deshalb absichtlich frei gelassen wurden. Daneben gibt es aber auch Blätter, an denen er fehlende Teile skizzierte, was vor allem bei Blatt Nr. 12 nach Tintoretto (Abb. 20) sichtbar wird. Hier hat der Autor die Falten des fallenden Gewandes skizziert, sowie die Andeutung der darunter liegenden Beine. Auch bei Blatt Nr. 18 nach Zelotti (Abb. 26) ist dies in kleinerem Ausmaß zu erkennen. Somit stellt sich die Frage, warum Zanetti diese Skizzierungen bei ausgewählten Tafeln durchführte, obwohl ihm eine Detailtreue und eine größtmögliche Übereinstimmung mit dem Original sehr wichtig waren. Im Folgenden wird auch auf einen Stich nach einem Fresko des Fondaco dei Tedeschi eines anderen Künstlers eingegangen, den Zanetti als so schlecht ansah, dass er sich dazu genötigt

²⁰⁶ Zanetti 1760, S. 4.

²⁰⁷ Zanetti 1760, S. 4.

sah, ihn noch einmal zu stechen. Die Betonung der Originaltreue einerseits und “Verbesserungen“ andererseits ist bei manchen Stichen widersprüchlich.

Weiters stellt sich auch die Frage nach der Authentizität der Stiche. Wie durch einen Vergleich der Vorzeichnung (Abb. 12) und dem Stich (Abb. 11) nach einem Fresko Tizians deutlich wurde, unterscheiden sich die Gesichter der sitzenden rechten Figuren in einigen Punkten. Inwieweit der Stich eine Verbesserung der Zeichnung sein sollte, oder ob darin eine Anpassung an den Geschmack des 18. Jahrhunderts erkennbar ist, ist ebenfalls nicht leicht zu beantworten. Vielleicht könnte diese Frage durch weitere Zeichnungen Zanettis nach den Fresken aufgearbeitet und beantwortet werden, doch noch sind keine weiteren Zeichnungen der Serie bekannt. Ein Vergleich eines Stiches von Zanetti mit einem Stich Piccinis nach Tizians Fresko der sogenannten “Judith- Gruppe“ wird die Frage nach der Originaltreue der Reproduktionen erneut aufwerfen. Dieser Vergleich wird im folgenden Kapitel angestellt.

Abschließend ist zu bemerken, dass Zanetti nicht alle Fresken, die er im Text erwähnt, auch gestochen hat. Er selbst verweist beispielsweise auf einen Stich Piccinis einer nackten Frau nach Tizian,²⁰⁸ die er für gut befunden hatte, sodass er sie nicht noch einmal für sein Buch stechen musste. Diese Aussage impliziert, dass dieses Fresko noch existierte, als Zanetti an seinen Reproduktionen arbeitete. Auch Fotografien der Malereien des Fondaco dei Tedeschi aus den 1930er Jahren sind bekannt. Auch wenn die Fresken im 20. Jahrhundert nicht mehr in sehr gutem Zustand waren, ist auf den Fotografien dennoch mehr zu erkennen als Zanetti nachgestochen hat. So verwundert es, dass Zanetti diese Bereiche nicht in sein Werk aufgenommen hatte, obwohl er im Text schrieb, dass er es bedaure, dass die Nachwelt die Fresken nicht mehr sehen würde, aber gleichzeitig jedoch Fresken in sein Buch aufnahm, die zum Teil schwerer beschädigt waren. Eine mögliche dafür Erklärung wäre, dass Zanetti sich auf jene Figuren beschränkte, die ihm am besten zur Beschreibung der Charakteristika und des Stils des jeweiligen Künstlers erschienen, oder ihm die Möglichkeit gaben, Vergleiche zwischen Künstlern anzustellen, wie etwa bei Giorgione und Tizian und - wenn auch in geringerem Ausmaße - bei Zelotti und Veronese. Der Hinweis Zanettis auf weitere Stiche einzelner Figuren, die Piccini etwa hundert Jahre vor ihm angefertigt hatte, zeigt außerdem ein weiteres Mal, dass Zanetti dem Reproduktionsstich einen hohen Stellenwert beimaß. Sein späteres Buch, “Della pittura Veneziana“, enthält ebenfalls eine Auflistung von bekannten Stichwerken nach den, von ihm beschriebenen Kunstwerken und kann als eine Art Aufforderung an den Leser verstanden werden, sich einerseits mit den originalen

²⁰⁸ Zanetti 1760, S. 5.

Kunstwerken, andererseits mit Reproduktionsstichen weiterer Kupferstecher auseinanderzusetzen und mit seinen Beschreibungen zu vergleichen. Jedoch lässt sich auch die Frage nach der Auswahl der Kunstwerke für "Varie pitture a fresco" hiermit nicht eindeutig beantworten und könnte durch das Auftauchen weiterer Vorzeichnungen aufgearbeitet werden.

Trotz dieser aufgeworfenen Fragen und Unstimmigkeiten zwischen dem Text und der tatsächlichen Ausführung oder Nicht-Ausführung der Illustrationen stellen diese Blätter einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der Freskenprogramme dar und sind sowohl in der Motivik als auch in der Farbigkeit bedeutend für etwaige Rekonstruktionen.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich ausschließlich mit der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi von Giorgione und Tizian. Die Fassadendekorationen von Tintoretto, Zelotti und Veronese werden hingegen im letzten Kapitel der Arbeit wieder aufgegriffen.

VI. Die Fassadendekoration des Fondaco dei Tedeschi

Der Fondaco dei Tedeschi befindet sich im Zentrum Venedigs in der Nähe der Rialtobrücke und spielte seit seiner Erbauung eine wichtige wirtschaftliche und politische Rolle.²⁰⁹ Bereits im 13. Jahrhundert herrschte ein reger Handel zwischen der Republik Venedig und den deutschen Ländern.²¹⁰ Das Gebäude, das von 1222 bis 1225 erbaut wurde, diente gleichzeitig als Wohnung und als Ort, an dem die deutschen Kaufleute ihre Geschäfte abwickelten.²¹¹ Einerseits wurden die deutschen Händler streng kontrolliert,²¹² andererseits wurde der Handel mit ihnen gefördert und die Kaufleute mit besonderen Privilegien ausgestattet.²¹³ Diese Tatsache könnte sich auch auf die Gestaltung der späteren Bemalung ausgewirkt haben. Bedeutend ist, dass nicht die Deutschen selbst den Bau errichteten, sondern ihnen dieser von der Republik Venedig gewidmet wurde, woran noch heute eine steinerne Tafel im Innenhof erinnert.²¹⁴

In der Nacht vom 27. auf den 28. Januar 1505 zerstörte ein Brand den Bau, worauf die venezianische Regierung bereits am nächsten Tag beschloss, das Gebäude neu aufzubauen.²¹⁵ Während von der Dekoration der Außenfassaden lediglich einzelne Figuren bekannt sind, aber keine Gesamtansicht der Dekoration des Gebäudes erhalten ist, gibt Raphael Custos in einem Stich um 1616 eine Ansicht des Innenhofes (Abb. 33) wieder, der aus einem

²⁰⁹ Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum / Gallerie dell' Accademia 2004, S. 215.

²¹⁰ Vgl. Ressel 2014, S. 379.

²¹¹ Als "Tedeschi" wurden sämtliche deutschsprachige Bewohner der Länder nördlich der Alpen angesehen - vor allem jene aus Österreich, der Schweiz und Deutschland. Vorbilder eines Gebäudes dieser Art, wo ausländische Händler wohnen und handeln konnten, waren Lager islamischer Länder, wie zum Beispiel in Alexandria, doch im Gegensatz zu diesen und anderen Handelshäusern blieb der Fondaco dei Tedeschi stets Eigentum der Republik Venedig und wurde von Staatsbeamten streng überprüft. Vgl. Wirtz 2005, S. 1-2.

Der Fondaco war neben dem Handel mit Gewürzen und Waren aus fremden Ländern auch wichtig für den Kunsthandel. Abgesehen von Dürer waren im 16. Jh. viele Künstler aus Österreich, Deutschland und den Niederlanden in Venedig. Einige Händler spezialisierten sich auf Kunst und hatten so einen internationalen Markt zur Verfügung, auf dem die venezianische Malerei hoch geschätzt wurde. Siehe Bergdolt 2011, S. 33.

²¹² Jeder Deutsche musste im Fondaco dei Tedeschi wohnen und durfte sich keine Wohnung außerhalb des Handelshauses nehmen, da er ansonsten hohe Steuern zu zahlen hatte. Außerdem durften die Deutschen nur im Fondaco ihre Waren lagern und verkaufen und sollten auch nur deutsche Waren verkaufen, um den venezianischen Handel nicht zu beeinträchtigen. Überwacht wurden sie dabei von venezianischen Beamten. Siehe Dürer/ Kohlhaussen 1943, S. 26.

²¹³ 1507 erhielten die deutschen Händler den Status als "cittadini veneti" mit dem Recht, im gesamten venezianischen Territorium zu handeln. Vgl. Muraro 1975, S. 181.

²¹⁴ Die Tafel trägt die Widmung des Dogen Leonardo Loredan an die deutschen Händler.

²¹⁵ Als Architekten werden ein gewisser Hieronymus Tedesco, später Giorgio Spavento und Antonio Scarpagnini erwähnt. Der Wiederaufbau des Fondaco dei Tedeschi fiel mit Dürers zweitem Venedigaufenthalt 1505-1507 zusammen. Dürer, der sich für die Architektur Venedigs interessierte, begegnete mit Sicherheit dem Architekten "Hieronymo Tedesco", da er einige Zeichnungen von ihm anfertigte und schließlich dessen Porträt in sein wichtigstes "venezianisches" Gemälde, das "Rosenkranzfest", einfügte. Aufgrund des großen Erfolges dieses Gemäldes bot der venezianische Senat Dürer eine Festanstellung an, die jener jedoch ablehnte und 1507 nach Nürnberg zurückkehrte. Siehe Oakes 2007, S. 244- 259.

vierseitigen Arkadenhof bestand und mit durchlaufenden Ornamentfriesen auf der Brüstung und Dekorationen in den Zwickeln geschmückt war.²¹⁶ Giovanni Bartolomeo Milesio gab weitere Informationen zum Innenhof bei seiner Beschreibung der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi um 1715:

„Über geordneten Arkaden der drei Geschosse sieht man lange Friese von Arabesken, regelmäßig durchbrochen von kleinen Landschaften, den Köpfen antiker Kaiser, große und kleine Kinder, lange Masken und anderen. Das Ganze ist in Grisaille von Giorgione ausgeführt, aber ähnlich [zum Äußeren] ist es entweder durch die Spuren der Zeit zerstört oder fast nicht mehr sichtbar.“²¹⁷

Für die Fassadendekoration war es untersagt, Marmorverkleidung oder Maßwerk zu verwenden, so entschied man sich für eine prunkvolle malerische Gestaltung.²¹⁸ An der Bemalung waren mit Sicherheit mehrere Künstler beteiligt,²¹⁹ allen voran aber Giorgione, der laut Giovanni Bartolomeo Milesio, die Westfassade zum Canal Grande, sowie die Nordfassade entlang des Kanals und den Innenhof bemalte, und Tizian, der die Südfassade zur Merceria und die Ostfassade des Gebäudes freskierte.²²⁰ Die Malereien wurden durch die Nähe zum Salzwasser und durch Witterung stark zerstört. Das Meiste der Dekoration ist durch Antonio Maria Zanettis Reproduktionsstiche, sowie einzelne Gemälde und Stiche weiterer Künstler bekannt. Bis zum Ende der Republik blieb das Gebäude venezianisches Eigentum,²²¹ bis es unter Napoleon aufgelöst wurde, später als Zollamt diente und seit 1870 von der italienischen Post genutzt wurde.²²² Im 20. Jahrhundert wurde die Fassade des Fondaco zur Gänze neu verputzt. Reste der Freskendekoration, die sich zu der Zeit noch am

²¹⁶ Eine ähnliche Gestaltung eines Innenhofes zeigt eine Zeichnung eines Damenhöfchens der Fuggerhäuser in Augsburg (Abb. 34), in dem sich eine ähnliche Dekoration mit verschiedenen Ornamenten, ovalen Medaillons mit verschiedenen Darstellungen, Einzelfiguren und weitere figürliche Szenen erkennen lässt. Es wäre durchaus möglich, dass auch deutsche Künstler an der Dekoration des Fondaco mit beteiligt waren. Auch eine Mitarbeit Dürers wird vermutet. Da dieser jedoch schon 1507 nach Nürnberg zurückgekehrt war, die Bemalung des Fondaco jedoch erst um 1507/ 1508 begann, ist jene Mitarbeit unwahrscheinlich. Vgl. Baur-Heinhold, S. 26. Es ist eher anzunehmen, dass Jakob Fugger, der die Fuggerhäuser am Weihmarkt 1511 gekauft hatte, sich bei der Bemalung des Innenhofs an der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi orientierte, wo er seine Lehrjahre verbracht hatte. Vgl. Hascher 1997, S. 100- 101.

²¹⁷ Übersetzt aus Joannides 2001, S. 51.

²¹⁸ Die Verwendung von kostbaren Materialien wie Marmor zur Ausgestaltung der Fassaden war den Patriziern vorbehalten. Vgl. Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/ Gallerie dell' Accademia 2004, S. 215.

²¹⁹ Giorgio Vasari berichtet, dass Lorenzo Luzzo, auch Morto da Feltre genannt, unter Giorgione am Fondaco dei Tedeschi ornamentale Verzierungen gemalt hatte. Freedberg 1993, S. 107.

²²⁰ Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum / Gallerie dell' Accademia 2004, S. 215.

²²¹ Vgl. Bergdolt 2011, S. 29.

²²² Kaminski 1999, S. 51.

Fondaco befanden, wurden abgenommen und in verschiedene Museen gebracht. Im Jahr 2008 wurde das Gebäude verkauft und soll zukünftig in seiner ursprünglichen Funktion als Kaufhaus genutzt werden, weshalb es derzeit restauriert wird. Im Zuge dessen wurde auch über die Gestaltung der Fassaden und den historischen Kontext diskutiert. Gerade unter diesem Aspekt ist eine Rekonstruktion der Malereien besonders interessant.

1. Die Fassade zum Canal Grande: Giorgione

Man kennt einige Gesamtansichten des Fondaco dei Tedeschi aus dem 17. und 18. Jahrhundert, allerdings zeigen diese oft nicht mehr als verblasste Spuren der ehemaligen Fassadenmalerei. Ein Beispiel einer solchen Ansicht ist eine Vedute Canalettos mit dem Titel "Ansicht der Rialtobrücke aus dem Norden" (Abb. 35), die links am Blatt den Fondaco dei Tedeschi zeigt (Abb. 36). Zu sehen sind jedoch lediglich rote und blaue Farbreste an der Hauptfassade des Gebäudes zum Canal Grande und auf einer der Seitenfassaden. Klar zu erkennen ist lediglich, dass sowohl die Wände zwischen den Fenstern als auch zwischen den einzelnen Geschossen bemalt waren. Eine genaue Fassadendekoration ist jedoch nicht auszumachen. Eine sehr summarische Darstellung der Dekoration ist auf einem Kupferstich von G. Piccino von 1740 (Abb. 37) zu sehen. Zwar gibt auch diese Ansicht keinen genauen Aufschluss über die dargestellten Motive, doch sie gibt einen Eindruck von der Komposition der Malerei: Demnach ist das dreigeschossige Gebäude im untersten Geschoss an beiden Seiten mit Ornamentbändern unter, zwischen und über zwei Reihen rechteckiger Fenster bemalt und die Mitte des Gebäudes ist durch einen Portikus hervorgehoben. Im zweiten Geschoss lassen sich zwischen den Fenstern die Umrisse stehender Einzelfiguren erkennen, während in der Mitte der Fassade zwischen jeweils zwei Rundbogenfenstern breitere Darstellungen zu erkennen sind, bei denen es sich um mehrfigurige Szenen handeln könnte. Im dritten Geschoss sind in den Zwischenräumen der kleineren rechteckigen Fenster ebenfalls Einzelfiguren angedeutet, sowie breitere Szenen in der Mitte der Fassade. Neben diesen schematischen Gesamtansichten geben literarische Quellen weitere Informationen über die Dekoration der Fassaden. Giovanni Battista Albrizzi schreibt in seinem "Forestiere illuminato" von 1740,²²³ dass die Fassade zum "Gran Canale" durch horizontale Friese im unteren Geschoss und durch Ganzfiguren zwischen den Fenstern sowie mit zwei größeren

²²³ Der vollständige Titel des Werkes heißt: "Forestiere illuminato intorno le cose più rare, e curiose, antiche e moderne della città di Venezia, e dell' Isole circonvicine". Dabei handelt es sich um ein Buch, welches sich mit der Kunst Venedigs auseinandersetzt und zum Großteil von Francesco Zucchi illustriert wurde.

zentralen Feldern im oberen Teil gegliedert war.²²⁴ Albrizzis Aussage stützt den Stich Piccinos und die vorangegangene Beschreibung. Eine vielzitierte Aussage zur Bemalung des Fondaco dei Tedeschi stammt von Giorgio Vasari.²²⁵ Er berichtet:

“ [...] Giorgione, da dessen Ruf immer mehr gestiegen war, wurde dabei zu Rate gezogen und erhielt vom Bauverweser den Auftrag, es in bunten Farben in Fresko zu bemalen, ganz nach eigenem Gefallen, wenn er nur sein Talent dabei kundgebe und an diesem schönsten und meistgesehenen Ort der Stadt ein hervorragendes Werk ausführe. Er legte Hand daran und malte, als Beweis seiner Kunst, lauter Phantasiegestalten; und tatsächlich findet man weder eine Folgerichtigkeit von Bildern, noch einzelne Begebenheiten aus dem Leben berühmter Personen des Altertums oder der neuen Zeit; ich für meinen Teil habe es nie verstehen können und auf meine Frage nach der Darstellung niemanden gefunden, der es verstanden hätte. Denn hier ist ein Mann, dort eine Frau in verschiedenen Stellungen; neben dem einen sieht man ein Löwenhaupt, neben dem anderen einen Engel, dem Cupido ähnlich, aber man weiß nicht, was es sein soll [...]“²²⁶

Zanetti, der in “*Varie pitture a fresco*“ darauf hinweist, dass Giorgione die Fassade zum Canal Grande hin bemalte, Tizian hingegen die Fassade des Fondaco gegenüber der Merceria, erwähnt auch dieses Zitat Vasaris mit dem Hinweis, dass jener die Fresken in noch besserem Zustand sehen konnte.²²⁷ Auch die Berichte von Marco Boschini zur Bemalung des Fondaco dei Tedeschi stimmen damit überein. Zu sehen seien auf Giorgiones Fassade neben einigen Putti ein Bild einer perfekten stehenden Nackten, sowie weitere nackte Figuren.²²⁸ Durch Vasaris Unverständnis bezüglich der Bildinhalte stellt sich die Frage, ob an Giorgiones Fassade, von der heute nicht mehr viel erhalten ist, ein Programm zu sehen war, das durch den prominenten Standort des Gebäudes und die Bedeutung für den venezianischen Handel geprägt war, oder ob es sich dabei um eine Zusammenstellung verschiedener Figuren ohne tiefere Bedeutung gehandelt hätte. In Ermangelung von ikonographischen Lösungsvorschlägen werden im Folgenden formale Vergleiche ausgeführt.

²²⁴ Albrizzi 1772, S. 193-195.

²²⁵ Dass Giorgione mit Sicherheit an der Gestaltung des Fondaco beteiligt war, bezeugen Zahlungsbelege an ihn aus dem Jahr 1508. Siehe: Tietze 1936, S. 54.

²²⁶ Zitiert nach Vasari 1997, S. 312- 313.

²²⁷ Zanetti 1760, S. 5.

²²⁸ Boschini 1674, S. 109- 110.

1.1 Männlicher und weiblicher Akt

Bei den von Vasari erwähnten Frauen und Männern handelte es sich vermutlich unter einigen anderen um jene Figuren, die Zanetti in sein Buch aufgenommen und beschrieben hatte (Abb. 7 und 8). Während männliche, sitzende Nackte in Giorgiones Oeuvre schwer zu finden sind, gestaltet sich ein Vergleich mit weiblichen Nackten leichter. Durch Gegenüberstellungen mit weiteren Gemälden Giorgiones wird deutlich, dass am Fondaco dei Tedeschi Figuren zu sehen waren, die der figuralen Auffassung vieler weiterer Figuren seines Oeuvres entsprachen. Außerdem gehörten diese Figuren zu den frühesten Beispielen von weiblichen Nackten in monumentalen Freskenzyklen.²²⁹

Auffallend ist, dass die sitzende Frau auf Blatt Nr. 2 (Abb. 8) einer weiblichen Figur in einem der bekanntesten Gemälde Giorgiones, der „Tempesta“²³⁰ (Abb.38) von 1506-08 ähnelt. Das Bild zeigt eine sich in die Tiefe erstreckende Landschaft mit einem Gewässer in der Mitte, über dem eine Brücke zu sehen ist. Im Hintergrund ist eine Stadt zu erkennen und der Himmel ist von dunklen Wolken überzogen, die von einem hellen Blitz durchbrochen werden. Links im Vordergrund steht ein junger Mann in farbenfroher Kleidung, der auf eine sitzende Frau blickt, die ein Kind säugt. Betrachtet man die Frau im Detail (Abb. 39) so erkennt man, dass die Nackte auf einem weißen Stoff Platz genommen hat, der ebenso ihr Kind und ihre Schultern bedeckt. Wie die sitzende Nackte am Fondaco dei Tedeschi ist auch sie in einem Dreiviertelprofil dargestellt, ihre Beine sind angewinkelt und die Hand ruht auf dem gegenüberliegenden Knie. Auch die Nackte auf der Fondaco-Fassade stützt ihren Arm auf dem gegenüberliegenden Knie ab. Beide Frauen drehen den Kopf zum Betrachter und blicken ihn direkt an. Die Haltung beider Figuren ist typisch für Giorgione. Durch eine geneigte Sitzhaltung, bei der der Oberkörper gleichzeitig zur Seite und nach vorne gelehnt und der Kopf schräg gehalten wird, entsteht der Eindruck von eventueller Bewegung.²³¹ Auch bei dem „Gewitter“ ist, ähnlich wie bei den Figuren am Fondaco, nicht eindeutig klar was dargestellt ist. Der Vorschlag, die Geburt des Apollo darin zu lesen war ebenso wenig überzeugend wie die Vorschläge in der Darstellung Dionysus als Messias, Jupiter und Io oder

²²⁹ Vgl. Bernstein 1992, S. 55.

²³⁰ Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Gemälde unter dem Titel „Familie Giorgiones“ bekannt, bis sich herausstellte, dass Giorgione keine Familie hatte und der Titel somit geändert wurde. Siehe Anderson 1997, S. 302.

²³¹ Siehe Eller 2007, S. 31.

Danae und Serifo zu erkennen.²³² Eine weitere Annahme besagt, dass Giorgione bei diesem Gemälde frei nach der Phantasie gemalt habe, ohne dem Zweck einer tieferen Bedeutung.²³³ Diese Deutung wird glaubwürdiger durch Röntgenaufnahmen des Gemäldes die zeigen, dass ursprünglich nicht nur eine zweite Frau geplant war, sondern auch die tatsächlich Dargestellte ihren Platz öfter gewechselt hatte. Auch wenn nicht klar gesagt werden kann, was hier dargestellt ist, kann allgemein festgestellt werden, dass die Darstellung einer kleinen Figur in einer weiten Landschaft typisch für Werke vor 1507-08 war, und Giorgione ab 1508 große nackte Figuren, wie jene des Fondaco dei Tedeschi malte.²³⁴ Die weibliche Figur der "Tempesta" lässt sich also sehr gut mit der Nackten des Fondaco dei Tedeschi vergleichen und ist als Vorläuferin nicht gänzlich auszuschließen.

Ein weiteres Gemälde, das "Ländliche Konzert" (Abb. 40) zeigt ähnliche Figuren. Zu dem Gemälde besteht sowohl eine Zuschreibung an Giorgione als auch an Tizian und auch die Datierung schwankt, jedoch wird üblicherweise das Jahr 1509-10 angegeben. Auch hier sind zwei nackte Frauen zu sehen. Die rechte der Beiden ist sitzend dargestellt, nimmt ihren Platz auf einem ähnlichen Stoff wie die Nackte der "Tempesta" ein, zeigt dem Betrachter allerdings ihren Rücken. Doch auch sie hat ihre Beine angewinkelt und ihr Ellbogen ruht auf dem gegenüber liegenden Knie, wodurch sie erneut der figuralen Auffassung Giorgiones entspricht. Auch die stehende Nackte links weist Ähnlichkeiten zu der nackten Frau des Fondaco (Abb. 8) auf. Obwohl sie stehend dargestellt ist, lässt sich die Haltung des Oberkörpers durchaus mit der Dargestellten am Fondaco vergleichen: Sie stützt sich mit der rechten Hand auf den Rand des Brunnens, lehnt sich zur Seite und streckt den linken Arm über ihren Oberkörper während sie Wasser in einen Brunnen gießt. Auch die Gestaltung des Gesichtes und der Frisur ist ähnlich der Frau der Fondaco-Malereien. Wie bei einigen Darstellungen Giorgiones ist man sich auch hier nicht über die Bedeutung der unbekleideten Damen einig. Ihre Nacktheit und die Tatsache, dass die musizierenden Männer im Mittelgrund des Bildes sie nicht beachten, ließe darauf schließen, dass es sich um Musen handeln könnte. Diese Deutung als Musen scheint auch deshalb möglich, da die Frauen ihre

²³² Anderson 1997, S. 302. Möglich wäre auch die Darstellung einer Szene aus einem, in der Renaissance beliebten Roman, mit dem Titel "Hypnerotomachia Poliphili", der auch als "Traum von Poliphilo" bekannt ist und 1499 publiziert wurde. In dem Roman träumt Poliphilo von seiner Geliebten Polia, die er auf seinem Weg durch antike Monumente, Paläste und Landschaften verfolgt und beobachtet. Vgl. Anderson 1997, S. 22. Möglicherweise zeigt Giorgiones "Tempesta" Poliphilo, der seine Geliebte Polia beobachtet. Jedoch handelt es sich bei dieser Annahme um eine reine Vermutung.

²³³ Anderson 1997, S. 302.

²³⁴ Eine der berühmtesten großfigurigen Nackten Giorgiones stellt seine "Venus" in der Gemäldegalerie in Dresden dar, die um 1510 entstand.

Nacktheit als natürlich betrachten und die Anwesenheit der Hirten sie nicht in Verlegenheit bringt.²³⁵ Ob die Figuren auf der Fassade des Fondaco dei Tedeschi eine ähnliche Funktion als Musen hatten, ist möglich, aber nicht mit Sicherheit zu sagen. Eine eindeutige Identifizierung der Figuren Giorgiones ist bisher nicht gelungen. Interessant ist, dass die beiden an Michelangelos Aktfiguren der Deckenfresken der Sixtinischen Kapelle (Abb. 41) erinnern, die etwa zeitgleich entstanden.²³⁶ Sie flankieren in verschiedenen Posen jeweils die Ecken einzelner Darstellungen,²³⁷ sind jedoch unruhiger und stärker bewegt als jene von Giorgione. Da es bisher nicht gelungen ist, eine überzeugende Identifizierung dieser Figuren anzustellen, sollen zunächst der dritte Stich Zanettis nach Giorgione, sowie weitere bildliche Anhaltspunkte zur Dekoration des Fondaco dei Tedeschi behandelt werden.

1.2 Die sogenannte “Nuda“

Zanettis Blatt Nr. 3 (Abb. 9) zeigt ein Fresko Giorgiones, von dem das abgenommene Original heute in den Gallerie dell’ Accademia aufbewahrt wird. Vergleicht man den Stich mit den Resten des Freskos (Abb. 42), so wird der seit dem 18. Jahrhundert erfolgte Auflösungsprozess deutlich. Das gesamte Fresko weist starke Risse auf, von den Beinen und Oberschenkel der Nackten ist kaum noch etwas zu erkennen und auch am Kopf sind Beschädigungen zu sehen. Allerdings ist der Rand der gemalten Nische, in der die Figur steht, noch zu erkennen, sowie gelbe Farbreste auf der linken Seite. Außerdem ist die kräftige Farbigkeit der Haut, welche von Zanetti, Ridolfi und anderen Autoren immer wieder hervorgehoben wurde, sehr gut zu beobachten. Das Fresko, welches 1937/38 abgetragen wurde,²³⁸ ist auf einer Fotografie von 1936 (Abb. 43) zu sehen, welche die Nackte an ihrem ursprünglichen Platz an der Fassade zum Canal Grande hin zeigt. Dort befindet sich das Fresko zwischen dem 5. und 6. Fenster von links, im obersten Geschoss des Fondaco.²³⁹ Somit wird deutlich, dass G. Piccinos schematische Darstellung mit Einzelfiguren in den oberen Stockwerken zutrifft.

Das berühmte Gemälde der Judith Giorgiones (Abb. 44) wird oft zum Vergleich herangezogen. Auch wenn die Figur des Fondaco im Gegensatz zu Judith unbekleidet

²³⁵ Anderson 1997, S. 309.

²³⁶ Dieses Beispiel zeigt eine Szene in der Gewölbmitte mit der Darstellung eines schlafenden Adams und Eva, die vor der Figur des Schöpfers in bittender Pose dargestellt ist. Siehe De Vecchi 2001, S. 156.

²³⁷ Nichols 1999, S. 52.

²³⁸ 1938 wurde das Fresko abgenommen und in die Gallerie dell’ Accademia gebracht. Zur Wiedereröffnung der Galleria Giorgio Franchetti in der Ca d’Oro 1984 wurde es neben den Freskofragmenten Tizians des Fondaco dei Tedeschi ausgestellt. Seit 2000 befindet sich Giorgiones “Nuda“ wieder in den Gallerie dell’ Accademia. Siehe Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/ Gallerie dell’ Accademia 2004, S. 218.

²³⁹ Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/ Gallerie dell’ Accademia 2004 S. 215.

dargestellt ist lassen sich durchaus Ähnlichkeiten der beiden Frauen feststellen: Ihre Haltung in leichtem Kontrapost, mit einem durchgesteckten und einem leicht angewinkelten Bein ist sehr ähnlich, ebenso wie die leicht versetzte Haltung der Schultern. Während Judith aber auf den Kopf zu ihren Beinen blickt, adressiert die "Nuda" den Betrachter direkt und sieht ihn mit ihren dunklen Augen an. Wie bei den beiden sitzenden Nackten des Fondaco (Abb. 7 und Abb. 8) lässt sich auch hier feststellen, dass Giorgione Figuren seines Oeuvres für die Bemalung des Fondaco dei Tedeschi variierte. Ähnlich wie bei den beiden sitzenden Nackten ist auch hier nicht eindeutig, was die Figur darstelle. Allgemein bezeichnet man sie als das, was sie ganz offensichtlich ist, "la Nuda"- die Nackte. Dennoch gibt es Versuche, die Figur zu deuten, wobei die Vorschläge etwas auseinandergehen. So wurde sie etwa als Venus, Eva oder als eine der Nymphen der Hesperiden gedeutet.²⁴⁰ Diese Vorschläge sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

Da vermutet wird, dass die Figur ursprünglich einen Apfel in der Hand hielt, kam der Vorschlag auf, sie als Eva zu deuten. Interessant ist, dass es in Venedig eine weibliche Figur mit einem Apfel in der Hand an einem sehr prominenten Ort der Stadt gab, die auch immer wieder mit der "Nuda" verglichen wird. Dabei handelte es sich um eine stehende Eva-Bronzeskulptur Antonio Rizzos (Abb.45) von 1485, die zusammen mit ihrem Gegenstück, einem Adam, in Nischen im unteren Geschoss des Foscari-Bogens an der Ostfassade des Dogenpalastes zu sehen war.²⁴¹ Vergleicht man Giorgiones Nuda mit der Eva-Statue Rizzos, so lassen sich allgemeine Ähnlichkeiten in der Haltung der Figuren aufzeigen, jedoch auch einige Unterschiede. Eva hält einen Apfel in ihrer Hand, drückt diesen jedoch an ihren Körper, während sie mit der anderen Hand versucht, ihre Nacktheit zu verdecken. Giorgiones Nackte hingegen streckt die Hand, in der vielleicht ein Apfel zu sehen war, nach vorne und adressiert den Betrachter selbstbewusst. Ob auch sie versuchte, ihre Scham zu bedecken, kann nicht eindeutig festgestellt werden, ist jedoch nicht auszuschließen. Zwar ist nicht sicher, ob Giorgione die Figur Rizzos kannte, doch da die Statue an einem bekannten Platz in Venedig aufgestellt war, ist es durchaus möglich, einige Übereinstimmungen der Fondaco-Nackten und Eva aufzustellen. Da Giorgiones Akte am Fondaco dei Tedeschi zu den ersten nackten Figuren in monumentalen Freskenzyklen auf Außenfassaden gehörten ist es möglich, dass

²⁴⁰ Mit dieser Figur setzte sich schon Milesio 1715 auseinander, der in der "Nuda" und in weiteren Darstellungen von nackten Frauenfiguren am Fondaco dei Tedeschi, auf die im Folgenden noch eingegangen wird, die Gestalten von Eva und Venus erkannte. Vgl. Joannides 2001, S.62. Der Versuch, die Figur als eine der Hesperiden zu lesen, stammte unter anderem von John Ruskin. Vgl. Anderson 1997, S. 313.

²⁴¹ Die beiden Figuren befinden sich jetzt im Sala del Magistrato al Criminal im Dogenpalast. Schulz 1983, S. 32.

sich der Künstler von früheren Darstellungen weiblicher Nackter im öffentlichen Raum, wie etwa Rizzos Eva, inspirieren ließ.

Zum weiteren Vergleich eignet sich ein Kupferstich Albrecht Dürers aus dem Jahr 1504 mit der Darstellung von Adam und Eva (Abb.46). Auf dem Blatt ist Eva stehend neben Adam zu sehen. Sie hält in beiden Händen jeweils einen Apfel. Während die um den Ast geschlungene Schlange in den Apfel in ihrer rechten Hand beißt, liegt die Frucht in der anderen etwas zurück gestreckten Hand. Ihre Scham, wie auch die Adams, wird von einem Zweig bedeckt. Da das Fresko Giorgiones im Bereich der Scham der "Nuda" im 18. Jahrhundert bereits stark beschädigt war, sind diese Schäden auch im Reproduktionsstich festgehalten, weshalb sich nicht genau sagen lässt, ob die "Nuda" ihre Hand an ihrem Schenkel abstützte, oder, was wahrscheinlicher ist, ihre Nacktheit auf eine ähnliche Art wie Dürers Eva mit einem Zweig bedeckte. Da Dürer vor Entstehung der Fondaco-Fresken in Venedig war, ist auch nicht auszuschließen, dass Giorgione seinen Kupferstich kannte und sich daran orientierte. Auch die Geste Adams lässt sich mit Giorgiones männlichem Akt (Abb. 7) vergleichen. Wie schon angedeutet, könnte durch eine Identifizierung als Eva auch eine Deutung für diese männliche sitzende Figur Giorgiones als Adam getroffen werden, der durch seine Geste auf Eva und den Apfel oder den Baum der Erkenntnis verweisen könnte. Eine Deutung der "Nuda" als Eva ist somit nicht auszuschließen, jedoch auch nicht mit Sicherheit festzumachen, da das Vorhandensein des Apfels nicht ausreicht, um eine derartige Zuschreibung zu treffen. Deshalb soll nun auf weitere bestehende Lösungsvorschläge eingegangen werden.

