



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„La Gerusalemme Liberata“ – Inspirationsquelle und bildkünstlerische Umsetzung bei Giambattista Tiepolo, Giambattista Piazzetta und Antonio Guardi

verfasst von / submitted by

Christa Dobrzanski, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel



## DANKSAGUNG

Es ist mir ein großes Anliegen nach dem Fertigstellen dieser Masterarbeit allen meinen Dank auszusprechen, die mich dabei unterstützt haben meinen Jugendtraum eines Universitätsstudiums zum Abschluss zu bringen.

Besonderer Dank gilt vorrangig Frau ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel, die in vielen Einzelbesprechungen ihre Unterstützung zur Entwicklung dieser Arbeit zur Verfügung stellte. Gedanken und Anregungen, um ein geeignetes Thema zu finden und den Aufbau der Arbeit zu gestalten, sowie ihre fachliche Kompetenz haben meine Motivation zur Durchführung dieser Abschlussarbeit gestärkt.

Gebührenden Dank möchte ich auch meinem Mann Richard aussprechen, der in jeder Weise mein Studium befürwortete, während dieser Zeit jedoch andere gemeinsame Unternehmungen hintanstellen musste.

Gleichzeitig möchte ich auch dafür danken, dass ich Einblick in die aktuelle Entwicklung des Universitätsgeschehens nehmen konnte und diese Erfahrungen mit jugendlichen Verwandten, vor allem mit meinen beiden Großneffen Jakob und Clemens, die derzeit ihr Studium absolvieren, austauschen kann.



## INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
<b>Einleitung – Zielsetzung und Fragestellung</b> .....	1
<b>Einblick in den Forschungsstand und Präsentation der Forschungsliteratur (Auswahl)</b> .....	3
<b>1. Die Republik Venedig im 18. Jahrhundert im Kontext zur Kunst</b> .....	5
1.1. Aspekte der venezianischen Malerei im 18. Jahrhundert (Überblick) .....	5
1.2. Die politische Situation in Venedig im 18. Jahrhundert in Beziehung zum Kunstgeschehen .....	20
1.3. Die bildmäßige Ausstattung der Adelspaläste .....	23
1.4. Matthias Johann von der Schulenburg – Kunstmäzen und Kunstsammler ....	26
<b>2. „La Gerusalemme Liberata“ – Das Epos von Torquato Tasso</b> .....	29
2.1. Entstehung und Inhalt des Epos (Kurzfassung) .....	29
2.2. Historische und fiktive Personen der Handlung .....	34
2.3. Historischer Hintergrund des Epos („La Gerusalemme Liberata“) .....	40
2.4. Bedeutung und Ausstrahlung des Werkes vom 16. bis zum 18. Jahrhundert ..	42
<b>3. Die bildkünstlerische Auffassung und Transformation der literarischen Vorlage in ein Bildformat</b> .....	50
3.1. „Ut Pictura Poesis“ – Aussagekraft eines Gemäldes in Relation zur Dichtung .	50
3.2. Giambattista Tiepolo und Antonio Guardi – ihre Gemälde als Gegenpole bezüglich Ideenfindung und Wirkung .....	52
<b>4. Die Bildserien Giambattista Tiepolos zu „La Gerusalemme Liberata“</b> .....	54
4.1. Giambattista Tiepolo (1696 – 1770): die Schnittstellen seiner künstlerischen Entwicklung .....	54
4.2. Der Zyklus mit vier Gemälden für den Palazzo Corner mit Szenen zum Thema Rinaldo und Armida – heute in Chicago .....	58
4.2.1. Armida begegnet dem schlafenden Rinaldo .....	60
4.2.2. Rinaldo und Armida im Zaubergarten .....	61

4.2.3. Rinaldo verlässt Armida .....	63
4.2.4. Rinaldo und der Zauberer von Askalon .....	64
4.3. Eine Bildserie von vier Gemälden zu „La Gerusalemme Liberata“ in London	65
4.4. Zwei Gemälde Tiepolos zum Thema Rinaldo und Armida in Würzburg .....	67
4.5. Das „Tasso-Zimmer“ in der Villa Valmarana mit vier Fresken Tiepolos zum Thema Rinaldo und Armida .....	69
<b>5. Die illustrierte Prunkausgabe „La Gerusalemme Liberata“ für Kaiserin Maria Theresia .....</b>	<b>72</b>
5.1. Giambattista Albrizzis illustrierte Druckausgabe in Venedig 1745 .....	73
5.2. Die besondere Gestaltung des Frontispiz zur Prunkausgabe .....	74
5.3. Giambattista Piazzetta (1683 – 1754): seine Entwurfszeichnungen für die Prunkausgabe .....	75
5.4. Rückblick und Bezug zu vorangegangenen illustrierten Druckausgaben .....	77
5.4.1. Bernardo Castello .....	77
5.4.2. Antonio Tempesta .....	78
<b>6. Die Serie von acht Gemälden Antonio Guardis zu „La Gerusalemme Liberata“</b>	<b>80</b>
6.1. Antonio Guardi (1699 – 1760): die Merkmale seines künstlerischen Schaffens	81
6.2. Die Gemälde Guardis in Gegenüberstellung zu den Illustrationen Piazzettas ..	83
6.3. Die Malweise Guardis in Konfrontation zu Tiepolo .....	85
<b>Resümee .....</b>	<b>87</b>
Katalog .....	90
Literaturverzeichnis .....	161
Abbildungsnachweis .....	171
Abbildungen .....	181
Abstract .....	265

Vermerk:

Sämtliche Begriffe wie Künstler, Betrachter, Leser etc. werden in der nachfolgenden Arbeit geschlechtsneutral verwendet. Sie beziehen sich, sofern nicht explizit erwähnt, immer auf beide Geschlechter.

## **Einleitung – Zielsetzung und Fragestellung**

Das zentrale Thema dieser Arbeit präsentiert die vielseitigen Möglichkeiten der Umsetzung einer literarischen Textvorgabe in ein bildkünstlerisches Werk und soll die Vielfältigkeit aufzeigen, die das Epos „La Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso mit dem historischen Hintergrund des ersten Kreuzzuges gegen Ende des 11. Jahrhunderts, als Inspirationsquelle für eine große Zahl von Künstlern ab dem 16. Jahrhundert geboten hat. Über einen Zeitraum von zwei Jahrhunderten hat eine Vielfalt von Künstlern im europäischen Raum, vorwiegend in Italien und Frankreich, Bildwerke zu diesem Epos geschaffen. Im Zuge des Wiederaufblühens einer starken künstlerischen Szene in Venedig um das Jahr 1700 mit Ausstrahlung quer durch Europa entsteht Mitte des 18. Jahrhunderts neuerliches Interesse an Tassos Epos sowohl als prunkvolle Druckauflage mit Illustrationen Piazzettas gewidmet an Kaiserin Maria Theresia als auch im Rahmen der Ausstattung der Innenräume der venezianischen Adelspaläste. Der adeligen Gesellschaft im Venedig des 18. Jahrhunderts bot dieses heldenhafte Epos einen besonderen Anreiz zur Ausgestaltung ihrer Villen und Paläste und wird einen weiteren Punkt dieser Arbeit bilden. Das Hervorkehren eines sichtbaren Machtanspruches vor allem der neuen Adelsfamilien bedingt in der Folge ein Konkurrenzaufkommen der alten Adelsfamilien und dies fördert im weiteren Sinne die Aufträge an die Künstler. Unter diesem Blickwinkel sind die Gemälde Giambattista Tiepolos und Antonio Guardis zum Tasso-Epos zu sehen, das in der Retrospektive die glanzvolle Zeit der politisch dominanten Republik Venedigs, die bis in die Zeit der Kreuzzüge zurückreicht, in Erinnerung ruft. Die konträre Parallelität zwischen dem absinkenden politischen Machtanspruches Venedigs und gleichzeitiger steigender Entfaltung im Kunstgeschehen wird an den aufgezeigten Bildern dieser Arbeit demonstriert.

Die langanhaltende Bildtradition vorwiegend zu den Episoden der romantisch-dramatischen Liebesgeschichte „Rinaldo und Armida“ aus dem Tasso-Epos erreicht einen auffallenden Höhepunkt in den Gemälden Tiepolos. Seine rigorose persönliche Gestaltungsweise mit einem ihm eigenen Erzählstil rückt in den Blickpunkt und auch die menschliche Komponente wie die Entscheidung zwischen Pflicht und Neigung wird zum Ausdruck gebracht. Andererseits vermitteln die Gemälde Guardis – die auszugsweise nach den Illustrationen Piazzettas angefertigt wurden – die teilweise kämpferischen aber auch idyllischen Begebenheiten zwischen „Erminia, Tankred und Clorinda“, wobei auch die Konversion zum christlichen Glauben thematisiert wird. Der individuelle „impressionistisch“ wirkende Malstil

Guardis, der mit den zeitgleichen Künstlern nicht kompatibel ist, hat das Interesse vieler Kunsthistoriker hervorgerufen und wird in der vorliegenden Arbeit aufgerollt.

Nachdem das Epos „La Gerusalemme Liberata“ einen sehr weiten Gestaltungsbogen für die künstlerischen Aktivitäten bildet, sollen zu den Bildserien Tiepolos und Guardis folgende Fragestellungen Aufnahme finden:

\* Die besondere Malweise Tiepolos sowie sein differenzierter Erzählstil implizieren in Bezug auf die Guardi-Gemälde eine gegenpolige Wirkung. Welchen Eindruck erzielen diese Unterschiede für den Betrachter und welche kunsthistorischen Überlegungen sind anzuführen?

\* Tiepolos Bildkompositionen betreffen ausschließlich zwischenmenschliche Beziehungen, Guardi setzt hingegen heroische Kampfszenen in seine Bildserie. Welche Kriterien können bei der unterschiedlichen Auswahl der Episoden bei Tiepolo beziehungsweise bei Guardi in Betracht gezogen werden?

\* Guardi benützt als Vorbild und Inspirationsquelle vorzugsweise die Illustrationen Piazzettas – welche Beurteilungsaspekte sind in diesem Fall für die künstlerische Bewertung maßgebend?

Die Zielsetzung dieser Arbeit wird sein unter Beachtung der aufgezeigten Fragestellungen die Bildserien Tiepolos und Guardis einer genauen Betrachtung zu unterziehen, und ebenso die mögliche Hängung in einem Salon eines adeligen Palastes als hypothetische Rekonstruktion aufzuzeigen, um den Gesamteindruck vorstellbar zu machen. Eine weitere Aufgabe besteht darin, die Bildwerke aus dem Blickwinkel des umfassenden künstlerischen Geschehens im Rahmen der venezianischen Malerei und auch der europäischen Malerei zu erfassen und einzuordnen.

## **Einblick in den Forschungsstand und Präsentation der Forschungsliteratur (Auswahl)**

Aus den zahlreichen Publikationen, die für dieses Thema der Masterarbeit zur Verfügung stehen, sind die Inhalte der ausgewählten Forschungsliteratur von besonderer Bedeutung für die sachgemäße Bearbeitung. Zur Erfassung eines Einstiegs in die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts bietet *Palucchini*<sup>1</sup> fundierte Informationen mit zahlreichem Bildmaterial, die für die vorliegende Arbeit als notwendige Grundlage anzuwenden sind. Desgleichen verschafft *Levey*<sup>2</sup> in seinen Ausführungen weitreichendes Basiswissen zum intensiveren Verständnis der künstlerischen Aktivitäten im Settecento Venedigs, um die Bildwerke Giambattista Tiepolos, Antonio Guardi und Giambattista Piazzettas ihrer Bedeutung entsprechend einordnen zu können. Der Katalog einer Ausstellung<sup>3</sup>, die Ruhm und Herrlichkeit der venezianischen Kunst aufzeigt, und 1994 in London und anschließend in Washington gezeigt wurde, gibt weiteren Einblick zum Kunstgeschehen dieser glanzvollen Epoche. Namhafte Kunsthistoriker wie *Alice Binion* zu Piazzetta, oder *Adriano Mariuz* zu Tiepolo und *Mitchell Merling* zu den Guardi-Brüdern Antonio und Francesco vermitteln nach neueren Erkenntnissen ihre Artikel ergänzt mit ausführlichen Katalogbeiträgen, wobei hier die Informationen zur Prunkausgabe „La Gerusalemme Liberata“ für Kaiserin Maria Theresia hervorzuheben sind.

Ein weiterer Katalog einer Ausstellung anlässlich des 300. Geburtstages von Giambattista Tiepolo, die 1996 in Venedig und anschließend in New York und London gezeigt wurde<sup>4</sup>, enthält unter anderem sehr ausführliche Beiträge von *William L. Barcham*<sup>5</sup> zu den Bildserien Tiepolos in Chicago und Würzburg zu den Episoden des Epos „La Gerusalemme Liberata“, die in dieser Arbeit Verwendung finden. In einer neueren Monografie behandelt *Pedrocco*<sup>6</sup> sehr ausführlich Leben und Werk Giambattista Tiepolos und nimmt mehrfach Bezug zu den Tasso-Serien unter Beachtung stilistischer Querverbindungen.

Sehr ausführliche Informationen liefert die Publikation von *Knox aus 1978*<sup>7</sup>, die gleichfalls die Bildserie Tiepolos zum Tasso-Epos in Chicago thematisch aufgreift und parallel dazu die achteilige Bildserie von Antonio Guardi zum Tasso-Epos beschreibt und in Ergänzung eine hypothetische Rekonstruktionen von möglichen Hängungen aufzeigt. Neueste Erkenntnisse

---

<sup>1</sup> Pallucchini 1961.

<sup>2</sup> Levey 1959.

<sup>3</sup> Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994.

<sup>4</sup> Kat. Ausst. Museo del Settecento Veneziano/The Metropolitan Museum of Art 1996.

<sup>5</sup> Barcham 1996.

<sup>6</sup> Pedrocco 2003.

<sup>7</sup> Knox 1978.

dazu bietet *Romanelli*<sup>8</sup> zur ursprünglichen Lokalisation der Chicago-Bilder Tiepolos, die im Palazzo Cornaro di San Polo nun dokumentiert sind und die hypothetische Hängung von Knox widerlegen.

Von beträchtlicher Bedeutung für die vorliegende Arbeit ist das ausführliche monografische Werk von *Pedrocco und Montecuccoli degli Erri*<sup>9</sup> mit einem umfangreichen Bildmaterial, das erstmals das Gesamtwerk von Antonio Guardi zusammenfasst und zahlreiche frühere kunsthistorische Erkenntnisse und Vermutungen eingearbeitet hat und durch zusätzliche Stilvergleiche die Zuschreibungen zu Antonio Guardi glaubwürdig festgelegt wurden.

Unabdingbar für diese Arbeit ist die ausführliche und äußerst informative Bearbeitung des Tasso-Epos „La Gerusalemme Liberata“ von *Lanfranco Caretti*, das vielfaches Hintergrundmaterial zum italienischen Text des Epos beschreibt und tieferes Verständnis ermöglicht. Ebenso findet man bei *Aurnhammer*<sup>10</sup> – anlässlich des 400. Todestages Torquato Tassos - weiteren Zugang zu Tassos Leben und Werken in Verbindung zu historischen Hinweisen und Verbreitung des Epos „La Gerusalemme Liberata“ im deutschen Sprachraum. Weitreichende Gedanken und Überlegungen verdeutlicht *Lee*<sup>11</sup> in seiner Publikation „Ut Pictura Poesis“, um wirkungsvoll einen literarischen Text adäquat in bildkünstlerische Werke umzusetzen und für diese Arbeit viele Hinweise gibt.

Die *Prunkausgabe* „La Gerusalemme Liberata“ mit Illustrationen Piazzettas als Widmungsexemplar für Kaiserin Maria Theresia im außergewöhnlichen Großformat wird in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt sowie eine weitere Auflage im kleineren Format. Da Fotos oder Kopien nicht möglich sind und eine digitale Ausgabe der ÖNB nicht zur Verfügung steht, wurde eine adäquate digitale Ausgabe der Universität Heidelberg für diese Arbeit verwendet.<sup>12</sup>

Letztlich wird die deutsche Übersetzung des Epos „La Gerusalemme Liberata“ von *Johann Diederich Gries*<sup>13</sup> aus 1803, die während des 19. Jahrhunderts in mehreren Neuauflagen erschienen ist, für diese Arbeit angewendet und bietet in der exakten Stanzenform eine bestmögliche Annäherung an das Original.

---

<sup>8</sup> Romanelli 1998.

<sup>9</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992.

<sup>10</sup> Aurnhammer 1994. - Aurnhammer/Florack-Kröll/Martin 1995.

<sup>11</sup> Lee 1940.

<sup>12</sup> Tasso 1745. - Bei einer persönlichen Besichtigung der Prunkausgabe und einer weiteren Ausgabe kleineren Ausmaßes in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien konnte im Vergleich mit der digitalen Ausgabe der Universität Heidelberg eine exakte Übereinstimmung der Illustrationen und des Textes festgestellt werden. In der großformatigen Prunkausgabe ist allerdings jede einzelne Seite mit einer schmückenden Umrahmungen verziert.

<sup>13</sup> Gries/Fleischer 1893. - Tasso/Gries 2013.

## 1. Die Republik Venedig im 18. Jahrhundert im Kontext zur Kunst

Die Republik Venedig, die im Laufe ihrer geschichtlichen Entwicklung durch ihre Sonderstellung als Handels- und Seemacht verschiedensten Einflüssen ausgesetzt war, bestreitet auf dem Gebiet der Kunst ebenso ihren individuellen spezifischen Weg und diese Eigenständigkeit des künstlerischen Schaffens erreichte ihren letzten Höhepunkt im 18. Jahrhundert – dem *Settecento*. Die Überwindung einer erkennbaren Stagnation im Kunstgeschehen während des vorangegangenen *Seicento* mündete schon an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in weitreichende Verbreitung der venezianischen Kunst quer durch Europa verbunden mit umfangreicher Reisetätigkeit der venezianischen Künstler in die europäischen Großstädte, wo ihr Kunstempfinden reichhaltigen Niederschlag finden konnte. Pallucchini bezeichnet diesen Vorgang folgendermaßen: „*Es ist das Jahrhundert, in dem die venezianische Malerei die schöpferische Vitalität des Quattrocento und des Cinquecento wiederfindet, sich innerhalb der künstlerischen Kultur Italiens eine Vorrangstellung sichert und sich der europäischen Kultur angleicht.*“<sup>14</sup>

### 1.1. Aspekte der venezianischen Malerei im 18. Jahrhundert (Überblick)

Das Abweichen von den strengen Vorschriften der „*Mariegola dei Pittori*“<sup>15</sup>, die seit dem Mittelalter wie ein Gesetz die Künstler in ihrer freien Ideen-Ausübung stark beschränkte, bewirkte im 18. Jahrhundert eine Entfaltung der schöpferischen Persönlichkeiten. Eine Gruppe erstrangiger Künstler wie Sebastiano Ricci, Giambattista Piazzetta, Giambattista Tiepolo oder die Brüder Antonio und Francesco Guardi konnten entsprechend ihrer persönlichen Neigungen ihren Schaffensprozess zum Ausdruck bringen.<sup>16</sup>

Zu bemerken ist in diesem Zusammenhang, dass die Kunstkritiker des 19. Jahrhunderts ziemliche Verständnislosigkeit gegenüber dem künstlerischen Schaffen sowie einer objektiven Einschätzung und Würdigung des venezianischen *Settecento* zeigten. Auffallend ist ebenfalls, dass bereits im 18. Jahrhundert die Besucher Venedigs vorrangig den unsterblichen Künstlern des „*Goldenen Zeitalters*“<sup>17</sup> vermehrtes Interesse entgegen brachten. Erst Anfang des 20. Jahrhunderts begann eine intensivere Forschungstätigkeit und die

---

<sup>14</sup> Pallucchini 1961, S. 11.

<sup>15</sup> „*Mariegola dei Pittori*“ – bedeutet „*Madre Regola dei Pittori*“, eine Malergilde, in der seit 1436 die Namen der Malermeister eingetragen wurden, deren Zugang sehr schwierig war; vgl. Muraro 1960, S. 422.

<sup>16</sup> Pallucchini 1961, S. 11-12.

<sup>17</sup> Der Begriff „*Das Goldene Zeitalter*“ wird in der venezianischen Kunst vorrangig für die künstlerischen Ereignisse des 16. Jahrhunderts verwendet, als Venedig schon zuvor begonnen hatte, eine eigenständige Entwicklung im Bereich der Kunst aufzubauen; vgl. Romanelli 2009, S. 280.

Beurteilung des venezianischen Settecento bekam in der Geschichte der europäischen Malerei zunehmend ihren gebührenden Platz zugewiesen.<sup>18</sup>

Die Bedeutung der Malerei in Venedig im 18. Jahrhundert zeichnet sich aus durch die Vielfalt der künstlerischen Ausweitung und der Ansätze zu neuen Ausdrucksformen. Das Herausbrechen aus den strikten Vorschriften und Regeln der Malergilden leitet den Auftakt des Rokoko ein und in weiterer Folge bewirkten die Künstler wie Gianantonio Pellegrini, Rosalba Carriera oder Jacopo Amigoni neue Bildvorstellungen in der kompositionellen Auffassung und in der Anwendung neuer Ausdrucksmittel.<sup>19</sup>

### **Sebastiano Ricci**

Bereits *Sebastiano Ricci* (1659 – 1734), der aus Belluno stammte, erhielt seine Ausbildung in Venedig und übersiedelte als 23-jähriger nach Bologna, um andere neue Malweisen kennenzulernen. Sein künstlerischer Weg führte ihn über Rom, den Römischen Barock, über Pavia und Mailand wieder zurück nach Venedig und in seiner Weiterentwicklung nahm er Abstand von der dunklen Farbgebung, der „Tenebrosi“<sup>20</sup> des ausgehenden 17. Jahrhunderts. Er übernimmt weichere und pastosere Töne in seinen Werken und entdeckt die lichte und leuchtende Farbgebung des Paolo Veronese. 1706 bis 1707 übernimmt Ricci die umfangreiche Ausschmückung des Palazzo Marucelli in Florenz, wo die durchscheinende Leuchtkraft der Farben, die Unbefangenheit in der erzählerischen Darstellung in den Szenen mit historischen Motiven, wie am Beispiel „*Der Großmut des Scipio*“ zu sehen ist (Abb. 1). Im Deckengemälde „*Empfang des Herkules im Olymp*“ (Abb. 2) bringt die Komposition mit dem Eindruck der illusionistischen Perspektive und mit der Wirkung eines offenen und lichterfüllten Raumes etwas „Neues“ – und ein erster Schritt in Richtung der atmosphärischen Räume eines Tiepolo wird erkennbar.<sup>21</sup>

Die beschwingte Figurenverteilung und die neue lichte Farbenskala sowie ein kühner kompositioneller Aufbau bereichern ab nun seine Werke. Ab dem Altarbild „*Thronende Madonna und neun Heilige*“ (Abb. 3) gemalt 1708 in Venedig, San Giorgio Maggiore, bis zu seiner letzten Arbeit, dem Altarbild in der Karlskirche Wien, 1734, „*Himmelfahrt Mariae*“

---

<sup>18</sup> Garas 1977, S. 6 – 7.

<sup>19</sup> Pallucchini 1961, S. 19.

<sup>20</sup> Der Begriff „Tenebrismus“ aus dem italienischen „tenebroso“ – bedeutet finster, dunkel, es ist die Helldunkelmalerei, die an den frühbarocken Caravaggismus anknüpft, z. B. als dramatisch-schreckensvolle Landschaftsmalerei der „Tenebrosi“ wie die *Felsige Meeresbucht mit Mönchen und Schiffen* von Alessandro Magnasco (1720, München Alte Pinakothek); zit. in: Christoph Wetzels, Reclams Sachlexikon der Kunst, Stuttgart 2007, S. 450. – Auch Pallucchini verweist auf den Einfluss Magnascos in Riccis Werken, wie den schwingenden magnascohaften Pinselstrichen; vgl. Pallucchini 1961, S. 23 – 24.

<sup>21</sup> Pallucchini 1961, S. 22.

(Abb. 4, 5) bleibt Riccis Geschmacksrichtung unverändert und verfeinert eine immer stärkere rokokohafte Haltung. Nach einem vierjährigen Aufenthalt in London in Begleitung seines Neffen Marco, der ihn bei Landschaftsszenen malerisch unterstützte, kehrt Ricci nach Venedig zurück und Sebastiano Ricci bleibt bei seiner durch Veronese angeregten hellen leuchtenden Farbigekeit im Gegensatz der Helldunkel-Malerei Piazzettas. Die erneute Zuwendung Piazzettas gemeinsam mit Bencovich zur „tenebrosi“-Malerei, zeigt eine Offensive, die den jungen Tiepolo zunächst inspirierte. Riccis letztes Werk entstand kurz vor seinem Tod 1734, die „*Himmelfahrt Mariae*“ (Abb. 4), für einen Seitenaltar der Karlskirche Wiens, deren vorbereitende Ölskizze (Abb. 5) in Budapest aufbewahrt wird.<sup>22</sup>

Letztlich begründete Ricci seine europäische Berühmtheit als venezianischer Freskenmaler, mit Werken im florentinischen Palast des Großherzogs Ferdinand von Toskana und im Schloss Schönbrunn in Wien. Ricci steht hier am Beginn einer Reihe ihm nachfolgender Freskenmaler<sup>23</sup>, wie z. B. Giambattista Tiepolo. Sebastiano Ricci wird als der erste große Virtuose des 18. Jahrhunderts angesehen und als bedeutender Vorläufer für die venezianischen Künstler des Settecento.

### **Antonio Pellegrini**

Ebenso vorwiegend im Ausland erwarb *Giovanni Antonio Pellegrini* (1675 – 1741) internationale Anerkennung. Nach Studienaufenthalten in Padua und Rom löste er sich von der „tenebrosi“-Malerei und entwickelte malerische Tendenzen zu pastellhaften durchsichtigen Tönungen. Es gelang ihm auf dem Gebiet der Historienmalerei Erfolge zu erzielen und während seiner Zeit in London gestaltete er von 1708 bis 1713 in adeligen Landhäusern dekorative Ausschmückungen, wie in Kimbolton Castle das Treppenhaus mit Leinwandbildern eines „Römischen Triumphzuges“, wobei die Szene der „*Musikanten*“ (Abb. 6) im „trompe l’oeil effect“ besonders beeindruckt. Ein Balkon wird suggeriert und dahinter ein Raum vorgetäuscht. Ein weiterer erfolgreicher Auftrag in Howard Castle gibt Pellegrini die Möglichkeit, durch malerische Beschwingtheit Bildeinheiten von ungewöhnlicher Vitalität zu gestalten. Die Deckengemälde „*Der Sturz des Phaeton*“ (Abb. 7) oder „*Minerva*“ bestätigen diese Einschätzungen.<sup>24</sup>

In diese Epoche fällt auch das Gemälde „*Rebekka am Brunnen*“ (Abb. 8), wobei hier das biblische Thema einerseits idyllisch und romantisch wirkt aber andererseits einen

---

<sup>22</sup> Pallucchini 1961, S. 20 – 27.

<sup>23</sup> Garas 1977, S. 14.

<sup>24</sup> Pallucchini 1961, S. 27 – 28.

oberflächlichen Eindruck hinterlässt.<sup>25</sup> Selbst Garas<sup>26</sup> weist darauf hin, dass die künstlerischen Qualitäten Pellegrinis vornehmlich bei der Lösung dekorativer Aufgaben hervortreten, hingegen fehlen seinen religiösen Bildern die Verinnerlichung und Gefühlskraft und wirken deshalb kraftlos. Im Vergleich mit Piazzetta oder Tiepolo kommt das besonders zum Ausdruck. Der Entwurf zu einem Altarbild in der Wiener Karlskirche „*Christus heilt den Lahmen*“ (Abb. 9) kann unter diesem Gesichtspunkt gesehen werden.

Ein weiterer Aufenthalt außerhalb Venedigs führt Pellegrini nach Düsseldorf, wo er im Auftrag des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz im Schloss von Bensberg ein Fresko-Deckengewölbe mit 14 allegorischen Szenen zur Ehrung des Fürsten fertigstellt, die heute im Schloss Schleißheim in Bayern aufbewahrt werden. Diese Bilder sind grundlegend für das Verständnis von Pellegrinis Geschmacksrichtung. Der malerische Duktus zeigt noch immer Verwandtschaft mit der Malerei Riccis, jedoch wird der Aufbau von Figuren auf flüssige und duftige Weise erzielt. Nach einem Aufenthalt in den Niederlanden und abermals in London, führen seine nächsten Reisen zweimal nach Paris unterbrochen durch Aufenthalte in seiner Heimatstadt Venedig. In Pommersfelden entstand 1724 ein Gemälde mit der mythologischen Szene „Herkules und die Hesperiden“, das sich durch klare und flüssige Farbgebung auszeichnet. Ab 1733 wird er Mitglied der Academie Royale des Beaux Arts in Paris mit dem Bild „Erziehung Amors“, ein etwas süßliches frivoles Machwerk.<sup>27</sup>

Der historische Erfolg Pellegrinis liegt in seinem rokokohaften Schwung ohne Einschränkung, die der venezianischen Malerei die zukünftige Richtung vorgab und seine Farbgebung auch der englischen Malerei den Anstoß gab, sich aus der erstarrten flämischen Überlieferung zu lösen. Pellegrini stand dem französischen Rokoko sehr nahe<sup>28</sup>, gleichzeitig jedoch erfuhr ab 1720 die dekorative französische Malerei durch seine Malweise eine neue Wirksamkeit.<sup>29</sup>

### **Jacopo Amigoni**

Einen gleichen künstlerischen Weg verbunden mit Aufenthalten in verschiedenen Städten Europas beschreitet *Jacopo Amigoni* (1682 Neapel – 1752 Madrid). Er steht zunächst unter dem Einfluss der römischen Malerei und des barocken Malers *Antonio Balestra*, aber ebenso wird die helle Malweise *Giordanos* für ihn zum Vorbild. Nach Anfertigen von Altarbildern in

---

<sup>25</sup> Levey 1959, S. 27 – 30.

<sup>26</sup> Garas 1977, S. 16.

<sup>27</sup> Pallucchini 1961, S. 27 – 31.

<sup>28</sup> Garas 1977, S. 16.

<sup>29</sup> Pallucchini 1961, S.31.

San Stae<sup>30</sup> in Venedig und Eintragung in der Malerzunft in Venedig verpflichten ihn Aufträge an den bayrischen Hof. Ab 1720 übernimmt er die umfangreiche Dekoration von Schloss Schleißheim mit mythologischen Motiven und Themen aus der Ilias und der Aeneis. Das große Deckengemälde mit dem „Zweikampf zwischen Turnus und Aeneas“ präsentiert das dramatischen Geschehen der Figuren manchmal im Helldunkel, im Gegenlicht und als Silhouetten, rund um den Gesimsrahmen und im hellen Himmelsgewölbe schweben die Gottheiten des Olymps (Abb. 10, 11). Das Deckengewölbe im Viktoriensaal (Spiegelsaal) die „Begegnung von Dido und Aeneas“ zeigt bei den Körpern und Drapierungen einen mehr lebendig plastischen Schwung. Im Unterschied zu Pellegrini, der die Form in Farbe aufzulösen versuchte, ist Amigoni bestrebt, einen plastisch wirkenden Aufbau mit starken Gegensätzen von ausgedehnten Farbflächen zu erreichen.<sup>31</sup> Ein weiteres mythologisches Thema für den privaten Gebrauch behandeln zwei Bilder<sup>32</sup> mit Szenen zu „Venus und Adonis“ (Abb. 12, 13). Ein blendendes Farbenspiel gekoppelt mit Feinheit der Formen markieren diese Bilder.<sup>33</sup>

Während der Zeit seines Aufenthaltes in London von 1730 bis 1739 gestaltete Amigoni verschiedenste dekorative Ausstattungen in adeligen Häusern, die jedoch heute meist zerstört sind. Erhalten sind viele Porträtmalereien des zu damaliger Zeit sehr berühmten Kastratensängers Farinelli. Nach der Rückkehr 1739 nach Venedig bringt er in seinen Bildern sehr weiche Ausdrucksformen zur Geltung. In seinen letzten Lebensjahren folgt Amigoni der Berufung nach Madrid an den spanischen Hof Ferdinands VI. und es beginnt eine Loslösung vom ursprünglichen Rokokostil, eine gewisse Rückwendung zur früheren neapolitanischen Plastizität ist zu erkennen.<sup>34</sup>

Amigoni wird im Sinne des Rokokostils oftmals unterschiedlich beurteilt, am besten findet er seinen Ausdruck im Arkadischen. Im mythologischen Genre entspricht er der Geschmacksrichtung der zeitgenössischen französischen Malerei. Bei den religiösen Bildern verliert er

---

<sup>30</sup> „San Stae“ – ist die verkürzte Bezeichnung für die Kirche Sant' Eustachio in Venedig.

<sup>31</sup> Pallucchini, 1961, S. 32 – 33.

<sup>32</sup> Das erste Bild zum Thema „Venus und Adonis“ malte Amigoni 1728 noch während seines Aufenthaltes in Deutschland und es zeigt die zweite Szene zum Thema Venus und Adonis, als Venus grammerfüllt den Nektar herabgießt, um mit dem Blut Adonis die Erde zu befruchten. Das zweite Bild zum selben Thema entstand während seines mehrjährigen Aufenthaltes in Venedig um 1740, und behandelt die erste Szene dieses mythologischen Themas: Adonis mit Pfeil in der Hand und Jagdhunden als Begleitung schreitet ungeduldig voran, während Venus flehentlich versucht, ihn zurückzuhalten. - Diese mythologischen Themen waren sehr beliebt im Venedig des 18. Jahrhunderts und dienten vor allem als Dekoration der Wände in privaten Häusern; vgl. Levey 1959, S. 31.

<sup>33</sup> Pallucchini 1961, S. 33.

<sup>34</sup> Pallucchini 1961, S. 35.

seine Leichtigkeit und wird schwerfällig. Sein ihm eigener Weg zeigt sich in einer zierlichen arkadischen Anmut, er bleibt jedoch an eine plastische Form gebunden.<sup>35</sup>

### **Marco Ricci und Luca Carlevarijs**

Neben den Historienmalern kam es im 18. Jahrhundert in Venedig zur Entfaltung einer umfangreichen Tätigkeit der Vedutenmaler und Landschaftsmaler. *Luca Carlevarijs* aus Udine gefolgt von *Marco Ricci* gaben an der Schwelle zum Settecento der Vedute eine neue Würde und setzten neue Maßstäbe für dieses Genre.<sup>36</sup> Die künstlerischen Leistungen Carlevarijs werden zwar im Vergleich zu Marco Ricci geringer eingestuft, beweisen jedoch historische Gewichtung. Bei Marco Ricci hingegen ist ein Abrücken vom plastischen Helldunkel des Seicento zu beobachten und eine durchdringende Helligkeit mit sichtbarem Anklingen des Rokoko wird bemerkbar.<sup>37</sup>

Einen weiteren Schwerpunkt bilden die Porträtmaler im 18. Jahrhundert in Venedig. Am Tag der Amtsübernahme wurden die Bildnisse der Dogen der gewählten Magistrate, der Prokuratoren oder der neuernannten Pfarrer öffentlich ausgestellt. Dies begünstigte die Entfaltung des Genres der Porträtmalerei, wobei die neue Gesellschaftsklasse des Bürgertums darin ihr Ansehen gegenüber dem Adel anheben wollte.<sup>38</sup>

### **Rosalba Carriera**

Als herausragende Künstlerin auf dem Gebiet der Porträtmalerei ist *Rosalba Carriera* (1675 – 1757) zu nennen, die zunächst in Ölfarben und in der Folge mit Pastellfarben ihren Erfolg festigte. Auch ihr gelang es auf europäischer Ebene Anerkennung zu erreichen und sie verstärkte ihr künstlerisches Können durch Auslandsreisen nach Paris, Modena und Wien. Ihre luftige Malweise mit Virtuosität und Leichtigkeit stand zunächst unter dem Einfluss ihres Schwagers Pellegrini, sie neigte aber in den letzten Jahren zu einem festeren Gefüge. Schon in jungen Jahren erhielt sie Aufträge vom König von Dänemark (1709), oder des Kurfürsten von Sachsen (1712 – 1717). Ihre zahlreichen Porträtgemälde und Allegorien sind weltweit in Museen aufbewahrt, wie das „*Bildnis der Caterina Barbarigo*“ (Abb. 14) in der Gemäldesammlung Dresden oder „*Diana*“ (Abb. 15) in der Eremitage in St. Petersburg, sowie

---

<sup>35</sup> Pallucchini 1961, S. 35.

<sup>36</sup> Da Canal (1732) stellte fest, dass die Werke Carlevarijs „nicht ihresgleichen hatten in ihrer Gefälligkeit, in der Bewegtheit der galanten Figuren, in der Neuheit der Gruppierung, in den spiegelnden Wassern, und darum wurde er [Carlevarijs] von den Unsrigen [Venezianern] bei öffentlichen Anlässen und Aufzügen [...] bis zu seinem Lebensende in Anspruch genommen ...“; vgl. Pallucchini 1961, S. 42.

<sup>37</sup> Pallucchini 1961, S. 50.

<sup>38</sup> Pallucchini 1961, S. 51.

„*Allegorie der Malerei*“ (Abb. 16) in der National Gallery of Arts in Washington. Die verfeinerte schwerelose Leichtigkeit kommt in diesen Bildern zum Ausdruck und im Porträt der Venezianerin die betonten psychologischen und physiognomischen Akzente. Einer negativen Einschätzung Damerinis (1929) zufolge als fade und psychologisch leere Abbilder abgeurteilt steht die künstlerisch wertvolle Beurteilung Longhis (1946) gegenüber und er erkennt die volle Vitalität Carrieras: „Mit unvergleichlicher Kraft wusste sie die duftige Zartheit ihrer Epoche zum Ausdruck zu bringen.“<sup>39</sup>

Nachdem zu Beginn des Settecento durch Sebastiano Ricci und Pellegrini der Wandel der barocken Bildvorstellung in die Richtung des Rokoko eingeleitet wurde, tritt eine neue Strömung durch stark einfallendes Licht, im Sinne der „tenebrosi“-Malerei durch Bencovich und Piazzetta in den Vordergrund, an die sich Tiepolo in seiner Anfangsphase anschließt.<sup>40</sup>

### **Giambattista Piazzetta**

*Giambattista Piazzetta* (1682 - 1754) erhielt seine erste Ausbildung im Umkreis der „tenebrosi“ des Seicento bei Antonio Molinari und er war ebenso beeinflusst durch die getupfte Malweise mit starken Helldunkel-Einbrüchen von Giuseppe Mario Crespi. Piazzetta erlernte von ihm auch das Herausheben und Modellieren von Massen, durch Verteilung von Licht und Schatten. Im religiösen Bild „*Der Hl. Jakobus wird zur Marter geführt*“ (Abb. 17) für die Kirche San Stae in Venedig, gemalt 1717, betont Piazzetta die volle naturalistische Rhetorik der venezianischen „tenebrosi“, das Licht strömt von oben und beide Gestalten sind geprägt durch ein dichtes Farbgefüge von Olivengrau bis dunklem Braun und Backsteinrot. Nur der Reiter am linken unteren Bildrand hebt sich in hellen silbrigen Farbtönen ab. Das Altarbild „*Die Madonna erscheint dem Hl. Philipp Neri*“ (Abb. 18) für die Kirche Santa Maria della Fava in Venedig besticht durch eine kühne Komposition in einer Zickzackbewegung. Das Spiel der Farbtöne bringt überraschende Feinheit in das farbige Empfinden Piazzettas, die malerische Verwendung von Licht- und Schattengegensätzen bewirkt ein neues dramatisches Erscheinungsbild. Zwischen 1725 und 1735 beginnt Piazzetta Halbfigurenbilder Jugendlicher zu malen, die er mit immer stärker werdenden farbigen Akzenten ausstattet, wie der kleine „*Bannenträger*“ (Abb. 19) aufbewahrt in der Dresdener Gemäldegalerie. Weitere Bilder mit religiösen Motiven entstehen nach 1730, wie die „*Ekstase des Heiligen Franziskus*“<sup>41</sup> und die „*Himmelfahrt Mariae*“ (Abb. 20)<sup>42</sup>. Der Stilwandel Piazzettas beruht

<sup>39</sup> Zit. in: Pallucchini 1961, S. 55. - Vgl. Pallucchini 1961, S. 53 – 56.

<sup>40</sup> Pallucchini 1961, S. 63.

<sup>41</sup> Dieses Bild wurde ursprünglich gemalt für die Kirche San Maria d'Aracoeli in Vicenza.

in dieser Phase seiner künstlerischen Tätigkeit in der Aufhellung seiner Farbpalette und immer mehr Licht wie echte Sonnenhelle gibt seinen Bildern neue Eindrücke.<sup>43</sup>

Alice Binion<sup>44</sup> titulierte ihren Beitrag im Ausstellungskatalog zur Kunst des 18. Jahrhunderts in Venedig: „The Piazzetta Paradox“<sup>45</sup> und will damit zum Ausdruck bringen, dass Piazzetta inmitten des Höhepunkts der Zeit des Rokoko in Venedig die dunklen schattig wirkenden Farben in der Nachfolge Caravaggios in seine Bildwerke aufnimmt. Der Geschmack des Publikums bevorzugte in dieser Zeit einen dekorativen Stil, der strahlende Anmut und Liebreiz betont, befreit von sichtbarer Schwere und Substanz. Obwohl Piazzetta im Gegensatz zu Tiepolo diese ästhetischen feinsinnigen und schöngeistigen Grundsätze zurückwies, war er ein ebenso hoch gefeierter Künstler seiner Zeit. Bereits Anton Maria Zanetti lobte Piazzetta 1733 für seine sachkundige Bearbeitung des *chiaroscuro*<sup>46</sup>. Zanetti bewertete ihn noch Jahre nach seinem Tod als den großen Meister von Licht und Schatten, der große Ehre für die venezianische Schule brachte.<sup>47</sup> Piazzetta schuf idyllische genrehafte Szenen und auch große pastorale Bilder. Religiöse Themen durchzog er in seinen Bildern mit sinnlichen Farbtönen, wie bezeugt in „*Rebekka am Brunnen*“ (Abb. 21).

Gleichzeitig widmete sich Piazzetta vermehrt dem Zeichnen von „Charakterköpfen“, er soll mehr als 3000 Stück davon geschaffen haben, die auch als Druck angefertigt wurden.<sup>48</sup> Piazzettas Zeichnungen von einzelnen Köpfen oder auch in Gruppen erreichten hochwertige Ausführung und wurden als autonome Kunstwerke gleichwertig zu gemalten Bildern

---

<sup>42</sup> 1735 gemalt ursprünglich für die Kirche des Deutschen Ordens in Sachsenhausen bei Frankfurt, über Auftrag des Kurfürsten von Köln.

<sup>43</sup> Pallucchini 1961, S. 66 – 70.

<sup>44</sup> Binion 1994, S. 139 – 169.

<sup>45</sup> „Das Piazzetta-Paradoxon“ – angesprochen wird damit das Widersprüchliche, etwas das wider die gewöhnliche vorherrschende Meinung auftritt bei Piazzettas künstlerischen Tätigkeiten. Binion sieht in Piazzetta ein Rätsel; vgl. Binion 1994, S. 139.

<sup>46</sup> Zanetti berichtet über die Ausstattung der Kirche Santa Maria della Consolazione, detta della Fava in Venedig, und das Altarbild „Die Madonna erscheint dem Hl. Philipp Neri“ (Abb. 18) ausgeführt von Piazzetta: „*La tavola colla Vergine, ed il Bambino sulle nuvole, e abbasso in ginocchi S. Filippo Neri è opera celebre di Giovambatista Piazzetta, di questa vedesi una stampa a fumo fatta in Augusta*“; zit. in: Zanetti 1733, S. 189. „Das Bild mit der Jungfrau und dem Kind auf einer Wolke und unten kniend San Filippo Neri, ist ein gefeiertes Werk von Piazzetta, dieses wird angesehen als dunstig-rauchig gemacht im Erhabenen.“; übersetzt von der Autorin.

<sup>47</sup> „*Quindi cred' io che la di lui tenera fantasia ne restasse talmente impressa, che col crescer degli anni si trovasse già piena abbastanza d' ajuti per fondare lo studio grande d'un ricercatissimo chiaroscuro. [...] e molto utile infatti per vedere nella verità accidenti d'ombre e di lumi, che difficilmente può il Pittore da sé immaginare.*“; zit. in: Zanetti 1771, S. 457. – „Chiaroscuro“ - ist der italienische Begriff für das Helldunkel in der Helldunkelmalerei, um durch die Wiedergabe von Licht und Schatten den Eindruck von plastischer Körperlichkeit von Figuren und Gegenständen zu erreichen; vgl. Christoph Wetzel, Reclams Sachlexikon der Kunst, Stuttgart 2007, S. 87, 199.

<sup>48</sup> D'Argenville erwähnt in seiner Biografie, dass Piazzetta darüber prahlte, 7.000 zecchini für seine originellen Köpfe verdient zu haben; vgl. Binion 1994, S. 145.

ausgestellt. Der „*Hl. Stephan*“ (Abb. 22) ist identifiziert durch den Stein in seiner rechten Hand und die Märtyrerpalme.<sup>49</sup> Die Zeichnung einer Genreszene mit Jugendlichen zeigt die handwerkliche Virtuosität Piazzettas mit Menschen, die aus dem Leben gegriffen sind und häufig in seinen Werken wiederkehren (Abb. 23).<sup>50</sup> Piazzetta war in der Zeit von 1730 bis 1740 als Maler und Berater für *Marschall von der Schulenburg* tätig, der in seinem Interesse als Kunstmäzen und Kunstfreund dreizehn Gemälde und neunzehn Zeichnungen von Piazzetta in seinem Besitz hatte.

In der Zeit von 1738 – 1745 malte Piazzetta große Genreszenen mit volkstümlichem oder bäuerlichem Charakter bereichert mit idyllischen pastoralen Elementen oder romantisch-erotischen Andeutungen, wie Schäferszenen oder ländlich romantische Hirtenidyllen. Piazzetta war sehr vertraut mit literarischen Themen, was in Bild Darstellungen seine eigenen persönlichen Ideen zeigte und oft nicht den traditionellen Vorstellungen entsprach.<sup>51</sup> Seine Vielseitigkeit bewirkte eine intensive Zusammenarbeit mit dem Verleger *Giambattista Albrizzi* in Venedig im Bereich der Buchillustrationen, die als Meisterstücke des 18. Jahrhunderts eingestuft werden. Vor allem die Einbindung pastoraler Landschaften und idyllischer Szenen führten zum gewünschten Erfolg wie dies bei der illustrierten Prunkausgabe zum Epos „*La Gerusalemme Liberata*“ eingetreten ist.<sup>52</sup> Für einige Buchillustrationen bediente sich Piazzetta auch der Entwürfe der Alten Meister wie Stefano Della Bella bis Rubens und Berchem und ebenso ist ein französischer Einfluss zu erkennen, obwohl im Allgemeinen die Venezianer der französischen Kunst wenig Beachtung schenkten. Doch im Frontispiz „*Minervas Hommage an Venedig*“ (Abb. 24) für das Druckwerk einer „Sammlung von Statuen der Antike“ griff er wieder auf seine spezifischen weiblichen Figuren zurück, die mit natürlichem Liebreiz und erdverbundenen Wesensmerkmalen gezeichnet waren.<sup>53</sup> Über 400 Entwürfe und Umdrucke, die Piazzetta für Buchillustrationen entworfen hatte, sind heute noch erhalten, und obwohl sie sehr genau vom Graveur bearbeitet wurden, mangelt es an der Lebendigkeit, die bei Piazzettas „Charakterköpfen“ so sehr Bewunderung erregten.<sup>54</sup>

*Piazzetta und Tiepolo* dominierten in der venezianischen Malerei des Settecento und beide behaupteten ihre ihnen zugeordneten Positionen. Tiepolo stand am Anfang seiner Karriere unter sichtbarem Einfluss der bevorzugten Helldunkelmalerei Piazzettas, beschritt aber dann

---

<sup>49</sup> Diese Zeichnung war wahrscheinlich gerahmt und als Andachtsbild vorgesehen, von dieser Zeichnung gibt es auch eine gemalte Version; Zit. in: Binion 1994, S. 148.

<sup>50</sup> Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 474.

<sup>51</sup> Binion 1994, S. 153.

<sup>52</sup> Weitere Ausführungen dazu in Pkt. 5 dieser Arbeit.

<sup>53</sup> Binion 1994, S. 164.

<sup>54</sup> Binion 1994, S. 166.

seinen eigenen Weg einer luftigen und leichten Malweise mit leuchtenden Farbtönen. Tiepolo wird in seiner Gesamtheit als der überschäumende geniale Künstler gesehen und Piazzetta als der verinnerlichte beschauliche „Nonkonformist“<sup>55</sup>, ein Künstler, der sich nicht der gängigen vorherrschenden Meinung anpasste.

### **Giovanni Battista Pittoni**

Zunächst beeinflusst vom angewandten Tenebrismus in der venezianischen Malerei bevorzugte *Giovanni Battista Pittoni* (1687 – 1767) in seinen späteren Werken eine reichhaltigere Farbpalette. Bei historischen und mythologischen Themen gab er theatralischen Effekten den Vorzug, hingegen verstärkt er in seinen religiösen Werken einen ruhigeren und vermehrt frommeren Ausdruck. Im Rahmen einer Serie von zwölf Apostelbildern, an der Piazzetta, Sebastiano Ricci, Giambattista Tiepolo ebenso beteiligt waren, zeigt Pittoni in der „*Marter des Hl. Thomas*“ (Abb. 25) eine diagonale Komposition, die mit den Helldunkelkontrasten die Plastizität der Figuren erzeugt. Ab 1730 arbeitet Pittoni für private Auftraggeber, sein wichtigster Kunde war *Marschall von der Schulenburg*, wovon das Gemälde „*Die Opferung der Polyxenia*“<sup>56</sup> (Abb. 26) eine dramatische Inszenierung mit theatralischem Effekt hervorhebt.<sup>57</sup>

Die Personen in Pittonis Bildern kennzeichnen eine gewisse rokokohafte Geziertheit in eleganter Kleidung in geschickter Anordnung und heiterem Kolorit.<sup>58</sup> Im Gegensatz zu den meisten venezianischen Malern des 18. Jahrhunderts hat Pittoni selbst seine Heimatstadt Venedig nur selten verlassen, er erhielt aber zahlreiche Aufträge vom spanischen König in Madrid, von den Kurfürsten von Sachsen und Köln und aus St. Petersburg. Pittoni zählt zu den Begründern der venezianischen Akademie und war deren Präsident ab 1758. Seine Bilder zeigen mehrmals Inspirationen von Giordano, Sebastiano Ricci oder Tiepolo.<sup>59</sup>

---

<sup>55</sup> „Piazzetta as the introspective nonconformist“; zit. in: Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 473.

<sup>56</sup> Das gezeigte Bild „Die Opferung der Polyxenia“ in Los Angeles gehörte Marschall von der Schulenburg gemeinsam mit dem Gemälde „Antiochus und Stratonica“ (heute im Springfield Museum of Fine Arts, Massachusetts, USA). Pittoni malte dieses Thema in mehreren Versionen zu Beginn der 1730er Jahre, die heute in St. Petersburg und München aufbewahrt sind. Das Thema nimmt Bezug auf Ovids *Metamorphosen* (XIII.448-1): Polyxenia, die Tochter des Priamos, König von Troja, wurde am Grabmal des Achilles geopfert. Pittoni zeigt hier die graziöse Figur der Polyxenia, sie streckt ihre Hand dem Priester entgegen, der bereits das Messer schwenkt, und schreitet würdig die Stufen zum Grabmal empor, links steht Neoptolemus, der elegant gekleidete Sohn des Achilles, und zeigt zum Opferalter. Die Personen agieren wie Schauspieler auf einer Theaterbühne und die Dramatik der Handlung wird durch das helle Kolorit gemildert; vgl. Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, Kat.-Nr. 57, S. 486.

<sup>57</sup> Bettagno 1994, S. 130 – 134.

<sup>58</sup> Garas 1977, S. 17.

<sup>59</sup> Kat. Ausst. Kunsthalle München 1987, Anhang Kat. Nr. 13.

## **Gaspare Diziani**

Ein weiterer venezianischer Maler, der sich aus der dunklen Malweise der „tenebrosi“ zum Maler des „chiaroscuro“ entwickelte, war *Gaspare Diziani* (1689 – 1767). Nach Aufenthalt in Dresden, München und Rom, verbunden mit künstlerischen Aufträgen, beginnt eine Periode intensiver Tätigkeiten für zahlreiche Arbeiten in Kirchen und Palästen Venedigs. Eine Ölskizze (modello) für ein Deckengemälde „*Die Krönung der Jungfrau*“ (Abb. 27) charakterisiert den schnellen flüchtigen skizzenhaften Pinselstrich mit auffälligen Lichteffekten und der spiralförmige Aufbau in einer Zickzack-Komposition verleiht dem Bild zusätzliche Bewegungsmomente. Diese Komposition kann verglichen werden mit dem Deckenfresko im Palazzo Widmann in Venedig (Abb. 28) und erinnert durch die schwindelerregende Spiralform in gewisser Hinsicht an Tiepolo. Bereits im Fresko des Treppenaufganges im Palazzo Avogadro in Castelfranco 1747 zeigt sich Dizianis voll entwickelter Rokokostil. Darüber hinaus betätigte sich Diziani als überaus produktiver Zeichner, wobei das Blatt „*Aeneas trägt Anchises aus dem brennenden Troja*“ (Abb. 29) durch die kraftvoll schwer wirkenden Körperformen noch eine Beeinflussung Sebastiano Riccis zeigt und die skizzenhafte Ansicht des brennenden Troja im Hintergrund mit einer ausgedehnten Himmelfläche über den Figuren verstärkt die Monumentalität. Diziani war ebenso Gründungsmitglied der Akademie in Venedig und wird 1760 zu deren Präsidenten gewählt.<sup>60</sup>

## **Francesco Fontebasso**

Zu den monumentalen Historienmalern zählt *Francesco Fontebasso* (1707 – 1769), dessen Malstil geprägt ist durch seine Ausbildung bei Sebastiano Ricci und gleichzeitiger Anerkennung der Werke Tiepolos. Diese Synthese zwischen Ricci und Tiepolo ist im Gemälde „*Esther vor Ahasverus*“ (Abb. 30) ausgeführt mit wunderbaren Lichteffekten, die durch Verwendung warmer und leuchtender Farben erreicht werden. Neben Arbeiten in Trient gestaltete Fontebasso dekorative Zyklen mit Fresken historischer und mythologischer Themen, die sich durch starke Plastizität und kraftvolles „chiaroscuro“ auszeichnen, angefertigt in venezianischen Palästen, darunter die Ca’Duodo, der Palazzo Bernardi und der Palazzo Contarini.<sup>61</sup> Ein Zyklus Fontebassos schmückte den Palazzo Bernardi, wovon zwei Gemälde mit je acht Metern Breite in Budapest erhalten sind, „*Antiochus und Stratonike*“ (Abb. 31) und „*Der Großmut des Scipio*“ (Abb. 32). Fontebasso konzentrierte sich auf prunkvolle

---

<sup>60</sup> Pedrocco 1994, S. 267 – 269.

<sup>61</sup> Pedrocco 1994, S. 271, 450.

Äußerlichkeiten, kostbare Draperien und rhetorische Gesten, im Gegensatz zu den großen Meistern des venezianischen Settecento fehlen seiner Komposition der mitreißende Schwung und die spielerische Lebendigkeit, in den theatralischen Effekten übertrifft er jedoch seine beiden Vorbilder Ricci und Tiepolo.<sup>62</sup>

### **Giovanni Battista Tiepolo**

In der Dichte der Vielfalt der venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts entwickelte *Giovanni Battista (Giambattista) Tiepolo* (1696 – 1770) seinen eigenen individuellen Stil. Nach seiner Ausbildung bei Gregorio Lazzarini wird er in die Liste der *fraglia* der venezianischen Malergilde aufgenommen, eröffnet einen eigenen Werkstattbetrieb und kann bald danach Auftraggeber aus kirchlichen und adeligen Kreisen zu seiner Klientel zählen. Neben seiner künstlerischen Begabung wird ihm speziell eine präzise Genauigkeit und Schnelligkeit bei der Ausfertigung der Auftragswerke und *Bozzetti* nachgesagt, was seinen guten Ruf weiter festigt und er zum gefragtesten Künstler seiner Zeit wird. Bemerkenswert ist die Anfangsphase seiner künstlerischen Tätigkeiten, in der Tiepolo dazu neigt, die Malweise des *Tenebrismus* von Bencovich und Piazzetta in seine Werke aufzunehmen. Seine Bemühungen gehen dahin, die *chiaroscuro*-Effekte Piazzettas zu überbieten und das dramatische Wechselspiel zwischen Licht und Schatten in einen Ausdruck von Empfindungen zu verwandeln.<sup>63</sup> Eine Serie von Aposteln, angefertigt 1715 – 1716 in der Kirche Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto) in Venedig, gibt Einblick in diese Frühphase Tiepolos, die am Beispiel des „*Apostels Thomas*“ (Abb. 33, 34) mit Dunkelfarbigekeit und ergreifendem Lichterspiel und düster wirkendem Pathos zu sehen ist.<sup>64</sup>

Die außergewöhnliche Begabung Tiepolos seit frühesten Jahren beschreibt *Vincenzo da Canal* mit den Worten: „ (...), *quantunque si dipartisse dalla di lui maniera diligente, giacché tutto spirito e foco ne abbracciò una spedita e risoluta*“<sup>65</sup>. Die weitere künstlerische Entwicklung wird Tiepolo näher an den Kolorismus Paolo Veroneses heranbringen und wird die Farbe als höchste Leuchtkraft in seinen Bildern bestimmen, ohne die Geschlossenheit der

---

<sup>62</sup> Garas 1977, S. 21.

<sup>63</sup> Mariuz 1994, S. 171.

<sup>64</sup> Insgesamt malte Tiepolo 1715 – 1716 in der Kirche Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto) fünf *Soprachi* (Wandfelder oberhalb der Bögen) mit Apostelpaaren. Das sind die ersten dokumentierten Frühwerke Tiepolos; vgl. Pedrocco 2003, S. 17, 193.

<sup>65</sup> Zit. in: Da Canal 1809, S. XXXII. – Vgl. Übersetzung in Pedrocco 2003, S. 15: Tiepolo habe sich „ wohl von seiner [Gregorio Lazzarinis] beflissenen Malweise entfernt und, da voller Geist und Feuer, einer schnellen und forschen Malart zugewandt.“

Form aufzugeben.<sup>66</sup> Die Leuchtkraft der Farben wird in den Bildern zum Epos „La Gerusalemme Liberata“ ebenso seine Malweise prägen.<sup>67</sup>

### **Antonio und Francesco Guardi**

Der künstlerische Beitrag des Brüderpaares *Antonio Guardi und Francesco Guardi* stellte die Kunsthistoriker über viele Jahrzehnte hindurch vor ungeklärte Fragen bezüglich der Urheberschaft ihrer jeweiligen Werke und deren Bewertung. Während der jüngere *Francesco Guardi* (1712 – 1793) als Veduten- und Landschaftsmaler und als Maler von Genreszenen und Capricci bekannt war, geriet *Antonio Guardi* (1699 – 1760) in Vergessenheit und war für die Historiker schwer fassbar. Die Familie Guardi, die aus dem Trentino stammte, gelangte über Umwege von Wien nach Venedig und nach dem frühen Tod des Vaters Domenico Guardi (1678 - 1716) übernahm Antonio die Malerwerkstätte in Venedig, wo er in Zusammenarbeit mit den jüngeren Brüdern Francesco und Nicolò Aufträge durchführte. Weiterführend von seinem Vater fungierte als Förderer die Familie Giovanelli aus Bergamo, die Aufträge für die Ausstattung der Pfarrkirchen in ihren Besitzungen z. B. in Luzzana und Morengo erteilte. Ab 1730 galt *Marschall von der Schulenburg* als wichtigster Auftraggeber und Förderer bis zu dessen Tod 1747.<sup>68</sup>

In dieser Zeit begann Antonio Guardi seine Karriere als Kopist bedeutender Kunstwerke von Malern des Cinquecento für Marschall von der Schulenburg und malte Gemälde wie die „*Heilige Familie mit der Hl. Katharina und dem Hl. Johannes*“ (Abb. 35)<sup>69</sup> nach Paolo Veronese (Abb. 36) oder den „*Kopf einer jungen Venezianerin*“ (Abb. 37)<sup>70</sup> nachgebildet

---

<sup>66</sup> Pallucchini 1961, S. 70 – 77.

<sup>67</sup> Weitere Ausführungen in Pkt. 4. dieser Arbeit.

<sup>68</sup> Pallucchini 1961, S. 131 – 133. - Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 25 – 28.

<sup>69</sup> Das Bild „Die Heilige Familie mit der Hl. Katharina und dem Johannesknaben“ gemalt 1739, ist eine Kopie kleineren Ausmaßes nach dem gleichnamigen Gemälde von Paolo Veronese aus 1562 – 1565. Die Datierung des Bildes wird mit dem Jahr 1739 angegeben, da es durch die vibrierende und zitterige Malweise den Bildern „La Fortezza“ und „La Temperanza“ sehr nahe erscheint; vgl. Pedrocco/ Montecuccoli degli Erri 1992, S. 127 – 128. - Die Szene zeigt Maria, die ihren schlafenden Sohn der Hl. Katharina präsentiert, die dominant im linken Vordergrund steht. Guardi verleiht dem Gesicht Marias einen zarteren Ausdruck und verändert geringfügig den Haarschmuck Katharinas. Durch die Kleidung Katharinas mit mehr hell leuchtendem Farbton gibt Guardi ihrer Person eine noch größere Vorrangstellung, hingegen wirkt der Körper des Jesuskindes kleiner. – Das Gemälde fällt in jene Periode, als Marschall von der Schulenburg die zahlreichen Aufträge für Kopien großer Meister gibt, um seine Kunstsammlung zu bereichern.

<sup>70</sup> Guardis Bild „Der Kopf einer jungen Venezianerin“ wird mit unterschiedlichen Bezeichnungen genannt, wie auch „Die Tochter des Pharaos“ oder „Eine Frau in historischer Kleidung“. Das Motiv für dieses auffallend schöne Porträt ist im Gemälde „Die Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers“ 1589 – 1592 gemalt von Jacopo Palma d. J. zu finden, und zwar als Nachbildung des Kopfes der Salome, die in der Mitte des Bildes steht und soeben den Kopf des Johannes vom Henker überreicht bekommt. Diese von Guardi sehr dekorativ gemalte Variation der Venezianerin wurde höchstwahrscheinlich von Schulenburg in Auftrag gegeben, „fantastische Köpfe“ waren eine bevorzugte Kategorie Schulenburgs, der Bilder diese Gattung auch von Piazzetta und Carriera besaß. Guardi veränderte wohl die helle Farbpalette Palmas, und verschmolz den dunklen Hintergrund mit den dunkelbraunen Haaren und der dunklen Kleidung, was auf den Tenebrismus Piazzettas schließen lässt. Er

dem Kopf der Figur der Salome in Jacopo Palmas d. J. „*Die Enthauptung Johannes des Täufers*“ (Abb. 38). Das Gemälde „*Der Tod des Hl. Joseph*“ (Abb. 39) ist das einzig signierte Werk von Antonio Guardi, das nach Morassi (1973) in die Zeit 1740 – 1745 datiert wurde und heute in Berlin aufbewahrt wird. Antonio Guardis Bilder zeigen im Allgemeinen einen ausdrucksvollen Pinselstrich, der in extremer Form der Pinselführung mit skizzenhafter Gestaltung und impressionistischer Wirkung in seinem Hauptwerk „*Die Geschichte des Tobias*“ (Abb. 40, 41) zum Ausdruck gebracht wird. Diese sieben Gemälde der Geschichte des Tobias dekorieren die Orgelempore in der Kirche San Angelo Raffaele und sind wegen des extravaganteren Rokokostils dieser Periode zuzuordnen.<sup>71</sup> Außerdem ist die Bildgruppe der Orgelempore zum zentralen Diskussionspunkt der Kunsthistoriker geworden, um die jeweilige künstlerische Persönlichkeit der beiden Guardi-Brüder daraus abzuleiten und die Urheberschaft dieser Bilder zu rekonstruieren. Nach Abwägung der unterschiedlichen Meinungen entfiel aufgrund der außerordentlichen Leuchtkraft der Farben, sowie der lebhaften vibrierenden Pinselführung und der hellen Ausgestaltung, die Festlegung der Autorenschaft mit Sicherheit an Antonio Guardi.<sup>72</sup>

Die Serie „*Quadri Turchi*“<sup>73</sup> von 43 kleinformatigen Bildern (Abb. 52), die Szenen aus dem türkisch-orientalischen Leben nach Stichen von Jean-Baptiste van Mour zeigen, wurde von Marschall von der Schulenburg in Auftrag gegeben und von Antonio Guardi 1741 bis 1743 fertiggestellt. Reichhaltigkeit an Farben, intensiviert durch überlagerte Pinselstriche, charakterisieren diese Bilder in ihrer Leuchtkraft.<sup>74</sup> Diese spezielle Maleigenschaft Guardis mit impressionistischer Wirkung kennzeichnet ebenso den heute weltweit verstreuten Zyklus der acht Gemälde zum Epos „*La Gerusalemme Liberata*“, die in Pkt. 6 beschrieben werden.

### **Antonio Canal (Canaletto)**

Der Schwerpunkt des *Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto* (1697 – 1768) liegt auf der Vedutenmalerei und er zeichnet sich aus in seiner Erfahrung der perspektivischen Regeln, wobei ihm die Anwendung der Camera obscura als Hilfsmittel für seine präzisen Darstellungen

---

verstärkte jedoch die Farbe und Form des Haarschmucks, was bei Guardis Frauenköpfen oft zu sehen ist. Die Wirkung dieses Gemäldes liegt im dick aufgetragenen impasto-Pinselstrich, das dem Bild einen zusätzlichen Effekt verleiht; vgl. Merling 1994, S. 295, 452. - Pedrocco /Montecuccoli degli Erri 1992, S. 127.

<sup>71</sup> Merling 1994, S. 293 – 301. – Die Datierung wird mit dem Jahr 1749 festgesetzt, da zu diesem Zeitpunkt die Fertigstellung des Aufbaues der Orgelempore dokumentiert ist; vgl. Pedrocco /Montecuccoli degli Erri 1992, S. 139.

<sup>72</sup> Vgl. Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 138 – 139: Genannt werden in diesem Zusammenhang *De Maffei* (1966), *Pignatti* (1967) und *Morassi* (1973), die entgegen anderer Meinungen vereint sind in der Schlussfolgerung, dass die Autorenschaft für Antonio Guardi festzulegen ist.

<sup>73</sup> Weitere Informationen in Pkt. 1.4.

<sup>74</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 130.

gen diene. Canaletto steht abseits der barocken Malerei, zeigt aber ein Gefühl für Licht und Farbe. In seinen Ansichten von Venedig versucht er durch die Wirkung des warmen Sonnenlichtes und von Schatten bedeckten Zonen malerische Effekte zu erzielen, wie es auf dem Bild „*Der Canal Grande mit der Kirche della Carità*“ aus 1726 zu sehen ist (Abb. 42). Canaletto bevorzugt die Beobachtung des natürlichen Lichtes, das ihn vom betont bühnenhaften perspektivischen Aufbau abbringt und ab 1727 eine neue Richtung einleitet.<sup>75</sup> Dies bedeutet auch eine Rückwirkung auf die Malerei des Settecento in Venedig und ein allmähliches Verlassen der barocken Einstellung. Ebenso die sonnenüberstrahlte Helligkeit vermittelt einen neuen Eindruck im „*Empfang des Gesandten Bolagno im Palazzo Ducale*“ (Abb. 43). Die Ausgeglichenheit in der großartig gelösten Perspektive und Beachtung aller Einzelheiten beeindruckte seinen Neffen *Bernardo Bellotto*, der ab 1740 in die Werkstatt Canalettos eingetreten war. Große Beachtung gewann Canaletto durch Joseph Smith, dem englischen Konsul in Venedig ab 1744, der seine Veduten erwarb, einen Handel mit England einleitete und Canaletto selbst zweimal für einen Aufenthalt in England empfahl. Die neuartige Natürlichkeit und das Licht in eine vibrierende Atmosphäre aufzulösen erschließt eine neue Landschaftsauffassung und gestaltet die ersten „*plein-air*“ Bilder. Nach vielen erfolgreichen Vedutengemälden von Venedig und der Terraferma ging Canaletto 1746 nach England und konnte den Duke of Richmond als Mäzen gewinnen. Die Ansichten von London und Umgebung durchdringt Canaletto oft mit dem südlichen Licht seiner Heimatstadt, wie im Bild „*Warwick Castle*“ zu sehen ist (Abb. 44).<sup>76</sup>

Der künstlerische Beitrag Canalettos ist sowohl im Aufzeigen der topographischen Situation Venedigs zu sehen als auch in der Illustration des gewöhnlichen Alltagslebens. Der Stellenwert seiner Arbeiten ist einer Dokumentation gleichzusetzen und ist vor dem Zeitalter der Fotografie hoch einzuschätzen. Seine Arbeiten lassen der Phantasie nahezu keinen Raum und haben daher gegenüber den hochgeschätzten Werken Tiepolos oder gegenüber den impressionistisch wirkenden Bildern Antonio Guardis eine andere Gewichtung, wenngleich Francesco Guardi als bedeutender Vedutenmaler seine Erfolge erzielte. In der Gesamtbetrachtung der Malerei Venedigs des Settecento rundet die Vedutenmalerei das Erscheinungsbild ab.

## **Fazit**

Dieser vereinfachte Querschnitt aus der venezianischen Malerei des 18. Jahrhunderts soll im Hinblick auf die Bilder zu dem Epos „*La Gerusalemme Liberata*“ dieser Arbeit einen Einblick

---

<sup>75</sup> Die neue Richtung bei Canaletto beginnt etwa zur gleichen Zeit, als Tiepolo in den Fresken des Bischofspalastes in Udine eine neue Form fand; vgl. Pkt. 4.1. dieser Arbeit.

<sup>76</sup> Pallucchini 1960, S. 77 – 81 und 103 – 116.

in die bildkünstlerische Entwicklung dieser Epoche geben. Die zahlreichen Werke der genannten Künstler und deren breite Vielfalt nach dem Suchen einer neuen Ausdrucksweise zeigen das umfangreiche Wirken in Venedig und die weitere Ausstrahlung in den europäischen Raum. In diesem künstlerischen Umbruchsprozess hat sich der individuelle Malstil Giambattista Tiepolos vom anfänglichen Tenebrismus zu seiner späteren, leichten und luftigen Malweise mit aufgehelltem Kolorismus herauskristallisiert und bewirkte dadurch seine herausragende Künstlerpersönlichkeit. Demgegenüber steht Antonio Guardi, der mit einem „impressionistisch“ wirkenden Malstil aus dem künstlerischen Umfeld hervorsticht und damit seinen eigenen Weg gefunden hat. Die Bedeutung und Bewertung der beiden Maler kann im Rahmen der Mannigfaltigkeit des breiten künstlerischen Schaffens im Venedig des *settecento* gemessen werden.

## **1.2. Die politische Situation in Venedig im 18. Jahrhundert in Beziehung zum Kunstgeschehen**

In der über ein Jahrtausend währenden Geschichte der Republik Venedig nimmt das 18. Jahrhundert einen besonderen Stellenwert ein. Die früheren weitreichenden ökonomischen Beziehungen und Handelsniederlassungen bis an die levantinische Küste und ans Schwarze Meer sicherten reichhaltiges Einkommen und gaben der adeligen Gesellschaft ausreichende Möglichkeiten ihre Macht zu entfalten. Spätere Gebietsverluste sowie die Finanzierung des türkisch-venezianischen Krieges um Kreta im 17. Jahrhundert hatten die Staatskasse aufgezehrt und ab dem Jahr 1646<sup>77</sup> wurde der Verkauf von Adelstiteln um die jeweils beträchtliche Summe von 100.000 Dukaten eingeleitet. In drei Aggregationsphasen<sup>78</sup> erkaufte bis zum Jahr 1718 insgesamt 125 Familien verschiedenster sozialer Herkunft den Adelstitel und bildeten den „neuen“ Adel. Das Bedürfnis nach Aufwertung des Status der Neuadeligen ergab den Wunsch nach vermehrter bildkünstlerischer Ausstattung und eine sich formierende „Statuskonkurrenz“ des alten gegenüber dem neuen Adel war die Folge, die den Künstlern in Venedig ab Beginn des 18. Jahrhunderts neue Aufträge verschaffte.<sup>79</sup> Dieses Konkurrenzverhalten des venezianischen Adels kann als wesentliche Innovation der künstlerischen Hochform dieser Epoche gewertet werden.

---

<sup>77</sup> Die Belagerung von Candia (heute: Iraklio bzw. Heraklion) dauerte von 1646 bis 1669, brachte aber nicht den gewünschten Erfolg. Am Ende musste Kreta, sowie weitere ägäische Inseln und Stützpunkte in Dalmatien an das Osmanische Reich abgetreten werden.

<sup>78</sup> Finanzierung der Kriege gegen das Osmanische Reich durch Verkauf von Adelstiteln: Erste Aggregationsphase 1646 bis 1669 (Candia-Krieg), zweite Aggregationsphase 1685 bis 1699, dritte Aggregationsphase 1704 – 1718; vgl. Tillmann 2014, S. 15.

<sup>79</sup> Tillmann 2014, S. 11 – 20.

