

Universität Trier  
Fachbereich III

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung der Doktorwürde  
im Fach Kunstgeschichte

**JOSEPH HEINTZ D.J.  
UND DIE ZEREMONIEN DER *SERENISSIMA***

---

DIE VENEZIANISCHE FESTKULTUR DES 17. JAHRHUNDERTS IM  
WERK EINES AUGSBURGER MALERS

Vorgelegt von:  
Julia Niewind, M.A.  
Trier

Erster Berichterstatter: Professor Dr. Dr. Andreas Tacke  
Zweiter Berichterstatter: Professor Dr. Wolfgang Wolters

Datum des Rigorosums: 19. Dezember 2013

Die vorliegende Arbeit wurde durch Stipendien des Deutschen Studienzentrums in Venedig, der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom und des Deutschen Akademischen Auslandsdienstes gefördert.

# Inhaltsverzeichnis

## TEIL 1

<b>1. Einleitung: Joseph Heintz d.J. und das <i>Seicento veneziano</i> als Untersuchungsgegenstände</b>	<b>1</b>
1.1 Forschungsstand	6
1.2 Methodik	12
1.3 Quellenkritik: Marco Boschinis <i>Carta del navegar pitoresco</i> (1660)	14
1.3.1 Aufbau der <i>Carta del navegar pitoresco</i>	15
1.3.2 „Ne ghe n'è un altro in tuta sta Città.“ - Joseph Heintz d.J. in der <i>Carta del                 navigar pitoresco</i>	17
1.3.3 Joseph Heintz d.J. – „cavalier dal spiron d'oro“?	23
<b>2. Biographie</b>	<b>26</b>
2.1 Kindheit und Ausbildung in Augsburg	26
2.2 Exkurs: Motive für die Reisen Joseph Heintz' d.J. nach Rom	31
2.3 Leben und Tod in Venedig	36
2.4 „l'è l più capricioso“ – Der Stil Joseph Heintz' d.J.	43
<b>3. Joseph Heintz d.J. und der venezianische Kunstmarkt des <i>Seicento</i></b>	<b>46</b>
3.1 Die Entwicklung des venezianischen Kunstmarkts im 17. Jahrhundert	46
3.2 Sammler und Besitzer - Bisher unbekannte Werke Joseph Heintz' d.J. in venezianischen Sammlungen	53
3.2.1 Die Sammlung Bragadin	54
3.2.2 Die Sammlung des Giacomo Correr	58
3.2.3 Die Sammlung des Alessandro Savorgnan	63

3.2.4 Weitere bisher unbekannte Gemälde Joseph Heintz' d.J. in venizianischen Sammlungen	65
3.2.5 Kapitelfazit	73
<b>4. Auftraggeber und Sammler der Werke Joseph Heintz' d.J.</b>	<b>74</b>
4.1 Giovan Donato Correggio	74
4.2 Federico und Francesco Cornaro	77
4.3 Lorenzo Onofrio Colonna	82
4.4 Jan Humprecht Graf von Czernin	86
<b>5. Kirchliche Auftragswerke</b>	<b>91</b>
5.1 Sakrale Gemälde auf der <i>Terraferma</i>	93
5.2 Verlorene Gemälde aus venezianischen Kirchen	94
5.3 Erhaltene Gemälde in venezianischen Kirchen	97
5.3.1 Santa Maria dei Carmini	97
5.3.2 San Fantin	98
5.3.4 San Nicolò da Tolentino	99
5.3.4 Santi Giovanni e Paolo	101
5.4 Die Auftragsdokumente für die Gemälde in Santi Giovanni e Paolo	104
5.5 Die Auftragsdokumente für das Gemälde in Sant'Antonin	108
5.6 Die Auftragsdokumente für ein Gemälde in der Kirche des Franziskanerklosters Santa Anna in Capodistria	111
5.7 Kapitelfazit	112
<b>6. Ein Werk Joseph Heintz' d.J. im Dogenpalast? Das Potrait des Dogen Francesco Cornaro in der <i>Sala dello Scrutini o</i></b>	<b>114</b>

## TEIL 2

<b>7. Die venezianische Festkultur und ihre Darstellung bei Joseph Heintz dem Jüngeren</b>	122
7.1. <i>La Città galante</i> : Permanenz des Ephemereren und Profanisierung des Religiösen	124
7.1.1 Der Bestand der <i>Cerimoniali</i> in den Akten des Collegio im <i>Archivio di Stato di Venezia</i>	126
7.1.2 Die Zeremoniebücher des Kapitels von San Marco	131
7.1.3 Das <i>Cerimoniale del Doge</i>	131
7.1.4 Festbücher und Zeremoniensouvenirs	132
7.2 Der Blick des Fremden und das Element des Kuriosen im Festoeuvre Joseph Heintz' d.J.	133
<b>8. Die venezianische Festmalerei des <i>Seicento</i> - Joseph Heintz d.J. als Pionier des Genres</b>	140
8.1 Innenraumdarstellungen	140
8.1.1 <i>Il Ricevimento in Collegio</i> - Empfang eines Gesandten in der Sala del Collegio	141
8.1.2 Eine Wahl in der <i>Sala del Maggior Consiglio</i>	150
8.1.3 <i>Il Ridotto</i>	151
8.1.4 Das Sprechzimmer der Nonnen	156
8.2 Die Dogenwahl und die Investiturzeremonien	162
8.2.1 Das Dogenamt - Historischer Abriss	163
8.2.2 Die Dogenwahl	165
8.2.3 Die Krönungszeremonien	167
8.3 Der Einzug des Patriarchen Francesco Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello	173

8.3.1	Das Amt des Patriarchen und der historische Kontext des Cornaro-Spektakels	173
8.3.2	Der Ablauf der Zeremonie – Giulio Strozzi's Festbeschreibung	175
8.3.3	Eine Momentaufnahme der Zeremonie - Das Gemälde Joseph Heintz' d.J. als Bildquelle	179
8.4	Die <i>Festa della Sensa</i>	182
8.4.1	Ursprung und Entwicklung der Sposalizio del Mare adriatico	183
8.4.2	Exkurs: Der <i>Bucintoro</i> – Die „Prachtgaleere“ der <i>Serenissima</i>	185
8.4.3	Die <i>Festa della Sensa</i> im Werk Joseph Heintz' d.J.	188
8.5	Die <i>Festa del Redentore</i>	193
8.5.1	Die Pest und der Erlöser - Historischer Kontext und Baugeschichte der Votivkirche	194
8.5.2	Das Fest und seine Darstellung	199
<b>9.</b>	<b>Darstellungen populärer Wettkämpfe</b>	<b>205</b>
9.1	Die Brückenkämpfe	208
9.1.1	Die Geschichte der Brückenkämpfe	209
9.1.2	Kontext der Entstehung des Nürnberger <i>Guerra dei Pugni</i> -Gemäldes und mögliche Auftraggeber	219
9.2	Stierjagden	224
9.2.1	Die Geschichte und der Ablauf der Stierjagd	224
9.2.2	Die <i>Caccia ai tori</i> im Werk Joseph Heintz' d.J.	229
9.3	Die Regatta	232
9.3.1	Geschichte der Regatta und die Darstellung bei Joseph Heintz d.J.	232

<b>10 . Resümee</b>	237
<b>11. Anhang</b>	245
<b>12. Bibliographie</b>	259
12.1 Archivalien	259
12.2 Gedruckte Quellen	263
12.3 Sekundärliteratur	265
12.4 Nachschlagewerke	293
<b>13. Abbildungsverzeichnis</b>	294

## TEIL 1

### 1. Einleitung: Joseph Heintz d.J. und das *Seicento veneziano* als Untersuchungsgegenstände

Das 17. Jahrhundert gilt als eines der unspektakulärsten der venezianischen Kunstgeschichte. Versteckt zwischen dem *Secolo del Genio*, der Ära von Meistern wie Tizian, Paolo Veronese und Tintoretto, und dem *Secolo della Gloria*<sup>1</sup>, in dem die Werke von Canaletto, Francesco Guardi und Giambattista Tiepolo die Nachfrage nach venezianischer Malerei erneut in ganz Europa ansteigen ließen, erscheint das *Seicento* als eher marginale künstlerische Epoche. Ein Jahrhundert mit wenigen großen Namen, dafür mit einer erstaunlich hohen Anzahl an Malern nordeuropäischer Herkunft, die bis heute von der Forschung kaum beachtet wurden und in Vergessenheit gerieten.<sup>2</sup>

Die Republik Venedig, im Mittelalter die wichtigste Handelsmetropole der damals bekannten Welt, verlor bereits ab dem 16. Jahrhundert zusehends an Bedeutung – sowohl in politischer als auch in ökonomischer Hinsicht. Zu den dekadenten gesellschaftlichen Tendenzen kamen im späten 16. Jahrhundert und in den 1630er Jahren Epidemien, denen große Teile der Bevölkerung zum Opfer fielen.<sup>3</sup> Die Pest und die damit verbundene Entvölkerung der Stadt sind Faktoren, die eine zunehmende Immigration ausländischer Handwerker und Arbeiter zu einer Notwendigkeit machten, um den Zusammenbruch der venezianischen Wirtschaft zu vermeiden.

Die sozialen, ökonomischen und politischen Veränderungen schlugen sich auch in der venezianischen Kunst und im Sammelverhalten des venezianischen Adels nieder. Der Topos von der aufblühenden Kultur in Zeiten des unaufhaltsam fortschreitenden wirtschaftlichen Abstiegs einer Gesellschaft gilt ohne Zweifel für die Republik Venedig,

---

<sup>1</sup> Zur Terminologie des "secolo del genio" und des "secolo della gloria", vgl. Mason, Stefania: "Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: Conservativismo nostalgico e apertura al contemporaneo". In: Bonfait, Olivier u.a. (Hrsg.): *Geografia del Collezionismo – Italia e Francia tra il XVI e XVIII secolo (=Collection de l'École Française de Rome 287)*. Rom, 2001, S. 225-237; S. 225.

<sup>2</sup> Safarik, Eduard A./Milantoni, Gabriello: "La Pittura del Seicento a Venezia". In: Gregori, Mina/Schleier, Erich (Hrsg.): *La Pittura in Italia – Il Seicento*. Mailand, 1988, Bd.1, S. 160-191; S. 160f.

<sup>3</sup> Preto, Paolo: „Peste e demografia – L'età moderna: le due pesti del 1575-77 e 1630-31". In: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Ausst.-Kat. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979, S. 97-98.



wo die Anzahl der Gemäldesammlungen als Statussymbol und damit die Nachfrage nach Gemälden stetig wuchs. Francis Haskell bezeichnet in seinem wegweisenden Aufsatz über den italienischen Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts den Niedergang der *Serenissima* gar als „essential prelude“ für die steigende Kunstproduktion ab dem *Cinquecento* und diagnostiziert ähnliche Symptome der Dekadenz für Rom und Bologna.<sup>4</sup>

In Venedig traten die dekadenten Tendenzen darüber hinaus insbesondere in der Festkultur zum Vorschein. Bereits im 16. Jahrhundert war die *Serenissima* in ganz Europa für ihre tage- oder gar wochenlangen, staatlich organisierten Ausschweifungen berühmt und berüchtigt. In den elaborierten Zeremonien und Prozessionen, Spektakeln und Volksfesten manifestierte sich der unbedingte Wille der Republik, nach außen den Anschein der wohlhabenden Handelsmetropole zu wahren. Literarische, meist reich illustrierte Festbeschreibungen, die von der venezianischen Regierung in Auftrag gegeben wurden, dokumentieren die Verschwendungssucht der Venezianer ebenso wie Gemälde, druckgraphische Arbeiten und Reisediarien ausländischer Besucher. In letzteren schwingen sowohl Begeisterung als auch Irritation mit, wenn Reisende vom venezianischen Karneval oder der zweiwöchigen *Festa e Fiera della Sensa*, von spektakulären Wettkämpfen und zur Schau gestelltem Reichtum berichten. Die insulare, städtische Topographie und die politische Struktur der aristokratisch regierten Republik mit ihrer ausgeprägten Prozessionskultur trugen maßgeblich zur Einzigartigkeit der venezianischen Festkultur bei – und die Republik wusste sich entsprechend gewinnbringend darzustellen. Anlässlich hoher Festtage und großer Spektakel wurde die gesamte Stadt in das Festgeschehen miteinbezogen. Durch ephemere Architektur, mit wertvollen Materialien geschmückte Häuser und nicht zuletzt die Einbindung der gesamten Bevölkerung transformierte sich Venedig in die *Città in festa*. Die ganze Stadt wurde zu einer Bühne, auf der sich die *Serenissima* inszenierte.

Im Status des Dogen, den Bonner Mitchell in seiner Studie *The Majesty of State* als „perfect ceremonial head of state“ bezeichnet<sup>5</sup>, spiegelte sich die Festkultur wieder.

---

<sup>4</sup> Haskell, Francis: „The Market for Italian Art in the 17th Century“. In: *Past & Present* 15/1959, S. 48-59; S. 48.

<sup>5</sup> Mitchell, Bonner: *The Majesty of the State – Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*. Florenz, 1986; S. 41.

Der *Serenissimo Principe* wurde als *Primus inter pares* gewählt, dessen fürstliche Würde und Souveränität durch mächtige Magistrate beschränkt waren.<sup>6</sup> Der Doge, obwohl eine Personifikation des regierenden Adels, war eher ein repräsentativer als politischer Herrscher, dem seine Untertanen erstaunliche Loyalität entgegenbrachten, was hauptsächlich der nach dem *Panem et circensis*-Prinzip funktionierenden Festkultur geschuldet war.<sup>7</sup>

Begleitet wurde das ausschweifende Feiern von strengen Restriktionen, die der Bevölkerung von der venezianischen Regierung auferlegt wurden, und unter anderem das Zurschaustellen individuellen Reichtums verboten. Bereits seit 1514 überwachten die *Provveditori alle Pompe* die Einhaltung der Luxusgesetze und Vergnügungsvorschriften, besonders aktiv war die Behörde jedoch im 17. Jahrhundert. Dass diese Gesetze bei Staatsbesuchen außer Kraft gesetzt und die Venezianer sogar dazu ermuntert wurden, in Gegenwart ausländischer Gäste nicht zurückhaltend mit teuren Kleidern und Schmuck zu sein, ist nur eines der zahlreichen Paradoxa, die mit den Versuchen der Regulierung des Exzesses einhergehen. Während immer mehr Geld für die Ausrichtung von städtischen und religiösen Zeremonien und volkstümlichen Festen ausgegeben wurde, wurden die Vorschriften strenger und Verbote weitreichender. Aus den Akten der *Provveditori alle Pompe* geht hervor, dass sich die Regierung im 17. Jahrhundert gezwungen sah, quasi im Vierteljahresrhythmus die Geldstrafen für Verstöße gegen die Gesetze zu erhöhen. Das spricht für eine relative Machtlosigkeit des Staatsapparates gegenüber der Vergnügens- und Prunksucht der Bürger.<sup>8</sup> Die Republik selbst steckte verschwenderisch hohe Geldsummen in den Entwurf und Bau ephemerer Festdekorationen und –apparaten, die im 17. Jahrhundert meist von namhaften und hochspezialisierten Künstlern entworfen und sowohl auf dem Land als auch zu Wasser präsentiert wurden.

Die *Serenissima Repubblica* befand sich in einer permanenten wirtschaftlichen und politischen Krise, kompensierte ihre zahlreichen Probleme mit ausschweifenden Festen und zur Schau gestelltem Prunk, und stand zudem kurz davor, zum zweiten Mal

---

<sup>6</sup> Mitchell, ebda.; S. 43. Vgl. auch Kapitel 8.2.

<sup>7</sup> Zu der Geschichte des Dogenamtes und der Funktion des Dogen in der venezianischen Festkultur, vgl. Kapitel 82.1 und 8.2.2.

<sup>8</sup> Im 17. Jahrhundert wurden von den *Provveditori alle Pompe* mehr Dekrete erlassen, als in vorangegangenen oder nachfolgenden Jahrhunderten. Archivio di Stato di Venezia (im Folgenden: ASV), *Provveditori alle Pompe*, b. 3, Decreti 1334-1689.

innerhalb weniger Jahrzehnte von der Pest heimgesucht zu werden, als sich der Maler Joseph Heintz d.J. um 1625 in der Stadt niederließ.

Aufgrund der steigenden Nachfrage von privater Seite wuchs der Markt für Gemälde in der Lagunenstadt im Laufe des *Seicento* stetig. Gemäldesammlungen wurden im 17. Jahrhundert endgültig zu Statussymbolen des Adels und reicher Bürger. Dementsprechend nahm die Attraktivität Venedigs für ausländische Maler zu und immer mehr *forestieri* ließen sich vorübergehend oder permanent in Venedig nieder. Im Jahr 1633 wurden in einer Zählung der *Provveditori alla Sanità* achtzig vor Ort lebende Maler erfasst. Im Jahr 1642 war die Anzahl auf 92, bis 1698 sogar auf 180 Maler gestiegen.<sup>9</sup>

Die kunsthistorische Rezeption des in Augsburg geborenen und ausgebildeten Joseph Heintz' d.J. verlief nahezu prototypisch für einen Maler im Venedig des 17. Jahrhunderts: Als einer von zahlreichen ausländischen Künstlern, die in die Lagunenstadt einwanderten, gehörte er zu einer anonymen Masse, die bisher weitgehend von der Forschung ignoriert wurde. Das kunsthistorische Desinteresse am *Seicento veneziano*, und die daraus resultierende mangelnde Wertschätzung der Künstler, suggeriert zudem qualitative Defizite der künstlerischen Produktion, die die Beschäftigung mit den Malern dieser Epoche und deren Werken überflüssig macht. Die folgenden Kapitel dieser Arbeit werden am Beispiel Joseph Heintz' d.J. zeigen, dass dies jedoch keineswegs der Fall ist.

Der nicht vorhandene Nachruhm des Augsburgers steht in einem verzerrten Verhältnis zu seiner zeitgenössischen Bedeutung. Joseph Heintz d.J. gilt als Hauptvertreter der venezianischen Festmalerei des *Seicento* und verewigte in seinen Gemälden die Festkultur der *Serenissima* in all ihren Ausprägungen. Zudem erhielt er zahlreiche Aufträge von Kirchen und Klöstern in Venedig und auf der *Terraferma*. Für private, hauptsächlich patrizische Auftraggeber, von denen einige zu den einflussreichsten Sammlerpersönlichkeiten ihrer Zeit zählten, fertigte er Gemälde verschiedenster Sujets an. Dabei kam ihm seine Fähigkeit zugute, sich unterschiedliche Stile aneignen zu können. Joseph Heintz d.J. war zudem einer der ersten Maler in Venedig, die das

---

<sup>9</sup> Vgl. Philip Sohms Einleitungskapitel in: Spear, Richard E./Sohm Philip (Hrsg.): *Painting for Profit – The economic lives of Seventeenth-century Italian Painters*. New Haven/London, 2010, S. 2-30; S. 7.

ökonomische Potenzial der seriellen Souvenirmalerei erkannten. In seiner Werkstatt etablierte er entsprechende Produktionsmethoden der „Massenanfertigung“. So gelang es ihm, auf dem elitären Sektor des Kunstmarktes erfolgreich zu sein, und zugleich günstige Massenware herzustellen und zu verkaufen. Der Augsburger stellt ein ideales Fallbeispiel für eine umfassende Untersuchung dar – nicht nur in seiner Eigenschaft als deutscher Maler im Venedig des 17. Jahrhunderts, sondern auch hinsichtlich seiner Beteiligung am Kunstmarkt und seines sozialen und beruflichen Netzwerks.

Die vorliegende Arbeit gliedert sich thematisch in zwei eigenständige, etwa gleich umfangreiche Teile. Der erste Teil widmet sich der Rekonstruktion der bisher nahezu unbekannt Biographie Joseph Heintz' d.J. sowie der Verortung des Künstlers in Venedig. Durch intensive Quellenanalyse konnten bisher unbekannte Werke des Augsburgers ermittelt werden. Die Ergebnisse der Untersuchung liefern neue Erkenntnisse hinsichtlich des Auftraggeber- und Kundenkreises Heintz' d.J., die in Kapitel 3 zusammengetragen werden. Kapitel 4 beschäftigt sich mit Sammlern, die in direktem Kontakt zu Joseph Heintz d.J. standen, während in Kapitel 5 diejenigen Werke behandelt werden, die Heintz d.J. in öffentlichem Auftrag anfertigte. Den Abschluss des ersten Teils der Arbeit bildet die Kontextualisierung des offiziellen Portraits des Dogen Francesco Cornaro, das sich in der *Sala dello Scrutinio* des Dogenpalastes befindet und Joseph Heintz d.J. zugeschrieben wird.

Das zweite Großkapitel befasst sich mit der Festmalerei Joseph Heintz' d.J. unter besonderer Berücksichtigung der venezianischen Festkultur als Manifestation der Staatsidentität und der daraus resultierenden Notwendigkeit der visuellen Dokumentation der Feste. Die – sowohl symbolische als auch ökonomische – Bedeutung der zahlreichen Spektakel und Zeremonien für die *Serenissima Repubblica* wird in dem einleitenden Kapitel 7 erläutert. Im Anschluss folgt die Analyse der wenigen bekannten Innenraumdarstellungen im Festoeuvre des Augsburgers. Das anschließende Kapitel beschäftigt sich mit den komplexen, zeremoniellen Vorgängen im Rahmen einer Dogenwahl, sowie mit dem feierlichen Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Bischofskirche San Pietro di Castello. Heintz d.J. fertigte das einzig bekannte bildliche Zeugnis letzteren Ereignisses an. Es folgt die Analyse der

jährlich stattfindenden, mehrtägigen Großereignisse der *Festa della Sensa* und der *Festa del Redentore*, die Heintz d.J. beide gleich mehrfach in seinen Gemälden verewigte. Abschließend werden diejenigen Gemälde Heintz' d.J. besprochen, die volkstümliche Wettkämpfe darstellen. Ebenso wie minutiös choreographierte, prachtvolle Zeremonien, waren die brutalen Faustkämpfe und Stierjagden ein fester Bestandteil der frühneuzeitlichen venezianischen Festkultur.

### 1.1 Forschungsstand

Joseph Heintz d.J. wurde von der kunsthistorischen Forschung bisher wenig beachtet. Neben einigen, teilweise unvollständigen Quellen- und Gemäldeeditionen, die Werke des Augsburger betreffen<sup>10</sup>, hat sich vor allem Daniele D'Anza in den letzten Jahren monographisch mit Heintz d.J. auseinandergesetzt. In vier Aufsätzen, die zwischen 2004 und 2006 erschienen, beschäftigt er sich ausführlich mit dem äußerst heterogenen Stil des Malers, seinen Beziehungen zu Auftraggebern, sowie der Festmalerei und den Schwierigkeiten der korrekten Zuschreibung der Werke Heintz' d.J..<sup>11</sup> D'Anza legte im Jahr 2007 an der Universität Triest einen Katalog der ihm bekannten Werke des Augsburger Künstlers als Promotionsarbeit vor, der online

---

<sup>10</sup> Peltzer, Arthur: "Quadri sconosciuti di Giuseppe Heintz (Enzo) il Giovane. In: *Arte Veneta* 6/1952; S. 191-192. Rizzi, Aldo: „Una tela inedita di Giuseppe Heintz il Giovane“. In: *Arte veneta* 15/1961; S. 48-49. Chiappini di Sorio, Ileana: "Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e Settecento". In: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 12/1967, Bd.3; S. 30-46. Fantelli, Pier Luigi: "Aggiunte al catalogo di Joseph Heintz il Giovane". In: *Studi trentini di scienze storiche* XI/1982; S. 203-214. Longo, Lucia: „La ‚Translatio‘ lauretana di Joseph Heintz il Giovane ritrovata“. In: *Arte Veneta* 37/1983, S. 101-108. Chiarini, Marco: „Un altro ‚Orfeo agli inferi‘ di Giuseppe Heintz il Giovane“. In: *Arte Veneta* 40/1986, S. 177. Longo, Lucia: "Joseph Heintz d.J. und Pietro Vecchia in der Kirche S. Antonino in Venedig". In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, Bd.2. 1986; S. 317-327. Fantelli, Pier Luigi: "Una segnalazione per Joseph Heintz il giovane". Scarpa, Sebastiano: "Gli ‚strigossi di Gioseffo Enzo“". In: *Arte documento* 7/1993; S. 77-81. In: Pilo, Giuseppe Maria (Hrsg.): *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento – Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*. Venedig, 1999; S. 143-145. Arisi, Fernando: „Tre nature morte con figure di Giuseppe Heintz e due sogetti rari di Monsù Bernardo“. In: *Arte documento* 15, 2001; S. 141-143. Scarpa, Sebastiano: "Nuovi strigossi dell'Heintz". In: Piantoni, Mario/ de Rossi, Laura (Hrsg.): *Per l'arte. Da Venezia all'Europa – Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*. Venezia, 2001; S. 411-414. Bottacin, Francesca: *Astrologhi, Strigoni e Negromanti. Joseph Heintz: mago e alchimista?*. Mailand, 2007.

<sup>11</sup>D'Anza, Daniele: "Joseph Heintz il Giovane "pittore di più penelli"". In: *Arte in Friuli, arte a Trieste* 23/2004; S. 13-26 (im Folgenden: D'Anza 2004/1). Ders.: "Pittori e mecenati - Joseph Heintz il Giovane artista dei Corner tra Venezia e Roma". In: *Arte veneta* 61/2004; S. 96-109 (im Folgenden: D'Anza 2004/2). Ders.: "Appunti sulla produzione "festiva" di Joseph Heintz il Giovane - opere autographe e di bottega". In: *Arte in Friuli, arte a Trieste*. 24/2005; S. 7-20. Ders.: "Un stregozzo di Joseph Heintz li Giovane". In: *Arte in Friuli, arte a Trieste* 25/2006; S. 13-18.

veröffentlicht wurde.<sup>12</sup> Leider ist das Werkverzeichnis, dem eine biographische Einleitung vorangestellt ist, schlecht recherchiert. D’Anza stützt seine Ausführungen fast ausschließlich auf Sekundärliteratur. Lediglich in dem einleitenden, dem Werkkatalog vorangestellten Kapitel, wird aus zwei archivalischen Quellen zitiert. Aus diesem Umstand resultieren die Unvollständigkeit der im Katalog aufgeführten Gemälde und die Ungenauigkeiten in der Biographie Heintz’ d.J. Zudem gibt es in dem Werkverzeichnis keine einzige Abbildung.

Bisher haben Forscher, die sich mit Joseph Heintz d.J. beschäftigten, weitgehend darauf verzichtet, biographisch relevante Archivalien, mit deren Hilfe der Augsburger und seine Kunst in Venedig verortet werden können, zu konsultieren oder gar nach solchen zu suchen. So wird Joseph Heintz d.J. in allen Sammelbänden oder Monographien zum venezianischen *Seicento* oder dem Vedutismus des 18. Jahrhunderts, die im Rahmen der Anfertigung dieser Arbeit konsultiert wurden, zwar mehr oder weniger ausführlich erwähnt. Jedoch sind sich die Autoren bemerkenswert einig, dass der Augsburger nur eine extravagante Randnotiz in der Entwicklung des Vedutismus darstellt. Die zahlreichen gut recherchierten Veröffentlichungen zum *Seicento* in Venedig und zur Entwicklung des Vedutismus waren essentiell zur historischen und stilistischen Kontextualisierung des Augsburgers. Jedoch war hinsichtlich der sozialen und professionellen Einordnung Heintz’ d.J. keine aus diesen Themengebieten hinzugezogene Studie weiterführend.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> D’Anza, Daniele: *Joseph Heintz il Giovane – Pittore nella Venezia del Seicento*. Diss., Università degli Studi di Firenze, 2007. [http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2716/1/Heintz\\_il\\_Giovane.pdf](http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2716/1/Heintz_il_Giovane.pdf) (Letzter Zugriff: 16. Februar 2011).

<sup>13</sup> Aikema, Bernard/Bakker, Boudewijn: *Painters of Venice – The story of the Venetian ‚Veduta‘*. Ausst.-Kat. Amsterdam 1990, Den Haag, 1990. Ausst.-Kat.: *La Pittura del Seicento a Venezia*. Venedig, 1959. Ausst.-Kat.: *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*. Hrsg. von Fabio Benzi. Rom, 2002. Darin: Laureati, Laura. „Gasper van Wittel e l’origine del genere ‚veduta‘ nella pittura veneziana del Seicento“; S. 47-56. Ausst.-Kat. *Passion and Commerce – Art in Venice in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Barcelona, 2008. Barcham, William L.: „Luca Carlevarijs e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo“. In: Ausst.-Kat.: *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*. Hg. von Fabio Benzi. Rom, 2002; S. 57-67. Constable, William G.: *Canaletto – Giovanni Antonio Canal 1697-1768*. Band 1, 2. Ausgabe, überarbeitet von J.G. Links. Oxford, 1976. Donzelli, Carlo/Pilo, Giuseppe Maria: *I Pittori del Seicento Veneto*. Florenz, 1967. Friedrichs, Cornelia: *Francesco Guardi – Venezianische Feste und Zeremonien. Die Inszenierung der Republik in Festen und Bildern*. Berlin, 2006. Krellig, Heiner: *Menschen in der Stadt – Darstellungen städtischen Lebens auf venezianischen Veduten*. Dissertation (Microfiche), TU Berlin, 2002. Lucco, Mauro (Hrsg.): *La pittura del Veneto – Il Seicento*. Bd. 1; Mailand, 2000. Marinelli, Sergio: „Venice between the 17<sup>th</sup> and the 18<sup>th</sup> centuries: Two sides of the moon“. In: Ausst.-Kat. *Passion and Commerce – Art in Venice in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Barcelona, 2008; S. 39-50. Marini, Giorgio: „Peasaggio, veduta, capriccio – Mercato e diffusione delle immagini tra Venezia e Roma“. In: Ausst.-Kat.: *Nolli, Vasi, Piranesi – Immagine di Roma antica e moderna*. Hg. von Mario Bevilacqua. Rom, 2004; S. 49-55. Palluchini,

Die nahezu unbekannt Biographie des Künstlers, einhergehend mit der Tatsache, dass sich die Gemälde Heintz' d.J. wegen ihrer thematischen und stilistischen Vielfalt nur schwer kategorisieren lassen, animierte den ein oder anderen Forscher zu Spekulationen über einen launischen Charakter und soziales Einzelgängertum des Künstlers. Statt sich ernsthaft mit Heintz d.J. auseinanderzusetzen, werden teilweise recht fantasievolle Parallelen zwischen seinem auf den ersten Blick eklektisch erscheinenden Werk, das von Zeitgenossen als „capriccioso“ bezeichnet wurde, und seiner Persönlichkeit, beziehungsweise seiner sozialen Stellung gezogen.<sup>14</sup>

Einzig Alfred Engelmann versuchte, im Rahmen eines Aufsatzes über „Die Malerfamilie Heintz in Venedig“ das Leben des Künstlers anhand von Archivalien zu rekonstruieren.<sup>15</sup> Als Genealogieforscher beschäftigt er sich hauptsächlich und sehr ausführlich mit dem Ursprung des Familiennamens, sowie der Familiennamen sämtlicher Ehefrauen, die in die Malerfamilie Heintz einheirateten. In der Tat verlief die Suche des Autors nach Quellen zu Joseph Heintz d.J. in Venedig äußerst erfolgreich, jedoch wurden keines der Dokumente analysiert oder ediert. Leider verzichtet Engelmann auch auf Quellenverweise und Fußnoten jeglicher Art und übersetzte zudem die Namen der Archive und Bestände, in denen er fündig wurde ins Deutsche, was das Auffinden der Archivalien erschwerte. Obwohl der Aufsatz, unter anderem wegen der zahlreichen Anekdoten des Autors zur „abenteuerlichen“ Arbeit in venezianischen Archiven, kaum als wissenschaftliche Forschungsliteratur bezeichnet werden kann, war er bei der Recherche zu dieser Arbeit hilfreich.

Den wenigen bisher vorhandenen wissenschaftlichen Publikationen zu Joseph Heintz d.J. steht eine kaum zu überblickende Masse an Forschungsliteratur zur frühneuzeitlichen venezianischen Festkultur gegenüber. Essentiell um einen generellen Überblick über den venezianischen Festkalender und die städtischen und religiösen

---

Rodolfo: *La Pittura veneziana del Seicento*. 2 Bde., Bd. 1, Mailand, 1981. Pedrocchi, Filippo: „Venezia“. In: Lucco, Mauro (Hrsg.): *La pittura nel Veneto – Il Seicento*. Bd. 1; Mailand, 2000; S. 13-119. Pedrocchi, Filippo: *Il Settecento a Venezia – I Vedutisti*. Mailand, 2001. Safarik, Eduard A./Milantoni, Gabriello: „La Pittura del Seicento a Venezia“. In: Gregori, Mina/Schleier, Erich (Hrsg.): *La Pittura in Italia – Il Seicento*. Mailand, 1988, Bd.1; S. 160-191. Safarik, Eduard A.: „La Pittura“. In: Pallucchini, Rodolfo (Hrsg.): *Storia di Venezia. Temi – Arte*. Rom, 1995; S. 63-118. Zampetti, Pietro (Hrsg.): *I vedutisti veneziani del Settecento*. Ausst.-Kat., Venedig, 1967.

<sup>14</sup> Vgl. Donzelli/Pilo, ebda.; S. 43f. Pallucchini 1981, ebda.; S. 153ff. Zampetti, ebda.; S. 2-3.

<sup>15</sup> Engelmann, Alfred: „Die Malerfamilie Heintz in Venedig“. In: *Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete* 110/1988; S. 432-440.

Zeremonien Venedigs zu gewinnen, waren vor allem Edward Muirs Standardwerk *Civic Ritual in Renaissance Venice* und Iain Fenlons im Jahr 2007 erschienene Studie *The Ceremonial City*, ebenso wie die Arbeiten von Margherita Azzi Visentini, Cornelia Friedrichs, Bianca Tamassia Mazzarotto, Matteo Casini, sowie die zahlreichen Publikationen von Lina Urban.<sup>16</sup>

Auf die wichtigsten Quellen sowie Sekundärliteratur zu den Themengebieten Festforschung, venezianische Festkultur des 17. Jahrhunderts, sowie zu spezifischen Zeremonien, die sich im Werk Joseph Heintz' d.J. finden, wird im einleitenden Kapitel zu den Festdarstellungen des Augsburgers verwiesen.<sup>17</sup>

Zur sozialen und professionellen Verortung Joseph Heintz' d.J. war es wegen der nur spärlich vorhandenen Forschung zum Künstler selbst notwendig, interdisziplinär zu recherchieren. An der Schnittstelle zwischen Kunst- und Wirtschaftsgeschichte stehen die zahlreichen Publikationen, die in den letzten anderthalb Jahrzehnten im Bereich der Sammlungsgeschichte erschienen sind. Die Analyse von Sammlungsinventaren, die sich im Laufe der Recherchen als wichtigste Quellengattung bezüglich Joseph Heintz' d.J. herausstellten, wurde als Methode der Sammlungsgeschichte übernommen. Die Publikationen zur venezianischen Gemäldesammlungen und Sammlern des 17. Jahrhunderts waren dementsprechend essentiell für die erfolgreiche Durchführung der

---

<sup>16</sup> Azzi Visentini, Margherita: „La festa nelle Venezie“. In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 256-257. Dies.: „Venezia in festa: le cerimonie di stato“. In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 258-270. Dies.: „Festivals of state: the scenography of power in late Renaissance and Baroque Venice“. In: Bonnemaïson, Sarah/Macy, Christine (Hrsg.): *Festival Architecture*. London/New York, 2008; S. 74-112. Casini, Matteo: „Ceremoniali“. In: Benzioni, Gino/Cozzi, Gaetano (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima; Bd. 7: La Venezia barocca*. Rom, 1997; S. 107-161. Fenlon, Iain: *The Ceremonial City – History, memory and myth in Renaissance Venice*. New Haven/London, 2007. Friedrichs, Cornelia: *Francesco Guardi – Venezianische Feste und Zeremonien. Die Inszenierung der Republik in Festen und Bildern*. Berlin, 2006. Mazzarotto, Bianca Tamassia: *Le feste veneziane – I giochi popolari, le cerimonie religiose e di governo*. Florenz, 1961. Muir, Edward: *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton, New Jersey, 1981. Padoan Urban, Lina: „La Festa della Sensa nelle arti e nell'iconografia“. In: *Studi Veneziani* 10, 1968; S. 308-341. Padoan Urban, Lina: „Feste ufficiali e trattenimenti privati“. In: Arnaldi, Girolamo (Hrsg.): *Storia della cultura veneta: Il Seicento* (Bd. 4/1). Vicenza, 1976; S.575-600. Urban, Lina: „Feste Veneziane Cinquecentesche“. In: Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992; S. 95-104. Urban, Lina: *Processioni e feste dogali – Venetia est mundus*. Venedig, 1998. Urban, Lina: „Il carnevale veneziano nell'età barocca“. In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 317-319.

<sup>17</sup> Siehe Kapitel 7.



vorliegenden Arbeit, vor allem zur Lokalisierung von Quellenbeständen.<sup>18</sup> Von größter Relevanz war dabei der im Jahr 2007 von Linda Borean und Stefania Mason herausgegebene Sammelband *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*<sup>19</sup>, vor allem wegen der darin enthaltenen Sammlerbiographien, des umfangreichen Quellenmaterials, sowie der Aufsätze von Linda Borean („Il Collezionismo e la fortuna dei generi“) und Isabella Cecchini („I modi della circolazione dei dipinti“).<sup>20</sup> Beide Autorinnen haben sich darüber hinaus auch in zahlreichen weiteren Publikationen mit der Sammlungsgeschichte Venedigs beschäftigt.<sup>21</sup> Im Besonderen sei hier auf die Studie von Isabella Cecchini über den venezianischen Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts verwiesen, für die die Autorin mehr als zweihundert Gemäldeinventare venezianischer Sammler des *Seicento* ausgewertet.<sup>22</sup> Ebenso wie Linda Boreans Arbeiten zu Sammlerpersönlichkeiten und deren Strategien<sup>23</sup>, lieferte die Untersuchung von

---

<sup>18</sup>Hochmann, Michel: *Peintres et Commanditaires à Venise (1540-1628)* (= Collection de l'école française de Rome 155). Rom 1992. McEvansoneya, Philip: „An unpublished inventory of the Hamilton collection in the 1620s and the Duke of Buckingham's pictures“. In: *The Burlington Magazine* 134/1992; S. 524-526. Brown, Jonathan: *Kings & Connoisseurs – Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. New Haven/London, 1995. Pomian, Krzysztof: „Collezionisti e collezioni dal XIII al XVIII secolo“. In: Pallucchini, Rodolfo (Hrsg.): *Storia di Venezia. Temi – Arte*. Rom, 1995; S. 673-796. Cappelletti, Francesca: „Il palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria seicentesca“. In: De Marchi, Andrea G. (Hrsg.): *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Florenz, 1999; S. 31-64. Bonfait, Olivier u.a. (Hrsg.): *Geografia del Collezionismo – Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo* (= Collection de l'École Française de Rome 287). Rom, 2001. Altringer, Lothar: „Ausländische Sammler in Venedig“. In: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. Bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002; S. 263-271. Puppi, Lionello: „To have or to Be?“. Das Sammeln als zwiespältiger Geisteszustand.“ In: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002; S. 17-24. Dal Pozzolo, Enrico/Tedoldi, Leonida (Hrsg.): *Tra Committenza e Collezionismo – Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*. Vicenza, 2003. Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005.

<sup>19</sup>Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007.

<sup>20</sup>Borean, Linda: „Il collezionismo e la fortuna dei generi“. In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 63-102. Cecchini, Isabella: „I modi della circolazione dei dipinti“. In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 141-165.

<sup>21</sup>Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*. Udine, 2002. Darin: Borean, Linda/Cecchini, Isabella: „Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli“; S. 159-231. Cecchini, Isabella: „Fatte varie, et diverse esperienze per essitar esse Pitture“. Prezzo e valori di stima. Brevi analisi di un campione seicentesco a Venezia“. In: Dal Pozzolo/Tedoldi, ebda.; S. 123-136. Dies.: „Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe“. In: Aikema 2005, ebda.; S. 151-172. Dies.: „Troublesome business: dealing in Venice, 1600-1750“. In: De Marchi, Neil (Hrsg.): *Mapping markets for paintings in Europe 1450-1750*. Turnhout, 2006; S. 125-134.

<sup>22</sup>Cecchini, Isabella: *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento: uno studio sul mercato dell'arte*. Venedig, 2000.

<sup>23</sup>Borean, Linda: „Appunti per una storia del collezionismo a Venezia nel Seicento: La pinacoteca di Lorenzo Dolfin“. In: *Studi veneziani* 38/1999; S. 259-302. Dies.: *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*. Udine, 2000. Dies.: „Nuovi elementi e considerazioni

Cecchini wertvolle Hinweise auf Quellenbestände, in denen sich bei der Recherche vor Ort Informationen über Joseph Heintz d.J., seine Auftraggeber und sein Werk fanden. In diesem Zusammenhang seien auch die Quelleneditionen frühneuzeitlicher Sammlungsinventare erwähnt, die großteils in Zusammenarbeit mit dem Projekt *Collecting and Provenance Research* des Getty Research Institute in Los Angeles entstanden.<sup>24</sup> Im Rahmen dieses Forschungsprojektes wurden zahlreiche Bestandslisten digitalisiert und stehen in einer Online-Datenbank zur Verfügung.<sup>25</sup> Ohne dieses Rechercheinstrument wäre die Arbeit in ihrer hier vorliegenden Form kaum zu realisieren gewesen.

Da die Rekonstruktion des beruflichen Netzwerks Heintz' d.J. einen Schwerpunkt der Arbeit darstellt, zählten allgemeine Studien zum frühneuzeitlichen Kunstmarkt und zu Künstler-Auftraggeber-Beziehungen zur grundlegenden Sekundärliteratur. Erwähnt seien hier im Besonderen die Grundlagenwerke von Francis Haskell zur Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit, und von Michel Hochmann, der sich speziell mit venezianischen Auftraggebern beschäftigte.<sup>26</sup> Haskell war ferner der erste Kunsthistoriker, der sich mit den wirtschaftlichen und kommerziellen Aspekten des italienischen Kunstmarkts im 17. Jahrhundert auseinandersetzte.<sup>27</sup> Erst in den letzten fünfzehn Jahren beschäftigte sich die Forschung verstärkt mit dem frühneuzeitlichen Kunstmarkt und der Künstlersozialgeschichte in Italien. Dementsprechend erschienen zahlreiche Sammel- und Tagungsbände sowie eigenständige Publikationen, die sich mit ökonomischen und sozialen Aspekten der Kunstgeschichte befassten.<sup>28</sup> In besonderem Maße von Bedeutung für die hier vorliegende Arbeit war die 2010 von Richard E. Spear und Philip Sohm herausgegebene Studie *Painting for Profit – The economic lives of*

---

sulla collezione di John Law". In: *Venise & Paris, 1500-1700 – La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Genf, 2011; S. 441-462.

<sup>24</sup> Z.B.: Safarik, Eduard A.: *La Collezione dei dipinti Colonna – Inventari 1611-1795* (= Documents for the History of Collecting – Italian Inventories 2). München u.a., 1996.

<sup>25</sup> <http://www.getty.edu/research/tools/provenance/> Letzter Zugriff: 3. Juli 2013.

<sup>26</sup> Haskell 1963, ebda. Hochmann 1992, ebda. Ders.: „Les collections des familles ‚papalistes‘ à Venise et à Rome du XVIe au XVIIIe siècle.“ In: Bonfait, ebda.; S. 203-223.

<sup>27</sup> Haskell, Francis: „The Market for Italian Art in the 17<sup>th</sup> Century“. In: *Past & Present* 15/1959; S. 48-59.

<sup>28</sup> Falkenburg, Reindert/de Jong, Jan u.a. (Hrsg.): *Kunst voor de Markt/Art for the Market, 1500-1700* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3), 1999. Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002. Darin: De Marchi, Neil: „Size and Taste. Taking the measure of the History of Art Markets“; S. 79-91. Fantoni, Marcello (Hrsg.): *The Art Market in Italy, 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries*. Modena, 2003. Darin: Matthew, Louisa C.: „Were there open markets for pictures in Renaissance Venice?“; S. 253-267. De Marchi 2006, ebda. Coen, Paolo: *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo – La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. 2 Bd., Florenz, 2010.

*Seventeenth Century Italian Painters*. Diese beschäftigt sich in einem Kapitel ausführlich mit der speziellen Situation für Maler in Venedig.<sup>29</sup>

Eine zeitgenössische Quelle, die im Bezug auf Joseph Heintz d.J. nicht außer Acht gelassen werden darf, ist Marco Boschinis *Carta del naveger pitoresco*.<sup>30</sup> Erstmals im Jahr 1660 erschienen, handelt es sich bei dem Werk um ein episches Lobgedicht auf die venezianische Kunst. Boschini und Heintz d.J. standen in einem freundschaftlichen Verhältnis zueinander, was, wie schon Anna Pallucchini, die Autorin der kritischen Ausgabe der *Carta* bemerkte, Boschinis Bewertung des Werks des Augsburgers nicht unwesentlich beeinflusst hat.<sup>31</sup> Wegen der großen Relevanz der *Carta* für die Forschung zu Heintz d.J. und dem venezianischen *Seicento*, wird der Text in Kapitel 1.4 ausführlich und quellenkritisch analysiert.

## 1.2 Methodik

Entsprechend des Anspruchs der Arbeit, die Biographie Joseph Heintz' d.J. zu rekonstruieren und den Augsburgers und seine Werke in der venezianischen Kunstszene des 17. Jahrhunderts zu verorten, wird – wie anhand der breit gefächerten Thematiken der verwendeten Forschungsliteratur ersichtlich ist – methodenpluralistisch vorgegangen. Die historisch-kritische Analyse zeitgenössischer Quellen spielt dabei eine wichtige Rolle. Zum einen konnten durch die Auswertung von Kirchendokumenten wie Tauf- und Hochzeitsregister wichtige biographische Eckdaten Heintz' d.J. bestimmt werden. Zum anderen war die Auswertung von Archivalien, wie zum Beispiel Sammlungsinventaren und Testamenten, ein essentieller Bestandteil der Recherchen. So war es möglich, Auftraggeber und Sammler, die Werke des Augsburgers kommissionierten oder besaßen, zu identifizieren. Die inventarbasierte Analyse von Gemäldesammlungen ist methodisch in der Sammlungsgeschichte beheimatet. Die prosopographischen Studien, in denen Künstler und Sammler als statistische Daten benutzt werden, wurden hier jedoch in umgekehrter Arbeitsweise als

---

<sup>29</sup>Spear, Richard E./Sohm Philip (Hrsg.): *Painting for Profit – The economic lives of Seventeenth-century Italian Painters*. New Haven/London, 2010.

<sup>30</sup> Hier verwendete Ausgabe: Boschini, Marco: *La carta del navegar pitoresco*. Kritische Ausgabe der Originalausgabe von 1660, hg. von Anna Pallucchini. Venedig, 1966.

<sup>31</sup> Boschini 1660, ebda.; S. 84.

Ausgangsmaterial für die Auffindung relevanter Dokumente zu Joseph Heintz d.J. benutzt.<sup>32</sup>

Neben dem sozialhistorischen Aspekt, der vor allem das Leben des Künstlers, die Organisation seiner Werkstatt und die Auftraggeber Heintz' d.J. betrifft, ist die Analyse des venezianischen Festkalenders sowie der Funktion der Spektakel und Zeremonien aus kulturhistorischer Perspektive der zweite Schwerpunkt der Arbeit. Da das Hauptanliegen der Arbeit die Verortung des Augsburger Künstlers in Venedig ist, werden ausschließlich diejenigen Feste, Vergnügungen und Zeremonien behandelt, die von Joseph Heintz d.J. dargestellt wurden. Diese Einschränkung ist notwendig, um die Untersuchung der Festgemälde sowohl rein formal, als auch in ihrer inhaltlichen Dimension auf angemessene Weise zu ermöglichen. Einige prominente, durch die Werke anderer Künstler tradierte Festformen, wie zum Beispiel die *Corpus Domini*-Prozession, Dogenbegräbnisse oder die *Festa di San Rocco* werden ob ihrer Irrelevanz für das Werk Heintz' d.J. in dieser Arbeit somit nicht berücksichtigt. Somit stehen auch im zweiten Kapitel weniger stilistische oder ikonographische Fragen, sondern der kultur- und sozialhistorische Aspekt der venezianischen Festkultur und ihrer Darstellung durch Joseph Heintz d.J. im Mittelpunkt der Betrachtung.

Ein nicht geringer Teil des Oeuvres Heintz' d.J. ist nur durch Sekundärquellen, wie zum Beispiel Reiseführer des 18. und 19. Jahrhunderts, greifbar. Dieser Umstand machte die Konsultation frühneuzeitlicher Guidenliteratur auch für diese Arbeit unabdingbar. Während Daniele D'Anza sich bei der Erstellung seines Werkkataloges nahezu ausschließlich auf diese Art von gedruckten Quellen verließ, konnten im Rahmen dieser Studie durch die Auswertung von Archivalien Joseph Heintz d.J. einige Gemälde neu zugeschrieben werden. Da die Werkstatt von Joseph Heintz d.J. jedoch auf die serielle Produktion kleinformatiger Souveniergegemälde spezialisiert war, ist davon auszugehen, dass auch mit den neuen Zuschreibungen nicht das komplette Oeuvre des Augsburgers bekannt ist. Es ist unmöglich, auch nur annähernd genau zu beziffern, wie viele Gemälde in der über fünfzigjährigen aktiven Schaffenszeit Heintz' d.J. in seiner Werkstatt angefertigt wurden. Daher wird darauf verzichtet, im Rahmen der

---

<sup>32</sup> Ermöglicht wurden die Recherchen in italienischen Archiven durch ein fünfzehnmonatiges Stipendium des Deutschen Studienzentrums in Venedig, ein Kurzzeitdoktorandenstipendium an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom und ein sechsmonatiges Doktorandenstipendium des DAAD.

Dissertation einen neuen, erweiterten Werkkatalog zu erstellen, da dieser ebenso wenig wie sein Vorgänger den Anspruch auf Vollständigkeit erfüllen könnte. Diejenigen Gemälde, die für die Argumentation von Wichtigkeit sind, werden intensiv analysiert. Für alle weiteren erwähnten Bilder werden in den Anmerkungen und Fußnoten die Daten so exakt wie möglich angegeben.

### **1.3 Quellenkritik: Marco Boschinis *Carta del navegar pitoresco* (1660)**

Eine Quelle, die im Zusammenhang mit der kaum erschlossenen Biographie Joseph Heintz' d.J. häufig zitiert wird, ist Marco Boschinis *Carta del navegar pitoresco*, die zum ersten Mal 1660 publiziert wurde.<sup>33</sup> Marco Boschini (1613, Venedig – 1.1.1681, ebendort) war neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit als Maler, Stecher, Restaurator und Händler von falschen Perlen aktiv. Das Malerhandwerk lernte er in der Werkstatt von Palma il Giovane, jedoch ist nur ein einziges Gemälde von ihm bezeugt: ein *Letztes Abendmahl*, das sich in der nicht mehr existenten Kirche San Girolamo in Venedig befand und heute als verloren gilt. Sein schriftstellerisches Hauptwerk, neben der *Carta*, sind die *Ricche minere della pittura veneziana* (1664), worin er sämtliche Gemälde in öffentlichen Gebäuden Venedigs erfasste, sowie die *Gioelli pittoreschi* (1676), der erste Reiseführer für die Stadt Vicenza. Zudem war Boschini als Kunsthändler und -agent tätig. Zu seinen Kunden zählten unter anderem Kardinal Leopoldo de' Medici und Alfonso IV. d'Este, Herzog von Modena.<sup>34</sup>

Verfasst in einer Zeit, als Gemäldesammlungen in Venedig zu Statussymbolen wurden und private Sammler begannen, einem ausgewählten Publikum die Sammlungen in ihren Privathäusern zugänglich zu machen, kann die *Carta* als der erste Reiseführer durch venezianische Pinakotheken bezeichnet werden. Zugleich ist es eine kunsttheoretische Abhandlung, ein wichtiger Beitrag zur venezianischen Künstlerbiographik, sowie eine Anleitung zum Zusammenstellen der „perfekten Sammlung“. Die *Carta* erschien in zahlreichen Auflagen und wurde in ganz Europa

---

<sup>33</sup> Boschini 1660, ebda. Die Übersetzung aller im Zusammenhang mit Heintz d.J. relevanten Textstellen der *Carta* ist in Anhang 1 zu finden.

<sup>34</sup> Zu Marco Boschini, vgl. Maschio, Ruggero: „La casa di Marco Boschini“. In: *Istituto Veneto – Atti* 134/1975-76, S. 115-142; S. 123. Fletcher, Jennifer: „Marco Boschini and Paolo del Sera: Collectors and connoisseurs of Venice“. In: *Apollo* 60/1979, S. 416-424. Merling, Mitchell Frank: *Marco Boschini's 'Carta del navegar pitoresco' – Art theory and virtuoso culture in 17<sup>th</sup> century Venice*. Ann Arbor, 1992. Sohm, Philip: „Boschini, Marco“. In: Turner, Jane (Hrsg.): *The Dictionary of Art*. Bd. 4, New York, 1996; S. 454f.

rezipiert. Somit prägte Boschini entscheidend das ästhetische Empfinden und Urteil seiner Zeitgenossen.