Auch eine Deutung der Figur als Venus ist wahrscheinlich, jedoch griffen die geläufigen Venus-Darstellungen der Renaissance den aus der Antike stammenden Typus der Venus Pudica auf, bei dem die Dargestellte versucht, ihre Nacktheit mit beiden Händen zu verdecken. Dies trifft bei der Fondaco-Nackten nicht zu. Diese Deutung soll jedoch nicht gänzlich ausgeschlossen werden, da die Verwendung von mythologischen Themen in der Renaissance sehr beliebt war.

Der Apfel in der ausgestreckten Hand der Dargestellten führte zu einer weiteren Deutung der Figur. Der Kunsthistoriker und Schriftsteller John Ruskin schlug im letzten Band seiner Reihe "Modern Painters" vor, die Nackte Giorgiones als eine der Nymphen der Hesperiden zu

deuten.²⁴² Die aus der griechischen Mythologie stammenden Hesperiden bewachten den Baum, der die goldenen Äpfel des ewigen Lebens trug und im heiligen Garten am westlichen Ufer des großen Weltmeeres stand, gemeinsam mit dem Drachen Ladon.²⁴³ Die Geschichte der Hesperiden hängt mit der Legende von Herkules' zwölf Aufgaben zusammen. Die elfte Aufgabe bestand darin, die goldenen Äpfel aus dem Garten der Hesperiden zu stehlen. Prometheus, dem Herkules auf seinem Weg das Leben gerettet hatte, riet ihm, die Äpfel nicht selbst zu stehlen, sondern dafür Atlas zu schicken, der den Himmels auf seinen Schultern trug.²⁴⁴ Während Herkules den Himmel für Atlas trug, stahl dieser die Äpfel, wollte den Himmel jedoch nicht wieder auf seine Schultern nehmen, worauf Herkules ihn nur durch eine Täuschung austricksen und die goldenen Äpfel an sich nehmen konnte.²⁴⁵ Die Hesperiden werden im Allgemeinen als Hüter zum Tor der westlichen Welt gesehen, eine Rolle, die auch für ein Handelshaus zutreffen könnte.²⁴⁶ Die nackten Figuren Giorgiones hatten möglicherweise eine ähnliche Aufgabe als Hüter auf der westlichen Fassade des Fondaco dei Tedeschi. Für Giorgiones sitzenden Akt (Abb. 7) käme somit eine Deutung als Herkules in Frage.

Ob die dargestellten Akte zusammen gelesen werden sollten, oder aber für sich standen, kann heute nicht mehr mit Sicherheit festgestellt werden. Eine Identifizierung der einzelnen Gestalten oder eines zusammenhängenden Themas wird dadurch erschwert, dass sich sehr wenig von Giorgiones Fassade erhalten hat und die meisten Informationen von Zanettis Reproduktionsstichen entnommen werden können. Jedoch lässt sich durch die aufgestellten Vergleiche festhalten, dass sowohl biblische, als auch mythologische Themen für die Dekoration des Fondaco dei Tedeschi in Frage kamen. Wie im abschließenden Kapitel dieser Arbeit noch deutlich werden soll, bevorzugte man in der Renaissance vor allem Szenen und Figuren aus der Mythologie an bemalten Außenwänden. Da jedoch die Deutung der "Nuda" als Eva nicht ausgeschlossen werden kann, ist es gut möglich, dass an Giorgiones Fassade des Fondaco dei Tedeschi auch alttestamentarische Szenen zu sehen waren. Dadurch wäre mit den Malereien ein Hinweis auf das gesamte biblische und mythologische Universum, und somit auf allgemeingültige Vorbilder, gegeben. Im folgenden Punkt soll nun auf einige

²⁴² Siehe Anderson 1997, S. 313.

²⁴³ Schwab 2007, S. 141.

²⁴⁴ Schwab 2007, S. 142.

²⁴⁵ Herkules gab die Äpfel daraufhin Eurystheus, der sie ihm schenkte, weil sie das von ihm erhoffte Ziel, Herkules zu töten, nicht erfüllten. Er schenkte sie daraufhin Athene, die sie wieder in den Garten zurück brachte, weil sie wusste, dass diese sich an keinem anderen Ort befinden durften. Siehe Schwab 2007, S. 142.

²⁴⁶ Italien wurde von den Griechen außerdem Hesperia genannt, weil es westlich von Griechenland lag. Siehe Anderson 1997, S. 282.

weitere Anhaltspunkte eingegangen werden, die mit der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi in Zusammenhang gebracht werden.

1.3 Weitere Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion

Das Metropolitan Museum in New York besitzt eine Rötelsezeichnung mit dem Titel „Cupido, der einen Bogen biegt“ (Abb. 47), die auf 1508 datiert und Giorgione zugeschrieben wird.²⁴⁷ Das Blatt zeigt einen Putto in starker perspektivischer Verkürzung. Dieser ist in einer dynamischen Pose dargestellt, während er in den erhobenen Händen einen Bogen hält, den er mit dem rechten Fuß von sich drückt. Sein Kopf ist zur Seite geneigt und sein Blick nach unten gewandt. Da vor allem die Hände und die Oberarme nicht zur Gänze ausgearbeitet sind und darüber hinaus die ganze Zeichnung einen Werkcharakter aufweist, könnte es sich bei dem Blatt um eine Studie für ein größeres Werk handeln. Die Zuschreibung an Giorgione stammte vom angesehenen Theoretiker und Connoisseur Pierre-Jean Mariette, in dessen Sammlung sich die Zeichnung zuvor befand.²⁴⁸ Allerdings wurde sie im Laufe der Zeit auch anderen Künstlern zugeschrieben, wie etwa Tizian oder Michelangelo Anselmi (1492-1554).²⁴⁹ Eine eindeutige Zuschreibung bleibt bis heute ausständig.

Für Mariette war eine Zeichnung dem Gemälde überlegen, da in dieser die künstlerische Handschrift eines Meisters im Vergleich zum Gemälde am Deutlichsten sei.²⁵⁰ Dennoch bearbeitete er Zeichnungen aus seiner Sammlung indem er sie veränderte, komplettierte, Doppelseiten aufsplitterte oder verschiedene Zeichnungen eines Künstlers auf einem Blatt zusammenfügte.²⁵¹ Eine dieser Bearbeitungen widerfuhr auch der Rötelsezeichnung des Putto, welche die ursprünglichen Maße von 15,7 x 6,6 cm aufwies und von Mariette auf ein Blatt mit den Maßen von 23,7 x 15,2cm erweitert wurde.²⁵² Auf dem größeren Blatt war der Putto

²⁴⁷ <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338903>, Zugriff am 9.12.2014.

²⁴⁸ Nach Mariettes Tod 1774 wurde die Zeichnung, die unter dem Titel „Giorgion. Un amour ployant son arc“ in seiner Sammlung war, 1775-76 verkauft und gelangte in den Besitz des Grafen Moritz von Fries. Am 28. Jänner 1911 wurde es bei einer Auktion im Auktionshaus Christies vom Metropolitan Museum of Art angekauft. Siehe: <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338903?=&imgNo=3&tabName=object-information>, Zugriff am 10.12.2014.

²⁴⁹ Pignatti schrieb die Zeichnung in seiner Monographie über Giorgione (1969) Tizian zu, indem er auf das Christuskind in Tizians „Zigeunermadonna“ (Abb.48) in Wien hinwies. Siehe Anderson 1997, S. 312.

²⁵⁰ Vgl. Smentek 2008, S. 36.

²⁵¹ Charakteristisch für die Bearbeitung Mariettes war das Aufkleben der Zeichnungen auf blaues Papier, das er mit Kartuschen in kunstreichen Rahmen versah, in welchen der Name des jeweiligen Künstlers zu sehen war und manchmal auch lateinische Notizen zur Ausführung des Werkes beigegeben waren. Smentek 2008, S. 36-38.

²⁵² Rechts unten zeigt das Blatt eine Datierung von 1578-1512, wobei es sich um verbleibende Anmerkungen Mariettes in brauner Tinte handelt. Unten rechts ist weiters der Stempel Pierre-Jean Mariettes (Lugt 1852), sowie unten links die Blindprägung des Grafen Moritz von Fries (Lugt 2903) zu erkennen. Siehe

nun in einer Nische zu sehen, die von Mariette dazu gezeichnet wurde, wobei er das Rot der Rötelzeichnung wiederholte. Mariette war es, der auf die Fragmente der Freskendekoration des Fondaco dei Tedeschi in Venedig hinwies und durch die Nische eine getreue Sicht auf das Gemälde wieder herstellen wollte.²⁵³ Möglich ist auch, dass er Teile der Dekoration während seines Besuches in Venedig 1719 selbst gesehen hatte und die Nische in der Zeichnung hinzufügte, um die Erfahrung des Betrachters des Blattes zu verstärken, so wie er es bei einigen anderen Zeichnungen getan hatte.²⁵⁴ Was einen Zusammenhang mit dem Fondaco dei Tedeschi ermöglicht, ist die Perspektive und die Untersicht, in welcher der Putto dargestellt ist, was darauf hinweist, dass die Figur von weit unten gesehen wurde. Weiters lässt die schon zitierte Aussage Vasaris, der einen „Engel, dem Cupido gleich“ erwähnt, einen Zusammenhang der Zeichnung mit der Dekoration des Fondaco zu.²⁵⁵

In einer Wiener Privatsammlung befindet sich eine Zeichnung (Abb.49), die jener aus Mariettes Sammlung sehr ähnlich ist.²⁵⁶ Der Putto ist in derselben Pose dargestellt, allerdings unterscheidet sich die Gestaltung seines Kopfes mit einer spitzeren Nase und etwas anderer Frisur von der vorhin behandelten Zeichnung. Weiters trägt der Wiener Putto Flügel. Auch dieses Blatt wird entweder Giorgione oder Michelangelo Anselmi zugeschrieben. Sowohl zu dem Wiener Putto, als auch zu der Zeichnung aus Mariettes Sammlung wurde der Vorschlag gebracht, dass es sich um Kopien von Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi handeln könnte, welche von ausländischen Künstlern, wie Anselmi, während ihres Venedigaufenthalts angefertigt wurden.²⁵⁷ Da beide Blätter jedoch Studiencharakter aufweisen, was vor allem an der Ausgestaltung der Arme und Beine zu erkennen ist, handelt es sich hierbei wohl eher um Vorzeichnungen oder Studien für einen größeren Auftrag. Rötel war weiters ein beliebtes Medium für die Anfertigung von Skizzen oder Studien für Freskendekorationen.²⁵⁸ Beide Zeichnungen könnten den gleichen Putto in verschiedenen Stadien seiner Entstehung zeigen: Der erste in dem früheren Stadium, nackt und mit einem Bogen und der zweite Putto in schon etwas ausgereifter Form, mit Flügel.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338903?=&imgNo=3&tabName=object-information>, Zugriff am 10.12.2014.

²⁵³ Smentek 2008, S. 46.

²⁵⁴ Smentek 2008, S. 47.

²⁵⁵ Vasari 1997, S. 313. Auf diese Übereinstimmung verwies auch schon Erika Tietze-Conrad. Vgl. Anderson 1997, S. 312.

²⁵⁶ Diese Zeichnung wurde von Yvonne Tan Bunzl 1987 publiziert und als Werk Michelangelo Anselmis angegeben. Das Blatt befindet sich heute in einer Wiener Privatsammlung. Vgl. Anderson 1997, S. 312.

²⁵⁷ Anderson 1997, S. 312.

²⁵⁸ Meder 1919, S. 120.

Dass ein solcher Putto durchaus an der Fassade des Fondaco dei Tedeschi seinen Platz gehabt haben könnte, wird durch ein tatsächliches Fresko-Fragment des Fondaco (Abb.50) bestärkt. Dieses Fragment zeigt ebenfalls einen Putto, der einen Bogen in den Händen hält. Das Fresko befindet sich heute im Saltwood- Castle, in der Saltwood Heritage Foundation in Kent. Im späten 19. Jahrhundert wurde es von der Fassade abgenommen und auf eine Leinwand mit den Maßen 131 x 64cm übertragen.²⁵⁹ Ursprünglich war das Fresko im Besitz von John Ruskin, der es vermutlich bei der Abnahme von der Fassade des Fondaco oder während eines seiner Besuche in Venedig um 1876-77 oder 1880 gekauft hatte.²⁶⁰ Das Fragment zeigt mehr von seiner ursprünglichen Farbigkeit als andere Reste der Dekoration, was damit zusammenhängt, dass es einige Jahrzehnte früher als andere Fresken entfernt wurde. Dennoch ist auch hier an einigen Stellen zu erkennen, wie stark die Malerei in Mitleidenschaft gezogen wurde, wie etwa an den Flügeln des Putto oder an einzelnen Stellen des Körpers, an denen die Farbe abgeblättert ist. Im Allgemeinen ist der Körper des Putto jedoch noch gut erhalten. Auch er ist verkürzt wiedergegeben und streckt das linke Bein nach vorne, was ihm eine Dynamik verleiht, die durch die Haltung seiner Arme, mit denen er einen Bogen hochhält, verstärkt wird. Mit dem Bogen scheint er Früchte, bei denen es sich vermutlich um Äpfel handelt, von einem Baum zu holen.²⁶¹ Einige der Früchte sind um ihn herum, vor einem blauen Hintergrund gezeigt. Auch dieses Fragment kann mit Vasaris Zitat in Verbindung gebracht werden.

Ruskin machte im letzten Band seines Werkes "Modern painters" von 1894 einen Versuch, die Fresken des Fondaco zu interpretieren, indem er sein eigenes Fragment des Putto mit dem Fragment von Giorgiones sogenannter "Nuda" zusammenbrachte und diese als eine der Nymphen mit flammender Haut identifizierte, die den Garten der Hesperiden bewachen.²⁶² Der Putto sei seiner Meinung nach gerade dabei die Äpfel zu pflücken oder zu stehlen. Dass dieser Putto und gegebenenfalls auch andere, wie die der vorhin gezeigten Zeichnungen, möglicherweise nicht nur eine dekorative Funktion inne hatten, bemerkte Anderson durch einen Vergleich mit Giovanni Bellinis "Heilige Allegorie" (Abb. 51). Bei Bellinis Gemälde handelt es sich zwar um ein religiöses Thema, doch auch hier ist im Mittelgrund des Bildes ein Baum zu sehen, von dem ein Putto goldene Äpfel schüttelt, während drei weitere Putti

²⁵⁹ Anderson 1997, S. 312.

²⁶⁰ Dies wird vom späteren Besitzer des Freskos, Kenneth Clark, berichtet. Siehe: Anderson 1997, S. 312.

²⁶¹ Der Baumstamm ist laut Anderson auf der rechten Seite der Komposition zu erkennen. Anderson 1997, S. 313.

²⁶² Vgl. Anderson, S. 313.

diese aufsammeln oder bereits in den Händen halten. Auch dieses Gemälde Bellinis lässt einige Interpretationsmöglichkeiten offen. Es ist durchaus möglich, dass Giorgione, der vermutlich bei Giovanni Bellini in die Lehre ging, von seinem Lehrmeister inspiriert wurde.²⁶³ Weiters sind Bellini, Giorgione und auch Tizian dafür bekannt, dass sie traditionelle Themen auf ungewöhnliche Weise darstellten, was einen gewissen Spielraum an Interpretationen offen lässt. Auch bei Tizians "Venusfest" (Abb. 52) sind ähnliche Putti zu sehen, die um einige Apfelbäume fliegen, auf deren Stamm klettern und Äpfel ernten. Vor allem die Putti im Vordergrund des Gemäldes ähneln dem Putto auf dem Freskofragment, sowie jenen auf den Giorgione zugeschriebenen Zeichnungen. Interessant ist, dass auch eine Statue der Venus am rechten Rand des Gemäldes zu erkennen ist, die eine ähnliche Haltung wie Giorgiones "Nuda" aufweist, indem sie mit einer Hand ihr Gewand vor dem Körper rafft, während sie die andere hervor streckt und etwas hält.

Es ist weiters möglich, dass noch weitere Fragmente der Fassadendekoration des Fondaco dei Tedeschi überlebten, da es im 19. Jh. üblich war, dass diejenigen, die für die Abnahme der Fresken verantwortlich waren, Fragmente behielten, die nicht so wichtig waren.²⁶⁴ Dennoch ist nicht mehr als die eben behandelten Reproduktionsstiche, Zeichnungen und Fresken der Fassade Giorgiones bekannt. Vasari erwähnt weiters eine Figur mit Löwenhaut, die an Darstellungen von Herkules mit einem Löwenhaupt erinnern, und wieder einen Zusammenhang zu der Erzählung von Herkules und den Hesperiden ermöglicht. Da aber kein weiterer Autor eine derartige Figur erwähnt und auch keine bildlichen Zeugnisse davon erhalten sind, lässt sich diese Annahme nicht weiter verfolgen. Zanetti erwähnt in "Della pittura Veneziana" eine Figur, die einen Globus abmisst,²⁶⁵ Ridolfi berichtet ebenfalls von Gelehrten, die einen Globus vermessen.²⁶⁶ Ob es sich hier um eine mögliche Darstellung von Atlas handelte, der üblicherweise mit einem Globus auf seinen Schultern dargestellt war und mit der Legende von Herkules und den Hesperiden zusammenzubringen wäre, oder eher Gelehrte zu sehen waren, die jenen des Gemäldes der "Drei Philosophen" (Abb.53) nahe kamen, lässt sich nicht mehr feststellen. Zwar ist auf diesem Gemälde kein Globus zu sehen, jedoch hält der sitzende Philosoph ein Messgerät in seinen Händen, während der in gelb gekleidete Philosoph ganz rechts ein Pergament mit der Darstellung von Planeten und

²⁶³ Die Lehre Giorgiones bei Giovanni Bellini ist nicht gesichert. Jedoch vermutet man, dass neben Giorgione auch Tizian, Lorenzo Lotto und weitere Maler von Bellini ausgebildet wurden. Siehe Bättschmann 2008, S. 7.

²⁶⁴ Siehe Anderson 1997, S. 313.

²⁶⁵ Zanetti 1771, S. 93-94.

²⁶⁶ Justi 1926, S. 261.

Monden zeigt. Da das Gemälde kurz nach den Fondaco-Fresken entstanden war, ist es möglich, dass an der Fassade ähnliche Figuren zu sehen waren und dass diese als Personifikationen der Wissenschaft oder der Künste standen.²⁶⁷ Außerdem erwähnt Carlo Ridolfi an der Fassade des Fondaco dei Tedeschi Säulen, dazwischen Reiterfiguren, Köpfe in Chiaroscuro und Trophäen.²⁶⁸ Von diesen Figuren ist ebenfalls nichts mehr erhalten.

Somit lässt sich festhalten, dass an Giorgiones Fassade vermutlich eine Zusammenstellung aus gemalter Architektur, Ornamenten und verschiedenen Figuren, wie der Darstellung von Reitern und Nackten sowie einiger Putti zu sehen war. Von der Dekoration der Fassade ist allerdings zu wenig erhalten um eine umfassende Rekonstruktion eines Programms anzustellen. Auch die bisherigen Deutungsversuche, die angeführt wurden, brachten allesamt kein eindeutiges, zufriedenstellendes Ergebnis. Sollten in Zukunft weitere Fragmente der Fassade, oder weitere bildliche Anhaltspunkte, die Ansichten des Gebäudes oder Nachzeichnungen weiterer Figuren Giorgiones dokumentieren, bekannt werden, kann die Frage nach einem zusammenhängenden Programm der Malereien Giorgiones neu aufgeworfen werden. Zum jetzigen Zeitpunkt lässt sich lediglich festhalten, dass die Fassade zum Canal Grande wohl mit einer überraschenden Dekoration beeindruckte. Durch die direkte Adressierung an den Betrachter, wie sie etwa die "Nuda" zeigte, zogen die Figuren mit Sicherheit Blicke vorbeifahrender Passanten auf sich. Möglicherweise zeigte die Fassade gar kein zusammenhängendes Programm, sondern eher eine Zusammenstellung von Figuren die Giorgione, mit der Billigung des Auftraggebers, frei nach seiner Entscheidung wählte und zusammenstellte.²⁶⁹ Auch Vasari beschrieb, dass Giorgione "[...]als Beweis seiner Kunst lauter Phantasiegestalten malte[...]".²⁷⁰ Die Vermutung, Giorgione hätte Figuren, frei nach seiner Phantasie gemalt, wurde schon bei der Behandlung des "Gewitters" (Abb. 38) angedeutet. Unabhängig davon, ob ein ikonographisches Programm zu sehen war, lässt sich auf alle Fälle festhalten, dass die zentrale Lage des Gebäudes, sowie die uneingeschränkte Sicht auf die Malereien, Giorgione einen prominenten Ort boten, an dem seine Werke von unzähligen Menschen täglich gesehen wurden und an dem er darüber hinaus für seine eigene Kunst werben konnte.

²⁶⁷ Vgl. Boesten- Stengel 1987, S. 130.

²⁶⁸ Justi 1926, S. 261.

²⁶⁹ Vgl. Justi 1926, S. 260.

²⁷⁰ Zitiert nach Vasari 1997, S. 312.

2. Die Fassade zur Merceria: Tizian

Giorgione ist der einzige Künstler, der in Dokumenten zur Bemalung des Fondaco dei Tedeschi erwähnt wird.²⁷¹ Von Autoren des 16. bis 18. Jh. wird jedoch beschrieben, dass Tizian die Fassade im Süden gegenüber der Merceria bemalte, die vor allem von der Rialtobrücke und von der Nationalkirche der Deutschen, San Bartolomeo, zu sehen war. Dass geschäftliche Vereinbarungen nur mit einem leitenden Künstler vereinbart wurden, war eine venezianische Gewohnheit und erklärt, warum kein weiterer Maler in den Dokumenten erwähnt wird.²⁷² Während Giorgione als erfahrener Maler am Fondaco dei Tedeschi tätig war, zählt die Arbeit Tizians an diesem Gebäude zu den frühesten öffentlichen Aufträgen des Malers, die er mit Anfang Zwanzig begann.²⁷³ Tizian stand zu Giorgione in einer Art Schülerverhältnis, jedoch nicht im Sinne eines Werkstätte-Schülers, sondern als ein im Umkreis Giorgiones tätiger Künstler, der sich an der Malerei Giorgiones orientierte oder damit konkurrierte.²⁷⁴ Eine Anekdote, die Dolce und Vasari erwähnen, besagt, dass nach der Fertigstellung der Bemalung des Fondaco Bewunderer Giorgiones an diesen herangetreten waren und ihm zu den Fresken der Merceria-Seite beglückwünschten, da er sich, im Vergleich zu jenen Fresken der Canal-Grande-Fassade selbst übertroffen habe; Giorgione habe sich daraufhin tagelang in sein Haus zurückgezogen und Tizian die Freundschaft gekündigt.²⁷⁵ Zwar zweifelt man an der Glaubwürdigkeit dieser Erzählung, aber dennoch wird durch sie die Tatsache unterstrichen, dass im Frühwerk Tizians und vor allem an den Fresken des Fondaco dei Tedeschi eine Anlehnung an Giorgione festzustellen ist. Viele Autoren, darunter Zanetti, unterstreichen diese Ähnlichkeit in ihren Schriften. Laut Marc Antonio Michiel malte Tizian Werke Giorgiones nach dessen Tod 1510 fertig.²⁷⁶ Da eine vollständige Fertigstellung der Fondaco-Fresken vermutlich erst nach Giorgiones Tod erfolgte, ist es möglich, dass Tizian auch hier Teile der Malereien Giorgiones vollendet hatte.²⁷⁷

Auch von der Fassade zur Merceria sind Stiche und Gemälde bekannt, die jedoch lediglich schwache Reste der ehemaligen Dekoration zeigen. Ein Beispiel eines solchen Stichs ist die Ansicht des Canal Grande mit dem Fondaco dei Tedeschi von Michele Marieschi um 1741

²⁷¹ Simonsfeld 1887, S. 108.

²⁷² Vgl. Tietze 1936, S. 54.

²⁷³ Vgl. Tietze 1936, S. 54.

²⁷⁴ Tietze 1936, S. 57.

²⁷⁵ Siehe Joannides 2001, S. 67.

²⁷⁶ Tietze 1936, S. 79-80.

²⁷⁷ Vgl. Joannides 2001, S. 26.

(Abb. 54) Diese Ansicht zeigt kaum noch Fresken, nur an der Fassade zur Merceria ist eine mehrfigurige Szene schwach angedeutet. Ansichten der Merceria-Seite offenbaren noch weniger Anhaltspunkte der ursprünglichen Malerei als die Fassade zum Canal Grande, weshalb man auch bei Tizians Fassade vor allem auf die Reste der Dekoration und auf literarische Quellen angewiesen ist.

2.1 Zwei weibliche Figuren

Das erste Blatt, das Zanetti nach einem Fresko Tizians gestochen hatte, zeigt zwei weibliche Figuren (Abb. 11) und darüber hinaus die starken Beschädigungen des Freskos zur Zeit Zanettis. Wie schon angemerkt, weist die Sitzhaltung der rechten Nackten Ähnlichkeiten zu dem nackten Mann (Abb. 7) Giorgiones auf. Vor allem aber stimmt die Komposition der beiden Figuren mit dem Bild „Himmliche und irdische Liebe“²⁷⁸ (Abb. 55) Tizians überein. Natürlich gibt es auch hier Unterschiede zwischen dem Reproduktionsstich nach Tizians Fresko (Abb. 11) und dem Gemälde, die vor allem an der linken Frau auszumachen sind. Am Gemälde blickt sie den Betrachter direkt an, trägt ihre Haare offen und ist in ein weites, prächtiges Gewand gekleidet, während die linke Frau des Fondaco-Freskos ihren Kopf nach unten neigt und ihr hochgestecktes Haar offenbart. Durch die Haltung des sichtbaren Oberkörpers erkennt man jedoch, dass die Frau am Fresko eine ähnliche Sitzhaltung wie jene am Gemälde eingenommen haben muss. Auch die Haltung der sichtbaren Hand lässt vermuten, dass sie sich mit ihrem Arm ähnlich abstützte. Noch deutlicher werden die Übereinstimmung von Fresko und Gemälde an der rechten Figur. Die Dargestellten des Gemäldes und des Freskos unterscheiden sich jedoch in der Sitzhaltung: Während die Fondaco-Frau das rechte Bein anwinkelt, überkreuzt die Nackte am Gemälde ihre Beine und lehnt an dem Sarkophag. Ihre nach links gelehnte Haltung ist jedoch auffallend ähnlich, ebenso wie die durchgesteckte rechte Hand, die im Gemälde auf dem Sarkophag ruht und am Fresko ähnlichen Halt gefunden haben muss. Übereinstimmend ist weiters der Blick nach links unten sowie der nach oben gestreckte Arm, den die Frau im Gemälde anwinkelt und dabei einen kleinen Gegenstand in Händen hält, und am Fresko durchstreckt. Am Reproduktionsstich ist er jedoch nicht ganz zu sehen. Vermutlich wies die Frau nach oben. Weitere Unterschiede zeigen sich an der roten Draperie, welche die Frau im Gemälde umgibt sowie an ihrem offenen Haar. Dass der Unterkörper der Frau am Fondaco mit einem ähnlichen weißen Stoff bedeckt war, ist durchaus möglich. Da das Fresko an dieser Stelle

²⁷⁸ Als das Bild um 1613 erstmals beschrieben wurde, trug es den Titel „Die geschmückte und die ungeschmückte Schönheit“. Siehe Tietze 1936, S. 91.

jedoch stark zerstört ist, lässt sich dies nicht mit Sicherheit sagen. Weiters ist es wahrscheinlich, dass die linke Frau am Fresko bekleidet dargestellt war, was durch die stärkeren Konturen an der linken Schulter in Zanettis Reproduktionsstich zu vermuten ist. Allerdings ist dies ebenfalls nicht zweifellos festzulegen. Trotz einiger Unterschiede lässt sich jedoch nicht leugnen, dass im Gemälde der „Himmlichen und irdischen Liebe“ ein Figurenpaar dargestellt ist, das schon am Fondaco dei Tedeschi zu sehen war. Da das Gemälde um 1514, also einige Jahre nach den Fondaco-Fresken entstanden war, ist es hochwahrscheinlich, dass Tizian auf diese zurückgegriffen und die Figuren im Gemälde minimal variiert hat.

Auch bei diesem Gemälde ist ein eindeutiges Thema nicht festgelegt. Die allgemeinen Deutungsversuche gehen dahin, darin eine antike oder zeitgenössische literarische Quelle zu sehen, es als ein reines Genrebild zu deuten, was aber dem Geist des 16. Jahrhunderts widerspräche, oder aber darin eine allegorisch-symbolische Abbildung zu lesen.²⁷⁹ Wahrscheinlich ist auch eine Gegenüberstellung zweier Ideale oder Tugenden,²⁸⁰ wie sie bereits ähnlich im Mittelalter gemeinsam auftraten.²⁸¹ Auch eine Orientierung an antiken Elementen ist zu erkennen, wie etwa an dem Sarkophag, der ein Relief mit Darstellungen aus der antiken Mythologie trägt. Im 17. Jahrhundert wurde das Gemälde der „Himmlichen und irdischen Liebe“ mit Personifikationen von Schönheit verbunden. Dass am Fondaco dei Tedeschi Darstellungen von Schönheiten zu sehen waren ist eher unwahrscheinlich. Dass es sich aber um die Darstellung von Tugenden handelte, ist durchaus möglich. So wurde auch vorgeschlagen, in der nach oben weisenden rechten Figur Veritas, die Personifikation der Wahrheit zu sehen, allerdings nur in Verbindung mit der sogenannten „Judith-Gruppe“, die im folgenden Punkt behandelt wird.²⁸² Der Reproduktionsstich gibt keinen Hinweis auf die Position des Freskos am Fondaco dei Tedeschi. Zanetti platziert die Figuren in „Della pittura Veneziana“ über der sogenannten „Judith-Gruppe“, die über dem Hauptportal der Merceria zu sehen war.²⁸³ Da es wahrscheinlich ist, dass die Figuren Tizians in einem Zusammenhang

²⁷⁹ Diese Deutungen wurden bereits von Hans Tietze genannt. Siehe Tietze 1936, S. 91.

²⁸⁰ Im Mittelalter war es üblich, Gegensätze gemeinsam darzustellen, wie zum Beispiel Keuschheit und Unkeuschheit. Siehe Tietze 1936, S. 92.

²⁸¹ Fragmente von Zusammenstellungen von Tugenden wurden 1913 während Renovierungsarbeiten in einem Privathaus nahe San Zulian bei San Marco in Venedig gefunden. Von diesen, vermutlich aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stammenden Tugenden, sind heute noch die Personifikationen der Barmherzigkeit, der Beständigkeit und der Hoffnung erhalten. Im ursprünglichen Zustand waren vermutlich mehrere Allegorien entlang des Raumes zu sehen. Vgl. Dunlop 2009, S. 109-110.

²⁸² Brown 1977, S. 40.

²⁸³ Zanetti 1771, S. 539.

standen, soll zunächst auf diese Figurengruppe eingegangen werden, um zu einem späteren Zeitpunkt auf die Deutung der zwei weiblichen Figuren zurückzukommen.

2.2 Die sogenannte “Judith-Gruppe“

Die sogenannte “Judith-Gruppe“ (Abb. 13) ist die am Meisten diskutierte Darstellung des Fondaco dei Tedeschi, weshalb es auch mehrere Deutungen dieser Szene gibt. Zanetti bezeichnete die dargestellte Frau als Judith, die direkt über der Eingangstüre des Fondaco zu sehen war.²⁸⁴ Die Reste des Freskos befinden sich heute in der Galleria Franchetti in der Ca d’Oro, allerdings ist es für eine inhaltliche Deutung empfehlenswert, Zanettis Stich zu Rate zu ziehen, da das Fresko nicht mehr allzu gut lesbar ist. An den Resten des Freskos der “Judith-Gruppe“ (Abb. 56) lässt sich die dargestellte Frau zum Großteil noch erkennen, ebenso ihr Schwert, das sie in ihrer erhobenen Hand hält, sowie der Soldat der vor ihr steht. Auch die Wand hinter ihr, sowie der Ausblick in eine Landschaft sind noch zu erahnen. Vergleicht man den Reproduktionsstich mit den Resten des Freskos, so lässt sich feststellen, dass Zanetti die Komposition der Darstellung getreu wiedergab, aber dass dennoch kleine Unterschiede zu erkennen sind, was vor allem am Gesicht und dem lockigen Haar im Reproduktionsstich zu sehen ist. Hier stellt sich wieder die Frage nach der Authentizität der Reproduktionsstiche. Im Text von “*Varie pitture a fresco*“ erwähnt Zanetti, dass schon Giacomo Piccini Tizians Judith gestochen habe, aber dabei so weit vom Original abgewichen war, dass Zanetti keine Reue hatte, es in seinem Buch als Nr. 6 neu zu stechen.²⁸⁵ Vergleicht man Zanettis Stich mit dem von Piccini (Abb. 57), den dieser etwa hundert Jahre früher gestochen hatte,²⁸⁶ so fallen deutliche Unterschiede auf: Auf den ersten Blick kann festgestellt werden, dass Zanetti die Szene glaubwürdiger in den Bildraum platziert als Piccini und dass Zanettis Blatt wohl auch näher am Original war. Außerdem sind die beiden halbrunden Flächen am unteren Rand der Darstellung nicht zu sehen, die bei Zanetti auf die Platzierung der Szene über zwei Fenstern hinweisen. Bei näherer Betrachtung wirkt Piccinis Dargestellte nicht richtig proportioniert: Ihr Kopf ist im Verhältnis zum Körper zu klein, ebenso wie das Bein, das aus ihrem Kleid hervorlugt und der Fuß, der auf dem abgetrennten Kopf ruht. Der abgetrennte Kopf selbst unterscheidet sich auch stark: Dieser liegt bei Zanetti glaubhaft zu Füßen der Frau, zeigt einen leicht geöffneten Mund und natürlich fallendes Haar, während Piccinis Kopf viel zu groß für

²⁸⁴ Zanetti 1760, S. 5.

²⁸⁵ Zanetti 1760, S. 5.

²⁸⁶ Rechts unten an der Darstellung (Abb. 57) weist das Blatt die Jahreszahl 1658 auf. Unter der Szene ist auf der linken Seite Tizian als Maler der Szene ausgewiesen, in der Mitte ein gewisser Steffano Scolari als Eigentümer des Blattes sowie rechts unten Piccini als Zeichner und Stecher genannt.

die Darstellung wirkt. Die Mundwinkel des Enthaupteten sind hochgezogen, als würde er lächeln und die Locken fallen kunstvoll drapiert in seine Stirn und über den Bildraum hinaus. Das Schwert, das die Frau in der erhobenen Hand hält, scheint ebenfalls zu groß zu sein, da sie es nicht mit der ganzen Hand umschließen kann. Bei Piccini ist die gemalte Architektur hinter dem Soldaten deutlicher zu erkennen, welche zur Zeit Zanettis schon stärker zerstört war. Vergleicht man beide Soldaten, so fällt auf, dass diese im Grunde übereinstimmen, jedoch ist an dieser Figur der größte Unterschied zwischen beiden Stichen festzustellen. Bei Piccini hält der Soldat hinter dem Rücken den Griff eines Schwerts, bei Zanetti ist an dieser Stelle nichts zu erkennen. Das Vorhandensein dieses Schwerts ist aber wichtig, da sich dadurch Ikonographie und Deutung der Szene völlig ändern kann.