Die erfolgreiche Verteidigung der Insel Korfu gegen die Osmanen im Jahre 1716 blieb den Venezianern in fortdauernder Erinnerung und *Marschall von der Schulenburg*, der diese militärische Aktion leitete, blieb der gefeierte Held und als Schutzbefehlener des Prinzen Eugen betätigte er sich gleich ihm als Kunstsammler und Kunstförderer in Venedig ab 1720. Als Mäzen förderte Schulenburg die zeitgenössischen Künstler durch Vergabe von Aufträgen und aufgrund seiner guten diplomatischen Verbindungen zum Kaiserlichen Hof, zu den Fürsten und zum Deutschen Orden brachte er die venezianische Kunst nördlich der Alpen zu weiterer Bekanntheit.<sup>80</sup>

Im *Friedensvertrag von Passarowitz*, der 1718 den Venezianisch-Österreichischen Krieg gegen die Osmanen beendete, verlor Venedig Morea (Peloponnes) endgültig an die Türken und schied aus dem Kreis der europäischen Großmächte aus. Im Seehandel dominierten die atlantischen Handelsmächte und der Rückzug Venedigs aus dem Orient-Handelsimperium war unvermeidlich. Venedig nahm ab diesem Zeitpunkt an kriegerischen Handlungen bis zur Aufhebung der Republik im Jahr 1797 nicht mehr teil. Trotzdem behauptete der venezianische Adel seine politische und kulturelle Vorrangstellung und im Bereich der Künste und primär in der Malerei wurden die deutlichsten Zeugnisse von Venedigs geistiger Vitalität dargeboten. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erlebte die Malerei in Venedig nach einem Tiefstand im 17. Jahrhundert eine neue Phase schöpferischer Energie.<sup>81</sup>

Das Aufblühen der venezianischen Malerei im 18. Jahrhundert, das unbestritten seinen Höhepunkt in der schöpferischen Malweise Tiepolos erreicht hat, kann unter diesem Gesichtspunkt des Verlustes der politischen und wirtschaftlichen Bedeutung im europäischen Machtgefüge als Ersatz gesehen werden. Im Rückblick betrachtet kompensiert die hohe Wertschätzung der Malerei das Abgleiten der Republik Venedig auf europäischer Ebene in die politische Bedeutungslosigkeit. Der noch verbliebene Reichtum des Adels – sowohl der neuen als auch der alteingesessenen Adelsfamilien – gab den Künstlern die Möglichkeit, ihre schöpferischen Begabungen in ihren Werken zum Ausdruck zu bringen und der jeweiligen Adelsfamilie dadurch besondere Machtpräsenz zu verleihen. Der mehrfache Rückgriff der bildkünstlerischen Darstellungsweise auf die Malweise des Cinquecento, das eine politische

---

<sup>80</sup> Vgl. The International Taste for Venetian Art, in: Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 48.

<sup>81</sup> Vgl. Plötz 1968, S. 941. – Valeri 1981, S. 55 - 58.

und den Seehandel betreffende höhere Qualität aufwies, mag durch die emotionale Rückbesinnung zur Stärkung des Selbstbewusstseins der Venezianer beigetragen haben.

Unter diesem Blickwinkel ist ein weiterer historischer Rückblick aufzugreifen, der für die Venezianer als Erfolg einzustufen ist und im Hinblick auf die Behandlung des Themas der vorliegenden Arbeit „La Gerusalemme Liberata“ zu sehen ist, denn auch hier zeigt sich die siegreiche Vergangenheit im Zusammenhang mit dem ersten Kreuzzug. Durch die Kreuzzüge im Allgemeinen – und eben bereits durch den ersten Kreuzzug – kam es zur Ausweitung der Handelsgeschäfte Venedigs und Sicherstellung von eigenen Handelsplätzen im Gebiet der Levante, die den Venezianern wirtschaftliche Vorteile brachten.<sup>82</sup>

Die Entscheidung des Senats, eine Akademie für die bildenden Künste zu gründen, wird erst nach längeren Interventionen der Künstler gebilligt. Als im 18. Jahrhundert die politischen und wirtschaftlichen sowie gesellschaftlichen Verflechtungen das Überleben der Republik Venedig gefährdeten wurden Initiativen eingeleitet, um das künstlerische Erbe Venedigs in ganz Europa zu bewahren. Vorausgehend genehmigte der Senat bereits 1682 die geforderte Loslösung aus der handwerklichen Gilde als eigenes „*Collegio dei pittori*“, eine Berufsvereinigung, die sich parallel zur Akademie entwickelte. Namhafte venezianische Künstler waren bereits in bestehende europäische Akademien aufgenommen worden, wie Sebastiano Ricci (1717), Rosalba Carriera (1720) und Giannantonio Pellegrini (1733) in die Königliche Akademie in Paris, oder Giambattista Piazzetta (1727) in die Accademia Clementina in Bologna. Erst im Jahr 1750 stellte der Senat einen eigenen - später einen zweiten - Raum im *Fonteghetto della Farina*, dem Weizenkontor (Abb. 45) am Canal Grande in der Nähe des Markusplatzes zur Verfügung und Giambattista Piazzetta wurde zum ersten Direktor dieser Akademie ernannt. Die vollständige Anerkennung durch den Senat erfolgte 1756 mit eigenen Statuten und Giambattista Tiepolo wurde als ihr erster Präsident gewählt und die Akademie erhielt den Namen „*Accademia di belle arti di Venezia*“. Neben dem Präsidenten waren Gianbattista Pittoni und Giovanni Maria Morlaiter die ersten Berater und wählten die Akademielehrer der Anfangsphase, wie Gaspare Diziani oder Francesco Fontebasso. Zu Beginn zählte die Akademie 28 Maler und acht Bildhauer zu ihren Mitgliedern und in den

---

<sup>82</sup> Die Kreuzzüge eröffneten den italienischen Handelsstädten Pisa und Genua neue Möglichkeiten. Um sich hier einzuschalten, schickte Venedig im Juni 1100 eine Flotte nach Jaffa (heute: Tel Aviv-Jaffa; Anm. der Autorin) um Hilfestellung zu leisten. Noch kurz vor Gottfried von Bouillons Tod kam ein Vertrag zustande, der zollfreien Handel im ganzen Reich und Markrechte in allen Orten zusicherte. Venedig erhielt Abgabefreiheit und Kolonien in allen noch zu erobernden Städten des entstehenden Königreichs Jerusalem; vgl. Mayer 2005, S. 85.

folgenden Jahren erfolgte die weitere Aufnahme anerkannter Künstler, wie Antonio Canova, Francesco Guardi und als einzige Frau Angelika Kaufmann.<sup>83</sup>

Diese verspätete Gründung der Akademie im Vergleich zu anderen europäischen Städten brachte der venezianischen Kunst und den Künstlern den gewünschten offiziellen Stellenwert und die akademische Gleichstellung auf europäischer Ebene.

### 1.3. Die bildmäßige Ausstattung der Adelspaläste

Der Bau der Paläste in Venedig entwickelte eine besondere Position, die sich durch deren dekorative Ausstattungen noch verstärkte und gleichzeitig die Macht und Pracht der adeligen Führungsschicht seit vielen Jahrhunderten symbolisierte. Unter den mehr als 400 Palästen in Venedig gehörten alleine 65 im Jahr 1740 den neuadeligen Familien.<sup>84</sup> Der Wunsch nach sozialem Aufstieg und das Bestreben, dem alteingesessenen Adel gleichzukommen, fanden ihren Ausdruck in oftmals überreicher Ausstattung der Innenräume.

Ein Bericht einer englischen Adelige<sup>85</sup>, die 1770 durch Italien reiste, gibt Einblick in die Opulenz, die in den Adelshäusern der Serenissima herrschte: *„Die Venezianer bedecken all ihre Wände mit Gemälden und meinen, dass ihre Häuser so lange nicht vollständig eingerichtet sind, bis sie nicht sämtliche verfügbaren freien Stellen von der Decke bis zum Fußboden ausgefüllt haben (...). Es gibt hier so viele Bilder, dass man sich sehr sorgfältig umschauchen muss, um zu erkennen, welche davon überhaupt Aufmerksamkeit verdienen, da diese unterzugehen drohen im Chaos all der leuchtenden Farben, von denen sie umgeben sind.“*<sup>86</sup> Diese Andeutung eines *horror vacui* in den venezianischen Palästen untermauert den bereits genannten Konkurrenzkampf in Bezug auf die bildkünstlerische Ausstattung innerhalb der adeligen Gesellschaft.

---

<sup>83</sup> Nepi Sciré 1994, S. 60 – 67.

<sup>84</sup> „(...) insgesamt mehr als 400 Paläste alt- und neuadeliger Besitzer [...]. Laut einem zeitgenössischen Dokument waren 1740 immerhin 65 Paläste in neuadeligem Besitz; vgl. ASV, Dieci Savi alle Decima, Redecima 1740...“; zit. in: Tillmann 2014, S. 37.

<sup>85</sup> *Lady Anna Riggs-Miller (1741 – 1781)* schrieb Briefe während ihrer Italienreise von 1770 – 1771 an einen Freund in Frankreich mit ausführlichen Berichten über die Sitten, Altertümer und Gemälde in Italien, die 1776 in London in drei Bänden mit dem Titel *„Letters from Italy“* gedruckt wurden. Quelle:

<https://archive.org/details/lettersfromitaly03milliala> (16.11.2016)

<sup>86</sup> Vgl. Kat. Ausst. Kunst- u. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 2002/2003, S. 234. – Haskell 1996, S. 372.

Die humanistischen Adelstugenden „*Arte und Marte*“<sup>87</sup> sind die bevorzugten Leitthemen der neuen Adelsfamilien, hingegen favorisierten die alten Adelsfamilien Bildprogramme mit Hinweisen auf ihren Stammbaum oder Themen aus der antiken Geschichte.

Die Ausstattung des Palazzo der *neuadeligen Familie Albrizzi* zeigt bereits im Portego acht Wand- und drei Deckengemälde, die in einer raumumfassenden Stuckdekoration in Hochrelief von *Abbondio Stazio* eingefügt sind. Über den acht Türen befinden sich Stucksupraporten mit figürlichen Darstellungen (Abb. 46).<sup>88</sup> In diesem Portego wird die alles überragende Befüllung der Wände und der Decke sichtbar, die sich in den weiteren Räumen fortsetzt und im Sinne der Prachtentfaltung dieser Idee entspricht.

In einem weiteren Repräsentationssaal hat *Pellegrini* im Deckengemälde die Personifikationen der klassischen *Sieben Artes Liberales* (Abb. 47) dargestellt, die als grundlegende Fächer zum Studium der eigentlichen Wissenschaften befähigen sollen. Die beiden Supraporten der Eingangswand zeigen Personifikationen des „Studio“ und der „Meditation“, ausgeführt von *Abbondio Stazio*, die mit dem Thema des Deckenbildes verbunden sind.<sup>89</sup> Das zentrale Deckengemälde im unmittelbaren Eingangsbereich, mit dem Thema „*Die Tugenden besiegen die Laster*“ gemalt von *Pellegrini*, kann als Hinweis auf die militärische Hilfe in den Kriegen gegen die Türken gedeutet werden.<sup>90</sup> Der Leitgedanke „*Arte und Marte*“, der beinahe alle Säle des Palazzo Albrizzi durchzieht, wird in anderen Palazzi der neuadeligen Familien ebenso thematisiert.

Um eine Abgrenzung gegenüber dem neuen Adel zu demonstrieren, versuchten die Familien des alten Adels mit Bildprogrammen vorzugsweise aus der antiken Geschichte zu imponieren. Innerhalb dieses Wettstreits, die Palazzi der Adelsfamilien mit außergewöhnlichem Bildmaterial zu bereichern, konnten die Künstler dieser Zeit ihren Profit ziehen.<sup>91</sup> *Giambattista Tiepolo* ist es gelungen, schon in jungen Jahren adelige Auftraggeber zu seiner Klientel zu zählen, da sein Talent und seine Brillanz das Verlangen nach seiner Kunst bei den adeligen Kreisen begünstigte. Tiepolo war sich dieser Tatsache bewusst und bestätigte dies noch vor seiner Abreise nach Madrid im Rückblick in einem „Interview“ der Zeitung *Nuova Veneta Gazzetta* vom 20. März 1762: „*Li Pittori devono procurare di riuscire nelle opere grandi,*

---

<sup>87</sup> „arte et marte“ (lat.) bedeutet: Wissenschaft und Waffen; vgl. Tillmann 2014, S. 54.

<sup>88</sup> Tillmann 2014, S. 56.

<sup>89</sup> Tillmann 2014, S. 58.

<sup>90</sup> Tillmann 2014, S. 57.

<sup>91</sup> Nach Francis Haskells Einschätzung der Situation, „setzten sowohl die alten als auch die neuen Familien alles daran, ihre Ansprüche so vehement wie möglich geltend zu machen, und etablierten dabei ein Verhaltensmuster, das für die Entwicklung der Malerei von großer Wichtigkeit sein sollte“; vgl. Haskell 1996, S. 356.

*ciò in quelle che possono piacere alle Signori Nobili, e ricchi, perchè questi fanno la fortuna de' Professori, e non già l'altra gente, la quale non può comprare Quadri di molto valore. Quindi è che la mente del Pittore deve sempre tendere al Sublime, all'Eroico, alla Perfezione.*“<sup>92</sup>

Diese Aussage kann mit der Ausfertigung des zehnteiligen monumentalen Bilderzyklus<sup>93</sup> zur römischen Geschichte für den Salon im Palazzo Dolfin in Zusammenhang gebracht werden, wobei hier die Familie Dolfin aus altem Adel stammend die adelige Gesellschaft beeindrucken wollte. Dieser Zyklus entstand nach Vincenzo da Canal zwischen 1726 und 1729 und bietet eine synoptische Beschreibung der Expansion und Verteidigung Roms von der Gründungszeit bis zur Herrschaft über ganz Italien.<sup>94</sup> Die Themen der einzelnen Bilder wie z. B. „*Der Triumph des Marius*“<sup>95</sup> (Abb. 48), „*Die Einnahme Karthagos*“ oder „*Die Schlacht um Vercelli*“, sind als Anspielung auf die militärischen Aktivitäten der Familie Dolfin für die Republik Venedig während der Zeit der Türkenkriege zu verstehen. Diese Lobpreisung der antiken Helden gestaltete Tiepolo im Zusammenhang mit dem bereits vorhandenen Deckenfresko „*Venezia im Kreise der Kardinaltugenden, Künste und antiken Götter*“ (Abb. 49) von *Nicoló Bambini* und zeigt Venezia, die die Meeresgaben empfängt. Darunter sitzt Venus Marina auf einem Delphin und beruhigt das Meer, um eine erfolgreiche Seefahrt zu ermöglichen. Abundantia – als Personifikation des Überflusses – unterhalb des Dolfin-Emblems<sup>96</sup> zeigt den Reichtum Venedigs an. Durch diese symbolische Andeutung als Gleichstellung mit der Stadtpatronin Venezia ist eine panegyrische Verbindung zwischen der Familie Dolfin und Venezia hergestellt, eine Allusion darauf, dass die Familie Dolfin weitreichend zum Reichtum der Republik beigetragen hat.<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> Zit. in: Kat. Ausst. Museo del Settecento Veneziano/The Metropolitan Museum of Art 1996, S. 13, Anm. 19. -  
<dt> Übersetzung: „Die Maler müssen mit großen Werken zu reüssieren versuchen, die den Wohlhabenden und dem Adel gefallen, denn diese entscheiden über den Erfolg eines Künstlers, nicht die anderen Klassen, die sich keine wertvollen Bilder leisten können. Der Künstler muss daher stets das Erhabene, das Heroische und die Vollkommenheit vor Augen haben.“; vgl. Haskell 1996, S. 360.

<sup>93</sup> Nachdem der Palazzo Dolfin an einen Nebenzweig der Familie Dolfin gelangt war und schließlich 1876 verkauft wurde, erwarb der österreichische Baron von Aichholz die zehn Gemälde Tiepolos und diese wurden anschließend zum Verkauf in Paris angeboten. Durch weitere diverse Transaktionen ist der Zyklus heute weltweit verstreut – fünf Bilder in der Eremitage in St. Petersburg, drei Bilder im Metropolitan Museum in New York und zwei Bilder im Kunsthistorischen Museum in Wien; vgl. Christiansen 1998, S. 19 – 23.

<sup>94</sup> Tiepolos literarische Quelle war die „Geschichte Roms“ von Titus Livius in der Bearbeitung von Lucius Anneus Florus; vgl. Pedrocchi 2003, S. 216.

<sup>95</sup> Dieses monumentale Gemälde war als Mittelstück eines Tryptichons an der Seitenwand des Salons angebracht und zeigt den Triumph des siegreichen Generals Gaius Marius als er den in Ketten gefangenen Jogurtha, den König der Numidier, im Jahr 104 v. Chr. bei seinem Einzug in Rom vorführt; vgl. Christiansen 1998, S. 38.

<sup>96</sup> Der Delphin ist hier als das Wappentier der Casa Dolfin anzusehen; vgl. Tillmann 2014, S. 125.

<sup>97</sup> Tillmann 2014, S. 125, 131.

Die militärischen und politischen Ambitionen der venezianischen Aristokratie traten im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr in den Hintergrund und die Hinwendung zur Verherrlichung der Privatsphäre war die Folge. Man flüchtete in eine sagenhafte Traumwelt voller Licht und Farbe, mit heidnischen Gottheiten und christlichen Gestalten, in der Vermählungen und Familiengeschichten wichtig wurden. Auch hier konnte Tiepolo seine künstlerische Phantasie einbringen, wie z. B. am Deckenfresko im Ca'Rezzonico die „Hochzeitsallegorie“ mit dem Brautpaar in Apollos Wagen, anlässlich der Vermählung Lodovico Rezzonicos<sup>98</sup> mit Faustina Savorgnan im Jahr 1758.

Diese gezeigten Ausstattungen sowohl im Palazzo Albrizzi als auch im Palazzo Dolfin oder in der Ca'Rezzonico sind als Beispiele für viele andere Palazzi in Venedig zu sehen, die von Anfang bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts die künstlerische Landschaft Venedigs geprägt haben. Dies ist jener Zeitraum, als Tiepolo im Palazzo Corner und danach in der Villa Valmarana die Gemälde und Fresken zum Epos „La Gerusalemme Liberata“ anfertigte und ebenso Antonio Guardi die achteilige Bildserie zu diesem Epos malte.

#### **1.4. Matthias Johann von der Schulenburg – Kunstmäzen und Kunstsammler**

Ausländische Händler und Touristen prägten schon seit dem Zeitalter der Kreuzzüge das Stadtbild Venedigs. Die größte Gruppe der *forestieri*, der Ausländer, bildeten zahlenmäßig die *Tedeschi*, die Deutschen, die ihre Handelsniederlassung im *Fondaco dei Tedeschi* besaßen. Andere wichtige Handelspartner für die Venezianer waren die Armenier, Perser und die Türken. Ab dem 16. Jahrhundert sind Sammlungen von Kunstwerken besonders bei deutschen Kaufleuten nachweisbar, verbunden mit deren Bemühungen nach Gleichstellung zu den Ausstattungen der venezianischen Paläste. Das Sammeln förderte die gesellschaftliche Reputation und ermöglichte die Überwindung sozialer Schranken. Gleichzeitig florierte der Kunsthandel und Werke berühmter Maler des 16. Jahrhunderts – wie Giorgione, Tizian, Tintoretto oder Veronese – waren umkämpft, die vermehrte Ausfertigung von Kopien und Fälschungen war im Ansteigen. Erst um 1700 erlangte die venezianische Malerei erneut europäische Aufmerksamkeit. Die Auftraggeber und Sammler der neuen venezianischen Künstlergeneration mit Marco und Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera, Giovanni Antonio Canal (genannt Canaletto), oder den beiden Guardi-Brüdern fanden ihre Auftraggeber und

---

<sup>98</sup> Die Familie Rezzonico stammte aus Genua, kam zu großem Reichtum und erwarb erst 1687 das Adelsprivileg mit der Bezahlung von 100.000 Dukaten. Sie gelangte in führende Positionen des venezianischen Staates; vgl. Haskell 1996, S. 361.

Sammler nicht immer in venezianischen Adelskreisen, sondern unter den fortschrittlichen *cittadini*, den Bürgern, und den Ausländern.<sup>99</sup>

Einer der bedeutendsten Kunstsammler und Kunstförderer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war der aus Sachsen stammende *Marschall von der Schulenburg* (1661 – 1747).<sup>100</sup> Nachdem er in die Dienste der Republik Venedig aufgenommen wurde leitete er 1716 erfolgreich die Verteidigung der Insel Korfu gegen die türkische Armee. Dieser Feldzug trug ihm die Bewunderung ganz Europas und die besondere Dankbarkeit Venedigs ein - verbunden mit der Gewährung einer jährlichen lebenslangen Pension von 5000 Dukaten. Schulenburg bewohnte in Venedig den *Palazzo Loredan dell'Ambasciatore* und hielt freundschaftliche Beziehungen zu adeligen Familien in Europa sowie zu den gekrönten Häuptionern der Bourbonen und Habsburger. Seine Sammeltätigkeit begann 1724, als er über einen Kunsthändler Skulpturen und Gemälde alter Meister aus der Galerie des letzten Herzogs von Mantua, Ferdinando Carlo Gonzaga, erwarb. Neben seiner konventionellen Geschmacksrichtung hinsichtlich der alten Meister, gebührt aber besondere Aufmerksamkeit seinem Verhältnis zu zeitgenössischen Künstlern. Bemerkenswert ist die über siebzehn Jahre andauernde Verbindung zu Antonio Guardi, die 1729 begann. Guardi erhielt ein monatliches Gehalt und Schulenburg sah in ihm einen nützlichen Kopisten und Guardi kopierte Meisterwerke des venezianischen Cinquecento – darunter Paolo Veroneses „*Hochzeit zu Kanaa*“ in San Giorgio Maggiore oder „*Madonna mit Kind und Heiligen*“ in San Zaccaria oder „*Die Geburt Christi*“ von Jacopo Bassano in San Giorgio Maggiore.<sup>101</sup> Schulenburg bestellte bei Guardi auch Kopien seiner Zeitgenossen – von Sebastiano Ricci, Piazzetta und Rosalba Carriera. Schulenburg bevorzugte Porträt-Bildnisse seiner eigenen Person und Guardi malte pro Jahr bis zu sechs Schulenburg-Porträts (Abb. 50, 51)<sup>102</sup> für dessen Freunde. Eine umfangreiche Porträtgalerie des europäischen Hochadels schmückte Schulenburgs Palast, die

---

<sup>99</sup> Altringer 2002, S. 263 – 264.

<sup>100</sup> Johann Matthias von der Schulenburg entstammte einem sächsischen Adelsgeschlecht, geboren 1661. Er diente als Berufssoldat in den meisten europäischen Kriegen um die Wende zum 18. Jahrhundert. Er kämpfte im Spanischen Erbfolgekrieg unter Prinz Eugen von Savoyen in der Schlacht bei Malplaquet (Belgien) 1709. Durch Prinz Eugen entstand die Verbindung zu Venedig, als er 1715 den hilfeschuchenden Venezianern Schulenburg zur Verteidigung Korfus gegen die türkischen Angriffe empfahl; vgl. Haskell 1996, S. 437. – Die Bekanntschaft mit Prinz Eugen hat möglicherweise das Interesse für Kunstwerke bei Schulenburg herbeigeführt.

<sup>101</sup> Haskell 1996, S. 440. - Informationen zu weiteren Kopien sind beschrieben in Pkt. 1.1.: „Die Heilige Familie mit Hl. Katharina und dem Johannesknaben“ (Abb. 35, 36) und „Der Kopf einer jungen Venezianerin“ (Abb. 37, 38). Beide Bilder entstanden über Auftrag von Feldmarschall von der Schulenburg.

<sup>102</sup> Dieses Porträt entstand 1741 – Schulenburg war bereits im Alter von 80 Jahren – und zeigt den Feldherrn in Paraderüstung und sein rechter Arm lenkt das Auge des Betrachters auf die Schlachtenszene im Hintergrund. Als Inspiration für die Pose des Dargestellten ist das Bildnis *Prinz Eugens von Savoyen* (Abb. 51) von Jacob van Schuppen (1718) anzunehmen, das wieder als Hinweis auf die Vorbildfunktion des berühmten Feldherrn, des großen Kunstsammlers und Mäzens zu sehen ist; vgl. Altringer 2002, S. 269, 306.

Guardi nach Bildvorlagen, meist nach Kupferstichen anfertigte. Ein weiterer Auftrag Schulenburgs war eine Serie von 43 *Quadri Turchi*<sup>103</sup> (Abb. 52) in den Jahren 1741 bis 1743, die Guardi nach den Stichen und Zeichnungen *Jacobs van Mour* anfertigte. Zwei sehr detailliert geführte Kassabücher, die von Schulenburg in der Zeit von 1730 bis 1746 aufgezeichnet wurden, dokumentieren die Zahlungen an die Künstler, Zahlungen von Schätzungen und Gutachten und bestätigen diese intensive Zusammenarbeit zwischen Schulenburg und den Künstlern.<sup>104</sup>

Ebenfalls zu *Giambattista Piazzetta* pflegte Schulenburg eine engere Beziehung, Genrebilder waren die bevorzugten Aufträge für Piazzetta, der für ihn auch als Restaurator tätig war. Insgesamt waren 13 Gemälde und 19 ausgearbeitete Zeichnungen Piazzettas – naturalistische Darstellungen sowie große Pastoralen oder Idyllen - in Schulenburgs Sammlung. Darunter befand sich eines der großartigsten Werke Piazzettas die „*Idylle am Strand*“, heute in Köln (Abb. 53) und die „*Pastorale Szene*“ in Chicago (Abb. 54).<sup>105</sup> Eine ebenso von Piazzetta angefertigte Porträtzeichnung Schulenburgs mit detaillierten Gesichtszügen (Abb. 55) zählte zu dieser Sammlung. Hingegen war *Giovanni Battista Pittoni* für Historien Gemälde zuständig und er malte für Schulenburg einen Zyklus, der griechische und römische Heldenszenen illustrierte – wie Scipio und Alexander der Große, Polyxenia (Abb. 26) und Iphigenie.

Letztlich beinhaltete die Sammlung Schulenburgs 947 Werke und repräsentierte einen Querschnitt der venezianischen Malerei, allerdings sind keine Arbeiten von Tiepolo in seiner Sammlung vertreten. Bereits ab 1735 transferierte Schulenburg jährlich dutzende seiner Bilder auf seine Besitzungen in Deutschland. In diesem Zeitraum waren neben Feldmarschall Graf von der Schulenburg auch der englische *Konsul Joseph Smith* und der deutsche Kaufmann *Sigismund Streit* als die bedeutendsten ausländischen Kunstsammler in Venedig tätig. Unterschiedliche Bevorzugung einzelner Maler charakterisieren den persönlichen Trend

---

<sup>103</sup> Diese Serie der „*Türkischen Bilder*“ entsprach der Türken-Mode der damaligen Zeit, der sogenannten *Turquerie*, die in alle Bereiche des Lebens, der Inneneinrichtung, Bühne, Literatur und Malerei eingezogen ist. Ein kulturpolitischer Gegensatz und eine merkwürdige Ironie ist hier festzustellen, im Besonderen dieser Auftrag Schulenburgs, da diese idyllischen Darstellungen das Leben der türkischen Feinde aufzeigte; vgl. Altringer 2002, S. 307. – Haskell 1996, S. 440.

<sup>104</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 36 – 39.

<sup>105</sup> Beide Gemälde gehören zu einer Gruppe von pastoralen Szenen, die von Piazzetta in der Zeit von 1738 bis 1745 gemalt wurden. Sie stehen in sehr nahem Bezug zu den Zeichnungen der bukolischen Sujets, die der Künstler an seinen Freund und Verleger Albrizzi für die Buchillustrationen zu *La Gerusalemme Liberata* bereitgestellt hat; vgl. Binion 1994, Kat.-Nr. 78, 79, S. 477 – 478. – Diese Bilder kennzeichnen auch eine gesellschaftskritische Komponente, denn nur Piazzetta selbst hat im Venedig des 18. Jahrhunderts solche großformatige Darstellungen einfacher Menschen geschaffen. Auch liegt die Vermutung nahe, dass diese Bilder der naturalistischen Ader Schulenburgs entsprochen hätten und verweisen auf die Vorliebe Schulenburgs für die flämische Kunst; vgl. Haskell 1996, S. 443.

dieser Sammler – Schulenburg favorisierte Piazzetta und Pittoni, Konsul Smith schätzte Sebastiano Ricci und Veduten von Canaletto und der Kaufmann Streit bevorzugte Amigoni.<sup>106</sup> Durch diese in verschiedene Richtungen ausstrahlende Aktivitäten als Kunstförderer und Mäzene erweckten sie neue Impulse sowohl für die zeitgenössischen Maler als auch für Venedig als Kunsthandelsplatz. Ihre Bewunderung für Venedig und vorrangig ihre Kunstbegeisterung und ihre Kontakte in das nördliche Europa bis nach England erbrachten einen weiteren wesentlichen Beitrag für die Publizität der venezianischen Kunst und Künstler in europäische Länder.

## 2. „La Gerusalemme Liberata“ – Das Epos von Torquato Tasso

### 2.1. Entstehung und Inhalt des Epos (Kurzfassung)

#### Torquato Tasso

*Torquato Tasso* (Abb. 56, 57)<sup>107</sup> Beschäftigung mit dem Epos „*La Gerusalemme Liberata*“ nahm einen längeren Zeitraum in Anspruch. Möglicherweise entfaltete er die Idee dazu schon in jungen Jahren, als ihn die Überfälle der Türken in Sorrent erschütterten und er im Kloster Cava de’Tirreni Erzählungen vom Grabmal Papst Urban II. hörte, der die Ausrufung des ersten Kreuzzuges propagiert hatte. Bereits 1559 schreibt Tasso das *Libro I del Gierusalemme*, unterbricht sein zukünftiges großes Werk und widmet sich dem Epos *Rinaldo*, das 1562 in Venedig gedruckt wird. Nachdem Tasso das Studium der Rechtswissenschaften in Padua abgebrochen hatte, beendet er das Studium der Philosophie und Rhetorik in Bologna und Padua. Daran anschließend beginnt 1565 seine sechsjährige Tätigkeit als Hofdichter in Ferrara im Dienste des Kardinals Luigi d’Este und danach steht Tasso ab 1572 im Dienst des Herzogs Alfonso II. von Ferrara. In nur wenigen Monaten verfasste Tasso das Pastoraldrama *Aminta*, das auf der Po-Insel Belvedere bei Ferrara 1573 uraufgeführt wurde. Nachdem Tasso den Herzog 1574 nach Venedig begleitet hatte, um an dem festlichen Treffen mit König Heinrich III. von Frankreich teilzunehmen, gelingt es ihm im April 1575 nach mehr als

---

<sup>106</sup> Haskell 1996 S. 437 – 446. – Altringer 2002, S. 268 – 269.

<sup>107</sup> Torquato Tasso wurde 1544 in Sorrent geboren, sein Vater Bernardo Tasso, der ebenfalls Dichter war, stand im Dienste des Ferrante Sanseverino, dem Fürsten von Salerno, der 1552 beim Vizekönig von Neapel in Ungnade gefallen war, und deshalb auch die Güter von Bernardo Tasso beschlagnahmt wurden. Torquato Tasso besuchte die Schule der Jesuiten in Neapel, das rasche Erlernen von Latein und Griechisch zeigte seine frühe Reife. Sein Interesse für die antiken Dichter Homer und Vergil war auffallend und sein religiöses Interesse wird bei den Jesuiten geprägt; vgl. Gries/Fleischer 1893, S. 5 – 10. - Tasso/Caretti 1983, S. LIX – LX.

zehnjähriger Arbeit das Heldenepos *Goffredo* mit dem späteren Titel „*La Gerusalemme Liberata*“ fertigzustellen.<sup>108</sup> Unmittelbare Vorbildwirkung im Sinne der ritterlichen Abenteuerliteratur war für Tasso das Versepos „*Orlando Furioso*“ von Ludovico Ariost, das 1516 fertiggestellt worden war.<sup>109</sup>

Eine Lesung des vollständigen Epos „*La Gerusalemme Liberata*“ im Sommer 1575 am Hofe von Ferrara vor dem Herzog Alfonso II. und der Prinzessin Lucrezia, der Herzogin von Urbino, sollte Tasso die Bestätigung seiner Dichtkunst geben. Weitere Zweifel und Unsicherheit betreffend sein Epos veranlassten ihn dazu, in Rom von mehreren Gelehrten eine Revision seines Werkes zu erhalten. Nach aufwendiger Revisionsarbeit verursachte dies bei Tasso Demütigung und Trostlosigkeit, er reagierte überempfindlich auf jede Kritik. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich und nach Auftreten von Melancholie und Wahnvorstellungen sowie gefährlichen Anfällen wird er auf Anordnung des Herzogs im Ospedale di Sant'Anna aufgenommen.<sup>110</sup> Während der langen und für den Dichter bitteren Zeit im Gewahrsam dieser Einrichtung von 1579 bis 1586 schrieb er weiterhin Gedichte, Sonette und verfasste umfangreiche Briefe, sowie Gesuche um seine Reputation. Bereits 1580 veröffentlichte *Celio Malespini* vierzehn Gesänge des Epos unter dem Titel *Goffredo* in Venedig und im Februar 1581 erfolgte die erste komplette und autorisierte Ausgabe des *La Gerusalemme Liberata*, kuratiert von *Angelo Ingegneri* in Parma. 1584 publizierte *Scipione Gonzaga* eine neuerliche Auflage des *Gerusalemme Liberata* in Mantua mit vielen Korrekturen.<sup>111</sup>

Tasso hatte in dieses Epos bewusst eine enkomiaistische Widmung an Herzog Alfons II. eingebaut, diese Lobpreisung an den Heerführer eines zukünftigen „Kreuzzuges“ gegen die Türken in der Nachfolge Gottfrieds von Boullion ist im 1. Gesang, Stanze 5 zu lesen:

„(...) Emulo di Goffredo, i nostri carmi  
intanto ascolta, e t'apparecchia a l'armi.“<sup>112</sup>

Zu verstehen ist diese Formulierung im Hinblick auf den Krieg Kaiser Maximilians II. gegen die Türken in Ungarn im Jahr 1565 als er Unterstützung erhoffte. Herzog Alfons II. nahm persönlich mit einem Kontingent von 2500 Reitern an diesem Kriegszug teil, um dadurch

---

<sup>108</sup> Wie aus einem Brief an Bartolomeo di Porzia zu entnehmen ist, hat er bereits im August 1574 den letzten Gesang des Epos zu dichten begonnen, und das Werk entspricht damit dem Umfang des späteren Titels „*La Gerusalemme Liberata*“; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. LIX - LXIV. - Aurnhammer/Florack-Kröll/Martin 1995, S. 9.

<sup>109</sup> Lee 1981, S. 330.

<sup>110</sup> Tasso/Caretti 1983, S. LXV - LXVIII.

<sup>111</sup> Tasso/Caretti 1983, S. LXIX - LXX.

<sup>112</sup> Canto 1 st. 5: „(...) Nacheifer Gottfrieds, horch' auf seine Siege / in unserm Lied, und rüste dich zum Kriege!“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 4.

Ruhm zu erwerben und Ferrara gewährte für die Kriegsanleihen eine beträchtliche Summe von 120.000 Scudi.<sup>113</sup> Die kriegerischen Bedrohungen des Osmanischen Reiches gegen Europa waren im 16. Jahrhundert sehr stark, und die konfessionelle Spaltung durch die Reformation hatte die Einheit der europäischen Länder geschwächt. Unter diesem Blickwinkel war der Rückblick auf den ersten Kreuzzug als gedanklicher Anker zu sehen und die Idee eines neuerlichen Kreuzzuges wurde überlegt. In dieser Situation ist für Tasso die unmittelbare Aktualisierung seines dramatischen Epos zu sehen, das die realen menschlichen Emotionen in eine verzauberte Welt versetzt und die menschlichen Verhaltensweisen zwischen Pflicht und Neigung aufzeigt.

Während seiner langen Zeit der Obhut in Sant'Anna bemühte sich Tasso immer wieder das kaiserliche Druckprivileg für seine Schriften zu erreichen und erhoffte sich dadurch materielle Unabhängigkeit.<sup>114</sup> Auch nach seiner Befreiung aus Sant'Anna bemühte er sich um seine Rehabilitation und Anerkennung durch den Kaiser. Kurz danach vollendete er 1587 die Tragödie „Il Re Torrismondo“.

Die Neubearbeitung seines Kreuzzugsepos, die *Gerusalemme Conquistata* (1593), widmete Tasso seinem Gönner, Kardinal Cinzio Aldobrandini.<sup>115</sup> Dieser hatte die Umarbeitung, die die religiöse Bedeutung der Kreuzzüge stärker als die erste Fassung betont, unterstützt, die Drucklegung finanziert und für Privilegien zum Schutz vor Nachdruck gesorgt.<sup>116</sup> Für diese neu bearbeitete Fassung hat Tasso die verlangten Veränderungen der römischen Kommission aufgenommen. Zwei Gelehrte Silvio Antoniano und Sperone Speroni hatten die „*Wegschaffung aller Zaubereien und alles was irgendwie mit Liebe zu tun hat*“ verlangt.<sup>117</sup> Diese zweite Version hatte aber weniger Erfolg als die ursprüngliche Fassung.

Nach einem weiteren ruhelosen Leben konnte Tasso sich nirgends zuhause fühlen und er fand Zuflucht im Kloster St. Onofrio bei Rom, wo er am 25. April 1595 verstarb (Abb. 58), kurz vor der langersehnten Anerkennung und Ehrung seiner Leistungen – der feierlichen Dichterkrönung auf dem Kapitol durch den Papst.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> Aurnhammer 1994, S. 13 – 14.

<sup>114</sup> Dieses kaiserliche Privileg schützte vor Raubdruck und sicherte die Exklusivrechte zum Druck für die Dauer von 25 Jahren; vgl. Aurnhammer 1994, S. 16 u. 21.

<sup>115</sup> Zwei Auflagen des „*Gerusalemme Conquistata*“ wurden 1593 in Rom und 1594 in Pavia gedruckt; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. LXXIV.

<sup>116</sup> Aurnhammer 1994, S. 44.

<sup>117</sup> Gries/Fleischer 1893, S. 23.

<sup>118</sup> Gries/Fleischer 1893, S. 25.

## La Gerusalemme Liberata (Inhalt des Epos)

Das Epos handelt während des ersten Kreuzzuges und schildert die dramatischen Kampfgeschehnisse zur Zeit der Belagerung Jerusalems im Jahr 1099 und endet mit der Einnahme der Heiligen Stadt. Das Heldenepos besteht aus zwanzig Gesängen und jeder Gesang („*canto*“) beinhaltet eine unterschiedliche Anzahl von Stanzen<sup>119</sup>.

Nachdem bereits die ersten Kreuzfahrerstaaten Edessa, Antiochia und Tripolis gegründet waren, marschiert das Kreuzfahrerheer entlang der Mittelmeerküste nach Süden, um die Belagerung der Heiligen Stadt Jerusalem vorzubereiten. Die historischen Ereignisse<sup>120</sup> bilden die Rahmenhandlung des Epos und werden vordergründig ergänzt mit liebesdramatischen Szenen und Entführung in außergewöhnliche Zauberwelten, die menschliche Empfindungen und Gefühle neben den Kriegereignissen akzentuieren. Betont wird ebenfalls der göttliche Auftrag, da gleich zu Beginn der Erzengel Gabriel von Gott gesandt dem Gottfried von Bouillon bei Tortosa erscheint und ihn anspricht, die Fürsten zu vereinen, ihr Heerführer zu werden und die Einnahme Jerusalems und die Befreiung des Heiligen Grabes durchzuführen. Die Dominanz des christlichen Gedankens begleitet auch die drei weiblichen Hauptfiguren, Clorinda, Erminia und Armida, die als muslimische Mitstreiterinnen für König Aladin<sup>121</sup>, den Herrscher von Jerusalem, im Kampf stehen, aber schließlich nach romantischen-dramatischen Verwicklungen sich dem Christentum zuwenden. So bittet die sterbende Clorinda Tankred um die Taufe: „(...) *per lei [alma] prega, e dona battesimo a me ch'ogni mia colpa lave.*“<sup>122</sup>.

Nachdem die christlichen Ritter Jerusalem erreicht haben, beginnen sie den Belagerungsturm aufzubauen. Gleichzeitig entwickeln sich Kämpfe zwischen Christen und Muslimen, wobei ein Zweikampf zwischen Tankred und Argante die Entscheidung herbeiführen soll. Die

---

<sup>119</sup> Die Stanze (ital. „stanza“) ist eine Gedichtform, die aus Italien stammt und aus jeweils acht Verszeilen besteht. Jede Verszeile hat elf Silben, das Reimschema lautet „a b a b a b c c“. Darin lag die Schwierigkeit bei der Übersetzung in die deutsche Sprache. *Diederich von dem Werder* gelang die erste deutsche Übertragung mit dem Titel „Gottfried von Bulljon. Oder Das Erlöste Jerusalem“ in die anspruchsvolle Stanzenform im Jahr 1626 mit einer Überarbeitung 1651. Eine spätere Übersetzung erfolgte 1744 von *Johann Friedrich Koppe(n)* gedruckt in Leipzig, allerdings in der Versform des Alexandriner, jede Verszeile hat 12 bis 13 Silben. Eine neuerliche deutsche Übersetzung entstand 1800 – 1803 von *Johann Diederich Gries*, wobei er die komplizierte Stanzenform exakt nachbildete, und die erste Auflage in Jena gedruckt wurde; vgl. Aurnhammer 1994, S. 212 – 218. - Aurnhammer/Florack-Kröll/Martin 1995, S. 59 – 61. - Insgesamt umfasst das Epos 1917 Stanzen zu jeweils acht Verszeilen.

<sup>120</sup> Tasso benützte als Hauptquelle für sein Epos das Geschichtswerk „*Historia Belli Sacri Verissima*“ von Wilhelm von Tyros; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 501.

<sup>121</sup> „Aladin“ ist eine Erfindung Tassos, die tatsächliche Herrschaft in Jerusalem hatte zu dieser Zeit der Emir Ducat, dieser regierte in der Stadt Jerusalem im Namen des Kalifen von Ägypten, da die Fatimiden zuvor Palästina besetzt hatten. 1098 kommt Jerusalem unter ägyptische Herrschaft der Fatimiden; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 507 – 508. – Ploetz 1968 S. 650.

<sup>122</sup> Canto 12 st. 66: „(...) für diese [Seele] bet', und weihe / mit Taufe mich, die meine Schuld versöhnt.“: vgl. Tasso/Gries 2013, S. 248.

Zauberin Armida handelt im Auftrag des Königs von Damaskus und durch ihre List entführt sie viele Ritter auf ihr Zauberschloss, die später vom heldenmütigen Ritter Rinaldo, der wegen eines Totschlages nach Ägypten geflohen war, befreit werden. Nach dem ersten großen Ansturm auf die Stadt, steckt Clorinda mit Hilfe von Argante den Belagerungsturm in Brand und im anschließenden Zweikampf mit Tankred stirbt Clorinda. Tankred hatte sie geliebt, aber in der Rüstung nicht erkannt.

Während die christlichen Kämpfer vorwiegend von göttlichen Himmelmächten unterstützt werden (z. B. Graf Raimund von Toulouse steht im gefährlichen Zweikampf mit Argante als sein Schutzengel die Lanze abwendet: „(...) *ché 'l difensor celeste il colpo torse dal custodito cavalier cristiano.*“<sup>123</sup>) sind es Dämonen und magische Zauberkräfte, die den muslimischen Kämpfern helfen, um durch unüberwindliche Hindernisse die Eroberung Jerusalems zu verhindern (z. B. die Verzauberung des Waldes mit bösen Geistern verhindert die Beschaffung von Holz für den Bau des neuerlichen Belagerungsturmes: „(...) *onde a i Franchi impedir ciò che dispensa lor di materia il bosco egli procura*“<sup>124</sup>). In einem Traum wird Gottfried über göttliche Weisung von der Notwendigkeit der Eroberung Jerusalems überzeugt, und dass nur der wagemutige Rinaldo die Fähigkeit habe, den Zauberbann des Waldes zu lösen. Carlo und Ubaldo werden für diese Rückholaktion auserwählt und Peter der Eremit<sup>125</sup>, der im Epos mehrfach als Ratgeber in Erscheinung tritt, gibt die Empfehlung Askalon aufzusuchen, wo ein weiser würdiger Greis – der „Weise von Askalon“ – die nötige Hilfestellung geben wird („*Quivi fia che v'appaia uom nostro amico: credete a lui; ciò che diravvi, io 'l dico.*“<sup>126</sup> ). Carlo und Ubaldo gelingt es dadurch Rinaldo, der von der Zauberin Armida auf die weit entfernte Glücksinsel entführt wurde, aus dem Zauberbann zu befreien, ihn an seine Pflicht als christlichen Kämpfer zu erinnern und zum christlichen Heer zurückzubringen.

Diese Geschehnisse, erweitert durch die erotisch-dramatischen Szenen zwischen Rinaldo und Armida, werden in den Gesängen 14 bis 16 berichtet und bedeuteten eine bevorzugte

---

<sup>123</sup> Canto 7 st. 87: „(...) als der himmlische Verteidiger den Schlag abwendet vom bewachten christlichen Ritter.“; Übersetzung der Autorin; Gemeint ist hier der Schutzengel, der den alten Grafen Raimund von Toulouse schon seit Kindheit beschützt. - (Übersetzung der Stanzform entsprechend: „(...) Denn jener Himmelshort hielt mit dem Schilde / von Raimund ab das mörderische Gewehr“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 148.)

<sup>124</sup> Canto 13 st. 1: „(...) Verwehren will er [Zauberer Ismen] jenen Wald den Franken, / der ihnen Holz zum Kriegsgeräte schenkt.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 257.

<sup>125</sup> *Peter der Eremit* - geboren 1050 in Amiens - war ein erfolgreicher Förderer des Kreuzzuges und predigte quer durch Europa für die notwendige Stimmung dieser Unternehmung. Er organisierte den Volkskreuzzug, den Vorläufer des ersten Kreuzzuges und nach der Niederlage bei Nicäa war er gezwungen, sich mit den überlebenden Kämpfern an die reguläre Armee des ersten Kreuzzuges anzuschließen; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 504.

<sup>126</sup> Canto 14 st. 30: „(...) Ein Freund von uns wird euch allda erscheinen; / Ihm glaubt, denn seine Worte sind die meinen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 282.

Inspirationsquelle für zahlreiche Künstler im Rahmen ihrer bildkünstlerischen Umsetzung, das auch einen Teil der vorliegenden Arbeit thematisiert.

Nachdem Rinaldo die Zauberin Armida verlassen hatte, schwört sie Rache, und begibt sich mit ihrem Gefolge nach Gaza, zum ägyptischen Feldherrn, um gegen die Christen und gegen Rinaldo zu kämpfen. Nach Rinaldos Rückkehr ins christliche Lager erhält er von Peter dem Eremiten die Absolution seiner Sünden, begibt sich auf den Ölberg zum Gebet und löst erfolgreich den Zauberbann des Waldes, indem er trotz Ungeheuer und Riesen einen Myrtenbaum niederschlägt. Die Tapferkeit Rinaldos zeigt sich auch bei der Erstürmung der Stadt Jerusalem, indem er als erster die Leiter erklimmt und auf den Mauerkranz springt („*e sale il muro e 'l signoreggia, e 'l rende sgombro e sicuro a chi dietro ascende.*“<sup>127</sup>). Nach längeren Kampfgeschehnissen wird die Stadt Jerusalem erobert. Rinaldo folgt der flüchtenden Armida und verhindert ihren Selbstmord wonach Armida von ihrem Zorn ablässt und sich zu seiner Magd und Gefangenen erklärt („*Ecco l'ancilla tua; d'essa a tuo senno dispon,- gli disse - e le fia legge il cenno.*“<sup>128</sup>). Nach dem erfochtenen Sieg führt Gottfried seine Mitstreiter in die Heilige Stadt und am Heiligen Grab Christi löst er sein Gelübde ein.

## 2.2. Historische und fiktive Personen der Handlung

### Gottfried von Bouillon

*Gottfried von Bouillon* (Abb. 59)<sup>129</sup> bekleidet die Hauptfigur in diesem Epos und ist ebenso als historische Person fassbar. Er war Herzog von Niederlothringen, geboren um 1060, und beteiligte sich mit Heinrich IV.<sup>130</sup> am Investiturstreit gegen Papst Gregor VII. Nahezu als Bußgeld, da er gegen die Kirche angefochten habe, hat Gottfried am ersten Kreuzzug im Jahr 1096 teilgenommen, um das Heilige Land zu erobern. Mit einer starken Truppe von französischen, lothringischen und deutschen Teilnehmern unter Gottfrieds Führung erreichten sie Konstantinopel. Nach dem Zusammenschluss mit anderen Kreuzfahrergruppen gelang es nach einigen Uneinigheiten über das weitere Vorgehen, dass Gottfried im Jänner 1099 zum Heerführer der christlichen Kämpfer bestimmt wurde und nach fünfwöchiger Belagerung am

---

<sup>127</sup> Canto 18 st. 78: „(...) springt auf dem Mauerkranz als Herr und Sieger / und macht ihn frei auch für die andern Krieger.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 363.

<sup>128</sup> Canto 20 st. 136: „(...) Sieh, spricht sie, deine Magd; mit ihr verführe, / wie dir's gefällt, dein Wink ist ihr Genüge“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 429. – Diese Aussage, dass ein Hinweis (*cenno*) von Rinaldo für Armida wie ein Gesetz (*legge*) wäre, kann als Deutung zu erkennen sein, dass auch Armida sich dem Christentum zuwendet.

<sup>129</sup> Die Bronzefigur von Gottfried von Bouillon – eine der 28 Bronzefiguren vom Grabmal Kaiser Maximilians I. in der Hofkirche Innsbruck – zeigt die Bedeutung des ersten Kreuzzuges für die Idee und Wirkung des Christentums im europäischen Raum.

<sup>130</sup> Heinrich IV. (1050 – 1106), Kaiser des Heiligen Römischen Reiches von 1084 – 1106; vgl. Ploetz 1968, S. 558 -563.

15. Juli 1099 die Heilige Stadt Jerusalem erstürmt werden konnte. Gottfried von Bouillon sieht sich als „Beschützer des Heiligen Grabes“ und lehnt die Königswürde ab. Kurz danach am 12. August 1099 besiegt Gottfried in der *Schlacht von Askalon* die Fatimiden und sichert die Gründung des christlichen Königreichs Jerusalem, das als Lehnsstaat nach französischem Vorbild eingerichtet wird. Gottfried stirbt am 18. Juli 1100 und wird in der Grabeskirche in Jerusalem begraben. Sein Nachfolger ist sein Bruder Balduin I., der nun den Königstitel annimmt. *Wilhelm von Tyros* beschreibt in seiner Chronik „*Historia Belli Sacri Verissima*“ Gottfried von Bouillon als religiösen, gütigen und frommen Mann, der gerecht und gottesfürchtig ist. Betont wird seine mustergültige Ausbildung in Waffenübungen und in der Kriegskunst.<sup>131</sup>

Tasso hat in seinem Epos die Figur Gottfried von Bouillon den historischen Vorgaben entsprechend dargestellt und seine Fähigkeiten als Heerführer und vor allem den religiösen Schwerpunkt und die Gottesfürchtigkeit mehrfach angesprochen. Dies zeigt sich, als Gottfried den von Gott erkorenen Traum befolgt, Rinaldo zurückzuholen und dessen eingestandene Reue des Verbrechens mit der strategischen Maßnahme verbindet, den Zauberbann des Waldes zu lösen, um die Eroberung Jerusalems durchführen zu können.

„(...) E per emenda io vorrò sol che faccia  
quai per uso faresti, opre famose;  
e 'n danno de' nemici e 'n pro de' nostri  
vincer convienti de la selva i mostri.“<sup>132</sup>

Tasso gab seinem Epos ursprünglich den Titel „Goffredo“ was auf die besondere Bedeutung der historischen Persönlichkeit Gottfrieds von Bouillon hinweisen sollte.

### **Tankred von Tarent**

*Tankred von Tarent* erfüllt im Epos ebenso eine umfangreiche Rolle und entstammt als historische Person dem Geschlecht der italienischen Normannen, geboren um 1072. Im ersten Kreuzzug begleitet er seinen Onkel *Bohemund von Tarent* mit 20.000 Mitkämpfern aus Puglia, Kalabrien und Sizilien bis ins Heilige Land, wo dieser Tiberias besetzte und danach das Fürstentum Antiochia beherrschte. Ab dem Frühjahr 1099 begleitete Tankred Gottfried von Bouillon und nahm an der Belagerung von Jerusalem teil. Er starb im Jahr 1112 während

---

<sup>131</sup> Tasso/Caretti 1983, S. 501. – Ploetz 1968, S. 523 – 524.

<sup>132</sup> Canto 18 st. 2: „(...) Du sollst und deine Reu' in Thaten zeigen, / die ohnehin dein Heldenmut verspricht; / denn uns zum Heil, der Feinde Trotz zu dämpfen, / sollst du des Waldes Ungeheur bekämpfen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 346.

eines Feldzuges gegen die Muslime. Den historischen Quellen zufolge war Tankred sehr tapfer aber er neigte zu Raufereien und Ausschweifungen. Demgegenüber hat Tasso ihn im Epos als sehr edelmütig und feinsinnig-romantisch charakterisiert.<sup>133</sup>

Tasso zeigt im Epos die Tapferkeit Tankreds als er den wagemutigen Zweikampf gegen *Argante*<sup>134</sup> bestreitet, der im ägyptischen Kriegsheer dient und außergewöhnliche Kräfte besitzt. Gleichzeitig begegnet Tankred *Clorinde*, deren Schönheit ihn verwirrt.

„Ed a quel largo pian fatto vicino,  
ov'Argante l'attende, anco non era,  
quando in leggiadro aspetto e pellegrino  
s'offerse a gli occhi suoi l'alta guerriera. (...)“<sup>135</sup>

Tasso bringt zu diesem Zeitpunkt bereits *Erminia* ins Spiel, die ihre Liebe zu Tankred entwickelt und bis zum Ende des Epos ihre Treue zu ihm bewahrt. Den kämpferischen und auch romantisch-dramatischen Charakter Tankreds bringt Tasso durch diese Episoden zum Ausdruck und die Szenen mit Clorinda und Erminia gewährten den Künstlern mehrfache Inspirationsquellen zur bildkünstlerischen Umsetzung, wie in der vorliegenden Arbeit bei Antonio Guardi gezeigt wird.

## **Rinaldo**

*Rinaldo* stellt eine imaginäre Figur im Epos dar und verkörpert den christlichen Ritter, der mit Wagemut und Kühnheit den siegreichen Helden verkörpert, der sich aber auch den romantischen Abenteuern der verführerischen Zauberin Armida hingibt aber letztlich die Entscheidung für die Pflichterfüllung trifft, um den Kampf bei der Eroberung Jerusalems mitzutragen. Tasso erfasst Rinaldo im historischen Zusammenhang als Vorfahre der Familie d'Este, und er wird als Sohn von Sophia und Berthold, Sohn von Azzo IV. d'Este, geboren. Dies wird als weitere Hommage an *Alfons II. d'Este*, den Herzog von Ferrara angesehen. Im ersten Gesang

---

<sup>133</sup> Tasso/Caretti 1093, S. 503. – Ploetz 1968, S. 523.

<sup>134</sup> „Argante“ – ist eine von Tasso erfundene Figur, die er nach dem Modell von Achilles, die in der *Arte Poetica* von Horaz erscheint, geformt hat („Honoratum si forte reponis Achillem, / impiger, iracundus, inexorabilis, acer / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis“, vv. 121-122). Die Figur entspricht auch jenem Modell des Turnus in der *Aeneis* von Vergil, der als Gegenfigur zu Aeneas auftritt. Turnus wird im Zweikampf von Aeneas getötet; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 509. – Den Zweikampf zwischen Turnus und Aeneas zeigt auch das Deckengemälde von Amigoni (Abb. 10, 11).

<sup>135</sup> Canto 6 st. 26: „Noch war er fern von jenen ebenen Auen, / wo ihn Argant erwartet voll Begier, / doch zeigt sich ihm die tapferste der Frauen / in ihrer Schönheit wundervoller Zier. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 109.

des Epos werden die historischen Personen Sophia und Berthold<sup>136</sup> genannt, die als Eltern von Rinaldo gelten und ebenso ist Mathilde<sup>137</sup> als seine Erzieherin angegeben.

„Lui ne la riva d’Adige produsse  
a Bertoldo Sofia, Sofia la bella  
a Bertoldo il possente; e pria che fusse  
tolto quasi il bambin da la mammella,  
Matilda il volse, e nutricollo, e instrusse  
ne l’arti regie; e sempre ei fu con ella,  
sin ch’invaghí la giovanetta mente  
la tromba che s’udia da l’oriente.“<sup>138</sup>

Tasso zeigt den Kampfesmut Rinaldos in jener Szene, als er sich entgegen der Erniedrigung einer Kerkerstrafe zugunsten eines Kampfes entscheidet und demgemäß die ritterlichen Tugenden symbolisiert. Beschrieben wird diese Entscheidung im fünften Gesang des Epos, worin auf die Vollkommenheit Rinaldos hingewiesen wird und die Gleichsetzung mit dem Kriegsgott Mars angesprochen wird.

„(...) fa del grande scudo il braccio onusto,  
e la fatale spada al fianco appende,  
e in sembiante magnanimo ed augusto,  
come folgore suol, ne l’arme splende.  
Marte, e’ rassembra te qualor dal quinto  
cielo di ferro scendi e d’orror cinto.“<sup>139</sup>

Die charakterliche Stärke und tugendhafte Komponente wird in der emotionsvollen Abschiedsszene zwischen Rinaldo und Armida zum Ausdruck gebracht, indem Rinaldo in

---

<sup>136</sup> Berthold ist der Sohn von Azzo IV. d’Este (gestorben vor 1145) und verheiratet mit Sophie von Zähringen; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 506.

<sup>137</sup> *Mathilde von Canossa*, Markgräfin der Toskana (1046 – 1115), war verschwägert mit der Familie d’Este nachdem sie Welf von Bayern geheiratet hatte. Sie unterstützte Papst Gregor VII. gegen Kaiser Heinrich IV. bei der Aufhebung des Kirchenbannes; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 506.

Tasso hat im Epos Mathilde von Canossa in die Rolle der Erzieherin des jungen Rinaldo eingesetzt, um dadurch die Beziehung zur Familie d’Este zu bekräftigen.

<sup>138</sup> Canto 1 st. 59: „Sophia gab ihn an den stolzen Wogen / der Etsch dem mächtigen Berthold zum Sohn; / doch als er noch der Mutter Brust gesogen, / nahm zur Erziehung ihn Mathildis schon. / Sorgfältig ward er von ihr auferzogen / in jeder Kunst, die fähig macht zum Thron; / Bis Thatendrang die junge Brust durchwallte, / als aus dem Ost die Kriegsdrommet’ erschallte.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 16.

<sup>139</sup> Canto 5 st. 44: „(...) schon hat der Arm den großen Schild genommen, / schon an der Seite hängt das mächt’ge Schwert. / Und so, von Ansehn herrlich und vollkommen, / strahlt er, ein Blitz, der aus den Wolken fährt. / Dir gleicht er, Mars, steigst du vom fünften Himmel, / mit Stahl und Graun umhüllt, ins Kampfgewimmel.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 92 – 93.

seiner Schwankung zwischen Neigung und Pflichterfüllung der Vernunft den Vorzug gibt. Der moralische Aspekt dieser Szene wurde bevorzugt als Vorbild für junge Adelige in Anspruch genommen, was bei der Ausstattung der Paläste in Venedig bemerkbar wurde.

„Tacque, e 'l nobil garzon restò per poco  
spazio confuso e senza moto e voce.  
Ma poi che diè vergogna a sdegno loco,  
sdegno guerrier de la ragion feroce, (...)“<sup>140</sup>

Das bewusste Aufzeigen der menschlichen Stärken und Schwächen in der Figur Rinaldos hat in der Folge sowohl in der Kunstgeschichte als auch in Musikwerken große Resonanz gefunden.

### **Armida**

Die fiktive Figur der Zauberin *Armida* nimmt im Epos eine tragende Rolle ein. Tasso beschreibt Armida als außergewöhnliche Schönheit, die von ihrem Onkel Hydraot (Idraote), dem Fürsten von Damaskus, den Auftrag erhält, im feindlichen christlichen Heereslager mit ihrer Zauberkraft, Verführungskunst und List die christlichen Kämpfer abzulenken und so deren Kampfesmacht zu schwächen.

„Vanne al campo nemico: ivi s'impieghi  
ogn'arte feminil ch'amore alletti.  
Bagna di pianto e fa' melati i preghi,  
tronca e confondi co' sospiri i detti:  
beltà dolente e miserabil pieghi,  
al tuo volere i piú ostinati petti.  
Vela il soverchio ardir con la vergogna,  
e fa' manto del vero a la menzogna.“<sup>141</sup>

Armida schildert im vierten Gesang in einer voll Mitleid erregenden Rede vor Gottfried von Bouillon ihre bedrohliche Situation. Sie habe ihre Mutter schon in früher Kindheit verloren und ihr Vater Arbilan starb als sie fünf Jahre alt war. Der Bruder verwaltet das gemeinsame

---

<sup>140</sup> Canto 16 st. 34: „Er schweigt; der edle Jüngling steht beklommen, / versteinert, sprachlos; doch nur kurze Zeit. / Als aber Zorn den Platz der Scham genommen, / Zorn, der zum Kämpfer der Vernunft sich weilt; (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 315. – Die Gemälde zu dem Thema der Abschiedsszene werden in Kat.-Nr. 3, 6, 11 und 16 näher beschrieben.

<sup>141</sup> Canto 4 st. 25: „Geh in des Feindes Lager; dort nun zeige, / was dir von Liebeskünsten nur bewußt. / Mit Thränen, Seufzern untermischt entsteige / des Flehens holder Laut der zarten Brust; / Als klagende, verfolgte Schönheit neige / den rauhsten Sinn nach deines Herzens Lust. / In Scham verbirg des Mutes Ueberfülle / und decke Lügen mit der Wahrheit Hülle.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 67.

Erbe und ihr Gemahl habe sich zum Tyrannen entwickelt. Im Traum habe sie von ihrer Mutter erfahren, dass ihr Gemahl mit Gift und Dolch sie töten werde, um an ihr Erbe heranzukommen. Unter Tränen erbittet Armida Schutz und Beistand vom ritterlichen Heerführer. Obwohl Gottfried in Armidas Ansuchen eine List vermutet, kann sie durch ihr Auftreten und ihre Zauberkräfte mehrere christliche Fürsten zu ihrem listigen Vorhaben in ihr magisches Schloss entführen.

Die Zaubereigenschaften Armidas werden von Tasso so angelegt, dass sie die Zauberin Circe<sup>142</sup> bei Homer oder die Zauberkräfte Medeas<sup>143</sup> in der Argonautensage übertreffen sollten.<sup>144</sup>

„(...) e far con gli atti dolci e co 'l bel viso  
piú che con l'arti lor Circe o Medea, (...)“<sup>145</sup>

Der Höhepunkt der Handlung liegt in der dramatisch-erotischen Beziehung zwischen Armida und Rinaldo, die nach schwierigen emotionsgeladenen Szenen letztlich die Zauberin Armida unter den Schutz Rinaldos bringt.

Die Figur der Zauberin Armida hat im Zusammenwirken mit dem ritterlichen Helden Rinaldo einen starken Anziehungspunkt und die Interpretation beider Protagonisten bedeutet für die bildkünstlerische Darstellung ein zentrales Thema im Kunstgeschehen.

### **Sofronia und Olindo**

Die beiden christlichen Bewohner Jerusalems *Sofronia und Olindo* sind imaginäre Personen, die nur im zweiten Gesang des Epos auftreten. Die Opferrolle Sofronias, indem sie den Diebstahl des Marienbildes auf sich nimmt, um ihr Volk zu retten, führt zur Verurteilung und zum gemeinsamen Feuertod. Clorinda, die muslimische Kämpferin, erbittet bei König Aladin ihre Befreiung und Sofronia und Olindo heiraten anschließend. In der überarbeiteten Fassung *Gerusalemme Conquistata* hat Tasso diese Begebenheit eliminiert, da die Kritiker in Rom darin die Einheit des Epos gestört sahen und zu wenig seriös für ein christliches religiöses Werk befunden haben.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> In der Odyssee von Homer verwandelt die Zauberin Kirke (Circe) auf der Insel Aiaia die Hälfte der Gefährten des Odysseus in Schweine; vgl. Lücke 2006, S. 425.

<sup>143</sup> In der Argonautensage nach Apollonios Rhodios unterstützt Medea mit ihren Zauberkraften Jason, indem sie den Drachen einschläfert, der das Goldene Vlies bewacht; vgl. Lücke 2006, S. 332.

<sup>144</sup> Tasso/Caretti 1983, S. 515.

<sup>145</sup> Canto 4 st. 86: „(...) Durch Reiz und Anmut soll ihr mehr gelingen, / als Circe'n und Medee'n durch Zaubermacht; (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 80.

<sup>146</sup> Lee 1981, S. 331, 440.

### 2.3. Historischer Hintergrund des Epos „La Gerusalemme Liberata“

Die historischen Fakten der Kreuzzüge und im Besonderen des ersten Kreuzzuges bilden den maßgebenden Hintergrund für das Epos „La Gerusalemme Liberata“. Die Handlung des Epos ereignet sich zwar nur im letzten Jahr des ersten Kreuzzuges und bezieht sich ausführlich auf die Phase des Zeitraumes der Belagerung Jerusalems vom 7. Juni bis zum 15. Juli 1099. Tasso verwendete als Hauptquelle seiner Informationen das Geschichtswerk des Chronisten *Wilhelm von Tyros* „*Historia Belli Sacri Verissima*“ oder „*Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*“, das im Wesentlichen die Geschichte der Kreuzzüge behandelt.<sup>147</sup>

*Papst Urban II.* hält im Jahr 1095 Synoden in Piacenza und Clermont ab und ruft zum Kreuzzug auf, wobei Kaiser Alexios Komnenos von Byzanz um Unterstützung gegen die muslimische Bedrohung gebeten hatte. Das Ziel war die Befreiung der orientalischen Christen und im Vordergrund stand die Befreiung des Heiligen Grabes in Jerusalem gegen Ablass der Sünden. Diese religiösen Auflagen bekräftigten die Idee eines Kreuzzuges und gleichzeitig hält der Eremit *Peter von Amiens*<sup>148</sup> Predigten in Frankreich und initiierte im Vorfeld den wenig erfolgreichen Volkskreuzzug. Ein wesentlich besser organisiertes Kreuzfahrerheer bestellten die anführenden Fürsten aus Franzosen, Normannen, Flamen und Lothringern: Raimund IV., Graf von Toulouse; Gottfried von Bouillon, Herzog von Niederlothringen, mit seinen Brüdern Balduin und Eustach; Robert, Herzog von der Normandie, Sohn Wilhelm des Eroberers; Robert II., Graf von Flandern; Bohemund von Tarent, Sohn Robert Guiscards; sein Neffe Tankred von Tarent;<sup>149</sup> u. a. Bei diesem ersten Kreuzzug ziehen Fürsten und Ritter unmittelbar für das Papsttum in den Kampf, was als Triumph des Papsttums über die Könige<sup>150</sup> zu werten ist.

Aus verschiedenen Richtungen Europas kommend vereinigt sich das Heer Ende des Jahres 1096 in Konstantinopel, und die Fürsten leisten dem byzantinischen Kaiser Alexios Komnenos den Lehenseid für die zu erobernden Länder und ziehen nach Kleinasien weiter. Nachdem sie Nicäa<sup>151</sup> für die Byzantiner zurückerobert hatten, siegten die Kreuzfahrer in der

---

<sup>147</sup> Im Buch VIII dieser Chronik von *Wilhelm von Tyros* wird die fünfwöchige Belagerung und die Erstürmung der Stadt Jerusalem am 15. Juli 1099 beschrieben.

<sup>148</sup> Peter von Amiens ist „Peter der Eremit“, der im Epos als Prediger, Beichtvater und Berater auftritt.

<sup>149</sup> Die hier genannten historischen Grafen und Fürsten hat Tasso in seinem Epos als handelnde Personen eingefügt.

<sup>150</sup> Kaiser Heinrich IV. und König Philipp I. von Frankreich sind beide im Kirchenbann; vgl. Ploetz 1968, S. 523.

<sup>151</sup> Nicäa stand unter der Herrschaft der Seldschuken und wird, nachdem es von den Kreuzfahrern belagert wurde, dem byzantinischen Reich am 20. Juni 1097 wieder angeschlossen. – *Wilhelm von Tyros* berichtet im dritten Buch Kapitel I. seiner Chronik dazu: „*Herr dieser Stadt [Nikäa] und der Umgegend wie der*

Schlacht bei Doryläum am 1. Juli 1097 über die Seldschuken und konnten nun weiterziehen. Balduin, der Bruder Gottfrieds von Bouillon, trennt sich vom Hauptheer und gründet die *Grafschaft Edessa* im Jahr 1098 und kurz danach gründet Bohemund von Tarent das *Fürstentum von Antiochia*. Dieses nun reduzierte Kreuzfahrerheer zog unter sehr schwierigen Bedingungen weiter nach Jerusalem, das kurz zuvor an die Fatimiden unter ägyptische<sup>152</sup> Herrschaft gelangt war. Nach fünfwöchiger Belagerung und Kampfhandlungen wird am 15. Juli 1099 die Heilige Stadt erobert und Gottfried von Bouillon übernimmt als *Beschützer des Heiligen Grabes* die Leitung des „Königreichs Jerusalem“. Erst nach seinem Tod im Jahr 1100 nimmt sein Bruder Balduin I. den Königstitel an. Das christliche Königreich Jerusalem wird als Lehnstaat nach französischem Vorbild eingerichtet und verliert 1187 nach der Niederlage in der *Schlacht bei Hattin* seine Selbständigkeit.<sup>153</sup>

Unentbehrlich waren während der Zeit der Kreuzzüge die italienischen *Seestädte Venedig, Genua und Pisa*, die durch ihre Schiffsflotten für die notwendige Versorgung der Kreuzfahrer zuständig waren und gleichzeitig einen mächtigen wirtschaftlichen Aufschwung durch das Aufblühen ihres Orienthandels erreichten. Im Rückblick gesehen ist unter diesem Gesichtspunkt das vorherrschende Interesse der adeligen Gesellschaft der Republik Venedig im 18. Jahrhundert an Tassos Epos verständlich, da die Kreuzzüge den erfolgreichen Aufstieg ihrer Handelsmacht stark beeinflussten. Eine Auswahl von Kunstwerken, die auf das Epos Bezug nehmen, wird in der vorliegenden Arbeit vorgestellt und soll die breite Vielfalt der bildkünstlerischen Umsetzung des Epos veranschaulichen.

---

*angrenzenden Provinzen war ein mächtiger türkischer Satrap namens Soliman.“ In der Anmerkung: „Soliman der Jüngere, Kilidsch Arslan, Sultan von Ikonium“. - Im Epos Gerusalemme Liberata nimmt Soliman von Nicäa eine bedeutende Rolle ein, da er als Anführer der umherirrenden Araber als Kämpfer gegen die Kreuzfahrer eingesetzt wird. Tatsächlich war jedoch David, der Sohn Solimans, derjenige der gegen das christliche Heer kämpfte; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 517. – Für die vorliegende Arbeit ist Soliman deswegen interessant, da ein derzeit verschollenes kleines Gemälde von Francesco Guardi „Der Einzug Suleimans in Jerusalem“ im Jahr 1923 bei Fiocco erwähnt wird. Siehe Kat.-Nr. 22 – 29.*

<sup>152</sup> Tasso berücksichtigt die historische Tatsache, dass 1098 die Fatimiden als ägyptische Herrscher das Territorium Palästina wieder von den Seldschuken zurückerobert hatten. In Canto 2 st. 57 – 59 kommen zwei *ägyptische Botschafter, Alet und Argant*, zur Vorsprache bei Gottfried von Bouillon, um von der Belagerung und Eroberung Jerusalems abzuraten. In Canto 17 st. 1 – 32 empfängt der *Kalif von Ägypten* bei Gaza die ägyptischen Heerführer, die von Tasso sehr ausführlich vorgestellt werden, und die daraufhin den Auftrag zur Verteidigung Jerusalems gegen das christliche Heer erhalten.

<sup>153</sup> Ploetz 1968, S. 523 – 524. – Tasso/Caretti 1983, S. 501 – 508.

## 2.4. Bedeutung und Ausstrahlung des Werkes vom 16. bis zum 18. Jahrhundert

Das Epos „La Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso erweckte unmittelbar nach der ersten publizierten Ausgabe im Jahr 1581 das Interesse der Kunstschaffenden für Illustrationen und Gemälde. In weiterer Folge gab das Epos eine Grundlage für die Libretti zahlreicher Opernwerke im 17. und 18. Jahrhundert. Die Motivation lag einerseits in der politischen Situation durch die vermehrte Bedrohung des Osmanischen Reiches gegen Europa und andererseits entsprachen die lyrisch-dramatischen Szenen dem Geschmack der Barockzeit.

