

Maria Aresin

„*Il Tesoro della Pittura*“ – Die Raumausstattung der *Sala d'estate* im Fondaco dei Tedeschi in Venedig*

I. „*Germanicis Dicitum*“ – Der Fondaco und die deutschen Händler in Venedig (1225–1797)

Venedig war bedingt durch seine günstige geographische Lage seit jeher ein Zentrum des Warenaustauschs zwischen Orient und Okzident. Der Handel mit den Gebieten nördlich der Alpen wurde dabei von den Venezianern besonders geschätzt, so dass bereits vor 1225 der erste so genannte Fondaco als Handelssitz dieser *paesi nordici* errichtet wurde.[1] Das Privileg, in der Stadt Handel treiben zu dürfen, war dabei an bestimmte Bedingungen für die ausländischen Kaufleute geknüpft. Diese mussten nicht nur Kammern innerhalb des ihnen vom Staat zur Verfügung gestellten Gebäudes gegenüber der Rialtobrücke beziehen.[2] Auch die Warenein- und -ausfuhr wurde strengstens reglementiert, um die Zolleinnahmen der Republik Venedig zu sichern, welche einen großen Anteil am Staatshaushalt darstellten.[3] Der Fondaco diente gleichzeitig als Wohnsitz, Marktplatz und Warenlager. Die Verwaltung des Handelskontors lag dabei ebenfalls in der Hand der Republik, welche dafür neue Ämter mit einer eigenen Hierarchie schuf.[4] Auf Grund dieser strengen administrativen Strukturen und speziellen Normen wurde der Fondaco von den Venezianern auch als „*una picciola Città nel corpo di questa nostra*“ bezeichnet – ein Ort mit eigenen Gesetzberechtigungen und eigener Daseinsberechtigung.[5]

Das Gebäude wurde in seiner Geschichte zweimal durch Brände zerstört. Zuerst 1318

und ein zweites Mal in der Nacht vom 27. zum 28. Januar 1505. Ein Neubau an gleicher Stelle konnte – „*presto e bellissimo*“ – schon am 06. Februar 1505 von der Signoria beschlossen werden.[6] Das Gebäude wurde von den venezianischen Architekten Giorgio Spavento und Antonio Scarpagnini nach den Plänen eines unbekanntenen Architekten verwirklicht.[7] Der neue Handelssitz konnte nach dreijähriger Bauzeit am 01. August 1508 mit einem großen Fest eingeweiht und bezogen werden.

Es handelt sich um einen Bau mit vier Flügeln, die auf einer rechteckigen Grundfläche in ihrer Mitte Platz für einen Innenhof bieten. Auf vier Geschossen waren die etwa 76 Kammern der Händler und Verwalter sowie die Lagerräume, Küchen und Wirtschaftsräume untergebracht. Die Außenfassade zierten die berühmten Fresken Giorgiones und Tizians sowie ein bis heute erhaltenes Basrelief in der Mittelachse der Fassade mit zwei Putten, einem Adler und der Inschrift „*GERMANICIS D[icitum]*“, welches das Haus an der Schauseite zum Canal Grande hin als den Deutschen gewidmet kennzeichnet.

II. „*Il Tesoro della Pittura*“ – Die *Sala d'estate*

An der Seite zum Canal Grande hin befanden sich auf der ersten Etage zwei Speise- und Versammlungsräume mit auf den Kanal blickenden Balkonen, von denen einer besonders im Winter für die täglich stattfindende Zusammenkunft der Händler genutzt wurde – die *Sala d'inverno* oder

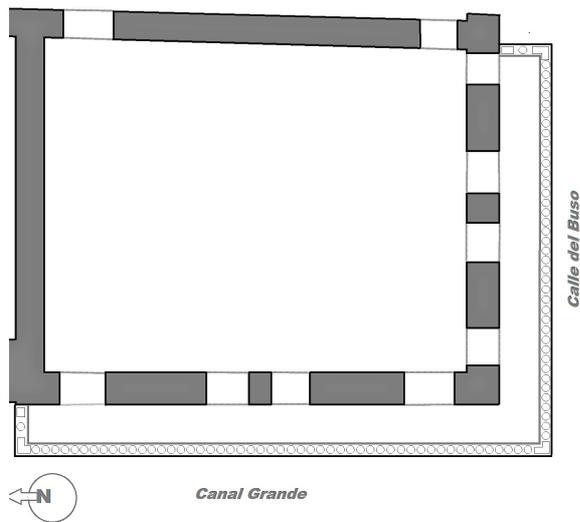


Abb. 1: Grundriss der Sala d'estate im Fondaco dei Tedeschi in Venedig, um 1580.

Sala della stufa.^[8] Der Raum am gegenüberliegenden Ende des Korridors, an der Ecke zur Calle del Buso gelegen, wurde im Sommer genutzt und deshalb *Sala d'estate* (Abb. 1) genannt. Er erhielt später den Beinamen *Sala delle pitture* nach der reichen Ausschmückung mit Kunstwerken der bedeutendsten venezianischen Maler der zweiten Hälfte des Cinquecento: Paolo Veronese, Jacopo Tintoretto, Jacopo Palma il Giovane, Paolo Fiammingo und Battista Franco.^[9] Diese beschrieb der Archivar des Fondaco Giovanni Bartolamio Milesio ausdrucksvoll für die Nachwelt: „*Il Tesoro della Pittura, essendo questa una Poesia, che tace, et la Poesia è una Pittura che parla.*“^[10]

Bei der *Sala d'estate* handelt es sich um einen rechteckigen Raum von 8 mal 10 Metern Breite und 4,33 Meter Höhe vom Boden bis zum Unterzug, der auf der ersten Etage des Fondaco an der Westseite – *a Ponente* – mit Blick auf den Canal Grande liegt. Der Versammlungsraum befindet somit an der Ecke Richtung der Rialtobrücke.^[11] Von einem umlaufenden Balkon aus konnte man das Treiben der Händler auf der zunächst noch hölzernen und ab 1591 schließlich steinernen Brücke und dem Rialto auf der gegenüberliegenden Seite des Kanals beobachten.

Der Raum ist stark durchfenstert. An der Schau- seite befinden sich zwei Tür- und ebenso viele Fensteröffnungen. An der Seite zur Rialtobrücke und zur Calle del Buso hingegen finden sich im selben Intervall drei Fensteröffnungen und schließlich eine weitere Türöffnung.^[12] Alle auf den Balkon führenden Fenster und Türen haben einen rundbogigen Abschluss auf gleicher Höhe, so dass sich die Fensterfolge nach außen in das architektonische Gesamtkonzept des Fondaco einfügt.

Im Innenraum blieb zwischen den zahlreichen Fensteröffnungen nur wenig Wandfläche zur künstlerischen Ausgestaltung übrig. Die mit der Ausstattung betrauten Künstler waren gezwungen, ihre Gemälde den Maßen anzupassen, die die Architektur ihnen vorgab. An den Raum grenzten die Schaukammern der Familien Fugger und Kolb, die durch ihre Bedeutung für den Handel die ansehnlichen Kammern in der Gebäudemitte mit Blick auf den Canal Grande erhalten hatten. Die Mitte des Innenraums ist durch eine Säule markiert, die den Querbalken der Decke stützt und auf die sowohl die Anordnung der Deckengemälde als auch der Speisetafeln Rücksicht nehmen musste. An der Wand zum Korridor befanden sich zwei Türen, von denen eine zur Kammer der Dienstboten führte, in der das Tischgeschirr gelagert wurde.

Die Deckenausschmückung mit den Gemälden Battista Francos und Alvise Donatos wurde am 29. Mai 1556 durch die Konsuln Bernard Pflanzler aus Nürnberg und Sebastian Ullstätt aus Augsburg in Auftrag gegeben.^[13] Erst am 26. Februar 1580 entschloss man sich zur Ausstattung der Wände mit den großformatigen Gemälden Paolo Veroneses, Jacopo Tintoretts, Palma il Giovanes und Paolo Fiammingos. Über die zwischenzeitliche Ausstattung der Wände ist nur wenig bekannt. Der Archivar des Fondaco Giovanni Bartolamio Milesio erwähnt eine Vorgängerausstattung mit vergoldeten Ledertapeten, die bereits um 1580 ersetzt werden musste.^[14] Auch das Gemälde mit dem *Christo Salvator* Tizians dürfte dieser ersten Ausstattungsphase zugeordnet werden.^[15]

Bis zum Einmarsch Napoleonischer Truppen in Venedig im Jahr 1797 befand sich diese malerische Ausstattung im Fondaco. In der Folge kam es in der gesamten Stadt zu einem Ausverkauf an Kulturgütern, von dem auch die Gemälde des Fondaco und insbesondere der prächtigen *Sala d'estate* betroffen waren. Um 1806 mussten die wenigen noch innerhalb des Handelskontors lebenden deutschen Kaufleute den Fondaco verlassen.[16] Die Gemälde der *Sala d'estate* gingen, gemeinsam mit weiteren aus dem Fondaco stammenden Kunstwerken, in die Sammlung des Conte Teodoro Lechi in Brescia über.[17] Dieser war ein Sympathisant Napoleons und Kommandant der *Guardia Reale*. [18] Obwohl die Ankaufsunterlagen der Gemälde des Fondaco verbrannt sind, kann man davon ausgehen, dass die Werke im Laufe des Jahres 1806 nach Brescia gelangten. Im November 1841 besichtigte Gustav Friedrich von Waagen auf Anraten seines Freundes, des in Italien ansässigen Kunstforschers Johann David Passavant, die Sammlung Teodoro Lechis in Brescia. Er war in seiner Position als Direktor der Berliner Gemäldegalerie unterwegs in Italien zum Ankauf herausragender Meisterwerke der Renaissance, die die Sammlung des 1830 eröffneten Museums ergänzen sollten, die in dieser Hinsicht noch Lücken aufwies.[19] Auf einer 1833 durch von Waagen erstellten Liste der Desiderate des Museums finden sich an neunter und zehnter Stelle die Namen Tintoretts und Paolo Veroneses.[20] Für seine Italienreise bekam der Galeriedirektor vom König eine Summe von 100.000 Talern als außerordentlichen Ankaufs- und Reiseetat bewilligt. In Brescia wurde er vom Kurator des Museums Girolamo Joli unterstützt, der auch für den Versand der Werke im Anschluss zuständig war. [21] Nach seinem Besuch schrieb von Waagen aus seinem Hotel einen Brief an den Conte, in dem er sein Interesse am Erwerb verschiedener Stücke bekundet.[22] Der Kauf erfolgte in zwei Schritten, wobei in einem zweiten größeren Kaufvorgang schließlich die fünf Bilder aus dem Fondaco zusammen mit zwei Deckenbildern Veroneses aus dem Palazzo Pisani a Santo Stefa-

no in Venedig und zwei weiteren Gemälden von dessen Hand erworben wurden. Insgesamt kaufte er etwa zwanzig Gemälde aus der Sammlung des Conte Teodoro Lechi an.[23] Der Preis der fünf Gemälde des Fondaco belief sich dabei auf 3.000 Luigi – 20.000 Taler –, was etwa einem Fünftel des bewilligten Gesamtankaufsetats entsprach. Die Werke aus dem Fondaco waren mit Ausnahme der *Luna* Tintoretts bis 1939 durchgehend im Berliner Museum ausgestellt.[24]

Diese diffizile historische Ausgangsposition erschwert die Rekonstruktion der Innenausstattung des prunkvollsten der beiden Versammlungssäle des Fondaco erheblich. In den Kriegsjahren 1939–1945 wurden die Museumsbestände größtenteils in Schutzbunkern und Kellern ausgelagert. Als der Krieg nach Deutschland zurückkehrte, befanden sich die Gemälde Tintoretts und Veroneses im Flakturm in Friedrichshain. Dort verbrannten sie gemeinsam mit etwa 400 weiteren Werken der Berliner Museen im Mai 1945 beim Einmarsch der Roten Armee.

Die folgenden Überlegungen sollen wesentlich zur Aufklärung dieser bis dato nur randständig von der kunsthistorischen Forschung berücksichtigten Gemäldeausstattung der *Sala d'estate* am Ende des 16. Jahrhunderts beitragen.[25]

III. Boschini und Milesio – die Raumbeschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts

Auf Grund fehlender Archivbestände, die die unterschiedlichen Ausstattungsetappen der *Sala d'estate* für den Zeitraum des 16. Jahrhunderts dokumentieren, lohnt sich aus heutiger Sicht insbesondere der Rückgriff auf die beiden ausführlichsten schriftlichen Berichte der Besucher und Verwalter des Fondaco. Als erster beschrieb Marco Boschini die Gemälde für seinen „*Le ricche Miniere...*“, einen Stadtführer, der erstmals 1664 erschien.[26] Auf diesen folgte 1715 und 1718–24 der Archivar und Schreiber des Fondaco Giovanni Bartolamio Milesio mit einer detaillierten Beschreibung der Räumlichkeiten des

Handelssitzes.[27] Beide Berichte zeichnet die Berücksichtigung der Gemälde innerhalb ihrer architektonischen und historischen Zusammenhänge aus. Der Blick des Chronisten substituiert den Blick des Betrachters, der die Erlebnisse des zeitgenössischen Beobachters in der als direkt beschriebenen Anschauung der Situation der Werke und des Raums zu einer bestimmten Zeit performativ nachvollziehen kann. Im Folgenden sollen beide Texte miteinander verglichen und anhand der Darstellungen der Gemälde verifiziert werden.

Boschini geht in seinem Abschnitt zum „*Fontico de Tedeschi*“ zuerst auf die Fassadenfresken Tizians und Giorgiones ein, um dann zur *Sala d'estate* überzugehen, dem einzigen Innenraum des Handelskontors, dem er in seinem Stadtführer Beachtung schenkt. Zuerst fällt sein Blick auf eine Vielzahl an kleinen Gemälden des Paolo Veronese, die auf Leder gemalt – „*sopra il cuio d'oro*“ – über alle Wände verteilt sind, „*nel giro sopra le banche*“.[28] Darüber beginnt Boschini zur Linken der Tür mit der Beschreibung der großformatigen Gemälde. Hier befanden sich zwei Gemälde Veroneses mit verschiedenen Gottheiten – „*varie Deità*“ – und zwischen diesen beiden ein Bild des „*Salvator Gesù*“ des Tizian.