In "Varie pitture a fresco" gibt Zanetti den Hinweis, dass die Frau auf dem Fresko mit jener Figur zu vergleichen sei, die Giorgione am Eingang des Palazzo Grimani-Calergi gemalt und die Zanetti in seine Publikation als Blatt Nr. 4 (Abb. 10) aufgenommen hatte.²⁸⁷ Er weist außerdem darauf hin, dass er sich nicht sicher sei, ob Giorgione oder Tizian die jeweilige Darstellung zuerst gemalt habe, aber dass er es für sehr wahrscheinlich halte, dass einer das Gemälde des anderen sah und sich angesprochen fühlte, eine ähnliche Figur zu malen, auch wenn sie sich in Haltung und Bewegung unterschieden.²⁸⁸ Die Figur Giorgiones wurde von Boschini als Allegorie des Fleißes identifiziert.²⁸⁹ Bei Tizians Fresko handelt es sich höchstwahrscheinlich nicht um eine Personifikation des Fleißes, da der abgetrennte Kopf sowie der Soldat mit dem versteckten Schwert dagegen sprechen.

Das Unverständnis, das diese Szene hervorrief, brachte einige Deutungen hervor. Zanetti und weitere Autoren sahen in der Dargestellten Judith, die ihren Fuß auf den Kopf des enthaupteten Holofernes stellt.²⁹⁰ In der Schlüsselszene der biblischen Legende geht die Witwe Judith ins Lager des Feldherren Holofernes, dessen Armee die Stadt Bethulia belagert. Auf einem Fest verführt Judith Holofernes, den sie schließlich enthauptet, nachdem er nach der Feier auf seinem Bett zusammengesackt war. Nach ihrer Rückkehr in die Stadt zeigt sie den Kopf des Feldherren, die feindliche Armee flieht und Judith wird als Befreierin der Stadt

²⁸⁷ Zanetti 1760, S. 6.

²⁸⁸ Siehe Zanetti 1760, S. 6. Dieser, von Zanetti angestellte Vergleich, könnte die Auswahl der Fresken erklären, die in "Varie pitture a fresco" durch den Reproduktionsstich festgehalten wurden, da der Autor so die Möglichkeit hatte, zwei ähnliche Werke von Giorgione und Tizian gegenüberzustellen.

²⁸⁹ Vgl. Zanetti 1760, S. 6.

²⁹⁰ Zanetti 1733, S. 192.

gefeiert.²⁹¹ Judith-Darstellungen erkennt man üblicherweise an einer geschmückten Frau mit Schwert im Lager eines schlafenden Mannes, die im Begriff ist, diesen zu enthaupten. Weiters wird Judith oft bei ihrer Flucht aus dem Lager dargestellt. Meist wird sie von einer Dienerin begleitet, die einen Sack für den Kopf des Holofernes bereithält, wobei die Darstellung der Magd nicht zwingend ist.²⁹² Eine solche Darstellung ist im späteren Schaffen Tizians zu finden. Das Gemälde der Judith um 1570 (Abb. 58) zeigt die Witwe, die den Kopf des Besiegten in einer Hand hält und im Begriff ist, diesen in einen Sack zu legen, den eine Dienerin aufhält, während sie in der anderen Hand das Schwert hält. Tizians Fondaco-Fresko als eine Judith-Szene zu deuten, gestaltet sich schwierig, da die Dargestellte hier ruhig sitzend zu sehen ist und den Fuß auf den Kopf des Besiegten stellt. Eine derartige Darstellung von Judith wäre sehr ungewöhnlich. Dennoch wäre diese Szene nicht die einzige unübliche Judith-Darstellung. Vergleicht man die Frau der sogenannten „Judith-Gruppe“ Tizians mit dem bereits erwähnten Judith-Gemälde Giorgiones (Abb. 44) so wird auch hier eine Orientierung an Giorgione, sowie eine Entlehnung und Orientierung an seinen Figuren durch Tizian deutlich. Wie die stehende Judith Giorgiones ist auch Tizians Dargestellte barfuß gezeigt, auch ihr Bein lugt aus dem Kleid und die Art, wie beide Frauen den linken Fuß auf den Kopf des Besiegten drücken, ist sehr ähnlich, ebenso der nach unten gesenkte Blick, bei dem nicht mehr eindeutig auszumachen ist, ob die Augen geöffnet sind. Ein Unterschied zeigt sich in dem Schwert, welches Giorgiones Judith bereits gesenkt hat, Tizians Dargestellte aber ein weiteres Mal in die Höhe streckt. Auch wenn Giorgiones Judith an sich schon eine ungewöhnliche Inszenierung darstellt, ist es unwahrscheinlich, dass es sich bei Tizians Figur ebenfalls um eine Judith handelt, da weitere Attribute wie ein Sack oder eine Dienerin fehlen, und der vor der Frau stehende Soldat nicht der Legende von Judith und Holofernes entspricht.

Vor allem dieser Soldat, der ein Messer oder ein Schwert hinter seinem Rücken versteckt, ist irritierend an Tizians Fresko. Cesare Ripa identifizierte ihn als Allegorie des Verrats.²⁹³ Auch diese Figur ist ein weiteres Beispiel dafür, dass sich Tizian an Figuren Giorgiones orientierte und diese in seinen eigenen Gemälden variierte. Sehr gut sieht man das anhand des Gemäldes „Porträt eines Soldaten“ (Abb. 59) von Giorgione, das sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Vergleicht man diesen Soldat mit dem Fondaco-Soldaten, so erkennt man, dass beide, abgesehen von der Kopfbedeckung, in einer ähnlichen Rüstung,

²⁹¹ Siehe Reineke 2003, S. 19.

²⁹² Vgl. Reineke 2003, S. 22.

²⁹³ Vgl. Muraro 1975, S. 182.

unter der jeweils das Untergewand zu sehen ist, dargestellt sind. Auch die Haltung und der jeweilige Gesichtsausschnitt der Männer sind ähnlich, jedoch unterscheidet sich die Blickrichtung. Die Figur des Soldaten mit einem Messer oder Schwert hinter dem Rücken findet sich auch in Tizians späterem Schaffen, wie in dem Gemälde „Der Bravo“ (Abb. 60) von 1525, das sich ebenso im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet. Auch hier ist der Mann in Rückenansicht und ähnlicher Rüstung und Gewand wiedergegeben. In der linken Hand ist ebenfalls ein Griff eines Schwertes zu erkennen, welches er hinter seinem Rücken versteckt, wie es auch beim Soldaten am Fondaco dei Tedeschi zu sehen war. Anhand der gesamten Szene zeigt sich erneut, dass am Fondaco, wie Zanetti bereits bemerkte, ein Übergang der Darstellungstradition von Giorgione auf Tizian festzustellen ist.²⁹⁴

Was bedeutet dies nun für die Deutung des Freskos? Durch das Heranziehen der Judith-Legende, sowie durch Vergleiche mit Judith-Darstellungen wurde deutlich, dass es sich bei der Fondaco-Gruppe höchstwahrscheinlich um keine Judith-Szene handelte. Durch Piccinis Stich wurde dies einmal mehr offenkundig. Eine Deutung als Judith kann also nahezu ausgeschlossen werden. Giorgio Vasari, der die Fresken zunächst irrtümlich Giorgione zugeschrieben hatte, beschrieb die Szene folgendermaßen:

“[...] Direkt über dem Hauptportal, das zum Warenlager führt, ist eine sitzende Frau gezeigt, die ähnlich einer Darstellung der Judith den Kopf eines toten Giganten unter sich hat. Mit dem Schwert hebt sie den Kopf an und spricht zu einem Deutschen, der unterhalb zu sehen ist. Auch hier konnte ich nicht deuten, wofür diese stehen sollte, wenn er sie nicht als Germania hat darstellen wollen [...]“²⁹⁵

Vasari vermutete in der Frau also die Darstellung von Germania und in dem Soldaten einen Deutschen. Allerdings gibt Zanettis Stich und auch das Fresko selbst keinen Hinweis auf eine Personifikation Deutschlands, weder durch ein Wappen, ein Attribut oder durch die Kleidung. Vasari traf diese Deutung lediglich durch den Umstand, dass sich das Fresko am Handelshaus der Deutschen befand. Eine Deutung als Germania ist ebenfalls nicht sehr wahrscheinlich, da der Fondaco dei Tedeschi von der venezianischen Regierung den Deutschen zur Verfügung gestellt und die Künstler ebenso vom Senat beauftragt worden waren.²⁹⁶ Da die deutschen

²⁹⁴ Vgl. Zanetti 1760, S. 4.

²⁹⁵ Zitiert in: Vasari 2008, S. 24.

²⁹⁶ Vgl.: Simonsfeld 1887, S. 109.

Händler strengen Kontrollen der venezianischen Regierung unterlagen, ist eine Germania, die an der Fassade des Fondaco dei Tedeschi als Richterin auftritt, eher unwahrscheinlich.

Etwas wahrscheinlicher hingegen ist die Annahme, die Dargestellte verkörpere eine Allegorie Venedigs. Eine prominente Darstellung einer Venetia findet man zum Beispiel an der Westfassade des Dogenpalastes an einem Relief von Giovanni Calendario um 1360 (Abb. 61).²⁹⁷ Dass es sich hierbei um eine Venetia und nicht etwa um eine Allegorie der Gerechtigkeit handelt, wird durch die Inschrift deutlich.²⁹⁸ Diese weibliche Figur trägt eine Art Mauerkrone auf dem Kopf, ein Attribut, das üblich für die Personifikation einer Stadt war. Als weitere Attribute Venedigs sind zwei Löwen als Symbole des Hl. Markus, des Stadtpatrons Venedigs zu ihren Seiten zu sehen. Sowohl eine Krone als auch die Löwen fehlen bei Tizians Darstellung am Fondaco, was eine Identifizierung als Venetia erschwert. Calendarios Dargestellte hält weiters ihr Schwert in die Höhe und links und rechts der Löwen sind zwei weitere Figuren zu erkennen, die mit geöffnetem Mund auf die Frau blicken und seitlich aus dem Bild zu fallen scheinen. Bei diesen Figuren handelte es sich um die Laster des Zorns und des Hochmuts,²⁹⁹ die Venetia niederwirft und die als Bedrohung verstanden werden können. Deutlich wird dies durch die Inschrift in der es heißt: “Stark und gerecht throne ich und halte die Furien und das Meer unter meinen Füßen“.³⁰⁰ Venetia ist somit in einer schützenden Funktion dargestellt. Auch Tizians Fresko zeigt die Dargestellte, trotz ihrer ruhigen Pose in einer kriegerischen Handlung. Zusammen mit Ripas Identifizierung des Soldaten als eine Allegorie des Verrats könnte auf dem Fondaco-Fresko eine Variation einer Venetia dargestellt sein, welche die Stadt vor Verrat beschützt. Damit könnte mit dem Bild der Frau und dem abgetrennten Kopf eine Mahnung am Fondaco zu sehen sein, welche die Händler davor warnt, zu betrügen.

Als weiteres Vergleichsbeispiel dient eine ähnliche Figur am Sockel eines der drei Fahnenmasten (Abb. 62), die heute noch vor dem Markusdom zu sehen sind und welche der Bronzegießer Alessandro Leopardi 1505 angefertigt hatte. Die Säulen der Fahnenmasten, in Form von antiken Kandelabern, sind jeweils aus einem mit einem Fries verzierten Sockel,

²⁹⁷ Dabei handelt es sich um die erste öffentliche Darstellung einer Personifikation Venedigs. Siehe Kaminski 1999, S. 130.

²⁹⁸ Wolters 2010, S. 15.

²⁹⁹ Auf der linken Seite zerreißt der Zorn seine Kleidung, während dem Hochmut auf der rechten Seite Eselsohren aus seiner Kopfbedeckung wachsen. Siehe Kaminski 1999, S. 130.

³⁰⁰ Zitiert in: Wolters 2010, S. 15.

einem Abschnitt mit drei beflügelten Löwen sowie einem Abschnitt, der mit figuralen und floralen Motiven geschmückt ist, aufgebaut.³⁰¹ Der mittlere Fahnenmast zeigt laut einer Beschreibung von Pietro Contarini von 1541 die Darstellung von drei Göttinnen, Astraea, Ceres und Victoria.³⁰² Astraea, die Göttin der Gerechtigkeit, die mit dem Sternbild der Jungfrau gleichgesetzt wurde und am Himmel zwischen den Sternbildern Löwe und Waage erschien, war eine Figur, die gebildeten Venezianern wohl bekannt war.³⁰³ Sie wurde auch mit Venetia in Verbindung gebracht, was zu einer Deutung als Venetia-Astraea führte.³⁰⁴ Die Szene auf dem mittleren Fahnenmast am Markusplatz (Abb. 63) zeigt Astraea auf einem Schiff, das von einem Elefanten auf dem Meer begleitet wird. Die Dargestellte hält ein Schwert in der einen Hand, während sie mit der anderen den Kopf eines Verräters hält.³⁰⁵ Astraea zählt hier zu den heidnischen Göttern, die Venedig neben den himmlischen Beschützern wie dem Hl. Markus, dem Hl. Theodor oder der Jungfrau Maria beschützen.³⁰⁶ In dem Fresko am Fondaco dei Tedeschi Astraea, die Göttin der Gerechtigkeit zu erkennen, lässt sich mit einer weiteren Deutung der Szene Tizians verknüpfen, die in der Dargestellten Justitia, die Allegorie der Gerechtigkeit sieht. Üblicherweise wird Justitia mit den Attributen des Schwerts und der Waage dargestellt, manchmal zusätzlich mit verbundenen Augen. Tizians Dargestellte am Fondaco dei Tedeschi zeigt lediglich das Schwert. Statt verbundenen hat die Dargestellte ihre Augen hier geschlossen, was vielleicht ähnlich gelesen werden kann. Zusammen mit den Übereinstimmungen zu Leopardis Astraea ist es sehr gut möglich, dass Tizians Fresko Astraea als venezianische Form der Gerechtigkeit darstellte und sie die Aufgabe als Beschützerin Venedigs und des Fondaco dei Tedeschi übernahm.

Michelangelo Muraro unternahm hingegen den Versuch, die Dekoration des Fondaco dei Tedeschi vor ihrem historischen Hintergrund, nämlich Venedigs Konfrontation mit den großen Mächten der Liga von Cambrai zu lesen.³⁰⁷ Die Fresken wurden um 1507-08 gemalt, zu einer Zeit, als Venedig auf allen Seiten von Großmächten bedroht war. Im frühen 16. Jahrhundert kam es zu ständigen Auseinandersetzungen zwischen Venedig und dem

³⁰¹ Vgl. Brown 1997, S. 265.

³⁰² Brown 1997, S. 266-267.

³⁰³ Siehe Huse/ Wolters 1996, S. 160.

³⁰⁴ Eine Darstellung von Astraea befindet sich an der Gigantentreppe im Hof des Dogenpalastes, die mit der Inschrift "Astraea Duce" ihre Rolle als Personifikation der Gerechtigkeit unterstreicht. Vgl. Pawliczak 2011, S. 92.

³⁰⁵ Brown 1997, S. 267.

³⁰⁶ Vgl. Brown 1997, S. 263.

³⁰⁷ Siehe Muraro 1975, S. 177-184.

deutschen Kaiser und man war ständig um Frieden bemüht. Nach einigen Konflikten unterschrieb Kaiser Maximilian im Juni 1508 einen Friedensvertrag, im Dezember 1508 kam es aber bereits durch den Zusammenschluss von Deutschland, Frankreich, Neapel und Savoyen, mit Unterstützung von Papst Julius II., zur Bildung der Liga von Cambrai, die das Ziel hatte, Venedig zu vernichten, wodurch es zum Zerfall der Allianz von Venedig und Deutschland kam.³⁰⁸ Auch wenn die venezianischen Gebiete nicht aufgeteilt wurden, blieb dieser "Verrat" Maximilians im Gedächtnis der Venezianer.³⁰⁹ Muraro las in dem Soldaten und dessen verstecktem Schwert den Verrat des Kaisers Maximilian und in den gesamten Fresken eine Entsprechung einer politischen Realität und Reaktion auf den Krieg und Venedigs Bedrohung durch die europäischen Großmächte.³¹⁰ Dennoch muss bedacht werden, dass das Gebäude weiterhin sehr wichtig für die venezianische Regierung war und die speziellen Handelsbeziehungen von Deutschland und Venedig, die Gegenwart bedeutender Bankiers, deutscher Künstler und die ständigen Friedensbemühungen mit dem deutschen Kaiser berücksichtigt werden mussten.³¹¹ Deshalb ist es schwer vorstellbar, dass an einer prominenten Stelle an der Fassade eine Warnung an den deutschen Kaiser zu sehen war.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die meisten der vorgeschlagenen Deutungen ein unbefriedigendes Ergebnis bieten. Eine Darstellung als Judith konnte ausgeschlossen werden, da die sonst üblichen Attribute fehlen. Sowohl der Kopf zu ihren Füßen, das erneut hoch gestreckte Schwert als auch der vor ihr stehende Soldat entsprechen nicht der Judith-Legende. Für eine Identifikation als Germania, wie auch als Venetia, fehlten der Dargestellten ebenfalls die jeweiligen Attribute. Muraros Versuch, die Fresken als Reaktion auf die politischen Umstände zu lesen, ist durchaus möglich, allerdings nicht im Sinne einer Warnung an Maximilian, da dies sicherlich die immer unsicherer werdende Beziehung zwischen Venedig und Deutschland beeinflusst hätte. Die Darstellung einer Justitia hingegen ist wahrscheinlicher, allerdings fehlen auch hier die Attribute der Waage sowie der verbundenen Augen. Die Deutung als Astraea, der Göttin der Gerechtigkeit scheint hingegen sehr wahrscheinlich zu sein, wie ein Vergleich mit einer bekannten öffentlichen Darstellungen der Göttin zeigte. Da die Fahnenmasten, wie auch die Fondaco-Dekoration von

³⁰⁸ Vgl. Jaimie 1955, S. 92.

³⁰⁹ Muraro 1975, S. 182.

³¹⁰ Vgl. Muraro 1975, S. 182- 183.

³¹¹ Muraro 1975, S. 180.

dem Dogen Leonardo Loredan in Auftrag gegeben wurden³¹² und zwischen der Entstehung beider Werke nur um die fünf Jahre liegen, ist eine Verwendung des Motivs am Fondaco dei Tedeschi wahrscheinlich. Die Behandlung dieser Figurengruppe wird später noch einmal aufgegriffen.

2.3 Der sogenannte “Compagno della Calza“

Den letzten Anhaltspunkt, den Zanettis Publikation für eine Rekonstruktion des Fondaco dei Tedeschi gibt, ist jener Stich nach einem Fresko eines jungen Mannes (Abb. 15), den Zanetti als “Compagno della Calza“ bezeichnet, als “Mitglied der Bruderschaft der Socke“.³¹³ Bei dieser Bruderschaft handelte es sich um einen Theaterverband, der im 15. und 16. Jahrhundert Feste und Spiele in Venedig organisierte und der seinen Namen durch die verschieden farbigen Strümpfe, welche die Mitglieder trugen, bekam.³¹⁴ Zu den wichtigsten Schauspielen, an denen die Mitglieder der Bruderschaft teilnahmen, gehörten Karnevalsumzüge entlang der Kanäle.³¹⁵ Diese Bruderschaft war eine gut bekannte und viel vertretene Gemeinschaft im Venedig des Cinquecento und anwesend bei wichtigen Ereignissen der Stadt. Selbst diese Figur ist in Tizians Oeuvre mehrmals zu finden. Auf einem Fresko in der Scuola del Santo in Padua, dem “Wunder des sprechenden Kindes“ (Abb. 64) von 1511 ist links im Vordergrund ein Mann zu sehen, der in ähnlicher Kleidung dargestellt ist, wie das Mitglied der Bruderschaft am Fondaco dei Tedeschi.³¹⁶ Auch dort trägt der Dargestellte Strümpfe, einen weiten Mantel über seiner Schulter sowie eine Kopfbedeckung.³¹⁷ Dass am Fondaco dei Tedeschi weitere Darstellungen ähnlicher Einzelfiguren zu sehen waren, zeigt eine Fotografie Foscaris (Abb. 66), auf der eine weitere Figur mit zweifarbigen Strumpf zu sehen ist. Auch wenn das Fresko in den 1930er Jahren bereits stark zerstört war, ist ebenfalls ein einzelner Mann in zweifarbigen Strümpfen zu erkennen, der ein quergestreiftes Hemd und darüber einen kurzen Mantel trägt, der über die rechte Schulter geworfen ist. Hinter seinem Rücken

³¹² Auf jedem der Fahnenmaste befindet sich jeweils ein Porträt des Dogen, das auf den Auftrag hinweist.

³¹³ Zanetti 1760, S. 7.

³¹⁴ Weddigen 1984, S. 70.

³¹⁵ Weddigen 1984, S. 70.

³¹⁶ Selbst in dem schon erwähnten Gemälde “Das Gewitter“ von Giorgione (Abb. 38) ist im linken Vordergrund eine männliche Figur zu sehen, die ähnlich gekleidet und in ähnlicher Pose dargestellt ist, weshalb sich erneut ein Einfluss Giorgiones auf Tizians Fondaco-Fresken vermuten lässt.

³¹⁷ In Tizians Gemälde des Heiligen Sebastian (Abb. 65) von 1560-70 ist zu erkennen, dass selbst im Spätwerk des Künstlers Figuren zu finden sind, die schon am Fondaco dei Tedeschi zu sehen waren. Vergleicht man Zanettis Stich (Abb. 15) mit der Darstellung des Heiligen Sebastian, so lässt sich erkennen, dass die Haltung der Figur, in einem leichten Kontrapost, mit den hinten verschränkten Armen sehr ähnlich ist. Auch der Blick nach oben und der leicht geöffnete Mund sind sehr ähnlich. Bis auf die Kleidung und die spiegelverkehrte Darstellung sind beide Figuren beinahe identisch.

hält er, wie auch der Dargestellte auf Zanettis Stich, ein Schwert in seinen Händen und er trägt eine Kopfbedeckung. Diese Darstellung wurde nicht von Zanetti gestochen, jedoch zeigt eine Aquarellmalerei von Zaccaria dal Bó (1872-1935) diesen Mann in einer Serie von Aquarellen der Fresken des Fondaco dei Tedeschi um 1895.³¹⁸ Dort ist der Dargestellte zwischen zwei Fenstern zu sehen (Abb. 67). Das Blatt gibt auch Auskunft über die Farbigkeit seiner Kleidung. Weiters ist auf der rechten Seite des Blattes eine weitere Figur in Rückenansicht dargestellt, die orange Strümpfe und einen langen dunklen Mantel sowie eine Kopfbedeckung trägt. Dabei ist es möglich, dass es sich hierbei um den "Levantiner" handelt, der in Milesios Beschreibung von 1715 erwähnt wird.³¹⁹ Mit dem Begriff Levantiner wurden die Mittelmeerländer östlich von Italien bezeichnet. Außerdem wird von Ridolfi auch eine Figur eines Schweizers erwähnt, die an der Fassade zu sehen gewesen sein soll.³²⁰ Dies lässt annehmen, dass mehrere Vertreter verschiedener Nationen an der Fassade des Fondaco dei Tedeschi zu sehen waren, die mit Venedig in Handelsbeziehungen standen.

Die Fassaden des ehemaligen arabischen Handelshauses in Venedig, des Fondaco degli Arabi am Campo dei Mori, waren mit Skulpturen von Kaufmännern geschmückt, die teilweise heute noch zu sehen sind. Die Skulpturen von Antonio Rioba aus dem 13. Jh. (Abb. 68-69) zeigen maurische und levantinische Kaufleute in ihrer traditionellen Tracht.³²¹ Durch diese Figuren wurde auf die Tätigkeit im Inneren des arabischen Handelshauses verwiesen. Wenn auch nicht gemalt, so macht es allein die Tatsache, dass an einem weiteren Handelshaus Venedigs Darstellungen von Händlern an der Fassade zu sehen waren, möglich, dass auch die gemalten Einzelfiguren des Fondaco dei Tedeschi Kaufmänner verkörperten. Zudem würde diese Dekoration einem Handelshaus durchaus entsprechen.

2.4 Weitere Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion

Auch für Tizians Fassade gegenüber der Merceria gibt es weitere Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion der Dekoration. Von dieser Seite ist mehr originales Material erhalten als von Giorgiones Canal Grande-Fassade. In der Galleria Giorgio Franchetti in der Ca d'Oro werden einige Reste der Fresken Tizians aufbewahrt, die Zanetti nicht in sein Buch aufgenommen

³¹⁸ Diese Serie von Aquarellen des venezianischen Maleres Zaccaria Dal Bò befindet sich heute im Museo Civico di Castelfranco Veneto. Siehe: <http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm>, Zugriff am 20. 03.2015.

³¹⁹ Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978 S. 131.

³²⁰ Vgl. Joannides 2001, S. 62.

³²¹ Vgl. Droste 1985, S. 296.

hatte, die jedoch heute noch einigermaßen gut erhalten sind. Im 18. Jahrhundert waren diese vermutlich in sehr viel besserem Zustand zu sehen. Dabei handelt es sich wohl um jene Fresken, die Milesio 1715 als Friese in Chiaroscuro beschrieb, welche die gesamte Fassade mit Tieren, Arabesken und anderen Phantasiegestalten umgab und unter und zwischen den Fenstern zu sehen waren.³²²

Das erste dieser Fresken, der „Kampf von Menschen und Monstern“ (Abb. 70) zeigt einen jungen Mann im Zentrum der Darstellung, der, bis auf ein spärliches Tuch um seine Hüften, nackt dargestellt ist. Der rechte Arm ist erhoben, ganz so, als würde er im nächsten Moment auf das Monster auf der rechten Seite einschlagen. Eine ähnliche Kreatur ist auch auf der linken Seite des Freskos zu sehen, die über einer rückwärts fallenden nackten Figur mit langen Haaren dargestellt ist, bei der es sich möglicherweise um eine Frau handelt. An vereinzelten Stellen sind Pflanzen zu erkennen. Vermutlich war diese Szene inmitten einer Landschaft zu sehen, was aber durch die Beschädigung des Freskos nicht mehr mit Sicherheit zu sagen ist. Ein weiterer Teil des Frieses Tizians, mit dem Titel „Triton und Putto“ (Abb. 71) ist etwas schlechter erhalten, lässt aber noch den Körper des Tritonen erkennen. Das Meereswesen ist mit nacktem Oberkörper und fischartigem Unterkörper sowie mit offenem Haar dargestellt und blickt frontal auf den Betrachter. Auf seinem Fischschwanz sitzt eine weitere Figur. Auch auf der rechten Seite des Freskos befindet sich eine frontal dargestellte Figur, jedoch ist die Beschädigung der Malerei dort zu weit fortgeschritten, um diese genau zu deuten. Ein weiteres Fragment von Tizians Fassade (Abb. 72) zeigt auf der linken Seite einen Sockel, an dessen Seite ein großer Schild lehnt. Außerdem sind eine antike Rüstung hinter dem Sockel sowie weitere Waffen zu erkennen und auch Monster, ähnlich den Kreaturen der ersten Szene. Außerdem ist am rechten Rand ein Putto mit erhobenem Arm zu sehen, der eine Waffe trägt. Das Fresko zeigt außerdem große leere Flächen, die vermutlich auf die Fenster des Fondaco Rücksicht nehmen. Ein weiteres erhaltenes Fresko (Abb. 73) zeigt eine Trophäe und weitere Waffen.

Darstellungen von kämpfenden Nackten oder Seegöttern waren jedoch keine Neuerung von Tizian. Ein schon zu Tizians Zeiten bekannter Kupferstich war Antonio Pollaiuolos „Schlacht der nackten Männer“ (Abb. 74) aus den 1470er Jahren. Auf dem Blatt sind zehn nackte Männer während eines Kampfes zu sehen, der in einer üppigen Landschaft stattfindet. Vor allem der stehende Nackte, der mittig in der vorderen Ebene zu sehen ist, lässt sich mit Tizians Kämpfer vergleichen. Die Haltung beider Männer ist sehr ähnlich, indem die Beine

³²² Vgl. Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 131.

weit gegrätscht sind, die linke Hand nach unten gestreckt, und die rechte Hand zum Schlag erhoben ist. Wie auch in Tizians Fresko sind hier nach hinten oder zu Boden fallende Figuren zu sehen. Vergleichbar sind die kämpfenden Nackten selbst, sowie die Darstellung inmitten einer Landschaft. Einem konkreten Thema konnte Pollaiuolos Blatt bislang nicht zugeordnet werden, man hat jedoch den Versuch unternommen, es mit antiker griechischer Vasenmalerei sowie mit einer Darstellung einer Szene aus dem Leben des Herkules zu verbinden.³²³ Weiters ist es sehr wahrscheinlich, dass es sich bei Pollaiuolos Blatt um Bewegungsstudien in einem szenischen Zusammenhang handelt. Auch eine Orientierung Tizians an antiken Vorbildern ist gut möglich. So erinnert die Darstellung des kämpfenden Mannes an die antike Figur des Pferdebandigers der Piazza del Quirinale in Rom (Abb. 75).³²⁴ Auch hier stimmen die Haltung sowie der zum Schlag erhobene Arm der dargestellten Männer überein. Römische Antiken wie diese wurden in unzähligen Zeichnungen und Stichen vom 15. Jahrhundert an kopiert und waren für Tizian wohl leicht zugänglich.³²⁵ Die Verwendung von antiken Vorbildern ist in einigen Gemälden Tizians zu erkennen, wobei es sich aber eher um freie Interpretationen handelte und weniger um Kopien.³²⁶

Auch bei den Darstellungen von Meereswesen lassen sich Ähnlichkeiten zu zeitgenössischen Werken ziehen. Die Darstellung von Seegöttern wie Triton erinnert an Andrea Mantegnas "Kampf der Meeresgötter" (Abb. 76) von 1470-75.³²⁷ Diese Szene zeigt antike Gottheiten mit Waffen inmitten eines Kampfes.³²⁸ Die Figurengruppe links im Vordergrund besteht aus einem Meeresgott mit menschlichem Oberkörper und fischartigem Unterkörper, auf dem eine weibliche nackte Figur sitzt. Auch diese Komposition ist Tizians Tritonen-Fresko ähnlich. Weiters lässt sich sowohl bei Tizian als auch bei Mantegna eine Orientierung an antiken römischen Reliefs mit Darstellungen von Meeresgeschöpfen erkennen.³²⁹ Ein Beispiel eines solchen Reliefs aus einem nachchristlichen Jahrhundert befindet sich heute im Museo Archeologico in Venedig. Dieses als "Triton mit Nereide" (Abb. 77) bezeichnete Relief lässt trotz großer Beschädigung den muskulösen Oberkörper einer Figur erkennen, an den ein

³²³ Vgl. Vickers 1977, S. 182- 187.

³²⁴ Schulz 2001, S. 568.

³²⁵ Schulz 2001, S. 569.

³²⁶ Vgl. Brendel 1955, S. 114.

³²⁷ Vgl. Joannides 2001, S. 69.

³²⁸ Diese gesamte Szene wurde auf zwei einzelnen Druckplatten gedruckt, da es zu der Zeit noch keine derart großen einzelnen Kupferplatten gab. Beide Platten musste genau aufeinander ausgerichtet und abgestimmt werden, um eine lange, friesartige Komposition zu ergeben. Manca 2006, S. 163.

³²⁹ Vgl. Manca 2006, S. 165.

fischartiger Unterkörper anschließt, auf dem der Unterkörper einer weiteren Figur zu erkennen ist. Auch auf den Sockeln der schon erwähnten Fahnenmasten am Markusplatz ist eine solche Figurengruppe zu sehen (Abb. 78). Dort ist diese neben weiteren Gottheiten zu sehen, die mit Muschelhörnern dargestellt sind und Venedig in gutgesinnt entgegen kommen. Ein weiteres Vergleichsbeispiel bietet Jacopo de' Barbaris "Ansicht Venedigs" (Abb. 79) um 1500. Vor der detaillierten Ansicht der Stadt ist eine männliche nackte Figur zu sehen, bei der es sich um Neptun handelt, der auf einem Meerestier reitet. Er ist in der Lagune Venedigs als Beschützer der Handelsnation dargestellt.³³⁰ Diese Gestalt lässt sich sowohl mit den Gottheiten auf Mantegnas Kupferstich vergleichen, als auch mit den Kämpfern und Meeresgöttern auf Tizians Fassade. Ein weiterer Kupferstich Barbaris, "Kentaur, der von einem Drachen gejagt wird" (Abb. 80) zeigt wiederum Kreaturen, die durch ihren langen Hals, spitze Schnäbel und knopfartige Augen große Ähnlichkeit zu Tizians Monstern aufweisen.³³¹

Durch den Kupferstich, der in Italien vor allem durch Pollaiuolo und Mantegna populär wurde, waren diese eben erwähnten Vergleichsbeispiele verbreitet und leicht zugänglich. Zwar kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob Tizian diese Werke kannte, doch es ist sehr gut möglich, dass sie ihm als Inspiration für die Fondaco-Fresken dienten. Weiters ist möglich, dass Tizian von antiken Reliefs inspiriert wurde, oder antike Vasenmalerei kannte, bei der ebenfalls helle Figuren auf dunklem Grund zu sehen waren.³³² Dass er sich mehrmals antiken Vorbildern in seinen Werken bediente, ist bekannt.³³³

Valcanover erstellte um 1967 eine Rekonstruktion der Bemalung von Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi (Abb.81).³³⁴ Dabei ordnete er die eben beschriebenen Reste der Bemalung in einer Ebene an. Ganz links ist die Szene der kämpfenden Menschen und Monster zu sehen, gefolgt von der Darstellung Tritons. Daneben ist die sogenannte "Judith-Gruppe" über einem Paar Rundbogenfenster dargestellt, welche die halbrunden leeren Flächen am unteren Rand in Zanettis Stich erklären. Die Platzierung dieser Gruppe an dieser Stelle stimmt mit den Aussagen Zanettis und weiterer Autoren überein. Der nächste Teil des Frieses ist durch die starke Beschädigung nicht mehr zu erkennen, der darauffolgende Teil zeigt die Rüstung, Waffen und Schilder, die auf dem Sockel lehnen. Durch die

³³⁰ Vgl. Brown 1997, S. 263.

³³¹ Vgl. Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 141.

³³² Vgl. Joannides 2001, S. 69.

³³³ Vgl. Brendel 1955, S. 114.

³³⁴ Siehe Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 130- 131.

Rekonstruktion wird klar, dass die leeren Flächen im Fresko von den rechteckigen Fenstern des Gebäudes herrühren. Eine Ebene unter diesem Friesband ist ganz links die Darstellung der Trophäe mit Waffen zwischen zwei Rundbogenfenstern zu erkennen. Auch die Zwischenräume zwischen den übrigen Fenstern waren bemalt. Außerdem sind auf der Rekonstruktion zwei Figuren zu erkennen, auf die bereits eingegangen wurde und die mit Zanettis "Compagno della Calza" zusammenhängen. Der schon erwähnte Aquarellmaler Zaccharia dal Bò fertigte ebenfalls weitere Ansichten von dieser Fassade an.³³⁵ Das schon gezeigte Blatt (Abb. 67) stimmt mit Valcanovers Rekonstruktion (Abb. 81) überein: Auch dort sind auf der rechten Seite der Rekonstruktion die rechteckigen Fenster inmitten der Friese und die beiden männlichen Einzelfiguren unter dieser Szene zu sehen. Ein weiteres Aquarell dal Bòs zeigt den fast nackten, mit dem Monster kämpfenden Jüngling (Abb. 82) über der Darstellung der Trophäe. Auch die sogenannte "Judith- Gruppe" ist auf einem weiteren Aquarell (Abb. 83) zu erkennen, allerdings ohne den Soldaten oder den Kopf zu ihren Füßen. Neben dieser Gruppe ist auf dem Aquarell noch eine weitere nackte Figur dargestellt, die über dem zweiten Paar Rundbogenfenster zu sehen war.³³⁶ Diese Figur ist weder in Valcanovers Rekonstruktion, noch in weiteren Ansichten festgehalten und auch sonst nicht erwähnt.

