

26. Demnach handelt es sich nicht, wie bisher vermutet, um eine Darstellung der Schleusen des Kanals in der Nähe des kleinen Ortes. Ein Blatt aus der von Gianfrancesco Costa radierten Folge *Le delizie del Brenta* zeigt, von der Mitte des Flusses aus gesehen, die entgegengerichtete Sicht auf den Mühlendamm von Dolo. Es trägt die Unterschrift *Veduta del Dolo verso i Molini*. Canalettos Blick erfolgte offenbar gen Osten von höherer Warte her gesehen aus einem Fenster eines hinter dem Mühlenkomplex stehenden, mehrstöckigen Hauses, dessen Schatten sich im Bildvordergrund schräg nach rechts fallend abzeichnen. Die spätmittägliche Sonne bescheint die von einem Schirm beschützte Gruppe zweier elegant gekleideter Damen in der Gesellschaft ihrer Kavaliere, die wohl einen Ausflug von Venedig über Mestre auf der Brenta nach Dolo unternommen haben. Unterschiedliche soziale Schichten treffen in dem kleinen malerischen Ort aufeinander, in dem offenbar bei den Einheimischen der Feierabend begonnen hat. Das Interesse der Besucher auf dem Damm gilt der Mühle mit dem Bassin, in dem sich hinter den heruntergelassenen Toren das zum Antrieb der beiden hölzernen Schaufelräder benötigte Wasser staut. Entlang der Brenta führt links im Bild ein schmales Sträßchen über eine befestigte Kaimauer, an welcher zwei Mühlsteine lehnen. Die langgestreckte Häuserzeile zieht sich an einem Gasthof mit einladender Loggia vorbei in Richtung auf die Kirche San Rocco, deren Campanile hinter einem mehrstöckigen kantigen Wohnhaus mit runden Kamin-türmchen sichtbar wird. In der Mitte der Brenta dümpelt eines der „burchielli“, mit denen man für gewöhnlich diese Flußreise nach Dolo unternimmt; ein zweites hat gerade angelegt, um sich weiterer Ausflügler zu entledigen. Auf ähnliche Weise wird wohl auch der Maler des öfteren – einmal sogar in Begleitung seines begabten Neffen Bellotto – hierher gelangt sein, um seine Eindrücke in entsprechenden Zeichnungen zu skizzieren, die er als „aide-mémoire“ für die im Atelier gefertigten Gemälde nutzte. Ebenso kennt man drei Radierungen seiner Hand mit verschiedenen Ansichten von Dolo.

August Bernhard Rave

DER GEBILDETE GESCHMACK
ANMERKUNGEN ZUR VENEZIANISCHEN DRUCKGRAPHIK
IM 18. JAHRHUNDERT

(mit fünf Abbildungen)

Der vorliegende Beitrag will weder ein Ausstellungs- noch ein Literaturbericht sein, sondern vielmehr der Versuch, einen kurzen Überblick über das fehlende Wissen um die venezianische Graphik im 18. Jahrhundert zu wagen, neue Literatur zu benennen, wenig beachtete Randbereiche ins Gedächtnis zu rufen und damit Forschungsdefizite aufzuspüren. Trotz vieler Publikationen zur venezianischen Kunst des 18. Jahrhunderts der letzten Jahre wurde die Betrachtung der Graphik vernachlässigt. Noch immer sind die Entstehungsbedingungen der Graphik, ihre Verbreitung, ihre Vorbilder und ersten Theoretiker wenig untersucht. In der letzten großen Ausstellung zur venezianischen Kunst *Venedigs*

Ruhm im Norden 1991 im Landesmuseum Hannover und 1992 im Kunstmuseum im Ehrenhof in Düsseldorf war ebenfalls nur wenig Druckgraphik zu sehen. Einen kurzen Überblick über die Sammlung venezianischer Druckgraphik des 18. Jahrhunderts im Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, gewährt ein (leider nur) in Dänisch erschienener Text von Chris Fischer, *Det døende Venezia. Venetiansk tegnekunst og grafik: det 18. århundrede*, Kopenhagen 1992.

Die größten Bemühungen um die venezianische Druckgraphik verdankt die gegenwärtige Kunstgeschichte dem Privatsammler Dario Succi, der 1983 im Palazzo Attens in Gorizia und im Museo Correr in Venedig mit der umfangreichen Ausstellung und dem profunden Katalog *Da Carlevarij ai Tiepolo. Incisori veneti e friulani del Settecento* zum ersten Mal seit der *Mostra degli Incisori veneti del Settecento* von Rudolfo Pallucchini, Venedig 1941 (vgl. R. Pallucchini, *Settecento Veneziano in Mostra a Venezia e a Milano*, in: *Arte Veneta* 1988, S. 234-240. Ausstellungsbesprechungen) und Rodolfo Gallos *L'incisione del '700 a Venezia e a Bassano*, Venedig 1941, wieder einen ausgezeichneten und umfassenden Überblick über die in ihrer Vielfältigkeit unbekannteste Kunstgattung bot. Es folgten unter seiner Leitung: 1984 *Venezia nella felicità illuminata delle acqueforti di Antonio Visentini* in Treviso; 1985 *Giambattista Tiepolo, il segno e l'enigma* in Treviso; 1986 *Canaletto & Visentini, Venezia & Londra* in Cittadella; es folgten weiter Untersuchungen zu Michiel Marieschi, die allerdings hauptsächlich die gemalten Veduten behandeln; 1988 gab Succi einen umfassenden Katalog zu *Capricci veneziani del Settecento* heraus, der eine Ausstellung in Gorizia begleitete und sich zu einem großen Teil mit der Capriccio-Graphik beschäftigt. Zur Zeit entstehen eine Ausstellung und ein Katalog zu Landschaften Sebastiano Riccis in Belluno. In dieser Ausstellung werden die heute beliebtesten Bildthemen des 18. Jahrhunderts vorherrschen, das Capriccio und die Vedute.