### Illustrationen für Druckwerke

Die erste bildliche Interpretation zu diesem literarischen Meisterwerk gestaltete *Domenico Mona (1550 – 1602)*<sup>154</sup> im Jahr 1580 nach einer Textversion, die kurz vor der offiziellen Ausgabe erschienen ist. Diese 20 Zeichnungen in Feder mit laviertem Farbauftrag passend zu Beginn eines jeden Gesanges waren vermutlich für eine illustrierte Ausgabe des Epos vorgesehen, die jedoch nie ausgeführt wurde. Die Zeichnungen sind sehr eng an den Text des Epos gebunden wie das Beispiel zum neunten Gesang mit dem Thema „Alecto stiftet Soliman zum Krieg an“ (Abb. 60) zeigt. Diese ersten beachtenswerten Darstellungen Monas generierten bald danach eine bedeutende Tradition der malerischen und grafischen Illustrationen.<sup>155</sup>

Bereits zehn Jahre später im Jahr 1590 erscheint in Genua die erste illustrierte Druckausgabe des „La Gerusalemme Liberata“<sup>156</sup> mit Stichen von *Agostino Carracci* und *Giacomo Franco* nach Entwurfszeichnungen<sup>157</sup> von *Bernardo Castello (1557 – 1629)*. Diese Druckausgabe wird als Prototyp für die folgenden illustrierten Ausgaben des Epos angesehen und die Tradition dieser Struktur des Buchwerkes wird bis zur Prunkausgabe Venedig 1745 Anwendung finden. Im Unterschied zu Mona benützte Castello den Vordergrund und den Hintergrund als Bildebene, um mehrere Episoden gleichzeitig darstellen zu können. Die verschiedenen Szenen, eingebettet in eine panoramaartige Landschaft, bedingten einen eher überladenen

---

<sup>154</sup> *Domenico Mona (1550 – 1602)* war ein italienischer lokaler Maler in Ferrara. Die 20 Zeichnungen sind dem manieristischen Stil zuzuordnen und verzieren das jeweilige „argomento“ eines jeden Gesanges. Die Höhe der Blätter variiert zwischen 117 und 122 mm und die Breite beträgt zwischen 162 und 166 mm, die Datierung wird mit 11. Juni 1580 angegeben. Die Blätter entstammen einer Abschrift von Orazio Ariosto, einem Großneffen des Dichters Ludovico Ariost, und werden in der Biblioteca Comunale Ariostea in Ferrara aufbewahrt; vgl. Lee 1981, S. 333.

<sup>155</sup> Lee 1981, S. 333.

<sup>156</sup> Torquato Tasso, verlegt von Girolamo Bartoli, *La Gierusalemme liberata. Con le Figure di Bernardo Castello; e le Annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini*, Genua 1590.

<sup>157</sup> Von den 20 Zeichnungen Bernardo Castellors sind 16 Entwürfe in der Galleria Regionale della Sicilia, Palermo, aufbewahrt; vgl. Leuschner 1999, S. 152, Anm. 8.

Eindruck (Abb. 61). Für eine kleinformatige Ausgabe<sup>158</sup>, die 1604 in Genua gedruckt wurde, zeichnete Castello Entwürfe mit weniger Figuren, die in Holzschnitten ausgeführt wurden. Eine weitere Druckausgabe erfolgte 1617<sup>159</sup> mit aufwendigeren Illustrationen ebenfalls nach Entwürfen von Bernardo Castello in Genua.<sup>160</sup>

Aufgrund der großen Nachfrage erstellte im gleichen Zeitraum *Antonio Tempesta* (1555 – 1630) zwanzig Kupferstiche in Kleinformat für eine illustrierte Druckausgabe des *Gerusalemme Liberata*, die in Rom 1607 aufgelegt wurde. Tempesta orientierte sich dabei an den Holzschnitten nach Castellós Entwürfen der Ausgabe aus 1604 wobei Entwurfszeichnungen davon nicht erhalten sind. Mit mehr Aufwand entstand eine zweite Serie, die Tempesta in zwanzig Kupferstichen in größerem Format gestaltete, die nicht als Textbegleitung vorgesehen waren sondern ein separates Album bilden sollten. Jedes Blatt enthält eine kurze Legende am unteren Blattrand als Zusammenfassung des Inhaltes des jeweiligen Gesanges. Diese zweite Serie entstand in den 1620er Jahren und trägt am Anfang eine Widmung des Künstlers an *Taddeo Barberini*, versehen mit dessen Familienwappen. Tempesta füllte seine Kompositionen mit großen Mengen von Soldaten und Pferden, doch im Vordergrund arrangierte er eine kleine Anzahl der wesentlichen Figuren (Abb. 62). Entwurfszeichnungen für eine dritte Serie, die als Begleitung zu Tassos Text vorgesehen waren, zeichnete der Künstler Mitte der 1620er Jahre und diese entsprechen trotz einiger variiertes Elemente einer überarbeiteten Version der zweiten Serie. Die Studien zur dritten Serie werden in München aufbewahrt und die illustrierte Druckausgabe dazu wurde erst 1735 in Urbino<sup>161</sup> publiziert.<sup>162</sup>

Die ausgeführten Illustrationen der genannten Künstler Mona, Castello und Tempesta bringen oft sehr theatralische Kämpfe, Schlachtenszenen oder religiöse Handlungen zur Anschauung, besonders Tempesta gelingt es als Zeichner, große Truppenbewegungen und gewaltsame Kampfszenen darzustellen. Das Aufkommen eines regen Interesses für Tassos Epos bleibt weiterhin bestehen doch der Schwerpunkt der zur gleichen Zeit entstehenden Gemälde verschiedenster Künstler verlagert sich zusehends zugunsten der romantisch-dramatischen

---

<sup>158</sup> Torquato Tasso, verlegt von Pavoni, *La Gerusalemme con gli Argomenti di Gio. Vincenzo Imperiale, figurata da Bernardo Castello*, Genua 1604.

<sup>159</sup> Torquato Tasso, *La Gerusalemme Liberata. Con le annotazioni di Scipion Gentili, e di Giulio Guastavini, Et li argomenti di Oratio Ariosti*, verlegt per Giuseppe Pavoni, ad istanza di Bernardo Castello, Genua 1617.

<sup>160</sup> Leuschner 1999, S. 139 – 140. – Weitere Informationen in Pkt. 5.4.1.

<sup>161</sup> Torquato Tasso, verlegt von Mainardi, *La Gerusalemme Liberata. Con la Vita del medesimo, Allegoria del Poema, Argomenti incisi ne'Rami del Tempesta, ed Indice di tutti i Nomi proprij, e Materie principali contenute nell'Opera Torquato Tasso, Scipione Gentili, Giulio Guastavini*, Urbino 1735.

<sup>162</sup> Leuschner 2005, S. 504 – 508. – Leuschner 1999, S. 140 – 150. – Weitere Informationen in Pkt. 5.4.2.

Beziehungsthemen zwischen Armida und Rinaldo, Tankred und Clorinda sowie Erminia zu Tankred. Es hat sich gezeigt, dass die religionspolitischen Momente des Epos, wie z. B. die Belagerung Jerusalems für die Bildmaler kaum einen Anreiz boten, hingegen benutzten sie jene Themen, die mit idyllischer oder erotischer Stimmung begleitet waren. Der religiöse Grundgedanke des Epos, vor allem im Sinne der Gegenreformation, verflachte zusehends, jedoch verstärkte sich die Themenbildung auf die Tugenden wie Pflichterfüllung oder Hintanstellen der inneren Neigungen.

## **Gemälde**

Im Folgenden sollen einige ausgewählte Werke der nun sich entfaltenden Tradition einen Überblick schaffen, um die Wirkung auf das spätere künstlerische Geschehen im Venedig des 18. Jahrhunderts aufzuzeigen. Sowohl in Frankreich als auch in Italien bildete das Epos „La Gerusalemme Liberata“ ab dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine beliebte Quelle für Themen der Maler. Die weitverbreitete Tradition begann bei *Annibale Carracci* in Italien und bei *Ambroise Dubois* in Frankreich und entwickelte sich weiter während des 17. Jahrhunderts bei den Künstlern wie *Guercino*, *Van Dyck* und *Poussin*.<sup>163</sup>

Die Künstlerfamilie Carracci leistete die ersten malerischen Bildwerke zu diesem Epos. *Annibale Carracci* (1560 – 1609), ein italienischer Maler, der in Bologna und Rom tätig war, steht am Beginn dieser Tradition und malte 1601 das Gemälde „Rinaldo und Armida“, das heute in Neapel aufbewahrt wird (Abb. 63). Die Gartenlandschaft im Hintergrund überlässt dem Liebespaar die Dominanz im Vordergrund und Rinaldos völlig entspannte horizontale Position – mit „aufreizender“ Wirkung - wird für viele zukünftige Gemälde einen Grundtypus bilden. Eine Ähnlichkeit der Figurengruppe ist bei dem Druck von Bernardo Castello aus 1590 zu bemerken (Abb. 64), bei dem *Agostino Carracci* als Stecher mitgewirkt hat.<sup>164</sup> In dieser Anfangsphase hat bereits 1593 *Ludovico Carracci* ein Bild zum selben Thema (Abb. 65) gemalt, das noch mehr die Personengruppe im Vordergrund betont aber weniger körperliche Nähe zeigt. Diese Passage aus dem 16. Gesang, die Rinaldo und Armida im Zaubergarten zeigt, bildet für die französischen und die italienischen Maler das populärste Thema für die nächsten zweihundert Jahre.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Lee 1960, S. 44.

<sup>164</sup> Lee 1940, 247 – 248.

<sup>165</sup> Lee 1940, S. 247.

Einem anderen Liebespaar mit einem religiösen Schwerpunkt widmet sich der venezianische Maler *Domenico Tintoretto* (1560 – 1635),<sup>166</sup> der gegen Ende des 16. Jahrhunderts in einem Gemälde die Szene „Tankred tauft die sterbende Clorinda“ darstellte (Abb. 66). Die Thematik der Glaubensfrage und die Konversion zum christlichen katholischen Glauben, die dieses Gemälde kennzeichnet, hatte für die Zeit der Gegenreformation und der Türkenkriege eine zentrale Bedeutung.

Einige bedeutende Maler des *Seicento* erfassten weiterhin ausgewählte Ereignisse aus dem Epos *La Gerusalemme Liberata* in ihren Bildwerken. *Domenico Zampieri* (1581 – 1641), bekannt unter dem Namen *Domenichino*, malte zwischen 1617 – 1621 „Rinaldo und Armida“ (Abb. 67) für Ferdinando Gonzaga, den Herzog von Mantua, jedoch das Bild befindet sich heute im Louvre in Paris. Die Komposition dieses Bildes ist inspiriert vom Gemälde Annibale Carraccis, wobei Domenichino der Landschaft im Zaubergarten mehr Raum lässt, intensiver gestaltet und mehr Attribute einfügt, wie einige Putti und einen herbeifliegenden Amor mit Pfeil, als Charakteristikum des barocken Geschmacks. Eine neue Ausdrucksweise ist bei *Giovanni Francesco Barbieri (Il Guercino)* (1591 – 1666) in seinem Gemälde „Erminia findet den verletzten Tankred“ (Abb. 68) zu erkennen. Die strengen Kontraste von Licht und Schatten und der ausgeprägte Naturalismus rücken die monumentalen Personen nahe an den Betrachter. Das Werk entstand 1618<sup>167</sup> und verweist zweifellos auf den Stil Caravaggios.

*Antonis van Dyck* (1529 – 1641) hat in einem größeren Ölgemälde als einer der ersten Maler das Thema „Armida findet den schlafenden Rinaldo“ aufgegriffen und nach seinem längeren Aufenthalt in Italien das Bild im Jahr 1629 in Antwerpen fertiggestellt (Abb. 69).<sup>168</sup> Die Nymphe, die hier zur Hälfte aus dem Wasser herausragt und Rinaldo in den Schlaf gesungen hatte, wird von Tiepolo (Kat.-Nr. 1, 13) in jeweils anderer Form konzipiert werden. Hingegen könnte die Figurengruppe Armida, umkreist von einigen Putti und gebeugt über den schlafenden Rinaldo und ihn mit Blumengirlanden festhaltend, als Vorbild für ein Bild aus einer elfteiligen Serie *Carle Vanloos* (1705 – 1765) gedient haben, die das *Cabinet des Glaces* im Königlichen Palast in Turin schmückte (Abb. 70).<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> Domenico Tintoretto war ein Sohn des berühmten Jacopo Tintoretto und sein Wirkungskreis lag ebenso in Venedig.

<sup>167</sup> Informationen aus der Galleria Palazzo Doria Pamphilj (Rom): <http://www.doriapamphilj.it/roma/en/i-capolavori-doria-pamphilj/giovan-francesco-barbieri-detto-il-guercino> (21.08.2016)

<sup>168</sup> Dieses Gemälde „Rinaldo und Armida“ von van Dyck ist an König Charles I. in England übersandt worden und befindet sich heute in Baltimore. Es bezieht sich auf den 14. Gesang des Epos als Armidas Hass und Tötungsabsicht sich in Liebe verwandeln.

<sup>169</sup> Lee 1960, S. 44, 48.

Die zehnteilige großformatige Bildserie zu Tassos *Gerusalemme Liberata*, die *Paolo Finoglio* (1590 – 1645) für den Fürstenhof in Conversano zwischen 1640 und 1645 angefertigt hat, widmet vier Szenen der Geschichte von Rinaldo und Armida. In einer dekorativen und dramatischen Ausführungsart in kraftvollen Licht- und Schatteneffekten bringt Finoglio die menschlichen Empfindungen zum Ausdruck, bewahrt aber trotzdem die romantische Stimmung. In einem eher freien Umgang mit dem Text versetzt Finoglio die Szene im Zaubergarten (Abb. 71) in eine offene Landschaft und der weit entfernte Palast wird kaum sichtbar. Im Vergleich dazu hat Tiepolo hundert Jahre später (Abb. 94, Kat.-Nr. 2) mit weitgehender Klarheit und Eleganz die Figuren realisiert und der Architektur breiteren Raum gegeben. Die Abschiedsszene Rinaldos von Armida (Abb. 72) zeigt Finoglio ebenso sehr dramatisch und fügt zwei kräftige Bootsmänner mit Ruder hinzu, die keinen Bezug zum Text haben, jedoch als essentielle Elemente einer barocken Komposition zuzuordnen sind.<sup>170</sup> Finoglio stellt Armida in dieser Abschiedsszene verkleinert – auf der Insel zurückgeblieben – in die hintere Bildebene. Im Vergleich dazu setzt Tiepolo seine Armida (Abb. 95, Kat.-Nr. 3, 11, 16) in die vordere Bildebene als Blickpunkt für den Betrachter und durch die Reduktion der Landschaftsdarstellung erreicht die Konfrontation zwischen Rinaldo und Armida ihren Höhepunkt. Die Ohnmacht Armidas, wie sie von Tasso beschrieben wird, ist von beiden Künstlern nicht dargestellt.

*Nicolas Poussin* (1594 – 1666), der einen Großteil seines künstlerischen Lebens in Rom verbrachte, hat mehrere Bildwerke zum Epos *La Gerusalemme Liberata* geschaffen, die sich dem Thema Rinaldo und Armida sowie Erminia und Tankred widmen. Poussin faszinierte die romantische Geschichte zwischen Rinaldo und Armida und bloß die erste Begegnung Armidas mit Rinaldo hat Poussin in drei Bildern in unterschiedlichen Kompositionen festgehalten. Die emotionale Wendung als Armidas Hass in Liebe zu Rinaldo umschlägt zeigt Poussin entsprechend zum 14. Gesang im Bild „Rinaldo und Armida“, als ein Putto Armidas Arm mit dem Dolch zurückhält (Abb. 73).<sup>171</sup> Poussin suchte Vorbilder in der Antike, das im Gemälde „Carlo und Ubaldo bekämpfen den Drachen“ (Abb. 74) bei den antiken römischen Rüstungen und bei dem antiken Boot zu bemerken ist.<sup>172</sup> Poussin beginnt damit eine neue Tradition aufzugreifen.

---

<sup>170</sup> Lee 1940, S. 248.

<sup>171</sup> Das Bild befindet sich heute in der Dulwich-Picture-Gallery in London.

<sup>172</sup> Lee 1961, S. 347 – 348.

Eine Vorliebe für Tassos Werke ist auch am Hof zu Florenz festzustellen und die Familie Medici erteilte im Seicento Aufträge mit Tasso-Themen an Florentiner Maler wie Francesco Furini oder Ottavio Vannini. Der Florentiner Künstler *Lorenzo Lippi* (1606 – 1665) malte für den Innsbrucker Hof einen Zyklus von acht großen Szenenbildern nach Tassos Epos. Drei Bilder behandeln Szenen aus der Clorinda-Erminia-Tancredi-Episode und fünf Bilder thematisieren die Armida-Rinaldo-Episode.<sup>173</sup>

In Frankreich entstanden bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts Tasso-Zyklen, die für Maria de' Medici bestimmt waren. *Ambroise Dubois* (1543 – 1615) malte für das *Cabinet* der französischen Königin acht Bilder mit der Darstellungsfolge der Tancredi-Clorinda-Episode und ein *Cabinet de la Reine* im Louvre enthielt die Geschichte von Olindo und Sofronia in zehn Bildern.<sup>174</sup> *Simon Vouet* (1590 – 1643) schuf um 1630 zwölf Gemälde zum Thema Rinaldo und Armida, die sich in der Sammlung Guyot de Villeneuve in Paris befinden. Im Bild „Rinaldo verlässt Armida“ (Abb. 75) hat Vouet das Boot mit Rinaldo und seinen Gefährten mächtig im Vordergrund positioniert und Armida liegt ohnmächtig links im Hintergrund, was auf das Vorbild zum 16. Gesang (Abb. 76) von Tempesta's zweiter Druck-Serie in den 1620er Jahren hinweist.<sup>175</sup> Im Vergleich dazu hat Tiepolo später in seinen Bildern der Abschiedsszene (Abb. 95, Kat.-Nr. 3, 16) Armida jeweils einen gleichwertigen Bildraum zugeteilt und das Boot in den Hintergrund versetzt. Bemerkenswert ist außerdem die Tatsache, dass der Maler Vouet für seine Komposition als Ideenfindung eine Druckvorlage für sein Kunstwerk verwendet hatte, da bei den Bildern Guardis, die in dieser Arbeit in Pkt. 6 beschrieben werden, ebenso die Illustrationen Piazzettas als Vorbild verwendet wurden. Einer möglichen Abwertung durch fehlenden Erfindergeist wäre damit entgegenzuwirken.

Nicht nur Bildserien sondern auch Einzeldarstellungen zum Epos *La Gerusalemme Liberata* fanden bei den Künstlern Anklang. Erfolgreich gestaltete *Francois Boucher* (1703 – 1770) sein Gemälde „Rinaldo und Armida“ (Abb. 77) und erreichte damit die Aufnahme in die

---

<sup>173</sup> *Lorenzo Lippi* war ab 1647 einige Monate am Innsbrucker Hof für die Erzherzogin Claudia de' Medici, der Witwe des Erzherzog Leopold von Tirol, beschäftigt, die eine große Liebhaberin und Förderin insbesondere der italienischen Kunst war. Die Zuschreibung der acht Tasso-Bilder ist jedoch problematisch und es könnte sich um Werkstatt-Bilder handeln. Die Bilder kamen aus der Ambraser Sammlung und befinden sich heute im Depot des Kunsthistorischen Museums in Wien; vgl. Aurnhammer 1994, S. 61 – 62. – Schäfer 1994, S. 9 – 11.

<sup>174</sup> Aurnhammer 1994, S. 61.

<sup>175</sup> Lee 1961, S. 346. - *Simon Vouet* verweilte von 1612 bis 1627 in Rom.

Königliche Akademie in Paris.<sup>176</sup> Durch die Anhäufung verschiedenster Objekte – wie Rüstung, Tigerfell, Vorhang, Spiegel, Blumen, Skulpturen – entsteht bei diesem Bild die Gefahr, die Komposition zu unterdrücken. Jedoch hinterfangen von einer mächtigen Säulenarchitektur umschließen die lieblichen Putti im Vordergrund das provokant wirkende Liebespaar und das Gemälde charakterisiert den Stil des französischen Rokoko<sup>177</sup>. Tiepolo wird einige Jahre später in Venedig mit weniger Opulenz eine bildkünstlerische Ausführung (Abb. 94, Kat.-Nr. 2) mit mehr Zurückhaltung und mehr Zartheit zum selben Thema finden.

Das Epos *La Gerusalemme Liberata* war auch Anregung für die Gestaltung von Gobelins. *Charles-Antoine Coypel* (1694 – 1752), ein französischer Historienmaler am Hofe Ludwigs XV., gestaltete Entwürfe für die Herstellung von Gobelins zwischen 1736 und 1738. Drei Kartons davon befassen sich mit Szenen zur Geschichte von Rinaldo und Armida. Die Themen dieser Kartons, die sich an dem Libretto der Oper „*Armide*“ von Lully orientieren, befassen sich mit der „Ohnmacht Armidas“ (Abb. 78), aufbewahrt im Louvre, der „Zerstörung des Palastes der Armida“ im Musée de Nancy und mit dem „Schlaf des Rinaldo“, aufbewahrt im Musée de Nantes.<sup>178</sup>

## Musikwerke

Tassos Epos war Grundlage für zahlreiche Musikwerke, die bei den Fürstenhöfen und auch dem kaiserlichen Hof in Wien mit Interesse aufgenommen wurden. Das erste bekannte Musikwerk war das dramatische Madrigal „*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*“<sup>179</sup> von *Claudio Monteverdi* und kam 1624 in Venedig zur Uraufführung. Die Libretti zahlreicher Opernwerke beziehen sich inhaltlich vorwiegend auf den Themenkreis Rinaldo und Armida, wobei der Verlauf der Handlung oftmals gegenüber dem Epos Änderungen erfuhr. Ein einflussreiches Opernwerk für die bildende Kunst in Frankreich war die bereits genannte Oper „*Armide*“ von *Jean-Baptiste Lully*, die 1686 in der Pariser Oper uraufgeführt wurde.

---

<sup>176</sup> *Francois Boucher* wurde am 30. Jänner 1734 in die Académie Royale de Peinture et de Sculptur in Paris aufgenommen; vgl. Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/Detroit Inst. of Arts/Galleries nat. du Grand Palais 1986/1987, S. 21.

<sup>177</sup> Vgl. Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/Detroit Inst. of Arts/Galleries nat. du Grand Palais 1986/1987, S. 164 – 166.

<sup>178</sup> Die Entwürfe von *Charles-Antoine Coypel* waren vorgesehen für die Gobelins „*Les Fragments d’Operas*“ zur Ausstattung der Appartements von Marie Leczinska in Versailles. Die Grundlage für diese Kartons war das Libretto von Philippe Quinault für die Oper „*Armide*“ von Jean-Baptiste Lully, Uraufführung 1686 in der Pariser Oper; vgl. Knox 1978, S. 50.

<sup>179</sup> „*Il combattimento di Tancredi e Clorinda*“ wurde 1638 in Monteverdis achtem Madrigalbuch gedruckt mit einer Zueignung an Kaiser Ferdinand III. Der Inhalt bezieht sich auf den 12. Gesang des Epos; vgl. Aurnhammer 1994, S. 59.

In Italien kam es meist in der Karnevalszeit zu Neuinszenierung von Opern, die unter das Patronat von ausländischen Adelligen gestellt wurden, da eine mäzenatische Förderung erhofft wurde. Die Oper „*Armida abbandonata*“ von *Giovanni Maria Ruggieri* wurde in Venedig 1707 uraufgeführt und die Oper „*Armida al campo d’Egitto*“ von *Antonio Vivaldi* kam im Jahre 1718 ebenfalls in Venedig zur Uraufführung.<sup>180</sup> Diese beiden Opern-Uraufführungen im venezianischen Raum stehen am Beginn des Settecento und unterstreichen die Begeisterung für dieses Sujet, das dramatische Leidenschaften und deren Bändigung in exemplarischer Weise aufzeigt.<sup>181</sup> Graf *Francesco Algarotti* (1712 – 1764)<sup>182</sup> empfahl Tassos Epos wegen seiner exotischen Sujets zur „Veroperung“. Dieser erfolgreiche Zusammenhang zwischen Literatur und Musik, den Tassos Epos hervorgerufen hatte, hat sicherlich dazu beigetragen, dieses Thema für die bildende Kunst im Laufe des Settecento in Venedig zu intensivieren.

In England konnte *Georg Friedrich Händel* mit seiner Oper „*Rinaldo*“, die 1711 in London zur Uraufführung kam, einen großen Erfolg verzeichnen. Nachdem das Interesse für dieses Thema ab dem 19. Jahrhundert auch auf dem Opernsektor abgenommen hatte, komponierte dennoch *Antonin Dvořák* die Oper „*Armida*“, die 1904 in Prag uraufgeführt wurde.<sup>183</sup>

Das Schaffensvakuum auf dem bildkünstlerischen Sektor, das zu Tassos Epos nach der Mitte des 17. Jahrhunderts eingesetzt hatte, verschaffte auch dem italienischen Kunstbereich eine Lücke. Erst zu Beginn der 1740er Jahre gibt es in Venedig ein Wiederaufleben und neue Bearbeitungen des Epos *La Gerusalemme Liberata*. Indem *Giambattista Albrizzi* die Initiative setzte für eine neue Auflage einer Druckausgabe mit Illustrationen *Piazzettas* und etwa zeitgleich *Giambattista Tiepolo* einen Bildzyklus zum Thema *Rinaldo* und *Armida* anfertigte, folgte umgehend der Tassozyklus von *Gianantonio Guardi*. Nach diesem Höhepunkt im Settecento nimmt in der folgenden Zeit das Interesse an Tassos Epos ab, bis auf einzelne Kunstwerke im 19. Jahrhundert wie z. B. von *Eugen Delacroix* „*Clorinda befreit Olindo und Sofronia*“ aus dem Jahr 1856.

---

<sup>180</sup> „*Armida abbandonata*“ von Ruggieri wurde 1716 bei der Aufführung in Padua dem bayerischen Kurfürsten Karl Albert gewidmet und Vivaldis „*Armida al campo d’Egitto*“ stand unter dem Patronat von zwei deutschen Adelligen, dem Baron Friedrich Hieronymus von Witzendorf und dem Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt; vgl. Aurnhammer 1994, S. 103 – 104.

<sup>181</sup> Aurnhammer 1994, S. 292.

<sup>182</sup> *Francesco Algarotti* war italienischer Kunstkritiker und Kunsthändler. Die Empfehlung zur „Veroperung“ empfahl er mit folgenden Worten: „*und sie [exotische Sujets] schicken sich umso mehr fürs Operntheater, da sie allgemein bekannt, voller Passion und zugleich voll Zaubermaschinen sind*“ in: „*Saggio sopra l’architettura* [dt. Versuche über die Architektur, Maherley und musicalische Opera] Übers. von R.F. Raspe, Kassel 1769; vgl. Aurnhammer 1994, S. 292. - Weitere Informationen zu F. Algarotti in: Haskell 1996, S. 487 – 505.

<sup>183</sup> Vgl. Heinz Wagner, *Das große Handbuch der Oper*, Wilhelmshaven 1991.

Dieser präsentierte Querschnitt der vielseitig gestalteten Kunstwerke, denen als Inspirationsquelle das literarische Werk „La Gerusalemme Liberata“ als Grundlage diente, soll als Einstieg und Vorschau für die Bildwerke von Tiepolo, Piazzetta und Antonio Guardi, die in den Punkten 4 – 6 behandelt werden, Beachtung finden. Das Festhalten oder Abweichen an den bestehenden Traditionen sowie das Aufgreifen neuer Ideen wird in diesem Zusammenhang aufzuzeigen sein.

### 3. Die bildkünstlerische Auffassung und Transformation der literarischen Vorlage in ein Bildformat

#### 3.1. „Ut Pictura Poesis“ – Aussagekraft eines Gemäldes in Relation zur Dichtung

In der Zeit der Renaissance und der nachfolgenden Epoche des Barock entwickelte sich eine auffallende Beziehung zwischen der Kunst der Malerei und der Dichtkunst – die sogenannten „Schwesternkünste“. Malerei und Poesie waren oftmals die Themenschwerpunkte in den Kunsttraktaten der Kunsttheoretiker. Die Berufung auf den aus der Antike bekannten Vergleich „*ut pictura poesis*“<sup>184</sup> von Horaz hat eine engere Beziehung zwischen Malerei und Dichtkunst ausgelöst. Italienische Kunsttheoretiker des 16. Jahrhunderts wie Ludovico Dolce<sup>185</sup> sahen darin die Aufwertung der Qualifikation der Malerei zu einer gelehrten und wissenschaftlichen Kunst, und Giovanni Paolo Lomazzo<sup>186</sup> vertrat die Ansicht, der Maler wäre beseelt und inspiriert von der poetischen Stimmung. Der Paragone zwischen Malerei und Dichtkunst nahm nun seinen Anfang und fand sein Ende erst Mitte des 18. Jahrhunderts

---

<sup>184</sup> „*ut pictura poesis*“ (<dt.> wie die Dichtkunst so die Malerei) – ist ein Zitat aus der *Ars Poetica* von Horaz. Der römische Dichter Horaz (65 – 8 v. Chr.) verfasste in seiner *Ars Poetica* (19 v. Chr.) im Literaturbrief an die Pisonen diese insgesamt fünf Verszeilen, die ein Gleichnis zwischen Literatur und Malerei aufzeigen: Vers 361 bis 365: zit. in Trimpf 1973, S. 1 – 2. – Lee 1940, S. 199, Anm. 15:

„Ut pictura, poesis: erit, quae, si propius stes,  
te capiat magis; et quaedam, si longius abstes:  
haec amat obscurum; volet haec sub luce videri,  
iudicis argutum quae non formidat acumen:  
haec placuit semel, haec decies repetita placebit.“

Übersetzung: „Eine Dichtung ist wie ein Gemälde: es gibt solche, die dich, wenn du näher stehst, mehr fesseln, und solche, wenn du weiter entfernt stehst; dieses liebt das Dunkel, dies will bei Licht beschaut sein und fürchtet nicht den Scharfsinn des Richters; dieses hat einmal gefallen, doch dieses wird, noch zehnmal betrachtet, gefallen.“; vgl. Reclam *Ars Poetica*, Lat/Dt, v. Eckart Schäfer, Stuttgart, Reclam, 1972.

<sup>185</sup> Ludovico Dolce (1508 – 1568), Venedig, italienischer Dichter und Kunsttheoretiker, verfasste 1557 das Kunsttraktat „Dialogo della pittura intitolato l’Aretino“.

<sup>186</sup> Giovanni Paolo Lomazzo (1538 – 1600) Mailand, Maler und Kunsttheoretiker, verfasste 1585 „Trattato dell’arte della pittura, scoltura, et architettura“ (7 Bände).

als *Gotthold Ephraim Lessing*<sup>187</sup> diese Ansicht in seiner Abhandlung *Laokoon* widerlegte indem er das Ineinandergreifen der Künste nicht gerechtfertigt sah und vehement die Feststellung verteidigte, dass die bildende Kunst und die Dichtkunst nicht miteinander vergleichbar seien.<sup>188</sup>

Zu dieser Theorie des Vergleichs „ut pictura poesis“ ist es angebracht als höchst markantes Beispiel der barocken Epoche die Auswirkung der Dichtkunst auf die Schwesternkunst Malerei – mit Illustrationen und Gemälden zu Tassos Epos „La Gerusalemme Liberata“ einzelner Maler zu betrachten. Die Problematik des Wettstreits zwischen Dichtkunst und Malerei ist in der Wirkung festzumachen und erfordert die Frage: Kann die literarische Textvorlage für den Leser ein imaginäres Bild vermitteln oder erkennt der Betrachter in dem angefertigten Bild die entsprechende Erzählung? Bei der bildmäßigen Aufbereitung einer Episode wird der Künstler manche Freiheiten gegenüber dem Text vornehmen und bei der Auswahl seiner Objekte trotzdem die Plausibilität für seine Komposition bewahren müssen.

Die Episode der ersten Begegnung zwischen Rinaldo und Armida hat *Poussin* 1635 in seinem Gemälde, das heute in Moskau aufbewahrt wird, festgehalten (Abb. 79). Die Szene bezieht sich auf den 14. Gesang, Stanzen 65 – 67, und wird als frühestes Beispiel dieses Themas in Italien angesehen. Im Bild ist jener Moment festgehalten, als Armida den schlafenden Rinaldo findet und sich ihr Hass und ihre Tötungsabsicht in Liebe umwandeln. Poussin, der bewusst die humanistische Doktrin „ut pictura poesis“ einzusetzen pflegte, zeigt Armida als sie sich über Rinaldo beugt und in sein Gesicht blickt, es wird die Säule mit der Aufschrift zur Zauberinsel zu fahren dargestellt, allerdings die Nymphe, die Rinaldo in den Schlaf singt, ist nicht in die Komposition aufgenommen. Offensichtlich war dies für die dramatische Effektivität seiner Komposition überflüssig, dafür nimmt die Personifikation des Flusses Orontes in der liegenden Figur des Flussgottes eine vorrangige Position ein. Der Einfluss der Antike ist bei Poussin auffallend, denn verschiedene Merkmale der Geschichte des Endymion, bezugnehmend auf einen der antiken Sarkophage, die in Rom zu sehen waren, sind in dem Bild „*Selene und Endymion*“<sup>189</sup> wahrzunehmen (Abb. 80). Der am Himmel fahrende Wagen

---

<sup>187</sup> *Gotthold Ephraim Lessing* (1729 – 1791) schrieb 1766 die Abhandlung „Laokoon – oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ und stellte darin fest, dass der Gegenstand der Malerei die Körper, also das Nebeneinander im Raume, aber der Gegenstand der Poesie die Handlungen, also das Nacheinander in der Zeit, seien; vgl. Werner Tschulik, *Die österreichische Dichtung im Rahmen der Weltliteratur*, Wien 1954, S. 82.

<sup>188</sup> Lee 1940, S. 197 – 199.

<sup>189</sup> Die weiß gewandete Mondgöttin Selene steht vor dem knienden Endymion, der mit ihrer Hilfe von Zeus in einen ewigen Schlaf versetzt wird, um dem Tode zu entkommen., und Selene hat ihn in eine Höhle auf dem Berg Latmos bei Milet versetzt. Die verbotene Liebe zwischen dem Hirten Endymion und der Mondgöttin Selene

des Sonnengottes Apoll mit den Pferden entspricht dem Wagen Armidas und der am Boden liegende Gott des Schlafes Somnos könnte als Deutung des Flussgottes zu sehen sein. In dieser antiken Darstellung der Geschichte des Endymion fand Poussin die passende Bildsprache für ein neues literarisches Thema, arrangierte jedoch im Sinne einer freien Neugestaltung verschiedene andere antike Elemente mit feinsinniger Originalität.<sup>190</sup>

Beide Bilder demonstrieren die Ereignisse einer Liebesgeschichte; die Kunstfertigkeit Poussin bestand darin, bei gleichartigen Themen die einzelnen Bildelemente bewusst auszuwählen und in die Komposition einzuordnen, um zwar dem Text treu zu bleiben aber keine Gleichförmigkeit oder Überladung aufkommen zu lassen. Es bezeugt, dass die individuelle Ideenfindung maßgebend für die Wirkung und Ausstrahlung eines Bildes ist und erheblich für die Vermittlung der Empfindungen beiträgt, die der literarische Text vorgibt. Im übergeordneten Sinn wird dem Gleichnis „ut pictura poesis“ jedoch entsprochen, obwohl nicht alle Details des literarischen Textes in die Gestaltung des Bildes einbezogen wurden.

### **3.2. Giambattista Tiepolo und Antonio Guardi – ihre Gemälde als Gegenpole bezüglich Ideenfindung und Wirkung**

Einen anderen Zugang zum selbigen Thema eröffnet die Betrachtung unter dem Gesichtspunkt „ut pictura poesis“ bei *Giambattista Tiepolo*, das im Gemälde „Armida begegnet dem schlafenden Rinaldo“ (Abb. 93, Kat.-Nr. 1) dargestellt ist und über hundert Jahre später in Venedig entstanden ist. In Tiepolos Gemälde dominieren die Personen, die Landschaft rückt in den Hintergrund und er verzichtet auf manche Details der literarischen Textvorlage. Armida ist erst im Begriff ihren Wagen zu verlassen, sie beugt sich noch nicht über Rinaldo und hält kein Tuch bereit, um seine Stirn zu kühlen, ebenso bindet sie noch keine Blumengirlanden um Rinaldo festzuhalten. Dargestellt ist die Nympe, die Rinaldo in den Schlaf gesungen hat und sitzt hinter Rinaldo wobei sie Blickkontakt zu Armida hält.

Die Komposition des Bildes formuliert nahezu in isolierter Weise jenen Anfangsmoment, als Armida in auffallender Schönheit thronend von oben herab ihre Rachegefühle zurückdrängt und Tiepolo durch die farbenprächtig drapierten Textilien ihre Vorrangstellung betont. Die Wirkung des Bildes liegt bei Tiepolo in der Konzentration auf die Protagonisten und deren Ausstrahlung auf den Betrachter und unter Beachtung des feinen zarten aber betont

---

beschränkt sich auf das nächtliche Beisammensein und beim Auftreten der Morgenröte Aurora muss sie ihn wieder verlassen. Die Ikonografie des Gemäldes von Poussin ist ohne Tradition; vgl. Lücke 2006, S. 237 – 241.  
- Die emotionale Abschiedsszene dieses Bildes ist der Begegnung Armidas mit Rinaldo im Ausdruck der Gefühle gleichzusetzen.

<sup>190</sup> Lee 1940, S. 242 – 245.

leuchtenden Kolorits wird die emotionale Bedeutung forciert. Durch die Auswahl einzelner Elemente und bestimmter Details der literarischen Textvorlage gelingt es dem Künstler Tiepolo nach seiner persönlichen Ideenfindung ein individuelles Bild zu schaffen.

Um die Bedeutung des Begriffs „ut pictura poesis“ an einem anderen Beispiel zu demonstrieren, soll an dem Gemälde „Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen von Armidas Nymphen“ (Abb. 132, Kat.-Nr. 27) von *Antonio Guardi* aufgezeigt werden.<sup>191</sup> Die Szene bezieht sich auf den 15. Gesang, Stanzen 57 - 59, des Tasso-Epos und zeigt den reichlich gedeckten Tisch sowie zwei Najaden (Nymphen), die sich in einem klaren Gewässer vergnügen. Diesen Verführungskünsten müssen die beiden Ritter widerstehen, um die Rückholung Rinaldos bewirken zu können. Guardi hält sich bei der Ausschmückung dieser Szene sehr nahe an die literarische Textvorgabe, man sieht das üppige Grün entlang des Flusses, die Früchte auf dem Tisch mit einem Krug und die badenden Nymphen, die manchmal untertauchen und dann wieder ihren aufgedeckten Rücken oder Oberkörper zeigen. Die beiden Ritter Carlo und Ubaldo sind wohl von den aufreizenden jungen Damen berührt, kennzeichnen jedoch durch ihre abwehrende Haltung ihre Zurückhaltung und zwei Bäume in der Mitte unterstreichen ihre Distanzierung, obwohl ihre Blicke auf die Annehmlichkeiten gerichtet sind. Nicht sichtbar ist die Ausweitung des Flusses zu einem See, dafür ist die Landschaft im Hintergrund mit Armidas Zauberschloss auf dem Berg in zarter Malweise zu sehen.

Im Gemälde Guardis sind weitgehend die Elemente des Textes im Bildraum festgehalten und gleichzeitig ist durch die Bewegung und Gestik der Protagonisten der Handlungsvorgang der Textstellen teilweise erkennbar. Dem Vergleich, der im Begriff „ut pictura poesis“ angesprochen wird, wird in diesem monumentalen Gemälde von Guardi sehr wohl entsprochen, wenngleich die Ideenfindung der Illustration Piazzettas von der Druckausgabe „La Gerusalemme Liberata“ aus 1745 entnommen wurde. Der verstärkte pastose Farbauftrag zeigt die individuelle Malweise Guardis und gibt dem Gemälde eine intensivere Wirkung auf den Betrachter.

---

<sup>191</sup> R.W. Lee bedauert in seiner Abhandlung, dass er zur Episode *Carlo und Ubaldo* aus Tassos Epos kein Beispiel eines italienischen Malers finden konnte und bezieht sich auf ein Gemälde Vouets, das eine knappe Beziehung zum literarischen Text aufweist und Ähnlichkeiten zu Castellos Illustration aus 1617 zu erkennen sind; vgl. Lee 1940, S. 246. - Im Jahr 1940 waren die Gemälde Guardis noch nicht bekannt, ich habe daher dieses nun seit 1956 bekannte Gemälde Antonio Guardis zum Vergleich herangezogen.

## 4. Die Bildserien Giambattista Tiepolos zu „La Gerusalemme Liberata“

### 4.1. Giambattista Tiepolo (1696 – 1770) - die Schnittstellen seiner künstlerischen Entwicklung

Tiepolo stand in der Anfangsphase seiner künstlerischen Entwicklung unter dem Einfluss des Tenebrismus, dessen dramatisches Wechselspiel zwischen Licht und Schatten die Ausdrucksweise festlegte (Abb. 33, 34)<sup>192</sup>. Seine ihm eigene Erfindungsgabe und Neigung zu Originalität verhalf ihm bei einem seiner folgenden Aufträge „*Das Martyrium des Hl. Bartholomäus*“ (Abb. 81)<sup>193</sup>, ausgeführt 1722 für die Kirche von S. Stae, einen Höhepunkt der *chiaroscuro-Effekte* zu erreichen. Dieses Werk zählt zu den Schlüsselwerken von Tiepolos früher Schaffensperiode, denn das Bild erzielte ein Maximum an visueller Wirkung und Tiepolo trat damit gleichzeitig in Konkurrenz zu Piazzetta. Die Dramatik der Darstellung ist gekennzeichnet durch die wirbelnde Bewegung beider Protagonisten und wird intensiviert im Kontrast der Qual des Märtyrers gegenüber der Gleichgültigkeit des Exekutors.<sup>194</sup>

In dieser frühen Phase bekommt Tiepolo die Gelegenheit, die Freskoeschmückung in der *Villa Baglioni* in Massanzago nahe Padua durchzuführen, das auf einer Wand das mythologische Thema „*Phaeton bittet Apoll um den Sonnenwagen*“ zeigt (Abb. 82). Die außergewöhnliche Begabung in der Handhabung illusionistischer Effekte kommt hier zum Ausdruck und Tiepolos Talent für dieses Medium der Freskomalerei gab ihm späterhin vielseitige Möglichkeiten großflächige Werke europaweit zu schaffen, wie in der Residenz in Würzburg oder letztlich im Königspalast in Madrid. Bereits ab 1724 folgten Aufträge der adeligen Familie Sandi mit mythologischen Themen für ein Deckenfresko, und die adelige Klientel sollte für Tiepolo ab nun als wichtigster Auftraggeber Bestand haben. Ein erster Höhepunkt in der Freskoeschmückung, der einen Markstein in Tiepolos Jugendwerk darstellt, erreichte Tiepolo im *Palazzo Patriarcale in Udine* im Jahr 1723 – 1727 im Auftrag des Patriarchen von Aquileia, Dionisio Dolfin, der einer der ältesten und berühmtesten adeligen Familien Venedigs entstammte.<sup>195</sup> Diese Fresken kennzeichnen das Ende einer Phase Tiepolos, er verzichtet auf die von Bencovich und Piazzetta übernommene Helldunkelmalerei und beginnt seine Farbpalette aufzuhellen.<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> Siehe Pkt. 1.1.

<sup>193</sup> Dieses Gemälde ist eines von zwölf Bildern einer Serie, die Szenen aus dem Leben der Aposteln zeigen, und für die Kirche S. Stae in Venedig ausgeführt wurden. Etablierte Künstler Venedigs darunter Lazzarini, Sebastiano Ricci, Pellegrini, Pittoni und Piazzetta beteiligten sich an der Ausführung dieser Bilder, Tiepolo war der jüngste dieser Künstler; vgl. Mariuz 1994, S. 174 u. 494.

<sup>194</sup> Mariuz 1994, S. 174.

<sup>195</sup> Mariuz 1994, S. 171 – 178.

<sup>196</sup> Pallucchini 1961, S. 70.

Durch den Einfluss von Sebastiano Ricci hatte Tiepolo den Weg zum Kolorismus des Paolo Veronese gefunden und seine weitere Entwicklung ist gekennzeichnet durch die Aufhellung des Lichtes. In den dekorativen Fresken des *Bischofspalastes in Udine* lässt Tiepolo das Helldunkel der ersten Jahre fallen und gibt der Farbe die höchste Leuchtkraft, ohne dabei die Geschlossenheit der Form aufzugeben. Die umfangreiche Ausstattung des Bischofspalastes entstand mit Unterstützung seines langjährigen Mitarbeiters und Quadratur-Malers *Gerolamo Mengozzi Colonna*, der die Bilder mit vorgetäuschten Umrahmungen aus Marmor, Gold und Stuckarbeiten einrahmte, und alleine der Treppenaufgang zeigt ein Deckenfresko mit dem Thema „*Der Sturz der rebellierenden Engel*“ mit acht in malvenfarbenen Grisaille gemalten Szenen aus der Genesis (Abb. 83). In einem längs des Thronsaales verlaufenden schmalen Korridor, bezeichnet als Galerie, sind weitere Episoden aus der Genesis in Freskotechnik dargestellt. Sowohl das Bild „*Ein Engel erscheint Sarah*“ als auch das Bild „*Die drei Engel erscheinen Abraham*“ zeigen diesen aufgelichteten Farbakkord bei den Engeln (Abb. 84). In diesen Bildern beginnt Tiepolo das ihm eigene Wesen in der Farbgebung zu entwickeln.<sup>197</sup>

Einen neuen heroischen Stil kreierte Tiepolo in dem Zyklus zur römischen Geschichte von zehn monumentalen Gemälden für den Palazzo Dolfin<sup>198</sup> (Abb. 48), der den Übergang von der helldunklen zur chromatischen Ausdrucksform kennzeichnet und die Farbgebung durch einen skizzierenden Pinselstrich luftiger erscheinen lässt. Weitere Aufträge beschäftigten Tiepolo zusehends außerhalb der Republik Venedig. In Mailand entstanden Freskoausstattungen im Palazzo Archinto und im Palazzo Casati in den Jahren 1731 – 1732 und anschließend Fresken in der Colleoni Kapelle in Bergamo. Er war nun anerkannter Spezialist dieses Mediums der Dekoration. Im Palazzo Archinto wiederholte er sein erstes säkulares Fresko „*Phaeton bittet Apollon um den Sonnenwagen*“ und in dieser Version - anders als in der Villa Baglioni - wird Apoll zum Hauptdarsteller, indem er im Licht funkelt, das von seinem eigenen Körper ausstrahlt.<sup>199</sup>

Tiepolo widmete sich in den nächsten Jahren zahlreichen Werken mit religiösen, mythologischen und profanen Themen sowie Darstellungen von Allegorien. Einen wertvollen Einblick in Tiepolos dekorative Meisterstücke bietet das Deckengemälde „*Der Triumph von Zephyr und Flora*“,<sup>200</sup> das 1732 anlässlich der Hochzeit von Antonio Pesaro und Caterina

---

<sup>197</sup> Pallucchini 1961, S. 74. – Mariuz 1994, S. 178.

<sup>198</sup> Details dazu in Pkt. 1.3.

<sup>199</sup> Mariuz 1994, S. 180.

<sup>200</sup> Das Thema für „*Der Triumph von Zephyr und Flora*“ ist den *Fasti* Ovids (5. Buch, 200 – 206) entnommen und das Gemälde wird auch *Allegorie des Frühlings* benannt. Das Thema war in Frankreich und Italien sehr populär, Antoine Watteau und Jacopo Amigoni malten Bilder zu diesem Thema, wobei sie die beiden Protagonisten in sich versunken darstellten. Tiepolo hatte einen anderen Zugang in der Darstellung: Zephyr und Flora präsentieren sich stolz der Welt und symbolisieren den Triumph der erneuerbaren Natur. Tiepolo

Sagredo für die *Ca'Pesaro* angefertigt wurde (Abb. 85). Tiepolo setzte die Liebenden auf eine Wolke im Himmel und durch kräftige Licht- und Schatteneffekte betont er jede Einzelheit der Szene, vor allem die transparenten Libellenflügel Zephyrs. Hervorzuheben ist die Farbenpracht der Gewänder und die kräftige Modellierung der Körper sowie die dynamische Darstellung der Wolkenformationen. Die gezeigten aufwallenden Draperien umfassend und weit aufgebläht im hellen starken Farbton verweisen bereits auf die spätere Bildserie von „Rinaldo und Armida“. Der Bekanntheitsgrad Tiepolos stieg weiter an, als jedoch der schwedische Ministers *Graf Carl Gustaf Tessin* 1736 versuchte, Tiepolo für eine Dekoration des Königspalastes in Stockholm zu gewinnen, kam der Vertrag nicht zustande.<sup>201</sup>

Nach Aufträgen in Mailand kehrte Tiepolo Ende 1740 wieder nach Venedig zurück, malt Altarbilder für die Pfarrkirche *Verolanuova* bei Brescia und widmet sich vor allem Dekorationen privater und öffentlicher Räume.<sup>202</sup> Zwischen 1740 und 1743 verwirklicht er die Neudekorationen der Saaldecke für die Bruderschaft der *Scuola Grande dei Carmini* in Venedig, bestehend aus acht Seitenbildern (Bildzwickeln) und einem großen zentralen Gemälde, das erst 1749 geliefert wurde (Abb. 86). Die acht Seitengemälde aus 1743 mit Darstellungen von Tugenden und Engeln sind für die vorliegende Arbeit deshalb von besonderem Interesse, da sie im Vergleich zu der Chicago-Bildserie „Rinaldo und Armida“ sehr starke Ähnlichkeiten aufweisen und für eine plausible Festlegung der Datierung von *Hylton A. Thomas*<sup>203</sup> herangezogen worden sind.

Thomas zeigt in der Vergleichsanalyse, dass im Chicago-Bild „*Armida begegnet dem schlafenden Rinaldo*“ (Abb. 87, Kat.-Nr. 1) und in den Tugenden der Eck-Bilder der *Scuola dei Carmini* (Abb. 88, 89) die Frauenfiguren Vergleichbarkeiten aufweisen. Die Figuren sind sanft, glatt und deutlich geformt und gekennzeichnet durch außergewöhnlich dynamische Bewegungen. Auffallend sind einzelne Köpfe, die in einem starken Winkel zur Seite gedreht und dann im Profil zu sehen sind. Diese bewegten und gedrehten Körper scheinen in der Struktur eng verbunden mit dem Prinzip des antiken Kontraposts. Ebenso vergleichbar ist der Faltenwurf der Stoffe, indem entlang der Konturen die kurzen engen Falten mit tiefen gleichmäßigen Schatten eingehalten werden. In diesem Zusammenhang beschäftigt sich Thomas in einer weiteren vergleichenden Analyse mit dem Gemälde „*Der Triumph der Flora*“ (Abb. 90), das Tiepolo über Auftrag von Francesco Algarotti für Graf Brühl, Minister von König

---

behandelte das Thema Zephyr und Flora ein zweites Mal als Deckenfresko im Spiegelsaal des Palazzo Labia; vgl. Barcham 1996, S. 118 – 121. - Pedrocco 2003, S. 223.

<sup>201</sup> Pedrocco 2003, S. 82.

<sup>202</sup> Pedrocco 2003, S. 93.

<sup>203</sup> Thomas 1969, S.26 – 48.

August III. von Sachsen, im Jahr 1744 fertiggestellt. Hier trifft man auf ebensolche hell leuchtende Oberflächen und helles Inkarnat sowie elastisch wirkende wirbelnde Figuren und die Hauptgruppe im Vordergrund ist breit geöffnet vor einem weiter entfernt liegenden Hintergrund – dies ist zutreffend in der Chicago-Bildserie. Nach weiterer ausführlicher Stilanalyse kommt Thomas zu der überzeugenden Datierung der Chicago-Bildserie auf den Zeitraum 1741 - 1742.<sup>204</sup>

Das fünfte Jahrzehnt des Settecento verläuft für Tiepolo sehr arbeitsintensiv, darunter mit Aufträgen für Dekorationen im *Palazzo Barbaro* und dem berühmtesten Freskenzyklus im *Palazzo Labia* mit der „Begegnung von Antonius und Kleopatra“ und dem „Bankett von Antonius und Kleopatra“. Zwei Großeinwände (je über 18 Quadratmeter groß), die sich inhaltlich erneut mit diesem Thema auseinandersetzen, befinden sich heute im Museum Archangel'skoe.<sup>205</sup> Von 1751 bis 1753 verweilte Tiepolo mit seinen beiden Söhnen Giandomenico und Lorenzo in *Würzburg* und erstellte die Freskodekorationen im Kaisersaal der neuen Residenz mit der Bildszene an der Decke „*Apollo führt dem Genius des Deutschen Reiches die Braut Burgund zu*“ und Wandbilder, dabei die Darstellung der „*Vermählung von Kaiser Friedrich Barbarossa*“. Diese Bilder sind gekennzeichnet von der Vielfalt der Farben im Einklang mit den prächtigen Draperien der Gewänder und dagegen steht die lichte Klarheit des blauen Himmels und die Harmonie der Farben bringt die reine Zartheit des Rokoko zur vollen Geltung.<sup>206</sup> Zusätzlich erfolgte die Freskoausstattung des Treppenhauses der Würzburger Residenz mit „*Olymp und den vier Kontinenten*“ und auch hier dominiert der außergewöhnliche Einfallsreichtum Tiepolos sowie die Farbbrillanz und Lichtführung.<sup>207</sup>

Nach der Rückkehr von Würzburg nach Venedig erreichte Tiepolos Schaffenswille wieder neuen Schwung für die komplette Ausstattung der Villa Valmarana<sup>208</sup> 1757 in Vicenza, wobei

---

<sup>204</sup> Thomas 1969, S. 34 – 43.

<sup>205</sup> Das Nationalmuseum Archangel'skoe befindet sich 20 km westlich von Moskau, wo die beiden Ölgemälde „*Begegnung von Antonius und Kleopatra*“ (338 x 600 cm) mit der Datierung 1747 und das „*Bankett des Antonius und der Kleopatra*“ (338 x 600 cm) aufbewahrt werden. Fürst Nikolai Youssouppoff - ein russischer Staatsmann, Kunstsammler und Kunstmäzen - erwarb diese Bilder 1810 in Venedig, die zunächst nach St. Petersburg und im Zuge der Napoleonischen Kriege nach Astrachan überführt wurden. Die Sammlung Youssouppoff befindet sich heute im staatlichen Museum von Archangel'skoe. Zwei Bozzetti, die diesen Gemälden als Vorbereitung dienen, werden im Metropolitan Museum in New York und in der National Gallery in London aufbewahrt; vgl. Pedrocco 2003, Kat.-Nr. 204, S. 277 – 278. – Everett Fahy (Hg.), *The Wrightsman Pictures*, New York 2005, S. 84 – 89. Quelle: [https://books.google.at/books?id=Gh\\_4yssGQgcC&printsec=frontcover&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.at/books?id=Gh_4yssGQgcC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (01.12.2016)

<sup>206</sup> Pedrocco 2003, S. 127, 137.

<sup>207</sup> Die Umsetzung des großen Freskos bedurfte 218 Tagwerke auf dem Gerüst; vgl. Pedrocco 2003, S. 289.

<sup>208</sup> Nähere Ausführungen zur Villa Valmarana in Pkt. 4.5.

sein Sohn Giandomenico die Ausmalung der Räume in der Foresteria übernahm. Nach weiteren Aufträgen in Udine und Stra folgte Tiepolo 1762 dem Auftrag König Karls III. von Spanien, um insgesamt drei Deckenfresken im Königspalast in Madrid zu gestalten. Besonders hervorzuheben ist dabei das riesengroße Deckenfresko „*Die Verherrlichung Spaniens*“ (27 x 10 m) im Thronsaal des Königspalastes, das aufgrund von Tiepolos fortgeschrittenem Alter unter Mitbeteiligung seiner beiden Söhne ausgeführt wurde. Dennoch gelang es, die stilistischen Formen Giambattistas bestmöglich umzusetzen und das extrem lichte Kolorit zu erreichen.<sup>209</sup> Am spanischen Hof musste sich Tiepolo in Konkurrenz zum favorisierten jüngeren *Anton Raphael Mengs* stellen, der in seinen Gemälden dem neu aufkommenden klassizistischen Stil zugewandt war. Tiepolo musste erkennen, dass seine bis dahin begehrte Geschmacksrichtung des dekorativen prunkvollen Rokokostils von Widersprüchen geprägt war.<sup>210</sup> Giambattista Tiepolo verstarb 1770 in Madrid im Alter von 74 Jahren.<sup>211</sup>

#### **4.2. Der Zyklus mit vier Gemälden für den Palazzo Corner mit Szenen zum Thema Rinaldo und Armida – heute in Chicago**

In seiner intensivsten Schaffensperiode, in den Jahren 1740 bis 1750, widmete sich Tiepolo erstmals einem literarischen Thema und es entstehen vier Gemälde zum Epos „*La Gerusalemme Liberata*“, die sich heute in Chicago befinden. Der thematische Bezug zum ersten Kreuzzug und damit die Hervorhebung der heroischen Vergangenheit fanden in der Mitte des 18. Jahrhunderts großen Anklang bei der adeligen Gesellschaft in Venedig, die darin ihre Identifizierung bekräftigte. Die zeitgleiche Vorbereitung für *Giambattista Albrizzis* illustrierte Prunkausgabe zur *Gerusalemme Liberata* mit über dreihundert Subskribenten aus adeligen Familien Europas bestätigt diese Feststellung. Auffallend ist, dass seit dem großen Zyklus von Paolo Finoglio in Conversano (Abb. 71, 72) über einhundert Jahre zuvor keine bildmäßige Ausarbeitung dieser Thematik in Italien bekannt ist. Die Gemälde Tiepolos waren in jedem Fall für die Dekoration eines Patrizierhauses vorgesehen, da jedoch die Nennung eines Auftraggebers und die Datierung nicht bekannt waren, stellte dies die Kunsthistoriker vor große Probleme.

---

<sup>209</sup> Pedrocchi 2003, S. 175, 306 – 307.

<sup>210</sup> Tiepolos letzter Auftrag in Madrid war die Ausführung von sieben Gemälden für die Kirche San Pasquale in Aranjuez, die er 1769 zu Ende führte. Unmittelbar nach seinem Tod wurden diese Altarbilder von Anton Raphael Mengs, Francisco Bayeu und Mariano Salvador Maella ersetzt.

<sup>211</sup> Pallucchini 1961, S. 98 – 100.

Hylton A. Thomas hat nach stilistischen und figürlichen Vergleichen die Datierung für Anfang der 1740er Jahre festgelegt.<sup>212</sup> Knox vertrat die Meinung, diese vier Bilder in Chicago hätten gemeinsam mit den vier schmalen Bildern der London-Serie und drei kleineren ovalen Bildern mit Szenen von Satyrfiguren zum Palazzo Dolfin-Manin gehört. Diese These wurde widerlegt, denn Romanelli fand ein Inventar des Palazzo Corner in San Polo<sup>213</sup>, das „*Quattro pezzi di quadro bislunghi rappresentanti figure del Tasso. Del Tiepolo*“<sup>214</sup> in dem kleinen Spiegelgemach auflistet. Das Inventar verzeichnet außerdem ein Deckengemälde und vier Supraporten in Hell-Dunkel-Malerei ebenfalls von Tiepolo und gerahmt von einer *quadratura* aus der Hand von Gerolamo Mengozzi Colonna. Das Kernstück für Knox Hypothese war ein Deckengemälde mit der Bezeichnung „*Vornehmheit und Tugend besiegen die Unwissenheit*“ (Abb. 91), das im Inventar von 1799 im Palazzo Dolfin-Manin aufscheint<sup>215</sup> und in Beziehung auf das Tasso-Epos gesehen werden kann. Die Beherrschung Rinaldos über die verführerische Zauberin Armida wäre als Anspielung auf den allegorischen Triumph des Edelmutts und der Tugend zu deuten und die Verwerfung der Unwissenheit wäre als Aufstieg des Christentums über den Islam zu sehen und im politischen Sinn entspräche es der Außenpolitik Venedigs seit 1453 in der Konkurrenz gegenüber den Osmanen.<sup>216</sup>

Nach der Auffindung der Inventarliste im Palazzo Corner mit dem weiteren Vermerk „*Quadro degli soffitto. Del Tiepolo*“ liegt eine neue Beweislage vor und nach Romanelli handelt es sich wahrscheinlich um das Deckengemälde „*Die Hochzeitsallegorie des Hauses Corner*“ (Abb. 92) für das Tiepolo am 2. Juli 1741 bezahlt wurde.<sup>217</sup>

Zu bemerken ist allerdings, dass die stilistischen und figürlichen Parallelitäten zwischen den Chicago-Bildern und dem Deckengemälde des Palazzo Doflin-Manin auffallend sind und für die Hypothese von Knox gerechtfertigt erscheinen. Demgegenüber zeigt die „Hochzeitsallergie“ des Palazzo Corner nur im Bereich der himmlischen Sphäre figürliche Ähnlichkeiten

---

<sup>212</sup> Thomas 1969, S. 26 – 48. – Details dazu in Pkt. 4.1. dieser Arbeit.

<sup>213</sup> Der Palazzo Corner di San Paolo wurde im 16. Jahrhundert von *Michele Sanmicheli* für die einflussreiche Adelsfamilie Corner (oder Cornaro) errichtet, der vier Dogen und mehrere Kardinäle entstammten. Durch die Heirat der letzten Repräsentantin der Familie Corner 1787, Laura Corner mit Alvise Mocenigo, wird das Vermögen beider Familien zusammengeführt und die Bezeichnung Palazzo Corner-Mocenigo verwendet. - Der Name der Familie Corner (venezianisch, Cornèr) wird ebenso mit dem Namen Cornaro in der Literatur verwendet; vgl. Romanelli 1998, S. 215 – 216.

<sup>214</sup> Romanelli 1998, S. 222. – <dt> „*Vier rechteckige Gemälde mit Figuren des Tasso. Von Tiepolo.*“; vgl. Pedrocco 2003, S. 249.

<sup>215</sup> Das Deckengemälde „*Vornehmheit und Tugend besiegen die Unwissenheit*“ wurde von Tiepolo 1748 anlässlich der Hochzeit von Ludovico Manin – dem späteren Dogen von Venedig – und Elisabetta Grimani für den Palazzo Dolfin-Manin angefertigt und ist im Inventar von 1799 aufgelistet; vgl. Knox 1978, S. 67.

<sup>216</sup> Barcham 1996, S. 146.

<sup>217</sup> Die „Hochzeitsallegorie“ entstand als die Räume zu einer Wohnung für Giovanni Corner umgestaltet wurden und wäre eine Reminiszenz an dessen Eltern Francesco Corner und Elisabetta Civran, die 1722 geheiratet haben. Das Deckengemälde wurde Mitte des 19. Jahrhundert abgenommen und befindet sich heute in Canberra; vgl. Romanelli 1998, S. 220. – Pedrocco 2003, S. 247.

auf. Hingegen verweist die stabile Position des Ehepaares auf die Beständigkeit und Standhaftigkeit, die im Tasso-Epos in der Person Rinaldos aufgezeigt wird, wobei die figürliche Darstellungsweise Tiepolos wie in den Raum führende Beine oder der rechtwinkelig geneigte Oberkörper des Francesco Corner erkennbar ist und der Architekturaufbau den Ausdruck der Standhaftigkeit unterstreicht. In Anbetracht dieser Deutung des Deckengemäldes ist der Zusammenhang mit den vier Chicago-Bildern, die Romanelli anspricht, sehr plausibel.

Romanelli sieht letztendlich darüber hinaus eine poetische Doppeldeutigkeit im Spiegel der Armida, den sie als höchste Waffe der Verführung und Verzauberung einsetzt. In den mehrfach dekorativen Spiegeln, die diesen Raum einst geschmückt haben, erhält die Zauberkraft durch Widerspiegelung mehr Gewicht.<sup>218</sup>

Die vier Gemälde Tiepolos, die sich heute in Chicago befinden, behandeln Szenen aus der romantisch-dramatischen Geschichte von Rinaldo und Armida aus dem 14., 16. und 17. Gesang. Diese Episoden, die emotionale zwischenmenschliche Beziehungen behandeln, ohne die kämpferischen militärischen Geschehnisse darzustellen, waren für viele Künstler eine bevorzugte Herausforderung. Mit welchen Möglichkeiten gelingt es dem Künstler Emotionen zu vermitteln? Tiepolo hat diesen Bildern seine ihm eigene neuartige Ausführungsweise zugrunde gelegt und mit klaren Konturen, leuchtenden Farben und Dominanz der Protagonisten die gewünschten Effekte erzielt.

#### **4.2.1. Armida begegnet dem schlafenden Rinaldo (Kat.-Nr. 1, Abb. 93)**

Die erstrebte Intention Armidas durch Anwendung ihrer Zauberkraft die Ritter des Kreuzzugsheeres von ihrem Ziel abzulenken, war missglückt. Rinaldo hatte die entwaffneten und gefesselten Ritter, die nach Ägypten gebracht werden sollten, befreit, indem er die Bewacher tötete (10. Gesang, Stanze 71). Armidas Zorn und Rache richteten sich daraufhin gegen Rinaldo und er soll nun ihr Gefangener sein: „*Se gli altri sciolse, ei serva ed ei sostegna le pene altrui serbate e 'l lungo affanno;*“<sup>219</sup>. Die Inschrift einer Säule und ein bereitstehender Kahn verführen Rinaldo auf die weit entfernte Zauberinsel und der Gesang einer Nymphe versetzt Rinaldo in tiefen Schlaf. Tiepolo hat in diesem Gemälde den Moment der ersten Begegnung festgehalten als Armida den schlafenden Rinaldo erblickt und ihre Feindschaft sich in Liebe wandelt. Der Gesinnungswandel, indem sie von ihren Gefühlen

---

<sup>218</sup> Romanelli 1998, S. 223.

<sup>219</sup> Canto 14 st. 52: „Befreit' er andre, werd' er selbst gefangen / und dulde die für sie bestimmte Pein!“, vgl. Tasso/Gries 2013, S. 287.

überwältigt wird, ist in ihrem erstaunten Blick, der auf die Nymphe gerichtet ist, wenig erkennbar. Vielmehr zeigt der Gesichtsausdruck der Nymphe eine positive Bereitschaft und Ermunterung, diesen emotionalen Schritt einzuleiten. Die Bildkomposition ergänzt diese Stimmung durch Amor, der die Dreiecksanordnung ergänzt, und die verbindenden Blicke zwischen Armida zur Nymphe und von Amor zu Armida bringen den harmonischen Zusammenhang zum Ausdruck. Armida blickt siegessicher von oben herab, Rinaldo hingegen lässt sich fallen in seinem Schlaf, er ist verzaubert und entspannt. Die Wirkung der diagonalen Anordnung der beiden Personengruppen verweist auf die dominante Stellung Armidas und auf den ihr ergebenen Rinaldo am Ufer liegend. Die leicht flatternden drapierten Stoffe um Armida herum geben die Andeutung auf ihre inneren Gefühle und sie kann nun Rinaldo im übertragenen Sinne gefangen nehmen.

Poussin hat über einhundert Jahre zuvor drei unterschiedliche Bilder zu dieser Szene gemalt, und eine jeweils andere ikonografische Lösung gefunden.<sup>220</sup> Im kleineren Gemälde „Rinaldo und Armida“ in London (Abb. 73) beugt sich Armida über Rinaldo, das der literarischen Textvorgabe im Epos entspricht, gleichzeitig hält sie den Dolch zur Tötung bereit, nur Amor hält ihren Arm zurück. Obwohl hier eine wesentlich nähere Begegnung der beiden Protagonisten dargestellt wird, bewirken andererseits der bereitgehaltene Dolch und die dunklere Farbgestaltung eine gesteigerte Dramatik. Im Vergleich zu Tiepolos Gemälde lassen die zarte und helle Farbgestaltung sowie die noch getrennte und abwartende Position Armidas mehr Spielraum für den Betrachter offen und steigern die Erwartungshaltung und somit die Spannung.

#### **4.2.2. Rinaldo und Armida im Zaubergarten (Kat.-Nr. 2, Abb. 94)**

Die Höhepunkte der emotionalen Spannungen zwischen Armida und Rinaldo ereignen sich im 16. Gesang des Epos. Die Vielseitigkeit und Intensität der poetischen Kunst Tassos wird hier besonders spürbar als nach dem idyllischen Beisammensein die doch erbarmungslose Trennung vollzogen wird. Viele Künstler haben in der romantischen harmonischen Szene im Zaubergarten ihre Inspirationen gefunden und diesen Gefühlsvorgang in ihren Bildern veranschaulicht. Ludovico Carracci (Abb. 65) und Annibale Carracci (Abb. 63) stehen am Anfang dieses Prozesses und Tiepolo findet hier neue Ansätze, um die literarischen Aspekte von Zuneigung und Leidenschaft bildkünstlerisch zu gestalten und in seiner Bildserie die Szene der schmerzhaften Trennung dem gegenüberzustellen.

---

<sup>220</sup> Ein Gemälde von Nicolas Poussin „Rinaldo und Armida“, 1635, im Puschkin Museum in Moskau siehe Pkt. 3.1. (Abb. 79). - Ein weiteres Gemälde von Poussin „Armida entführt den eingeschlaferten Rinaldo“, 1637, befindet sich in Berlin.

Armida hat Rinaldo im Schlaf auf ihren Wagen bringen lassen und fährt mit ihm durch die Luft auf die weit entlegene „Glücksinsel“. Sie wählt einen unbewohnten Berg und dort an einem See verfügt sie über ein Prachtgebäude, wo sie die gemeinsame Zeit mit Rinaldo verbringen will. Inzwischen wurden die beiden Ritter Carlo und Ubaldo ausgewählt, um Rinaldo wieder zum christlichen Heer zurückzuholen, denn nur er könne den Zauberbann des dämonisierten Waldes lösen. Die dargestellte Szene des Gemäldes bezieht sich auf den 16. Gesang des Epos, Stanzen 17 – 20, und zeigt das verliebte Paar Rinaldo und Armida im Vordergrund und über ihnen schwebt ein geflügelter Amor. Durch eine Mauer abgetrennt ist im Hintergrund ein runder Palast zu sehen umgeben von Bäumen. An der Gartenmauer beim offenen Durchgang lehnen etwas versteckt Carlo und Ubaldo und beobachten die Szene. Auch in diesem Bild dominiert Armida in ihrer farbenprächtigen hell-orange weit aufwallenden Kleidung und ihr entblößtes Bein erweckt die Aufmerksamkeit. Ebenso ist Armidas Busen halb entblößt und das Haar wird vom Wind umspielt („*Ella dinanzi al petto ha il vel diviso, e l crin sparge incomposto al vento estivo*“<sup>221</sup>), was durch die wehende Draperie über ihrem Kopf gedeutet werden kann. Rinaldo in Rückenansicht sitzt knapp bei Armida und blickt in ihre Augen und sie hält konzentriert ihren Zauberspiegel in der Hand („*ella del vetro a sé fa specchio, ed egli gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.*“<sup>222</sup>). Dieser Zauberspiegel ist Armidas Werkzeug und obwohl sie in das Glas blickt, führt Rinaldos Blick in ihre Augen. Tiepolo konzentriert sich in diesem Bild auf die beiden Protagonisten wie im ersten Bild, betont ihre prächtige farbbetonte Ausstattung und zeigt die umgebende Gartenlandschaft in gedämpftem Farbton. Tiepolos geschickte Darstellungsweise markiert die innige Haltung der beiden Personen in dezenter Zurückhaltung ihrer Zuneigung, er betont jedoch gleichzeitig die selbstbewusste Position Armidas. In Relation zur Raumaufteilung nehmen beide Figuren eine kleine Fläche ein, was aber durch die leuchtend strahlende Farbgebung ihrer Kleidung wieder ausgeglichen wird und andererseits ihre persönliche Abgeschlossenheit aufzeigt.

Unterschiede ergeben sich im Vergleich zu den späteren Werken, die Tiepolo zum selben Thema gemalt hat. Im Gemälde in Würzburg „Rinaldo und Armida im Zaubergarten“ (Abb. 101, Kat.-Nr. 9) verfügen beiden Personen über einen größeren Bildraum und wirken von der sie umgebenden Architektur eingeschlossen. Ebenso dominieren im Fresko der Villa Valmarana (Abb. 106, Kat.-Nr. 14) beide Protagonisten den Bildraum und treten daher näher an den Betrachter heran, ihre Zuneigung wird mehr sichtbar und mehr öffentlich.

---

<sup>221</sup> Canto 16 st. 18: „Ihr Busen wird vom Schleier nicht umfassen, / und Zephyr spielt im Haar, das ihn umschwebt.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 311.

<sup>222</sup> Canto 16 st. 20: „(...) Ihr Spiegel ist das Glas; und er voll Wonne / bespiegelt sich in ihrer Augen Sonne.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 312.