Laut Milesios Beschreibung von Tizians Fassade aus dem Jahr 1715, befanden sich an der linken und rechten Ecke der Fassade zwei weibliche Figuren.³³⁷ Jene Figur auf der linken Ecke, die vor allem von der Rialtobrücke aus zu sehen war, wird von Zanetti in "Varie pitture a fresco" erwähnt, allerdings fertigte er von dieser keinen Reproduktionsstich an. Dennoch beschreibt er, dass sie sich sehr gut mit Giorgiones sogenannter "Nuda" vergleichen ließe und er weist darüber hinaus auf einen Kupferstich dieser Figur von Giacomo Piccini hin.³³⁸ Der Stich Piccinis (Abb. 85),³³⁹ der zeitgleich mit dem schon behandelten Stich der sogenannten "Judith- Gruppe" entstand, zeigt eine stehende Frau, die versucht, ihre Nacktheit mit der rechten Hand zu verbergen, während sie die Linke auf ihren Oberschenkel legt. Ihr Kopf ist nach links geneigt und ihre Augen sind beinahe geschlossen. So eine Pose ist ähnlich dem Typus der Venus Pudica und lässt den Einfluss von antiken Vorbildern vermuten. Die Frisur

³³⁵ Siehe: <http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm>, Zugriff am 20. 03.2015.

³³⁶ Zaccharia dal Bò malte außerdem ein Aquarell nach Giorgiones "Nuda" (Abb. 84).

³³⁷ Vgl. Joannides 2001, S. 62.

³³⁸ Zanetti 1760, S. 5.

³³⁹ Der Stich gibt am unteren linken Rand die Information, dass er ein Gemälde Tizians zeige, in der Mitte ist der Besitzer des Blattes, Steffano Scolari genannt und am rechten Rand ist Giacomo Piccini als Zeichner und Stecher des Blattes ausgewiesen.

der Dargestellten sowie die üppige Figur lassen sich mit Giorgiones "Nuda" sehr gut vergleichen. Die Nackte scheint in großer Höhe zu stehen, was der Blick auf die Landschaft, die Piccini darstellt, vermuten lässt. Außerdem ist die Frau von dichten Wolken umgeben. Ein etwa zeitgleiches Gemälde von Pietro Liberi (Abb. 86), zeigt vermutlich dieselbe Nackte.³⁴⁰ Die Dargestellte ist ungefähr in Originalgröße wiedergegeben, nimmt die selbe Haltung und einen ruhigen Ausdruck an und trägt die gleiche Frisur. Weiters ist sie in eine Landschaft integriert und von Wolken umgeben. Die Landschaft unterscheidet sich zwar von der Piccinis, allerdings ist es möglich, dass es sich hierbei um eine freie Variation im Gemälde handelte. Außerdem zeigt Liberis Gemälde einen Apfel zu Füßen der Dargestellten, was wiederum an den Vorschlag erinnert, in den nackten Figuren des Fondaco Nymphen der Hesperiden zu sehen. Eine Radierung von Francesco Molo (Abb. 87) zeigt eine weitere weibliche Nackte. Vermutlich handelt es sich hierbei um einen Stich jener Figur, die laut Milesio an der rechten Ecke der Fassade zu sehen war.³⁴¹ Diese Frau trägt ihr Haar, das im Wind zu wehen scheint, offen, während sie ein Tuch hält, das lose um ihren Körper geworfen ist. Sie wendet sich nach rechts in ihre Blickrichtung und verweist somit in die entgegen gesetzte Richtung als Piccinis Nackte. Die Ähnlichkeit, die beide Blätter aufweisen, wie etwa die gleiche Stellung der Beine und die ähnliche Haltung der Arme lässt vermuten, dass es sich um die Wiedergabe der gleichen Figur handelt. Andererseits ist vor allem am Ausdruck des Gesichts ein Unterschied auszumachen: Während Piccinis Nackte ihren Blick senkt und die Augen beinahe geschlossen hält, blickt Molos Nackte zur Seite. So ist es auch möglich, dass die Ähnlichkeit der Figuren beabsichtigt war um durch sie eine Art Rahmung der Fassade herzustellen.³⁴² Außerdem ähneln diese Nackten Tizians den Darstellungen der Nackten von Giorgiones Canal Grande-Fassade, was vermuten lässt, dass Tizian an Giorgione anschließen oder mit seinen Figuren konkurrieren wollte. Diese hatten ihren Platz aller Wahrscheinlichkeit nach in derselben Ebene wie die Darstellung der zwei weiblichen Figuren (Abb. 11), die laut Zanetti über der sogenannten "Judith-Darstellung" angebracht waren.

Mit diesem Wissensstand kann festgestellt werden, dass auf Tizians Fassade ein Fries in Chiaroscuro entlang der Fassade zu sehen war und Darstellungen von Kämpfen, Meereswesen und -göttern sowie Verweise auf Siege. Unterbrochen wurde dieser Fries von der Darstellung der sogenannten "Judith-Gruppe", die farbig gemalt war. Darunter waren wiederum

³⁴⁰ Vgl. Joannides 2001, S. 65.

³⁴¹ Vgl. Joannides 2001, S. 62.

³⁴² Vgl. Joannides 2001, S. 64.

Einzelfiguren in der Art des “Compagno della Calza“ zu sehen. Über der sogenannten “Judith-Gruppe“ waren Tizians zwei weibliche Figuren dargestellt, für die im Zusammenhang mit der Deutung der sogenannten “Judith-Gruppe“ als Allegorie der Gerechtigkeit, eine Deutung als Personifikationen der Wahrheit und der Barmherzigkeit vorgeschlagen wurde.³⁴³ Der Stich einer Nackten Piccinis sowie die Radierung Molos lässt annehmen, dass an der Fassade weitere nackte Figuren zu sehen waren, die vermutlich ebenso als Tugenden oder Allegorien dienten und in der gleichen Ebene wie die zwei weiblichen Figuren dargestellt waren.

Ein Versuch, die Anordnung der Fassadenmalerei zu deuten wäre, die unterschiedliche Farbigkeit des Frieses und der übrigen Darstellungen unterschiedlich zu lesen: So könnte der Fries in Chiaroscuro auf eine militärische, politische Realität verweisen, wie Muraro vorschlägt.³⁴⁴ Allerdings ist es wahrscheinlicher, dass durch das Auftauchen von Meeresbewohnern auf Venedigs mythologische Vergangenheit sowie den maritimen Bezug der Stadt verwiesen wird. Die herausgehobene Stellung der sogenannten “Judith- Gruppe“ lässt sich mit der Figur der Astraea, der Göttin der Gerechtigkeit, verbinden, was auch einer weiteren Deutung der Figur als Allegorie der Gerechtigkeit entspricht. Der mittlere Fahnenmast am Markusplatz, der die Darstellung von Astraea trug, wurde von zwei weiteren Fahnenmasten begleitet, die Meeresfiguren zeigten, die in beschützender und wohlwollender Funktion dargestellt waren und wiederum mit Tizians Meereswesen am Fresko zu vergleichen sind. Diese Wesen hätten somit am Fondaco zusammen mit den kämpfenden Figuren und Astraea die Aufgabe, Venedig und das Handelshaus zu beschützen, ähnlich wie Neptun auf Jacopo de’ Barbaris Ansicht von Venedig. Die Einzelfiguren des “Compagno della Calza“ und weiterer Händler stellen aller Wahrscheinlichkeit nach Vertreter der deutschen Länder dar, mit denen Venedig in Handelsbeziehungen stand, ähnlich den Händler-Skulpturen Antonio Riobas am Fondaco degli Arabi. Die nackten Figuren, die sich vermutlich in der obersten Ebene der Fassadendekoration befanden, könnten Tugenden darstellen, die mit Astraea in Verbindung standen. Somit könnte diese Fassadendekoration im Gesamten sowohl auf Venedigs mythologische Vergangenheit sowie auf ihre Stärke zur See verweisen, durch die Händler auf die Tätigkeit im Inneren deuten und mit Astraea und mit der Darstellung weiterer Tugenden eine Art Verhaltenscodex der im Fondaco getätigten Geschäfte illustrieren.

³⁴³ Siehe Wind 1969, S. 39.

³⁴⁴ Vgl. Muraro 1975, S. 181.

3. Eine unsichere Zuschreibung: Die Allegorie des Friedens

Im Zusammenhang mit der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi wird immer wieder auf einen Kupferstich von Hendrick van der Borch dem Jüngeren von 1650 verwiesen, der Pax, die Allegorie des Friedens (Abb. 88) zeigt. Zu sehen ist ein bärtiger Mann in Rüstung, der scheinbar wehrlos am Boden liegt. Während ein Bein aus dem Bildfeld hinausragt, ist das andere, angewinkelte Bein mit einer schweren Fessel angekettet. Der Kopf des Mannes ist nach hinten geworfen, sein Blick nach oben gerichtet, der Mund geöffnet und er lehnt an Waffen und Schildern in seinem Rücken. Auf diesem Krieger sitzt ein junges Mädchen, das sich mit der rechten Hand am Oberschenkel des Mannes abstützt, während sie in der linken, erhobenen Hand einen Palm- und einen Ölzweig hält. Sie trägt ein leichtes Gewand und einen Lorbeerkranz auf ihrem zusammengebundenen Haar. Das Mädchen ragt in der linken Bildhälfte aus der rechteckigen Nische heraus und streckt ihre Beine rechts über die gesamte Breite des Bildes. Der Mann hingegen lehnt rechts im Hintergrund und seine Beine erstrecken sich bis zum linken Bildrand und darüber hinaus. Besonders betont sind auch die Unterschiede der Körperlichkeit des starken, bärtigen Mannes in Rüstung, im Gegensatz zu der zarten Frau, gekleidet in leichte Gewänder. Unter dieser Komposition ist eine Beschriftung des Bildes zu sehen, die das Thema der Darstellung wiedergibt.³⁴⁵ Demnach handelt es sich um ein beliebtes Renaissancethema, der Allegorie des Friedens und des Sieges über Mars.³⁴⁶ Am Blatt wird weiters Hendrick van der Borch als Stecher angeführt und angegeben, dass es sich um die Wiedergabe einer Komposition Giorgiones handle. Zwar erklärt Van der Borch Giorgione zum "Erfinder" dieser Darstellung, aber er erwähnt nicht, wo sich diese Szene befand.³⁴⁷ Seit dem frühen 20. Jahrhundert wird das Blatt mit der Fassadendekoration des Fondaco dei Tedeschi in Verbindung gebracht und auf eine motivische Symmetrie dieser Szene zu der sogenannten "Judith- Gruppe" verwiesen.³⁴⁸

Vergleicht man Van der Borchs Blatt mit Zanettis Reproduktionsstich der sogenannten "Judith-Gruppe" (Abb. 13), fallen einige Gemeinsamkeiten auf: Zunächst ist die Darstellung einer siegreichen Frau, die über einem besiegten Mann zu sehen ist, erneut aufgegriffen. So wie "Judith" das Schwert mit der rechten Hand erhebt, hebt das Mädchen auf dem Van der Borch-Blatt den Palmzweig in der linken Hand in die Höhe. Beide Figuren stützen sich mit

³⁴⁵ Dort heißt es: "Candida Pax victric de victo Marte triumphat", was frei übersetzt "Der helle Friede siegt über den niedergegangenen Mars" bedeutet.

³⁴⁶ Wind 1969, S. 13.

³⁴⁷ Justi 1926, S. 257.

³⁴⁸ Siehe Wind 1969, S. 38, Anm. 69.

der jeweils anderen Hand ab: „Judith“ an einem Architekturblock, Pax hingegen am Schenkel des Besiegten. Beide Frauen zeigen ihre nackten Beine und senken den Blick. Worin sie sich jedoch unterscheiden, ist die Wiedergabe des jeweiligen Hintergrundes, der auf Tizians Fresko aus Architektur und einem Ausblick in Wolken bestand, während die Szene bei Van der Borcht in einer rechteckigen Nische dargestellt ist, aus der die Figuren heraustreten.

Die Allegorie des Friedens wurde häufig in Verbindung mit der Allegorie der Gerechtigkeit dargestellt. Geht man davon aus, dass diese Szene tatsächlich am Fondaco dei Tedeschi zu sehen war, stellt sich die Frage nach ihrer Positionierung. Durch die Annahme, sie sei ein Gegenstück zu der sogenannten „Judith- Gruppe“, wurde sie von Wind auf Tizians Fassade vermutet, und zur Linken dieser Gruppe platziert.³⁴⁹ In Verbindung mit der Allegorie des Friedens und der Deutung von Tizians „Judith- Gruppe“ als Allegorie der Gerechtigkeit, sah Wind darüber hinaus in den darüber dargestellten zwei weiblichen Figuren Tizians die Tugenden der Barmherzigkeit und der Wahrheit.³⁵⁰

Dass eine derartige Szene an Tizians Fassade ihren Platz gefunden hätte, ist jedoch sehr unwahrscheinlich, was einerseits durch Rekonstruktionen mithilfe der Reste der Fondaco-Fresken ausgeschlossen werden kann und andererseits durch Aquarelle dal Bòs deutlich wurde, der auf der Fassade Tizians keine derartige Szene wiedergibt. Außerdem bemalte Giorgione die Fassade zum Canal Grande und war mit Sicherheit nicht an der Fassade Tizians beteiligt.³⁵¹ Durch die Ansicht der Canal Grande-Fassade des Fondaco dei Tedeschi in Albrizzis Venedig-Führer (Abb. 37) wurde schon aufgezeigt, dass sich diese wohl durch stehende Einzelfiguren zwischen den Fenstern und breitere Szenen in der Mitte der Fassade gliederte. Eine Platzierung von Van der Borchts überlieferter Szene wäre lediglich in einem dieser breiteren Bereiche möglich. Interessant ist, dass so eine Szene, die sich durch das Vorhandensein eines erkennbaren Themas und durch die mehrfigurige Darstellung von den tatsächlich bekannten Figuren der Fassade unterscheidet, nicht in Beschreibungen der Dekoration erwähnt wurde. Weiters erwähnen weder Zanetti noch andere Autoren vom 16. bis zum 18. Jahrhundert eine derartige Darstellung. Daraus lässt sich schließen, dass diese Szene vermutlich nicht am Fondaco dei Tedeschi zu sehen war. Da Van der Borcht nicht angibt nach welcher Fassade er diese Szene gestochen hatte, ist es auch gut möglich, dass er eine andere Fassade Giorgiones zum Vorbild hatte.

³⁴⁹ Wind 1969, S. 39.

³⁵⁰ Wind 1969, S. 39.

³⁵¹ Im Allgemeinen stimmt man darin überein, dass Tizian um 1508-09 mit der Bemalung des Fondaco begann, Giorgiones Fresken hingegen 1508 fertig gestellt waren, was darauf hinweist, dass die Künstler nicht gleichzeitig am Fondaco tätig waren.

Was eine Zuschreibung an den Fondaco und darüber hinaus an Giorgione erschwert, ist eine Zeichnung Pordenones um 1530 (Abb. 89), die in Chatsworth aufbewahrt wird.³⁵² Die Zeichnung ist zwar schon in etwas schlechtem Zustand, jedoch lässt sich die Komposition noch sehr gut erkennen. Dort ist, in seitenverkehrter Ansicht, die gleiche Szene wie bei Van der Borcht zu sehen. Das Auftauchen dieser Zeichnung lässt vermuten, dass der Kupferstich nicht nach einem Fresko Giorgiones, sondern Pordenones oder nach der Zeichnung selbst gestochen wurde. Auch wenn ein Einfluss Giorgiones durchaus erkennbar ist,³⁵³ der sich laut Justi an Van der Borchts Blatt auch an den kräftigen Schatten zeige, die schon Zanetti im Werk Giorgiones betont hatte,³⁵⁴ gibt es dennoch Anhaltspunkte, die auf eine Autorenschaft Pordenones hinweisen. Außerdem ist es sehr gut möglich, dass Pordenone von Giorgiones Fondaco-Fresken beeinflusst war und durch diese Ähnlichkeit Giorgione als Urheber der Komposition angenommen wurde.

Giovanni Antonio Pordenone war berühmt für seine bemalten Häuserfassaden, von denen heute ebenfalls sehr viel verloren ist. Von einigen wenigen dieser Fassadendekorationen sind jedoch noch Entwürfe und Zeichnungen erhalten. Ein Vergleich mit einer Vorbereitungszeichnung Pordenones für die Bemalung der Fassade des Palazzo Talenti d'Anna (Abb. 90) zeigt im obersten Mezzaningeschoss Figuren in rechteckigen Nischen, wie etwa die Figuren von Ruhm und Zeit.³⁵⁵ Die Darstellung des Ruhmes (Abb. 91) weist durch die leichte Drehung ihres Oberkörpers und die langen ausgestreckten Beine eine ähnliche Haltung wie das Mädchen auf Van der Borchts Blatt und Pordenones Zeichnung auf und ist in einer ähnlichen rechteckigen Nische zu sehen. Eine Vorbereitungszeichnung Pordenones einer Diana (Abb. 92) für die Fassade des Palazzo Tinghi in Udine zeigt noch deutlichere Übereinstimmungen. Diana zeigt dieselbe Haltung wie Pax. Ihre sitzende Haltung mit den seitlich ausgestreckten Beinen und das leichte nach vorne Beugen, sowie das Abstützen der rechten Hand und das Heben der linken Hand ist sehr ähnlich. Auch die leichte Drehung des Oberkörpers lässt sich vergleichen. Diana ist ebenfalls in ein leichtes Gewand gekleidet, trägt eine ähnliche Frisur und selbst der Ausdruck ihres Gesichtes lässt sich vergleichen: Wie bei Pax ist ihr Blick gesenkt, ihre Augen sind beinahe geschlossen und ihr Mund ein wenig geöffnet. Ein Vergleich von Van der Borchts Blatt mit der Darstellung des Ruhmes und der

³⁵² Giovanni Antonio Pordenone (1484-1539) hieß ursprünglich Antonio de Lodesanis oder de Sacchis.

³⁵³ Vgl. Cohen 1980, S. 68.

³⁵⁴ Justi 1926, S. 259.

³⁵⁵ Vgl. Cohen 1996, S. 396.

Vorbereitungsstudie für Diana zeigt, dass alle drei Frauen die gleiche Haltung und die ähnliche Darstellung in einer rechteckigen Nische gemeinsam haben. Es ist also möglich, dass Van der Borcht sein Blatt nach einem Fresko Pordenones anfertigte und es mit einem Werk Giorgiones verwechselte. Da das Blatt der Chatsworth-Zeichnung sehr nahe kommt, besteht auch die Möglichkeit, dass es nach der Zeichnung angefertigt wurde.³⁵⁶

Ein weiteres Indiz, das die Allegorie des Friedens in Pordenones Nähe bringt, ist eine seitenverkehrte Kopie dieser Darstellung auf einer Häuserfassade in Motta di Livenza von Pomponio Amalteo (Abb. 93). Amalteo, ein Schüler Pordenones, hatte Zugang zu dessen Zeichnungen und konnte dieses Fresko vermutlich nach der Chatsworth-Zeichnung oder einer ähnlichen Darstellung anfertigen.³⁵⁷ Zwar ist kein visueller oder literarischer Beweis einer Darstellung einer Allegorie des Friedens von Pordenone bekannt, aber diese könnte sich auf einer der Fassaden befunden haben, von denen heute nichts mehr erhalten ist.³⁵⁸

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass auf dem Fondaco dei Tedeschi eine derartige Darstellung der Allegorie des Friedens vermutlich nicht zu sehen war. Da die Fondaco-Fresken von Giorgione und Tizian unter den ersten figurativen Fresken in Venedig waren, haben sich viele nachkommende Künstler daran orientiert. Möglich ist auch, dass Pordenone, der sich an Giorgiones Fresken orientierte,³⁵⁹ die Chatsworth-Zeichnung nach einem Fresko Giorgiones anfertigte. Vergleiche mit weiteren Entwürfen und Zeichnungen Pordenones, sowie einem Rest eines Freskos von Pordenones Schüler zeigten jedoch, dass das Blatt Hendrick van der Borchts vermutlich ein Werk aus dem Umkreis Pordenones zeigte und nicht als gesicherte Kopie einer Darstellung der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi angenommen werden darf.

4. Zwischenresümee

Abschließend lässt sich festhalten, dass Zanettis Reproduktionsstiche einen wesentlichen Beitrag zur Kenntnis der Fassadendekoration des Fondaco dei Tedeschi darstellen. Bedauerlich ist, dass Kunstkenner und Künstler die Dekoration des Gebäudes erst in dem Moment festhielten, als diese bereits im Begriff war zu verschwinden. Durch Zanettis Blätter wurde zudem deutlich, welche Bedeutung der Reproduktionsstich für Sammler und Kenner

³⁵⁶ Cohen 1996, S. 406.

³⁵⁷ Cohen 1980, S. 69.

³⁵⁸ Cohen 1996, S. 405.

³⁵⁹ Vgl. Justi 1926, S. 266.

hatte. So erklären sich auch die Forderungen, die Kunsttheoretiker an den Reproduktionsstich stellten, der vor der Erfindung der Fotografie das einzige vervielfältigbare Medium war, um die sichtbare Gegenwart für die Nachwelt festzuhalten.

Die Untersuchung der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi, die, ausgehend von Zanettis Reproduktionsstichen, angestellt wurde, machte deutlich, dass Giorgione an der Fassade Figuren zeigte, die der Auffassung und Motivik vieler weiterer Figuren in seinem Werk entsprachen, was vor allem an den weiblichen Akten ersichtlich war. Weiters wurden Zeichnungen und Freskoreste des Fondaco behandelt und versucht, zu einer möglichen Interpretation eines Programms zu kommen. Trotz einiger schon bestehender Vorschläge konnte keine befriedigende Lösung hinsichtlich eines einheitlichen Programms getroffen werden, was unter anderem auch auf den Umstand zurückzuführen ist, dass von Giorgiones Fassade nur noch sehr wenig bekannt ist. Außerdem stellt sich die Frage, ob überhaupt jemals ein gesamtheitliches Programm existierte. Ein vorsichtiger Vorschlag bezüglich der Lesung der Fassade wäre, darin eher eine Zusammenstellung von verschiedenen Figuren und Motiven zu sehen, welche die Blicke der vorbeifahrenden Passanten durch überraschende Effekte einfangen sollte. Dass Giorgione die Arbeit an dieser Fassade als eine Art Reklametafel für seine Kunst diente ist offensichtlich, da sie von der Umgebung des Canal Grande aus gut zu überblicken war.

Tizians Fassade hingegen war nicht in ihrer Gesamtheit zu sehen, ein Teil davon erschloss sich allerdings von der Rialtobrücke aus sowie von der gegenüberliegenden Kirche San Bartolomeo, der Kirche der Deutschen in Venedig.³⁶⁰ Von dieser Fassade ist jedoch mehr Material erhalten als von Giorgiones, sowohl als originale Fresken, als auch durch weitere bildliche Quellen wie Aquarelle oder Stiche. Bei der Untersuchung der Fassade wurde deutlich, dass sich Tizian als junger Maler bis zu einem gewissen Grad zunächst an Giorgione orientierte. Dies wurde durch die Untersuchung der einzelnen Figuren deutlich, die sich teilweise in Werken Giorgiones wieder finden und auch in Tizians späterem Schaffen in variiert Form wieder auftauchen. Somit war der Fondaco dei Tedeschi ebenso ein wichtiger Auftrag für Tizian, der dort erstmals öffentlich auftrat und den diese Dekoration wahrscheinlich schnell bekannt machte. Eine Ähnlichkeit zwischen der Kunstauffassung Tizians und Giorgiones bemerkten auch schon Zeitgenossen. Auch Einflüsse von antiken Reliefs und Skulpturen, sowie von zeitgenössischen Werken, die durch Drucktechniken weite

³⁶⁰ Vgl. Schütz 2004, S. 105.

Verbreitung gefunden hatten, konnten festgestellt werden. Anders als bei Giorgione konnte aufgrund des vorhandenen Materials eher ein Konzept des gemalten Programms rekonstruiert werden, das einerseits auch Hinweise auf die Tätigkeit im Inneren des Gebäudes gab, andererseits an der Fassade eine Art Verhaltenscodex zeigte, der durch Allegorien und vor allem durch das vieldiskutierte Motiv der sogenannten "Judith-Gruppe", verbildlicht wurde.

Dass hier vermutlich nicht nur eine lose Zusammenstellung von Figuren zu sehen war, ergibt sich daraus, dass Tizian seine Darstellungen eher auf Erkennbarkeit anlegte als Giorgione. Dass beide Fassaden ein gemeinsames Thema zeigten, ist durch die Untersuchung der Bildthemen eher unwahrscheinlich. Abschließend soll nun ein Blick auf weitere bekannte Fassadenmalereien geworfen werden, um die Dekoration des Fondaco dei Tedeschi im Kontext der venezianischen Fassadenmalerei besser zu verstehen.

VII. Schlussbetrachtung: Die Aufgaben der bemalten Fassaden in Venedig

Im Gegensatz zu vielen anderen Städten Italiens wie etwa Verona und Treviso hatte Venedig keine lange Tradition von monumentalen Fresken auf Außenfassaden,³⁶¹ was vor allem an dem salzigen Klima lag, welches deren Lebensdauer begrenzte. Mit dem Beginn der Renaissance gab es jedoch vermehrt Aufträge an Künstler, die Palazzi und Häuser wohlhabender Venezianer mit Fresken zu bemalen. Überliefert sind 67 bemalte Paläste von deren Fassaden heute so gut wie nichts mehr erhalten ist.³⁶² Während die Malereien des 15. Jahrhunderts zum Großteil unbekannt blieben, begann mit der Renaissance jedoch eine Zeit, in der auch große Künstler Fresken malten.³⁶³ Aus Beschreibungen und mit Hilfe von spärlichen Resten lässt sich feststellen, dass mit der Wende zum 16. Jahrhundert figurative Dekorationen mit mythologischen und allegorischen Darstellungen auf Häuserfassaden immer beliebter wurden. Möglicherweise lag dies daran, dass bemalte Fassaden kostengünstiger waren als mit Marmor oder Stein geschmückte und die - darüber hinaus - durch ihre gute Sichtbarkeit und große zu bemalenden Flächen den Künstlern eine Möglichkeit boten, ihr Werk einer großen Öffentlichkeit vor Augen zu führen, ihr Können zu zeigen und somit gleichsam für ihre eigene Kunst zu werben. Außerdem konnten die Vorstellungen des Auftraggebers in der Bemalung des Baus oft stärker zum Vorschein kommen als im Grundriss oder Aufbau,³⁶⁴ da der Künstler in den Fresken Inhalte darstellen konnte, die auf den Hausherren und dessen gute Eigenschaften verweisen sollten. Somit kamen die bemalten Fassaden sowohl dem Auftraggeber als auch dem Künstler selbst entgegen.

Die Vorteile, die ein derart öffentlicher Auftrag für einen Künstler bot, mag wohl auch zur Wahl der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi beigetragen haben, indem Giorgione Figuren malte, die den Blick des Betrachters anzogen. Diese Fresken waren jedoch nicht die ersten, die der Künstler in Venedig malte. Ridolfi erwähnt, dass Giorgione sein eigenes Haus am Campo San Silvestro mit den Darstellungen von Musikern und Dichtern bemalt hatte, um auf seine Kunst aufmerksam zu machen.³⁶⁵ Da diese Malereien in der Öffentlichkeit sehr erfolgreich waren, bekam Giorgione weitere Aufträge wie etwa die Bemalung der Fassade des

³⁶¹ Cohen 1974, S. 445.

³⁶² Addona 2012, Abstract (ii).

³⁶³ Wolters 2000, S. 85.

³⁶⁴ Ein Pfarrer soll zum Beispiel Mitte des 16. Jahrhunderts sein Haus mit der Darstellung der Schöpfung des Menschen bemalen haben lassen. Siehe Wolters 2000, S. 84- 86.

³⁶⁵ Ridolfi 1648, S. 97-98. Somit verwies Giorgione auf seine eigene Tätigkeit als Maler, aber auch auf seine weiteren Interessen wie Dichtung und Musik.

Palazzo Soranzo am Campo San Polo, die er mit verschiedenen Szenen, Putten und Figuren bemalt hatte, und weiters den Auftrag, die Fassade des Palazzo Grimani bei S. Maria dei Servi zu bemalen.³⁶⁶ Boschini berichtet von weiteren Fresken Giorgiones am Campo di Santo Stefano, einem Platz, der sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem durch eine reiche Fassadenmalerei ausgezeichnet hatte.³⁶⁷ Er erwähnt auch weitere bemalte Palazzi am Campo wie die Casa Loredan, die von Salviati mit verschiedenen römischen Historien, Figuren in Chiaroscuro und bunten Girlanden bemalt worden war, die Casa Moresina, die Antonio Aliense bemalte, sowie ein Haus, das Tintoretto mit verschiedenen nackten Figuren, sowie einem bewaffneten Reiter schmückte,³⁶⁸ welcher der Statue des Bartolomeo Colleoni am Campo Santi Giovanni e Paolo nahe kam.³⁶⁹ Durch Giorgione, einem der ersten Maler solch großfiguriger Fresken an öffentlichen Gebäuden, bürgerte sich das figurative und schmückende Fresko schnell ein.³⁷⁰

Von all diesen Fresken, die Venedigs Stadtbild prägten, ist heute kaum etwas erhalten. Das schnelle Verschwinden der Fassadenmalerei wurde auch von einigen Autoren und Kunsttheoretikern thematisiert, allen voran Giovanni Gaetano Bottari, der den allmählichen "Verfall" nicht nur in Bezug auf die Fassadenmalerei sondern der gesamten Kunst fürchtete.³⁷¹ Das Gemälde "Wunder der Kreuzreliquie" (Abb. 94) von Gentile Bellini gibt einen flüchtigen Eindruck dieser öffentlichen Malereien. An einer Seitenfront des zweiten Palazzo auf der linken Seite sind überlebensgroße Figuren und Trophäen zu erkennen, wie auch ein Satyr.³⁷² Auch auf der zum Kanal gerichteten Fassadenfront des Gebäudes sind Figuren im obersten und im untersten Geschoss zu erkennen. Weiters weist auch das Haus ganz links farbige Ornamente und Verzierungen auf. Ein Detail von Jacopo de' Barbaris Plan Venedigs (Abb. 95) zeigt an der Fassade eines weiteren Palazzo ebenfalls Figuren zwischen zwei Fenstern im ersten Obergeschoss, einen Reiter im zweiten Obergeschoss, sowie zwei weitere großfigurige Darstellungen, die einen Eingang flankieren.³⁷³

³⁶⁶ Vgl. Wolters 2000, S. 85.

³⁶⁷ Boschini 1674, S. 86.

³⁶⁸ Die Darstellung von Reitern auf Fassaden war keine Neuerfindung Venedigs. Ähnliche Reiter malte Andrea Mantegna in den 1450er Jahren auf Fassaden in Verona. Auch auf Fassaden von Palazzi in Mantua und Treviso kennt man entsprechende Darstellungen. Siehe Wolters 2000, S. 75- 76.

³⁶⁹ Boschini 1674, S. 86- 87.

³⁷⁰ Vgl. Baur-Heinhold 1975, S. 26.

³⁷¹ Vermeulen 2010, S. 31.

³⁷² Vgl. Wolters 2000, S. 75.

³⁷³ Siehe Wolters 2000, S. 75.

Mit dem verstärkten Einsatz der figurativen Fassadenmalereien befassten sich vermehrt auch Architekten mit den Außenbemalungen. Sebastiano Serlio veröffentlichte 1537 Schriften über die Bemalung von Fassaden, in denen er forderte, dass der Architekt die Veränderungen am Bau durch Malereien mitbestimmen sollte, damit die von ihm entworfene Ordnung der Fassade nicht zerstört werde.³⁷⁴ Laut Serlio sollten keine vorgetäuschten Landschaften gemalt werden und Menschen oder Tiere nicht in dynamischen Haltungen, sondern in ruhigen Posen in Nischen oder Fenstern dargestellt werden.³⁷⁵ Die Bemalungen der Palazzi wurden aber vor allem auf Wunsch des jeweiligen Auftraggebers ausgeführt und diese entzogen sich meist der Verantwortung des Architekten.

Ein Künstler, der im Zusammenhang mit der venezianischen Fassadenmalerei zu erwähnen ist, ist Giovanni Antonio Pordenone. Von Pordenone sind einige bemalte Häuserfassaden bekannt, unter anderem in Treviso, Conegliano, Mantua, Piacenza, Genua, Pordenone und Udine.³⁷⁶ Überlieferungen kennt man von der Bemalung des Kreuzgangs von Santo Stefano³⁷⁷ und der berühmten Fassade des Palazzo Talenti d'Anna in Venedig, sowie von der Fassade des Palazzo Tinghi in Udine.³⁷⁸ Pordenone, der von Giorgiones Fresken beeinflusst war, ahmte die Wirkung der Fondaco-Malereien Giorgiones nach und steigerte sie etwas.³⁷⁹ Er hat durch die Wirkung seiner Fassadenmalereien wohl am Stärksten den Forderungen Serlios widersprochen. Ein einflussreiches Werk der venezianischen Fassadenmalerei stellte seine Bemalung des Palazzo Talenti d'Anna am Canal Grande um 1535 dar, dessen Malerei zwar zur Gänze verloren ist, aber durch Vorbereitungszeichnungen sowie durch einen schon erwähnten Entwurf der Gesamtdekoration überliefert ist.³⁸⁰ Gleichzeitig ist es eines der

³⁷⁴ Vgl. Wolters 2000, S. 80.

³⁷⁵ Vgl. Wolters 2000, S. 80.

³⁷⁶ Cohen 1996, S. 391.

³⁷⁷ 1535 wurde Pordenone beauftragt den Kreuzgang von Santo Stefano mit zwölf Szenen aus dem alten und dem neuen Testament zu bemalen, die heute zum Großteil zerstört, teilweise jedoch in Kupferstichen von Jacopo Piccini zu sehen sind. Friedlaender 1965, S. 118.

³⁷⁸ Die Fassade des Palazzo Tinghi in Udine wurde von Pordenone vermutlich um 1532 bemalt und zeigte eine Zusammenstellung von Szenen und monochromen Friesen, die antike Reliefs und freistehende Skulpturen imitieren sollten. Auch dort war, ähnlich wie am Fondaco dei Tedeschi, ein zusammenhängender Fries zu sehen, sowie die Darstellungen von Göttern und Meereswesen. Im Gegensatz zum Fondaco dei Tedeschi und weiteren Dekorationen Pordenones stand diese Fassade wohl römischen Renaissance-Fassaden näher, die durch eine Balance von wirklicher Architektur und Bemalung, sowie durch den Gebrauch von hauptsächlich monochromer Malerei, Nischenfiguren und langen, friesartigen Kompositionen gekennzeichnet waren. Da weitere Dekorationen Pordenones wie die Fassade des Palazzo Talenti d'Anna vermehrt Figuren in illusionistischen Räumen zeigen, die sich in diesen freier bewegen und deren Grenzen auch überschneiden, gilt er auch als Bindeglied zwischen römischer und venezianischer Fassadenmalerei. Siehe Cohen 1974, S. 445- 454.