Adriano Mariuz ergänzte den Überblick über das »Capriccio« (abgeleitet von scherzi di fantasia aus der Musik) mit der Benennung der kunstästhetischen Forderungen, die mit diesen Darstellungen zu verbinden sind, Kategorien wie naturalezza, verità, das »sublime« Burkes (1757) und das »bello semplice e vero« des Antonio Maria Zanetti di Alessandro (1771) (Adriano Mariuz, *Capricci veneziani del Settecento*, in: *Arte Veneta* XLII, 1988, S. 119-132). Ihm gelang es, Briefstellen aufzufinden, die nicht nur den Beweis für das intellektuelle Klima der Stadt bieten, sondern auch den hohen Grad theoretischer Reflexion belegen. Ein fruchtbares Spannungsfeld zwischen schöpferischer Phantasie und Geschmack wurde zum Ansporn für Künstler und Publikum und sorgte damit für die Qualität des künstlerischen Ausdrucks.

Kenner und Sammler waren nicht nur die wichtigsten Kunden der Stecher, sondern auch ihre ersten Biographen und Theoretiker, wie H. J. C. Heinecken, *Idée générale d'une collection complète d'Estampes*, Leipzig und Wien 1771; G. B. Verci, *Notizie intorno alla vita e alle opere de' pittori, scultori e intagliatori della città di Bassano*, Venedig 1775; Huber und Rost, *Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler*, Zürich 1796-1808, um nur eine Auswahl zu nennen. Adam Bartsch, Gersaint, J. P. Mariette und viele andere, die sich im 18.

Jahrhundert mit der Graphik und ihrer Katalogisierung beschäftigten, waren ebenfalls Sammler, deren Bestreben dahin ging, ideale Kupferstichsammlungen einzurichten. Diese ersten Kataloge dienten als Leitfaden für die gezielte Suche nach noch fehlenden Stücken. Zudem ist das Bestreben, Wissen enzyklopädisch zu erfassen, kennzeichnend für die Buchproduktionen dieser Zeit.

Den ersten wirklich umfassenden Katalog der venezianischen Druckgraphik erstellte allerdings erst der Kanoniker und »professore di storia dell'arte e conservatore dei tesori artistici del seminario Patriarcale« Giannantonio Moschini (1773-1840) 1806. Das Manuskript erhielt sich in der Abschrift eines Schülers und konnte erst 1924 durch die Bemühungen des Kollegiums der Accademia di Belle Arti in Venedig gedruckt werden: *Dall'incisione in Venezia*; was bedeutet, daß zu einer Zeit, als die Literatur über den Kupferstich bereits zu einer umfangreichen Bibliographie angewachsen war, die venezianische Graphik noch immer keine ausführliche Würdigung erfahren hatte. Moschini verstand seine enzyklopädische Erfassung aller venezianischen Stecher seit dem 15. Jahrhundert als Ergänzung zu den bereits bestehenden Würdigungen der venezianischen Kunst von Ridolfi, Zanetti, Temanza und Cicognara, die zwar die Malerei, Skulptur und Architektur betrachtete, die Stechkunst jedoch nicht beachtet hatten. Er bezog sich dabei auf die *History of Printing* von Palmer, London 1733, und setzte die Graphik gleichwertig neben die anderen bildenden Künste. Damit blieb er durchaus in der Tradition der venezianischen Kunst, die bis ins 18. Jahrhundert keine strikte Trennung der Aufgaben kannte. Freie Künstlergraphik und Gebrauchsgraphik wurden von denselben Personen ausgeführt, wie dies auch schon im 16. Jahrhundert üblich gewesen war: Für den Stecher »Zooan« Andrea nennt Moschini folgende Arbeitsgebiete: »Argomento sacro, Argomento profano, Arabeschi, Carte Geografiche, Ritratti«.

In den zu Anfang erwähnten Werken zur venezianischen Druckkunst sind vereinzelt Schulen und Meisterstecher genannt, auch existieren einige ältere Stecher-Monographien. Kaum einer der großen venezianischen Verlage ist jedoch gründlich aufgearbeitet. Nur wenige Stecher, wie Giovanni Volpato (1735-1803), finden allmählich in monographischen Ausstellungen Beachtung (Ausst. Kat. Giorgio Marini, *Giovanni Volpato, Incisore a Bassano e Roma*, Museo Civico Bassano und Istituto Nazionale per la Grafica Roma, Bassano 1987, mit Aufsätzen von G. Marini, F. Fiorani, M. E. Tittoni über das Œuvre, die Zusammenarbeit mit den Remondini und auch Volpatos Vorlagen für die Porzellanindustrie. Besprechung von Giuseppe Pavanello, in: *Arte Veneta* XLI 1987, S. 218 f.).