### 1.3.1 Aufbau der *Carta del navegar pitoresco*

Formal handelt es sich bei der *Carta* um ein episches, panegyrisches Gedicht, das in acht Kapitel, *venti* genannt, unterteilt und in Dialogform aufgebaut ist. Wie der Untertitel der Originalausgabe erläutert, wird das Zwiegespräch zwischen einem kunstbeflissenen Senator, der *Ecelanza*, und einem Professor für Malerei, dem *Compare*, während eines Rundgangs durch Venedig geführt:

“Dialogo tra un Senator Venetian deletante e un Professor di Pittura, comparti in oto venti con i quali la Nave venetiana vien condotta in l’alto Mar de la Pittura [...]”<sup>35</sup>

Während Letzterer als Boschinis Alter ego zu erkennen ist, kann sein Gegenpart als Giovanni Nani identifiziert werden, der im Werk für seine Fähigkeiten als Sammler und die exquisite Ausstattung seines Palazzo gerühmt wird.<sup>36</sup> Im Untertitel sowie in der Bezeichnung der Kapitel als *venti*, wird die patriotisch-polemische Metaphorik des Werktitels aufgegriffen, die auf die Dominanz der Venezianer als Seefahrerrepublik verweist, die in ihrer Größe und ihrem Einfluss mit der venezianischen Malerei gleichgesetzt wird.<sup>37</sup>

Boschini als stolzer Bewohner der *Serenissima* schreibt nicht nur auf Venezianisch, sondern lässt auch Objektivität außen vor und glorifiziert in seinem Werk die Kunstgeschichte und das zeitgenössische Sammlertum seiner Stadt. In den ersten vier Kapiteln handelt der Dialog zwischen dem Kunstliebhaber und dem Professor von den großen Malern der venezianischen Renaissance. Der erste *vento* befasst sich allgemein

---

<sup>35</sup> Dialog zwischen einem venezianischen Senator und Kunstliebhaber, und einem Professor der Malerei, bestehend aus acht „Winden“, mit denen das venezianische Schiff auf das weite Meer der Malerei hinausfährt. Boschini 1660, ebda.; S. 2. Anmerkung zu Übersetzungen fremdsprachlicher Zitate: Soweit es möglich ist, werden die Textstellen wörtlich übersetzt. Bei Zitaten aus der *Carta del navegar pitoresco* hingegen wird aufgrund der Reimform, der blumigen Sprache und der zahlreichen venezianischen Redewendungen paraphrasiert. Längere Zitate, zu denen sich in den Anmerkungen keine Übersetzung findet, werden unmittelbar vor oder nach dem Zitat explizit erörtert. Eine zusätzliche Übersetzung erschien mir in diesen Fällen redundant. Kurze Zitate oder fremdsprachliche Einschübe werden im Fließtext in Parenthesen übersetzt. Siehe auch Anhang 1.

<sup>36</sup> “Vedela la Zueca qua a premando,/E de Ca’ Nani el bel Palazzo grando?/Quela xe una fazzada gloriosa! [...] In quel Palazzo ghe xe un fornimento /Pur del gran Paulo, che veste una stanza /De pani de gran stima e d’importanza, /Che val quanto l’istesso godimento.” (Sehen Sie auf der Giudecca den großen, schönen Palazzo, die Cà Nani? Was für eine glorreiche Fassade! [...] Der Palazzo wurde ebenfalls von dem großen Paolo (Veronese) ausgestattet, der ein Zimmer mit Tafeln von großem Wert und Wichtigkeit verkleidet hat. Dies ist ebenfalls ein großer Genuss.). Boschini 1660, ebda.; S. 218. Vgl. auch: Borean 2000, ebda.; S. 80.

<sup>37</sup> Sohm, ebda., S. 454.

mit den Meisterwerken von Tizian, Giovanni und Gentile Bellini, Giorgione, Vittore Carpaccio und Jacopo Bassano. Auf ihrer Stadtbesichtigung durch Venedig besuchen die zwei Kunstliebhaber im zweiten Kapitel die Scuola Grande di San Rocco und bewundern die Werke „del nostro Tentoreto“.<sup>38</sup> Im dritten und vierten Kapitel sehen sich die beiden verschiedene Kirchen, die Insel Murano und die Scuola Grande di San Marco an. Gegenstand der Diskussion sind die Kunstwerke von Palma il Vecchio, Tizian, Jacopo Bassano und Paolo Veronese. Das vierte Kapitel setzt sich unter anderem mit Giorgio Vasaris Künstlerviten auseinander, die die *Eccelesia* zum Gespräch mit dem *Compare* mitbringt. Das Werk des Florentiners dient Boschini als Referenzpunkt, um weiterhin die Tugenden der venezianischen Malerei zu rühmen. Als Überleitung zu den nächsten Kapiteln, die sich mit zeitgenössischer Malerei beschäftigen, gesteht Boschini im vierten Kapitel nicht-venezianischen Malern durchaus künstlerisches Talent zu. So zum Beispiel dem aus Bologna stammenden Odoardo Fialetti (1573 – 1638, Venedig), dem es als Ausländer gelang, den Stil der Venezianer zu kopieren.<sup>39</sup> Mit dem sechsten *vento* erreicht die Diskussion die Malerei des 17. Jahrhunderts, deren Vertreter Boschini in der Kapitelüberschrift als Erben der großen Künstler des *Cinquecento* bezeichnet.<sup>40</sup> Das siebte Kapitel befasst sich schließlich mit zeitgenössischen, venezianischen Künstlern und ausdrücklich auch mit denjenigen, die zwar keine echten Venezianer sind, aber in der Stadt leben.<sup>41</sup> Die Besichtigung führt die beiden Protagonisten in diesem Kapitel zu den wichtigsten Gemäldesammlern der Lagunenstadt, in deren Galerien sie über zeitgenössische Kunst diskutieren.

Der abschließende achte *vento* handelt vom Aufbau einer modernen Gemäldesammlung und unterscheidet sich formal von den vorangegangenen Kapiteln. Boschini führt die Dialogform nicht fort, sondern formuliert einen Brief des Professors an seinen adligen Begleiter, der sich in seiner Villa auf dem Land aufhält. Der Professor empfiehlt der *Eccelesia* zahlreiche Künstler, unter anderem Joseph Heintz d.J., deren

---

<sup>38</sup> Boschini 1660, ebda.; S. 89.

<sup>39</sup> „Zà del Fialeti, del Bassan parlando: / Quel manieron, quel sprezzo cusì grando / Primo è a cognosser, ma l'ultimo a intender. [...] Che un forestier se meta mo a copiar / Ste cose, che se fate de maniera!“ Boschini 1660, ebda.; S. 304.

<sup>40</sup> „Dai primi fonti a derivar se vede / Fiumi, in Mari cressui; dai tronchi primi / Rami, conversiin albori sublimi. / El morto Testador vive in l'Erede.“ Boschini 1660, ebda.; S. 407.

<sup>41</sup> „D'ogni bravo Pitor nostro vivente, / Come d'ogn'altro che in Venezia vive, / L'Opere se motiva, e se descrive / Diversi Studii de l'età presente.“ Boschini 1660, ebda.; S. 509.

Werke er für seine Sammlung erwerben sollte. Zur Untermauerung seiner Argumente legt er dem „Brief“ Zeichnungen bei.

In der Originalausgabe der *Carta del navigar pitoresco* illustrieren 26 Kupferstiche das letzte Kapitel, die dem Leser, wie auch der fiktiven *Eccellenza*, die Werke der zeitgenössischen Künstler näherbringen. Die Kupferstiche stammen alle von Boschini selbst, der sie nach Vorlagen derjenigen Künstler anfertigte, die er im letzten Kapitel der *Carta* erwähnt. Zu ihnen zählt auch Joseph Heintz d.J.. Bei den meisten Stichen handelt es sich um mythologische Szenen oder allegorische Auseinandersetzungen mit den Themen Malerei, Kunst und Wissenschaft. Darüber hinaus finden sich Beispiele für Landschaftsmalerei, sowie jeweils eine Hirtenszene, ein Seestück und ein Stilleben.<sup>42</sup> Die Auswahl der Werke, mit ihrer großen Bandbreite von Schulen und Genres, reflektiert Boschinis Verständnis einer perfekten Sammlung, die er in seiner *Carta* postuliert.

In Abgrenzung zur toskanischen Vitentradition organisiert Boschini sein Werk topographisch und nicht biographisch. Somit ist die *Carta* nicht nur auf der inhaltlichen, sondern auch auf der sprachlichen und formalen Ebene als patriotische Antwort auf Giorgio Vasaris Künstlerviten konzipiert. Boschini zieht die venezianische Malerei und alles Venezianische Vasaris Begeisterung für die Toskana vor. Obwohl der venezianische Dialekt für Nicht-Venezianer ein Hindernis für das Textverständnis darstellt, wurde das Werk schon bald nach der Erstveröffentlichung in ganz Italien rezipiert.<sup>43</sup>

### **1.3.2 „Ne ghe n’è un altro in tuta sta Città.” - Joseph Heintz d.J. in der *Carta del navigar pitoresco***

Die *Carta* ist fraglos eine der wichtigsten Quellen zur Erforschung des Künstlers Joseph Heintz d.J. Einige Gemälde des Augsburgers sind ausschließlich durch die *Carta del navigar pitoresco* bezeugt. So ist zum Beispiel die Erwähnung bei Boschini das einzige Zeugnis der Existenz eines oder mehrerer Werke Heintz’ d.J. in der Sammlung des Prokuratoren und Kunstkenner Alvisi Pisani.<sup>44</sup> Im Inventar der äußerst umfangreichen

---

<sup>42</sup> Die Vorlagen für die Stiche lieferten unter anderem Nicolas Régnier, Francesco Mantoan, Giacomo Maffei, Domenico Maroli, Charles Cussin und Corrado Filgher.

<sup>43</sup> Merling, ebda.; S. 76ff.

<sup>44</sup> „Oh la casa Pisani è in Eccellenza /Adobà de Pitore e cose bele,/[...] Ch’è l’Luchese, el Ridolfi, e Don Erman, / El Triva, el Strozza, l’Enzo, e molti ancora,[...]” (Oh, das Haus Pisani ist exzellent mit Gemälden und schönen Dingen ausgestattet [...] Sei es von Luchese (= Pietro Ricchi), von Carlo Ridolfi, und Don



Sammlung, das nach dem Tod des Sammlers erstellt wurde und sich im venezianischen Staatsarchiv befindet, wurde hingegen auf Zuschreibungen der Gemälde verzichtet.<sup>45</sup>

Im Bezug auf Joseph Heintz d.J. ist Boschinis *Carta* in diesem speziellen Fall somit die aufschlussreichere Quelle.

Aufgrund der offensichtlich fehlenden Objektivität Boschinis und in Betracht ziehend, dass sich der Autor zu wahren Lobeshymnen auf einige Maler, zu denen auch Joseph Heintz d.J. zählt, hinreißen lässt, erstaunt es dennoch sehr, wie unkritisch die *Carta* von zahlreichen Kunsthistorikern als historische Quelle benutzt wurde.

Boschini beschreibt Joseph Heintz d.J. in vierzehn Strophen zu je vier Versen als einzigartig<sup>46</sup> und als besonders talentierten Maler von Staffagefiguren.<sup>47</sup> Auch auf die sogenannten *stregozzi* des Malers – allegorische oder mythologische Szenen, die von Monstern, Geistern und fantasievollen Mensch-Tier-Hybridwesen bevölkert sind –, die den Augsburger in Venedig zu einem in Sammlerkreisen populären Künstler machten, geht Boschini lobend ein.<sup>48</sup> Nicht nur lässt die überschwängliche Beschreibung der Werke Heintz' d.J. vermuten, dass Boschini dem Maler wohlgesinnt war, er schreibt sogar explizit, dass er mit dem Augsburger befreundet sei: „Cognosso l'Enzo: l'è 'l più capricioso“.<sup>49</sup> Seine künstlerische Wertschätzung drückt sich neben dem Lob des Künstlers in der *Carta* auch dadurch aus, dass Boschini einen Stich nach Vorlage eines Werkes von Heintz d.J. zur Illustration des achten Kapitels der Erstausgabe seiner *Carta del navegar pitoresco* verwendete. (Abb. 1) Somit gehörte Joseph Heintz d.J. zu denjenigen Künstlern, deren Werke nach Boschinis Meinung in jeder modernen Sammlung vertreten sein sollten.

---

Erman (=Ermanno Stroiffi), von Antonio Domenico Triva, Bernardo Strozzi, Joseph Heintz und vielen Anderen[...]. Boschini 1660, ebda.; S. 594. Zur Sammlung Alvise Pisanis, vgl. auch: Gottardo, Ketty: „Non voglio che li beni (...) si possino mai vendere, alienare, permutar'. L'eredità del procuratore di San Marco Alvise Pisani. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*. Udine, 2002; S. 233-264.

<sup>45</sup> ASV, Giudici di Petizion, Inventari, b. 382, Nr. 37, 5. September 1679.

<sup>46</sup> „Ne ghe n'è un altro in tuta sta Cità.“ (In der ganzen Stadt gibt es keinen wie ihn.). Vgl. Boschini 1660, ebda.; S. 572.

<sup>47</sup> „El forma legiadrete figurine/Con grazia tal, che quasi la Natura/Invidia in certa parte ogni figura:/Le xe tanti rubini e perle fine.“. Vgl. Boschini 1660, ebda.; S. 572. Siehe auch: Anhang 1.

<sup>48</sup> „L'opera stravaganze e bizarie/De chimere, de mostri, e d'animali,/De bestie, de baltresche, e cose tali/Trasformae, reformae da testa a pie./Chi cerca per ponente e per levante/Astrologhi, Strigoni e Negromanti,/Se i ve sa far straveder per incanti,/Come sto inzegno, muora un Elefante.“. Vgl. Boschini 1660, ebda.; S. 572. Siehe auch Anhang 1.

<sup>49</sup> „Ich kenne Heintz, er ist der Kapriziöste“. Vgl. Boschini 1660, ebda.; S. 572.

Boschini beschreibt das Werk Heintz' d.J., eine mythologisch-allegorische Szene, das ihm als Vorlage für seine Illustration diente, folgendermaßen:

“Che l rapresenta Palade gueriera, / In ato de bravura, e strepitosa, / Con l’asta in man, che scazza furiosa / Mostri, fantasme e Arpie, tuta severa. / Questa sarà galante bizaria. / Un Sol xe aponto la Virtù, che scazza / L’ombre de l’ignoranza, e le strapazza. / Scriver tanto se puol de soto via.”<sup>50</sup>

Die linke Bildhälfte wird von einer ganzfigurigen, dem Betrachter in Dreiviertelansicht zugewandten Athene mit wehendem Umhang dominiert, die mit einem Stab oder einer Lanze eine Ansammlung von merkwürdigen Kreaturen zu bändigen versucht. Diese liegen im Bildvordergrund übereinander getürmt zu Füßen der Göttin, während rechts im Hintergrund ein brennendes überkuppeltes Bauwerk, vermutlich ein Tempel, zu sehen ist. Unter den Gestalten, die Reminiszenzen an niederländische Maler wie Pieter Brueghel oder Hieronymus Bosch sind <sup>51</sup>, sind mehrere geflügelte Dämonen und eine Meerjungfrau erkennbar. Auffällig in der Komposition ist eine Holztafel unten links im Bild, auf deren Rand Pallas Athene in der Kampfbewegung ihren linken Fuß abstützt. Halb verdeckt von der Tafel sitzen dahinter zwei Gestalten, ein geflügelter Putto und eine bebrillte Kreatur mit Vogelkopf, die mit ausgestreckten Fingern auf die Tafel weisen, als ob dort etwas zu lesen wäre. Dies ist nicht der Fall, jedoch erlaubt die Existenz der innerhalb der Bildkomposition recht prominenten Tafel die Vermutung, dass sich in der Vorlage des Holzschnittes hier die Künstlersignatur oder eine Widmung befindet. Es ist nicht überliefert, ob diese *Athene, die Monster und Geister jagt*, auf einem Gemälde oder einer Zeichnung basiert, und ob Heintz d.J. die Vorlage speziell für Boschini anfertigte.

Im Hinblick auf die Forschung, die sich bisher mit Joseph Heintz d.J. beschäftigte, ist besonders auffällig, dass die ersten vier Verse von Boschinis Loblied auf den Augsburger gerne zitiert und dann falsch interpretiert wurden:

---

<sup>50</sup>Paraphrasiert: „Dort sieht man eine kämpfende Pallas Athene mit großer Bravour und großartig, mit der Lanze in der Hand. Sie jagt wütende Monster, Geister und Harpien, alle böseartig. Dies ist eine edle *bizaria* (hier am ehesten mit „Sinnbild“ oder „Metapher“ zu übersetzen). Eine Sonne der Tugend, die die Schatten der Ignoranz verjagt und sie zerreißt. Man könnte noch viel darüber schreiben.“ Vgl. Boschini 1660, ebda.; S. 628.

<sup>51</sup>Zur Thematik der *stregozzi* und deren Vorbildern in der altniederländischen Malerei, vgl: Aikema, Bernard: “Stravaganze e bizzarie de chimere, de mostri e d’animali: Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento”. In: Gentili, Augusto (Hrsg.): *Omaggio a Lionello Puppi* (Venezia Cinquecento, Sonderband), 2002; S. 111-135. Zu den Vorbildern Joseph Heintz' d.J., vgl. Kap. 2.4.

„Giosef Enzo ghe'l dago, in verità, / Per capricioso e per Pitor bizaro; / A tuti i beli inzegni aceto e caro: / Ne ghe n'è un altro in tuta sta Città.“<sup>52</sup>

Der Ausdruck *capricioso*, ebenso wie das Adjektiv *bizaro*, das Boschini im Zusammenhang mit Heintz benutzt, wurden von den wenigen Kunsthistorikern, die sich bisher mit Heintz d.J. und seinen Werken auseinandersetzten, übereinstimmend als Beschreibung des angeblich schwierigen Charakters Heintz' d.J. interpretiert.<sup>53</sup> Der Deutsche sei „isolato“ in der venezianischen Kunstszene gewesen.<sup>54</sup> Diese Auslegung ist begriffsgeschichtlich falsch, denn im 17. Jahrhundert waren sowohl *capriccioso* als auch das semantisch eng verwandte *bizarro* positiv belegte Begriffe, wie Roland Kanz in seiner Untersuchung zur Gattung des Capriccio ausführte.<sup>55</sup>

Etymologisch kann *capriccio* auf zwei verschiedene Ursprünge zurückgeführt werden. Zum einen auf das schon von Dante Alighieri in der *Divina Commedia* verwendete *recapricciare*, ein Kompositum aus *capo* (Kopf) und *riccio* (Igel), womit etwas Haarsträubendes bezeichnet wird.<sup>56</sup> Die zweite mögliche Herleitung geht auf das Wort *capra* (Ziege) zurück. Unvorhersehbare Bocksprünge von Ziegen stehen in diesem Fall metaphorisch für ungewöhnliche Gedankensprünge.<sup>57</sup> In dieser Bedeutung taucht der Begriff erstmals im Kontext der satirischen Lyrik und der Burleske auf. Im Laufe des 16. Jahrhunderts dehnte sich der Gebrauch des Wortes aber auf alle Bereiche der bildenden und darstellenden Kunst aus, und wurde verwendet, um etwas Außergewöhnliches zu betonen.<sup>58</sup>

Giorgio Vasari war der erste Autor, der *capriccioso* als Terminus der Kunstkritik verwendete. In seinen *Viten* wird der Begriff häufig im Kontext der Abgrenzung moderner von antiker Kunst benutzt.<sup>59</sup> In der kunstkritischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts wird *capriccio* synonym mit Begriffen wie *Inventio* und *Innovatio* verwendet, und weist somit Kunst aus, deren Besonderheit darin besteht, dass sie sich

---

<sup>52</sup> „Joseph Heintz, den ich in Wahrheit für kapriziös und einen Maler des Bizarren halte, zeigt [in seinem Werk] all die schönen und teuren Erfindungen. Es gibt keinen wie ihn in der ganzen Stadt“. Boschini 1660, ebda.; S. 572.

<sup>53</sup> Vgl. Kapitel 2.

<sup>54</sup> Pedrocco 2000, ebda.; S. 49ff.

<sup>55</sup> Kanz, Roland: *Die Kunst des Capriccio – Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*. München/Berlin, 2002.

<sup>56</sup> Kanz, ebda.; S. 31.

<sup>57</sup> Kanz, ebda.; S. 35.

<sup>58</sup> Kanz, ebda.; S. 42.

<sup>59</sup> Kanz, ebda.; S. 108.

von ikonographischen Traditionen abwendet.<sup>60</sup> In seinem siebenbändigen *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, das 1584 erstmals erschien, beschreibt Giovanni Paolo Lomazzo die Abhängigkeit der *istoria* von *capricci*: Künstler sollten historischen Themen originellen, fantasievolle Einfällen hinzufügen.<sup>61</sup> Selbst die talentiertesten Maler könnten kein Lob ernten, wenn sie nicht „bizarri e capricciosi“ seien.<sup>62</sup> Im Hinblick auf die traditionelle Verwendung der Begriffe in der kunstkritischen Literatur ist es mehr als unwahrscheinlich, dass Boschini die Adjektive *capriccioso* und *bizarro* negativ wertend benutzt.

Andere Schriften Boschinis in Betracht ziehend, wird die positive Konnotation des Terminus *capriccioso* auch ohne etymologischen Exkurs offensichtlich. So wird in einem Brief an Kardinal Leopoldo de' Medici, in dessen Diensten Boschini als Kunstagent stand, im Zusammenhang mit Heintz d.J. ebenfalls das Wort *capriccioso* benutzt, und zwar in einem eindeutig positiven Kontext. In seinem Brief vom 18. Mai 1675, listet Boschini dem Kardinal auf dessen Wunsch hin die talentiertesten Maler und Bildhauer Venedigs auf und erwähnt in diesem Zusammenhang auch Joseph Heintz d.J.:

“Gioseffo Enzo di Germania figliuolo di un altro Gioseffo che servì l'Imperatore. Egli è uno dei più capricciosi pittori che hoggidì viva in formar concerti di mostri, di fantasme, di chimere e cose simili [...]”<sup>63</sup>

Der Begriff *capricciosi* bezieht sich hier eindeutig nicht auf den Maler, sondern auf dessen Kunst. Boschini rühmt an dieser Stelle den Einfallsreichtum, das Spielerische und Fantasievolle in den Werken des Augsburgers, mit dem Ziel, dessen Werke seinem Kunden Leopoldo de' Medici anzupreisen.

Die Art und Weise wie der Terminus *capriccioso* im Bezug auf Joseph Heintz d.J. bisher interpretiert wurde, ist also gleich mehrfach problematisch: Erstens ist es begriffshistorisch schlicht falsch, das Adjektiv negativ zu deuten. Zweitens beschreibt

---

<sup>60</sup> Kanz, ebda.; S. 111.

<sup>61</sup> Kanz, ebda.; S. 179.

<sup>62</sup> Lomazzo, Giovanni Paolo: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura e architettura*, Buch VI. In: Ders.: *Scritti sulle arti*, hg. von Roberto Paolo Ciardi, 2 Bd., Florenz, 1973/74; S. 368. Zitiert nach: Kanz, ebda.; S. 181.

<sup>63</sup> Paraphrasiert: „Joseph Heintz aus Deutschland, Sohn eines anderen Joseph, der im Dienst des Kaisers stand. Jener ist einer der einfallreichsten/kreativsten heutzutage lebenden Maler, wenn es darum geht, Ansammlungen von Monstern, Geistern, Chimären und ähnlichem zusammenzustellen“. Zitiert nach: Muraro, Michelangelo: „Studiosi, collezionisti, e opere d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici“. In: *Saggi e memorie di storia dell'arte* 4/1965, S. 65-83; S. 75.

Boschini mit dem Adjektiv nicht den Charakter des Malers, sondern dessen innovative Bildideen. Drittens wurden durch die simplifizierende Auslegung der Begriffe bisher andere Interpretationsansätze stets übersehen. So zum Beispiel, dass Boschini mit der Verwendung des Begriffs *capriccioso* im Zusammenhang mit Heintz d.J. geschickt auf die Beeinflussung des Heintz'schen Oeuvres durch die druckgraphische Produktion Jacques Callots<sup>64</sup> anspielt. Callot war im Jahr 1617 der erste Künstler, der mit seiner Graphikfolge *Capricci di varie figure* den Begriff zur Benennung seines Werkes benutzte.<sup>65</sup> Gerade in den von Boschini explizit gelobten, lebhaften Staffagefiguren der Festgemälde Heintz' d.J., ist dessen Kenntnis von und Auseinandersetzung mit Callots druckgraphischen Serien evident. Neben den *Capricci* seien hier vor allem die *Balli di Sfessania* und die *Pantalons*<sup>66</sup> erwähnt, in denen Callot unter anderem die Figuren der *Commedia dell'Arte* darstellte (Abb. 2,3). Heintz entnahm dem Werk Callots jedoch nicht nur einzelne Versatzstücke für seine Gemälde, sondern imitiert mit der *Versuchung des Hl. Antonius*<sup>67</sup> eine Radierung Callots bis ins Detail.<sup>68</sup> (Abb. 4,5)

Dass Boschini durch die Verwendung des Begriffs *capriccioso* auf die Beeinflussung Heintz' d.J. durch die Radierungen des Franzosen hinweisen wollte, scheint also eine naheliegende Interpretation, die bisher jedoch stets zugunsten anderer Auslegungen übergangen wurde. Ähnliches kann bei weiteren, zu unkritisch übernommenen Textstellen aus Marco Boschinis *Carta del navegare pitoresco* festgestellt werden.

---

<sup>64</sup> Jacques Callot (1592, Nancy-1635, Nancy) war ein Zeichner und Radierer, dessen druckgraphisches Werk schon zu seinen Lebzeiten überaus populär war. Er arbeitete unter anderem für mehrere Großherzöge der Toskana, am lothringischen Hof und für den französischen König Ludwig XIII. Seine Radierungen befassen sich sowohl mit religiösen, als auch volkstümlichen Themen, sowie Landschaften und Stadtansichten. Vgl. Choné, Paulette: "Jacques Callot". In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon – Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begr. und mithrsg. von Günter Meissner. Band 15, S. 608ff.

<sup>65</sup> Kanz, ebda.; S. 245.

<sup>66</sup> Hier verwendete Abbildungen: Jacques Callot: *Zwei Pantalone*. Radierung, 1618/19, ohne Maße, National Gallery of Art, Washington. *Balli di Sfessania*. Blatt 16, Radierung, ca.1622, ohne Maße, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet Estampes.

<sup>67</sup> Joseph Heintz d.J.: *Die Versuchung des Hl. Antonius*, Öl auf Leinwand, ohne Jahr, 84x101 cm, ohne Ort.

<sup>68</sup> Jaques Callot: *Die Versuchung des Hl. Antonius*, Radierung, 1634, Nancy, Musée des Beaux-Arts. Vgl. auch: D'Anza 2004/1, ebda.; S. 14. Siehe dazu auch Kapitel 2.4.

### 1.3.3 Joseph Heintz d.J. – „cavalier dal spiron d’oro“?

Marco Boschini schreibt in seiner *Carta*, dass Heintz d.J. von Papst Urban VIII. zum *Ritter des Goldenen Sporn*<sup>69</sup> ernannt worden sei:

„De più l’è cavalier dal spiron d’oro / Fato a Roma da Papa Urban Otavo/ Per esser valoroso e inzegno bravo / Pien d’onorevolezza e de decoro“<sup>70</sup>

Auch wenn in nahezu jeder Publikation, in der die Biographie Heintz’ d.J. auch nur kurz gestreift wird, ebendiese Textstelle zitiert wird<sup>71</sup>, wurde Boschinis Aussage nie auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft. Zwar signierte Joseph Heintz d.J. einige seiner Gemälde mit dem Namenszusatz „Eques auratus“, jedoch werden bei intensiver Auseinandersetzung mit dem Maler und seinem Werk einige Unstimmigkeiten offensichtlich, die bezweifeln lassen, dass Heintz d.J. tatsächlich ein vom Papst geadelter *Ritter des Goldenen Sporns* war.

Zunächst ist festzuhalten, dass die *Carta del navegar pitoresco* das einzige Zeugnis für Heintz’ angebliche Erhebung in den päpstlichen Ritterstand ist. Boschini selbst nennt den Augsburger in seinem nur drei Jahre vor der Erstveröffentlichung der *Carta* geschriebenen Brief an Kardinal Leopoldo de’Medici lediglich „Gioseffo Enzo di Germania“. Bei anderen Künstlern, die an gleicher Stelle erwähnt werden, wie zum Beispiel „il Cavalier e Conta Palatino Pietro Liberi“, verschweigt er den Rittersitel nicht.<sup>72</sup> Da Papst Urban VIII. im Jahr 1644 verstarb, müsste Heintz d.J. im Jahr 1657, als der Brief geschrieben wurde, jedoch bereits Inhaber des Titels gewesen sein. Zudem wird Joseph Heintz d.J. in keinem einzigen archivalischen Dokument, das im Rahmen der Recherchen konsultiert wurde, weder Hochzeits-, noch Tauf- oder Sterberegister, und auch nicht in den Akten der Malerzunft, als *cavaliere* bezeichnet.

Desweiteren stellt sich die Frage, warum sich die prestigeträchtige Signatur nur auf insgesamt sechs Gemälden seines bekannten Oeuvres findet. Es handelt sich dabei um die großformatige Stadtansicht Venedigs, den *Fresco in barca a Murano*, die *Stierjagd auf dem Campo San Polo* und den *Einzug des Patriarchen Federico Corner in die Kirche*

<sup>69</sup> Der *Orden vom Goldenen Sporn* ist, nach dem *Christusorden*, der zweithöchste Orden der katholischen Kirche. Er wird direkt vom Papst verliehen. Zu Trägern des Ordens gehörten u.a. Tizian, Giacomo Casanova und Wolfgang Amadeus Mozart.

<sup>70</sup> Paraphrasiert: „Außerdem ist er Ritter des Goldenen Sporns/ Zu dem er von Papst Urban VIII. in Rom ernannt wurde/ Weil er tapfer und von großer Begabung ist/ voller Ehrenhaftigkeit und Ansehen“. Boschini 1660, ebda.; S. 573.

<sup>71</sup> Vgl. u.a.: Scarpa 1993, ebda.; S. 6.

<sup>72</sup> Vgl. Muraro, ebda.; S. 70.

*San Pietro di Castello*, die sich heute alle im Museo Correr befinden, sowie um die *Piazza San Marco* in der Galleria Doria-Pamphili in Rom und den *Empfang eines Capitano da Mar durch den Dogen Francesco Molin auf der Piazzetta di San Marco* in Privatbesitz (Abb. 6-12).<sup>73</sup> Alle diese Gemälde entstanden in den Jahren 1648 bis 1650, und somit nach dem Tod Papst Urbans VIII. und vor der Veröffentlichung der *Carta del navegar pitoresco*.

Aus der Provenienz der Gemälde ergibt sich ein Motiv für die Signatur mit dem Namenszusatz *Eques auratus*, denn alle Gemälde befanden sich ursprünglich in römischen Sammlungen.<sup>74</sup> Es ist offensichtlich, dass die päpstliche Ehrung in Rom einen sehr viel höheren Stellenwert hatte als in der Republik Venedig. Joseph Heintz d.J. signierte seine Werke prinzipiell nur dann, wenn sie für Orte bestimmt waren, an denen sie von einem größeren Publikum gesehen wurden, beispielsweise in Kirchen oder im *Piano nobile* eines Palazzo. Daher ist es wahrscheinlich, dass Heintz d.J. die prestigeträchtige Signatur zum Zweck der Eigenwerbung benutzte. Zur Stärkung der Werbewirksamkeit signierte er als *Eques auratus* ausschließlich auf Gemälden, die ihren Aufhängungsort dort fanden, wo der päpstliche Titel am meisten zählte.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurde im *Archivio Segreto Vaticano* erstmals nach einem dokumentierten Nachweis für diese Ehrung des Ausgburger Malers durch Urban VIII. gesucht.<sup>75</sup> Trotz intensiver Recherchen konnte Boschinis Aussage jedoch nicht verifiziert werden. Im Index der Breven, die in der Amtszeit Urban VIII. versandt wurden, findet sich der Name Heintz' d.J. nicht. Auch in dem Inventar der Besitztümer des Künstlers, das unmittelbar nach seinem Tod in Venedig im Auftrag der zuständigen Behörde, den *Giudici del Proprio*, erstellt wurde<sup>76</sup>, deutet nichts auf den Rittersitel hin.

---

<sup>73</sup> Joseph Heintz d.J.: *Stadtansicht von Venedig*. Öl auf Leinwand, 1648-50, 171x269 cm, Museo Correr, Venedig. *Fresco in barca auf dem Canal Grande di Murano*. Öl auf Leinwand, 1648, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig. *Stierjagd auf dem Campo San Polo*. Öl auf Leinwand, 1648, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig. *Einzug des Patriarchen Federico Corner in die Kirche San Pietro di Castello*. Öl auf Leinwand, 1649, 117x207 cm, Museo Correr, Venedig. *Piazza San Marco*. Öl auf Leinwand, 125x230 cm, Palazzo Doria Pamphilj, Rom. *Empfang des Capitano da Mar durch den Dogen Francesco Molin an der Piazzetta*. Öl auf Leinwand, um 1650, 125x230 cm, Privatbesitz.

<sup>74</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2.

<sup>75</sup> Archivio Segreto Vaticano (im Folgenden ASVat), Index Brevi Urbano VIII., Volumi 1-3.

<sup>76</sup> ASV, Giudici del Proprio, Mobili, Busta 267, 69r-70v.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass hier eine eventuell von Marco Boschini oder Joseph Heintz d.J. selbst forcierte Verwechslung vorliegt: Am 1. Januar 1602 wurden seinem Vater, Joseph Heintz dem Älteren, zu dieser Zeit Kammermaler im Dienst Kaisers Rudolfs II., und dessen Bruder Daniel in Prag das kaiserliche Adelsdiplom verliehen. Die originale Urkunde ist heute verschollen, jedoch existiert eine wortgetreue Abschrift aus dem Jahr 1786.<sup>77</sup> Noch im Jahr 1709 befand sich das Diplom im Besitz der Familie: Daniel Heintz, der nach seinem Großonkel benannte Sohn Joseph Heintz' d.J., erwähnt es in seinem Testament vom 26. November dieses Jahres.<sup>78</sup> Es ist durchaus vorstellbar, dass Boschini, der nach eigener Aussage Heintz d.J. persönlich kannte, von der Nobilitierung wusste, und unabsichtlich oder beabsichtigt, mit der Auszeichnung des Papstes verwechselte, die unter anderem Tizian im Jahr 1533 von Papst Clemens VII. verliehen wurde. Dies in Betracht ziehend passt es gut in Boschinis Loblied auf Venedig, dass ein – zumindest von ihm selbst – hochgelobter, wegen seiner Verdienste geadelter deutscher Maler sich die Lagunenstadt als Wirkungsstätte ausgesucht hat.

Zusammenfassend bleibt zu konstatieren, dass es aufgrund der Quellenlage und der zusammengetragenen Indizien sehr unwahrscheinlich ist, dass Joseph Heintz d.J. tatsächlich von Papst Urban VIII. in den Adelsstand erhoben wurde. Da seine Familie von Kaiser Rudolf II. geadelt wurde, war es keine Lüge, sich als *Eques Auratus* zu bezeichnen. Es scheint jedoch, als habe Heintz d.J. seinen Adelstitel bewusst genau dann in seiner Signatur erwähnt, wenn er sich davon Vorteile versprach. Ob Boschini trotz besseren Wissens über die Adellung durch Urban VIII. schrieb oder nicht, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Diese Unklarheiten ändern nichts am Status der *Carta del navegar pitoresco* als wichtigste zeitgenössische Quelle zu Leben und Werk Joseph Heintz' d.J. Jedoch bleibt festzuhalten, dass der bisherige Umgang mit der *Carta*

---

<sup>77</sup> Zimmer, Jürgen: *Joseph Heintz der Ältere – Zeichnungen und Dokumente*. München u.a., 1988; S. 389ff. Vgl. auch Kapitel 2.1.

<sup>78</sup> ASV, Notarile, Testamenti, Busta 175, Nr. 68: „Se il Sig.r Pietro mio fratello si attrovasse ancor Vivo in Germania dal quale sarà trent anni in circa che non ho avuto alcuna nuova di Lui gli lascio il Quadretto in Rami con Suoaza d'Ebano con li Ritrati di quelli della nostra famiglia et più il *Diploma Cesareo di Nobiltà di nostra Casa* et in mancanza di Lui lascio alli suoi Figlioli seve ne fossero.“ (Falls der Herr Pietro, mein Bruder in Deutschland, von dem ich seit dreissig Jahren nichts gehört habe, noch lebt, hinterlasse ich ihm das Kupferbildchen im Ebenholzrahmen mit den Bildnissen unserer Familienmitglieder und außerdem das kaiserliche Adelsdiplom unseres Hauses. Und sollte er nicht mehr leben, sollen es seine Kinder erben, falls er welche hat.) Vgl. auch: Longo, Lucia: „Das Testament des Daniel Heintz vom 26. November 1709“. In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1.1985; S. 419-422.



als historische Quelle im Bezug auf Joseph Heintz d.J. ein Beispiel für quellenunkritische und ungenaue Forschung darstellt.

## 2. Biographie

### 2.1 Kindheit und Ausbildung in Augsburg

Joseph Heintz d.J. wurde um 1600 als Sohn des gleichnamigen Prager Hofmalers in Augsburg geboren. Sein Vater stammte aus Bern und stand ab 1591 im Dienst Kaiser Rudolfs II. in Prag.<sup>79</sup> Joseph Heintz d.Ä. und sein Bruder Daniel, der als Architekt ebenfalls am kaiserlichen Hof wirkte, wurden am 1.1.1602 von Rudolf II. wegen ihrer „[...] Ehrlichkeit, Redlichkeit, adelich gute[n] Sitten, Tugend und Vernunft [...]“<sup>80</sup> in den Adelsstand erhoben und erhielten eine Wappenbesserung. Der Kaiser begründete die Adellung des Malers auch damit, dass er „[...] in etlichen unterschiedlichen geschäften und Reisen, als in Italien, deutschland und anderen orten zu unserm gnädigsten Benüegen und Wohlgefallen [sich] unverdrossenlich erzeigt und bewiesen [...]“ habe.<sup>81</sup> Schon bevor Heintz d.Ä. zum Hofmaler ernannt wurde, sind mehrere Aufenthalte in Venedig und Rom, wo er von 1584 bis 1589 lebte, bezeugt. Im Auftrag des Kaisers, der die Malerei des venezianischen *Cinquecento* schätzte, verbrachte er mehrere Monate des Jahres 1603 in Venedig.<sup>82</sup> Nach der Berufung zum Hofmaler war Heintz d.Ä. nur noch selten in Augsburg und lebte hauptsächlich in Prag, wo er am 15. Oktober 1609 starb.

Matthäus Gundelach, ebenfalls Maler am Hof Rudolfs II., heiratete die Witwe Heintz' d.Ä. und übernahm dessen Augsburger Werkstatt.<sup>83</sup> Bei seinem Stiefvater erlernte

---

<sup>79</sup> Zu Leben und Werk Joseph Heintz' d.Ä., vgl. Zimmer, Jürgen: *Joseph Heintz der Ältere als Maler*. Weißenhorn, 1971 und ders.: *Joseph Heintz der Ältere – Zeichnungen und Dokumente*. München u.a., 1988.

<sup>80</sup> Jürgen Zimmer veröffentlichte ein Transkript der Kopie des heute verschwundenen Adelsdiploms der Heintz-Brüder. Vgl. Zimmer 1988, ebda.; S. 389.

<sup>81</sup> Zitiert nach: Zimmer 1988, ebda.; S. 388.

<sup>82</sup> Daniel, Ladislav: “ ‘Oh Pitori che al Mondo non ha par!’ La pittura veneziana nelle collezioni delle terre ceche e i suoi collezionisti”. In: Ders. (Hrsg.): *Tesori di Praga – La pittura veneta del ‘600 e del ‘700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*. Ausst.-Kat., Mailand, 1996, S. 11-34; S. 16.

<sup>83</sup> Matthäus Gundelach (ca. 1566-1653) war ab 1609 Nachfolger Heintz'd.Ä. als Hofmaler. Nach dem Tod Kaiser Rudolfs II. siedelte er nach Augsburg um und wurde dort 1617 in die Malerzunft aufgenommen. Zu Matthäus Gundelach, vgl. Bender, Elisabeth: *Matthäus Gundelach – Leben und Werk*. Diss., Frankfurt a.M., 1981 und Zimmer, Jürgen: “Matthäus Gundelach”. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon – Die*

Joseph Heintz d.J. laut des Eintrags im Augsburger Malerbuch ab dem 24. Juni 1617 das Malerhandwerk.<sup>84</sup> Dass Heintz d.J. als ältester Sohn und Erbe prädestiniert war, in die beruflichen Fußstapfen seines Vaters zu treten, wird anhand eines undatierten Familienportraits ersichtlich, das Heintz d.Ä. wenige Jahre vor seinem Tod angefertigt haben muss. Es zeigt Joseph Heintz d.J. zusammen mit seinen Eltern und seinen beiden Geschwistern als etwa sechsjährigen Jungen, mit Zeichenblock und Stift in den Händen konzentriert zeichnend (Abb. 13).<sup>85</sup> Das kleine Kupferbildnis blieb über mehrere Generationen im Besitz der Familie Heintz und findet Erwähnung im Testament von Daniel Heintz, dem Sohn des jüngeren Joseph. Dieser vererbt seinem in Deutschland lebenden Bruder Pietro „il Quadretto in Rami con Souaza d’Ebano con li Ritrati di quelli della nostra famiglia“.<sup>86</sup> Zweifellos ist dieses identisch mit dem „quadretto in rame con diversi ritratti in piccolo con soaze negra“<sup>87</sup>, das in dem posthum angefertigten Inventar der Besitztümer Heintz’ d.J. aufgeführt wird und sich heute in der Sammlung Schönborn befindet.

Werkimmanent finden sich weitere Hinweise darauf, dass Heintz d.J. im Besitz von Gemälden oder Zeichnungen seines Vaters war, an denen er sich stilistisch und ikonographisch orientierte. So zitiert zum Beispiel die zentrale Figur des geflügelten, auf einem Bein balancierenden Amor der *Vanitas-Allegorie* Heintz’ d.J. in der Pinacoteca di Brera in Mailand, eine Zeichnung seines Vaters (Abb. 14).<sup>88</sup> Die *Allegorie der Geburt eines Prinzen* von Joseph Heintz d.Ä. befindet sich in der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien und zeigt eine nahezu identische Figur (Abb. 15).<sup>89</sup>

---

*bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begr. und mithrsg. von Günter Meissner. Band 65, München und Leipzig, 2009; S. 498f.

<sup>84</sup> Augsburg, Stadtarchiv, Archiv des Historischen Vereins für Schwaben H54 a, Malerbuch 1495-1624, fol. 294, 31. Dezember 1617. Vgl. Zimmer 1988, ebda.; S. 149.

<sup>85</sup> Joseph Heintz d.Ä.: *Familienbildnis*, ohne Datum, Öl auf Kupfer, 23x35 cm, Sammlung Schönborn, Pommersfelden.

<sup>86</sup> Das Bildchen auf Kupfer im Ebenholzrahmen mit den Bildnissen unserer Vorfahren. ASV, Notarile, Testamenti, busta 175, Nr. 68.

<sup>87</sup> Bildchen auf Kupfer mit diversen kleinen Bildnissen im schwarzen Rahmen. ASV, Giudici di Proprio, Mobili, busta 267, 69r-70v.

<sup>88</sup> Joseph Heintz d.J.: *Vanitas*, ohne Datum, Öl auf Leinwand, 130x177 cm, Mailand, Pinacoteca di Brera. Pier Luigi Fantelli bezeichnet das Sujet in seinem Katalogbeitrag der Pinacoteca di Brera als „Vanitas“. Vgl. Slavich, Paola (Hrsg.): *Pinacoteca di Brera – Scuola veneta*. Mailand, 1990; S. 191. Daniele D’Anza gibt dem Gemälde in seinem Werkverzeichnis Heintz’ d.J. den Untertitel „Allegoria d’Amore“. Vgl. D’Anza 2007, ebda.; S. 75.

<sup>89</sup> Joseph Heintz d.Ä.: *Allegorie der Geburt eines Prinzen*, ca. 1595-1600, Zeichnung, Wien, Graphische Sammlung, Albertina, Inventarnr. 3317. Vgl. Zimmer 1988, ebda.; S. 140. Siehe auch: D’Anza 2006, ebda.; S. 17.

Das Repertoire der Werke seines Vaters diente Heintz d.J. als ikonographische Quelle für sein eigenes Schaffen und somit sozusagen als „Startkapital“ für die eigene Werkstatt.<sup>90</sup> Der Einfluss des italienischen, vor allem des römischen Manierismus, den Heintz' d.Ä. während seiner zahlreichen Aufenthalte in Italien studierte, findet sich auch im Werk seines Sohnes.

Ob und wie lange Joseph Heintz d.J. in Deutschland tätig war, ist nicht überliefert. Kurz nach Abschluss seiner Ausbildung entstand eine Zeichnung, die eine antikisierende Darstellung eines Malers vor seiner Staffelei zeigt (Abb. 16).<sup>91</sup> Eine Inschrift erläutert, dass die Zeichnung am 7. Dezember 1621 in Augsburg angefertigt wurde.<sup>92</sup> Der mit einer aufwendig geknoteten Toga bekleidete Künstler arbeitet an einem Gemälde, auf dem undeutlich eine Landschaft mit Bäumen zu erkennen ist. Er sitzt mit dem Rücken zum Betrachter, dem er sich in einer halben Drehung zuwendet, während ihm ein Putto beim Halten der Farbpalette und der Pinsel assistiert. Jürgen Zimmer, dessen Aufsatz über das zeichnerische Oeuvre Heintz' d.J. die einzige Publikation ist, die diese Zeichnung erwähnt, zieht nicht in Betracht, dass es sich um ein Selbstportrait handeln könnte.<sup>93</sup> Es sprechen jedoch mehrere Argumente dafür, dass Heintz d.J. sich hier selbst darstellte: Im Gegensatz zum antikisierenden Gewand entsprechen das lockige Haar und der Spitzbart des Malers der Mode des 17. Jahrhunderts. Zudem ist die ungeordnete Frisur ein gängiger Topos im Genre des Künstlerselbstportraits und symbolisiert den gleichermaßen ungebändigten wie kreativen Geist des Künstlers, dem fantastische Ideen entspringen. Hans Krumpper, Hofmaler am Münchner Hof, stellte sich in seinem Selbstportrait, das nur wenige Jahre vor der Heintz'schen Zeichnung

---

<sup>90</sup>In der frühen Neuzeit war das Erstellen eines Bestandes von Zeichnungen und Modellen, die an die nächste Generation weitergegeben wurden ein essentieller Bestandteil der Werkstattpraxis. Vgl. zum Beispiel: Mason, Stefania: *L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega*. Bassano del Grappa, 2009. Brown, Beverly Louise: "Replication and the Art of Veronese". In: *Studies in the History of Art* 20/1989, S. 11-124. Silver, Larry: "Second Bosch – Family Resemblance and the Marketing of Art". In: Falkenburg, Reindert/de Jong, Jan u.a. (Hrsg.): *Kunst voor de Markt/Art for the Market, 1500-1700* (= *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 3), 1999; S. 31-56.

<sup>91</sup> Joseph Heintz d.J.: *Der Maler*. Zeichnung (schwarzer Kohlestift, braun aquarelliert), 1621, 107x75mm, Muzeum Narodowe, Danzig (Inventarnr. MNG/SD/386/R).

<sup>92</sup> Der Text der Inschrift lautet: „„Auß gedreyem Herzen vnd /Ewiger gedechtnus in AUGSPURG. Denn 7 DECEMBER : ANN: 1621. / . Io: Heintz“. Vgl. Zimmer, Jürgen: "Joseph Heintz il Giovane disegnatore". In: *Studi Trentini di Scienze Storiche* 83/84, 2005, S. 85-111; S. 88.

<sup>93</sup> Vgl. Zimmer 2005, ebda.; S. 88f.

entstand, in ähnlicher Pose und Kleidung dar (Abb. 17).<sup>94</sup> Im Gegensatz zur undefinierten Umgebung bei Joseph Heintz d.J. ist bei Krumpper jedoch eindeutig ein Atelier als Schauplatz zu erkennen.<sup>95</sup> Zudem ist der komplett unbekleidete Oberkörper dem Betrachter nahezu in Frontalansicht zugewandt, der Blick des Künstlers richtet sich hingegen konzentriert auf die Leinwand, an der er arbeitet.

Nicht selten stellten sich Maler in ihren Selbstbildnissen teilweise entblößt dar. Die partielle Nacktheit in den Selbstbildnissen von Joseph Heintz d.J. und Hans Krumpper ist laut Marianne Küffer, die in ihrem Aufsatz über das Selbstportrait des Malers Victor Emil Jansen ikonographische Besonderheiten des Genres erläutert, als eine Anspielung auf die Ikonographie antiker Philosophen mit entblößter Schulter zu interpretieren. Die Nacktheit kann somit als Ausdruck des „neuen geistigen und moralischen Anspruchs der Malerei“ aufgefasst werden, und zudem als Verweis auf die „Freiheit und Ungebundenheit künstlerischer Existenz“.<sup>96</sup> Der arbeitende Maler in einer Toga, halbnackt vor seiner Leinwand ist eine ikonographische Rarität. Daher ist es wahrscheinlich, dass Heintz d.J. das Selbstportrait von Krumpper kannte und als Vorlage benutzte. Es kann also davon ausgegangen werden, dass es sich bei der signierten, datierten Zeichnung um ein Selbstbildnis Joseph Heintz' d.J. handelt, das er

---

<sup>94</sup> Hans Krumpper: *Selbstbildnis*. Zeichnung (Feder und Pinsel), 1613, 13x8,6 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.

<sup>95</sup> Hans Krumpper (Weilheim (Oberbayern), 1570 -1634, München) war hauptsächlich als Bildhauer und Architekt, hatte aber auch eine Malerausbildung abgeschlossen. Von 1584 bis 1598, und wieder ab 1609 war er als Hofmaler am Münchner Hof tätig. Auf dem Selbstportrait sind daher hinter dem malenden Künstler auf einem Tisch und einem Regalbrett Gips- oder Tonmodellen, sowie eine kleine Skulptur zu erkennen, die auf seine Tätigkeiten verweisen. Finanziert vom Münchner Hof reiste Krumpper 1591 zur Weiterbildung nach Venedig und Florenz. Ab 1613 war er maßgeblich an der skulpturalen und dekorativen Ausstattung der Erweiterung der Münchner Residenz beteiligt. In seinen Architektur-, Skulptur- und ornamentalen Entwürfen zeigt sich häufig eine stilistische Synthese des florentiner Manierismus, der venezianischen Renaissance und bayerischer spätgotischer Typentradition. Vgl. Feuchtmayr, Karl: „Krumpper, Hans“. In: *Thieme/Becker*, Bd.22, Neuauflage, Leipzig, 1961; S. 12ff. Jahn Peter, Heinrich: „Krumpper, Hans“. In: *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 82, Berlin/Boston, 2014; S. 96ff.