### 4.2.3. Rinaldo verlässt Armida (Kat.-Nr. 3, Abb. 95)

Im Gegensatz zu den beiden ersten Bildern dieser Serie, war die Abschiedsszene für die Maler weniger oft eine Inspirationsquelle.<sup>223</sup> In dieser Bildserie stellt sie jedoch einen wichtigen Zusammenhang dar und Tiepolo konzentriert sich, in seiner Interpretation dieser Szene des Verlassenwerdens Armidas eine gegenteilige Wirkung zur idyllischen Zaubergartenszene zu erreichen. Er greift aus dieser langen Textpassage des wortreichen emotionalen Abschiedsdialogs jene Situation heraus, als Rinaldo bereits zur Abfahrt bereit steht und Armida ihm zum Ufer nachgeeilt ist. Zuvor hatte sich Armida kurze Zeit zurückgezogen und Carlo und Ubaldo nutzten diese Gelegenheit, um Rinaldo zur Rückkehr zum Heereslager zu überreden und Armida zu verlassen. Ein vor Augen gehaltener Diamantschild erwirkt bei Rinaldo die Selbsterkenntnis und Motivation, um seine Pflichterfüllung wieder wahrzunehmen.<sup>224</sup> Rinaldo erkennt seinen geschwächten unmännlichen sogar lasterhaften Körper („*con delicato culto adorno; spira tutto odori e lascivie il crine e 'l manto*“,<sup>225</sup>) und in ihm erwacht sein kriegerischer Geist. Armida beklagt nun in einer langen Textfolge ihre Trauer und will die Trennung verhindern. Tiepolo zeigt hier offensichtlich jene Szene als sich Armida mit ausgebreiteten erhobenen Armen Rinaldo als Dienerin anbieten will („*che la tua schernitrice abbia schernito mostrando me sprezzata ancella a dito*“,<sup>226</sup>). Tiepolo zeigt Armida in untergeordneter Position, sie blickt zu Rinaldo nahezu unterwürfig auf, doch seine erhöhte Position und seine gesenkten Augenlider verhindern jede Annäherung. Armida ist erneut voll Zorn und von Rache erfüllt und sinkt dahin in Ohnmacht, die im Bild nicht gezeigt wird. Tiepolo bekräftigt diese emotionale Auseinandersetzung, indem er die Bekleidung der Protagonisten mit hell leuchtenden Farben ausstattet und mit zart-weißem Inkarnat die schmerzliche Wirkung unterstreicht. Die blassen gedämpften Farben der Hintergrundlandschaft – wie bereits im ersten Bild der Serie – geben den Personen im Vordergrund den Vorrang.

Die Abschiedsszene in Tassos Epos erinnert sehr anschaulich an den Abschied Aeneas von Dido aus Vergils Aeneis<sup>227</sup>, als ebenso der dramatische Konflikt zwischen Pflicht und

---

<sup>223</sup> Lee 1961, S. 336.

<sup>224</sup> In diesem Zusammenhang ist auch die historische Tatsache zu erwähnen, dass während des ersten Kreuzzuges Desertionen von Kreuzrittern stattgefunden haben und die Moral der christlichen Kämpfer unter Einfluss des Hungers zeitweise einen Tiefgang erlitten hat; vgl. Meyer 2005, S. 73.

<sup>225</sup> Canto 16 st. 30 „(...) Sieht eiteln Putz an seinen Leib verschwendet, / von Wollust duftend sein Gewand und Haar,“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 314.

<sup>226</sup> Canto 16 st. 48: „(...) Daß du, die dich verachtete, verachtet; / Sei als verschmähte Sklavin ich betrachtet!“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 318.

<sup>227</sup> Aeneas ist der Hauptheld der „Aeneis“, des römischen Nationalepos, von Vergil geschrieben 29 – 19 v. Chr. Nach langer Irrfahrt von Troja verweilt er in Karthago bei Königin Dido und wird jedoch von Merkur

Neigung literarisch aufgezeigt wird.<sup>228</sup> Die schwierige Entscheidung eines heldenhaften Kämpfers zwischen Tugend und Laster behandelt gleichfalls der Mythos „Herkules am Scheideweg“<sup>229</sup> und Herkules wird sich für den tugendhaften Weg entscheiden. In der Renaissancezeit hat Annibale Carracci im bildkünstlerischen Bereich einen Grundtypus zu diesem Thema geschaffen, und symbolhaft die Lasterhaftigkeit und die Tugendhaftigkeit durch zwei Frauenfiguren dargestellt.<sup>230</sup> Die Problematik der Entscheidungsfindung ist vergleichbar mit der Abschiedsszene Rinaldos und Armidas und es ist denkbar, dass die bildmäßige Ausstattung der Wohnräume im Palazzo Corner mit dieser vierteiligen Bildserie für den jungen Giovanni Cornaro (Corner) als pädagogisches Exempel ausgewählt wurde, um bei anstehenden Entscheidungen den richtigen Weg zu finden.

#### **4.2.4. Rinaldo und der Zauberer von Askalon (Kat.-Nr. 4, Abb. 96)**

Das letzte Bild dieser Serie beschließt die romantisch-dramatische Episode zwischen Rinaldo und Armida, die erneut in den getrennten kriegerischen Lagern auftreten. Armida ist in ihrer Wut und Rache zum ägyptischen König nach Gaza gewechselt, der hierher seinen Sitz verlegt hat und eine Heeresschau abhalten lässt, um den Kampf gegen die Kreuzfahrer vorzubereiten. Armida tritt vor seinen Thron und schwört ihre Rache gegen Rinaldo. Inzwischen ist Rinaldo in Palästina gelandet und wird vom Weisen von Askalon für seine Kampfbereitschaft und Rückkehr zum christlichen Heer vorbereitet. Die auf einem Schild reflektierten Bilder seiner ehrenvollen und ruhmreichen Ahnen aus dem Fürstenhaus der Este erwecken Rinaldos Stolz und er ist bereit das Schwert zu ergreifen: „*Vedrai de gli avi il divulgato onore, lunge precorso in loco erto e solingo (...)*“<sup>231</sup>.

Die literarische Vorgabe zu diesem Gemälde liefert der 17. Gesang des Epos und Tiepolo zeigt die deutlichen Instruktionen des greisen Zauberers an den jungen Rinaldo. Der schräg gehaltene Schild und der voluminöse Umhang dominieren in zentraler Lage die Situation und ebenso Rinaldo im kräftig roten Umhang mit ernstem Blick und vorgestrecktem Bein zeigt sein neu gewonnenes Selbstbewusstsein und vorausseilendes Siegesbewusstsein. Das Scheitern

---

aufgefordert Dido zu verlassen und seiner vorgesehenen Bestimmung folgend weiter zu fahren, um die Gründung Roms einzuleiten; vgl. Lücke 2006, S. 54 – 53.

<sup>228</sup> Lee 1961, S. 336 – 338.

<sup>229</sup> Überlieferung bei Xenophon in den Memorabilien II, I, 21 – 34; vgl. Reclam, Antike Mythen in der Kunst, Stuttgart 2009.

<sup>230</sup> „Herkules am Scheideweg“ Gemälde von Annibale Carracci, 1596, Deckenbild für den Camerino des Palazzo Farnese in Rom; heute im Museo Nazionale in Neapel; vgl. Lücke 2006, S. 419.

<sup>231</sup> Canto 17 st. 65: „Schaun wirst du hier die Ehre deiner Ahnen / auf steilen Höhn, wohin Verdienst sie trug. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 339. - Erneut wird in dieser langen Textpassage ein vorausblickendes Lob an Fürst Alfonso II. in Stanze 90 angesprochen, dem Tasso dieses Epos gewidmet hat. Details dazu in Pkt. 2.1.

der zwischenmenschlichen Beziehung von Rinaldo und Armida hat dem ursprünglichen Gelöbnis als Kreuzfahrer Platz gemacht.

Die Vorbildwirkung dieses Bildes kann symbolhaft für den jungen Giovanni Cornaro gedacht worden sein, um dem jungen Mann den weisen Rat des Älteren bewusst zu machen. Das Aufzeigen einer ruhmvollen Ahnenreihe einer alten Adelsfamilie trifft auch auf die Familie Corner (Cornaro) zu.

Die Thematik dieser vier Bilder bildet eine in sich geschlossene Handlungseinheit, obwohl nur ein Teil des Epos erfasst wird. Von der spektakulären Anbahnung der Liebesbeziehung bis zum dramatischen Auseinanderbrechen stehen die zwischenmenschlichen Beziehungen im Vordergrund und entfaltet die gelungene Erzählstruktur Tiepolos. Er wird diese Szenerie später in der Villa Valmarana in veränderter Bildgestaltung nochmals darstellen.<sup>232</sup>

#### **4.3. Eine Bildserie von vier Gemälden zu „La Gerusalemme Liberata“ in London**

Die vier Bilder dieser Serie von nahezu gleichen Ausmaßen befinden sich in der National Gallery in London, wobei die Söhne Domenico und Lorenzo Tiepolo drei dieser Bilder in Kupferstichen anfertigten und damit die Authentizität als Werke von Giambattista Tiepolo dokumentieren. Die Datierung lässt sich ebenso wie die Chicago-Bilder durch stilistische Ähnlichkeiten zur Entstehungszeit der Seitenteile der Decke in der Scuola dei Carmini in die Zeit 1742 – 1745 einordnen.<sup>233</sup> Nach der versuchten Hypothese von Knox<sup>234</sup> sind diese Bilder als Ergänzung zu den vier Bildern in Chicago in einer kompletten Raumgestaltung im Palazzo Dolfin-Manin zu sehen und sie stehen in Verbindung zur Handlung des Epos mit den vier großen Wandbildern und wären als logische Einheit anzusehen. Obwohl diese These durch das Auffinden eines Inventarverzeichnisses im Palazzo Corner di San Polo<sup>235</sup> widerlegt wurde, lassen die meisten Szenen einen zusammenhängenden Inhalt zu den Chicago-Bildern erkennen und verweisen auf Textpassagen aus dem Epos „La Gerusalemme Liberata“.

Die kräftige Säule im ersten Bild „Zwei Orientalen“ (Kat.-Nr. 5, Abb. 97) nimmt Bezug auf die „*colonna eretta*“<sup>236</sup> am Flussufer des Orontes, deren Inschrift Rinaldo auf die Reise zur Glücksinsel verführt. Eine Zeichnung Tiepolos, die sich in den Uffizien befindet, und den

---

<sup>232</sup> Siehe Pkt. 4.5.

<sup>233</sup> Thomas 1969, S. 26 – 48. – Pedrocco 2003, S. 259.

<sup>234</sup> Knox 1978, S. 55.

<sup>235</sup> „*Quattro pezzi di quadro bislungi rapresentanti figure del Tasso. Del Tiepolo*“. Romanelli 1998, S. 215 – 224. – Weitere Informationen in Pkt. 4.2.

<sup>236</sup> Canto 14 st. 57: „(...) *e 'n su la riva una colonna eretta vede, (...)*“; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 331. - <dt> „(...) Und eine Säule sieht er an den Schwellen des Ufers stehn; (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 288.

Kopf eines alten Mannes zeigt, ist nahezu identisch zu einer Figur des Bildes und bildet eine weitere Dokumentation zur Urheberschaft Tiepolos für diese Bildserie.

Das zweite Bild „*Rinaldo befreit sich vom Zauber*“ (Kat.-Nr. 6, Abb. 98) steht in Verbindung zum Chicago-Bild „*Rinaldo verlässt Armida*“ (Kat.-Nr. 3, Abb. 95) als Rinaldo in den Diamantschild blickt, seinen geschwächten Körper erkennt und sich vom Zauberbann Armidas löst.

„(...) ma se stesso mirar già non sostiene;  
giú cade il guardo, e timido e dimesso,  
guardando a terra, la vergogna il tiene. (...)“<sup>237</sup>

Tiepolo veranschaulicht sehr markant wie Rinaldo den eitlen Schmuck in Form eines Blumenkranzes abwirft und seinen Körper im starken Kontrapost von seinem Anblick abwendet. Tiepolo interpretiert diese Textstelle sehr glaubwürdig. Die schwierige Entscheidung zwischen Neigung und Pflicht ist eine der Schlüsselstellen des Epos und qualifiziert somit dieses Bild besonders in seiner Ausdruckskraft. Die Selbsterkenntnis Rinaldos überzeugt ihn zur Pflichterfüllung und er beschließt seine Rückkehr zum christlichen Heereslager unterstützt von den Gefährten Carlo und Ubaldo.

Das dritte Bild „*Armida und Adraste*“ (Kat.-Nr. 7, Abb. 99) zeigt Armida im ägyptischen Heerlager in Gaza, wohin sie nach der Abreise Rinaldos Zuflucht gesucht hat. Getrieben von Zorn und Rache sucht sie Unterstützung und will jenen Kämpfer zum Ehemann erwählen, der Rinaldo tötet. Adraste, ein indischer Prinz, der im ägyptischen Heer dient, will diese Tat vollbringen:

„(...)Atto de l'ira tua ministro sono,  
ed io del capo suo ti farò dono.“<sup>238</sup>

Tiepolo zeigt Armida dominant in erhobener Position mit entschlossenem, ernstem Blick, der indische Prinz Adraste schaut zu ihr auf und sie fühlt sich überlegen mit ihren drakonischen Maßnahmen. In der hypothetischen Hängung wäre dieses Bild links neben „*Rinaldo und der Zauberer von Askalon*“ angebracht und würde die gegensätzlichen Handlungen von Rinaldo und Armida aufzeigen.

---

<sup>237</sup> Canto 16 st. 31: „(...) Doch lange nicht erträgt er dieses Schauen. / Das Auge sinkt, er zittert, er verachtet / Sein eignes Selbst; sein Blick starrt auf die Aun. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 314.

<sup>238</sup> Canto 17 st. 49: „(...)Ich will als Knecht mich deinem Zorn verdingen, / und ich sein Haupt dir zum Geschenke bringen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 335.

Das vierte Bild „*Zwei Orientalen unter einem Baum*“ (Kat.-Nr. 8, Abb. 100) ist als dekorative Ergänzung einzustufen, da kein ersichtlicher Zusammenhang zum Text des Epos erkennbar ist.

#### **4.4. Zwei Gemälde Tiepolos zum Thema Rinaldo und Armida in Würzburg**

Während seines Aufenthaltes in Würzburg von 1751 bis 1753, wo Tiepolo unter Mithilfe seiner beiden Söhne die Würzburger Residenz mit Fresken ausstattete, entstanden zwei Ölgemälde zum Epos „*La Gerusalemme Liberata*“. Auftraggeber war Adam Friedrich von Seinsheim<sup>239</sup> und die Bilder sind signiert mit „B. TIEPOLO“.<sup>240</sup> Beide Bilder entstanden ein Jahrzehnt nach den Chicago-Bildern und lassen eine weitere künstlerische Entwicklung Tiepolos erkennen, was mit dem „Würzburg Stil“ zusammengefasst wird. Beide Bilder könnten als Supraporten Verwendung gefunden haben, da sie ein kleineres Ausmaß als die Chicago-Bilder aufweisen und ihre Komposition in Untersicht ausgeführt ist, das ergibt den Hinweis auf einen *sotto in su* Blickwinkel des Betrachters.<sup>241</sup> Die wesentlichen Merkmale in Tiepolos veränderter Stilrichtung zeigen einen betont kräftigen Lichteinfall, einen kräftigeren Farbton bei den Personen und die umgebende Architektur und Pflanzenwelt wirkt gesättigter.<sup>242</sup> Auffallend ist eine verstärkte Schattenwirkung, die fast an seine frühe Schaffensperiode erinnert in Anlehnung an die Hell-Dunkelmalerei aber nun in einer neuen ausgewogenen Form ausgeführt wird.

Das erste Bild zeigt „*Rinaldo und Armida im Zaubergarten*“ (Kat.-Nr. 9, Abb. 101) und bezieht sich auf den Text des Epos zum 16. Gesang, Stanzen 17 – 20, und vermittelt daher denselben Handlungsinhalt wie zum Chicago-Bild (Kat.-Nr. 2, Abb. 94). Tiepolo hat in dieser Komposition in Würzburg beiden Protagonisten eine größere Fläche im Bild eingeräumt, sie wirken in ihrer theatralischen Positionierung auffallend zugewandt an den Betrachter und vor allem Armida wirkt hervortretend mit ihrer stark aufwallenden drapierten Kleidung. Die umrahmende Architektur im Hintergrund verweist auf einen abgeschlossenen Raum, jedoch überragen beide Figuren durch ihre Monumentalität den Bildraum. Tiepolo fügt neben dem geflügelten Putto-Amor im linken Vordergrund zusätzlich eine große Panskulptur an einem Architekturfragment lehrend am rechten Bildrand hinzu. Das heimtückische Lächeln des Gottes Pan und sein leicht schräg geneigter Kopf mit Blick auf die Geschehnisse sind für den

---

<sup>239</sup> Adam Friedrich von Seinsheim war Fürstbischof von Würzburg ab 1754 und war Nachfolger von Fürstbischof Carl Friedrich von Greifenklau.

<sup>240</sup> Knorn 1995, S. 93, S. 106.

<sup>241</sup> Barcham 1996, S. 166, S. 171.

<sup>242</sup> Barcham 1996, S. 169.

Betrachter nicht zu übersehen. Die verdichtet und gedrängt wirkende Komposition steht im Gegensatz zu der beschaulichen und intim wirkenden Atmosphäre im Chicago-Bild. Rinaldos Figur sowie weitere Merkmale dieses Bildes sind in auffallender Weise vergleichbar mit dem wesentlich größeren Gemälde „*Der Tod des Hyazinth*“, das Tiepolo ebenfalls in seiner Würzburger Zeit gemalt hat.<sup>243</sup>

Ein kleinformatiger Entwurf zum Würzburg-Gemälde „*Rinaldo und Armida im Zaubergarten*“ (Kat.-Nr. 10, Abb. 102) ergänzt die Entstehung des Gemäldes. Der Entwurf zeigt in der vorbereitenden Komposition beide Protagonisten mehr in die Tiefe gerückt, weniger die Bildfläche beherrschend und Armida wirkt zärtlicher und weniger dominant als im ausgeführten Gemälde.<sup>244</sup>

Das zweite Gemälde in Würzburg „*Rinaldo verlässt Armida*“ (Kat.-Nr. 11, Abb. 103) bezieht sich auf den dramatischen Inhalt des Epos im 16. Gesang, Stanzen 40 – 62, das dem Chicago-Bild (Kat.-Nr. 3, Abb. 95) entspricht. Auf diesem Bild ist nicht nur Tiepolos stilistische Weiterentwicklung aufgezeigt sondern er schuf auch eine neue Komposition zum selbigen Thema. Die Protagonisten dominieren im vorderen Bildraum und die Mauer dahinter begrenzt den Handlungsraum. Die düstere Farbgebung im Hintergrund lässt die Figuren in kräftigen Farben mehr betont und theatralisch wirksam erscheinen. Rinaldo und Armida heben sich nochmals ab durch ihre stark hellwirkende Kleidung. Rinaldo ist in einem stärker ausgeprägten Kontrapost dargestellt und Ubaldo hält ihn fest am Arm. Armida sitzt enttäuscht und gedemütigt am Boden und streckt diesmal nur das knapp entblößte Bein nach vor. Rinaldo und Armida sind getrennt, aber ihre Beine scheinen sich fast zu berühren. Tiepolo erhöht dadurch die Spannung und zeigt Rinaldo noch mit seinem Blumenschmuck, er hat diesen noch nicht abgeworfen, es scheint die schwierige Entscheidungsfindung für seine erforderliche Pflichterfüllung innerlich noch nicht vollzogen zu sein. Im Würzburg-Bild kommt die aufgewühlte emotionale Stimmung mehr zum Ausdruck und die angespannte Situation wird spürbar. Im Chicago-Bild hingegen scheinen beide Figuren innerlich bereits mehr voneinander getrennt zu sein und die zartere Farbgebung wirkt beruhigend.

Die vorbereitende Ölskizze (Kat.-Nr. 12, Abb. 104) zum zweiten Würzburg-Bild „*Rinaldo verlässt Armida*“ zeigt eine andere Komposition, bleibt aber in ihren Grundgedanken

---

<sup>243</sup> Weitere Details und nähere Zusammenhänge beider Bilder werden im Katalog Nr. 9 beschrieben.

<sup>244</sup> Weitere Details werden im Katalog Nr. 10 beschrieben.

erkennbar. Tiepolo hat Armida auf die linke Bildseite platziert und Rinaldo in dem Entwurf sehr geschwächt und mutlos in den Armen Ubaldos dargestellt, außerdem wirken die Personen kleiner im Verhältnis zur vorhandenen Mauer. Die Komposition der Skizze ist durch eine merkbare Tiefenwirkung gekennzeichnet.<sup>245</sup>

Die Gemälde in Würzburg zum Epos „La Gerusalemme Liberata“ sind ein Beispiel dafür, dass dieses Thema auch in den Gebieten nördlich der Alpen Interesse und Auftraggeber gefunden hat.

#### **4.5. Das „Tasso-Zimmer“ in der Villa Valmarana mit vier Fresken zum Thema Rinaldo und Armida**

Nach den ausgeführten Freskoarbeiten in der Residenz Würzburg kehrt Tiepolo wieder nach Venedig zurück und übernimmt 1757 die Ausführung der umfangreichen Dekorationen in der Villa Valmarana bei Vicenza. Giustino Valmarana, selbst Theaterliebhaber, traf persönlich die Auswahl der Freskenmotive und sowohl die Werke der großen Dichter der Antike (Homer und Vergil) und der Renaissance (Ariost und Tasso) bilden die literarischen Vorgaben für die Ausschmückung der einzelnen Räume. Die Identifizierung mit heldenhaften Figuren und historischen Erfolgen der Vergangenheit prägen das Leitbild der führenden Gesellschaft und finden ihren Niederschlag in der bildkünstlerischen Gestaltung: *„Die Helden und Götter der antiken Dichtung sowie die Kavalier und Heldinnen der Renaissance geraten zu Schauspielern des 18. Jahrhunderts, das in melodramatischer Manier auf Gefühle setzt.“*<sup>246</sup>

Beengte Raumverhältnisse schaffen begrenzte Möglichkeiten in der Gestaltung der einzelnen Freskobilder, aber Tiepolo gelingt es trotzdem, in dieser Situation eine neue und veränderte ikonografische Lösung zu finden. In einem der vier Seitenzimmer gestaltet Tiepolo das „Tasso-Zimmer“ mit vier Freskobilddern mit den bevorzugten Szenen der Geschichte von Rinaldo und Armida. Girolamo Mengozzi-Colonna übernahm die kulissenhaften Rahmenwerke mit Rocailles für die Fresken ebenso wie in den anderen Räumen, um die Wirkung des beengten Raumes zu erhöhen. Segmentartige Ausbuchtungen an den Seitenrändern und am oberen Bildrand bewirken eine optische Erweiterung der Bilder.

Wie bereits in der Chicago-Serie beginnt das erste Fresko „Armida entführt den schlafenden Rinaldo“ (Kat.-Nr. 13, Abb. 105), das die linke Seitenwand neben dem Eingang schmückt, mit der ersten Begegnung und anschließenden Entführung. Die literarische Vorlage findet

---

<sup>245</sup> Weitere Details werden im Katalog Nr. 12 beschrieben.

<sup>246</sup> Zit. in: Pedrocchi 2003, S. 151.

sich im 14. Gesang, als die Nymphe Rinaldo bereits in den Schlaf gesungen hat und daraufhin Armida aus ihrem Beobachtungsstand hervorstürzt und in ihrer Rache den schlafenden Rinaldo entdeckt, mit der Absicht ihn zu töten. Tiepolo hat die Komposition anders angelegt als im Chicago-Bild (Kat.-Nr.1), beide Figuren sind entgegengesetzt positioniert, Armida thront in seitlicher Rückenansicht mehr erhöht auf ihrem Wagen und mit schräg geneigtem Kopf blickt sie auf Rinaldo herab. Details wie der Putto-Amor fehlen und die Nymphe verbirgt sich unter ihrem Wagen ohne Blickkontakt zu Armida.<sup>247</sup> Der senkrechte etwas geneigte Baum, und die imaginäre Diagonale der beiden Protagonisten betonen eine spiralförmige vertikale Komposition, um die Wirkung der beengten Raumverhältnisse auszugleichen. Eine Annäherung der beiden Protagonisten ist nicht spürbar, nur die Baumkrone bewirkt eine scheinbare Verbindung.<sup>248</sup>

Die bevorzugte Szene „*Rinaldo und Armida im Zaubergarten*“ (Kat.-Nr. 14, Abb. 106) dekoriert die schmale Wand zwischen dem Fenster und einer Türöffnung und überlässt beiden Protagonisten den vorhandenen Bildraum im Vordergrund. Tiepolo zeichnet hier eine verflochten wirkende Sitzposition beider Liebenden, wobei Rinaldos Oberkörper und die starke Schräghaltung seines Kopfes an das Würzburg-Bild (Kat.-Nr. 9, Abb. 101) erinnern. Durch die gedämpfte Farbgebung der Landschaft im Hintergrund wird die Wirkung der Personen im Vordergrund erhöht. Die segmentartigen Ausweitungen des Rahmens an beiden Seiten des Freskos sind angeglichen an die Körperhaltung der Personen und geben den Liebenden eine imaginäre Geschlossenheit. Andersson<sup>249</sup> sieht in der Komposition dieses Freskos eine lächerliche Formgebung am „Rande der Karikatur“. Dem ist entgegenzuhalten, dass Tiepolo unter den vorliegenden beengten Raumverhältnissen eine – um es überlegt zu formulieren – sehr ansprechende Lösung gefunden hat.<sup>250</sup>

Auffallend ist in dieser Bildserie das dritte Fresko „*Rinaldo schämt sich seiner Vergangenheit*“ (Kat.-Nr. 15, Abb. 107), das Tiepolo hier eingefügt hat. Die Bildgestaltung hat auffallende Ähnlichkeit zum London-Bild (Kat.-Nr. 6, Abb. 98). Tiepolo hat die Figur im gleichen Kontrapost dargestellt und ebenso steht sein rechtes Bein auf einer Erhöhung, nur die beiden Gefährten sind anders positioniert. Ubaldo hält ihm kniend den Diamantschild

---

<sup>247</sup> Tiepolo hat sich hier von der bekannten ikonografischen Bildtradition, wie bei van Dyck oder Poussin abgesetzt und die Konzentration ausschließlich auf die Protagonisten gesetzt; vgl. Andersson 1984, S. 139 – 140. – Diese neue ikonografische Lösung ist auch beim Chicago-Bild festzustellen.

<sup>248</sup> Weitere Details werden im Katalog Nr. 13 beschrieben.

<sup>249</sup> Andersson 1984, S. 143 – 144.

<sup>250</sup> Weitere Details werden im Katalog Nr. 14 beschrieben.

entgegen und Carlo hält ihn an den Schultern fest, um seine Entscheidung zur Pflichterfüllung herbeizuführen. Rinaldo mit vorgestreckten Armen ist im Valmarana-Fresko erst im Begriff den Blumenschmuck abzuwerfen. Tiepolo zeigt Rinaldo in beiden Kompositionen mit nach unten geneigter Kopfhaltung, gesenkten Augenlidern mit Blick auf den Boden gerichtet, jedoch zeigt das Valmarana-Fresko den jungen Rinaldo im Gesicht wie versteinert und in sich gefangen („*confuso e senza moto e voce*“<sup>251</sup>), das der Textvorgabe entspricht.<sup>252</sup>

Das vierte Fresko ist wesentlich größer und zeigt die Abschiedsszene „*Rinaldo verlässt Armida*“ (Kat.-Nr. 16, Abb. 108). Tiepolo hat bei dieser Szene die Komposition und auch die Figurendisposition in starker Übereinstimmung zur Würzburger Abschiedsszene (Kat.-Nr. 11, Abb. 103) gestaltet.<sup>253</sup> Im Valmarana-Fresko ist zwar der räumliche Abstand zwischen der männlichen Dreiergruppe und Armida verringert, durch den Baum in der Mitte entsteht jedoch eine strikte Trennung. Tiepolo hat Armida in wesentlich erotischer Pose dargestellt und ihr Kopf ist stark Rinaldo zugewandt. Obwohl ihm Armida ihren rechten Arm entgegenstreckt, hält Rinaldo seinen linken Arm an sich gepresst und er ist für Armida unerreichbar. Das Tüchlein in Armidas Händen ist dem Würzburg-Bild entnommen und zum Aufsaugen der Tränen gedacht, aber den Zauberspiegel am rechten Bildrand hat Tiepolo neu hinzugefügt, was weder im Text noch durch eine bekannte Bildtradition vorgegeben ist. Tiepolo vertritt somit seine eigenständigen Bildideen und beweist auch hier die Loslösung von der traditionellen Ikonografie.<sup>254</sup>

---

<sup>251</sup> Canto 16 st. 34: „(...) befangen, versteinert und sprachlos (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 315.

<sup>252</sup> Weitere Details werden im Katalog Nr. 15 beschrieben.

<sup>253</sup> Knorn 1995, S. 105.

<sup>254</sup> Weitere Details werden im Katalog Nr. 16 beschrieben.

## 5. Die illustrierte Prunkausgabe „La Gerusalemme Liberata“ für Kaiserin Maria Theresia

Das bevorzugte Interesse an Tassos Epos beweist die exklusive illustrierte Druckausgabe, die 1745 in Venedig mit einer Widmung an die junge Kaiserin Maria Theresia publiziert wurde und in weiten Kreisen der adeligen Gesellschaft Europas großen Zuspruch gefunden hat. Die Zusammenarbeit von *Graf Giambattista Albrizzi* als Verleger und *Giambattista Piazzetta* als verantwortlicher Künstler für die Entwurfszeichnungen der Illustrationen ließ eines der berühmtesten venezianischen Bücher des 18. Jahrhunderts entstehen.<sup>255</sup> Die Gestaltung einer Prunkausgabe (Kat.-Nr. 17, Abb. 109) in einem außergewöhnlichen Großformat (51,5 x 77,5 cm, geöffnetes Buch) als Widmungsexemplar für Maria Theresia unterstreicht die Wichtigkeit dieser Publikation und ist einerseits als Ehrerbietung einzustufen und andererseits kann das Werk als erwünschte Werbewirkung im Sinne Albrizzis zu sehen sein. In einer Werbeschrift erklärt Albrizzi, dass *er sich bemüht habe seine Druckauflage hervorzuheben mit der Einzigartigkeit und Perfektion der mehr als sechzig Illustrationen mit Entwürfen des berühmten Malers Piazzetta und er erwarte, dass solch eine ausgezeichnete Ausschmückung niemals in einem Buch zu sehen sein werde.*<sup>256</sup>

Die einzig bekannte Prunkausgabe für Maria Theresia wird in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt. Der ebenfalls aufwendig gestaltete Ledereinband trägt auf der Vorderseite das Wappen Kaiserin Maria Theresias und zeigt zu Beginn des Buches ein Porträt der Kaiserin, das vom Kupferstecher L. Pollanzani ausgeführt wurde. Eine weitere Besonderheit dieser Prunkausgabe ist die aufwendig verzierte Umrahmung (Kat.-Nr. 17, Abb. 110), die jede Seite des gesamten Buches dekoriert.<sup>257</sup>

Insgesamt wurden zwei Druckauflagen dieses Buchwerkes in einem kleineren Format geschaffen (46 x 67,5 cm geöffnetes Buch) und nicht weniger als 333 Exemplare kamen durch Bestellung zum Verkauf. Ein Verzeichnis internationaler Subskribenten ist zu Beginn des Buches aufgelistet und dazu zählen Persönlichkeiten wie Marschall Matthias von der Schulenburg, Konsul Joseph Smith von Großbritannien und venezianische Künstler wie Rosalba Carriera oder Pellegrini. Die Vorarbeiten für diese Auflage sind frühzeitig

---

<sup>255</sup> Haskell 1996, S. 471.

<sup>256</sup> Diese Werbeschrift ist aufbewahrt in der Pierpont Morgan Library in New York; vgl. Knox 1983, Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 168.

<sup>257</sup> Binion 1994, Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 478 – 479.

anzusetzen, denn *Johann Caspar Goethe*<sup>258</sup> bewunderte auf seiner Italienischen Reise 1740 schon Entwurfszeichnungen von Piazzetta für die Illustrationen.<sup>259</sup>

### **5.1. Giambattista Albrizzis illustrierte Druckausgabe in Venedig 1745**

Graf Giambattista Albrizzi, ein bedeutender Buchproduzent und Verleger in Venedig, war der Initiator dieser monumentalen Edition des Epos „La Gerusalemme Liberata“ und die enge Zusammenarbeit mit dem Maler Giambattista Piazzetta<sup>260</sup>, der als begnadeter Zeichner ebenfalls erfolgreich tätig war, bewirkte den Effekt dieser Buchausgabe. Vermutlich hatte Albrizzi als Verleger und Herausgeber das gleiche Mitspracherecht bei der Auswahl der Themen zu den einzelnen Entwürfen wie Piazzetta als Zeichner selbst.<sup>261</sup> Jede einzelne Buchausgabe ist mit dem besonders aufwendig gestalteten Frontispiz (Kat.-Nr. 18, Abb. 113) ausgestattet und ebenso mit dem Porträtbild Maria Theresias (Kat.-Nr. 17, Abb. 111). Die Blickrichtung Maria Theresias ist frontal zum Betrachter gerichtet. Zu ihren Füßen am linken unteren Bildrand liegen Teile einer Ritterrüstung, ein Helm und ein Schild, und ihr rechter Arm zeigt darauf. Das gibt den Hinweis auf die ritterlichen Kämpfer im Kreuzzug und auf die Helden des Epos.

Die abschließende Illustration nach dem letzten Gesang zeigt beide verantwortlichen Schöpfer dieses Druckwerkes in gemeinsamer Position vor einer pastoralen Landschaft (Kat.-Nr. 21, Abb. 112). Der Verleger Albrizzi und der Illustrator Piazzetta demonstrieren ihre Verbundenheit und scheinen ein Gespräch zu führen. Sie unterbrechen dieses Gespräch und wenden ihre Blicke dem Betrachter entgegen, um ein imaginäres Publikum anzusprechen. Graf Albrizzi scheint sich seines Erfolges sicher, wie er das anfangs in seiner Werbeschrift kundgetan hat. Es gibt die Vermutung, Piazzetta habe die Gravur seines eigenen Kopfes auf die Kupferplatte selbst durchgeführt und habe das nicht dem Kupferstecher überlassen,<sup>262</sup> was als Hinweis auf seine zahlreichen ansprechenden Porträtzeichnungen („Charakterköpfe“) zu werten ist. Das Doppelpor­trät bezeugt ihre Freundschaft und ihren Stolz in diesem sehr erfolgreichen Projekt.<sup>263</sup>

In den großen rechteckigen Illustrationen, die jedem der zwanzig Gesänge vorangestellt sind, werden nur wenige Kampfhandlungen zum Thema gemacht, und die jeweiligen Schluss-

---

<sup>258</sup> Johann Caspar Goethe, Vater von Johann Wolfgang Goethe.

<sup>259</sup> Binion 1994, Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 478 - 479. – Haskell 1996, S. 472.

<sup>260</sup> Giambattista Piazzetta – nähere Details in Pkt. 1.1.

<sup>261</sup> Binion 1994, S. 163.

<sup>262</sup> Knox 1983, Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 186.

<sup>263</sup> Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 478.

vignetten zeigen vorwiegend idyllische Schäferszenen und pastorale Landschaften. Sowohl die Umrahmungen der „argomenti“ zu Beginn der Gesänge als auch die Schlusstücke eines jeden Gesanges haben nur einen losen bis keinen Bezug zum Text. Die Ausführung in pastoralen Szenerien passt in die Zeit des Rokoko des 18. Jahrhunderts. Piazzetta hat in dieser Periode die Darstellung der Rokoko-Idylle in seine Arbeiten aufgenommen und in der intensiven Zusammenarbeit mit Albrizzi unter diesem Gesichtspunkt die Entwürfe für Tassos „La Gerusalemme Liberata“ ausgeführt. Für den Betrachter wird somit das kämpferische und meist karge Leben der Kreuzritter in eine ruhigere Atmosphäre gelenkt, was zur Idealisierung der ritterlichen Helden beiträgt.

## **5.2. Die besondere Gestaltung des Frontispiz zur Prunkausgabe**

Das Frontispiz (Kat.-Nr. 18, Abb. 113) gegenüber der Titelseite präsentiert eine Hommage an den Dichter Torquato Tasso, das als mythologische Referenz den griechischen Gott Apoll musizierend auf einer Anhöhe zeigt und umringt von den tanzenden neun Musen symbolhaft als Inspiration für den epischen Dichter zu sehen ist.<sup>264</sup> Die spiralförmig verlaufende Bildführung der Figuren endet rechts oben in der Baumkrone in einem Medaillon mit dem Porträt Torquato Tassos. Fama, die Göttin des Ruhms und eine geflügelte Figur halten in schwebender Position an höchster Stelle das Medaillon. Eine Muse halb liegend in zentraler Position hält in ihrem angehobenen Arm eine Krone bereit, die zum Dichter emporzeigt. Die detailreiche Ausführung zeigt in beschwingter Form und fröhlicher Stimmung die besondere Ehrerbietung an den Dichter, offensichtlich gedacht als nachträgliche Hommage an Torquato Tasso, der während seiner Schaffenszeit um höchste Anerkennung kämpfte, aber unmittelbar vor seiner Dichterkrönung verstarb. Die Einfügung des Kriegsgottes Mars links unten kann als Hinweis zu den ritterlichen Kampfhandlungen im Epos zu sehen sein, die als Höhepunkt in der Eroberung Jerusalems gipfelten.

Zwei erhaltene Entwurfszeichnungen verweisen auf die Vorarbeit zum Frontispiz, wobei die Vorzeichnung in Washington exakt der Endausführung im Kupferstich entspricht. Eine zweite Version der Vorzeichnung, die in der Pierpont Morgan Library in New York aufbewahrt wird, zeigt im Medaillon die Gestalt einer Tugendfigur anstelle des Tasso-Porträts umschrieben mit den Worten „SOLA SIBI SATIS“.<sup>265</sup> Außerdem füllen zwei Putti den freien Raum neben dem Baum.<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 166 – 169.

<sup>265</sup> Mit der Einfügung des Tasso-Porträts in der publizierten Illustration wird die besondere Verehrung für den Dichter des Epos „La Gerusalemme Liberata“ aufgezeigt.

<sup>266</sup> Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 1971, S. 35 – 36.

Die wohldurchdachten und sorgfältig ausgearbeiteten Zeichnungen sowie die endgültige Illustration des Frontispiz verweisen auf die Bedeutung und Wichtigkeit dieses Druckwerkes und bestätigen die bereits erwähnte Werbeschrift Albrizzis, dass die „*Einzigartigkeit und Perfektion [...] niemals in einem Buch zu sehen sein werde*“.

Etwa im gleichen Zeitraum entstand ein illustriertes Druckwerk zu den Sammlungen der antiken Statuen in Venedig<sup>267</sup>, das vom Verleger Albrizzi ebenfalls in Zusammenarbeit mit Piazzetta gestaltet wurde.<sup>268</sup> Die Entwurfszeichnung für das Frontispiz „*Minervas Hommage an Venedig*“ (Abb. 113a) stammt von Piazzetta und mit geringfügigen Änderungen wie Eliminierung der beiden Torsi und des Kapitells rechts unten wurde der Kupferstich (Abb. 24) mit einem eingefügten Relief und einer Büste von Felicità Sartori gestochen. Obwohl die Figuren kräftiger und monumentaler ausgeführt<sup>269</sup> sind und weniger Leichtigkeit ausstrahlen ist es mit dem Frontispiz zum Gerusalemme Liberata vergleichbar. Der spiralförmige Aufbau der Figurengruppe und die oben schwebende Siegesgöttin mit dem Palmenzweig als Symbol des Sieges mit Bezug zur Mythologie zeigen parallele Gestaltungsideen des Künstlers Piazzetta.

### **5.3. Giambattista Piazzetta (1683 – 1754) - Entwurfszeichnungen der Illustrationen für die Prunkausgabe**

Piazzettas Beitrag für die Buchillustrationen im Venedig des 18. Jahrhunderts ist von hoher Bedeutung. Er produzierte in Zusammenarbeit mit den Aktivitäten des Verlegers Albrizzi in den Jahren 1734 – 1754 mindestens 450 Entwurfszeichnungen für Illustrationen und ein Großteil dieser Zeichnungen ist erhalten. Zwei Alben mit 201 Zeichnungen befinden sich heute in der Biblioteca Reale in Turin, ein weiteres Album mit 194 Zeichnungen in der Pierpont Morgan Library in New York und 46 einzelne Zeichnungen in der Eremitage in St. Petersburg. Besondere Sorgfalt kennzeichnet diese Zeichnungen, die in roter Kreide über dünnen schwarzen Graphitlinien ausgeführt sind. Die berühmtesten dieser vorbereitenden Entwürfe sind jene über 60 Zeichnungen für die prunkvolle Publikation des Epos „La Gerusalemme Liberata“, wovon die meisten bereits um 1740 entstanden sind.<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> In Venedig entstand 1740 – 1743 das illustrierte Druckwerk „*Delle antiche statue greche e romane, che nell' antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*“ von Anton Maria Zanetti dem Älteren und Anton Maria Zanetti dem Jüngeren; vgl. Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 1971, S. 35.

<sup>268</sup> Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 1971, S. 35. - Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 158 – 161.

<sup>269</sup> „*In Minerva's Homage to Venice [...] he [Piazzetta] reverted to his idiosyncratic female figures of earthy and weighty charm*“; zit. in: Binion 1994, S. 164. („Piazzetta greift hier zurück auf seine eigenwilligen, spezifischen Frauenfiguren mit erdnahen und gewichtigen Wesensmerkmalen“; Übersetzung der Autorin).

<sup>270</sup> Knox 1983, Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 32.

Die Mehrzahl der Illustrationen der ersten Druckauflage weisen kaum Veränderungen zu den Vorzeichnungen auf, aber beim zweiten Gesang wurde eine substantielle Änderung vorgenommen. Die Entwurfszeichnung (Abb. 114) für die Illustration zum zweiten Gesang zeigt jene Episode, als Sofronia, eine christliche Einwohnerin der Stadt Jerusalem bei König Aladin vorspricht und ihre vermeintliche Schuld zum entschwundenen Heiligenbild der Madonna vorbringt, um die christlichen Einwohner der Stadt vor der Bestrafung zu bewahren. Eine Studie (Abb. 115) mit einzelnen Skizzen verweist auf den Entstehungsprozess bis zur endgültigen Illustration zum zweiten Gesang (Ab. 116). Die kämpfenden christlichen Soldaten am rechten oberen Bildrand fehlen und die Szene wurde in einen Innenraum bzw. Empfangsraum mit einem aufgezeichneten Bodenbelag verwandelt, das eine ruhigere Atmosphäre verbreitet und das Kampfgeschehen aus dem Bild herausnimmt.<sup>271</sup> Die Figur Aladins in ernster, nachdenklicher Pose ist bereits auf der Studie festgelegt. Zur Anfangsvignette, die das Argomento des zweiten Gesangs umrahmt, ist eine Entwurfszeichnung vorhanden, die bis auf einen Hund mit der Endausführung übereinstimmt. Ein Bezug zum Inhalt des zweiten Gesanges ist nicht wahrzunehmen (Kat.-Nr. 19).

Die Hinwendung Piazzettas zu vermehrt pastoralen Landschaften und Szenen in seinen Gemälden<sup>272</sup> findet bei den Illustrationen ihren Niederschlag. Bei den dekorativen Umrahmungen der „argomenti“, die jedem einzelnen Gesang vorangestellt sind, sind vorwiegend Ornamente im Rokokostil zu sehen, die teilweise mit Fruchtgirlanden oder mit schwebenden Putti am oberen Rand hängend bereichert sind. Idealisierte Figurenwerke manchmal in Verbindung mit Tieren wie Schafen oder Hunden sind in diese Umrahmungen verflochten. Zum Großteil haben diese Anfangsvignetten keinen Bezug zum Inhalt des betreffenden Gesanges oder zum Text des „argomento“. Vereinzelt wie beispielsweise in der Anfangsvignette zum achten Gesang (Abb. 117) sind am unteren Rand mittig Teile einer Rüstung und Reste von Waffen zu sehen, links und rechts davon zwei Ritterfiguren. Das wäre ein eindeutiger Bezug zum Text des Epos, da die Illustration zeigt, dass Mitstreiter den Harnisch und den blutbefleckten Waffenrock Rinaldos überbringen und das Gerücht von Rinaldos Tod<sup>273</sup> verbreitet wird. Ebenso beinhaltet die Anfangsvignette zum „argomento“ des zwölften Gesanges (Kat.-Nr. 26) jene Szene als Tankred bei Clorinda die Taufe vollzieht.

Die finalen Vignetten, die als abschließende Illustrationen nach jedem der 20 Gesänge abgebildet sind, lassen keinen Bezug zum Inhalt des Epos erkennen und haben durchgehend einen pastoralen Charakter. Sie bereichern die Ausschmückung der Druckauflage und

---

<sup>271</sup> Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 172.

<sup>272</sup> Pastorale Phase Giambattista Piazzettas: weitere Details in Pkt. 1.1. und Pkt. 1.4., Abb. 47, 48.

<sup>273</sup> Weitere Details zur Illustration des achten Gesanges in Kat.-Nr. 25.

reflektieren die Mode der Zeit entsprechend, die durch die Rokokoidylle gekennzeichnet war und in Frankreich durch Boucher als führenden Künstler mit dem Sujet der „*bergeries*“ aktuell war.<sup>274</sup> Das Schlussstück des achten Gesanges (Kat.-Nr. 20, Abb. 118), zu dem auch eine Zeichnung in der Morgan Library in New York erhalten ist, demonstriert anschaulich dieses Sujet des Pastoralen und der Schäferidylle und lässt die außergewöhnliche zeichnerische Begabung Piazzettas erkennen.

## 5.4. Rückblick und Bezug zu vorangegangenen illustrierten Druckausgaben

### 5.4.1. Bernardo Castello

*Bernardo Castello* (1557 – 1629) gestaltete die Entwurfszeichnungen für insgesamt drei illustrierte Druckausgaben zum Epos „*La Gerusalemme Liberata*“, die in Genua veröffentlicht wurden.<sup>275</sup> Das erste Druckwerk mit Illustrationen erschien 1590 und zeigt bereits jenen strukturellen Aufbau, der als Grundtypus in der Folge beibehalten wurde wie auch in der Prunkausgabe von Venedig 1745. Die Ausführung umfasst zwanzig Illustrationen für jeden der zwanzig Gesänge sowie ein Frontispiz und eine Umrahmung für jedes *Argomento* mit ornamentalen Verzierungen und grotesken Elementen.<sup>276</sup> Das Frontispiz (Abb. 119) zeigt eine Ädikula gerahmt mit ionischen Säulen und der Giebel ist bekrönt mit einem Porträt des Dichters gehalten von zwei geflügelten Putti. Die strenge architektonische Gestaltung unterscheidet sich wesentlich vom Frontispiz zur Venedig-Ausgabe 1745 (Kat.-Nr. 18, Abb. 113) stellt jedoch gleichfalls den Schöpfer des Epos in den Mittelpunkt.

Bei den Kompositionen zu den einzelnen Gesängen benützte Castello verschiedene Bildebenen, um eine narrative Zusammenfassung als Bilderzählung darzustellen, wodurch ein überladener Eindruck entsteht.<sup>277</sup> Zum Beispiel zeigt die Illustration zum 7. Gesang *Erminia* bei den Hirten im Vordergrund (Abb. 120), gleichzeitig kämpft in der mittleren Ebene Tankred mit Rambald auf der Schlossbrücke. Armida beobachtet diesen Zweikampf vom Schlosdach, was allerdings nicht dem Text entspricht. In der kleineren Ausgabe von 1604 variiert Castello diese Szene, und zeigt *Erminia* liegend unter Bäumen mit ihrem Pferd und in der Ferne die strohgedeckte Hütte der Schäfer (Abb. 121). In der aufwendigeren Ausgabe von 1617 ruht *Erminia* wieder im Vordergrund unter Bäumen und im Hintergrund sieht man jene

---

<sup>274</sup> Binion 1994, S. 163.

<sup>275</sup> Informationen auch in Pkt. 2.4.

<sup>276</sup> *Bernardo Castello* und Torquato Tasso waren seit 1574 befreundet und bereits wenige Jahre nach dem Erscheinen der ersten Druckausgabe in Textform (1581) fertige 1586 Castello die Entwurfszeichnungen für die erste illustrierte Ausgabe des Epos, die von *Agostino Carracci* und *Giacomo Franco* gestochen wurden; vgl. Newcome 1979, S. 142.

<sup>277</sup> Leuschner 1199, S. 139 – 140.

spätere Szene des 7. Gesanges, als der Zweikampf zwischen Argante und Raimund von Toulouse stattfindet (Abb. 122).<sup>278</sup> Im Vergleich dazu ist bei der Venedig-Ausgabe von Piazzetta in der Illustration zum 7. Gesang nur die eine Szene Erminia bei den Hirten mit Blick in die Landschaft dargestellt (Kat.-Nr. 24, Abb. 131).

Die Bemühungen Castellos zeigten sich in der Popularität der ersten Ausgabe, der 1604 eine kleinformatige Ausgabe<sup>279</sup> mit Holzschnitten folgte, die zwar aus künstlerischer Sicht minderwertiger einzustufen ist aber eine preisgünstigere Produktion ermöglichte. Eine dritte weitaus opulentere Ausgabe kam 1617 zur Veröffentlichung, die mit Kupferstichen von *Camillo Cungi* nach neuen Entwürfen von Castello ausgestattet wurde. Das Frontispiz der dritten Ausgabe (Abb. 123) hat als Grundform eine Ädikula, nun seitlich ergänzt mit einer männlichen und einer weiblichen Ritterfigur und Emblemen mit schleifenförmigen Beschriftungen. Die Illustrationen der dritten Ausgabe sind zusätzlich mit Rahmenwerken verziert, die mit barocken Elementen angereichert sind.<sup>280</sup>

Die reichhaltige Darstellungsweise Castellos mit simultaner Darstellung mehrerer Szenen auf einer Abbildung steht im Gegensatz zu Piazzettas Illustrationen in der Venedig-Ausgabe. Castello hat mit seiner Methode die inhaltsreiche Erzählung eines jeden Gesanges detaillierter für den Betrachter und für den Leser aufgeschlossen. Piazzetta hingegen lenkt seine Komposition auf eine zentrale Szene des entsprechenden Gesanges und selektiert damit einen bestimmten Schwerpunkt hinsichtlich des Geschehens.

#### 5.4.2. Antonio Tempesta

Das große Interesse an Tassos Epos zu Beginn des 17. Jahrhunderts zeigt sich an weiteren Druckwerken mit Illustrationen von *Antonio Tempesta (1555 – 1630)*, der den Großteil seiner Werke in Rom schuf.<sup>281</sup> Tempesta, der vorwiegend selbst nach seinen Entwürfen auch die Radierungen für seine Illustrationen durchführte, gestaltete eine *erste Serie* von zwanzig Entwürfen zum Epos *La Gerusalemme Liberata* 1607, die in Rom vom Verleger Giovanni Angelo Ruffinelli als illustriertes Druckwerk herausgegeben wurde. Diese ersten zwanzig Illustrationen – in Kleinformat - fanden ihre Grundlage in den Entwürfen Castellos von der Ausgabe 1604 mit Holzschnitten. Tempesta bevorzugte in den folgenden Serien Darstellungen mit Anhäufungen zahlreicher Personen sowie Nachstellungen von Kampfhandlungen und großer Mengen von Soldaten und Pferden. Eine *zweite Serie* in großformatigen

---

<sup>278</sup> Newcom 1979, S. 144 – 147.

<sup>279</sup> Bernardo Castello, illustrierte Druckauflage 1604, Kleinformat (12,6 x 6,3 cm Blattgröße, 8,1 x 4,5 cm Illustrationsgröße)

<sup>280</sup> Newcome 1979, S. 144, 149.

<sup>281</sup> Informationen auch in Pkt. 2.4.

Illustrationen entstand in den 1620er Jahren und trägt eine Widmung an *Taddeo Barberini* mit dessen Familienwappen. Die Blätter der zweiten Serie sind im Querformat angelegt und waren nicht für eine Buchausgabe vorgesehen, jedes Blatt ist daher am unteren Rand mit einer kurzen Legende versehen. Tempesta hält am Prinzip der Simultandarstellung fest, wie dies Castello bevorzugte, allerdings setzt Tempesta einen Schwerpunkt mit sorgfältig ausgearbeiteten und arrangierten volumetrisch definierten Figuren im Vordergrund fest.<sup>282</sup> Diese ausbalancierte Komposition ist deutlich zu erkennen in den Illustrationen zum 19. Gesang „*Erminia findet den verwundeten Tankred*“ (Abb. 62) und zum 20. Gesang „*Das Kampfgeschehen vor der Stadt Jerusalem*“ (Abb. 124).

Im Vergleich zur Venedig-Ausgabe 1745 zeigt Piazzettas Illustration zum 19. Gesang (Kat.-Nr. 29, Abb. 137) Tankred verletzt im Vordergrund und Erminia erhoben an dominanter Position, das weitere Kampfgeschehen ist ausgeklammert und es ist nur ein Ereignis festgehalten. Hingegen dominiert in Tempestras Darstellung die Kampfhandlung zwischen Tankred und Adraste im Vordergrund und sehr klein links im Hintergrund entfernt ist die nächstfolgende Szene mit Erminia und dem verletzten Tankred zu sehen. Die Erzählstrategie in Tempestras Kompositionen ist darauf ausgerichtet, möglichst mehrere Episoden bildkünstlerisch gleichzeitig festzuhalten, um die Ereignisse für den Betrachter dramatisch und verdichtet darzustellen.

Tempesta hat für eine *dritte Tasso-Serie* zwanzig Vorzeichnungen gestaltet, die in der Graphischen Sammlung in München erhalten sind, aber erst 1735 in Urbino vom Verleger Mainardi als illustrierte Textausgabe veröffentlicht wurden. Die Abbildungen zeigen eine überarbeitete Version der zweiten Serie und für die Umrahmungen der Argomenti wurden ältere Studien des Künstlers benützt, die zwar fantasievoll ausgeführt sind aber durch die Grottesken-Ornamente an das Cinquecento erinnern. Die einzelnen Radierungen sind mit diesem großen Ornamentrahmen verbunden, die über die einzelnen Darstellungen gesetzt sind (Abb. 125) und den Betrachter beim Lesen des kurzen Textes in eine Bildergalerie versetzen.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> Leuschner 2005, S. 504 – 506.

<sup>283</sup> Leuschner 2005, S. 506 – 508.

## 6. Die Serie von acht Gemälden Antonio Guardis zu „La Gerusalemme Liberata“

Die Besonderheit dieser Serie von acht Gemälden zum Epos „La Gerusalemme Liberata“ liegt darin, dass deren Existenz über einhundert Jahre hindurch nicht bekannt war. Ebenso waren das Leben Antonio Guardis sowie seine künstlerischen Tätigkeiten nach seinem Tode (1760) bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten, was auch auf die spärlich vorhandenen Dokumente zurückzuführen ist. Erst als Gino Fogolari 1913 entdeckte, dass Antonio Guardi als eines der Gründungsmitglieder der „Accademia Veneziana“ 1756 eingetragen war, begann eine intensive kunsthistorische Forschungstätigkeit.<sup>284</sup> Weitaus längere Zeit war für die zufällige Auffindung der Gemälde zum Tasso-Epos erforderlich. Fünf Gemälde dieser Serie (Kat.-Nr. 22, 23, 24, 27, 29) wurden 1956 vom Antiquitätenhändler David Carritt in Dublin aufgefunden, während die anderen drei Bilder (Kat.-Nr. 25, 26, 28) erst später bei einem Verkauf bei Sotheby's in London 1963 öffentlich bekannt werden. Fiocco erwähnt bereits 1923 in seiner Monografie Francesco Guardis ein kleines Gemälde „*Der Einzug Suleimans in Jerusalem*“, das heute als verloren gilt, basierend auf der Illustration Piazzettas zum zehnten Gesang des Epos der Venedig-Ausgabe 1745 (Kat.-Nr. 22 – 29, Allgemein). Fiocco<sup>285</sup> ordnete dieses Bild Antonio Guardi zu unter möglicher Mitarbeit seines Bruders Francesco, denn ein enger Zusammenhang bezüglich Farbgestaltung und sfumato-Effekt ist in den Bildern „*Der Tod des Hl. Joseph*“ (Abb. 39) - das einzig signierte Werk von Antonio Guardi - und in den Lunetten der Sakristei der Pfarrkirche Vigo d'Anania (Trentino) zu erkennen. Außerdem gibt Fiocco den Hinweis, dass dieses Bild ein Teil einer Serie von 14 Objekten war, die ursprünglich einen Palazzo in Este dekorierten, was später Knox (1978) zur Rekonstruktion einer hypothetischen Hängung in einem großen Salon veranlasste ((Kat.-Nr. 30). Großes Aufsehen erweckten die ersten Bilder bei einer Ausstellung in London 1960 und ein Verkauf an internationale Museen war die Folge und heute sind alle acht Gemälde weltweit verstreut in Museen aufbewahrt.<sup>286</sup>

Die Zuordnung und Datierung bereitete den Kunsthistorikern Schwierigkeiten und erst nach umfangreichen Diskussionen und Aufsuchen von Ähnlichkeiten der Malweise stellte Morassi (1973) die Hypothese auf, dass Antonio Guardi die Bilder gemalt habe, obgleich eine Zusammenarbeit mit Francesco nicht auszuschließen sei. Die verstärkte Impasto-Maltechnik, die überlagerten Kolorierungen und die aufheiternde Farbintensität sind bei anderen Bildern

---

<sup>284</sup> Binion 1976, 74 – 75.

<sup>285</sup> Fiocco 1923, S. 64, Anm. 7.

<sup>286</sup> Detaillierte Informationen zu den einzelnen Bildern in den Kat.-Nr. 22 – 30.

von Antonio gleichwertig einzustufen.<sup>287</sup> Morassi bevorzugte die Datierung zwischen 1750 und 1755.<sup>288</sup>

### **6.1. Antonio Guardi (1699 – 1760): Die Merkmale seines künstlerischen Schaffens**

Antonio Guardi entwickelte im Laufe seiner künstlerischen Laufbahn eine sehr individuelle Malweise gekennzeichnet durch unterschiedliche Merkmale, was möglicherweise auf eine fehlende professionelle Ausbildung in einer Künstlerwerkstätte zurückzuführen ist.<sup>289</sup> Seine ersten Tätigkeiten beruhen auf der Zusammenarbeit mit der *Familie Giovanelli*, für die er von 1716 bis 1729 Auftragsarbeiten zur Ausstattung der Pfarrkirche in Luzzana bei Bergamo durchführte oder zehn Bilder für die Kirche San Salvatore in Morengo nahe Mailand anfertigte. Die Inspirationen dazu übernimmt der junge Antonio Guardi von Künstlern aus dem Cinquecento von Gemälden in venezianischen Kirchen wie z. B. Leonardo Corona, der noch von Tizian beeinflusst war, für „*Die Geißelung*“ und „*Christus an der Säule*“. Für zwei Gemälde „*Die Verkündigung*“ in Morengo stand ein Bild von Tizian in der Kirche San Salvador in Venedig als Vorbild zur Verfügung. Diese annähernde „Kopiertätigkeit“ ist charakteristisch für seine besondere Art der Ausbildung, er entwickelt jedoch gleichzeitig seinen individuellen Malstil, der mit einem lockeren offenen Pinselstrich seinen reiferen Malstil vorankündigt.<sup>290</sup> Seine spätere Tätigkeit im Dienste von *Marschall von der Schulenburg*<sup>291</sup> von 1730 bis 1747 ist weiterhin gekennzeichnet durch Anfertigung zahlreicher Kopien berühmter Maler aus dem Cinquecento und auch zeitgenössischer Künstler, was ihm allerdings den Freiraum für die Entwicklung eigener Ideen und Gestaltungsmöglichkeiten versperrte.

Das einzige von Antonio Guardi signierte Gemälde „*Der Tod des Hl. Joseph*“ (Abb. 39) wird von Morassi auf den Zeitraum 1740 – 1745 datiert und Pallucchini<sup>292</sup> und Pedrocco<sup>293</sup> betonen in diesem Bild einen möglichen Einfluss von Piazzetta wie in dem kräftigen Bau des Engels und in der Komposition in Zickzackform angedeutet ist. Das nervös vibrierende Spiel von gebrochenen Linien und ein kühner Pinselstrich kennzeichnen die Malweise Guardis und fliehende Profile und knochenlose Hände ergeben einen pathetischen Ausdruck. Eine Steigerung erfährt diese als „impressionistisch“ wirkende Malweise in den sieben Gemälden

---

<sup>287</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

<sup>288</sup> Knox 1978, S. 95, Anm. 5.

<sup>289</sup> Binion 1976, S. 78 – 85. - Nach dem frühen Tod des Vaters Domenico Guardi (1678 – 1916) übernahm Antonio mit 17 Jahren den Werkstattbetrieb, wo er vermutlich schon frühzeitig mitgearbeitet hatte.

<sup>290</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 26 – 28, 123 – 124.

<sup>291</sup> Weitere Informationen in Pkt. 1.4.

<sup>292</sup> Pallucchini 1961, S. 134.

<sup>293</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 125.

der Orgelepore in der Kirche San Angelo Raffaele in Venedig mit dem Thema „*Die Geschichte des Tobias*“ (Abb. 40, 41) und die impressionistische Wirkung ist besonders ausgeprägt ersichtlich im zweiten linken Seitenbild „*Die Verabschiedung des Tobias*“ (Abb. 126) und ebenso im ersten linken Seitenbild „*Der Fischfang des Tobias*“ (Abb. 127). Unverkennbar ist im zweiten rechten Seitenbild „*Der Engel Raffael fliegt weg*“ (Abb. 127 a) als eine Inspiration von Sebastiano Riccis<sup>294</sup> „*Die Befreiung des Hl. Petrus*“ (Abb. 127 b) wahrzunehmen, denn der wegfliegende Engel ist ident mit dem Engel Riccis. Ein immer wiederkehrendes Markenzeichen Guardis, einzelne Elemente anderer Kunstwerke passend in seine Werke aufzunehmen, ist bestimmend für die Gemälde Guardis.<sup>295</sup>

Das Altarbild „*Die Rosenkranzmadonna mit Kind und Heiligen*“ (Abb. 128) gemalt 1746 – 1748, das ursprünglich in der Kapelle der Familie Savorgnan in der kleinen Pfarrkirche in Belvedere bei Aquilea seinen Standort hatte, zeigt einen betont rokokohaften Rhythmus. Die Figuren in gebrochenen Diagonalen sind harmonisch verbunden und die ungebändigte Malweise Guardis vermittelt „etwas Neues“, denn durch die Vibration im Farbauftrag ist eine flimmernde Atmosphäre zu erfassen.<sup>296</sup> Pedrocco<sup>297</sup> gibt diesem Altarbild eindeutig die Urheberschaft an Antonio Guardi und erkennt in der spiralartig aufgedrehten Komposition des Bildes einen leichten Einfluss von Sebastiano Riccis Altarbild der Kirche San Giorgio Maggiore in Venedig, ausgeführt 1708 (Abb. 3).

Die Auflösung der Formen und lockere Umrisslinien sowie keine durchgehenden Konturen kennzeichnen ebenso das Altarbild in Cerete Basso, die „*Madonna auf dem Thron mit Kind und Heiligen*“, gemalt 1754 (Kat-Nr. 29, Abb. 129). Watson (1966)<sup>298</sup> sieht in der flackernden und zittrigen Art der Pinselführung eine „impressionistische“ Wirkung auf den Betrachter.<sup>299</sup>

Die Entwicklung dieser aufgezeigten Malweise Antonio Guardis, die mit seinen Zeitgenossen kaum kompatibel ist, kann in jeder Weise in den Bildern der Tasso-Serie wiedererkannt werden, die in den Zeitraum 1750 – 1755 einzuordnen sind.

---

<sup>294</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 136, S. 138 – 139.

<sup>295</sup> Weitere Informationen in Pkt. 1.1.

<sup>296</sup> Pallucchini 1961, S. 139.

<sup>297</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 136.

<sup>298</sup> Watson 1966, S. 277 – 279.

<sup>299</sup> Watson benutzt hier den Begriff „impressionistisch“ nicht im Sinne des Impressionismus des 19. Jahrhunderts.

## 6.2. Die Gemälde Guardis in Gegenüberstellung zu den Illustrationen Piazzettas

Nach der Wiederauffindung der Serie von acht Bildern zum Epos „La Gerusalemme Liberata“ Mitte des 20. Jahrhunderts führte das große Interesse an diesen Gemälden zum Verkauf an internationale Museen und heute ist dieser Bilderzyklus, der einst einen Palazzo in Este dekorierte, weltweit verstreut. Gleiches Interesse erfasste auch die Kunsthistoriker und verbunden mit intensiver Forschungstätigkeit zur Dokumentation und analytischen Stilvergleichen der Arbeiten von Antonio und Francesco Guardi gelangte man zu der Auffassung, dass alle acht Bilder Antonio Guardis künstlerische Urheberschaft ausweisen.<sup>300</sup>

Guardi dienten als Vorlage zu allen acht Bildern die Illustrationen Piazzettas zur Prunkausgabe „La Gerusalemme Liberata“ in Venedig 1745 wobei auch manche Veränderungen vorgenommen wurden. Die acht Bilder sind einheitlich in einer Höhe von 250 cm ausgeführt, hingegen variiert die Breite von sehr schmal bis sehr breit gestreckt.

Die auffallendsten Veränderungen, die vor allem die Größe betreffen, erfolgten bei den Gemälden „*Erminia bei den Hirten*“ (Kat.-Nr. 24, Abb. 130, 131) und „*Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen der Nymphen Armidas*“ (Kat.-Nr. 27, Abb. 132, 133), die sich heute in Washington befinden und in der Rekonstruktion von Knox (Kat.-Nr. 30) eine lange Wand des Salons gegenüber der Fenster dekorierten. Beide Gemälde sind geprägt durch die pastorale Landschaftsdarstellung und obwohl sie wesentlich breiter sind als die Illustrationen ist der visuelle Zusammenhalt in beiden Kompositionen gegeben. Die Anwendung der speziellen Malweise Guardis durch starken Impasto-Farbauftrag, vibrierenden Pinselstrich und verschwommene Umrisslinien erhöht die Wirkung der idyllischen Atmosphäre, die ergänzt wird mit der Durchsichtigkeit des Hintergrundes. Der besonders dekorative Blumenschmuck an Erminia und am Boden im Vordergrund unterstreicht die friedliche Stimmung. Den gleichen Effekt bewirkt die blütenreiche Ausschmückung rund um die Nymphen, die ihre vergnügte Stimmung am Flussufer ausbreiten. Speziell hervorzuheben ist die Figur Erminias, die von Guardi in auffallender Weise modelliert und in kreativer Weise verändert wurde, denn sie überstrahlt mit ihrer farbenreichen Kleidung und ihrem fröhlichen Gesichtsausdruck das Geschehen. Ebenso bringt Guardi bei den Nymphen die verführerische Eigenschaft durch bunten Haarschmuck und Gestaltung des Körpers zum Ausdruck. Guardi verwendet zwar Piazzettas Vorlage für diese Bilder, erreicht aber durch seine spezielle Malweise Anmut und Feinheit in besonderer Qualität.

---

<sup>300</sup> Vgl. Pedrocchi/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142; Morassi (1973) kam zu der Überzeugung Antonio Guardi habe diese Bilder gemalt, obgleich er eine Zusammenarbeit mit Francesco Guardi anerkenne.

Im Gegensatz zu Tiepolo sind in Guardis Bilderzyklus zwei Kampfszenen integriert, die den Heldenmut der Kreuzzugsritter darstellen und in der Rekonstruktion von Knox (Kat.-Nr. 30) an den einander gegenüberliegenden Seitenwänden des Salons angebracht waren. Das Gemälde in Kopenhagen zeigt den „*Kampf zwischen Tankred und Argante im Hintergrund Clorinda*“ (Kat.-Nr. 23, Abb. 134, 135) und „*Erminia findet den toten Argante und den verwundeten Tankred*“, das heute in Venedig aufbewahrt wird (Kat.-Nr. 29, Abb. 136, 137). Die spezielle Malweise Guardis verleiht auch diesen Bildern besondere Ausdrucksstärke durch den reichen Farbauftrag, die unklaren Umrisslinien, den vibrierenden und oft sprühenden Pinselstrich, womit die Bewegungen und die Vitalität des Geschehens erhöht werden. Clorindas Kampfbereitschaft ist ihrer Körperhaltung und ihrem Gesichtsausdruck zu entnehmen, hingegen hat Guardi bei Erminia ihr Mitgefühl und schmerzhaftes Empfinden glaubhaft vermittelt und so die unterschiedlichen Beweggründe beider sarazenischen Mitstreiterinnen dem Epos entsprechend dargestellt.

Insgesamt vier schmale hohe Gemälde, die höchstwahrscheinlich den beiden Kampfszenen seitlich angefügt waren, ergänzen diesen Zyklus (Kat.-Nr. 30). Das Gemälde „*Sofronia bittet König Aladin um Befreiung der christlichen Gefangenen*“ (Kat.- Nr. 22, Abb. 138, 139), heute in der Stadt Hull (Grafschaft Yorkshire, England) aufbewahrt, behandelt eine Nebenhandlung im Tasso-Epos. Guardi hat jedoch trotz der Enge des Gemäldes die Raumtiefe betont und durch den dekorativen Kopfschmuck der Protagonisten besonders Sofronia als Bittstellerin hervorgehoben. Das Gemälde „*Aliprando zeigt die Waffen des Sveno dem Gottfried von Bouillon*“ (Kat.-Nr. 25, Abb. 140, 141), war zunächst in einer Privatsammlung in London aufbewahrt und wurde 1976 an die Norton Simon Foundation in Pasadena verkauft. Die ursprüngliche Bezeichnung war „*Gottfried von Bouillon versammelt die christlichen Fürsten*“ und daher dem ersten Gesang des Epos zugeordnet; erst später präziserte Knox (1978) die Zuordnung zum achten Gesang des Epos und berichtigt damit die Bildabfolge in der möglichen Hängung im Raum sowie die Steigerung der dramatischen Handlung.<sup>301</sup>

Bei dem Gemälde „*Tankred tauft die sterbende Clorinda*“ (Kat.-Nr. 26, Abb. 142, 143), das sich heute in Montreal befindet, musste Guardi das Ereignis der Taufe auf sehr engem Raum darstellen. Obwohl Clorinda dem Tod entgegensieht, wirkt sie in ihrer prächtigen Kleidung sehr vital und ausgeglichen, betont durch das feine Inkarnat wird das Sakrament der Taufe und die Konversion zum christlichen Glauben betont und verstärkt den Grundgedanken des ersten Kreuzzuges. Das vierte kleine Gemälde „*Rinaldo und die Nymphen*“ (Kat.-Nr. 28,

---

<sup>301</sup> Knox 1978, S. 90.

Abb. 144, 145) kam durch Verkauf 1963 in eine Privatsammlung und bereitet Schwierigkeiten bei der Zuordnung zum passenden Gesang des Epos. Es wurde dem 18. Gesang zugeordnet, Knox (1978)<sup>302</sup> sieht aber ebenso eine Zuordnung zum 13. Gesang, als Tankred den verzauberten Wald bekämpfen will, was auch der Illustration entsprechen würde. Im 18. Gesang besiegt Rinaldo tatsächlich den Zauberwald und stellt seinen Heldenmut dar, womit wohl feststeht, dass Guardi die Idee für den 18. Gesang verwendet hat.<sup>303</sup>

Die Bilderserie von Antonio Guardi lässt den Eindruck entstehen, er habe nach Piazzettas Illustrationen die vorgegebene Ikonografie in seine Bilder eingearbeitet und keine eigenen Ideen entwickelt. Man muss allerdings hinzufügen, dass er durch die Übertragung auf großformatige Gemälde in gewisser Weise eine „Wiedererfindung“ im Sinne einer Neugestaltung dargelegt hat. Da seine künstlerische Laufbahn schon in der Anfangsphase mit Aufträgen zur Anfertigung von Kopien<sup>304</sup> ausgefüllt war, um die Künstlerwerkstätte seines früh verstorbenen Vaters ertragreich weiterzuführen, fehlte ihm die Übung eigene Konzepte zu gestalten. Der Einwand eines „Plagiats“<sup>305</sup> kann durchaus abgewehrt werden, denn Guardi hat durch seine persönliche Art der Maltechnik und des Farbauftrages den Bildern eine eigene Ausstrahlung verliehen.<sup>306</sup>

### **6.3. Die Malweise Guardis in Konfrontation zu Tiepolo**

Obwohl beide Künstler, sowohl Antonio Guardi als auch Giambattista Tiepolo, ihre künstlerischen Tätigkeiten im nahezu selben Zeitraum in Venedig ausübten, unterscheiden sie sich wesentlich in ihrer Malweise und innovativen Gestaltung. Tiepolo ist es gelungen, im Rahmen seiner professionellen Ausbildung und außerordentlichen Begabung einen ihm eigenen herausragenden Kompositionsstil zu entwickeln und durch einen luftigen leichten Farbauftrag und klare Konturen seine Figuren im Zentrum seiner Werke zu verankern. Guardi hingegen konnte keine übliche Ausbildung in einer Künstlerwerkstätte absolvieren

---

<sup>302</sup> Knox 1978, S. 90 – 91.

<sup>303</sup> Piazzettas Illustration zum 18. Gesang passt definitiv ebenso zum Text des Epos im 18. Gesang. Es ist anzunehmen, dass Guardi die Illustration zum 13. Gesang für sein Gemälde „Rinaldo und die Nymphen“ passend zum 18. Gesang verwendet hat, da hier die Nymphen tatsächlich beschrieben sind, denn im 13. Gesang werden Nymphen nicht erwähnt.

<sup>304</sup> Antonio Guardi arbeitete in jungen Jahren für Aufträge der Fam. Giovanelli, vor allem Kopien für Pfarrkirchen in kleinen Dörfern im Gebiet Bergamo. Ab 1729 bis 1747 war er als Hausmaler bei Marschall von der Schulenburg ausschließlich für die Anfertigung von Kopien großer Meister zuständig; vgl. Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 25 – 27, 43.

<sup>305</sup> Vgl. Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 43.