An der angrenzenden Wand zum Rialto hingen zwei weitere Bilder mit Gottheiten Veroneses. Die Fensterseite zum Canal Grande hin schmückte Boschini zufolge ein Gemälde Palma il Giovanes mit der *Venus in ihrem Karren*, gezogen von den Tauben und weiteren nackten Frauen – „*Venere sopra il Carro, tirato dalle Colombe, & altre Donne ignude*“.[29] Das zweite Bild an dieser Wand, wohlgemerkt dazugehörig – „*corrispondente*“ –, zeigte einen *Merkur, der die Tugend in die Lüfte erhebt* und darunter den Neid, der sich die Haare rauft – „*Mercurio, che sospenta la Virtù in aria, & à basso l'Invidia, che si rode*“.[30] Dieses schreibt er irrtümlich der Schule des Giovanni Contarini zu.[31]

An der letzten Wand, jener, die die *Sala d'estate* vom angrenzenden Nebenraum der Schauseite trennt, befand sich Tintoretts *Cintia in ihrem Wagen* in der Luft, begleitet von den

Horen – „*Cintia in aria sopra il Carro, seguita dalle Hore*“ –, und daneben ein weiteres Gemälde aus der Schule Giovanni Contarinis mit einer nackten Frau an einer Quelle und einer weiteren mit einer Vase auf dem Kopf – „*una Donna ignuda ad una fonte, & un'altra con un vaso in capo*“.[32] Abschließend erwähnt er die Decke, die in Kompartimente unterteilt ist und verschiedene Figuren in *chiaroscuro* zeigt. Als Künstler gibt er, wohl mangels einer besseren Kenntnis oder Einschätzung, verschiedene antike Autoren an – „*diversi Autori antichi*.“ In Boschinis kurzer Zusammenschau ist von vier verschiedenen Bildtypen die Rede: den kleinformatigen *favole*, den großformatigen *deità* sowie den Deckengemälden und dem Gemälde Tizians. Er beschränkt sich jedoch auf vage Beschreibungen der Bildsujets, die einen Zusammenhang der Bildmotive untereinander nur erahnen lassen.

Die Beschreibung Milesios aus der ersten Hälfte des Settecento unterscheidet sich deutlich von derjenigen Boschinis. Der Archivar gibt dem Leser in längeren Passagen ausführliche Erläuterungen zu den einzelnen Bildsujets an die Hand, die über die formale Beschreibung und die bloße Erwähnung der Themen hinaus längere mythologische Hintergründe in Form einer Ekphrasis vermitteln. Zur Linken neben dem Eingang dokumentiert er den *Christo Salvatore* des Tizian, die zwei großformatigen Bilder mit *Saturn* und *Jupiter* und darunter ein kleineres längliches Gemälde – „*Quadro bislongo con figure piccole dipinte sopra Pelle di Cuori d'oro*“ – des Paolo Veronese.[33]

Milesio schreibt die großformatigen Gemälde mit den Planetengöttern Saturn, Jupiter, Mars, Apoll und Venus irrtümlich dem Jacopo Palma il Vecchio zu, einem Maler, der zum Zeitpunkt des Auftrags der Raumaussstattung 1580 bereits seit über fünfzig Jahren verstorben war.[34] Überhaupt scheint Milesio bei der Verschriftlichung seiner Betrachtungen die Bilder nicht vor Augen gehabt zu haben. Davon zeugen die auffälligen Divergenzen zwischen der tatsächlichen Gestalt der Gemälde aus dem Berliner Museum mit dem Wortlaut Milesios. So gibt er die den

Planeten zugeordneten Sternzeichen sämtlich falsch an.[35] Milesio hatte offensichtlich nicht die Bilder selbst präsent, sondern den Text Boschinis, von dem er auch die auffällige Zuschreibung des „*Mercurio in Aria [...] con Donna nuda pur in Aria, che significa la virtù, et a piedi l'Invidia*“ und der „*Venere Nuda, in atto d'andar nel Bagno*“ übernimmt. Nach diesen großzügigen Ausführungen zu den Wandgemälden erstaunt der vergleichsweise kurze Abschnitt, den Giovanni Milesio der Deckenausstattung widmet.[36]

Die trügerische Begeisterung fürs Detail, mit der Milesio die *Sala d'estate* vor dem inneren Auge des Betrachters Revue passieren lässt, verleitet zur Annahme, es handele sich hierbei um eine verlässliche Wiedergabe eines Zeitzeugen des Fondaco. Beinahe alle Werke, deren Charakteristik wir heute zu überprüfen im Stande sind, wurden von Milesio fehlerhaft beschrieben oder den falschen Künstlern zugeordnet. Den weiteren von ihm als tatsächlich festgehaltenen Umständen ist daher mit gesunder Skepsis zu begegnen.



Abb. 2: Jacopo Tintoretto, *Luna und die Horen*, 1580, Öl auf Leinwand, 143 x 253 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (Foto: bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte).

IV. „*Molte Pitture singolari*“ – Die Gemälde der *Sala d'estate*

Am 25. Mai 1556 wurde die Deckenausstattung durch die amtierenden Konsuln der deutschen Kaufmannschaft in Auftrag gegeben und bis zum Februar des Folgejahres vollendet. Battista Franco schuf zusammen mit einem weiteren Maler, Alvise Donato, und einem Vergolder, Giovanni Maria genannt, eine Decke mit zahlreichen Bildfeldern in einem vergoldeten Rahmenwerk.[37] Dargestellt waren Milesio zufolge „*tutte le virtù Cardinali, Morali, e Teologali, molte Deità, Idoli ed altro*“ – eine unspezifische Vielzahl an Allegorien in *chiaroscuro*.

Battista Franco war 1552 aus Rom und Urbino in seine Heimatstadt Venedig zurückgekehrt, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1561 tätig war.[38] Beziehungen zwischen Battista Franco und der deutschen Kaufmannschaft lassen sich bereits kurz vorher oder um die gleiche Zeit nachweisen. Der Michelangelo-Nachfolger schuf für die Grablege Christoph Fuggers in der Kirche San Bartolomeo ein Gemälde, das, wie Vasari angibt, „*l'Abondanza, Mercurio et una Fama*“ zeigt und heute verloren ist.[39] Von den Deckentafeln der *Sala d'estate* sind bis heute sechs im Bestand des Museo Correr erhalten. Diese zeigen jeweils eine Allegorie auf Wolkenbänken sitzend in einem rechteckigen oder ovalen Rahmenwerk. Ihre Namen sind in Majuskeln am unteren Bildrand festgehalten: *Consilium, Onore, Feracità, Valore, Diligetia* und *Fedeltà*. Jeder der Tugendallegorien ist ihr jeweiliges Attribut zugeordnet. Der heutige Zustand der Bilder lässt nur wenige Rückschlüsse bezüglich der ursprünglichen Qualität der Figuren oder ihrer Farbigkeit zu. Von den monochromen Gemälden wird heute nur die Allegorie des *Consilium* auf Grund der stilistischen Nähe zu einer Allegorie derselben Tugend im Treppenhaus der Libreria Battista Franco zugeschrieben.[40] Die Positionierung der Figuren auf den Wolkenbänken evoziert die direkte Öffnung der Decke gen Himmel. Die Tugenden in ihren vergoldeten Rahmen stellen eine angemessene Ausstattung für den Versamm-

lungsraum der *Nazione Alemana* dar und dürften hier ihren vorbildhaften Charakter von Treue, Ehre und Fleiß voll entfaltet haben.

Anders als im Fall der Deckengemälde sind für die am 26. Februar 1580 beschlossene Wanddekoration die Namen der direkten Auftraggeber nicht bekannt.[41]

Der Auftrag umfasste sieben großformatige Werke, von denen vier auf Paolo Veronese entfielen, während Jacopo Tintoretto, Palma il Giovane und Paolo Fiammingo die Ausführung jeweils eines Gemäldes übernahmen. Dem Wandzyklus liegt ein astrologisches Ordnungsprinzip zu Grunde, das im Anschluss an eine kurze Betrachtung der Einzelwerke erörtert werden soll.

Der Zyklus beginnt, die astrologische Reihenfolge der dargestellten Planeten berücksichtigend, mit der *Luna* Tintoretts (Abb. 2) an der Wand zur Rechten neben der Tür, durch die der Besucher, vom Korridor kommend, den Versammlungsraum betrat.[42] Das Gemälde wird zuerst in Carlo Ridolfis *Vita* des Färbersohns erwähnt: „*Nel tinello del fondaco dei Tedeschi dipinse il Tintoretto, in concorrenza d'altri pittori, la Luna, in figura quanto il vivo, sedente sopra un carro dorato, armata d'arco e di strali, adorna di veli volanti e d'altri vaghi abbigliamenti: ha seco le Aure, che con graziose maniere versano dall'urne d'argento le rugiade sopra dei fiori.*“[43] Damit ist die Position der lebensgroß dargestellten Mondgöttin, die auf ihrem goldenen Wagen diagonal ins Bild gerückt ist, sowie ihrer Begleiterinnen, der Horen, benannt.[44] Den oberen Abschluss des Gemäldes bildet der halbkreisförmige Sphärenabschnitt, auf dem das der Luna zugeordnete Planetenhaus – der Krebs – zu sehen ist.[45] Die Komposition wird von der von rechts nach links führenden Flugbahn des Wagens bestimmt, die der Szene durch ihre Dynamik Ausdruck verleiht. Die fächerförmige Anordnung der Horen und ihre vom Gegenwind erfassten Frisuren und Kleider potenzieren den bewegten Gesamteindruck.

Diese Bildrhythmik – das „*ondeggiamento instabile*“, wie es Pallucchini nennt – stellt ein Charakteristikum der Werke Jacopo Tintoretts aus dieser Schaffensperiode dar.[46] Das Gefährt der *Luna* scheint in seiner Detailverliebtheit den Beschreibungen der Metamorphosen Ovids (*Met.* II, 107–110) zu folgen: „*aureus axis erat, temo aureus, aurea summae curvatura rotae, radiorum argentus ordo. per iuga chrysolithi positaeque ex ordine gemmae clara repercusso reddebant lumina Phoebos.*“[47] Neben diesem prunkvollen Triumphwagen stattete Tintoretto auch die Göttin selbst und ihre anmutigen Helferinnen mit den für die Jagd notwendigen Gerätschaften aus. Dadurch erinnert der Maler an die Doppelfunktion der Zwillingsschwester Apolls als Mondgöttin *Luna* bei Nacht und Jagdgöttin *Diana* am Tag. Während sie selbst anhand ihrer Mondsichel sowie durch ihren Köcher und Speer erkannt werden kann, fällt die Identifikation ihrer Begleiterinnen mittels der unspezifischen Beigaben schwer. Die Horen, die Töchter des Zeus und der Themis, werden bereits bei Homer und Hesiod als Vegetationsgottheiten erwähnt.[48] Ihnen obliegt die Schirmherrschaft über die Jahreszeiten, das Pflanzenwachstum und das Öffnen der Himmelstore bei der Einfahrt des Sonnenwagens.[49] In römischer Zeit wurde die Anzahl der Horen durch Ovid von vormals drei auf vier erweitert. Bis zur Renaissance bildet sich durch die vergleichsweise seltene Darstellung der Göttinnen keine verbindliche Ikonographie heraus. Ihre Attribute – darunter Ähren, Blüten und Früchte – werden ihnen scheinbar willkürlich zugeordnet. Die so erzeugte Ambivalenz der Darstellung führt zu einer beinahe untrennbaren Ausprägung der Ikonographie von Horen, Grazien, Musen und Nymphen.[50] Während die Werke Veroneses, Palmas und Paolo Fiammingos den Beschreibungen des Mythographen Vincenzo Cartari in seinen „*Imagini de i Dei*“ folgten, entschied sich Tintoretto für eine dem Wortlaut Cartaris nicht direkt entsprechende Bildfindung. Dieser schreibt: „*Nè altro sono le Hore che le stagioni dei tempi; da che viene che le fanno essere quattro, si come quattro sono le parti*

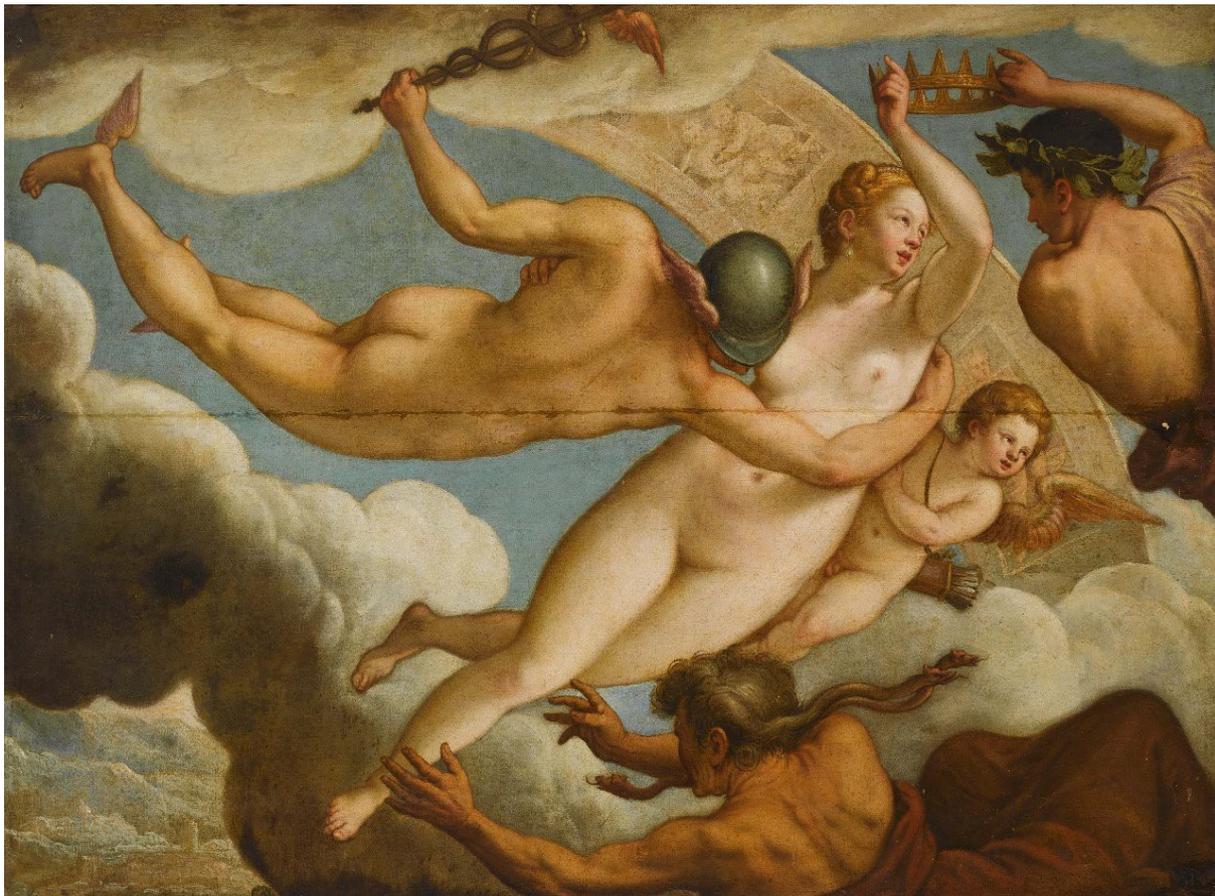


Abb. 3: Paolo Fiammingo, *Merkur erhebt die Tugend in die Lüfte*, 1580, Öl auf Leinwand, 143,2 x 190,7 cm, Privatbesitz (Sotheby's Amsterdam, Auktion AM1057, 11. November 2008, Los 6).