<sup>96</sup> Als weitere Beispiele für Selbstportraits, die den Dargestellten entblößt zeigen seien hier die Werke von Albrecht Dürer und Van Dyck genannt. Während Dürer seinen von schwerer Krankheit gezeichneten, ausgezehnten Körper zeichnete (Staatliche Kunstsammlungen, Weimar), stellte sich Van Dyck als Paris dar, den Körper nur von einem Tuch umschlungen (Wallace Collection, London). Marianne Küffer stellt in ihrem Aufsatz zum Aktselfportrait von Victor Emil Jansen ikonographische Typen und möglich Vorbilder für Janssens Selbstbildnis zusammen. Im Unterschied zu Van Dyck, dessen Darstellung als antiker Held die Nacktheit erfordert, handelt es sich bei Dürer um eine „nüchterne Selbstbeobachtung und nichts beschönigende Bestandsaufnahme der physischen Erscheinung“. Vgl. Küffer, Marianne: „Zu Victor Emil Janssens Selbstbildnis in der Hamburger Kunsthalle“. In: Busch, Werner u.a. (Hrsg.): *Kunst als Bedeutungsträger*. Berlin, 1978, S. 379-403; S. 391ff.

kurz nach dem Ende oder anlässlich des Abschlusses seiner Lehrzeit noch in seiner Heimatstadt anfertigte.<sup>97</sup>

Eine weitere von Heintz d.J. signierte und datierte Zeichnung, die sich heute in der Albertina in Wien befindet, bezeugt hingegen, dass sich der Augsburger 1625 bereits in Venedig aufhielt. Es handelt sich um eine Zeichnung, die in der Literatur als *Genio della Pittura* bezeichnet wird (Abb. 18).<sup>98</sup> Diese männliche Figur nimmt ganzfigurig die gesamte Bildhöhe ein, trägt eine antikisierende Soldatenuniform und auf dem Kopf einen Lorbeerkranz. In der linken Hand hält er eine Farbpalette und mehrere Pinsel, mit seiner rechten umfasst er das Bein einer kleinen Skulptur, auf die er seinen Blick richtet und daher im Halbprofil zu sehen ist. Bei der figürlichen Skulptur, die ein Bein nach hinten und einen Arm in die Höhe streckt handelt es sich wohl um ein antikes Skulpturenmotiv, wahrscheinlich um einen Merkur oder einen Sportler. Auffällig ist der sich dramatisch aufbauschende Umhang der Hauptfigur. Die ikonographischen Details werfen die Frage auf, warum es sich hier – wie der bisher verwendete Titel suggeriert – um eine Personifikation der Malerei handeln sollte. Vielmehr vereinigen sich in der Figur Attribute, die auf Malerei, Bildhauerei und Literatur (Dichterkrone aus Lorbeerblättern) verweisen, und zugleich auf den Ursprung der Gattungen in der Antike. Die Zeichnung kann daher ebenso, vor allem unter Berücksichtigung der Ortsangabe in der Signatur, als Hommage an die bis in die Antike zurückreichende Tradition der Künste in der neuen italienischen Heimat Heintz' d.J. gedeutet werden. Anhand der beiden datierten, signierten Zeichnungen lässt sich für den Umzug Heintz' d.J. nach Venedig somit der Zeitraum zwischen 1622 und 1625 bestimmen.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Vielen Dank an Sarah Babin, M.A. für die wertvollen Hinweise bezüglich der Ikonographie deutscher Künstlerelbstbildnisse des 17. Jahrhunderts, die der Gegenstand ihrer im Entstehen begriffenen Dissertation an der Universität Trier sind!

<sup>98</sup> Joseph Heintz d.J.: *Il genio della pittura*, Zeichnung (brauner Kohlestift, aquarelliert, mit Gold- und Silberapplikationen), 1625, 135x86 mm, Albertina, Graphische Sammlung, Wien, Inventarnr. 3320. Vgl.: Pignatti, Terisio: "Disegni veneti del Seicento". In: Ausst.-Kat.: *La Pittura del Seicento a Venezia*. Venedig, 1959; S. 181 und Zimmer 2005, ebda.; S. 91. Die Zeichnung ist unten rechts signiert: "1625 in Ven[unleserlich]/ Joseph Heinz".

<sup>99</sup> Vgl. auch: Martin, Andrew John: „Motive für den Venedigaufenthalt oberdeutscher Maler. Von Albrecht Dürer bis Johann Carl Loth“. In: Roeck, Bernd/Bergdolt, Klaus/Martin, Andrew John: *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance – Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*. (= Studi – Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 9). Sigmaringen, 1993; S. 21-30. Longo-Endres, Lucia: "Lehre im Süden. Bayerische Künstler des 17. Jahrhunderts in Italien". In: Schmid, Alois (Hrsg.): *Von Bayern nach Italien. Transalpinen Transfer in der Frühen Neuzeit*. München, 2010; S. 167-197.

Ein weiteres Indiz dafür, dass Heintz d.J. etwa Mitte der 1620er Jahre nach Venedig übersiedelte ist der Ledigennachweis des Augsburgers im venezianischen Patriarchatsarchiv.<sup>100</sup> Vor seiner ersten Hochzeit in Venedig am 5. November 1630 musste - wie bei allen Nicht-Venezianern üblich - von Zeugen bestätigt werden, dass der Heiratswillige bisher unverheiratet war. Für den Junggesellen Joseph Heintz d.J. verbürgten sich der Diamantenhändler Johannes Paitmider und Johannes Fabri, ein Rahmenschnitzer, der nach eigener Aussage häufig mit dem Maler zusammenarbeitete.<sup>101</sup> Sowohl Paitmider als auch Fabri geben an, Joseph Heintz d.J. schon aus Augsburg zu kennen und sagen übereinstimmend aus, dass sich der Maler seit fünf oder sechs Jahren in Venedig aufhalte.<sup>102</sup> Einig sind sie sich auch darin, dass Heintz d.J. seit seiner Ankunft in der Lagune diese nur selten verlassen habe, außer wenn er sich wegen „ambasciarie“ in Rom aufhielt.<sup>103</sup>

## 2.2 Exkurs: Motive für die Reisen Joseph Heintz' d.J. nach Rom

In dieser einzigen archivalischen Quelle, die einen Romaufenthalt Heintz' d.J. bezeugt, wird nicht spezifiziert, warum und in wessen Auftrag der Künstler nach Rom entsandt wurde. Wie bereits ausführlich erläutert, ist es höchst unwahrscheinlich, dass es in Rom zur Erhebung des Augsburgers in den Ritterstand durch Papst Urban VIII. kam.<sup>104</sup> Es können im 17. Jahrhundert zwar einige Gemälde Heintz' d.J. in römischen Sammlungen nachgewiesen werden, diese entstanden jedoch zum Großteil erst Jahrzehnte nachdem sich Heintz d.J. laut der Zeugen seines Ledigennachweises mehrmals in Rom aufhielt.<sup>105</sup> Nur ein einziges Gemälde, das eindeutig mit guter

---

<sup>100</sup> Archivio storico del Patriarcato di Venezia (im Folgenden: ASPV), Curia Patriarcale di Venezia, Sezione antica, Examinum Matrimoniorum, b.26.

<sup>101</sup> ASPV, ebda.: „Sono dodeci anno ch'io conosco il detto Signor Iseppo, perche essendo io intagliatore, et lui Pittore siamo quasi d'una istessa professione, et per questa causa pratichiamo sempre insieme [...]“. (Seit zwölf Jahren kenne ich jenen Herrn Joseph, weil ich als Rahmenschnitzer und er als Maler quasi aus derselben Branche sind, und deshalb arbeiten wir immer zusammen [...])

<sup>102</sup> ASPV, ebda.: Paitmider: „Il detto Signor Iseppo è di Augusta, et sono 5 anni in circa che egli è à Venetia [...]“; Fabri: „Il detto Signor Iseppo e di Augusta et sono 6 anni in circa che egli è a Venezia[...]“. (Paitmider: Jener Herr Joseph stammt aus Augsburg, und er ist seit etwa fünf Jahren in Venedig [...]), Fabri: Jener Herr Joseph stammt aus Augsburg und ist seit etwa sechs Jahren in Venedig [...])

<sup>103</sup> ASPV, ebda.: Paitmider: „[...] et in questo tempo e stato diverse volte fuori con Ambasciarie à Roma straordinaria“; Fabri: “[...] et in questo tempo è stato solamente fuori con Ambasciarie strada a Roma per poco tempo [...]“ (Paitmider: [...] und in dieser Zeit hat er die Stadt einige Male verlassen, wegen außerordentlicher Aufträge in Rom. Fabri: [...] und in dieser Zeit hat er die Stadt nur verlassen, wenn er wegen außerordentlicher Aufträge für kurze Zeit in Rom war.)

<sup>104</sup> Siehe Kapitel 1.4.3.

<sup>105</sup> Siehe Kapitel 4.2 und 4.3.

Kenntnis römischer Architektur und Topographie angefertigt wurde, findet sich im Frühwerk Joseph Heintz' d.J. Dabei handelt es sich um eine signierte und auf 1625 datierte *Ansicht der Villa Borghese*, die sich noch heute im Besitz der Galleria Borghese befindet (Abb. 19).<sup>106</sup> Somit entstand das Gemälde bevor oder kurz nachdem Heintz d.J. sich endgültig in Venedig niederließ. Laut Alberta Campitellis Beitrag im Katalog der Ausstellung über die Geschichte der Villa Borghese, ist das Gemälde nahezu identisch mit einer druckgraphischen Darstellung der Villa Borghese von Mattheus Greuter aus dem Jahr 1623 (Abb. 20).<sup>107</sup> Insgesamt wirkt das Gemälde von Heintz d.J. jedoch weniger kleinteilig, und zugleich sehr viel detaillierter in der Darstellung der Staffage und der Gartenanlage als der Stich von Greuter. Campitelli folgert aus einigen Details des Gemäldes, dass Heintz d.J. die Villa und den Garten mit eigenen Augen gesehen haben muss und sich somit nicht ausschließlich an Greuters Vorlage orientierte. So sind zum Beispiel die Blumenbeete mit den Lilien im Vordergrund unmittelbar hinter der Mauer bei Greuter nicht zu sehen. Diese Lilienbeete gab es im 17. Jahrhundert im Garten der Villa Borghese, jedoch befanden sie sich in einem Teil des Gartens, der vom Betrachterstandpunkt, den Heintz d.J. wählte, nicht zu sehen gewesen wäre. Ebenso verhält es sich mit den großen Volieren links neben der Villa und den Springbrunnen. Heintz d.J. fügte dem Garten darüber hinaus Elemente hinzu, die sich nie dort befanden, wie zum Beispiel den am linken Bildrand gerade noch sichtbaren Neptun-Brunnen, der an Gianlorenzo Berninis Brunnen in der Villa Montalta erinnert.<sup>108</sup> Wie häufig in seinem Oeuvre wandte Heintz d.J. das Prinzip des Capriccios an und kompilierte in diesem Fall Elemente, die er an verschiedenen Orten in Rom gesehen haben muss.<sup>109</sup>

Einen weiteren Hinweis auf Ortskenntnis der Ewigen Stadt gibt ein Gemälde, das Heintz d.J. im Jahr 1656 für die Kirche Santi Giovanni e Paolo in Venedig malte. Es handelt sich um das *Miracolo della Mula*, eine Darstellung des Eselswunders des Hl.

---

<sup>106</sup>Joseph Heintz d.J.: *Ansicht der Villa Borghese*. Öl auf Leinwand, 1625, 120x100 cm, Sammlung Principe Scipione Borghese, Rom. Inschrift in einer Mauernische: "1625 Heintz I."

<sup>107</sup> Campitelli, Alberta (Hrsg.): *Villa Borghese – I principi, le arti, la città del Settecento all'Ottocento*. Mailand, 2003; S. 268.

<sup>108</sup> Campitelli, ebda.; S. 268.

<sup>109</sup> Vgl. Kapitel 2.4.

Antonius (Abb. 48). Die Szene spielt sich vor dem Hintergrund einer detaillierten Ansicht der römischen Piazza Navona ab, die sich tief in den Bildraum erstreckt.<sup>110</sup>

Neben seiner künstlerischen Weiterbildung ist die Konversion Heintz' d.J. zum Katholizismus ein weiteres mögliches Motiv für die Aufenthalte in Rom. Es ist nicht auszuschließen, dass der protestantisch getaufte Heintz d.J., dessen evangelische Eltern aus der Schweiz und Augsburg stammten, sich in der Ewigen Stadt aufhielt, um dort zu konvertieren.<sup>111</sup> Dem Entschluss, als Maler in Italien zu leben und zu arbeiten, ist wohl die pragmatische Entscheidung, zum katholischen Glauben überzutreten, gefolgt oder vorausgegangen. Laut der Zeugenaussagen seiner beiden Augsburger Bekannten ist Heintz d.J. bereits in Augsburg regelmäßig zur Beichte gegangen.<sup>112</sup> Dies spricht dafür, dass er bereits vor seinem Umzug konvertierte. Der Wahrheitsgehalt dieser Aussagen lässt sich jedoch anzweifeln, vor allem angesichts der Tatsache, dass im paritätischen Augsburg, weder um als Maler Aufträge zu erhalten, noch um heiraten zu können, die unbedingte Notwendigkeit bestand, ein getaufter Katholik zu sein. Im Italien der Gegenreform hingegen bestand ein enger Zusammenhang zwischen der Einwanderung aus Nordeuropa und Konversion.<sup>113</sup> Konversionswillige wurden bereits während des Pontifikats Clemens' VIII. Aldobrandini (1592-1605) institutionell betreut.<sup>114</sup> In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde das System des von Beichtvätern betreuten Konvertierens in Rom ausgebaut. Im Jahr 1618 ordnete Papst Paul V. Borghese (1605-1621) die Einrichtung der *Congregazione dei Convertendi* an, die unter der Aufsicht der Inquisition stand. Deren Aufgaben bestanden darin, Konversionswillige in ihrem Vorhaben sowohl moralisch als auch

---

<sup>110</sup> Hierzu ausführlich, vgl. Kapitel 5.

<sup>111</sup> Vielen Dank an Dr. Ricarda Matheus für die sehr hilfreichen Hinweise hinsichtlich der Archivalien und Sekundärliteratur zum Thema der Konversion im Rom der frühen Neuzeit!

<sup>112</sup> ASPV, ebda.: Paimider: „[...]et io l'ho veduto à confinarsi et comunicarsi un mese fa in circa nella chiesa di SS.ti Gio: et Paolo et anco l'ho veduto à far l'istesso in augusta molti volti, et si confissar, et communicar che io so almeno due volte all'anno et è da honesta conditione“; Fabri: “[...]et io l'ho veduto qui in Venezia à confissarsi et comunicarsi una volta nella Chiesa della Croce, et fuori in Augusta l'ho veduto sempre à fare l'istisso tre, over quattro volte al'anno, et egli è da honesta conditione“.

<sup>113</sup> Zu Konversionen im frühneuzeitlichen Rom, vgl. Fosi, Irene: „Roma e gli ‚Ultramontani‘ – Conversione, viaggi, identità.“ In: QFIAB (= Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken) 81/2001; S. 351-396. Matheus, Ricarda: „Mobilität und Konversion – Überlegungen aus römischer Perspektive“. In: QFIAB 85/2005; S. 170-213. Schmidt, Peter: „DE SANCTO OFFICIO URBS – Aspekte der Verflechtung des Heiligen Offiziums mit der Stadt Rom im 16. und 17. Jahrhundert.“ In: QFIAB 82/2002; S. 404-489. Völkel, Markus: „Individuelle Konversion und die Rolle der ‚famiglia‘ – Lukas Holstenius (1596-1661) und die deutschen Konvertiten im Umkreis der Kurie“. In: QFIAB 67/1987; S. 221-281.

<sup>114</sup> Schmidt, ebda.; S. 464f.



finanziell zu unterstützen, und sie an diejenigen Institutionen oder Personen zu vermitteln, die sie durch dogmatische Unterweisungen auf den Glaubenswechsel vorbereiteten.<sup>115</sup> Erst nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges, während des Pontifikats Alexanders VII. Chigi (1655-1667), wurden organisierte Konversionsstrategien ausgearbeitet. Dies führte schließlich zur Gründung des *Ospizio dei Convertendi* im Jahr 1673. Ab diesem Zeitpunkt rekrutierte die katholische Kirche offensiv in ganz Europa potenzielle Konvertiten, und registrierte all diejenigen, die sich schließlich zur Konversion in Rom überzeugen ließen. Bis zur Gründung des *Ospizio* wurden lediglich für besonders prominente Konvertiten, mit denen sich die katholische Kirche rühmen konnte, Akten angelegt, die sich heute im *Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede* in Rom befinden. In diese Kategorie fielen vor allem Adlige, als berühmtestes Beispiel sei Königin Christina von Schweden genannt, von denen man sich versprach, dass sie zurück in ihrer Heimat mit missionarischem Eifer ihre Familie von der Konversion überzeugen würden.<sup>116</sup>

Ricarda Matheus wertete im Rahmen ihrer Studien zur Konversionspraxis in der Frühen Neuzeit die Akten des *Ospizio dei Convertendi* aus.<sup>117</sup> Eine ihrer Untersuchungen ergab, dass Handwerker und Künstler mit zwanzig Prozent die größte Gesellschaftsgruppe unter den Konvertiten darstellte.<sup>118</sup> Für die Zeit zwischen 1620 und 1630, als Joseph Heintz d.J. sich in Rom aufhielt, lassen sich aus Mangel an Dokumenten keine derartigen statistischen Erhebungen durchführen. Mit einem Blick auf die zahlreichen nordalpinen Maler aus protestantischen Gebieten, die sich auch zu Beginn des 17. Jahrhunderts bereits in Italien aufhielten, ist es jedoch wahrscheinlich, dass sich die Gruppe der Konvertiten ähnlich zusammensetzte wie in den 1670er Jahren. Aufgrund der schlechten Quellensituation konnte die These, dass Joseph Heintz d.J. in Rom konvertierte trotz intensiver Recherche im *Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede* nicht verifiziert werden.<sup>119</sup> Jedoch lässt sich das Fazit ziehen, dass die Konversion protestantischer, nordalpiner Künstler, die sich kurz- oder langfristig in

---

<sup>115</sup> Schmidt, ebda.; S. 466f.

<sup>116</sup> Matheus, Ricarda 2005, ebda.; S. 180f.

<sup>117</sup> Vgl. auch: Matheus, Ricarda: *Konversionen in Rom in der Frühen Neuzeit. Das Ospizio dei Convertendi 1673-1750*. Berlin/Boston, 2012.

<sup>118</sup> Matheus, Ricarda 2005, ebda.; S. 190.

<sup>119</sup> Für den untersuchten Zeitraum: *Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede*, St. St. M 4-a bis M 4-h.

Italien niederließen, eher die Regel als die Ausnahme darstellte. Es ist daher durchaus denkbar, dass es sich bei den von den Zeugen des Ledigennachweises erwähnten „ambasciarie“, die Heintz d.J. zwischen 1625 und 1630 nach Rom führten, um Konversionsreisen handelte. Nachzuvollziehen wäre, dass Heintz d.J., der plante eine venezianische Katholikin zu heiraten, daran gelegen war, seine erst kurz zuvor erfolgte Konversion nicht publik zu machen.

Darüber, ob Joseph Heintz d.J. in Rom mit der großen Gemeinde deutscher Künstler in Kontakt stand, kann nur spekuliert werden. In Friedrich Noacks Kompendium *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, für das der Autor in römischen Archiven Daten zu 11.000 deutschstämmigen Künstlern zusammentrug, gibt es keinen Hinweis auf die Präsenz Joseph Heintz' d.J. in Rom.<sup>120</sup> Auch im Archiv der deutschen Nationalkirche Santa Maria dell'Anima, einem möglichen und wahrscheinlichen Anlaufpunkt eines frühneuzeitlichen Rombesuchers aus deutschen Landen, fand sich trotz intensiver Recherchen kein Hinweis auf den Ausgburger.<sup>121</sup>

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es zwar einige Indizien und zahlreiche mögliche Motive gibt, jedoch keinen stichhaltigen Nachweis über die Beweggründe oder Auftraggeber, die Joseph Heintz d.J. nach Rom führten, bevor er sich endgültig in Venedig niederließ.

---

<sup>120</sup> Noack, Friedrich: *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*. 2 Bände. Stuttgart, 1927. Sein „Schedarium“, in dem der Autor die Künstler handschriftlich erfasste, hinterließ Noack der Bibliotheca Hertziana. Dort wurden die über 18.000 handschriftlichen Karteikarten digitalisiert. Auch dort findet sich kein Hinweis auf Joseph Heintz d.J. <http://db.biblhertz.it/noack> (Letzter Zugriff am 12. Juli 2013).

<sup>121</sup> Alle Personen, die um Obdach baten oder sich wegen sonstiger Probleme an die Priester der Kirche wandten, wurden schriftlich erfasst. Dieser Quellenbestand befindet sich heute im Kirchenarchiv. Überprüft wurden die Einträge des in Frage kommenden Zeitraums zwischen 1622 und 1630. Archivio Santa Maria dell'Anima, Decreta 1567-1639, Litta. F, Tomo 3 (2).

### 2.3 Leben und Tod in Venedig

Im Jahr 1630 war Joseph Heintz d.J., laut der Aussagen seiner Zeugen, katholisch und seit fünf bis sechs Jahren in Venedig ansässig. Er heiratete am 5. November in der Kirche San Samuele im *sestiere* San Marco Anna Permillier<sup>122</sup>, die am 3. Mai 1631 nach einer Fehlgeburt verstarb.<sup>123</sup> Die zweite Hochzeit Heintz' d.J. fand am 30. Januar 1632 in der Kirche San Benedetto statt.<sup>124</sup> Er vermählte sich mit Augustina Cerutti, die am 23. Dezember 1642, drei Tage nach der Geburt ihres siebten Kindes, ebenfalls verstarb.<sup>125</sup> Nur drei der sieben Kinder überlebten bis ins Erwachsenenalter, unter ihnen Daniel Heintz, der ebenfalls Maler wurde und in der Werkstatt seines Vaters arbeitete.<sup>126</sup> Die dritte und letzte Ehefrau Heintz' d.J. war Margherita Panciera, die er im Januar 1643 heiratete. Aus dieser Ehe ging unter anderem Tochter Regina hervor, die ebenfalls Malerin war.<sup>127</sup> Von den vier gemeinsamen Kindern, die alle in San Polo getauft wurden, starben zwei nur wenige Tage nach der Geburt.<sup>128</sup> Die einzige erhaltene Quelle, die diese dritte Ehe dokumentiert, ist die Kopie des Ehevertrags vom 9. Januar 1643. Darin wird geregelt, dass der Vater der Braut, Salvatore Panciera, seinem zukünftigen Schwiegersohn eine Mitgift von 430 Dukaten zahlte, und der Ehefrau nach dem Tod des Mannes eine Morgengabe in Höhe von 500 Dukaten zustand.<sup>129</sup> In der Kopie des Dokuments vom 20. Oktober 1678 wird nach dem Tod Heintz' d.J. angeordnet, dass gemäß des Vertrages ebendieser Betrag an Margherita ausgezahlt werden solle.<sup>130</sup>

---

<sup>122</sup> ASPV, San Samuele, Matrimoni, b. 4, f. 67.

<sup>123</sup> ASPV, San Samuele, Registri morti, b. 8.

<sup>124</sup> ASPV, San Samuele, Matrimoni, b. 4, f. 72.

<sup>125</sup> Archivio della Parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari (im Folgenden: Archivio Frari), Registri morti, b. 9.

<sup>126</sup> ASPV, San Samuele, Registri morti, b.8; Archivio Frari, Parrocchia San Polo, Registro dei Battesimi, b. 7. Vgl. auch: Engelmann, ebda.; S.435.

<sup>127</sup> Giustiniano Martinioni erwähnt "Regina figlia di Gioseppe Enzo" in seiner Überarbeitung von Francesco Sansovinos *Venetia Città nobilissima...* aus dem Jahr 1663 in einer Liste der in Venedig praktizierenden Malerinnen. Vgl. Sansovino, Francesco: *Venetia Città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1663. Venedig, 1968. Ohne Seitenzahl.

<sup>128</sup> Archivio Frari, Parrocchia di San Polo, Registro dei Battesimi, b.7, und Registri morti, b.9.

<sup>129</sup> Vgl. Mayer-Maly, Theo: "Morgengabe im Ehegüterrecht der frühen Neuzeit". In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Herausgegeben von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann. Bd. 3, Berlin, 1984; S. 682.

<sup>130</sup> ASV, Giudici del Proprio, Vadimoni, b. 224, c. 100.

Joseph Heintz d.J. verstarb am 24. September 1678 nach kurzer Krankheit, die in den Totenregistern der Pfarrei Santa Sofia in Cannaregio und der *Provveditori alla Sanità* im identischen Wortlaut als „febre“ (Fieber) bezeichnet wird.<sup>131</sup> Seine Witwe verbrachte die letzten Monate bis zu ihrem Tod am 20. Januar 1679 im Haus ihres Stiefsohnes Daniel in der Pfarrei San Pantalon in Dorsoduro.<sup>132</sup> In dem Testament von Daniel Heintz wird erwähnt, dass er die Totenmesse für seine Stiefmutter in der gleichnamigen Kirche lesen ließ.<sup>133</sup>

Nach den Pfarreien zu urteilen, in denen Joseph Heintz d.J. heiratete und seine Kinder taufen ließ, ist er mehrmals innerhalb der Stadt umgezogen. Der erste bekannte Wohnsitz des Augsburgers in Venedig befand sich in San Samuele im *sestiere* San Marco. Dies wird neben den Tauf- und Heiratsregistern der Pfarrei auch durch die Dokumente einer Bürgerzählung bestätigt. Nach der Pestepidemie, der in den Jahren 1630 und 1631 ein Großteil der venezianischen Bevölkerung zum Opfer fiel, zählten alle Gemeindepfarrer im Auftrag der Gesundheitsbehörde die Mitglieder ihrer Pfarreien und trugen das Ergebnis der Zählung in Listen ein, die die *Provveditori alla Sanità* zu diesem Zweck hatte drucken lassen.<sup>134</sup> Es handelt sich um zwölfspaltige Tabellen, in deren erste Spalte der Name des „Capo di casa“ eingetragen wurde. In den folgenden elf Spalten finden sich die Angaben zu den Mitgliedern des Haushaltes, kategorisiert nach Anzahl, Geschlecht, Alter und Position innerhalb des Hauses.<sup>135</sup> Die Bürger der Stadt werden in die Kategorien *Nobili*, *Cittadini* und *Artefici* eingeteilt. Bei Handwerkern wird, anders als bei den Adligen oder dem Großbürgertum, nicht Vor- und Nachname, sondern wie von der Gesundheitsbehörde vorgeschrieben, Vorname

---

<sup>131</sup> ASV, Provveditori alla Sanità, Necrologio, b. 888 und ASPV, Parrocchia di Santa Sofia, Registri dei Morti, b. 6: “Il Sigor Iseppo Henz Pittor d’anni 78 in circa da febre giorni 15, Medico Albertini, fa sepelir li suoi Figlioli”.

<sup>132</sup> ASV, Provveditori alla Sanità, Necrologio, b. 888.

<sup>133</sup> ASV, Notarile, Testamenti, b. 175, Nr. 68. Siehe auch: Longo, Lucia: “Das Testament des Daniel Heintz vom 26. November 1709“. In: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte 1.1985; S. 419-422.

<sup>134</sup> ASV, Provveditori e Sopraprovveditori alla sanità, Anagrafi, b. 568, 569. Die Bürgerzählung umfasst insgesamt sechs Bände, in denen sich die von den Priestern ausgefüllten Listen befinden. Die Pfarreien innerhalb eines *sestiere* wurden zu je einem Band zusammengefasst. Neben den Vordrucken der Listen mit den Überschriften *Nobili*, *Cittadini* und *Artefici*, gibt es für die Zählung jeder Pfarrei ein Frontispiz mit dem Namen der Pfarrei und den Namen des zuständigen Priesters und des ihm zur Seite gestellten Beamten der *Provveditori alla sanità*, sowie der Erklärung, wie die Tabellen auszufüllen sind.

<sup>135</sup> Die Kategorien sind im Einzelnen die folgenden: Gesamtzahl der im Haus lebenden Personen; Anzahl der Priester; Anzahl der Jungen unter achtzehn Jahren; Männer zwischen achtzehn und fünfzig Jahren; Anzahl der Männer, die älter als fünfzig Jahre sind; Frauen; Mädchen unter achtzehn Jahren; Anzahl der männlichen und weiblichen Bediensteten; Anzahl der Ausländer; Anzahl der Gondeln. Siehe: ASV, Provveditori e Sopraprovveditori alla sanità, Anagrafi, b. 569.

und Berufsbezeichnung notiert. Es ist zweifelsfrei anzunehmen, dass es sich bei „Isepitor“ (Joseph der Maler)<sup>136</sup>, der sich in San Samuele ein Haus mit einer Gattin teilt, um Joseph Heintz d.J. handelt, der kurz zuvor seine zweite Frau Augustina Cerutti in ebenjener Pfarrei geheiratet hatte.

Relativ bald nach der Bürgerzählung von 1633 muss ein Umzug in die Pfarrei San Barnaba stattgefunden haben, wo zwischen 1636 und 1638 drei Kinder getauft wurden, die aus Heintz' Ehe mit seiner zweiten Frau hervorgingen.<sup>137</sup> Nur kurze Zeit später muss Heintz d.J. erneut umgezogen sein, denn zwischen 1640 und 1651 wurden in der Pfarrei San Polo vier seiner Kinder getauft: seine Söhne Daniel und Gianpietro, deren Mutter ebenfalls seine zweite Ehefrau Augustina war, sowie Gabriel und Ferdinand, die aus der Ehe mit seiner dritten Ehefrau Margherita Panciera stammten.<sup>138</sup> Aus den Taufregistern geht hervor, dass die Taufpaten der Kinder häufig Kollegen oder Geschäftspartner Heintz' d.J. waren. Der Patenonkel von Daniel Heintz war ein „Titzian Pitor della contrà di Sant'Aponal“ (Titzian der Maler aus der Pfarrei Sant'Aponal).<sup>139</sup> Der Vergolder Giacomo Monferatto übernahm gleich für zwei Söhne des Augsburgers die Patenschaft, den 1642 geborenen Pietro und seinen zwei Jahre jüngeren Bruder Gabriel.<sup>140</sup> Die Patenschaft des 1651 geborenen Ferdinand übernahm der Farbenhändler Iseppo Rubi.<sup>141</sup> Offensichtlich war Joseph Heintz d.J. bestrebt, berufliche Kontakte durch zusätzliche Verbindungen auf privater Ebene zu stärken.

Ein Dokument der Steuerbehörde *Dieci Savi alli Decime in Rialto* belegt, dass der Maler im Jahr 1661 für „una Casa in Contrà di S. Polo“ 70 Dukaten Miete jährlich zahlte.<sup>142</sup>

Dies ist die späteste Quelle, die den Maler in San Polo verortet. Da sein Name im

---

<sup>136</sup> Die Schreibweisen des Namens Joseph Heintz' d.J., die sich in Dokumenten venezianischer Archive finden sind vielfältig. Der Vorname Joseph wird häufig italianisiert (Giuseppe, Gioseffe, Gioseffo, Ioseffo) oder es wird die venezianische Form Isepo/Iseppo verwendet. Der Nachname Heintz erscheint unter anderem als Ens, Enzo, Enz, Enschi, Henze oder Heniz.

<sup>137</sup> ASPV, Parrocchia di San Barnaba, Registro dei Battesimi 1546-1652, f. 505 und f. 519. Die drei Kinder, die Zwillinge Regina Maddalena und Diamante Domenica (getauft am 19.1.1637), sowie der Sohn Ferdinand Daniel (getauft am 6.4.1638) wurden jeweils nur wenige Tage alt. Vgl. ASPV, Parrocchia di San Barnaba, Registro di Morti 1604-1721. Nach der venezianischen Zeitrechnung begann das Jahr mit dem Monat März. Die Taufe der Töchter Heintz' d.J. fand nach dem sogenannten *more veneto* daher am 19.1.1636 statt. Vgl. dazu Anhang 4.

<sup>138</sup> Archivio Frari, Parrocchia di San Polo, Registri dei Battesimi, b.6, f. 203; b. 7, f. 28, 60, 148.

<sup>139</sup> Archivio Frari, Parrocchia di San Polo, Registri dei Battesimi, b. 6, f. 203, 8. Juli 1640.

<sup>140</sup> Archivio Frari, Parrocchia di San Polo, Registro dei Battesimi, b. 7, f. 28 (20. Dezember 1642) und f.60 (15. November 1644).

<sup>141</sup> Archivio Frari, ebda., f. 148 (5. März 1651).

<sup>142</sup> ASV, Dieci Savi alle Decime in Rialto, b. 228, Nr. 1056.

Totenregister der Pfarrei Santa Sofia auftaucht, muss davon ausgegangen werden, dass Heintz zwischen 1661 und 1678 erneut innerhalb Venedigs umgezogen ist. Nach seinem Tod wurde am 22. Oktober 1678 ein Inventar aller Besitztümer, die sich in seinem Haus befanden, zusammengestellt.<sup>143</sup>

Da Joseph Heintz d.J. in diesem Inventar nicht als Eigentümer der Immobilie genannt wird, ist davon auszugehen, dass er das Haus anmietete. Der Besitz, eingeteilt in die Kategorien Möbel, Kleidung, Haushaltsgegenstände und Schmuck, und zudem nach Räumen geordnet, wurde von den zuständigen *Commissari* der *Giudici del Proprio* auf einen Wert von 302 Dukaten und 12 Lire geschätzt. Hinzu kommen Gemälde im Wert von 115 Dukaten und 19 Lire, die in einer separaten Liste geführt werden.<sup>144</sup> Dies, sowie die Tatsache, dass er 1661 für das Haus in San Polo 70 Dukaten zahlte<sup>145</sup> und bereits Ende der 1630er Jahre einer der bestverdienenden Maler der *Arte dei Dipintori* war, sind ebenso wie die Höhe der Miete, die der Vater seiner dritten Ehefrau zahlte, Indizien für einen gewissen Wohlstand und einen gehobenen sozialen Status.

Bereits im Jahr 1639 verdiente Heintz d.J. laut der Abgabeliste der Malerzunft mehr als 300 Dukaten.<sup>146</sup> Nur die Malerkollegen Nicolas Règnier und Il Padovanino zahlten in dem Jahr mehr Steuern als der Augsburger an die *Arte die Dipintori*.<sup>147</sup> Auch die Höhe

---

<sup>143</sup> ASV, Giudici del Proprio, Mobili, b. 267, c. 69r – 70v.

<sup>144</sup> Die Lira ist im venezianischen Währungssystem die Untereinheit der Dukate. Eine Dukate entspricht sechs Lire und vier Soldi. Zwanzig Soldi wiederum sind eine Lira. Vgl. Cecchini 2000, ebda.; S. 170. Vgl. auch Anhang 4 (Währungs- und Maßeinheiten in der Republik Venedig).

<sup>145</sup> Ab einer jährlich bezahlten Miete von mehr als 50 Dukaten kann eine Person oder eine Familie im Venedig des 17. Jahrhunderts als wohlhabend bezeichnet werden. Die jährlichen Grundausgaben (Essen, Kleidung, Feuerholz, Licht, Miete) lagen in der Mitte des 17. Jahrhunderts durchschnittlich bei 42 Dukaten. Ein Hilfsarbeiter, der etwa an 250 Tagen im Jahr arbeitete, verdiente etwa 72 Dukaten jährlich. Vgl. Cecchini 2000, ebda.; S. 72 und Borean/Cecchini 2002, ebda.; S. 159f.

<sup>146</sup> ASV, Arti, b. 105, Arte dei Dipintori, Nr. 3. Siehe auch: Favaro, Elena: *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*. Florenz, 1975; S. 161ff.; D'Anza 2004/2, ebda.; S. 97. Manno, Antonio: *Mestieri di Venezia – Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*. Citadella, 2010.

<sup>147</sup> ASV, Arti, b. 105, Arte dei Dipintori, Nr. 3. Nicolas Règnier (ca. 1588 – 1667) wurde in Maubeuge an der französisch-flämischen Grenze geboren und lernte das Malerhandwerk bei Abraham Janssens in Antwerpen. Seine gesamte Karriere verbrachte er in Italien: zunächst in Ferrara, wo er im Dienst der Farnese stand und anschließend in Rom. Dort war er einer der wichtigsten Vertreter des Caravaggismus und brachte den caravaggistischen Stil nach Venedig, wo er von 1626 bis zu seinem Tod als Maler, Sammler und Kunsthändler aktiv war. Il Padovanino, eigentlich Alessandro Varotari (1588-1649) zog nach Beendigung seiner Ausbildung in seiner Heimatstadt Padua im Jahr 1614 nach Venedig. Sein spätmanieristischer Stil ist stark von Tizian und Paolo Veronese beeinflusst, zu dem er während seiner Lehrzeit an der Scuola del Santo in Padua in persönlichem Kontakt stand. Vgl. auch: Lemoine, Annick: „Voci biografiche – Nicolas Règnier alias Niccolò Renieri“. In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 301-303. Pedrocchi 2000, ebda.; S. 35.

der Abgaben an die *Milizia da Mar*, die sogenannte *tansa insensibile*<sup>148</sup>, in den Jahren 1640 bis 1642, lässt auf ein regelmäßiges und gutes Einkommen schließen.<sup>149</sup>

Nach 1642 erscheint Joseph Heintz d.J. nicht mehr in den Dokumenten der Malerzunft. Es ist daher anzunehmen, dass Heintz d.J. zu diesem Zeitpunkt über ausreichend Einfluss und finanzielle Mittel verfügte, um aus der Zunft auszutreten. Obwohl in den Zunftregeln festgelegt war, dass sich jeder in Venedig praktizierende Maler einschreiben und somit Steuern an die *Arte dei Pittori* entrichten sollte, gab es eine große Anzahl von Malern, die unabhängig von der Zunft tätig waren. Auf die Weise sparten sie Steuern und konnten die Statuten ignorieren, die es unter anderem den Mitgliedern untersagten, mehrere Lehrlinge gleichzeitig auszubilden und mehr als einen Angestellten zu beschäftigen.<sup>150</sup> Wie sich im Laufe der weiteren Ausführungen zeigen wird, gibt es zahlreiche Hinweise, wie zum Beispiel das immense Produktionsvolumen, aus denen geschlossen werden kann, dass Joseph Heintz d.J. eine relativ große Werkstatt mit zahlreichen Angestellten leitete.

Das Inventarverzeichnis des Hausstandes, das nach dem Tod Heintz' d.J. angefertigt wurde, lässt vermuten, dass Werkstatt und Wohnhaus, zumindest im letzten venezianischen Domizil des Malers, eine Einheit bildeten.<sup>151</sup> Die aufgelisteten Gemälde wurden von den Malern Paolo Tamagnin und Francesco Bernardo Carattoni auf einen Wert von 115 Dukaten und 19 Lire geschätzt. Es wird nicht der Schätzwert jedes einzelnen Bildes angegeben, sondern lediglich am Ende die Summe zusammenaddiert. Auffallend ist die große Anzahl von Kopien nach Alten Meistern und noch nicht fertiggestellten Gemälden.<sup>152</sup> Im Allgemeinen war es üblich, dass Gemälde in Inventaren, die für die *Giudici del Proprio* angefertigt wurden, nach den Räumen geordnet waren, in denen sie sich befanden. Dies ist beim Heintz'schen Inventar

---

<sup>148</sup> Die Einführung der "tansa insensibile" wurde im Jahr 1539 von der *Milizia da Mar* beschlossen. Durch die Zahlung dieses monatlichen, einkommensabhängigen Betrages konnten sich Mitglieder aller Zünfte von ihrer Pflicht freikaufen, als Reservisten für die Türkenkriege bereitzustehen. Die zusätzlichen Einnahmen durch diese Steuer waren das eigentliche Ziel der *Milizia da Mar*, da in der Stadt ausreichend Reservisten zur Verfügung standen, die nicht an eine Zunft gebunden waren. Vgl. Cecchini 2000; S. 151.

<sup>149</sup> ASV, Arti, b. 105, Arte dei Dipintori, Nr. 3.

<sup>150</sup> Cecchini 2000; S. 165. Shaw, James E.: „Institutional controls and the retail of paintings – the painters guild of early modern Venice“. In: De Marchi 2006, ebda.; S. 107-124; S. 109f. Lazzarini, Vittorio: "Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni". In: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 88/1928-29; S. 873-894; S. 873 ff.

<sup>151</sup> ASV, Giudici del Proprio, Mobili, busta 267, f. 69r-70v.

<sup>152</sup> Beispielsweise: "Un quadro grande copia di Paulo veronese con soaza d'intaglio dorato [...] Un detto con Europa Copia di Paulo [...] Un Batesimo del Nostro Signore Copia del Palma [...] Un S. Anto abozzato – tre teste di ritratti abozzadi [...]"

jedoch nicht der Fall. Da davon auszugehen ist, dass dieser Umstand nicht auf Ungenauigkeit oder Nachlässigkeit der Beamten beruht, spricht auch die Tatsache, dass alle Bilder einem einzigen Raum zugeordnet sind, für eine Werkstatt innerhalb des Wohnhauses.

Im 17. Jahrhundert war dies in Venedig durchaus nicht ungewöhnlich. Häufig nutzten Maler ein Zimmer ihres Wohnhauses als Atelier. Ebenso wie Joseph Heintz d.J. besaß beispielsweise dessen Landsmann Karl Loth keine separate Werkstatt, sondern arbeitete in seinem Haus am Canal Grande in der Pfarrei San Luca. Im Inventar seines Hauses findet sich die Umschreibung „la camera ove si dipinge“.<sup>153</sup> Der Begriff *bottega*, der in Bestandsverzeichnissen von Künstlerhaushalten wiederholt auftaucht, bezeichnet weniger den Ort, an dem die Gemälde produziert wurden, sondern vielmehr einen Präsentations- und Verkaufsraum.<sup>154</sup> Es ist die allgemeine Tendenz festzustellen, dass Maler im *Seicento* sehr darum bemüht waren, ihre Ateliers möglichst wenig nach handwerklicher Arbeit aussehen zu lassen. Sie gingen ihren Tätigkeiten in einer Umgebung nach, die auch dazu geeignet war, Auftraggeber und Gäste zu empfangen. Darin spiegelt sich das Selbstverständnis der Maler als Künstler, im Gegensatz zur Wahrnehmung als Handwerker wieder, ebenso wie die Tatsache, dass die soziale Anerkennung der Maler im 17. Jahrhundert anstieg.<sup>155</sup>

Für die soziale Verortung Joseph Heintz' d.J. ist es bemerkenswert, dass er neben seiner Tätigkeit als Maler im Auftrag venezianischer Behörden als Experte für das Schätzen von Gemälden fungierte. Dokumentiert sind zwei Fälle, in denen er gemeinsam mit Nicolas Règnier als *stimatore* arbeitete.<sup>156</sup> Am 10. Januar 1663 wurden die beiden Maler von den zuständigen *Giudici di Petizion* beauftragt, gemeinsam ein Gutachten der Sammlung des Prokurators Pietro Correr zu erstellen, dessen Werke schließlich auf einen Wert von 380 Dukaten geschätzt wurden.<sup>157</sup> Am Ende des

---

<sup>153</sup> Der Raum, in dem gemalt wird. Cecchini 2000; S. 174.

<sup>154</sup> Cecchini 2000, ebda.; S. 173f.

<sup>155</sup> Vgl. Cecchini 2000; S. 167. Palumbo-Fossati, Isabella: "L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del '500". In: *Studi veneziani* VIII/1984; S. 109-153. Logische Konsequenz dieses neuen Selbstbewusstseins der Maler war die Loslösung von der *Arte dei Depentori*, in der zahlreiche Berufszweige zusammengeschlossen waren, deren einzige Gemeinsamkeit war, dass sie zur Ausübung ihres Berufes Farben und Pinsel benötigen, im Jahr 1682. Vgl. Shaw, ebda.; S. 111.

<sup>156</sup> Zu den Aufgaben der *stimatori* und deren Rolle für den Kunstmarkt, vgl. Kapitel 3.1.

<sup>157</sup> "Stima delli quadri del S. P.tor Sig.r Piero Correr fatta dalli sottoscritti Giuseppe Hens, et Sig.r Nicolò Reniero Pictori" (Schätzung der Gemälde im Besitz des Herrn Prokurator Pietro Correr, durchgeführt von



Dokumente finden sich die Signaturen Heintz' d.J. und Règniers, die den Eid leisten, die Schätzung nach bestem Wissen und eigenhändig durchzuführen.<sup>158</sup>

Die Schätzung der Sammlung des *Procuratore* war nicht die erste Zusammenarbeit dieser Art zwischen Heintz d.J. und Règnier. Im Jahr 1655 wurden sie als *stimatori* der Gemälde im Besitz von Giovanni Pietro Tirabosco eingesetzt. Dieser verdiente sein Geld mit dem Handel von Gewürzen und Gemälden. Jeder Experte legte, ohne Beeinflussung durch die anwesenden Kommissare der *Giudici di Petizion*, eine Schätzung vor, die er nach bestem Wissen anfertigen sollte.<sup>159</sup> Der Wert jedes einzelnen der insgesamt 168 Gemälde wurde geschätzt, ohne dass am Ende eine Addition zu einer Gesamtsumme erfolgte. Nach dem Inventar des kompletten Besitzes, der sich in Tiraboscos Haus in der Pfarrei San Cassian befand, bildet eine Liste der Debitoren und Kreditoren des Verstorbenen den Abschluss des Dokuments. Daraus geht hervor, dass Joseph Heintz d.J. Schulden in Höhe von 169,9 Lire bei Tirabosco hatte.<sup>160</sup> Es ist daher anzunehmen, dass Heintz d.J. in geschäftlichem Kontakt zu dem Kunsthändler Tirabosco stand. Nicolas Règnier war ebenfalls als Kunsthändler und Sammler aktiv.<sup>161</sup> Die Kontakte zu Tirabosco und Règnier lassen die Vermutung zu, dass Joseph Heintz d.J. ebenfalls in den Kunsthandel involviert war, auch wenn sich dies nicht anhand von Quellen belegen lässt.

---

den unterzeichnenden Malern Joseph Heintz und Herr Nicolas Regnier.) ASV, Procuratori di San Marco, Procuratori "de supra", Commissarie e amministrazione, b. 20, Nr. 16 (ohne Paginierung).

<sup>158</sup> "Io Joseph Heinz fece la soprad.a stima con giuramento [...]Io Nicolò Renier affermo quanto sopra con giuramento" (Ich, Joseph Heintz fertigte die oben genannte Schätzung an und beschwöre dies. Ich, Nicolas Regnier bestätige oben gesagtes und beschwöre dies). ASV, Giudici di Petizion, Inventari Busta 365/29 (13. März 1654 – 1. Februar 1655 =1656)

<sup>159</sup> "[...]et Presenti etiam dio li S.ri Nicolò Renieri e Giuseppe Enzi Pittori, chiamati da medesimj Signori Comissarii, per stimar @ (sic!) lor Peritia le medesime Pitture, è perciò descriversi di Capo in Capo [...] Dicendo detti Comissarii, che la stima sudetta s'intendir fatta senz'alcun pregiudicio d'essa Comissaria [...]" (Paraphrasiert: Ebenfalls anwesend sind die Herren Maler Nicolas Regnier und Joseph Heintz, die von den oben genannten Kommissaren gerufen wurden, um nach bestem Wissen die gleichen Gemälde zu schätzen, und deshalb wird sie jeder für sich beschreiben [...] Genannte Kommissare geben an, dass sie nicht beabsichtigen auf die oben genannte Schätzung Einfluss zu nehmen [...]). ASV, Giudici di Petizion, ebda.

<sup>160</sup> ASV, Giudici di Petizion, ebda.

<sup>161</sup> Règniers Sammlung umfasste hauptsächlich Werke venezianischer Meister des 16. Jahrhunderts und nordeuropäischer Künstler wie Albrecht Dürer, Lucas von Leiden, Peter Paul Rubens und Jan Gossaert. Die insgesamt 77 Gemälde wurden 1666 mit Autorisierung der venezianischen Regierung in einer Lotterie verlost. Règnier arbeitete als Berater für die Kunstagenten der Familien Este und Gonzaga, Clemente Molli und Daniel van den Dyck, der zugleich sein Schwiegersohn war. Règnier galt als Experte für Zuschreibungen und dafür, Bilder auf dem Kunstmarkt ausfindig zu machen. Vgl. Lemoine, ebda.; S. 303.

## 2.4 „l'è l più capricioso“ – Der Stil Joseph Heintz' d.J.

Ein Hinweis auf eine weiterreichende Zusammenarbeit von Heintz d.J. und Règnier ist die ähnliche Arbeitsweise der beiden Maler. Nicolas Règnier war einer der profiliertesten Kopisten und Fälscher seiner Zeit. Auch Heintz d.J. wurde von seinen Kunden dafür geschätzt, sich verschiedenste malerische Stile aneignen zu können. Wie bereits anhand der *Vanitas-Allegorie* in der Pinacoteca di Brera (Abb. 14) ausgeführt, ist davon auszugehen, dass Joseph Heintz d.J. im Besitz von Gemälden oder Zeichnungen seines Vaters war, die ihm als ikonographische und motivische Vorbilder dienten. Heintz d.J. kopiert in besagtem allegorischem Gemälde jedoch nicht nur seinen Vater, sondern übernimmt auch Elemente aus Werken anderer Maler, die ihm durch druckgraphische Reproduktionen bekannt waren. Als Beispiel sei das halb im Boden versunkene Zifferblatt einer Uhr genannt, das auf dem Brera-Gemälde rechts im Hintergrund zu sehen ist (Abb. 21). Das Motiv hat seinen Ursprung in einer Zeichnung Pieter Brueghels d.Ä. aus dem Jahr 1557, der *Trägheit* aus der Serie der *Sieben Todsünden*, die als Kupferstich von Hieronymus Cock bereits ein Jahr später in ganz Europa Verbreitung fand (Abb. 22). Auch bei dem Motiv des fliegenden Fisches, der auf seinem Rücken einen Korb voller Vögel trägt, handelt es sich um eine Zitat Pieter Brueghels d.Ä., das Heintz d.J. gleich mehrfach in seinen eigenen Gemälden verwendete.<sup>162</sup>

Das Kompilieren ist ein Merkmal, durch das sich das Oeuvre von Joseph Heintz d.J. auszeichnet und zugleich der Grund, warum die Gemälde des Augsburgers sich stilistisch kaum fassen oder einordnen lassen. Der italianisierte Stil seines Vaters prägte Heintz d.J. ebenso wie die Werke der bereits erwähnten niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts. Das Zitieren malerischer und druckgraphischer Vorbilder führt dazu, dass das Werk Heintz' d.J. äußerst heterogen erscheint. Diese Uneinheitlichkeit, das Zusammenstellen verschiedener Bildzitate und die Verweise auf identifizierbare Vorbilder, sind nicht zuletzt der Nachfrage venezianischer Sammler geschuldet. Sie sprechen zudem für den Willen des Malers, sich auf dem Kunstmarkt der Lagunenstadt zu etablieren.

---

<sup>162</sup> D'Anza 2007, ebda.; S. 75.

Bei seiner Ankunft in Venedig profitierte Joseph Heintz d.J. von der Popularität, die die Kunst von Hieronymus Bosch und Pieter Breughel, sowie die Radierungen von Jacques Callot bei Sammlern der *Serenissima* genossen. Es bestand daher durchaus eine Nachfrage nach den sogenannten *stregozzi* (*strega* = ital. Hexe) Heintz' d.J., den bizarren, von monströsen Gestalten bevölkerten allegorischen oder mythologischen Gemälden, die unverkennbare Referenzen an die flämischen Maler des 16. Jahrhunderts aufweisen.<sup>163</sup> Die große Anzahl erhaltener und archivalisch nachweisbarer *stregozzi* im Werk Heintz' d.J. (Abb. 23-25)<sup>164</sup> spiegelt deren Popularität im Venedig des *Seicento* wider.<sup>165</sup> Joseph Heintz d.J. beschränkte sich bei Zitaten keineswegs auf einzelne Bildelemente. Im Werk des Augsburger gibt es mehrere Beispiele für Gemälde, die durchaus als Kopie bezeichnet werden können. Dazu zählt zum Beispiel die *Versuchung des Heiligen Antonius* (Abb. 4)<sup>166</sup>, die eine Radierung von Jacques Callot bis in die kuriosen Details kopiert (Abb. 5).<sup>167</sup> Die durch ein Feuer im Hintergrund beleuchtete Ruinenlandschaft, in der sich die Szene abspielt, übernahm Heintz d.J. ebenso wie den Typus des bärtigen Heiligen, der sich mit Händen, Füßen und einem überdimensionierten Schlüssel gegen seine Verführer in Form von Nackten und Dämonen zur Wehr setzt. Die fantasievollen Mensch-Tier-Hybridmonster kopierte Heintz d.J. ebenfalls, modifizierte einige von ihnen jedoch leicht in der Größe.

Während sich Joseph Heintz d.J. also für das Genre der *stregozzi* der Motive und Bildformeln Jacques Callots oder der Malerfamilie Brueghel bediente, orientierte sich der Augsburger bei religiöser und Festmalerei häufig an tradierten Kompositionsschemata der venezianischen Kunstgeschichte. Ein gutes Beispiel dafür ist der *Empfang eines Capitano da Mar durch den Dogen Francesco Molin auf der*

---

<sup>163</sup> Aikema, ebda.; S. 121f. Andere Schreibweisen, die sich in Quellen finden sind u.a.: strigossi, stregozzi, stregarie.

<sup>164</sup> Hier wurden exemplarisch folgende Werke Joseph Heintz' d.J. als Abbildungen ausgewählt: *Der Alchimist*. Öl auf Leinwand, 135x170cm, Privatsammlung, Venedig. *Allegorie der Weisheit*. Öl auf Leinwand, 1674, 175x150 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. *Pluto im Tartarus*. Öl auf Leinwand, 117x135 cm, Místské Muzeum, Marienbad (Tschechische Republik).

<sup>165</sup> Daniele D'Anza erwähnt in seinem Werkverzeichnis dreizehn erhaltene *stregozzi* Heintz' d.J., sowie mindestens fünf allegorische oder mythologische Gemälde, die in Sekundärquellen genannt werden und mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls als *stregozzi* kategorisiert werden können. Vgl. D'Anza 2007, ebda; S. 72ff. und 97ff. Hinzu kommen sieben weitere Gemälde dieses Genres, die im Rahmen dieser Arbeit durch Recherche in Sammlungsinventaren ausfindig gemacht wurden und hier erstmals publiziert werden. Siehe Kapitel 3.2.