Fragen über Ausbildung, Zusammensetzung und Organisation der Verlage zu beantworten, wird wegen der hervorragenden Quellenlage in Venedig kein aussichtsloses Bemühen sein. Die Ausbildung der Stecher dürfte in den Werkstätten und Verlagen selbst geschehen sein, doch gab es auch private Akademien wie die von Almorò Pisani (1740-1766), deren Eleven sich in seinem Palast trafen und von Pietro Longhi unterrichtet wurden: »l'Accademia di Disegno e d'Intaglio di S. E. Almorò Pisani Patrizio Veneto«. Die Teilnehmer des sicher nur kleinen Zirkels waren neben einigen Malern vor allem die gelehrten und ge-

bildeten Dilettanten. Neben den großen Verlagen von Giovanni Battista Albrizzi, Giambattista Pasquali (dessen Verlag wahrscheinlich dem englischen Consul und Kunstsammler Joseph Smith gehörte, zumindest von ihm erheblich unterstützt wurde) und Teodoro Viero, die den größten Teil der Buchpublikationen betreuten, existierten eine Menge kleinerer Verleger. Die Stecher arbeiteten meist in ihrem Auftrag. Sie hatten eigene Werkstätten und Gehilfen, die meist nur erfaßt sind, wenn sie später eigene Werkstätten einrichten konnten. Zu beachten wäre zum Beispiel die Werkstatt der Malerin Rosalba Carriera, einmal wegen der hohen künstlerischen Qualitäten ihrer Mitarbeiterinnen, Felicitas und Angioletta Sartori sowie Fiorenza Marcello, die auch als Stecherinnen arbeiteten, zum anderen aber – als Beitrag zur Künstlerinnen-Forschung –, weil es sich um eine reine Frauengemeinschaft handelte. Publikationen dazu beschränken sich jedoch auf Einzelfragen (Franco Moro, *Un ritratto di Rosalba Carriera nella Pinacoteca di Cremona e un problema inerente la grafica*, in: *Arte Veneta* XLI, 1987, S. 155-158). Stecherarbeiten oder auch Formschneidearbeiten dürften allerdings häufiger von Frauen ausgeübt worden sein, wie es – wieder wegen der hohen Qualität ihrer Arbeit – für Anzola (Angela) Baroni überliefert ist, die Formschneiderin für die Holzlettern der Druckerpressen war.

Einen der bestorganisierten und größten Graphikverlage führte Joseph/Giuseppe Wagner (1705-1786). In seinem Verlag wurden allein 1.500 bekannte Werke gestochen und radiert. Zu seinen Auftragsstechern gehörten Giovanni Volpato, zumindest zeitweise, Francesco Bartolozzi, Piranesi, G. B. Jackson, Filipart, Beraldi, Zucchi, Canal, DeWitt, Baratti sowie eine ganze Reihe heute ebenso wenig beachteter Stecher wie Giuliano Giampiccoli, Jacopo Leonardis, Giuseppe Lante, Girolamo Carattoni, Marco Conti, Giovanni Tamburini, Antonio Capellan, Giovanni Ottaviani und Gian Carlo Colombo. Wagner war selbst Verleger und Stecher, wie viele seiner Mitarbeiter auch. Überschneidungen der Beschäftigten in den verschiedenen Verlagen gab es häufig, besonders zwischen den großen Konkurrenten Wagner in Venedig und den Remondini in Bassano (Ausst. Kat. Mario Infelise, *I Remondini di Bassano. Stampa e industria nel Veneto del Settecento*, Museo Civico Bassano, Bassano 1988, 2. Auflage 1990). Nicht nur die Stecher wurden untereinander ausgetauscht, auch die Kupferplatten von bereits gedruckten Serien wurden gehandelt oder aus Nachlässen erworben. Wagner kündigte in einem Katalog die Übernahme der Platten Bartolozzis an, die er aus dem Verlag Teodoro Viero erwerben konnte (Ms. *Catalogo di stampe inglesi che si vendono da Giuseppe Wagner Negoziante da stampe in Merceria di Venezia*, s. d., Venedig, Biblioteca Correr Op. P. D. 14783). Die Familie Remondini, Besitzer der größten Druckerei Europas um 1760 mit über 1000 (!) Angestellten, übernahm Platten von allen Stechern und Verlegern, die Erfolge aufweisen konnten, und legte auch die Drucke alter Meister immer wieder neu auf. In ihrem Katalog weisen sie stolz auf dieses Gebaren hin, wenn sie von den Platten Marco Pitteris nach Vorlagen Giovanni Battista Piazzettas zum Beispiel betonen: »ora per la prima volta ripolito dal celebre Francesco Bartolozzi 1759«. Zu vermuten ist damit, daß auch diese Platten noch weitere Veränderungen und Neuauflagen erlebten, wie es auch sonst geschah.

Solange diese Praktiken abgesprochen, finanziell abgesichert und von den »Riformatori dello studio di Padova« gebilligt waren, fanden sie rechtmäßig statt. Der Zensurbehörde oblagen sämtliche Aufgaben zur Überwachung der Druckqualitäten und der Vergabe von Staatsprivilegien, die auf Jahre vor Nachahmung schützen konnten und damit auch den Verlagen das Recht auf Alleinvertrieb sicherten. Es wurden daneben allerdings eine Menge Raubkopien verhandelt, die aus Gründen des Strafentzugs mit gefälschten Druckortangaben erschienen.