<sup>306</sup> Weitere Informationen zu den einzelnen Bildern sind im Katalog Nr. 22 – 29. Die hypothetische Hängung nach Knox ist im Katalog Nr. 30 beschrieben.

und erfüllte seine künstlerischen Aufgaben in den ersten Jahrzehnten nahezu durchgehend mit der Anfertigung von Kopien für seine Auftraggeber wie für die Familie Giovanelli und später für Marschall von der Schulenburg. Tiepolo war bereits in jungen Jahren der Zugang zu adeligen Familien eröffnet und seine vielfältige Inspiration in der Bildgestaltung beschleunigte seinen Erfolg. Guardi's fehlende Bereitschaft eigener kreativer Ideen fand jedoch einen Ausgleich in seinem impressionistisch wirkenden Malstil mit starkem Farbauftrag und lockerer Pinselführung sowie Auflösung der Konturen. Dadurch erhielten seine Bildwerke eine lebhaftere Ausdrucksweise.

Nach seiner Anfangsphase der Helldunkelmalerei findet Tiepolo den Weg zum aufgehellten Kolorismus und gibt der Farbe die höchste Leuchtkraft, ohne dabei die Geschlossenheit der Form aufzugeben. Die Figuren betont er in klaren Umrisslinien mit hellem Farbton und gleichmäßigem Pinselstrich, ohne dabei den Pinselstrich zu markieren, wie das im „*Triumph von Zephyr und Flora*“ (Abb. 85) und etwas später in den Chicago-Bildern zum Epos „*La Gerusalemme Liberata*“ deutlich zum Ausdruck kommt (Abb. 93 - 96). Abweichend von diesen betont hellen Farbtönen verwendet Tiepolo im sogenannten „Würzburg-Stil“ (Abb. 101, 103) einen starken Farbauftrag, der auch im Hintergrund und bei den umgebenden Elementen angewandt wird, er bleibt aber bei einer klaren Linienführung und bei einem gleichmäßigen Pinselstrich. Hingegen zeigte sich Guardi's Neigung zu überwiegend starkem Farbauftrag und vibrierendem Pinselstrich schon in seiner Anfangsphase in den Gemälden der Pfarrkirche in Luzzano. Die Steigerung seiner künstlerischen Individualität mit überwiegend starkem Impasto-Farbauftrag und betont vibrierendem Pinselstrich präsentiert sich auffallend in seiner letzten Schaffensphase wie in den Bildwerken „*Die Geschichte des Tobias*“ an der Orgelempore in San Raffaele Arcangelo in Venedig, wo auch die Auflösung der Konturen besonders erkennbar wird (Abb. 40, 41, 126, 127). Ebenso dominiert sein auffälliger Pinselstrich in den Gemälden zum Epos „*La Gerusalemme Liberata*“ und seine flackernde lockere Pinselführung überwiegt besonders im Bild „*Erminia findet den toten Argante und den verwundeten Tankred*“ (Abb. 136).

Zusammenfassend ist in diesem Vergleich der beiden Künstler festzustellen: wenngleich Tiepolo als der herausragende Künstler aufgrund der Vielfältigkeit seiner künstlerischen Fähigkeiten zu bewerten ist, hat Antonio Guardi durch seinen betont lebhaften und ausdrucksvollen Malstil und seine Maltechnik einen beachtenswerten Erfolg mit seinen Bildwerken erreicht und gleichzeitig seine mangelhafte eigene Ideenfindung durch Ausschöpfung der Farbintensität ausgeglichen und für den Betrachter beeindruckende Werke geschaffen.

## Resümee

Die prunkvollen malerischen Ausstattungen in den zahlreichen Palästen der Republik Venedig verleihen dem *settecento* eine sehr persönliche Note, die bis in die heutige Zeit ihre Wirkung nicht abgelegt hat. Nicht umsonst titulierte man die Ausstellung im Jahr 1994 „The Glory of Venice“, die in London und Washington gezeigt wurde und die Kunst des 18. Jahrhunderts in Venedig in den Mittelpunkt stellte. Nur ein kleiner Ausschnitt wird in dieser Masterarbeit vorgestellt und soll als Beispiel einen Einblick in das Kunstgeschehen geben. Nach einem künstlerischen Vakuum während des 17. Jahrhunderts gelingt es der Republik Venedig, einer vormals bedeutenden Handels- und Seemacht, trotz politischer Einbußen, im Besonderen durch den Verlust der Insel Kreta, im Kunstgeschehen wieder eine vorrangige Position einzunehmen. Der Reichtum des „neuen“ Adels, der in den Aggregationsphasen bis 1718 über mehr als einhundert Familien mit der Bezahlung hoher Beträge den Adelstitel einbrachte, hat nicht unwesentlich zum Aufschwung der künstlerischen Aktivitäten in Venedig beigetragen. Zahlreiche Gemälde in den Kirchen und Palästen Venedigs bezeugen bis heute diese künstlerischen Werke, andererseits gelangten viele Gemälde nach der Auflösung der Eigenständigkeit der Republik über Umwege in die Museen der ganzen Welt.

Diese Transferierung der Bildserien Tiepolos zu den Episoden „Rinaldo und Armida“ bis nach Chicago und London sowie die weltweite Verstreuung der Bildserie Antonio Guardis mit acht Themen aus dem Epos „La Gerusalemme Liberata“ bezeugen dieses Vorgehen. Enorme Schwierigkeiten ergeben sich durch die fehlende Dokumentation dieser Bildwerke bei der Datierung, der ursprünglichen Lokalisation und einer gesicherten Zuschreibung. Besonders augenscheinlich wird diese Problematik bei der achteiligen Bildserie Guardis, die über einhundert Jahre unbeachtet war und erst durch Zufall im Jahre 1956 in Irland aufgefunden wurde. Nur die umfangreichen Bemühungen und Recherchen einiger Kunsthistoriker wie zum Beispiel Antonio Morassi, Alice Binion und letztlich Filippo Pedrocco und Federico Montecuccoli degli Erri haben eine plausible und überzeugende Lösung hervorgebracht.

Das Epos „La Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso fungierte bei den Gemälden Giambattista Tiepolos und Antonio Guardis als Inspirationsquelle für die bildkünstlerische Umsetzung im Venedig Mitte des 18. Jahrhunderts und bereicherten die Ausstattung adeliger

Paläste, um das gesellschaftliche Ansehen aufzuwerten. Zeitgleich ist es dem Verleger Giambattista Albrizzi gelungen, die punktvollere Ausgabe zum Tasso Epos mit Widmung an Kaiserin Maria Theresia mit Illustrationen und überwiegend idyllischen Szenen Giambattista Piazzettas mit großem Erfolg zu gestalten und damit im europäischen Raum bei vielen Interessenten Begeisterung zu erwecken. Das Ritterepos aus der Zeit des ersten Kreuzzuges forcierte die Rückbesinnung an die heldenhafte Vergangenheit und war eine mögliche ideelle Angleichung an das ehemalige - aber nun absinkende - Machtbewusstsein der Republik Venedig.

Das künstlerische Schaffen Giambattista Tiepolos war von Beginn an mit großem Erfolg begleitet und seine figuralen Kompositionen mit perspektivischen Kunstgriffen begeisterten seine adelige Kundschaft vorwiegend mit historischen, allegorischen und mythologischen Themen. Erstmals in den 1740-er Jahren widmete sich Tiepolo einem literarischen Thema - dem Epos „La Gerusalemme Liberata“ - und verlieh diesen heutigen Chicago-Bildern eine gefühlsbetonte Ausdruckskraft. Die schwierige Aufgabe, einen literarischen Text in ein aussagekräftiges Bild umzusetzen, löste Tiepolo mit luftiger Leichtigkeit der Komposition seiner Figuren und der hellen Leuchtkraft der Farben sowie gefühlsbetontem Gesichtsausdruck. Aufgrund seines Erzählstils bevorzugte er die Darstellung der Personen; andere Elemente wie auch die Landschaft sind unbedeutend und aquarellartig, in hellen Farben ausgeführt. Ein kräftiger Farbton ist erst bei den Bildern in Würzburg festzustellen und die Qualität der Fresken in der Villa Valmarana liegt in der Anpassung an die engen Raumverhältnisse wobei immer die Dominanz bei den handelnden Personen liegt.

Die Festmachung der künstlerischen Qualitäten Antonio Guardis muss aus einer anderen Perspektive gesehen werden, denn bedingt durch die familiären Umstände, waren seine finanziellen Einkünfte durch Ausfertigung von Kopien berühmter Meister abzusichern. Ebenso dienten die Illustrationen Piazzettas für die Prunkausgabe „La Gerusalemme Liberata“ in Venedig als Vorlage und Ideenfindung für seine Gemälde. Durch die teilweise enorme Größe bei der Ausführung dieser Bilder ist eine gewisse Eigenständigkeit der Bildgestaltung gewährleistet und der bereits erwähnte „impressionistisch“ wirkende Malstil mit starkem Impasto-Farbauftrag verleiht den Bildern besondere Lebhaftigkeit und die Bewertung der Bilder liegt vorrangig in deren Wirkung auf den Betrachter.

Die unterschiedliche Auffassung der bildkünstlerischen Gestaltung und der Auswahl der Szenen des Epos kann bei beiden Malern Tiepolo und Guardi als Freiheit der künstlerischen Interpretation ausgelegt werden und da mit ziemlicher Sicherheit in beiden Fällen ein Auftraggeber einer adeligen Familie dahinterstand, muss auch die Überlegung berücksichtigt werden, dass der Wunsch des Auftraggeber in die Bildgestaltung aufgenommen wurde.

In der Dichte und Fülle an Kunstwerken in der spätbarocken Zeit mit rokokohaften Tendenzen verfügen die Gemälde zum Tasso-Epos, die im Raum Venedig entstanden sind, über einen literarischen Inhalt mit historischem Hintergrund und stellen in den vorwiegend romantisch-dramatischen aber auch heroischen Episoden die menschlichen Gefühle in idyllischen Ambiente in Szene.

## Katalog

### Giambattista Tiepolo

#### Zyklus mit vier Gemälden zum Thema Rinaldo und Armida - im Art Institute of Chicago

##### Kat. Nr. 1 - 4

Die Tatsache, dass es lange Zeit hindurch keine Hinweise auf einen Auftraggeber gegeben hat, und ebenso keine Quelle für eine mögliche Lokalisation dieser Gemälde auffindbar war, gab den Kunsthistorikern breite Ansätze für hypothetische Überlegungen zu diesen Bildern.

Knox<sup>1</sup> vertrat in seiner Abhandlung 1978 die Meinung, diese vier Bilder in Chicago gehörten zusammen mit den vier Bildern in London (Kat.-Nr. 5 – 8) zur Dekoration des Palazzo Dolfin-Manin in Venedig. Im Inventarverzeichnis von 1799 ist aber nur das Deckengemälde „Vornehmheit und Tugend besiegen die Unwissenheit“ angegeben (Abb. 91). Diese Hypothese wurde widerlegt, denn Giandomenico Romanelli (1998) fand ein Inventar des Palazzo Corner in San Polo aus dem 18. Jahrhundert mit der Nennung „*Quattro pezzi di quadro bislunghi rappresentanti figure del Tasso. Del Tiepolo*“.<sup>2</sup> Ebenso sind im Verzeichnis dazu angeführt: ein Deckengemälde und vier Supraporten in Hell/Dunkelmalerei, ebenfalls von Tiepolo, in dem „kleinen Spiegelmach“, gerahmt von einer *quadratura* von Gerolamo Mengozzi Colonna.<sup>3</sup>

Als Auftraggeber der vier Gemälde ist daher die adelige Familie Corner

festzustellen, die als Tiepolos beständigster Auftraggeber anzusehen ist. Mitte des 19. Jahrhunderts erfolgte die Räumung des Palazzos, und die Bilder wechselten ihren Standort. Über Umwege kamen diese gegen Ende des 19. Jahrhunderts in die Sammlung Cartier in Genua und weiter an den Kunsthändler Charles Sedlmayer in Paris. Ihr nächster Standort war die Sammlung Deering in Chicago, als sie 1925 ihrem heutigen Standort dem Art Institute of Chicago gestiftet wurden.<sup>4</sup>

Die Datierung dieser Bildergruppe war ebenso lange Zeit umstritten, erst Hylton A. Thomas gelang es durch intensive stilistische und figürliche Vergleiche mit den Seitengemälden der Decke in der *Scuola Grande dei Carmini* (1743) und dem *Triumph der Flora* (1743/44) in San Francisco, die Datierung für die frühen 1740er Jahre überzeugend und glaubhaft festzulegen.<sup>5</sup>



Giambattista Tiepolo, Triumph der Flora, 1743 - 1744, Öl/Leinwand, 72 x 89 cm, Fine Arts Museum of San Francisco.

<sup>1</sup> Knox 1978, S. 53 – 72.

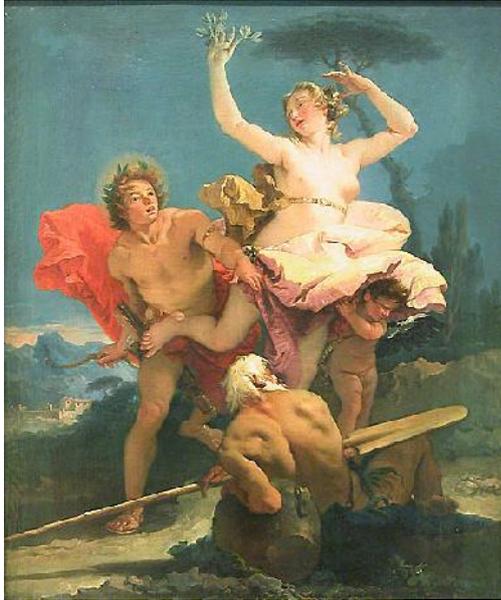
<sup>2</sup> „Vier rechteckige Gemälde mit Figuren des Tasso. Von Tiepolo.“; vgl. Pedrocco 2003, S. 249. - Romanelli 1998, S. 220 – 224..

<sup>3</sup> *Gerolamo Mengozzi Colonna* (1688 – 1774) – widmete sich der illusionistischen Wand- und Deckenmalerei, sowie Umrahmungen von Gemälden oder Fresken. Die Zusammenarbeit mit Giambattista Tiepolo und auch mit dessen Sohn Domenico erstreckte sich über vier Jahrzehnte; vgl. Romanelli 1998, S. 219, S. 223.

<sup>4</sup> Pedrocco 2003, S. 249.

<sup>5</sup> Thomas 1969, S. 35, S. 41.

Desgleichen wird das Gemälde *Apollo und Daphne* im Louvre in Paris für die Datierung im Vergleich zu *Triumph der Flora* herangezogen.<sup>6</sup>



Giambattista Tiepolo, *Apollo und Daphne*, 1743/44, Öl/Leinwand, 96 x 79 cm, Musée du Louvre, Paris.

Tiepolo beschäftigt sich in den Bildern der Chicago-Serie erstmals mit einer literarischen Quelle als Vorlage für die Dekoration eines Patrizierhauses, zuvor waren mythologische und allegorische Vorlagen für seine Werke von Bedeutung.<sup>7</sup>

Aus der umfangreichen Erzählung des Epos „*La Gerusalemme Liberata*“ von Torquato Tasso hat Tiepolo vier Szenen ausgewählt, die sich ausschließlich auf das Liebesthema von Rinaldo und Armida beziehen, und es werden darin vorrangig die Gefühle der Protagonisten zwischen Neigung und Pflicht zum Ausdruck gebracht.

---

<sup>6</sup> Pedrocco 2003, S. 261.

<sup>7</sup> Pedrocco 2003, S. 103.

Kat.-Nr. 1

**Armida begegnet dem schlafenden Rinaldo**



Giambattista Tiepolo, Armida begegnet dem schlafenden Rinaldo, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 186,9 x 214,7 cm, Art Institute of Chicago

In diesem ersten Gemälde zeigt Tiepolo jene Szene, die mit dem Text des Epos „La Gerusalemme Liberata“, 14. Gesang, Stanzas 61 – 68 in Verbindung zu bringen ist. Die sarazenische Zauberin Armida thront auf ihrem Wagen und soll Rinaldo vom Kampf gegen Jerusalem fernhalten, und ihn letztendlich töten. Rinaldo, der wegen eines verübten Totschlages aus dem christlichen Heereslager verbannt wurde, ist bereits zuvor von Armidas Nymphe in den Schlaf versetzt worden. Beim Anblick des dahindröhrenden jugendlichen Helden werden bei Armida Liebesgefühle für ihn erweckt und sie beschließt, ihn in ihren Zaubergarten und in ihr Schloss zu entführen.

Betont machtbewusst blickt Armida von oben herab, ihre wallend drapierten Gewänder in orange und hellgrün verstärken ihre Position. Sie schwebt auf einer weißen Wolke, die ihren Wagen samt Pferden nahezu verdeckt. Ein geflügelter Putto-Amor mit Pfeilen blickt zu ihr empor und verweist auf ihre Gefühle. Tiepolo gibt ihrem Inkarnat helle Farben, die Brust ist

leicht entblößt und ihr rechtes Bein präsentiert sich unbedeckt dem Betrachter. Armidas Blick ist zu Rinaldo gerichtet, gleichzeitig ist auch der Augenkontakt zu ihrer Nymphe wahrnehmbar, wie zu einer unsichtbaren Absprache. Rinaldo liegt entspannt am unteren Flussufer, seine ritterliche Ausrüstung ist nur teilweise zu erkennen, und fest umklammert er seinen Schild. Die Landschaft im Hintergrund ist in der Entfernung angedeutet und im Hintergrund ist ein Schloss dargestellt.

Im Vergleich zum Epos bezieht sich die Ikonografie des Gemäldes nur teilweise auf den Text, Tiepolo stellt ausdrücklich die Personen in den Mittelpunkt und zeigt ihre Empfindungen im Augenblick des Geschehens im Moment der Wandlung von Rache in Liebe.

Gerusalemme Liberata: canto 14, st. 66 – 68:

66.  
Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide  
come placido in vista egli respira,  
e ne' begli occhi un dolce atto che ride,  
benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),  
pria s'arresta sospesa, e gli s'asside  
poscia vicina, e placar sente ogn'ira  
mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte  
pende omai sí che par Narciso al fonte.

67.  
E quei ch'ivi sorgean vivi sudori  
accoglie lievemente in un suo velo,  
e con un dolce ventillar gli ardori  
gli va temprando de l'estivo cielo.  
Cosí (chi 'l crederia?) sopiti ardori  
d'occhi nascosi distempràr quel gelo  
che s'indurava al cor piú che diamante,  
e di nemica ella divenne amante.

68.  
Di ligustri, di gigli e de le rose  
le quai fiorian per quelle piaggie amene,  
con nov'arte congiunte, indi compose  
lente ma tenacissime catene.

Queste al collo, a le braccia, a i piè gli  
pose:  
cosí l'avinse e cosí preso il tiene;  
quinci, mentre egli dorme, il fa riporre  
sovra un suo carro, e ratta il ciel trascorre.<sup>8</sup>

66.

Doch als sie hinblickt nach dem holden Bilde,  
Sieht seines Hauchs friedselig leises Wehn,  
Sieht um sein Aug' ein Lächeln voller Milde –  
Und schlüg' er's auf, was würde dann geschehn? –  
Da hält sie schwankend ein, setzt aufs Gefilde  
Sich zu ihm hin und fühlt den Zorn vergehn  
Und beugt sich über sein Gesicht und schmachtet  
Und scheint Narziß, der sich im Quell betrachtet.

67.

Und in ein Tüchlein sammelt sie mit scheuer,  
Gelinder Hand von seiner Stirn den Schweiß  
Und kühlet ihn, schon jetzt ihr wert und teuer,  
Durch sanftes Fächeln mit besorgtem Fleiß.  
So schmelzt – wer glaubt' es wohl? – ein  
schlummernd Feuer  
Geschloßner Augen ihres Herzens Eis,  
Das diamanthart umzog die sanftern Triebe,  
Und ihre Feindschaft löst sich auf in Liebe.

68.

Schön blühende Ligustern, Lilien, Rosen,  
Die sie dem lieblichen Gestad' entrafte,  
Verflucht sie nun mit neuer Kunst zu lösen,  
Doch zähen Banden von gewalt'ger Kraft.  
Hals, Arm' und Füße des Verteidigungslosen  
Umwindet sie und hält ihn so in Haft,  
Läßt ihn im Schlaf auf ihren Wagen bringen  
Und eilt, mit ihm sich in die Luft zu schwingen.<sup>9</sup>

Im Vergleich zum Text ist festzustellen, dass bei Tiepolo manche Details fehlen. Armida beugt sich nicht über Rinaldo, sie hält noch Abstand. Blumengirlanden, die um Rinaldos Hals, Arme und Füße gebunden werden sollen, sind nicht dargestellt. Tiepolo konzentriert sich nur auf die Personen, die in klassischer Schönheit gezeigt werden. Die Luftigkeit der Farben und die Auflösung der Schwerkraft geben dem Gemälde besondere Ausdruckskraft, obwohl die arkadische Landschaft in die Ferne gerückt ist. Diese Merkmale bewirken die außergewöhnliche Ausstrahlung des Gemäldes an den Betrachter.

---

<sup>8</sup> Tasso/Caretti 1983, S. 333 – 334.

<sup>9</sup> Tasso/Gries 2013. S. 290.

Kat.-Nr. 2

### Rinaldo und Armida im Zaubergarten



Giambattista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 186,9 x 259,9 cm, Art Institute of Chicago.

Das zweite Gemälde bezieht sich auf Versstellen des Epos im 16. Gesang, Stanzen 17 – 20. Die Zauberin Armida hat auf ihrem Wagen den schlafenden Rinaldo auf eine weitentfernte Insel entführt, mit einem schneebedeckten Berg, wo an einem See ihr prachtvoller Palast liegt. In diesem abgeschiedenen idyllischen Ort verbringen Armida und Rinaldo ihre gemeinsame Zeit. Inzwischen hat der christliche Heerführer Gottfried von Bouillon die beiden Gefährten Carlo und Ubaldo ausgesandt, um Rinaldo aus den Fängen Armidas herauszuholen und wieder zum ritterlichen Heer zurückzuführen. Rinaldo soll seine militärischen Pflichten zur Befreiung Jerusalems wieder aufnehmen.<sup>10</sup>

Tiepolo zeigt das Liebespaar im Vordergrund, Armida ist wieder in wallend drapierte Gewänder gehüllt und gleichzeitig damit umrahmt, wobei die helle orange-goldene Farbe ihre Person hervorhebt. Das helle Inkarnat, verbunden mit ihrem Haarschmuck zeigen eine verklärte Schönheit, und ihr rechtes entblößtes Bein erweckt erneut die Aufmerksamkeit. Armida blickt in ihren Zauberspiegel,

wobei gleichzeitig Rinaldo in ihre Augen blickt. Rinaldo und Armida sind nahe beisammen dargestellt, denn „*egli è in grembo a la donna, essa a l'erbeta*“<sup>11</sup> - und Tiepolo hält sich hier an die Textvorgabe. Allerdings beugt sich Armida nicht über Rinaldo, obwohl dies der Text vorgibt: „*Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle le posa il capo, e 'l volto al volto attolle*“<sup>12</sup>. Tiepolo gestaltet Armidas Position aufrecht in Frontalansicht und ihr Kopf ist nach rechts zum Spiegel gerichtet, das wäre als Hinweis zu deuten auf ihre Überlegenheit und Dominanz gegenüber Rinaldo, denn ihr obliegt die Zaubermacht.

Rinaldo, in Rückenansicht dargestellt, hat sein Schwert und seinen Schild beiseitegelegt und seine lockere Kleidung erscheint farbenprächtig aber dunkler als Armidas Kleid. Armida mit entblößter Brust tritt auch hier vermehrt in den Blickpunkt des Betrachters: „*Ella dinanzi al petto ha il vel diviso*“<sup>13</sup> – Tiepolo interpretiert dieses Detail entsprechend der Textvorgabe. Über den beiden schwebt derselbe Amor wie im ersten Bild mit Köcher und Pfeilen, dies lässt eine Andeutung der Kontinuität zum ersten Bild erkennen.

Leicht verdeckt lehnen die beiden Waffengefährten Carlo und Ubaldo hinter der Mauer des Garteneingangs, nur die Bäume hinter ihnen erwecken ihre Aufmerksamkeit – „*Ascosi mirano i due guerrier gli atti amorosi*.“<sup>14</sup>. Sie warten auf einen günstigen Moment, um Rinaldo ungestört für seine Rückkehr überreden zu können. Das Liebespaar ist jedoch in sich

<sup>11</sup> Canto 16 st. 17: „(...) er ruht im Schoß der Holden, sie im Moose.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 311.

<sup>12</sup> Canto 16 st. 18: „(...)Sie beugt sich über ihn; er hin sich gebend / ruht ihr im Schoß, den Blick zum Blick erhebend.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 311.

<sup>13</sup> Canto 16 st. 18: „Ihr Busen wird vom Schleier nicht umfangen (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 311.

<sup>14</sup> Canto 16 st. 19: „(...) verborgen lauschend stehn die beiden andern.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 312.

<sup>10</sup> Barcham 1996, S. 142 – 144.

selbst vertieft und Tiepolo gelingt es, diese emotionale Situation festzuhalten mit Bezug zum Text.

Gerusalemme Liberata: canto 16, st. 17 – 20

17

Fra melodia sí tenera, fra tante vaghezze allettatrici e lusinghiere, va quella coppia, e rigida e costante se stessa indura a i vezzi del piacere. Ecco tra fronde e fronde il guardo inante penetra e vede, o pargli di vedere, vede pur certo il vago e la diletta, ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbetta.

18

Ella dinanzi al petto ha il vel diviso, e 'l crin sparge incomposto al vento estivo; langue per vezzo, e 'l suo infiammato viso fan biancheggiando i bei sudor piú vivo: qual raggio in onda, le scintilla un riso ne gli umidi occhi tremulo e lascivo. Sovra lui pende; ed ei nel grembo molle le posa il capo, e 'l volto al volto attolle,

19

e i famelici sguardi avidamente in lei pascendo si consuma e strugge. S'inchina, e i dolci baci ella sovente liba or da gli occhi e da le labra or sugge, ed in quel punto ei sospirar si sente profondo sí che pensi: "Or l'alma fugge e 'n lei trapassa peregrina." Ascosi mirano i due guerrier gli atti amorosi.

20

Dal fianco de l'amante (estranio arnese) un cristallo pendea lucido e netto. Sorse, e quel fra le mani a lui sospese a i misteri d'Amor ministro eletto. Con luci ella ridenti, ei con accese, mirano in vari oggetti un solo oggetto: ella del vetro a sé fa specchio, ed egli gli occhi di lei sereni a sé fa spegli.<sup>15</sup>

17.

Trotz solchem zarten Klang, trotz solcher Menge Von Schmeichelein und holdem Liebesflehn, Geht weiter dieses Paar und sucht mit Strenge Der Lockung süßer Lust zu widerstehn. Und durch das Laub der dunkeln Schattengänge Dringt jetzt der Blick, sieht oder glaubt zu sehn, Sieht wirklich dort der Liebenden Gekose; Er ruht im Schoß der Holden, sie im Moose.

18.

Ihr Busen wird vom Schleier nicht umfassen, Und Zephyr spielt im Haar, das ihn umschwebt. Sie schmachtet sanft, und die entflammten Wangen Bleicht holder Schweiß, der ihr Gesicht belebt. Im feuchten Auge funkelt voll Verlangen Ein Lächeln, wie der Strahl im Wasser bebt. Sie beugt sich über ihn; er hin sich gebend Ruht ihr im Schoß, den Blick zum Blick erhebend.

19.

Und lechzend selbst im Rausche der Genüsse Schmilzt er dahin in süßen Phantasien. Sie neigt das Haupt, um wollustreiche Küsse Vom Auge bald, den Lippen bald, zu ziehn. Er seufzt in diesem Augenblick, als müsse Die Seele jetzt aus seinem Busen fliehn Und gleich aus ihm in sie hinüberwandern. Verborgnen lauschend stehn die beiden andern.

20.

Ein wunderbar Gerät hängt ihr zur Seiten, Ein glänzender Kristall, vollkommen klar. Sie steht auf und reicht ihm, dem Geweihten In die Geheimnisse der Lieb', ihn dar. Er glüht, sie lächelt, und zu gleichen Zeiten Nimmt jedes in Verschiednem Gleiches wahr: Ihr Spiegel ist das Glas; und er voll Wonne Bespiegelt sich in ihrer Augen Sonne.<sup>16</sup>

Auch bei diesem Gemälde hat Tiepolo die Protagonisten besonders wirkungsvoll ausgestattet und die Emotionen des gemeinsamen Entzückens und Verzauberns zum Ausdruck gebracht. Obwohl Tasso in seinem Epos eine ausführliche Beschreibung des Zaubergartens liefert, reduziert Tiepolo die Ausstattung auf das Wesentliche und ebenso zeigt die Architektur im Hintergrund nur den halbverdeckten Rundbau des Palastes, und die Ausführung dieser Hintergrundgestaltung erfolgt in gedämpften Farben. Diese Gestaltungsweise bewirkt die Hervorhebung der Personen.

<sup>15</sup> Tasso/Caretti 1983, S. 358 – 359.

<sup>16</sup> Tasso/Gries 2013, S. 311 - 312.

Kat.-Nr. 3

**Rinaldo verlässt Armida**



Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 186,8 x 259,9 cm, Art Institute of Chicago.

Die Szene des dritten Bildes zeigt den emotionalen Höhepunkt der Beziehung zwischen Rinaldo und Armida, im Gegensatz zum vorangegangenen Bild kommt hier Verzweiflung zum Ausdruck. Beschrieben wird dieser dramatische Vorgang im Epos 16. Gesang, Stanzen 26 – 60. Die geschilderte Leidenschaft, die der Ritter Rinaldo und die Zauberin Armida kurzzeitig in ihrer märchenhaften Gartenidylle genießen konnten, weit entfernt von der Realität der kriegerischen Handlungen, erfährt ein schmerzhaftes Ende.

Nachdem Armida Rinaldo alleine im Garten zurückgelassen hatte, um ihren weiteren Zaubergeschäften nachzugehen, geben sich die beiden Waffengefährten Carlo und Ubaldo zu erkennen, und im Anblick der Waffen entflammt in Rinaldo sein kriegerischer Geist.

Gerusalemme Liberata: canto 16, st. 27 – 29:

27  
Ma quando l'ombra co i silenzi amici  
rappella a i furti lor gli amanti accorti  
traggono le notturne ore felici  
sotto un tetto medesimo entro a quegli orti.  
Ma poi che vòlta a piú severi uffici

lasciò Armida il giardino e i suoi diporti,  
i duo, che tra i cespugli eran celati,  
scoprirsi a lui pomposamente armati.

28  
Qual feroce destrier ch'al faticoso  
onor de l'arme vincitor sia tolto,  
e lascivo marito in vil riposo  
fra gli armenti e ne' paschi erri disciolto,  
se 'l desta o suon di tromba o luminoso  
acciar, colà tosto annitrendo è vòlto,  
già già brama l'arringo e, l'uom su 'l dorso  
portando, urtato riurtar nel corso;

29  
tal si fece il garzon, quando repente  
de l'arme il lampo gli occhi suoi percosse.  
Quel sí guerrier, quel sí feroce ardente  
suo spirto a quel fulgor tutto si scosse,  
benché tra gli agi morbidi languente,  
e tra i piaceri ebro e sopito ei fosse.  
Intanto Ubaldo oltra ne viene, e 'l terso  
adamantino scudo ha in lui converso.<sup>17</sup>

27.  
Doch hat die Nacht sich freundlich eingefunden  
Und ruft zurück zu süßen Dieberein,  
Dann feiern sie der Liebe sel'ge Stunden  
Im Garten, unter einem Dach allein.  
Kaum nun verläßt Armida, streng gebunden  
Durch ernstre Pflicht, den wonnevollen Hain,  
Als aus dem Waldgebüsch die Ritter beide  
Rinalden nahn in prächt'gem Kriegsgeschmeide.

28.  
Dem Rosse gleich, das, von dem edlen Zwange  
Siegreicher Waffen lange schon getrennt,  
Auf Weiden irrt in schnödem Müßiggange  
Und in der Glut verbuhlter Liebe brennt,  
Doch nun, vom Stahlblitz, vom Drommetenklange  
Geweckt, laut wiehernd ihm entgegenrennt  
Und schon die Kampfbahn wünscht und schon bestiegen  
Von seinem Herrn mit Kriegenden zu kriegen,

29.  
So ward der Jüngling, als das stolze Prunken  
Der Waffen plötzlich ihm ins Auge sprang.  
Ihr Blitz entflammt' in ihm des Mutes Funken,  
Des kriegerischen Geistes kühnen Drang,  
Obwohl er längst, von süßer Wollust trunken,  
Sich eingewiegt in weichen Müßiggang.  
Jetzt naht Ubaldo und zeigt in vollem Lichte  
Den Diamantschild des Jünglings Angesichte.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Tasso/Caretti 1983, S. 360 – 361.

Ubaldo hält Rinaldo den Diamantschild vor Augen, und er erkennt seinen geschwächten Körper, obwohl sein Körper üppig durch prächtige Kleidung geschmückt ist, hängt sein Schwert bloß an der Seite („*e 'l ferro, il ferro aver, non ch'altro, mira / dal troppo lusso effeminato a canto*“<sup>19</sup>). Rinaldo versinkt bei dieser Selbstbetrachtung in Scham und verachtet sich selbst („*ma se stesso mirar già non sostiene; / giú cade il guardo, e timido e dimesso, / guardando a terra, la vergogna il tiene.*“<sup>20</sup>). Carlo und Ubaldo ermahnen ihn zu seiner Pflicht und drängen ihn dazu, die Waffen gegen die Feinde wieder aufzunehmen und in das gemeinsame christliche Lager zurückzukehren. Rinaldo entwickelt nun Zorn in sich und entledigt sich seines eitlen Schmuckes und flieht entschlossen mit seinen Gefährten durch das Labyrinth des Gartens zum bereitstehenden Boot.

Dieser Blick Rinaldos in den Diamantschild und der Moment der Selbsterkenntnis ist sehr expressiv in Tiepolos Bild „*Rinaldo befreit sich vom Zauber*“, heute in London, festgehalten:



Giambattista Tiepolo, Rinaldo befreit sich vom Zauber, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 161,3 x 53,5 cm, National Gallery, London.

In diesem London-Bild (Kat-Nr. 6) wendet sich Rinaldo ab und wirft seinen Blumenkranz weg, als Ubaldo ihm den Diamantschild vor Augen hält. Knox<sup>21</sup> hat hier einen unmittelbaren Zusammenhang zu den Chicago-Bildern festgestellt, und eine gemeinsame Hängung im Palazzo Dolfin-Manin vermutet. Diese Hypothese ist aber durch das Auffinden des Inventars aus dem Palazzo Corner aus dem 18. Jahrhundert nicht mehr haltbar.<sup>22</sup> Interessant ist dieser Vergleich jedenfalls, denn der Gesichtsausdruck Rinaldos und seine geschlossenen Augenlider sowie die Körperhaltung sind nahezu ident zum Chicago-Bild. Ebenso ist eine bemerkenswerte stilistische Ähnlichkeit zu beobachten.

Tiepolo zeigt im Chicago-Bild jenen Teil der Handlung, als Armida die Absicht der Flucht Rinaldos entdeckt und zum Ufer eilt. Sie ruft nach ihm und beklagt seine Abwendung von ihr, und bittet ihn zu

<sup>18</sup> Tasso/Gries 2013, S. 313 – 314.

<sup>19</sup> Canto 16 st. 30: „(...) Und an der Seite, weibisch und verschändet / durch üpp'ge Pracht, das Schwert, das Schwert sogar. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 314.

<sup>20</sup> Canto 16 st. 31: „(...) Doch lange nicht erträgt er dieses Schauen. / das Auge sinkt, er zittert, er verachtet / sein eignes Selbst; sein Blick starrt auf die Aun. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 314.

<sup>21</sup> Knox 1978,

<sup>22</sup> Romanelli 1998, S. 215 – 224.

bleiben. Sie will sich ihm unterordnen und seine Sklavin sein („*al titolo di serva vuo' portamento accompagnar servile.*“<sup>23</sup>) und ihn begleiten. Rinaldo lehnt dies ab, empfindet weder Hass noch Zorn, jedoch sein Ziel ist die militärische Verpflichtung. Armida erträgt das nicht und empfindet Zorn und Rache. Die lange Textpassage, die nun eine veränderte zärtliche und enttäuschte Geliebte beschreibt, zeigt Tassos berührende Dichtkunst (canto 16 st. 40 – 60).

Tiepolo definiert hier die Heldin Armida neu: In Rückenansicht nach rechts zur Seite gedreht und ihre beiden offen erhobenen Arme charakterisieren die anklagende Gestik, ihre Kleidung in einem dunkler gefärbten Farbton als in den beiden ersten Bildern deutet auf die gedrückte Stimmung. Das linke Bein ihrer entblößten Beine streckt sie provokant Rinaldo entgegen. Ebenfalls ist Rinaldo verändert: er steht erstmals aufrecht, in leichtem Kontrapost, hat seine Rüstung und den bronzefarbenen Umhang angelegt.<sup>24</sup>

Für den Betrachter ist dadurch die Entschlossenheit Rinaldos eindeutig erkennbar und seine Entscheidung für die Pflichterfüllung spürbar, obwohl die Stellung im Kontrapost noch eine Schwankung andeutet. Wegweisend zeigt sein Freund mit dem Arm zum Schiff an der rechten Bildseite und der Baum neigt sich gleichfalls in diese Richtung. Diese Merkmale deuten verstärkt auf die schwierige Entscheidung Rinaldos.

Tiepolo hat die emotionellen Spannungen im gesenkten Blick Rinaldos und im hoffnungszeigenden Gesichtsausdruck Armidas festgehalten. Die Körperhaltung nimmt Bezug auf die Körpersprache und bringt die dramatische Textpassage bildkünstlerisch zum spürbaren Ausdruck.

Ebenso bewirkt die farbenprächtige Ausstattung der Protagonisten im Kontrast zu den blassen Farben des Hintergrundes eine erhöhte Wahrnehmung der handelnden Personen.

Der Torso einer Säule auf der linken Bildhälfte, ist ein öfter vorkommendes Architekturelement in Tiepolos Bildern. Aber hier steht die abgebrochene Säule unmittelbar hinter Armida und kann als Symbol für die Trennung zwischen Armida und Rinaldo gedeutet werden. Der dahinter schräg geneigte Baum mit senkrechtem Wipfel nach oben und darunter der schwere Felsblock mit eisigem Aussehen teilen das Bild optisch in zwei Hälften und sind als weiteres Symbol der Trennung anzusehen.

<sup>23</sup> Canto 16 st. 49: „(...) Als Sklavin will ich auch der Sklavin Tracht. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 318.

<sup>24</sup> Barcham 1996, S. 144.

Kat.-Nr. 4

**Rinaldo und der Zauberer von Askalon**



Giambattista Tiepolo, Rinaldo und der Zauberer von Askalon, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 182,9 x 188 cm, Art Institute of Chicago.

Das vierte und letzte Bild der Chicago-Serie bezieht sich auf den Text des Epos im 17. Gesang, Stanzen 58, 64 – 65.

Rinaldo und seine beiden Gefährten sind soeben mit dem Kahn wieder im Heiligen Land (Palästina) angekommen und treffen dort erneut den alten Greis, den weisen Zauberer von Askalon, der auch als der Weise bezeichnet wird. Der Zauberer zeigt dem jungen Ritter Rinaldo einen Schild auf dem Bilder aufgereiht sind, in denen er die Heldentaten und Leistungen seiner Vorfahren reflektiert sieht. Die betreffende Textstelle lautet: „(...) *e scoprono a quel lume imagin belle nel grande scudo in lungo ordine stese.*“<sup>25</sup>

„(...)

*Ben vide il mago veglio il suo secreto,  
e gli soggiunse: "Alza la fronte, o figlio,  
e in questo scudo affissa gli occhi omai,*

<sup>25</sup> Canto 17 st. 58: „(...) Und dieses Licht zeigt auf dem Schild in langen / Reihnfolgen hell der schönen Bilder Zahl.“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 337.

*ch'ivi de' tuoi maggior l'opre vedrai.*“<sup>26</sup>

Durch diese Beispiele sieht sich Rinaldo gezwungen und angetrieben, gegen die Feinde anzukämpfen und der christlichen Idee zu dienen und er bekennt sich zu seinen militärischen Pflichten. Tiepolo zeigt ihn zwar nachdenklich aber doch mit einem entschlossenen Gesichtsausdruck. Unterstrichen wird dies mit dem bereitliegenden Köcher und einem gefiederten Helm im Vordergrund. Rinaldo ist erstmals dynamisch und angeregt dargestellt, was durch sein vorgestrecktes Bein betont wird. Beide Protagonisten sowohl Rinaldo als auch der Zauberer verkörpern monumentale Figuren, der Baum hinter ihnen verstärkt ihre Haltung was ihre Durchsetzungsfähigkeit bezeugt.<sup>27</sup>

Die schräge Körperhaltung Rinaldos und des Zauberers neigt nach rechts zum Boot, der nach rechts geneigte Baum hinter den beiden verstärkt diese Richtung. Carlo und Ubaldo auf der linken Seite sind bloß weniger auffallend positioniert auf der hinteren Bildebene und wenden ihre Blicke abwartend nach rechts.

Auffallende Leere zeigt der linke Vordergrund, der den sandigen öden Boden („*E in quelle solitudini arenose*“<sup>28</sup>) dieser Landschaft aufzeigt und ist andererseits vergleichbar mit jenem Bildraum, wo auf dem vorhergehenden Bild (Kat.-Nr. 3) noch Armida ihren Platz hatte. Als Metapher zu deuten ist sie für Rinaldo bereits aus dem Gesichtsfeld verschwunden, seine Gedanken laufen in eine andere Richtung.

<sup>26</sup> Canto 17 st. 64: „(...)Leicht war's dem Greis, in seine Brust zu schauen: / Erhebe, sprach er, deine Stirn, o Sohn! / Und wende deinen Blick zu diesem Schilde, / Der deiner Väter Thaten zeigt im Bilde.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 339.

<sup>27</sup> Barcham 1996, S. 145.

<sup>28</sup> Canto 17 st. 56: „(...) Und jene schau auf diesem öden Sande (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 337.

**Giambattista Tiepolo**  
**Bildserie von vier Gemälden zum**  
**Thema „La Gerusalemme Liberata“ -**  
**in der National Gallery in London**  
**Kat.-Nr. 5 – 8**

Diese Bildserie wird in der National Gallery in London mit der zusammenfassenden Bezeichnung „*Vier dekorative Szenen*“ angeführt. Die Autorenschaft dieser Bilder für Giambattista Tiepolo wird dokumentiert durch Kupferstiche für drei dieser Bilder von Domenico und Lorenzo Tiepolo, als die Werke ihres Vaters. Das einzige Bild, das eine genaue Identifizierbarkeit des Epos „La „Gerusalemme Liberata“ erkennen lässt, ist „Rinaldo befreit sich vom Zauber“ (Kat.-Nr. 6). Alle vier Leinwandgemälde wurden im Jahr 1960 von der National Gallery in London angekauft, das ist ihr heutiger Standort.<sup>29</sup>

Knox hat in seiner Abhandlung<sup>30</sup> aus dem Jahr 1978 diese vier Bilder mit den vier Chicago-Bildern in Verbindung zu bringen versucht und daraus eine hypothetische Hängung im Palazzo Dolfin-Manin in Venedig abgeleitet. Diese Hypothese wurde widerlegt, nachdem von Giandomenico Romanelli im Jahr 1998 ein Inventarverzeichnis aufgefunden wurde. Dieses Inventar belegt unter anderem die Existenz der Chicago-Bilder im Palazzo Corner (Cornaro) di San Polo: „*Quattro pezzi di quadro bislunghi rapresentanti figure del Tasso. Del Tiepolo*“.<sup>31</sup>

Dadurch stehen diese vier Bilder in London in keinem unmittelbaren Zusammenhang mit den Bildern in Chicago. Bei der folgenden Katalog-Beschreibung wird versucht, einen möglichen Konnex dieser beiden

Bildserien (unter Vorbehalt) einer Betrachtung zu unterziehen.

Romanelli<sup>32</sup> erwähnt den einfallsreichen Vorschlag von Knox bezüglich einer großräumigen Wiederzusammenstellung der Chicago-Bilder und der London-Bilder, verbunden mit drei ovalen Satyrbildern in Rom und Pasadena, für den Palazzo Dolfin-Manin - jedoch fehle das entsprechende Beweismaterial. Hingegen bietet die Beschreibung des Inventars und der Ausmaße der Räume vom *Palazzo Corner di San Polo* einen sehr glaubhaften Nachweis für die vier Chicago-Bilder des Tassozyklus. Weder die vier London-Bilder noch die drei ovalen Bilder sind darin verzeichnet. Indessen werden vier unbekannte Supraporten mit hell-dunkel Flachrelief genannt. Das aufgefundene Inventar von 1998 gibt auch den Hinweis, dass die vier Tasso-Gemälde im zweiten *piano nobile* angebracht waren, wo noch Reste einer luxuriös ausgeführten Stuckdekoration zu erkennen sind.

Nach Romanelli ist daher eine gemeinsame Hängung der London-Bilder mit den Chicago-Bildern in einem Raum im Palazzo Corner nicht denkbar.

<sup>29</sup> Pedrocco 2003, S. 259.

<sup>30</sup> Knox 1978, The Tasso Cycles of Giambattista Tiepolo and Gianantonio Guardi, in: Art Institute of Chicago Museum Studies, 9, 1978, S. 49 – 95.

<sup>31</sup> „Vier rechteckige Gemälde mit Figuren des Tasso. Von Tiepolo“. Romanelli 1998, S. 222.

<sup>32</sup> Romanelli 1998, S. 222 – 223.

Kat.-Nr. 5

## Zwei Orientalen



Giambattista Tiepolo, Zwei Orientalen,  
1742 - 1745, Öl/Leinwand,  
159,1 x 53,5 cm, National Gallery, London.

„Two Men in Oriental Costume“<sup>33</sup> – das ist die offizielle Bezeichnung dieses Bildes der National Gallery in London. Pedrocco gibt die schlichte Bezeichnung „Zwei Orientalen“.<sup>34</sup> Knox, der sich in seiner Abhandlung ausführlich mit diesen Bildern beschäftigt, gibt ihnen die Bezeichnung „Rinaldo’s Companions Standing on the Banks of the Orontes“.<sup>35</sup> Aus diesen unterschiedlichen Benennungen ist ersichtlich, dass dieses Werk schwierig einzuordnen ist, da eine dokumentarische Absicherung nicht existiert.

<sup>33</sup> Zwei Männer in orientalischer Kleidung.

<sup>34</sup> Pedrocco 2003, S. 259.

<sup>35</sup> Rinaldos Begleiter an den Ufern des Orontes; - Knox 1978, S. 54.

Zu sehen sind zwei männliche Personen in orientalisches wirkender Kleidung, mit ausgeprägten Umhängen, Gesichtsbart und turbanartiger Kopfbedeckung. Der linksstehende Mann ist im Profil dargestellt, sein Begleiter in Frontalansicht halb verdeckt. An der linken Bildseite hinter den beiden Männern ist eine kräftige Säule („*colonna eretta*“) zu erkennen, deren Höhe fast bis zum oberen Bildrand reicht.

Stilistische Ähnlichkeiten sind mit der Bildergruppe in Chicago festzustellen<sup>36</sup>, es ist daher ein Zusammenhang mit dem Epos „La Gerusalemme Liberata“ anzunehmen. Im 14. Gesang, Stanzen 57 - 58 geben die folgenden Textstellen für dieses Bild eine mögliche Erklärung:

„(...) Ei su l'Oronte giunge,  
ove un rio si dirama e, un'isoletta  
formando, tosto a lui si ricongiunge;  
e 'n su la riva una colonna eretta  
vede, e un picciol battello indi non  
lunge.“<sup>37</sup>

Eine Inschrift auf dieser Säule, die auf diesem Bild nicht zu sehen ist, bewegt Rinaldo dazu, eine wundersame Reise auf die kleine Insel, wo er sein Glück finden wird, auf dem bereitstehenden Kahn anzutreten. Allerdings können seine beiden Begleiter (Knappen) auf diesem kleinen Kahn nicht mitfahren er muss sie hier verlassen, die beiden zurückgelassenen Begleiter wären somit hier dargestellt. Text des Epos:

„(...) e perché mal capace era la barca,  
gli scudieri abbandona ed ei sol varca“<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Pedrocco 2003, S. 259.

<sup>37</sup> Canto 14 st. 57: „(...) Bald kommt er an, wo der Oront sich teilt, und seine Wellen zwei Armen gleich in Inselchen umfahn. Und eine Säule sieht er an den Schwellen des Ufers stehn; nicht ferne liegt ein Kahn.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 288.

<sup>38</sup> Canto 14 st. 58: „Und weil der Kahn, die Knappen auch zu fassen, nicht Raum besitzt, muß er sie hier verlassen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 288.

Knox<sup>39</sup> sah hier einen unmittelbaren Zusammenhang zum Chicago-Bild (Kat.-Nr. 1), denn in seiner hypothetischen Hängung wäre es links davon aufgestellt gewesen. Durch die Auffindung des Inventars im Palazzo Corner wurde diese Annahme jedoch widerlegt, zur Erzählung des Epos wäre das Bild allerdings passend.

Im Farbton und in der landschaftlichen Gestaltung gibt es Übereinstimmungen. Verstörend wirkt nur die orientalische Kleidung, was allerdings erklärbar wäre, da Rinaldo aus dem christlichen Lager geflohen ist, auch feindliches Gebiet betreten hat, und die orientalische Kleidung seiner Begleiter eine Tarnung zum Schutz war.

Ein weiterer Widerspruch ist die Darstellung von zwei alten Männern, denn im Epos erfolgt die Nennung von „*scudieri*“<sup>40</sup>. Daher müssten dem Text entsprechend jugendliche Begleiter (Schildknappen) abgebildet sein. Es verbleibt somit im Gemälde nur die Darstellung der kräftigen Säule, um den plausiblen Zusammenhang zum Text zu erkennen.

Eine Zeichnung Tiepolos in den Uffizien, die den Kopf eines alten Mannes darstellt, hat auffallende Ähnlichkeit zur männlichen Figur, die im Gemälde vorne steht.



Giambattista Tiepolo, Kopf eines alten Mannes, Zeichnung, Uffizien, Florenz.

<sup>39</sup> Knox 1978, S. 61.

<sup>40</sup> *scudiero* (ital.) – bedeutet Schildknappe, Page oder Edelknecht; das waren junge Männer bzw. Knaben, die bei einem Ritter das Waffenhandwerk erlernten und diesem häufig seinen Schild nachtrugen.

Kat.-Nr. 6

**Rinaldo befreit sich vom Zauber**



Giambattista Tiepolo, Rinaldo befreit sich vom Zauber, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 161,3 x 53,5 cm, National Gallery, London.

Vorrangig dargestellt in diesem Bild ist Rinaldo, der sich im Schild am rechten Bildrand wiedererkennt. Er wendet sich ab in Scham von seinem Spiegelbild und wirft demonstrativ den Blumenkranz von seinem Haupt zum Boden. Im Hintergrund rechts stehen die beiden Gefährten Carlo und Ubaldo, die Rinaldo den Diamantschild vorhalten, um ihn von Armidas Zauberkraft zu befreien.

Dieses Bild ist zu identifizieren mit der Erzählung der Textstellen des Epos „La Gerusalemme Liberata“ 16. Gesang, Stanzen 29 – 34. In der Folgewirkung ist der Inhalt dieser Textstelle im Bild „Rinaldo verlässt Armida“ dargestellt (Kat.-Nr. 3), besondere Verdeutlichung

erfährt jedoch im Londoner-Bild folgende Textstelle:

„(...) squarciosi i vani fregi e quelle indegne pompe, di servitú misera insegne;“<sup>41</sup>

„Er reißt ab den eitlen Schmuck“, das durch den abgeworfenen Blumenkranz gekennzeichnet ist, diese Aktion ist im Chicago-Bild nicht angezeigt. Die Darstellung Rinaldos im Kontrapost ist im London-Bild wesentlich mehr ausgeprägt, der Gesichtsausdruck ist in beiden Bildern nahezu ident, die geschlossenen Augenlider in beiden Bildern bringen das schamvolle Bekenntnis bis zur devoten Selbstverachtung zum Ausdruck.

Knox<sup>42</sup> sieht mit diesem Bild in seiner hypothetischen Hängung in einem Salon des Palazzo Dolfin-Manin eine deutliche Aussage zur Charakterisierung von Rinaldos Abwendung vom Zauberbann gegenüber Armida. Seiner Aussage zufolge ist der Zusammenhang in der gleichen Größe der Personen, und in der Fortsetzung des landschaftlichen Hintergrundes an jeder Überschneidung der Bilder zu erkennen. Wenn auch diese hypothetische Hängung widerlegt wurde, ist ein stilistischer und inhaltlicher Zusammenhang sehr überzeugend anzunehmen.

Eine gemeinsame Hängung der London-Bilder und der Chicago-Bilder im Palazzo Corner di San Polo ist jedoch nicht vorstellbar, da das aufgefundene Inventar von Romanelli (1998)<sup>43</sup> keine Nennung der London-Bilder auflistet und ebenso die räumlichen Ausmaße eine gemeinsame Hängung nicht ermöglicht hätten. Weitere Details dazu werden in der Einführung zu den Katalog Bildern Nr. 5 - 8 erklärt.

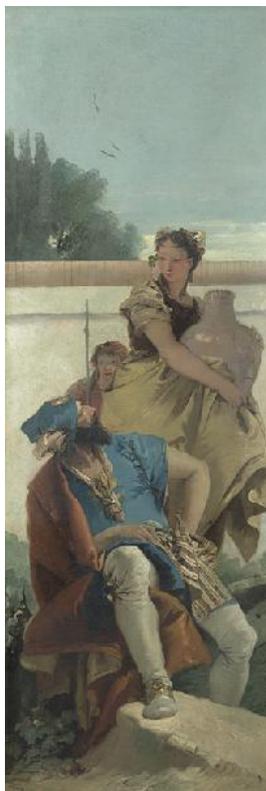
<sup>41</sup> Canto 16 st. 34 „(...) Da reißt er ab den eitlen Schmuck, der weichen Umhüllung / Pracht, des Knechtums niedre Zeichen,“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 315.

<sup>42</sup> Knox 1978, S. 55 – 61.

<sup>43</sup> Romanelli 1998, S. 222 – 223.

Kat.-Nr. 7

### Armida und Adraste



Giambattista Tiepolo, Armida und Adraste, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 160,4 x 53,5 cm, National Gallery, London.

Das Bild zeigt einen Bezug zum Text des Epos im 17. Gesang, Stanzas 43 – 52.<sup>44</sup> Nachdem Armida von Rinaldo verlassen worden war, sucht sie in ihrem Zorn und in ihrer Wut Rache zu üben. Sie flieht zu den Feinden der christlichen Ritter, und zwar in das Lager des ägyptischen Heeres nach Gaza, wohin der ägyptische König seinen Sitz verlegt hat. Das Epos beschreibt ihre dortige Ankunft und wie der indische Prinz Adraste Armida betrachtet und anstarrt. Der Text des Epos sagt:

„Mentre la donna in guisa tal favella,  
Adrasto affigge in lei cupidi gli occhi:  
(...)“<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Knox 1978, S. 61 – 62.

<sup>45</sup> Canto 17 st. 49: „Indes dem Munde diese Wort' entwallen, verfolgt Adrast sie mit der Blicke Glut. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 335.

Armida wünscht im Zuge ihrer Rache, dass Rinaldo getötet werde, und sie verspricht die Ehe demjenigen, der ihr das Haupt Rinaldos überbringt. Adraste meldet sich für diese Tat und sagt in Stanze 49:

„(...)  
Atto de l'ira tua ministro sono,  
ed io del capo suo ti farò dono.“<sup>46</sup>

Der indische Prinz, der im ägyptischen Heer dient, sitzt links im Vordergrund in auffälliger Pose, sein linker Arm ist energiegeladen in die Hüfte gestemmt, sein Kopf im Profil ist leicht angehoben, er wendet sich zu Armida hin. Diese steht in wallender Kleidung und mit geschmückten Haaren in selbstbewusster Haltung rechts hinter Adraste. Sie hält ein großes Gefäß in Form einer Amphore fest in ihren Armen und ihr entschlossener Blick erwidert die Blicke Adrastes. Ein Knappe in halber Höhe hinter Armida komplettiert diese Personengruppe.

Knox<sup>47</sup> zeigt in seiner hypothetischen Hängung die Möglichkeit auf, dass dieses Bild links vom Chicago-Bild „Rinaldo und der Zauberer von Askalon“ (Kat.-Nr. 4) angebracht war. Ein Vasengefäß in ähnlicher Form hält Armida im Bild „Rinaldo und Armida im Zaubergarten“ (Kat.-Nr. 2) in ihren Armen. Diese Vase kann symbolisch für die Figur Armidas gesehen werden.

Die wallende Formgebung der Kleidung bei beiden Figuren, sowie deren Luftigkeit und doch gedämpfte Farbgebung und die perspektivische Gestaltung lassen den Zusammenhang mit den Chicago-Bildern erkennen.

<sup>46</sup> Canto 17 st. 49: „(...) Ich will als Knecht mich deinem Zorn verdingen, und ich sein Haupt dir zum Geschenke bringen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 335.

<sup>47</sup> Knox 1978, S. 62.

Kat.-Nr. 8

**Zwei Orientalen unter einem Baum**



Giambattista Tiepolo, Zwei Orientalen unter einem Baum, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 158,8 x 53 cm, National Gallery, London.

Obwohl dieses Bild in Größe, Farbgebung, Gestaltung der Figuren und des Baumes sehr deutlich in diese London-Bildserie passt, gibt es keinen entsprechenden Hinweis im Epos zu dieser Begegnung der beiden orientalisches bekleideten Personen.<sup>48</sup> In der hypothetischen Hängung wäre es rechts vom Chicago-Bild „Rinaldo und der Zauberer von Askalon“ (Kat.-Nr. 4) angebracht gewesen. Jedoch gibt es aus der Erzählperspektive des Epos keine grundlegende Textpassage zu dieser Geschichte.

Dieses Bild kann als Ergänzung gesehen werden zur orientalischen Atmosphäre

dieses Raumes. In Zusammenhang mit der hypothetischen Hängung nach Knox wäre an der gegenüberliegenden Wand das Bild der „Zwei Orientalen“ angebracht gewesen, und hätte so die Bilderzählung abgerundet.

---

<sup>48</sup> Knox 1978, S. 62.

**Giambattista Tiepolo**  
**Zwei Gemälde zum Thema Rinaldo und**  
**Armida – in der Staatsgalerie der**  
**Residenz Würzburg**  
**Kat.-Nr. 9 – 12**

Während seines Aufenthaltes in Würzburg in den Jahren 1751- 1753 gestaltete Tiepolo zwei Ölgemälde zum Thema Rinaldo und Armida. Beide Bilder werden heute in der Zweiggalerie der Bayerischen Gemäldesammlungen im Nordflügel der Würzburger Residenz aufbewahrt. Beide Bilder weisen die gleichen Maße 105 x 140 cm auf, und sind mit „B. TIEPOLO“ signiert.<sup>49</sup> Als Auftraggeber wird Adam Friedrich von Seinsheim<sup>50</sup> von der Forschung angenommen.<sup>51</sup>

Da beide Gemälde kleinere Ausmaße als die Bilder in Chicago aufweisen, könnten diese ursprünglich als Supraporten fungiert haben. Besonders die Komposition „Rinaldo und Armida im Zauberarten“ verweist durch die Konstruktion der perspektivischen Verkürzung auf einen *sotto in su* Blickwinkel des Betrachters.<sup>52</sup>

Die Gemälde entstanden ein Jahrzehnt nach den Chicago-Bildern und eine deutliche Unterscheidung in Bezug auf Lichteinfall, Farbton und Schattenwirkung lässt die weitere künstlerische Entwicklung Tiepolos erkennen. Die arkadisch anmutende Stimmung in den Chicago-Bildern weicht hier einer dezidiert dunkleren Ausstrahlung und bewirkt dadurch emotionale Intensität.<sup>53</sup>

In Zusammenhang mit diesem Gemäldepaar werden zwei kleinformatige Bilder in Berlin aufbewahrt, die nach den letzten Forschungen als vorbereitende Studien zu den beiden Würzburg-Bildern eingestuft werden.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Knorn 1995, S. 93, 106.

<sup>50</sup> Adam Friedrich von Seinsheim war Fürstbischof von Würzburg ab 1754, und war Nachfolger von Fürstbischof Carl Friedrich von Greifenklau.

<sup>51</sup> Knorn 1995, S. 106, Anmerkung Nr. 29 verweist auf einen Aufsatz von Dr. Michael Renner mit dem Nachweis, dass die beiden Tiepolo-Bilder in den Besitz von Hofkammerpräsident Adam Friedrich von Seinsheim gelangt sind.

<sup>52</sup> Barcham 1996, S. 166.

<sup>53</sup> Barcham 1996, S. 169.

<sup>54</sup> Knorn 1995, S. 95, Anm. 24: Beverly Louise Brown geht in dem 1993 erschienen Katalog einer erstmals im Kimbell Museum von Fort Worth verwirklichten Ausstellung, die den Ölskizzen Tiepolos gewidmet ist, davon aus, dass es sich bei den Skizzen tatsächlich um vorbereitende Studien zu dem Würzburger Gemäldepaar handelt.

Kat.-Nr. 9

### Rinaldo und Armida im Zaubergarten



Giambattista Tiepolo, Rinaldo im Zauberbann Armidas, 1752 – 1753, Öl/Leinwand, 105 x 140 cm, Residenz Würzburg.

Die Szene dieses Gemäldes bezieht sich auf den 16. Gesang, Stanzas 17 – 20 des Epos „La Gerusalemme Liberata“. Nachdem Armida den christlichen Ritter Rinaldo in ihren Zauberbann eingesponnen hat, lagert das Liebespaar aus dem Zentrum nach links gerückt auf einer Erhöhung. Erhobenen Hauptes thront Armida auf der linken Seite dieser Anhöhe und ihr ernster Blick scheint an den Augen des Geliebten vorbei zu gleiten. Sie fühlt sich ihres Triumphes sicher. In ihrer rechten Hand hält sie einen Spiegel und der orangerot wallende Stoff ihres Kleides verstärkt ihre herrschende Pose. Rinaldo liegt in schräger Haltung an Armidas Seite und macht den Eindruck, ihr ergeben zu sein.

Tiepolo betont in dieser theatralischen Ausführung die Hingabe Rinaldos zu Armida, indem seine Kopfhaltung nach oben weist und die angespannte Sehne des Halses Rinaldos intensiv zu sehen ist.<sup>55</sup> Armidas linker Arm liegt um seinen Hals, Rinaldos rechter Arm ruht in ihrem Schoß, die Hand ans Herz gelegt, was sich auf

den Text des Epos bezieht: „*ch'egli è in grembo a la donna, essa a l'erbeta*“<sup>56</sup>.

Im Vordergrund links liegt in schräger Stellung ein geflügelter Putto mit einem Köcher und Liebespfeilen. Wie ein Bühnenaufbau begrenzt im Hintergrund der beiden Protagonisten ein Architektur-aufbau mit Torbogen und gesprengtem Giebel die Szene. Diese Architektur-gestaltung engt den Bildraum ein und verstärkt den intimen Charakter des Schauplatzes. Dahinter beginnt eine alleearartige Baumreihe und zeigt in die weitere Tiefe der Landschaft, die am Horizont einen hohen Berg erkennen lässt, der auch im Text genannt wird:

„Un'isoletta la qual nome prende con le vicine sue da la Fortuna“<sup>57</sup>.  
Quinci ella in cima a una montagna ascende  
disabitata e d'ombre oscura e bruna,  
e per incanto a lei nevole rende  
le spalle e i fianchi, e senza neve alcuna  
gli lascia il capo verdeggiante e vago,  
e vi fonda un palagio appresso un lago,<sup>58</sup>

Am rechten Bildrand ist vor einem Architekturfragment ein Satyr bzw. eine Panskulptur in Gestalt einer Herme oder Atlantenfigur zu sehen, die den rechten Bildrand begrenzt. Ein buntgefiederter Papagei<sup>59</sup> sitzt auf einem vorspringenden

<sup>56</sup> Canto 16 st. 17: „(...) Er ruht im Schoß der Holden, sie im Moose“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 311.

<sup>57</sup> Eine von den „Glücksinseln“, heute die Kanarischen Inseln; vgl. Tasso/Caretti 1983, S. 547.

<sup>58</sup> Canto 14 st. 70: „Ein Eiland, dem nebst andern jener Strecke / die Glückesgöttin ihren Namen leiht. / Hier wählt sie einen Berg nach ihrem Zwecke, / wüst, unbewohnt, gehüllt in Dunkelheit, / und gibt durch Zauber rings ihm eine Decke / von tiefem Schnee; das Haupt nur bleibt befreit / und grün und lieblich; und zum Sitz der Freude / schafft sie an einem See ein Prachtgebäude.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 291.

<sup>59</sup> Der Papagei gilt als Sinnbild der Liebe aber auch als Symbol für Genussucht und Zügellosigkeit in dieser Zeitperiode; vgl. Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2011.

<sup>55</sup> Barcham 1996, S. 169.

Kapitell eines denkbaren Pfeilers über dem Kopf der Panfigur. Nahezu unerkennbar lehnen Carlo und Ubaldo hinter dem vergitterten Durchbruch der Architekturwand an der rechten Seite im Dunkeln, sie haben den Auftrag übernommen, Rinaldo aus dem Zauberbann Armidas zu befreien und ihn zu seinem Heereslager zurückzubringen.

Die Protagonisten Rinaldo und Armida scheinen losgelöst von der Gesamtkomposition des Bildes, Tiepolo hat hier den Akzent der Komposition eindeutig auf die Figuren gelegt, die in ihrer Monumentalität die Hintergrundarchitektur überragen.<sup>60</sup> Tiepolo verdichtet hier in signifikanter Weise den Raum, die beiden Protagonisten drängen in den Vordergrund und drohen die Komposition zu sprengen. Durch diese Gestaltungsweise schafft Tiepolo einen geschlossenen Raum für die Zauberin und ihren Liebeshelden und formt diese Komposition enger und dichter als die artverwandten Bilder in Chicago (Kat-Nr. 2 und 3).<sup>61</sup> Die Betonung der Dramatik, die Monumentalität, sowie die dunklere Ausstrahlung der Farben und Schatten sind bezeichnend für den „Würzburg-Stil“ Tiepolos in der Zeit von 1751 bis 1753.

Gewisse Merkmale dieses Bildes sind in auffallender Weise vergleichbar mit dem „Tod des Hyazinth“, der von Wilhelm Friedrich Schaumburg-Lippe Bückeburg in Auftrag gegeben und von Tiepolo während seines Aufenthaltes in Würzburg ausgeführt wurde.<sup>62</sup>



Giambattista Tiepolo, Der Tod des Hyazinth, 1752 – 1753, Öl/Leinwand, 287 x 232 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Auch hier dominieren die Protagonisten im Vordergrund die Szene und die nahezu identische Architektur seitlich und im Hintergrund verdichtet die Handlung im vorderen Bereich. Der Torbogen mit dem gesprengten Giebel, die Panfigur an der rechten Seite, der bunte Papagei<sup>63</sup> am vorspringenden Kapitell, sowie die Alleebäume sind in gleicher Weise wie in der Rinaldo-Armida-Szene dargestellt. Die schräg liegende Figur des Hyazinth hat in seiner klassisch athletisch wirkenden Ausführung Ähnlichkeit zu Rinaldo, wenn auch seitenverkehrt. Das heimtückische Lächeln des Gottes Pan und sein leicht schräg geneigter Kopf mit Blick auf die Geschehnisse lassen vermuten, dass er den Ausgang dieser Ereignisse nicht versäumen will. Sein hämisches Grinsen als Anspielung auf die Geschehnisse ist für den Betrachter nicht zu übersehen.

<sup>60</sup> Knorn 1995, S. 99.

<sup>61</sup> Barcham 1996, S. 169.

<sup>62</sup> Pedrocco 2003, S. 289.

<sup>63</sup> Die Büste des grinsenden Pans und der bunte Papagei sind möglicherweise in der Symbolik des 16. Jahrhunderts als Sinnbild der Unzucht einzuordnen; vgl. Pedrocco 2003, S. 140.



Giambattista Tiepolo, Der Tod des Hyazinth (Detail), 1752 – 1753, Öl/Leinwand, 287 x 232 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Zwei Zeichnungen bzw. Studien in London im Victoria & Albert Museum zeigen Ideen zur Figur des Hyazinth, in der recto-Zeichnung sind die Beine nach rechts ausgestreckt, das im Weiteren Analogien zur Rinaldo-Figur andeutet. Die expressive Darstellungsart in diesen Bildern und Skizzen ist kennzeichnend für den Würzburg-Stil Tiepolos.<sup>64</sup>



Giambattista Tiepolo, Studie für „Der Tod des Hyazinth“, recto, Feder und Tinte, laviert über roter Kreide. Victoria&Albert Museum, London.



Giambattista Tiepolo, Studie für „Der Tod des Hyazinth“, verso, Feder und Tinte, laviert über roter Kreide, Victoria&Albert Museum, London.

<sup>64</sup> Barcham 1996, S. 171.

Kat.- Nr. 10

### **Rinaldo und Armida im Zaubergarten**



Giambattista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1753, Öl/Leinwand, 39 x 62 cm, Bozzetto, Staatliche Museen zu Berlin.

Der kleinformatische Entwurf zum Würzburg-Gemälde „Rinaldo und Armida im Zaubergarten“ gibt mit einigen Veränderungen die Komposition vor. Wesentlicher Unterschied ist die kleinere Gestaltung der Protagonisten, die Figurengruppe wurde mehr in die Tiefe des Bildraumes verlegt, und nimmt eine untergeordnete Position ein. Die Gesamtkomposition wirkt dadurch für den Betrachter in die Ferne versetzt. Eine signifikant größere Ausformung des Brunnens an der linken Seite, auf dessen Rand der Papagei diesmal sitzt, genau über dem Kopf Rinaldos, wirkt wie eine beschützende Überdachung über dem Liebespaar.<sup>65</sup>

Außerdem stehen die beiden Gefährten Carlo und Ubaldo vor der trennenden Mauer auf der rechten Seite, also innerhalb des Gartens. Das Verhältnis der architektonischen und landschaftlichen Komponente zu den Protagonisten nimmt daher ein anderes Verhältnis ein als in der Würzburg-Version. Die Begründung für diese Veränderung in der endgültigen Fassung könnte in der Verwendung des Bildes als Supraporte liegen, da der

dadurch tiefer angesetzte Blickwinkel die Bedeutung der Figuren stärker erfassen lässt.

---

<sup>65</sup> Knorn 1995, S. 98.

Kat.-Nr. 11

**Rinaldo verlässt Armida**



Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1751 – 1753, Öl/Leinwand, 105 x 140 cm, Residenz Würzburg.

Das zweite Gemälde in Würzburg wird in derselben theatralischen Dramatik ausgeführt wie das Erste (Kat.-Nr. 9). Die beiden Gefährten Carlo und Ubaldo nützen einen unbeobachteten Moment, um Rinaldo aus seinem Müßiggang zu erwecken und ihn zur Rückkehr ins christliche Heerlager zu bewegen. Die Textgrundlage dieser Trennungsszene bildet der 16. Gesang in den Stanzen 40 – 62 der „Gerusalemme Liberata“. Indem Ubaldo den Diamantschild vor Rinaldos Angesicht hält, erkennt dieser seinen geschwächten Zustand, versinkt in Selbstverachtung und wird sich seiner Verpflichtung bewusst. Rinaldo zunächst unentschlossen, befreit sich von seinem eitlen Schmuck, und sie entfliehen zu dritt durch das verschlungene Labyrinth.

Armida entdeckt seine Flucht, eilt ihm nach und versucht ihn unter Tränen und inständigstem Flehen von diesem Entschluss abzuhalten. Ubaldo fordert Rinaldo eindringlich auf, Armidas Bitten Widerstand zu leisten und diese Szene ist auf diesem Bild dargestellt. Der Text aus canto 16 st. 41 lautet:

„Disse gli Ubaldo allor: "Già non conviene che d'aspettar costei, signor, ricusi;

di beltà armata e de' suoi preghi or viene, dolcemente nel pianto amaro infusi. (...)“<sup>66</sup>

Die Figurengruppe links im Vordergrund zeigt Rinaldo in stark nach rechts geneigtem Kontrapost, Ubaldo hält ihn am Arm fest und umklammert gleichzeitig das Schwert mit seiner rechten Hand, um seine Willenskraft zu bestärken. Die farbenprächtige Kleidung Ubaldos betont die Wichtigkeit seines Auftrages. Hinter der rechten Schulter Rinaldos ist Carlo zu erkennen, der den kampfbereiten Schild emporhält. Rinaldo selbst hat seinen Blumenschmuck noch nicht abgeworfen, sein Blick ist direkt auf Armida gerichtet, die in heller aufwallender Kleidung und halb entblößter Brust zu ihm aufschaut. Ihre nahezu horizontale Lage betont ihre voraussehende Niederlage und das Entgleiten ihrer bisherigen verführerischen Zauberkraft.

Die Mauer des bereits verlassenen Zaubergartens ist in dumpfem Farbton hinter der Dreiergruppe dargestellt, und die eher dunkelgraue Landschaft mit Wolken und Bergkette begrenzt den rechten Hintergrund und vermitteln diese traurige düstere Stimmung.