dell'anno, così distinte dal Sole.“[51] Entgegen der benannten Vierzahl beschränkt sich Tintoretto auf die Darstellung von drei Horen, die innerhalb des Bilderzyklus ihr Äquivalent in den Grazien Palma il Giovanes finden. Es handelt sich um eine bewusste Variation zu Gunsten eines harmonischen Gesamteindrucks, welcher letztlich durch eine andere Stelle in Cartaris Text legitimiert werden kann: „[Le] Hore, come ho detto, volendo intendere, che queste & le Gratie siano le medesime.“[52] Jean Seznec missversteht diese auch in den mythographischen Büchern und der Emblematurtradition bereits angelegte Ambiguität, wenn er behauptet: „It is true that the Venetians generally disliked bookish programs and overprecise schemes.“[53]

An der angrenzenden Wand zum Canal Grande befindet sich neben der *Luna* das Gemälde *Merkur erhebt die Tugend in die Lüfte* des Paolo Fiammingo (Abb. 3).[54] Pauwels Franck, der nach seiner Herkunft den Beinamen *il Fiammingo* erhielt, reiste in den 1570er Jahren nach Venedig, wo er bis zu seinem Lebensende als Maler zunächst in der Werkstatt Tintoretto's und später eigenständig tätig war.[55] Das Gemälde Fiammingos zeigt den Götterboten Merkur, der die Tugend in Gestalt einer Jungfrau vor dem gierigen Griff der Invidia rettet. In einem zweiten Schritt wird die nackte Schönheit vom Gott der Ehre, Honos, mit einem Kranz aus Lorbeer bekrönt.[56] Die spiralförmige Aufwärtsbewegung der Personen findet vor einem wolkenverhänge-

nen Himmel statt, der von einem steinernen Sphärenbogen durchzogen wird, auf dem die Planetenhäuser Merkurs – Zwillinge und Jungfrau – zu erkennen sind. Nur am unteren linken Bildrand geben die Wolken den Blick auf die darunter befindliche irdische Sphäre mit einer silhouettenhaften Stadtvedute frei.[57] Die Szene entspricht dem Wortlaut Cartaris, der zum Bild des „Honore“ schreibt: „*La imagine [del Honore] del quale facevano gli antichi, come la describe l’Alciato, di fanciullo vestito di un panno porporo, con ghirlanda di lauro in capo, cui dava mano il Dio cupido, & lo pareva menare alla Dea Virtù, che andava innanzi.*“[58] Dieser erwähnt außer dem purpurnen Mantel des Honos und dem Lorbeerkranz auch die von Paolo Fiammingo gezeigte unterstützende Rolle Cupidos. Neben der mythographischen Grundlage Cartaris finden sich weitere stilistische Paten in der venezianischen Druckgraphik.[59]

Das Bild Palma il Giovanes mit der Venus in ihrem Wagen, gezogen von den Tauben und begleitet von den drei Grazien, schloss sich zur Linken – „*corrispondente*“, wie Boschini sagt – an jenes des Paolo Fiammingo an der Wand zum Canal Grande hin an.[60] Das Gemälde fand gemeinsam mit den anderen Planetenbildern Eingang in die Sammlung des Conte Lechi, wurde jedoch bereits 1824 vor dem Besuch des Berliner Direktors nach Amerika verkauft und gilt seitdem als verschollen. Ein Eindruck der Komposition Palmas ergibt sich somit ausschließlich durch seine Funktion als Pendant zum Gemälde Paolo Fiammingos und dem Vergleich mit weiteren Werken des Künstlers mit ähnlichen Sujets.[61] Das Gemälde Palmas setzte den bogenförmigen Sphärenabschnitt zur Linken fort. Entgegen Milesios Beschreibung, der sämtliche Tierkreiszeichen falsch wiedergibt, wird der Kreisabschnitt die Sternzeichen Stier und Waage als die der Venus zugeordneten Planetenhäuser gezeigt haben. Darunter befand sich die Venus in ihrem Wagen, der sich wahrscheinlich – in Übereinstimmung mit der Richtung des Bilderzyklus und dem Wagen der Luna – von rechts nach links bewegt hat. Dem Inventar des Conte Lechi ent-

nehmen wir dazu die Angabe zur Position der drei Grazien: „*circondata [Venere] dalle grazie, due delle quali ai fianchi le favellano e la terza la contempla.*“[62] Obwohl die durch den Vergleich und die Zuhilfenahme der Beschreibung des Conte Lechi gewonnenen Erkenntnisse kaum als Substitution des verlorenen Bildes gelten können, entsteht durch die vorgenommene Kontextualisierung innerhalb des Planetengötterzyklus die vage Illusion der Gestalt des Gemäldes vor dem inneren Auge des Lesers im Sinne einer Ekphrasis.

An der Wand zur Rialto-Brücke und der Calle del Buso befand sich zur Linken der *Venus mit den Grazien* Palma il Giovanes das Gemälde mit dem Sonnengott *Apoll und der Juno* des Paolo Veronese. Das Götterpaar sitzt einander zugewandt auf einer Wolkenbank.[63] Der ewig junge Apoll wendet den Blick über seine rechte Schulter in Richtung der Juno, seine Hand in einer appellativen Geste erhoben. Die Linke umfaßt die Lyra, mit der er die Sphärenmelodie erzeugt, die die Harmonie des Universums symbolisiert, dessen Himmelskörper in einer unendlichen und unveränderlichen Bewegung begriffen sind: „*Haveva poi Apollo in mano una lira per mostrare la soavissima armonia, che fanno i Cieli, movendosi con quella proportione, che piu si consa a ciascheduno di loro la quale viene dal Sole, perche questo stando nel mezo di quelli, come riferisce, Macrobio, & fu opinione de’ Platonicis, a tutti legge, si che vanno tosto, & con tardi, secondo che di lui hanno più, ò manco vigore.*“[64]

Juno kommt seiner Aufforderung nach, indem sie dem Gott der Musik und Künste ein weiteres Instrument – einen Schellenring – reicht. Ihr rechter Arm ist um einen Pfau auf ihrem Schoß gelegt, dem ihr zugeordneten Attribut.[65] Hinter dem Götterpaar ist der Himmel durchbrochen von einer bogenförmigen Sphäre, die im Rücken Apolls das Tierkreiszeichen des Löwen zeigt.[66] Die Position des Gemäldes des Apoll an der Ecke des Raumes korrespondiert mit dessen Stellung im System der Gestirne: „*Et è dato il luoco di mezo ad Apollo non solamen-*

te, quiui, ma nell'universo ancora, & perche egli diffonde per tutta la virtù sua; onde fu chiamato core di Cielo: & per mostrare, ch'egli haveva potere quiui, & in terra ancora, & fino in inferno.“[67] Er bildet damit nicht nur das Herz des Planetenbilderzyklus, sondern fungiert als Scharnier zwischen den Göttern zu seiner Rechten und Linken.

An derselben Wand befand sich das Gemälde mit *Mars und Minerva* Veroneses (Abb. 4). Beide Gottheiten sind in voller Rüstung gezeigt. Während sich der Kriegsgott dem Betrachter entgegenlehnt, wendet Minerva diesem den Rücken zu, der von Veronese kokett entblößt wurde. Hinter dem Haupt des Mars zieht sich der steinerne Sphärenbogen durch das Bild, der den Skorpion als das Planetenhaus des Mars zeigt. Dieser hält seinen Dolch erhoben. Zwischen beiden lehnt ein Speer als die gemeinsame Waffe, während zu seinen Füßen Schwert und Schild zum Kampfeinsatz bereit stehen. Entgegen der Annahme, es müsse sich hierbei um eine kriegerische Auseinandersetzung handeln, offenbaren sich auf den zweiten Blick die Zeichen des anbrechenden Friedens. Mars ist nicht im Begriff, den Dolch gegen die Göttin der Weisheit zu richten, sondern hält ihn an der Klinge ergriffen, um sie vor der scharfen Schneide zu schützen. Minerva löst indessen die Riemen seines Brustpanzers. Das prunkvolle Kriegsgerät hat seinen Zweck erfüllt. Zwei Putten bringen Lorbeer- und Palmzweige zum Zeichen des Sieges. Gekonnt spielt Veronese mit dem Distinktionsvermögen des Betrachters, der erst nach genauerem Hinsehen die Intention der Komposition als eine Allegorie des Friedens enttarnt und damit den ersten Eindruck ins Gegenteil verkehrt. Die Weisheit besiegt die Stärke.[68]

Das erste Bild Veroneses an der Wand zum Korridor auf der rechten Seite zeigt Jupiter, Fortuna und eine dritte weibliche Figur, für die sich in der Literatur seit Ridolfi der Name der Germania durchgesetzt hat (Abb. 5).[69] Jupiter ist als Göttervater klar erkennbar anhand seiner Attribute: dem Blitzbündel, Zepter und dem Adler am unteren rechten Bildrand. Letzterer dient



Abb. 4: Paolo Veronese, *Mars und Minerva*, 1580, Öl auf Leinwand, 144 x 146 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (aus: Terisio Pignatti, *Veronese*, Bd. 2, Verona 1976, Abb. 517).

Jupiter nicht nur als Zugtier seines Wagens, sondern ist im Kriegsfall auch der Überbringer seiner Waffen und des Blitzbündels. Als einziges Tier ist er resistent gegenüber der Hitze und dem blendenden Licht der Sonne.[70] Er wird von zwei Putten gepflegt. Im Bild Veroneses ist Jupiter der Göttervater, als der er bei Cartari beschrieben wird: „*il maggior di tutti i Dei da gli antichi, & che perciò avesse il governo dell'universo.*“[71]

Sowohl der majestätische Vogel als auch die Blitze scheinen dem Herrscher des Olymp als Machtinsignien zu dienen, die er für einen Moment beiseitegelegt hat, um seiner Aufgabe als Verwalter der Reichtümer gerecht zu werden. Sie werden ihm durch die mädchenhafte Fortuna und zwei Putten gereicht. Cartari beschreibt eben jene Aufgabe Jupiters, der nach eigenem Urteil den Nationen seine Gunst schenkt: „*Giove fa discendere la bilancia hor d'una hor d'altra parte, secondo che a quelli, ò a questi gli piace di far bene.*“[72] Im Text Cartaris



Abb. 5: Paolo Veronese, *Jupiter, Fortuna und Germania*, 1580, Öl auf Leinwand, 145 x 245 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (aus: Terisio Pignatti, *Veronese*, Bd. 2, Verona 1976, Abb. 514).

nach dem Vorbild Homers sind damit die Nationen der Griechen und Trojaner gemeint, die in ihrem Zwist auf das Wohlwollen der Götter spekulierten. Auf dem Bild Veroneses scheint dieser Vorgang der Entscheidungsfindung bereits abgeschlossen und die Frauengestalt zur Rechten als Begünstigte auserkoren zu sein. Sie trägt ein Zepter in der Hand und ist im Begriff, das Schmuckstück entgegenzunehmen, das Jupiter durch seine Handbewegung von den Putten anfordert. Diese haben Mühe, das schwere Machtinsignium – eine Art Mitrenkrone – zu stemmen. Die Fortuna ist nicht nur durch den Würfel in ihrer Hand, sondern auch durch das Füllhorn gekennzeichnet, das die Reichtümer enthält, die demjenigen zuteilwerden, dem die wankelmütige Schicksalsgöttin gewogen ist. Darunter befinden sich Schmuckstücke aller Art, Edelsteine und Perlen. Durch den Würfel und die Geste ihrer linken Hand, die auf die eigene Brust gerichtet ist, bezeugt sie ihre gütige Hinwendung zu der Frauenfigur, deren spärliche Attribute ihr eine gewisse Ambivalenz verleihen. Die rätselhafte Gestalt hält in der einen Hand das ihr von Jupiter überreichte Zepter, während die andere zum Gruß erhoben ist. Ihre prachtvolle Robe entblößt ihre Brust zur einen Seite. Sie ist mit Perlen, Armreifen und einem Mantel geschmückt, der mit einer Brosche über ihrem



Abb. 6: Paolo Veronese, *Saturn, die Religion und das Übel*, 1580, Öl auf Leinwand, 144 x 242 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (aus: Terisio Pignatti, *Veronese*, Bd. 2, Verona 1976, Abb. 516).

Brustbein fixiert ist. Die Bezeichnung der Figur als Germania taucht zuerst bei Ridolfi auf: „*Nel secondo è la Germania ritratta in nobile dama con la corona e lo scettro, alla quale Giove conferisce l'imperiale diadema, regie corone e copia di gemme tenute da due vezzosi bambini.*“^[73] Eine Simultandarstellung der Juno innerhalb des Zyklus hätte einen Bruch mit dessen Prinzipien dargestellt. Angesichts des Mangels eindeutig qualifizierender Attribute erscheint die Identifikation der Figur als Staatsallegorie vielversprechend. Diese ist vor allem im Kontext des Bestimmungsortes und der Auftraggeberschaft als eine Art *genius loci* plausibel, wenngleich die Personifikation der *Nazione Alemana* im Venedig des Cinquecento singular zu sein scheint.^[74]

Das letzte Bild des Planetengötterzyklus zeigt den Gott Saturn mit der Sichel in der einen Hand und mit der anderen auf eine Weltkugel gestützt in Gesellschaft zweier weiblicher Allegorien (Abb. 6). Saturn ist der Vorlage der bei Cartari zusammengefassten Schriftquellen folgend als ergrauter Gott der Zeit Chronos dargestellt: „*le fecero quasi sempre di huomo vecchio, mal vestito, senza nulla in capo, con una falce nell'una mano.*“^[75] Die Erdkugel steht für die Trennung des Chaos von den Elementen, durch Saturn und die darauf folgende Errichtung der Weltordnung, mit der auch die zeitliche Ord-

nung einhergeht. Am Himmel hinter ihm zeigt ein massiver Sphärenbogen die Sternzeichen Steinbock und Wassermann, in denen die Kräfte des Saturn ihre größte Wirksamkeit entfalten. Ihm zugeordnet sind die beiden Putten in der rechten Bildhälfte. Einer ist mit Zirkel und Winkelmaß beschäftigt, Symbole der Geometrie, Astrologie und Alchemie, die mit dem melancholischen Temperament des Saturn assoziiert sind.[76] Der zweite Putto hält ein Simpulium, ein antikes liturgisches Gefäß für Trankopfer.

Die Bedeutung der weiblichen Figuren erscheint erneut ambivalent. Sie werden bei Ridolfi als Religion und Häresie bezeichnet, eine Polarisierung, die sich bis zum Titel des Berliner Gemäldekatalogs durchsetzt.[77] Die Jüngere der beiden wirkt in die Lektüre des Buches vertieft. Ihre Robe strahlt im Gegensatz zur Kleidung der übrigen Gottheiten und Allegorien Reinheit und Unschuld aus. Die Schrift in ihren Händen und der Hirtenstab des Putto an ihrer Seite bilden das Äquivalent zu Krone und Zepter der Germania als Insignien der Glaubensherrschaft.