Die Wertschätzung und Bewertung der Graphiken erfolgt nicht nur nach Gattungen, sondern auch nach künstlerischen und technischen Qualitäten, wobei Blattgröße und Papierbeschaffenheit große Rollen spielen. Die Gattungs- und Qualitätsstaffelung der Graphiken stellt sich nach dem Verkaufskatalog der Remondini von 1770 folgendermaßen dar (der Katalog enthält insgesamt 618 Nummern von Graphiken unterschiedlicher Zweckbestimmung und zählt zuweilen unter einer Nummer ganze Serien auf; *Catalogo delle Stampe in Rame e delle varie Qualità di carte privilegiate dall' eccellentissimo Senato le quali si lavorano in Bassano presso la ditta di Giuseppe Remondini e figli di Venezia con li suoi Reali Prezzi a Moneta Veneta*, anno MDCCLXX; Biblioteca Correr, Op. Cicogna DD2): „1. Assortimento di stampa, e d'Immagini in Rame Imperiali stragrandi, ed'altri con graziosi fregi all'uso moderno di Parigi. 2. Seguono gli Imperiali finissimi a bulino disegnati dai migliori eccellenti Pittori moderni, ed incisi dai piu valenti Incisori come segue. 3. Seguono gli Imperiali dei migliori Pittori antichi. 4. Seguono li Realetti finissimi a bulino, disegni delli migliori Pittori eccellentemente intagliati in Rami dal piu valenti Incisori. 5. Assortimento delle migliore Prospettive esistente nelle principali città del Mondo, le quali servono particolarmente per uso delle Camere Ottiche. 6. Assortimenti di Rame bene intagliate in bella carta per uso delle Tesi, e conclusioni. 7. Assortimento di Carte Geografiche fine. 8. Seguono le Genealogie, e gli Alberi ordinarie, ed altro di piu fogli incollati (hierzu gehören auch Heiligendarstellungen verschiedener Orden). 9. Assortimento di stampe, ed Immagini in Rame Reali fini a bulino. 10. Assortimento di Stampe in Rame chinesi in Carta sottile finissima per distagliare ad uso di Fruttiere, scatole, adornamenti di Gabinetti ec. 11. Assortimento vastissimo di Santi da Breviario finissimo a Bulino. 12. Assortimento di Stampe in Rame per uso dei Ventagli per l'Estate.“ Es folgen kolorierte Holzschnitte für verschiedenen Gebrauch.

Viele der Gebrauchsgraphiken sind so billig, daß die Preise jeweils für 100 Stück angegeben werden und wahrscheinlich solche Kontingente an Zwischenhändler, besonders fahrende Händler, weiterverkauft wurden. Sie liegen bei 1 – 60 Lire, während Einzelblätter der bekannten Künstler mit bis zu neun Lire verzeichnet sind. Als Qualitäts- und Wertkennzeichen des Druckes wird eigens auf die Tiefe der Schwärze hingewiesen. Auffällig ist weiter, daß die Drucke zeitgenössischer Künstler an erster Stelle und in besten Qualitäten gehandelt werden, die Reproduktionen der alten Meister und Wiederauflagen der zeitgenössischen Künstlergraphiken ebenfalls zu den kostbaren Drucken gehören. Noch gibt es nur wenige Untersuchungen zu den Inhalten der Gattungen. Auffällig sind vor allem die Reihen von bizarren Köpfen oder die Vielzahl von Heiligendarstellungen

(Versuch einer Gattungszuordnung: Brigitte Buberl, ».. un occhio e mezzo« *Kupferstiche nach Vorlagen von Giovanni Battista Piazzetta*, Münster 1987).