<sup>166</sup> Joseph Heintz d.J.: *Die Versuchung des Hl. Antonius*. Öl auf Leinwand, 83x100 cm, Privatbesitz (davor Sotheby's Mailand, 13.12.1995, lot. 599). Vgl. D'Anza 2004/1, ebda.; S. 13.

<sup>167</sup> Jacques Callot: *Die Versuchung des Hl. Antonius*. Radierung, 1634, Musée des Beaux Arts, Nancy.

*Piazzetta di San Marco* (Abb. 12).<sup>168</sup> Das Gemälde entstand nach der Vorlage – oder zumindest nach genauer Kenntnis – von Francesco Bassanos *Treffen zwischen Papst Alexander III. und Doge Sebastiano Ziani* in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes (Abb. 26).<sup>169</sup> Bei beiden Begrüßungsszenen befinden sich die Protagonisten, umgeben von zahlreichen Würdenträgern und Zuschauern, unmittelbar am *Molo*. Die Ansicht der Piazzetta ist in beiden Fällen so gewählt, dass der Betrachter über den kompletten Platz, an Dogenpalast und Markusdom vorbei, wo in einer langen Reihe Senatoren in roten Roben stehen, bis zum Uhrenturm schaut. Der Bildausschnitt, den Joseph Heintz d.J. wählt, ist größer und weitwinkliger als bei Bassano. Das feierliche Treffen steht daher nicht wie bei dem älteren Gemälde im Mittelpunkt, sondern wirkt wegen der vielen Details und Nebenschauplätze fast untergeordnet.

Die hier an einigen Beispielen des Heintz'schen Oeuvres herausgearbeiteten Merkmale – das Zitieren und Kopieren von Gemälden Alter Meister, das Zusammenstellen der Zitate in neuen Kontexten, sowie die Ausführung von Festdarstellungen, bei denen die zeremonielle Handlung zugunsten der Darstellung volkstümlicher Szenen in den Hintergrund rückt – sind charakteristisch für das gesamte Werk des Augsburgers. In den folgenden Kapiteln wird sich zeigen, dass diese Heterogenität und der Eklektizismus, aus dem sich durchaus auch innovative Aspekte ergeben, in zahlreichen Ausprägungen in den Gemälden Joseph Heintz' d.J. zu finden ist.

---

<sup>168</sup> Joseph Heintz d.J.: *Empfang des Capitano da Mar durch den Dogen Francesco Molin an der Piazzetta*. Öl auf Leinwand, um 1650, 125x230 cm, Privatbesitz (zuvor: Christie's Rom, 5. Juni 2000; Christie's Mailand, 29. November 2006).

<sup>169</sup> Francesco Bassano: *Treffen zwischen Papst Alexander III. und Doge Sebastiano Ziani*. Öl auf Leinwand, 1585, Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Venedig.

### 3. Joseph Heintz d.J. und der venezianische Kunstmarkt des *Seicento*

Bisherige Forschungen, die sich mit der Erfassung des Oeuvres Joseph Heintz' d.J. beschäftigten stützten sich ausschließlich auf Sekundärquellen, im Besonderen auf Marco Boschinis *Carta del navegar pitoresco*, Carlo Ridolfis *Le meraviglie dell'arte* und Cesare Augusto Levis *Le collezioni veneziane*.<sup>170</sup> Das Problem bei dieser Art der Quellenauswahl ist offensichtlich: Als Chronisten der Kunstgeschichte ihrer Heimatstadt sind diese Autoren keine objektiven Beobachter. Ihr Anliegen gilt weniger der Dokumentation, sondern der Glorifikation venezianischer Gemäldesammlungen, und somit der Malerei der Lagunenstadt im Allgemeinen. Daher arbeiten die Schriftsteller sehr selektiv und ziehen ausschließlich prestigeträchtige Sammlungen und Kunstwerke als Beispiele heran. Weniger prominente Künstler, zu denen Joseph Heintz d.J. gezählt werden muss, werden als Mitglieder der venezianischen Kunstszene zwar gelegentlich erwähnt, der Großteil ihres Werkes bleibt jedoch unkommentiert.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden erstmals Primärquellen ausgewertet, um Gemälde des Augsburgers im Besitz venezianischer Sammler des 17. und 18. Jahrhunderts nachzuweisen. Ziel dieser Vorgehensweise ist es, durch die Konsultation von zeitgenössischen Dokumenten Erkenntnisse über die geschäftlichen und sozialen Kontakte Heintz' d.J. in Venedig zu gewinnen. Als Nebeneffekt war es mit dieser Methode möglich, einige Ergänzungen zum Oeuvre Heintz' d.J. zu machen.

#### 3.1 Die Entwicklung des venezianischen Kunstmarktes im 17. Jahrhundert

Die wichtigsten Quellengattungen der Sammlungsgeschichte stellen Testamente und Sammlungsinventare dar, deren Analyse die Basis für dieses Kapitel bildet.<sup>171</sup> Problematisch an dieser Quellengattung ist, dass das Klassifizieren von Kunstwerken keine exakte Wissenschaft war und ist. In ihrem Informationswert unterscheiden sich einzelne Inventare daher stark voneinander. Wie präzise die Gemälde beschrieben

---

<sup>170</sup> Zu Marco Boschinis *Carta del navegar pitoresco*, vgl. Kapitel 1.4. Ridolfi, Carlo: *Le Meraviglie dell'Arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Kritische Ausgabe der Originalausgabe von 1648, hg. von Detlev Freiherr von Hadeln. Rom, 1965. Levi, Cesare Augusto.: *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*. Venedig, 1900.

<sup>171</sup> Zu Quellengattungen und Methoden der Sammlungsgeschichte, vgl. Mason, Stefania: „Dallo studiolo al ‚camaron‘ dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca“. In: Borean/Mason2007, ebda.; S. 3-42; S. 5.

werden, hängt sowohl mit dem Interesse des Sammlers an seinen Werken als auch mit der Könnerschaft des *stimatore* zusammen. Teilweise wurden Gemälde von den Beamten der zuständigen Behörden oder von Notaren geschätzt, die lediglich zwischen kleinen, mittleren und großen Werken unterschieden und auf weitere Angaben verzichteten. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts wurden jedoch immer häufiger Maler als Experten hinzugezogen. Auch Joseph Heintz d.J. wirkte bei der Schätzung einiger Gemäldesammlungen mit.<sup>172</sup>

Aufgrund der zunehmenden Professionalisierung des Kunstmarktes<sup>173</sup>, beschränkte sich die Aufgabe der *stimatori* nicht allein auf das Festlegen eines Preises. Es galt zunächst, die Parameter festzulegen, mit denen ein bestimmter Preis gerechtfertigt werden konnte. Dazu zählten Sujet, Technik und Malgrund, die Größe des Gemäldes, die Anzahl der dargestellten Figuren und die verwendeten Materialien, und vor allem die Zuschreibung an einen Künstler – oder die Vermeidung einer Zuschreibung, um den Wert des Gemäldes nicht zu mindern. Die Maler in ihrer Funktion als Experten wirkten darüber hinaus als Mittelsmänner, die zwischen den Interessen der Verkäufer und der potenziellen Kunden vermittelten, um Ungewissheiten bei Transaktionen zu vermeiden.<sup>174</sup> Wie aus den Dokumenten hervorgeht, entsprach es der gängigen Praxis, Gemäldesammlungen von zwei Malern schätzen zu lassen, die nicht zusammen arbeiteten, sondern jeweils ein separates Gutachten anfertigten. Unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Maler zum Einen die Werke ihrer eigenen Kollegen schätzten und zum Anderen von den Sammlern als Auftraggeber abhängig waren, kann über die Unabhängigkeit, Kompetenz und Integrität der Experten nur spekuliert werden. Inventare müssen daher als Quellen durchaus kritisch gelesen werden.

Im 17. Jahrhundert ist in ganz Europa die Tendenz festzustellen, dass die Interessen von Sammlern sich verlagerten, und Sammlungen sich von Wunderkammern und Naturalienkabinetten zu Statussymbolen entwickelten.<sup>175</sup> Das Zusammenstellen einer

---

<sup>172</sup> Vgl.: Kapitel 2.

<sup>173</sup> Vgl. z.B.: North, Michael: "The Long Way of Professionalisation in the Early Modern Art Trade". In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 459-471.

<sup>174</sup> Zur Rolle des *stimatore* auf dem venezianischen Kunstmarkt, vgl. Cecchini 2007, S. 149ff.

<sup>175</sup> Zur Entwicklung von Sammlungen von der Kunst- und Wunderkammer hin zur Gemäldegalerie, vgl. z.B.: Pomian, Krzysztof: *Collectors and curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge, 1990. Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums – Vom Sammeln*. Neuausgabe, Berlin, 1998. Cappelletti, Francesca: „Il palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria secentesca“. In: De Marchi, Andrea

Pinakothek war ohne Zweifel die „Königsdisziplin“ des Sammelns. Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts ist parallel dazu in Venedig das Phänomen zu beobachten, dass bei adligen Sammlern das Interesse an zeitgenössischer Kunst erwachte.<sup>176</sup> Diese Tendenz ist nicht allein auf sich ändernde ästhetische Vorlieben zurückzuführen, sondern auch schlicht auf die Tatsache, dass mit der quantitativen Zunahme von Gemäldesammlungen der Markt für die Werke der Meister der Renaissance hart umkämpft war. Gemälde zeitgenössischer Künstler hingegen waren einfacher zugänglich.<sup>177</sup> Für die steigende Popularität zeitgenössischer Künstler war nicht zuletzt Marco Boschini verantwortlich, der in seiner *Carta del navegar pitoresco* die ideale Sammlung propagierte, in der gleichermaßen Alte Meister und zeitgenössische Malerei vertreten waren. Als Kunsthändler wusste Boschini um die Lage auf dem Markt der Alten Meister und tat sich mit seiner geschickt platzierten Werbemaßnahme für zeitgenössische Kunst nicht zuletzt selbst einen Gefallen.<sup>178</sup>

In Venedig trug ab 1646 ein besonderer gesellschaftspolitischer Umstand dazu bei, dass nicht nur die Zahl adliger Sammler, sondern adliger Familien im Allgemeinen zunahm: Der sogenannte Candia-Krieg, den die Republik Venedig über zwei Jahrzehnte gegen die Osmanen führte<sup>179</sup>, wurde für die *Serenissima* zum finanziellen Desaster. Um die Staatskasse aufzubessern wurde im Jahr 1646 vom Senat die sogenannte „Öffnung des Goldenen Buches“ beschlossen.<sup>180</sup> Zum Entsetzen der alteingesessenen Patrizierfamilien war es ab diesem Zeitpunkt für sehr wohlhabende Venezianer

---

G. (Hrsg.): *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Florenz, 1999; S. 31-64. Mason, Stefania: „Sammeltätigkeit im 16. und 17. Jahrhundert: Vom Antikenkabinett zur Galerie“. In: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002; S. 182-189.

<sup>176</sup>Vgl. Mason 2001, ebda.; S. 225-237.

<sup>177</sup>Borean 2000, ebda.; S. 90.

<sup>178</sup>Zu Boschinis Einfluss auf zeitgenössische Sammler und seine „Werbemaßnahmen“ für moderne Kunst, vgl. Maschio, ebda.; S. 115-142. Fletcher 1979, ebda.; S. 416-424. Merling, Mitchell Frank: *Marco Boschini's 'Carta del navegar pitoresco': Art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice*. Ann Arbor, 1992. Siehe auch: Kapitel 1.4.

<sup>179</sup>Candia, heute Iraklion, war die Hauptstadt der zum venezianischen Territorium gehörenden Insel Kreta. Osmanische Truppen unter Sultan Ibrahim I. landeten 1645 auf der Insel und belagerten sie bis zur Kapitulation Kretas 1669. Trotz zwei gewonnener Schlachten gegen die Osmanen (1651 bei Naxos und 1656 in der Meeresenge der Dardanellen) verloren die Venezianer Kreta, sowie einige dalmatische Stützpunkte an die Osmanen. Vgl. Kohlhaas, Wilhelm: *Candia 1645-1669, die Tragödie einer abendländischen Verteidigung mit dem Nachspiel Athen 1687*. Osnabrück, 1978. Eickhoff, Ekkehard: *Venedig, Wien und die Osmanen – Umbruch in Südosteuropa 1645-1700*. Stuttgart, 1988.

<sup>180</sup>Cowan, Alexander: „New families in the Venetian patriciate, 1646-1718“. In: *Ateneo Veneto* 23/1985, S. 55-75; S. 55f. Vgl. auch: Sabbadini, Roberto: *L'acquisto della tradizione – Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia*. Udine, 1995.

möglich, sich in den Adel einzukaufen, der seit der sogenannten *Serrata del Maggior Consiglio* im Jahr 1297 aus dem selben exklusiven Kreis von Familien bestanden hatte, deren Namen in eben jenem „Goldenen Buch“ festgehalten wurden.<sup>181</sup> Die adligen Neuzugänge werden wegen des historischen Kontextes ihrer Nobilitierung auch als *Nobiltà di Candia* bezeichnet.<sup>182</sup>

Zunächst machte der Senat fünf Familien das Angebot, gegen Bezahlung von jeweils 100.000 Dukaten in den Stand der *Nobili*, der das Recht auf politische Mitbestimmung mit sich brachte, aufzusteigen. Stetig steigende Kriegskosten machten es unumgänglich, immer mehr Familien in den Adel aufzunehmen. Nur in der kurzen Friedenszeit zwischen dem Ende des Candia-Krieges 1669 und dem Beginn eines erneuten Krieges gegen die Osmanen im Jahr 1685, wurde das Verkaufen der Adelstitel unterbrochen. Da sich bis zum Ende der Republik an der schlechten finanziellen Situation Venedigs nichts änderte, wurde die „Öffnung des Goldenen Buches“ zur gängigen Methode, die Staatskasse aufzubessern. Zwischen 1646 und 1718 kauften sich 128 Familien in das venezianische Patriziat ein, von denen die meisten zuvor der gesellschaftlichen Schicht der *Cittadini* angehört hatten.<sup>183</sup> Reiche und angesehene *Cittadini*-Familien wurden sogar von der Regierung ermutigt sich dem Adel anzuschließen, weil ihre Wertvorstellungen – oder auch die sozialen Verpflichtungen, die finanzieller Reichtum mit sich brachte – in wichtigen Punkten denen des Patriziats ähnelten: sie besaßen Villen auf der *Terraferma*, stifteten Altäre und Kapellen in venezianischen Kirchen und sammelten Kunst.<sup>184</sup> Wie in zahlreichen anderen Städten Europas, vor allem denjenigen mit einer starken Präsenz kaufmännischen Bürgertums, kam das Sammeln von Gemälden in der venezianischen Oberschicht einer sozialen Pflicht gleich.<sup>185</sup> Da die alteingesessene Adelschicht den Neuzugängen, zumindest in

---

<sup>181</sup> Mit der Bildung eines hermetisch abgeriegelten Patriziats ging die Beschränkung der politischen Mitbestimmung auf ebendiese adligen Familien einher. Vgl. Rösch, Gerhard: „The Serrata of the Great Council and Venetian Society, 1286-1323“. In: Martin, John/Romano, Dennis (Hrsg.): *Venice Reconsidered – The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*. Baltimore und London, 2000. S. 67-88.

<sup>182</sup> Mason 2001, ebda.; S. 226.

<sup>183</sup> Cowan, ebda.; S. 59. Vgl. auch: Hunecke, Volker: *Der venezianische Adel am Ende der Republik, 1646-1797- Demographie, Familie, Haushalt*. Tübingen, 1995; Appendix, S. 357f.

<sup>184</sup> Vgl.: Gaier, Martin: *Facciate sacre a scopo profano – Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*. Venedig, 2002; S. 305ff.

<sup>185</sup> Auf das Phänomen des Sammelns von Gemälden als sozialem Zwang in adligen Kreisen und die daraus folgende steigende Nachfrage nach günstigen, seriell produzierten Gemälden wies Francis Haskell bereits 1959 hin: Haskell 1959, ebda.; S. 50f. Vgl. ebenso Haskells Standardwerk zu Malern und



den ersten Jahren, ablehnend gegenüberstand, manifestierten sich die Assimilierungsversuche des neuen Adels unter anderem im Aufbau von Gemäldesammlungen – und zwar auch bei Familien, die zuvor nicht als Kunstliebhaber in Erscheinung getreten waren. Einige schon vor ihrem Aufstieg ins Patriziat aktive Sammler hingegen waren durch ihre selbst erkaufte Nobilitierung erst in der gesellschaftlichen Situation, die es ihnen ermöglichte, den Kontakt zu anderen Sammlern und Agenten zu vertiefen. Durch die Impulse der *nuovi nobili* auf dem städtischen Kunstmarkt erlangte die zeitgenössische venezianische Kunst des 17. Jahrhunderts auch für konservative Sammler einen höheren Stellenwert.<sup>186</sup>

Die venezianische Kunstszene des *Seicento* war vor Allem von nicht-venezianischen Künstlern geprägt. Diese Situation wirkte auf die traditionsverbundenen, konservativen Sammler der patrizischen Schicht zunächst abschreckend. In der oligarchisch regierten Republik war der Kunstgeschmack der Adligen stark beeinflusst von der bildlichen Ausstattung des politischen Machtzentrums der Republik. Das ikonographische Programm des Dogenpalastes war – in Ermangelung eines Hofes – das Vorbild, an dem sich das Patriziat bei der Ausstattung der privaten Palazzi orientierte. Zudem gab es einige einflussreiche Dogenfamilien, wie zum Beispiel die Grimani oder die Cornaro, deren Sammlungs-Vorbild der venezianische Adel nacheiferte.<sup>187</sup>

Die Wohnhäuser der venezianischen Adligen als Symbole der Identität und Kontinuität der Familien – und somit zugleich der Beständigkeit der Republik – mussten vor allem repräsentativen Ansprüchen genügen. Zahlreiche Traktate des 16. und 17.

---

Auftraggebern im Barock: *Patrons and Painters – A study in the relations between Italian art and society in the age of Baroque*. London, 1963. Bruno Blondé verwendet in seiner Studie über den Kunstmarkt in Antwerpen im 17. und 18. Jahrhundert den Begriff der „conspicuous consumption“: der Besitz von Gemälden kompensiert demnach zumindest teilweise die sich verschlechternde ökonomische Situation, unter der das Bürgertum litt. Vgl. Blondé, Bruno: „Art and Economy in Seventeenth- and Eighteenth-Century Antwerp – A view from the Demand Side“. In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVII*. Florenz, 2002, S. 379-391; S. 380. Eine ähnliche Situation, in der das Sammeln von Gemälden zum sozialen Zwang wurde, stellt Gerard Labrot im 17. und 18. Jahrhundert in Neapel fest. Ein Resultat dessen war eine steigende Nachfrage nach Gemälden und ein wachsender Markt für günstige, seriell produzierte Gemälde. Vgl. Labrot, Gerard: „Un marché dynamique. La peinture de série à Naples. 1606-1775“. In: Cavaciocchi 2002, S. 261-279; S. 264. Im Bezug auf englische Sammler des 17. Jahrhunderts spricht auch Paul Shakeshaft von einem „factional advantage“ derjenigen Adligen, die ihr Sammelverhalten an dem des Königs orientierten. Vgl. Shakeshaft, Paul: „‘To Much Bewiched with Thoes Intysing Things’: The Letters of James, Third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning Collecting in Venice 1635-1639“. In: *The Burlington Magazine* 128/1986, S. 114-134; S. 116.

<sup>186</sup> Vgl. Borean 2000, ebda.; S. 72ff.

<sup>187</sup> Hochmann 2001, ebda.; S. 203.

Jahrhunderts thematisieren und postulieren das Leben und die damit verbundenen sozialen Pflichten des venezianischen Adels. Die Autoren dieser Werke – als Beispiele seien hier Alessandro Piccolominis *Della institutione de la felice vita dell'huomo nato nobile in città libera* (1542)<sup>188</sup> und Antonio Colluraffis *Il nobile veneto* (1623)<sup>189</sup> genannt – beschäftigten sich unter anderem mit der Ausstattung patrizischer Palazzi. Das *decoro* eines Palazzo erfüllte im Idealfall zwei Prämissen, indem es zum einen das Zentrum der republikanischen Macht imitierte, und zum anderen das patrizische Selbstverständnis der Familie reflektierte.<sup>190</sup> Besonders groß war daher die Nachfrage nach den Werken venezianischer Meister des 16. Jahrhunderts, vor allem jenen, die maßgeblich an der Renovierung des Dogenpalastes nach dem Brand von 1571 beteiligt waren.<sup>191</sup> Das begrenzte Angebot an Gemälden von Tintoretto, Tizian und Paolo Veronese konnte die stetig steigende Nachfrage der Sammler nicht befriedigen. Profitieren konnten in dieser Situation einerseits Maler, die den Stil und die Werke Alter Meister kopierten<sup>192</sup>, andererseits diejenigen, die sich auf neue, ursprünglich nordeuropäische Genres, wie Landschaftsmalerei, Stilleben oder Festmalerei spezialisierten.

Die große Nachfrage nach den Werken nordeuropäischer Künstler in der Lagunenstadt führte dazu, dass einige von ihnen den Status eines „pittore della casa“ in patrizischen Haushalten innehatten. So lebte zum Beispiel der Salzburger Johann Anton Eismann, ein Zeitgenosse Joseph Heintz' d.J., drei Jahre unter dem Dach des Sammlers Giovan Donato Correggio und fertigte über zwanzig Gemälde für dessen Pinakothek an.<sup>193</sup> Die Befriedigung der Nachfrage nach Gemälden der nordalpinen Schulen war durch die Anwesenheit der zahlreichen ausländischen Maler in Venedig gewährleistet. Durch die

---

<sup>188</sup> Piccolomini, Alessandro: *Della institutione de la felice vita dell'huomo nato nobile e in città libera*. Venedig, 1542.

<sup>189</sup> Colluraffi, Antonio: *Il nobile veneto*. Venedig, 1623.

<sup>190</sup> Zur Ausstattung venezianischer Palazzi und dem Konsum von Luxusgütern, vgl.: Fortini Brown, Patricia: „Behind the Walls – The Material Culture of Venetian Elites“. In: Martin/Romano, ebda.; S. 295-335.

<sup>191</sup> Zur Renovierung des *Palazzo Ducale* nach dem Brand von 1577, vgl. Pignatti, Terisio: „L'incendio del 1577: restauro del Maggior Consiglio e dello Scrutinio.“ In: Franzoi, Umberto/Pignatti, Terisio/Wolters, Wolfgang: *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Treviso, 1990; S. 319ff.

<sup>192</sup> Die Kopie eines altmeisterlichen Werkes zu besitzen, galt im 17. Jahrhundert nicht als verwerflich, sondern als ein Zeichen der Wertschätzung des Malers und seiner Kunst. Dementsprechend gab es einen großen Markt für Kopien. Aus zeitgenössischen Inventaren ist ersichtlich, dass Kopien berühmter Werke bei Verkäufen oft höhere Preise erzielten als Originale. Vgl. dazu z.B.: Pomian 1990, ebda.; S. 110. Safarik/Milantoni 1988, ebda.; S. 177.

<sup>193</sup> Borean, 2000, ebda.; S. 95.

Produktion nordeuropäisch geprägter Genres vor Ort ergab sich ein zusätzlicher Vorteil: für die venezianischen Sammler entfielen die hohen Importzölle, die für im Ausland erworbene Gemälde gezahlt werden mussten.<sup>194</sup> Insgesamt kann somit für den Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts von einer *Win-Win*-Situation für ausländische Maler und einheimische Sammler gesprochen werden.

Mit der Anzahl der Gemäldesammlungen stieg auch das Interesse der Sammler daran, sich Expertenwissen in Bezug auf Malerei anzueignen. Um nicht mehr vom Urteil von Kunsthändlern oder –agenten abhängig zu sein, bildeten sich venezianische Sammler zu *conoscitori* weiter, was zu der enormen Popularität von Werken wie Boschinis *Carta del navegar pitoresco* beitrug. Sammler und Händler begannen, Gemälde zu klassifizieren, Schulen und Genres zu unterscheiden, und Parameter für die Preisbildung von Gemälden festzulegen. In der zeitgenössischen, gerade im Entstehen begriffenen kunstkritischen Literatur wird im Laufe des *Seicento* die semantische Trennung zwischen „Besitzern von Gemälden“ und „Sammlern“ vollzogen. So zählt Carlo Ridolfi in seinem Werk *Le Meraviglie dell'arte*, das 1648 erstmals erschien, 160 Besitzer von Gemälden in Venedig.<sup>195</sup> Marco Boschini unterscheidet in seiner zwölf Jahre später erschienenen *Carta del navegar pitoresco* bereits zwischen Sammlern und Besitzern. Er geht auf die zwanzig wichtigsten Gallerien der Stadt näher ein, und nennt insgesamt nur fünfundsiebzig in der Stadt wohnhafte Gemäldesammler. Ebenfalls diese Unterscheidung vollziehend, kommt Giustiniano Martinioni bei der Zählung in seinen Ergänzungen zu Francesco Sansovinos *Venetia Città nobilissima et singolare*<sup>196</sup> aus dem Jahr 1663 auf lediglich fünfundzwanzig Sammler.<sup>197</sup>

---

<sup>194</sup> In der Republik Venedig musste für alle Arten von Waren und Gütern, die importiert oder exportiert wurden Zölle gezahlt werden. Besonders im 17. Jahrhundert waren die Zolleinnahmen das finanzielle Rückgrat des Staates. Die komplexe Struktur des Zollwesens zeigt sich in der Tatsache, dass es im 17. Jahrhundert fünf Zollämter in Venedig gab: die *Dogana da Mar*, an der Waren verzollt wurden, die über den Seeweg in die Stadt kamen; die *Entrata di Terra* für Waren, die von der *Terraferma* kamen; der Zoll des *Fondaco dei Tedeschi* mit bestimmten Zollbefreiungen für Angehörige der „deutschen Nation“; die *Uscita*, oder *Insida*, für Exportgüter, sowie den *Transito* für Durchgangsgüter. Vgl. dazu: Cecchini 2007, ebda.; S. 153f. Pezzolo, Luciano: *Il fisco dei Veneziani. Finanza pubblica ed economia tra XV e XVII secolo*. Neapel, 2006; S. 149ff. Israel, Uwe: „Fondaci – Mikrokosmen für Fremde“. In: Bell, Peter/Suckow, Dirk/Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jh.)*. Frankfurt (Main), 2010; S. 119-142.

<sup>195</sup>Ridolfi, Carlo: *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*. Venedig, 1648.

<sup>196</sup>Sansovino, Francesco: *Venetia Città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*. Neudruck der Erstausgabe von 1663. Venedig, 1968.

<sup>197</sup>Vgl. auch: Pomian 1990, ebda.; S. 106 ff.

### **3.2 Sammler und Besitzer – Bisher unbekannte Werke Joseph Heintz' d.J. in venezianischen Sammlungen**

Im Gegensatz zur methodischen Herangehensweise der Sammlungsgeschichte liegt der Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit weder auf den Sammlerpersönlichkeiten, noch auf den Kriterien, nach denen Sammlungen aufgebaut wurden. Das Interesse bei der Recherche in den Sammlungsinventaren des 17. und 18. Jahrhunderts galt einzig der gezielten Suche nach dem Namen und den Werken Joseph Heintz' d.J., der als Fallbeispiel aus der größtenteils anonymen Masse der in Venedig lebenden Künstler des 17. Jahrhunderts untersucht wurde. Die sammlungshistorischen Methoden wurden somit in umgekehrter Weise genutzt. Statt einer prosopographisch orientierten Analyse des Quellenmaterials mit dem Ziel, durch empirische Auswertungen allgemeingültige Aussagen über das Sammelverhalten der venezianischen Oberschicht machen zu können, lag der Fokus auf dem Werk eines einzigen Künstlers und seines sozialen Umfelds. Durch die Konsultation der entsprechenden Primärquellen wurden zum einen die Ergebnisse abgesichert, zum anderen ergaben sich durch die Quellenanalyse Hinweise auf weitere für die Recherche relevante Dokumente.

Durch ungenaue, nicht quellenbasierte Recherchen blieb bis heute ein beachtlicher Teil des Oeuvres Heintz' d.J. unbekannt. Exemplarisch dafür sind vor allem die Gemälde des Augsburger, die sich in den Sammlungen der adligen Familie Bragadin, des Prokuratoren Giacomo Correr und des Patriziers Alessandro Savorgnan befanden. Diese werden hier aufgrund der speziellen Quellenlage intensiv analysiert. In allen drei Fällen werden Werke Joseph Heintz' d.J., die heute als verschollen gelten, explizit in Marco Boschinis *Carta del navegar pitoresco* erwähnt. Ebenfalls in allen drei Fällen konnten durch die Konsultation der Sammlungsinventare, die sich im venezianischen Staatsarchiv befinden, Ergänzungen zum bisher bekannten Oeuvre Heintz' d.J. gemacht werden. Wie im Folgenden erläutert wird, erbrachte die Auswertung der Inventare auch bei weniger prestigeträchtigen Sammlungen einige bemerkenswerte Ergebnisse hinsichtlich der Quantität und Diversität des Werkes Joseph Heintz' d.J.

### 3.2.1 Die Sammlung Bragadin

Daniele Bragadin, der sich im Jahr 1650 sein Prokuratorenamt für 25.000 Dukaten erkaufte, verstarb 1677. Daraufhin wurde im Auftrag seiner Ehefrau Cecilia und seiner Kinder ein erstes Inventar der Gemäldesammlung erstellt, die sich in den Amtsräumen des *Procuratore di San Marco ut supra* befand.<sup>198</sup> Dies ist zwar von beeindruckendem Umfang, allerdings nicht sehr präzise in der Beschreibung der vorhandenen Werke. Cecilia Bragadin, geborene Cornaro, kümmerte sich nach dem Tod ihres Ehemannes um dessen Sammlung, und organisierte den Umzug der Gemälde vom Amtssitz an der Piazza San Marco in den Familien-Palazzo in der Pfarrei San Polo.<sup>199</sup> Dort entstand im Jahr 1699, nach dem Tod Cecilia Bragadins, das zweite Inventar der Sammlung. Als Inventarist wurde der Maler Agostino Lama engagiert, der für die meisten Gemälde Zuschreibungen vornahm und zudem die Werke, die er vorfand, weitaus genauer beschrieb, als es der Verfasser des ersten Inventars getan hatte.<sup>200</sup>

Im siebten *vento* seiner *Carta del navegar pitoresco*, schwärmt Marco Boschini von einem „bel capriccio“ Joseph Heintz' d.J. in der Sammlung des Prokurators Daniele Bragadin. Das mythologisch-moralisierende Gemälde zeigt die schlafende Pallas Athene, Göttin der Weisheit:

“Qua Giosef Enzo ha fato un bel capriccio,/Esempio curioso de virtù,/Che serve ala studiosa zuventù,/Per star in vigilanza col giudicio./Palade, straca dal tropo operar,/A pena sera un ochio per reposito,/Che le fantasme ghe xe tute adosso,/E le chimere scomenza a regnar”.<sup>201</sup>

Boschini liefert in Reimform die Interpretation des Gemäldes gleich mit und weist auf dessen didaktische Intention hin: Sobald die Weisheit, hier personifiziert durch die Göttin Athene, schläft, erwachen die Monster der Untugend. Daher sei es für die Jugend ratsam, stets mit offenen Augen und wachem Verstand Urteile zu fällen. Da das Gemälde von „fantasme“ (Geistern) und „chimere“ bevölkert war, ist davon auszugehen, dass es in der Tradition der *stregozzi* stand, für die Heintz d.J., laut Boschini, besonders bekannt war.

---

<sup>198</sup> ASV, Giudici di Petizion, Inventari, b. 380, 22. Mai 1677.

<sup>199</sup> Borean, Linda: “Daniele Bragadin”. In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 246f.

<sup>200</sup> ASV, Notarile, Atti, Domenico Paulini Garzoni e Soci, 1699, b. 3580, 26. März 1699, ab f. 254r.

<sup>201</sup> Boschini 1660, ebda.; S. 573. (Paraphrasiert: Dort gibt es ein schönes Capriccio von Joseph Heintz, ein bemerkenswertes Beispiel der Tugend, das die Jugend lehrt, immer achtsam und rechtschaffen zu sein. Pallas, von der Arbeit ermüdet, hat die Augen geschlossen, um sich zu erholen. Die Gespenster hingegen sind alle erwacht, und die Herrschaft der Chimären beginnt.)

Die Konsultation des Inventars der „Casa generosa Bragadina“ aus dem Jahr 1699 ergab, dass sich neben dem dort als „Pallade con altre figure“ bezeichneten Gemälde, vier weitere Werke „di Giosef Enz“ in der Sammlung befanden. Keines dieser Werke war der Forschung bisher bekannt. Laut des Inventars handelte es sich um ein *Feuer von Troja*, eine *Sintflut*, einen *Christus, der die Wechsler aus dem Tempel vertreibt* und *Orpheus und Eurydike in der Unterwelt*.<sup>202</sup>

Die Bildbeschreibungen im älteren Inventar lassen vermuten, dass sich mindestens drei der vier Gemälde von Joseph Heintz d.J. bereits im Jahr 1677 in der Sammlung befanden. Es handelt sich um die Einträge Nummer 139 und 140, „un incendio di troia“ und ein „strigezzo“, sowie 155, „Cristo scaccia i mercati del tempio“. Die Nummerierung stimmt nicht mit dem späteren Inventar überein, darüber hinaus fehlen im älteren Inventar die Zuschreibungen. Dennoch ist es mehr als wahrscheinlich, dass die Einträge 139 und 155 auf das *Feuer von Troja* und die *Wechsler im Tempel* verweisen, die in dem späteren Inventar Heintz d.J. zugeschrieben werden. Im Fall des „strigezzo“, der Nummer 140 im Inventar von 1677, ist es durchaus denkbar, dass es sich um die von Boschini gepriesene *Schlafende Athene* oder um das im Inventar von 1699 genannte Gemälde *Orpheus und Eurydike* handelt, die mit den Kreaturen der Unterwelt dargestellt sind.

Bei der Suche nach Informationen zu den Gemälden aus der Bragadin-Sammlung stößt man unweigerlich auf eine weitere Darstellung der griechischen Göttin der Weisheit im Oeuvre Joseph Heintz' d.J.: Der Holzschnitt *Athene, die Monster und Geister verjagt* nach einer Vorlage des Augsburgers illustriert die Originalausgabe von Marco Boschinis *Carta del navegar pitoresco* (Abb. 1).<sup>203</sup> Das Thema des Holzschnittes – Athene, die Dummheit und Laster in der Gestalt von Monstern und Geistern vertreibt – kann als Fortsetzung der Darstellung der schlafenden Athene, in deren Gegenwart die Monster der Untugend erwachen, bezeichnet werden, die Boschini in der Bragadin-Sammlung

---

<sup>202</sup> „N° 95 Un Quadro di Giosef Enz dell'Incendio di Troia“; „N° 25 Un Quadro di Giosef Enz con il Diluvio soaza nera“; „N° 26 Un Quadro del Enz con Christo che scazza del Tempio soaze nera“; „N° 60 Un Quadro di Giosef Enz con Orfeo, e Euridice con diverse figure significa l'Inferno“. (Nr. 95 Ein Gemälde von Joseph Heintz vom Feuer von Troja; Nr. 25 Ein Gemälde von Joseph Heintz mit der Sintflut, schwarzer Rahmen; Nr. 26 Ein Gemälde von Heintz mit Christus, der die Wechsler aus dem Tempel vertreibt, schwarzer Rahmen; Nr. 60 Ein Gemälde von Joseph Heintz mit Orpheus und Eurydike und vielen Figuren, die die Hölle darstellen). Nach welchem System die Gemälde nummeriert wurden ist schwer nachvollziehbar. So trägt das erste Gemälde des Inventars die Nummer zwei, danach folgen die Nummern 6, 9, 10 und 16. Vgl. ASV, Notarile, Atti, ebda., f. 255r., 256v., 259r.

<sup>203</sup> Siehe Kapitel 1.4.

gesehen und beschrieben hat. Denkbar ist, dass Boschini, offensichtlich beeindruckt von diesem Gemälde, das Sujet bei Heintz d.J. als Gemälde oder Zeichnung in Auftrag gab, nach dessen Vorlage er den Stich anfertigte.

Eine weitere Darstellung der griechischen Göttin der Weisheit wird Heintz d.J. im Inventar der Sammlung des britischen Ökonomen John Law zugeschrieben – eine *Rastende Pallas Athene*.<sup>204</sup>

Das Gemäldeverzeichnis wurde am 6. August 1729 in Venedig erstellt, wo der gebürtige Schotte, ein früher Verfechter des Kapitalismus, Verfasser ökonomischer Theorien, professioneller Glücksspieler, verurteilter Mörder und *contrôleur général des finances* unter König Ludwig XIV., bereits am 21. März des Jahres nach einem ereignisreichen Leben verstorben war.<sup>205</sup> Seine 481 Gemälde umfassende Sammlung trug Law, der unter anderem in London, Amsterdam und Kopenhagen lebte, hauptsächlich in Italien, unterstützt von Beratern, Händlern und Agenten, zusammen.<sup>206</sup> Der Fokus seiner Sammlung lag auf den Malern der italienischen, vor

---

<sup>204</sup> „Pallade strigata di Gioseppe Ens“. Das Inventar gehört zum Bestand des Familienarchivs der Familie Law, das sich heute im Rijksarchief in Maastricht befindet. Hier handelt es sich um die *Busta* Nr. 172. Vgl. Edwards, JoLynn: „John Law and his Painting Collection: Connoisseur or Dupe?“. In: Goodman, Elise (Hrsg.): *Art and Culture in the 18th Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*. Newark u.a., 2001; S. 59-75 und Borean 2011, ebda.; S. 441-462. Eine Transkription des Inventars findet sich in den Getty Provenance Index Databases, Inventarnr.: I-3331. <http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb> (Letzter Zugriff: 11.6.2012).

<sup>205</sup> Als Sohn eines Bankiers 1671 geboren, lernte John Law ab seinem vierzehnten Lebensjahr das Bankengeschäft bei seinem Vater. Nach dessen Tod verdingte er sich als professioneller Glücksspieler in London. Im Jahr 1694 stand Law wegen Mordes in London vor Gericht, weil er im Duell um eine Frau seinen Kontrahenten mit dem Schwert getötet hatte. Er wurde zunächst zum Tode verurteilt, jedoch wurde das Urteil in eine Geld- und Gefängnisstrafe gemildert. John Law gelang die Flucht aus dem Gefängnis nach Amsterdam. Nach seiner Rückkehr nach Schottland veröffentlichte er seine zahlreichen ökonomischen Ideen. Dabei handelte es sich um frühe kapitalistische Theorien, die den Staat als alleinige Kontrollinstanz kommerzieller und monetärer Ressourcen eines Landes propagierten. Seine Ideen zur Gründung einer zentralen Nationalbank wurden in Schottland jedoch nicht umgesetzt. Daher versuchte er sein Glück im Ausland und verdiente mit Finanzspekulationen zehn Jahre lang sein Geld in Frankreich und den Niederlanden. Seine kapitalistischen Ideen fanden in Frankreich Gehör, wo 1716 unter der Aufsicht John Laws die erste Zentralbank der Welt gegründet wurde. Er selbst wurde 1720 zum *contrôleur général des finances* unter König Ludwig XIV. ernannt. Der Versuch, ab 1718 Laws ideales Finanz- und Wirtschaftssystem in der französischen Kolonie Louisiana zu etablieren schien zunächst zu funktionieren, die Wirtschaft florierte. Im Jahr 1720 platzte jedoch die sogenannte *Mississippi Bubble*, das System kollabierte und John Law flüchtete, zu seiner eigenen Sicherheit als Frau verkleidet, aus Frankreich. Da er sein gesamtes Geld durch Spekulationen verloren hatte und in Ungnade gefallen war, zog er mehrere Jahre als Glücksspieler durch Europa und lebte unter anderem in Rom, Venedig und Kopenhagen. Nachdem er von der englischen Justiz begnadigt wurde, lebte er von 1723 bis 1727 in London und verbrachte anschließend seine letzten zwei Lebensjahre in Venedig. Vgl. Edwards, ebda.; S. 59ff., Borean 2011, ebda.; S. 441ff. Vgl. auch: Gleeson, Janet: *Millionaire – The Philanderer, Gambler, and Duelist who invented modern finance*. London, 2001.

<sup>206</sup> Edwards, ebda.; S. 63. Borean 2011, ebda.; S. 443.

allem der venezianischen Renaissance. Neben Gemälden umfasste die Sammlung auch Skulpturen, Musikinstrumente und Musikalien, unter anderem eine Originalpartitur der Oper *Agrippina* von Georg Friedrich Händel, die 1709 in Venedig uraufgeführt wurde.<sup>207</sup> Nach dem Tod des Sammlers organisierte Laws Sohn William den Transport der Bilder per Schiff nach England. Jedoch geriet das Schiff in Seenot, schlug Leck und musste nach Venedig zurückkehren. Die Gemälde waren teilweise schwer beschädigt und wurden restauriert, bevor sie schließlich Mitte der 1730er Jahre in London ankamen. Fünfzehn Gemälde aus dem Besitz John Laws wurden dort am 22. Mai 1765 versteigert. Weitere siebenundsiebzig Werke aus der Sammlung wurden am 16. Februar 1782 bei Christie's verkauft, während ein Teil des Gemäldebestandes im Besitz von Laws Witwe und Kindern blieb.<sup>208</sup>

Was genau mit der *Pallas Athene*, die im Inventar von 1729 Heintz' d.J. zugeschrieben wird, geschah ist nicht zu rekonstruieren. Zusammen mit den Gemälden wurde auch das Inventar aus Venedig ausgeführt und befindet sich heute in Maastricht, wohin William Law die Sammlung seines Vaters brachte, bevor sie nach London überführt wurde. Hypothetisch könnte sich das Gemälde von Heintz d.J. noch in der Schiffsladung voller Gemälde befunden haben, die schließlich in London ankamen, denn auf der Liste derjenigen Gemälde, die beim Transport beschädigt wurden, findet sich weder der Name Heintz' d.J. noch das Sujet der *Pallas Athene*.<sup>209</sup> In späteren Inventaren und dem Auktionskatalog von Christie's wird die *Pallas Athene* jedoch nicht erwähnt.<sup>210</sup>

Die beiden Darstellungen der Athene in der Sammlung Bragadin und in Boschinis *Carta* sind die einzigen bekannten Gemälde Heintz' d.J. die sich mit diesem mythologischen Thema befassen. Daher ist es wahrscheinlich, dass es sich bei dem Gemälde der *Rastenden Athene* in der Sammlung John Laws um die *Schlafende Athene* aus der Bragadin-Sammlung handelt, zu deren Kauf der Brite während seines Aufenthaltes in Venedig Gelegenheit hatte.

---

<sup>207</sup> Edwards, ebda.; S. 60f.

<sup>208</sup> Edwards, ebda.; S. 62.

<sup>209</sup> Eine Transkription des Inventars der beschädigten Gemälde findet sich im Anhang des Aufsatzes von Linda Borean: Borean 2011, ebda.; S. 457f. Das Inventar befindet sich ebenfalls im Familienarchiv der Laws in Maastricht

<sup>210</sup> Borean 2011, ebda.; S. 446.



### 3.2.2 Die Sammlung des Giacomo Correr

Am 7. März 1649 erkaufte sich Giacomo Correr gegen eine Zahlung von 20.000 Dukaten das Amt eines *Procuratore di San Marco ut supra*, und begann bald darauf, seine Amtsräume mit Gemälden auszustatten.<sup>211</sup> Marco Boschini als großer Befürworter der zeitgenössischen Malerei, lobte den Patrizier für seine Sammlung moderner Kunst.<sup>212</sup> Die Sammlung wurde von Nicolas Règnier inventarisiert und geschätzt. Dieser Maler war kein Unbekannter für Giacomo Correr, hatte er doch dessen im Inventar erwähntes Portrait („Ritratto dell' eccellentissimo signor Procurator“) gemalt.

Das Verzeichnis der Gemälde ist auf den 23. Januar 1662 datiert und liegt in zwei Versionen vor: einem von Règnier unterzeichneten Original und einer Kopie.<sup>213</sup> Der geschätzte Wert und der tatsächliche Verkaufswert jedes einzelnen Gemäldes wurden in einer Spalte neben der Beschreibung der Gemälde festgehalten. Im Original fehlt die Spalte für den Verkaufspreis, woraus geschlossen werden kann, dass die Kopie nach oder während des Verkaufs der Bilder geschrieben wurde.

Aus dem Dokument geht hervor, dass die Sammlung Giacomo Corrers zum Teil in Familienbesitz blieb. Der Großteil seines Besitzes wurde jedoch auf den testamentarisch ausdrücklich festgelegten Wunsch des Sammlers, mit „größtmöglichem Gewinn“ verkauft.<sup>214</sup> In der Sammlung des Prokuratoren, die über einhundert Werke, darunter Gemälde von Tizian, Tintoretto und Giovanni Bellini umfasste, befanden sich laut Inventar insgesamt drei, bisher nicht edierte Gemälde Joseph Heintz' d.J.: ein *Scipius in Africa*, eine *Frau mit Geflügel*<sup>215</sup> und ein *Christus, der*

---

<sup>211</sup> Borean, Linda: „Con il maggior vantaggio possibile' – La vendita della collezione del procuratore di San Marco Giacomo Correr“. In: Fantoni, Marcello u.a. (Hrsg.): *The Art Market in Italy, 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries*. Modena, 2003; S. 337-354. Borean, Linda: „Giacomo Correr“. In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 253.

<sup>212</sup> Boschini 1660, ebda.; S. 326, 591f.

<sup>213</sup> ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 500, Nr. 9. (Ohne Paginierung). Nicolas Règniers Signatur lautet folgendermaßen: „Io Nicolo Renier ho stimato le sopradette pitture“ (Ich, Nicolas Règnier habe die oben genannten Gemälde geschätzt).

<sup>214</sup> Borean 2003, ebda.; S. 337ff.

<sup>215</sup> Bei der „Frau mit Geflügel“ (donna con polami diversi) handelt es sich wahrscheinlich um eine Marktszene mit Stilleben. Ein Gemälde desselben Sujets von Heintz d.J. – eventuell sogar das selbe Gemälde – wurde im Inventar der Sammlung von Girolamo Cavazza erfasst (ASV, Giudici di Pitizion, b. 432, 25. August 1734). Vgl.: Gaier, Martin: „Mecenatismo e collezionismo della Nuova Nobiltà veneziana nel Seicento. L'esempio di Girolamo Cavazza.“ In: Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005; S. 181-208.

*die Wechsler aus dem Tempel vertreibt.*<sup>216</sup> Bei Letzterem fehlt in der Kopie die Zuschreibung an Heintz. Im Original wurde der Name des Augsburgers nachträglich am rechten Rand des Blattes eingefügt.

Bemerkenswert ist, dass sich Darstellungen der *Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel* von Joseph Heintz d.J. sowohl in der Sammlung des Prokuratoren Daniele Bragadin, als auch in derjenigen Giacomo Correr befanden. Dieser Umstand lässt folgende Überlegungen zu, die aufgrund des Mangels an Bildquellen jedoch hypothetisch bleiben: Es ist durchaus denkbar, dass die Darstellung der *Wechsler, die aus dem Tempel vertrieben werden*, die 1662 für 50 Lire aus der Correr-Sammlung verkauft wurde, identisch ist mit demjenigen Gemälde, das in den später entstandenen Inventaren der Sammlung Bragadin beschrieben wird. Für diese These spricht, dass dies die beiden einzigen Fälle sind, in denen die Zuschreibung dieses spezifischen Bildthemas an Heintz d.J. erfolgte. Der Verkauf eines einzelnen Bildes aus einer Sammlung an einen anderen Sammler innerhalb Venedigs war keine Seltenheit. Wegen der im 17. Jahrhundert gleichbleibend großen Nachfrage nach Gemälden und der Zunahme professioneller Kunsthändler und Agenten, die zwischen Sammlern vermittelten, wechselten Gemälde häufig ihre Besitzer.<sup>217</sup>

Sollte es sich um zwei Darstellungen desselben Themas gehandelt haben, lässt dies wiederum die Schlussfolgerung zu, dass die serielle Produktion von Gemälden in der Werkstatt Heintz' d.J. nicht ausschließlich auf die Darstellung von Festen beschränkt war. Relativ häufig finden sich in Inventaren Gemälde mit religiöser Thematik, die Heintz d.J. zugeschrieben werden. Angesichts der Tatsache, dass in allen Sammlungen Venedigs religiöse Malerei prozentual den Großteil des Bestandes ausmachte<sup>218</sup>, verwundert es nicht, dass sich die Werkstatt Heintz' d.J. der Nachfrage anpasste. Im Werkverzeichnis von D'Anza wird keine einzige Darstellung der *Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel* erwähnt.

---

<sup>216</sup> "n° 2 detto de Iosef Ens Istoria de Scipion in Africa ut supra"; "N° 102 detto di Giosef Ens d'una donna con polami diversi"; "N° 100 un detto dal Tempio di Salomon dove Christo scaccia li Hebrei ---- L 50" (Nr.2 ein ebensolches von Joseph Heintz: die Geschichte von Scipio in Afrika, wie oben (= geschnittener, vergoldeter Rahmen); Nr. 102 ein ebensolches (= Gemälde) von Joseph Heintz von einer Frau mit diversem Geflügel; Nr. 100 ein ebensolches vom Tempel des Salomon, aus dem Jesus die Juden verjagt --- 50 Lire"). ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, ebda.

<sup>217</sup> Cecchini 2007, ebda.; S. 145. Howarth, David: "Gli Agenti d'Arte e la Formazione delle Collezioni Arundel". In: *Quaderni Storici* 122,2/2006; S. 401-412.

<sup>218</sup> Pomian 1990, ebda.; S. 114.

Ein anderes Gemälde der Correr-Sammlung hingegen fand den Weg über Boschinis *Carta del navegar pitoresco* in Daniele D'Anzas Werkverzeichnis. In wörtlicher Übersetzung trägt das Werk dort den Titel *Barbarin, die sich und ihre Kinder verbrennt, um nicht den Römern in die Hände zu fallen*.<sup>219</sup> Boschini selbst beschreibt das Gemälde folgendermaßen:

“Gh'è de l'Enzo un Dona, che detesta / La viltà del Mario, che s'abia reso / Schiavo ai Romani; e, sora un rogo acceso, / Con i Fioli morir par che si apresta.”<sup>220</sup>

Boschinis Verse sind sehr viel aussagekräftiger, als der Titel, den D'Anza dem Gemälde gibt. In der *Carta* wird erklärt, dass sich die dargestellte Episode zur Zeit des vielbesungenen römischen Feldherrn und Staatsmannes Gaius Marius (156 v.Chr. – 86 v.Chr.) ereignet hat, unter dessen Führung das römische Heer um 100 v.Chr. mehrere Germanenstämme besiegte, wodurch die Grenzen des römischen Reiches erweitert werden konnten.<sup>221</sup>

Sowohl Simona Savini-Branca in ihrer Studie über das venezianische Sammlungswesen des 17. Jahrhunderts<sup>222</sup>, als auch Daniele D'Anza in seinem Katalog der Werke Heintz' d.J.<sup>223</sup> verlassen sich auf Boschini als einzige Quelle bezüglich der Sammlung Giacomo Correr. Kurioserweise wird das im Jahr 1660 von Boschini beschriebene Gemälde im nur zwei Jahre später verfassten Inventar scheinbar nicht erwähnt. Es ist natürlich möglich, dass das Gemälde in der Zwischenzeit verkauft wurde.

Jedoch stellt sich die Frage, ob Boschinis Beschreibung auf dasselbe Gemälde rekurriert, dass Nicolas Règnier in seiner Schätzung der Sammlung als „Scipio in Africa“ identifizierte. Hatte Boschini sich geirrt, und wegen ihrer ähnlichen Ikonographie die zwei römischen Feldherren verwechselt? Oder hat Nicolas Règnier, der bei der Schätzung der Kunstwerke als Experte hinzugezogen wurde, das Sujet nicht korrekt erkannt? Konnte das bei Boschini beschriebene Gemälde mit der verzweifelten *Barbarin* wegen der großen Popularität, die es durch die *Carta del navegar pitoresco*

---

<sup>219</sup> “Barbara che si getta con i figli su un rogo per non cadere in mana ai Romani”. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 99.

<sup>220</sup> Paraphrasiert: Es gibt eins (Gemälde) von Heintz von einer Frau, die die Brutalität des Marius verabscheut, der den Römern die Sklaven zurückgegeben hat; und die Frau entzündete ein Feuer und macht sich bereit mit ihren Kindern darin zu sterben. Boschini 1660, ebda.; S. 591

<sup>221</sup> Unter anderem schrieben Cicero, Plutarch und Sallust über die Heldentaten des Gaius Marius. Zur Biographie, der politischen Karriere und der Heeresreform des Gaius Marius, vgl. Evans, Richard: *Gaius Marius – A political biography*. Pretoria, 1994.

<sup>222</sup> Savini-Branca, Simona: *Il collezionismo veneziano nel '600*. Padua, 1964; S. 193.