Die am unteren Bildrand kauernde Alte erwidert die strengen Blicke Saturns. Ihre Lumpenkleider, ihr Kopftuch und der abgemagerte Körper zeugen von Armut, während ihr auf die Brust gerichteter Handgestus und die in Falten gelegte Stirn Anzeichen von Wahn sind. Zur eindeutigen Identifikation der Figur als Häresie oder Ketzerei fehlen ihr jedoch die Schlangen als das Attribut des Morbus.[78] Die Erscheinung einer alten Frau in Lumpen deckt sich mit zahlreichen Personifikationen der Emblematastradition, etwa der *Calamità*, *Povertà* und der *Dolore* aus den *Sorti* des Francesco Marcolini, ebenso wie der *Peste*, der wenig später erschienenen *Iconologia* Cesare Ripas. Die derart provozierte Ambivalenz der Alten scheint ein von Veronese bewusst eingesetztes Stilmittel zu sein. Dies wird auch im Vergleich mit einer Zeichnung des Malers in Wien deutlich, die den Titel *Triumph der Fama über das Böse* trägt.[79] Das besagte Böse bedarf keiner weiteren Spezifizierung, es handelt sich vielmehr um eine Personalunion der

unterschiedlichsten Sünden, Laster und Plagen. Eine genaue Bezeichnung der Erscheinung, die über den Begriff des Morbus hinaus qualifizierend wirkt, scheint der Intention des Malers zu widersprechen, der eben diese Ambiguität suchte.[80]

V. Kosmologische Ordnungsprinzipien

Die räumliche Disposition der Bilder wird bei Boschini und Milesio kontradiktorisch beschrieben. Wie bereits nachgewiesen, mangelt es der Schilderung Milesios an Authentizität und Detailtreue. Boschini hingegen berichtet von einer Anordnung der Bilder lediglich unter Auslassung der expliziten Titel der Veronesianischen Bildfindungen.

Die Abfolge der Gemälde Veroneses lässt sich mit Hilfe eines kosmologischen Schemas verifizieren, das im Cinquecento allgemeine Gültigkeit besaß. Das Weltbild des antiken Philosophen und Mathematikers Claudius Ptolemäus ist ein geozentrisches, das sich seine lange Aktualität durch die Kompatibilität mit der aristotelischen Physik und den christlichen Lehren sicherte. Ptolemäus hielt eine Anzahl von sieben Planeten – Sonne und Erdmond eingeschlossen – fest, die auf unveränderlichen Bahnen um die Erde kreisen. Die Sphärenbahnen sind konstant und die Bewegungen der Planeten ewig. Den Abschluss bildet die Sphäre der Tierkreiszeichen. Diese astronomischen Grundlagen verzeichnete Ptolemäus in seinem Handbuch, das durch die Verklärung des Wortstammes bei seiner Übersetzung aus dem Griechischen ins Arabische heute *Almagest* genannt wird.[81] Die durch Ptolemäus fixierte Abfolge der Planeten, ausgehend von der Erde als dem Massemittelpunkt, lautet wie folgt: Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter und Saturn.[82] Diese deckt sich mit der Beschreibung Boschinis zur Verteilung der Planetengöttergemälde in der *Sala d'estate*.



Abb. 7: Betrachterstandpunkt in der Sala d'estate, Blick nach Nordost mit Eingangstür, 3D-Modell.

Das Gemälde mit der Luna Tintoretts bildete demnach zur Rechten der Tür zum Korridor den Auftakt des Zyklus, der sich an der Fensterfront der Hauptfassade mit den Bildern Paolo Fiammingos und Palma il Giovanes fortsetzte (Abb. 7). Die Wand zur Calle del Buso schmückten die kleineren Hochformate mit den Gottheiten Apoll und Mars. An der Wand zum Korridor dagegen befand sich außer dem *Christo Salvator* Tizians der Jupiter Veroneses. Direkt zur Linken des eintretenden Betrachters, an der selben Wand zum Korridor, schloss sich der Kreis mit dem Gemälde, das den Saturn zeigt. Die Formate, die den architektonischen Voraussetzungen des Raums notwendig entsprechen mussten, fügten sich in dieser Reihenfolge zwischen die Fensternischen, was die Rekonstruktion des Zyklus nach den Angaben Boschinis bestätigt.[83] Die Tierkreiszeichen bilden nicht nur die alles umfassende Sphäre, sondern dienen außerdem der Schaffung einer bildlich-architektonischen Verschränkung, indem sie die halbkreisförmigen Bögen der Fensteröffnungen aufgreifen.

Die Verquickung von Inhalt und Form, Betrachterblick und vektorieller Ausrichtung der Gemälde sowie Raumfunktion und Gemälde-sujets kreiert ein stimmiges Gesamtkonzept der *Sala*. Dieses ist auf vielen Bedeutungsebenen lesbar. Zum einen suggeriert die zirkuläre Anordnung als eine wirkungsorientierte Gestaltungsweise den Erschließungsprozess des direkt involvierten Betrachters. Die rhythmische Strukturierung der Bilder in der einander zugewandten und aufeinander folgenden Komposition erzeugt



Abb. 8: Betrachterstandpunkt in der Sala d'estate, Blick nach Nordwest (Canal Grande) mit Decken- und Wandbildern, 3D-Modell.

eine simultan nachvollziehende Blickbahn, im Sinne einer interaktiven Integration des Eintretenden. Der Blick wird durch die dynamische Fahrt der Luna auf den Kurs gebracht, der als Regieanweisung des Künstlers an den Betrachter gelten kann. Daraus resultiert eine Beziehungskette der Bilder über die Bewegung, die Größe und Positionierung der Bildfiguren und die axiale Koppelung.

Diese entspricht den zu Grunde liegenden Prinzipien der Harmonie, die nicht nur eine durch Instrumente erzeugte Klangstruktur, sondern ein Grundsatz der Vereinigung von Gegensätzen zu einem Ganzen im Sinne der Dialektik Heraklits ist.[84] Die Harmonie kommt innerhalb der *Sala d'estate* in doppeltem Sinne zum Tragen: Zum einen in der bereits erwähnten Rhythmik der Bildkompositionen, zum anderen in der Idee der Sphärenharmonie. Bei Letzterer handelt es sich um ein Klangbild, dass durch die Rotation der Planeten auf ihren Sphärenbahnen erzeugt wird. Diese Melodie begleitet die Abläufe des menschlichen Lebens, das durch die Planetenkonstellationen determiniert ist.[85] Sie manifestiert sich innerhalb des Bilderzyklus im Instrument der Lyra, deren Saiten die gleichmäßigen Abstände der Planetenbahnen symbolisieren.

Die Bilder der Wand- und der Deckenzone sind keine voneinander isolierten Einzelwerke, sondern Bestandteile eines einheitlichen Systems (Abb. 8). Die räumliche Kontinuität wird durch den gemeinsamen Hintergrund der grauen Wolkendecke erzeugt, die sich ausgehend von den Planetengötterbildern bis zu den Allegorien

der Decke fortsetzt. Die Sphären gehen den gewohnten atmosphärischen Prinzipien folgend ineinander über. Der Blick des Betrachters wird durch die farbliche Uniformität nach oben geleitet und richtet sich in einen offenen Himmel im Gegensatz zu einem begrenzten Raumabschluss. Der einzige Bruch dieser ansonsten gelungenen Suggestivwirkung entsteht durch die Positionierung der Deckenallegerien in Schrägsicht auf ihren Wolkenpolstern. Ohne die adäquate perspektivische Verkürzung im Sinne eines *sotto-in-sù* ist eine analoge Räumlichkeit nicht absolut zu denken. Die Figuren wirken innerhalb ihres prunkvollen Rahmenwerks schrägansichtig und nicht illusionistisch unteransichtig. Auch die statische Überzeitlichkeit der Allegerien steht im Widerspruch zur aktiven Bewegtheit der Wandbilder. Die moralisch vorbildhaften Sinnbilder Battista Francos wirken verklärt und ideenhaft der Wirklichkeit entrückt in eine transzendente Himmelsregion. Die simultane Erfassung von Decke und Wand wird insbesondere durch eine der Bildfiguren begünstigt. Honos, der die jungfräuliche Tugend von oben bekrönt, ist die einzige der Bildfiguren, die sowohl innerhalb des Deckenprogramms von 1556 als auch auf dem Bild Fiammingos für den Wandzyklus auftaucht. Ihm kommt dadurch eine Scharnierfunktion innerhalb des gesamten Ensembles zu. Als nächste Anwärterin auf einen der himmlischen Posten hat er die Tugend selbst auserwählt. Honos überschreitet dabei eine Schwelle zwischen zwei üblicherweise voneinander getrennten künstlerischen Gestaltungsbereichen: Ihm gelingt der Quantensprung von der Decke an die Wand. Durch diesen klugen illusionistischen Effekt hinterfragt der Maler unter Berücksichtigung einer bereits vorhandenen Ausstattung die spezifisch zweidimensionalen Qualitäten der Malerei und erweitert diese um eine dritte Koordinate.

Über den räumlich begrenzten Horizont der *Sala d'estate* lassen sich Kausalzusammenhänge zwischen der Auswahl der Bildthemen für den Versammlungsraum und den Sujets der Fassadenfresken herstellen, von denen sich nur wenige ruinöse Überreste erhalten haben. Den

aktuellen Rekonstruktionen der Fassadenfresken Giorgiones und Tizians zufolge wies der Fondaco auch nach außen eine Gestaltung mit Philosophen, einer Allegorie der Astronomie und möglicherweise dem Gelehrten Ptolemäus selbst auf.[86] Ridolfi spricht in seiner Vita Giorgiones von „*geometri che misurano la palla del mondo.*“[87] Innerhalb der Ausstattung des Fondaco dei Tedeschi fand demzufolge eine Verschränkung der Bildprogramme nicht nur der Wand- und Deckenzone, sondern auch der Außenfassade mit der Saaldekoration statt. Das Resultat war ein homogenes Ausstattungsprogramm, von dessen unterschiedlichen Entstehungsphasen nur noch wenige Details zeugen.[88]

Materielle und ideelle Realität sind innerhalb der *Sala d'estate* direkte Nachbarn. Der Abschnitt am unteren Bildrand der Planetengötterbilder scheint einen direkten Grenzübergang zur irdischen Sphäre zu markieren. Am deutlichsten wird dies erneut am Beispiel des Gemäldes Paolo Fiammingos, auf dem am unteren Bildrand eine Stadtvedute hinter den letzten Nebelschwaden der Wolkenbänke sichtbar wird. Auch der Himmel ist in seiner Farbigkeit bewusst differenziert. Während der gesamte obere Wolkenbereich der Wandbilder dem homogenen Graublau der Deckengemälde entspricht, bricht darunter die Barriere auf und gibt den Blick auf ein strahlend azurblaues Firmament frei.[89] Der Einfluss der Götter auf die Menschen wird nicht nur mittels der Auswahl der Germania forciert. Sie haben über die ihnen zugeordneten Elemente, Temperamente und Wirkungsbereiche die Autorität, das Leben der Erdenbürger nach ihrem Willen zu gestalten. Ihre Zuständigkeitsbereiche sind dabei kongruent zu denen des Lebens im Fondaco. So ist Merkur als Gott des Handels vertreten, Mars hingegen als Gott des gesicherten Friedens und Jupiter verteilt seine Reichtümer und Schätze. Auch die Allegerien sollen das Potenzial der unter ihnen tafelnden deutschen Händler durch ihre positiven Eigenschaften stärken. Die *Nazione Alemana* versammelte sich analog zum Konzil der über ihre Geschicke wa-

chenden Götter und Tugenden. Die Gemälde wirken dabei zugleich identitäts- und raumstiftend.

VI. Verortung, Rezeption und Fazit

Das Raumprogramm der *Sala d'estate* stellt keinesfalls ein Unikum im Venedig des Cinquecento dar. Der Vergleich mit anderen Ausstattungsprojekten der Zeit fördert schnell zahlreiche stilistische und thematische Parallelen zutage. Diese basieren im Wesentlichen auf der Auswahl der Künstler durch die deutschen Händler. In beiden Ausstattungsphasen engagierten die Kaufleute bereits bekannte Künstler, die gleichzeitig an der Ausführung repräsentativer Aufträge für die Republik Venedig selbst beteiligt waren. Battista Franco war im Sommer 1556 nicht nur mit der Arbeit an den Deckenbildern des Fondaco beauftragt, sondern gleichzeitig in zwei wichtige Programme für die Libreria involviert.^[90] Insbesondere die Allegorien für deren Treppenhaus, dessen prunkvolle Stuckierung und Ausmalung in Kooperation mit Alessandro Vittoria und Battista del Moro erfolgte, entsprechen dem Stil der auf Holz gemalten Allegorien des Fondaco. Die Ausstattung der Wandflächen der *Sala d'estate* geschah zeitgleich zur komplexen Neudekoration des Dogenpalastes, dessen Bilderschmuck durch einen Brand im Jahr 1577 stark beschädigt wurde.^[91] Auch in dieser zweiten Ausschmückungsperiode orientierte man sich an der Auswahl der Künstler, welche die Regierung Venedigs für ihre eigenen Versammlungsräume traf.

Als auffällige stilistische Gemeinsamkeiten müssen auch die Freskierungen der Landsitze und Stadtpaläste der reichen Venezianer im Veneto betont werden. An den Decken der Villa Barbaro in Maser, des Palazzo Trevisan auf Murano und des Palazzo Pisani bei Santo Stefano entwickelte Veronese gemeinsam mit seinen Auftraggebern das komplexe kosmologische Programm, das später auch die Wandgemälde des Fondaco wesentlich inspirierte.^[92] Im Ver-

gleich mit den Deckenfresken der *Stanza dell'Olimpo* in Maser wird die Reihenfolge der Planetengötter nach der Ordnung des Ptolemäus als verbindliches Prinzip und die Harmonie als rhythmischer Parameter bestätigt.

Dass sich Vergleichsbeispiele für die Wandbilder der *Sala d'estate* insbesondere an den Decken anderer Paläste und Villen finden, hat zwei grundlegende Ursachen.^[93] Zum einen die Auswahl des Themas der Planetengötter, das notwendig die Darstellung der Figuren vor einem Wolkenhimmel mit sich bringt und deshalb bevorzugt zur illusionistischen Öffnung der Decke verwendet wurde. Zum anderen war der begehrte Deckenplatz des Versammlungssaals bereits seit über zwanzig Jahren an die Allegorien Battista Francos und Alvise Donatos vergeben, so dass die, wenngleich prachtvolleren, Wandbilder auf die tiefer gelegenen Zonen ausweichen mussten. Wie bereits die Fresken am Außenbau wurden die Gemälde im Inneren den architektonischen Konditionen angepasst.

Insbesondere für einen der beteiligten Künstler stellte der Auftrag den Beginn einer fortwährenden Geschäftsbeziehung mit den deutschen Händlern dar: Paolo Fiammingo schuf ab 1580 zahlreiche Gemäldezyklen für das Jagdschloss Hans Fuggers in Kirchheim, darunter auch einen Zyklus mit den sieben Planetengöttern.^[94] Neben dieser Weiterentwicklung der Planetengötterikonographie und den nur kurze Zeit nach den Originalen entstandenen Werkstattkopien wurde der Zyklus der *Sala d'estate*, den man als halböffentlichen Raum bezeichnen kann, nur geringfügig von den Künstlern und Venedigreisenden späterer Generationen rezipiert.