³⁷⁹ Vgl. Justi 1926, S. 266.

³⁸⁰ Cohen 1996, S. 392.

wenigen erhaltenen Zeugnisse, das die Dekoration einer Renaissancefassade in ihrer Gesamtheit darstellt. Auch wenn der Entwurf vielleicht nicht getreu umgesetzt wurde, lässt sich daraus dennoch etwas über die Vorstellungen und Pläne der Bemalung feststellen. Der Palazzo wurde unter Lodovico Talenti, einem Mitglied einer reichen, in der Textilindustrie tätigen venezianischen Familie erbaut, und von Martino d'Anna,³⁸¹ einem wohlhabenden flämischen Händler gekauft.³⁸² Welcher dieser beiden Hausherrn den Auftrag zur Bemalung der Fassade an Pordenone erteilt ist nicht eindeutig geklärt. Die Studie Pordenones der Palastfassade (Abb. 90) gibt einen recht guten Eindruck von der ehemaligen Dekoration. Demnach war die dreigeteilte Fassade an beiden Seiten, über dem Eingangsportal und der mittleren Fenstergruppe im zweiten Geschoss sowie zwischen den Fenstern im Mezzaningeschoss mit Szenen in verschieden großen rechteckigen Nischen bemalt. Die Zeichnung gibt weiters den Eindruck wieder, dass die Figuren die Räume der Nischen übertraten, was eine starke Dynamik ergab und der Fassade wohl ungewöhnliche Effekte verlieh. Bei den Darstellungen handelte es sich um mythologische und allegorische Figuren. Über dem Eingangsportal war der Zeichnung nach ein breites horizontal ausgerichtetes Bildfeld mit mehreren Figuren dargestellt. Auf der rechten Seite der Darstellung war vermutlich der Raub der Persephone zu sehen, während die beiden Figuren auf der linken Seite vermutlich eine damit zusammenhängende Szene zeigten.³⁸³ Links und rechts neben diesem Bildfeld waren weitere Figuren in vertikalen Feldern zu sehen. Auf der linken Seite befand sich eine große Szene, die beinahe die gesamte Höhe des unteren Geschosses einnahm und in einem rechteckigen, illusionistischen Raum stattfand. Zu dieser Szene ist eine Studie Pordenones (Abb. 96) bekannt, die stark verkürzte, übereinander stürzende Menschen und Pferde zeigt, die den Eindruck erwecken, als würden sie aus dem Bildraum fallen. Inmitten dieses Getümmels ist auf der linken Seite eine Sabinerin dargestellt, die ihre Arme in die Luft wirft, während sie versucht zu fliehen, dabei aber von einem Mann hinter ihr festgehalten wird. Auch die Figuren hinter dieser Gruppe sind in einer starken Dynamik und mit expressiven Gesichtsausdrücken zu sehen. In größerem Maßstab hat diese Szene auf der

³⁸¹ Martino d'Anna, dessen tatsächlicher Name Martin Van den Haanen war, ließ sich mit seiner Familie im frühen 16. Jahrhundert in Venedig nieder. 1529 wurde ihm ein Adelstitel von Ferdinand von Österreich, dem Bruder Karls V. verliehen, was möglicherweise ein Anlass für den Ankauf des Palastes war. Siehe Nichols 1999, S. 393. Tizians "Ecce Homo", das sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet, soll im Auftrag der Van Haanen Familie entstanden sein und einige ihrer Mitglieder, wie Giovanni van Haanen und womöglich dessen Frau zeigen. Der Auftrag an den Künstler verweist auch auf die Förderung der Künste der Familie. Siehe Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/ Gallerie dell' Accademia 2007, S. 286.

³⁸² De Maria 2004, S. 548- 549.

³⁸³ Die damit zusammenhängende Szene zeigte vermutlich die Verwandlung Askalabas in eine Eidechse durch Ceres. Cohen 1996, S. 395.

Fassade bestimmt einen sehr dynamischen Eindruck erzeugt. Auf der rechten Seite befand sich in gleicher Höhe und Größe die bekannteste Darstellung der Fassade: In einem illusionistischen Bildraum war Marcus Curtius auf einem Pferd dargestellt, wobei es scheint als wäre er aus dem Bildfeld hinaus und in den Canal Grande hinein geritten.³⁸⁴ Auch diese Darstellung belebte wohl die Dekoration der Fassade. Im zweiten Geschoss war links über dem Raub der Persephone Merkur zu erkennen, der in das Bildfeld hinein zu fliegen schien, in dem womöglich Anaeas beim Abschied von Dido dargestellt ist.³⁸⁵ Über der Darstellung von Marcus Curtius war hingegen eine Szene zu sehen, die von Cybele beobachtet wurde, die in ihrem von Löwen gezogenen Wagen darüber zu sehen war.³⁸⁶ Weiters zeigte die Fassade illusionistisch gemalte Nischen mit Figuren und Putti um die mittlere Fenstergruppe im zweiten Geschoss sowie vier sitzende nackte Figuren über den Einzelfenstern, die möglicherweise die Künste repräsentierten. Im Mezzaningeschoss waren in den breiteren Abständen zwischen den Fenstern die Liegefiguren von Ruhm und Zeit zu sehen.³⁸⁷ Darstellungen wie der "Raub der Sabinerinnen" oder "Marcus Curtius" ermöglichten überraschende Effekte auf diesen Fassaden. Ähnliche Reiter wie der Pordenones waren laut Ridolfi auch am Fondaco dei Tedeschi zu sehen.³⁸⁸ Die sitzenden Figuren, die auf Pordenones Fassade vermutlich die Künste darstellten, erinnern an die sitzenden Figuren Giorgiones auf der Fondaco-Fassade, auch wenn diese keine Attribute zeigten.³⁸⁹ Es ist sehr gut möglich, dass Giorgiones Fassade eine ähnliche Zusammenstellung von Szenen und Figuren zeigte. Jedoch war diese vermutlich nicht von einer derartigen Dynamik geprägt wie Pordenones, sondern eher durch eine ruhigere Gliederung und Abwechslung von stehenden und sitzenden Figuren, wodurch sie wohl eher Serlios Forderungen entsprach.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass an der Fassade des Palazzo Talenti d'Anna vor allem Darstellungen von antiker Mythologie und Personifikationen der Künste zu sehen waren. Diese können als Anspielungen und Verweise an den Gönner und Auftraggeber der

³⁸⁴ Eine freie Kopie nach dieser Darstellung (Abb. 97) befindet sich heute im Dahlem Museum in Berlin. Vgl. Cohen 1996, S. 395.

³⁸⁵ Cohen 1996, S. 394.

³⁸⁶ Cohen 1996, S. 395.

³⁸⁷ Eine Kopie nach Pordenones Allegorie der Zeit (Abb. 98) ist heute noch erhalten und befindet sich in einer Privatsammlung. Siehe Cohen 1996, S. 396.

³⁸⁸ Vgl. Justi 1926, S. 260.

³⁸⁹ Vgl. Cohen 1996, S. 270.

Fresken, Martino d'Anna gelesen werden,³⁹⁰ durch die er an dieser Fassade als Förderer der Künste sowie als humanistisch gebildeter Mann auftrat.³⁹¹ Der Einsatz antiker Mythologie als Hinweis auf die eigene Gönnerschaft und Herkunft entsprach auch dem Selbstbild der Stadt, die sich immer wieder auf ihre eigene, teils mythologische Geschichte bezog.

Tintoretto war ebenfalls um die Mitte des 16. Jahrhunderts ein produktiver Freskant und bemalte die Fassaden einiger Palazzi und Häuser in Venedig.³⁹² Auch hier ist man vor allem auf Zanettis Reproduktionsstiche angewiesen, da von diesen Fassadenbemalungen kaum etwas erhalten blieb. Vor allem in seinen frühen Fresken ist der Einfluss Pordenones zu spüren. Deutlich wird dies zum Beispiel an den Figuren der Fassadendekoration des Palazzo Soranzo dell' Angelo an der Westfassade, die Tintoretto um 1541 malte und die in "Varie pitture a fresco" zu sehen sind. Laut Zanetti befanden sich diese Figuren (Abb. 18-21) im obersten Geschoss des Gebäudes.³⁹³ Eine Fotografie von 1936 zeigt noch spärliche Reste der Malereien (Abb. 99). Diese frühen Fresken Tintoretts zeigen durch das Platzieren der Figuren in ähnlichen illusionistischen Räumen, in denen sie sich frei bewegen konnten, Verweise auf Pordenone.³⁹⁴ Diese Räume, die sich in den Bildhintergrund zu öffnen schienen, erlaubten Tintoretto seine Figuren verkürzt und in komplizierten Posen darzustellen. An Blatt 10 (Abb. 18) und Blatt 11 (Abb. 19) ist sehr gut zu sehen, dass diese Verkürzungen dazu beitrugen, dass die Glieder der Figuren auch aus dem Bildraum heraus- und in den Raum der Betrachter hinein traten. Im Gesamten haben diese Figuren wohl den Eindruck erzeugt, als würden sie entweder nach vorne oder nach hinten fallen. So ein Ansatz entsprach Pordenones Fassade des Palazzo Talenti d'Anna, wo Figuren in dynamischen Bewegungen aus dem gemalten Rahmen nach vorne traten. Zwar ist Pordenone nicht der einzige Künstler, an dem sich Tintoretto orientierte, dennoch ist sein Einfluss im frühen Werk Tintoretts zu spüren.³⁹⁵ Auf die überraschenden Effekte von Pordenones Fassade wurde bereits hingewiesen. Einen ähnlichen Eindruck muss wohl auch Tintoretts Fries mit Füßen und Händen (Abb.22)

³⁹⁰ Selbst Merkur, der Gott des Handels, könnte als Hinweis auf die erfolgreiche Handelstätigkeit der Familie gelesen werden. Siehe Cohen 1996, S. 396.

³⁹¹ Vgl. De Maria 2004, S. 549.

³⁹² Nichols 1999, S. 52.

³⁹³ Zanetti 1760, S. 9.

³⁹⁴ Vgl.: Nichols 1999, S. 51.

³⁹⁵ Der Einfluss Pordenones zeigt sich auch in dem Gemälde "Das Wunder des Sklaven" (Abb. 100), in dem der Hl. Markus in das Bildfeld hinein fliegt. Eine ähnliche Komposition ist an der Figur Merkurs auf Pordenones Studie für die Fassade des Palazzo Talenti d' Anna zu sehen. Vgl. Nichols 1999, S. 58.

dargestellt haben, der an der Seitenfront des Palazzo Soranzo zu sehen war,³⁹⁶ und laut Zanetti den Eindruck ergab, als würden die Hände und Füße das Gesims stützen.³⁹⁷ Auch hier treten die Zehen und Finger über die Kanten des Bildraumes was die Darstellung wohl belebte und gleichzeitig den Eindruck erzeugte, als würden die Körperteile das Gebäude vor dem Einsturz bewahren. Auf der Fassade war demnach eine Spannung zwischen figürlicher Malerei und Architektur zu sehen, wie es bei vielen Cinquecento-Malereien im Außenraum der Fall war.³⁹⁸ Auch hier ist nicht eindeutig, was diese Darstellung bedeuten sollte, da es sich einerseits um eine außergewöhnliche Komposition handelte und andererseits kein vergleichbares Fresko mit ähnlichem Bildinhalt bekannt ist. Da von mehreren Autoren beschrieben wird, die Körperteile hätten die Wirkung erzeugt, sie würden, ähnlich wie ein Teil der Architektur, die Struktur des Gebäudes stützen, kann davon ausgegangen werden, dass an der Fassade wohl ein längerer Fries mit stützenden Füßen und Händen zu sehen war. Durch die Farbigkeit und dem Einsatz des Lichts, der auf dem Stich zu sehen ist, erinnern die Gliedmaßen an Reste von Statuen. Möglicherweise ist Tintorettos Orientierung an antiken Vorbildern auch in dieser Darstellung auszumachen. So ist es durchaus möglich, dass der Künstler von antiken Friesen und auch Skulpturen inspiriert wurde, die er in dem Fresko des Palazzo Soranzo umsetzte. Wie schon angedeutet, könnte man fälschlicherweise annehmen, dass Zanetti die Darstellung umgekehrt dargestellt hätte, was jedoch durch das Fallen der Bänder, die um die Gliedmaßen gebunden sind, widerlegt werden kann. Auch hier könnten weitere Zeichnungen oder Stiche nach dem Fresko zur Klärung des Bildinhaltes beitragen. Bis jetzt sind jedoch keine weiteren bildlichen Quellen bekannt. Vor allem hatte Tintoretto aber auch mit dieser Darstellung die Möglichkeit, sein Können zu zeigen und durch ungewöhnliche Kompositionen zu beeindrucken.

Auch die Fassadendekoration des Palazzo Gussoni am Canal Grande ist in "Varie pitture a fresco" festgehalten.³⁹⁹ Die leeren Wandflächen zu beiden Seiten des Portals dienten als Platz für Tintorettos Bemalung. Laut Zanetti könne man vor allem an den Figuren, die er auf Blatt Nr. 8 und 9 (Abb. 16-17) gestochen hatte, Tintorettos großes Genie studieren und er bemerkt außerdem verwundert, dass in Vasaris Viten nichts von dem eifrigen Studium nach antiken

³⁹⁶ Wolters 2000, S. 91.

³⁹⁷ Zanetti 1760, S. 9.

³⁹⁸ Addona 2012, S. 19.

³⁹⁹ Heute ist das Gebäude unter dem Namen Palazzo Gussoni Grimani della Vida bekannt, da es gegen Ende des 18. Jahrhunderts von der Familie Grimani aus der Linie der "della Vida" angekauft wurde. Siehe Franzoi/ Smith 1994, S. 216.

Statuen und vor allem nach jenen von Michelangelo Buonarroti erwähnt werde.⁴⁰⁰ An einem öffentlichen Ort verwiesen die Fresken der Fassade des Palazzo Gussoni explizit auf Michelangelos Tageszeiten- Allegorien der Medici-Kapelle.⁴⁰¹ Vergleicht man Zanettis Reproduktionsstiche mit Michelangelos Statuen (Abb.101-102) wird eine Übernahme von diesen offenkundig. Tintoretts "Aurora" ist zwar seitenverkehrt dargestellt, doch sie zeigt dieselbe Pose und trug einen ähnlichen Stoff auf dem Kopf wie die Statue. Auch die Allegorie des Abends zeigt eine ähnliche Sitzhaltung mit einem überschlagenen Bein auf dem die rechte Hand ruht sowie den Blick zur Seite. Jedoch war Tintoretts Figur laut Zanettis Stich mit einem Stoff bedeckt, Michelangelos Skulptur jedoch nackt. Veränderungen an den Darstellungen kommen wohl daher, dass Tintoretto nicht nach den Originalen Michelangelos arbeitete, sondern eher nach Abgüssen von diesen in kleinem Maßstab.⁴⁰² Abgüsse und Kopien nach Skulpturen sowie Reproduktionsdrucke nach Werken Michelangelos waren in ganz Italien massenhaft vertreten.⁴⁰³ Die Fassadenmalerei des Palazzo Gussoni war demnach eine Ehrung an Michelangelo,⁴⁰⁴ aber auch eine Möglichkeit, seine Fähigkeiten auf einem gut sichtbaren Platz Venedigs öffentlich zu demonstrieren. Einmal mehr scheint es, als hätten die Fassaden den venezianischen Künstlern die Möglichkeit gegeben, ihre Geschicklichkeit zu zeigen und für die eigene Kunst zu werben.

Ähnliche Effekte wie die Fassaden Pordenones und Tintoretts haben wohl Zelottis Bemalungen im Innenhof des Palazzo Foscari bei San Stae hervorgerufen. Von den Darstellungen, die den Innenhof schmückten ist lediglich ein Laute spielender Junge (Abb. 27) durch Zanettis Stiche bekannt. Zanetti beschrieb, dass weitere ähnliche Figuren in fingierte Türen und Fenster gemalt waren die real erschienen, bis man sich ihnen näherte und dass Zelotti diese Täuschungen durch Ausnutzung der Möglichkeiten des Lichts erzeugte.⁴⁰⁵ Durch den Jungen, der in Dreiviertelprofil innerhalb des gemalten Fensters zu sehen war und dessen Schulter und Kopfbedeckung sich mit dem Fensterrahmen überschneidet, sowie durch

⁴⁰⁰ Zanetti 1760, S. 7.

⁴⁰¹ Nichols 1999, S. 52.

⁴⁰² Laut Ridolfi besaß Tintoretto Abgüsse nach den vier allegorischen Figuren aus der Medici-Kapelle, die 1557 von Daniele da Volterra angefertigt wurden. Da die Gussoni-Fresken aber um 1550-52 gemalt wurden, muss Tintoretto Zugang zu früheren Abgüssen gehabt haben. Von 1545-50 sind Zeichnungen Tintoretts nach Michelangelos Statuen des Abends (Abb. 103) sowie des Tages (Abb. 104) bekannt. Außerdem fertigte er auch Zeichnungen nach der Skulptur des Giuliano de' Medici und des Hl. Damian vom gleichen Komplex an. Siehe. Nichols 1999, S. 53-54.

⁴⁰³ Vgl. Virch 1956, S. 111.

⁴⁰⁴ Wolters 2000, S. 90.

⁴⁰⁵ Zanetti 1760, S. 10.

den dunklen Innenraum, der hinter dem halbgeöffneten Fenster suggeriert wurde, schuf der Maler einen fingierten Einblick in das Gebäude. Zwar hatten diese Fresken des Innenhofs nicht dieselbe große Öffentlichkeit wie jene auf den Außenfassaden des Canal Grande, dennoch gaben sie dem Künstler die Möglichkeit, sein Können unter Beweis zu stellen und auf die Vorlieben und Interessen des Hausherrn zu verweisen.

Auch die Fresken der Fassade des am Canal Grande gelegenen Palazzo Capello wurden von Zanetti in "Varie pitture a fresco" behandelt.⁴⁰⁶ Durch einen Brand 1627 wurden die Fresken⁴⁰⁷ zerstört und sind heute nur noch durch Zanettis Stiche bekannt.⁴⁰⁸ Durch diese (Abb. 23-26) weiß man jedoch, dass es sich bei den Malereien um die Darstellung verschiedener Göttinnen handelte.⁴⁰⁹ Auch hier wird deutlich, wie beliebt mythologische Themen in der Renaissance waren. Ähnlich der Fassade des Palazzo Talenti d'Anna können erneut Verweise auf die Bildung und Interessen der Auftraggeber angestellt werden. So waren an vielen bekannten Fassaden mythologische Themen oder Figuren dargestellt, die in Bezug auf die Bewohner der Palazzi verstanden werden konnten.⁴¹⁰

Darstellungen von antiken Gottheiten fanden sich auch im Inneren des Palazzo Trevisan auf der Insel Murano. Die Fresken, die von Zanetti gestochen (Abb. 28-32) und beschrieben wurden, waren im Gegensatz zu den anderen im Buch behandelten Fresken nicht auf der Außenfassade des Gebäudes zu sehen, sondern wurden von Paolo Veronese in einem Saal im Inneren gemalt. Dieser Umstand hat dazu beigetragen, dass diese allgemein in einem besseren Zustand erhalten sind, als jene von Giorgione, Tizian, Tintoretto oder Zelotti, was anhand einer Fotografie aus dem Jahr 2000 (Abb. 105) zu sehen ist. Das Gebäude wurde vermutlich in Zusammenarbeit von Daniele de Barbaro und Andrea Palladio erbaut und gehörte laut Zanetti einem reichen Bürger namens Camillo Trevisan.⁴¹¹ Die Villen auf der Insel Murano

⁴⁰⁶ Der Palast der am Canal Grande zum Rio de San Polo hin liegt, ist heute unter dem Namen Palazzo Capello Layard bekannt, da er Anfang des 20. Jahrhunderts in den Besitz des Archäologen Henry Austen Layard überging. Siehe Franzoi/ Smith 1993, S. 65.

⁴⁰⁷ Auf die Zuschreibung an Veronese durch Ridolfi wurde bereits verwiesen. Vasari berichtet hingegen, dass sowohl Veronese, als auch Zelotti an der Fassade gearbeitet hatten, jedoch beschreibt er nicht, welcher Maler welchen Bereich ausgestattet hatte. Boschini gibt an, dass die Fresken im zweiten Geschoss von Veronese stammten, jene im ersten Geschoss von Zelotti. Vgl. Zanetti 1760, S. 10.

⁴⁰⁸ Brugnolo Meloncelli 1992, S. 160.

⁴⁰⁹ Die Göttinnen der Fassade des Palazzo Capello wiesen Ähnlichkeiten zu jenen Figuren auf, die Zelotti um 1553-55 im Dogenpalast gemalt hatte. Siehe Brugnolo Meloncelli 1992, S. 160.

⁴¹⁰ Wolters 2000, S. 86.

⁴¹¹ Zanetti 1760, S. 11.

wurden als “Ort des Entkommens“ für wohlhabende Venezianer angesehen,⁴¹² und waren oft mit Bemalungen geschmückt.⁴¹³ Auch die Fresken Veroneses können im Hinblick auf die Bildung und Interessen des Hausherrn Trevisan gelesen werden, der ein bekannter Humanist in Venedig war.⁴¹⁴ Zanetti identifizierte einige Darstellungen von Göttern, von denen er zwei (Abb. 31-32) in seine Publikation aufnahm.⁴¹⁵ Mythologische Gottheiten können im Hinblick auf Camillo Trevisans Bildung gelesen werden, da er der Accademia Veneziana angehörte und sich bei der Wahl der Themen vermutlich mit seinen Akademie-Kollegen beriet.⁴¹⁶

Auch die Außenfassade des Gebäudes war mit Fresken geschmückt, die vermutlich von Battista d’Angelo gemalt wurden.⁴¹⁷ Ein Aquarell aus dem 18. Jahrhunderts (Abb. 106) zeigt diese Bemalung. Das unterste Geschoss war mit fiktivem Stein bemalt, wobei auf beiden Seiten des Gebäudes jeweils eine gemalte Nische mit einer überlebensgroßen Figur zu sehen war. In der linken Nische war ein Herkules mit einem Löwenfell über den Schultern dargestellt, in der rechten Neptun mit einem Dreizack.⁴¹⁸ Im Geschoss darüber war die Fassade durch gerahmte mythologische Szenen zwischen und über den Fenstern geschmückt, sowie durch die Darstellung von weiblichen Einzelfiguren über den Einzelfenstern.⁴¹⁹ Der Platz zwischen den Fenstern im Mezzanin-Geschoss wurde von jeweils einem Putto eingenommen. Laut Ridolfi war die gesamte Fassade in einer gedämpften Palette von Ockerfarben gemalt, wobei vor allem die schweren gemalten Skulpturen betont wurden.⁴²⁰ Wie auch bei der Fassade des Palazzo Talenti d’Anna können die gemalten Themen als Verweise auf den Hausherrn gelesen werden. Diese Bemalung hat wohl eher Serlios Forderungen an die Fassadenmalerei entsprochen, da sie die Fläche als Bildgrund respektiere, während die Fassade des Palazzo Talenti d’Anna eine Art Bühne, bestehend aus illusionistischen Bildräumen, bildete, auf der sich die Figuren frei bewegen konnten.

So lässt sich festhalten, dass die privaten Palazzi Venedigs vor allem die Interessen und die Bildungsansprüche der Hausherrn spiegelten und im Hinblick auf diese gelesen werden

⁴¹² Adonna 2012, S. 53.

⁴¹³ Wolters 2000, S. 140.

⁴¹⁴ Vgl. Addona, S. 53.

⁴¹⁵ So beschreibt er die Darstellung einer Venus in der Mitte des Saals, die von einigen Amoretten umgeben war und erwähnt weiters die Gottheiten Jupiter, Neptun und Saturn Janus, Bacchus und Apollo über den Türen. Siehe Zanetti 1771, S. 191.

⁴¹⁶ Wolters 2000, S. 140.

⁴¹⁷ Wolters 2000, S. 85.

⁴¹⁸ Vgl. Wolters 2000, S. 85.

⁴¹⁹ Vgl. Addona 2012, S. 54.

⁴²⁰ Zanetti 1771, S. 246.

konnten.⁴²¹ Darüber hinaus nutzten die Maler die Fassaden für selbstwerbende Zwecke und zum künstlerischen Experimentieren.⁴²² Ein ungeschriebenes Gesetz besagte, dass kein Bauherr sein Gebäude weiter in den Kanal hinausbauen oder allzu aufwendig mit architektonischer Zierde schmücken sollte als sein Nachbar.⁴²³ Durch außergewöhnliche und effektvolle Malereien auf den Fassaden konnte man sich jedoch von benachbarten Häusern abheben und dauerhaft inszenieren. Die Wirkung der Bauten wurde auch durch die Wahl der Themen bestimmt, die nicht nur die Gelehrtheit und Tugend des Hausherrn wiedergaben, sondern auch den lehrreichen Wert von Malerei in der Öffentlichkeit berücksichtigten.⁴²⁴ Die Ansicht, dass die Darstellung herausragender Persönlichkeiten oder Erzählungen dem Betrachter als gutes Vorbild diene, war im 16. Jahrhundert weit verbreitet.⁴²⁵ Bemalte Fassaden privater Palazzi oder öffentlicher Gebäude wie die des Fondaco dei Tedeschi waren gängige Praxis im Venedig des 16. Jahrhunderts. Sie boten die Möglichkeit, Inhalte oder Ansprüche an die Venezianer und an das betrachtende Publikum zu vermitteln.

Weitere Fresken an öffentlichen Orten Venedigs wurden im Jahr 1993 während einer Restaurierung der Ruga degli Orefici am Rialtomarkt entdeckt (Abb. 107).⁴²⁶ Dabei handelt es sich um die „Straße der Goldschmiede“, deren Kreuzgratgewölbe des Portikus mit Fresken bemalt waren. Von den Fresken in den Gewölben des Portikus verwiesen einige auf den Markt und die Tätigkeit des Handelns.⁴²⁷ Auch Serlio sah in bemalten Fassaden einen Ort, an dem Ansprüche an die Stadt und ihre Bewohner gestellt und über die kommuniziert werden konnte.⁴²⁸ Sowohl der Fondaco dei Tedeschi, als auch die gesamte Gegend um den Rialtomarkt war bedeutend für Venedigs wirtschaftliche Beziehungen und war durch reiche Bemalungen hervorgehoben. Die Bedeutung dieser Gegend trug vermutlich zum schnellen Wiederaufbau des Fondaco dei Tedeschi nach dem Brand 1506 bei.

Die Bemalung des Fondaco dei Tedeschi verband wohl verschiedene Ansprüche. Einerseits war durch die hervorgehobene Stellung des Gebäudes am Canal Grande ein sehr großes

⁴²¹ Ein deutliches, heute verlorenes Beispiel für die Verweise auf die Hausherrn der Palazzi stellte der Palazzo Zen dar, dessen Fassade mit Darstellungen von ehrenvollen Taten, welche die Familie für Venedig erbracht hatte, geschmückt war. Vgl.: Wolters 2000, S. 13.

⁴²² Addona 2012, S. 64.

⁴²³ Kaminski 1999, S. 25.

⁴²⁴ Wolters 2000, S. 83.

⁴²⁵ Wolters 2000, S. 82.

⁴²⁶ Wolters 2000, S. 92.

⁴²⁷ Vgl. Wolters 2000, S. 92.

⁴²⁸ Addona 2012, S. 4.

Bildfeld für die Künstler verfügbar, auf dem sie ihr Können unter Beweis stellen und den Betrachter mit ungewöhnlichen Kompositionen überraschen konnten. Da von Giorgiones Fassade sehr wenig originale Fresken erhalten sind und lediglich Zanettis Stiche ein wenig mehr Auskunft über die ursprüngliche Dekoration geben, ist es nicht möglich, ein Programm der Fresken Giorgiones zu rekonstruieren. Die bisher erbrachten Vorschläge zur Deutung der Fassade brachten auch kein zufriedenstellendes Ergebnis. Jedoch kann hinsichtlich einer Untersuchung der venezianischen Fassadenmalerei darauf geschlossen werden, dass mythologische Themen sehr beliebt waren und eine Dekoration, bestehend aus mehreren mythologischen Figuren und Szenen, ähnlich zu Pordenones Fassade des Palazzo Talenti d'Anna, für Giorgiones Fassade des Fondaco dei Tedeschi wahrscheinlich ist.

Tizians Fassade hingegen bietet mehr Stoff zur Rekonstruktion der ursprünglichen Dekoration. Dabei mag er wohl, ähnlich wie Giorgione, Wert darauf gelegt haben, Figuren zu malen, die den Betrachter beeindruckten und zum Nachdenken anregten. Dass Letzteres der Fall war, wurde durch einige Beschreibungen verschiedener zeitgenössischer Autoren ersichtlich. Auch heute ist nicht eindeutig geklärt, was auf dieser Fassade zu sehen war. Da Tizian seine Darstellungen auf Erkennbarkeit anlegte, ist es jedoch sehr gut möglich, dass eine Zusammenstellung aus Verweisen auf die Tätigkeit im Inneren des Gebäudes und Vorbilder für die darin tätigen Händler zu sehen waren. Gestützt wird diese Annahme auch durch die Tatsache, dass Tizians Fassade vor allem von der gegenüberliegenden Kirche San Bartolomeo, der Nationalkirche der Deutschen, zu sehen war und den deutschen Händlern so stets vor Augen war. Somit konnte man in den Fresken Inhalte lesen, die als Vorbilder der Gesellschaft dienen konnten, und den Künstlern zu Werbezwecken dienten.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts schien die Vorliebe für bemalte Fassaden hingegen abgenommen zu haben.⁴²⁹ Sie verwitterten und wurden schließlich übermalt oder neu verputzt. Der heutige Betrachter kann sich kaum noch eine Vorstellung von der einst so bunten Stadt machen. Fast alle Fassadenmalereien der Renaissance sind heute verschwunden oder nur noch in spärlichen Resten erhalten. Vieles von dem, was man heute von venezianischer Fassadenmalerei weiß, ist durch Zeichnungen oder Stiche dokumentiert. Antonio Maria Zanettis "Varie pitture a fresco" trägt einen wesentlichen Teil zu diesem Wissensstand bei. Wenn er auch nicht die von ihm gestochenen Figuren in größeren Ansichten und in ihrem bildlichen Kontext festgehalten hatte, so zeigen einige Blätter

⁴²⁹ Vgl. Wolters 2000, S. 93.

dennoch Werke, die sonst nicht mehr bekannt wären. Rückblickend kann man feststellen, dass die Meinung vieler Kunsttheoretiker und -kritiker zutraf, die um das Verschwinden großer Kunstwerke besorgt waren und die Ansicht vertraten, dem durch den Reproduktionstich erfolgreich entgegen zu wirken.

Anhang

**Textseiten: Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani: ora la
prima volta con le stampe pubblicate (1760)**

Antonio Maria Zanetti

V A R I E
P I T T U R E
A F R E S C O
D E ' P R I N C I P A L I M A E S T R I

V E N E Z I A N I

*Ora La prima volta
con le stampe pubblicate .*



I N V E N E Z I A

M D C C L X .

N O T I Z I E

Intorno alla presente Raccolta



I fermi anche per brevi momenti, e non isdegni di leggere queste poche carte ogni buon amator di pittura. Inutili non sono le notizie, che in esse si contengono, scritte con brevità, con buon cuore, ed onesto fine. Io volli cominciar così, temendo che a quest'opera non avvenisse, ciò che avvenir suole alle altre di simil genere, che quando giungono alle mani delle persone anche più colte, si corre subito a vederne i *santi*, siccome dicono; e ogni scrittura si lascia indietro, e forse non si legge più. Perciò io ho posto in fine quello che altri averebbe posto in principio; dicendo così fra me: chi fa che finite di vederfi le figure, e faziata la curiosità, non s'invogli qualcuno di scorrere anche questa diceria, che non è certamente delle più vote. La brevità non vuole altri preambuli; nè m'accade farne di più.

L'autore di quest'opera è un dilettante. L'avrebbero conosciuto i professori forse, al solo vederne le prime carte; tuttavia sta bene che si dichiarì per lume di tutti. Ma perchè un dilettante esce in pubblico; e dà fuori quello ch'ei fa per suo particolar piacere, mettendo mano nella messe altrui? diranno i severi censori di quanto altri fa. Ei s'indusse a ciò, si risponde, perchè non lo faceano i professori; e si lasciavano perire affatto memorie bellissime di que' gran Maestri, che tanto innalzarono la scuola nostra, e l'onore della pittura in Italia. Molto egli avrà ottenuto, se mossi dal di lui esempio i nostri valenti intagliatori seguitarono a pubblicare con le stampe le altre pitture a fresco, che restano ancora; e che il tempo non lascia di rodere alla giornata. Purchè ciò segua ei non si cura se l'emulazione per quanto

ei

ei fece, o la voglia d'insegnarci come ei dovea fare, sieno le cagioni che gli movano; e si contenterà d'esser vinto e ammaestrato: purchè non gli si nieghi il merito d'aver dato un testimonio di zelo per l'onore della Veneziana Pittura. Ha questo autore nascosto il proprio nome appunto per non essere professore; quantunque fin da' prim'anni sia stato appassionatissimo amatore di quell'arte, ch'ei trovò fra le imitatrici la più difficile. Nelle ore disoccupate da' pubblici impieghi lavorò queste carte, ma non già per passatempo; poichè usò ogni suo studio e potere, per renderle meno indegne che fosse possibile dei grandi originali ch'avea dinanzi: e perchè ei fa che il pubblico dee essere rispettato; nè sta bene che a lui si diano le opere fatte per ischerzo, e tirate via con poco riflesso; siccome alcuni si vantano d'aver fatto.

Io che qui scrivo sono uno sviscerato amico dell'autore istesso, a cui diè il peso di publicar quest'intagli, ch'ei fece, e queste notizie da esso in parte dettate, e in parte da me scritte secondo i di lui pensieri, che io intendo perfettamente. Conosciutosi il carattere delle persone che agiscono, si passi a capire quello dell'opera.

Alla utilità ed al piacere di chi dovea prendere questo libro in mano, poichè s'indusse a farlo, ha pensato molto l'autore, che sapeva esser questo il suo primo dovere. Perciò ha scelte queste varie pitture, e le ha pubblicate a utilità de' professori, che deggiono esercitare sovente la fantasia nella varietà de' ritrovamenti. E' di gran giovamento il vedere come han pensato gli altri nel fatto in cui l'artefice si ritrova. Una sola favilla può svegliare un gran fuoco d'immaginazione in un ingegno avvezzo al migliore. Anche da stampe ordinarie vi fu chi sapea trarre il buono*; ed è un'istessa via quella per cui si fugge la mediocrità, e quella che al sublime ci guida. Altra utilità da quest'opera avranno gli amatori dell'arte, e dell'istoria dell'arte istessa; e specialmente i posteri nostri, che si sentiranno struggere, non potendo veder più le pitture tanto celebrate dagli scrittori, o non avendone almeno una prima idea, onde contentarne l'onesta curiosità. Fino a questo punto di merito giungono senza dubbio le presenti stampe; e conserveranno più che una prima idea all'età ventura di quelle pitture par-

* Il celebre Pietro Berettini da Cortona.

particolarmente, che trovò l'autore in buon effere; non avendo voluto supplire in niun modo alle mancanze di quelle ch'erano danneggiate dal tempo. E intorno a ciò dee saperfi, che fece egli i difegni nell'anno 1755. dal Giugno al Novembre; coficchè fe vi foſſe chi forverchiamente attento ritrovaffe qualche coſa di più nelle ſtampe di quello che vedeſſe negli originali, riſtetta che cinque anni ſono paſſati; e intenderà che quanto oggi più non ſi vede rovinò in quello ſpazio.

