

FEDERICO ZUCCARI MALT IM DOGENPALAST

Federico Zuccari hat sich mit zwei wichtigen Themen der Ausstattung des Dogenpalastes auseinandergesetzt. Seine Versuche, einen Auftrag für das ›Paradiso‹ an der Stirnwand der Sala del Maggior Consiglio zu erhalten, blieben allerdings erfolglos. Dabei ist nicht bekannt, ob er die beiden heute noch erhaltenen Entwürfe im Zusammenhang mit einer offiziellen Ausschreibung oder einem Auftrag anfertigte, oder ob er vor dem Brand von 1577 aus eigener Initiative Vorschläge gemacht hatte, wie das Wandbild des Guariento durch eine moderne Fassung des gleichen Themas ersetzt werden könnte. In diesem Zusammenhang wäre es wichtig zu wissen, ob unter der Überklebung des New Yorker Blattes sich eine Marienkrönung befindet. Ohne hier Klarheit zu besitzen, scheint es mir wenig sinnvoll, das Thema noch einmal anzupacken.¹

Erfolgreicher war Federico bei der Verteilung der Bilder, die die Ereignisse um den Frieden von Venedig (1177) an zwei Wänden der Sala del Maggior Consiglio schildern. So wurde ihm um 1582 der ›Fußkuß Barbarossas‹ (Abb. 1) übertragen, wobei man gerne wüßte, wer in den für die Vergabe entscheidenden Gremien sich für einen auswärtigen Maler stark gemacht hatte.² Möglicherweise war es ein Vertreter

aus einer *der* Familien, die auch bei der Ausstattung ihrer Paläste oder Kapellen in Kirchen Künstler aus Mittelitalien bevorzugt und mit ihrer Wahl wohl nicht allein künstlerische Überlegungen verbunden hatten. An die Auftragspolitik des Patriarchen von Aquileia, Giovanni Grimani, sei in diesem Zusammenhang allein erinnert.

Beim ›Paradiso‹ wie beim ›Fußkuß Barbarossas‹ sind wir über die Entstehungsumstände allerdings so unzureichend informiert, daß die besonders interessanten Fragen nach Federicos Reaktion auf Vorgaben seitens der Auftraggeber nur mit allergrößten Vorbehalten beantwortet werden können. Am Beispiel des ›Fußkusses‹ will ich versuchen, diese Problematik darzustellen.

Seit Erika Tietze-Conrats wichtiger Arbeit über »Decorative Paintings of the Venetian Renaissance reconstructed by Drawings«³ gilt als gesichert, daß Federico bei seiner Darstellung ein 1577 verbranntes Bild Tizians teilweise zitierte und hiermit, ganz im Sinne einer venezianischen Praxis, die man als »restaurare« bezeichnete, die zentrale Gruppe und mit ihr die Kernaussage übernommen hat. Dieses Verfahren erläuterte und begründete wenig später Fortunato Olmo, indem er im Hinblick auf die bildliche Darstellung unseres Themas zwischen einem zentralen Teil, für den die Gesetze der Geschichtsschreibung gelten, und peripheren, die dem Künstler die Freiheiten der *favole* (oder Poesie) lassen, unterschied.⁴

¹ Zum ›Paradiso‹ vgl. Staale Sinding-Larsen, »Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic, with a contribution by A. Kuhn«, *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 5 (1974), passim; Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchung zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 289 ff.; Jürgen Schulz, »Tintoretto and the First Competition for the Ducal Palace Paradise«, *Arte Veneta*, 34 (1980), S. 112–126.

² Zu diesem Zyklus vgl. Wolters (wie Anm. 1), S. 164 ff.; zum Bild des Zuccari: Karl August Wirth, »Imperator pedes papae deosculator. Ein Beitrag zur Bildkunde des 16. Jahrhunderts«, in: *Festschrift für Harald Keller zum sechzigsten Geburtstag dargebracht von seinen Schülern*, Darmstadt 1963, S. 115–221, bes. S. 204 ff.

³ Erika Tietze-Conrat, »Decorative Paintings of the Venetian Renaissance reconstructed from Drawings«, *Art Quarterly*, 3 (1940), S. 15–39.

⁴ Fortunato Olmo, *Historia della Veneta a Venezia occultamente nel 1177 di Papa Alessandro III e della Vittoria ottenuta da Sebastiano Ziani Doge*, Venezia 1629, S. 16 ff.