Hauptbestandteil der Produktion von Graphikverlagen waren die Reproduktionsstiche, die in Mappen und als Galeriewerke herausgegeben werden. Die Preise für Reproduktionsgraphiken alter und neuer Meister sind allerdings so hoch, daß deutlich nicht allein ein Angebot für schmalere Geldbeutel geschaffen werden sollte, sondern die Kunstfreunde aufgerufen waren, Serien dieser Graphiken zur eigenen Unterrichtung und für ihre Sammlungen zu erwerben. Für Erstauflagen fungierten die Sammler oftmals als Auftraggeber und ließen sich als solche mit aufwendigen Dedikationen würdigen. Sie schufen sich damit papierene Denkmäler ihres Geschmacks und ihrer Bildung. Die Vermengung von moderner und alter Kunst, die im Katalog der Remondini auffällt, ist ein Charakteristikum vieler Serien von Reproduktionsstichen. Auch wenn im Urteil der Zeitgenossen die eigene Kunst höher bewertet wurde als die der Alten, gehörte es unbedingt zur Bildung, diese zu kennen. Die Sammler und Verleger arbeiteten bereits kunsthistorisch. Zwei exemplarische Sammler sind Antonio Maria Zanetti und Joseph Smith, englischer Konsul in Venedig von 1744-1760, die in enger Verbindung standen und möglicherweise gemeinsam ihre Sammlung(en) betreuten (zuletzt dazu: Antony Griffiths, *The Prints and Drawings in the Library of Consul Smith*, in: *Print Quarterly* 8, 1991, S. 127-139, und Jane Roberts, *King George III. and Consul Smith*, Ausstellung in The Queens Gallery, London 1992). Viele der alten Sammlungskataloge sind erhalten oder auch über spätere Versteigerungen zu erschließen und böten weitere Anhaltspunkte für Fragen über Geschmack und Auswahlkriterien (Dario Succi veröffentlichte in Zusammenarbeit mit Annalia Delnieri »L'inventario dei beni di Joseph Smith nel palazzo sul Canal Grande«, in: Ausst. Kat. *Capriccio*, Gorizia 1988, S. 513-530, nach einem Manuskript im Archivio di Stato di Venezia). Die von den Sammlern selbst in Auftrag gegebenen Stichserien konnten einzelnen Themen gewidmet sein, die von den Auftraggebern oder deren Beauftragten erdacht waren und von ausgewählten Künstlern ausgeführt wurden. Sie dienten nicht nur der eigenen Repräsentation als Mitglied der gelehrten und gebildeten Welt, sondern möglicherweise auch kommerziellen Zwecken. Ein besonders kuriozes Unternehmen besprach Volker Adolphs: »Der Impresario als Auftraggeber. Owen McSwiny und die Tombeaux des Princes grands capitaines et autres hommes illustres« (Ausst. Kat. *Venedigs Ruhm im Norden. Die großen venezianischen Maler des 18. Jahrhunderts, ihre Auftraggeber und ihre Sammler*, Hannover, Düsseldorf 1991, S. 42-59). Seine Auswertung der Briefe und Nachrichten über die Reihe von 20 (von geplanten 24) Gemälden, die Grabmäler berühmter Engländer darstellen, weist den Theaterimpresario McSwiny nicht nur als gelehrten Kunstkenner aus, sondern zeigt ihn auch als Abenteurer und schlaunen Kunstagenten. Die Gemälde wurden 1723-1730 von jeweils bis zu drei venezianischen und bolognesischen Künstlern ausgeführt und anschließend gestochen. Die vorhandenen Grisaille-Zeichnungen weisen darauf hin, daß diese als Vorbereitung für die Stiche notwendig waren. Die Methode der Zusammenarbeit verschiedener Künstler an ei-

nem Bild und zusätzlich mit den Reproduktionstechern erreichte hier einen Höhepunkt. Zweimal wurden die Gemälde in neue Formate und Techniken übersetzt. Das intellektuelle Spiel des Verstehens der Inhalte und der Wertschätzung der Ausführung wird hier zu einem Gespräch zwischen den verschiedenen Meistern der Kunst und des Betrachters, wie Francesco Algarotti bestätigte: »Die Behandlung schöner Gegenstände durch geschickte Männer, die verschiedenen Formen, die derselbe Gegenstand unter den Händen verschiedener Meister annimmt, wird den Geist des Künstlers sehr bereichern und sein Feuer ungemein nützlich unterhalten.« (*Versuche über die Architektur, Malhery und musikalische Oper aus dem Italiänischen des Grafen Algarotti*, übersetzt von Rudolf Erich Raspe, Cassel bey Johann Friedrich Hemmerde 1769, S. 162). Gestochen wurden letztendlich lediglich neun Gemälde aus dem Besitz des Herzogs von Richmond.

Die großen Stichreproduktionen wurden begleitet von Texttafeln, für deren Schmuck aus Vignetten, Festons, Medaillons und anderem »elegant Embellishment« McSwiny wiederum Spezialisten beauftragte, François Boucher für die Zeichnung und C. N. Cochin für den Stich. Nachdem er zuvor in Landschafts-, Figuren- und Ornamentmaler unterschieden hatte, entschied er sich bei der Dekoration der Textseiten für die als besonders elegant und modern geltenden Franzosen, deren Dekorationskunst auch in Venedig nachgeahmt wurde. Sie fand insbesondere in der Buchillustration und bei der Gestaltung von Mitgliedsurkunden für die Akademien Verwendung.

Wenig beachtet wurden bisher die sogenannten Galeriewerke. Eine besonders aufwendig gestaltete Ausgabe wird hier als Fallbeispiel genannt: 1740 erschien als zweiter Teil einer älteren Serie mit Stichen nach den großen Venezianern des 16. Jahrhunderts die von Pietro Monaco bearbeitete *Raccolta di opere scelte, dipinte dai più celebri maestri Italiani, Fiamminghi e Francesi, in numero 112 Stampe, tratte da quadri esistenti in Venezia*, incise da Pietro Monaco in 1740, ora pubblicate da Teodoro Viero (*Abb. 13a und b*). Nicht nur alte und moderne Meister wurden hier vereint, sondern durch die jeweilige Besitzerangabe entstand ein zweiter Reigen vornehmer und gebildeter Familien wie der Pisani, Widman und Labia, zu denen sich Kenner und Kritiker wie Algarotti und Zanotti sowie der Stecher Pietro Monaco selbst gesellten. Der Zyklus bildet damit nicht nur eine Art imaginäres Museum, sondern auch einen Kunstführer zu den Gemälden in Privatbesitz, analog zu dem 1733 von Zanetti überarbeiteten Werk *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana* von Marco Boschini, das unter dem neuen Titel *Descrizione delle pubbliche pitture della città di Venezia* erschienen war. Die Reproduktionsgraphik diene ebenso allen übrigen Bereichen der bildenden Kunst und trug dazu bei, illustrierte Prachtwerke enzyklopädischer Zusammenfassungen von Gemälde-, Münz- oder Statuensammlungen ebenfalls zu imaginären Museen werden zu lassen. Die Veröffentlichungen von Antiken, wie z. B. Zanettis *Delle Antiche Statue greche e romane, che nell'Antisala della Libreria di San Marco, e in altri luoghi pubblici di Venezia si trovano*. Parte Prima. In Venezia MDCCXL, in zwei Bänden, die mit 100, von zehn Stechern radierten, Tafeln nach Entwürfen der Brüder Zanetti versehen waren, trugen zur Revolution

des Geschmacks bei, der sich nun sehr viel stärker wieder an vergangenen Kulturepochen und besonders der Antike zu orientieren begann.