Che un' opera tratta dalle invenzioni de' primi Pittori della ſcuola Veneziana poſſa non piacere, appena è da temerſi. E' difficile, dicea un buon Maeſtro, il fare un peſſimo quadro, ricopiando un ottimo originale. Che deggiano poi le preſenti carte recar diletto a chi le rimira, e che il modo che tenne l'autore nell'eſequire poſſa effere lodato o no, è coſa piena di dubbio. V'è a cui piacciono le ſtampe fatte con gran prontezza, e con molto ſpirito, a colpi maeftri; e queſti ſono i profeſſori, e con eſſi quei dilettranti che ſi tengono conoſcitori perfetti. All'univerſale piacciono le ſtampe finite, e condotte con tenerezza, e più di tutte quelle che hanno gran forza nell'ombre, e un bel partito nel raccogliere il lume; onde ne reſta il ſenſo al primo colpo allettato, e perſuaſo. A queſti diverſi guſti vide l'autore ch'era difficil coſa il poter ſoddiſfare interamente; ed era inclinato piuttosto alla maniera pronta, e ſpedita; conoſcendo qual riguardo deggiaſi avere all'opinione dei valentuomini, e di quelli che per tali ſono tenuti. Tuttavia conſiderando che nel collegio del mondo hanno il loro voto tanto i dotti quanto i non dotti penſò, che chi cerca l'approvazione dei più ai più dee tentar di aggradire. Coſì dunque egli fece; e tenne, o almeno ſtudiò di tenere un modo, che poteſſe piacere agli uni, e non diſpiacere agli altri. E tanto più giudicò effere neceſſario il condur queſte ſtampe con qualche finitezza, quanto ei vide che facendo altrimenti, male ſi rappreſentavano le pitture, e ſi perdeano molte bellezze di quelle. E come mai poteano riportarſi ſu le carte le ombre forti e sfumate di Giorgione, le mezze tinte artifizioſiſſime di Tiziano, le fine e leggiadre pennellate di Paolo; ſe non meſchiando al lavoro dell'acqua forte quello del bulino; e riducendo con amore i ſegni al grado di formare puntualmente quei varj effetti: ſenza ſcordarſi tut-
via

via il carattere degli originali, ch' erano in fine pitture a fresco? Chiunque fiasi, che solamente col proprio gusto si configli, giudichi, e favelli non può negare alla diritta ragione, che non sia la buona imitazione il primo merito d' una copia. Questo merito sopra tutto tentò d' acquistarfi il nostro autore; sapendo per altro quanto difficil cosa sia il contraffare i caratteri altrui varii e diversi, violentando il proprio genio; e far sì che una punta di ferro rappresenti quello che può fare un pennello, o unendo le tinte, o colpeggiando con franchezza e felicità. Chi vuole imitar bene non può certamente usar molto arbitrio, e perciò gran prontezza e molto spirito, specialmente intagliando. Quel modo di fare è riservato ai Pittori che intagliano le proprie invenzioni: e che dopo lunghi e fodi studii possono alla intelligenza accoppiare la bravura, onde dotte riescono le stampe, e piene insieme di spirito, e di vivacità. La prontezza senza fondamento è cosa da riderfi: e pure l' impostura sulla ignoranza ha fatto in questo genere incredibili progressi.

Finiscano le apologetiche teorie. Farebbero per avventura che alcuno riponesse il libro (caso da me temuto) o che entrasse in impazienza chi vuol sapere dove siano le pitture, che ha già vedute in stampa.

Dirò adunque che le figure delle tre prime tavole furono dipinte da Giorgione sul Fondaco de' Tedeschi. Sono queste alcune di quelle, ch' avea vedute il Vasari, nè potea intenderne la rappresentazione; quantunque molto ben fatte le chiami, e colorite vivacissimamente. Ella è pure la dura condizione il non poter far vedere su queste carte quella tinta sanguigna e fiammeggiante, che dà tanto sapore alle opere di questo pittore eccellente, primo inventore fra' nostri di quell' egregio stile, per cui le pitture cominciarono con dolce violenza a rapire il cuore delle genti; non avendo le prime che appagato l' intelletto, e destata la meraviglia.

Non so proseguire, se non passo tosto alle opere di Tiziano, riportate nelle seguenti tavole 5. 6. e 7. e che sono parimente dipinte sul Fondaco de' Tedeschi. Alle une e alle altre insieme si dee por mente, e sapere che si ha sotto gli occhi il più bel punto dell' istoria nostra pittorica, e una dell' epoche più luminose dell' arte in Italia. Furono le vaste pareti di questo Fondaco il campo, in cui scese l' imitatore a
com-

combattere con l'istesso esemplare; e superollo sensibilmente *. Non v'è altro luogo in cui più chiaramente apparisca il primo nascere, e il fiorire insieme del nuovo stile in Venezia: e farà gran perdita, quando intieramente ne cancelli il tempo una così bella memoria. Nelle pitture di Giorgione si mostra un genio fervido e originale, che uscendo o piuttosto volando fuori dell'usata via, altra ne calca tutta nuova e spaziosa, e non già con una semplice *favilluccia* **, ma con una lucida face fa lume a chi vuol seguirlo. In quelle di Tiziano è da vederfi un genio più grande, più tranquillo, e prudente, che svegliato appena dall'altro, cammina con lui del pari, e camminando oltrepassa; accostandosi a quell'alta meta, dove mai più non giunse l'ingegno o l'industria d'alcuno imitatore della bella natura. Avrebbe desiderato l'autore, per rappresentar ai sensi più vivamente questa idea, di poter quì recare tutte le figure di Tiziano, che sono appresso l'angolo di questo Fondaco verso il ponte di Rialto; figure ch'avea esso Tiziano direttamente contrapposte per gara a quelle di Giorgione, dipinte da questo sull'altra parte dello stesso angolo verso il gran Canale; ma l'averle trovate troppo distrutte ne lo ha impedito. Crede egli tuttavia che possano bastare quelle che stanno quì per poter vedere il carattere dell'una e dell'altra maniera; e capire la verità di quanto si è detto. E fra le altre quella figura di femmina, al num. 5. che piuttosto un pezzo di viva carne, in cui si crede scorrere il sangue, che cosa dipinta chiamar si può; fa veder che Tiziano avea pensate forme più grandiose: avea trovato un impasto più lieto di tinte con incredibile felicità; e avea data alle sue figure maggior vivezza. Per far confronto alla femmina in piedi che quì sta sotto il num. 3. altra ne fece Tiziano parimente in piedi, che ancora alquanto si vede; ma essendo stata questa tollerabilmente intagliata da Giacomo Piccino, non si volle quì replicarne la stampa. Intagliò costui anche la Giuditta di Tiziano; ma oh quanto se n'andò lontano dall'originale! Tanto che non ebbe il nostro autore rimorso alcuno di porla in quest'opera al num. 6. come la prima volta pubblicata; quantunque cent'anni prima con le stampe

avef-

* Veggasi di ciò il Vasari nella Vita di Tiziano. || dà un'idea troppo ristretta del merito di Giorgione, e della nuova maniera da lui trovata.

** E termine usato dal Dolce nel Dialogo; ma

avesse veduta la luce. Scrisse il Vasari che questa famosa pittura era opera di Giorgione, e non di Tiziano; ma fu uno sbaglio di memoria: poichè nella Vita di questo secondo disse chiaramente, che avea dipinta la facciata del Fondaco verso la Merceria (ficcome fu infatti) e la figura della Giuditta, da lui tuttavia per tale difficilmente riconosciuta, sta appunto in essa facciata, sopra la porta che riesce nella via di S. Bartolommeo, per cui si passa alla Merceria. Non si trascorra questa stampa se non se ne fa prima un utile confronto con la bellissima figura al num. 4. cui dipinse Giorgione nell'entrata del Palazzo Grimani-Calergi, ora Vendramino, a Santo Ermacora. Io non so chi prima facesse la sua; ma mi pare di poter credere con ragione, che l'uno veduta la pittura dell'altro si sentisse preso dallo spirito d'emulazione, e volesse anch'egli farne un'altra a prova; conservando un simile pensiero di figura, benchè diversa di movenza e di positura. Fra le poche opere di Giorgione che restano ancora, è questa forse la più conservata, in cui veder si possa interamente espresso il di lui carattere nell'inventare, e nel dipingere. La pronta e risoluta attitudine è maravigliosa; e lasciando stare il colorito, in cui par di vedere

Un vivo raggio di cocente sole;

comparisce in essa l'artificioso maneggio dell'ombre, disposte, sfumate, e rinforzate tanto opportunamente, che ti par ch'essa figura del quadro, e guardi, e parli, e sia viva: maniera da lui formata per bontà d'ingegno, e d'estro naturale, ficcome io credo, non già per averla veduta ne' forastieri; ficcome piacque al Vasari di scrivere. Marco Boschini * scrittore molto utile all'istoria nostra pittorifica restituì al suo vero autore ** questa preziosa pittura, e altre, che si vedono ancora nell'istessa entrata di Casa Grimani-Calergi, dicendo che rappresenta la Diligenza. Giorgione per tale, o per altra che si fosse, contrassegnolla con quella specie di mannaia, che tiene in mano; per altro tanto ci cercava le sole bellezze della natura, che poco pensando
al

* Nel libro, che ha per titolo: *Le Ricche Miniere della Pittura Veneziana*.

** Il Ridolfi male a proposito nella Vita di Tiziano parla di questa figura, come dipinta da esso

Tiziano. Lo sbaglio nacque forse, dovendo egli descrivere un quadro, ch'era altre volte in questa Nobilissima Casa, opera veramente di Tiziano; onde facilmente turbossi in esso la fantasia.

al costume, ritraffe quì una di quelle donne Friulane, che vengono per fervire in Venezia; non alterandone nemmeno l'abito, e facendola alquanto attempata, quale forse ei la vedea; senza voler sapere che per rappresentare le Virtù, si fuole da' pittori belle e fresche giovani immaginare. Lodata molto era quest'opera da' nostri vecchi maestri * ma quando poi della Giuditta si parlava fra loro, non avean modi per ispiegarne abbastanza i pregi singolari e pellegrini. Faceano sopra tutto le maraviglie come mai un giovinotto, qual era allora Tiziano avesse saputo con arte cotanto sorda far uso delle mezze tinte, e de' contrapposti, per ridurre a quella naturale tenerezza le carni; e moderando il gran fuoco di Giorgione nell'ombre forti; e nel soverchio roffeggiar delle tinte, formare uno stile di perfetta piacevolissima bellezza. Conchiudeano perciò esser questa una prova di quel trito proverbio, che pittori e poeti nascono; e che vano è lo studio dove non è il naturale talento: ficcome vana è la cura di quell'operajo, che coltiva un terreno sterile ed arenoso.

Tra le figure di Tiziano si è posta al num. 7. quella d'uno de' famosi compagni della calza, dipinta parimente sul Fondaco de' Tedeschi, e rammentata dal Boschini **. Ha gran merito questa pittura per esser opera d'un tanto maestro non meno, che per conservare una memoria utile all'istoria nostra civile. Varie furono le congreghe, o le rinovazioni di quella compagnia, ch'avea per istituto il formare magnifici spettacoli pubblici, e accrescere la pompa degli ordinarii. Il Vafari quando fu in Venezia dipinse un apparato per essa compagnia; ficcome di se stesso egli attesta ***. Il nostro è un di quei compagni, che portavano la calza rossa, ed ha sotto il mantello la rotella o targa, e tiene dietro alla persona il pugnale.

Alle pitture di Giorgione e di Tiziano vengono appresso quelle del Tintoretto, così volendo l'ordine de' tempi. Le prime due comprese dalle tavole 8. e 9. servono all'istoria degli studii di quel gran genio, le altre a mostrare maggiormente il di lui valore, e ad appagare la

cu-

* Per questi vecchi Maestri, quì e altrove citati, si vuole intendere que' Pittori, che fiorirono nel cominciamento del presente secolo; e fra gli altri il dotto Cav. Niccolò Bambini, e il rinomatissimo Sebastiano Ricci; gl' insegnamenti de' quali ebbe la ventura di udire l'autore della presente opera.

** Nel libro sovraccitato *delle Ricche Miniere*.

*** Nella descrizione delle sue opere.

curiosità particolarmente di coloro, che nasceranno ne' tempi a venire. Io fui preso da maraviglia tante volte quante in leggendo le notizie che del Tintoretto lasciò scritte il Vasari * l'Erodoto della pittoresca istoria, non ritrovai che fra quelle si parlasse mai dei lunghi ed affidui studii, che per apprendere il buon disegno avea fatti quel pittore dai modelli delle antiche statue, e da quelli particolarmente di Michelagnolo Buonaroti. Degna era certamente questa parte d'istoria dell'uno e dell'altro; e se posta si fosse come principio, si farebbero tratte quindi illazioni tali, che avrebbero posto in istato di maggior verità il carattere di quel gran Maestro. Sono per altro persuaso, che sia questo uno di quei luoghi, in cui il Vasari volle appoggiarsi alle relazioni altrui **, e che dagli emuli e nemici del Tintoretto, che molti furono, e fra' primi l'istesso Tiziano, avesse preso quanto scrisse, senza farne più mature ricerche; poichè impossibile era ch'egli avesse tacciuto per arte o per mancanza di memoria, ciò che tornava in maggior laude d'uno de' suoi più pregiati compatriotti e maestri, ch'ei sopra tutti venerava meritamente, ed amava. Per prova di quanto io dico non ho bisogno del Ridolfi che lo asserisca ***; ne ebbi e ne ho sotto gli occhi moltissimi testimonii. Nelle scuole de' nostri vecchi maestri si predicava questo fatto; e alcuni v'erano di quei rilievi, che si sapea essere stati del Tintoretto, tinti di certo fosco colore, e affumicati tutti ad un modo: e mostravasi ancora lo stanzino, dov'egli si ritirava a ritrargli di giorno e di notte a lume di lucerna. Infiniti erano i disegni che si vedeano allora, fatti da esso Tintoretto da que' rilievi ****, più pezzi erano riportati sopra una carta medesima, dal dritto, e dal rovescio di essa, la maggior parte tocchi di matita nera e di gesso, con pochi lumi. Io credo che questo studio si seguitasse da quell'ingegno infaticabile anche in età più matura; poichè ve ne sono e ne ho io davanti agli occhi, ora che scrivo, alcuni fatti con tal maestria e profonda intelligenza, che potrebbero esser posti e reggerfi a qualunque confronto. Sopra tutto è ammirabile la sveltezza, lo spirito, e la

* Nella Vita di Battista Franco, verso il fine.

** Veggasi dov'egli parla a *gli artefici del disegno* nel fine della Terza Parte; e in altri luoghi.

*** Nella Vita del Tintoretto.

**** E' da notarsi, che il Tintoretto aven-

leg-
dosi fatto il proprio ritratto, si dipinse appunto con uno di que' rilievi in mano. Questo ritratto ch'era altre volte in Casa Contarini a S. Samuele, ora è in una secreta stanza della Procuratia di Supra.

leggiadria de' contorni, ne' quali tuttavia conservasi tutta la maestà e la dottrina degli originali; raro miracolo pittoreesco, da proporfi per efemplare alla studiosa gioventù, che affaticasi per far un giorno pitture, che fiano gradite, ed ammirate.

Ora veggasi dunque quanto di lume accrescano a questi fatti, e come bene stabiliscano questo punto d'istoria le nostre due presenti figure, tratte l'una dal Crepuscolo, e l'altra dall'Aurora, famose statue di Michelagnolo. Fanno esse vedere che tanto il Tintoretto avea nel cuore e nella mano le immagini de' suoi studii, e di quei grandi esemplari, che stimo degna cosa, anzi cred'io che trasportato fosse a dipingerle in uno de' luoghi più cospicui del Canal grande, qual era il Palazzo di Casa Guffoni, * oggi Lazari al rio di Noale; e di farfene pregio. Una delle pitture più logore che fiano quì riportate è quella del Crepuscolo; ma non dubitò chi la ritrasse di aggiungervi quelle parti, ch'avea il tempo corrose; avendo appresso di se un disegno bellissimo originale, dell'istesso Tintoretto, ch'ei fortunatamente nell'anno scorso acquistò; e che con alcuni altri, come cosa carissima, nel suo piccolo studio gelosamente conserva.

Le quattro belle figure sotto i numm. 10. 11. 12. 13. sono capricciose invenzioni di quel gran maestro, dipinte nell'ultimo piano della famosa casa al ponte dell'angelo. Le battaglie mentovate dagli scrittori sono affatto perdute. Non così il celebre cornicione, un pezzo del quale si vede quì al num. 14. sostenuto da mani e piedi di metallo, fra' quali passano quelle fascie, che legano ogni cosa e riempiono i vani con tanta grazia. Niuna pittura forse più di questa, quando affatto farà perduta, sveglierà universalmente la curiosità de' posterì, allorchè descrittà la vedranno; e farà ognuno vago di sapere in qual precisa forma il terribile ingegno del Tintoretto avesse rivolta in burlesca la seria proposizione degli emuli suoi, che vedendosi tolta per uffizii quest'opera, diccano dover egli in quel caso porre e mani e piedi per riuscir con onore. Il fece nel modo che quì si vede **; e non fu questa l'unica volta ch'ei dell'astio loro burloffi.

E' ma-

* V'è ancora in questo Palazzo l'insigne raccolta di pitture del Cav. Guffoni, tante volte lodata dagli Scrittori. | ** E' da vederfi il Boschini citato altre volte nelle *Ricche Miniere*.

È manifesto errore del Cav. Ridolfi, che le pitture nel primo piano del Palazzo Cappello sul Canal grande al rio di S. Polo, siano opere di Paolo Veronese; poichè senza dubbio sono di Giambattista Zelotti. Il Boschini par che faccia ogni cosa di questo secondo. Il Vasari * sapea che l'uno e l'altro avean quì dipinto; ma non dichiara in qual parte. La somiglianza delle maniere, che procedevano da una medesima fonte ** furono cagione, cred'io di questi sbagli; ma i nostri dotti maestri che agevolmente esse maniere sapean distinguere, teneano per fermo, che la parte del secondo piano, ora affatto perduta (il Boschini dice per un incendio) fosse tutta dipinta da Paolo, e quella del primo dallo Zelotti. La nobiltà delle immagini, e delle fisionomie, la ricchezza e la sottigliezza de' panneggiamenti, ornati pomposamente, le attitudini e le graziose movenze erano doti comuni a tuttadue questi eccellenti maestri; ma nel carattere del disegno, e del pennello v'erano notabilissime differenze. Più leggiadro, più ricco e rilucente era il pennello di Paolo, come quello che reggevasi da un genio molto più fervido, e da una man più felice. Più deciso e ricercato era il modo dello Zelotti, autore studioso molto e pesante nelle opere sue. Superò questi Paolo nella dottrina de' contorni, e delle belle forme degli ignudi, ed era suo dono particolare una grandezza di stile, che non era sempre uno de' maggiori pregi dell'altro. Eccone un saggio in queste quattro figure *** introdotte con tanta arte in quei piccoli spazii, che rapito l'occhio dalla grandezza del carattere di esse, non ha tempo di misurare il sito che le comprende; e porta tosto alla fantasia un'idea di sublime e piacevole maestà pittorresca. Per compiere questo saggio si aggiunse la bella figura, che si sta a sedere ad una finestra, in atto di suonar il liuto; sola rimase intatta fra le altre che adornavano il Cortile di Casa Cocina, oggi Foscarini a Santo Eustacchio ****. Era molto inclinato quel pittore a formare simili inganni pittorreschi; cogliendo l'opportunità de' siti, e de' lumi; e facendo ora uscire d'una porta, ora affacciarsi ad una finestra alcune figure, o piuttosto

* Nella Vita di Michele Sammichele.

** Furono discepoli di Antonio Badile. Veggasi il Ridolfi, e il Commend. del Pozzo nelle Vite di essi.

*** Il Boschini *nelle Ricche Miniere* scrive

che sono *diverse Dee*, e in particolar *Diana*. Sarà quella facilmente che tiene nella mano destra il corno.

**** E' abitata da' Patrizj Co. Giovanelli.

sto ritratti, che al primo aspetto comparivano vive affatto e parlanti; nè potea decidersi da qualunque occhio se fossero vere o dipinte, se non dopo qualche riflesso, o avvicinandosi ad esse. Come dall'ugna il lione si può conoscere da queste pitture il valore dello Zelotti, che non fu mai divulgato, e ammirato abbastanza; stando le maggiori opere di esso nelle ville, e ne' luoghi lontani dalla frequenza delle genti. Oh se mai quest'opera, che ha per fine lo svegliare i professori, potesse accendergli a pubblicare le pitture, ch'ei fece nel Palazzo Foscarini alla Malcontenta * averebbe il pubblico degna materia per conoscere appieno questo autore eccellente, ed ei non resterebbe defraudato delle giuste, e veramente meritate lodi.

Chiude l'egregia schiera de' principali Maestri Veneziani in questa raccolta Paolo Veronese; genio grande e sublime, ripieno di grazie, e di pellegrine vaghezze. Fra le più felici circostanze che invitar possono un pittore a dipingere con impegno e piacere, trovossi Paolo allorchè fece le opere che qui si danno. Era egli in un Palazzo, fabbricato per delizia dal ricco Cittadino Camillo Trivisano ** architettato dal dottissimo Daniello Barbaro, commentatore di Vitruvio; in un luogo che dovea essere dolce ricetto di nobile e festevole gioventù, nelle ore di sciogliere l'animo da' modesti pensieri; e di lasciarlo a seconda del genio in onesta e placida libertà. Dipingea quivi Paolo avendo accanto un padrone generoso, un direttore di somma intelligenza, vedendosi d'intorno immagini atte molto a svegliare idee di leggiadria e di bellezza. Quindi fu, cred'io, ch'egli figurò nella volta della loggia del secondo piano, Venere, la Celeste, sostenuta da graziosi genietti, e ne' vani vicini quattro delle maggiori Deità, che stanno tutte col viso alzato verso di lei, come a principale oggetto della rappresentazione. Due fra quelle ne scelse il nostro autore, le più stimate da' professori, dalle quali sogliono esortare i loro discepoli a studiare quei modi, che rendono le pitture sommamente gradite. Cibele è l'una fra i Ioni, e l'altra è Giunone. Chi mai non sapesse qual fosse in Paolo la felicità della fantasia e della mano nel dipingere, vegga queste opere,

* architettato da Andrea Palladio.

** Estintasi due anni fa questa Famiglia, passò il possesso di questo Palazzo nella Nobile Casa Donado a S. Polo.

(XII)

re, e ne avrà un argomento chiarissimo. Esamini le fisionomie veramente divine di queste due Dee, e particolarmente della Giunone, e da vicino offervi quanto bene si unisca alla facilità l'intelligenza in quelle poche concludentissime pennellate, tutte brio, tutte sapore; e se non ne resta sorpreso, o non ha mai provato cosa sia difficoltà di pittura, o non ha per natura senso capace a formarfi nella fantasia un'immagine delle bellezze almeno di quest'arte, che imita le perfezioni della verità.

Si aggiunsero quei quattro graziosi Amori (a' num. 20. e 21.) due de' quali tentano a vicenda di rapirsi un rigoglioso ramo di palma; e due smorzano due faci versando acqua da un vaso. Amore che vive e trionfa, Amore che langue ed estinguesi, cred'io che così volesse indicare il pittore; seguitando le prime idee dell'opera sua; e figurando quelle immagini che prevedea dover essere le più comuni fra le gentili persone ch'erano per far quì soggiorno.

Altra stampa si è formata, sotto il num. 22. raccogliendo alcune bellissime figurine di Deità, che dipinte sono da Paolo in chiarooscuro bianco, per contraffare cammei; introdotte in alcuni finti pilastri nella loggia istessa del Palazzo Trivisani. Infinita è la leggiadria, e la prontezza con cui furon fatte; e ricordano in tutto la grazia del Parmigianino, dalle cartè del quale si sa che Paolo se' studio. Di più si son posti due mascheroni per riempiere la tavola in miglior modo, cui tuttavia fece l'istesso Paolo fra gli ornamenti di essa lodatissima loggia.



Bibliographie

Addona 2012

Victoria Addona, Boundaries of Licence. The materiality of the painted facades in Cinquecento Venice, Vancouver 2012.

Albrizzi 1772

Giovanni Battista Albrizzi, Forestiere Illuminato Intorno Le Cose Più Rare, E Curiose, antiche E Moderne Della Città Di Venezia, E Dell'Isole Circonvicine, Venezia 1772.

Altringer 2002

Lothar Altringer, Ausländische Sammler in Venedig, in: Jutta Frings (Hg.), Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Ostfildern 2002/2003), Ostfildern 2002, S. 263-271.

Anderson 1997

Jaynie Anderson, Giorgione. The painter of poetic brevity. Including catalogue raisonnè, Paris (u.a.) 1997.

Baur-Heinhold 1975

Margarete Baur-Heinhold, Bemalte Fassaden. Geschichte, Vorbild, Technik, Erneuerung, München 1975.

Bätschmann 2008

Oskar Bätschmann, Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei, München 2008.

Benzoni 2002

Gino Benzoni, Venedig. Eine Stadt, die Bedeutung sammelt, in: Jutta Frings (Hg.), Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Ostfildern 2002/2003), Ostfildern 2002, S. 25-31.

Bergdolt 1997

Klaus Bergdolt (Hg.), Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997.

Bergdolt 2011

Klaus Bergdolt, Deutsche in Venedig, Von den Kaisern des Mittelalters bis zu Thomas Mann, Darmstadt 2011.

Bernstein 1992

Joanne G. Bernstein, The female model and the Renaissance nude: Dürer, Giorgione, and Raphael, in: Artibus et Historiae, Vol. 13, No. 26 (1992), S. 49-63.

Bettagno 1969

Alessandro Bettagno (Hg.), Caricature di Anton Maria Zanetti. Catalogo della mostra a cura die Alessandro Bettagno, Venezia 1696.

Bettermann 2004 Silke Renate Bettermann, Paolo Veronese und die französische Kunst des 18. Jahrhunderts. Inaugural- Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde genehmigt vom Fachbereich Architektur der Technischen Universität Darmstadt, Darmstadt 2004.

Bickendorf 1998

Gabriele Bickendorf, Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.

Boccazzi 2002

Barbara Mazza Boccazzi, Die venezianischen Sammlungen des 18. Jahrhunderts als Spiegel aufklärerischer und konservativen Einstellungen, in: Jutta Frings (Hg.), Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Ostfildern 2002/ 2003), Ostfildern 2002, S. 234-243.

Boesten- Stengel 1987

Albert Boesten- Stengel, Über den Zusammenhang von Stil und Bedeutung in der Malerei Giorgiones, Inaugural- Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Freiburg 1987.

Boschini 1674

Marco Boschini, Le Ricche Minere della Pittura Veneziana. Non solo delle pitture pubbliche di Venezia. Ma dell' Isole ancora circonvicine, Venezia 1674.

Brendel 1955

Otto Brendel, Borrowings from ancient art in Titian, in: The Art Bulletin, 1 June 1955, Vol 37 (2), S. 113-125.

Brown 1977

David Alan Brown, A drawing by Zanetti after a fresco of the Fondaco dei Tedeschi, in: Master Drawings, Vol. 15, No. 1 (Spring 1977), 1977, S. 31- 44; 88.

Brown 1997

Patricia Fortini Brown, Venice & Antiquity. The venetian sense of the past, New Haven 1997.

Brugnolo Meloncelli 1992

Katia Brugnolo Meloncelli, Battista Zelotti, Milano 1992.

Cohen 1974

Charles E. Cohen, Pordenone's painted facade on the Palazzo Tinghi in Udine, in: The Burlington Magazine, Vol. 116, No. 857, International Mannerism (August 1974), S. 445-457.

Cohen 1996

Charles E. Cohen, The art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language, Band 1, Cambridge 1996.

Cohen 1996

Charles E. Cohen, The art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language, Band 2, Cambridge 1996.

Cohen 1980

Charles E. Cohen, The drawings of Giovanni Antonio da Pordenone, Florenz 1980.

Curtius 1938

Ludwig Curtius, Zum Antikenstudium Tizians, in: Archiv für Kulturgeschichte, Band 28, Heft JG, Dezember 1938, S. 233-242.

De Maria 2004

Blake de Maria, The Patron for Pordenone's Frescos on Palazzo Talenti d'Anna, Venice, in: The Burlington Magazine, Vol. 146 (No. 1217), S. 548-549.

De Vecchi 2001

Pierluigi De Vecchi, Die Sixtinische Kapelle. Das Meisterwerk Michelangelos erstrahlt in neuem Glanz, München 2001.

Droste 1985

Thorsten Droste, Venedig. Die Stadt in der Lagune- Kirchen und Paläste, Gondeln und Karneval, Köln 1985.

Dunlop 2009

Anne Dunlop, Painted Palaces. The rise of secular art in early Renaissance Italy, Pennsylvania 2009.

Dürer/ Kohlhaussen 1943

Albrecht Dürer/ Heinrich Kohlhaussen, Das Rosenkranzfest. 1506, Berlin 1943.

Eickhoff 2006

Ekkehard Eickhoff, Venedig- spätes Feuerwerk. Glanz und Untergang einer Republik 1700-1797, Stuttgart 2006.

Eller 2007

Wolfgang Eller, Giorgione. Werkverzeichnis, Rätsel und Lösung, Petersberg 2007.

Foscari 1936

Lodovico Foscari, Affreschi esterni a Venezia, Milano 1936.

Franzoi/ Smith 1994

Umberto Franzoi/ Mark Smith, Der Canal Grande, München 1994.

Freedberg 1993

Sidney Joseph Freedberg, Painting in Italy. 1500- 1600, New Haven 1993.

Friedlaender 1965

Walter Friedlaender, Titian and Pordenone, in: The Art Bulletin, Vol. 47, No. 1 (Mar., 1965), S. 118-121.

Gottdang 1999

Andrea Gottdang, Venedigs antike Helden. Die Darstellung der antiken Geschichte in der venezianischen Malerei von 1680-1760, München 1999.

Gramaccini/ Meier 2003

Norberto Gramaccini/ Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792, München 2003.

Gramaccini/ Meier 2009

Noberto Gramaccini/ Hans Jakob Meier, Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgraphik 1485-1600, Berlin 2009.

Hampe 1926

K. Hampe, Italien und Deutschland im Wandel der Zeiten, in: Historische Zeitschrift, Jänner 1926, Vol. 134 (2) S. 199-215.

Hard 2004

Robin Hard, The Routledge Handbook of Greek mythology. Based on H.R. Rose's "Handbook of Greek mythology", London 2004.

Hascher 1997

Doris Hascher, Die Auftragslage für Fassadenmalerei in Augsburg im 16. Jahrhundert, in: Klaus Bergdolt (Hg.), Kunst und ihre Auftraggeber im 16. Jahrhundert. Venedig und Augsburg im Vergleich, Berlin 1997, S. 94-110.

Haskell 1963.

Francis Haskell, Painters and Patrons. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque, London 1963.

Haskell 1993

Francis Haskell, Die schwere Geburt des Kunstbuchs, Berlin 1993.

Hoerschelmann 1908

Emilie von Hoerschelmann, Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908.

Huse/ Wolters 1996

Norbert Huse/ Wolfgang Wolters, Venedig. Die Kunst der Renaissance, München 1996.

Ipsier 1986

Karl Ipsier, Mit Goethe in Italien. 1786-1986, Berg am See 1986.

Jacob/ Romanelli 2002

Wenzel Jacob/ Giandomenico Romanelli, Vorwort, in: Jutta Frings (Hg.), Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Ostfildern 2002/2003), Ostfildern 2002, S. 8-9.

Jaime 1955

Edward Jaime, Kleine Geschichte Venedigs, Frankfurt 1955.

Justi 1926

Ludwig Justi, Giorgione. Zweiter Band, Berlin 1926.

Joannides 2001

Paul Joannides, Titian to 1518. The assumption of a Genius, New Haven (u.a) 2001.

Kaminski 1999

Marion Kaminski, Venedig. Kunst und Architektur, Köln 1999.

Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art 2002

Shelley R. Langdale (Hg.) Battle of the nudes. Pollaiuolo's renaissance masterpiece (Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art, Cleveland August- Oktober 2002), Cleveland 2002.

Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978

Adriana Augusti Ruggeri (Hg.), Giorgione a Venezia. (Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia, September- November 1978), Mailand 1978.

Kat. Ausst. Graphische Sammlung der ETH 2003

Michael Matile, Italienische Holzschnitte der Renaissance und des Barock (Kat. Ausst. Graphische Sammlung der ETH, Zürich 2003/2004), Zürich 2003.

Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2002

Jutta Frings (Hg.), Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Ostfildern 2002/2003), Ostfildern 2002.

Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum / Gallerie dell' Accademia 2004

Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Giorgione. Mythos und Enigma (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Gallerie dell' Accademia Venedig 2004) Wien 2004.

Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum/ Gallerie dell' Accademia 2007

Sylvia Ferino-Pagden (Hg.), Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Oktober 2007-Jänner 2006; Gallerie dell' Accademia Venedig Februar-April 2008) Wien 2007.

Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg/ Suermondt- Ludwig- Museum 2007

Christiane Wiebel (Hg.), Aquatinta oder "Die Kunst mit dem Pinsel in Kupfer zu stechen". Das druckgraphische Verfahren von seinen Anfängen bis zu Goya (Kat. Ausst. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 2007; Suermondt- Ludwig- Museum, Aachen 2008) München 2007.

Koreny 1968

Friedrich Koreny, Über die Anfänge der Reproduktionsgraphik nördlich der Alpen, Wien 1968.

Manca 2006

Joseph Manca, Andrea Mantegna. Kunst und Kultur im Italien der Renaissance, New York 2006.

Mariacher 1966

Giovanni Mariacher, Antonio Rizzo, Milano 1966.

Meder 1919

Joseph Meder, Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung, Wien 1919.

Merback 2007

Mitchell B. Merback (Hg.), Beyond the yellow badge. Anti judaism and antisemitism in medieval and early modern visual culture, Leiden 2007.

Muraro 1975

Michelangelo Muraro, The political interpretation of Giorgiones Frescoes on the Fondaco dei Tedeschi, in: Gazette des Beaux- Arts, Vol. 6, no. LXXXVI, 1975, S. 177-184.

Nash 1985

Jane C. Nash, Veiled Images. Titian's Mythological Paintings for Phillip II, Philadelphia 1985.

Nichols 1999

Tom Nichols, Tintoretto. Tradition and identity, London 1999.

North 2003

Michael North, Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung, Köln 2003.

Oakes 2007

Simon P. Oakes, Dürers Antwort auf die Renaissance- Architektur Venedigs, in: G. Ulrich Großmann (Hg.) Das Dürer- Haus. Neue Ergebnisse der Forschung, Nürnberg 2007, S. 241-260.

Pallucchini 1978

Rodolfo Pallucchini, Tiziano e il manierismo europeo, Florenz 1978.

Pawliczak 2011

Lothar W. Pawliczak, Was man so alles nicht von Venedig weiß. Alte Geschichten- neue Mythen, Norderstedt 2011.

Pächt 2002

Otto Pächt, Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna, München 2002.

Pennekamp 2013

Anke Pennekamp, Reproduktionsgraphik nach Meisterwerken der Kunst, in: Christina Strunck (Hg.), Geschichte der Buchkunst. Vom Pergament zum E-Book. Eine Einführung, Petersberg 2013, S. 57-63.