Eine direkte Beobachtung des Zyklus lässt sich im Werk Jean-Honoré Fragonards feststellen, der die Lagunenstadt während seiner *Grand Tour* zwischen 1760 und 1761 bereiste.^[95] Im Fondaco fertigte er zwei Zeichnungen nach den Gemälden des Planetengötterzyklus an. Von diesen widmet er ein Blatt der Luna Tintoretto, während das zweite drei weitere Werke ausschnitthaft vereint (Abb. 9). Die obere Hälfte



Abb. 9: Jean-Honoré Fragonard (nach Paolo Veronese und Paolo Fiammingo), *Jupiter und Fortuna, Merkur und die Tugend, Raub der Sabinerinnen*, 1760–61, Kreide auf Papier, 45,1 x 33 cm, Pasadena, Norton Simon Museum (aus: Alexandre Ananoff, *L'Œuvre Dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732–1806)*, Bd. 2, Paris 1970, Abb. 447).

zeigt Veroneses Jupiter mit der Fortuna und den Putten, die untere ist Teil einer flüchtigen Skizze, die die Figuren des Merkur und der Tugend Paolo Fiammingos aufgreift. Letztere kann nach der Wiederauffindung ihres Gemäldevorbilds identifiziert werden, während die Figurengruppe am unteren linken Bildrand nur schwer zuzuordnen ist. Es handelt sich möglicherweise um ein Detail der *quadri bislunghi* in der unteren Wandzone der *Sala*, von denen eins den *Raub der Sabinerinnen* zeigte. Dieser Hypothese folgend wäre die Zeichnung Fragonards ein unschätzbares Bilddokument, das einen schemenhaften Eindruck von den verschollenen, auf Leder gemalten Werken liefert. Die beiden kleineren Gemälde Veroneses wurden zwischen 1846 und 1902 von dem in Leipzig ansässigen Stahlstecher Albert

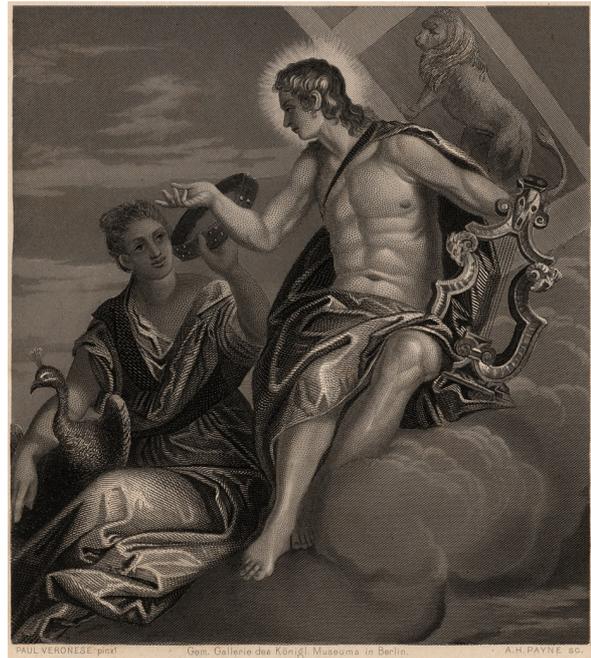


Abb.10: Albert Henry Payne (nach Veronese), *Apollo und Juno*, 2. Hälfte 19. Jh., Stahlstich, 14,5 x 12,5 cm (im Besitz der Autorin).

Henry Payne kopiert (Abb. 10). Diese Drucke, die hohe Auflagenzahlen erreichten, wurden von der Berliner Galerie als Museumssouvenir vertrieben.

Die Ordnung der Gemälde in der *Sala d'estate* kann, abgeleitet vom griechischen Wort „*cosmos*“, qua Ordnung, zu Recht als ein Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos des Fondaco dei Tedeschi bezeichnet werden. Das allumfassende Himmelszelt bewirkt die bildliche Euphonie der Gestirne, Götter und Allegorien, die über ihre Handlungen das Schicksal der Menschen bestimmen. Die rhythmische Anordnung der Gemälde im Raum und deren kopulatives Grundelement des wolkenverhangenen Himmels bewirkt im Auge des Betrachters eine panoramatische Apperzeption der göttlichen Sphä-

re. Durch die Vereinheitlichung der Bildsphären wird die Wirkung der in unterschiedlichen Ausstattungsetappen entstandenen Bilderzyklen potenziert. Die Kunstwerke der *Sala d'estate* spiegeln akzidentiell die bewussten Strategien der Selbstwahrnehmung und der Repräsentation der deutschen Händler gegenüber der venezianischen und der internationalen Öffentlichkeit.

Endnoten

* Dieser Beitrag basiert auf einer Masterarbeit mit dem Titel „Jacopo Tintoretto's *Luna und die Horen* und das Raumprogramm der *Sala d'estate* im Fondaco dei Tedeschi“, die ich im Juli 2014 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main eingereicht habe. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Aurenhammer für die geduldige Betreuung und fortwährende Unterstützung der Arbeit.

1. Grundlegend für die Forschung zum Fondaco dei Tedeschi vgl.: Henry Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die Deutsch-Venetianischen Handelsbeziehungen*, 2 Bde., Stuttgart 1887. Unter den neueren Arbeiten zum Thema sind v.a. erwähnenswert: Ennio Concina, *Fondaci. Architettura, arte e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna*, Venezia 1997, und Gerhard Rösch, *Il Fondaco dei Tedeschi*, in: *Venezia e la Germania: arte, politica, commercio, due civiltà a confronto*, hg. v. Susanna Biadene, Mailand 1986, S. 50–72. Vgl. die durch Georg Martin Thomas überlieferten Aufzeichnungen aus den Capitularen des Fondaco nach Giovanni Bartolamio Milesio: Georg Martin Thomas, *Capitular des Deutschen Hauses in Venedig*, Berlin 1874; Georg Martin Thomas (Hg.), *G.B. Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses in Venedig*, München 1881. Eine Bestandsaufnahme des Gebäudes und seiner Geschichte, die im Zuge des Umbaus zur Hauptpost in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erstellt wurde, findet sich bei: *Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, hg. v. Ministero delle Comunicazioni Direzione generale delle Poste e Telegrafi, Venedig 1941. Zur Herkunft des Wortes *Fondaco* (venez.: *Fontego*) vgl.: Concina 1997, *Fondaci*, S. 15ff. Das Gebäude findet zuerst um 1225 Erwähnung, man kann jedoch von einer früheren Errichtung

ausgehen. Die ersten Handelsbeziehungen mit dem Norden lassen sich bereits für die Zeit des Vierten Kreuzzugs (1202–1204) feststellen. Vgl. dazu: Rösch 1986, *Il Fondaco dei Tedeschi*, S. 50–72. Die Dokumente des Fondaco mit allen darin festgehaltenen Gesetzen, Beschlüssen und Korrespondenzen wurden in sogenannten Capitularen zusammengefasst. Die fünf wichtigsten dieser neun Aktenbestände wurden am Ausgang des 2. Weltkriegs vernichtet. Zur Vernichtung der Capitulare und den noch verbliebenen Beständen vgl.: Magnus Ressel, *Die Zerstörung der Capitularien des Fondaco dei Tedeschi im Schloss Wässersdorf am Ende des zweiten Weltkrieges*, in: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken (Sonderdruck)*, Band 93, 2013, S. 377–400.

2. Diese Bestimmung diente auch der Begrenzung des Handels, da nur eine gewisse Anzahl von Kammern im Fondaco zur Verfügung stand. Es entwickelte sich zusehends eine deutsche Handelselite, die auf den Warenaustausch in und über Venedig spezialisiert war. Für diese oftmals über Generationen in der Stadt lebenden Händler wurde der Begriff *Venedigerdeutsche* geprägt. Neben den Kammern im Fondaco erwarben die meisten deutschen Händler private Domizile für ihre Familien in der Stadt. Zu diesem Zweck heirateten nicht wenige Deutsche in venezianische Familien ein, was meist von finanziellem Vorteil für beide Seiten war (etwa die Familien Ott oder die Widmann).
3. Eine Auswertung der Quellen zum Handel im Fondaco, den Zolleinnahmen und Steuern, vgl.: Karl-Ernst Lupprian, *Il Fondaco dei Tedeschi e la sua funzione di controllo del commercio tedesco a Venezia (Quaderni 6, Centro Tedesco di Studi Veneziani)*, Venezia 1978. Zu den Handelsgütern, Absatzmärkten und Transportrouten der Deutschen im Fondaco umfassend Bernd Roeck, *Kunst und Wirtschaft in Venedig und Oberdeutschland zur Zeit der Renaissance*, in: *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft (Studi, Bd. 9)*, hg. v. Bernd Roeck, Klaus Bergdolt und Andrew John Martin, Sigmaringen 1993, S. 9–18.
4. Die *Visdomini* bildeten hierbei die Spitze der Hierarchie. Sie wurden aus den Kreisen der venezianischen *nobili* berufen. Ihre Zahl variierte von anfangs zwei bis zu vier. In ihren Verantwortungsbereich fielen unter anderem administrative Aufgaben, wie die Verteilung der Zimmer und die Hoheit über die Schlüssel des *Domus Germanorum*. Den Gegenpart dazu bildeten die gewählten Vertreter der deutschen Kaufmannschaft – allen voran die *Consoli*. Zu den *Consoli* vgl.: Simonsfeld 1887,

- Der Fondaco dei Tedeschi*, S. 139f.; eine Liste der Konsuln ebd., S. 203ff.
5. Girolamo Bardi, *Delle Cose Notabili della Città di Venetia*, Bd. 1, Venedig 1601, S. 48: „*il Fontico de'Todeschi, nel qual si traficano le mercantie della Germania, & che si può dire una picciola Città nel corpo di questa nostra, dal quale se ne trahe molto utile.*“
 6. Dazu vgl. Marino Sanutos Tagebuch vom Februar 1505: „*Da poi disnar fo colegio di la Signoria, per la materia dil fontego di todeschi, che voleno refar presto e bellissimo, e aldito Zorzi Spavento, protho di la chiesa di San Marco.*“ (Marino Sanuto, *I Diarii*, Bd. 6, hg. v. Guglielmo Berchet, Venedig 1881, S. 131.) Dieses beschleunigte Verfahren verdankt sich vor allem der Bedeutung des Handels mit dem Norden und der Reputation der deutschen Händler. Um 1507 bezeichnet der Doge Leonardo Loredan die Deutschen als „*conterraneos nostros*“ – „unsere Landsleute“ – und den Fondaco als „*optimo membro de questa zita*“ (zit. nach Lupprian 1978, *Il Fondaco dei Tedeschi*, S. 9). Eine Inschrift am Bau verwies auf die Umsetzung während der Amtszeit des Dogen Loredan: „*Principatus Leonardi Lauredani incltyi Ducis anno sexto*“.
 7. Die Identität des Architekten ist in der Forschung umstritten. Vgl. hierzu: Manilo Dazzi, *Sull'architettura del Fondaco dei Tedeschi*, in: *Atti del reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Band XCIX Heft II, 1939–40, S. 874–896, und v.a. Alessandro Nova, *Giorgione e Tiziano al Fondaco dei Tedeschi*, in: *Giorgione entmythisiert*, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Turnhout 2008, S. 71–104.
 8. Das Gebäude besaß bis 1836 zwei Türme, von denen in einem zwei Glocken angebracht waren, die die Händler aus ihren Geschäftszimmern am Rialto zum gemeinsamen Mittagessen zusammenriefen. Vgl. dazu: Theodor Elze, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig*, in: *Das Ausland. Ueberschau der neuesten Forschungen auf dem Gebiete der Natur-, Erd- und Völkerkunde*, Band 27, 1870, S. 628. Der im Winter genutzte Versammlungsraum an der Ecke zum *Rio dell'Olio* erhielt den Beinamen *Sala della stufa* – oder *della stua* – nach dem darin befindlichen Kamin aus Eisen und vergoldetem Blech, der ein einzigartiges Objekt nordischer Handwerkskunst in Venedig darstellte. Eine Beschreibung des außergewöhnlich prachtvollen Objekts findet sich bei: *Il Fondaco nostro dei Tedeschi*, 1941, S. 66f.; Elze 1870, *Der Fondaco dei Tedeschi*, S. 629. Der Ofen stand offenbar mit der Küche in Verbindung. Im Raum gab es außerdem ein marmornes Wasserbecken und verschiedene Gemälde, darunter eine Kopie des *Christo Salvator* Tizians nach dessen Original in der *Sala d'estate*. Über die übrige Ausstattung ist wenig bekannt, es bleibt jedoch zu vermuten, dass der Raum auf Grund seiner jahreszeitlichen Nutzung mit Tapisserien ausgeschmückt wurde, wie Elze berichtet: Elze 1870, *Der Fondaco dei Tedeschi*, S. 629.
 9. Die reiche deutsche Kaufmannschaft hatte schon den Vorgängerbau großzügig ausgestalten lassen. Der Schriftsteller Marino Sanuto schrieb in einem Tagebucheintrag vom Januar 1505 von den „*camere d'oro*“ des ehemaligen Baus. Vgl. Sanuto 1881, *Diarii*, S. 126: „*In questa note, venendo a di 28, se impiò fuoco a Rialto nel fontego di todeschi; seguì pocho danno di robe, però che ateseno a trar il suo fuori, prima apriseno le porte. Or si brusò tutto, e camere d'oro ect. Li todeschi andono a star, chi in qua e chi in là; e tutto il zorno sequente brusò; e alcuni, volse ajutar, cazete un muro e li amazò; si che è mal augurio, che si brusa il fontego, et le nove di Coloquit.*“
 10. Thomas 1881, *Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses*, S. 37.
 11. Die tatsächliche Deckenhöhe beträgt 5,21 Meter. Die Autorin dankt dem Architekten und Leiter des verantwortlichen Architekturbüros Alberto Torsello für die aktuellen Maßangaben des Raums.
 12. Diese starke Durchfensterung hatte direkte Konsequenzen für die Nutzung des Raums, der im Sommer durch Sonnensegel beschattet werden musste, die an der Außenfassade angebracht wurden.
 13. Vgl. Thomas 1881, *Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses*, S. 41.
 14. Vgl. Thomas 1881, *Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses*, S. 42: „*Del 1580. 26. Febraro, In Capitolare Generale fu presa la seguente Parte cioè, che essendo li Cuori d'oro nella sala sudetta, tutti stracciati, si è risolto di farne far di nuovi, et rinovare la medesima sala.*“
 15. Das Gemälde Tizians – mit den Maßen 125 x 94 cm – befindet sich bis heute im Besitz der Evangelischen Gemeinde am Campo Santi Apostoli, gemeinsam mit der von Milesio erwähnten Kopie des Gemäldes. Diese dürfte jedoch deutlich später entstanden sein und nicht, wie Milesio annimmt, gleichzeitig. Die Autorin dankt dem Pastor der Evangelischen Gemeinde in Venedig Bernd Prigge herzlich für die freundliche Unterstützung bei der Untersuchung beider Gemälde.
 16. Nach 1806 war der Fondaco Eigentum der Finanzbehörde, die das Gebäude 1908 erstmals restaurierte. 1925 wurde das gesamte ehemalige Handelskontor an die Post verkauft, zur Hauptpoststelle Venedigs ausgebaut und am 29. Juli 1939 eingeweiht. Auf diese Weise blieb das Gebäude über Jahrzehnte der Öffentlichkeit zugänglich, bis man sich im Jahr 2008 zum Verkauf an einen privaten Investor entschied. Aktuell wird das Gebäude