Nimmt man Vasari in der *Vita* der Bellini und des Tizian beim Wort, so war das 1577 verbrannte Bild von Giovanni Bellini begonnen und nach Bellinis Tod (1516) von Tizian übernommen worden, wobei allerdings der Umfang von Tizians Beitrag aus der Formulierung kaum mit ausreichender Sicherheit erschlossen werden kann. («... questa prima storia di Giovanni fu ridotta molto più vivace e senza comparazione migliore dall'eccellentissimo Tiziano»⁵). Was also stammte in dem verbrannten Bild von Tizian und was von Giovanni Bellini? In seiner *Vita* des Tizian⁶ wiederholte Vasari seinen Hinweis auf das unvollendet gebliebene Bild Tizians. Seine knappe Beschreibung enthält Hinweise, die von späteren Autoren wohl genutzt wurden. »Essendo poi rimasa imperfetta, per la morte di Giovan Bellino, nella sala del gran Consiglio una storia, dove Federigo Barbarossa alla porta della chiesa di San Marco sta ginocchioni innanzi a papa Alessandro terzo, che gli mette il piè sopra la gola, la fornì Tiziano, mutando molte cose, e facendovi molti ritratti di naturale di suoi amici ed altri...«

Die Formulierung »sopra la gola« erinnert an das bald nach 1408 von Spinello Aretino für den Palazzo Pubblico in Siena gemalte,⁷ für den Kaiser und seine Anhänger besonders verletzende Bild, wird jedoch durch einen weiteren Text relativiert, mit dem Francesco Sansovino 1581, also nur wenige Jahre nach dem Brand, an das verbrannte Bild und seine Inschrift kurz erinnerte: »Nel decimosettimo, il Pontefice condotto con l'Imperatore in Chiesa di S. Marco, fatta la pace insieme, et adorato da lui, gli metteva il piede sul collo per segno di superiorità. et vi era scritto. ›Imperator Othoque filius, hic pridie festo, ille Christianae Ascensionis die, triremibus Venetias aducti, eodem die cum Rom. Pont. Venetoque Duce pacem firmarunt.«⁸

Der Titulus geht auf den Fußkuß nicht ein. Dies ist nicht nur für die unterschiedliche Bewertung und Aussage von Texten und Bildern bezeichnend, sondern wirft auch ein Licht auf die politische Brisanz des Themas, das Tizian wohl noch vor dem Frieden von Bologna 1530 gestalten konnte.

Zwei Seiten weiter zählte Sansovino sodann die Porträtierten auf. »Et nel quadro più oltre di Titiano, vi erano al naturale Pietro Bembo, che fu Cardinale, Iacomo Sannazaro, nobiliss. Scrittori nella lingua Latina et Volgare, et Andrea Navaiero. Giorgio Cornaro fratello della Regina di Cipro, in veste d'oro, Antonio Trono Procuratore, Dome-

nico Trivisano Cavaliero, et Procuratore padre del Doge, Marco Grimani Procurator di San Marco, figliuolo di Antonio, allora Principe, Paolo Capello Procurator di San Marco, Gasparo Contarini d'età giovane, et che poi nella matura fu fatto Cardinale, Marco Dandolo, padre di Matheo, che fu Procurator di San Marco, Fra Giocondo Architetto Veronese, Agostino Bevazzano, Marco Musuto, et Lodovico Ariosto«. Resümiert man diese in Kernpunkten widersprüchlichen oder zumindest divergierenden Informationen, so bleibt nicht genug, um uns aus den Quellen eine ausreichende Vorstellung von der zentralen Gruppe des verbrannten Bildes zu machen.

Da ein Vertragstext für Zuccaris Bild bisher nicht gefunden werden konnte, bleibt allein der Text des Programms, der bald nach dem Brand von drei Spezialisten, darunter auch dem Camaldulensermönch Gerolamo Bardi, der sich als Kenner der Überlieferung um den Frieden von Venedig bereits ausgewiesen hatte, formuliert wurde. Der Text enthält jedoch kaum Angaben, die für den Maler in Einzelheiten eine Bindung bedeutet hätten. Das Ereignis wird in knappster Form geschildert, und zugleich wurde – in einer Art Anmerkung – weitere Literatur zum Thema genannt.