Tiepolo hat sowohl die Kleidung als auch das Inkarnat Rinaldos und Armidas in gleichem hellen beige-gelbem Farbton gemalt, um diese beiden Figuren aus dem Bild herauszuheben. Die Blicke beider Protagonisten sind zueinander gerichtet und Rinaldos linkes Spielbein berührt nahezu Armidas ausgestrecktes wenig entblößtes Bein. Tiepolo vermittelt durch dieses Zusammenspiel beider Figuren ihre doch noch vorhandene gegenseitige innere Zuneigung und die Spannung ist zu spüren. Gleichzeitig bewirken beide Figuren durch

<sup>66</sup> Canto 16 st. 41: „Da spricht Ubaldo zu ihm: Nicht widerstehen / der letzten Bitte darf dein Edelmüt. / Sie kommt mit Reiz bewaffnet und mit Flehen, / das sie versüßt durch herbe Thränenflut. (...)“; Tasso/Gries 2013, S. 317.

ihre überdimensionale Größe auf der vorderen Bildebene besondere Ausstrahlung. Darin ist ein weiterer Hinweis zu sehen, dass beide Würzburg-Bilder als Supraporten Verwendung gefunden haben.<sup>67</sup>

Barcham<sup>68</sup> sieht in der Konfrontation der beiden Armida-Variationen (Kat.-Nr. 9 und 11) eine imposante Wirkung auf den Betrachter. In der Gartenszene sitzt Armida aufrecht und selbstbewusst leicht nach links geneigt, andererseits zeigt sie in der Abschiedsszene eine leichte Neigung nach rechts, wo sie aber gleichzeitig in eine nahezu horizontale Position abgleitet. Die Wirkung dieser beiden Armida-Figuren, die vermutlich gegenüber hängend in einem hellen Rokokoraum geplant waren, muss beeindruckend gewesen sein. Mit dieser Gegenüberstellung ist es Tiepolo gelungen, die in Bedrängnis geratene Zauberin Armida in dramatisierender Weise darzustellen.

---

<sup>67</sup> Knorn 1995, S. 99.

<sup>68</sup> Barcham 1996, S. 169.

Kat.-Nr. 12

**Rinaldo verlässt Armida**

Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1753, Öl/Leinwand, 39 x 61 cm, Bozzetto, Staatliche Museen zu Berlin.

Obwohl die vorbereitende Ölskizze Unterschiede aufzeigt, ist eine Übereinstimmung des kompositorischen Grundgedankens erkennbar. Im Bozzetto sind die sich gegenüberstehenden Figuren in umgekehrter Position im Hinblick auf das ausgeführte Gemälde dargestellt. Auf der Ölskizze ist Armida sitzend vor der Mauer auf der linken Seite platziert, hingegen steht Rinaldo mit seinen Gefährten auf der rechten Bildhälfte. Zusätzlich ist rechts im Bild im Hintergrund ein Boot mit Ruderer zu sehen, das die Ufernähe kennzeichnet und keinen weiteren Ausblick in eine Landschaft zulässt im Vergleich zum ausgeführten Gemälde. Die Mauer in der Ölskizze kommt stärker zum Ausdruck, sie ist in auffälliger Diagonale geführt, und ergibt somit eine weitere Tiefenwirkung in den Raum. Dadurch zerfällt die Komposition in zwei Hälften und bewirkt symbolisch die Trennung zwischen Armida und Rinaldo.<sup>69</sup>

Rinaldo hat bereits seinen Blumenschmuck abgeworfen, restliche Blumen hält er noch in seiner rechten Hand. Sein Kopf ist geneigt und sein Blick ist nicht zu Armida gerichtet. Seine Körperhaltung zeigt keine Annäherung in Richtung Armida im

Vergleich zum ausgeführten Gemälde. Wenngleich Armida in der Ölskizze ihre Blickrichtung auffallend zu Rinaldo hinwendet und sich zu ihm hinneigt, ist Rinaldos Abwendung im Sinne seiner Pflichterfüllung spürbar. Beide Protagonisten sind getrennt in der jeweiligen Bildhälfte einander gegenübergestellt und Tiepolo hat bloß das übereinstimmende Kolorit ihrer Kleidung aufeinander bezogen. Die räumliche Trennung veranschaulicht die eigentliche Tragik der noch bestehenden Beziehung.

Knorn<sup>70</sup> hat in einem stilkritischen Vergleich zwischen der Ölskizze und dem ausgeführten Gemälde festgehalten, dass die grundlegenden Kompositionszüge im später ausgeführten Gemälde angelegt erscheinen, und Kolorit und Lichtführung bis auf wenige Ausnahmen im Würzburg-Gemälde übernommen wurden. Tiepolo habe wohl eine veränderte Akzentuierung der Komposition vorgenommen, jedoch ist der werkvorbereitende Gedanke erhalten geblieben.

Festzuhalten bleibt, dass bei der möglichen Verwendung der Würzburger Bilder als Supraporten die Änderung des Kompositionsaufbaues erforderlich wurde, und Tiepolo die intensiviertere Akzentuierung der beiden Protagonisten in einem neuen Gestaltungsprozess für notwendig erachtete. Die Dramatik der Handlung erlangt dadurch einen gezielten Höhepunkt.

<sup>69</sup> Knorn 1996, S. 101.

<sup>70</sup> Knorn 1996, S. 101.

**Giambattista Tiepolo**  
**Die Fresken in der Villa Valmarana ai Nani**  
**Der Tasso-Raum**  
**Kat.-Nr. 13 - 16**

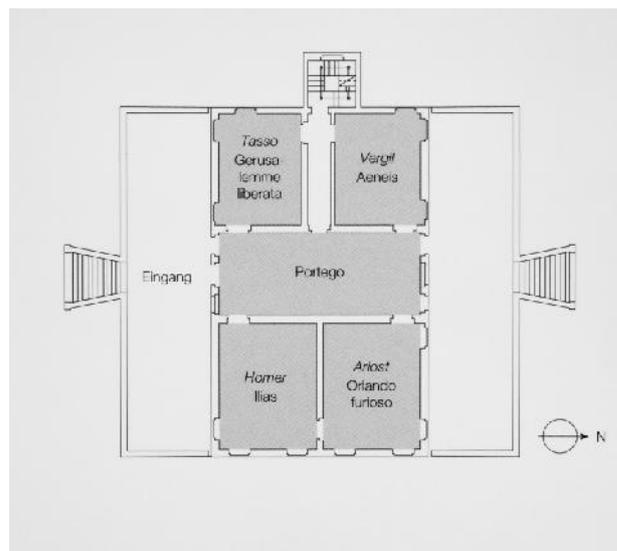
Giambattista Tiepolo erhält 1757 den Auftrag für die Ausschmückung und Dekoration der Villa Valmarana ai Nani.<sup>71</sup>

Giustino Valmarana, als Schriftgelehrter und Theaterliebhaber, traf persönlich die Auswahl der zur Dekoration bestimmten Freskenmotive. Giambattista Tiepolo übernimmt die Ausschmückung der Villa und überlässt seinem Sohn Domenico den Großteil des Gästehauses. Die Ausführung der kulissenhaften Rahmenwerke der einzelnen Freskengemälde in Form von Rocailles übernimmt Girolamo Mengozzi-Colonna, ebenso ist er für die Quadratur der Bilder verantwortlich.<sup>72</sup>

Im Untergeschoß der Villa gruppieren sich um den längs gerichteten Mittelsaal, den „portego“, auf der rechten und auf der linken Seite je zwei annähernd quadratische Räume. Die Fresken im Mittelsaal sind dem Thema „Opferung der Iphigenie“ gewidmet, die vier anderen Räume beinhalten als literarische Vorlage: Ilias von Homer, Orlando Furioso von Ariost, Aeneis von Vergil und das Zimmer links vom Eingang enthält Bilder aus „Gerusalemme Liberata“ von Tasso.<sup>73</sup>

Da eher beengte Raumverhältnisse vorlagen, wählte Valmarana Episoden der berühmtesten Dichtungen der Klassik aus, und bevorzugte Opferungs- und Verzichtsthemen, die eine fehlende pompöse Inszenierung wie in großen

Räumen ausgleichen sollten.<sup>74</sup> Die menschlichen Werte wie Opferbereitschaft, Verzicht und Entsagung sollten wahrgenommen werden. Diese hohen ethischen und moralischen Werte waren bevorzugte Themen der adeligen Gesellschaft im Venedig des 18. Jahrhunderts.



Grundriss der Villa Valmarana



<sup>71</sup> Die Villa Valmarana wurde 1669 im Auftrag des Rechtsgelehrten Gian Bertolo errichtet. Nach dessen Tod geht die Villa 1725 in den Besitz des Grafen Nazario Valmarana über. Nach dem Besitzerwechsel erfolgt der Zubau eines separaten Gästehauses sowie einer Umgebungsmauer mit Zwergstatuen, die der Villa ihren Namen geben. Andersson 1984, S. 20.

<sup>72</sup> Pedrocco 2003, S. 151, S. 295.

<sup>73</sup> Andersson 1984, S. 21.

<sup>74</sup> Pedrocco 2003, S. 294.

### **Die Anordnung der Fresken im Tasso-Zimmer:**

1. Armida entführt den schlafenden Rinaldo – linke Wand vom Eingang
2. Rinaldo und Armida im Zaubergarten – gegenüber dem Eingang (Fensterwand)
3. Rinaldo schämt sich seiner Vergangenheit – rechte Wand vom Eingang
4. Rinaldo verlässt Armida – lange Wand (rechte Seite)

Durch die vorgegebene Raumanlage mit mehreren Türen und Fenstern weisen die Wandflächen unterschiedliche Ausmaße auf. Eine fortlaufende Leserichtung im Bezug zur Handlung des Epos konnte dadurch nicht eingehalten werden. Beachtenswert ist jedoch, dass gegenüber vom Eingang der Blick des Besuchers auf die Liebesszene im Zaubergarten gerichtet ist und somit ein zentraler Punkt des Epos primär zu erblicken ist.

Die begrenzten Raumverhältnisse bedingen eine eher kleinere und bescheidenere Dekoration und unter diesem Gesichtspunkt muss auch die Komposition der Freskenbilder gesehen werden. Tiepolo beschränkt sich in seinen Ausführungen auf das Wesentliche, er bringt die Gefühlsempfindungen der handelnden Personen zum Ausdruck und verzichtet auf manche Details, die entweder im Text aufscheinen oder in der bisherigen Bildtradition eingefügt wurden.

Kat.-Nr. 13

**Armida entführt den schlafenden Rinaldo**



Giambattista Tiepolo, Armida entführt den schlafenden Rinaldo, 1757, Fresko, 220 x 200 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.

Die erste Begegnung von Rinaldo und Armida ist im Text des Epos im 14. Gesang, Stanzen 61 – 68 aufzufinden. Rinaldo war aus dem christlichen Heerlager geflohen und konnte dabei jene gefangenen Ritter-Kameraden befreien, die zuvor durch Armidas List in ihre Gewalt gebracht worden waren. Armida sucht nun Rache an Rinaldo zu nehmen, indem sie eine weitere List anwendet: Die Inschrift auf einer Marmorsäule soll ihn in ihre Zaubergewalt bringen. Bereits in den Stanzen 57 – 58 wird Rinaldo in einer Inschrift auf einer Marmorsäule am Ufer des Orontes zu dieser Reise aufgefordert bzw. eingeladen:

"O chiunque tu sia, che voglia o caso peregrinando adduce a queste sponde, meraviglie maggior l'orto o l'ocaso non ha di ciò che l'isoletta asconde.

Passa, se vuoi vederla. (...) "<sup>75</sup>

Nachdem Rinaldo die Insel erreicht hatte wird er durch den Gesang einer Nymphe in tiefen Schlaf versetzt.

Das Fresko zeigt jenen Moment als Armida, von ihrem Beobachtungsstand kommend, auf ihrem Wagen in der Luft vorfährt und von ihrer Rache erfüllt entdeckt sie den schlafenden Rinaldo. Der Text in canto 14 st. 65 lautet: „(...) *Esce d'aguato allor la falsa maga e gli va sopra, di vendetta vaga.*“<sup>76</sup>

Tiepolo hat im Fresko Armidas Beobachtungsstand, der im Text genannt wird, nicht dargestellt. Auffallend gezeigt wird Armidas Wagen, der erst an einer späteren Textstelle genannt wird, und zwar in canto 14 st. 68: „(...) *quinci, mentre egli dorme, il fa riporre sovra un suo carro, e ratta il ciel trascorre.*“<sup>77</sup>

Durch die vorzeitige Präsentation des Wagens hat Tiepolo das Augenmerk des Betrachters auf die entscheidende Szene der Entführung vorweggenommen und Armidas Machtposition verdeutlicht.

Armida thront auf ihrem Wagen in wallenden Kleidern in der rechten oberen Bildhälfte. Von den Pferden sind nur die Köpfe zu sehen, der Rest des Wagens ist in helle Wolken gehüllt. Rinaldo liegt schlafend und entspannt links unten im Vordergrund. Die Nymphe ist halb versteckt rechts unten zu sehen, ihre Aufgabe ist erfüllt. Die Rache Armidas entschwindet in diesem Augenblick der Begegnung und ihre Feindschaft

<sup>75</sup> Canto 14 st. 58: „Wer du auch bist, den auf der Wanderreise / Will' oder Zufall an dies Ufer trägt; / Die Sonn' erschaut rings auf dem Erdenkreise / nicht größte Wunder, als dies Eiland hegt. / Willst du sie sehn, so komm! (...)“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 288.

<sup>76</sup> Canto 14 st. 65: „(...) Da stürzt die Zaubrin von dem Ort der Wache / hervor auf ihren Feind voll heißer Rache.“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 290.

<sup>77</sup> Canto 14 st. 68: „(...) Läßt ihn im Schlaf auf ihren Wagen bringen / und eilt, mit ihm sich in die Luft zu schwingen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 290..

verwandelt sich in Liebe. Der Text dazu in canto 14 st. 67:

„(...)

Cosí (chi 'l crederia?) sopiti ardori  
d'occhi nascosi distempràr quel gelo  
che s'indurava al cor piú che diamante,  
e di nemica ella divenne amante.“<sup>78</sup>

Im Vergleich zum Chicago-Bild (Kat.-Nr. 1) sind beide Protagonisten hier entgegengesetzt angeordnet und Armida in Rückenansicht dargestellt, nur ihr Gesicht neigt sich zu Rinaldo mit neugierigem, erstauntem Blick. Ein Putto als Liebesbote fehlt und im Gesichtsausdruck der Nymphe ist eine abwartende Haltung zu erkennen. Hinzugekommen ist auf einem kahlen überhängenden Baumstamm über Rinaldos Kopf ein Papagei, der im Text erst später genannt wird und in der üblichen Tasso-Ikonografie erst in der Zaubergartenszene erscheint.

Tiepolo konzentriert sich hier vermehrt auf die Protagonisten, die in ihrer Position eine imaginäre Diagonale bilden, wodurch ihre vorrangige Stellung betont wird. Nur der leicht schräg geneigte Baum, dessen Baumkrone symbolisch beide Figuren überdeckt, reicht bis zum oberen Bildrand und verstärkt Armidas Wirkung. Die Landschaft ist kaum wahrnehmbar, und Blumengirlanden – wie im Text ebenso beschrieben – fehlen. Tiepolo ist ausschließlich darauf bedacht, die Emotionen sowie Affekte und Gemütsbewegungen der handelnden Personen zum Ausdruck zu bringen, wobei allerdings Armida eine distanzierte Position einnimmt.

Andersson<sup>79</sup> betont in ihren Ausführungen, dass Tiepolo bei diesem Fresko Reduktionen gegenüber der üblichen ikonographischen Tradition vorgenommen hat. Die Säule am Ufer des Orontes, der

Flussgott, die Putten oder die reichliche Vegetation, wie dies beispielsweise bei Poussin aufgenommen wurde oder die Blumengirlanden und zahlreichen Putti wie bei van Dyck gezeigt, sind bei Tiepolo eliminiert. Tiepolo hat sich von der bekannten Bildtradition abgesetzt und sich ausschließlich auf die Protagonisten konzentriert.

<sup>78</sup> Canto 14 st. 67: „(...) So schmelzt – wer glaubt' es wohl? – ein schlummernd Feuer / geschloßner Augen ihres Herzens Eis, / das diamanthart umzog die sanftern Triebe, / und ihre Feindschaft löst sich auf in Liebe.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 290.

<sup>79</sup> Andersson 1984, S. 139 – 140.

Kat.-Nr. 14

### Rinaldo und Armida im Zaubergarten



Giambattista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1757, Fresko, 220 x 150 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.

Rinaldo und Armida verbringen ihre Mußestunden im Zaubergarten, der im Epos im 16. Gesang, Stanzen 9 – 13 ausführlich beschrieben wird: „(...) *in lieto aspetto il bel giardin s'aperse*:“<sup>80</sup> Der Naturgarten mit Bäumen, Früchten, Blüten, Grotten und anmutigen Vögeln wird im Fresko nicht wiedergegeben, nur skizzenhaft und in schwachen Farbtönen scheinen Andeutungen einer Vegetation auf. Ein steiler Felsen ragt im Hintergrund empor, auf dem Carlo und Ubaldo in späher Position lagern und alleine die Zypressen weiter dahinter geben Andeutung auf eine reiche Vegetation.

Die Reduktion der arkadischen Landschaft wird bei Andersson<sup>81</sup> als „das entidealisierte Arkadien“ bezeichnet und sie verweist auf den traditionellen Grundtypus seit Carracci in der Darstellung des

arkadischen Ideals, wo Rinaldo und Armida von üppiger Vegetation umgeben sind.



Annibale Carracci, Rinaldo und Armida, 1601, Öl/Leinwand, 154 x 233 cm, Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel.

Tiepolo gibt in der Komposition des Valmarana-Freskos den beiden Protagonisten den vorrangigen Spielraum, die kräftigeren Farben ihrer Kleidung betonen ihre Bedeutung. Der Bezug zum Text ist in canto 16 st. 18 – 25 zu finden.

Rinaldo hat seinen Helm und den Schild abgelegt und neigt sich zu Armida in ergebener Haltung, blickt zu ihr empor, vergleichbar mit dem Würzburg-Bild (Kat.-Nr. 9). Armida lässt ihren gleichmütigen Blick jedoch an Rinaldo vorbeigleiten. Von beiden Personen sind jeweils nur deren rechten Beine zu sehen, was den Anschein erweckt, dass beide Personen zusammenschmelzen. Andersson<sup>82</sup> sieht darin eine lächerliche Formgebung am „Rande der Karikatur“. Ihrer Aussage nach vermeidet Tiepolo die gefühlsmäßige Begegnung zweier Liebenden und durch eine Vereinzelung der Figuren sieht sie eine Desorganisation des Bildes.

<sup>80</sup> Canto 16 st. 9: „(...) wird gleich der schönsten Garten offenbart:“ ; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 309.

<sup>81</sup> Andersson 1984, S. 147.

<sup>82</sup> Andersson 1984, S. 143 – 144.

Dem muss man entgegenhalten, dass eine Beurteilung der Wirkung des Bildes nur im Anblick des gesamten Raumes und der gesamten Bildserie erstellt werden kann, und nicht im einzelnen Bild. Beim Betreten des Raumes ist das Fresko diagonal gegenüber in einem Abstand von mehreren Metern wahrzunehmen, für den Eintretenden der erste Blickfang und war wahrscheinlich dazu gedacht, den Besucher zu beeindrucken. In der Literatur wird auf die Verbindung der dargestellten Ereignisse mit der profunden Theaterkenntnis des Auftraggebers hingewiesen.<sup>83</sup>

Des Weiteren gibt die verstärkte Umrahmung des Freskos mit ausgeprägten muschelartigen Motiven (als Rocailles einzustufen) dieser Komposition den nötigen tektonischen Zusammenhalt und tritt einer möglichen Desorganisation des Bildes entgegen. Die flachen segmenthaften Ausformungen des Bildrandes an den Seitenrändern und am oberen Rand ergänzen einen zusätzlichen Zusammenhalt der Komposition und verhindern die postulierte mögliche „Desorganisation“ des Bildes.

Eine Entfremdung der beiden Liebenden ist im Valmarana-Fresko auszumachen, indem Armida nicht in den Spiegel blickt, und auch an Rinaldo den Spiegel nicht überreicht. Im Chicago-Bild hält zwar Armida den Spiegel in der Hand und sieht ihr eigenes Spiegelbild an. Rinaldo ist in jedem Fall bemüht, direkt in ihre Augen zu blicken.

Dem Text entsprechend reicht Armida an Rinaldo den Spiegel, im 16. Gesang, Stanze 20:

„Dal fianco de l'amante (estranio arnese)  
un cristallo pendea lucido e netto.

<sup>83</sup> „Die Helden und Götter der antiken Dichtung sowie die Kavaliers und Heldinnen der Renaissance geraten zu Schauspielern des 18. Jahrhunderts, das in melodramatischer Manier auf Gefühle setzt.“; zit. in: Pedrocco 2003, S. 151.

Sorse, e quel fra le mani a lui sospese  
a i misteri d'Amor ministro eletto.(...)<sup>84</sup>

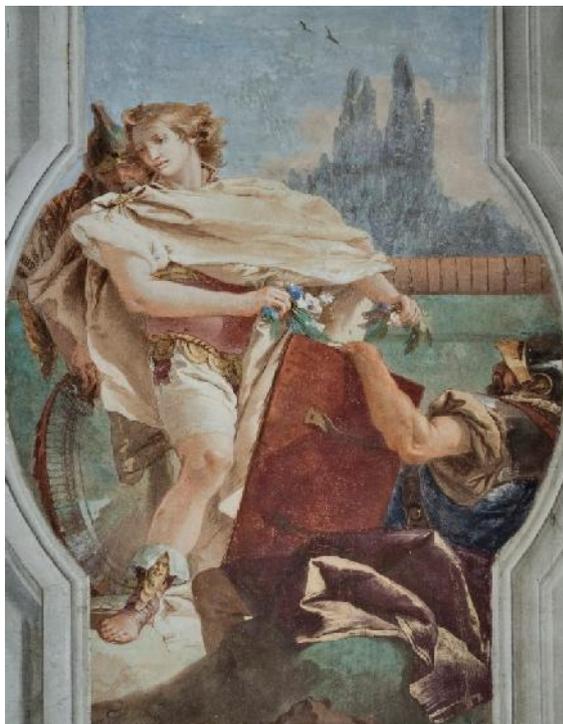
Tiepolo weicht im Valmarana-Fresko vom Text ab, Armida behält den Spiegel in ihrer rechten Hand, ohne Beziehung dazu und blickt nicht hinein. Tiepolo entfernt sich hier mehr denn je von der Bildtradition, denn schon bei Carracci, wo Rinaldo den Spiegel auffallend in seiner erhobenen Hand hält, und Armida sehr bewusst ihr Spiegelbild anblickt, jedoch Rinaldo gezielt seine Blickrichtung in ihre Augen wählt.

Tiepolo entscheidet sich durch diese formale Variation für eine mehr nüchterne und distanzierte Ausdrucksform seiner Komposition. Der Spiegel - auch als „Zauberspiegel“ benannt - übernimmt nicht mehr die Vermittlerrolle zwischen den Augen der beiden Liebenden. Der Spiegel ist nur mehr ein Attribut, ein Beiwerk, das offensichtlich seine Zauberkraft abgelegt hat. Die bevorstehende Trennung der beiden Liebenden könnte damit angedeutet sein.

<sup>84</sup> Canto 16 st. 20: „Ein wunderbar Gerät hängt ihr zur Seiten, / ein glänzender Kristall, vollkommen klar. / Sie steht auf und reicht ihm, dem Geweihten / in die Geheimnisse der Lieb', ihn dar. (...);“; vgl. Tasso/ Gries 2013. S. 312.

Kat.-Nr. 15

**Rinaldo schämt sich seiner  
Vergangenheit  
Die Gefährten halten Rinaldo den  
Zauberspiegel vor**



Giambattista Tiepolo, Rinaldo schämt sich seiner Vergangenheit, 1757, Fresko, 220 x 150 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.

Das dritte Fresko des Tasso-Zimmers in der Villa Valmarana ist rechts vom Eingang an der Schmalseite des Raumes angebracht. Als Armida den verzauberten Rinaldo kurze Zeit alleine lässt, ergreifen Carlo und Ubaldo die Gelegenheit, Rinaldo zur Rückkehr zum christlichen Heerlager zu überreden. Die Szene zeigt jenen bewegenden Moment, als Ubaldo seinem ritterlichen Helden den Diamantschild vor dessen Angesicht hält, um ihn seinen geschwächten Zustand erkennen zu lassen.

Die entsprechende Textstelle des Epos ist im 16. Gesang, Stanzen 29 – 31 vorgegeben. Als Rinaldo die Ausschmückungen an seinem Schwert und seiner Kleidung erblickt, beginnt er sich selbst zu verachten. Zunächst versteinert und

sprachlos erwacht in ihm das Pflichtgefühl und er entledigt sich des Blumenschmucks.

Bezug zum Text in canto 16 st. 34:

„Tacque, e 'l nobil garzon restò per poco spazio confuso e senza moto e voce. Ma poi che diè vergogna a sdegno loco, sdegno guerrier de la ragion feroce, e ch'al rossor del volto un novo foco successe, che piú avampa e che piú coce, squarciosi i vani fregi e quelle indegne pompe, di servitù misera insegne;“<sup>85</sup>

Tiepolo hat in diesem schmalen Wandfresko den blassen, geschwächten Rinaldo in der linken Bildhälfte aufgestellt und am rechten Bildrand unten kniet Ubaldo und hält ihm den Diamantschild vor Augen. Der Schild ist in den mittleren Vordergrund gerückt und bewirkt durch stärker aufgetragene braune Farbe die Bedeutung dieser schicksalshaften Erkenntnis. Demonstrativ hält Rinaldo beide Arme nach vor und ist soeben dabei den Blumenschmuck abzuwerfen. Knapp hinter Rinaldo am linken Bildrand beugt sich der zweite Gefährte an Rinaldos Ohr, um ihn zu bestärken. Hinter den Figuren ist eine Mauerbrüstung mit starker waagrechter Begrenzung dargestellt und eine Baumgruppe dahinter verweist auf die Gartenlandschaft.

Diese Bildgestaltung hat auffallende Ähnlichkeit zum London-Bild (Kat.-Nr. 6 „Rinaldo befreit sich vom Zauber“), die Figur Rinaldos ist im gleichen Kontrapost dargestellt und sein rechtes Bein steht auf einer Erhöhung. Die beiden Gefährten stehen allerdings hinter ihm am rechten Bildrand überdeckt von einer höheren

<sup>85</sup> Canto 16 st. 34: „Er schweigt; der edle Jüngling steht beklommen, / versteinert, sprachlos; doch nur kurze Zeit. / Als aber Zorn den Platz der Scham genommen, / Zorn, der zum Kämpfer der Vernunft sich weht; / Als statt der Röt' ein neues Feu'r entglommen, / das um sich greift mit größerer Heftigkeit, / da reißt er ab den eiteln Schmuck, der weichen / Umhüllung Pracht, des Knechtstums niedre Zeichen,“ ; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 315.

Baumkrone. Der Schild ist am äußersten rechten Bildrand in einem schmalen Segment erkennbar, aber auch in rötlich-brauner Farbgebung. Der Blumenschmuck ist bereits abgeworfen und Rinaldo hat seinen linken Arm angehoben und die Drehbewegung nach links deutet auf seine Abwendung vom müßigen zauberhaften Leben mit Armida auf der Glücksinsel.

Tiepolo positioniert Rinaldo sowohl im Valmarana-Fresko als auch im London-Bild an gleicher Stelle mit nach unten geneigter Kopfhaltung und gesenkten Augenlidern und die Blicke sind auf den Boden gerichtet. Tiepolo hat im Valmarana-Fresko den jungen Rinaldo „*confuso e senza moto*“<sup>86</sup> zutreffend und dem Text entsprechend gemalt. Tiepolo hat in beiden Bildausführungen die Gesichter der drei Protagonisten markant und ausdrucksvoll gemalt und die eindringliche Aufforderung und Ernsthaftigkeit der beiden Gefährten deutlich erkennbar gemacht, verstärkt durch die verzierten Helme.

Da die Datierung der London-Bilder um mehr als zehn Jahre zurückliegend angenommen wird, ist vorstellbar, dass Tiepolo auf dieses Motiv-Vorbild zurückgegriffen hat. Die Gesamtwirkung des Valmarana-Freskos liegt auch hier wieder in der breiten Umrahmung mit muschelartigen Motiven, die Gerolamo Mengozzi-Colonna ausgeführt hat. Auch die segmentartigen Auswölbungen an den Seitenrändern sowie am oberen Rand geben dieser schmalen Bildkomposition weiteren Zusammenhalt.

Durch die Anordnung dieses Freskos im Tasso-Raum auf der Seitenwand neben dem großen Fresko „Rinaldo verlässt Armida“ ist ein unmittelbarer inhaltlicher Zusammenhang zum Epos gegeben und die Figur Rinaldos blickt auch in Richtung dieses großen Abschiedsbildes.

---

<sup>86</sup> Canto 16 st. 34: „(...) befangen, versteinert und sprachlos (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 315.

Kat.-Nr. 16

### Rinaldo verlässt Armida



Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1757, Fresko, 220 x 310 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.

Das vierte und letzte Fresko der Valmarana-Serie zeigt die Abschiedsszene von Rinaldo und Armida. Der 16. Gesang, Stanzen 35 – 60 bilden die Textgrundlage für diese Szene in einem über drei Meter breiten Fresko.

Als Armida die Flucht Rinaldos entdeckt, eilt sie ihm nach und erreicht das Flussufer, wo bereits ein Boot bereit steht. Armida bricht in Tränen aus und versucht mit starkem Flehen Rinaldo zurückzuhalten. In weiteren Klagen will sie ihm als Sklavin folgen und ihm dienen. Rinaldo lehnt ihre Begleitung ab, zeigt aber weder Hass noch Zorn gegen sie. Armida wird wütend und schwört Rache und sinkt letztlich in Ohnmacht.

Die Komposition des Freskos und auch die Figurendisposition zeigen starke Übereinstimmung zur Würzburger Abschiedsszene (Kat.-Nr. 11).<sup>87</sup> Sie kann als Vorbildfunktion angesehen werden - die männliche Dreiergruppe steht in der linken Bildhälfte und Armida ist die rechte Bildhälfte vorbehalten. Obwohl der räumliche Abstand im Valmarana-Fresko zwischen Rinaldo und Armida verringert ist, bedeutet der Baum in der Mitte eine

strikte Trennung in nahezu zwei Bildhälften. Tiepolo hat die Raumbegrenzung durch die quergeführte Mauer im Würzburg-Bild im Valmarana-Fresko durch eine großflächige Himmelsszenerie ersetzt und am linken Bildrand ist das Boot zur Rückfahrt für Rinaldo bereitgestellt.

Tiepolo hat Armida in wesentlich aufreizender Pose, mit betont entblößter Brust und mit äußerst angestrengt nach links zu Rinaldo gewendetem Kopf dargestellt, das unterstreicht das innige Klagen und Flehen Armidas, wie das der Text vorgibt. Das Tüchlein in Armidas Händen vorgesehen zum Aufsaugen der Tränen ist absolut aus dem Würzburger Bild übernommen. Armidas rechter Arm überschneidet den trennenden Baum und reicht bis zu seinem Bein, jedoch Rinaldos linker Arm legt sich quer zur anderen Seite, er ist für Armida unerreichbar.

„(...)

Prendergli cerca allor la destra o 'l manto,  
supplichevole in atto, ed ei s'arresta,  
resiste e vince; e in lui trova impedita  
Amor l'entrata, il lagrimar l'uscita.“<sup>88</sup>

Der innere Entscheidungskampf Rinaldos zwischen Pflicht und Neigung ist im Valmarana-Fresko an einer steiferen Kontrapoststellung auszumachen. Sein geneigter Kopf in entgegengesetzter Richtung zur Neigung des Baumes deutet diese innere Schwankung an.

Neu hinzugefügt ist im Valmarana-Fresko der Spiegel in Armidas Hand. Tiepolo hat in Anspielung an die Zaubergartenszene hier in der Abschiedsszene den Spiegel nochmals hinzugefügt, was weder durch den Text noch durch die ikonografische Bildtradition vorgegeben ist. Dieser

<sup>87</sup> Knorn 1995, S. 105.

<sup>88</sup> Canto 16 st. 51: „(...) Nun will sie nach der Hand, dem Mantel langen / mit fleh'nden Blicken; doch er leidet's nicht. / Er kämpft und siegt und läßt der Liebe Sehnen / nicht in sich ein, und nicht hinaus die Thränen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 319.

eigenständige Bildeinfall und Loslösung von der traditionellen Ikonografie sowie die formale Wahlfreiheit bestimmen das tiepoleske Formverhalten.<sup>89</sup>

Die Trennungsszene beendet die vierteilige Serie im Tasso-Zimmer der Villa Valmarana. Auch dieses größte Fresko im Raum ist mit flachen segmentartigen Ausformungen an beiden Seiten und am oberen Rand ausgestattet. Die prächtige muschelartige Einrahmung gibt diesem Fresko – wie auch den anderen Fresken – eine theatralische Note und bewirkt ein harmonisches Zusammenspiel. Tiepolo hat trotz der beengten Raumverhältnisse eine bestmögliche Lösung der Bilderzählung gefunden und diese bevorzugte Liebesepisode aus dem Epos „La „Gerusalemme Liberata“ in eigener neuer Gestaltungsweise aus der bisherigen Bildtradition herausgehoben. Die vielfach reduzierte Erzählweise der bildkünstlerischen Bildgestaltung zeigt die Vielseitigkeit im Schaffen Tiepolos.

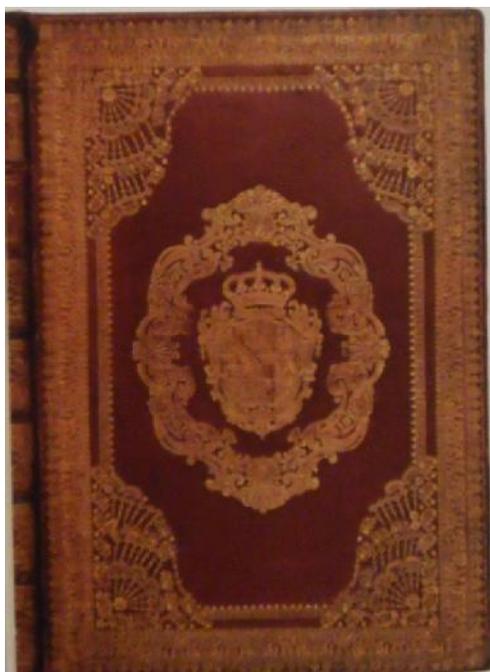


Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1757, Fresko (mit Rahmenwerk von Girolamo Mengozzi-Colonna), 220 x 310 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.

<sup>89</sup> Andersson 1984, S. 152.

Kat.-Nr. 17

**Torquato Tasso, La Gerusalemme Liberata, Prunkausgabe für Kaiserin Maria Theresia, Venedig 1745**



Giambattista Piazzetta/Giambattista Albrizzi, La Gerusalemme Liberata, 1745, Prunkausgabe für Kaiserin Maria Theresia, 51,5 x 77,5 cm (geöffnetes Buch), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

In der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien ist die Prunkausgabe des Epos „La Gerusalemme Liberata“ aufbewahrt. Diese Prunkausgabe ist das spezielle Widmungs-Exemplar für Kaiserin Maria Theresia und ist die einzig bekannte Ausfertigung in diesem außergewöhnlichen Großformat. Der ebenfalls aufwendig gestaltete Bucheinband trägt das Wappen Maria Theresias auf der Vorderseite und zeigt zu Beginn des Buchbandes ein Porträt der Kaiserin, das vom Kupferstecher L. Pollanzani ausgeführt wurde. Insgesamt wurden zwei Druckauflagen dieses Buchwerkes in einem kleineren Format (46 x 67,5 cm, geöffnetes Buch) geschaffen und nicht weniger als 333 Exemplare kamen durch Bestellung zum Verkauf. Ein Verzeichnis internationaler Subskribenten, die zur gebildeten Klasse zählten, zeigt zu

Beginn des Buchbandes die Namen führender Persönlichkeiten in Kunst und Politik, wie z. B. Graf Johann Matthias von der Schulenburg oder Konsul Joseph Smith von Großbritannien, dessen eigenes Wappen eingearbeitet wurde. Dieses breitgefächerte europaweite Interesse unterstreicht die Bedeutung des Werkes in der Mitte des 18. Jahrhunderts.<sup>90</sup>

Graf Giambattista Albrizzi, ein bedeutender Buchproduzent und Verleger, war der Initiator dieser monumentalen Edition von „La Gerusalemme Liberata“ im Jahre 1745 in Venedig. Giambattista Piazzetta, der eng mit Albrizzi zusammenarbeitete, gestaltete sämtliche Entwürfe für über 60 Illustrationen für dieses Druckwerk. Beginnend von der Widmungs-Bildtafel, die Maria Theresia in jungen Jahren zeigt, bis zum letzten Schlusstück, das ein Doppelporträt der beiden Buchgestalter in einer pastoralen Landschaft präsentiert.



Giambattista Piazzetta, Kaiserin Maria Theresia, 1740 – 1743, Kupferstich, Stecher L. Pollanzani, 40,5 x 27,7 cm, Gerusalemme Liberata.

<sup>90</sup> Binion 1994, S. 163. - Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S.478 – 479.

Eine große rechteckige Illustration zu Beginn jedes Gesangs des Epos bezieht sich auf eine besondere Passage darin, aber die Kopfstücke und Schlussstücke eines jeden Gesangs haben nur einen losen oder wenig bis gar keinen Bezug zum Text des Epos. Piazzetta bevorzugt vorwiegend pastorale Szenerien, die er besonders aufwendig und anschaulich in den Schlussstücken zum Ausdruck bringt.

Eine Vielzahl von vorbereitenden Zeichnungen sind noch erhalten und aufbewahrt in einem Album in der Pierpont Library in New York, zwei weitere Buchbände mit Zeichnungen in der Biblioteca Reale in Turin und in der Eremitage in St. Petersburg.<sup>91</sup>

Die Illustrationen zu dieser umfangreichen Druckausgabe sind sowohl in der größeren Prunkausgabe als auch in den anderen Exemplaren in gleicher Weise präsentiert. Allerdings verfügt die Prunkausgabe über schmückende Umrandungen auf jeder gedruckten Seite, bei den übrigen Exemplaren werden nur die großen Illustrationen zu Beginn eines jeden Gesanges von einer Umrandung eingefasst.



Giambattista Piazzetta/Giambattista Albrizzi, La Gerusalemme Liberata, 1745, Prunkausgabe für Kaiserin Maria Theresia, (Umrahmung, Illustration zum 15. Gesang), 51,5 x 77,5 cm (geöffnetes Buch), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

<sup>91</sup> Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 478 – 479.

Kat.-Nr. 18

**Frontispiz La Gerusalemme Liberata,  
Ausgabe Venedig 1745**



Giambattista Piazzetta, Apollo und die Musen, mit Mars sitzend im Vordergrund und Fama, die ein Porträt Tassos trägt, Frontispiz, 1740 – 1743, Kupferstich, 40,5 x 27,7 cm, Privatsammlung.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Frontispiz zu dieser Druckausgabe des Epos „La Gerusalemme Liberata“ von Giambattista Albrizzi und Giambattista Piazzetta in Venedig 1745. Eine mythologische Referenz an den Dichter Tasso zeigt den griechischen Gott Apollon – hier in der Funktion als Gott der Dichtkunst – der musizierend mit seiner Lyra auf einer Anhöhe, dem Symbol für den Parnass, steht. Apollo<sup>92</sup> Musagetes, als Musenführer, ist umringt von tanzenden Musen, den neun Musen, die als Sinnbild für die Künste gelten. Der jugendliche Apollo mit mädchenhaft wirkenden

Gesichtszügen, ist mit Lorbeerzweigen an den Schläfen dargestellt, soll hier die Inspiration für den epischen Dichter Torquato Tasso veranschaulichen. Rechts oben schwebt Fama, die Göttin des Ruhms, in der Höhe der Baumkrone, unterstützt von einer weiteren geflügelten Figur, und beide halten ein Medaillon mit dem Porträt des Dichters mit der Inschrift „TORQUATUS TASSUS“ in ihren Händen. Links unten sitzt Mars, der Gott des Krieges, in Ritterrüstung und blickt zum Medaillon Tassos empor. Die Einbindung des Kriegsgottes Mars ist als Hinweis auf die Kampfhandlungen zu sehen, die im Epos ihren Höhepunkt bei der Eroberung Jerusalems während des ersten Kreuzzuges erreichen. Am rechten unteren Bildrand springt ein geflügeltes Pferd herein, das Pegasus<sup>93</sup> gleichkommt und als Sinnbild der Dichterkunst zu sehen ist.

Eine Muse vor Apoll in halbliegender Position hält in ihrem angehobenen Arm eine Krone bereit, die zum Dichter emporzeigt.<sup>94</sup> Vor ihr lehnt Calliope, die ein aufgeschlagenes Buch in Händen hält.<sup>95</sup> Ihre Position im unteren Zentrum des Bildes setzt den Schwerpunkt auf die Dichtkunst. Darüber lehnt die Muse Thalia am Baumstamm und reicht mit ihrer linken Hand eine Maske zum Dichter Tasso empor.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> „Das Flügelross des Dichters“: Im übertragenen Sinne wird der geflügelte Pegasus als das Dichterross angesehen. „An diesem Quell trinken die Dichter und wie Pegasus das Wasser aus dem Boden schlug, so trägt er den Dichter im Flug hinauf durch die Räume seiner Inspiration“ in diesem Sinne spricht etwa Catull von Pegasus, das den Flug der Gedanken versinnbildlicht. Dieses allegorische Verständnis ist erst in der Renaissance aufgekommen, wohl durch einen Rückgriff auf Catull; vgl. Lücke 2006, S. 624 – 630.

<sup>94</sup> Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 1971, S. 35 – 36.

<sup>95</sup> Kalliope ist die Muse der epischen Dichtung, der Rhetorik und der Philosophie. Heinz Mikisch, Basiswissen der Antike, Stuttgart 2005.

<sup>96</sup> Thalia, die Muse mit komischer Maske und Efeu im Haar, symbolisiert die Theaterkunst. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der Druckausgabe

<sup>92</sup> Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 166 – 169.

Die Bildkomposition dieses Frontispiz entspricht einer außergewöhnlichen Verehrung für Torquato Tasso, offensichtlich gedacht als nachträgliche Hommage an den Dichter, der während seiner Schaffenszeit um höchste Anerkennung kämpfte, aber unmittelbar vor seiner Dichterkrönung verstarb.

Die lose aufgestellte Figurengruppe umringt im linken Vordergrund Apollo und die diagonale in spiralförmig übergehende Bildführung der weiteren Figuren endet rechts oben beim Medaillon mit Tassos Porträt. Die höchste Verehrung wird durch diese Emporziehung des Blickes gewährleistet und da das Tasso-Porträt über Apoll angehoben wird, versinnbildlicht es somit höchste Auszeichnung.

Zwei Entwurfszeichnungen für dieses Frontispiz kennzeichnen die Vorarbeit zu dieser Illustration. Die Zeichnung in Washington ist der exakte Entwurf für die spätere Ausführung als Kupferstich. Eine zweite Version einer Entwurfszeichnung wird in The Pierpont Morgan Library in New York aufbewahrt, diese ist in umgekehrter Form gezeichnet und weist einige Veränderungen auf. Das Medaillon trägt anstelle des Porträts von Tasso eine Gestalt der Tugendfigur mit den Worten „SOLA SIBI SATIS“<sup>97</sup>. Zwei Putti rechts oben fehlen in der Endausführung und die Muse im zentralen Vordergrund, vermutlich Terpsichore, wurde verändert, sonst hätte sie die Saiten des Musikinstrumentes mit der linken Hand gespielt und nun ist die Laute in der

Endausführung sichtbar. Die Ausfertigung des Kupferstiches übernahm Martin Schedl.<sup>98</sup>



Giambattista Piazzetta, Apollo und die Musen, mit Mars sitzend im Vordergrund und Fama, die ein Porträt Tassos trägt, 1740 – 1743, Zeichnung, schwarze Kreide auf weiß, 42,5 x 29,7 cm, National Gallery of Art, Washington.

1745 waren bereits Opernwerke zum Thema La Gerusalemme Liberata komponiert, z. B. 1711 erfolgte die Uraufführung der Oper „Rinaldo“ von Georg Friedrich Händel in London mit großem Erfolg; vgl. Heinz Wagner, Das große Handbuch der Oper, Wilhelmshaven 1991. – 1718 war die Uraufführung der Oper „Armida al campo d’Egitto“ von Antonio Vivaldi in Venedig; vgl. Aurnhammer 1994, S. 104.

<sup>97</sup> <dt> „allein würde [es] ausreichen“; Übersetzung der Autorin.

<sup>98</sup> Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 1971, S.36. - Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 166 – 169.



Obwohl die Druckausgabe nicht vor 1745 publiziert wurde, waren die Illustrationen schon früher fertiggestellt, dokumentiert durch Besichtigung dieser Illustrationen von Johann Caspar Goethe während seiner Italienreise im Jahr 1743.<sup>99</sup>

Giambattista Piazzetta, Apollo und die Musen, mit Mars sitzend im Vordergrund und Fama, die ein Medaillon trägt, 1740 – 1743, Zeichnung, 43,4 x 30,3 cm, Pierpont Morgan Library, Kress-Album, New York.



Giambattista Piazzetta, Apollo und die Musen, mit Mars sitzend im Vordergrund und Fama, die ein Medaillon trägt mit der Inschrift „SOLA SIBI SATIS“, 1740 – 1743, Zeichnung, 43,4 x 30,3 cm, Pierpont Morgan Library, Kress-Album, New York.

<sup>99</sup> Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994, S. 478.

Kat.-Nr. 19

**Testata (Argomento) des zweiten Gesangs von Tassos Gerusalemme Liberata**

Piazzetta gestaltete insgesamt mindestens 450 Entwurfszeichnungen für zahlreiche Buchillustrationen in Zusammenarbeit mit dem Verleger Albrizzi, die an verschiedenen Orten aufbewahrt werden. Die Zeichnungen zum Thema „La Gerusalemme Liberata“ werden zum Teil in zwei großen Alben in der Biblioteca Reale in Turin aufbewahrt, und in einem dritten Album, das sich in der Pierpont Morgan Library in New York befindet. Eine Reihe weiterer Zeichnungen, die sich auf das Thema Gerusalemme Liberata beziehen, befinden sich in der Eremitage in St. Petersburg. Die Entwürfe dieser Zeichnungen umfassen die Einrahmungen der Argumenti (*testata*) zu Beginn der Gesänge, jedoch der Großteil der erhaltenen Entwürfe betrifft die Schlusstücke am Ende der jeweiligen Gesänge.<sup>100</sup>

Die Anfangs- und Schlusstücke haben zum Großteil keinen Bezug zum Inhalt der entsprechenden Gesänge, wobei Piazzetta nahezu ausschließlich pastorale Szenen in arkadischen Landschaften bevorzugt dargestellt hat.



Giambattista Piazzetta, Umrahmung des Argomento des zweiten Gesanges von Tassos Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek Wien.



Giambattista Piazzetta, Studie zur Testata des zweiten Gesangs von Tassos Gerusalemme Liberata, 1735 – 1743, Kreidezeichnung, 17,4 x 21 cm.

Bei der Umrahmung zum Argomento (*testata*) zu Beginn des zweiten Gesanges

<sup>100</sup> Knox 1983, Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 32.

ist ein schmückender Rahmen mit Ornamenten im Rokokostil zu sehen, mit hängenden Fruchtgirlanden und zwei schwebenden Putti am oberen Rand, weibliche und männlichen Figuren deuten aufeinander an den Seitenrändern, ein Mann steht rechts bequem in Ritterrüstung aufgestützt auf einen Schild. In der linken unteren Bildhälfte liegt ausgestreckt eine Frau und vor ihr ruht ein Hund, der auf der Studie nicht eingezeichnet ist. Ansonsten stimmt die ausgeführte Illustration mit dem Entwurf (im Spiegelbild) überein. Im Hintergrund ist eine Bergkette mit einer Festungsanlage in der Ferne zu erkennen, die auf die Stadt Jerusalem hindeuten könnte.

Obwohl die Zusammenfassung im *Argomento* auf die dramatische Handlung des zweiten Gesanges hinweist, ist in der Umrahmung eine friedliche, pastorale Landschaft und Stimmung zu erkennen. Der dramatische Inhalt des Epos im zweiten Gesang umfasst die Verurteilung Sofronias und Olindos zum Tode, die nur durch das mutige Eingreifen der sarazenischen Kämpferin Clorinda verhindert werden kann.

Diese ruhige Stimmung, die zu Beginn des Gesanges vermittelt wird, passt in ihrer Ausführung in die Zeit des Rokoko. Die pastorale Phase, die in dieser Zeit in Europa in Mode war, wurde in Frankreich durch Boucher vertreten, die „bergeries“<sup>101</sup>. Piazzetta hat in dieser Periode die Darstellung der Rokoko-Idylle in seine Arbeiten aufgenommen und in der intensiven Zusammenarbeit mit Albrizzi unter diesem Gesichtspunkt die Entwürfe für Tassos „La Gerusalemme Liberata“ ausgeführt.<sup>102</sup>

Die Idylle der Schäferszenen und die pastoralen Landschaften haben dieses Werk in ein neues Ambiente gesetzt.

---

<sup>101</sup> bergerie – franz. Schafstall, Schäferei.

<sup>102</sup> Binion 1994, S. 163.

Kat.-Nr. 20

**Schlussstück des achten Gesanges von Tassos Gerusalemme Liberata, Venedig 1745**



Giambattista Piazzetta, Schlussstück des achten Gesanges von Tassos Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, Blattgröße 44,5 x 31,5 cm, Österr. Nationalbibliothek Wien.

Eine abschließende Illustration am Ende jeder der zwanzig Gesänge des Epos bereichert die Ausschmückung dieser Druckausgabe „La Gerusalemme Liberata“. Piazzetta gab diesen finalen Vignetten oder Schlussstücken durchgehend einen pastoralen Charakter, wobei ein Bezug zum Inhalt des Epos nicht zu erkennen ist.

Das Schlussstück zum achten Gesang zeigt eine pastorale Szene mit einer Schäferfamilie, die in ländlicher Umgebung ihre Schafe betreut und ein Knabe ist mit der Schafschur beschäftigt.

Rechts hinter dem sitzenden Mann beugt sich ein zweiter Knabe hervor, der mit einem Stab die Schafe hütet. Eine Frau steht an der rechten Seite etwas abgewendet, sie hält eine Spinnspindel in der Hand und beginnt bereits die Wolle zu spinnen. Im Vordergrund rechts nahe einem kleinen Bachufer stehen einige Schafe. Hinterfangen ist diese Personen-Gruppe von einer Baumgruppe und am rechten unteren äußeren Rand ist ein Gebäude mit einem Turm zu erkennen, als möglicher Hinweis auf eine entfernte Stadt.

Diese ländliche Idylle in einer arkadischen Landschaft bezeugt durch diese Tätigkeit der Schafhirten den Rückzug in die Natur, was auch von der adeligen Gesellschaft bevorzugt wurde.

Zu dieser elegant und geschmackvoll wirkenden Illustration, die im Buch eine ganze Seite einnimmt, befindet sich in der Pierpont Morgan Library in New York eine Entwurfszeichnung von Piazzetta. Zur Druckausführung ist keine Abänderung festzustellen. Der pyramidale Aufbau dieser Komposition bildet durch eine zum Betrachter ausgeweitete Grundfläche eine räumliche Wahrnehmung und die Personengruppe ist in eine trapezförmige Fläche integriert. Eine dekorative Konsole, die diese Vignette<sup>103</sup> unterstützt, wird in den anderen Schlussstücken dieser Druckausgabe in fast gleicher Ausführung angegeben.

Piazzettas pastorale Phase in dieser Periode seines Schaffens kam in vielen seiner Werke zum Ausdruck. Er reflektierte lebhaft und anschaulich die europäische Mode seiner Zeit, die durch die Rokoko-Idylle gekennzeichnet war.

<sup>103</sup> Vignette in der Buchkunst - ist ein kalligrafisches Zierelement auf der Titelseite oder am Ende einer Texteinheit, eines Abschnitts oder Kapitels; vgl. Christoph Wetzel, Reclams Sachlexikon der Kunst, Stuttgart 2007.

Das Sujet der „*bergeries*“<sup>104</sup> vertrat als führender Künstler François Boucher in Frankreich.<sup>105</sup>



Giambattista Piazzetta, Skizze des Schlussstücks des achten Gesanges von Tassos *Gerusalemme Liberata*, 1735 – 1743, Zeichnung rote Kreide, 31,4 x 23,7 cm (innerer Blattrand), The Morgan Library, New York.

---

<sup>104</sup> *bergerie* (franz.) – der Schafstall, die Schäferei.

<sup>105</sup> Binion 1994, S. 163.

Kat.-Nr. 21

**Abschlussblatt mit Doppelporträt des Verlegers Giambattista Albrizzi und des Illustrators Giambattista Piazzetta**



Giambattista Piazzetta, Abschlussblatt von Tassos *Gerusalemme Liberata*, Doppelporträt Giambattista Albrizzis und Giambattista Piazzettas, 1745, Kupferstich, Blattgröße 44,5 x 31,5 cm, The Houghton Library, Harvard University, Departement of Printing and Graphic Arts.

Im Anschluss an den 20. Gesang mit Schluss-Vignette zeigt das gegenüberliegende Abschlussblatt eine ganzseitige Vignette mit dem Porträt Albrizzis und Piazzettas. Auf der rechten Bildhälfte sitzen der Verleger Albrizzi und der Illustrator Piazzetta einander gegenüber, die gemeinsam dieses prächtige Druckwerk zur Vollendung gebracht haben. Scheinbar führen sie miteinander ein Gespräch in einer anmutigen Naturlandschaft, die in der linken Bildhälfte mehr in den Hintergrund versetzt, in der Gestalt einer jungen Frau und zwei Kühen gekennzeichnet ist. Dahinter steigt eine größere Baumgruppe

empor und rechts im Hintergrund sind Fragmente eines Gebäudes zu erkennen. Ein Hund links im Vordergrund bereichert den pastoralen Charakter dieser Bildkomposition.

Obwohl beide Figuren offensichtlich ein Gespräch führen, unterbrechen sie dieses und wenden ihre Blicke dem Betrachter entgegen. Es gibt die Vermutung, dass Piazzetta selbst die Gravur seines Kopfes auf die Kupferplatte durchgeführt habe und dies nicht dem Kupferstecher überlassen habe.<sup>106</sup>

Die Entwurfszeichnungen zu diesem Abschlussbild und zur kleineren finalen Vignette befinden sich in der Biblioteca Reale in Turin.

Die unmittelbare finale Vignette nach dem 20. Gesang hat ein wesentlich kleineres Ausmaß und zeigt die Reaktion der zukünftigen Käufer dieser Ausgabe mit der Aufschrift „*Il sui prezzo e di Zecchini otto*“. Andrew Robison bemerkt darin eine Reaktion des Publikums, dass *eine Menschenschlange das wunderbare Buch erwerben will, während im Hintergrund ein Kiebitz über die Schulter eines neuen Käufers blickt und von dieser Buchausgabe fasziniert ist.*<sup>107</sup>

Mit dieser kleinen Abschlussvignette ist die Verkaufs- und Marketingstrategie des Verlegers zu erkennen, was aber im Gesamtwerk keinen abwertenden Eindruck hinterlässt.

<sup>106</sup> Knox 1983, Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 186.

<sup>107</sup> Knox 1983, Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 186.



Giambattista Piazzetta, Schluss-Vignette des canto 20, Tassos Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, The Houghton Library, Harvard University, Departement of Printing and Graphic Arts.

**Antonio (Gianantonio) Guardi**  
**Serie von acht Gemälden zu Tassos**  
**Epos „La Gerusalemme Liberata“**  
**Kat.-Nr. 22 – 29**

Die Existenz dieser Bildserie war über einhundert Jahre nicht bekannt erst 1956 entdeckte ein Antiquitätenhändler diese heute sehr wertvollen Bilder in Irland.

Fünf Gemälde dieser Serie wurden 1956 vom Antiquitätenhändler David Carritt in Dublin aufgefunden. Der 2nd Earl of Bantry hatte während seiner Italienreise in den Jahren 1820 bis 1830 diese Bilder erworben, und transferierte sie nach Bantry House in der Grafschaft Cork im Süden Irlands. Dort fanden diese Bilder Verwendung als Dekoration mehrerer Plafonds bis zum Jahre 1956.

Auch die anderen drei Bilder werden dieser Serie zugeordnet, obwohl diese erst 1963 bei einem Verkauf an den Londoner Sammler Neville Orgel bei Sotheby's aufscheinen, jedoch schon zuvor 1960 bei Morassi genannt werden. Bei einer Ausstellung der ersten fünf Bilder in London 1960 erweckten diese Gemälde großes Interesse und kamen in den folgenden Jahren zum Verkauf, was den Zerfall dieser Bildserie bedeutete, die heute weltweit verstreut sind.<sup>108</sup>

Eine große Schwierigkeit lag in der Zuschreibung, erst nach umfassenden Diskussionen entwickelte sich unter den Experten die übereinstimmende Auffassung, dass die Bilder in der Zusammenarbeit der Brüder Gianantonio und Francesco Guardi entstanden sind, jedoch Gianantonios Anteil an den Arbeiten nimmt ein weitaus größeres Ausmaß an. Die Bestimmung der Datierung der Gemälde unterliegt ebenfalls Schwankungen, wobei Morassi in seiner Monografie über Guardi 1973<sup>109</sup> die

Entstehung der Bilder zwischen 1750 - 1755 bevorzugt. Gleichzeitig ist Morassi überzeugt, nur Gianantonio habe alle diese Bilder gemalt, obgleich er ebenso die Zusammenarbeit mit Francesco anerkennt.<sup>110</sup>

Als Grundlage der Gestaltung zu allen acht Bildern dieser Serie dienen die Stiche der Illustrationen Piazzettas der Prunkausgabe von Tassos Epos „La Gerusalemme Liberata“, die 1745 von Albrizzi in Venedig veröffentlicht wurde. Obwohl Antonio Guardi in seiner bisherigen künstlerischen Tätigkeit vorwiegend als Kopist bedeutender Gemälde gearbeitet hatte, entfaltete er in dieser Bildserie eine freie und erfinderische Interpretation. Beispielsweise veränderte Guardi die beiden Bilder „*Carlo und Ubaldo widerstehen den Nymphen*“ und „*Erminia bei den Hirten*“, beide heute in Washington, von einer vertikalen Komposition in eine sehr gestreckte horizontale Version, und er erweiterte panoramaartig den Hintergrund dieser Bilder.

Die verstärkte Impasto-Maltechnik und die Ausführung dieser Bilder in überlagerten Kolorierungen von stark aufheiternder Farbintensität, sind die auffallenden Merkmale, die diesen Bildern gemeinsam sind.<sup>111</sup> Außerdem sind alle acht Bilder in gleicher Höhe von 250 cm angefertigt.

Bereits Fiocco erwähnte 1923<sup>112</sup> in seiner Monografie Francesco Guardis ein ziemlich kleines Gemälde „*Der Einzug Suleimans in Jerusalem*“, basierend auf der Illustration Piazzettas zum zehnten Gesang der Albrizzi-Ausgabe in Venedig 1745.<sup>113</sup> Eine beigefügte Überlieferung

<sup>108</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 141.

<sup>109</sup> Knox 1978, S. 89, Anm. 4: Antonio Morassi, Antonio e Francesco Guardi, Venedig 1973.

<sup>110</sup> Knox 1978, S. 89. - Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 141 – 142.

<sup>111</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

<sup>112</sup> Fiocco 1923, S. 64, Anm. 7, Abb. 7 „Solimano entra con Ismeno in Gerusalemme“.

<sup>113</sup> Dieses Bild war 1923 in der Sammlung Alvera in Venedig aufbewahrt, die Maße sind unbekannt und es gilt heute als verloren. Knox 1978, S. 89.



Kat.-Nr. 22

**Sofronia bittet König Aladin um Befreiung der christlichen Gefangenen**



Antonio Guardi, Sofronia bittet König Aladin um Befreiung der christlichen Gefangenen, 1750-55, Öl/Leinwand, 249 x 110,5 cm, Ferens Art Gallery, Hull, UK Yorkshire.

Dieses stark hochrechteckige Gemälde bezieht sich auf den zweiten Gesang, Stanze 19 des Epos *La Gerusalemme Liberata*. Das Bild zeigt einen Empfangsraum in König Aladins Haus und am rechten Bildrand steht in devoter Haltung Sofronia, eine christliche junge Frau, eine Einwohnerin Jerusalems, und bietet sich König Aladin als Geisel an, um die christliche Bevölkerung von einer Gesamtbestrafung zu befreien. Der Zauberer Ismen hatte König Aladin empfohlen, ein Marienbild aus dem christlichen Gotteshaus wegzunehmen, in die Moschee zu tragen und durch die Verzauberung des Bildes könne Jerusalem nicht erobert werden solange es im Tempel ist. In der Nacht wurde jedoch das Bild entwendet und Aladin erlässt den Befehl, alle christlichen Bewohner der Stadt zu

töten. Sofronia gibt sich als Räuberin des Bildes aus, um ihr Volk zu retten, deshalb wird sie von Aladin zum Feuertod verdammt. Olindo, der Sofronia liebt, übernimmt ebenfalls die Verantwortung für diese Tat, daraufhin werden beide an einen Pfahl gebunden, um verbrannt zu werden. Clorinda, die sarazenische Kämpferin, reitet auf ihrem Ross herbei und empfindet Mitgefühl für die beiden jungen Leute. Es gelingt ihr, bei König Aladin die Freilassung für Sofronia und Olindo zu erreichen.

Die Auswahl der dargestellten Szene bezieht sich auf die 19. Stanze des zweiten Gesanges des Epos als Sofronia beginnt, ihre Schuld vorzutragen:

„Mirata da ciascun passa, e non mira  
l'altera donna, e innanzi al re se 'n viene.  
Né, perché irato il veggia, il piè ritira,  
ma il fero aspetto intrepida sostiene.  
"Vengo, signor," gli disse "e 'ntanto l'ira  
prego sospenda e 'l tuo popolo affrene:  
vengo a scoprierti, e vengo a darti preso  
quel reo che cerchi, onde sei tanto  
offeso."<sup>115</sup>

König Aladin sitzt unter dem Baldachin auf der linken Bildhälfte und hört die Selbstanklage Sofronias. Seine Haltung wirkt beruhigend, und begleitende Diener im Hintergrund lauschen dieser Unterredung. Die dramatische Verurteilung zum Feuertod ist nicht auszunehmen, nur an der linken Ecke unten sitzen zwei fast zur Gänze entkleidet Gefangene.

Piazzetta hat in seiner Illustration die Bildidee festgelegt und die dramatischen

<sup>115</sup> Canto 2 st. 19: „, Von jedem angeschaut, nicht schauend, gehet / die holde Jungfrau in des Königs Haus; / Nicht weichend, weil er zornig vor ihr stehet, / hält sie beherzt den furchtbarn Anblick aus. / Ich bringe, spricht sie, Herr – und sei erleheth, / so lange nur zu hemmen Zorn und Graus – / gefangen bring' ich dir und unverteidigt / den Schuld'gen, den du suchst, der dich beleidigt.“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 27.

Ereignisse ausgeklammert. Guardi übernahm diese Bildkomposition, hat aber in der Ausführung schmückende Ergänzungen eingefügt. Anstelle des schräg abfallenden Kopfschleiers Sofronias hat er Haarschmuck mit Perlen und Federn eingefügt und eine schräge Kette über ihre Schulter und Brust gelegt. Die Position ihrer rechten Hand zeigt mehr nach unten, was die unterwürfige schuldige Haltung mehr unterstreicht als in der Illustration Piazzettas. Ebenso hat Guardi König Aladins Turban mit reichlich Perlenschmuck verziert und seine Füße ruhen auf einem Lederkissen mit girlandenartigen Perlenschnüren.

Die schmückende Bereicherung und die Haargestaltung Sofronias sowie die Linienführung des Gesichts weisen starke Ähnlichkeit zur Figur der Hl. Katharina auf im Bild „Die Hl. Familie mit Hl. Katharina und Hl. Johannes“, das Antonio Guardi als freie Kopie nach dem Gemälde Paolo Veroneses<sup>116</sup> gemalt hat.



Antonio Guardi, Hl. Familie mit Hl. Katharina und Hl. Johannes, 1739, Öl/Leinwand, 60,5 x 69 cm, Art Museum, Seattle.

Die schmälere Bildausführung bedingt engere Raumverhältnisse, aber die Rauntiefe ist durch die schräge Eingangsöffnung rechts mit Konsolen verziertem Gesims über dem Türstock erkennbar. Die Wirkung der Perspektive kommt trotz der schmalen Bildgestaltung zum Ausdruck und der massive braun gefärbte Baldachin gibt dem Bild den nötigen Zusammenhalt.

Im Vergleich zu Piazzettas Illustration werden in der gedrängten Bildkomposition in Guardis Gemälde Sofronia und König Aladin näher aneinandergerückt und die Protagonisten mehr in den Vordergrund verlagert. Die freie Wandfläche in Piazzettas Illustration wird in Guardis Bild nicht mehr wahrgenommen. Ebenso erweckt Guardi durch überbetontes dekoratives Beiwerk und seidig wallende Kleidung größere Aufmerksamkeit beim Betrachter, die durch die farbkräftige Malweise weiter verstärkt wird. Guardi positioniert Sofronia wirkungsvoller in die rechte Bildhälfte, ebenso mächtiger und größer erscheint Aladin. Sofronia wirkt ruhiger und selbstbewusster als in der Illustration Piazzettas, und sie erwartet würdevoll ihre bevorstehende Verurteilung. In Guardis Gemälde wird für den Betrachter die Tragik der Konfrontation der beiden Protagonisten weniger spürbar.

<sup>116</sup> Paolo Veronese, Die Hl. Familie mit Hl. Katharina (Barbara?) und Hl. Johannes, 1570, Öl/Leinwand, 86 x 122 cm, Uffizien, Florenz. Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 127 – 128.



Giambattista Piazzetta, Illustration zum 2. Gesang, Sofronia vor König Aladin (Sofronia bietet sich Aladin als Geisel an), 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Kat.-Nr. 23

### Kampf zwischen Tankred und Argante im Hintergrund Clorinda



Antonio Guardi, Tankred und Argante im Einzelkampf, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 248,6 x 292,7 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.

Die Szene dieses Bildes steht in Verbindung zum Inhalt des sechsten Gesanges des Epos *La Gerusalemme Liberata* und bezieht sich im Besonderen auf die Stanzen 39 bis 41. Der sarazenische Kämpfer Argante hat König Aladin dazu überredet, den bevorstehenden Kampf um Jerusalem durch einen Zweikampf zwischen zwei auserwählten Kämpfern der beiden Streitparteien einer Entscheidung zuzuführen. Der Unterlegene soll des Siegers Knecht sein – „(...) *e serva il vinto al vincitor come di guerra è stile.*“<sup>117</sup> Gottfried von Bouillon stimmt diesen Bedingungen zu und erwählt den tapferen Tankred für den Zweikampf. Sein Gegner Argante wird auf Anordnung Aladins von Clorinda begleitet, die im Hinterhalt mit tausend Kriegsgesellen Aufstellung nimmt, und in ihrer Schönheit wundervoller Zier „*in leggiadro aspetto*“<sup>118</sup> den

<sup>117</sup> Canto 6 st. 16: „(...) nach Kriegessitten / sei der Besiegte des Besiegers Knecht.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 107.

<sup>118</sup> Canto 6 st. 26: „(...) in lieblichem Aussehen (...)“; Übersetzung der Autorin.

ankommenden Tankred in Betäubung versetzt. Nachdem ein junger Kämpfer vorgeprescht ist und verwundet wurde, erwacht Tankred aus seiner Betäubung und beginnt den Kampf gegen Argante. Die Lanzen brechen, Splitter fliegen brausend durch die Luft und die Rosse bringt der heftige Stoß zum Fall, beide ziehen nun das Schwert und ihre Füße fassen den Boden. Der Text im 6. Gesang, Stanze 41 nimmt Bezug auf das Bild:

„Sol de i colpi il rimbombo intorno mosse l'immobil terra, e risonarne i monti; ma l'impeto e 'l furor de le percosse nulla piegò de le superbe fronti. L'uno e l'altro cavallo in guisa urtosse che non fur poi cadendo a sorgere pronti. Tratte le spade, i gran mastri di guerra lasciàr le staffe e i piè fermaro in terra.“<sup>119</sup>

Nach weiterem blutigem Kampf und zugefügten Wunden wird nach Übereinkunft der weitere Kampf auf den Morgen des sechsten Tages verschoben.

Der mutige Kampf zwischen Tankred und Argante wird von Guardi in diesem Ölgemälde ziemlich ident zur Druckvorlage nach Piazzettas Illustration dargestellt. Lediglich der wagemutige vorpreschende junge Krieger, in der Illustration an der rechten Seite unten verwundet und kampfunfähig zu sehen, ist im Gemälde Guardis nicht übernommen, bloß ein am Boden liegender Helm, ein Schwert und ein leerer Rüstungswams mit reichlicher Blumenverzierung überhäuft, sind an dieser Stelle.

Guardi verleiht dem Kampf der beiden Protagonisten große Lebendigkeit,

<sup>119</sup> Canto 6 st. 41: „Nur von des Stoßes mächt'gem Widerhalle / bebt rings die Erd' und das Gebirg erkracht; / Doch widersteht dem ungeheuern Pralle, / nicht winkend nur, der stolzen Häupter Macht. / Die Rosse bringt der heft'ge Stoß zum Falle, / und aufzustehn hat keins so schleunig Acht. / Das große Kämpferpaar, den Bügel lassend, / zieht nun das Schwert, Fuß auf dem Boden fassend.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 112.

Tankred, in der linken Bildhälfte, kämpft mit seinem Schwert in der rechten und dem Schild in der linken Hand, sein roter Umhang unterstreicht die Bewegung. Argante, auf der rechten Bildhälfte, holt schwungvoll mit seinem Krummsäbel zum Gegenschlag aus, sein grüner Umhang macht seine Bewegung spürbar anschaulich für den Betrachter. Dahinter rechts höher positioniert sitzt Clorinda, die sarazenische Kämpferin, aufrecht im Sattel ihres Pferdes, mit Kopfschmuck und rosa wehender Stoffdraperie ihres Kleides, in Anspielung auf ihre auffallende Schönheit, wie im Text beschrieben. Zwei begleitende Krieger am rechten Bildrand sowie zwei christliche Krieger am linken Bildrand in der dahinter liegenden Bildebene bereichern das Geschehen. Am linken Bildrand am Horizont ist ein Stadtbild zu erkennen, das auf Jerusalem hinweist.

Guardi hat wohl die Illustration Piazzettas als Inspiration und Vorbild für seine Bildkomposition übernommen, bringt aber durch seine Impasto-Maltechnik und schwungvolle Pinselführung sowie starker Farbgebung seine individuelle Malweise zum Ausdruck. Pedrocco<sup>120</sup> beschreibt dieses Werk von bemerkenswerter Qualität. Er hebt besonders die bezaubernde Landschaft hervor, die ebenfalls in der eigenständigen Bildserie Antonio Guardis der „Geschichte des Tobias“ an der Orgelempore der Chiesa dell’Angelo Raffale in Venedig sichtbar wird.



Antonio Guardi, Tobias heilt die Blindheit des Vaters, 1750, Öl/Leinwand, 80 x 140 cm, Orgelempore, Chiesa dell’Angelo Raffale, Venedig.



Giambattista Piazzetta, Illustration zum 6. Gesang, Kampf zwischen Tankred und Argante im Hintergrund Clorinda, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

<sup>120</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

Kat.-Nr. 24

### Erminia bei den Hirten



Antonio Guardi, Erminia bei den Hirten, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 251,5 x 442,2 cm, National Gallery of Art, Washington.

Das Thema dieses über vier Meter breiten Gemäldes beruht auf der Erzählung des siebenten Gesanges, Stanzen 1 – 16, des Epos *La Gerusalemme Liberata*. Nachdem Erminia in der Kleidung und Rüstung Clorindas die Stadttore Jerusalems unerkannt passiert hatte, versucht sie das christliche Lager zu erreichen, um dem geliebten und verletzten Tankred näher zu sein. Trotz weiterer Verfolgung entkommt Erminia durch den dichten Wald und erreicht das Ufer des Jordan, und sie erblickt den stillen Aufenthalt der Hirten - „(...) *Aprè i languidi lumi e guarda quelli alberghi solitari de' pastori*, (...)“<sup>121</sup> Beim Anblick eines Hirten, der einen Korb flicht, umgeben von seiner Herde und drei singenden Kindern, empfindet Erminia den tiefen Wunsch, in der Einsamkeit und Stille ihre innere Ruhe und Glückseligkeit zu finden.