<sup>223</sup> D'Anza 2007, ebda.; S. 99.

erlangte, gewinnbringend verkauft und durch ein anderes Bild desselben Künstlers mit ähnlichem Sujet ersetzt werden? Zusammengefasst stellt sich also die aus Mangel an Bildquellen schwerlich zu beantwortende Frage, ob Joseph Heintz d.J. in der Sammlung des Prokurators Giacomo Correr mit einer oder mit zwei Darstellungen antik-römischer Kriegsszenen vertreten war.

Es erscheint bemerkenswert, dass ein *Procuratore di San Marco* bei einem nicht-venezianischen Maler ein oder mehrere Gemälde in Auftrag gab, die Ereignisse römischer Militärgeschichte zur Zeit der Republik thematisierten. Die Auftraggeberschaft Corrers kann zweifelsfrei angenommen werden, und aufgrund der speziellen Sujets ist davon auszugehen, dass der Prokurator exakte ikonographische Vorgaben machte. Die etwas willkürlich anmutende Thematik der Gemälde weist bei näherer Betrachtung einen Bezug zum politischen Amt des Auftraggebers auf. Die Republik Venedig sah sich als Staat in der direkten Nachfolge des Römischen Reiches. Trotz der, mal mehr, mal weniger intensiven Feindschaft zwischen der *Serenissima* und Rom, galt die antike Staatsform der Ewigen Stadt stets als Vorbild. Der venezianische Staat legitimierte unter anderem seine Expansionspolitik durch Vergleiche mit dem antiken Rom. Wie eng die Identität des venezianischen Adels mit dem Römischen Reich verwoben war, wird anhand der Stammbäume von Patrizierfamilien offensichtlich. Häufig sind unter den legendären Ahnen römische Feldherren und Staatsmänner wie Julius Cäsar, oder eben Scipius Africanus und Gaius Marius zu finden. Die identitätsstiftende Herrschaftsikonographie des venezianischen Staates, und damit des dortigen Adels, übernahm und modifizierte Vorbilder der römischen Antike. Deutlich wird dies zum Beispiel an der ephemeren Festarchitektur, die sich an den Triumphbauten der römischen Antike orientierte. Auch die Amtskleidung venezianischer Ratsmitglieder hatte ihr Vorbild in der Toga römischer Senatoren.<sup>224</sup> Unter Berücksichtigung dieser Aspekte, erstaunt es nicht, dass Darstellungen der militärischen Erfolge des Römischen Reiches zur Ausstattung des repräsentativen Amtszimmers eines der höchsten Beamten der venezianischen Republik gehörten.

---

<sup>224</sup> Zur Vorbildrolle des antiken Rom für die Republik Venedig, vgl. z.B.: Azzi Visentino, Margherita: „Venezia in festa – Le cerimonie di Stato“. In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il „Gran Teatro“ del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007, S. 258-296; S. 258f.

Unabhängig davon, ob sich ein oder zwei Gemälde römischer Feldherren von Joseph Heintz d.J. in der Sammlung des *Procuratore* befanden, ist festzuhalten, dass Giacomo Correr mehrmals als Auftraggeber Heintz' d.J. in Erscheinung trat. Eine weitere, prestigeträchtige Kommission war die *Madonna von Loreto*, die sich ursprünglich in der Loreto-Kapelle auf der rechten Seite des Hauptaltars der Kirche San Polo befand (Abb. 27).<sup>225</sup> Die *Madonna von Loreto* ist eines der wenigen Gemälde Heintz' d.J., zu dem eine eigenhändige Zeichnung des Malers erhalten ist (Abb. 28). Zudem wurde das Werk als Radierung reproduziert, auf der eine wortreiche Widmung an den Stifter zu lesen und das Familienwappen der Correr zu sehen ist (Abb.29).<sup>226</sup> Vier Exemplare des Drucks sind erhalten: ein unten links mit der Zahl 23 nummeriertes Blatt im Museo Correr, zwei nicht nummerierte in der Hamburger Kunsthalle und in Regensburg, sowie ein weiteres Blatt in der Stichsammlung *Compendio storico della città e vescovado di Recanati e Loreto* von Vincenzo Coronelli.<sup>227</sup> Obwohl keine weiteren eigenhändigen Stiche von der Hand Heintz' d.J. bekannt sind, gehen Heinrich Geissler und Rolf Biedermann im Katalog zur Ausstellung *Augsburger Barock* davon aus, dass der Augsburger das Aquaforte selbst ausführte.<sup>228</sup> In der Widmung an den Stifter bezeichnet Joseph Heintz d.J. sich selbst jedoch als „pittore“ und vermeidet das übliche „delineavit“. Mit Sicherheit wurde die Zeichnung als Vorbereitung für die Druckplatte angefertigt. Denn anders als beim Gemälde, wird die in vier simultan erzählten Szenen dargestellte „Historia meravigliosa della divina traslatione della Casa di Loreto“ (Wunderbare Geschichte der göttlichen *translatio* des Hauses von Loreto) im Falle der Druckgraphik durch eine Legende erläutert. Zwar fehlen bei der Zeichnung die Erläuterungen, die auf dem Druck unter der Hauptszene zu lesen sind, die auf die Erklärungen verweisenden Buchstaben A bis D sind jedoch vorhanden. Das Gemälde ist signiert („Giuseffe Ens d'Augusta, Pittore“), jedoch nicht datiert. Da es in der Amtszeit Giacomo Corrers als Prokurator entstanden sein muss, kommt nur ein Entstehungszeitraum zwischen 1649 und 1660 infrage.<sup>229</sup>

<sup>225</sup> Heute: Öl auf Leinwand, 178x378 cm, Privatsammlung, Treviso.

<sup>226</sup> Zeichnung: 20,7x38,3 cm, Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Hamburg. Radierung: 25,3x38,8 cm. Hier verwendete Abbildung: Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Hamburg. Vgl. Longo 1983, S. 101-108.

<sup>227</sup> Vgl. Longo 1983, ebda.; S. 105.

<sup>228</sup> Geissler, Heinrich/Biedermann, Rolf: „Augsburger Handzeichnungen und Druckgraphik, 1620-1720“. In: Ausst.-Kat. *Augsburger Barock*. Augsburg, 1968, S. 157-278; S. 157ff.

<sup>229</sup> Longo, ebda.; S. 106.

### 3.2.3 Die Sammlung des Alessandro Savorgnan

Die Gemäldesammlung des aus einer alteingesessenen Patrizierfamilie stammenden Alessandro Savorgnan, umfasste über eintausend Werke, vom 14. Jahrhundert bis zu zeitgenössischer Kunst. Nach dem Tod des Sammlers im Jahr 1699 wurde die umfangreiche Sammlung verkauft, um die Mitgift der jüngsten Tochter bezahlen zu können. Aufgrund der schlechten Quellenlage kann der Ablauf des Verkaufes nicht rekonstruiert werden, jedoch ging ein Teil der Sammlung in den Besitz der Familie Marescalchi in Bologna über.<sup>230</sup> Laut des Werkverzeichnisses von D’Anza befanden sich vor dem Verkauf fünf Gemälde von Joseph Heintz d.J. in der Savorgnan-Sammlung<sup>231</sup>: ein *Sprechzimmer der Nonnen*, eine *Guerra dei Pugni*, eine *Stierjagd* und zwei nicht spezifizierte Gemälde „con figurine“.<sup>232</sup> Letztere hingen keineswegs, wie der Sekundärquellen zitierende D’Anza schreibt, in einem Korridor<sup>233</sup>, sondern sind, wie es aus der Primärquelle unzweifelhaft hervorgeht, auf „Cori d’oro“ gemalt.<sup>234</sup>

Bei dem Material handelt es sich um gestanztes Leder, das entweder vergoldet oder bunt bemalt war. *Cuori d’oro*, wie es außerhalb des venezianischen Dialektraumes heißt, war ein bei venezianischen Patriziern beliebter Wandbehang, der häufig in den repräsentativen Räumen eines *Palazzo* zu finden war. Im Gegensatz zu Tapeten aus Stoff trotzte *Cuori d’oro* der venezianischen Luftfeuchtigkeit.<sup>235</sup>

In diesem Fall wurde das Material jedoch als Bildträger für gerahmte Gemälde mit einer Bilddiagonale von etwa sechs *quarte*, also etwas mehr als einem Meter, verwendet. Der Eintrag im Savorgnan-Inventar ist der einzige Hinweis auf eine Arbeit Heintz’ d.J. auf Leder. Es ist bemerkenswert, dass Heintz d.J. *Cuori d’oro* als Malgrund

---

<sup>230</sup> Pitacco, Francesca: „Voci biografiche - Alessandro Savorgnan“. In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 316.

<sup>231</sup> D’Anza 2007, ebda.; S. 101.

<sup>232</sup> Im Inventar werden die Gemälde folgendermaßen beschrieben: „N° 212 Un Quadro con Parlatorio di monache di q.te sei in c.a, soazza antica scura, d’Intaglio, dell’Enz. [...] N° 228 Una Guerra di Pugni di q.te dicisette, soazza nera di Iseffo Enz. [...] N° 339 Un d.o con una Festa di Tori, di q.te cinque, soazza di legno con fili d’oro di Giosef Enz. [...] N° 537 due d.ti (=quadri) con figurine dipinte sopra il Cori d’oro di q.te sei, soazetta di legno di Iosef Enz.“ (Nr. 212 Ein Bild mit einem Sprechzimmer der Nonnen, etwa sechs *quarte* groß, alter, dunkler, geschnitzter Rahmen von Heintz. Nr. 228 Ein Faustkampf auf einer Brücke, 17 *quarte* groß, schwarzer Rahmen von Joseph Heintz. Nr. 339 Ein ebensolches (= Gemälde) mit einer Stierjagd, fünf *quarte* groß, vergoldeter Holzrahmen von Joseph Heintz. Nr. 537 zwei ebensolche (=Gemälde) mit gemalten Figuren auf *Cuori d’oro*, sechs *quarte* groß mit Holzrahmen, von Joseph Heintz.). ASV, Giudici di Petizion, b. 396. Die *quarte* war eine gängige Maßeinheit für Gemälde in der Republik Venedig, vgl. Anhang 4.

<sup>233</sup> D’Anza 2007, ebda.; S. 101.

<sup>234</sup> Siehe Anmerkung 232.

<sup>235</sup> Vgl. Borean/Cecchini 2002, ebda.; S. 160. Wolters, Wolfgang: *Architektur und Ornament – Venezianischer Bauschmuck in der Renaissance*. München, 2000; S. 134ff.

benutzte, da es einen eigenständigen Berufszweig gab, der innerhalb der Malerzunft durch eine Unterabteilung vertreten und auf die Produktion der Wanddekorationen aus Leder spezialisiert war.<sup>236</sup> Es ist daher wahrscheinlich, dass Heintz d.J. erst nach seinem Austritt aus der Malerzunft Anfang der 1640er Jahre auf *Cuori d'oro* gearbeitet hat.

Abgesehen davon, dass D'Anza den *Cuori d'oro-corridoio*-Überlieferungsfehler aus der Sekundärliteratur in seine Arbeit übernimmt, übersieht er, dass im Savorgnan-Inventar vom 31. August 1699 drei weitere Gemälde aufgelistet sind, die zwar der Tintoretto-Schule zugeschrieben werden, deren Beschreibungen und auffällig großen Formate jedoch mit Gemälden Heintz' d.J. korrespondieren:

“N° 209 Un Quadro del Doge, che accompagna un Generale in una Galera, con molte altre figure in veduta della Piazza di S: Marco, di quarte sedici in c.a, sozza dorata della scola del Tintoretto

N° 210 Un quadro. Il Bucentoro con Gondole, e Peote, che l'accompagno, di q.te sedici in circa, sozza dorata della Scola del Tintoretto

N° 211 Un Quadro con Regatta, di q.te sedici, sozza dorata, della scola del Tintoretto”<sup>237</sup>

Ein ähnlicher Zuschreibungsfehler findet sich im Inventar des Kardinals Lazzaro Pallavicini, Gründer der Galleria Pallavicini, aus dem Jahr 1679.<sup>238</sup> Auch dort wurden drei Gemälde, die venezianische Sujets zeigen, Tintoretto zugeschrieben. Es handelt sich dabei ebenfalls um eine Regatta, sowie eine Ansicht der lebhaft bevölkerten Piazza San Marco mit dem Dogen und der *Signoria* und um eine Ansicht der *Sala del Collegio* des Dogenpalastes. Bereits Francesco Zeri bemerkte in seinem Bestandskatalog der Galleria Pallavicini aus dem Jahr 1959 richtig, dass sich die Gemälde vom restlichen bekannten Oeuvre Tintoretts grundlegend unterscheiden. Zeri war es auch, der die Umschreibung an Joseph Heintz d.J. vornahm.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Favaro, ebda.; S. 41. Mackenney, Richard: „The Guilds of Venice – State and Society in the Longue durée“. In: *Studi veneziani* 34/1997; S. 15-43; S. 27.

<sup>237</sup> ASV, Giudici di Petizion, Inventari, b. 396. (Nr. 209 Ein Gemälde des Dogen, der einen General zu einer Galeere begleitet mit vielen andren Figuren auf dem Markusplatz, sechzehn *quarte* groß, in vergoldetem Rahmen, Tintoretto-Schule. Nr. 210 Ein Gemälde. Der *Bucentoro* mit Gondeln und *Peote*, die ihn begleiten, etwa sechzehn *quarte* groß, Tintoretto-Schule. Nr. 211 Ein Gemälde mit Regatta, etwa sechzehn *quarte* groß, vergoldeter Rahmen, Tintoretto-Schule.)

<sup>238</sup> D'Anza 2004/2, ebda.; S. 98.

<sup>239</sup> Zeri, Francesco: *La Galleria Pallavicini in Roma – Catalogo dei dipinti*. Florenz, 1959; S. 145f. Die Regatta-Darstellung, sowie eine Ansicht der Piazza San Marco, die Heintz d.J. zugeschrieben wird, allerdings nicht im Inventar erscheint, gehören noch heute zum Bestand der Galleria Pallavicini. Die *Sala*

Im Fall der Gemälde in der Savognan-Sammlung scheint eine Umschreibung ebenfalls angebracht. Vor allem unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die Beschreibung zweier der im Inventar von Alessandro Savognan genannten Gemälde exakt zu Gemälden Heintz' d.J. passt, deren Provenienz bisher nicht bekannt war. Die im Inventar genannte Bilddiagonale von sechzehn *quarte* entspricht etwa 272 cm.<sup>240</sup> Dieses Format stimmt mit geringfügigen Abweichungen mit der Größe der Gemälde *Empfang des Capitano da Mar durch den Dogen Francesco Molin an der Piazzetta di San Marco* (Abb. 12)<sup>241</sup> und der *Ausfahrt des Bucintoro* in der Gemäldegalerie Berlin (Abb. 74) überein.<sup>242</sup> Aus den Bildakten zu Letzterem geht hervor, dass dessen Provenienz nicht bekannt ist.<sup>243</sup> Durch die Umschreibung der *Regatta*-Szene der Sammlung Savognan an Heintz d.J. steht zudem die ähnlich großformatige *Regatta* in der Pallavicini-Sammlung nicht mehr singulär im Werk des Augsburgers. Dies lässt die Überlegung zu, dass Heintz d.J. in seiner Werkstatt das Verfahren der seriellen Anfertigung nicht nur bei kleinformatigen Festgemälden, sondern auch bei größeren Formaten anwandte.

### 3.2.4 Weitere bisher unbekannte Gemälde Joseph Heintz' d.J. in venezianischen Sammlungen

Gleich mehrere Gemälde Heintz' d.J., die der Forschung bisher nicht bekannt waren, befanden sich im Besitz der Familie Orsetti. Zu Berühmtheit gelangte die Sammlung im 17. Jahrhundert, dank der Erwähnung der *Galleria* des Cristoforo Orsetti, der als Spirituosenhändler ein Vermögen verdient hatte, in Carlo Ridolfis *Vite de' Pittori illustri* aus dem Jahr 1648. Die Sammlung wurde 1803 von Cristoforos Nachfahre Salvatore

---

*del Collegio* und der *Doge auf der Piazza San Marco* sind verschollen. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 51 und 97.

<sup>240</sup> Eine venezianische *quarte* entspricht etwa 17 cm. Vgl. Borean 2007/1, ebda.; S. 70.

<sup>241</sup> Öl auf Leinwand, 125x230 cm. Ursprünglich befand sich das Bild in der Galleria Doria Pamphilj in Rom. Seit wann sich das Gemälde dort befand und wann es verkauft wurde ist unklar. Zuletzt wurde das Gemälde am 29. November 2006 bei Christie's in Mailand versteigert. Davor stand es am 5. Juni 2000 bei Christie's in Rom zur Auktion. Vgl. D'Anza 2004/2, ebda.; S. 101 und [www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_seicento/heintz%20joseph/joseph%20heintz%20quotazione.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_seicento/heintz%20joseph/joseph%20heintz%20quotazione.htm) (Letzter Zugriff am 17.08.2012).

<sup>242</sup> Joseph Heintz d.J.: *Ausfahrt des Bucintoro am Himmelfahrtstag*. Öl auf Leinwand, 128x182 cm, Gemäldegalerie, Berlin.

<sup>243</sup> Die früheste Erwähnung in den Inventaren des Bode Museums stammt vom 18. Dezember 1886. Von 1884 bis 1942 war das Gemälde an das Berliner Kunstgewerbemuseum ausgeliehen und befindet sich seit 2006 im Besitz des Bode-Museums.



Orsetti den französischen Besitzern überschrieben, wofür dieser im Gegenzug eine lebenslange Rente erhielt. Einige Werke der Sammlung gingen in den Besitz von Giacomo Carrara über und bildeten die Basis für den Gemäldebestand der heutigen Galleria Carrara in Bergamo.<sup>244</sup> Das Inventar der Orsetti-Sammlung befindet sich im venezianischen Staatsarchiv und wurde am 15. Juni 1803 im Zuge der Vorbereitungen des Verkaufs der Sammlung erstellt.<sup>245</sup> Im Vorwort des Sammlungsinventars wird erwähnt, dass die enzyklopädische Sammlung nicht nur Gemälde, sondern auch „Modelli, Disegni, e Sbozzi originali“, sowie zahlreiche Malereitraktate umfasste. Zudem gab es eine große Sammlung von Schmetterlingen und Käfern, die für jeden Besucher sichtbar, in hermetisch abgeschlossenen Vitrinen mit Doppelspiegeln ausgestellt waren. Bereits im Vorwort wird ebenfalls erwähnt, dass sich „quasi tutti“ Gemälde in gut erhaltenen vergoldeten Rahmen befinden. Das gedruckte, außergewöhnlich gut organisierte Inventar wurde in zwei Sprachen verfasst, und dementsprechend in zwei Spalten unterteilt. Jeweils in italienischer und französischer Sprache gibt es zu jedem Bild nicht nur eine Zuschreibung, auch das Bildthema, die Maße, und in manchen Fällen der Malgrund werden genannt.

Dank dieser präzisen Informationen erfährt der Leser nicht nur, dass es in der Sammlung neben zwei Gemälden Heintz' d.J. auch eine *Pietà* Joseph Heintz' d.Ä. gab. Darüber hinaus macht die deskriptive Genauigkeit des Inventar zu einer der wenigen Quellen, aus denen hervorgeht, dass Joseph Heintz d.J. gelegentlich andere Bildträger als Leinwand benutzte.

Neben einem vielfigurigen *Traum Jakobs* Heintz' d.J. wird in dem Orsetti-Inventar auch eine *Marienkrönung* „in pietra“ (auf Stein) aufgeführt.<sup>246</sup> Kleinformatige Ölmalerei auf einheitlich dunklem, polierten *Pietra di Paragone*, oder Prüfstein, war um 1600 in der Republik Venedig, vor allem in Verona, sehr populär.<sup>247</sup> Da Joseph Heintz d.J. als

---

<sup>244</sup> Borean, Linda: „Voci biografiche - Cristoforo Orsetti“. In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 297. Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979.

<sup>245</sup> ASV, Notarile, Atti, Giovanni Matteo Maderni, 15. Mai – 31. Juli 1804, b. 10456.

<sup>246</sup> „43 Enzo, Giuseppe. Beata Vergine coronata dagl'Angeli, e due Santi in pietra lar. Once 9., alto p. 1“; „151 Enzo, Gioseffo. Il sogno di Giacobbe numeroso di fig., lar. p. 1.6, alto p. 1“ (43 Heintz, Joseph. Selige Jungfrau, die von Engeln gekrönt wird, und zwei Heilige auf Stein, neun *Once* breit, 1 *palma* hoch. Heintz, Joseph. 151 Der Traum Jakobs mit zahlreichen Figuren, 1,6 *palmi* breit, 1 *palmo* hoch.) ASV, Notarile, Atti, Giovanni Matteo Maderni, 15. Mai bis 31. Juli 1804, b.10456.

<sup>247</sup> Diese steinsichtigen, vorwiegend kleinformatigen Ölgemälde nutzen die einheitlich dunkel bis tief schwarz polierte Oberflächenfarbe ihrer gleichnamigen Trägersteine als Kompositionselement zur Darstellung von Nachtszenen und Bedeutungsträger.

geschickter Geschäftsmann sich der Nachfrage seiner Kundschaft anpasste, ist es nicht verwunderlich, dass er auch die Malerei auf Stein in sein Repertoire aufnahm. Im gesamten bisher durch Archivalien und Sekundärquellen erschlossenen Oeuvre des Malers findet sich nur ein bekanntes Beispiel für eine Arbeit auf *Pietra di Paragone*, nämlich in der Sammlung des Patriziers Cattarino Corner.

Dessen Inventar wurde am 17. Januar 1803 von derselben Kanzlei erstellt, die auch für die Erfassung der Sammlung von Cristoforo Orsetti zuständig war.<sup>248</sup> Auch bei diesem bisher nicht edierten Bild handelt es sich um ein religiöses Sujet, einen *Hl. Petrus, der über das Wasser geht*.<sup>249</sup> Die neutestamentliche Szene auf Stein ist das einzige Werk Heintz' d.J., das sich in der riesigen Gemäldesammlung von Cattarino Corner befand, deren Inventarisierung mehrere Wochen in Anspruch nahm. Als Experten für die Schätzung wurden der „Professore di Pittura“ und Kunsthändler Giovanni Maria Sasso, sowie Pietro Edwards, der erste Vorsitzende der *Accademia delle Belle Arti* in Venedig, verpflichtet. Die prominenten Experten sprechen dafür, dass der Schätzung der Sammlung, die sich Palazzo Corner della Regina befand, große Wichtigkeit beigemessen wurde.

Daniele Dolfin besaß mehrere Gemälde von Joseph Heintz d.J. und stammte ebenfalls aus einer alteingesessenen Patrizierfamilie. Nach dem Tod des Sammlers Ende des Jahres 1682, wurde am 8. Januar 1683 mit der Inventarisierung seiner Besitztümer begonnen.<sup>250</sup> Auf die Liste der Gemälde, die sich in seiner Villa in Mirano befanden, folgt die Aufzählung und Schätzung des Gemäldebestandes in der Cà Dolfin in der Pfarrei San Salvador in Venedig.

Dort befanden sich in einem Raum im zweiten Stock drei nicht näher spezifizierte Supraporten von Joseph Heintz d.J., die auf einen Gesamtwert von 280 Lire geschätzt wurden.<sup>251</sup> Daniele Dolfin hatte die Gemäldesammlung 1655 von seinem Onkel Lorenzo geerbt, nach dessen Tod ein erstes Inventar der Gemälde erstellt worden war.<sup>252</sup> Beim Vergleich der Inventare der Dolfin-Sammlung von 1655 und 1683 fällt auf,

---

<sup>248</sup> ASV, Notarile, Atti, Giovanni Matteo Maderni, 15. Mai bis 31. Juli 1804, b.10456.

<sup>249</sup> „S. Piero, che camina sopra l'acqua \_\_\_\_ in Pietra dell'Ens“ (Hl. Petrus, der über das Wasser geht \_\_\_\_ auf Stein von Heintz). ASV, Notarile, Atti, Giovanni Matteo Maderni, 15. Mai bis 31. Juli 1804, b.10456.

<sup>250</sup> ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 420. Ohne Paginierung.

<sup>251</sup> „3 quadri sopra le porte con cornise nere di mano del enschi \_\_\_\_\_280“ (Drei Gemälde über den Türen mit schwarzen Rahmen von der Hand von Heintz). ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 420.

<sup>252</sup> ASV, Notarile Atti, b. 3479, Paulini Claudio e Soci, Protocolli 1655; 29. November 1655.

dass es sich bei einem Großteil der Neuerwerbungen, die Daniele Dolfin nach der Übernahme der Sammlung tätigte, um Darstellungen venezianischer Feste handelte. Insgesamt 34 Gemälde zeigten die „*esenza di Venetia*“ (die Essenz Venedigs), wie die Bildthemen der Zeremoniengemälde zusammenfassend bezeichnet wurden. Sie befanden sich im *portego* des ersten Stockwerkes der Villa in Mirano.<sup>253</sup> Zwar wird keines dieser Gemälde Joseph Hinetz d.J. zugeschrieben, dennoch zeugt der Inventareintrag von der großen Popularität der Festmalerei und davon, wie stark sich die Republik Venedig über ihre Festkultur definierte.

Eine weitere Patrizierfamilie, in deren Besitz sich Gemälde von Heintz d.J. befanden, war die Familie Nani. Deren Mitglieder zählten über Generationen zu den wichtigsten Kunstsammlern und einflussreichsten Politikern Venedigs. Marco Boschini verewigte Giovanni Nani als Begleiter seines eigenen Alter Ego in der *Carta del navegar pitoresco*.<sup>254</sup> Durch die Edition des Inventars der Nani-Sammlung im Rahmen einer monographischen Arbeit zu Sebastiano Mazzoni<sup>255</sup>, wusste Daniele D’Anza von drei Bildern des Augsburgers im Besitz der Nani, und nahm sie in sein Werkverzeichnis auf.<sup>256</sup>

Jedoch wurde nicht das komplette Inventar publiziert, das sich in der Biblioteca Marciana in Venedig befindet.<sup>257</sup> Denn dort wurden neben den drei bei D’Anza erwähnten Gemälden – einer *Säenden Ceres*, einer *Gondel mit nackter Frau* und einem *Gartenfest*<sup>258</sup> – weitere Werke des Augsburgers aufgelistet. Während die meisten

---

<sup>253</sup> “Nel portego di sopra – 34 pezzi di quadri di tre brazza di Longezza l’uno et doi Larghezza tutti con soazze di albeo nere con filo doro parte di mano del piazza parte del betinelli et parte del S. Giacomo ... (sic!) qualli dimostrano l’esenza di Venetia – festa di Giovedi grasso, feste d’tori Giostre, Cucagna, feste, balli, origine di Venetia, Cavalcate papale et del Granturco, merchatì, Cacie, paesi con balli Giocho del Calzo, feste di Muran della Sensa, Ucisioni de Bambini fatta da Erode et altri”(Im oberen portego – 34 Gemälde, drei braccia in der Länge, einen oder zwei in der Breite, alle mit schwarzem, von Goldfäden durchzogenen Holzramen, teils von der Hand von Piazza, teils von Betinelli, teils von Signor Giacomo ... (sic!), die die Essenz Venedigs zeigen – Feste am Giovedi Grasso, Stierjagden, das Schlaraffenland, Feste, Bälle, die Gründung Venedigs, Einzüge des Papstes und des Sultans, Märkte, Jagden, Vergnügungen auf dem Land, Fußballspiele, Feste auf Murano während der Festa della Sensa, Bethlehemischer Kindermord und andere.)

<sup>254</sup> Vgl. Kapitel 1.4. Zur Sammlung der Familie Nani vgl. auch: Boschini 1660, ebda.; S. 218 (Anhang 1).

<sup>255</sup> Benassai, Paolo: *Sebastiano Mazzoni*. Florenz, 1999.

<sup>256</sup> D’Anza 2007, ebda.; S. 100.

<sup>257</sup> Biblioteca Marciana, Venezia (im Folgenden: BMV), Inventarii mobili di Cà Nani, e fuori con stime, Ms. It. VII, 2432 (10490).

<sup>258</sup> „n° 16 Una Cerere che semina sopra la terra, che dalla medea le vengono rese le spicche di Giosef: Einz alto q:t largo q:t (sic!) L 15:–“ ;“n° 121 Una bizaria di una gondola con una donna nuda sotto il felze, che mobile da una parte di Giosef Heinz \_\_\_\_\_ L 12:–“; “n° 122 Una Festa di Dame in un giardino

Gemälde im Inventar der Kategorie „Pitture Moderne“ zugeordnet werden, finden fünf weitere Kunstwerke auf einem einzelnen Blatt, zusammen mit zahlreichen Haushaltsgegenständen, Erwähnung. Zwei der Gemälde auf diesem Blatt, das auf den 28. Juli 1642 datiert ist, werden Heintz d.J. zugeschrieben. Eines der Gemälde zeigt *Ceres und Bacchus*, das andere *Bacchus und eine Bacchantin*.<sup>259</sup> Die mythologische Thematik eines der bereits bekannten Gemälde in der Nani-Sammlung, findet in diesen Bildern eine Ergänzung. Daher ist es denkbar, dass es sich bei den Gemälden, die Ceres und Bacchus zeigen, ursprünglich um eine Serie handelte.

Heintz d.J. stand nicht nur beruflich in Kontakt mit der Familie Nani. Für das Haus, das der Maler 1661 in der Pfarrei San Polo mit seiner Familie bewohnte, zahlte er, laut Eintrag im Steuerregister der *Dieci Savi alle Decime di Rialto* siebzig Dukaten Miete jährlich an die Brüder Agostino und Giovanni Battista Nani.<sup>260</sup>

Als weiteres Ergebnis der Auswertung von Sammlungsinventaren kann festgehalten werden, dass auch das zeichnerische Oeuvre Joseph Heintz' d.J. sehr viel umfangreicher gewesen sein muss, als bisher angenommen. Jürgen Zimmer kann in seinem Aufsatz zur zeichnerischen Produktion Heintz' d.J. weniger als zehn Zeichnungen sicher zuschreiben.<sup>261</sup> Mindestens einundzwanzig Zeichnungen des Augsburgers werden jedoch allein im Inventar der Sammlung von Zaccaria Sagredo

---

alla moda di Giosef Heinz \_\_\_\_\_ L 32:15". (Nr. 16 Eine Ceres, die Samen auf die Erde streut, woraufhin es dort sprießt von Joseph Heintz, (Maße fehlen) \_\_\_ 15 Lire. Nr. 121 Eine *bizaria*, mit einer nackten Frau unter dem *felze* einer Gondel, die sich auf der einen Seite bewegt von Joseph Heintz \_\_\_ 12 Lire. Nr. 122 Damen, die ein Fest in einem Garten feiern, nach der Art von Joseph Heintz \_\_\_ 32:15 Lire). BMV, ebda.; f. 30ff.

<sup>259</sup> "Un Detto, con Cerere, e Baccho dell'Enz \_\_\_ L. 12:", "Un detto con un Baccho, et una Bacante pure dell'Enz" (Ein ebensolches (Bild) mit Ceres und Bacchus von Heintz \_\_\_ 12 Lire; Ein ebensolches (Bild) mit einem Bacchus und einer Bacchantin, auch von Heintz \_\_\_ 12 Lire). BMV, ebda.; nicht paginiertes Blatt.

<sup>260</sup> ASV, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 228, Nr. 1056 (19. August 1661): "Ill.mi SS:ri Dieci Savij – Condition di Noi Agustin Proc.r et Z Batista Cav.r e Proc.r fratelli Nani fu de Sr. Zuane Cav.r e Proc.r habitiamo in Contrà di S. Eufemia della Zuecca in casa della N.D. Elena Ziani Consorte di me Agustin in essecution della parte del Ecc.mo Senato de 26 Zener 1660 et con il beneficio di quello [...] Da Isepo Ens pitor per affitto de Una Casa in Contra di S. Polo paga al anno ducati settanta \_\_\_\_\_ 70". (Paraphrasiert: Wie von den Beamten der Dieci Savi alle Decime gefordert, listen die Brüder Agostino und Giovanni Battista Nani, die in der Pfarrei S. Eufemia auf der Giudecca im Haus von Elena Ziani, der Ehefrau von Agostino, wohnen, hier ihre Einnahmen aus Mietverhältnissen auf, wie es der Senatsbeschluß vom 26. Januar 1660 erfordert[...] Joseph Heintz, Maler, zahlt jährlich siebzig Dukaten Miete für ein Haus in der Pfarrei San Polo).

<sup>261</sup> Zimmer 2005, ebda.; S. 85-111.

aufgelistet. Dieses wurde 1762 anlässlich des Verkaufs der Kunstwerke an John Udny, den englischen Konsul in Venedig, erstellt.<sup>262</sup>

Die Sagredo-Sammlung wurde im Laufe von zwei Jahrhunderten aufgebaut. Ein Großteil der Gemälde wurde vom Dogen Nicolò Sagredo (1606-1676) angekauft, während sich sein Nachfahre Zaccaria auf das Sammeln von Zeichnungen und Drucken spezialisierte.<sup>263</sup> Der Bestand an Zeichnungen ist im Inventar in kleinere Untereinheiten zusammengefasst, in denen jeweils die Künstler und die Anzahl ihrer Werke genannt werden. Die einundzwanzig Zeichnungen von Heintz d.J. befinden sich in einer Gruppe mit Werken von Karl Loth (45 Zeichnungen), Valentin Lefevre (188), Giulio Caprioni (72) und Giusto di Corte (81).<sup>264</sup> Das zur gleichen Zeit entstandene Inventar der druckgraphischen Sammlung Sagredos zeigt, dass Werke Joseph Heintz' d.J. auch hier vertreten waren.<sup>265</sup> Ähnlich organisiert wie das Inventar der Zeichnungen, wurden auch hier die Werkgruppen nach Schulen zusammengeschlossen. Allerdings werden in diesem Fall ausschließlich die Namen der Künstler erwähnt, nicht die Anzahl ihrer Werke. Der Name Heintz' d.J. findet sich in der siebten Gruppe der Kategorie „Scola oltremontana“ zusammen mit anderen nordalpinen Künstlern.

Abgesehen von der Aquaforte-Reproduktion der *Loreto-Madonna*, die Heintz d.J. mit zugeschrieben wird, ist über druckgraphische Arbeiten aus der Werkstatt Heintz' d.J. wenig bekannt, sodass davon auszugehen ist, dass es sich nicht um eigenhändig erstellte Stiche handelt, sondern vielmehr um druckgraphische Reproduktionen von Gemälden oder Zeichnungen des Augsburgers. Die Drucke der Gruppe, in der sich auch die Blätter nach Heintz d.J. befanden, wurden als Konvolut für 400 Lire verkauft.

Giovanni Battista Combi, der aus einer Dynastie von Buchdruckern stammte, besaß eine im Umfang nicht mit den Sammlungen von Prokuratoren vergleichbare, aber

---

<sup>262</sup> Biblioteca Museo Correr (im Folgenden: BMC), ms. P.D. c 2750 bis/8. Zur Sagredo-Sammlung, vgl. auch: Marini, Giorgio: "The largest collection of prints of any man in Europe" – Note sulle stampe della raccolta Sagredo". In: Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005; S. 259-274.

<sup>263</sup> Gottardo, Ketty: "Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano – La raccolta di disegni di 'Zotto' Sagredo". In: Aikema 2005, ebda.; S. 239-258; S. 239.

<sup>264</sup> BMC, ms. P.D. c 2750 bis/8. Siehe auch Gottardo 2005, ebda.; S. 256.

<sup>265</sup> BMC, ms. P.D. c 2750 bis/IV und BMC, ms. P.D. c 2751/III. Vgl. auch: Marini, Giorgio: "The largest collection of prints of any man in Europe" – Note sulle stampe della raccolta Sagredo". In: Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005; S. 259-274.

prominent besetzte Gemäldesammlung.<sup>266</sup> Das Inventar wurde am 23. September 1647 von dem Maler Francesco Ruschi erstellt.<sup>267</sup> Die etwa 150 Werke, die sich in Combis Haus in der Pfarrei Santa Sofia befanden, werden unter anderem Tizian, Tintoretto, Raffael und Giovanni Bellini zugeschrieben. In dieser zumindest auf dem Papier überaus prestigeträchtigen Sammlung, befand sich auch ein Gemälde Joseph Heintz' d.J. Das Werk wird wenig präzise als „Quadro di Stregarie“ beschrieben.<sup>268</sup> Das recht große, längsrechteckige Format von etwa 153x85 cm („larghezza quarte 9, altezza quarte cinque“) lässt jedoch den Rückschluss zu, dass es sich um eine Auftragsarbeit, und nicht um kleinformatische „Massenware“ aus der Werkstatt Heintz' d.J. handelte.

Die Analyse der Inventare erbrachte neben Erkenntnissen hinsichtlich des Kunden- und Auftraggeberkreises auch neue Ergebnisse bezüglich der in der Werkstatt von Heintz d.J. produzierten Bildformate. In der Sammlung von Pietro Morosini befanden sich vier kleine *Tondi* „di Giosef Ens“, die als Pendants konzipiert waren.<sup>269</sup> Die Bildthemen werden im Sammlungsinventar aus dem Jahr 1687 nicht genannt. Jedoch findet sich im Inventar des Hausstandes von Cattarina Morosini, die im Haus ihres Bruders Pietro lebte und Teile seiner Sammlung erbte, ebenfalls ein Eintrag, der auf „quattro quadri ovadi“ (vier ovale Gemälde) verweist.<sup>270</sup> Zwar fehlt in diesem Dokument aus dem Jahr 1709 die Zuschreibung an einen Künstler, die Bildthemen hingegen werden genannt. Demnach handelt es sich um vier Darstellungen von Heiligen, „Uno de S. Bortolamio, uno S. Giobbe, uno S. Rasmò, et uno S. Lazzaro“ (die Heiligen Bartholomäus, Hiob, Erasmus, Lazarus). Mit großer Wahrscheinlichkeit sind diese *Tondi* mit denen, die bereits im Inventar von Pietro Morosini genannt werden, identisch.

Im Oeuvre Heintz' d.J. sind darüber hinaus nur sechs „unechte“ *Tondi* bekannt. Es handelt sich dabei um kleinformatische, quadratische Tafeln, denen runde Bildfelder mit

---

<sup>266</sup> Mason, Stefania: „Dallo studiolo al ‚camaron‘ dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 3-42; S. 23.

<sup>267</sup> ASV, Notarile, Atti, b. 10815, Giovanni Piccini, Protocollo, 1647-48.

<sup>268</sup> „Un quadro di Stregarie di Gioseffo Ens. larghezza quarte 9, altezza quarte cinque“. ASV, ebda.

<sup>269</sup> „Quattro tondini compagni con soaze intagliate di Giosef Ens“. (Paraphrasiert: Vier kleine Tondi, Pendants in geschnitzten Rahmen von Joseph Heintz). ASV, Archivio Marcello Grimani Giustinian – Archivio Privato Morosini, b. 3, 5. April 1687.

<sup>270</sup> „...mobili esistenti in casa del Sig. d. Piero Morosini habitatione della sud.ta Sig.ra Cattarina“ (Möbel im Haus von Herr Pietro Morosini, Unterkunft der oben genannten Cattarina). ASV, Giudici di Petizion, Inventari, b. 406, Nr. 36.

*Trompe l'oeil*-Rahmungen eingeschrieben sind. Darauf sind sechs Rosenkranzgeheimnisse (*Visitatio, Beschneidung, Geißelung, Disputa dei Dottori, Predigt am Ölberg, Verkündigung*) zu sehen (Abb. 31-36).<sup>271</sup> Sie befinden sich heute in der Galleria Carrara in Bergamo, und gehörten ursprünglich als Predella zu einer auf 1642 datierten Altartafel Heintz' d.J., die eine *Rosenkranzmadonna mit Hl. Dominikus und Hl. Dominikanerin* zeigt (Abb. 46).<sup>272</sup> Das Gemälde, dessen Provenienzkirche nicht bekannt ist, befand sich ebenfalls in der Galleria Carrara, wo es noch 1824 bezeugt war.<sup>273</sup> Am 6. Juli 1983, und erneut 3. Juli 1991 wurde das Gemälde bei Sotheby's in London auktioniert, und befindet sich heute in einer Münchner Privatsammlung.<sup>274</sup>

Auch hinsichtlich der Bildmotive konnten durch die Auswertung der Inventare neue Erkenntnisse gewonnen werden. Eine bisher unbekannte Krönungsszene aus der Hand Heintz' d.J. befand sich in der Sammlung von Bernardo Gallia.<sup>275</sup> Das Inventar wurde im Januar 1672 vom Bruder des verstorbenen Sammlers erstellt, der das Gemälde als ganzfigurige Darstellung des *Triumphierenden Joseph bei seiner Krönung zum Vizekönig von Ägypten* beschreibt.<sup>276</sup> Bernardo Gallia, der als *avvocato* tätig war, stammte aus einer Kaufmannsfamilie. Marco Boschini lobt in der *Carta del navegar pitoresco* sein Geschick als Sammler ebenso wie seine juristischen Fähigkeiten. Glanzstück seiner Sammlung war eine *Madonna mit den Heiligen Joseph und Hieronymus* von Palma il Vecchio, für die der Sammler laut Boschini, zahlreiche Angebote potentieller adliger Käufer aus dem Ausland erhielt, sich jedoch nie von dem Gemälde trennte.<sup>277</sup> Das außergewöhnliche Sujet des Gemäldes von Heintz d.J. spricht dafür, dass es sich um eine Auftragsarbeit handelt, und der Augsburger somit seine Kunden nicht nur aus dem Patriziat, sondern auch aus dem wohlhabenden Bürgertum Venedigs akquirierte.

---

<sup>271</sup> Alle sechs Tafeln: Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo.

<sup>272</sup> Öl auf Leinwand, 1642, 265x200 cm, Privatbesitz, München signiert und datiert: „ISEPO HEINTZ DI AUGUSTA. Fec. ANNO MDCXXXII“. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 38.

<sup>273</sup> Marenzi, Girolamo: *Guida di Bergamo*. Bergamo, 1824; S. 134.

<sup>274</sup> D'Anza 2007, ebda.; S. 38f.

<sup>275</sup> ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 413. Vgl. auch: Borean, Linda: "Voci biografiche – Bernardo Gallia". In: Borean/Mason 2007, ebda.; S. 272f.

<sup>276</sup> „Giuseppe Trionfanti fatto Vice Rè dell'Egitto in Tela figure intiere dell'Enz Todescho cornici nere" (Triumphierender Joseph, der zum Vizekönig von Ägypten gekrönt wird, auf Leinwand, ganze Figuren, von Heintz, dem Deutschen, schwarzer Rahmen).

<sup>277</sup> Boschini 1660, ebda.; S. 175f.

### 3.2.5 Kapitelfazit

Aufgrund des Fehlens visueller Quellen, bleiben hinsichtlich der neuen, auf Archivalien gestützten Ergänzungen zum Werk Joseph Heintz' d.J. einige Ungewissheiten. So werden beispielsweise die Fragen, ob es eine oder mehrere Darstellungen der *Wechsler im Tempel* gab, oder ob der von Nicolas Règnier als solcher bezeichnete *Scipius in Afrika* in der Sammlung Giacomo Correr's identisch mit dem von Boschini erwähnten *Gaius Marius* ist, unbeantwortet bleiben müssen. Trotz dieser Unsicherheiten ist es durch die Auswertung von Sammlungsinventaren gelungen, das Oeuvre Heintz' d.J. um über zwanzig bisher nicht bekannte Gemälde zu ergänzen.<sup>278</sup> Obwohl die Wahrscheinlichkeit groß ist, dass heute kaum eines dieser Gemälde mehr existiert, liefern die Inventare wertvolle Informationen hinsichtlich der Arbeitsweise der Werkstatt Heintz' d.J. Die Auswertung ergab unter anderem, dass Heintz d.J. nicht ausschließlich Leinwand als Bildträger benutzte, sondern auch Arbeiten auf schwarzem *Pietra di Paragone* und auf *Cuori d'oro* anfertigte. Die Erweiterung seines Angebotes, beziehungsweise die Anpassung an die Nachfrage seiner Kunden, wozu die Verwendung außergewöhnlicher Materialien zweifelsohne gehörte, kann als Motiv für den Austritt Heintz' d.J. aus der Malerzunft gewertet werden.

Ein weiteres Resultat betrifft das zeichnerische Oeuvre des Augsburgers, das zum einen sehr viel umfangreicher war, als bisher angenommen. Zum anderen konnte nachgewiesen werden, dass mindestens 21 Zeichnungen Heintz' d.J. zusammen mit anderen Werken der Sagredo-Sammlung im Jahr 1762 an den englischen Konsul John Udney verkauft wurden. Dies zeigt, dass die Werke Heintz' d.J. nicht nur für seine Zeitgenossen, sondern auch noch fast einhundert Jahre nach seinem Tod für ausländische Sammler interessant waren.

Das wichtigste Ergebnis der Analyse der Sammlungsinventare betrifft die Präsenz der Werke Joseph Heintz' d.J. in venezianischen Sammlungen im Allgemeinen. Die Sammler seiner Gemälde, von denen einige mit Sicherheit als Auftraggeber fungierten,

---

<sup>278</sup> Sammlung Bragadin: *Feuer von Troja, Sintflut, Christus, der die Wechsler aus dem Tempel vertreibt, Orpheus und Eurydike*. Sammlung Giacomo Correr: *Scipio in Afrika (Szene mit Gaius Marius), Frau mit Geflügel, (Christus, der die Wechsler aus dem Tempel vertreibt)*. Sammlung Orsetti: *Traum Jacobs, Marienkrönung*. Sammlung Catterino Corner: *Hl. Petrus, der über das Wasser geht*. Sammlung Daniele Dolfin: drei Supraporten. Sammlung Nani: *Ceres und Bacchus, Bacchus und eine Bacchantin*. Sammlung Combi: „Quadro di Stregarie“. Sammlung Pietro Morosini: vier *Tondi* (die Heiligen Bartholomäus, Hiob, Erasmus und Lazarus). Sammlung Bernardo Gallia: *Triumphierender Joseph bei seiner Krönung zum Vizekönig von Ägypten*.



waren fast ausschließlich Adlige, beziehungsweise *Nuovi Nobili*. Da im 17. Jahrhundert die Palazzi der adligen Sammler für interessierte Kunstliebhaber zugänglich waren<sup>279</sup>, kannte das relevante, kaufkräftige Publikum die Werke Heintz' d.J., wodurch seine Popularität wuchs. Anhand der ausgewerteten Dokumente lässt sich schlussfolgern, dass Joseph Heintz d.J. in venezianischen Sammlerkreisen besser vernetzt war, als bisher angenommen und seine Werke auf dem lokalen, ebenso wie auf internationalen Kunstmarkt zirkulierten.

#### **4. Auftraggeber und Sammler der Werke Joseph Heintz' d.J.**

Der Kontakt und die Interaktion zwischen Joseph Heintz d.J. und privaten Sammlern kann anhand von archivalischen und sekundären Quellen belegt werden. Deren Auswertung soll im Folgenden zur Positionierung Heintz' d.J. auf dem venezianischen Kunstmarkt beitragen und darüber hinaus die Mechanismen dieses Marktes im 17. Jahrhundert verdeutlichen. Als Fallbeispiele dienen die Familien Correggio aus dem Kreis der *Nuovi Nobili*, und Cornaro, eine der ältesten und mächtigsten Patrizierfamilien Venedigs. Um auch den Export venezianischer Kunst zu berücksichtigen, der im *Seicento* ein wichtiger Wirtschaftszweig der *Serenissima* war, werden auch Sammler außerhalb Venedigs einbezogen.<sup>280</sup> Besonderes Augenmerk liegt hier auf Jan Humprecht Graf Czernin, einem großzügigen Mäzen, der von 1660 bis 1663 als kaiserlicher Botschafter in Venedig fungierte, sowie auf Lorenzo Onofrio Colonna, dessen Familie eine der bedeutendsten Kunstsammlungen in Rom besaß. Für alle vier hier beispielhaft ausgewählten Sammler oder Sammlerfamilien kann ein Künstler-Auftraggeber-Verhältnis zu Joseph Heintz d.J. durch Quellen belegt werden.

##### **4.1 Giovan Donato Correggio**

Als eine der ersten nicht-adligen Familien kauften sich die Correggios im Jahr 1646 in das venezianische Patriziat ein. Die Gemäldesammlung der ursprünglich aus Bergamo

---

<sup>279</sup> Pomian 1990, ebda.; S. 68.

<sup>280</sup> Vgl. hierzu auch: Pitacco, Francesca: „Dal secolo d'oro ai secoli d'oro – I collezionisti stranieri e i loro agenti“. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 103-124.

stammenden Kaufmannsfamilie bestand schon seit einigen Generationen als die Brüder Giovan Donato und Agostino die Sammlung erbten.<sup>281</sup> Die Sammeltätigkeit der Familie vor 1646 ist allerdings nicht dokumentiert. Erst nach der Nobilitierung begann Giovan Donato im Jahr 1653 ausführliche Listen über An- und Verkäufe von Gemälden zu führen.<sup>282</sup> Bis zum Jahr 1674 fügte er seinem Inventar, das sich heute im Archivio di Stato di Venezia befindet, alle Neuerwerbungen hinzu. Er bewertete diese Gemälde nach einem Fünf-Punkte-Qualitätssystem und unterschied genau zwischen den von ihm selbst und den von seinem Bruder gekauften Werken. Die Gemälde sind chronologisch nach dem Datum des Erwerbs geordnet, es wird zwischen Originalen und Kopien unterschieden, und Händescheidung zwischen Meistern und Schülern beziehungsweise Werkstattmitarbeitern vorgenommen. Aus dem Inventar geht hervor, dass nicht alle Gemälde venezianischer Provenienz waren, sondern auch in Städten erworben wurden, zu denen die Correggio-Brüder familiäre oder geschäftliche Beziehungen unterhielten, wie zum Beispiel Vicenza, Parma, Bologna oder Neapel.<sup>283</sup> Die Akribie, mit der Correggio das Inventar führte, verdeutlicht die Entwicklung der Sammler im 17. Jahrhundert von *Amatori* zu *Conoscitori* – von Kunstliebhabern zu Kunstkennern.

Die Sammlung der Correggio-Brüder wird von Marco Boschini im siebten *vento* seiner *Carta del navegar pitoresco* als eine ideale Galerie gerühmt.<sup>284</sup> Giovan Donato und Agostino hatten eine Vorliebe für zeitgenössische Kunst, vor allem für Gemälde nicht-venezianischer Maler, und waren offen für Innovationen wie Genremalerei und Stilleben. Boschini zeigt sich nicht nur von der Qualität und der Diversität der Werke, sondern auch vom Umfang der Sammlung beeindruckt: „Là d’ogni Autor no ghe xe un quadro solo, / Ma quatro, cinque, e sei d’ognun de quelli” (Dort gibt es von jedem Maler nicht nur eines, sondern gleich vier, fünf oder sechs Gemälde).<sup>285</sup>

Laut Inventar befanden sich in der Sammlung insgesamt drei Gemälde von Joseph Heintz d.J., die heute als verloren gelten. Bei zweien von ihnen handelte es sich höchstwahrscheinlich um Pendants. Beide werden als „Cavalcate del Turco di Giosepe

---

<sup>281</sup> Borean 2000; S. 89f.

<sup>282</sup> ASV, Fraternal Grande di Sant’Antonin, Commissarie Correggio, busta 6, Inventari e Note.

<sup>283</sup> Borean 2000, ebda.; S. 91.

<sup>284</sup> Boschini 1660, ebda.; S. 600f. Vgl. Anhang 1.

<sup>285</sup> Boschini 1660, ebda.; S. 600.

Ens“ beschrieben. Als *Cavalcata del Turco*, „Türkenflug“, wurden akrobatische Darbietungen bezeichnet, die während des Karnevals von Gruppen junger Männer, die meist aus dem östlichen Mittelmeerraum stammten, auf den *Campi* der Stadt aufgeführt wurden.<sup>286</sup> Somit handelt es sich um typische Sujets Heintz' d.J. und seiner Werkstatt, die dem Genre der Festmalerei zuzuordnen sind. Beide Gemälde wurden 1671 für zusammen 40 Lire erworben.<sup>287</sup>

Darüber hinaus findet sich ein Werk, dessen sehr spezielles, auf die Familiengeschichte der Correggio bezogenes Bildthema, darauf schließen lässt, dass es im Auftrag Giovan Donatos entstand, und dass Heintz genaue Anweisungen bezüglich der Komposition und des Figurenpersonals erhielt. Im Inventar wird es folgendermaßen beschrieben:

„Una istoria con il Pontefice Clemente 3° della famiglia Correggio, che Corona Enrico 4° e Berta sua Consorte in Roma. Fatto da Giosef Hens todesco Stimae \_\_\_\_d 20“.<sup>288</sup>

Bei dem dargestellten Papst handelt es sich keineswegs, wie Daniele D'Anza schreibt, um Papst Clemes III., bürgerlich Paolo Scolari (1187-1191)<sup>289</sup>, sondern um den am 25. Juni 1080 von der Synode in Brixen ernannten Gegenpapst Clemens III., eigentlich Wibert, oder Guibert, von Ravenna. Dieser wurde auf dem Höhepunkt des Investiturstreits vom römisch-deutschen König Heinrich IV. im Jahr 1072 zum Bischof von Ravenna ernannt. Nach der Exkommunizierung und dem Canossa-Gang Heinrichs IV. stellte sich Wibert wie die meisten Bischöfe des Reichs, gegen Papst Gregor VII., und auf die Seite des Königs. Er wurde deshalb 1078 exkommuniziert und zwei Jahre später zum Gegenpapst ernannt. Nach der Vertreibung Papst Gregors VII. durch die in Rom einfallenden Normannen erklärte die Synode in Mainz Clemens III. im Jahr 1085 zum rechtmäßigen Papst. Clemens III. stammte aus der adligen Familie der da'Correggio aus der gleichnamigen Stadt in der heutigen Provinz Reggio-Emilia.<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> Vgl. hierzu: Weichmann, Birgit: „Fliegende Türken, geköpft Stiere und die Kraft des Herkules. Zur Geschichte des venezianischen Karnevals“. In: Matheus, Michael (Hrsg.): *Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich* (=Mainzer Vorträge 3). Stuttgart, 1999; S. 175-198.