Hier der Text: »Nel settimo quadro doverà esser l'imperator venuto de Pavia a Venetia sul armata ducale, il quale si presentò inanzi la chiesa di S. Marco, dove adornato il Pontefice Alessandro, come Vicario di Christo, segli sottopone, baciandoli humilmente il piede, sopra il collo del quale porto il piede, il Papa disse. Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis Leonem, et draconem. a cui fu risposto da l'imperatore, non tibi, sed Petro. et il Papa soggiunse, et mihi et Petro. Doppò la qual cosa condottolo a l'altar, ratifica la pace, et il Papa concede l'indulgentia a la chiesa di S. Marco.«⁹

Es ist, ausgehend von leider nur selten erhaltenen Verträgen, zu vermuten, daß im Vertrag keine weitergehenden Angaben hinsichtlich des historischen Ereignisses gemacht wurden. Beim Vergleich des Programmtextes mit dem Bild ist vor allem die grammatikalisch etwas verkorkste Passage »baciandogli (nämlich Papst Alexander III.) umilmente il piede, sopra il collo del quale porto il piede« als Festlegung aufzufassen. Vom Dogen Ziani, dem venezianischen Protagonisten, ist in diesem venezianischen Text erstaunlicherweise nicht die Rede.

Im ersten erhaltenen Entwurf der Morgan Library¹⁰ hat Federico das Ereignis vor die am rechten Bildrand abgebil-

⁵ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, ed. G. Milanesi, Firenze 1878–85, Bd. 3, S. 160.

⁶ Vasari (wie Anm. 5), Bd. 7, S. 432.

⁷ Zu diesem Zyklus vgl. Georg Gombosi, *Spinello Aretino*, Budapest 1926, S. 93 ff.

⁸ Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino, con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, et occorse dall'anno 1580, fino al presente 1663*, Venezia 1663, S. 332 f.

⁹ Wolters (wie Anm. 1), S. 312.

¹⁰ *European Drawings 1375–1825*. Catalogue Compiled by Cara D. Denison and Helen B. Miles. The Pierpont Morgan Library, cat. 27, New York 1981. Zu diesem und den in der Folge genannten Blättern: E. James Mundy, *Renaissance into Baroque. Italian Master Drawings by the Zuccari 1550–1600*, Milwaukee 1989, S. 256 ff.



1. Federico Zuccari, *Der Fußkuß Barbarossas*. Venedig, Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio

dede Markuskirche verlegt. Wie durch eine geöffnete Wand blicken wir von Süden auf die Piazza. Die Prokuratien, der Uhrturm sowie die angrenzenden Baulichkeiten bilden den Hintergrund und Rahmen für das historische Ereignis. Eine mächtige kannelierte ionische Säule nahe am linken Bildrand und rechts, angeschnitten, eine weitere Säule markieren die Grenze zwischen innen und außen der Sala del Maggior Consiglio und der Piazza, wobei der Lichteinfall und die vom Rücken gesehenen Vordergrundfiguren die Täuschung spürbar steigern. Federico hat sich einer »corrente« angeschlossen, die von Paolo Veronese angeführt wurde und die in ihren Bildern durch die Hineinnahme von architektonischen Ordnungen einen Kontrast zu den typisch venezianischen Wandbildern herstellte. Diese Wandbilder wurden von schmalen vergoldeten Leisten gerahmt und an den Wänden als »Bilder« angebracht. In einer weiteren Szene auf der gleichen Wand hat Veronese ein sehr ähnliches Verfahren gewählt, indem er die korinthischen Säulen unter den Bilderrahmen wir unter einen Architrav stellte und somit das Proszenium scheinbar in die Sala verlegte.

An der abschließenden Soffitte der Loggia oder des Portikus hat Federico eine Tafel befestigt, die eine Inschrift aufnehmen konnte. Eine vergleichbare Tafel findet sich auch im zweiten Bild des Zyklus der ›Heredes Pauli‹ auf der gleichen Wand. Es scheint, als habe man zu einem nicht überlieferten Zeitpunkt die Anbringung von erklärenden Inschriften geplant, wie sie zuvor schon den verbrannten Bildern zugeordnet waren. Dies wiederum könnte – muß aber nicht – für einen Passus im Vertrag sprechen, sich bei der Neufassung an das verbrannte Bild und somit auch an die zugehörige Inschrift zu halten, ähnlich wie dies später beim ›Paradiso‹ ausführlich gefordert wurde und im Zusammenhang mit den nach alten Vorbildern erneuerten Mosaiken der Markuskirche überliefert ist. In einem weiteren Blatt in Oxford (»of poor quality ... a studio copy of a lost study by the master«¹¹) hat das Szenarium gewechselt. Der Blick fällt nun vom Norden auf Piazza und Piazzetta, links tritt die Fassade von S. Marco, rechts der Campanile ins Bild, während zum Hintergrund hin Dogenpalast und Libreria den Blick auf S. Giorgio lenken.