Auch in der Buchproduktion und der Ausstattung gelang es den venezianischen Verlegern des 18. Jahrhunderts, sich gleichrangig neben die bis dahin führenden französischen Verlage zu stellen. In Venedig erschien kein wichtiges literarisches, wissenschaftliches oder religiöses Werk, das nicht zumindest eine Illustration aufzuweisen gehabt hätte und meist sogar aufwendig mit Ornamenten und Bildern versehen war: Vorsatzblätter, Autorenporträts und Porträts hochgestellter Persönlichkeiten, denen das Buch gewidmet war, Kapitelfanfänge und -schlüsse, ganzseitige Illustrationen und Rahmenranken dienten dazu, Bücher anschaulicher, unterhaltsamer, luxuriöser und teurer zu machen. Die Illustrationen galten zugleich als eigenständige Graphiken, die auch unabhängig vom Text als Loseblattsammlungen vertrieben werden konnten. Ein Beispiel dafür bildet das wohl berühmteste Buch der Zeit, Torquato Tassos *Gerusalemme liberata*, 1745 von Giovanni Battista Albrizzi mit Illustrationen nach Vorlagen von Giovanni Battista Piazzetta neu aufgelegt. Das erste Ankündigungsspektrum erwähnt 1740 bereits 73 Subskribenten und 46 Händler in verschiedenen europäischen Städten, die das Buch verkaufen würden. Bei seinem Erscheinen 1745 waren 333 Exemplare subskribiert, und das Buch kostete 8 Zecchinen oder 176 Lire. Die Leser setzten sich aus Souveränen, Musikern, Literaten, Stechern und Malern zusammen. Aus den Illustrationen wurden verschiedene Pakete gebildet, die man auch getrennt erwerben konnte: 20 ganzseitige Tafeln »zur Unterrichtung und zum Gebrauch der Maler« für 30 Lire, die 20 Finaletti für 20 Lire, das Vorsatzblatt mit der Darstellung des Parnaß für 4 Lire und das Porträt der Königin von Ungarn Maria Theresia für 2 Lire (Verkaufskatalog des Verlages Albrizzi 1748, Rom, Biblioteca Angelica A7.13 [33]): Im Vergleich zu den oben erwähnten Preisen der Remondini also wertvolle Graphiken, die offensichtlich in hoher Stückzahl angefertigt worden sein mußten, zumal noch im selben Jahr eine mit noch reicherer Randdekoration und aufwendigen Dedikationen versehene Ausgabe aufgelegt wurde. Gebrauch und Auflagenhöhe werden immer wieder einmal erwähnt. Von privaten Auftraggebern ist zum Beispiel bekannt, daß sie bei der Herstellung von Porträts bis zu 1.000 Stück haben wollten.

Der Porträtstich bildete einen immer bedeutenderen Zweig der Stecherkunst. Im Gegensatz zu den Porträts des 17. Jahrhunderts werden die privaten Porträts im Vergleich zu Standesporträts nun häufiger, ihre Dimensionen kleiner, was durch geringere Kosten und gesteigerte Schnelligkeit der Herstellung bedingt sein könnte. Die Personen werden als Bilder in dekorativem Rahmen gezeigt, als vermeintlich wahre, aber deutlich erkennbar künstlerisch gestaltete Darstellung der Person. Das bedeutet, der Vorgang der Abbildung wurde reflektiert und gezeigt. Häufig werden diese Darstellungen mit Dedikationen oder Erklärungen versehen, was den Zeichner zwingt, Schrift und Bild zusammen zu entwerfen. Über die Meisterbezeichnungen, die auf keinem Stich fehlen, wird das Zusammenwirken von Maler, Zeichner und Stecher enthüllt, das Porträt in den historischen Kontext seiner Entstehung gestellt, und es gerät somit zum deutlich distan-