- de durch die Benetton Group zu einem der größten Kaufhäuser am Rialto umgebaut.
17. Hier sind, wie Schweikhardt bemerkt, vierzehn Bilder aus dem Fondaco im Inventar des Grafen gelistet. Vgl.: Fausto Lechi, *I Quadri delle Collezioni Lechi in Brescia. Storia e Documenti*, Firenze 1968; Teodoro Lechi, *Elenco della Quadreria del Signor Conte Teodoro Lechi*, Brescia 1824. Erstaunlicherweise befanden sich die wohl schwieriger zu demontierenden Deckengemälde Battista Francos und Alvise Donatos nicht unter den nach Brescia verkauften Werken. Sechs der Kompartimente befinden sich seit 1908 im Museo Correr. Dazu heißt es im Katalog des Museums: „*Disfatta nel XIX sec. la decorazione passò ad altro locale dello stesso palazzo [Fondaco], finchè venne tolta definitivamente e dispersa; la parte rimasta fu affidata al Museo (dall'Intendenza di Finanza, 1908).*“ (Giovanni Mariacher, *Il Museo Correr di Venezia. Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venedig 1957, S. 81ff.)
18. Vgl. zur Biographie des Conte Teodoro Lechi (1778–1866) und dem Aufbau seiner Sammlung: Lechi 1968, *I Quadri*, S. 46ff. Seit dem Beginn der eigenen Sammeltätigkeit im Jahr 1802 bis zum Tod Teodoro Lechis erschienen vier Kataloge, die seine Sammlung dokumentieren: Aus den Jahren 1814, 1837, 1857 und 1866. Alle sind in der Publikation von 1968 vereint, die die gesammelten Dokumente aus dem Familienbesitz bündelt. Die Bilder Tintoretts und Veroneses tauchen sowohl in der ersten als auch in der zweiten Version des Katalogs auf. Vgl. hierzu: Lechi 1968, *I Quadri*, S. 185 und 193. Die Gemälde Paolo Fiammingos (im Katalog unter Giovanni Contarini) und Palma il Giovanes erscheinen nur in der ersten Version. Sie wurden folglich zwischen 1814 und 1837 verkauft, wie im Fall des im Katalog als in Amerika verschollen gekennzeichneten Werks Palma il Giovanes. Paolo Fiammingos *Mercur* wurde gegen eine Darstellung der *Hl. Agnes* des Domenichino aus einer Ferrareser Sammlung eingetauscht. Vgl. Lechi 1968, *I Quadri*, S. 171/183.
19. Vgl. zur Ankaufspolitik des Berliner Museums grundlegend: Tilmann von Stockhausen, *Gemäldegalerie Berlin. Die Geschichte ihrer Erwerbungs-politik 1830–1904*, Berlin 2000. Insgesamt erwarb von Waagen auf seiner Italienreise 64 Gemälde, von denen die meisten bis heute den Grundstock der italienischen Bestände des Berliner Museums darstellen. Die erschwerte Ankaufspolitik ist auf das angespannte Verhältnis zwischen dem Generaldirektor der Berliner Museen Ignaz von Olfers und Gustav Friedrich von Waagen zurückzuführen. Durch den Amtsantritt Olfers' verschob sich der Ankaufsetat zu Gunsten der Skulpturen- und Antikensammlungen.
20. Vgl. von Stockhausen 2000, *Gemäldegalerie Berlin*, S. 82.
21. Vgl. von Stockhausen 2000, *Gemäldegalerie Berlin*, S. 93.
22. „*Monsieur le Comte, En examinant de jour votre collection de tableaux j'ai trouvé plusieurs daignes d'entrer dans le Musée de S.M. le Roi de Prusse. J'ai dit à votre servant, où inspecteur, les conditions aux quelles je pouvais faire une affaire avec vous. Vous savez, Monsieur le Comte, mieux que moi, qu'en prenant plusieurs tableaux on fait quelque râbat dans le prix de chacun. Dans l'espoir de vous voir demain, pour traiter de cette affaire personnellement, je vous prie ecc.*“ (Lechi 1968, *I Quadri*, S. 112ff.)
23. Der zweite Kaufvorgang gestaltete sich weniger reibungslos als noch der erste, da Teodoro Lechi mehr für die Gemälde verlangte, als von Waagen zu zahlen bereit war. In einem Brief rät der Berliner Direktor dem Grafen, sein Angebot von 3.000 Luigi anzunehmen, da die Gemälde bei der derzeitigen Situation auf dem Kunstmarkt nicht für 4.000 Luigi zu verkaufen wären. Vgl. Lechi 1968, *I Quadri*, S. 113f.
24. Dieses wurde im Jahr 1937 zusammen mit drei weiteren Gemälden der Berliner Galerie zur ersten großen Retrospektive des Venezianers in der Ca' Pesaro ausgeliehen (Venedig, Ca' Pesaro, *La mostra del Tintoretto. Catalogo delle Opere*, hg. v. Nino Barbantini, Venedig 1937, S. 186ff.). Am 4. März 1937 erfolgte die erste Anfrage des Kurators der Ausstellung Nino Barbantini bezüglich der Leihgaben aus dem Bestand der Berliner Galerie (für den gesamten Schriftverkehr zu diesem Vorgang vgl.: Zentralarchiv SMB, I/GG 258). In der darauf folgenden Korrespondenz wurden die Bilder für die Dauer der Ausstellung vom 25. April bis 04. November 1937 nach Venedig versandt. Die Bilder erreichten Venedig bis zum 12. April. Im Gegenzug erhielt das Berliner Museum auf Wunsch des Direktors Dr. Heinrich Zimmermann das Gemälde Veroneses mit der *Thronenden Madonna mit Kind und Heiligen* aus der Accademia. Dieses wurde ordnungsgemäß am 24. November nach Venedig zurückgesandt. Die Rücksendung der vier Berliner Gemälde verzögerte sich jedoch, da kein entsprechend großer Transportwaggon zur Verfügung gestellt werden konnte. Nachdem ein erster festgesetzter Termin am 10. Dezember nicht eingehalten wurde, richtet sich Zimmermann in einem Eilbrief vom 22. Dezember erzürnt an den Kurator: „*Das Bild wird hier in Berlin ungeheuer vermisst, zumal wir das etwas schlechte Ersatzbild von Paolo Veronese bereits seit längerer Zeit an die Akademie in Venedig zurückgesandt haben.*“ Am 06. Januar endlich trafen die drei großen Kisten aus Venedig in Berlin ein.

25. Die bisher einzigen Versuche, den Eindruck eines vollständigen Raumprogramms zu rekonstruieren, unternehmen Gunter Schweikhardt und Andrew John Martin, vgl.: Gunter Schweikhardt, *Der Fondaco dei Tedeschi. Bau und Ausstattung im 16. Jahrhundert*. in: *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance. Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft (Studi, Bd. 9)*, hg. v. Bernd Roeck, Klaus Bergdolt und Andrew John Martin, Sigmaringen 1993, S. 41–49, und Andrew John Martin, *I rapporti con i Paesi Bassi e la Germania*, in: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, hg. v. Michel Hochmann, Rosella Lauber und Stefania Mason, Venedig 2008, S. 143–163.
26. Die zehn Jahre später erschienene Neuauflage des Werks Boschinis fand die weiteste Verbreitung und soll deshalb hier zitiert werden: Marco Boschini, *Le ricche Minere della Pittura Veneziana. Compendiosa Informazione non solo delle Pitture Pubbliche di Venezia ma dell'Isole ancora circonvicine*, Venedig 1674, S. 109ff.
27. Die Beschreibung des Fondaco von 1715 und 1718–24 wurde erstmals 1881 von Georg Martin Thomas veröffentlicht, der angibt, es sei ein Abdruck einer exakten Abschrift des Originals, vgl. Thomas 1881, *Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses*, S. 36ff.
28. Boschini 1674, *Le ricche Minere*, S. 110. Dabei handelt es sich vermutlich um Fragmente der ursprünglichen Ledertapeten, die um 1580 ersetzt werden sollten. Einer These Andrew John Martins zufolge wurden die Sujets von Hans Rottenhammer aufgegriffen. Fast alle der genannten Bildmotive finden sich im Œuvre des Meisters wieder, der vermutlich in der Werkstatt Paolo Fiammingos tätig war. Vgl. hierzu: Andrew John Martin, *Aus Rom zurück in Venedig – Hans Rottenhammers Raub der Sabinerinnen*, in: *Hans Rottenhammer (1564–1625)*. Ergebnisse des in Kooperation mit dem Institut für Kunstgeschichte der Tschechischen Akademie der Wissenschaften durchgeführten internationalen Symposiums. Weserrenaissance-Museum Schloß Brake, hg. v. Heiner Borggreffe und Vera Lüpkes. 17.–18. Februar 2007, Marburg 2007, S. 55–65.
29. Boschini 1674, *Le ricche Minere*, S. 111.
30. Ebd.
31. Das Gemälde, welches seit seiner Auffindung Paolo Fiammingo zugeschrieben werden kann, wird noch im bisher einzigen Werkverzeichnis Giovanni Contarinis unter den verschollenen Werken zusammen mit einem weiteren aus der *Sala* des Fondaco stammenden Gemälde aufgeführt: Annalisa Bristot, *Un artista nella Venezia del Secondo Cinquecento. Giovanni Contarini*, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, Band 12, 1980, S. 69. Die Beschreibung verdankt die Kunstgeschichte Andrew John Martin, der das Bild richtig als das letzte existierende des Wandzyklus der *Sala d'estate* identifizierte.
32. Boschini 1674, *Le ricche Minere*, S. 111. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei ebenfalls um ein Werk des Flamen Pauwels Franck, genannt Paolo Fiammingo, der Schüler in Tintoretto's Werkstatt war und später erfolgreiche Beziehungen zu den deutschen Händlern pflegte. Diese Vermutung ergibt sich aus dem gesteigerten Interesse der deutschen Kaufleute an seinen Werken in den Jahren nach 1580 und der Beschreibung im Inventar des Conte: „*Najadi. [...] A sinistra, vaso inclinato sopra erboso sasso che versa aqua in una vasca, all'estremità della quale siede un putto: di fianco, una ninfa ignuda tutta incurvata che con una mano, ajutata da due amorini, tien fermo il vaso, e coll'altra, va rompendo l'acqua cadente. A destra, najade vestita con vaso sulla spalla sinistra che appena può reggerlo. Altre najadi e vecchio in distanza: erbosi colli e monti.*“ Die beschriebene Landschaft verweist auf einen Maler flämischer Herkunft, die besonders für diese arkadischen Hintergründe in Italien geschätzt wurden. Die überlängten Figuren sind ein Hinweis für eine weiterführende Ausbildung in der Werkstatt eines venezianischen Meisters.
33. Hierbei handelt es sich um eines der Werke, die bei Boschini unter der Rubrik *favole* zusammengefasst werden. Ihre Bildsujets werden von Milesio ausführlicher beschrieben: „*Ratto delle Sabine*“, „*Gl'Incantesimi di Medèa*“, „*Bagno di Diana [...] con le sue Ninfe, et Actheone*“, „*Mercurio [...] l'Armonia con diversi Istrumenti musical*“, „*Giudicio di Paride*“, „*Nefando Sposalizio d'Antioco con Strattonica*“ und „*Ulisse in atto di uccider Circe*“. Milesio gibt zu diesen außerdem an, sie seien auf vergoldetem Leder gemalt und begründet die Auswahl des Trägermaterials damit, dass es von längerer Dauer – „*più durabile*“ – sei. Sie fanden später ebenfalls Eingang in die Sammlung des Conte Teodoro Lechi in Brescia und sind im ergänzten Inventarband von 1968 erwähnt. Vergleicht man die Aufzählung mit der Milesios, fällt das Fehlen der Darstellung „*Nefando Sposalizio d'Antioco con Strattonica*“ auf. Während dessen Verbleib ungeklärt bleibt, vermerkt das Inventar das erste Gemälde mit dem *Parisurteil* als eingetauscht gegen eine Landschaft des Luini, jedoch ohne genauere Provenienz und alle weiteren als in Amerika verschollen. Insgesamt lässt sich nach heutigem Kenntnisstand keines der Bilder mehr nachweisen.
34. Wie unreflektiert spätere Arbeiten den Namen Palma il Vecchios übernehmen, beweist der Aufsatz Luca Molàs, vgl.: Luca Molà, *Fondaci, Mercanti,*