Geblichen ist die Rahmung mit ionischen Säulen, wobei allerdings die Schrifttafel nun vertikal der Säule angeheftet erscheint. An die Stelle der festlichen Festons ist Rollwerk getreten. Die Figuren im Vordergrund haben neue Haltungen eingenommen, der Hund ist faul liegen geblieben. Wesentlich verändert ist die Darstellung des Fußkusses, wobei auf dem hier kopierten Entwurf alle wesentlichen Elemente im ausgeführten Bild wiederzufinden sind. Gegenüber

dem vorangegangenen Entwurf kommt dem Kreuz eine wichtigere, die venezianischen Stadtpatrone Theodor und Markus überragende Position im Bild zu. Veroneses 1577 verbranntes, in mehreren Kopien überliefertes Bild aus dem gleichen Zyklus ›Friedrich Barbarossa küßt dem schismatischen Papst Victor IV die Hand in Pavia‹,¹² zeigt in der Komposition durchaus Gemeinsamkeiten. Es ist wahrscheinlich, daß Federico die Ausmalung der Sala bei seinem Aufenthalt um 1564–65 studierte, und es ist ebenso wahrscheinlich, daß er sich auch Notizen machte.

Näher noch am ausgeführten Bild ist die mir nur aus einer Abbildung bekannte Skizze in einer Londoner Privatsammlung.¹³ Die Säulen der Piazzetta sind nun näher herangerückt, das Kreuz erscheint somit niedriger, der Baldachin überfängt den Papst, den Dogen und somit vor allem die Hauptpersonen der Gruppe. Der zwischen den Beinen des rechten Soldaten Hervorschauende könnte ein Selbstporträt sein.

In seinem 1582 begonnenen, 1600 abgeschlossenen Bild verzichtete Federico auf alle architektonischen Elemente, die auf der Zeichnung noch zwischen dem Betrachter und der Piazza eine Grenze und zugleich ein Brücke gebildet hatten. Im Bild ist die Distanz des historischen Ereignisses vom Betrachter allein über Figuren und die Pflasterung des Bodens definiert.

Im Entwurf hatte sich Federico bei der Pflasterung der Piazza weit von den Realitäten entfernt. Die stets reparaturbedürftige, von Zeitgenossen als unbequem gescholtene Pflasterung »a spina di pesce« ist durch einen wohl polychrom gedachten Plattenbelag in *opus sectile*, wie man ihn aus Innenräumen kennt, ersetzt. Vielleicht hat manch ein Betrachter des Entwurfs hierin einen Wink mit dem Zaunpfahl gesehen, endlich eine neue Pflasterung in Angriff zu nehmen, und man erinnert sich, daß im 18. Jahrhundert eine gänzlich neue Interpretation des Platzraums durch eine reiche Pflasterung gegeben wurde. Die große »dokumentarische« Genauigkeit bei der Wiedergabe der aufgehenden Architekturen macht diese Abweichung vom Bestand besonders auffallend. Im Hinblick auf den Zeugniswert dieser Historienbilder – der Maler hatte als Historiker die Ereignisse wirklichkeitsgetreu zu schildern – gab dieses Detail vielleicht Anlaß zu Kritik.

Die thematischen Veränderungen zwischen dem frühesten Entwurf und der in zwei weiteren Zeichnungen vorbereiteten Ausführung sind erheblich. Geblichen sind das Setzen des Fußes auf den Hals und die entwürdigende Haltung des Kaisers, die aus dem Programmtext sich ergeben hatten. Weiter anwesend sind die Begleiter des Papstes sowie die

¹¹ James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, Oxford 1976, cat. 553, pl. 301.

¹² Wolters (wie Anm. 1), S. 172 ff.

¹³ John A. Gere, »The Lawrence-Phillipps-Rosenbach ›Zuccaro Album‹«, *Master Drawings*, 8 (1970), S. 132, fig. 1.

Knappen hinter dem Kaiser. Verändert ist die Rolle des Dogen, der nun die Huldigung des Kaisers entgegenzunehmen scheint. Zuccari hat hier ein bildkünstlerisches Verfahren gewählt, das in der Panegyrik beliebt war und dem Betrachter (oder dem Leser) Deutungen suggerierte, die sich erst bei einer genauen Nachprüfung als unhaltbar erwiesen.