<sup>287</sup> ASV, Fraterna Grande di Sant'Antonin, Commissarie Correggio, busta 6, Inventari e Note (nicht paginiert).

<sup>288</sup> Eine Historie mit Papst Clemens III. aus der Familie Correggio, der Heinrich IV. und seine Gattin Berta in Rom krönt. Gemalt von dem Deutschen Joseph Heintz, Schätzung\_\_20 Dukaten. ASV, Fraterna Grande di Sant'Antonin, ebda.

<sup>289</sup> D'Anza 2007, ebda.; S.99.

<sup>290</sup> Zur Geschichte der Familie da Correggio, vgl. „Da Correggio“. In: De Bernardi, Alberto u.a. (Hrsg.): *Dizionario di Storia*. Mailand, 1995; S. 482.

Ob die venezianische Sammlerfamilie des *Seicento* tatsächlich den Gegenpapst zu ihren Ahnen zählen kann, ist nicht zu rekonstruieren. Es scheint sich eher um einen Akt der Ahnennobilitierung zu handeln, und damit der Selbstlegitimierung als adlige Familie zu dienen. Zu ebendiesem Zweck wurde das Gemälde bei Joseph Heintz d.J. in Auftrag gegeben. Das Bestreben, sich in der venezianischen *Nobiltà* zu etablieren wird offensichtlich. Dass es sich um eine Auftragsarbeit handelt, kann wegen des engen Bezugs zur legendären Familiengeschichte unzweifelhaft angenommen werden.<sup>291</sup> Giovan Donato Correggio stuft das Gemälde in seinem Sammlungsinventar in die höchstmögliche Kategorie ein und bewertet es somit als exzellent.<sup>292</sup> Die Auftraggeberschaft Correggios erklärt auch den Preis, der bei zwanzig Dukaten, und somit dreimal höher liegt als die Summe, die für die beiden Darstellungen der *cavalcate del Turco* zusammen bezahlt wurde.

Aufgrund der Vorliebe der Correggio-Brüder für zeitgenössische, nicht-venezianische Malerei, die anhand des Sammlungsinventares offensichtlich wird, erstaunt es kaum, dass sich in der Sammlung auch Werke von Joseph Heintz d.J. befanden. Als eine Geste der besonderen Wertschätzung ist es jedoch zu deuten, dass Giovan Donato Correggio den Auftrag für ein repräsentatives, eng mit der Legitimierung der Familie als Adlige verbundenes Werk, an Joseph Heintz d.J. vergab.

## 4.2 Federico und Francesco Cornaro

Weitaus weniger bescheiden als die Correggio im Bezug auf ihre legendären Ahnen, gab sich die Familie Cornaro.<sup>293</sup> Als eines der ältesten Patriziergeschlechter der

---

<sup>291</sup> In der Regel wurden für Auftragswerke von privater Seite keine Verträge abgeschlossen. Vgl. Hochmann 1992, S. 15.

<sup>292</sup>“Nota fatta l’anno 1653 a dic.mo dec.er – I quadri, che haveran un punto così • saran buoni quelli, che haveran •2• ponti migliori •• quelli, che haveran 3 ponti più ••• //••••//•••••quelli, che haveran 4 e 5 assai più, per quanto hora si puo stimare; avertendo di tenerne gran conto perche spero saranno di gran valore quasi tutti, et un certo segno fatto così *///* vuol dire eccellenza di detti”. Notiz vom 10. Dezember 1653: Die Gemälde, die einen solchen Punkt • haben, sind gut; die mit •zwei• Punkten besser ••. Die mit drei Punkten noch besser •••//••••//•••••. Die mit vier und fünf Punkten noch besser, was den Schätzwert angeht; das ist sehr wichtig, denn ich hoffe, dass nahezu alle Bilder von großem Wert sein werden. Und ein gewisses Zeichen, das so aussieht *///* bedeutet “exzellent”. Vgl. ASV, Fraterna Grande di Sant’Antonin, Commissarie Correggio, busta 6, Inventari e Note (nicht paginiert).

<sup>293</sup>Zur Familie Cornaro, im Venezianischen auch Corner genannt, siehe u.a.: Hochmann 1992, ebda. Hochmann 2001, ebda.; S. 203-223. Barcham, William L.: *Grand in Design – The Life and Career of*

*Serenissima* finden sich im Stammbaum illustre Vorfahren wie Göttervater Jupiter als Urahn und der römische Feldherr und Kriegsheld Scipius Africanus. Letzterer stammte aus dem Geschlecht der Cornelier, in deren direkter Nachfolge sich die venezianischen Cornaro sahen.<sup>294</sup> Das Ansehen der Familie in der Republik Venedig gründete jedoch eher auf der Tatsache, dass aus der Familie vier Dogen und unzählige weitere Würdenträger hervorgingen.<sup>295</sup> Von 1500 bis 1722 war die Familie nahezu ununterbrochen durch Kardinäle an der päpstlichen Kurie vertreten, und galt als eine der einflussreichsten papsttreuen Familien in Venedig und Rom.<sup>296</sup> Ihre politische und finanzielle Macht und der damit verbundene Repräsentationszwang machten die Cornaros zudem zu einer wichtigen Auftraggeber- und Stifterfamilie.

Nachdem der Stammsitz der Familie in der Pfarrei San Maurizio im Jahr 1523 durch ein Feuer zerstört wurde, spaltete sich die Familie in drei Zweige, die sich gegenseitig in der Pracht der neu zu errichtenden Palazzi zu überbieten versuchten. Jacopo Sansovino plante den Neubau in San Maurizio, heute Palazzo Corner della Ca'Granda genannt. Der Palazzo Corner am Campo San Polo, in dem der Zweig der Familie lebte, aus dem die Brüder Federico und Francesco stammten, wurde von Michele Sanmicheli entworfen. Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi zählten zu den Architekten, die die Familie mit dem Bau von Villen auf dem Festland beauftragte.<sup>297</sup> Zu den bedeutendsten Stiftungen der Familie in Venedig gehört die Cornaro-Kapelle in der Theatinerkirche San Nicolò dei Tolentini, in der unter anderem der Doge Giovanni I. begraben ist, sowie die Familienkapelle in Santi Apostoli und die beiden Grabmäler im Querhaus von San Salvador für Caterina Cornaro und die Kardinäle Marco und Francesco Cornaro.<sup>298</sup> Kurz gesagt verewigte sich die Familie mit Prestigebauten für die

---

*Federico Cornaro, Prince of the Church, Patriarch of Venice and Patron of the Arts.* Venedig, 2001. D'Anza 2004/2, ebda. Barcham, William: „Il caso Cornaro“. In: Borean/Mason, Stefania 2007, ebda.; S. 183-202.

<sup>294</sup>Barcham 2007, ebda.; S. 183.

<sup>295</sup> Zu den Ämtern, die von Mitgliedern der Familie Cornaro bekleidet wurden, vgl. Da Mosto, Andrea: *Dogi di Venezia*. Neuauflage der Originalausgabe vom 1939. Florenz, 2003; S. 358ff.

<sup>296</sup>Hochmann 2001, ebda.; S. 206.

<sup>297</sup> Zur Bautätigkeit der Familie Cornaro, vgl. z.B.: Howard, Deborah: *Jacopo Sansovino – Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. New Haven/London, 1987; S. 135ff. Romanelli, Giandomenico: *Ca' Corner della Ca' Granda. Architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*. Venedig, 1993, S. 25-70. Puppi, Lionello: „Palladios und Scamozzis Pläne für Venedig: Chronik eines angekündigten Scheiterns“. In: Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): *Venedig – Kunst und Architektur*. Köln, 1997. S. 340-361. Mitrovic, Branko: „Designing the Villa Cornaro“. In: Mitrovic, Branko/Wassels, Stephen R. (Hrsg.): *Andrea Palladio – Villa Cornaro in Piombino Dese*. New York, 2006; S. 19-40.

<sup>298</sup> Manno, Antonio: „Architettura, arte e fede – Un confronto fra Teatini e patrizi veneziani“. In: Ders. (Hrsg.): *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia. Storia, arte e devozione. In occasione del 410°*

lebenden, und prachtvollen Grabmälern für die verstorbenen Familienmitglieder im Stadtbild Venedigs.

Federico und Francesco Cornaro waren Söhne des Dogen Giovanni I. Cornaro (1625-1629). Sie gehörten damit demjenigen Familienzweig an, der zu seinen Vorfahren den ersten Cornaro-Dogen Marco (1365-1368) und die Königin von Zypern, Caterina Cornaro (1454-1510) zählte. Doge Giovanni I. pflegte entgegen aller republikanischen Grundsätze, derer sich die *Serenissima* rühmte, einen umfassenden Nepotismus und verteilte im großen Stil Ämter an seine männlichen Angehörigen.<sup>299</sup> So blieben gegen das Gesetz der Republik zwei seiner Söhne, Alvise und der spätere Doge Francesco, auch nach der Wahl ihres Vaters Senatoren. Den Posten des *Consigliere* für das *sestiere* San Marco erhielt Giovanni Schwager Daniele Dolfin, während sein Sohn Federico durch die Einflussnahme des Dogen bei Papst Urban VIII. zunächst zum Bischof von Bergamo und schließlich zum Kardinal ernannt wurde.<sup>300</sup>

William Barcham weist in seiner ausführlichen Studie zu Federico Cornaro darauf hin, dass anders als bei ihren prachtvollen, von namhaften Architekten entworfenen Häusern und Villen, keiner der drei Familienzweige großen Wert auf eine prestigeträchtige Gemäldesammlung legte. Dies zeige sich deutlich an der Sammlung des Dogen Giovanni I., Vater von Kardinal Federico und Francesco, in dessen Sammlung sich, laut Barcham, kein einziges qualitativ hochwertiges Gemälde befand.<sup>301</sup> Die Kriterien, nach denen der Autor die Qualität der Werke und Sammlungen bewertet, werden allerdings nicht erörtert. Die einzige Ausnahme bildete, laut Barcham, die Sammeltätigkeit von Federico Cornaro (1579-1653). Der Sohn des Dogen Giovanni und Bruder des Dogen Francesco Cornaro lebte ab 1626 als Kardinal in Rom, wo er unter anderem die von Gianlorenzo Bernini ausgestattete Cornaro-Kapelle in der Kirche Santa Maria della Vittoria stiftete, und wurde im Jahr 1632 zum Patriarchen von Venedig gewählt.<sup>302</sup>

---

*anniversario della dedizione della chiesa, 1602-2012*. Padua, 2012; S. 17-70. Gaier, Martin: „Königin einer Republik – Projekte für ein Grabmonument der Caterina Cornaro in Venedig“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 46/2002 (2003); S. 197-234.

<sup>299</sup> Da Mosto, ebda.; S. 360.

<sup>300</sup> Barcham 2001, ebda.; S. 34.

<sup>301</sup> Barcham 2007, ebda.; S. 190.

<sup>302</sup> Barcham 2007, ebda.; S. 186.

Die drei großformatigen, signierten Festgemälde Joseph Heintz' d.J., die sich heute im Museo Correr befinden (Abb 7,8,9) entstanden zweifellos im Auftrag der Familie Cornaro.<sup>303</sup> Trotz seiner Aktivitäten als Mäzen und Sammler ist es, anders als D'Anza vermutet, eher unwahrscheinlich, dass Kardinal Federico Cornaro als Auftraggeber dieser Gemälde in Frage kommt.<sup>304</sup> Wahrscheinlicher scheint eine Auftraggeberschaft Francesco Cornaros, der seinen Bruder im Jahr 1649 in Rom besuchte.<sup>305</sup>

Die Datierung der drei Gemälde auf die Jahre 1648 (*Der Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche S. Pietro di Castello, Stierjagd im Campo San Polo*) und 1649 (*Fresco in barca auf dem Canal Grande di Murano*) stützt die These, dass Joseph Heintz d.J. den Auftrag anlässlich der Reise Francesco Cornaros erhielt. Der wahrscheinliche Grund für die Reise Francescos nach Rom war der Verkauf des dortigen Familienpalazzos an Olimpia Pamphilj. Dafür, dass die Gemälde als Geschenk für ebendiese römische Sammlerin und Mäzenin angefertigt wurden, sprechen die Signaturen. Auf allen drei Werken fügt Heintz d.J. seinem Vor- und Nachnamen den Zusatz *Eques auratus* hinzu. Wie bereits erörtert, gibt es zahlreiche Indizien, die gegen eine Nobilitierung des Augsburgers durch Papst Urban VIII. sprechen.<sup>306</sup> Somit ist der Verweis auf seinen Adelsstand hier als Maßnahme der Eigenwerbung zu verstehen, um Sammler in der Ewigen Stadt auf sich und seine Gemälde aufmerksam zu machen. Für den Erfolg dieser Werbung spricht eine Ansicht der Piazza San Marco von Heintz d.J., die sich in der Galleria Doria Pamphilj in Rom befindet und ebenfalls mit dem Zusatz *Eques auratus* signiert wurde (Abb.11).<sup>307</sup> Die Vedute ist nicht datiert, weshalb anzunehmen ist, dass es sich um ein eigenständiges Werk handelt und somit nach den drei Gemälden entstand, die sich heute in Venedig befinden. Aus dem Testament Federico Cornaros geht hervor, dass zahlreiche Gemälde der römischen Sammlung an Camillo Pamphilj, den Kardinalnepoten Innozenz X. Pamphilj und Sohn der Käuferin des Palazzo Cornaro in Rom, Olimpia Pamphilj, verkauft wurden.<sup>308</sup> Zwischen den beiden

---

<sup>303</sup> Die großformatigen Festdarstellungen und die Auftraggeberschaft der Cornaro werden ausführlich in Kapitel 8 besprochen.

<sup>304</sup> D'Anza 2004/2, ebda.; s. 98ff.

<sup>305</sup> Barcham 2001, ebda.; S. 356. Barcham zitiert eine Quelle, die sich im Familienarchiv der Cornaro in Venedig befindet: Archivio Cornaro/Palazzo Mocenigo, Libro 49, fasc. 43 (c). In dem Dokument wird die Reise Francesco Cornaros nach Rom nacherzählt, ohne dass der Grund für die Reise genannt wird.

<sup>306</sup> Siehe Kapitel 1.4.3.

<sup>307</sup> Joseph Heintz d.J.: *Piazza San Marco*. Öl auf Leinwand, 125x230 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rom.

<sup>308</sup> Barcham 2007, ebda.; S. 201.

Sammlerfamilien Cornaro und Pamphilj bestand also nachweislich Kontakt, jedoch erlaubt es die Quellenlage nicht, zu rekonstruieren, wie das von Heintz d.J. signierte Gemälde in die Pamphilj-Sammlung gelangte.

Anhand der Beziehungen zwischen der Familie Cornaro und Joseph Heintz d.J. kann exemplarisch verdeutlicht werden, wie es dem Augsburger Maler gelang, sich ein soziales und berufliches Netzwerk in Venedig und darüber hinaus aufzubauen. Wie bereits erörtert, stand Heintz d.J. mit zahlreichen adligen venezianischen Sammlern in Kontakt. Als eine der einflussreichsten Familien Venedigs waren es jedoch ohne Zweifel die Cornaro, deren Aufträge Heintz d.J. halfen, sich in Venedig zu etablieren. Heintz d.J. lebte etliche Jahre in der unmittelbaren Nachbarschaft des Palazzo Cornaro in der Pfarrei San Polo, daher ist es nicht unwahrscheinlich, dass die Mitglieder der Patrizierfamilie wegen der räumlichen Nähe auf die Werkstatt des Augsburgers aufmerksam wurden. Da in Venedig durch strategisches Heiraten der *Nobili*-Familien untereinander der Erhalt des Patriziats gesichert wurde, waren die Cornaro mit sämtlichen bedeutenden adligen Familien verwandt oder verschwägert. In dem in sich geschlossenen System des venezianischen Adels war es dementsprechend für einen geschäftstüchtigen Maler relativ einfach, Kundschaft zu akquirieren, sobald der Zugang zu ebendiesem System einmal hergestellt war. In der Sammlung des bereits erwähnten Daniele Dolfin, dem Schwager des Dogen Giovanni I., befanden sich mehrere Gemälde von Joseph Heintz d.J., ebenso im Besitz von Daniele Bragadin, dessen Ehefrau ebenfalls aus der Familie Cornaro stammte.<sup>309</sup> Die Arbeiten für die Cornaro-Brüder könnten die „Eintrittskarten“ gewesen sein, die Joseph Heintz d.J. zunächst die Türen zu adligen Auftraggeberkreisen in Venedig öffneten, und die es ihm schließlich ermöglichten, mit dem stadtrömischen Adel und dem hohen Klerus in der Ewigen Stadt in Kontakt zu kommen. Wie bereits erläutert, ist es mehr als wahrscheinlich, dass Federico Cornaro die Verbindung zwischen Heintz d.J. und Camillo Pamphilj herstellte, oder zumindest den Kardinalnepoten und Mäzen mit den Festdarstellungen des Augsburgers bekannt machte.

---

<sup>309</sup> Vgl. Kapitel 3.2.



### 4.3 Lorenzo Onofrio Colonna

Die Familie Colonna galt über Jahrhunderte als eines der einflussreichsten Adelsgeschlechter in Rom, aus dem unter anderem Papst Martin V. (1417-1431) und zahlreiche Kardinäle hervorgingen. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhundert begannen Filippo I. und Marcantonio V. Colonna, systematisch die Gemäldesammlung ihrer Familie, die noch heute eine der wichtigsten Sammlungen Roms darstellt, aufzubauen. Die Hauptimpulse hinsichtlich der Ausrichtung und Schwerpunktsetzung der Sammlung, wurden jedoch eine Generation später von Lorenzo Onofrio Colonna (1637-1689), dem Sohn von Marcantonio und Isabella Gioeni, gegeben. Dieser wurde im Jahr 1659 Nachfolger seines Vaters als *Gran Connestabile* des Königreichs Sizilien und heiratete 1661 Maria Mancini. Bevor seine Ehefrau Lorenzo Onofrio im Jahr 1672 verließ und sich aus Furcht vor ihrem Mann auf eine spektakuläre Flucht durch halb Europa begab, gebar sie drei Söhne: Filippo II., Marcantonio und den späteren Kardinal Carlo Colonna. Lorenzo Onofrio war stets bestrebt, die durch zahlreiche Titel und den Reichtum seiner Familie begründete Vorrangstellung innerhalb des römischen Adels zu behaupten. Dies manifestierte sich unter anderem im Ausbau der Gemäldesammlung, die bereits im 17. Jahrhundert die größte und prestigeträchtigste in Rom war.<sup>310</sup>

Um seine Sammlung angemessen präsentieren zu können, ließ Lorenzo Onofrio Colonna den Familien-Palazzo an der Piazza Santi Apostoli teilweise entkernen und das *Piano nobile* umbauen. Die 1674 begonnene Galerie wurde unter anderem nach Plänen von Antonio del Grande und Gianlorenzo Bernini gebaut und ausgestattet. Es handelt sich um einen 64 Meter langen, acht Meter hohen Raum, der durch Kolossalsäulen in drei Kompartimente gegliedert wird. Diese werden durch separate Eingänge erreicht, und unterscheiden sich in ihren Proportionen, sowie durch Architekturornamentik und die Motive der Deckenfresken voneinander.<sup>311</sup> Das innovative Konzept des Raumes diente prominenten Galeriebauten als Vorbild. Unter

---

<sup>310</sup>Zur Biographie Lorenzo Onofrio Colonnas, vgl. Benzoni, Gino: "Lorenzo Onofrio Colonna". In: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 27. Rom, 1982; S. 353-361. Safarik 1996, ebda.; S. 90. Gozzano, Natalia: *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna – Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Rom, 2004; S. 15f. Buranelli, Francesco: "Collezionismo a Roma tra pubblico e privato – Le collezioni Colonna, Doria Pamphilj e Pallavicini". In: Lepri, Giada: *Capolavori da scoprire – Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini*. Mailand, 2005; S. 16-21.

<sup>311</sup> Zum Umbau des Palazzo Colonna, vgl. Strunck, Christina: "Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig – Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61,4/1998, S. 568-577; S. 568.

anderem orientieren sich Fischer von Erlachs Wiener Hofbibliothek und die Spiegelgalerie in Versailles von Jules Hardouin-Mansart an der Galleria Colonna.<sup>312</sup> Bereits Ende des 17. Jahrhunderts wurde die Galerie in zeitgenössischen Reiseführern als eine der wichtigsten Sehenswürdigkeiten der Ewigen Stadt genannt.<sup>313</sup>

Lorenzo Onofrios Sammeltätigkeit charakterisierte sich vor allem durch seinen direkten Kontakt zum Kunstmarkt, wodurch sich die Anzahl der Aufträge, die an Künstler vergeben wurden, minimierte. Diejenigen Aufträge, die er vergab sind im Familienarchiv der Colonna dokumentiert. Lorenzo Onofrio war nicht nur ein ambitionierter Sammler, sondern zählte auch zahlreiche Künstler zu seinen Freunden, unter anderem Claude Lorrain, Gaspard Dughet und Carlo Maratta, der auch als Colonnas künstlerischer Berater fungierte. Zudem ist seine große Begeisterung für Musik und Theater bezeugt.<sup>314</sup> Beim Tod des Sammlers umfasste die Sammlung der Gemälde, Zeichnungen und Drucke, die sich im Palazzo Colonna befanden, insgesamt 1560 Werke. Zusammen mit den Bildern, die sich in Palazzi anderer Mitglieder der Familie Colonna befanden, belief sich der Bestand auf über 4400 Werke.<sup>315</sup> Während der französischen Besatzung Anfang des 19. Jahrhunderts gingen viele Werke der Sammlung verloren und sind heute in Museen und privaten Sammlungen auf der ganzen Welt verteilt.<sup>316</sup> Zudem gingen einige Gemälde in die Sammlung Rospigliosi Pallavicini über, nachdem Margherita Colonna, eine Urenkelin Lorenzo Onofrios, 1803 Giulio Cesare Rospigliosi geheiratet hatte. Der Großteil dieser Werke befindet sich noch heute in der Sammlung Pallavicini.<sup>317</sup>

Die Sammeltätigkeit der Colonna ist in insgesamt 32 erhaltenen Inventaren dokumentiert, die sich größtenteils im Privatarchiv der Familie befinden, das lange Zeit nicht für Forscher zugänglich war. Eduard Safarik edierte 1996 alle Inventare, von denen das älteste aus dem Jahr 1611, das jüngste aus dem Jahr 1795 stammt.<sup>318</sup> Über die Ankäufe Lorenzo Onofrios für seine Sammlung geben zudem die Rechnungsbücher des *Maestro di Casa* Auskunft. Dieser war, gemeinsam mit dem *Maggiordomo*, die

---

<sup>312</sup>Strunck, ebda.; S. 570.

<sup>313</sup>Gozzano, ebda.; S. 15.

<sup>314</sup>Safarik 1996, ebda.; S. 90.

<sup>315</sup>Gozzano, ebda.; S. 15.

<sup>316</sup>Safarik 1996, ebda.; S. 17.

<sup>317</sup>Gozzano, ebda.; S. 191.

<sup>318</sup>Safarik 1996, ebda.

wichtigste Person, was die praktische Organisation des Palazzo anging, und dem Fürsten direkt untergeordnet. In den Zuständigkeitsbereich des *Maestro di Casa* fielen unter anderem Verhandlungen mit Kunsthändlern und die Bezahlung von Künstlern.<sup>319</sup>

Aus dem Rechnungsbuch des *Maestro di Casa* Giacomo Barbarossa geht daher hervor, dass am 9. Dezember 1677 für eine Lieferung von neun Gemälden, die „Feste e giochi di Venetia“ zeigen, 55 *scudi* an Daniel Heintz gezahlt wurden.<sup>320</sup> Erstmals erwähnt werden die Gemälde im Inventar von 1679, allerdings werden dort weder die Bildthemen spezifiziert, noch wird der Name des Malers genannt.<sup>321</sup> Anders verhält es sich im „Inventario generale dell’Anno 1689 di D. Lorenzo Onofrio“, wo sich folgender Eintrag findet:

[1518] Quindici quadri simili in tela di 3 palmi per traverso con Cornice nere filetto d’oro In uno quando li schiavi portano il doge in Venetia nel 2.o quando il Doge da Audienza, nel 3.o la Prospettiva di piazza navona, nel 4.o q.do fanno a pugni al Ponte di Rialto di Ven.a, nel 5.o Una processione che passa sopra li due ponti in Venetia, nel 6.o un parlatorio di monache in Venetia nel 7.o una Caccia al Toro, nell’8.o la rigatta delle Gondole di Venetia, nel 9.o q.do il Doge entra nel Bucintoro, nel X.o il med.o Bucintoro in Mare nell’undec. q.do il Papa va al possesso a S. Giovanni nel 12 quando il Papa va à S. Pietro con la prospettiva di S. Pietro alla Regina di Svetia, nel 14 q.do il Papa nella Chiesa della Minerva dà la dote alle zitelle di Roma nel 15. l’adoratione di Pontefice in S. Pietro.<sup>322</sup>

Laut Inventar befanden sich die Gemälde nicht im Palazzo Colonna, sondern zunächst im *Casino* in der Nähe von San Isidoro. Dort hingen sie im Appartement des zweiten Obergeschosses, und somit ihrem kleinen Format entsprechend nicht im

---

<sup>319</sup> Gozzano, ebda.; S. 18. Die Rechnungsbücher wurden von Natalia Gozzano für ihre Studie zur Sammeltätigkeit Lorenzo Onofrio Colonnas teilweise ediert, vgl. Gozzano, ebda.

<sup>320</sup> „1677 9 dicembre Scudi 55 pagati da Giacomo Barbarossa a Daniele Henze per prezzo di nove quadri che rappresentano le Feste e giochi di Venezia.“ (9. Dezember 1677: 55 *scudi* bezahlt von Giacomo Barbarossa an Daniel Heintz für neun Bilder, die venezianische Feste und Spiele (Wettkämpfe) zeigen.). Vgl. Gozzano, ebda.; S. 201.

<sup>321</sup> Archivio Colonna, III Q B 18, f.189: [326] Quindici Quadri di prospettive alti p.mi 3 ½ e 3 con cornici di pero negro filettate d’oro che rappresentano diverse funtioni, e Giochi di Roma, e Venetia opere di (Name des Künstlers fehlt). (Paraphrasiert: Fünfzehn Ansichten, Maße: 3 ½ x 3 *palmi* (entspricht etwa 90x75 cm) mit Rahmen aus schwarzem, goldverzierten Birnenholz, die verschiedene Feste und Spiele in Rom und Venedig zeigen, gemalt von (Name des Künstlers fehlt)). Zitiert nach: Safarik 1996, ebda.; S. 133.

<sup>322</sup> Archivio Colonna, III Q B 19, f. 872: Paraphrasierte Übersetzung: „[1518] Fünfzehn ähnliche Bilder auf Leinwand, die in der Diagonalen 3 *palmi* (entspricht etwa 75 cm) messen. 1.) ein Doge, der von Sklaven getragen wird in Venedig; 2.) Dogenaudienz; 3.) Ansicht der Piazza Navona; 4.) Faustkampf auf der Rialtobrücke; 5.) eine Prozession über zwei Brücken in Venedig; 6.) ein Sprechzimmer der Nonnen in Venedig; 7.) eine Stierjagd; 8.) eine Regatta in Venedig; 9.) der Doge geht an Bord des Bucintoro; 10.) der Bucintoro auf dem Meer; 11.) der Papst zieht zum *possesto* zur Kirche San Giovanni in Laterano; 12.) der Papst zieht nach Sankt Peter mit der Ansicht von Sankt Peter „alla Regina di Svetia“, 14.) der Papst gibt den Novizinnen in S. Maria sopra Minerva die Mitgift; 15.) Anbetung des Papstes in Sankt Peter.“

repräsentativen *Piano nobile*. Im Jahr 1691 wurde der Gemäldebestand des *Casinos* in den Familienpalazzo an der Piazza Santi Apostoli überführt.

Bei den neun Gemälden, die Feste, Zeremonien und Wettkämpfe in Venedig zeigen handelt es sich unzweifelhaft um diejenigen Bilder, für die im Jahr 1677 ein Betrag von 55 *scudi* an Daniel Heintz gezahlt wurde. Da die Rechnung für die Gemälde ein Jahr vor dem Tod Heintz d.J. bezahlt wurde, ist es mehr als wahrscheinlich, dass Daniel Heintz in diesem Fall, wie so häufig, die finanziellen Angelegenheiten im Auftrag seines Vaters erledigte.<sup>323</sup> Für eine Zuschreibung der Festgemälde an Joseph Heintz d.J. und nicht an Daniel Heintz spricht, dass sich die beschriebenen Bildthemen vielfach im bekannten Festoeuvre Joseph Heintz' d.J. finden. Ebenso entspricht das Format mit einer Bilddiagonale von etwa 75 cm einem gängigen Maß für Kunstwerke aus der Werkstatt des Augsburgers.

Insgesamt sechs der im Colonna-Inventar beschriebenen Gemälde stimmen in Format und Bildthemen mit Werken überein, die in D'Anzas Katalog erfasst wurden. Zum einen handelt es sich um eine Serie von vier Gemälden, die zusammen in Paris versteigert wurden. Die kleinformatigen Festdarstellungen zeigen den *Dogen im Pozzetto*, eine *Stierjagd im Campo San Polo*, eine *Regatta auf dem Canal Grande* und die *Sposalizio del Mare* (Abb. 44, 89, 73, 77).<sup>324</sup> Zum anderen stimmen Beschreibung und Größe der Dogenaudienz („quando il Doge da Audienza“) im Colonna-Inventar mit einem Gemälde überein, das ebenfalls auf dem Pariser Kunstmarkt verkauft wurde (Abb. 61).<sup>325</sup> Hinzu kommt die im Colonna-Inventar beschriebene „processione che passa sopra li due ponti in Venetia“ (Prozession über zwei Brücken in Venedig), bei der es sich zweifellos um eine Darstellung der *Festa del Redentore* handelt.<sup>326</sup> Diese findet sich als großformatiges Gemälde, das heute im Besitz des Museo Correr in Venedig ist, im Werk Heintz' d.J. (Abb. 54).<sup>327</sup> Eine weitere, kleine Version des Gemäldes mit identischer Bildkomposition, das im Format mit den Colonna-Gemälden

---

<sup>323</sup> Vgl: Kapitel 2 und 5.

<sup>324</sup> Alle drei Gemälde: Öl auf Leinwand, ca. 60x90cm. Die Gemälde wurden alle zusammen am 18.6. 1964 (Palais Galliera) und am 9.12.1976 (Hôtel Drouot) in Paris auktioniert. Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 9f. und D'Anza 2007, ebda.; S. 67f.

<sup>325</sup> *Ricevimento in Collegio*, Öl auf Leinwand, 60x75 cm, Palais Galliera, Paris (18. Juni 1964, lot. 20 und 19. März 1966, lot. 20) und Palais d'Orsay, Paris (21. Juni 1979). Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 66.

<sup>326</sup> Siehe Kapitel 8.5.

<sup>327</sup> Joseph Heintz d.J.: *Festa del Redentore*, Öl auf Leinwand, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig (Inventarnummer: Cl., I, 2058).

korrespondiert, wurde in den 1970er Jahren in Paris versteigert (Abb. 81).<sup>328</sup> Die Tatsache, dass die sechs Gemälde etwa zur gleichen Zeit in Paris auf dem Markt waren, spricht dafür, dass sie aus derselben Sammlung stammen. Es könnte sich somit durchaus um die Gemälde aus dem Besitz Lorenzo Onofrio Colonnas handeln, die aus dem römischen Bestand verkauft wurden. Da die Festdarstellungen jedoch nicht zu den Meisterwerken der Colonna-Sammlung zählten, ist es unwahrscheinlich, dass Quellen, die über den Verkauf Auskunft geben, erhalten sind.

Die wahrscheinlichere These ist jedoch, dass es sich bei den Colonna-Gemälden um willkürliche Festsujets aus der Werkstatt Heintz' d.J. handelte, die Lorenzo Onofrio, wie die meisten seiner Gemälde, auf dem Kunstmarkt erwarb. Es ist nicht davon auszugehen, dass Heintz d.J. die Festdarstellungen nach den Vorgaben des Sammlers anfertigte. Wahrscheinlich hat entweder Colonna selbst oder einer seiner Agenten die Gemälde in der Werkstatt erworben oder bestellt, ohne präzise Angaben zu den Sujets zu machen. Die einzige Gemeinsamkeit der neun Gemälde ist, dass sie spezifisch venezianische Ereignisse und Vergnügungen zeigen. Ein ikonographisches Programm ist nicht erkennbar. Die Übereinstimmung der Sujets aus der Colonna-Sammlung mit denjenigen, die in den 1960er und 1970er Jahren in Paris versteigert wurden, wäre somit Zufall.

Das Beispiel der Werke Heintz' d.J. in der Colonna-Sammlung verdeutlicht, dass sich die Quantität der kleinformatischen Festdarstellungen aus der Werkstatt Joseph Heintz' d.J. kaum exakt bestimmen lässt.

#### **4.4 Jan Humprecht Graf von Czernin**

Jan Humprecht Graf von Czernin (1628-1682) stammte aus einem der wenigen böhmischen Adelsgeschlechter, die im Dreißigjährigen Krieg auf der Seite der Habsburger standen. Als Dank für ihre Loyalität erhielt die Familie nach dem Kriegsende 1648 großzügige Schenkungen vom Kaiserhaus, hauptsächlich in Form von Ämtern, sowie Grundstücken in und außerhalb von Prag. Nachdem Leopold I. im Jahr 1658 zum Kaiser gekrönt worden war, ernannte er Jan Humprecht Graf von Czernin

---

<sup>328</sup> Joseph Heintz d.J.: *Festa del Redentore*, Öl auf Leinwand, 61x91 cm, Palais d'Orsay, Paris (21. Juni 1979, lot. 28). Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 19.

zum kaiserlichen Botschafter in Venedig. Czernin kannte die Stadt bereits von kurzen Besuchen in den Jahren 1645 und 1650, als er im Gefolge Kaiser Ferdinands III. nach Italien gereist war, sowie durch einen längeren Aufenthalt von Dezember 1648 bis April 1649.<sup>329</sup>

Der Amtsantritt und die offizielle *Entrata* in Venedig konnten wegen diplomatischer und politischer Schwierigkeiten zwischen Kaiserreich und Markusrepublik jedoch erst 1660 erfolgen.<sup>330</sup> Zudem scheint sich der zeremonielle Amtsantritt Czernins auch deshalb verzögert zu haben, weil der Graf Sonderwünsche hatte und das übliche Zeremoniell für kaiserliche Botschafter ablehnte. Zwischen Februar und April 1661 wurde der offizielle Einzug daher immer wieder verschoben. Aus der Korrespondenz zwischen den venezianischen Patriziern Giovanni da Mosto und Ottavio Labia geht hervor, dass schließlich auf die Forderungen Czernins eingegangen wurde:<sup>331</sup>

„Sono agiustate finalmente le differenze con l’Ambasciatore dell’Imperatore, et a settimana ventura farà il pubblico ingresso. Ha adimandato per gratia che in quel giorno si facciano mascherare, cosa che ha mosso il riso a tutto il senato.“<sup>332</sup>

Neben seinen diplomatischen Tätigkeiten war Czernin in Venedig vor allem als Sammler und Kunstmäzen aktiv. Während seiner dreijährigen Amtszeit als Botschafter vergab er Aufträge an mindestens einundzwanzig Maler in der Lagunenstadt.<sup>333</sup> Als er Venedig 1663 verließ, umfasste seine Sammlung venezianischer Kunst über 300 Werke, die zum Großteil von zeitgenössischen Malern stammten. Czernin, der sein Durchsetzungsvermögen bereits unmittelbar nach seiner Anreise bei den Verhandlungen anlässlich der Gestaltung seiner *Entrata* bewiesen hatte, war ein sehr aktiver Auftraggeber, der häufig Künstler in ihren Ateliers besuchte und genaue thematische und ikonographische Vorgaben machte.<sup>334</sup>

---

<sup>329</sup>Juffinger, Roswitha: „Die Grafen Czernin und deren Gemäldesammlungen in Prag und Wien“. In: Marx, Barbara u.a.: *Sammeln als Institution*. München/Berlin, 2008, S. 163-173; S. 163.

<sup>330</sup>Daniel, ebda.; S. 18.

<sup>331</sup> Andrea da Mosto edierte die Briefe, die Giovanni da Mosto zwischen 1658 und 1661 an seinen Freund Ottavio Labia schrieb, der sich im Auftrag des Staates im Ausland aufhielt. Die Korrespondenz befindet sich im Privatarchiv der Familie Labia und ist sehr aufschlussreich, was politische und gesellschaftliche Ereignisse in diesem Zeitraum betrifft. Vgl. Da Mosto, Andrea: „Uomini e cose del ‘600.“ In: *Rivista di Venezia* 1933/2, S. 63-81.

<sup>332</sup>Brief von Giovanni da Mosto an Ottavio Labia vom 26. April 1661. Übersetzung: Endlich wurden die Differenzen mit dem Botschafter des Kaisers geklärt, und nächste Woche wird sein offizieller Einzug stattfinden. Er hat verlangt, dass sich alle an diesem Tag maskieren. Das hat den gesamten Senat zum Lachen gebracht. Zitiert und übersetzt nach: Da Mosto 1933, ebda.; S. 120.

<sup>333</sup> Daniel, ebda.; S. 20.

<sup>334</sup> Daniel, ebda.; S. 21.

Ladislav Daniel beschäftigte sich mit venezianischer Malerei des 17. Jahrhunderts in tchechischen Sammlungen, und erwähnt in diesem Zusammenhang, dass Joseph Heintz d.J. Aufträge von Czernin erhielt. Dabei stützte sich Daniel auf Dokumente, die sich heute im Familienarchiv der Czernin in Trebon im Süden Tschechiens befinden.<sup>335</sup> Joseph Heintz d.J. wird in den Inventaren eine Serie von zwölf Monatsallegorien zugeschrieben, zu denen teilweise auf Deutsch, teilweise auf Italienisch, sehr genaue Angaben hinsichtlich der Attribute der allegorischen Figuren gemacht werden. Zudem bezahlte Czernin dem Augsburgener am 10. Oktober 1663 eine Summe von 80 Dukaten und fünf Lire für eine bemalte „Tenda“ aus Seide.<sup>336</sup> Der Begriff *tenda* bedeutet sowohl Zelt als auch Vorhang oder Markise und kann daher nicht eindeutig übersetzt werden. Wahrscheinlich ist jedoch, dass er in diesem Fall auf eine Art Jalousie verweist, die auch als *tenda veneziana* bezeichnet wird.

In bisher nicht publizierten Inventaren der Czernin'schen Sammlung finden sich weitere Hinweise auf Gemälde, die Joseph Heintz d.J. für den kaiserlichen Botschafter malte. Bei den Dokumenten, die in Venedig und Prag verfasst wurden und heute alle im Familienarchiv aufbewahrt werden, handelt sich um drei deutschsprachige Inventare aus den Jahren 1669, 1682 und 1733, sowie jeweils zwei undatierte „Einkaufslisten“ und Inventare in italienischer Sprache.<sup>337</sup>

Die Gemälde, die in den italienischen Dokumenten Heintz d.J. zugeschrieben werden, stimmen zum Teil mit denjenigen Werken des Augsburgers überein, die sich später im Prager Palais Czernin befanden. So wird in einem der undatierten, italienischen Inventare ein Gemälde beschrieben, das im Treppenhaus des venezianischen Palazzo hing und eine alte Frau mit einer Taube zeigt.<sup>338</sup> Zudem wird ein Preis von vierzig Dukaten angegeben. Da nicht bekannt ist, in welchem Kontext diese Liste entstand, ist

---

<sup>335</sup> Das Familienarchiv ist nur in Ausnahmefälle für Forscher zugänglich. Ladislav Daniel geht in der oben zitierten Publikation auf die Einzelheiten einiger Aufträge ein, darunter auch zwei Aufträge, die Graf Czernin während seiner Amtszeit in Venedig an Joseph Heintz d.J. vergab. Vgl. Daniel, ebda.; S. 19f.

<sup>336</sup> Daniel, ebda.; S. 19.

<sup>337</sup> Frau Dr. Roswitha Juffinger bin ich zu großem Dank verpflichtet, da sie mir großzügig die digitalisierten Inventare aus dem Familienarchiv der Grafen Czernin, die sie dort selbst abfotografierte, zur Verfügung gestellt hat. Da das Archiv seinen Bestand nicht inventarisiert hat, werde ich mich bei der Benennung der Dokumente an die Dateinamen halten, mit denen Frau Dr. Juffinger ihre Fotografien der Czernin- Inventare versehen hat.

<sup>338</sup> „Sopra la Scala - Un Quadro di Gioseffo Enz largo q.to 8 in ca. alto q.to XI o più Contiene una Vecchia, et un Paggio Ducati d. 40“ (Über der Treppe – Ein Gemälde von Joseph Heintz, 8 quarte breit und etwa 11 quarte oder mehr hoch. Es zeigt eine Alte und eine Taube. 40 Dukaten). Familienarchiv Czernin, Trebon, Lista Venezia, f.1.

unklar, ob es sich dabei um den Kaufpreis des Gemäldes oder einen Schätzwert handelt.<sup>339</sup> Im Jahr 1733 befand sich das Gemälde eines *Lachenden Weibes mit einer Taube in der Hand* noch im Besitz der Familie, wie aus dem „Inventarium Der Jenigen Mobilien und Bieldern welhe aus dem Großen hradschiener haus in das untere geliefert worden“ hervorgeht.<sup>340</sup>

Das neue Palais Czernin, das ab 1669 für Jan Humprecht Graf Czernin nach Entwürfen des Architekten Francesco Caratti in Prag gebaut wurde, war zur Zeit seiner Errichtung der größte Adelspalast im Regierungsgebiet der Habsburger.<sup>341</sup> Die riesige Gemäldesammlung des Grafen war auf zwei Stockwerken untergebracht und wurde in Form von Illustrationen inventarisiert. Dieser dreibändige Katalog, die *Imagines Galeriae*, der die Gemäldesammlung zwar vollständig abbildet, das Dargestellte aber nicht identifiziert oder erläutert, befindet sich heute in der Prager Nationalbibliothek.<sup>342</sup>

Laut des Prager Inventarverzeichnis von 1733 zogen zwei weitere Gemälde Heintz' d.J. mit dem Grafen in das neue Palais um. Eines der beiden großformatigen Werke zeigt drei nicht spezifizierte *Heilige*.<sup>343</sup> Das Sujet des anderen Heintz'schen Gemäldes ist recht ungewöhnlich, und die Beschreibung deutet darauf hin, dass es nach thematischen Vorgaben des Grafen selbst entstanden ist. Es handelt sich um die Darstellung eines *Beichtvaters, der einem Sterbenden die letzte Beichte abnimmt, und eines Arztes, der einen Patienten zu Ader lässt*.<sup>344</sup> Keines der beiden Gemälde wird den venezianischen Inventaren erwähnt.

Außer für das Gemälde der *Alten Frau mit der Taube* lässt sich also anhand der Quellen für kein weiteres Werk Heintz' d.J. eine venezianische Provenienz belegen. In den Listen, die in italienischer Sprache verfasst wurden, finden sich hingegen weitere

---

<sup>339</sup> Auch ist nicht klar, ob die Liste vollständig erhalten ist, da die Gemälde nicht durchgängig nummeriert sind.

<sup>340</sup> „Kleines Stück, ein lachendes Weib, mit einer Dauben in der Hand in halber figur von Ens \_\_ 8“. Familienarchiv Czernin, Trebon, *Inventarium Der Jenigen Mobilien und Bieldern welhe aus dem Großen hradschiener haus in das untere geliefert worden*. 1733.

<sup>341</sup> Juffinger 2008, ebda.; S. 168f.

<sup>342</sup> Juffinger 2008, ebda.; S. 170.

<sup>343</sup> „gros Stück drey heyl.en (Heilige) gantser figur auf die Mannier von Ens \_\_15“. Familienarchiv Czernin, Trebon, *Inventarium Der Jenigen Mobilien und Bieldern welhe aus dem Großen hradschiener haus in das untere geliefert worden*. 1733.

<sup>344</sup> „großes Stück Ein Beicht Vathern Bey Einem Sterbenden, und ein [...] Einem Kranken, die Ader=lasset, gantser figur, original von Ens \_\_25“. Familienarchiv Czernin, Trebon, *Inventarium Der Jenigen Mobilien und Bieldern welhe aus dem Großen hradschiener haus in das untere geliefert worden*. 1733.



Gemälde des Augsburger, die Czernin nach dem Ende seiner Amtszeit anscheinend nicht mit nach Prag nahm. Es handelt sich um insgesamt vier Gemälde, die in einem der undatierten Inventare des Familienarchivs beschrieben werden. Zwei dieser Gemälde zeigen laut der nicht sehr aussagekräftigen Beschreibung Ruderboote.<sup>345</sup> Wahrscheinlich handelt es sich um Darstellungen venezianischer Regatten, wie sie sich häufig im Oeuvre des Künstlers finden. Für keines der bekannten Regatta-Gemälde Heintz' d.J. lässt sich jedoch eine Provenienz aus der Sammlung Czernin nachweisen.<sup>346</sup> Darüber hinaus wird in dem Inventar eine *Landschaft mit Falkner* erwähnt, die Heintz zugeschrieben wird. Kurioserweise wurde der Künstler zunächst nur ungenau als „Un Pitor da S. Polo“ beschrieben. Dies wurde durchgestrichen und durch „Gioseppe Ens“ ersetzt.<sup>347</sup> Dem Landschaftsgemälde folgt in dem Inventar unmittelbar ein „Troia Original Giosef Ens“.<sup>348</sup> Dabei handelt es sich höchstwahrscheinlich um ein Gemälde, das in einer der undatierten Einkaufslisten Czernins auftaucht, und schlicht als „Troja“ beschrieben wird.<sup>349</sup>

Joseph Heintz d.J. hatte somit Anfang der 1660er Jahre in Jan Humprecht Graf Czernin einen wichtigen Auftraggeber, der den Augsburger wohl nicht zuletzt wegen dessen Vielseitigkeit schätzte. Heintz d.J. fertigte im Auftrag des kaiserlichen Botschafters Gemälde unterschiedlichster Sujets an und wurde mit extravaganten Kommissionen wie dem bemalten Vorhang aus kostbarer Seide betraut. Insgesamt lassen sich, einschließlich der zwölf Monatsallegorien, neunzehn Gemälde und besagter Seidenvorhang aus der Werkstatt des Künstlers im Besitz Czernins nachweisen. Teilweise wurden die Werke nach dem Ende der Amtszeit des Botschafters nach Prag gebracht. Die Frage, ob auch nach der Rückkehr des Grafen nach Prag Aufträge an Heintz d.J. vergeben wurden, was die Gemälde in der Sammlung Czernin erklären würde, die in den venezianischen Inventaren und Listen nicht auftauchen, kann anhand der Quellen nicht beantwortet werden.

---

<sup>345</sup> „Mosconi del Giosefe Ens. Un giusto Compagno del med.mo“ (Ruderboote von Joseph Heintz. Ein Pendant des selbigen). Familienarchiv Czernin, Trebon, Undatiertes Inventar 1, f. 1.

<sup>346</sup> Siehe Kapitel 9.3.

<sup>347</sup> „Paesin con un falconiere Original ~~Un Pitor da S. Polo~~ (sic!) Gioseppe Ens“ (Landschaft mit einem Falkner, Original. Ein Maler aus San Polo. Joseph Heintz). Undatiertes Inventar 1, f.1.

<sup>348</sup> Ebda., f.1.

<sup>349</sup> Familienarchiv Czernin, Trebon, Lista der eingekauften Bilder.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich Gemälde aus der Werkstatt Joseph Heintz' d.J. im Besitz einiger der wichtigsten und einflussreichsten Sammler ihrer Zeit befanden. Seine prestigeträchtigen Auftraggeber stellten unterschiedliche Anforderungen an Heintz d.J. als Maler. Während der Augsburger zum Beispiel von Jan Humprecht Graf Czernin und der Familie Cornaro genaue ikonographische Vorgaben für großformatige Werke erhielt, finden sich in der Sammlung Lorenzo Onofrio Colonnas Gemälde, die als Massenware aus der Werkstatt bezeichnet werden können. Im Gemäldebestand der Brüder Correggio finden sich zwei Heintz'sche Werke aus dem unteren Preissegment, außerdem eine spezifisch für die Sammler angefertigte Auftragsarbeit, für die eine dementsprechend höhere Summe gezahlt wurde. Dies spricht dafür, dass Joseph Heintz d.J. spätestens ab den 1650er Jahren auf dem venezianischen Kunstmarkt, sowohl im Sektor für preisgünstige, seriell produzierte Festmalerei, als auch als Auftragsmaler für Patrizierfamilien etabliert war. Dank der Beziehungen zu seinen venezianischen Auftraggebern konnte Heintz d.J. sein Kundennetzwerk bis nach Rom ausweiten. Nachweislich war es vor allem die papsttreue Cornaro-Familie, durch deren Verbindungen der Augsburger in Kontakt zum stadtrömischen und klerikalen Adel wie den Familien Colonna oder Pamphilj treten konnte.

## 5. Kirchliche Auftragswerke

Joseph Heintz d.J. wurde von venezianischen Sammlern, wie bei Boschini überliefert, vor allem wegen seiner Festmalerei und *stregozzi* geschätzt.<sup>350</sup> Einen großen Teil seines bekannten Oeuvres bildet jedoch die religiöse Malerei.<sup>351</sup> Dieser Umstand reflektiert, im Bezug auf Privatsammlungen, den Geschmack venezianischer Sammler des 17. Jahrhunderts. Ein Blick in zeitgenössische Sammlungsinventare offenbart, wie hoch die Nachfrage nach Devotionalien auf dem Kunstmarkt gewesen sein muss.

---

<sup>350</sup> Vgl. Kapitel 1.4.

<sup>351</sup> Daniele D'Anza erwähnt in seinem Werkverzeichnis insgesamt 28 Gemälde mit religiöser Thematik, die Joseph Heintz d.J. sicher zugeschrieben werden können. Dreizehn Gemälde befinden sich in Kirchen, fünfzehn sind heute in Museen oder Privatsammlungen zu finden. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 19-41. Hinzu kommen neun Werke, die im Rahmen der Recherchen zu dieser Arbeit mit Hilfe von Archivalien zugeschrieben werden konnten, vgl. Kapitel 3.2.

Durchschnittlich bestanden Gemäldesammlungen in Venedig zu dieser Zeit zu weit über fünfzig Prozent aus religiöser Malerei.<sup>352</sup>

Von Interesse ist an dieser Stelle jedoch nicht die religiöse Kunst, die der Augsburger für private Sammler, sondern solche, die er im Auftrag von Kirchen und Klöstern in Venedig und auf der *Terraferma* anfertigte.<sup>353</sup> Angesichts der insgesamt recht bescheidenen Quellenlage in Bezug auf Joseph Heintz d.J., ist es erfreulich, dass immerhin drei Verträge, die zwischen dem Maler und Kirchen in und außerhalb Venedigs geschlossen wurden, erhalten sind. Dabei handelt es sich – in chronologischer Reihenfolge – um Kommissionen der Kirchen Santi Giovanni e Paolo und Sant’Antonin in Venedig, sowie des Franziskanerklosters Sant’Anna in Capodistria im heutigen Slowenien. Es liegen unvollständige Quelleneditionen der Dokumente aller drei Aufträge vor.<sup>354</sup> Im Rahmen der Recherchen wurden die Quellen von Santi Giovanni e Paolo und Sant’Antonin daher erneut konsultiert und erstmals spezifisch im Bezug auf Joseph Heintz d.J. analysiert.