zierten Stellvertreter für einen nicht anwesenden Gesprächspartner (als Beispiel das Porträt des Dogen Aloisius Pisani, gemalt von Uberti, gezeichnet von Piazzetta und von Faldoni gestochen, Venedig, Biblioteca Correr St. P. D. 1049; *Abb. 15*). Die Darstellungen wurden mit Hilfe der Kenntnis der Ausdrucks- und Gefühlstheorien gedeutet. Auf diese Weise werden Porträts für die vielen verschiedenen Zwecke verfügbar, für die sie im 18. Jahrhundert verstärkt gebraucht werden: zum Sammeln, als Autorenporträt auf den Frontispizien der Bücher, als Freundesgaben oder als Andenken an bestimmte Ereignisse und verliehene Würden. Ähnlich modernen Flugblättern wurden dafür eigens Gedenkblätter entworfen, die je nach Stellung und Vermögen des Auftraggebers sehr aufwendig gestaltet sein konnten. Historische Ereignisse, Ehrung bestimmter Personen oder auch das eigene Andenken wurden im 18. Jahrhundert gerne mit der Prägung von Münzen verbunden. Die Graphiken dienten dann als Beigaben und ausführlichere Beschreibungen der Münzen. Das Gedenkblatt und die Münze für den Päpstlichen Gesandten Martino Innico Carracciolo waren im Auftrag des Senates der Republik Venedig angefertigt worden (*Abb. 14*). Für seine Bemühungen um den Vertrag von Ariano (15.4.1749), der den Frieden nach Grenzstreitigkeiten zwischen der Republik Venedig, dem Vatikanstaat und Ferrara sicherte, war ihm eine goldene Kette verliehen worden. Überdimensional dargestellt erscheint die goldene Kette mit einer anhängenden Medaille, von der Vorder- und Rückseite wiedergegeben sind. Ein Maßstab gibt die wahre Größe dieser Münze an (Venedig, Biblioteca Correr, St. 499) und erhöht damit den Informationsgehalt der Darstellung. Den Anschein von Wahrheit forderte nicht nur die zeitgenössische Literaturtheorie, sondern ebenso die bildende Kunst und in verstärktem Maße die Stecherkunst, die der Schrift näher steht.

● Eine verblüffende Vereinnahmung des theoretischen Anspruches auf Wahrheit des Inhaltes gelang den Händlern, die die Reproduzierbarkeit der Graphik bereits im 18. Jahrhundert für Werbezwecke entdeckten. Möglicherweise galten Blätter dieser Art schon damals als Gebrauchsgraphik, die nicht systematisch gesammelt wurde und deshalb nur selten erhalten ist. Im graphischen Œuvre Giovanni Battista Piazzettas sind einige überliefert, von denen zwei Graphiken venezianischer Auftraggeber als Beispiele einer bisher nicht beachteten Gattung genannt sein sollen: Der Seidenhändler Giovanni Baptista Scala warb für seine »Fabrica di Drappi di Seta et Oro« im Paradiso der Merceria Venedig mit einer von Putti gehaltenen Seidendecke, auf der das Paradies mit einer großen Anzahl Heiliger dargestellt ist (Venedig, Biblioteca Correr, Cicogna 257; *Abb. 16*). Er erreichte damit sein Zielpublikum – unter dezentem Hinweis auf seine Geschäftsadresse. Den Auftrag für die zeichnerische Vorlage vergab er an Piazzetta und ließ das Blatt von Francesco Pitteri stechen, scheute somit keine Kosten, um sich seiner Kundschaft mit einem geschmackvollen Blatt zu empfehlen. Diese Werbebilder waren kleine Kostbarkeiten und eher Geschenke des Ladeninhabers an seine Kunden als temporäre Werbung. Eine ähnliche Verbindung von Ort und Zweck zeigt die Werbung für die »Fabrica d'Isidoro Manzoni di Panni di Seta et oro al S. Giuseppe in Merceria di Venezia«, der sich einen heiligen Joseph von Piazzetta zeichnen und von Giovanni Rivi stechen ließ (London, British Museum, Inv. Nr. 1951-7-14-263).

Die Graphik diente in Venedig im 18. Jahrhundert nicht allein dem Schmuck und der historischen Unterrichtung oder der Werbung, sondern auch der tatsächlichen Anleitung der Künstler und Dilettanten. Bei Albrizzi erschien 1760 das wohl anschaulichste und aufwendigste Lehrbuch *Studi di Pittura* nach Zeichnungen Piazzettas, die dieser für das Lehrbuch angefertigt hatte und die zum Teil auch aus seinem übrigen Werk zusammengestellt wurden, weil das Projekt bis zu seinem Tod 1754 offensichtlich noch nicht vollendet gewesen ist. Die Entwürfe wurden dann jeweils einmal von Pitteri in dessen malerischer Hell-Dunkel-Manier und zum zweiten von Bartolozzi in dessen charakteristischer, klassizistisch wirkenden Umriß-Manier gestochen. Dieses Buch wurde ein großer Erfolg und überall in Europa vertrieben, z. B. 1764 bereits in französischer Übersetzung.

Es wäre jedoch grundsätzlich zu fragen, warum die Bilder in Schwarz-Weiß ein so großes Interesse erregten. Obwohl in der Geschichte des Kupferstiches immer wieder mit farbigen Stichen experimentiert wurde, beließ man das Gros doch in der ursprünglichen Dualität von Hell und Dunkel mit allen möglichen Schattierungen und Abstufungen der Grauwerte. Zu den ästhetischen Ursachen kann nur vermutet werden, daß die wichtige Bedeutung des Buches und des Lesens im 18. Jahrhundert das Auge der Rezipienten auch für die Bilder in Schwarz und Weiß sensibilisierte, daß Bilder »gelesen« wurden. In den reich illustrierten Büchern bildeten Schrift und Bild Einheiten, die zusammengehörten, sich ergänzten. Das Betrachten eines Stiches bereitete ein intellektuelles Vergnügen in der »Zwiesprache« mit Zeichner und Stecher, die wiederum eine literarische oder bildnerische Erfindung in ein anderes Medium übersetzt hatten.