Peters 1987

Anne Peters, Francesco Bartolozzi. Studien zur Reproduktionsgraphik nach Handzeichnungen. Köln 1987.

Reineke 2003

Brigitte Reineke, Eros und Tod. Zur Bildlichkeit von Feminität in den halbfigurigen Judith-Darstellungen im Venedig des 16. Jahrhunderts, Weimar 2003.

Ressel 2014

Magnus Ressel, Die Zerstörung der Capitularien des Fondaco dei' Tedeschi im Schloss Wässerndorf am Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, 2014, Vol. 93 (1), S. 377- 400.

Ridolfi 1648

Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte, ovvero le vite de gl'illustri pittori Veneti, e dello stato, ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro: con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralita da quelli dipinte; con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi e moderni, e delle cose notabili.* Edizione Seconda, Venetia 1648.

Romanelli 2002

Giandomenico Romanelli, Vorwort, in: Jutta Frings (Hg.), *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Ostfildern 2002/2003), Ostfildern 2002, S. 13- 16.*

Rösch 2000

Gerhard Rösch, *Venedig. Geschichte einer Seerepublik*, Stuttgart 2000.

Schulz 1983

Anne Markham Schulz, *Antonio Rizzo. Sculptor and architect*, Princeton 1983.

Schulz 2001

Juergen Schulz, *Titian at the Fondaco dei Tedeschi*, in: *The Burlington Magazine*, Vol 143. No. 1182 (Sept. 2001), S. 567-569.

Schumacher/ Wehinger 2009

Hans Schumacher/ Brunhilde Wehinger, *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, Laatzten 2009.

Schütz 2004

Karl Schütz, *Dürer in Venedig. Einige Anmerkungen zum Verhältnis von deutscher und venezianischer Malerei um 1505*, in: Sylvia Ferino- Pagden (Hg.), *Giorgione. Mythos und Enigma (Kat. Ausst. Kunsthistorisches Museum Wien, Gallerie dell' Accademia Venedig 2004)* Wien 2004, S. 105- 109.

Schwab 2007

Gustav Schwab, *Sagen des klassischen Altertums*, Stuttgart 2007.

Schweikhart 2001

Gunter Schweikhart, *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, Köln; Wien (u.a.) 2001.

Simonsfeld 1887

Henry Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die Deutsch- Venetianischen Handelsbeziehungen. Quellen und Forschungen*, Stuttgart 1887.

Smentek 2008

Kristel Smentek, *The collector's cut. Why Pierre Jean Mariette tore up his drawings and put them back together again*, in: *Master Drawings*, Vol 46, No. 1, Seventeenth- and eighteenth-century draftsmen and collectors (Spring 2008), S. 36-60.

Spenlé 2008

Virginie Spenlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich. Der "Bon goût" im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha 2008.

Steinitz 1974

Kate Traumann Steinitz, Pierre- Jean Mariette & Le Comte de Caylus and their concept of Leonardo da Vinci in the Eighteenth Century, Los Angeles 1974.

Strunck 2013

Christina Strunck (Hg.), Geschichte der Buchkunst. Vom Pergament zum E-Book, Eine Einführung, Petersberg 2013.

Tietze 1936

Hans Tietze, Tizian. Leben und Werk, Wien 1936.

Tietze- Conrat 1956

Erika Tietze- Conrat, Mantegna. Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche. Gesamtausgabe, Köln 1956.

Università degli studi di venezia 1980

Università degli studi di venezia, Tiziano e Venezia. Convegno internazionale di studi Venezia, 1976, Vicenza 1980.

Vasari 1997

Giorgio Vasari, Künstler der Renaissance, hrsg. von Herbert Siebenhüner, Köln 1997.

Vasari 2008

Giorgio Vasari, Das Leben des Giorgione, Coreggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto, hrsg. von Sabine Feser, Berlin 2008.

Vasari 2010

Giorgio Vasari, Leben der berühmtesten Maler, Bildhauer und Baumeister. Von Cimabue bis zum Jahr 1567, hrsg. von Ludwig Schorn, Wiesbaden 2010.

Vermeulen 2010

Ingrid R. Vermeulen, Picturing art history. The rise of the illustrated history of art in the eighteenth century, Amsterdam 2010.

Vickers 1977

Michael Vickers, A greek source for Antonio Pollaiuolo's battle of the nudes and Hercules and the twelve giants, in: The Art Bulletin, Vol. 59, No. 2, 1977, S. 182-187.

Vierthaler 2013

Nadine Vierthaler, Die Technik von Kupferstich und Radierung, in: Christina Strunck (Hg.), Die Geschichte der Buchkunst. Vom Pergament zum E-Book. Eine Einführung, Petersberg 2013, S. 45- 51.

Virch 1956

Claus Virch, A study by Tintoretto after Michelangelo, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, Vol. 15, No. 4 (Dec., 1956), S. 111-116.

Weddigen 1984

Erasmus Weddigen, Jacopo Tintoretto und die Musik, in: Artibus et Historiae, Vol. 5, Nr. 10 (1984), S. 67-119.

Weissert 1999

Cecilie Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert, Berlin 1999.

Wethey 1987

Harold E. Wethey, Titian and his drawings. With references to Giorgione and some close contemporaries, Princeton 1987.

Wind 1969

Edgar Wind, Giorgiones's Tempesta with comments on Giorgiones's poetic allegories, Oxford 1969.

Winter 2005

Susanne Winter (Hg.), Presenze tedesche a Venezia, Roma (u.a.) 2005.

Wirtz 2005

Carolin Wirtz, Mercator in fontico nostro. Mercanti tedeschi fra la Germania e il Fondaco dei Tedeschi a Venezia, in: Susanne Winter (Hg.), Presenze tedesche a Venezia, Roma (u.a.) 2005, S. 1-48.

Wohlfahrt 2007

Kathrin Wohlfahrt, Die Gemäldeerwerbung von August III. in Venedig. Die venezianischen Kunstagenten Antonio Maria Zanetti d. Ä. und Giovanni Pietro Minelli, in: Barbara Marx (Hg.), Venedig- Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte, Dresden 2010.

Wolters 2000

Wolfgang Wolters, Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance, München 2000.

Wolters 2010

Wolfgang Wolters, Der Dogenpalast in Venedig. Ein Rundgang durch Kunst und Geschichte, Berlin 2010.

Zanetti 1733

Antonio Maria Zanetti, Discrezione di tutte le pubbliche pitture della citta di Venezia e isole circonvicine. O sia rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733; con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori, Venezia 1733.

Zanetti 1740/43

Antonio Maria Zanetti, Delle Antiche Statue Greche E Romane, Che Nell'Antisala Della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano, Venezia 1740/43.

Zanetti 1760

Antonio Maria Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri veneziani. Ora la prima volta con le stampe pubblicate, Venzia 1760.

Zanetti 1771

Antonio Maria Zanetti, Della pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri, Venezia 1771.

http://artlibraries.net/index_de.php, letzter Zugriff am 13.12.2014.

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t15m8w577;view=1up;seq=7>, letzter Zugriff am 13.12.2014.

<http://britishmuseum.org>, letzter Zugriff am 10.02.2015.

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 13.12.2014.

<http://www.metmuseum.org>, letzter Zugriff am 10.02.2015.

<http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm>, letzter Zugriff am 20. 03.2015.

<http://prometheus-bildarchiv.de/de/>, letzter Zugriff am 21. 03. 2015.

<http://unidam.univie.ac.at>, letzter Zugriff am 21.02.2015.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1) Antonio Maria Zanetti, Joannes de Plano, Porträt von Antonio Maria Zanetti, aus: <file:///Users/marionschimetits/Desktop/BHR%20Signatur%20'Ca-ZAN%20390-3600%20gr%20raro'%20%7C%20Varie%20pitture%20a%20fresco%20de'%20principali%20maestri%20veneziani.%20Or.webarchive>, 16. 02. 2015.

Abb. 2) Antonio Maria Zanetti, Frontispiz, aus: [http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 3) Antonio Maria Zanetti, Schlussbild, aus: [http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 4) Antonio Maria Zanetti, Initiale, aus: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t15m8w577;view=1up;seq=7>, 16.02.2015.

Abb. 5) Antonio Maria Zanetti, Initiale, aus: https://archive.org/details/gri_33125011056732, 16. 02. 2015.

Abb. 6) Antonio Maria Zanetti, Schlussbild, aus: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t15m8w577;view=1up;seq=18>, 16. 02. 2015.

Abb. 7) Antonio Maria Zanetti, Männlicher Akt nach Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.bildindex.de/obj08129980.html#|home>, 16.02.2015.

Abb. 8) Antonio Maria Zanetti, Weiblicher Akt nach Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.bildindex.de/obj08129980.html#|home>, 16.02.2015.

Abb. 9) Antonio Maria Zanetti, Sogenannte “Nuda“ nach Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.bildindex.de/obj08129980.html#|home>, 16.02.2015.

Abb. 10) Antonio Maria Zanetti, Diligenza, Reproduktionsstich nach einem Fresko Giorgiones vom Palazzo Grimani- Calerghi, aus: <http://www.bildindex.de/obj08129980.html#|home>, 16.02.2015.

Abb. 11) Antonio Maria Zanetti, Zwei weibliche Figuren nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.bildindex.de/obj08129980.html#|home>, 16.02.2015.

Abb. 12) Antonio Maria Zanetti, Vorzeichnung für “Varie pitture a fresco“, aus: Brown 1977, S. 88.

Abb. 13) Antonio Maria Zanetti, Die sogenannte “Judith- Gruppe“ nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.bildindex.de/obj08129980.html#|home>, 16.02.2015.
Abb.

Abb. 14) Antonio Maria Zanetti, Die sogenannte “Judith- Grppe“ nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, unkolorierte Version, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 15) Antonio Maria Zanetti, Der “Compagna della Calza“ nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 16) Antonio Maria Zanetti, “Die Dämmerung“, Reproduktion nach Tintoretts Fresko am Palazzo Gussoni, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 17) Antonio Maria Zanetti, “Die Morgenröte“, Reproduktion nach Tintoretts Fresko am Palazzo Gussoni, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 18) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretts Fresko der Ca’ Soranzo dell’ Angelo, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 19) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretts Fresko der Ca’ Soranzo dell’ Angelo, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 20) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretts Fresko der Ca’ Soranzo dell’ Angelo, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 21) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretts Fresko der Ca’ Soranzo dell’ Angelo, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 22) Antonio Maria Zanetti, Fries mit Händen und Füßen, Reproduktion nach Tintoretts Fresko der Ca’ Soranzo dell’ Angelo, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 23) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Zelottis Fresko des Palazzo Capello, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 24) Antonio Maria Zanetti, Diana, Reproduktion nach Zelottis Fresko des Palazzo Capello, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 25) Antonio Maria Zanetti, Pomona, Reproduktion nach Zelottis Fresko des Palazzo Capello, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 26) Antonio Maria Zanetti, Minvera, Reproduktion nach Zelottis Fresko des Palazzo Capello, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 27) Antonio Maria Zanetti, Laute spielender Junge, Reproduktion nach Zelottis Fresko der Casa Cascina, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 28) Antonio Maria Zanetti, Putti beim Löschen einer Fackel, Reproduktion nach Veroneses Fresko im Palazzo Trevisan, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 29) Antonio Maria Zanetti, Putti beim Tragen eines Palmzweigs, Reproduktion nach Veroneses Fresko im Palazzo Trevisan, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

Abb. 30) Antonio Maria Zanetti, 4 Kameen, Reproduktion nach Veroneses Fresko im Palazzo Trevisan, aus:

[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.

- Abb. 31)** Antonio Maria Zanetti, Juno, Reproduktion nach Veroneses Fresko im Palazzo Trevisan, aus:
[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.
- Abb. 32)** Antonio Maria Zanetti, Cybele, Reproduktion nach Veroneses Fresko im Palazzo Trevisan, aus:
[http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+\(1706\)&max=71](http://foto.biblhertz.it/exist/foto/show.xql?c=ART&q=Zanetti,+Antonio+Maria+(1706)&max=71), 16. 02. 2015.
- Abb. 33)** Raphael Custos, Ansicht des Innenhofes, aus: Joannides 2001, S. 52.
- Abb. 34)** Zugeschrieben an H. Burckmair d. Ä., Damenhöfchen der Fuggerhäuser, aus: Baur-Heinhold 1975, S. 31.
- Abb. 35)** Canaletto, Ansicht der Rialtostraße aus dem Norden, aus: Anderson 1997, S. 277.
- Abb. 36)** Canaletto, Ansicht der Rialtostraße aus dem Norden, Detail mit dem Fondaco dei Tedeschi, aus: Anderson 1997, S. 276.
- Abb. 37)** G. Piccino, Ansicht des Fondaco dei Tedeschi, aus: Muraro 1975, S. 178.
- Abb. 38)** Giorgione, Das Gewitter, aus: Toman, R. (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994, S. 391.
- Abb. 39)** Giorgione, Das Gewitter, Detail, aus: Toman, R. (Hg.): Die Kunst der italienischen Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung, Köln 1994, S. 391.
- Abb. 40)** Giorgione oder Tizian, Ländliches Konzert, aus: Anderson 1997, S. 76.
- Abb. 41)** Michelangelo Buonarroti, Ignudi, aus: De Vecchi 2001, S. 156.
- Abb. 42)** Giorgione, Reste des Freskos des Fondaco dei Tedeschi, aus: Joannides 2001, S. 54.
- Abb. 43)** Lodovico Foscarini, Fotografie der Fassade des Fondaco dei Tedeschi, aus: Foscarini 1936, Abbildung 10.
- Abb. 44)** Giorgione, Judith mit dem Haupt des Holofernes, aus: Anderson 1997, S. 198.
- Abb. 45)** Antonio Rizzo, Eva, aus: Mariacher 1966, Tafel XI.
- Abb. 46)** Albrecht Dürer, Adam und Eva, aus: Schröder, Klaus Albrecht (Hg.): Albrecht Dürer, Wien 2003, S. 257.
- Abb. 47)** Zuschreibung an Giorgione, Cupido der einen Bogen biegt, aus:
<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/338903>, Zugriff am 9.12.2014.
- Abb. 48)** Tizian, Die sogenannte Zigeunermadonna, aus: Prometheus, Zugriff am 20. 03. 2015.

- Abb. 49)** Zuschreibung an Giorgione, Cupido der einen Bogen biegt, aus: http://gritti.provincia.venezia.it/cittadinanza_europea/il_fondaco_dei_tedeschi.htm, 16. 10. 2014.
- Abb. 50)** Giorgione, Reste der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi, aus: Anderson 1997, S. 279.
- Abb. 51)** Giovanni Bellini, Heilige Allegorie, aus: James H. Beck, Malerei der italienischen Renaissance, Köln 1999, S. Abb. 225.
- Abb. 52)** Tizian, Venusfest, aus: K.E. Maison, Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgestaltet, München/Zürich 1960, S. 11.
- Abb. 53)** Giorgione, Die drei Philosophen, aus: Anderson 1997, S. 89.
- Abb. 54)** Michele Marieschi, Ansicht des Canal Grande mit dem Fondaco dei Tedeschi, aus: Foscari 1936, Abb. 19.
- Abb. 55)** Tizian, Himmlische und irdische Liebe, Könemann 1997 / Magliani. VORLAGE: Romanelli, G. (Hrsg.), Venedig I. Kunst & Architektur (Köln 1997) 398.
- Abb. 56)** Tizian, Reste der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi, aus: Anderson 1997, S. 283.
- Abb. 57)** Giacomo Piccini, Die sogenannte "Judithgruppe", aus: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=152014&objectId=1558008&partId=1, Zugriff am 18. 02. 2015.
- Abb. 58)** Tizian, Judith mit dem Kopf des Holofernes, Filippo Pedrocco, Tizian, München 2000, S. 282.
- Abb. 59)** Giorgione, Porträt eines jungen Soldaten, aus: Terisio Pignatti/ Filippo Pedrocco, Giorgione, München 1999, S. 187.
- Abb. 60)** Tizian, Der Bravo, aus: Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 2002, S. 162.
- Abb. 61)** Giovanni Calendario, Venetia, aus: Brown 1997, S. 102.
- Abb. 62)** Alessandro Leopardi, Mittlerer Fahnenmast, aus: Brown 1997, S. 266.
- Abb. 63)** Alessandro Leopardi, Mittlerer Fahnenmast, Detail: Astraea, aus: Brown 1997, S. 267.
- Abb. 64)** Tizian, Wunder des sprechenden Kindes, aus: Joannides 2001, S. 118.
- Abb. 65)** Tizian, Hl. Sebastian, aus: Marion Kaminski, Tiziano Vecellio, genannt Tizian: 1488/1490- 1576, Köln 1998, S. 134.

- Abb. 66)** Lodovico Foscari, Fotografie eines Freskos von Tizian, aus: Foscari 1936, Abbildung 13.
- Abb. 67)** Zaccharia dal Bò, Aquarell nach Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm>, Zugriff am 20. 03.2015.
- Abb. 68)** Antonio Rioba, Statue eines Händlers, aus: UNIDAM, Fotothek, Zugriff am 21. 03. 2015.
- Abb. 69)** Antonio Rioba, Statue eines maurischen Händlers mit Turban, aus: UNIDAM, Fotothek, Fotothek Zugriff am 21. 03. 2015.
- Abb. 70)** Tizian, Kampf von Menschen und Monstern, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 135.
- Abb. 71)** Tizian, Triton und weitere Figuren, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 135.
- Abb. 72)** Tizian, Trophäen, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 136.
- Abb. 73)** Tizian, Trophäen, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 137.
- Abb. 74)** Antonio del Pollaiuolo, Schlacht der nackten Männer, aus: Kat. Ausst. Cleveland Museum of Art 2002, S. 5.
- Abb. 75)** Pferdebandiger (Opus Praxiteles), aus: Schulz 2001, S. 569.
- Abb. 76)** Andrea Mantegna, Kampf der Meeresgötter, aus: <http://skd-online-collection.skd.museum/en/contents/show?id=930812#longDescription>, 18. 02. 2015.
- Abb. 77)** Relief, Triton und Nereide, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 140.
- Abb. 78)** Alessandro Leopardi, Nördlicher Fahnenmast, aus: Brown 1997, S. 266.
- Abb. 79)** Jacopo de Barbari, Ansicht Venedigs, Detail: Neptun, aus: Brown 1997, S. 264.
- Abb. 80)** Jacopo de Barbari, Kentaur, der von Drachen gejagt wird, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 141.
- Abb. 81)** Rekonstruktion von Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 130- 131.
- Abb. 82)** Zaccaria dal Bò, Aquarell nach Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm>, Zugriff am 20. 03.2015.
- Abb. 83)** Zaccaria dal Bò, Aquarell nach Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, aus: <http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm>, Zugriff am 20. 03.2015.
- Abb. 84)** Zaccaria dal Bò, Aquarell nach Giorgiones "Nuda", aus: <http://www.museocastelfrancoveneto.tv.it/artisti/30.htm>, Zugriff am 20. 03.2015.
- Abb. 85)** Giacomo Piccini, Stehende Nackte nach Tizian, aus: Joannides 2001, S. 65.
- Abb. 86)** Pietro Liberi, Stehende Nackte nach Tizian, aus: Joannides 2001, S. 65.

- Abb. 87)** Francesco Molo, Stehende Nackte nach Tizian, aus: Joannides 2001, S. 64.
- Abb. 88)** Hendrick van der Borch, Allegorie des Friedens, aus: Kat. Ausst. Gallerie dell' Accademia 1978, S. 126.
- Abb. 89)** Pordenone, Allegorie des Friedens, aus: Whethey 1987, Platte 147.
- Abb. 90)** Pordenone, Studie für die Palazzo d' Anna Fassade, aus: Cohen 1996, Band 2 Abb. 587.
- Abb. 91)** Pordenone, Studie für die Palazzo d'Anna Fassade, Detail: Der Ruhm, aus: Cohen 1996, Band 2, Abb. 588.
- Abb. 92)** Pordenone, Studie für Diana und eine Nischenfigur der Fassade des Palazzo Tinghi, Udine, aus: Cohen 1996, Band 2, Abb. 612.
- Abb. 93)** Pomponio Amalteo, Allegorie des Friedens, aus: Cohen 1996, Band 1, S. 405.
- Abb. 94)** Gentile Bellini, Wunder der Kreuzreliquie, Detail, aus: Pächt 2002, S. 131.
- Abb. 95)** Jacopo de' Barbari, Ansicht Venedigs, Detail, aus: Wolters 2000, S. 77.
- Abb. 96)** Pordenone, Studie für den Raub der Sabinerinnen für die Fassade des Palazzo d' Anna, aus: Cohen 1996, Band 1, Abb. 590.
- Abb. 97)** Freie Kopie nach Pordenone, aus: Cohen 1996, Band 1, Abb. 395.
- Abb. 98)** Abb.99) Niccolò Vicentino, Allegorie der Zeit oder Saturn nach Pordenone, aus: Cohen 1996, Band. 2, Abb. 593.
- Abb. 99)** Lodovico Foscari, Fotografie der Reste von Tintoretts Bemalung des Palazzo Soranzo dell' Angelo, aus: Foscari 1936, Abb. 47.
- Abb. 100)** Jacopo Tintoretto, Wunder des Sklaven (Wunder des Hl. Markus), aus: Nichols 1999, S. 58.
- Abb. 101)** Michelangelo Buonarroti, Abenddämmerung, aus: Nichols 1999, S. 53.
- Abb. 102)** Michelangelo Buonarroti, Morgenröte, aus: Nichols 1999, S. 53.
- Abb. 103)** Jacopo Tintoretto, Studie nach einer Statuette von Michelangelos Abenddämmerung, aus: Nichols 1999, S. 54.
- Abb. 104)** Jacopo Tintoretto, Studie nach einer Statuette von Michelangelos Tag, aus: Nichols 1999, S. 54.
- Abb. 105)** Paolo Veronese, Ausmalung einer Wölbung im Palazzo Trevisan, aus: Wolters 2000, S. 142.
- Abb. 106)** Dekoration der Fassade des Palazzo Trevisan auf Murano, aus: Wolters 2000, S. 84.
- Abb. 107)** Ruga degli Orefici am Rialto, Ausmalung eines Kreuzgratgewölbes, aus: Wolters 2000, S. 83.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich eine Meldung bei mir.

Abbildungen



Abb. 1) Antonio Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco*, Selbstporträt, gestochen von Joannes de Plano, 1778, Kupferstich, 17, 4 x 24 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

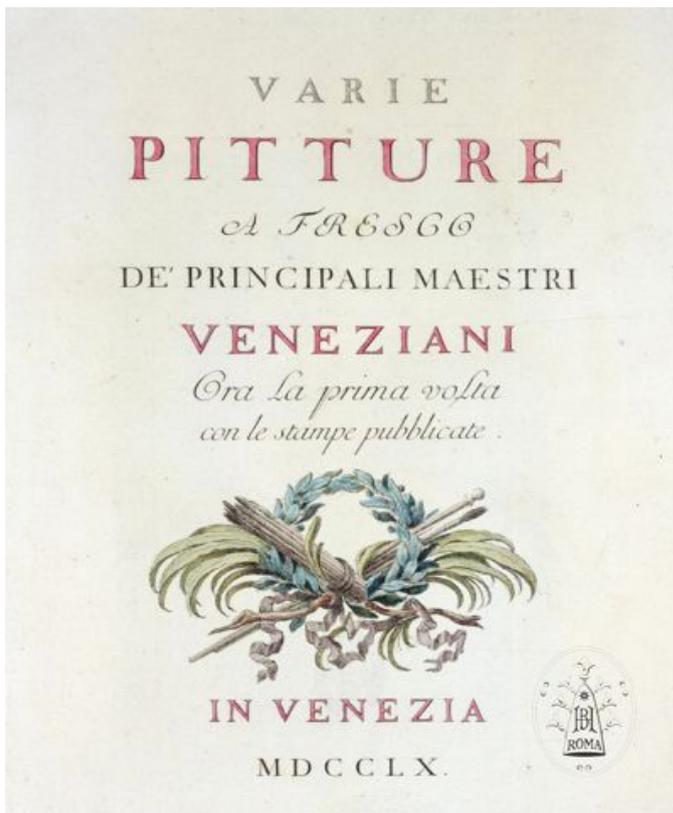


Abb. 2) Antonio Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco*, Frontispiz, 1760, Kupferstich, 19, 7 x 28, 4 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Links: Abb. 3) Antonio Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco*, Schlussbild, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, Bibliotheca Hertziana, Rom.

Rechts: Abb. 4) Antonio Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco*, Schlussbild, 1760, Kupferstich und Radierung, Getty Research Institut.



Abb.5) Antonio Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco*, Anfangsinitiale, 1760, Kupferstich, Getty Research Institute.



Abb. 6) Antonio Maria Zanetti, *Varie pitture a fresco*, Anfangsinitiale, 1760, Kupferstich, Getty Research Institute.



Abb. 7) Antonio Maria Zanetti, Männlicher Akt nach Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 14 x 21,8cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 8) Antonio Maria Zanetti, Weiblicher Akt nach Giorgiones Fresken des Fondaco dei Tedeschi, 1760, Kupferstich, koloriert, 14,3 x 21,8cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 9) Antonio Maria Zanetti, Sogenannte “Nuda“ nach Giorgiones Fresken am Fondaco dei Tedeschi, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 12,8 x 26,4 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb.10) Antonio Maria Zanetti, “Diligenza“, Reproduktionsstich nach einem Fresko Giorgiones vom Palazzo Grimani- Calerghi, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 20,4 x 28,7 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 11) Antonio Maria Zanetti, Zwei weibliche Figuren nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 21 x 18, 5 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 12) Antonio Maria Zanetti, um 1755, Zeichnung, Privatsammlung, Washington D.C.



Abb. 13) Antonio Maria Zanetti, Die sogenannte "Judith- Gruppe" nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, 1760, Kupferstich, koloriert, 23, 5 x 28, 5 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 14) Antonio Maria Zanetti, die sogenannte "Judith- Gruppe" nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, 1760, Kupferstich und Radierung, 23, 5 x 28, 5 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 15) Antonio Maria Zanetti, Der sogenannte "Compagno della Calza" nach Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 13, 8 x 24, 2 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

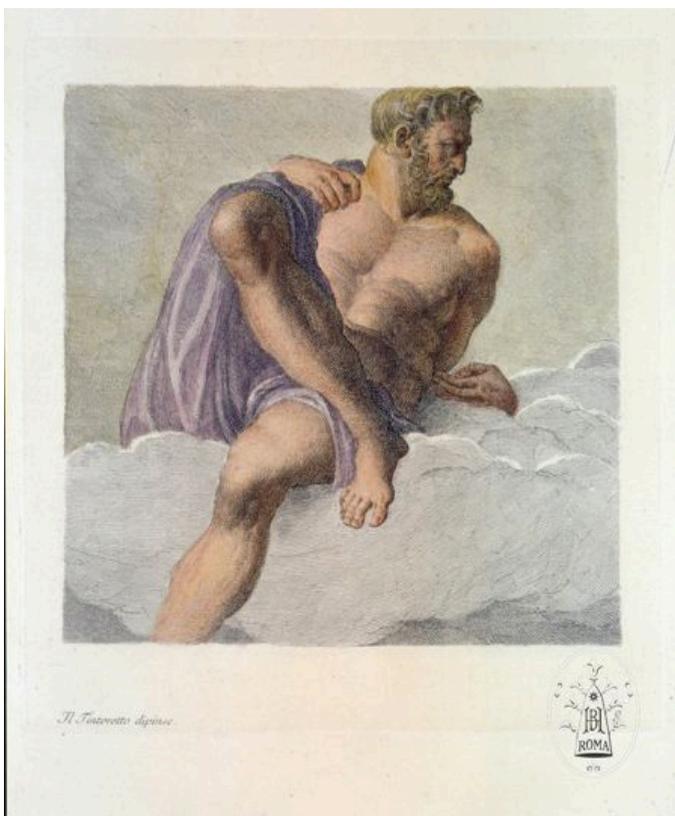


Abb.16) Antonio Maria Zanetti, "Die Dämmerung", Reproduktion nach Tintoretto's Fresko am Palazzo Gussoni, 1760, Kupferstich, koloriert, 18,5 x 19,2 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

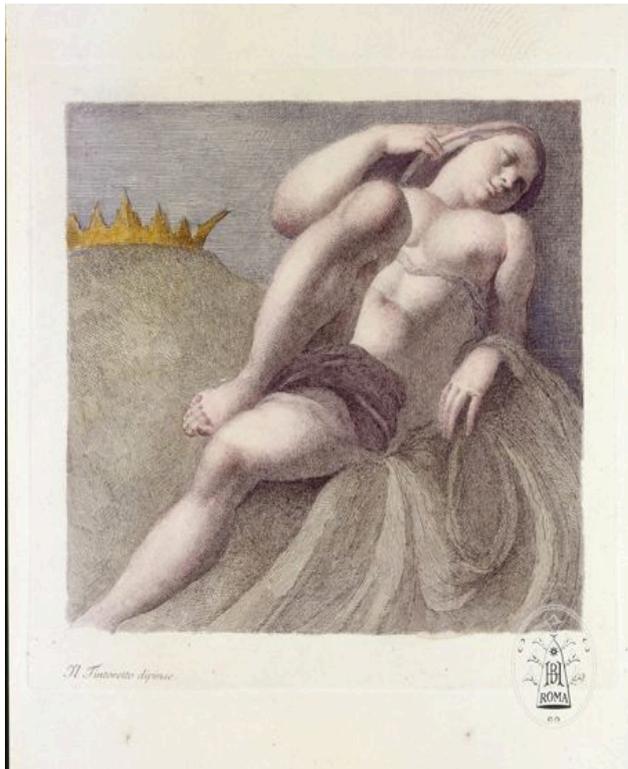
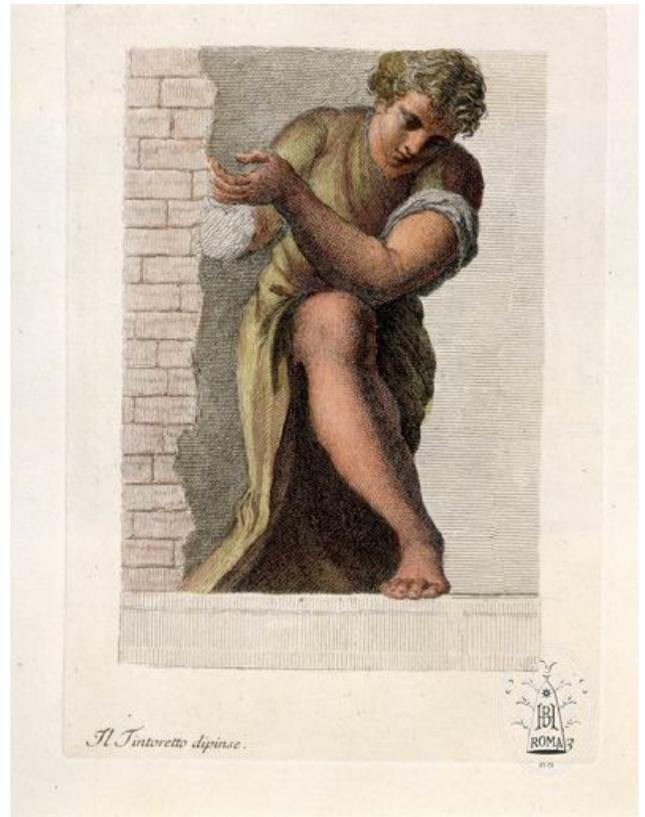


Abb.17) Antonio Maria Zanetti, "Die Morgenröte", Reproduktion nach Tintoretto's Fresko am Palazzo Gussoni, 1760, Kupferstich, koloriert, 18,3 x 17,8 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Links: Abb. 18) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretto's Fresko der Ca' Soranzo dell' Angelo, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 11,7 x 17,3 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

Rechts: Abb. 19) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretto's Fresko der Ca' Soranzo dell' Angelo, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 11,6x17,1 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Links: Abb. 20) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretts Fresko an der Ca' Soranzo dell' Angelo, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 10,4 x 16 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

Rechts: Abb. 21) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Tintoretts Fresko an der Ca' Soranzo dell' Angelo, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 11,8 x 16,7 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 22) Antonio Maria Zanetti, Fries mit Hand und Füßen, Reproduktion nach Tintoretto an der Ca' Soranzo dell' Angelo, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 11,8 x 16,7 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Links: Abb. 23) Antonio Maria Zanetti, Reproduktion nach Zelottis Fresko am Palazzo Capello, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 12,1 x 17,8 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

Rechts: Abb. 24) Antonio Maria Zanetti, Diana, Reproduktion nach Zelottis Fresko am Palazzo Capello, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 12,1 x 17,8 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Links: Abb. 25) Antonio Maria Zanetti, Pomona, Reproduktion nach Zelottis Fresko am Palazzo Capello, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 12,1 x 17,7 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

Rechts: Abb. 26) Antonio Maria Zanetti, Minerva, Reproduktion nach Zelottis Fresko am Palazzo Capello, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 11,7 x 17,2 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 27)
 Antonio Maria Zanetti, Laute spielender Junge,
 Reproduktion nach Zelotti an der Fassade der
 Casa Cascina, 1760, Kupferstich und
 Radierung, koloriert, 15x 21 cm, Bibliotheca
 Hertziana, Rom.



Links: Abb. 28) Antonio Maria Zanetti, Putti beim Löschen einer Fackel, Reproduktion nach Veroneses
 Fresko im Palazzo Trevisan, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 14,3 x 19,6 cm, Bibliotheca
 Hertziana, Rom.



Rechts: Abb. 29) Antonio Maria Zanetti, Zwei Putti beim Tragen eines Palmzweiges, Reproduktion nach
 Veroneses Fresko im Palazzo Trevisan, Murano, 1760, Kupferstich und Radierung, koloriert, 14,3 x 19,5
 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.

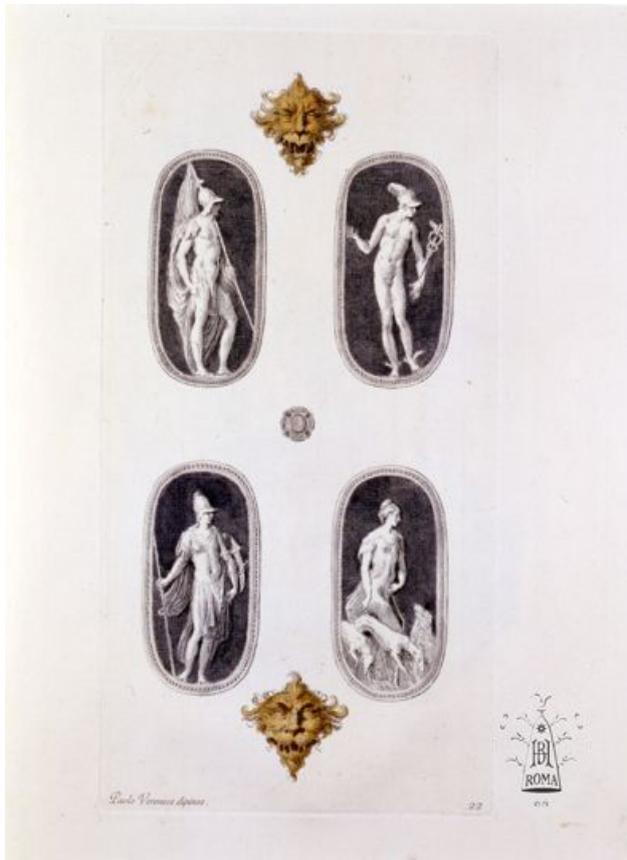


Abb.30)
Antonio Maria Zanetti, Vier Kameen mit den Darstellungen von Mars, Hermes, Minerva und Diana, Reproduktion nach Veroneses Fresken im Palazzo Trevisan, Murano, 1760, Kupferstich, koloriert, 14,6 x 27,6 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Links: Abb. 31) Antonio Maria Zanetti, Juno, Reproduktionsstich nach einem Fresko Veroneses im Palazzo Trevisan, 1760, Murano, Kupferstich und Radierung, koloriert, 16,5 x 23,5 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Rechts: Abb. 32) Antonio Maria Zanetti, Cybele, Reproduktionsstich nach einem Fresko Veroneses im Palazzo Trevisan, 1760, Murano, Kupferstich und Radierung, koloriert, 16,8 x 23,9 cm, Bibliotheca Hertziana, Rom.