Diese Begegnung wird im siebenten Gesang, Stanze 6 wie folgt beschrieben:

„Ma son, mentr'ella piange, i suoi lamenti  
rotti da un chiaro suon ch'a lei ne viene,  
che sembra ed è di pastorali accenti  
misto e di boscareccie inculte avene.  
Risorge, e là s'indrizza a passi lenti,  
e vede un uom canuto a l'ombre amene

<sup>121</sup> Canto 7 st, 5: „(...) Sie öffnet die kraftlosen Augenlichter und betrachtet die einsamen Hütten der Hirten, (...)“; Übersetzung der Autorin.

tesser fiscelle a la sua greggia a canto  
ed ascoltar di tre fanciulli il canto.“<sup>122</sup>

Guardi folgt dieser Textvorlage und zeigt auf der rechten Bildhälfte Erminia in lockerer Kontrapoststellung mit orange-rosa wallend drapiertem Umhang, ihre ritterliche Ausrüstung beschränkt sich auf einen Helm in ihrer rechten Hand. Ihr helles Inkarnat verströmt jugendliches Aussehen und ihr weißer Schimmel steht abwartend am rechten Bildrand. Ein naturgetreu ausgeführter Baum dahinter verbindet Erminia und ihr Pferd. Die linke Bildhälfte zeigt die Gruppe des Hirten mit seinen Kindern und Schafen, ein weiteres Kind blickt aus der einfachen Holzhütte am linken Bildrand hervor. In der Mitte des Bildes führt eine Weidewiese zu einem entfernten Haus im Hintergrund am Ufer gelegen, und der Blick führt weiter zu einer Brücke links mit zwei Landarbeitern. In weiterer Ferne erscheint eine massive schneebedeckte Berglandschaft, die diese idyllische Szene hinterfängt. Natürlicher Blumenschmuck bereichert in unaufdringlicher Weise die vorderste Bildebene.

Als Vorbild für diese wesentlich breitere Bildkomposition ist die Illustration Piazzettas zum 7. Gesang der Prunkausgabe von *La Gerusalemme Liberata* anzusehen, jedoch ergeben sich dabei einige auffallende Unterschiede. Die Person Erminias ist in ihrer Weiblichkeit im Gemälde mit mehr Überzeugung dargestellt, Haarschmuck und dekorativer Blumenschmuck an ihrer Kleidung betonen ihre der Natur zugewandten Gefühle. Ihr Blick ist auf den Schäfer und die Hirtengruppe gerichtet, wobei ihr der Schäfer freundlich entgehblickt und

<sup>122</sup> Canto 7 st. 6: „Doch da sie weinend folgt dem Schmerzensdrange, / füllt auf einmal ein heller chall ihr Ohr, / als mische sich mit hirtlichem Gesange, / wie ihr bedünkt, ein kunstlos Haberrohr. / Nun steht sie auf und nähert sich dem Klange, / und aus dem Schatten blickt ein Greis hervor, / der Körbe flicht, von seiner Herd' umgeben, / indes drei Kinder den Gesang erheben.“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 130.

damit auf das länger geführte Gespräch in den Stanzen 8 bis 16 hinweist. Die Schafe am linken Bildrand sind auf zwei Stück reduziert, und das leere Fenster der Hütte ist durch eine weitere Person ergänzt. Durch die enorme Vergrößerung der Bildfläche dominiert im Zentrum des Bildes die pastorale Landschaftsgestaltung, die in der Druckvorlage wesentlich gedrängter ist aber zusätzlich zwei Kühe aufweist.

Das Gemälde Guardi beeindruckt einerseits durch seine Natürlichkeit und verstärkt andererseits durch die Auswahl der kräftigen Farben bei den Protagonisten die Wirkung auf den Betrachter. Das Zusammenspiel der Personen im Vordergrund mit der Landschaft im Hintergrund erhöht die Bedeutung. Die Hütte an der linken Seite und der Baum an der rechten Seite geben dem Bild den nötigen optischen Zusammenhalt da beide Personengruppen getrennt sind.

Auffallend ist die modifizierte Gestaltung des Pferdes Erminias. Guardi findet seine Inspiration in Tiepolos „Der Hl. Jakobus von Compostela“. <sup>123</sup> Der weiße Schimmel ist bei Guardi reichhaltiger mit Blumenschmuck umgeben, ist aber in seiner Haltung an die schwunghafte Kontrapoststellung Erminias angepasst und erreicht dadurch eine imaginäre Einheit und somit höhere Aufmerksamkeit als in Piazzettas Illustration.



Giambattista Tiepolo, Sieg des Hl. Jakobus von Compostela über die Sarazenen (Altarbild), 1750, Öl/Leinwand, 317 x 163 cm, Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Budapest.

Morassi (1973) weist darauf hin, dass Guardi's Gemälde höchste Bedeutung in malerischer und poetischer Hinsicht aufweist. <sup>124</sup> Aufgrund der gleichmäßigen und einheitlichen Beschaffenheit dieses Bildes erkennt Pedrocco, dass es unbestreitbar nur Antonio Guardi zuzuschreiben ist. <sup>125</sup>

<sup>123</sup> Auf die Ableitung von Tiepolos Gemälde verweist auch Mitchell Merling und bezeichnet Piazzettas Pferd als schwerfällig; vgl. Merling 1994, S. 452, Kat.-Nr. 191.

<sup>124</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

<sup>125</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.



Giambattista Piazzetta, Erminia bei den Hirten,  
Illustration zum 7. Gesang, La Gerusalemme  
Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm,  
Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Kat.-Nr. 25

**Überbringung der Nachricht vom Heldentod des Sveno Rinaldos zerstörte Rüstung und Waffen täuschen seinen Tod vor**



Antonio Guardi, Aliprando zeigt die Waffen des Sveno dem Gottfried von Bouillon, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250,2 x 109,9 cm, The Norton Simon Foundation, Pasadena USA.

Nach dem Bekanntwerden des Gemäldes im Jahre 1960 wurde diese Szene von Zampetti (1965) und von Morassi (1973) der Illustration Piazzettas zum ersten Gesang der Prunkausgabe „La Gerusalemme Liberata“ von 1745 zugeordnet. Das Gemälde bekam daher zunächst die Bezeichnung „Goffredo di Buglione che convoca i principi cristiani“<sup>126</sup>.

Hingegen hat Knox (1978) diese Szene präzisiert und das Gemälde Guardis von

<sup>126</sup> „Gottfried von Bouillon, der die christlichen Fürsten einberuft“.

der Illustration zum achten Gesang abgeleitet mit der Benennung „Aliprando che mostra a Goffredo di Buglione le armi di Sveno“<sup>127</sup>.

Zampetti vermutete außerdem, dass bei dieser Ausführung des Bildes mit Sicherheit Nicolò<sup>128</sup> mitgearbeitet habe. Jedoch nach Meinung der Autoren Pedrocchio und Montecuccoli degli Erri<sup>129</sup> erweckt die malerische Ausführung einen einheitlichen Eindruck, so dass die Annahme einer Gemeinschaftsarbeit auszuschließen ist.<sup>130</sup>

Das schmal ausgeführte Gemälde zeigt auf der rechten Seite den Heerführer Gottfried unter einem Zeltdach und auf der linken Bildhälfte zwei ritterliche Kämpfer in kniender Stellung, wobei der vordere Ritter mit seiner rechten Hand auf die unten liegenden Waffen wie Schwert und Schild zeigt. Ein weiterer Mitstreiter ist dahinter zu erkennen. Am linken Bildrand im Hintergrund sind zwei Zeltdächer zu sehen und über Gottfrieds Kopf entschwebt ein Engel in den Himmel empor.

Die Figur Gottfrieds sowie die niedergebeugten Mitkämpfer und die Formation des Zeltdaches haben starke Identität zur Illustration des ersten Gesanges mit Bezug zu den Stanzen 17 – 19. Ebenso der emporschwebende Engel zeigt parallele Gestaltung zum ersten Gesang sowohl zur Illustration als auch zum Text: „(...) e, sparito, rivolò del cielo a le parti più eccelse e più serene. (...)“<sup>131</sup> Im ersten Gesang wird der Erzengel Gabriel von Gott aufgerufen, Gottfried von Bouillon zur Belagerung der Stadt Jerusalem aufzumuntern. Gottfried

<sup>127</sup> „Aliprando, der Gottfried von Bouillon die Waffen des Sveno zeigt“.

<sup>128</sup> Nicolò Guardi (1715 – 1786) war der jüngste Bruder von Antonio Guardi und hat im gemeinsamen Malerbetrieb mitgearbeitet.

<sup>129</sup> Pedrocchio/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

<sup>130</sup> Pedrocchio/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

<sup>131</sup> Canto 1 st. 17: „(...) verschwand und lenkte zu den lichten / glücksel'gen Höhn des Himmels seinen Flug.“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 6.

versammelt daraufhin seine Heerleute, um diesen göttlichen Auftrag gemeinsam durchzuführen.

Das Bild Guardis veranschaulicht diese Situation und die Zuordnung zur Illustration des ersten Gesanges als Vorlage hat daher auf den ersten Blick seine Berechtigung.

Knox hat 1978<sup>132</sup> eine andere Zuordnung präzisiert, und zwar zur Illustration des 8. Gesanges des Epos, zu den Stanzen 50 – 56. Vom Tod des dänischen Kronprinzen Svenno berichtet der einzig überlebende Gefährte dieser Schlacht. Mit Hilfe von zwei Mönchen (Einsiedlern) hat er das Begräbnis durchgeführt und er soll nun den Degen des heldenmütigen Svenno an Rinaldo übergeben, um dessen Tod zu rächen. Gottfried beklagt den Verlust des tapferen Svenno und der zahlreichen anderen Krieger, nur Rinaldo ist abwesend. Indessen bringen andere Mithelfer den Harnisch und den zerfetzten blutbefleckten Waffenrock Rinaldos und das Gerücht von Rinaldos Tod wird verbreitet. Aliprando erzählt über die Auffindung des Leichnams ohne Haupt und ohne rechten Arm, er habe eine würdige Bestattung veranlasst und Waffen und Bekleidung mitgenommen. Durch listige Hinweise der höllischen Furie Alecto kommt der Verdacht auf, Gottfried selbst habe die Ermordung Rinaldos veranlasst.

Bei der Illustration Piazzettas zum achten Gesang fehlt der emporschwebende Engel und Gottfried sitzt auf einem erhöhten dreistufigen Podest mit ernstem Blick. Die aufgeregten wirkenden und soeben herbeigeeilten Ritter zeigen die Überreste der Rüstung eines getöteten Kämpfers und dessen Schwert.

In Guardis Gemälde ist links unten ein Schild zu sehen und ein dahinter liegendes Schwert. Eine zerstörte Rüstung fehlt und der Blick Gottfrieds ist wenig mit Trauer

erfüllt. Der emporschwebende Engel ergibt keinen Bezug zum Text des achten Gesanges und wurde eventuell als dekoratives Element in die freie Fläche eingesetzt. Zudem könnte Guardi durch die wesentlich schmalere Ausführung des Gemäldes veranlasst gewesen sein, eine veränderte Darstellung der Geschehnisse vorzunehmen.

Die Verwendung der Illustration als Vorbild des achten Gesanges ist nicht eindeutig zu erkennen und es ist die Vermutung naheliegend, dass durch die hypothetische Rekonstruktion in Knox Abhandlung (1978) aufgrund der Hängung und damit erforderlichen Erzählstrategie diese Festlegung zu Canto acht vorgenommen wurde, damit die Bildabfolge im Raum ihre Berechtigung hat und die Dramatik gesteigert wird.



Giambattista Piazzetta, Überbringung der Nachricht vom Heldentod des Svenno, Illustration zum 8. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

<sup>132</sup> Knox 1978, S. 90.



Giambattista Piazzetta, Gottfried von Bouillon vereint die christlichen Fürsten, Illustration zum 1. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Kat.-Nr. 26

### Tankred tauft die sterbende Clorinda



Antonio Guardi, Tankred tauft die sterbende Clorinda, 1750 - 1755, Öl/Leinwand, 250 x 77 cm, Museum of Fine Arts, Montreal.

Das Thema dieses Bildes bezieht sich auf den zwölften Gesang des Epos *La Gerusalemme Liberata* von Torquato Tasso, in den Stanzen 65 – 68.

Nach dem Beginn des Kampfes um die Stadt Jerusalem, verlässt Clorinda in der Nacht mit Argante die Stadt, um den Belagerungsturm der Christen in Brand zu setzen. Ein verschlossenes Stadttor verwehrt ihre sichere Rückkehr und Tankred nimmt die Verfolgung auf, ohne zu wissen, dass Clorinda die Kämpferin ist. Ein blutiger Zweikampf endet mit dem Tod Clorindas und in ihren letzten Worten erbittet sie von Tankred die Taufe:

„Amico, hai vinto: io ti perdon... perdona tu ancora, al corpo no, che nulla pave, a l'alma sí; deh! per lei prega, e dona battesimo a me ch'ogni mia colpa lave." In queste voci languide risuona un non so che di flebile e soave ch'al cor gli scende ed ogni sdegno ammorza, e gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.“<sup>133</sup>

Tankred erkennt nach diesen Worten seine von ihm geliebte Clorinda, eilt zur Quelle, füllt den Helm und erfüllt die heilige Pflicht der Taufe – „(...) *e tornò mesto al grande ufficio e pio.*(...)“<sup>134</sup>

Guardi hat in diesem schmalen hohen Bildwerk die Person Clorinda im Vordergrund dominierend in sitzender Position konzipiert. Der nahende Tod ist nach dem erfolgten Kampf nicht auszunehmen, Clorinda macht noch einen sehr vitalen Eindruck. Tankred benützt seinen Helm – wie im Text beschrieben – für das Taufwasser und erfüllt in beherzter Manier seine christliche Pflicht.

Im Vergleich zur Illustration Piazzettas zum selben Thema ist bei Guardis Gemälde eine reduzierte Ableitung der Komposition festzustellen. Die Landschaft fehlt in der schmalen Bildausformung und eine Palme ersetzt die Laubbäume der Druckvorlage. Auffallend abweichend ist die Person Clorindas dargestellt. Piazzetta zeichnet eine Frau in ritterlicher Bekleidung mit einem nach oben gerichteten verklärten Blick im Moment

<sup>133</sup> Canto 12 st. 66: „Du siegst, Freund, ich verzeih's; auch du verzeihe – / dem Leibe nicht, der keiner Furcht mehr frönt – / der Seele nur; für diese bet', und weihe / mit Taufe mich, die meine Schuld versöhnt. / Der matten Laut' oft unterbrochne Reihe, / die ihm so süß, so schmerzlich ihm ertönt, / beschleicht sein Herz, vertilgt des Hasses Wähnen / und lockt und drängt ins Auge milde Thränen.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 248.

<sup>134</sup> Canto 12 st. 67: „(...) und kehrt betrübt zurück zur heil'gen Pflicht. (...)“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 249.

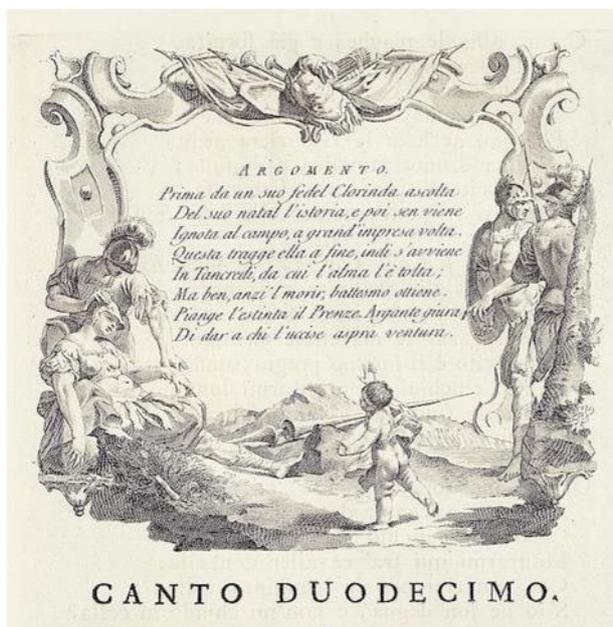
des Todes. Bei Guardi hingegen sieht man eine Frau ohne Kampfkleidung, mit gesenktem Blick fast schlafend, nur ihre rechte Hand zeigt auf die niedergelegte Kampfausrüstung.

Guardi vermittelt eine mehr versöhnliche Atmosphäre, trotz kriegerischer Ereignisse erfolgt ein friedlicher Ausgang im christlichen Sinn, was als Zielsetzung des Kreuzzuges aus religiöser Sicht festgelegt worden war.

Auch dieses Bild wird nach Ansicht von Pedrocchi<sup>135</sup> Antonio Guardi zugeschrieben, da eine Gleichartigkeit in der Ausführung zu den anderen Bildern dieser Serie gegeben ist.



Detail, Argomento Canto 12



Giambattista Piazzetta, Vignette, Umrahmung des Argomento zu Canto 12, Illustration.

Die Vignette, die zu Beginn des Canto 12 den *Argomento* einrahmt, zeigt an der linken Seite eine ähnliche Komposition der beiden Figuren Clorindas und Tankreds. Er hält die leblose linke Hand Clorindas und legt seine rechte Hand auf ihren helmbedeckten Kopf. Die Vollziehung der Taufe mit dem Wasser fehlt, das hat Guardi in seinem Gemälde hinzugefügt.



Giambattista Piazzetta, Tankred tauft die sterbende Clorinda, Illustration zum 12. Gesang, *La Gerusalemme Liberata*, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

<sup>135</sup> Pedrocchi/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

Kat.-Nr. 27

**Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen von Armidas Nymphen**



Antonio Guardi, Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen von Armidas Nymphen, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250,2 x 459,8 cm, National Gallery of Art, Washington.

Dieses großformatige Gemälde steht in Parallelität zu *Erminia bei den Hirten* (Kat.-Nr. 24) und ist gleichfalls in Washington aufbewahrt. Die farbliche Stimmigkeit und die einheitliche Beschaffenheit sowie Konsistenz bedeuten unzweifelhaft die Zuschreibung an Antonio Guardi.<sup>136</sup> Die dargestellte Szene nimmt Bezug auf den 15. Gesang, Stanzas 57 - 59 des Epos *La Gerusalemme Liberata* und als ikonografisches Vorbild ist unverkennbar die Illustration Piazzettas der Venedig-Ausgabe 1745 anzusehen.

Dem Heerführer Gottfried von Bouillon wird im Traum die Eroberung Jerusalems prophezeit und er solle dafür den abwesenden Rinaldo zurückholen. Carlo und Ubaldo werden für diese Aktion ausgewählt und in einem Boot, geleitet von einer Schicksalsbotin, werden sie auf die entlegenen Glückinseln geführt. Zuvor übergibt ihnen der weise Zauberer von Askalon die nötigen Hilfsmittel wie den Plan des Irrgartens, eine güldene Rute und einen Diamantschild, um den bevorstehenden Gefahren entgegenwirken zu können.

<sup>136</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

Nachdem Carlo und Ubaldo während des gefährlichen Aufstiegs zum Palast einen Drachen und einen Löwen erfolgreich abgewehrt hatten, werden sie nun mit den Verführungskünsten zweier Najaden (Nymphen) konfrontiert. Im Text des 15. Gesangs, Stanze 58, wird die Szene der Verführung beschrieben:

„Quivi de' cibi preziosa e cara  
 apprestata è una mensa in su le rive,  
 e scherzando se 'n van per l'acqua chiara  
 due donzelle garrule e lascive,  
 ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara  
 chi prima a un segno destinato arrive.  
 Si tuffano talor, e 'l capo e 'l dorso  
 scoprono alfin dopo il celato corso.“<sup>137</sup>

Auf der rechten Bildhälfte entsteigen zwei Nymphen dem Wasser, sie sind nur um die Hüfte bekleidet und ein gedeckter Tisch mit Früchten (Äpfel) steht bereit. Links davon kommen Carlo und Ubaldo hinter dem Baum hervor, teilweise verdeckt durch weißen Wolkennebel. Am linken Bildrand in weiter Ferne sind Gebäude zu erkennen, möglicherweise ein Verweis auf ihre lange Reise, die zuvor im Text beschrieben wird. Am rechten oberen Bildrand ist ein Palast zu sehen, der als Prachtgebäude von Armida am Berggipfel angesetzt ist, wo Armida und Rinaldo in verzauberter Atmosphäre ihre Mußestunden verbringen. Carlo und Ubaldo widerstehen diesen Verführungen, denn nur Enthaltensamkeit verspricht den Lohn. „(...) *qui tener a fren nostro desio* (...)“<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Canto 15 st. 58: „Hier finden sie, dicht an des Sees Gestaden / auf einem Tisch der reichen Speisen viel. / Hier treibt ein Paar wollüstiger Najaden / geschwätzig scherzend in der Flut ein Spiel; / Bald spritzen sie sich ins Gesicht im Baden, / bald schwimmen sie wetteifernd nach dem Ziel. / Sie tauchen ein und zeigen endlich wieder / nach unsichtbarem Lauf die schönen Glieder.“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 306.

<sup>138</sup> Canto 15 st. 57: „(...) hier müssen wir unseren Wunsch zurückhalten. (...)“; vgl. Tasso/Gries 2013, S. 305.

Das Gemälde Guardi nimmt hier eindeutig die Illustration Piazzettas als Vorbild und bringt in der monumentalen Vergrößerung, vor allem in der Verbreiterung des Bildes, die idyllische bukolische Landschaft zur Geltung. Die abwehrende Handhaltung des rechten Ritters mit dem Diamantschild in der anderen Hand steht der aufreizenden erhobenen Hand der stehenden Nymphe entgegen, und bewirkt einen visuellen Zusammenhalt der Komposition. Der farbliche Zusammenhalt ergibt sich in den kräftigen Farben der stark in schwungvollen Draperien gelegten Umhänge der beiden Nymphen und des links stehenden Ritters. Der fragmentierte Baum am linken Bildrand ergänzt die Verbindung zu der zentralen Baumgruppe beim gedeckten Tisch. Ebenso ergänzt der Hund in der Mitte vorne die kreisförmig gehaltene Personengruppe.

Obwohl Guardi die Illustration Piazzettas als Vorlage verwendet hat, bringt er durch seinen dicht aufgetragenen Malstil und die erweiterte Landschaftsdarstellung seine eigene künstlerische Qualität zum Ausdruck.

Er vermittelt beeindruckend die fröhliche verführerische Stimmung der Nymphen, die der abwehrenden Haltung der beiden Ritter entgegensteht, die sich auf ihre pflichterfüllende Aufgabe konzentrieren müssen.

Große Bedeutung erfährt hier die bildkünstlerische Umsetzung des Textes, und dem Betrachter wird die Kernaussage dieser Situation auch ohne profunde Textkenntnis beeindruckend vermittelt.



Giambattista Piazzetta, Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen von Armidas Nymphen, Illustration zum 15. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Kat.-Nr. 28

### Rinaldo und die Nymphen



Antonio Guardi, Rinaldo und die Nymphen, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250 x 121 cm, Privat.

Dieses Bild scheint möglicherweise von geringerer Qualität innerhalb dieses Zyklus zu sein, und es erscheint daher mehr als bei allen anderen als gerechtfertigt, bei der Ausführung einen Mitarbeiter anzunehmen.<sup>139</sup> Knox (1978)<sup>140</sup> erkennt in diesem Bild ein sonderbares Problem in der Zuordnung zu den Illustrationen bzw. Gesängen des Epos, denn nach allgemeiner Übereinstimmung beschreibt dieses Gemälde eine Szene aus dem 18. Gesang „*Rinaldo und die Nymphen*“. Jedoch bei genauer Betrachtung hat es seine Grundlage in Piazzettas Illustration für den 13. Gesang, der die Szene „Tankred attackiert (bestürmt) die Bäume im verzauberten Wald“ zeigt. Hingegen ist in Piazzettas Illustration zum 18. Gesang „*Rinaldos Versöhnung mit Gottfried von Bouillon*“ dargestellt, bezogen auf die

Stenzen 1 – 2. Knox vermutet eine mögliche Vertauschung der beiden Illustrationen in Albrizzis Venedig-Ausgabe, da ähnliche Begegnungen im 13. Gesang vorkommen.

Das Gemälde Guardis zeigt eindeutig auf der rechten Bildhälfte drei Nymphen, wovon die erste Nymphe im Vordergrund eine Laute spielt, hinter den Nymphen ist ein fragmentierter geöffneter Myrtenbaum zu sehen und auf der linken Bildhälfte steht in kämpferischer Position ein mutiger Ritter mit erhobenem Schwert, um den Wald zu erstürmen und das erforderliche Holz für die Belagerungstürme zur Eroberung der Stadt Jerusalem zugänglich zu machen.

Bereits im 13. Gesang versucht Tankred den verzauberten Wald zu erstürmen, aber eine drohende Stimme (die Stimme der verstorbenen Clorinda) veranlasst ihn zur Rückkehr ins Lager. Peter der Eremit rät Gottfried, dass nur Rinaldo die Auflösung der Verzauberung erwirken könne.

Im 18. Gesang wird nach erfolgter Rückkehr in das christliche Heerlager, Rinaldo beauftragt, den verzauberten Wald wieder brauchbar zu machen. Rinaldo gelingt es nach vielen Widerständen den Zauber zu lösen und den ursprünglichen Zustand des Waldes wieder herzustellen.

Aber: Nachdem er von Peter dem Eremiten die Absolution erhalten und am Ölberg gebetet hatte wird er von hunderten Nymphen in anmutiger Gegend und auf Musikinstrumenten spielend empfangen. Sie heißen ihn im Reiche der Armida willkommen, jedoch ein Gespenst in Armidas Gestalt entspringt einem Myrtenbaum, trotzdem bezwingt Rinaldo nebst Ungeheuern und Riesen diesen Baum.

Dieser zunächst friedliche Empfang mit den musizierenden Nymphen am Eingang des Waldes entspricht dem Guardi-

<sup>139</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 143.

<sup>140</sup> Knox 1978, S.90 – 91.

Gemälde und passt tatsächlich in den 18. Gesang, Stanzen 26 – 34. Der Myrtenbaum öffnet sich und eine Nymphe tritt hervor, die Armidas lieblicher Gestalt gleich ist und wird in Stanze 30 beschrieben:

„Già ne l'aprir d'un rustico sileno  
meraviglie vedea l'antica etade,  
ma quel gran mirto da l'aperto seno  
imagini mostrò piú belle e rade:  
donna mostrò ch'assomigliava a pieno  
nel falso aspetto angelica beltade.  
Rinaldo guata, e di veder gli è avviso  
le sembianze d'Armida e il dolce viso.“<sup>141</sup>

Im Guardi-Gemälde blickt der Ritter sehr eindringlich auf die mittlere Nymphe, in hellblauem Kleid, und sie blickt auf ihn, und würde Armida entsprechen.

Dieses Bild hat allerdings keinen Bezug zur Illustration Piazzettas zu Beginn des 18. Gesanges, diese zeigt die Rückkehr Rinaldos in das christliche Lager, beschrieben in den Stanzen 1 – 2. Gottfried von Bouillon umarmt Rinaldo, der in demutsvoller gebeugter Haltung spricht und sein schändliches Verbrechen bereut. Gottfried gibt ihm den Auftrag, die Ungeheuer im verzauberten Wald zu bekämpfen und in dieser Tat seine Reue zu zeigen.



Giambattista Piazzetta, Rinaldos Versöhnung mit Gottfried von Bouillon, Illustration zum 18. Gesang, *La Gerusalemme Liberata*, Venedig 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

Beim Guardi-Gemälde ist eine sehr deutliche Ableitung von der Illustration Piazzettas zum 13. Gesang der Albrizzi-Ausgabe festzustellen. Eine Gruppe von Nymphen tanzt und musiziert und ist locker auf der rechten Bildhälfte platziert. Die Baumgruppe hinter ihnen deutet den Wald an, und ein jugendlicher Ritter in Drehbewegung greift nach seinem Schwert. Der Text des 13. Gesanges beschreibt die Bekämpfung des verzauberten Waldes, die aber erfolglos verläuft. Tankred, der auch das Grab Clorindas besuchen will, schlägt auf einen Zypressenbaum ein, worauf Blut herausfließt und Clorinda stöhnend zu ihm spricht, die nun in die Schranken dieses harten Baumes verbannt ist. Vor Entsetzen gleitet der Degen aus Tankreds Hand, und er kehrt zurück ins Lager.

<sup>141</sup> Canto 18 st. 30: „Oft zeigten Wunder sich in alten Zeiten / bei Oeffnung eines ländlichen Silen; / Jetzt aber ließ viel schöne Seltenheiten / die Myrt' hervor aus ihrem Schoße gehn. / Denn eine Nymphe sah man ihm entgleiten, / ein Trugbild, doch wie Engel anzusehn. / Rinald erblickt's und wähnt mit leisem Grauen, / Armidens liebliche Gestalt zu schauen.“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 353.



Kat.-Nr. 29

**Erminia findet den toten Argante und den verwundeten Tankred**



Antonio Guardi, Erminia findet den toten Argante und den verwundeten Tankred, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250 x 261 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig.

Die Szene dieses Kampfgeschehens bezieht sich auf den 19. Gesang, Stanzen 103 – 110 des Epos *La Gerusalemme Liberata* und ist die Fortsetzung des vorangegangenen Kampfes zwischen Tankred und Argante im 6. Gesang (Kat.-Nr. 23). Dieser in zwei Bildern dargestellte heldenhafte Zweikampf der beiden feindlichen Helden bildet die Schlüsselpunkte in dieser Bildserie.<sup>144</sup> Pedrocco<sup>145</sup> stuft dieses Gemälde sehr hoch ein, da es eine reichhaltig-spritzig aufschäumende Farbeigenschaft aufweist und damit die Zuschreibung des gesamten Bildes mit Sicherheit an Antonio Guardi gewährleistet ist.

Bei diesem Gemälde ist als eindeutiges Vorbild die Illustration Piazzettas zum 19. Gesang der Albrizzi-Ausgabe festzustellen.

Während der Eroberung Jerusalems kommt es außerhalb der Stadt zu einem

endgültigen Zweikampf zwischen Tankred und Argante, der getötet wird. Erminia in Begleitung des Kundschafters Vafrino, der als Heide verkleidet ist, sieht die beiden darniederliegenden Kämpfer und glaubt, dass ihr geliebter Tankred ebenfalls tot sei. Wehmütige Klagen folgen, doch als Tankred Lebenszeichen von sich gibt, setzt sie ihre magische Arzneikunst ein und trocknet und verbindet seine Wunden mit ihren Haaren.

Die Szene des Auffindens von Tankred wird im 19. Gesang, Stanze 104 beschrieben:

„A riguardar sovra il guerrier feroce  
la male avventurosa era fermata,  
quando dal suon de la dolente voce  
per lo mezzo del cor fu saettata.  
Al nome di Tancredi ella veloce  
accorse in guisa d'ebra e forsennata.  
Vista la faccia scolorita e bella,  
non scese no, precipitò di sella;“<sup>146</sup>

Die dargestellte bildliche Szene entspricht den Ausführungen im Epos und wird dem Text entsprechend wiedergegeben.

Im Vordergrund rechts liegt Tankred schräg und verwundet mit leblosem Eindruck und der tote Argante liegt auf der linken Seite. Erminia steht überhöht mit ausgebreiteten Armen im Zentrum und ist soeben vom Pferd gestiegen „(...) *precipitò di sella*.“<sup>147</sup>, das hinter ihr in Bewegung zu erkennen ist. Ihre Schrittstellung und ihr gebeugter aufgeregt wirkender Körper sind zu Tankred gerichtet und Vafrino steht neben ihr zur Hilfestellung bereit. Erminias Pferd steht

<sup>146</sup> Canto 19 st. 104: „Die Unglücksel'ge war zurückgeblieben / und schaute noch den grausen Krieger an, / als dieser Ton, vom Schmerz hervorgetrieben, / ihr Herz durchbohrt, wie wenn' ein Pfeil gethan. / Sie sprengt im Flug beim Namen ihres Lieben / gleich einer Trunknen, Rasenden heran. / Sein bleich Gesicht, die liebliche Gebärde, / sie sieht's – und steigt nicht, nein, sie stürzt vom Pferde.“; vgl. Tasso/ Gries 2013, S. 393.

<sup>147</sup> Canto 19, st. 104: „(...) herabgestürzt vom Sattel.“ – Übersetzung der Autorin.

<sup>144</sup> Knox 1978, S. 92.

<sup>145</sup> Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992, S. 142.

abgewendet hinter ihr und ein wolkenbedeckter Himmel in blaugrauen Farbtönen mit weißen Aufhellungen bedeckt den Hintergrund.

Die intensive Farbausführung und der kräftige Pinselstrich verstärken die Dramatik dieses Augenblicks. Ebenso verleiht die diagonal entstehende Linie zwischen Erminia und Tankred dem Bild den gewünschten visuellen Zusammenhalt. Obwohl der getötete Gegner unbeachtet bleibt, ergibt sich eine kreisförmig angeordnete Komposition der Figurengruppe.

Die lebendige ausdrucksstarke Bewegung der Personen vermittelt die Gefühlsempfindungen der erregten Erminia des ersten Moments dieser für sie erschreckenden Begegnung.

Obwohl eine grundsätzliche Nachahmung der Illustration Piazzettas vorliegt, überwiegt in dieser „impressionistisch“<sup>148</sup> wirkenden Ausführung eine besondere malerische Begabung des Künstlers Guardi.



Giambattista Piazzetta, Erminia findet den verwundeten Tankred (oder: Erminia und Vafreno stoßen auf den nach dem Duell mit Argante verletzten und bewusstlos am Boden liegenden Tankred), Illustration zum 19. Gesang, La Gerusalemme Liberata, Venedig 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

<sup>148</sup> Vgl. Watson 1966, S. 279.

Watson (1966)<sup>149</sup> sieht nach eingehender Untersuchung der Tasso-Bilder in der gesamten Bildserie Guardis eine einheitliche Wirkung der Oberflächen-gestaltung und begründet damit die Zuschreibung des gesamten Bildes an Antonio Guardi. Als Beispiel verweist er auf den *helmgeschmückten Kopf Erminias* als Vergleich mit einem Kopf des Altarbildes (Seitenaltar) von Cerete Basso. Watson sieht die Auflösung der Formen, die flackernde, zittrige, lockere Art, gemalt in „impressionistischer“ Pinselführung in den Bildern Guardis als gemeinsame Komponente.<sup>150</sup>



Antonio Guardi, Madonna auf dem Thron mit Kind und den Hll. Papst Silvester, Antonio Abate und Katharina von Alexandrien, 1754, Öl/Leinwand, Altarbild (Detail, Hl. Katharina), 260 x 175 cm, Chiesa di San Vincenzo Martire, Cerete Basso.



Antonio Guardi, Madonna auf dem Thron mit Kind und den Hll. Papst Silvester, Antonio Abate und Katharina von Alexandrien, 1754, Öl/Leinwand, Altarbild, 260 x 175 cm, Chiesa di San Vincenzo Martire, Cerete Basso.



Antonio Guardi, Erminia findet den toten Argante und den verwundeten Tankred (Detail, Erminia), 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250 x 261 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig.

<sup>149</sup> Watson 1966, S. 277 – 279.

<sup>150</sup> Watson benutzt hier den Begriff „impressionistisch“ nicht im Sinne des Impressionismus des 19. Jahrhunderts; vgl. Watson 1966, S. 279.

**Die hypothetische Rekonstruktion der Hängung der Bildserie „La Gerusalemme Liberata“ von Antonio Guardi**

Kat.-Nr. 30



4

5



3



6



2



7



1



8

Fenster

Fenster

1. Sofronia bittet König Aladin um Befreiung der christlichen Gefangenen (Kat.-Nr. 22)
2. Kampf zwischen Tancredi und Argante im Hintergrund Clorinda (Kat.-Nr. 23)
3. Überbringung der Nachricht vom Heldentod des Sveno an Gottfried (Kat. Nr. 25)
4. Erminia bei den Hirten (Kat.-Nr. 24)
5. Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen von Armidas Nymphen (Kat.-Nr. 27)
6. Tankred tauft die sterbende Clorinda (Kat. -Nr. 26)
7. Erminia findet den toten Argante und den verwundeten Tankred (Kat.-Nr. 29)
8. Rinaldo und die Nymphen (Kat.-Nr. 28)

Knox (1978) versuchte in einer hypothetischen Rekonstruktion die acht Bilder der Guardi-Serie in einer vorstellbaren Hängung in einem großen Salon eines Palastes erfassbar zu machen und damit eine mögliche zusammenhängende Erzählstruktur aufzubauen.<sup>1</sup> Grundlage für diese Überlegungen ist der bereits von Fiocco (1923) dargestellte Bericht eines Bildes von Antonio Guardi mit der Bezeichnung „Solimano, che aiutato e accompagnato da Ismeno, entra furtivamente in Gerusalemme“<sup>2</sup>. Dieses Bild hatte kleinere Ausmaße und wird heute als verloren genannt. Es hatte keine Signatur, war im Besitz des Dr. Guido Alverà in Venedig, und war ähnlich zu weiteren 13 Bildern, die den Illustrationen Piazzettas der Druckausgabe „La Gerusalemme Liberata“ entsprochen haben aber bereits an verschiedenen Orten verstreut waren.<sup>3</sup> Diese insgesamt 14 Bilder haben vermutlich einen Palast in Este<sup>4</sup> dekoriert, was einem beigefügten Hinweis zu entnehmen war. In Anlehnung an die Ausschmückung des Palazzo Dolfin mit historischen Gemälden der römischen Geschichte von Giambattista Tiepolo, entwickelt Knox die Idee, diese acht Bilder mit einheitlicher Höhe von 250 cm, die 1956 in Irland unerwartet wieder zum Vorschein gekommen sind, unter dem Gesichtspunkt der Handlungsabfolge in einem fingierten Raum anzuordnen.<sup>5</sup> Die Abbildung Kat.-Nr. 30 zeigt diese fiktive Anordnung: An den jeweiligen Raumenden links und rechts befindet sich je ein Triptychon und die lange Wand gegenüber der Fenster beherbergt die beiden großen Bilder.

Die beiden gegenüberliegenden Seitenwände zeigen jeweils zentrale Punkte der sehr umfassenden Handlung des Epos. Die beiden Kampfszenen (Nr. 2 und 7) zwischen Tankred und Argante in Canto 6 und 19 sind entscheidende Handlungspunkte und dominieren die Seitenwände. Die linke Kampfszene ist flankiert von Aladin, dem sarazenischen König von Jerusalem (Nr. 1) und Gottfried von Bouillon dem christlichen Heerführer (Nr. 3) auf der rechten Seite. Die rechte Kampfszene ist flankiert von den beiden christlichen Helden des Epos Tankred (Nr. 6) und Rinaldo (Nr. 8), die mit ihrem Mut und Einsatz den gewünschten

---

<sup>1</sup> Knox 1978, S. 89 – 95.

<sup>2</sup> „Soliman wird unterstützt und begleitet von Ismeno und trifft heimlich in Jerusalem ein“, Übersetzung der Autorin; oder „Der Magier Ismeno führt Solimeno in einem unsichtbaren Wagen nach Jerusalem“, nach Unidam. – Die Szene bezieht sich auf den 10. Gesang, Stanze 8 – 13 des Epos.

<sup>3</sup> Fiocco 1923, S. 64, Anm. 7.

<sup>4</sup> Este ist eine Kleinstadt in der Provinz Padua.

<sup>5</sup> Knox 1978, S. 89.

Giambattista Tiepolo hatte 1726-1729 für den Palazzo Dolfin in Venedig zehn monumentale Ölgemälde mit Episoden der römischen Geschichte nach Titus Livius für die Wände geschaffen, die im 19. Jahrhundert von ihrem ursprünglichen Standort entfernt wurden und sich heute im Kunsthistorischen Museum Wien, im Metropolitan Museum New York und in der Eremitage St. Petersburg befinden. Pedrocchio 2003, S. 214 – 216.

Erfolg des Kreuzzuges erwirken. In ihrer bildlichen Zusammensetzung ergeben die beiden Seitenwände ein durchaus optisches Gegenstück in Bezug auf die Erzählstruktur des Epos. Einen ausgezeichneten Kontrast bilden die beiden pastoralen Szenen der Längswand, auf der einen Seite beeindruckt die sarazenische Prinzessin Erminia mit den von ihr bewunderten Schafhirten (Nr. 4) und andererseits imponieren die christlichen Ritter Carlo und Ubaldo, die den Verlockungen von Armidas Nymphen in beispielhafter Selbstbeherrschung widerstehen (Nr. 5). Bemerkenswert in diesem Guardi-Zyklus sind die ausnahmslose Vermeidung der Geschichte von Rinaldo und Armida sowie die Unterlassung anderer Überlappungen mit Szenen der Tiepolo-Serien. Die ebenso dramatisch-romantische Geschichte der beiden sarazenischen Heldinnen Clorinda und Erminia legt den Schwerpunkt auf andere Protagonisten des Epos, denn die sterbende Clorinda empfängt die Taufe im christlichen Sinn (Nr. 6) und Erminia kann den verwundeten Tankred Hilfe leisten (Nr. 7).<sup>6</sup>

Obwohl die Ölgemälde der Guardi-Serie in den meisten Kompositionen die Illustrationen Piazzettas zum Vorbild haben, beeindruckt die malerische Begabung, die Guardi hier zum Ausdruck gebracht hat. Da der Auftraggeber dieser Bilder nicht bekannt ist, kann man diesen Bildern auch keinen Vorwurf der Nachahmung von Ideen unterstellen, denn möglicherweise war die Ableitung der Bilder von den Illustrationen Piazzettas erwünscht. Der Schwerpunkt der Qualität dieser Bilder liegt in der beeindruckenden Malweise.

Eine weitere Anregung für diese hypothetische Rekonstruktion ist in den Bildserien und Freskenserien von Giambattista Tiepolo zum Epos „La Gerusalemme Liberata“ zu sehen. Sowohl die Gemälde Tiepolos im Palazzo Corner (Kat.-Nr. 1 – 4) als auch die Fresken in der Villa Valmarana (Kat.-Nr. 13 – 16) widmen sich der romantischen Liebesbeziehung zwischen dem heldenhaften Ritter Rinaldo und der sarazenischen Zauberin Armida. Beide Bildserien zeigen Rinaldo bei der nötigen zu bewältigenden Entscheidung zwischen Pflicht und Neigung und Tiepolo bringt dabei den inneren Kampf der menschlichen Gefühle dramatisch zum Ausdruck und Rinaldo kehrt wieder zum Heereslager zurück, um den christlichen Auftrag zu erfüllen. Demgegenüber stehen bei Guardi die beiden tatsächlich stattfindenden Kampfszenen zwischen dem mutigen Ritter Tankred und dem sarazenischen Kämpfer Argante im Mittelpunkt, wobei derartige Szenen bei Tiepolo ausgeklammert werden. Tiepolos Darstellung der Thematik des inneren gefühlsmäßigen Kampfes Rinaldos steht im Gegensatz zu den real ausgetragenen Kampfszenen in der Bildserie Guardis.

---

<sup>6</sup> Knox 1978, S. 93.

## Literaturverzeichnis

### **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, 2002/2003), Ostfildern-Ruit 2002, S. 263 – 271.

### **Andersson 1984**

Ulrike Andersson, Giovanni Battista Tiepolo in der Villa Valmarana ai Nani, Diss., Univ. München 1984.

### **Aurnhammer 1994**

Achim Aurnhammer, Torquato Tasso im deutschen Barock, Tübingen 1994.

### **Aurnhammer/Florack-Kröll/Martin 1995**

Achim Aurnhammer/Christina Florack-Kröll/Dieter Martin, Torquato Tasso in Deutschland. Gedenkausstellung zum 400. Todestag (25. April 1995) im Goethe-Museum Düsseldorf, Heidelberg 1995.

### **Aurnhammer 1995**

Achim Aurnhammer, Torquato Tasso in Deutschland: seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, Berlin/New York 1995.

### **Bakalowits 2013**

Sophie Bakalowits, 16 Zeichnungen des Rinaldo und Armida Zyklus der Albertina Wien. Francesco Fontebasso zugeschrieben, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2013. Quelle: <http://othes.univie.ac.at/28155/> (11.03.2015)

### **Barcham 1992**

William L. Barcham, Giambattista Tiepolo, London 1992.

### **Barcham 1996**

William L. Barcham, Tiepolo as a Painter of History and Mythology and as a Decorator; in: Kat. Ausst. Museo del Settecento Veneziano/The Metropolitan Museum of Art 1996, S. 105 – 181 (The Tasso Cycle, S. 134 – 147; The Tasso Pictures for Würzburg, S. 166 – 170; The Death of Hyacinth, S. 171 – 177), London (u. a.) 1996.

### **Bettagno 1994**

Alessandro Bettagno, Rococo Artists, in: Jane Martineau (Hg.), The Glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994), New Haven, Conn. (u. a. ) 1994, S. 113 – 136.

### **Binion 1976**

Alice Binion, Antonio and Francesco Guardi, their life and milieu, with a catalogue of their figure drawings, New York 1976.

**Binion 1994**

Alice Binion, The Piazzetta Paradox, in: Jane Martineau (Hg.), The Glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994), New Haven, Conn. (u. a. ) 1994, S. 139 – 169.

**Broude 2009**

Norma Broude, G. B. Tiepolo at Valmarana: Gender Ideology in a Patrician Villa of the Settecento, in: The Art Bulletin, 91, Nr. 2. 2009, S. 160 – 183.

**Brunel 1986**

Georges Brunel, François Boucher. Georg Brunel [Translated from the French by Simon Rees], London 1986.

**Carmann 1978**

Charles H. Carmann, An Early Interpretation of Tasso's Gerusalemme Liberata, in: Renaissance Quarterly, 31, Nr. 1, 1978, S. 30 – 38.

**Chalmers 1971**

Anne Palm Chalmers, Venetian Book Design in the Eighteenth Century, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 29, Nr. 5, 1971, S. 226 – 235.

**Christiansen 1998**

Keith Christiansen, The Ca' Dolfin Tiepolos, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, 55, Nr. 4, The Ca' Dolfins Tiepolos, 1998, S. 1-2+4-60.

**Da Canal 1809**

Vincenzo da Canal, Vita di Gregorio Lazzarini: pubblicata la prima volta nelle nozze da Mula-Lavagnoli, scritta da Vincenzo da canal, Vinegia/Venedig 1809, Quelle: <https://archive.org/search.php?query=vincenzo%20da%20canal> (09.02.2016)

**Dell' Anguillara 1601**

Giovanni Andrea Dell' Anguillara (1517 – 1565)/ Francesco Turchi, Le Metamorfosi di Ovidio <ital.>, Ridotte da Gio. Andrea dall' Anguillara con l' annotationi di Gioseppe Horologgi ... con postille, & con gli argomenti nel principio di ciascun libri di M. Francesco Turchi, Venetia 1601.

**Delogu/Abis 1976**

Giuseppe Delogu/Mario Abis, Venezianische Malerei, Leipzig 1976.

**Dutter 2012**

Sabine Dutter, Ovids Metamorphosen als Thema der Kunst. Ein Streifzug durch die Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt auf barocke Darstellungen, Dipl.-Arb., Univ. Graz 2012. Quelle: <http://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/217292> (23.07.2015)

**Fassl 2010**

Johanna Fassl, Giambattista Tiepolo and the rhetoric of the altarpiece, zugl. rev. Fassung von: Columbia Univ., Diss. 2004, Bern/Wien (u. a.) 2010.

**Fiocco 1923**

Giuseppe Fiocco, Francesco Guardi, Florenz 1923.

**Garas 1977**

Klára Garas, Venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts. Museum der Bildenden Künste Budapest, Budapest 1977.

**Gemin/Pedrocco 1993**

Massimo Gemin/Filippo Pedrocco, Giambattista Tiepolo; I dipinti; opera completa, Venedig 1993.

**Gemin/Pedrocco 1995**

Massimo Gemin/Filippo Pedrocco, Giambattista Tiepolo. Leben und Werk, München 1995.

**Gries/Fleischer 1893**

Johann Diederich Gries, Das befreite Jerusalem [deutsche Übersetzung aus dem Jahr 1800 - 1803]. Torquato Tassos Befreites Jerusalem in zwei Teilen; mit einer biographischen Einleitung von Hermann Fleischer, Stuttgart 1893.

**Gries 2013**

Johann Diederich Gries, Torquato Tasso: Das befreite Jerusalem. Deutsche Übersetzung von Johann Diederich Gries. Michael Holzinger (Hg.), Neusatz der Ausgabe Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1855, Berlin 2013.

**Hannegan 1966**

Barry Hannegan, Guardi at Venice, in: The Art Bulletin, 48, Nr. 2, 1966, S. 248 - 252.

**Haskell 1963**

Francis Haskell, Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of Baroque, London 1963.

**Haskell 1996**

Francis Haskell, Patrons and painters <dt.> Maler und Auftraggeber: Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock, (Deutsche Übersetzung von Alexander Sahn nach der überarbeiteten und erweiterten Ausgabe in New Haven und London 1980), Köln 1996.

**Horaz**

Quintus Horatius Flaccus, Ars poetica, Quelle: [https://la.wikisource.org/wiki/Ars\\_poetica](https://la.wikisource.org/wiki/Ars_poetica) (09.09.2016) und <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtm> (24.07.2016)

**Kat. Ausst. Conversano 2000**

Annachiara Alabiso, Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva (Kat. Ausst., Conversano 2000), Neapel 2000.

**Kat. Ausst. Forum des Landesmuseum Hannover 1990**

Giovanni Battista Tiepolo: Zeichnungen aus den Städtischen Museen für Kunst und Geschichte in Triest (Kat. Ausst., Niedersächsische Landesgalerie im Forum des Landesmuseums Hannover, Hannover 1990), Hannover 1990.

**Kat. Ausst. Goethe-Museum Düsseldorf 1995**

Achim Aurnhammer/Christina Florack-Kröll/Dieter Martin, Torquato Tasso in Deutschland. Gedenkausstellung zum 400. Todestag (25. April 1995), (Kat. Ausst., Goethe-Museum Düsseldorf in Zusammenarbeit mit der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 1995), Heidelberg 1995.

**Kat. Ausst. Kunsthalle München 1987**

Erich Steingräber (Hg.)/Rodolfo Pallucchini, Venedig: Malerei des 18. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 1987), München 1987.

**Kat. Ausst. Kunst- u. Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn 2002/2003**

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, 2002/2003), Ostfildern-Ruit 2002.

**Kat. Ausst. Kupferstichkabinett Berlin 1996/1997**

Hein-Thomas Schulze Altcappenberg, Giovanni Battista Tiepolo und sein Atelier. Zeichnungen & Radierungen im Berliner Kupferstichkabinett anlässlich des 300. Geburtstages von Giovanni Battista Tiepolo (Kat. Ausst., Kupferstichkabinetts Berlin, 1996/1997), Berlin 1996.

**Kat. Ausst. Museo del Settecento Veneziano/The Metropolitan Museum of Art 1996**

Keith Christiansen (Hg.), Giambattista Tiepolo 1696 – 1770 (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano/The Metropolitan Museum of Art, New York, 1996/1997), London (u. a.) 1996.

**Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983**

George Knox/Giambattista Piazzetta [Ill.], Piazzetta a tercentenary exhibition of drawings, print and books (National Gallery of Art, Washington 1983), Washington DC 1983.

**Kat. Ausst. Palais de Beaux-Arts de Lille 2010**

Alain Tapié (Hg.), Paolo Domenico Finoglio. La Jerusalem délivrée. Ten scenes from the „Gerusalemme liberta“ (Kat. Ausst., Musée de Beaux-Arts, Lille 2010), Paris 2010.

**Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994**

Jane Martineau (Hg.), The Glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst., Royal Academy of Arts, London/National Gallery of Arts, Washington, 1994/1995), New Haven, Conn. (u. a.) 1994.

**Kat. Ausst. Smithsonian Institution/Victoria and Albert Museum 1961**

Smithsonian Institution/Victoria and Albert Museum, Tiepolo drawings from the Victoria and Albert Museum London; circulated by the Smithsonian Institution 1961 – 1962; National Gallery of Art, Washington; Worcester Art Museum, Worcester, Mass; Houston Museum of Fine Arts, Houston, Texas; Los Angeles County Museum, Los Angeles, Calif.; Art Institute of Chicago, Washington 1961.

**Kat. Ausst. Städtisches Museum Engen 2003**

Michael Brunner/Andrea C. Theil/Ines Bauer, Venezianische Malerei von 1500 bis 1800. Kontur oder Kolorit? Ein Wettstreit schreibt Geschichte (Kat. Ausst., Städtisches Museum Engen + Galerie 2003; [Sonderausstellung]), Engen Hegau 2003.

**Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art 1971**

Jacob Bean/Felice Stampfle, The eighteenth century in Italy (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York, 1971), New York 1971.

**Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art/Detroit Inst. of Arts/Galeries nat. du Grand Palais 1986/1987**

Philippe de Montebello, Francois Boucher, 1703 – 1770 (Kat. Ausst., The Metropolitan Museum of Art, New York/Detroit Inst. of Arts/Galeries nat. du Grand Palais, Paris, 1986/1987), Paris 1986.

**Knorn 1995**

Nicola Knorn, Aufsatz, Tiepolos „Rinaldo und Armida Szenen“ in der Würzburger Residenz, basierend auf der Magisterarbeit von Nicola Knorn aus 1994, Universität Würzburg, in: Bruckmanns Pantheon 53, 1995, S. 93 – 107.

**Knox 1978**

George Knox, The Tasso Cycles of Giambattista Tiepolo and Gianantonio Guardi, in: Art Institute of Chicago Museum Studies, 9, 1978, S. 49 – 95.

**Knox 1980**

George Knox, Giambattista and Domenico Tiepolo. A Study and Catalogue Raisonné of the Chalk Drawings, Oxford 1980.

**Knox 1992**

George Knox, Giambattista Piazzetta, Oxford 1992.

**Krückmann 2004**

Peter O. Krückmann, Tiepolo – der Triumph der Malerei im 18. Jahrhundert, München (u. a.) 2004.

**Kultzen/Reuss 1991**

Rolf Kultzen/Matthias Reuss, Venezianische Gemälde des 18. Jahrhunderts, München 1991.

**Lee 1940**

Rensselaer W. Lee, Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin, 22, Nr. 4, 1940, S. 197 – 269.

**Lee 1960**

Rensselaer W. Lee, Vanloo's "Rinaldo and Armida" in the Princeton Museum, in: Record of the Art Museum, Princeton University, Vol. 19, No. 1, Special Number in Honor of the Director Ernest Theodore DeWald on the Occasion of His Retirement (1960), S. 44 – 49.

**Lee 1961**

Rensselaer W. Lee, Armida's Abandonment. A Study in Tasso Iconography Before 1700, in: De artibus opuscula XL, Essay in Honor of Erwin Pankofsky, 1961, S. 335 - 349.

**Lee 1981**

Rensselaer W. Lee, Observations on the First Illustrations of Tasso's „Gerusalemme Liberata“, in: Proceedings of the American Philosophical Society, 125, Nr. 5, 1981, S. 329 – 356.

**Leuschner 1999**

Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta's Drawings for a „Gerusalemme Liberata“, in Master Drawings, 37, Nr. 2, 1999, S. 138 – 155.

**Leuschner 2005**

Eckhard Leuschner, Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung, Petersberg 2005.

**Levey 1957a**

Michael Levey, Tiepolo's 'Empire of Flora', in: The Burlington Magazine, 99, Nr. 648, 1957, S. 88 – 91.

**Levey 1957b**

Michael Levey, Tiepolo's Treatment of Classical Story at Villa Valmarana: A Study in Eighteenth-Century Iconography and Aesthetics, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 20, Nr. 3-4, 1957, S. 298 – 317.

**Levey 1959**

Michael Levey, Painting in XVIII century Venice, London 1959.

**Levey 1986**

Michael Levey, Giambattista Tiepolo. His Life and Art, New Haven, Conn. [u.a.], 1986.

**Longhi 1996**

Roberto Longhi, Viatico per cinque secoli die pittura eneziana <dt.> Venezianische Malerei, Berlin 1996.

**Lücke 2006**

Hans-K. und Susanne Lücke, Helden und Gottheiten der Antike. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst, Wiesbaden 2006.

**Magrini 1990**

Marina Magrini, Francesco Fontebasso – I Disegni, in: Saggie Memorie di storia dell'Arte, 17 (1990), S. 163 – 211, 339 – 385.

**Mariuz 1994**

Adriano Mariuz, Giambattista Tiepolo, in: Jane Martineau (Hg.), The Glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994), New Haven, Conn. (u. a. ) 1994, S. 171 – 214.

**Mayer 2005**

Hans Eberhard Mayer, Geschichte der Kreuzzüge. Zehnte, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart 2005.

**Merling 1994**

Mitchell Merling, The Guardi Brothers, in: Jane Martineau (Hg.), The Glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994), New Haven, Conn. (u. a. ) 1994, S. 293 – 327.

**Morassi 1953**

Antonio Morassi, A Signed Drawing by Antonio Guardi and the Problem of the Guardi Brothers, in: The Burlington Magazine, 95, 1953, S. 260 – 267.

**Morassi 1962**

Antonio Morassi, A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him, London 1962.

**Muraro 1960**

Michelangelo Muraro, The Guardi Problem and the Statutes of the Venetian Guilds, in: The Burlington Magazine, 102, Nr. 691, 1960, S. 420 – 429.

**Newcome 1979**

Mary Newcome, Drawings by Bernardo Castello in German Collections, in: Jahrbuch der Berliner Museen, 21, 1979, S. 137 – 151.

**Nepi Sciré 1994**

Giovanna Nepi Sciré, Aspects of Cultural Politics in 18th-Century Venice, in: Jane Martineau (Hg.), The Glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994), New Haven, Conn. (u. a. ) 1994, S. 60 – 67.

**Nepi Sciré/Gentili/Romanelli 2003**

Giovanna Nepi Sciré/Augusto Gentili/Giandomenico Romanelli/Philipp Reylands, I dipinti di Venezia <dt.> Malerei in Venedig, München 2003.

**Pallucchini 1947**

Rodolfo Pallucchini, Von Paolo Veneziano bis Guardi: fünf Jahrhunderte venezianischer Malerei, in: Du: Kulturelle Monatsschrift, Band 7 (1947).

**Pallucchini 1961**

Rodolfo Pallucchini, Die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1961.

**Pallucchini 1982**

Rodolfo Pallucchini, L'opera completa del Piazzetta, Mailand 1982.

**Pedrocco/Montecuccoli degli Erri 1992**

Filippo Pedrocco/Federico Montecuccoli degli Erri, Antonio Guardi, Mailand 1992.

**Pedrocco 1994**

Filippo Pedrocco, Artists of Religion and Genre, in: Jane Martineau (Hg.), The Glory of Venice. Art in the eighteenth century (Kat. Ausst. Royal Academy of Arts/National Gallery of Arts 1994), New Haven, Conn. (u. a. ) 1994, S. 267 – 291.

**Pedrocco 2003**

Filippo Pedrocco, Giambattista Tiepolo, Köln 2003.

**Ploetz 1968**

Karl Ploetz, Auszug aus der Geschichte, Würzburg 1968.

**Quint 2007**

David Quint, Review zu Jonathan Unglaub, Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso, in: The Art Bulletin, 89, Nr. 4, 2007, S. 821 – 823.

**Renzo 1965**

Chiarelli Renzo, I Tiepolo a Villa Valmarana, Florenz 1965.

**Rösch 1964**

Erich Rösch (Hg.), Metamorphosen. Publius Ovidius Naso. In dt. Hexametern übertragen und mit dt. Text, München 1964.

**Roettgen 2003**

Steffi Roettgen, Venedig oder Rom – Disegno e Colore. Ein Topos der Kunstkritik und seine Folgen, Quelle: zeitenblicke 2 (2003), Nr. 3 [10.12.2003], <http://www.zeitenblicke.historicum.net/2003/03/roettgen.html> (11.10.2015).

**Romanelli 1998**

Giandomenico Romanelli, Giambattista Tiepolo e i Cornaro di San Polo, in: Giambattista Tiepolo nel terzo centenario della nascita 1, Padova 1998, S. 215 – 224.

**Romanelli 2009**

Giandomenico Romanelli (Hg.), Venedig: Die goldenen Jahrhunderte (deutsche Übersetzung der Originalausgabe: Venezia l'arte nei secoli, Udine 1997), Königswinter 2009.

**Schulz-Buschhaus 1990**

Ulrich Schulz-Buschhaus, Schwierigkeiten mit der Versepiik (vor allem Torquato Tassos), in: Italienische Literatur in deutscher Sprache, hgg. R. Kleszczewski/B. König, Tübingen, Narr. 1990 (Transfer, 2), S. 27 – 40. Quelle: <http://gams.uni-graz.at/archive/get/o:usb-064-67/sdef:TEI/get> (09.09.2016)

**Stachel 2013**

Eva Stachel, Johann Wilhelm Baur – Seine Illustrationsserie zu den Metamorphosen des Ovid, Dipl.-Arb., Univ. Wien 2013. Quelle: <http://othes.univie.ac.at/26903/> (09.09.2016)

**Tasso 1590**

Torquato Tasso, verlegt von Girolamo Bartoli, La Gierusalemme liberata. Con le Figure di Bernardo Castello; e le Annotationi di Scipio Gentili, e di Giulio Guastavini, Genua 1590. Quelle: <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ166607509> (06.03.2016)

**Tasso 1604**

Torquato Tasso, verlegt von Pavoni, La Gerusalemme con gli Argomenti di Gio. Vinzenzo Imperiale, figurata da Bernardo Castello, Genua 1604. Quelle: <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ185728809> (06.03.2016)

**Tasso 1617**

Torquato Tasso, La Gerusalemme Liberata. Con le annotationi di Scipion Gentili, e di Giulio Guastavini, Et li argomenti di Oratio Ariosti, verlegt per Giuseppe Pavoni, ad istanza di Bernardo Castello, Genua 1617. Quelle: <http://data.onb.ac.at/ABO/%2BZ185785404> (24.02.2016)

**Tasso 1735**

Torquato Tasso, verlegt von Mainardi, La Gerusalemme Liberata. Con la Vita del medesimo, Allegoria del Poema, Argomenti incisi ne'Rami del Tempesta, ed Indice di tutti i Nomi proprij, e Materie principali contenute nell'Opera Torquato Tasso, Scipione Gentili, Giulio Guastavini, Urbino 1735.

**Tasso 1745**

Torquato Tasso, verlegt von Giambattista Albrizzi, La Gerusalemme Liberata. Con le Figure di Giambattista Piazzetta alla sacra real maesta di Maria Teresa d'Austria, Venedig 1745.

Quelle: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/fwhb/tasso1745> (11.10.2016)

**Tasso 1961**

Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata, Feltrinelli Editore, Milano 1961, Classici Italiani Universale Economica n. 344/345, A cura di Anna Maria Carini. Basata sull'edizione Mondadori del 1957 curata da Lanfranco Caretti, Quelle:

[http://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tasso/gerusalemme\\_liberata/html/index.htm](http://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tasso/gerusalemme_liberata/html/index.htm)  
(05.05.2016)

**Tasso/Caretti 1983**

Torquato Tasso, Gerusalemme Liberata. A cura di Lanfranco Caretti, 1. ed. Bibl. Mondadori, in italienischer Sprache, Mailand 1983

**Tasso/Gries 2013**

Torquato Tasso/Michael Holzinger (Hg.), Das befreite Jerusalem. Deutsche Übersetzung von Johann Diederich Gries, Neusatz der Ausgabe Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1855, Berlin 2013.

**Tillmann 2014**

Annika Tillmann, Adel verpflichtet: die Rhetorik bildkünstlerischer Innenausstattungen. Venezianische Adelspaläste um 1700 im Kontext von Statuskonkurrenz, Hamburg 2014.

**Thomas 1969**

Hylton A. Thomas, Tasso and Tiepolo in Chicago, in: Art Institute of Chicago Museum Studies, 4, 1969, S. 26 – 48.

**Trimpi 1973**

Wesley Trimpi, The Meaning of Horace's Ut Pictura Poesis, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 36, 1973, S. 1 – 34.

**Unglaub 2006**

Jonathan Unglaub, Poussin and the poetics of painting. Pictorial narrative and the Legacy of Tasso, Cambridge 2006.

**Valeri 1981**

Diego Valeri, Festliche Dekadenz. Venedig im 18. Jahrhundert, in: Du : die Zeitschrift der Kultur, Band: 41, 1981, Heft 4, S. 55 – 61.

**Varnhagen/August 1845**

Varnhagen von Ense/Carl August, Biographische Denkmale 1. [Graf Wilhelm zur Lippe, Graf Matthias von der Schulenburg, König Theodor von Corsica], Berlin 1845.

**Watson 1966**

F. J. B. Watson, The Guardi Family of Painters, in: Journal of the Royal Society of Arts, 114, Nr. 5116, 1966, S. 266 – 289.

**Wiedmann 1977**

Gerhard J. Wiedmann, Die Malerei in Apulien zur Zeit der Gegenreformation. Beiträge zu einer Kunstgeschichte der „Terra die Bari“ und „Terra d’Otranto“ im 17. Jahrhundert, Diss. Univ.-München 1976, München 1977.

**Wilhelm von Tyros 1184**

Chronik, überliefert z.T. unter dem Titel: Historia rerum in partibus transmarinis gestarum. Geschichte der Kreuzzüge und Königreich Jerusalem, Übersetzungen. Deutsch: E. u. R. Kausler, Geschichte der Kreuzzüge und des Königreiches Jerusalem aus dem Lateinischen des Erzbischofs Wilhelm von Tyrus, Stuttgart 1840. Quelle:

[http://www.manfredhiebl.de/Wilhelm-von-Tyros/werk\\_tyrus.htm](http://www.manfredhiebl.de/Wilhelm-von-Tyros/werk_tyrus.htm) (29.07.2016)

<http://thelatinlibrary.com/williamtyre/8.html> (29.07.2016)

**Zanetti 1733**

Antonio Maria Zanetti, Descrizione 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, ce uscirono dal 1674 fino al presente 1733; con un compendio delle vite e maniere de principali pittori, Venedig 1733, Quelle: <https://archive.org/details/descrizioneditut00bosc>, und <https://archive.org/search.php?query=antonio%20maria%20zanetti> (16.02.2016)

**Zanetti 1771**

Antonio Maria Zanetti, Delle pittura Veneziana e delle opere de’Veneziani maestri libri cinque: libri V, Venedig 1771, Quelle: <https://archive.org/details/dellapitturavene00zane>, und <https://archive.org/search.php?query=antonio%20maria%20zanetti> (15.02.2016)

## Abbildungsnachweis

### Abbildungsnachweis Hauptteil

- Abb. 1:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/r/ricci/sebastia/3/maruce15.jpg>  
(18.08.2016)
- Abb. 2:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/r/ricci/sebastia/3/maruce07.jpg>  
(18.08.2016)
- Abb. 3:** Romanelli, G. (Hg.), Venedig II. Kunst & Architektur (Köln 1997) 653, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 4:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karlskirche, Vienna - Altars](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Karlskirche,_Vienna_-_Altars)  
(18.08.2016)
- Abb. 5:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/r/ricci/sebastia/2/theassum.jpg>  
(19.08.2016)
- Abb. 6:** Edward Croft-Murray. Vol. 2, The eighteen nineteenth centuries. London; [then] Feltham: Country life, 1970. 382 p. : Ill. ; 32 cm, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 7:**  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni Antonio Pellegrini?uselang=de](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Giovanni_Antonio_Pellegrini?uselang=de)  
(19.08.2016)
- Abb. 8:**  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni Antonio Pellegrini#/media/File:RebeccaAtTheWell Giovanni.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Antonio_Pellegrini#/media/File:RebeccaAtTheWell_Giovanni.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 9:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/p/pellegri/1/paralyti.jpg> (10.09.2016)
- Abb. 10 – 11:**  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Jacopo Amigoni#/media/File:Neues Schloss Schlei% C3% 9Fheim - Gro% C3% 9Fer Saal - Deckenfresco.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Amigoni#/media/File:Neues_Schloss_Schlei%C3%9Fheim_-_Gro%C3%9Ffer_Saal_-_Deckenfresco.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 12:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/a/amigoni/venus\\_a3.jpg](http://www.wga.hu/art/a/amigoni/venus_a3.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 13:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/a/amigoni/venus\\_a1.jpg](http://www.wga.hu/art/a/amigoni/venus_a1.jpg) (04.10.2016)
- Abb. 14:**  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rosalba Carriera?uselang=de#/media/File:Rosalba Carriera - A Venetian Lady from the House of Barbarigo \(Caterina Sagredo Barbarigo\) - Google Art Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Rosalba_Carriera?uselang=de#/media/File:Rosalba_Carriera_-_A_Venetian_Lady_from_the_House_of_Barbarigo_(Caterina_Sagredo_Barbarigo)_-Google_Art_Project.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 15:** [http://www.artinthepicture.com/paintings/Rosalba Carriera/Diana/](http://www.artinthepicture.com/paintings/Rosalba_Carriera/Diana/) (10.09.2016)
- Abb. 16:** National Gallery of Art Washington:  
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.277.html> (10.09.2016)
- Abb. 17:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/st\\_james.jpg](http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/st_james.jpg)  
(10.09.2016)
- Abb. 18:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/appearin.jpg>  
(10.09.2016)
- Abb. 19:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/ensign.jpg>  
(10.09.2016)
- Abb. 20:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/virgin\\_a.jpg](http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/virgin_a.jpg)  
(10.09.2016)
- Abb. 21:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/rebecca.jpg>  
(10.09.2016)
- Abb. 22:** National Gallery of Art Washington:  
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.80690.html> (10.09.2016)

- Abb. 23:** The Cleveland Museum of Art:  
[http://www.clevelandart.org/art/1938.387?collection\\_search\\_query=Piazzetta&op=search&form\\_build\\_id=form-w1ONjOMvUUd60I0ses-4uPGmsLV-jr81ZOyHTq8HDCc&form\\_id=clevelandart\\_collection\\_search\\_form](http://www.clevelandart.org/art/1938.387?collection_search_query=Piazzetta&op=search&form_build_id=form-w1ONjOMvUUd60I0ses-4uPGmsLV-jr81ZOyHTq8HDCc&form_id=clevelandart_collection_search_form) (10.09.2016)
- Abb. 24:** Gonnelli Auktionshaus: <http://www.gonnelli.it/it/asta-0011-1/zanetti-antonio-maria-delle-antiche-statue-gre.asp> (10.09.2016)
- Abb. 25:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/p/pittoni/s\\_thomas.jpg](http://www.wga.hu/art/p/pittoni/s_thomas.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 26:** The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Malibu:  
<http://www.getty.edu/art/collection/objects/621/giovanni-battista-pittoni-the-sacrifice-of-polyxena-italian-about-1733-1734/> (10.09.2016)
- Abb. 27:** Jane Martineau / Andrew Robison (Hg.), The Glory of Venice, Kat. Ausst., London / Washington 1994 / 1995, S. 266, via Unidam.
- Abb. 28:** Könemann 1997 / Magnus archivio. VORLAGE: Romanelli, G. (Hrsg.), Venedig II. Kunst & Architektur (Köln 1997) 598-599, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 29:** National Gallery of Art Washington:  
<http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.52916.html> (10.09.2016)
- Abb. 30:** The National Trust Hampshire:  
<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/results?SearchTerms=francesco+fontebasso> (10.09.2016)
- Abb. 31:**  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francesco\\_Fontebasso?uselang=it#/media/File:Fontebasso\\_Antiochus\\_and\\_Stratonica.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Francesco_Fontebasso?uselang=it#/media/File:Fontebasso_Antiochus_and_Stratonica.JPG) (10.09.2016)
- Abb. 32:** Garas 1977, Abb. 22.
- Abb. 33:**  
<http://storiadellarte.com/2011/06/luce-dei-miei-occhi.html> (10.09.2016)
- Abb. 34:** <http://fingersweep.livejournal.com/310478.html> (10.09.2016)
- Abb. 35:** Seattle Art Museum:  
<http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse&currentrecord=1&page=search&profile=objects&searchdesc=Number%20is%2061.155&searchstring=Number/./is/./61.155/./0/./0&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=1> (10.09.2016)
- Abb. 36:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/v/veronese/04\\_1570s/6holyfam.jpg](http://www.wga.hu/art/v/veronese/04_1570s/6holyfam.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 37:** Fitzwilliams Museum, Cambridge:  
[http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=guardi\\_antonio&oid=446](http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?qu=guardi_antonio&oid=446) (10.09.2016)
- Abb. 38:** Bildarchiv akg-images: <http://www.akeg-images.co.uk/archive/The-Beheading-of-Saint-John-the-Bap%E2%80%93tist-2UMDHURROQJK.html> (10.09.2016)
- Abb. 39:** bpk - Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 40:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/g/guardi/giananto/1tobias.jpg> (10.09.2016)
- Abb. 41:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/g/guardi/giananto/4tobias.jpg> (10.09.2016)
- Abb. 42:** Wikimedia Commons:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni\\_Antonio\\_Canal#/media/File:Giovanni\\_Antonio\\_Canal,\\_il\\_Canaletto\\_-\\_The\\_Grand\\_Canal\\_near\\_Santa\\_Maria\\_della\\_Carita%3A0\\_-\\_WGA03863.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Giovanni_Antonio_Canal#/media/File:Giovanni_Antonio_Canal,_il_Canaletto_-_The_Grand_Canal_near_Santa_Maria_della_Carita%3A0_-_WGA03863.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 43:** Terpitz, Dorothea: Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, Köln 1998, S. 35, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 44:** Links, Joseph Gluckstein. Canaletto / J.G. Links. [Réimpr. brochée]. Paris : Phaidon, 2005, via Bildarchiv Prometheus.