Die Überlieferungssituation der Gemälde Heintz’ d.J., die in kirchlichem Auftrag, und somit für öffentliche oder halb-öffentliche Gebäude entstanden, ist umfangreicher als für die übrigen Werke, obwohl die meisten Gemälde sich heute nicht mehr *in situ* befinden und als verloren gelten. Letzteres ist vor allem der Unterdrückung, Schließung und Zerstörung zahlreicher Kirchen und Klöster während der napoleonischen Besatzung geschuldet.<sup>355</sup> Jedoch wurde die Ausstattung der Kirchen in Reiseberichten, sowie Kunst- und Architekturführern des 17. bis 19. Jahrhunderts detailliert dokumentiert. Anhand der erhaltenen Bildquellen auf der *Terraferma* lässt

---

<sup>352</sup> Pomian 1990, ebda.; S. 114. Cecchini 2000, ebda.; S. 49.

<sup>353</sup> Für eine Übersicht der religiösen Malerei Heintz’ d.J. in venezianischen Privatsammlungen, vgl. Kapitel 3.2.

<sup>354</sup> Chiappini di Sorio, ebda.; S. 30-46. Cossà, Ranieri Mario: „Di un dipinto di Giuseppe Henz a Capodistria“. In: *Archivio Veneto* 12/1933. S. 238-241. Longo 1986, ebda.; S. 317-327.

<sup>355</sup> Napoleonische Truppen eroberten 1797 die Republik Venedig und zwangen den letzten Dogen Ludovico Manin zur Abdankung und den Großen Rat zur Selbstaflösung. Während der zwei französischen Besatzungen (1797-1798 und 1806-1814, unterbrochen von acht Jahren österreichischer Besatzung) wurden die meisten venezianischen Kirchen, bzw. Pfarreien und Klöster aufgelöst oder gar abgerissen und dadurch auch massiv ins Stadtbild eingegriffen. Die darin befindliche Kunst wurde teilweise nach Frankreich, teilweise in ebenfalls napoleonisch besetzte Städte auf dem italienischen Festland gebracht. Zu Napoleon in Venedig, vgl. z.B.: Tonizzi, Fabio: *Napoleone e la Chiesa – Il caso Venezia*. Venedig, 2013. Zorzi, Alvise: *Napoleone a Venezia*. Mailand, 2010. Zangirolami, Cesare: *Storia delle Chiese, dei Monasteri, delle Scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*. Venedig, 2007.

sich wiederum feststellen, dass es im gesamten venezianischen Festlandgebiet Nachfrage nach den Gemälden des Augsburgers gab. In einem ersten Schritt soll daher der Bestand noch erhaltener Gemälde in *Terraferma*-Kirchen überblicksartig erfasst werden, sowie der Bestand verlorener Gemälde durch Sekundärquellen rekonstruiert werden. Es folgt die Analyse der archivalisch nicht dokumentierten Gemälde in den Kirchen Santa Maria dei Carmini, San Fantin und San Nicolò dei Tolentini in Venedig. Anschließend folgt die Auswertung der erhaltenen Verträge zwischen Joseph Heintz d.J. und kirchlichen Auftraggebern. Besonderer Fokus liegt dabei auf den Aspekten der Werkstattpraxis, des Produktionsprozesses der Gemälde und der Rolle Heintz' d.J. auf dem venezianischen Kunstmarkt.

### 5.1 Sakrale Gemälde auf der *Terraferma*

Insgesamt sieben Gemälde Joseph Heintz' d.J. sind in Kirchen der ehemals venezianischen *Terraferma* erhalten. Dabei handelt es sich um eine *Marienkrönung mit Heiligen und Stifter* in Borgo di Terzo (Bergamo)<sup>356</sup>, eine *Verkündigung* in Campoverardo (Veneto)<sup>357</sup>, eine *Madonna mit Kind und Heiligen* in Laggio di Cadore (Veneto) (Abb. 37)<sup>358</sup>, ein *Martyrium des Hl. Andreas* in Spilimbergo (Friaul) (Abb. 38)<sup>359</sup> und eine *Taufe Christi* in Tiarno di sopra<sup>360</sup>, sowie eine *Sacra Conversazione*<sup>361</sup> und eine *Anbetung der Hirten* (Abb. 39)<sup>362</sup>, die als Pendants konzipiert sind, in Breguzzo (Trentino-Alto Adige).

Von letzterem Kunstwerk existiert ein „Zwillingsgemälde“, das sich heute im Museo di Castelvecchio in Verona befindet (Abb. 40).<sup>363</sup> In der Komposition sind die beiden

---

<sup>356</sup> Öl auf Leinwand, 300x200 cm, Chiesa di San Michele Arcangelo, Borgo di Terzo. Inschrift unten rechts: IOSEFO HENZ D'AUGUSTA ANNO F. 1669. Unten links: MARCO TERZO AET. SUA 66. Unten Mitte: S. VISCARDO TERZI MARTIRE. Vgl. D'Anza 2007; ebda.; S. 21. Vgl. auch.: Pagnoni, Luigi: *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo – Appunti di storia e di arte*. 2 Bände, Bergamo, 1974.

<sup>357</sup> Öl auf Leinwand, 188x107 cm, Pfarrkirche, Campoverardo. Das Gemälde zeigt, nach einer Beschreibung in der Offenbarung des Johannes (Offenbarung 12,1), die Jungfrau Maria umgeben von einer Glorie aus Engeln, auf einem Mond stehend, mit einer Krone aus zwölf Sternen. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 22.

<sup>358</sup> Öl auf Leinwand, 232x160 cm, Pfarrkirche, Laggio di Cadore. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 25.

<sup>359</sup> Öl auf Leinwand, 360x190 cm, Dom, Spilimbergo. Signatur: IOSEFO HEINZ DI AUGUSTA 1665. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 28.

<sup>360</sup> Öl auf Leinwand, 200x140 cm, Pfarrkirche, Tiarno di sopra. Signiert und datiert: Ioseppo Heintz di Augusta Ano 1672 adi 24 giugno. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 29.

<sup>361</sup> Öl auf Leinwand, 110x145 cm, San Andrea, Breguzzo. D'Anza 2007, ebda.; S. 22.

<sup>362</sup> Öl auf Leinwand, 110x145 cm, San Andrea, Breguzzo. Datiert: 1669. D'Anza 2007, ebda.; S. 21.

<sup>363</sup> Öl auf Leinwand, 88x112 cm, Museo di Castelvecchio, Verona. D'Anza 2007, ebda.; S. 37.

Werke nahezu identisch. Lediglich in der Ausführung, vor allem in der Gestaltung der Gesichter, erscheint das Gemälde in Verona elaborierter. Dies ist ein Hinweis darauf, dass Heintz d.J. auch bei religiöser Kunst ein serielles Produktionsverfahren anwandte. Neben der weiten geographischen Verteilung der Gemälde in ganz Norditalien, ist vor allem der Stil bemerkenswert, der sich grundsätzlich vom übrigen Oeuvre Joseph Heintz' d.J. unterscheidet. Wie sich im Folgenden zeigen wird, finden sich in den Gemälden religiöser Thematik – anders als bei den *stregozzi* oder in der Festmalerei des Augsburgers – häufig ikonographische oder motivische Zitate venezianischer Meister wie Tizian oder Palma Il Giovane.

## 5.2 Verlorene Gemälde aus venezianischen Kirchen

Die meisten religiösen Auftragswerke, die Joseph Heintz d.J. für venezianische Kirchen anfertigte, gelten heute als verschollen. Sie befanden sich größtenteils in Gotteshäusern, die während der napoleonischen Besatzung geplündert und säkularisiert oder komplett zerstört wurden.<sup>364</sup> Anhand venezianischer Kunst- und Architekturführer, sowie Reiseberichten des 17. bis 19. Jahrhunderts, lassen sich Anzahl und Standorte derjenigen Gemälde rekonstruieren, die Heintz d.J. für venezianische Kirchen anfertigte.<sup>365</sup>

Die Konsultation der Guidenliteratur erbrachte darüber hinaus einige Ergebnisse hinsichtlich der Werkstattpraxis und des Karriereverlaufs Joseph Heintz' d.J.. So sind die Bildthemen der ausschließlich durch Reiseführer überlieferten Gemälde in Santa Maria Formosa und San Clemente in Isola Indizien dafür, dass der Erfolg Heintz' d.J. als Festmaler nicht unerheblich für diejenigen Aufträge war, die er von kirchlicher Seite erhielt.

---

<sup>364</sup> Zur Unterdrückung und Zerstörung von Kirchen und Klöstern in Venedig, vgl. zum Beispiel: Zorzi, Alvise: *Venezia scomparsa*. Mailand, 1972.

<sup>365</sup> Für diese Arbeit war folgende Guidenliteratur essentiell: Boschini, Marco: *Le ricche minere della pittura veneziana, non solo delle Pitture pubbliche die Venezia, ma delle isole ancora circonvicine*. 6 Bände. Venedig, 1674. Zanetti, Antonio Maria: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le Isole circumvicine: o sia la Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini con l'aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*. Venedig, 1733. Zanetti, Antonio Maria: *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*. Venedig, 1771. Moschini, Giovanni Antonio: *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*. Venedig, 1815. Paoletti, Ermolao: *Il Fiore di Venezia*. Venedig, 1837. Lorenzetti, Giulio: *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*. Neuauflage, Triest, 1974. Sansovino, Francesco: *Venetia Città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*. Neudruck der Erstausgabe von 1663. Venedig, 1968.

Das Werk in Santa Maria Formosa beschreibt Boschini in seinen *Ricche minere della pittura* als „fregio ove si vede la Cerimonia, quando il Serenissimo Principe va a visitar quella chiesa“ (Fries, worauf die Zeremonie zu sehen ist, die stattfindet, wenn der Doge jene Kirche besucht).<sup>366</sup> Das als Fries ausgebildete Werk in der Grimani-Kapelle der Kirche zeigt die *Andata* des Dogen, die jedes Jahr am 1. Februar stattfand, und deren ursprünglicher Anlass die Eroberung des Bistums Caorle durch die Venezianer war.<sup>367</sup>

Das Bildthema des Gemäldes, das sich in der Kirche San Clemente in Isola befand, war die Überführung einer aus Holz gefertigten Madonnenskulptur von der Kirche Santa Maria della Carità nach San Clemente. Wie die Beschreibungen bei Boschini, Zanetti, Moschini und Paoletti vermuten lassen, ist auch dieses Werk Heintz' d.J. dem Genre der Festmalerei zuzuordnen.<sup>368</sup> Die Translatio-Prozession der als wundertätig geltenden Skulptur fand am 8. September 1646 statt. Es ist anzunehmen, dass das Gemälde recht zeitnah von Francesco Lazzaroni, dem Priester von San Clemente, in Auftrag gegeben wurde.<sup>369</sup> Lucia Longo zitiert in ihrem Aufsatz über das Loreto-Gemälde Heintz' d.J. die Aufzeichnungen eines anonymen Kamaldulenser Mönches, der berichtet, dass Heintz d.J. Augenzeuge der Prozession gewesen sei.<sup>370</sup> Die Aussage des Mönches ist der einzige Hinweis darauf, dass Heintz d.J. bei Zeremonien und Festivitäten anwesend war und bei diesen Gelegenheiten eventuell vorbereitende Zeichnungen für seine Gemälde anfertigte.

Bei den weiteren Gemälden, die Joseph Heintz d.J. für venezianische Kirchen anfertigte handelt es sich – wie bei den sakralen Gemälden auf der *Terraferma* – um konventionellere, eindeutig religiöse Bildthemen, die hier überblicksartig zusammengefasst werden sollen.

---

<sup>366</sup> Marco Boschinis *Le ricche minere della pittura veneziana...* besteht aus sechs Bänden, eines für jeden der sechs Stadtteile Venedigs. Boschini 1674, Castello; ebda.; S. 30.

<sup>367</sup> Vgl. Anhang 2 (Festkalender).

<sup>368</sup> Boschini 1674, ebda.; S. 51. Zanetti 1733, ebda.; S. 468. Moschini, ebda.; S. 376. Paoletti, ebda.; S. 185.

<sup>369</sup> D'Anza 2007; ebda.; S. 90f.

<sup>370</sup> Longo 1983, ebda.; S. 106.

Für die Kapelle des Heiligen Filippo Neri in der Kirche San Canciano in Cannaregio malte der Augsburger einen *San Filippo Neri, der Almosen verteilt*.<sup>371</sup>

Für die Kirche Santa Margherita fertigte Heintz d.J. ein Gemälde an, in dem simultan die Gefangennahme und die Kreuzigung Christi dargestellt waren.<sup>372</sup>

In der Kirche Ognissanti in Dorsoduro war eine *Auferstehung* von Joseph Heintz d.J. zu sehen, die von einheimischen und nicht-venezianischen Chronisten gelobt wurde. Der französische Reisende Charles Nicolas Cochin spricht in seinem Reisebericht aus dem Jahr 1758 von „des choses gracieuses de couleur & de pinceau“<sup>373</sup>, Martinioni von einer „deгна pittura“<sup>374</sup>, und Zanetti lobt das Gemälde gar als eines der besten des Augsburgers.<sup>375</sup> Zanetti ist darüber hinaus der einzige Autor, der nicht nur die Qualität des Gemäldes lobt, sondern auch die Signatur überliefert („JOSEPH HEINTIUS MDCLV“) und es beschreibt. Demnach handelte es sich um einen auferstehenden Christus an dessen Grab die Marien und einige Engel versammelt sind.<sup>376</sup>

In Santa Maria del Soccorso befanden sich „alcuni“ kleinformatische Szenen aus dem Leben Christi, die laut Zanetti in die Stuckverkleidung des Kirchenraumes eingearbeitet waren.<sup>377</sup>

Ebenfalls mehrere Gemälde Heintz' d.J. waren in der Kirche des Ospedale degli Incurabili zu sehen. Während Boschini und Zanetti jeweils auf nur zwei Bildwerke in der Nähe der Kanzel verweisen<sup>378</sup>, werden in dem Inventar, das nach dem Abriss der Kirche<sup>379</sup> verfasst wurde, insgesamt elf Werke Heintz' d.J. erwähnt.<sup>380</sup> Am 26. April

---

<sup>371</sup> Boschini 1674, Cannaregio, ebda.; S. 73.

<sup>372</sup> Boschini beschreibt den Aufbau des Gemäldes folgendermaßen: „Due quadri l'uno per parte della Tavola“. Boschini 1674 Dorsoduro, ebda.; S. 50.

<sup>373</sup> Cochin, Charles Nicolas: *Voyage d'Italie ou recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie*. Paris, 1751. Zitiert nach: D'Anza 2007, ebda.; S. 89.

<sup>374</sup> Martinioni, ebda.; S. 276.

<sup>375</sup> Zanetti 1733, ebda.; S. 347.

<sup>376</sup> Zanetti 1771, ebda.; S. 510.

<sup>377</sup> Boschini 1674 Dorsoduro, ebda.; S. 50. Zanetti 1771, ebda.; S. 510.

<sup>378</sup> Sowohl Boschini als auch Zanetti erwähnen nur ein *Letztes Abendmahl* und eine *Fußwaschung*, die sie Heintz d.J. zuschreiben. Boschini 1674, Dorsoduro, ebda.; S. 21. Zanetti 1771, ebda., S. 510.

<sup>379</sup> Im Jahr 1819 wurde die *Congregazione della Carità*, die das Ospedale und die Kirche verwaltete, gezwungen, den Besitz an die Militärregierung zu überschreiben. Zwischen März und Mai 1825 wurden alle Altäre, Gemälde und Marmor aus der Kirche entfernt. Der Abriss erfolgte zwischen April und Mai 1831. Zorzi 1972, ebda.; S. 204.

1839 wurden vier Gemälde Joseph Heintz' d.J., die sich ursprünglich in der Kirche befanden, in das Ospedale di San Filippo in Lendinara (Provinz Rovigo, Veneto) überführt, von wo sie an das dortige Kapuzinerkloster weitergegeben wurden. Es handelte sich dabei um eine *Heilige Veronika*, eine *Dornenkrönung*, eine *Auferstehung Christi* und ein *Eselswunder des Heiligen Antonius von Padua*.<sup>381</sup> Alle Gemälde Heintz' d.J., die sich in der Chiesa degli Incurabili befanden, inklusive derjenigen, die nach Lendinara gebracht wurden, gelten heute als verschollen.

### 5.3 Erhaltene Gemälde in venezianischen Kirchen

#### 5.3.1 Santa Maria dei Carmini

An der Balustrade der Orgelempore der Kirche Santa Maria dei Carmini bildet eine *Beschneidung Christi* von Joseph Heintz d.J. einen Teil des vierteiligen Zyklus mit Szenen um die Geburt Christi. Marco Boschini war der Erste, der Heintz d.J. das Gemälde zuschrieb, mit einem Verweis darauf, dass der Augsburger hier Andrea Schiavone imitiere.<sup>382</sup>

Nachdem der Chor der Carmini-Kirche mitsamt Andrea Schiavones bildlicher Ausstattung im Jahr 1653 durch einen Brand zerstört wurde, begannen noch im selben Jahr die Restaurierungsarbeiten<sup>383</sup>, weshalb das Gemälde Heintz' d.J. auf die Mitte der 1650er Jahre zu datieren ist. Boschinis Bemerkung lässt vermuten, dass Heintz d.J. eine exakte Kopie des Vorgängergemäldes anfertigte.<sup>384</sup>

---

<sup>380</sup> *Letztes Abendmahl, Fußwaschung, Predigt am Ölberg, Geißelung, Begegnung mit der Hl. Veronica, Dornenkrönung, Eselswunder des Hl. Antonius von Padua, Auferstehung Christi, David, Darbringung im Tempel, Konversion des Hl. Paulus.* Zorzi 1972, ebda.; S. 205 und D'Anza 2007, ebda.; S. 94.

<sup>381</sup> Zorzi 1972, ebda.; S. 207.

<sup>382</sup> Boschini 1674 Dorsoduro, ebda.; S. 44.

<sup>383</sup> Vgl. Finocchi Ghersi, Lorenzo: „Una data per le tavole di Andrea Schiavone ai Carmini“. In: *Arte Veneta* 49/1996; S. 54-59.

<sup>384</sup> Andrea Meldolla (1510-1563), wegen seiner dalmatischen Herkunft *Schiavone* (Slave) genannt, arbeitete in der Werkstatt Tizians, wo er sich dessen Kolorit aneignete. Sein Stil, dessen Merkmal starke Konturierungen sind, ist hingegen als manieristisch zu bezeichnen und war vom Werk Parmigianinos beeinflusst, in dessen Werkstatt in Bologna oder Parma Schiavone wohl einige Zeit arbeitete. Vgl. Fröhlich-Bum, Lili: „Meldolla, Andrea, gen. Schiavone“. In: Thieme-Becker, Bd. 24, Neuauflage, Leipzig, 1962; S. 74f. Bortolotti, Luca: „Meldolla, Andrea, detto lo Schiavone“. In: Ghisalberti, Alberto (Hrsg.): *Dizionario Biografico degli Italiani*. Bd. 73, Rom, 2009; S. 385f.



Die durch Ruß stark eingedunkelte *Beschneidung Christi* Joseph Heintz' d.J. lässt sich ebensowenig wie die bereits erwähnten Gemälde auf der *Terraferma* mit dem übrigen Werk des Augsburgers in Einklang bringen.

Ebenso wie ein Gemälde Andrea Schiavones durch eine exakte Kopie Heintz' d.J. ersetzt wurde, befindet sich über der Treppe der Scuola Grande di San Teodoro wiederum eine Kopie nach Joseph Heintz d.J. Im Jahr 1733 beschrieb Zanetti ein „chiaroscuro di Giuseppe Heintz“, das sich in der Scuola befand.<sup>385</sup> Bei dem heute dort sichtbaren Gemälde handelt es sich jedoch um eine Kopie des Heintz-Gemäldes von Tommaso Bugoni (1690-1755).<sup>386</sup>

### 5.3.2 San Fantin

Während die Gemälde für Sakralbauten außerhalb Venedigs alle nach 1660 und damit in der Spätphase seines Schaffens entstanden, fertigte Joseph Heintz d.J. bereits kurz nach seiner Ankunft in der Lagunenstadt das erste Gemälde im Auftrag einer venezianischen Kirche an. Es handelt sich um das Votivgemälde in der Kirche San Fantin, welches auf das Jahr 1632 datiert und von Heintz d.J. signiert wurde (Abb. 41).<sup>387</sup> Entstanden kurz nach dem Ende der verheerenden Pestepidemie in den Jahren 1630 und 1631<sup>388</sup>, zeigt es den Priester der Kirche als Stifter, sowie die im Himmel thronende Jungfrau mit Kind umgeben von den Heiligen Johannes Evangelist, Theodor und dem Pestheiligen Rochus. Im Hintergrund ist eine, im Gegensatz zu den lebensgroßen Figuren, miniaturhaft anmutende Piazzetta San Marco zu erkennen (Abb. 42).

Marco Boschini erwähnt das Gemälde 1674 in seinen *Ricche minere della pittura...*<sup>389</sup>, ebenso die Venedig-Guiden von Antonio Maria Zanetti aus dem Jahr 1771 und

---

<sup>385</sup> Zanetti 1733, ebda.; S. 188.

<sup>386</sup> Gallo, Rodolfo: „La Scuola Grande di San Teodoro“. In: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 120/1961-1962, S. 461-495; S. 481. Über Tommaso Bugoni ist nahezu nichts bekannt. Er war im 17. Jahrhundert in Venedig tätig und von 1734 bis 1767 Mitglied der Malerzunft. Vgl. Martin, Andrew John: „Tommaso Bugoni“. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon -Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begr. und mithrsg. von Günter Meissner. Band 15, München und Leipzig, 1997; S. 82.

<sup>387</sup> Öl auf Leinwand, 350x290 cm. Inschrift unten in der Mitte: „IO: POMELLUS PLEB. DUCALIS CANON. CONG. S. PAULI ARCH.R“. Signatur darunter: JOSEPH HEINZ / AUGUSTANUS F 1632.

<sup>388</sup> Zur den frühneuzeitlichen Pestepidemien in Venedig, vgl. Preto, ebda.; S. 97-98.

<sup>389</sup> Boschini 1674, San Marco, ebda.; S. 96.

Giovanni Antonio Moschini (1815).<sup>390</sup> Allerdings sind keine Archivalien erhalten, die die Auftragsvergabe des Stifters an Heintz d.J. dokumentieren.

Die Vedute der Piazzetta di San Marco ist in Aufsicht dargestellt, und verweist hier auf den Auftraggeber des Gemäldes, Giovanni Pomelli, der laut Inschrift ein Kanoniker des Kapitels von San Marco war und als Stifterfigur dargestellt ist. Der Betrachter schaut aus Richtung des Uhrenturms an der Nordseite der Piazzetta in Richtung *Molo* und San Giorgio Maggiore. Kompositorisch ähnelt die Ansicht stark der stilisierten Piazzetta des Architektur-Capriccio Heintz' d.J., das sich im Palazzo Albrizzi in Venedig befindet (Abb. 43)<sup>391</sup>, sowie der Ansicht des kleinformatigen *Doge im Pozzetto* (Abb. 44).<sup>392</sup>

Die Darstellung und Raumauffassung des in starker Aufsicht dargestellten Platzes unterscheiden sich bei den drei genannten Gemälden, von denen das früheste 1632 und das späteste um 1670 entstand, kaum voneinander. Der bereits angesprochene Charakter des Seriellen und Repetitiven zeigt sich somit hier erneut. Die Tatsache, dass Joseph Heintz d.J. eine standardisierte Ansicht der Piazzetta di San Marco über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten für Gemälde unterschiedlichster Formate verwendete, lässt vermuten, dass er mit einem Prototyp arbeitete, den er für verschiedene Bildformate adaptierte. Somit wandte Heintz d.J. für vedutenhafte Stadtansichten dasselbe Verfahren an, das in seinen Festdarstellungen und *stregozzi* zu beobachten ist. Mit Sicherheit kann resümiert werden, dass Joseph Heintz d.J. das Verfahren der seriellen Produktion keineswegs nur für einzelne Bildelemente oder für bestimmte Sujets, sondern werkumfassend anwandte.

### 5.3.3 San Nicolò da Tolentino

Der Überlieferungssituation des Votivgemäldes in San Fantin, ähnelt derjenigen des monumentalen Triptychons *Esaltazione del ordine dei Teatini*, das sich noch heute in der Sakristei der Theatinerkirche San Nicolò da Tolentino befindet (Abb. 45).<sup>393</sup> Die Kirche wurde nach einem Entwurf von Vincenzo Scamozzi (1548-1616) ab 1590 gebaut

---

<sup>390</sup> Zanetti 1771, ebda.; S. 179. Moschini 1815, ebda.; S. 620.

<sup>391</sup> Joseph Heintz d.J.: *Szene mit venezianischen Bauwerken*, Öl auf Leinwand, 1670-75, 180x282 cm, Palazzo Albrizzi, Venedig.

<sup>392</sup> Joseph Heintz d.J.: *Il Doge in Pozzetto*, Öl auf Leinwand, ohne Jahr, 60x90 cm, unbekannter Standort.

<sup>393</sup> Öl auf Leinwand, ca. 300x580 cm, San Nicolò da Tolentino, Venedig. Inschrift: ISTI SUNT PATRES NOSTRI VERISQUE PASTORES.

und 1714 fertiggestellt. Der freistehende, korinthische Portikus ist der einzige seiner Art in Venedig und wurde von Andrea Tirali (1675-1737) entworfen.<sup>394</sup>

Das Gemälde in der Sakristei der Tolentini-Kirche ist in seiner Form als Triptychon singulär im Werk Joseph Heintz' d.J. und zudem das einzige, heute noch komplett erhaltene mehrteilige Altarretabel des Augsburgers. Nur ein weiterer mehrteiliger Altar von Heintz' d.J. ist bekannt. Dessen signierte und auf das Jahr 1642 datierte Haupttafel zeigt eine *Rosenkranzmadonna mit Hl. Dominikus und einer heiligen Dominikanerin* und wurde 1991 in London versteigert (Abb. 46).<sup>395</sup> In der Galleria Carrara in Bergamo hingegen sind die dazugehörigen sechs kleinformatigen Predellaszene zu finden, auf denen sechs Rosenkranzgeheimnisse zu sehen sind (Abb. 31-36).<sup>396</sup>

Die Seitentafeln des Triptychons in San Nicolò da Tolentino zeigen die Apostel Petrus und Paulus, die beide der Mitteltafel zugewandt sind. Dort ist die Erhebung des Kreuzes als Verbildlichung der Anerkennung des Theatiner-Ordens durch Papst Clemens VII. dargestellt.<sup>397</sup> In der Bildmitte ist der Ordensründer Gaetano da Thiene zu sehen. In dessen unmittelbarer Nähe sind Papst Clemens VII. und der Bischof von Chieti, der Stadt, in der der Orden der Theatiner gegründet wurde, zu erkennen. Die Zuschreibung des Triptychons an Joseph Heintz d.J. durch Pier Luigi Fantelli erfolgte anhand stilistischer Vergleiche mit anderen religiösen Gemälden des Augsburgers.<sup>398</sup>

Das Gemälde ist weder signiert noch datiert. Jedoch finden sich für die Jahre 1660 und 1661 im Bestand von San Nicolò di Tolentino im venezianischen Staatsarchiv etliche Dokumente, die die Ausstattung der neuerrichteten Sakristei betreffen. Verträge der Theatiner mit Steinmetzen, Tischlern und anderen Handwerkern sind erhalten. Hingegen fehlt für Gemälde, die für die Sakristei angefertigt wurden, jedes Zeugnis.<sup>399</sup> In Betracht ziehend, dass die Sakristei in den Jahren 1660 und 1661 ausgestattet wurde, ist die Entstehung des Triptychons ebenfalls für diesen Zeitraum festzulegen.

---

<sup>394</sup> Zur Baugeschichte der Tolentini und dem Theatinerorden in Venedig, vgl. z.B.: Boccato, Alessandra: *Chiese di Venezia*. Verona, 2010; S. 95ff. Concina, Ennio: *Le chiese di Venezia- l'arte e la storia*. Udine, 1995.

<sup>395</sup> Öl auf Leinwand, 265x200 cm, Sotheby's, London (3. Juli 1991, lot. 85). Inschrift: ISEPO HEINTZ DI AUGUSTA. Fec. ANNO MDCXXXII. Vgl. D'Anza 2007, ebda.; S. 38.

<sup>396</sup> Hierzu ausführlich, siehe Kapitel 3.2.

<sup>397</sup> D'Anza 2007, ebda.; S. 34f.

<sup>398</sup> Fantelli 1982, ebda.; S. 211.

<sup>399</sup> ASV, San Nicolò da Tolentino, b. 21.

Obwohl keine Archivalien vorhanden sind, gibt es neben der stilistischen Ähnlichkeit mit anderen Werken Heintz' d.J., zum Beispiel dem *Jüngsten Gericht* in Sant'Antonin (Abb. 50) oder der *Madonna von Loreto*, die sich ursprünglich in San Polo befand (Abb. 27), weitere Hinweise auf die Autorschaft des Augsburgers.

Generell ist die Quellenlage für die Ausstattung der Kirche und insbesondere der Sakristei sehr gut. Da das Gemälde in den Dokumenten der Kirche nicht erwähnt wird, wurde es wahrscheinlich von einem privaten Stifter in Auftrag gegeben. Eine besondere Beziehung zu den Theatinern in Venedig hatte die Familie Cornaro. In San Nicolò da Tolentino befindet sich eine der insgesamt drei venezianischen Grabkapellen der Familie. Zudem grenzte der Garten der Cornaro im Jahr 1596 unmittelbar an das Grundstück, auf dem in diesem Jahr die Errichtung der Kirche begann. Zuvor musste daher das Bauvorhaben von den Cornaro autorisiert werden.<sup>400</sup> Dieselbe Familie tritt mehrmals als Auftraggeber Heintz' d.J. in Erscheinung.<sup>401</sup>

Der heutige Ort der Hängung ist unzweifelhaft der ursprüngliche Bestimmungsort des Gemäldes, dessen Format exakt mit der Wandfläche der Sakristei korrespondiert. Für die Ortsspezifität spricht zudem, dass die Inschrift des Gemäldes „ISTI SUNT PATRES NOSTRI VERISQUE PASTORIS“ nicht nur auf die dargestellten Personen, sondern auch auf die sich unter dem Triptychon befindliche Grablege der Theatiner verweist. Somit ist es wahrscheinlich, dass die Familie Cornaro durch die Stiftung des Triptychons mit der Darstellung der Erhebung der Theatiner ihre besondere Verbundenheit zu dem Reformorden zum Ausdruck bringen wollte.

#### **5.3.4 Santi Giovanni e Paolo**

Aus Verträgen, die sich heute im venezianischen Staatsarchiv befinden, geht hervor, dass Joseph Heintz d.J. ab 1657 ein großformatiges Schlachtengemälde für die Kirche SS. Giovanni e Paolo, sowie vier Gemälde, die in den Dokumenten nicht näher präzisiert werden, für das an die Kirche angeschlossenen Dominikanerkloster

---

<sup>400</sup> ASV, San Nicolò da Tolentino, b. 20, Nr. 124.

<sup>401</sup> Vgl. Kapitel private 4.2 und 6.

anfertigte.<sup>402</sup> Laut Marco Boschini befanden sich jedoch mindestens sechs Gemälde des Augsburgers im Besitz der Dominikaner.<sup>403</sup>

Durch die Reise- und Kunstführer von Antonio Maria Zanetti und Pietro Gradenigo ist die Existenz des Schlachtenmåldes für das 18. Jahrhundert noch bezeugt<sup>404</sup>, während das Bild in Guiden des 19. Jahrhunderts nicht mehr erwähnt wird.<sup>405</sup>

Marco Boschini beschrieb das Gemälde detailliert:

“V'è poi al dirimpetto della Sacrestia rappresentata la Historia Navale contro il Turco, seguita il giorno de' Santi Giovanni, e Paolo appresso li Dardanelli nell'Arcipelago, l'anno 1656, sotto la felice memoria del Prencipe Bertucci Valiero, ove si vede il suo ritratto, con molti Senatori inginocchiati avanti alla Santissima Trinità, Beata Vergine e li Santi nominati, con la Fede e il Leone alato, che impugna la spada, per la qual vittoria fù instituita la visita alla detta Chiesa della Serenissima Signoria ogni anno, nella festività di detti Santi, per rendimento di grazie; & è di mano di Gioseffo Enzo.”<sup>406</sup>

Erscheint es auf den ersten Blick kurios, dass sich in der größten Dominikaner-Kirche Venedigs an prominentem Ort die Darstellung einer Seeschlacht befand, so erklärt sich mit der Beschreibung Boschinis die historische Relevanz der siegreichen Schlacht am 26. Juni 1656 für die Kirche Santi Giovanni e Paolo. Der Sieg der Venezianer unter dem *General da Mar* Lorenzo Marcello über die türkische Flotte in der nach ihrem Austragungsort, einer Meerenge an der türkischen Mittelmeerküste, benannten Dardanellen-Schlacht, fand am 26. Juni 1656, und somit am Namenstag der frühchristlichen Märtyrer Johannes und Paul statt. Der siegreichen Schlacht wurde daher fortan mit einer jährlichen Dogenprozession zur Kirche Santi Giovanni e Paolo gedacht.<sup>407</sup>

---

<sup>402</sup> ASV, Santi Giovanni e Paolo, b. Y, XII.

<sup>403</sup> Boschini 1674, Castello, ebda.; S. 55ff.

<sup>404</sup> Zanetti, Antonio Maria: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le Isole circumvicine: o sia la Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini con l'aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*. Venedig, 1733; S. 242. Livan, Lina (Hrsg.): *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo (1748-74)*. Venedig, 1942; S. 41.

<sup>405</sup> Hier konsultierte Reiseführer: Moschini, Giovanni Antonio: *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*. Venedig, 1815. Paoletti, Ermolao: *Il Fiore di Venezia*. Venedig, 1837.

<sup>406</sup> “Dann gibt es dort gegenüber der Sakristei eine Darstellung der Seeschlacht gegen die Türken, die am Namenstag der Heiligen Johannes und Paul des Jahres 1656 im Archipel in der Nähe der Dardanellen unter der Führung des Dogen Bertuccio Valier erfolgte. Daher sieht man dessen Bildnis, zusammen mit zahlreichen Senatoren, die vor der Heiligen Dreifaltigkeit, der Heiligen Jungfrau und den Heiligen Johannes und Paul knien. Daneben sieht man die Personifikation des Glaubens und den geflügelten Löwen mit dem Schwert in der Faust. Zum Dank für diesen Sieg wurde alljährliche der Besuch der Serenissima Signoria in ebenjener Kirche am Namenstag der Titularheiligen eingeführt; und dieses Gemälde stammt von Joseph Heintz.“ Boschini 1674, ebda.; S. 55.

<sup>407</sup> Zur Dogenprozession nach Santi Giovanni e Paolo, vgl. z.B.: Tassini, Giuseppe: *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani*. Venezia, 1890; S. 58.

Ähnlich dem Gemälde in San Fantin (Abb. 41) stellte Joseph Heintz d.J. auch hier kniende Würdenträger vor einer Ansammlung ereignisspezifischer Heiligen dar. Da sich im Werk Heintz' d.J. zahlreiche Beispiele für die Akkumulation von Bildzitate finden<sup>408</sup>, ist anzunehmen, dass er im Fall des Schlachtengemäldes auf bereits bewährte Bildformeln zurückgriff. Die Bildbeschreibung Boschinis trafe auch auf eine der bekanntesten Darstellungen einer venezianischen Seeschlacht des 16. Jahrhunderts zu. Paolo Veroneses *Schlacht von Lepanto* (Abb. 47), die sich heute in der Galleria dell'Accademia befindet, zeigt ebenfalls in der unteren Bildhälfte das Schlachtengetümmel, während die Heilige Jungfrau, sowie die Heiligen Petrus, Rochus, Justina und Markus, sowie der Markuslöwe in der oberen Bildhälfte zu sehen sind. Neben der Darstellung der Dardanellen-Schlacht erwähnt Boschini folgende Gemälde Heintz' d.J., die sich in der Kirche Santi Giovanni e Paolo und dem angrenzenden Kloster befanden: ein *Wunder des Hl. Antonius von Padua*<sup>409</sup>, sowie zwei *Wunder des Heiligen Dominikus*<sup>410</sup>, ein Gemälde mit allegorischen Tugenddarstellungen<sup>411</sup> und die Darstellung eines Unfalls, der sich beim Bau des Gewölbes im Refektorium des Kloster ereignete.<sup>412</sup> Letzteres charakterisiert Boschini als vielfigurige „opera capricciosa“. Neben zahlreichen Priestern und Handwerkern, die Opfer des Unglücks wurden, waren laut Boschini auch glückliche Überlebende zu sehen, die ihr Leben dem Eingreifen des

---

<sup>408</sup> Vgl. Kapitel 2.3.

<sup>409</sup> “Appresso alla Sacrestia un miracolo di Sant’Antonio di Padoa, opera di Gioseffo Enzo” (In der Nähe der Sakristei befindet sich ein Wunder des Heiligen Antonius von Padua, ein Werk von Joseph Heintz). Boschini 1674, ebda.; S. 63

<sup>410</sup> “Entrando dentro (nel Refettorio) a mano sinistra, che è la testa opposta alla facciata, vi sono due miracoli di S. Domenico: nell’uno il Santo libera molti Pellegrini da un naufragio di Mare; nell’altro il Santo predica à Luterani, & altri infedeli: opera di Gioseffo Enzo” (Wenn man eintritt (in das Refektorium) gibt es an der linken Stirnwand, gegenüber der Fassade, zwei Wunder des Heiligen Dominikus: einmal rettet der Heilige viele schiffbrüchige Pilger. Im anderen Gemälde predigt der Heilige vor Lutheranern und anderen Ungläubigen. Die Werke stammen von Joseph Heintz.). Boschini 1674, ebda.; S. 67.

<sup>411</sup> “[...] vi è dipinta la Religione, il Silenzio, la Temperanza, e l’Obbedienza: opera di Gioseffo Enzo” ([...] dort gibt es ein Gemälde, auf dem die Religion, die Ruhe, die Mäßigung und Gehorsamkeit zu sehen sind). Boschini 1674, ebda.; S. 67. Laut Franca Zava Boccazzi handelte es sich bei der *Temperanza* um ein Deckengemälde über der Treppe, während die anderen Gemälde an der Wand des Treppenaufgangs hingen. Zava Boccazzi, Franca: *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*. Venedig, 1965; S. 320.

<sup>412</sup> “Vedesi poi l’accidente occorso nel fabricare il volto sopra la cantina del detto Monasterio: e si vede à precipitare tutta la fabrica, con molti Padri, Muratori & altri operaij, alcun morti, altri stroppiati, & altri per l’intercessione di San Domenico, e SS. Giovanni, e Paolo, liberati: opera capricciosa di Gioseffo Enzo.” (Dann sieht man die Darstellung eines Unfalls, der sich beim Bau des Gewölbes über der Kantine dieses Klosters ereignete: man sieht, wie der gesamte Bau einstürzt, mit zahlreichen Mönchen, Maurern und anderen Arbeitern. Einige sind tot, andere verletzt, und wiederum andere wegen des Eingreifens der Heiligen Dominikus, Johannes und Paul befreit. Ein kapriziöses Werk von Joseph Heintz). Boschini 1674, ebda.; S. 68.

Heiligen Dominikus und der Märtyrer Johannes und Paulus verdankten. Einzig das von Boschini als „un miracolo di Sant’Antonio di Padoa“ beschriebene Gemälde Heintz’ d.J. befindet sich noch heute in Santi Giovanni e Paolo in einer Seitenkapelle links des Hauptaltars (Abb. 48).

#### 5.4 Die Auftragsdokumente für die Gemälde in Santi Giovanni e Paolo

Bei dem ersten Dokument des Bestandes im venezianischen Staatsarchiv handelt es sich um den Spendenaufruf, im venezianischen Dialekt als *Rodolo* bezeichnet, des Priors der Dominikaner, Giovanni Premuda. Ein Jahr nach dem Sieg über die „potenza formidabile Ottomana“, sollte ein Gemälde des glorreichen Sieges der venezianischen Flotte angefertigt werden. Der vorgesehene Aufhängungsort befand sich gegenüber der Sakristei, „zwischen den beiden Säulen hinter dem Chor“.<sup>413</sup>

Da sich dort eine Grablege der Familie Dolfin befindet, benötigte das Kloster die Erlaubnis von Elena Dolfin, das Gemälde über dem Grab ihrer Vorfahren aufhängen zu dürfen. Die notariell beglaubigte Zustimmung der *Nobildonna* findet sich ebenfalls unter den Dokumenten.<sup>414</sup> Dem Spendenaufruf des Priors, einhergehend mit dem Versprechen, für das Seelenheil der Almosengeber zu beten, folgt eine Auflistung der elf Spender, bei denen es sich ausschließlich um Patrizier handelt. Die Höhe der Spende liegt bei 37,4 Dukaten pro Kopf, lediglich Nicolò Venier spendete eine etwas größere Summe von 37,8 Dukaten.<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> “La Vittoria segnalata ottenuta dalle Armi della sempre invittissima et Gloriosissima Republica Veneta contro la potenza formidabile Ottomana nel total disfacimento della sua poderosa armata nel canale dei Dardanelli l’anno passato 1656 adì 26 Giugno, Giorno dedicato al Martirio dei Santi Fretti Gio. e Paolo, chiama la devotione dei Padri del Monasterio di S. S. Gio e Paolo di questa città ai dovuti perpetui contrasegni di singolar gratitudine alla Gratia segnalata donata Da Dio Benedetto al suo Gloriosissimo Principe, che per ciò ha decretato esprimerla à perpetua memoria de posterì in un gran Quadro in cui si veggia con tutta pontualità delineato il successo della Vittoria per porlo nella loro Chiesa in sito cospicuo dirimpetto la Sagrestia tra l’una e l’altra Colonna dietro il Choro.” (Paraphrasiert: Der Sieg, erlangt durch die Truppen der niemals besiegten, gloriosen venezianischen Republik, gegen die großartige Kraft der Osmanen, der zur totalen Zerstörung der osmanischen Flotte im Dardanellen-Kanal letztes Jahr am 26. Juni 1656 führte. Dies ist der Tag, der den Märtyrerbrüdern Sankt Johannes und Sankt Paulus gewidmet ist und verlangt daher nach besonderer Verehrung der Gnade, die Gott dem *Gloriosissimo Principe* verlieh, durch die Brüder des Klosters SS. Giovanni e Paolo dieser Stadt. Deshalb wurde beschlossen diese besondere Erinnerung durch ein Gemälde auszudrücken, auf dem man alle Details des Sieges sehen wird. Aufgehängt wird es in ihrer Kirche auf der Seite der Sakristei zwischen den beiden Säulen hinter dem Chor.) ASV, SS. Giovanni e Paolo, b.Y, XII, Nr. 19.

<sup>414</sup> „Licenza per poner il Quadro della Vittoria Naval sopra il Deposito di Cà Dolfin“ (Erlaubnis, das Gemälde der siegreichen Seeschlacht über der Grablege des Hauses Dolfin anzubringen.) ASV, SS. Giovanni e Paolo, b. Y, XII, Nr.20.

<sup>415</sup> ASV, SS. Giovanni e Paolo, b.Y, XII, Nr. 19.

Dem undatierten *Rodolo*-Dokument folgt ein Vertrag zwischen dem Kloster und Joseph Heintz d.J. vom 10. März 1657.<sup>416</sup> Allerdings handelt es sich dabei nicht um die Kommission für das Gemälde der Dardanellen-Schlacht, sondern um einen Auftrag des Priesters Arcangelo Mansueti für vier Bilder, die für die *Camera del fuoco* des Klosters bestimmt waren. In dem Dokument heißt es etwas kryptisch, dass Heintz d.J. mit der Ausführung der „quatro quadri con quelle historie che detto Padre li prescriverà“ (Vier Bilder mit den Geschichten, die besagter Pater ihm beschreiben wird) beauftragt wird. Dies lässt den Rückschluss zu, dass die im Vertrag festgelegten Geschäftsbedingungen durch mündliche Absprachen ergänzt wurden.

Ebenso geht aus dem Schriftstück hervor, dass es Vorzeichnungen des Malers gab, an die er sich bei der Anfertigung der Bilder genau zu halten hatte, vor allem, was die „Nischen, Säulen und Ornamente“ anging.<sup>417</sup> Zudem findet sich in dem Vertrag eine Klausel, die sowohl als ein Verweis auf die Zunftregeln, als auch auf den Anspruch der Maler an die Qualität ihres eigenen Werkes gedeutet werden kann: Das Gemälde solle ausgeführt werden „in quella Perfezione che porta l’Arte della pittura“ (mit der Perfektion, für die die Malerzunft steht).<sup>418</sup> Anschließend werden die Zahlungsmodalitäten vereinbart: Der Lohn des Malers betrug insgesamt 180 Dukaten, und somit 45 Dukaten pro Bild. Auf Wunsch Heintz’ d.J. wurden die einzelnen Gemälde sofort nach ihrer Lieferung an das Kloster bezahlt, und nicht erst nach Fertigstellung der gesamten Serie. Joseph Heintz d.J. schien die Zahlungsfähigkeit des Klosters und das Durchhaltevermögen seines Auftraggebers anzuzweifeln, weshalb sich im Vertrag die Klausel findet, dass sein Lohn „[...] in deposito [...] in un cassetino [...]“ (hinterlegt in einem Kästchen) aufbewahrt wird. So sollte sichergestellt werden, dass der Maler auch im Falle des Ablebens des Priesters sein Geld erhält. Die erste Anzahlung für die vier Gemälde in Höhe von 30 Dukaten erhielt Joseph Heintz d.J. am 13. März 1657, die

---

<sup>416</sup> ASV, SS. Giovanni e Paolo, b. Y, XII, Nr. 21.

<sup>417</sup> „Si dichiara con la presente scrittura, come il prete Arcangelo Mansueti Domenican del Monastero di S.S. Gio et Paolo di Venetia, è convenuto con il S.r Gioseffo Enze todesco Pittore habitante al presente nella contrà di S. Polo, di fare quatro quadri con quelle historie che detto Padre li prescriverà, et li suoi nichi, colunari, et altri adornamenti conforme al dessegno presentato dal sudeto Pittore.“ ASV, SS. Giovanni e Paolo, ebda. (Paraphrasiert: In diesem Schriftstück wird festgehalten, dass der Priester Arcangelo Mansueti aus dem Kloster SS. Giovanni e Paolo in Venedig mit Herrn Joseph Heintz, dem deutschen Maler, der zu Zeit in der Pfarrei San Polo wohnt, übereingekommen ist, dass diese vier Gemälde angefertigt werden, deren Sujets besagter Priester ihm beschreiben wird, und die Nischen, Säulen und andere Ausschmückungen sollen genau so sein, wie auf den Zeichnungen, die er besagtem Priester gezeigt hat.)

<sup>418</sup> ASV, SS. Giovanni e Paolo, ebda.



letzte Rate nahm am 8. Mai 1661 Daniel Heintz im Namen seines Vaters vom Schatzmeister des Klosters entgegen.

Auch wenn im Vertrag nicht spezifiziert wird, um welche Art von Gemälden es sich handelt, ist es wahrscheinlich, dass es sich bei den „istorie“, die der Priester dem Maler beschrieb, um Szenen aus den Leben des Ordensgründers des Dominikaner und des Heiligen Antonius von Padua handelt. Der komplette Zyklus, der in venezianischen Reiseführern des 17. und 18. Jahrhunderts erwähnt wird,<sup>419</sup> galt lange als verschollen, bis in den 1960er Jahren in einer Abstellkammer des Klosters das oben erwähnte, großformatige Gemälde Joseph Heintz' d.J. gefunden wurde, das Boschini als „un miracolo di Sant'Antonio di Padoa“ beschrieb (Abb. 48).<sup>420</sup> Es zeigt den Heiligen Antonius, der im Freien vor einem provisorischen Altar unter einem roten Baldachin die Messe feiert. Vor dem Heiligen kniet ein Maultier nieder, um die Kommunion zu empfangen. Der Legende nach predigte Antonius in Oberitalien, als einer seiner Zuhörer die Gegenwart Christi im Sakrament der Eucharistie bezweifelte. Daraufhin ließ Antonius einen Esel herbeiführen, der drei Tage nichts gegessen hatte. Das ihm angebotene Futter ignorierend – bei Heintz d.J. schüttet ein Mann mit wehendem gelben Umhang neben dem Esel einen Sack Getreide aus –, ging der Esel vor Antonius auf die Knie, der ihm mit einer Hostie in den Händen entgegentrat.<sup>421</sup> Die Hauptszene ist umgeben von einer Menschenmenge, in der neben knienden und offenbar gesellschaftlich besser gestellten sitzenden Gläubigen auch spielende Kinder, einige Orientalen mit Turban und ein Devotionalenhändler zu sehen sind. Den Hintergrund der lebhaften Szene bildet die Piazza Navona in Rom, deren Platzanlage sich tief in den Bildraum erstreckt.<sup>422</sup> In der linken Bildhälfte ist die Fassade der von Francesco Borromini entworfenen Kirche Sant'Agnese zu erkennen.<sup>423</sup> Im Hintergrund sind vereinzelte Passanten, sowie Kutschen und ein Marktstand zu sehen. Im Himmel über der Piazza eröffnet sich in den Wolken eine Aureole mit der Heiligen Dreifaltigkeit, die

---

<sup>419</sup> Boschini 1674, ebda.; S. 63. Zanetti 1733, ebda.; S. 241. Moschini, ebda.; S. 162. Paoletti, ebda., Band 2; s. 236.

<sup>420</sup> Öl auf Leinwand, 168x295 cm. Vgl. Zava Boccazzi, ebda.; S. 47.

<sup>421</sup> Schäfer, Joachim: „Antonius von Padua“. In: *Ökumenischen Heiligenlexikon*. URL: [https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Antonius\\_von\\_Padua.html](https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Antonius_von_Padua.html). Zugriff am 13.1.2012.

<sup>422</sup> Vgl. D'Anza 2004/2, ebda.; S. 101.

<sup>423</sup> Zur Darstellung von Sant'Agnese in Agone in Verbindung mit dem Romaufenthalt Heintz' d.J., siehe auch Kapitel 2.2.

somit Zeuge des wundersamen Geschehens ist. Das Gemälde befindet sich heute in einer Seitenkapelle links des Hauptaltars in Santi Giovanni e Paolo.

Das nächste relevante Dokument zur Entstehung der *Dardanellen-Schlacht* Heintz' d.J. in der Mappe ist der Vertrag zwischen dem Prior des Klosters und dem Künstler. Das Schriftstück ist auf den 4. Mai 1657 datiert. Die geschäftliche Vereinbarung bezeugt der Prokurator des Klosters, der hier als Notar fungiert.<sup>424</sup> Es wurde festgelegt, dass Joseph Heintz d.J. für die Anfertigung des Gemäldes 250 Dukaten erhalten sollte. Das Sujet des Bildes, das sich Heintz d.J. verpflichtet zu malen, wird in der Kommission ebenso beschrieben wie der Ort der Aufhängung in der Kirche.<sup>425</sup> Giovanni Premuda, der Prior des Klosters unterschrieb den Vertrag noch am selben Tag, Joseph Heintz d.J. zwei Tage später. Ebenfalls am 6. Mai 1657 erhielt Heintz d.J. eine Anzahlung in der Höhe von 50 Dukaten. Sämtliche weitere Zahlungen an den Maler sind auf demselben Blatt festgehalten: Zehn Dukaten im Oktober 1657, und schließlich die restlichen 190 Dukaten am 11. Dezember 1657. Am Ende des Dokuments bezeugt die Unterschrift von Girolamo Flect, dem Prokurator des Klosters, dass sämtliche Zahlungen wie oben beschrieben tatsächlich stattfanden. Zu Mappe Nr. 22 des Dokuments gehört ebenso ein aus jedem Kontext gerissener Zettel, auf dem die Inschrift des Gemäldes zu lesen ist:

„Venetorum ad Hellesponti angustias insignis de turcica classe triumphum Laurentio Marcello debellante M D C LVI fausta SS. Io. et Pauli 26 iunii. Bertucio Valiero duce. Ioseph Hentius de Augusta p. anno MDCLVII“.<sup>426</sup>

Auch die Auflistung der Einnahmen des Klosters, sowie die Ausgaben des Malers finden sich in derselben *busta*. Dort wird ersichtlich, dass die Finanzierung des Gemäldes sich aus den Einnahmen des *Rodolo* von insgesamt 410 Dukaten und siebzehn Lire, sowie aus 93 Dukaten aus der Klosterkasse und weiteren 34 Dukaten, gespendet durch den General der Schlacht, Lorenzo Marcello, zusammensetzte. Insgesamt war demnach ein Budget von 537 Dukaten und siebzehn Lire verfügbar.

---

<sup>424</sup> ASV, SS. Giovanni e Paolo, b. Y, XII, Nr. 22.

<sup>425</sup> ASV, SS. Giovanni e Paolo, ebda.: “[...]vi sia descritta la Vittoria ultimamente ottenuta nel giorno delli gloriosi martiri SS. Gio e Paolo, dell’armata Turchesca sotto il Generalato dell’ecc.mo Marcello, da esser posto dietro il Choro, dirimpetto alla Sagrestia [...]” (...dort soll der finale Sieg über die türkische Armada dargestellt sein, der am Tag der heiligen Märtyrer Johannes und Paul unter dem General Marcello errungen wurde, um es hinter dem Chor bei der Sakristei aufzuhängen.)