- Artigiani*, in: *Le Venezie e l'Europa*, hg. v. Gino Barbieri, Padua 1998, S. 228–243.
35. Milesio gibt die Verteilung der Sternzeichen wie folgt an: Luna: Wassermann; Merkur: ohne Angabe; Venus: Schütze; Apoll: ohne Angabe; Mars: Löwe, Jungfrau; Jupiter: Zwillinge, Krebs; Saturn: Widder, Stier. Die tatsächliche Verteilung lautet wie folgt: Luna: Krebs; Merkur: Zwillinge, Jungfrau; Venus: Stier, Waage; Apoll: Löwe; Mars: Skorpion (eigentlich Widder); Jupiter: Schütze (zusätzlich Fische); Saturn: Steinbock (zusätzlich Wassermann). Die Abweichungen von der heutigen Verteilung der Planetenhäuser bestehen also in Paolo Veroneses Gemälde mit dem *Mars und der Minerva* und in der Ergänzung der Sternzeichen Fische und Wassermann. Diese Verteilung entspricht der im Cinquecento üblichen Zuteilung der Tierkreiszeichen, wie sie etwa die Stiche Sebald Behams zeigen. Zu Gunsten der Bildkomposition wurde dem Mars nur ein Tierkreiszeichen zugeordnet. Dabei entschied sich der Künstler für den Skorpion an Stelle des Widders, der heute unter Einbeziehung einer größeren Anzahl von Planeten dem Wirkungsbereich des Pluto zugeordnet wird.
36. Zusätzlich dazu gab es an der Seite zum Korridor und derjenigen zum Rialto jeweils eine Trägerkonsole unter der Decke mit dem doppelköpfigen Adler, dem Wappentier der Habsburger. Diese waren noch beim Umbau im 20. Jahrhundert erhalten und wurden fälschlicherweise als das Familienwappen der Dandolo oder Giustinian interpretiert. Vgl. *Il Fondaco nostro dei Tedeschi* 1941, S. 54. Der Reichsadler taucht auch als Dekorationselement und heraldisches Tier auf einigen Zeichnungen im Archiv der Evangelischen Gemeinde von Venedig auf, die den ehemaligen Bauschmuck des Fondaco dokumentieren. Als weiteres Schmuckelement war nachträglich über den beiden Türen je ein Basrelief aus Holz mit einem Putto angebracht worden (Vgl. Thomas 1881, *Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses*, S. 42). Jener über der Tür zum Korridor auf einer Sanduhr sitzend, mit zwei Buchstaben in den Händen. Ein M aus Ästen geformt, den Winter verkörpernd und ein D aus Blüten für den Frühling. Über der zweiten Tür, zum Zimmer der Bediensteten hin, befand sich als Äquivalent dazu ein weiterer Putto über einem goldenen Rad der Zeit mit zwei C, geformt aus goldenen Ähren für den Sommer und Reben für den Herbst. Die Summe der römischen Zahlen ergibt das Jahr 1700, in dem laut Milesio die Säle erneut verschönert wurden.
37. Milesio gibt hierfür die Gesamtzahl von 48 Bildfeldern an. Im Abgleich mit den sechs erhaltenen Bildfeldern respektive der Deckenfläche müssen die Deckenbilder entweder stark in ihrer Größe variiert haben oder aber Milesios Angabe stützt sich auf eine Schätzung, die nicht der Realität entsprach. Von der Größe der heute auf uns gekommenen Werke des Museo Correr hätten nicht einmal 20 Gemälde an der Decke der *Sala Platz* gefunden. Aus Milesios Notizen erhalten wir auch Nachricht über den Preis des Ensembles, der sich auf 90 Golddukatun belief: „a tutto per Ducati novanta d'argento“ (Thomas 1881, *Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses*, S. 41).
38. Vgl. grundlegend zur Vita und dem Wirken Battista Francos: Johannes Myssok, *Battista Franco tra Biblioteca Marciana e Cappella Grimani*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band 54 Heft 1, 2010–2012, S. 115–131; Anne Varick Lauder, *Inventaire Général des Dessins Italiens*, Bd. VIII: *Battista Franco*, Paris 2009; Fabrizio Biferali und Massimo Firpo, *Battista Franco „pittore veneziano“ nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007.
39. Vgl. Giorgio Vasari, *Le Opere*, Bd. VI, hg. und komm. v. Gaetano Milanesi, Florenz 1906, S. 585. Vgl. zu diesem Auftrag für Christoph Fugger: Biferali und Firpo 2007, *Battista Franco*, S. 251f. Parallel zu seinem Auftrag in der *sala d'estate* erhielt er am 19. August 1556 das Engagement für drei der Tondi an der Decke der Libreria. Insgesamt wurden sieben Künstler beauftragt, jeweils drei der 21 Tondi zu gestalten. Vgl. Nicola Ivanoff, *La Libreria Marciana. Arte e Iconologia*, in: *Saggi e Memorie di storia dell'Arte*, Band 6, 1968, S. 35–78.
40. Vgl. Biferali und Firpo 2007, *Battista Franco*, S. 258f.
41. Die verantwortlichen Konsuln des Jahres waren Kaspar Renff und Berthold Widmann. Vgl. Simonsfeld 1887, *Der Fondaco dei Tedeschi*, S. 209. Milesio erwähnt keinen von beiden namentlich, sondern die Beteiligung der gesamten Kaufmannschaft: „Fu presa parte della N.A. di adornar la Sala delle Pitture“ (Thomas 1881, *Milesio's Beschreibung des Deutschen Hauses*, S. 66). Während die Kosten für die Gestaltung der Außenfassade mit den Fresken Tizians und Giorgiones noch von der Republik in Zusammenhang mit der Errichtung des Gebäudes übernommen wurden, musste die Kaufmannschaft für die Dekoration der Innenräume selbst aufkommen. Neben den amtierenden Konsuln können die Gebrüder Ott als potenzielle Auftraggeber angenommen werden. Diese hatten bei denselben Künstlern bereits zuvor Werke in Auftrag gegeben.
42. Das Werk hat die Maße 143 x 253 cm oder 4 x 7 *pedi veneziani*.
43. Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte Ovvero Le Vite degli illustri Pittori Veneti e dello Stato*, Bd. 2, überarbeitete Neuauflage, ed. Venedig 1648, Padua 1837, S. 237.

- Das Werk wurde bis zum Zweiten Weltkrieg häufig in der Grundlagenforschung zu Jacopo Tintoretto erwähnt. Seit seiner Zerstörung geriet es aus dem Fokus der kunsthistorischen Forschung und wird bis heute nur noch randständig genannt. Vgl. Rodolfo Pallucchini und Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, Bd. 1, Mailand 1982, S. 219.
44. Der Bildtitel *Luna und die Horen* hat sich bis heute durchgesetzt. Einzig Erich von der Bercken schlägt einen variierten Bildtitel vor: „Diana als Göttin der mitternächtlichen Stunde“ (Erich von der Bercken und August Liebmann Mayer, *Jacopo Tintoretto*, Bd. 1, München 1923, S. 245).
45. Die Gestaltung der Sphäre Tintoretts unterscheidet sich von den übrigen Sphären, sowohl der Gemälde Veroneses als auch Paolo Fiammingos, die bogenförmig die Komposition durchziehen. Dabei kann das Gemälde *Palma il Giovane* als Pendant zu dem Paolo Fiammingos mit einer spiegelbildlich angelegten Sphäre angenommen werden. Diese Abweichung lässt sich durch die Funktion der Sphären der anderen Gemälde als Pendant und die ungerade Anzahl der Gemälde erklären.
46. Sowohl thematisch als auch kompositionell lassen sich Parallelen zu anderen Werken im Œuvre des Meisters entdecken. Hierfür bieten sich etwa die Werke für die *Sala delle quattro porte* oder das *Atrio quadrato* im Dogenpalast an.
47. Der Wortlaut in der deutschen Übersetzung von Erich Rösch: „Golden die Achse, golden die Deichsel, golden der Räder äußerer Kranz, es strahlt von Silber die Ordnung der Speichen. Über das Joch hin zu Reihen gesetzt, Chrysolithe und andre Steine warfen das Licht zurück der leuchtenden Sonne.“ (Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, hg. und übers. v. Erich Rösch, 10. Aufl., München / Zürich 1983, Lib. II, 106f.) In der Frühen Neuzeit wurde eben diese Stelle von Boccaccio rezipiert. Vgl. Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium*, hg. und komm. v. Vittorio Zaccaria, ed. 1472, Mailand 1998, Lib. IV, III, 5.
48. Hesiod gibt ihnen die Namen Eunomia, Dike und Eirene, die für Disziplin, Gerechtigkeit und Frieden stehen. Manfred Fuhrmann definiert die Funktion der Horen präziser: „Die Horen waren [...] göttliche Wesen, die mit dem Zeitablauf die Wiederkehr der Vegetation, die alljährliche Fruchtbarkeit der Saaten und Pflanzen verbürgten.“ (Manfred Fuhrmann, *Die Vier Jahreszeiten bei den Griechen und Römern*, In: *Die vier Jahreszeiten im 18. Jahrhundert*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert, Gesamthochschule Wuppertal / Universität Münster, Heidelberg 1986, S. 12)
49. Auch auf dem Gemälde Tintoretts übernehmen die Horen diese Funktion, die durch die strahlend weiße Sonne am unteren linken Bildrand veranschaulicht wird. Ein Eindruck von der Farbigkeit des Gemäldes lässt sich anhand einer Werkstattkopie gewinnen, die 2009 auf dem Kunstmarkt auftauchte (Bonhams New York, Auktion 16606, Los 4, 21. April 2009). Die Maße des Bildes – 142,5 x 124,5 cm – weichen nur geringfügig von denen des Originals ab.
50. Vgl. zur Ambivalenz von Horen, Grazien, Musen, Nymphen und Moiren: Veronika Mertens, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994; Fuhrmann 1986, *Die Vier Jahreszeiten*.
51. Vincenzo Cartari, *Le Imagini de i Dei de gli Antichi nelle quali si contengono gl'Idoli, Riti, ceremonie, & altre cose appartenenti alla Religione de gli Antichi*, hg. und komm. v. Alessandro Grossato, ed. 1571, Mailand 2004, S. 286.
52. Ebd., S. 288. Veronika Mertens, die in ihrer Dissertation das ambigüe Verhältnis der Darstellungstraditionen von Grazien und Horen erörtert, berichtet von einer „Tradition der Mythographen, Horen und Grazien als engstens verwandt, wenn nicht sogar als ein und dieselben Gottheiten zu sehen.“ (Mertens 1994, *Die drei Grazien*, S. 123)
53. Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art*, New York 1961, S. 303.
54. Das Bild hat die Maße 143,2 x 190,7 cm – 4 x 5,5 p.v. – und wurde 2008 auf dem Kunstmarkt verkauft (Sotheby's Amsterdam, Auktion AM1057, 11. November 2008, Los 6).
55. Vgl. zum Leben und Werk Paolo Fiammingos v.a.: Bert W. Meijer, *Paolo Fiammingo Reconsidered*, in: *Medelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, Band XXXVII (2. Ser.), 1975, S. 117–130; Stefania Mason Rinaldi, *Paolo Fiammingo*, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, Band 11, 1978, S. 47–80.
56. Die Verbindung von *Honor* und *Virtus* ist ein seit der Antike immer wieder aufgegriffenes Motiv, das auch die sogenannten Frick-Allegorien des Paolo Veronese zeigen. Vgl.: Britta von Campenhausen, *Eloquente Pittore, pingente oratore. Studien zu mythologisch-allegorischen Gemälden Paolo Veroneses (Beiträge zur Kunstwissenschaft 80)*, Dissertationsschrift, München 2003, S. 44ff.
57. Die Vedute wird im Katalog des Conte Lechi besonders hervorgehoben: „che lascia di sotto un'apertura, dalla quale si osservano case e monti“ (Lechi 1968, *I Quadri*, S. 171).
58. Cartari 1571, *Le Imagini de i Dei*, S. 196.
59. Die Gestalt der Tugend dagegen ist in ihrer Körperhaltung den 1540 erschienenen *Sorti* des Marcolini entnommen, der die Figur der *Veritas* zeigt, die von ihrem Vater Chronos vor einem monströsen Geschöpf errettet wird.

60. Die Vermutung Andrew John Martins, es handele sich bei dem Pendant möglicherweise ebenfalls um ein Bild Paolo Fiammingos, scheint durch die Tatsache entkräftet, dass die Zuschreibung an Palma zuerst von Ridolfi vorgenommen und später von Boschini übernommen wird. Letzterer war Schüler in der Werkstatt Palma il Giovane und sollte demnach in der Lage gewesen sein, den zuständigen Maler zu benennen. Vgl. Martin 2008, *I rapporti*, S. 162.
61. Die Göttin Venus taucht in Kombination mit den Grazien als ihren Helferinnen auf einem Gemälde einer Privatsammlung in Padua wieder auf (vgl. Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Mailand 1984, S. 242). Die Putten, die im Inventar der Sammlung in Brescia als „*in alto, amorino con face accesa ed altro con arco*“ beschrieben werden, finden sich in eben jener Konstellation als Begleiter der Galatea auf dem Gemälde Palmas wieder, das sich vor dem Zweiten Weltkrieg im Schloss Sanssouci befand und im Mai 1945 zerstört wurde.
62. Lechi 1968, *I Quadri*, S. 183.
63. Einen Eindruck von der Farbigkeit des Bildes vermittelt, wie bereits im Fall der Luna, eine Kopie, die 2009 unter dem Titel *Orpheus und Eurydike* und als von der Hand eines Nachfolgers Paolo Veroneses bezeichnet, auf dem Kunstmarkt verkauft wurde. Das Bild hat die Maße 142,5 x 124,5 cm und ist somit nur wenig kleiner als das Original (Bonhams New York, Auktion 16606, 21. April 2009, Los 4). Die Qualität der Figuren spricht für eine zeitnahe Werkstattarbeit wie bereits im Fall der Kopie der Luna.
64. Cartari 1571, *Le Imagini de i Dei*, S. 28f.
65. Vgl. ebd., S. 98: „*Fu dato il Pavone a questa Dea, come uccello suo proprio, & consecrato a lei. [...] il Pavone, come che parlino superbamente, sieno arroganti, & vogliono sempre stare sopra gli altri, piacendo loro di esser laudati.*“
66. Cartari betont explizit die Wirkung der Sonne beim Eintritt in das Sternzeichen des Tieres: „*Mostra il capo di Leone, che il Sole ha maggiore forza nel segno di Leone; che in alcuno de gli altri del Zodiaco.*“ (Cartari 1571, *Le Imagini de i Dei*, S. 36)
67. Cartari 1571, *Le Imagini de i Dei*, S. 30.
68. Die Gegenüberstellung von *Weisheit und Stärke* findet sich in Veroneses Œuvre bereits 1565 für eine Serie von Herkulesbildern für Rudolph II. Vgl. hierzu insbesondere: von Campenhausen 2003, *Eloquente Pittore*, S. 66.
69. Das Bild hat die Maße 145 x 245 cm – 4 x 7 p.v. Es existiert eine Kopie in den USA, die in den 1920er Jahren fälschlicherweise als Original angesehen und somit als eines der wenigen Gemälde Veroneses in Amerika angepriesen wurde. Am 13. November 1927 titelt der *Philadelphia Public Ledger*. „*Paint scraping bares genuine Veronese here*“ (*Philadelphia Public Ledger*, 13. November 1927). Der Verbleib des Gemäldes seit dem Erscheinen des Artikels bleibt unsicher.
70. Vgl. Cartari 1571, *Le Imagini de i Dei*, S. 87: „*L'Aquila ministrava le arme a Giove, & perciò la dipingono sovente con lui, che porta il fulmine con gli artigli, overo perche si legge, che di tutti uccelli l'Aquila sola è sicura dalla saetta del Cielo, & che ella sola parimente affissa gli occhi al Sole.*“
71. Cartari 1571, *Le Imagini de i Dei*, S. 80.
72. Ebd.
73. Ridolfi 1648, *Le Maraviglie dell'Arte*, S. 69. In der Folge wurde dieser Begriff sowohl durch das Inventar des Conte Lechi als auch durch die Berliner Gemäldegalerie tradiert. Nur Milesio benennt die allegorische Figur als *Juno*, wohl auf Grund ihrer Darstellung an der Seite des Göttergatten.
74. Ähnliche Staatspersonifikationen sind jedoch für andere Herrscherhäuser oder die Provinzen Venedigs bereits als gängige Bildformel etabliert.
75. Cartari 1571, *Le Imagini de i Dei*, S. 15.
76. Vgl. hierzu v.a.: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1994.
77. Die Gemäldegalerie listet das Werk unter „Saturn, der Gott der Zeit, hilft der Religion die Ketzerei überwinden“. (Vgl. Berlin, Gemäldegalerie, *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum und Deutschen Museum*, Berlin 1931, S. 508)
78. Wie bereits im Fall der Germania kann man die politisch-religiöse Situation zur Klärung hinzuziehen. Der Anteil der Protestanten innerhalb der im Fondaco ansässigen Kaufmannschaft stieg zum Ende des 16. Jahrhunderts stetig. Die Darstellung der Häresie an so prominenter Position in den eigenen Hallen in Auftrag zu geben, kann also kaum im Interesse der Händler gewesen sein, die bereits im Verdacht standen, ketzerisches Gedankengut zu verbreiten. Vgl. dazu Stefan Oswald, *Die Inquisition, die Lebenden und die Toten. Venedigs deutsche Protestanten (Studi*, Bd. 6), Sigmaringen 1989; Stefan Oswald, *Die deutsche protestantische Gemeinde in der Republik Venedig*, in: *Protestanten zwischen Venedig und Rom in der Frühen Neuzeit (Studi*, Bd. 8), hg. v. Uwe Israel und Michael Matheus, Berlin 2013, S. 113–128; Federica Ambrosini, *Storie di Patrizi e di Eresia nella Venezia del '500*, Mailand 1999.
79. Die Austreibung und der Sturz der Sünden und Laster durch den Göttervater wurde von Paolo Veronese bereits an prominenter Stelle in der *Sala del Consiglio dei Dieci* dargestellt.