- Abb. 45:** Terpitz, Dorothea: Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto, Köln 1998, S. 32, via Prometheus.
- Abb. 46:** Tillmann 2014, CD-ROM, Abb. 1.
- Abb. 47:** Tillmann 2014, CD-ROM, Abb. 4.
- Abb. 48:** Metropolitan Museum New York:  
<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/437788> (10.09.2016)
- Abb. 49:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/b/bambini/dolfin02.jpg> (10.09.2016)
- Abb. 50:** Diathek Uni-Marburg, Copyright FM-Obj.-Nr. 20421189, via Unidam.
- Abb. 51:** Belvedere Wien: <http://digital.belvedere.at/objects/10548/prinz-eugen-von-savoyen-nach-der-schlacht-von-belgrad-am-16?ctx=9d9e56da-383f-4430-afe7-abdad8a06f5b&idx=2> (10.09.2016)
- Abb. 52:** Carmen Thyssen-Bornemisza Collection, Madrid:  
[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/1088](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/1088) (10.09.2016)
- Abb. 53:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/p/piazzett/giovanni/idyll.jpg> (10.09.2016)
- Abb. 54:** Martineau, Jane (Hg): The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century (Ausst.-Kat.), Yale University Press New Haven (u.a.), 1994. S. 159, Abb. 79, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 55:** Alice Binion 1994, S. 148, Abb. 66. -  
 Kat. Ausst. National Gallery of Art Washington 1983, S. 31, fig. 18.
- Abb. 56:** [https://de.wikipedia.org/wiki/Torquato\\_Tasso#/media/File:Torquato\\_Tasso\\_2.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Torquato_Tasso#/media/File:Torquato_Tasso_2.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 57:** Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv.
- Abb. 58:** Institut für Kunstgeschichte, Fotothek, via Unidam.
- Abb. 59:**  
[https://de.wikipedia.org/wiki/Gottfried\\_von\\_Bouillon#/media/File:Gottfried\\_von\\_Bouillon\\_\(Hofkirche\\_Innsbruck\)\\_2006\\_0931C.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Gottfried_von_Bouillon#/media/File:Gottfried_von_Bouillon_(Hofkirche_Innsbruck)_2006_0931C.jpg) (10.09.2016)
- Abb. 60:** Lee 1981, S. 338, Fig. 6.
- Abb. 61:** Tasso 1590, S. 72 – 73, via Unidam.
- Abb. 62:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tempesta\\_Gerusalemme\\_Liberata19.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tempesta_Gerusalemme_Liberata19.jpg) (11.09.2016)
- Abb. 63:** [https://it.wikipedia.org/wiki/Rinaldo\\_e\\_Armida\\_\(Annibale\\_Carracci\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Rinaldo_e_Armida_(Annibale_Carracci)) (11.09.2016)
- Abb. 64:** <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/H0080-01740/> (11.09.2016)
- Abb. 65:**  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Rinaldo\\_e\\_Armida\\_\(Annibale\\_Carracci\)#/media/File:Rinaldo\\_e\\_Armida\\_Ludovico\\_Carracci\\_001.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Rinaldo_e_Armida_(Annibale_Carracci)#/media/File:Rinaldo_e_Armida_Ludovico_Carracci_001.JPG) (11.09.2016) -  
 Emiliani, Ludovico Carracci, 1993, S. 86, Foto Marburg, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 66:** Museum of Fine Arts, Houston:  
<https://www.mfah.org/art/detail/47417?returnUrl=%2Fart%2Fsearch%3Fq%3Ddomenico%2Btintoretto> (11.09.2016)
- Abb. 67:** Louvre, Paris:  
[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=rs\\_display\\_res&critere=dominiquin+1581&operator=AND&photoOnly=true&nbToDisplay=20&langue=fr](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=rs_display_res&critere=dominiquin+1581&operator=AND&photoOnly=true&nbToDisplay=20&langue=fr) (11.09.2016) -  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenichino\\_rinaldo\\_e\\_armida\\_1617-21\\_ca.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenichino_rinaldo_e_armida_1617-21_ca.JPG) (11.09.2016)
- Abb. 68:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/guercino/index.html> (11.09.2016)
- Abb. 69:** Brown, van Dyck, 1982, S. 138, Abb. 136, FM-Obj.-Nr. 20194069, via Unidam.
- Abb. 70:** Alinari Archives: <http://www.alinariarchives.it/en/search> (11.09.2016)
- Abb. 71 – 72:** Paolo Domenico Finoglio - La Jérusalem délivrée (Kat. Ausst. Palais des Beaux Arts de Lille, Lille 2010), Paris/Lille 2010, S. 33, via Unidam.

- Abb. 73:** Poussin, Paris 1994, S. 171, FM-Obj-Nr. 20401245, via Unidam.
- Abb. 74:** Wright, Christopher, Poussin: paintings, London 1985, S. 177, via Unidam.
- Abb. 75:** Lee 1940, S. 249, Fig. 29.
- Abb. 76:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antonio\\_Tempesta\\_-\\_Gerusalemme\\_liberata?uselang=de#/media/File:Tempesta\\_Gerusalemme\\_Liberata16.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Antonio_Tempesta_-_Gerusalemme_liberata?uselang=de#/media/File:Tempesta_Gerusalemme_Liberata16.jpg) (11.09.2016)
- Abb. 77:** Boucher, New York-Detroit-Paris 1986-87, S. 164/165, Kat. Nr. 26, Foto Marburg, via Unidam.
- Abb. 78:** Pinterest: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/c4/44/73/c4447304190493a2fa68c92c3626f49a.jpg> (11.09.2016)
- Abb. 79:** Antonova, Irina A. [Hrsg.], Die Gemäldegalerie des Puschkkin-Museums in Moskau, Leipzig 1979, via Unidam.
- Abb. 80:** Mérot, Alain, Nicolas Poussin, London 1990, S. 45, via Unidam.
- Abb. 81:** Könemann 1997 / Magliani. VORLAGE: Romanelli, G. (Hrsg.), Venedig II. Kunst & Architektur (Köln 1997) 656, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 82:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/2\\_1730s/00bagli3.jpg](http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/2_1730s/00bagli3.jpg) (11.09.2016)
- Abb. 83:** F. Pedrocco: Giambattista Tiepolo, Mailand 2003, S. 48, via Bildarchiv Prometheus. - Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/1udine/20udine.jpg> (11.09.2016)
- Abb. 84:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/1udine/06udine.jpg> (11.09.2016)
- Abb. 85:** Keith Christiansen (Hg.), Giambattista Tiepolo, Kat. Ausst., Venedig / New York 1996 / 1997, S. 118, via Unidam.
- Abb. 86:** Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/3\\_1740s/10carmin.jpg](http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/3_1740s/10carmin.jpg) (11.09.2016)
- Abb. 87:** Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 135, via Unidam.
- Abb. 88:** Web Galler of Art: [http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/3\\_1740s/11carmin.jpg](http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/3_1740s/11carmin.jpg) (11.09.2016)
- Abb. 89:** Könemann 1997 / Böhm. VORLAGE: Romanelli, G. (Hrsg.), Venedig II. Kunst & Architektur (Köln 1997) 733, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 90:** Museum of Fine Art, San Francisco: <https://www.famsf.org/blog/framework-empire-flora-giovanni-battista-tiepolo> (11.09.2016)
- Abb. 91:** The Norton Simon Foundation, Pasadena: [https://www.nortonsimon.org/collections/browse\\_artist.php?name=Tiepolo%2C+Giovanni+Battista&resultnum=3](https://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Tiepolo%2C+Giovanni+Battista&resultnum=3) (11.09.2016)
- Abb. 92:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni\\_Battista\\_Tiepolo,\\_sposalizio\\_allegorico\\_della\\_famiglia\\_Cornaro,\\_1737-47\\_circa.JPG?uselang=de-at](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giovanni_Battista_Tiepolo,_sposalizio_allegorico_della_famiglia_Cornaro,_1737-47_circa.JPG?uselang=de-at) (11.09.2016)
- Abb. 93:** Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 135, via Unidam.
- Abb. 94:** Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 137, via Unidam.
- Abb. 95:** Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 138, via Unidam.

- Abb. 96:** Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 140, via Unidam.
- Abb. 97:** National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-two-men-in-oriental-costume> (12.09.2016)
- Abb. 98:** National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-rinaldo-turning-in-shame-from-the-magic-shield> (12.09.2016)
- Abb. 99:** National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-seated-man-woman-with-jar-and-boy> (12.09.2016)
- Abb. 100:** National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-two-orientals-seated-under-a-tree>
- Abb. 101:** Giambattista Tiepolo, 1696-1996. - New York : The Metropolitan Museum of Art, S. 167, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 102:**  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Giovanni\\_Battista\\_Tiepolo\\_in\\_the\\_Gem%C3%A4ldegalerie,\\_Berlin?uselang=it#/media/File:Giovanni\\_Battista\\_Tiepolo\\_-\\_Rinaldo\\_and\\_Armida\\_-\\_WGA22355.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Giovanni_Battista_Tiepolo_in_the_Gem%C3%A4ldegalerie,_Berlin?uselang=it#/media/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_-_Rinaldo_and_Armida_-_WGA22355.jpg) (25.08.2016)
- Abb. 103:** Giambattista Tiepolo, 1696-1996. - New York : The Metropolitan Museum of Art, S. 168, via Bildarchiv Prometheus.
- Abb. 104:** Bock, Henning: Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1998, S.405, via Unidam.
- Abb. 105:** Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, Hirmer München 2007, Tafel 213, S.237, via Unidam.
- Abb. 106:** Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, Hirmer München 2007, Tafel 214, S.437, via Unidam.
- Abb. 107:** Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, Hirmer München 2007, Tafel 215 S.438, via Unidam.
- Abb. 108:** Web Gallery of Art:  
<http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/6vicenza/5tasso51.jpg> (12.09.2016)
- Abb. 109 und 110:** Binion 1994, S. 160, Abb. 80.
- Abb. 111:** Tasso 1745, Widmungsbild, S. 13.
- Abb. 112:** Tasso 1745, S. 589.
- Abb. 113:** Tasso 1745, Frontispiz, S. 9.
- Abb. 113 a:** Knox 1983, S. 158, Abb. 69.
- Abb. 114:** Knox 1983, S. 172, Abb. 77.
- Abb. 115:** Knox 1983: S. 170, Abb. 76.
- Abb. 116:** Tasso 1745, S. 61.
- Abb. 117:** Tasso 1745, S. 233.
- Abb. 118:** Tasso 1745, S. 255.
- Abb. 119 (links):** Musei nella città Bologna:  
<http://collezioni.genusbononiae.it/products/dettaglio/624> (12.09.2016)
- Abb. 119 (rechts):** Tasso 1590, S. 8.
- Abb. 120:** Tasso 1590, S. 91.
- Abb. 121:** Tasso 1604, S. 187.
- Abb. 122:** Tasso 1617, S. 95.
- Abb. 123:** Tasso 1617, S. 8.
- Abb. 124:** [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tempesta\\_Gerusalemme\\_Liberata20.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tempesta_Gerusalemme_Liberata20.jpg) (12.09.2016)
- Abb. 125:** Tasso 1735, S. 72.
- Abb. 126:** Guardi 1973, S. 77, FM-Obj.-Nr. 20421195, via Unidam.
- Abb. 127:** Guardi 1973, S. 80, FM-Obj.-Nr. 20421196, via Unidam.

- Abb. 127 a:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/g/guardi/giananto/2tobias.jpg> (14.09.2016)
- Abb. 127 b:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/r/ricci/sebastia/2/liberati.jpg> (14.09.2016)
- Abb. 128:** Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/g/guardi/giananto/madonna.jpg> (12.09.2016)
- Abb. 129:** <http://www.ecomuseo-valborlezza.it/images/san-vincenzo/San-Vincenzo-Pala-Marinoni-Guardi.jpg> (12.09.2016)
- Abb. 130:** National Gallery of Art, Washington: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.50256.html> (12.09.2016)
- Abb. 131:** Tasso 1745, S. 197.
- Abb. 132:** National Gallery of Art, Washington: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.50255.html> (12.09.2016)
- Abb. 133:** Tasso 1745, S. 413.
- Abb. 134:** <http://atlas.dk/kultur/kunst/mariah-carey-ser-flirtende-p%C3%A5-mig> (12.09.2016)
- Abb. 135:** Tasso 1745, S. 165.
- Abb. 136:** <http://www.irishartsreview.com/crusades-in-art/> (12.09.2016)
- Abb. 137:** Tasso 1745, S. 513.
- Abb. 138:** <http://www.vads.ac.uk/large.php?uid=87146> (12.09.2016)
- Abb. 139:** Tasso 1745, S. 61.
- Abb. 140:** The Norton Simon Foundation, Pasadena: [https://www.nortonsimon.org/collections/adv\\_search.php?req=advsearch&resultnum=1](https://www.nortonsimon.org/collections/adv_search.php?req=advsearch&resultnum=1) (12.09.2016)
- Abb. 141:** Tasso 1745, S. 231.
- Abb. 142:** Montreal Museum of Fine Arts: <https://www.mbam.qc.ca/en/collections/?t=gianantonio-guardi#detail-12262> (12.09.2016)
- Abb. 143:** Tasso 1745, S. 335.
- Abb. 144:** <http://www.artnet.de/artists/giovanni-antonio-guardi/rinaldo-and-the-nymphs-82KEVmqvKQe87MvZIXGUDA2> (12.09.2016)
- Abb. 145:** Tasso 1745, S. 365.

## Abbildungsnachweis Katalog

(In der Reihenfolge des Auftretens)

### Kat.-Nr. 1 – 4:

Allgemein

1. Museum of Fine Art, San Francisco: <https://www.famsf.org/blog/framework-empire-flora-giovanni-battista-tiepolo> (11.09.2016) - [https://it.wikipedia.org/wiki/Giambattista\\_Tiepolo#/media/File:Giovanni\\_Battista\\_Tiepolo\\_090.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Giambattista_Tiepolo#/media/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_090.jpg) (25.08.2016)
2. Musée du Louvre, Paris: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/apollo-and-daphne> (25.08.2016)

### Kat.-Nr. 1:

1. Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 135, via Unidam.

**Kat.-Nr. 2:**

1. Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 137, via Unidam.

**Kat.-Nr. 3:**

1. Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 138, via Unidam.

2. National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-rinaldo-turning-in-shame-from-the-magic-shield> (25.08.2016)

**Kat.-Nr. 4:**

1. Keith Christiansen (Hg.) Giambattista Tiepolo (Kat. Ausst., Museo del Settecento Veneziano Ca' Rezzonico, Venedig 1996; The Metropolitan Museum of Art, New York 1997), Mailand 1996, S. 140, via Unidam.

**Kat.-Nr. 5:**

1. National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-two-men-in-oriental-costume> (25.08.2016)

2. Knox 1978, S. 54, Fig. 6.

**Kat.-Nr. 6:**

1. National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-rinaldo-turning-in-shame-from-the-magic-shield> (25.08.2016)

**Kat.-Nr. 7:**

1. National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-seated-man-woman-with-jar-and-boy> (25.08.2016)

**Kat.-Nr. 8:**

1. National Gallery London: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-battista-tiepolo-two-orientals-seated-under-a-tree> (25.08.2016)

**Kat.-Nr. 9:**

1. Der Himmel auf Erden. Tiepolo in Würzburg I, Ausst. Kat. hrsg. von Peter O. Krückmann, Würzburg: Residenz 1996 S.154, via Bildarchiv Prometheus.

2. und 3.: Ausstellungskatalog Tiepolo, Metropolitan New York, 1996, S. 172, via Bildarchiv Prometheus.

4. und 5.: Ausstellungskatalog Tiepolo, Metropolitan New York, 1996, S. 173.

**Kat.-Nr. 10:**

1.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings\\_by\\_Giovanni\\_Battista\\_Tiepolo\\_in\\_the\\_Gem%C3%A4ldegalerie,\\_Berlin?uselang=it#/media/File:Giovanni\\_Battista\\_Tiepolo\\_-\\_Rinaldo\\_and\\_Armida\\_-\\_WGA22355.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Giovanni_Battista_Tiepolo_in_the_Gem%C3%A4ldegalerie,_Berlin?uselang=it#/media/File:Giovanni_Battista_Tiepolo_-_Rinaldo_and_Armida_-_WGA22355.jpg) (25.08.2016)

**Kat.-Nr. 11:**

1. Giambattista Tiepolo, 1696-1996. - New York : The Metropolitan Museum of Art, 1996, S. 168, via Bildarchiv Prometheus.

**Kat.-Nr. 12:**

1. Bock, Henning : Gemäldegalerie Berlin, 200 Meisterwerke, Staatliche Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz, Berlin, 1998, S.405, via Unidam.

**Kat.-Nr. 13 – 16:**

Allgemein:

1. Roettgen, Steffi: Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600-1800, München 2007, S. 424, via Unidam.

**Kat.-Nr. 13:**

1. Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, Hirmer München 2007, Tafel 213, S.237, via Unidam.

**Kat.-Nr. 14:**

1. Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, Hirmer München 2007, Tafel 214, S.437, via Unidam.

2. [https://it.wikipedia.org/wiki/Rinaldo\\_e\\_Armida\\_\(Annibale\\_Carracci\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Rinaldo_e_Armida_(Annibale_Carracci)) (11.09.2016)

**Kat.-Nr. 15:**

1. Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien, Barock und Aufklärung 1600-1800, Hirmer München 2007, Tafel 215 S.438, via Unidam.

**Kat.-Nr. 16:**

1. Foto Marburg digitale Diathek & Universität München, Kunstgeschichtliches Institut, via Unidam.

2. Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/6vicenza/5tasso5.jpg> (12.09.2015)

**Kat.-Nr. 17:**

1. Binion 1994, S. 160.

2. Tasso 1745, Widmungsbild, S. 13.

3. Binion 1994, S. 160, Abb. 80.

**Kat.-Nr. 18:**

1. Tasso 1745, Frontispiz, S. 9.

2. National Gallery of Art, Washington: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.60895.html> (12.09.2016)

3. und 4.: Pierpont Morgan Library, New York:

<http://www.themorgan.org/drawings/item/299417> (12.09.2016)

**Kat.-Nr. 19:**

1. Tasso 1745, S. 63.

2. Old Master Drawings, Aukt. Kat. Sotheby's, New York 1991, S. 55, Tafel 65, via Unidam.

**Kat.-Nr. 20:**

1- Tasso 1745, S. 255.

2. Pierpont Morgan Library, New York: <http://www.themorgan.org/drawings/item/291690> (12.09.2016)

**Kat.-Nr. 21:**

1. Tasso 1745, S. 589.
2. Tasso 1745, S. 587.

**Kat.-Nr. 22 – 29:**

Allgemein:

1.

[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?decorator=layout\\_resp&componi\\_OA=AND&apply=true&galleria=true&tipo\\_ricerca=avanzata&ordine\\_OA=rilevanza&mod\\_RSEC\\_OA=contiene&percorso\\_ricerca=OA&RSEC\\_OA=Gianantonio%20Guardi%20%20serie%20di%20dipinti%20con%20episodi%20tratti%20dalla%20Gerusalemme%20Liberata&pagina=1#lg=1&slide=3](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/ricerca.jsp?decorator=layout_resp&componi_OA=AND&apply=true&galleria=true&tipo_ricerca=avanzata&ordine_OA=rilevanza&mod_RSEC_OA=contiene&percorso_ricerca=OA&RSEC_OA=Gianantonio%20Guardi%20%20serie%20di%20dipinti%20con%20episodi%20tratti%20dalla%20Gerusalemme%20Liberata&pagina=1#lg=1&slide=3) (12.09.2016)

2. Tasso 1745, S. 285.

**Kat.-Nr. 22:**

1. <http://www.vads.ac.uk/large.php?uid=87146> (12.09.2016)

2. Seattle Art Museum:

<http://www1.seattleartmuseum.org/eMuseum/code/emuseum.asp?style=browse&currentrecord=1&page=search&profile=objects&searchdesc=Number%20is%2061.155&searchstring=Number/./is/./61.155/./0/./0&newvalues=1&newstyle=single&newcurrentrecord=1> (10.09.2016)

3. Tasso 1745, S. 61.

**Kat.-Nr. 23:**

1. <http://atlasmag.dk/kultur/kunst/mariah-carey-ser-flirtende-p%C3%A5-mig> (12.09.2016)
2. Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/art/g/guardi/giananto/4tobias.jpg> (10.09.2016)
3. Tasso 1745, S. 165.

**Kat.-Nr. 24:**

1. National Gallery of Art, Washington: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.50256.html> (12.09.2016)
2. Web Gallery of Art: [http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/3\\_1740s/09sjames.jpg](http://www.wga.hu/art/t/tiepolo/gianbatt/3_1740s/09sjames.jpg) (14.09.2016)
3. Tasso 1745, S. 197.

**Kat.-Nr. 25:**

1. The Norton Simon Foundation, Pasadena:

[https://www.nortonsimon.org/collections/adv\\_search.php?req=advsearch&resultnum=1](https://www.nortonsimon.org/collections/adv_search.php?req=advsearch&resultnum=1) (12.09.2016)

2. Tasso 1745, S. 231.
3. Tasso 1745, S. 35.

**Kat.-Nr. 26:**

1. Montreal Museum of Fine Arts: <https://www.mbam.qc.ca/en/collections/?t=gianantonio-guardi#detail-12262> (12.09.2016)
2. Tasso 1745, S. 337.
3. Tasso 1745, S. 337.
4. Tasso 1745, S. 335.

**Kat.-Nr. 27:**

1. National Gallery of Art, Washington: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.50255.html> (12.09.2016)
2. Tasso 1745, S. 413.

**Kat.-Nr. 28:**

1. <http://www.artnet.de/artists/giovanni-antonio-guardi/rinaldo-and-the-nymphs-82KEVmqvKQe87MvZIXGUDA2> (12.09.2016)
2. Tasso 1745, S. 483.
3. Tasso 1745, S. 365.

**Kat.-Nr. 29:**

1. <http://www.irishartsreview.com/crusades-in-art/> (12.09.2016)
2. Tasso 1745, S. 513.
3. <http://www.ecomuseo-valborlezza.it/images/san-vincenzo/San-Vincenzo-Pala-Marinoni-Guardi.jpg> (12.09.2016)
4. <http://www.panoramio.com/photo/49771251> (12.09.2016)
5. <http://www.irishartsreview.com/crusades-in-art/> (12.09.2016)

## Abbildungen



Abb. 1: Sebastiano Ricci, Großmut des Scipio, 1706 - 1707, Öl/Leinwand, 195 x 165 cm, Palazzo Marucelli-Fenzi, Florenz.



Abb. 2: Sebastiano Ricci, Die Apotheose des Herkules, 1706 - 1707, Decken-Fresko, Palazzo Marucelli-Fenzi, Florenz.



Abb. 3: Sebastiano Ricci, Thronende Maria und neun Heilige, 1708, Altarbild, Öl/Leinwand, 406 x 208 cm, San Giorgio Maggiore, Venedig.



Abb. 4: Sebastiano Ricci, Himmelfahrt Mariae, 1734, Öl/Leinwand, Seitenkapelle, Karlskirche Wien.



Abb. 5: Sebastiano Ricci, Himmelfahrt Mariae, 1734, Entwurf für Seitenaltar Karlskirche Wien, 95 x 51,5 cm, Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Budapest.



Abb. 6: Giovanni Antonio Pellegrini, Die Musikanten, 1709 – 1710, Öl/Leinwand, Treppenhaus in Kimbolton Castle, England.



Abb. 7: Giovanni Antonio Pellegrini, Sturz des Phaeton, 1710, Kuppel, Howard Castle, 40 km nördlich der Stadt York, England. (1741 bei Brand zerstört, 1962 Wiederherstellung)



Abb. 8: Giovanni Antonio Pellegrini, Rebekka am Brunnen, ca. 1710, Öl/Leinwand, 125 x 105 cm, Sammlung C. D. Roth, London.



Abb. 9: Giovanni Antonio Pellegrini, Christus heilt den Lahmen, ca. 1730 – 1733, Entwurf für Seitenkapelle der Karlskirche Wien, Öl/Leinwand, 95 x 50 cm, Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Budapest.



Abb. 10: Jacopo Amigoni, Zweikampf zwischen Turnus und Aeneas, 1720, Deckengemälde, Schloss Schleißheim, Landkreis München, Bayern.



Abb. 11: Jacopo Amigoni, Zweikampf zwischen Turnus und Aeneas, 1720, Deckengemälde (Detail), Schloss Schleißheim, Landkreis München, Bayern.



Abb. 12: Jacopo Amigoni, Venus und Adonis, 1730, Öl/Leinwand, 142 x 173 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 13: Jacopo Amigoni, Venus und Adonis, 1740, Öl/Leinwand, 45 x 75 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



Abb. 14: Rosalba Carriera, Caterina Barbarigo, eine Venezianerin aus dem Hause Barbarigo, 1730 – 1740, Pastell/Papier, 42 x 33 cm, Gemäldegalerie Dresden.

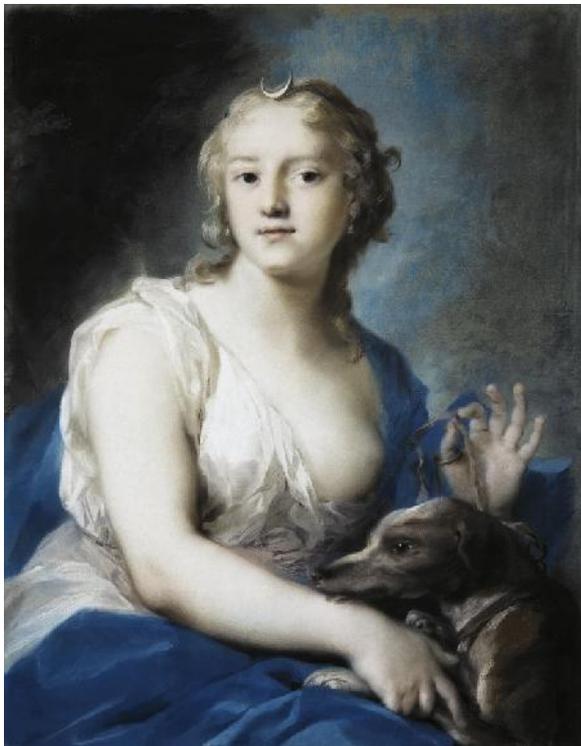


Abb. 15: Rosalba Carriera, Diana, 1743, Pastell auf blauem Papier, 67 x 52 cm, Eremitage, St. Petersburg.

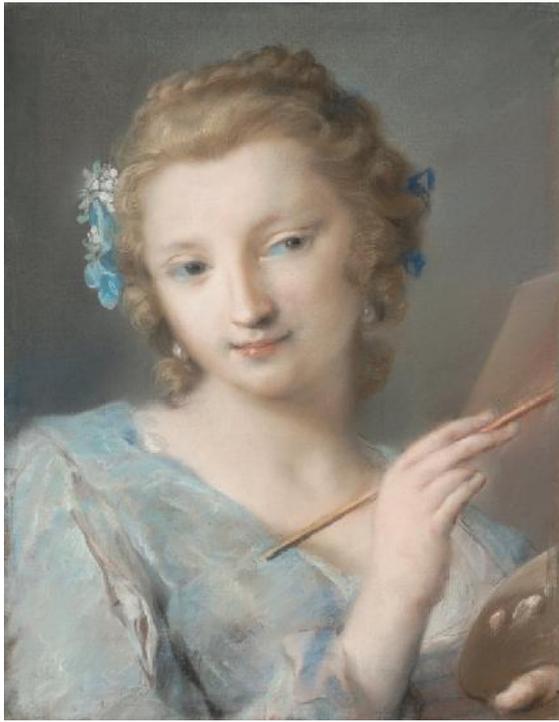


Abb. 16: Rosalba Carriera, Allegorie der Malerei, 1730, Pastell, 44,3 x 34,1 cm, National Gallery of Arts, Washington D. C.



Abb. 17: Giambattista Piazzetta, Der Hl. Jakobus wird zur Marter geführt, 1717, Öl/Leinwand, 165 x 138 cm, Kirche San Stae, Venedig.

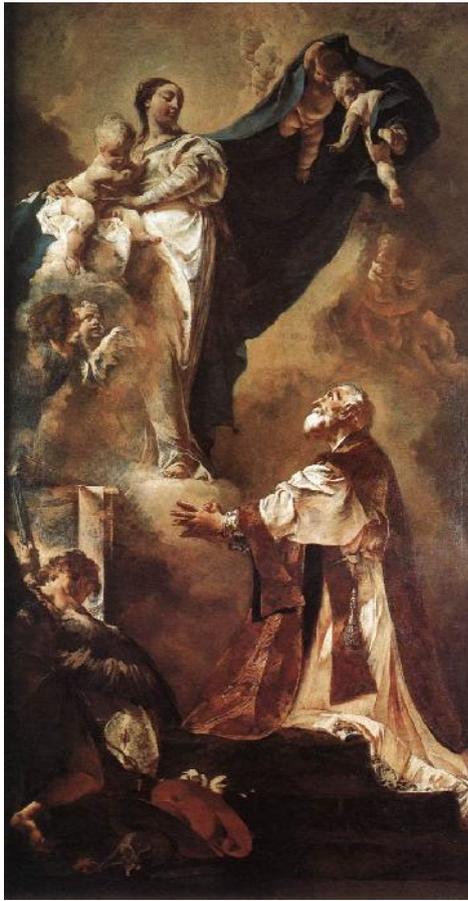


Abb. 18: Giambattista Piazzetta, Die Madonna erscheint dem Hl. Philipp Neri, 1725 – 1727, Öl/Leinwand, 367 x 200 cm, Kirche Santa Maria della Fava, Venedig.



Abb. 19: Giambattista Piazzetta, Der Bannenträger, 1730, Öl/Leinwand, 87 x 72 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.



Abb. 20: Giambattista Piazzetta, Himmelfahrt Mariae, 1735, Öl/Leinwand, 517 x 243 cm, Louvre, Paris.



Abb. 21: Giambattista Piazzetta, Rebekka am Brunnen, 1736, Öl/Leinwand, 102 x 137 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Abb. 22: Giambattista Piazzetta, Hl. Stephan, 1730 – 1740, Zeichnung, schwarze und weiße Kreide auf blauem Papier, 40,8 x 35,4 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 23: Giambattista Piazzetta, Genreszene mit Jugendlichen, wobei eine junge Frau eine Nelke nimmt, 1740, Zeichnung, schwarze Kreide, Weißhöhung, 40,2 x 54,9 cm, The Cleveland Museum of Art, Ohio, USA.



Abb. 24: Giambattista Piazzetta, Minervas Hommage an Venedig (Frontispiz zu „Delle antiche statue greche e romane, che nell' antisala della Libreria de San Marco, e in altre luoghi pubblici di Venezia si trovano“), 1740, Kupferstich, 400 x 285 mm, Privatsammlung.



Abb. 25: Giovanni Battista Pittoni, Die Marter des Hl. Thomas, 1722, Öl/Leinwand, 168 x 138 cm, Kirche San Stae, Venedig.



Abb. 26: Giovanni Battista Pittoni, Die Opferung der Polyxenia, 1730, Öl/Leinwand, 128,3 x 95,3 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Kalifornien.



Abb. 27: Gaspare Diziani, Die Krönung der Jungfrau, 1750 – 1760, Öl/Leinwand, Modello für eine Deckendekoration, 160 x 11,3 cm, Nelson Shanks Collection, Pennsylvania, USA.



Abb. 28: Gaspare Diziani, Deckenfresko Allegorie, 1755 – 1760, Palazzo Widmann Venedig.



Abb. 29: Gaspare Diziani, Aeneas trägt Anchises aus dem brennenden Troja, 1730, Feder und braune Tinte, grau laviert auf hellbraunem Papier, 39,1 x 32,9 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 30: Francesco Fontebasso, Esther vor Ahasverus, 1750, Öl/Leinwand, 118 x 149,8 cm, The Ralph Dutton Collection, Hinton Ampner (The National Trust), Hampshire.



Abb. 31: Francesco Fontebasso, Antiochus und Stratonike (Detail), 1740 – 1750, Wandgemälde, 319 x 845 cm, Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Budapest.



Abb. 32: Francesco Fontebasso, Der Großmut des Scipio (Detail), 1740 – 1750, Wandgemälde, 325 x 877 cm, Szépművészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Budapest.



Abb. 33: Giambattista Tiepolo, Der Apostel Thomas, 1715 – 1716, Öl/Leinwand, 250 x 390 cm, Kirche Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto), Venedig.

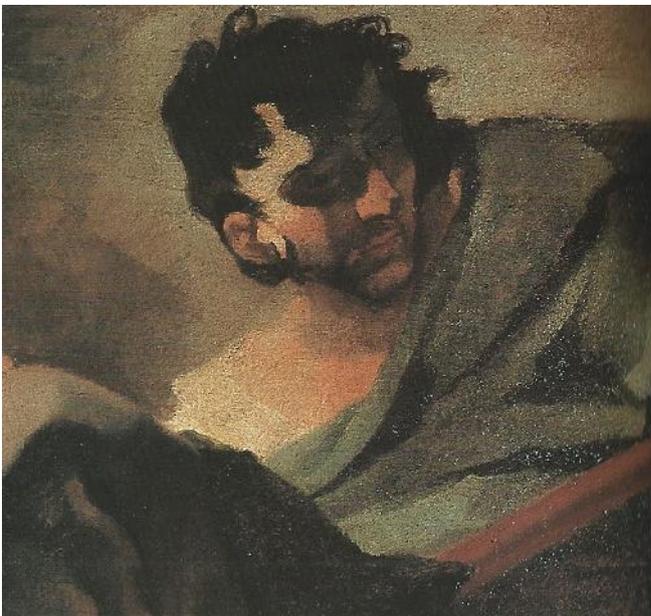


Abb. 34: Giambattista Tiepolo, Der Apostel Thomas (Detail), 1715 – 1716, Öl/Leinwand, Kirche Santa Maria dei Derelitti (Ospedaletto), Venedig.



Abb. 35: Antonio Guardi, Die Heilige Familie mit der Hl. Katharina und dem Hl. Johannes, 1739, Öl/Leinwand, 60,5 x 69 cm, Art Museum Seattle.



Abb. 36: Paolo Veronese-Caliari, Die Heilige Familie mit Hl. Katharina und dem Johannesknaben, 1562 – 1565, Öl/Leinwand, 86 x 122 cm, Uffizien, Florenz.



Abb. 37: Antonio Guardi, Kopf einer jungen Venezianerin (oder: Die Tochter des Pharaos, oder: Eine Frau in historischer Kleidung), 1739, Öl/Leinwand, 58,1 x 45,7 cm, Fitzwilliams Museum, Cambridge.



Abb. 38: Jacopo Palma der Jüngere (Jacopo Negretti), Die Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers, 1589 – 1592, Öl/Leinwand, Chiesa de Gesuiti, Sakristei, Venedig.



Abb. 39 (links): Antonio Guardi, Der Tod des Hl. Joseph, 1744 – 1745, Öl/Leinwand, 169 x 75 cm, Staatliche Museen Berlin.

Abb. 39 (rechts): Der Tod des Hl. Joseph (Detail mit Signierung: „Gio Antonio Guardi f.“)



Abb. 40: Antonio Guardi, Die Hochzeit des Tobias, 1749, Öl und Tempera auf Leinwand, 30 x 342 cm, Orgelempore (Mittelteil), Kirche San Raffaele Arcangelo, Venedig.



Abb. 41: Antonio Guardi, Tobias heilt die Blindheit des Vaters, 1749, Öl und Tempera auf Leinwand, 80 x 140 cm, Orgelempore (rechte Seite), Kirche San Raffaele Arcangelo, Venedig.



Abb. 42: Antonio Canal (Canaletto), Der Canal Grande mit der Kirche Santa Maria della Carità, 1726, Öl/Leinwand, 91,6 x 135,3 cm, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli, Turin.



Abb. 43: Antonio Canal (Canaletto), Empfang des Gesandten Bolagno im Palazzo Ducale, 1729, Öl/Leinwand, 184 x 265 cm, Sammlung Crespi, Mailand.



Abb. 44: Antonio Canal (Canaletto), Warwick Castle, 1749, Öl/Leinwand, 73 x 122 cm, Museum and Art Gallery, Birmingham.



Abb. 45: Antonio Canal (Canaletto), Il Molo (Mole, Kai), Il Fonteghetto della Farina (Weizenkontor), Erste Sitz der venezianischen Akademie, 1735 -1740, Öl/Leinwand, 66 x 112 cm, Slg. Giustiniani Recanati, Venedig.



Abb. 46: Portego Albrizzi di Sant' Aponal, erstes Piano Nobile.



Abb. 47: Giovanni Antonio Pellegrini, Die Sieben Artes Liberales, 1701, Deckengemälde im ersten Piano Nobile, Palazzo Albrizzi, Venedig.



Abb. 48: Giambattista Tiepolo, Der Triumph des Marius, 1726 – 1729, Öl/Leinwand, 559 x 327 cm, The Metropolitan Museum, New York.



Abb. 49: Nicolò Bambini, Venezia im Kreise der Kardinaltugenden, Künste und antiken Götter, 1711 – 1714, Deckenfresko, Palazzo Dolfin di San Pantalon, Salone, erstes Piano Nobile, Venedig.



Abb. 50: Antonio Guardi, Marschall Matthias von der Schulenburg, 1741, Öl/Leinwand, 140 x 113 cm, Ca' Rezzonico, Venedig.



Abb. 51: Jacob van Schuppen, Prinz Eugen von Savoyen nach der Schlacht von Belgrad am 16. August 1717, 1718, Öl/Leinwand, 146 x 119 cm, Belvedere, Wien.



Abb. 52: Antonio Guardi, Der Garten des Serails, 1742 – 1743, Öl/Leinwand, 46,5 x 64 cm, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 53: Giambattista Piazzetta, Die Idylle am Strand, 1745, Öl/Leinwand, 196,5 x 146 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



Abb. 54: Giambattista Piazzetta, Pastorale Szene, 1740, Öl/Leinwand, 191,8 x 143 cm, The Art Institute of Chicago, USA.



Abb. 55: Giambattista Piazzetta, Feldmarschall Johann Matthias von der Schulenburg, 1738, Zeichnung, schwarze Kreide, Weißhöhung, 38,3 x 30 cm, Slg. Castello Sforzesco-Gabinetto dei Disegno, Mailand.



Abb. 56: Torquato Tasso, Porträt mit Manuskript des La Gerusalemme Liberata, 1577, Thurn- und Taxis Schlossmuseum, Regensburg.



Abb. 57: Aegidius Sadeler, Bildnis des Torquato Tasso, 1617, Kupferstich, Prag, Porträtsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 58: Giuseppe DeFabris, Grabdenkmal für Torquato Tasso, 1857, Kirche Sant’Onofrio al Gianicolo, Seitenkapelle, Rom.



Abb. 59: Stefan Godl, Gottfried von Bouillon, 1533, Bronzefigur, Höhe: 227 cm, Hofkirche Innsbruck.



Abb. 60: Domenico Mona, Alecto stiftet Soliman zum Krieg an (9. Gesang, Gerusalemme Liberata), 1580, Zeichnung mit Feder und laviertes Farbe, ca. 117 – 122 x 162 – 166 mm, Biblioteca Comunale Ariostea in Ferrara.

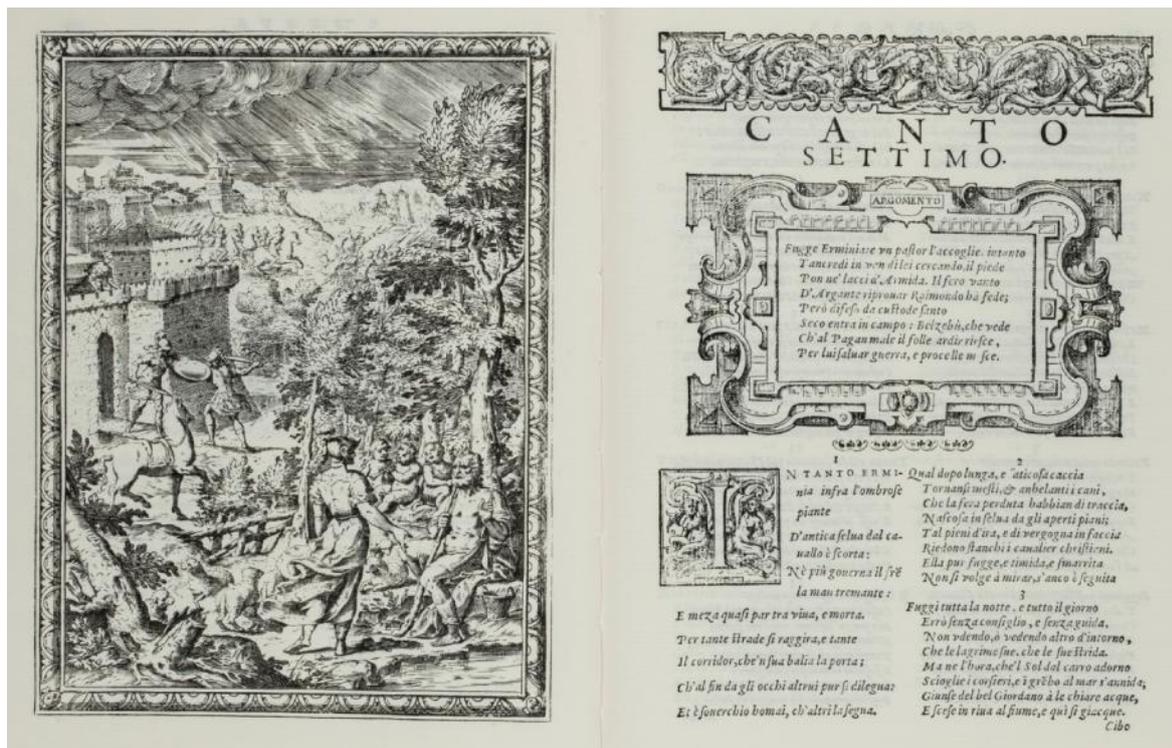


Abb. 61: Bernardo Castello, Erminia und die Hirten, 1590, Kupferstich (links) von Agostino Carracci nach Bernardo Castello (19 x 14 cm), Argomento mit Umrahmung zum 7. Gesang (rechts), 23,6 x 15,8 cm (Blattgröße), 23,6 x 34 cm (offenes Buch), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 62: Antonio Tempesta, Erminia findet den verwundeten Tankred (19. Gesang, Jerusalem Liberata), ca. 1620, Kupferstich, 132 x 182 mm, Gabinetto Nazionale della Grafica, Rom.



Abb. 63: Annibale Carracci, Rinaldo und Armida, 1601, Ö/Leinwand, 154 x 233 cm, Museo di Capodimonte, Neapel.



Abb. 64: Bernardo Castello, gestochen von Agostino Carracci bzw. Giacomo Franco, Illustration zum 16. Gesang , La Gerusalemme Liberata, 1590.



Abb. 65: Ludovico Carracci, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1593, Öl/Leinwand, 190 x 136 cm, Museo di Capodimonte, Neapel.



Abb. 66: Domenico Tintoretto, Tankred tauft die sterbende Clorinda, 1586 – 1600, Öl/Leinwand, 168,4 x 114,8 cm, The Museum of Fine Arts, Houston.



Abb. 67: Domenico Zampieri (Domenichino), Rinaldo und Armida, 1617 – 1621, Öl/Leinwand, 121 x 168 cm, Louvre, Paris.



Abb. 68: Il Guercino, Erminia findet den verletzten Tankred, 1618, Öl/Leinwand, 145 x 185 cm, Palazzo Doria Pamphilj, Rom.



Abb. 69: Antonis van Dyck, Rinaldo und Armida, 1629, Öl/Leinwand, 235,3 x 228,7 cm, Baltimore Museum of Art, Baltimore, USA.



Abb. 70: Carle Vanloo, Rinaldo und Armida (oder: Armida fesselt Rinaldo), 1733, Palazzo Reale, Turin.



Abb. 71: Paolo Finoglio, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1640 – 1645, Öl/Leinwand, 225 x 308 cm, Conversano.



Abb. 72: Paolo Finoglio, Rinaldo verlässt die Zauberinsel, 1740 – 1745, Öl/Leinwand, 225 x 308 cm, Conversano.



Abb. 73: Nicolas Poussin, Rinaldo und Armida, 1628 – 1630, Öl/Leinwand, 82,2 x 109,2 cm, Dulwich Picture Gallery, London.



Abb. 74: Nicolas Poussin, Carlo und Ubaldo bekämpfen den Drachen, 1633, Öl/Leinwand, 118,1 x 102,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abb. 75: Simon Vouet, Rinaldo verlässt Armida, 1630, Gemälde, Guyet de Villeneuve Sammlung, Paris.



Abb. 76: Antonio Tempesta, Rinaldo verlässt Armida (Illustration zum 16. Gesang, Gerusalemme Liberata), ca. 1627, Kupferstich, 145 x 181 mm, Accademia Carrara. Gabinetto Disegni e Stampe, Bergamo.



Abb. 77: Francois Boucher, Rinaldo und Armida, 1734, Öl/Leinwand, 135,5 x 170,5 cm, Louvre, Paris



Abb. 78: Charles-Antoine Coyvel, Die Ohnmacht Armidas, 1736, Karton für Gobelin, 314 x 405 cm, Louvre, Paris.



Abb. 79: Nicolas Poussin, Rinaldo und Armida, 1635, Öl/Leinwand, 95 x 113 cm, Puschkin-Museum, Moskau.



Abb. 80: Nicolas Poussin, Selene und Endymion, ca. 1630, Öl/Leinwand, Institute of Arts, Detroit.



Abb. 81: Giambattista Tiepolo, Das Martyrium des Hl. Bartholomäus, 1722, Öl/Leinwand, 167 x 139 cm, Kirche San Stae, Venedig.



Abb. 82: Giambattista Tiepolo, Phaeton bittet Apoll um den Sonnenwagen, 1719, Fresko, Villa Baglioni (heute Rathaus), Massanzago bei Padua.



Abb. 83: Giambattista Tiepolo, Der Sturz der rebellierenden Engel mit acht Szenen aus der Genesis, 1726, Deckenfresko des Treppenaufgangs im Palazzo Patriarcale, Udine.



Abb. 84: Giambattista Tiepolo, Die drei Engel erscheinen Abraham, 1727, Fresko, Galerie des Palazzo Patriarcale, Udine.



Abb. 85: Giambattista Tiepolo, Der Triumph von Zephyr und Flora (ursprünglich Deckengemälde im Ca'Pesaro), 1732, Öl/Leinwand, 395 x 225 cm, Ca'Rezzonico, Venedig.



Abb. 86: Giambattista Tiepolo, Die Jungfrau Maria übergibt dem Hl. Simon Stock das Skapulier (Deckengemälde), 1749, Öl/Leinwand, 533 x 432 cm, Kapitelsaal der Scuola Grande dei Carmini, Venedig.



Abb. 87: Giambattista Tiepolo, Armida bekennt dem schlafenden Rinaldo (links Detail), 1742 – 1745. Öl/Leinwand, 186,9 x 214,7 cm, Art Institute of Chicago.



Abb. 88: Giambattista Tiepolo, Allegorie der Stärke und Gerechtigkeit (Detail), 1743, Öl/Leinwand, 235 x 240 cm, Eckgemälde der Saaldecke, Scuola dei Carmini, Venedig.

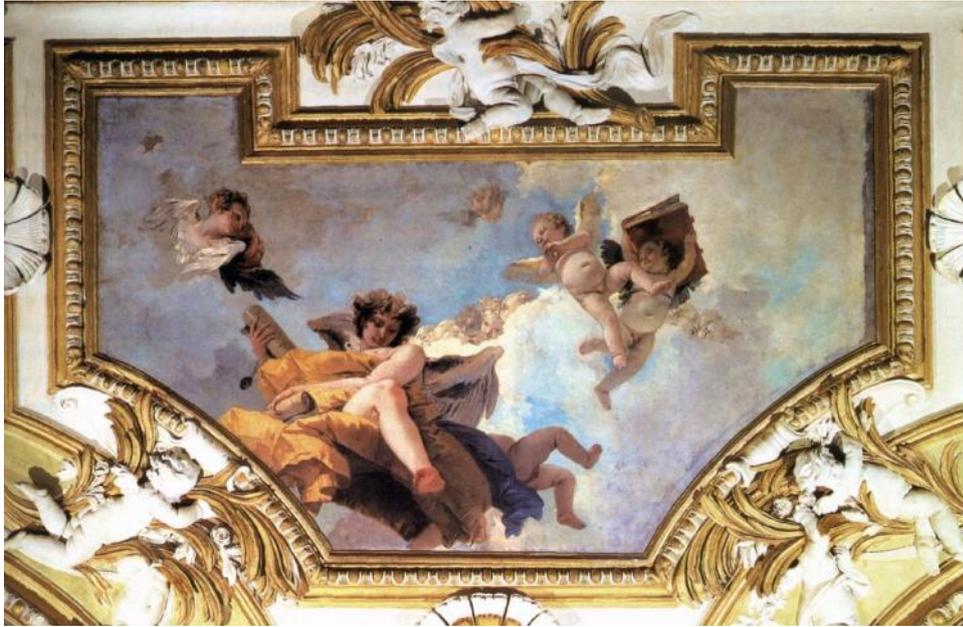


Abb. 89: Giambattista Tiepolo, Ein Engel mit Schriftrollen und Putti, die das Buch der Scuola tragen, 1743, Öl/Leinwand, 164 x 280 cm, Eckgemälde der Decke, Scuola dei Carmini, Venedig.



Abb. 90: Giambattista Tiepolo, Der Triumph der Flora, 1743 – 1744, Öl/Leinwand, 72 x 89 cm, Fine Arts Museum of San Francisco.



Abb. 91: Giambattista Tiepolo, Vornehmheit und Tugend besiegen die Unwissenheit, 1748, Öl/Leinwand, 299 x 379 cm, The Norton Simon Foundation, Pasadena.



Abb. 92: Giambattista Tiepolo, Hochzeitsallegorie des Hauses Corner, 1737 – 1747, Öl/Leinwand, 342 x 169 cm, Australian National Gallery, Canberra.



Abb. 93: Giambattista Tiepolo, Armida begegnet dem schlafenden Rinaldo, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 186,9 x 214,7 cm, Art Institute of Chicago.



Abb. 94: Giambattista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 186,9 x 259,9 cm, Art Institute of Chicago.



Abb. 95: Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 186,8 x 259,9 cm, Art Institute of Chicago.



Abb. 96: Giambattista Tiepolo, Rinaldo und der Zauberer von Askalon, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 182,9 x 188 cm, Art Institute of Chicago.



Abb. 97: Giambattista Tiepolo, Zwei Orientalen, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 159,1 x 53,5 cm, National Gallery, London.



Abb- 98: Giambattista Tiepolo, Rinaldo befreit sich vom Zauber, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 161,3 x 53,5 cm, National Gallery, London.

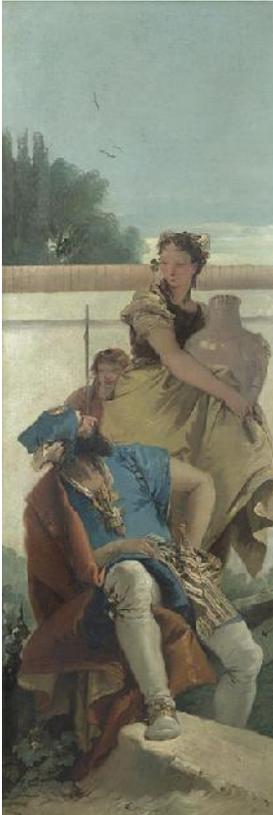


Abb. 99: Giambattista Tiepolo, Armida und Adraste, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 160,4 x 53,5 cm, National Gallery, London.



Abb. 100: Giambattista Tiepolo, Zwei Orientalen unter einem Baum, 1742 – 1745, Öl/Leinwand, 158,8 x 53 cm, National Gallery, London.



Abb. 101: Giambattista Tiepolo, Rinaldo im Zauberbann Armidas, 1752 – 1753, Öl/Leinwand, 105 x 140 cm, Residenz Würzburg.



Abb. 102: Giambattista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1753, Öl/Leinwand, 39 x 62 cm, Bozzetto, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 103: Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1751 – 1753, Öl/Leinwand, 105 x 140 cm, Residenz Würzburg.



Abb. 104: Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1753, Öl/Leinwand, 39 x 61 cm, Bozzetto, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 105: Giambattista Tiepolo, Armida entführt den schlafenden Rinaldo, 1757, Fresko, 220 x 200 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.



Abb. 106: Giambattista Tiepolo, Rinaldo und Armida im Zaubergarten, 1757, Fresko, 220 x 150 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.



Abb. 107: Giambattista Tiepolo, Rinaldo schämt sich seiner Vergangenheit, 1757, Fresko, 220 x 150 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.



Abb. 108: Giambattista Tiepolo, Rinaldo verlässt Armida, 1757, Fresko, 220 x 310 cm, Villa Valmarana, bei Vicenza.

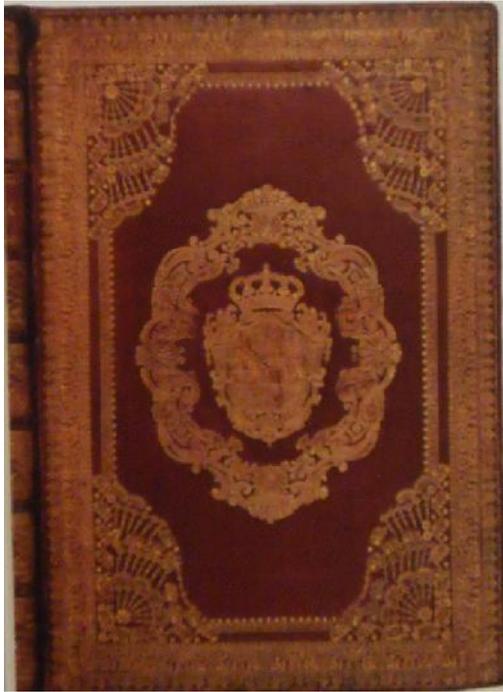


Abb. 109: Giambattista Piazzetta/Giambattista Albrizzi, *La Gerusalemme Liberata*, 1745, Prunkausgabe für Kaiserin Maria Theresia, 51,5 x 77,5 cm (geöffnetes Buch), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 110: Giambattista Piazzetta/Giambattista Albrizzi, *La Gerusalemme Liberata*, 1745, Prunkausgabe für Kaiserin Maria Theresia, (Umrahmung, Illustration zum 15. Gesang), 51,5 x 77,5 cm (geöffnetes Buch), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 111: Giambattista Piazzetta, Kaiserin Maria Theresia, Prunkausgabe La Gerusalemme Liberata, 1740 – 1743, Kupferstich (Stecher L. Pollanzani), 40,5 x 27,7 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 112: Giambattista Piazzetta, Abschlussblatt von Tassos *Gerusalemme Liberata*, Doppelporträt Giambattista Albrizzis und Giambattista Piazzettas, 1745, Kupferstich, Blattgröße 44,5 x 31,5 cm, (Österr. Nationalbibliothek Wien), The Houghton Library, Harvard University, Departement of Printing and Graphic Arts.



Abb. 113: Giambattista Piazzetta, Apollo und die Musen, mit Mars sitzend im Vordergrund und Fama, die ein Porträt Tassos trägt, Frontispiz, 1740 – 1743, Kupferstich, 40,5 x 27,7 cm, Privatsammlung.



Abb. 113 a: Giambattista Piazzetta, Minervas Hommage an Venedig (Frontispiz zu „Delle antiche statue greche e romane, che nell' antisala della Libreria de San Marco, e in altre luoghi pubblici di Venezia si trovano“), 1738 - 1740, Zeichnung, rote Kreide auf Graphit auf weißem Papier, 393 x 277 mm, The Pierpont Morgan Library, New York.



Abb. 114: Giambattista Piazzetta, Entwurf zum 2. Gesang des Gerusalemme Liberata, 1738 – 1740, Zeichnung, rote Kreide auf weißem Papier, 275 x 215 mm, Biblioteca Reale, Turin.



Abb. 115: Giambattista Piazzetta, Studie (Skizze) zum 2. Gesang des Gerusalemme Liberata, 1738 – 1740, schwarze und rote Kreide auf weißem Papier, 242 x 220 mm, Privatsammlung, Old Bennington, Vermont.



Abb. 116: Giambattista Piazzetta, Illustration zum 2. Gesang des Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek Wien.

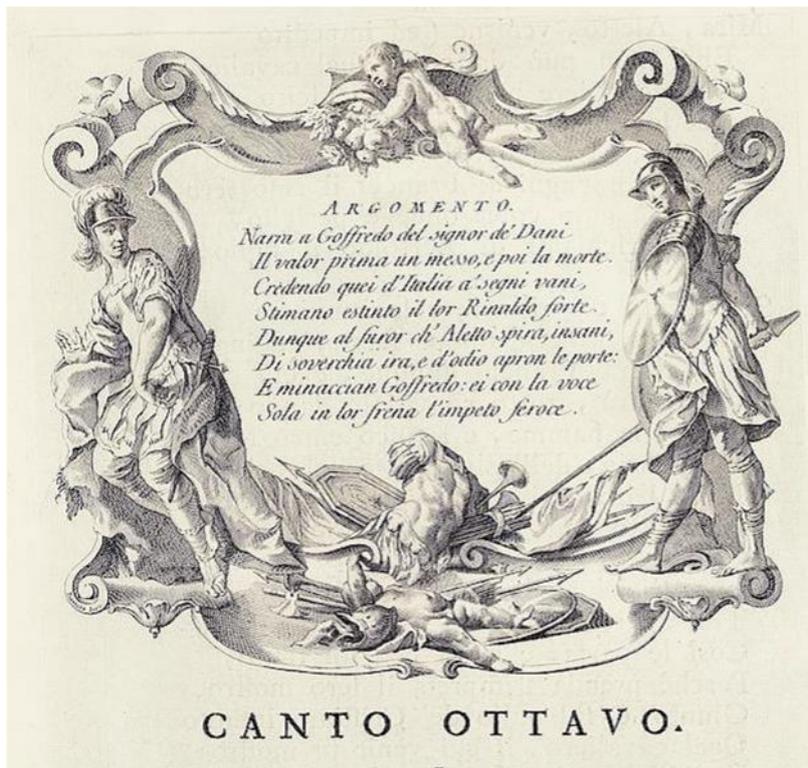


Abb. 117: Giambattista Piazzetta, Vignette, Umrahmung des Argomento des 8. Gesanges des Gerusalemme Liberata, Kupferstich, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 118, Giambattista Piazzetta, Abschlussvignette des 8. Gesanges, La Gerusalemme Liberata, Kupferstich, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

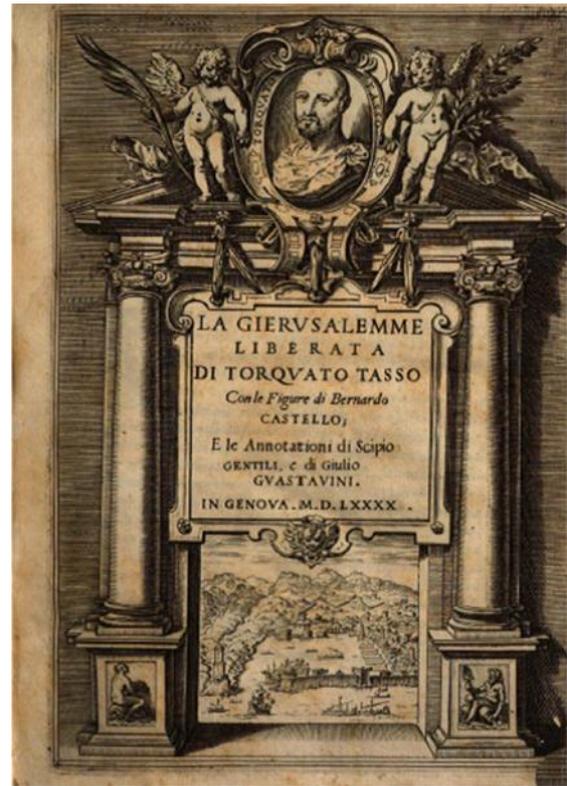
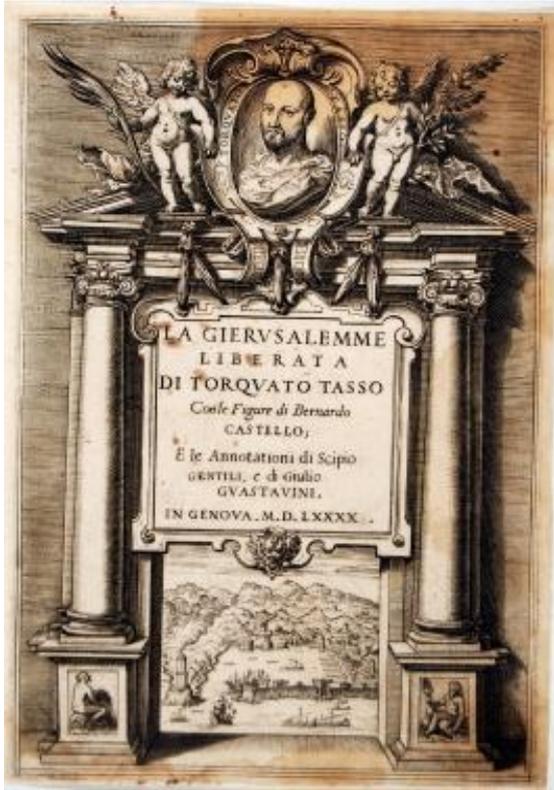


Abb. 119 (links): Bernardo Castello, Frontispiz, La Gerusalemme Liberata, 1590, Kupferstich, 241 x 169 mm (Blattgröße), Museo della Città di Bologna.

Abb. 119 (rechts): Bernardo Castello, Frontispiz, Gerusalemme Liberata, 1590, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

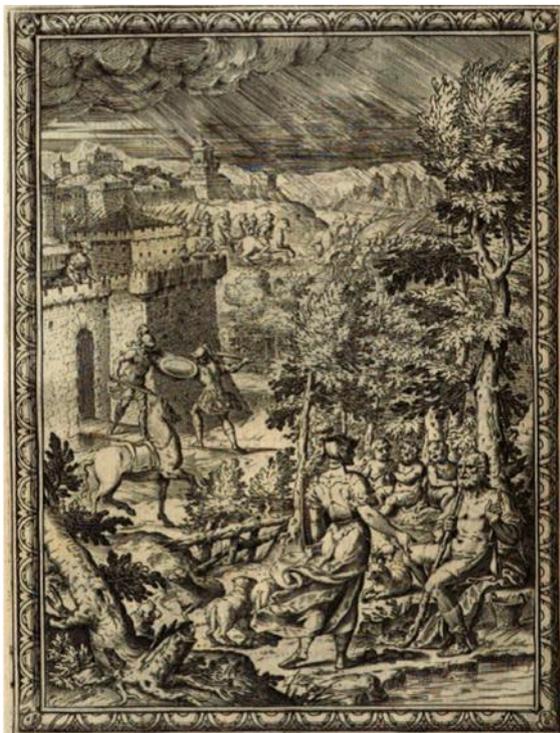


Abb. 120: Bernardo Castello, Erminia bei den Hirten, Illustration zum 7. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1590, Kupferstich, 241 x 169 mm.



Abb. 121: Bernardo Castello, Erminia bei den Hirten, Illustration zum 7. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1604, Holzschnitt, 8,1 x 4,5 cm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

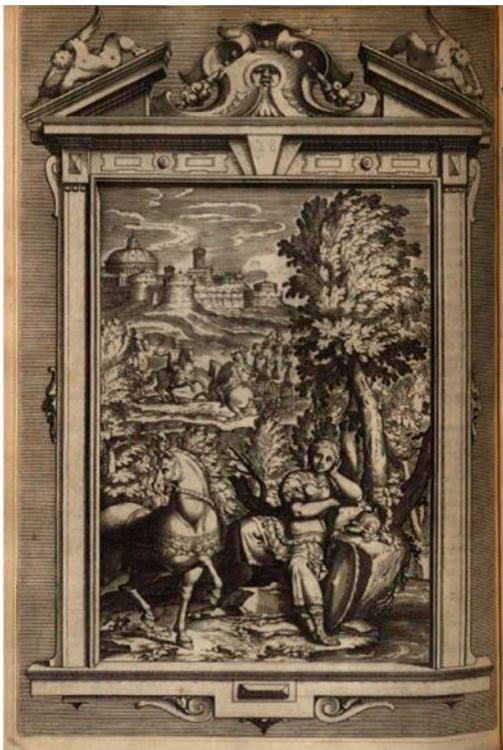


Abb. 122: Bernardo Castello, Erminia bei den Hirten, Illustration zum 7. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1617, Kupferstich, 297 x 207 mm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

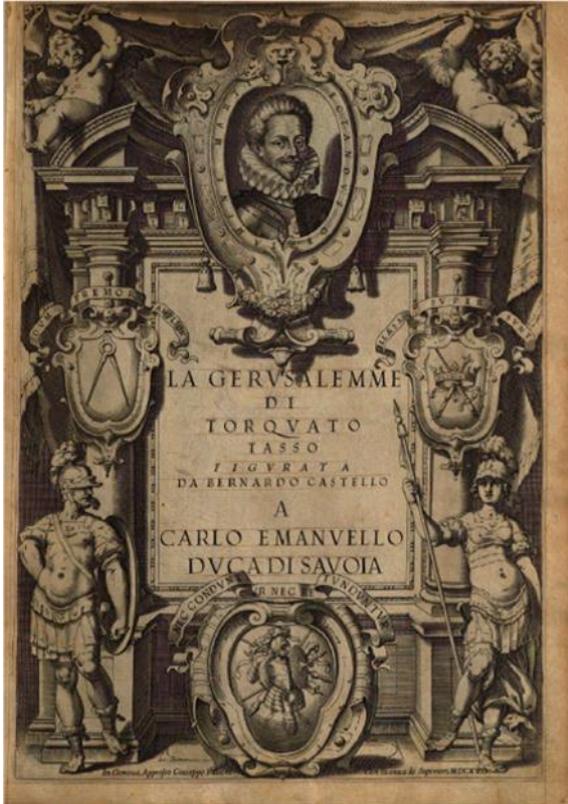


Abb. 123: Bernardo Castello, Frontispiz, La Gerusalemme Liberata, 1617, Kupferstich, 297 x 207 mm, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 124: Antonio Tempesta, Die Schlachtszene vor der Stadt Jerusalem, Illustration zum 20. Gesang, La Gerusalemme Liberata (zweite Serie), 1627, Kupferstich, 145 x 183 mm (Druckplatte), Accademia Carrara, Bergamo.



Abb. 125: Antonio Tempesta, Erminia bei den Hirten, Illustration zum 7. Gesang, La Gerusalemme Liberata (dritte Serie), 1735, Kupferstich, 280 x 207 mm, Gabineto nazionale delle stampe, Rom.



Abb. 126: Antonio Guardi, Die Verabschiedung des Tobias (Detail), (zweites linkes Seitenbild der Orgelepore, 80 x 91 cm Gesamtausmaß), 1749, Öl/Leinwand, Kirche San Raffaele Arcangelo, Venedig.



Abb. 127: Antonio Guardi, Fischfang des Tobias (Detail), (erstes linkes Seitenbild der Orgelepore, 80 x 139 cm Gesamtausmaß), 1749, Öl/Leinwand, 80 x 91 cm, Kirche San Raffaele Arcangelo, Venedig.



Abb. 127 a: Antonio Guardi, Der Engel Raffael fliegt weg (Detail), (zweites rechtes Seitenbild der Orgelempore, 80 x 91 cm Gesamtausmaß), 1749, Öl/Leinwand, Kirche San Raffaele Arcangelo, Venedig.



Abb. 127 b: Sebastiano Ricci, Die Befreiung des Hl. Petrus aus dem Gefängnis, 1722, Öl/Leinwand, Kirche San Stae, Venedig.



Abb. 128: Antonio Guardi, Rosenkranzmadonna mit Kind und Heiligen, 1746 – 1748, Öl/Leinwand, 234 x 154 cm, Musei Provinciali im Palazzo Attems, Gorizia.



Abb. 129: Antonio Guardi, Madonna auf dem Thron mit Kind und den Hll. Papst Silvester, Antonio Abate und Katharina von Alexandrien, 1754, Öl/Leinwand, Altarbild, 260 x 175 cm, Chiesa di San Vincenzo Martire, Cerete Basso.



Abb. 130: Antonio Guardi, Erminia bei den Hirten, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 251,5 x 442,2 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 131: Giambattista Piazzetta, Erminia bei den Hirten, Illustration zum 7. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 132: Antonio Guardi, Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen von Armidas Nymphen, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250,2 x 459,8 cm, National Gallery of Art, Washington.



Abb. 133: Giambattista Piazzetta, Carlo und Ubaldo widerstehen den Verzauberungen von Armidas Nymphen, Illustration zum 15. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 134: Antonio Guardi, Tankred und Argante im Einzelkampf, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 248,6 x 292,7 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen.



Abb. 135: Giambattista Piazzetta, Kampf zwischen Tankred und Argante im Hintergrund Clorinda, Illustration zum 6. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 136: Antonio Guardi, Erminia findet den toten Argante und den verwundeten Tankred, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250 x 261 cm, Gallerie dell'Accademia, Venedig.



Abb. 137: Giambattista Piazzetta, Erminia findet den verwundeten Tankred, Illustration zum 19. Gesang, La Gerusalemme Liberata, Venedig 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 138 (links): Antonio Guardi, Sofronia bittet König Aladin um Befreiung der christlichen Gefangenen, 1750-55, Öl/Leinwand, 249 x 110,5 cm, Ferens Art Gallery, Hull, UK Yorkshire.



Abb. 139 (rechts): Giambattista Piazzetta, Sofronia vor König Aladin (Sofronia bietet sich Aladin als Geisel an), Illustration zum 2. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 140 (links): Antonio Guardi, Aliprando zeigt die Waffen des Svenno dem Gottfried von Bouillon, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250,2 x 109,9 cm, The Norton Simon Foundation, Pasadena USA.



Abb. 141 (rechts): Giambattista Piazzetta, Überbringung der Nachricht vom Heldentod des Svenno, Illustration zum 8. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 142 (links): Antonio Guardi, Tankred tauft die sterbende Clorinda, 1750 - 1755, Öl/Leinwand, 250 x 77 cm, Museum of Fine Arts, Montreal.



Abb. 143 (rechts): Giambattista Piazzetta, Tankred tauft die sterbende Clorinda, Illustration zum 12. Gesang, La Gerusalemme Liberata, 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 144 (links): Antonio Guardi, Rinaldo und die Nymphen, 1750 – 1755, Öl/Leinwand, 250 x 121 cm, Privat.



Abb. 145 (rechts): Giambattista Piazzetta, Tankred an der Schwelle zum verzauberten Wald (oder: Tankred bestürmt die Bäume im verzauberten Wald), Illustration zum 13. Gesang, La Gerusalemme Liberata, Venedig 1745, Kupferstich, 44,5 x 31,5 cm (Blattgröße), Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

## **Abstract (deutsch)**

Das zentrale Thema dieser Masterarbeit behandelt das Epos „La Gerusalemme Liberata“ von Torquato Tasso, das als Inspirationsquelle für die bildkünstlerische Umsetzung bei Giambattista Tiepolo sowie bei den zeitgleichen Künstlern Giambattista Piazzetta und Antonio Guardi im Venedig des 18. Jahrhunderts fungierte.

Nach einer Einführung in die venezianische Malerei des 18. Jahrhunderts wird die oftmals überreiche bildmäßige Ausstattung der Adelspaläste auszugweise präsentiert. Der adeligen Gesellschaft in Venedig bot dieses heldenhafte Ritter-Epos aus der Zeit des ersten Kreuzzuges einen besonderen Anreiz zur Ausgestaltung ihrer Villen und Paläste. Die Entstehung und die Handlung des Tasso-Epos sowie die Ausstrahlung des Werkes ab dem Ende des 16. Jahrhunderts ist ein weiterer Teil dieser Arbeit. Das Aufkommen einer Bildtradition, basierend auf der literarischen Quelle des Tasso-Epos, wird in Italien und Frankreich fortgesetzt und einen Höhepunkt dieses Sujets erreicht Tiepolo in Venedig erstmals in einer Bildserie zu den Episoden „Rinaldo und Armida“ für die Dekoration eines Palastes. Zeitgleich entsteht 1745 in Venedig die prunkvolle Ausgabe des Tasso-Epos mit einer Widmung an Kaiserin Maria Theresia, ausgestattet mit Illustrationen Giambattista Piazzettas, die Guardi als Vorbild und Inspiration für die Gestaltung einer achteiligen Bildserie dienten und diese einzelnen Gemälde heute in Museen weltweit verstreut sind. Die Bilder Guardis bilden sowohl in der Auswahl der Szenen als auch in seinem „impressionistisch“ wirkenden Malstil einen Gegenpol zu Tiepolos Bildern. Das Aufzeigen der besonderen Malweise Tiepolos sowie seines differenzierten Erzählstils in Bezug auf die Guardi-Gemälde wird abschließend thematisiert.

Ein ausführlicher Werkkatalog der Gemälde Tiepolos und Guardis sowie der Illustrationen Piazzettas ist dieser Arbeit angefügt.

## **Abstract (english)**

This Master's Thesis covers the epic „La Gerusalemme Liberata“(Jerusalem Delivered) by Torquato Tasso which worked as a source of inspiration for the transformation in visual works of art with Giambattista Tiepolo and the contemporaries Giambattista Piazzetta and Antonio Guardi in Venice in the 18th century.

Following a short introduction into 18th century Venetian painting in general is an abstract of the pictorial settings of Venetian palaces. The noble society in Venice took delight in the heroic epic poem acting during the time of the First Crusade. The development and the storyline of Tasso's poem and the extension of this poem starting at the end of the 16th century will also be covered within this thesis. The emergence of a permanent pictorial tradition based on the literary source of Tasso's poem was continued in Italy and France and reached its peak in a series of pictures in the episodes „Rinaldo and Armida“ by Tiepolo. At the same time a magnificent edition of Tasso's epic with a special dedication to the Empress Maria Theresia was produced in 1745 in Venice which was decorated with illustrations by Giambattista Piazzetta and was used by Guardi as a model and inspiration for eight pictures now widely spread in museums all over the world. Guardi's pictures are demonstrating an „impressionistic“ style of painting and therefore distinguish themselves from the Tiepolo pictures. An examination of these two different styles completes this thesis.

An extensive catalogue of paintings from Tiepolo and Guardi is attached as well as Piazzetta's illustrations.