Es stellt sich somit die Frage: Hat bereits Giovanni Bellini oder später Tizian diese dem Dogen und somit auch Venedig schmeichelnde Formulierung erdacht oder ist sie Federico zuzuschreiben? Eine vergleichbare Rollenverteilung fehlt auf der ältesten Zeichnung, die hierin mit dem nur wenig älteren Bild gleicher Thematik im Vatikan (1566, Francesco und Giuseppe Salviati)¹⁴ wohl nicht zufällige Gemeinsamkeiten aufweist.

An dieser Stelle sei an die Zeichnung erinnert, die die Tietzes zögernd Pietro Malombra zugeschrieben haben¹⁵ und als Skizze für ein von Ridolfi knapp erwähntes, lünettenförmiges Bild für S. Giacomo di Rialto identifizierten. Dieses auch in der Bilderfindung höchst qualitätvolle Blatt wirft neben seiner Zuschreibung weitere Fragen auf: Verglichen mit Zuccaris Bild dominieren die Affekte der Protagonisten. Der Kopf des Kaisers wird vom Papst kräftig zu Boden gedrückt, ein junger Begleiter schmiegt sich ängstlich oder erschrocken an den Papst, die Haltung des Dogen hingegen erscheint zwiespältig. Blick und Körper driften auseinander, so als sei Ziani, der die Aussöhnung herbeigeführt hatte, hin- und hergerissen. Die fast gemeinsame Rückenlinie von Doge und Papst hebt die Unterschiede im Handeln nicht auf. Das rituelle Setzen des Fußes wird vom Zeichner als heftiges Treten auf den Kopf des Kaisers interpretiert. Die Rolle des Dogen bleibt ambivalent, aber nicht würdelos. Diese komplexe, Affekte thematisierende Darstellung erscheint mir weit eher Tizians ikonographischem Stil zu entsprechen als die zeremonielle, die wir in Federico Zuccaris Bild finden.

Dies aber beweist leider nicht, daß wir es hier in der Malombra zugeschriebenen Zeichnung mit einem Reflex des 1577 verbrannten Bildes in der Sala del Maggior Consiglio zu tun hätten.

Die hier beschriebenen Interpretationen des historischen Ereignisses durch Maler können auch vor dem Hintergrund zweier in Venedig geschaffener graphischer Darstellungen gesehen werden. In einer *stampa popolare* vom Beginn des 16. Jahrhunderts, die Santoro¹⁶ in Florenz oder Venedig entstanden denkt, sind Papst und Doge einander gegenüber wie im Dialog dargestellt, während Barbarossa in wahrlich beklagenswerter Haltung vom Papst mit dem Fuß auf den Boden gedrückt wird. Auf dem Titelblatt der *Historia della Venuta a Venezia ...* des Fortunato Olmo¹⁷ hingegen wurde die Autorität des vatikanischen Bildes bemüht und mit unwesentlichen Varianten – was die Aussage und die Rolle des Dogen betrifft – wiedergegeben.

Die hier entwickelte Gleichung hat offensichtlich noch zu viele Unbekannte, als daß eine sichere Lösung möglich wäre. Die Brüche in Federicos Komposition, die altertümlichen, seinem Stil fremden Elemente der zentralen Gruppe sprechen für Tietzes Vermutung, daß ein älteres Vorbild eingearbeitet wurde, die Divergenzen zwischen Federicos Entwürfen sprechen für eine schrittweise Erarbeitung der Kernaussage. Sollte letzteres zutreffen, erwiese sich Federico als ein Künstler, der mit den Möglichkeiten seiner Kunst, die Rollen der Personen zu definieren, virtuos zu schalten verstand. Vielleicht hatte er sogar gehofft, durch eine der schriftlichen Überlieferung nicht entsprechende, Venedig jedoch schmeichelnde Darstellung sich für Staatsaufträge besonders auszuweisen. Daß es nicht dazu kam, lag vielleicht auch daran, daß ein Venezianer, Jacopo Tintoretto, ganz ähnliche Kunstmittel und mit gut vergleichbaren Zielen bei seinen Darstellungen von Dogen nutzte.

¹⁴ Wirth (wie Anm. 2).

¹⁵ Hans Tietze u. Erica Conrad-Tietze, *The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, New York 1944, cat. 789 (Abb.).

¹⁶ Caterina Santoro, *Stampe popolari della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1964, cat. 127, fig. 20.

¹⁷ Olmo (wie Anm. 4).