80. Wolfgang Wolters bezeichnet die angestrebte Suche nach der eindeutigen Dechiffrierung von Bildprogrammen zu Recht als „Glücksspiel“ (Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 248).
81. Vgl. zum ptolemäischen Weltbild u.a.: Liba Chaia Taub, *Ptolemy's Universe. The Natural Philosophical and Ethical Foundations of Ptolemy's Astronomy*, Peru (Illinois) 1993; Werner Ekschmitt, *Weltmodelle. Griechische Weltbilder von Thales bis Ptolemäus*, Mainz 1989.
82. Vgl. hierzu den Wortlaut Ptolemäus': „Alle Planetensphären befinden sich in größerer Erdnähe als die Fixsternsphäre, aber in größerer Erdferne als die Sphäre des Mondes. Die drei Sphären des Saturn, des Jupiter und des Mars, von denen die Sphäre des Saturn die größte und die des Jupiter nach der größeren Erdnähe hin die zweite ist, während die des Mars unter der des Jupiter liegt, befinden sich in größerer Erdferne als die übrigen Planetensphären und die Sphäre der Sonne. Dagegen sehen wir, daß die Sphären der Venus und des Merkur [...] unter die Sphäre der Sonne gesetzt.“ (Claudius Ptolemäus, *Handbuch der Astronomie*, Bd. 2, übers. und komm. v. Karl Manitius und Otto Neugebauer, Leipzig 1963, S. 93)
83. Dass die Formate und die Anordnung der Bilder einen wesentlichen Bestandteil des Auftrags an die beteiligten Künstler dargestellt haben müssen, bestätigt das gewählte Format von 4 x 7 p.v. für die Gemälde mit den Gottheiten Luna, Saturn und Jupiter. Deren Formate konnten auf Grund fehlender Fenster frei bestimmt werden, wurden jedoch bewusst vereinheitlicht.
84. Zum Harmonieprinzip in der Frühen Neuzeit als ein wissenschaftsübergreifendes vgl.: Dorothy Koenigsberger, *Renaissance Man and Creative Thinking. A History of Concepts of Harmony 1400–1700*, Sussex 1979. Die Harmonie war, schenkt man der Beschreibung Milesios Glauben, auch auf einem der *quadri bislunghi* in der unteren Wandzone unter dem Gemälde Fiammingos dargestellt.
85. Vgl. zur Ptolemäischen Harmonie: Andrew Barker, *Scientific Method in Ptolemy's 'Harmonics'*, Cambridge 2000; Jon Solomon, *Ptolemy Harmonics. Translation and Commentary*, Leiden / Boston / Köln 2000, S. 142: „heavenly bodies – there is astronomy; as to hearing and, again, the locomotion of those things only heard – that is, sounds, there is harmonics. Both use instruments indisputable, both arithmetical and geometrical, for the quantity and quality of the first movements.“ Die Idee der Sphärenharmonie als einer Musik, die von den Bewegungen der Planeten erzeugt wird, entstammt letztlich der Pythagoräischen Schule. Vgl. hierzu: Richard Cocke, *Veronese and Daniele Barbaro. The Decoration of Villa Maser*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Band 35, 1972, S. 233.
86. Vgl. hierzu den Aufsatz von Alessandro Nova zu der durch Ptolemäus geprägten Gestaltung der Fassade und deren historische Einordnung in den Kontext der Fassadendekorationen im Veneto am Beginn des Cinquecento: Nova 2008, *Giorgione e Tiziano*, S. 71–104; Andrew John Martin, Rezension von: *Giorgione – entmythisiert. A cura di Sylvia Ferino-Pagden*, in: *Studi Tizianeschi. Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore*, Band VI–VII, 2011, S. 149–153. Vgl. zu den Fresken Tizians an der Seite zur Calle del Buso: Jürgen Schulz, *Titian at the Fondaco dei Tedeschi*, in: *Burlington Magazine*, Band 143 (Nr. 1182), 2001, S. 567–569.
- Vgl. zur neuesten Kontextualisierung der Fresken als Beispiel Bühnenhafter venezianischer Repräsentation: Anna Swartwood House, *Pageantry, and Identity. The Fondaco dei Tedeschi Frescoes*, in: *Reflections on Renaissance Venice. A Celebration of Patricia Fortini Brown*, hg. v. Blake de Maria und Mary E. Frank, Mailand 2013, S. 113–117. Alessandro Nova argumentiert zudem auf evidente Weise für die Wahrscheinlichkeit einer Darstellung der sieben Planetengottheiten auch an der Außenfassade des Gebäudes, deren Dekoration von der Regierung der Lagunenstadt bezahlt und im Dezember 1508 in Auftrag gegeben worden war.
87. Ridolfi 1648, *Le Maraviglie dell'Arte*, S. 127. An dieser Stelle sei auf einen weiteren Zyklus mit astrologischen Motiven und Instrumenten Giorgiones in der Casa Marta-Pellizzari, dem heutigen Giorgione-Museum, in Castelfranco (Veneto) und das Wiener Bild mit den drei Philosophen verwiesen. Vgl. hierzu: Augusto Gentili, *L'ira del cielo su Venezia. Giorgione e l'Astrologia*, in: *Venezia e Venezia. Descrizioni, interpretazioni, immagini. Studi in onore di Massimo Gemin*, hg. v. Fabrizio Borin und Filippo Pedrocchi, Padua 2003, S. 35–52, und Arnulf Häfele, *Giorgiones Himmel. Das Gemälde mit den drei Philosophen als Grenzerfahrung der Ikonographie*, Hildesheim / Zürich / New York 2013.
88. Andrew John Martin spricht gar von einer direkten Reaktion des Auftrags des Planetenzyklus der *Sala d'estate* auf die möglicherweise an der Fassade gezeigten Planeten: „Cosi forse la serie dei dipinti dedicati alle divinità antiche (ossia ai pianeti), eseguita nel 1580 per la „sala dell'estate“ del Fondaco, potrebbe essere interpretata come una risposta al programma della facciata principale.“ (Martin 2011, *Giorgione – entmythisiert*, S. 151)

89. Dass auch die Gemälde Veroneses diese farbliche Trennung aufwiesen, lässt sich anhand der Kopie belegen.
90. Vgl. zur Ausstattung der Libreria grundlegend: Ivanoff 1968, *La Libreria Marciana*.
91. Vgl. zur Ausstattung des Dogenpalastes grundlegend: Wolfgang Wolters, *Der Programmwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band 12, 1965–6, S. 271–318; Wolters 1983, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*.
92. Zur Villa Barbaro vgl. u.a.: Inge Jackson Reist, *Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro*, in: *The Art Bulletin*, Band 67, 1985, S. 614–635; Thomas Puttfarcken, *Bacchus und Hyamaeus. Bemerkungen zu zwei Fresken von Veronese in der Villa Barbaro in Maser*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band 24 Heft 1, 1980, S. 1–14; Luciana Crosato Larcher, *Postille al Programma Iconografico di Maser*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Band 45, 2001, S. 495–502.
- Zu den Fresken Paolo Veroneses im Palazzo Trevisan vgl.: Lorenzo Finocchi Ghersi, *Su palazzo Trevisan a Murano e un camino di Alessandro Vittoria a Caldogno*, in: *Arte Veneta*, Band 53, 1998, S. 115–123; Lorenzo Finocchi Ghersi, *Paolo Veronese decoratore*, Venezia 2007, S. 81–97. Die Fresken befinden sich derzeit in einem sehr schlechten Zustand. Von vier der dargestellten Gottheiten existieren Gemäldekopien in der Galerie der Christ Church University in Oxford.
- Zur Geschichte des Palazzo Pisani bei Santo Stefano vgl.: Rodolfo Gallo, *Una famiglia patrizia. I Pisani ed i palazzi di S. Stefano e di Stra*, Venedig 1945, S. 23ff. Das Deckengemälde des Palazzo Pisani wurde gemeinsam mit den Bildern des Fondaco von von Waagen für die Berliner Galerie angekauft und teilt deren Schicksal. Eine Werkstattkopie des zentralen Deckengemäldes hat sich im Kingston Lacy House in Dorset erhalten.
93. Eine grundlegende Zusammenfassung zu venezianischen Deckengemälden und ihren Spezifika bieten: Jürgen Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley / Los Angeles 1968, und Wolfgang Wolters, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.
94. Der Kontakt zu Hans Fugger wurde durch die Gebrüder Ott hergestellt, die nicht nur mit dem Auftrag des Wandzyklus in der *Sala d'estate* in Verbindung gebracht werden können, sondern auch als Kunstagenten von Venedig aus tätig waren. Vgl. Andrew John Martin, *Quellen zum Kunsthandel um 1550–1600. Die Firma Ott in Venedig*, in: *Kunstchronik*, Band 48, 1995, S. 535–539. Bisher

wurden die beiden Planetengötterzyklen trotz der ähnlichen Sujets und der Übernahme ganzer Figurenstudien nicht von der Forschung miteinander in Verbindung gebracht. Zu den Gemälden in Kirchheim vgl.: Stefania Mason Rinaldi, *Un nuovo ciclo di Paolo Fiammingo*, in: *Arte Veneta*, Band 22, 1968, S. 72–79; Andrew John Martin 2008, *I rapporti*; Andrew John Martin, *Erdzeitalter, nicht der „Frühling“*. Hans Fugger und die Zyklen Paolo Fiammingos, in: *Die Welt des Hans Fugger*, hg. v. Johannes Burkhardt und Franz Karg, Augsburg 2007, S.197–216.

95. Vgl. zu den Skizzen Fragonards nach dem Planetenzyklus: Alexandre Ananoff, *L'Œuvre Dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732–1806)*, Bd. 3, Paris 1970, S. 179/193; Pierre Rosenberg, *Tintoret et Fragonard*, in: *Le Tintoret. Une Leçon de Peinture*, hg. v. Giovanna Nepi Scirè, Mailand 1998, S. 23–26.

Abbildungen

Abb. 1: Grundriss der Sala d'estate im Fondaco dei Tedeschi in Venedig, um 1580 (Quelle: Autorin).

Abb. 2: Jacopo Tintoretto, *Luna und die Horen*, 1580, Öl auf Leinwand, 143 x 253 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (Foto: bpk – Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte).

Abb. 3: Paolo Fiammingo, *Merkur erhebt die Tugend in die Lüfte*, 1580, Öl auf Leinwand, 143,2 x 190,7 cm, Privatbesitz (Sotheby's Amsterdam, Auktion AM1057, 11. November 2008, Los 6).

Abb. 4: Paolo Veronese, *Mars und Minerva*, 1580, Öl auf Leinwand, 144 x 146 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (aus: Terisio Pignatti, *Veronese*, Bd. 2, Verona 1976, Abb. 517).

Abb. 5: Paolo Veronese, *Jupiter, Fortuna und Germania*, 1580, Öl auf Leinwand, 145 x 245 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (aus: Terisio Pignatti, *Veronese*, Bd. 2, Verona 1976, Abb. 514).

Abb. 6: Paolo Veronese, *Saturn, die Religion und das Übel*, 1580, Öl auf Leinwand, 144 x 242 cm, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, zerstört im Mai 1945 (aus: Terisio Pignatti, *Veronese*, Bd. 2, Verona 1976, Abb. 516).

Abb. 7: Betrachterstandpunkt in der Sala d'estate, Blick nach Nordost mit Eingangstür, 3D-Modell (Quelle: Autorin).

Abb. 8: Betrachterstandpunkt in der Sala d'estate, Blick nach Nordwest (Canal Grande) mit Decken- und Wandbildern, 3D-Modell (Quelle: Autorin).

Abb. 9: Jean-Honoré Fragonard (nach Paolo Veronese und Paolo Fiammingo), *Jupiter und Fortuna, Merkur und die Tugend, Raub der Sabinerinnen*, 1760–61, Kreide auf Papier, 45,1 x 33 cm, Pasadena, Norton Simon Museum (aus: Alexandre Ananoff, *L'Œuvre Dessiné de Jean-Honoré Fragonard (1732–1806)*, Bd. 2, Paris 1970, Abb. 447).

Abb.10: Albert Henry Payne (nach Veronese), *Apoll und Juno*, 2. Hälfte 19. Jh., Stahlstich, 14,5 x 12,5 cm (im Besitz der Autorin).

Zusammenfassung

In 1580 the council members of the Fondaco dei Tedeschi, the Germans merchants' house in Venice, voted for a new wall decoration in one of their two meeting rooms, the so called *Sala d'estate*. In addition to the ceiling paintings executed by Battista Franco in 1556, they commissioned a painting cycle showing the seven planets to be painted by the most prominent Venetian painters: Jacopo Tintoretto, Paolo Veronese, Paolo Fiammingo and Jacopo Palma il Giovane, all of whom were working in the Palazzo Ducale at the same time.

Although most of the paintings were destroyed during World War II, and the only remaining painting got rediscovered only recently, it is possible to reconstruct the decoration scheme of the *Sala*. Not only is the painting cycle an example of a highly complex astrological and humanistic concept, but it also demonstrates the intention of the German merchants to create a concept of a room decorated with paintings that are planned to complete one another. That way they developed a setting contemplated and admired by later analysts as a "*Tesoro della Pittura, essendo questa una Poesia, che tace, et la Poesia è una Pittura che parla.*"

Autorin

Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Religionswissenschaft an den Universitäten Leipzig, Heidelberg, Siena und Frankfurt am Main.

Seit 2014 Promotionsprojekt zur Ikonographie der Weltzeitalter in der abendländischen Kunst zwischen 1500 und 1650.

Titel

Maria Aresin, „*Il Tesoro della Pittura*“ – Die Raumausstattung der *Sala d'estate* im Fondaco dei Tedeschi in Venedig, in: kunsttexte.de, Nr. 4, 2014 (25 Seiten), www.kunsttexte.de.