Ihren hohen Stellenwert verdankt die venezianische Graphik des 18. Jahrhunderts außerdem ihrer besonders malerischen Ausformung. Kennzeichnend für sie ist, daß nicht der Kontrast zwischen den Tonwerten, sondern ihr Ausgleich gesucht wurde. Berühmte Maler wie Tiepolo oder Canaletto betätigten sich als Radierer und versuchten ihre Meisterschaft im Umgang mit der Farbe in die Linie des Stichs zu übersetzen. Andere, wie Amigoni, zeichneten Grisailen als Vorlagen für Stiche, deren Schwarz-Weiß-Abstufungen von guten Stechern in Linien übersetzt wurden. Wieder andere, wie Piazzetta, legten ihre Kreide oder Rötelzeichnungen bereits in diesem flächigen Hell-Dunkel an, das ebenso der Übertragung bedurfte. Die Stecher entwickelten dabei eigene Meisterschaften und wurden zum Teil ebenso hoch bezahlt wie die Maler. Marco Pitteri, einer der berühmtesten Stecher in Venedig, imitierte und vervollkommnete die Übung Claude Mellans, Kupferstiche mit an- und abschwellenden Stichlinien durchzuführen. Tiepolo und Piranesi ahmten die von Rembrandt erfundene skizzenhafte Kaltnadelradierung nach, der verschiedene unvollendete Darstellungen auf eine Platte geritzt und diese dabei in verschiedene Richtungen gedreht hatte. Die gedruckten Skizzenblätter, wie auch graphische Blätter von Rembrandt und seinen Schülern allgemein, wurden von den Sammlern hoch geschätzt und dienten offensichtlich als Ersatz für gezeichnete Skizzen der Künstler, die seltener und teurer waren. Rembrandts Graphik wurde bevorzugt gesammelt (Alessandro Bettagno, Antonio Maria Zanetti collezionista di Rembrandt, in: *Scritti in onore di Giuliano Brigant*

ti, Mailand 1990, S. 241-256). Zur Nachahmung von Rembrandts Manier konnten die venezianischen Malerradierer allerdings auf italienische Vorläufer des 17. Jahrhunderts zurückgreifen, die sich, wie Stefano della Bella oder Benedetto Castiglione, bereits an Rembrandts Vorbild geschult hatten. Gerade für das besonders ausgeprägte Genre der Charakterköpfe wählten die Malerradierer des 18. Jahrhunderts durchaus italienische Vorbilder. Rembrandts besondere Vorliebe für die Kaltnadelradierung fand besonders im 18. Jahrhundert Nachahmer, weil diese Art des Stiches schnellere Behandlungen der Platten und die Ausführung spontanerer Einfälle erlaubt, was wiederum die Skizzenhaftigkeit der Darstellung erhöhen konnte (Ausst. Kat. Anne Röver und Gerhard Gerken, *In Rembrandts Manier. Kopie, Nachahmung und Aneignung in den graphischen Künsten des 18. Jahrhunderts*, Kunsthalle Bremen, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Bremen 1986). Rembrandt lieferte außerdem inhaltliche Vorlagen für alle Themen, die auch in der Graphik des 18. Jahrhunderts aktuell waren, besonders auch für die religiösen Darstellungen und die Landschaftscapricci.

Von Antonio Maria Zanetti und John Baptist Jackson wurde der Farbholzschnitt wiederbelebt. Sie machten damit den Versuch, aus der Linientechnik des Holzschnittes mit Hilfe von Farbtonplatten zu der modernen Flächentechnik zu gelangen, die gleichzeitig in Frankreich mit der Rayon- oder Punktier-Technik geübt wurde, während in England und Deutschland mit den Schabkunstblättern ähnliche Erfolge angestrebt wurden. Die von Augsburger Verlegerfamilien, wie den Haid, vertriebenen großformatigen Schabkunstblätterreihen, in die viele Vorlagen venezianischer Künstler aufgenommen worden waren, fanden in Venedig keinen Widerhall, zumindest sind sie in den Sammlungen selten zu finden. Gerade die besonders auffälligen Farbholzschnitte bedürftigen der Beachtung ebenso wie die für die italienische Kunst des 18. Jahrhunderts rezeptionsgeschichtlich interessanten Verlagsprogramme der Augsburger Verleger.

Der Umgang mit den Stichen beweist, daß sich sowohl die Künstler als auch die Verleger und das Publikum ihres Wertes bewußt waren. Der Plattendruck als Möglichkeit der Bilderreproduktion war im 18. Jahrhundert in Venedig zu einem Höhepunkt gelangt, der nirgends sonst in diesem Maße wieder erreicht wurde. Die Bereitschaft der berühmten Maler, für die »angewandte Graphik« zu arbeiten, die Ausbildung und Konkurrenz der vielen Stecher und die große Anzahl der entsprechend geführten Druckereien sowie das Vorhandensein besten Papiers boten die Möglichkeit zu einer derartigen Blüte der Druckkunst, die an die Anfänge in Venedig unter Aldo Manutius im 16. Jahrhundert erinnert, an dessen Beispiel sich die Verleger des 18. Jahrhunderts ausdrücklich maßen. Hinzu kam die einzigartige Ansammlung eines Publikums aus Gelehrten und Sammlern, zu denen auch die gebildeten Reisenden des 18. Jahrhunderts oder die Sekretäre der Gesandtschaften zählten. Die Atmosphäre aus sensitiver, intellektueller Verfeinerung und solider kaufmännischer Begabungen schuf Bedingungen, die eine Ausführung höchster künstlerischer und technischer Ansprüche bei größter Präzision erlaubten.

Brigitte Buberl