Abb. 33) Raphael Custos, Ansicht des Innenhofes, 1616, Kupferstich & Radierung, 24,7 x 31,8 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

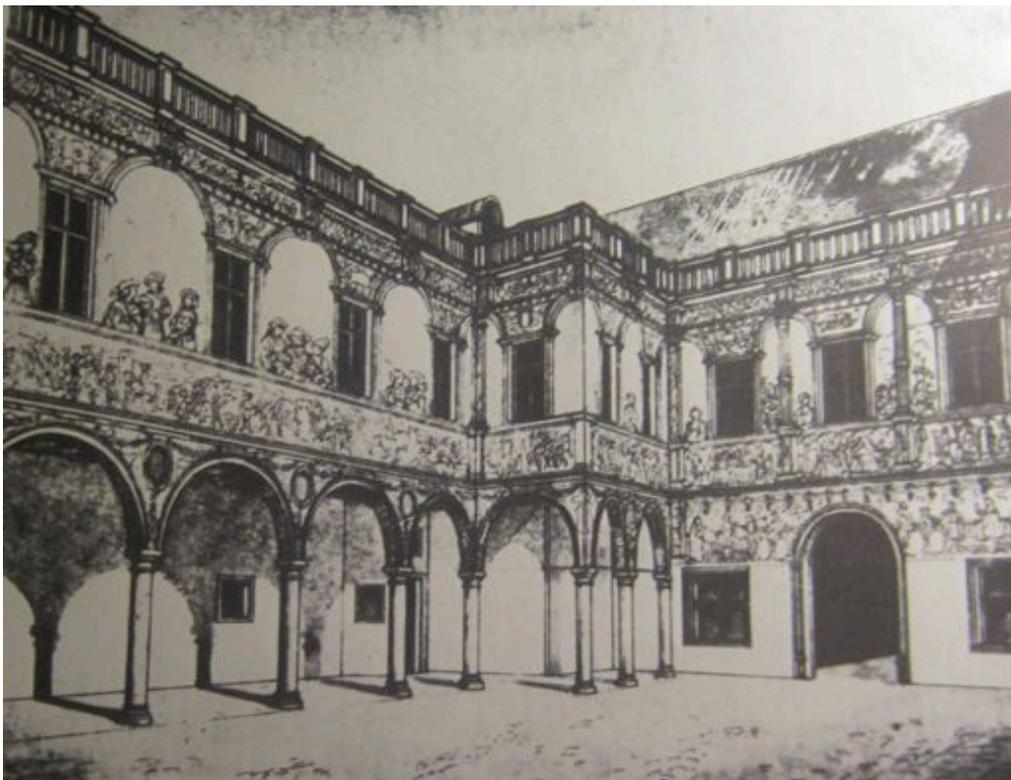


Abb. 34) Zugeschrieben an H. Burckmair d. Ä., Damenhöfchen der Fuggerhäuser, Augsburg, 1515/16.



Abb. 35) Canaletto, Ansicht der Rialto Brücke aus dem Norden, Öl auf Leinwand, 63, 5 x 90, 5 cm, Sir John Soane's Museum, London.



Abb. 36) Canaletto, Ansicht der Rialto Brücke aus dem Norden, Detail mit dem Fondaco dei Tedeschi, Öl auf Leinwand, 63, 5 x 90, 5 cm, Sir John Soane's Museum, London.

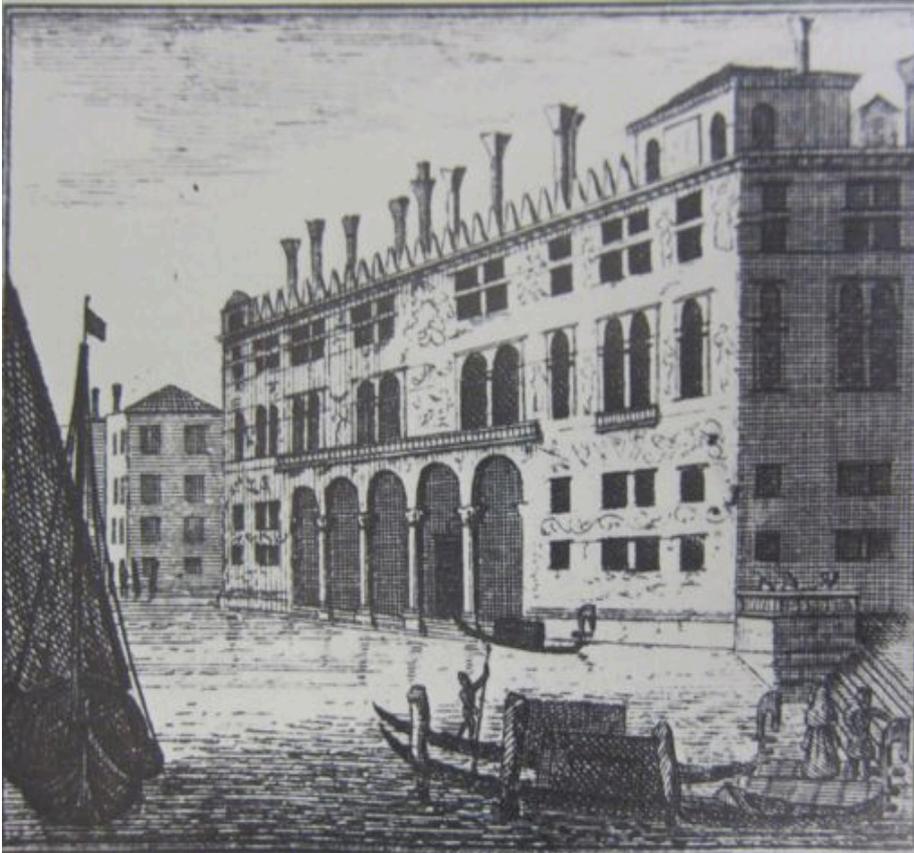


Abb. 37) G. Piccino, Ansicht des Fondaco dei Tedeschi, 1740, Kupferstich.



Links: Abb. 38) Giorgione, Das Gewitter, 1506- 08, Öl auf Leinwand, 83 x 73 cm, Galleria dell' Accademia, Venedig.

Rechts: Abb. 39) Giorgione, Das Gewitter, Detail, 1506- 08, Öl auf Leinwand, 83 x 73 cm, Galleria dell' Accademia, Venedig.



Abb. 40) Giorgione oder Tizian, Ländliches Konzert, um 1510, Öl auf Leinwand, 105 x 136,5 cm, Musée du Louvre, Paris.



Abb.41) Michelangelo Buonarroti, Ignudi, Decke der Sixtinischen Kapelle, um 1508- 10.
Rechts:



Abb. 42) Giorgione, Die sogenannte "Nuda", Reste des Freskos des Fondaco dei Tedeschi, 250x 140 cm, Galleria dell' Accademia, Venedig.



Links: Abb. 43) Lodovico Foscari, Fotografie der Fassade des Fondaco dei Tedeschi, 1936.
Rechts: Abb. 44) Giorgione, Judith mit dem Kopf des Holofernes, um 1504, Öl auf Leinwand, 144 x 66 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg.



Links: Abb. 45) Antonio Rizzo, Eva, 1485, 202 cm, Marmor, Dogenpalast, Venedig.
Rechts: Abb. 46) Albrecht Dürer, Adam und Eva, 1504, 25,2 x 19,5 cm, Kupferstich, Albertina, Wien.



Links: Abb. 47) Giorgione zugeschrieben, Cupido, der einen Bogen biegt, um 1508, 23,7 x 15, 2 cm, Rötzelzeichnung, Metropolitan Museum of Art, New York.

Rechts: Abb. 48) Tizian, Die sogenannte Zigeunermadonna, um 1510, 65,8 x 83,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Links: Abb. 49) Giorgione zugeschrieben, Cupido der einen Bogen biegt, Rötzelzeichnung, Wr. Privatsammlung.

Rechts: Abb.50) Giorgione, Reste der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi, um 1508, abgetragenes Fresko, übertragen auf Leinwand, 131 x 64 cm, Saltwood Heritage Foundation, Kent.



Abb. 51) Giovanni Bellini, Die Heilige Allegorie, um 1500, 73 x 119 cm, Öl auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz.



Abb. 52) Tizian, Venusfest, 1518- 19, Öl auf Leinwand, 419 x 175 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Abb. 53) Giorgione, Die drei Philosophen, 1508- 09, Öl auf Leinwand, 123, 8 x 144, 5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 54) Michele Marieschi, Ansicht des Gran Canale mit dem Fondaco dei Tedeschi, um 1741, Radierung, 48,2 x 70,3 cm, CCA Collection.



Abb.55) Tizian, Himmlische und irdische Liebe, 1514, Öl auf Leinwand, 118 x 279 cm, Galleria Borghese, Rom.



Abb.56) Tizian, Reste der Dekoration des Fondaco dei Tedeschi, Galleria Franchetti, Ca d' Oro, Venedig.



Abb. 57) Giacomo Piccini, Die sogenannte "Judith- Gruppe", Reproduktion nach einem Fresko Tizians vom Fondaco dei Tedeschi, 1658, Kupferstich, 29,1 x 35,6 cm, British Museum, London.



Abb.58) Tizian, Judith, um 1570, Öl auf Leinwand, 113 x 95,25 cm, Detroit Institute of Arts.



Links: Abb. 59) Giorgione, Porträt eines jungen Soldaten (Porträt von Girolamo Marcello), Öl auf Leinwand 72 x 56, 5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Links: Abb. 60) Tizian, Der Bravo, 1515- 20, Öl auf Leinwand, 77 x 66, 5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

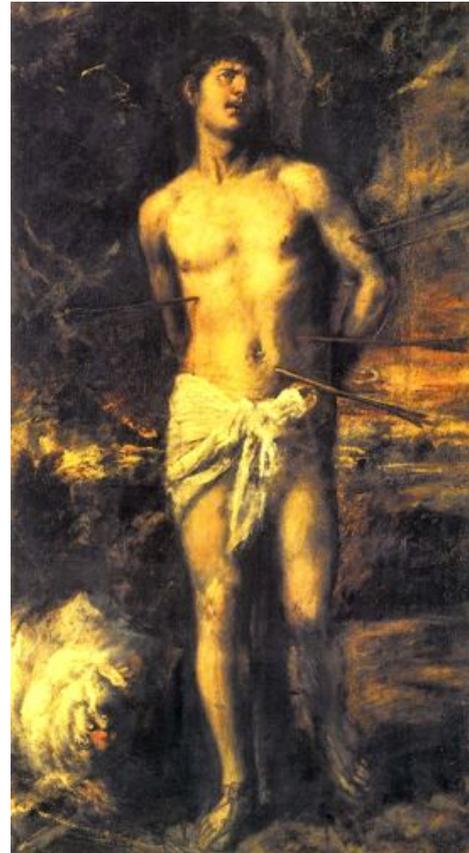


Abb. 61) Giovanni Calendario, Venetia, um 1360, Relief, Dogenpalast, Westfassade, Venedig.



Links: Abb. 62) Alessandro Leopardi, Mittlerer Fahnenmast, um 1505, Bronze, Piazza San Marco, Venedig

Rechts: Abb. 63) Alessndro Leopardi, Mittlerer Fahnenmast, Detail: Astraea, um 1505, Bronze, Piazza San Marco, Venedig.



Links: Abb. 64) Tizian, Wunder des sprechenden Kindes, 1511, Fresko, 340 x 355 cm, Scoletta di Sant' Antonio, Padua.

Rechts: Abb. 65) Tizian, Hl. Sebastian, 1576, Öl auf Leinwand, 210 x 115,5 cm, Staatliche Eremitage, St. Petersburg.



Abb. 66) Lodovico Foscari, Fotografie von Tizians Fresko am Fondaco dei Tedeschi, Zustand von 1936.



Abb. 67) Zaccaria dal Bò, Aquarell nach Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, um 1895.



Abb. 68) Antonio Rioba, Statue eines Händlers, 13. Jh., ehemaliger Fondaco degli Arabi, Campo dei Mori in Canaregio, Venedig.



Abb. 69) Antonio Rioba, Statue eines maurischen Händlers mit Turban, 13. Jh., ehemaliger Fondaco degli Arabi, Campo dei Mori in Canaregio, Venedig.



Abb.70) Tizian, Kampf von Menschen und Monstern, um 1509, Fresko, Galleria Giorgio Franchetti, Ca d' Oro, Venedig.



Abb. 71) Tizian, Triton und weitere Figuren, um 1509, Fresko, Galleria Giorgio Franchetti, Ca d'Oro, Venedig.



Abb.72) Tizian, Trophäen, um 1509, Fresko, Galleria Giorgio Franchetti, Ca d'Oro, Venedig.



Abb. 73) Tizian, Trophäen, um 1509, Fresko, Galleria Giorgio Franchetti, Ca d'Oro, Venedig.



Abb. 74) Antonio del Pollaiuolo, Schlacht der nackten Männer, 1470er , Kupferstich, 42,4 x 60,9 cm, Victoria and Albert Museum, London.



Abb. 75) Pferdezügler (Opus Praxiteles), 3.-4. Jh. n. Chr., Marmor, 5,60 m, Piazza del Quirinale, Rom.

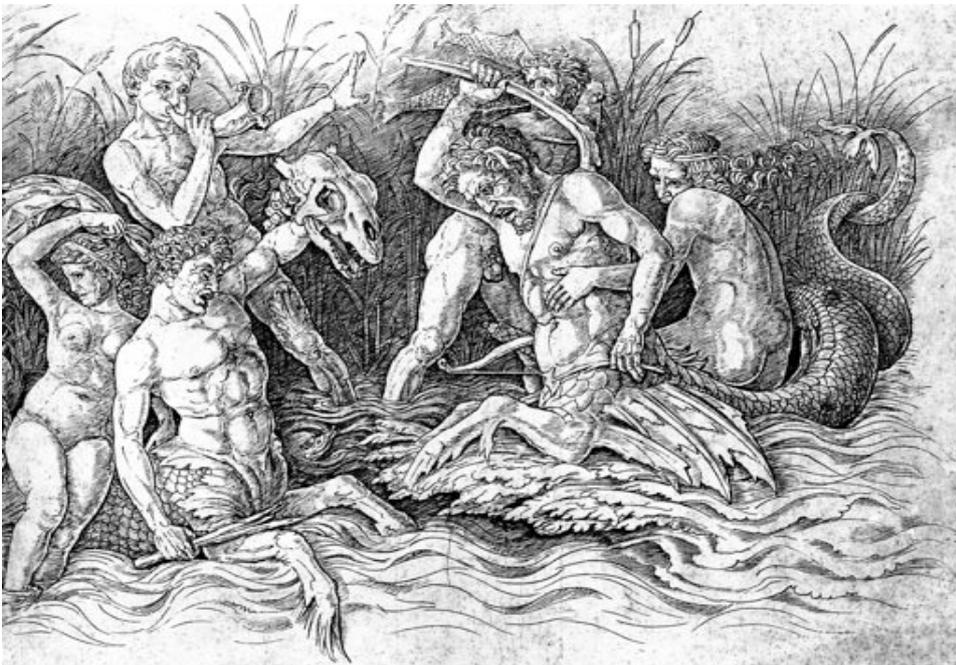


Abb. 76) Andrea Mantegna, Kampf der Meeresgötter, rechte Hälfte, um 1488, Kupferstich, 28,2 x 38,6 cm, Kupferstichkabinett, Dresden.



Abb. 77) Römisches Relief, 1. Jh. n. Chr., Triton und Nereide, Museo Archeologico, Venedig.



Abb. 78) Alessandro Leopardi, Nördlicher Fahnenmast, um 1505, Bronze, Piazza San Marco, Venedig.



Abb. 79) Jacopo de Barbari, Ansicht Venedigs, Detail: Neptun, um 1500, Holzschnitt, Museo Correr, Venedig.



Abb. 80) Jacopo de Barbari, Kentaur, der von Drachen gejagt wird, Kupferstich.

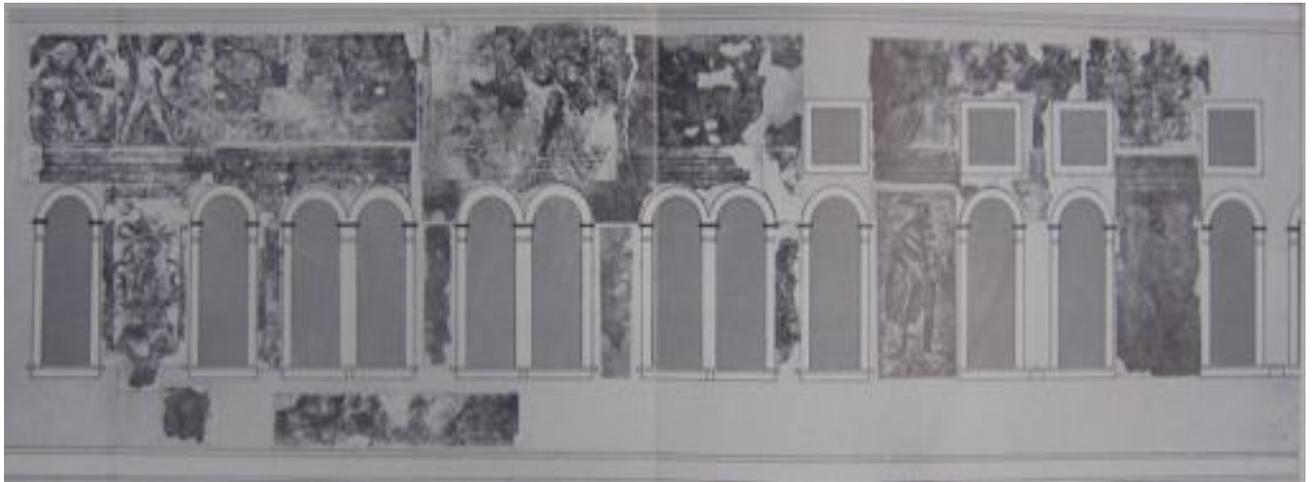


Abb. 81) Francesco Valcanover, Rekonstruktion von Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, um 1967.



Abb. 82) Zaccaria dal Bò, Aquarell nach Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, um 1895.



Abb. 83) Zaccaria dal Bò, Aquarell nach Tizians Fassade des Fondaco dei Tedeschi, um 1895.

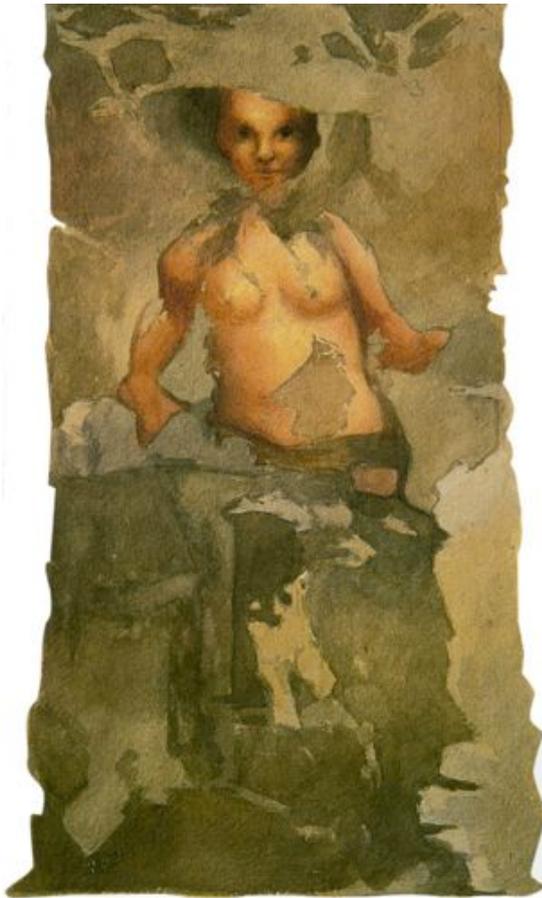


Abb.84) Zaccaria dal Bò, Aquarell nach Giorgiones Nuda, um 1895.



Links: Abb. 85) Giacomo Piccini, Stehende nackte Frau nach Tizian, 1658, Kupferstich, 26 x 16,6 cm, London, British Museum.

Rechts: Abb. 86) Pietro Liberi, Stehende nackte Frau nach Tizian, um 1650, Öl auf Leinwand, 186 x 102 cm, Marquess of Exeter Collection, Burghley House, Stamford.



Abb.87) Francesco Molo, Stehende nackte Frau nach Tizian, um 1650, Radierung.



Abb. 88) Hendrick van der Borch, Pax, Allegorie des Friedens, um 1650, Kupferstich.



Abb.89) Pordenone, Allegorie des Friedens, um 1530, Zeichnung, Courtesy of the Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth.

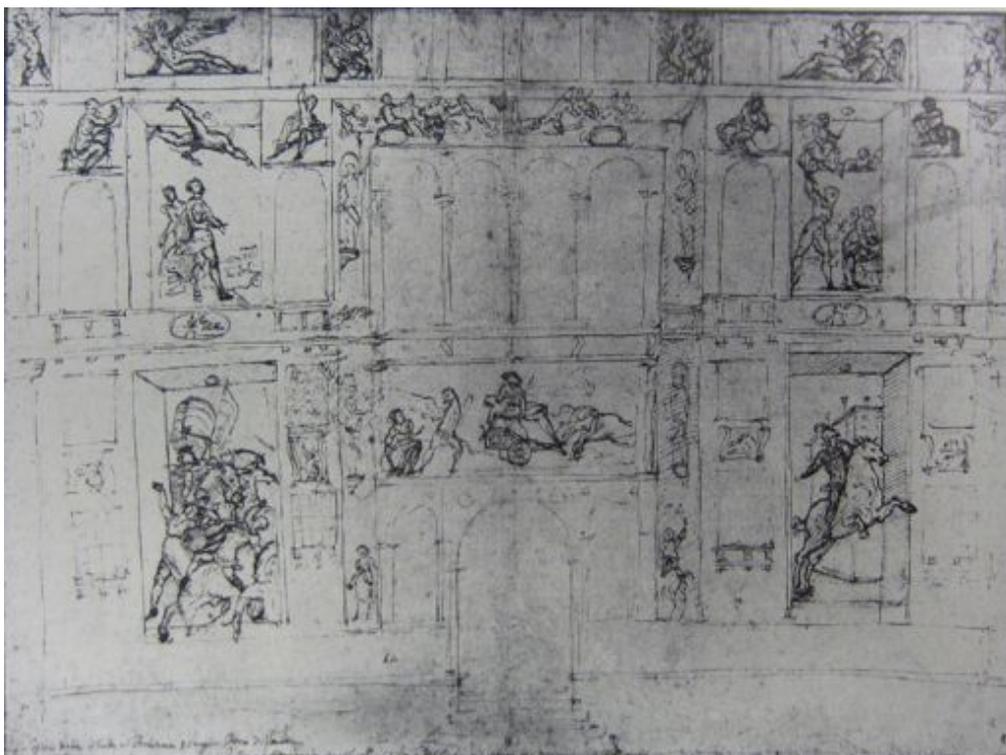


Abb. 90) Pordenone, Studie für Palazzo Talenti d'Anna, um 1535, Feder und Braune Tinte, Victoria and Albert Museum, London.



Abb.91) Pordenone, Studie für die Palazzo d' Anna Fassade, Detail: Der Ruhm, um 1535, Feder und Braune Tinte, Victoria and Albert Museum.



Abb. 92)
Pordenone, Studie für Diana und eine
Nischenfigur für die Fassade des Palazzo
Tinghi, Udine, Louvre, Paris.



Abb. 93)
Pomponio
Amalteo, Allegorie
des Friedens,
Fresko einer
Häuserfassade in
Motto di Livenza.



Abb.94) Gentile Bellini,
Wunder der
Kreuzreliquie, Detail, um
1500, Accademia,
Venedig.



Abb. 95) Jacopo de'
Barbari, Ansicht
Venedigs, Detail, um
1500, Holzschnitt,
Museo Correr,
Venedig.



Links: Abb. 96) Pordenone, Studie für den Raub der Sabinerinnen für die Fassade des Palazzo d' Anna, um 1535, Louvre, Paris.

Rechts: Abb. 97) Freie Kopie nach Pordenones Marcus Curtius an der Palazzo d' Anna Fassade, Dahlem Museum, Berlin.



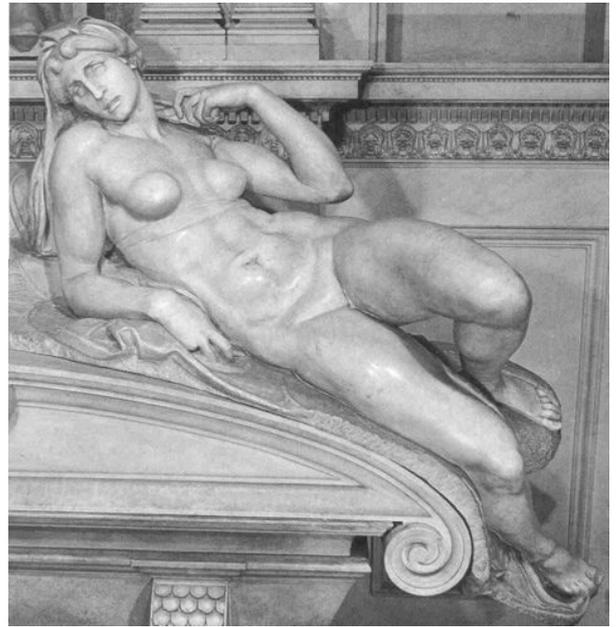
Abb.98) Niccolò Vicentino, Allegorie der Zeit oder Saturn nach Pordenone, Chiaroscuro Holzschnitt, Privatsammlung.



Abb.99) Lodovico Foscari, Fotografie der Reste von Tintoretts Bemalung des Palazzo Soranzo dell' Angelo, um 1936.



Abb.100) Jacopo Tintoretto, Wunder des Sklaven (Wunder des Hl. Markus), 1548, Öl auf Leinwand, 416 x 544 cm, Gallerie dell' Accademia, Venedig.



Links: Abb.101) Michelangelo Buonarroti, Abenddämmerung, 1526- 34, Marmor, Medici- Kapelle, San Lorenzo, Florenz.

Rechts: Abb. 102) Michelangelo Buonarroti, Morgenröte, 1526- 34, Marmor, Medici- Kapelle, San Lorenzo, Florenz.



Abb. 103) Jacopo Tintoretto, Studie nach einer Statuette von Michelangelos Abenddämmerung, 1545/ 50, Kohlezeichnung mit Weißhöhungen auf bläulichem Papier, 2, 63 x 4,22 cm, Collection of the Courtauld Institute of Art, London.



Abb. 104) Jacopo Tintoretto, Studie nach einer Statuette von Michelangelos Tag, 1545/ 50, Schwarze Kreide mit Weißhöhungen auf grauem Papier, 2, 66 x 3, 76 cm, Louvre (Cabinet des Dessins), Paris.



Abb. 105) Paolo Veronese, Ausmalung einer Decke im Palazzo Trevisan, Murano.

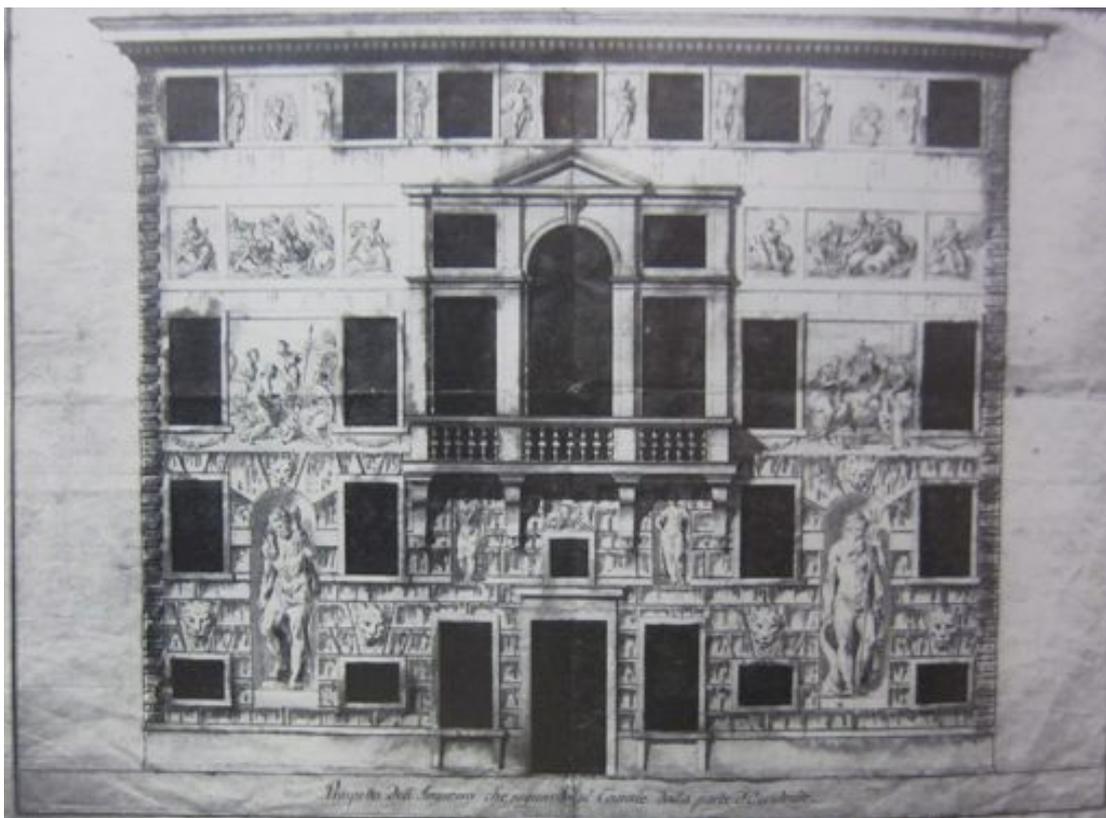


Abb. 106) Dekoration der Fassade des Palazzo Trevisan auf Murano, Aquarell, 18. Jh., Museo Civico Correr, Venedig.



Abb. 107) Ruga degli Orefici am Rialto, Ausmalung eines Kreuzgratgewölbes.

Abstract

Die Publikation des Venezianers Antonio Maria Zanetti des Jüngeren (1706-1778) ist ein hervorragendes Beispiel dafür, welchen Beitrag die Reproduktionsgraphik zur Kenntnis von heute beschädigten oder verschwundenen Kunstwerken leistete, bevor es möglich war, diese mithilfe der fotografischen Techniken festzuhalten. In der vorliegenden Arbeit wurde nach einer kurzen Behandlung der Entwicklung des Reproduktionsstichs und dessen Verwendung innerhalb von Kunstkennerkreisen im 17. und 18. Jahrhundert der Fokus auf Zanettis Publikation „*Varie pitture a fresco*“ von 1760 gerichtet. Dieses Werk, bestehend aus einer Zusammenstellung von 24 Reproduktionsstichen nach ausgewählten Fresken venezianischer Renaissancefassaden und einem zwölfseitigen Textteil, der die jeweiligen Künstler und deren charakteristische Malweisen behandelte, stellt eine frühe Publikation der Kunstgeschichte dar. Durch das Zusammenspiel von Bild und Text unterschied es sich von gängigen Sammlermappen, die vor allem auf das Prestige des Eigentümers verwiesen. Zanettis Arbeit hingegen war rein den Künstlern und ihren Werken gewidmet. Im Zuge der Behandlung dieses Stichwerks wurde auf einen wichtigen Vorgänger eingegangen, der vom französischen Sammler Pierre Crozat unter dem Titel „*Recueil Crozat*“ herausgegeben wurde und europaweit den Weg für ähnliche Publikationen ebnete. Wichtig waren hierbei vor allem die dichte internationale Vernetzung und der Austausch zwischen europäischen Kennern und Sammlern. Ausgehend von Zanettis Publikation wurden die darin vorgestellten Fresken Giorgiones, Tizians, Tintoretts, Zelottis und Veroneses behandelt. Die Malerei Giorgiones und Tizians am Fondaco dei Tedeschi stellte einen zentralen Schwerpunkt dar. Der öffentliche Ort der Fresken ermöglichte den Künstlern durch eindrucksvolle Kompositionen für ihre Kunst zu werben. Jedoch fällt eine Deutung der Bildinhalte durch ungewöhnliche Darstellungen meist nicht leicht. Durch die Gegenüberstellung von Zanettis Stichen mit weiteren bekannten Bildquellen zur originalen Dekoration des Gebäudes - wie Freskoresten, Studien, Gemälden, Stichen weiterer Künstler und Fotografien der spärlichen Reste - wurde der Versuch unternommen, die Fresken hinsichtlich eines Programms zu lesen. Zusammen mit den weiteren, in „*Varie pitture a fresco*“ vorgestellten Malereien, wurden diese im Kontext der venezianischen Renaissancefassaden behandelt. Auch wenn von diesen Fresken heute kaum mehr bekannt ist, als kurze Erwähnungen in zeitgenössischen Reiseführen und einige Reproduktionen, lassen sich Aussagen bezüglich beliebter Bildthemen aufstellen. Zanettis Stichwerk trägt erheblich zu diesem Wissenstand bei. Somit erfüllte er mit seiner Publikation tatsächlich sein Anliegen, das er im Werk selbst nannte, nämlich die Kunstwerke und ihre Reproduktion für die Nachwelt zu erhalten.

Lebenslauf

MARION SCHIMETITS, BA

Geburtsdatum 15. März 1990

Geburtsort Eisenstadt

Ausbildung

| | |
|-------------------|--|
| <i>Seit 2012</i> | Universität Wien, Österreich Masterstudium der Kunstgeschichte |
| <i>2008- 2012</i> | Universität Wien, Österreich Bachelorstudium der Kunstgeschichte |
| <i>2004- 2008</i> | Oberstufenrealgymnasium Eisenstadt mit Instrumentalunterricht oder Bildnerischem Gestalten und Werkerziehung (mit verordneter Stundentafel), 5.- 8. Klasse |

Praktika

| | |
|----------------------------|--|
| <i>Aug 2011- Sept 2011</i> | Kulturabteilung Schloss Esterhazy Betriebe Durchführung von Führungen in deutscher und englischer Sprache durch diverse Ausstellungen, Museumsshop- und Kundenbetreuung |
| <i>Juli 2010- Aug 2010</i> | Kulturabteilung Schloss Esterhazy Betriebe Durchführung von Führungen in deutscher und englischer Sprache durch diverse Ausstellungen, Museumsshop- und Kundenbetreuung, Kassadienst, Aufsichtspersonal in Ausstellungsräumen |
| <i>Juli 2009- Aug 2009</i> | Schloss Esterhazy Management Durchführung und Betreuung von Führungen in deutscher und englischer Sprache, Kassadienst, Shopbetreuung |

Sprachen

| | |
|----------|------------------------------|
| Deutsch | Muttersprache |
| Englisch | Fließend in Wort und Schrift |