<sup>426</sup> Die Inschrift verweist auf das Dargestellte. *Hellesponti* ist die antike Bezeichnung für die Meerenge der Dardanellen.

## 5.5 Die Auftragsdokumente für das Gemälde in Sant'Antonin

In der Kirche Sant'Antonin im *sestiere* Castello befanden sich ursprünglich zwei Gemälde Joseph Heintz' d.J. Neben dem hier ausführlich zu analysierenden *Jüngsten Gericht* (Abb. 49), beschreibt Giovanni Antonio Moschini in seiner *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti* aus dem Jahr 1815 eine Darstellung des Heiligen Antonius von Padua, die sich in der Kapelle links des Hauptaltars befand.<sup>427</sup> Während der *Heilige Antonius von Padua* als verschollen gilt, befindet sich das *Jüngste Gericht* des Augsburgers noch heute im Hauptchor von Sant'Antonin. Nach einer umfassenden Renovierung der Kirche wurden 1660 die Aufträge für die Ausstattung der *Capella maggiore* vergeben. Die Dokumente zur Entstehung der beiden großformatigen Tafeln befinden sich teils in einem Privatarchiv, teils im Archiv der Kirche San Giovanni in Bragora in Venedig.<sup>428</sup> Die Archivalien wurden von Lucia Longo partiell ediert.<sup>429</sup>

Am 10. August 1660 rief der Priester von Sant'Antonin, Domenico David, gemeinsam mit den Prokuratoren der Kirche zu Spenden für die malerische Ausstattung der *Capella Maggiore* auf. Es galt, zwei großformatige Gemälde für die Nord- und Südwand des Hauptchores zu finanzieren, wozu etwa 400 Dukaten notwendig waren, „per fare cosa degna al possibile per la stanza di quel Dio che ne ha di giudicare [...]“ (um eine möglichst würdevolle Sache für das Zimmer des Herrn zu fertigen, der über uns richten wird). Bei diesem *Rodolo*, anders als bei der Spendenaufforderung in Santi Giovanni e Paolo, leisten nicht nur *Nobili*, sondern auch die der Kirche angegliederte „scola del Santissimo Sacramento“ und der Priester selbst ihren Beitrag zur Finanzierung der Gemälde.<sup>430</sup> Bereits am folgenden Tag trafen sich der Priester und die Prokuratoren der Kirche, unter ihnen der einflussreichste Architekt des venezianischen Barock, Baldassare Longhena<sup>431</sup>, mit drei Vertretern des Senat, begleitet von einem Sekretär, und den Spendenverwaltern.

Am 19. Oktober 1660 erfolgte die Bekanntgabe des Entschlusses, den Auftrag für das Gemälde an der Nordwand der Kapelle nach Ansicht zweier Modelle an Joseph Heintz

---

<sup>427</sup> Moschini, Giovanni Antonio: *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*. Venedig, 1815; S. 87.

<sup>428</sup> Archivio della Parrocchia San Giovanni in Bragora, Processo 38.

<sup>429</sup> Longo 1986, ebda.; S. 317-327.

<sup>430</sup> „La scola del Santissimo: ducati 50. Io prè Domenico piovan sudetto offerisco ducati vinticinque: d. 25./“

<sup>431</sup> Longhena unterschreibt hier als „protto della chiesa votiva di Salutte procurator di detta chiesa“, und verweist damit auf sein prestigeträchtigstes Projekt in Venedig, die Votivkirche Santa Maria della Salute.

d.J. zu vergeben. Dieser hatte, wohl in der Hoffnung, die gesamte malerische Ausstattung der Kapelle übernehmen zu können, zwei Vorzeichnungen vorgelegt: ein *Jüngstes Gericht*, dem die Kommission von Sant'Antonin den Zuschlag gab, und einen *Jesus, der die Wechsler aus dem Tempel vertreibt*. Der Vertragsabschluss fand zwei Tage später, am 21. Oktober 1660 im Haus des Malers statt, wo der Priester von Sant'Antonin und zwei der Prokuratoren nochmals beide Modelle begutachteten und dann mit dem Maler übereinkamen, dass lediglich das *Jüngste Gericht* für die Kirche realisiert werden sollte. Dafür erhielt Joseph Heintz d.J. einen Lohn von 200 Dukaten.<sup>432</sup> Das Treffen zwischen dem Maler und den Vertretern der Pfarrkirche wurde gleich zweifach dokumentiert: durch den Bericht des Priesters über den Besuch im Haus des Künstlers in San Polo, und durch den Vertrag, den Heintz d.J. in seinem eigenen Haus unterzeichnete. Darin bestätigt der Maler den Erhalt von 50 Dukaten als Anzahlung für das *Jüngste Gericht*.<sup>433</sup> Während des Entstehungsprozesses des Gemäldes, zwischen dem 16. November 1660 und dem 17. August 1661, erhielt Joseph Heintz d.J. zehn Zahlungen von Pietro Fustinoni, einem der Prokuratoren von Sant'Antonin. Der Erhalt jeder einzelnen Zahlung, deren Gesamtwert sich auf 1249,2 Lire belief, was den im Vertrag vereinbarten 200 Dukaten entspricht, wurde von Daniel Heintz im Namen seines Vaters quittiert. Nach der letzten Auszahlung bestätigte Joseph Heintz d.J. mit seiner Unterschrift den Erhalt der Zahlungen.<sup>434</sup> Auf den folgenden Seiten des Dokuments findet sich die sogenannte „Cassa contro scritta della spesa per li due quadri nella capella maggior della nostra chiesa“ (Liste der Ausgaben für die zwei Bilder im Hauptchor unserer Kirche), die der Priester Domenico David persönlich führte. Während in der vorangehenden Liste der Auszahlungen an Joseph Heintz d.J. lediglich die Höhe des Betrages erwähnt und der Erhalt quittiert wurde, erscheint in der „Cassa contro scritta“ zumindest für die letzte Zahlung vom 17. August

---

<sup>432</sup> “[...]siamo restati in accordo per quello del Giuditio Universale solamente, in ducati dusento da lire sei e soldi 4 per ducato“.

<sup>433</sup> “Confesso io Gioseffo Enz pittore di haver ricevuto dal molto reverendo signor prè Domenico piovano in S. Antonino ducati cinquanta, da lire 6, soldi 4 per ducato, a conto del quadro siamo rimasti d'accordo di fare per la chiesa di S. Antonino, cioè il Giuditio Universale secondo il modello et prezzo di ducati doicento, da lire 6 soldi 4 per ducato, giusto l'accordato per altra scrittura, val L. 310.

- quali ho contati in reali trenta otto et lire sei al sopradetto, presenti il illustrissimo signor Felippo Salvioni et il signor Vicenzo Tosetti, ambi procuratori della detta chiesa di S. Antonino.

- Io Isepo Heinz afermo quanto di sopra”

<sup>434</sup> „ Et io Pietro Fustinoni ho fato il presente receiver per ordine del deto signor Giosefo, il quale soto scriverà di sua propria mano - Io Isepo Henze afermo quanto di sopra.“

1661 der Verwendungszweck. Es handelt sich um die letzte an Heintz d.J. gezahlte Rate in Höhe von 71,18 Lire, durch die die Gesamtsumme des Lohnes von 200 Dukaten vervollständigt wurde. Am selben Tag listete der Priester 9,12 Lire für die Begleichung der Schulden beim Leinwandhändler, sowie insgesamt 6,20 Lire für den Transport des Bildes von San Polo nach Castello, Getränke für die Gehilfen des Malers und die Nägel zum Befestigen des Gemäldes in Sant'Antonin auf. Zusammen mit der Anzahlung der 50 Dukaten beim Vertragsabschluss und der 32 Lire, die für die Anfertigung des Modells bezahlt wurden, beliefen sich die Gesamtzahlungen an den Augsburger damit auf 1650,15 Lire.<sup>435</sup>

Das *Jüngste Gericht* (Abb. 49), das sich noch heute in der Kirche befindet,<sup>436</sup> trägt die Signatur des Malers und die Datierung auf zwei Steinplatten, die am unteren Bildrand in der Mitte dargestellt sind. Auf der rechten Tafel ist „GIOSEFFE ENZ D'AUGUSTA P:“ zu lesen, während auf der linken das Entstehungsjahr in römischen Zahlen angegeben ist. Weitere Inschriften finden sich in der Mitte des Bildes, in zwei geöffneten Büchern, die von Engeln gehalten werden und auf das Jüngste Gericht verweisen: „DESITE BENEDICI PATRIS MEI / POSSIDET PARATU VOBIS REGNUM“ und „DISCEDIE AME / MALEDICTI IN IGNEM AERNUM“. Diese beiden auf Wolken schwebenden Engel werden von musizierenden Engeln flankiert und grenzen die beiden vertikalen Bildhälften voneinander ab. Jesus in einer Glorie bildet den Mittelpunkt der oberen Bildhälfte. Ihm zur Seite stehen die beiden Fürbitter Maria und Johannes der Täufer, sowie Joseph. Der Typus der dem Betrachter nur halb zugewandten und in ihren blauen Mantel gehüllten Gottesmutter, folgt ebenso wie der Aufbau des Gemäldes dem Vorbild von Tizians *Heiliger Dreifaltigkeit* im Prado (Abb. 50).<sup>437</sup> Die Vorzeichnung zu dem Gemälde, aufgrund derer Joseph Heintz d.J. den Auftrag erhielt, befindet sich heute in der Galleria Estense in Modena (Abb. 51) und wurde lange Zeit der Tintoretto-Schule zugeschrieben. Sie unterscheidet sich in der kreativen Ausformung der Details deutlich von der endgültigen Fassung, die als striktes Zitat von Vorbildern erscheint.

---

<sup>435</sup> Zum Produktionsprozeß von Gemälden, vgl. Hochmann 1992, S. 15ff.

<sup>436</sup> Joseph Heintz d.J.: Öl auf Leinwand, 1660, 300x350 cm, Sant'Antonin, Venedig.

<sup>437</sup> Tizian: *Die Heilige Dreifaltigkeit*. Öl auf Leinwand, ca. 1552, 346x240cm, Museo del Prado, Madrid.

## 5.6 Die Auftragsdokumente für ein Gemälde in der Kirche des Franziskanerklosters Santa Anna in Capodistria

Die Dokumente, die sich im Archiv des Franziskanerkonvents Sant'Anna in Capodistria im heutigen Slovenien befanden, wurden bereits im Jahr 1933 ediert.<sup>438</sup> Das Archiv existiert heute nicht mehr, der Verbleib der Archivalien ist unklar.

Bei dem ersten Schriftstück handelt es sich um die Erklärung des Priors des Klosters, Francesco Caldara, dass er den Auftrag am 17. März 1662 an Joseph Heintz d.J. vergab. Dieser solle für die Anfertigung des Gemäldes 65 *scudi* erhalten. Umgerechnet in „Moneta Veneta“ entsprach ein dalmatischer *scudo* neun Lire und sechs Soldi. Bei dem heute verschollenen Gemälde handelte es sich um das Hauptaltargemälde für die Klosterkirche.<sup>439</sup> Das Dokument, das die Vergabe des Auftrages an den Augsburger bezeugt, wurde nur von Caldara, nicht von Heintz d.J. selbst unterschrieben. Dem Dokument vom 17. März 1662 folgen Abrechnungen vom 17. Juli, 22. September und 20. Oktober desselben Jahres, laut derer Joseph Heintz d.J. insgesamt 216 Lire erhalten hat. Ein Blatt zeigt eine Art Währungstabelle, die der Künstler anfertigte, um dalmatische *Scudi* in venezianische Lire umzurechnen. Ein autographisches Dokument von Heintz d.J. bestätigt den Erhalt von „cechini n° 8 val L 138:--“ (8 Zecchinen im Gegenwert von 138 Lire). Das letzte Dokument, das eine Zahlung an Heintz belegt, datiert vom 20. Oktober 1662 und wurde in Venedig vom Prior der dortigen Minoriten „P(adre) Ant(onio) Z.ro“ verfasst. Dieser streckte seinem dalmatischen Ordensbruder die letzten 64 Lire vor, die zur Bezahlung des Altarbildes fehlten. Joseph Heintz d.J. quittierte den Erhalt der Summe mit seiner Unterschrift. Nachdem im ersten Dokument lediglich geschrieben steht, dass Heintz d.J. das Gemälde für die Kirche „secondo il disegno presentato“ (nach der vorgelegten Zeichnung) anfertigen solle, wird hier zum ersten Mal, wenn auch nicht besonders spezifisch, das Sujet des Bildes erwähnt: „un quadro della Madonna“.

Ein kuriozes Detail des insgesamt nicht sehr aussagekräftigen Dokumentes ist, dass das Gemälde als „quadro Milanese“ und auch Joseph Heintz d.J. als „Pittor Milanese“ bezeichnet wird. In der sehr kurzen Einleitung der Quellenedition, findet diese Merkwürdigkeit keine Erwähnung. Generell ist jedoch zu beobachten, dass

---

<sup>438</sup> Cossà, ebda.; S. 238-241.

<sup>439</sup> Cossà, ebda., S. 238.

Verallgemeinerungen oder Mutmaßungen bezüglich der Herkunft Nicht-Einheimischer im Untersuchungszeitraum keine Seltenheit darstellen. So werden Nordeuropäer, gerade in Venedig, häufig unter der Bezeichnung „tedeschi“ (Deutsche) zusammengefasst und Bewohner des östlichen Mittelmeerraums sowie Muslime verallgemeinernd als „turchi“ (Türken) bezeichnet. Dass Heintz d.J. hier als „Milanese“ kategorisiert wird, ist daher höchstwahrscheinlich lediglich als Missverständnis des Schreibers zu deuten.

### 5.7 Kapitelfazit

Generell muss zu den sakralen Auftragswerken Joseph Heintz' d.J. festgehalten werden, dass ein nicht geringer Teil dieses hauptsächlich durch Sekundärquellen bekannten Oeuvres nicht als religiöse Malerei, sondern als Fest- oder Historienmalerei zu kategorisieren ist. Somit gliedern sich die Arbeiten für Kirchen hinsichtlich der Produktionsweise nahtlos in das übrige Werk Heintz' d.J. ein. Ebenso wie bei anderen Genres, die Joseph Heintz d.J. bediente, lassen sich auch hier Hinweise auf serielle Produktion feststellen. Als Beispiel sei die Ansicht der Piazzale San Marco genannt, die in Gemälden, die ab etwa 1630 über einen Zeitraum von vierzig Jahren entstanden, nahezu unverändert als vedutenähnliche Ansicht oder Hintergrund für Zeremonien auftaucht.

Die Dokumente mit dem höchsten Informationsgehalt hinsichtlich der Werkstattpraxis und Produktionsbedingungen sind die den Verträgen beigefügten Spesenlisten, die Joseph Heintz d.J. selbst anfertigte. Anhand der Listen lässt sich nicht nur der Produktionsprozess selbst, sondern auch die äußeren Umstände der Entstehung rekonstruieren, und somit die Faktoren, die den Preis für ein Gemälde beeinflussten. Offensichtlich wurden durch den vereinbarten Lohn ausschließlich die Arbeitsstunden des Malers und die Kosten für Farbe gedeckt.<sup>440</sup> Alles weitere wurde dem Künstler als Spesen erstattet. Zu den Aufgaben des Malers gehörte die Planung und Koordination der gesamten Logistik, was in Venedig kein einfaches Unterfangen darstellte. Die Dienstleistungen, die Heintz d.J. in Rechnung stellte, sind teilweise mit amüsanten

---

<sup>440</sup> Vgl. auch: DeLancey, Julia A.: „In the Streets where they sell colors' – Placing *vendecolori* in the urban fabric of early modern Venice“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch – Jahrbuch für Kunstgeschichte* 72/2012, S. 193-232.

Akribie beschrieben<sup>441</sup>, wohingegen aufgrund fehlender Erläuterungen Sinn und Zweck manches Rechnungspostens heute nicht mehr nachvollziehbar sind. Die Auftraggeber bezahlten nicht nur den Künstler, sondern auch Berufsgruppen, die in den eigentlichen künstlerischen Prozess nicht involviert waren, zum Beispiel die Gehilfen des Malers und die Gondolieri, auf deren Booten die Gemälde und Materialien transportiert wurden.

Die Transportkosten sind ein wichtiger Faktor, der in die Bezahlung des Malers eingeht, was hauptsächlich Venedigs einzigartiger Infrastruktur geschuldet ist. Zahlreiche *traghetto*- und Gondelfahrten durch die Stadt werden in Rechnung gestellt, die hauptsächlich dem Transport des Bildes oder der Materialien dienten. Aus Heintz' Spesenliste für die Anfertigung des Gemäldes für SS. Giovanni e Paolo ist allerdings auch zu entnehmen, dass der Maler „col Rodolo“, also mit der Liste der Spender, zu mehreren Palazzi fuhr. Unter anderem führte ihn sein Weg zur Cà Bembo, Cà Giustinian und Cà Dolfìn – alles Palazzi von Familien, deren Namen sich auch auf der Liste der Spender finden. Daraus kann gefolgert werden, dass einige Spender den Zahlungen wohl nicht unmittelbar nachkamen und Heintz d.J. persönlich dafür zuständig war, das Geld einzusammeln.

Darüber hinaus stellte Joseph Heintz d.J. den Kirchen die Kosten für Rahmenschnitzer und Vergolder in Rechnung, ebenso für die Nägel und für die Gehilfen, die er zum Aufhängen des Bildes in den Kirchen benötigte. Und auch Erfrischungsgetränke für seine Assistenten erscheinen auf der Spesenliste.

Aus den Verträgen und den ergänzenden Dokumenten geht somit hervor, dass sich die Rolle Heintz' d.J. keineswegs auf den Akt des Malens beschränkte, und dass verschiedenste Faktoren auf die Preisbildung eines Gemäldes einwirkten. Die Summe, die dem Maler schließlich von den Kirchen gezahlt wurde, deckte dessen Material-, Personal- und Transportkosten. Der Preis reflektiert somit den gesamten Entstehungsprozess des Gemäldes, vom Erwerb der Materialien bis zur Hängung an seinem Bestimmungsort.

---

<sup>441</sup> “[...] al facchino che portò il legno tondo per mettervi sopra il quadro et aiutare a levare il quadro dal teler in casa del pittore \_ 1:4 [...] per andare in barca dal pittore per pigliare le misure, per portare il quadro e tornare a casa \_ 1:4 [...]” ASV, SS. Giovanni e Paolo, b. Y, XII, Nr. 22. (Paraphrasiert: Für den Jungen, der das runde Holz gebracht hat, das über das Bild gelegt wird und geholfen hat, das Bild von der Staffelei im Haus des Malers zu heben. Um mit dem Boot vom Maler aus (zur Kirche) zu fahren und Maße zu nehmen, um das Bild dorthin zu bringen und um nach Hause zurück zu fahren)



## 6. Ein Werk Joseph Heintz' d.J. im Dogenpalast? Das Portrait des Dogen Francesco Cornaro

Laut des frühneuzeitlichen Chronisten Marin Sanudo, wurde während des Dogats Marco Corners, zwischen 1365 und 1368, beschlossen, den Fries der *Sala del Maggior Consiglio* des Dogenpalastes mit Bildnissen der Staatsoberhäupter auszustatten:

“Sotto di questo Doge fu fatta dipignere la Sala Grande del maggior consiglio attorno di sopra tutti i Dogi co' Brevi in mano e coll'arme. E ordinò, che fosse principiato dal primo Doge in Rialto, sicché la sua arma venisse in mezzo del Consiglio, dov'è il Tribunale, su cui siede il Doge.”<sup>442</sup>

Mit der Einführung der Dogenreihe wurde demnach zugleich, zumindest teilweise, die Ikonographie der Bildnisse vorgegeben: Die Dogen halten das Inschriftenband in den Händen, außerdem wird das Familienwappen abgebildet. Laut Sanudo waren die Dogenportraits Teil einer umfassenden Umgestaltung der *Sala del Maggior Consiglio*. Sie gingen einher mit dem Auftrag einer Darstellung des Friedens von Venedig im Jahr 1177 und einer Marienkrönung.

“E di sotto attorno fece dipignere la Storia sul muro di Federigo Barbarossa, e quando Papa Alessandro III fuggì a Venezia, essendo Doge Sebastiano Ziani [...]. E in capo della Sala è un Paradiso, come Cristo incorona la Madre con Angioli e Santi [...]”<sup>443</sup>

Die Darstellungen des Friedens von Venedig im Jahr 1177, bei dem Doge Sebastiano Ziani zwischen Kaiser Friedrich I. Barbarossa und Papst Alexander III. vermittelte<sup>444</sup>, und des *Paradieses* an der Stirnwand der Sala<sup>445</sup> verwiesen auf die Macht und den Glauben der Republik Venedig. Die Bildnisse der Dogen waren somit ein Element des

---

<sup>442</sup> (Unter diesem Dogen wurde angeordnet, dass oben in der Sala del Maggior Consiglio alle Dogen mit Spruchband und Wappen gemalt werden. Und er ordnete an, dass mit dem ersten Dogen, der am Rialto herrschte, begonnen wird, und dass sein eigenes Wappen in der Mitte des Saales, über dem Tribunale, wo der Doge sitzt, angebracht wird.) Sanudo, Marin: *Vitae Ducum Venetorum italice scriptae ab origine urbis, sive ab anno 421 usque ad annum 1493*. (= Muratori, Ludovico Antonio (Hrsg.): *Rerum Italicarum Scriptores*, Band 22) Milano, 1733. Zitiert nach: Fortini Brown, Patricia: „Committenza e arte di Stato“. In: Arnaldi, Girolamo u.a. (Hrsg.): *Storia di Venezia*, Band 3, Rom, 1997, S. 783-824; S. 802. Wolters, Wolfgang: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes – Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1983; S. 84.

<sup>443</sup>(Paraphrasiert: Und unter diesen (Bildnissen) soll die Geschichte des Treffens zwischen Friedrich Barbarossa und Papst Alexander III zu Zeiten des Dogen Sebastiano Ziani gemalt werden [...] Und an der Stirnwand des Saales das Paradies mit Christus, der seiner Mutter krönt, umgeben von Engeln). Zitiert nach: Fortini Brown 1997, ebda.; S. 811.

<sup>444</sup> Dazu ausführlich, siehe Kapitel 8.4.

<sup>445</sup> Die *Marienkrönung*, die in der Literatur auch als *Paradies* bezeichnet wird, malte der paduanische Künstler Guariento. Nach dem Brand des Dogenpalastes wurde es durch das *Paradies* von Tintoretto ersetzt, das noch heute dort zu sehen ist

umfassenden Legitimations- und Repräsentationsprogrammes, das Doge Marco Cornaro für den größten Saal des Dogenpalastes in Auftrag gab.

Die Kommission des eigenen Portraits gehörte zu den Pflichten eines jeden Dogen, wie Francesco Sansovino in seinem ersten, 1556 unter dem Pseudonym Anselmo Guisconi veröffentlichten, und in Dialogform verfassten Reiseführer erklärt:<sup>446</sup>

„Ogni Principe suol nel suo principato far tre cose. Il suo ritratto al naturale, il qual si mette nella sala del gran Consiglio sotto il soffittato, in alcune lunette, & hora questo Principe Veniero è l'ultimo in quest'ordine. Un quadro in Collegio o in Pregai, ove si ha una nostra Donna, e il ritratto del Doge in ginocchioni, con alcun altre figure. E uno scudo con l'arme del Doge, il quale egli vivendo porta in Bucentoro, e tiene attaccato nella sua sala, & morto si mette in San Marco a perpetua memoria di lui.“<sup>447</sup>

Sansovino fasst in dieser kurzen Passage, die Funktion der Dogenportraits prägnant zusammen. Zu Lebzeiten des Dogen dienten sie der Repräsentation, nach dem Tod des Staatsoberhauptes übernahmen die Bildnisse eine Memorialfunktion.

Die Sukzessionsreihe der venezianischen Staatsoberhäupter, die bis zum Ende der Republik 1797 fortgeführt wurde, ist bis heute kaum erforscht, was der schlechten Quellenlage geschuldet ist. Dies erstaunt angesichts der ansonsten vorbildlichen, auf Archivalien gestützten Aufarbeitung der Ausstattung, Architektur und Geschichte des Dogenpalastes.<sup>448</sup> Giambattista Lorenzi edierte 1868 diejenigen Dokumente aus venezianischen Archiven, die die Geschichte des Dogenpalastes betreffen.<sup>449</sup>

---

<sup>446</sup> In dem nur wenige Seiten umfassenden Büchlein erklärt ein Venezianer („V.“) einem Ausländer („F.“) die wichtigsten Feste, Riten und Bauwerke der Stadt, und zählt anschließend alle Dogen und Patriarchen seit Gründung der Serenissima auf. Guisconi, Anselmo (= Francesco Sansovino): *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*. Venedig, 1556.

<sup>447</sup> Guisconi, ebda.; S. 14 (Jeder Doge soll in seiner Amtszeit drei Dinge tun. Sein nach der Natur gefertigtes Bildnis, welches in der Sala del Maggior Consiglio unter der Decke in einer Lunette aufgehängt wird. Im Moment ist der Doge Venier der Letzte in der Reihe. Ein Bildnis des Dogen mit einigen anderen Figuren, der vor der Madonna kniet für die Sala del Collegio oder die Kapelle. Eine Schild mit dem Wappen des Dogen, den er zu Lebzeiten mit auf den *Bucintoro* nimmt und in der Nähe seiner Gemächer aufbewahrt. Und nach seinem Tod wird es nach San Marco gebracht, wo es zu seinem ewigen Gedenken aufbewahrt wird.).

<sup>448</sup> In seinem Standardwerk über die Ausstattung des Dogenpalastes, beschäftigt sich Wolfgang Wolters auf nur knapp drei Seiten, jeweils mit vielen Abbildungen und wenig Text, mit den Dogenportraits; vgl. Wolters 1983, ebda.; S. 84f. Staale Sinding-Larsens Studie zur religiösen Ikonographie des Dogenpalastes widmet den Sukzessionsportraits ebenfalls nur wenige Zeilen; vgl.: Sinding-Larsen, Staale: *Christ in the Council Hall – Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*. Rom, 1974; S. 30. Zu den Dogenportraits vgl. auch: Lorenzetti, Giulio: „Ritratti di Dogi in Palazzo Ducale“. In: *Rivista di Venezia* 1933/8; S. 387-399. Zanotto, Francesco: *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Bd. 4: I Ritratti dei Dogi. Venedig, 1861; S. 3.

<sup>449</sup> Geplant war eine mehrbändige Quellenedition, jedoch wurde die Reihe nach nur einem Band eingestellt: Lorenzi, Giovanni Battista: *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797*. Band 1: Dal 1253 al 1600. Venedig, 1868.

Hinsichtlich der Sukzessionsportraits finden sich in der Quellensammlung jedoch nur sehr wenige Informationen.<sup>450</sup>

In ihrer Funktion unterschieden sich die Dogenportraits nicht von Sukzessionsreihen anderer weltlicher oder geistlicher Herrscher. In ihnen verbinden sich symbolhaft Ruhm und Nachruhm der Dogen, sowie Tradition und Kontinuität des Staates.<sup>451</sup> Auch formal weisen die Dogenportraits die gleichen Charakteristika auf, wie andere Sukzessionsreihen. Das offizielle Bildnis stilisiert den Fürsten zu einem Typus, der das Amt und nicht das Individuum repräsentiert.<sup>452</sup> Dogenportraits hatten jedoch im Gegensatz zu anderen Herrscherbildnissen die Aufgabe, das Staatsoberhaupt als *primus inter pares* zu verkörpern und tragen daher dezidiert menschliche Züge.<sup>453</sup>

Francesco Zanotto stellt in seinem 1861 erschienenen, mehrbändigen Werk über den Dogenpalast die Portraits der *Serenissimi Principi* in die Tradition der Sukzessionsreihen, die sich in den Residenzen hoher geistlicher Würdenträger befinden:

“[...] rimanesse una iconografia parlante di quegli uomini che si distinsero per sapienza, valore, giustizia, acutezza di mente, o religione e pietà verso la patria, o , in fine, per tutte quelle altre virtù, che rendono il principe caro a’ suoi popoli, ed il pontefice accetto a Dio; con l’intendimento che la vista de quelle immagini servisse a pungolo di emulazione ne’ successori, e ne’ riguardanti destasse venerazione verso la loro memoria.”<sup>454</sup>

Die Sukzessionsbilder verkörpern eine Demonstration der Kontinuität des venezianischen Regierungssystems und waren in dieser Funktion intendiert. Jedem Besucher und auch jedem Ratsmitglied sollte die lückenlose Folge der Herrscher der

---

<sup>450</sup> In einem Dokument der Provveditori al Sal (ASV, Provveditori al Sal, Misc. B 49), bei Lorenzi, ebda.; In Dokument 559 findet sich im 16. Jahrhundert regelmäßig ein Rechnungsposten über 25 Dukaten. Ein Verwendungszweck wird nicht genannt. Da die 25 Dukaten stets zeitnah zu einer Dogenwahl auf den Listen erscheinen, folgert Sinding-Larsen, dass es sich um die Kosten für das Portrait in der Sukzessionsreihe handelt. Sinding-Larsen, ebda.; S. 30.

<sup>451</sup> Van Bueren, Truus/Oexle, Otto Gerhard: „Die Darstellung der Sukzession: über Sukzessionsbilder und ihren Kontext.“ In: Van Bueren, Truus (Hrsg.): *Care for the Here and the Hereafter – Memoria, Art, and Ritual in the Middle Ages*. Turnhout, 2005, S. 55-77; S. 60.

<sup>452</sup> Müller, Matthias: „Die Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei“. In: Auge, Olaf u.a. (Hrsg.): *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbild und Individualität* (= Residenzenforschung, Bd. 22), Ostfildern, 2009, S. 103-128; S. 107.

<sup>453</sup> Müller 2009, ebda.; S. 120.

<sup>454</sup> [...] es bleibt eine sprechende Ikonographie derjenigen Männer, die sich durch Weisheit, Gerechtigkeit, Intelligenz oder Religion und Treue gegenüber dem Vaterland hervorheben, oder eben durch all die anderen Tugenden, die den Fürsten bei seinen Untertanen beliebt machen und durch die der Pontifex von Gott akzeptiert wird; mit der Intention, das das Betrachten dieser Gemälde zum Nacheifern der Vorgänger anspornt und die Betrachter ermuntert, die Verehrung ihrer eigenen Erinnerung anzustreben. Zanotto, ebda.; S. 3.

unbesiegten, niemals eroberten Republik vor Augen geführt werden. Die Beständigkeit der Herrschaft hatte in der Republik Venedig einen höheren Stellenwert als ihre historische Korrektheit. David Rosand weist in der Einleitung seiner Studie über den venezianischen Stadtmythos darauf hin, dass ein Mythos per Definition eine Ansammlung von Halbwahrheiten und Fiktionen ist, die die Ideologie einer Gesellschaft mitgestalten.<sup>455</sup> Daher störte sich auch niemand daran, dass der erste Doge in der Sukzessionsreihe eigentlich der neunte *Serenissimo Principe* war.<sup>456</sup> In seinen *Vite dei Dogi* schreibt Marin Sanudo, dass auf Anordnung des Dogen Marco Cornaro die Reihe mit dem Bildnis des Beato Antenoreo, dem „primo Doge in Rialto“ beginnen solle:

„Beado de Antenori, primo doxe aduncha in la città di Rialto fue; et è posto in Gran Consejo, dove è pynto di sora atorno la sala di nome di tutti li doxi stati“.<sup>457</sup>

Der Bruder von Beato Antenoreo, Obelerio, hatte um 800 das Amt des Tribuns der Inselkommune Malamocco inne. Ihm gelang es, im Jahr 804 den Dogen Giovanni Galbaio, einen Sympathisanten der byzantinischen Herrscher, aus dem Amt zu drängen und sich selbst und seine Brüder Beato und Valentin an die Spitze des Staates zu setzen.<sup>458</sup> Obelerio erwies der Stadt einen großen Dienst, indem er sich gegen die byzantinische Herrschaft stellte und die Siedlung Rialto erfolgreich gegen einen Angriff der Franken verteidigte. Er war der erste Doge, der sich nicht als byzantinischer Statthalter, sondern als Venezianer ansah. Der erste Doge in der Sukzessionsreihe war somit eine Schlüsselfigur des Mythos der autarken Republik und legte den Grundstein für die Legitimation der Republik Venedig, die sich schließlich von Byzanz löste.<sup>459</sup>

Am 2. Dezember 1577 zerstörte ein Brand unter anderem die *Sala del Maggiore Consiglio* und die *Sala dello Scrutinio*, und somit auch die darin befindlichen Sukzessionsbilder. Im Zuge der Neuerrichtung der Säle ging der Auftrag für die auf den Friesen dargestellten Bildnisse aller Dogen, vom legendären ersten Dogen Obelerio Antenoreo bis zur Gegenwart, an die Werkstatt von Jacopo Tintoretto.<sup>460</sup> Auch

---

<sup>455</sup> Rosand, David: *Myths of Venice – The Figuration of a State*. Chapel Hill, 2001; S. 2.

<sup>456</sup> Der Name des ersten Dogen ist nicht überliefert. Er wurde im Jahr 697 von den byzantinischen Verwaltern der Inseln in der Lagune zur Wahl gestellt und vom Volk gewählt. Vgl. Mitchel, ebda.; S. 37.

<sup>457</sup> Zitiert nach: Fortini Brown 1997, ebda.; S. 803.

<sup>458</sup> Da Mosto 2003, ebda.

<sup>459</sup> Vgl. Rosand 2001, ebda.; S. 37. Wolters 1983, ebda.; S. 84.

<sup>460</sup> Wolters 1983, ebda.; S. 84.

ansonsten wurden an der Ausstattung der Räume, was ihren Symbolgehalt als wichtige Orte der Staatsrepräsentation angeht, keine wesentlichen Veränderungen vorgenommen. Das Bildprogramm wurde lediglich auf den neusten Stand gebracht, sodass nun auch Ereignisse der jüngsten Vergangenheit, wie der Sieg in der Schlacht von Lepanto am 7. Oktober 1571, angemessen gewürdigt werden konnten.

Symptomatisch für die konservative Haltung der Regierung bei der Renovierung und die Betonung der Kontinuität des republikanischen Systems, ist der Umgang mit dem Dogenportrait Marino Faliers. Dieser plante während seiner Amtszeit eine Verschwörung mit dem Ziel, sich selbst in den Rang eines Fürsten zu erheben, seine Familie zur Herrscherfamilie zu machen, und somit die aristokratische Republik zu stürzen. Die Intrige war jedoch nicht erfolgreich: gemeinsam mit elf seiner Helfer wurde Falier am 17. April 1355 hingerichtet. Exakt rekonstruieren lässt sich der geplante Staatsstreich nicht mehr, denn die meisten Zeugnisse der Gerichtsverhandlung wurden nach dem antik-römischen Vorbild der *Damnatio memoriae* vernichtet. Das Portrait im Dogenpalast wurde im Dezember 1366 nach einem Beschluss des *Consiglio dei Dieci* geschwärzt.<sup>461</sup> Diesem Entschluss ging ein langer Entscheidungsprozess voran, wie mit dem Bildnis des Dogen zu verfahren sei. Eine Überlegung war es, den Dogen mit abgetrenntem Kopf darzustellen.<sup>462</sup> Nach dem Brand 1577 hätte sich die Gelegenheit geboten, endgültig jede Erinnerung an den umstürzlerischen Dogen zu tilgen und Falier aus der venezianischen Geschichtsschreibung zu streichen. Statt jedoch Falier in der Sukzessionsreihe zu überspringen, befindet sich zwischen den Portraits seines Vorgängers Andrea Dandolo und seines Nachfolgers Giovanni Gradenigo ein gemaltes schwarzes Banner mit der Aufschrift „*HIC EST LOCUS MARINI FALETRI DECAPITATI PRO CRIMINIBUS*“ (Hier ist der Platz des Marino Falier, der wegen eines Verbrechens geköpft wurde).

---

<sup>461</sup> „Quod figura ser Marini Faletro posita in sala nova Maioris Consilii amoveatur in totum et remaneat locus vacuus in colore azuro et in campo scribatur littere albe dicentes: hic fuit locus ser Marini Faletro decapitate pro crimine prodicionis dimittendo de armam suam“. ASV, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni miste, reg. 6 (1363-1374), f. 47.

<sup>462</sup> „Quod figura ser Marini Faletro picta in sala nova maioris consilii reducatur in hunc modum usque quod caput pendeat incisum ad colum. Et scribatur fuit decapitatus ob crimen prodicionis.“ ASV, Consiglio dei Dieci, ebda.

Das Portrait des Dogen Francesco Corner, das kurz nach dessen Wahl im Jahr 1656 angefertigt wurde und Joseph Heintz d.J. zugeschrieben wird, befindet sich in der *Sala dello Scrutinio* (Abb. 52).<sup>463</sup> Als unter der Decke der *Sala del Maggior Consiglio*, in der sich insgesamt siebenundsiebzig Portraits befinden, nur noch wenig Platz war, beschloss der *Consiglio dei Dieci* im Jahr 1545, die Reihe in der angrenzenden *Sala dello Scrutinio* weiterzuführen.<sup>464</sup> Im Gegensatz zu den rechteckigen Bildfeldern der Dogenportraits in der *Sala del Maggior Consiglio*, sind die Rahmungen in der *Sala dello Scrutinio* halbrund und aufwendig mit Voluten geschmückt. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass in der *Sala dello Scrutinio* jedes Bildnis einzeln gerahmt ist. In der *Sala del Maggior Consiglio* teilen sich jeweils zwei Dogen ein Bildfeld.

Francesco Corner, Sohn des Dogen Giovanni I. Corner wurde am 17. Mai 1656 zum *Serenissimo Principe* gewählt, verstarb jedoch bereits am 5. Juni desselben Jahres, nach kurzer, schwerer Krankheit.<sup>465</sup> Der Bruder des Kardinals Federico Corner profitierte vom intensiven Nepotismus seines Vaters und bekleidete einige der wichtigsten Ämter der Republik, bevor er zum Dogen gekrönt wurde. Die Inschrift, die wie bei allen Dogenportraits als Spruchband gestaltet ist, lautet:

„FRANCISCUS CORNELIUS DUX VENET. IOANIS DUCIS FILIUS IUSTITIA CLARUS PIETATE RARUS / PRINCEPS QUIDEM INVICTUS MAGIS TAMEN INVICTUS OBIIT ANNO D.NI MDCLVI DIE VERO SUI / PRINCIPATUS DECIMONONO“.<sup>466</sup>

Es wird somit sowohl auf die Tugenden des Dogen, als auch auf seinen Vater und seine nur neunzehn Tage dauernde Amtszeit verwiesen. Am rechten Bildrand ist das Wappenschild der Familie Corner zu sehen. Wie alle Dogen der Sukzessionsreihe ist auch Francesco Cornaro als Halbfigur dargestellt. Er trägt die Amtstracht der Dogen, die sich vor allem durch den roten, hermelingefütterten *Manto ducale*, sowie die charakteristische Dogenkrone, das *Corno ducale* auszeichnet. Physiognomisch zeigt das Bildnis große Ähnlichkeit mit dem Portrait Francesco Cornaros, das Pietro Liberi für

<sup>463</sup> Öl auf Leinwand, 1656, 90x180 cm, Sala dello Scrutinio, Dogenpalast, Venedig.

<sup>464</sup> “[...] restando nella sala del Maggior Consiglio tre solo spacij nelli quali si hanno da poner le imagini dei Serenissimi Principi nostri [...] deputare loco per quale di tempo in tempo possano essere poste le imagini sopradette [...]” ASV, Consiglio dei Dieci, Comuni, reg. 17 c. 12. Vgl. auch: Romanelli, Giandomenico: “Ritrattistica dogale: ombre, immagini, volti.” In: Benzoni, Gino (Hrsg.): *I Dogi*. Mailand, 1982.

<sup>465</sup> ASV, Collegio, Cerimoniale, Registro 3, 10. Juni 1656. Siehe auch: Da Mosto, ebda.; S. 388f.

<sup>466</sup> Zitiert nach: Franzoi, Umberto: *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*. Verona, 1982; S. 339.

dessen Heimatpalazzo am Campo San Polo anfertigte.<sup>467</sup> Sowohl Liberi als auch Heintz d.J. stellen den Dogen mit gesenktem Blick aus der Höhe auf den Betrachter herabschauend und spitz zulaufendem Kinnbart dar. In beiden Fällen trägt der *Principe* volles Ornat, bei Liberi ist er jedoch als Ganzfigur dargestellt. Pietro Liberi schuf auch für die *Sala dello Scrutinio* ein Dogenbildnis, nämlich das des Amtsnachfolgers Francesco Cornaros, Bertuccio Valier.<sup>468</sup>

Verantwortlich für die Vergabe der Aufträge der Portraits waren die frischgewählten Dogen selbst. Sollte die Zuschreibung an Joseph Heintz d.J. korrekt sein, wäre dies ein weiteres Indiz für die Wertschätzung, die die Familie Corner dem Augsburger entgegenbrachte.<sup>469</sup> Es ist jedoch bemerkenswert, dass Marco Boschini in seinen zahlreichen lobenden Versen über Joseph Heintz d.J. in der *Carta del navegar pitoresco* gerade das prestigeträchtige Portrait im Dogenpalast, dem Zentrum der republikanischen Macht, unerwähnt lässt. Das Bildnis Francesco Cornaros wurde Heintz d.J. im Jahr 1861 von Francesco Zanotto in dessen mehrbändigem Werk über die Ausstattung des Dogenpalastes zugeschrieben.<sup>470</sup> Diese Zuschreibung wurde in der Forschung nie angezweifelt, obwohl Zanotto keinerlei Angaben macht, mit welcher Methode seine Zuschreibungen erfolgten. Quellenangaben sind jedenfalls bei Zanotto nicht zu finden, und auch nach intensiven Recherchen wurden in den Dokumenten zur Ausstattung des Dogenpalastes keine Hinweise auf die Namen der Künstler gefunden, die die Portraits anfertigten.<sup>471</sup> Ausnahmen sind diejenigen Bildnisse, die unmittelbar nach dem Wiederaufbau der *Sala del Maggior Consiglio* in der Tintoretto-Werkstatt entstanden. Sollte es sich um eine stilistisch motivierte Zuschreibung handeln, ist diese wegen der schon erwähnten Ähnlichkeit des Dogenpalastbildnisses mit dem Portrait des Dogen von Piero Liberi äußerst fragwürdig. Ebenfalls sollte die Frage gestellt

---

<sup>467</sup> Die Zuschreibung des Bildnisses war lange Zeit umstritten, vgl. Ruggeri, Ugo: *Pietro e Marco Liberi – Pittori nella Venezia del Seicento*. Rimini, 1996; S. 228. Im Jahr 1999 schrieben Pietro Scarpa und Egidio Martini unabhängig voneinander das Gemälde Pietro Liberi zu. Die Bildnisse der Cornaro-Dogen Giovanni I. und Marco Cornaro, die sich ebenfalls im Palazzo Cornaro in San Polo befinden, stammen von Sebastiano Ricci, bzw. Giambattista Tiepolo. Vgl. Scarpa, Pietro: "Precisazioni sui ritratti dei 'Dogi Cornaro'". In: Pilo, Giuseppe Maria (Hrsg.): *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento – Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini* (= Arte Documento 6). Venedig, 1999, S. 121-124; S. 121.

<sup>468</sup> Franzoi 1982, ebda.; S. 339.

<sup>469</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>470</sup> Zanotto, ebda.; S. 82.

<sup>471</sup> Die betreffenden Bestände befinden sich im Archivio di Stato di Venezia und wurden ohne Ergebnis konsultiert: Consiglio dei X, Comuni. Archivio del Doge. Archivio privato Corner. Vgl. auch: Lorenzi, ebda.

werden, aufgrund welcher Qualifikation der Auftrag an Heintz d.J. hätte vergeben werden sollen. Verfügte der Künstler doch, soweit es seine Gemälde betrifft, über keinerlei Erfahrung mit der Ausführung von Portraits.

Ein Blick auf das zeichnerische Oeuvre des Augsburgers offenbart jedoch einen Hinweis auf eventuelle Tätigkeiten als Bildnismaler. Drei Herrscherbildnisse Heintz' d.J., deren Entstehungskontexte und Provenienzen nicht bekannt sind, befinden sich seit 1835 im Berliner Kupferstichkabinett und wurden im Jahr 1921 im Bestandskatalog der Zeichnungen erfasst.<sup>472</sup> Es handelt um ein Portrait König Gustav Adolfs von Schweden „in ganzer Figur nach links schreitend“<sup>473</sup>, das wegen der ganzfigurigen Darstellung als Probestück für ein Dogenportrait nicht in Frage kommt. Die beiden anderen Zeichnungen, Brustbilder von Kaiser Ferdinand II. und Karl dem Großen, hingegen könnten als Qualifikationsmodelle für das Cornaro-Bildnis Joseph Heintz' d.J. fungiert haben. Der Kaiser ist „halb nach rechts“<sup>474</sup> gewandt, ebenso wie Doge Francesco Cornaro auf dem Portrait in der *Sala dello Scrutinio*. Karl der Große hingegen ist „im Mantel, mit Krone, Schwert und Reichsapfel“ dargestellt<sup>475</sup>, und damit ebenso in vollem Herrscherornat wie die *Serenissimi Principi* im Dogenpalast. Die Zeichnungen sind somit die einzigen Hinweise, die eine Zuschreibung des Herrscherbildnisses in der *Sala dello Scrutinio* an Joseph Heintz d.J. rechtfertigen.

Die Zuschreibung an Joseph Heintz d.J. ist meiner Meinung jedoch äußerst fragwürdig. Eine Zuschreibung an Pietro Liberi, der Francesco Cornaro für den Palazzo Cornaro portraitierte, oder an Bernardo Strozzi, der ein Bildnis von Francescos Bruder Federico ebenso anfertigte, wie das offizielle Portrait des Nachfolgers des Cornaro-Dogen Bertuccio Valier, wäre ebenso gerechtfertigt.

---

<sup>472</sup> Bock, Elfried: *Die Deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen. Kupferstichkabinett Berlin*. 2 Bde., Berlin 1921; S. 187f. Vielen Dank an Elke Valentin für den Hinweis!

<sup>473</sup> Pinsel in Schwarz, 243x157 mm, Kupferstichkabinett, Berlin (Inventarnummer: 10473). Bock, ebda.; S. 187.

<sup>474</sup> Rötels mit Kreide, weiß erhöht, 308x195 mm, Kupferstichkabinett, Berlin (Inventarnummer: 10474). Bock, ebda.; S. 188.

<sup>475</sup> Rötels mit Kreide, weiß erhöht, 329x191 mm, Kupferstichkabinett, Berlin (Inventarnummer: 10475). Bock, ebda.; S. 188.



## TEIL 2

### 7. Die venezianische Festkultur und ihre Darstellung bei Joseph Heintz dem Jüngeren

Den quantitativ größten Anteil des Oeuvres Joseph Heintz' d.J. bildet die Festmalerei, in der sich die venezianische Festkultur in all ihrer Komplexität widerspiegelt.<sup>1</sup>

Formal lässt sich ein Schema erkennen, dem nahezu alle Heintz'schen Festdarstellungen folgen: Der Künstler wählt stets einen leicht erhöhten, oft fiktiven Betrachterstandpunkt, von dem aus der Rezipient das gesamte Festgeschehen in weitwinkliger Ansicht überblickt. Bei einigen Gemälden offenbart sich durch die panoramaartige Darstellung venezianischer Topographie und Architektur, dass korrekte Proportionen und Perspektiven nicht zu den Stärken Joseph Heintz' d.J. zählten. Großes Können zeigt der Augsburger hingegen in der Gestaltung lebendiger Nebenszenen, die abseits des eigentlichen Festgeschehens skurrile Anekdoten erzählen, und oft durch die Einbeziehung der einzigartigen Topographie einen spezifisch venezianischen Charakter erhalten. Fast leitmotivisch sieht man zum Beispiel Menschen oder Gegenstände, die ins Wasser der Kanäle fallen. Handlungsorte dieser Nebenszenen sind zudem häufig Boote, die meist im Bildvordergrund platziert sind. Die zeremoniellen Handlungen rücken somit in den Hintergrund.

Joseph Heintz d.J. malte minutiös choreographierte Zeremonien des Staates, wie die Inthronisationszeremonien des Dogen oder den Empfang ausländischer Gesandter, ebenso wie prachtvolle Prozessionen anlässlich hoher religiöser Festtage. Zudem finden sich in seinem Oeuvre volkstümliche Wettkämpfe, wie Stierjagden, Regatten und die typisch venezianischen Faustkämpfe, die auf Brücken ausgetragen wurden, die sogenannten *Guerre dei Pugni*. Auffallend ist, dass sich die Darstellungen

---

<sup>1</sup> Laut des Werkverzeichnisses von D'Anza handelt es sich bei 40 von 93 Gemälden, die Heintz d.J. sicher zugeschrieben werden um Festmalerei. Hinzu kommen etliche dokumentierte, jedoch heute verschollene Festgemälde, sowie einige, die D'Anza nicht bekannt waren, wie z.B. *Die Ausfahrt des Bucintoro*, 128x182 cm, Gemäldegalerie, Berlin (Abb. 74) und die *Szene am Himmelfahrtstag*, 124x173 cm, Kunstmarkt, London (Abb. 76). Vgl. D'Anza 2007, ebda. Zudem muss davon ausgegangen werden, dass es sich beim Großteil der Heintz'schen Festproduktion um kleinformatige Souvenirbilder handelt, die von ihren Käufern als Dekorationsgegenstände betrachtet wurden.

volkstümlicher Vergnügungen weder im Bildformat, noch in der Komposition oder dem Figurenpersonal wesentlich von den Darstellungen offizieller Zeremonien unterscheiden. Auf der darstellerischen Ebene drückt sich somit eine Gleichwertigkeit verschiedenster feierlicher Ereignisse aus, die auf den ersten Blick kaum unterschiedlicher sein könnten. Bei näherer Betrachtung der einzigartigen venezianischen Festkultur wird jedoch ersichtlich, dass die Werke Heintz' d.J. selbige sehr exakt charakterisieren und im Kern ihres Wesens erfassen.<sup>2</sup>

Darstellungen venezianischer Feste sind in ihrer Kernaussage immer eine Glorifizierung der *Serenissima*, eine Verewigung ephemerer Ereignisse, die der Selbstrepräsentation der Republik Venedig dienen. Die einheitliche Darstellungsweise in den Festgemälden Joseph Heintz' d.J. ist diesem Umstand geschuldet, sowie der daraus resultierenden Tatsache, dass weder Auftraggeber noch der Bestimmungsort einen merklichen Einfluss auf die Gemälde dieses Genres hatten. Im Folgenden wird dies näher erläutert,

---

<sup>2</sup> Die Einzigartigkeit der venezianischen Festkultur ist zum einen der politischen und administrativen Struktur der Stadt, sowie ihrer Topographie geschuldet. Zum Vergleich mit Festen und Zeremonien in anderen europäischen Staaten, Städten und an Höfen in der frühen Neuzeit, vgl.: Alewyn, Richard: *Das große Welttheater- Die Epoche der höfischen Feste*. München, 1985. Béhar, Pierre/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hrsg.): *Spectaculum Europæum – Theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31). Wiesbaden, 1999. Darin: Becker, Jürgen: „Entries, fireworks and religious festivities in the Netherlands“; S. 705-720. Choné, Paulette: „Triumphes, entrées, feux d'artifices et fêtes religieuses en Italie“; S. 643-661. Choné, Paulette: „Entrées, feux d'artifices, et fêtes à programme en France“; S. 663-679. Knowles, James: „Entries and festivals in England“; S. 699-705. Watanabe-O'Kelly, Helen: „Entries, fireworks and religious festivals in the Empire“; S. 721-741. Buck, August (u.a.) (Hrsg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 9). Hamburg, 1981. Darin: Möseneder, Karl: „Das Fest als Darstellung der Harmonie im Staate am Beispiel der Entrée Solennelle Ludwigs XIV. 1660 in Paris“; S. 421-431. Burke, Peter: *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock*. Berlin 1987. Burke, Peter: *Venice and Amsterdam – A study of seventeenth-century élites*. London, 1994. Casini, Matteo: *I gesti del principe – La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*. Venedig, 1996. Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992. Darin: Katritzky, M.A.: „The Diaries of Prince Ferdinand of Bavaria: Commedia dell'Arte at the Wedding Festivals in Florence (1565) and Munich (1568)“; S. 143 ff. Mulryne, J.R.: „Marriage Entertainments in the Palatinate for Princess Elizabeth Stuart and the Elector Palatine“; S. 173-196. Watanabe-O'Kelly, Helen: „From Italy to Versailles via Bavaria: the Munich 'Applausi' of 1662 and 'Les Plaisirs de l'Isle Enchantée'“; S. 197-210. Mulryne, J.R./Goldring, Elizabeth (Hrsg.): *Court Festival of the European Renaissance – Arts, Politics and Performance*. Hants, 2002. Mulryne, J.R./Watanabe-O'Kelly, Helen/Shewring, Margaret (Hrsg.): *Europa Triumphans – Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Aldershot, 2004. Nieder, Horst: *Ritterspiele, Trionfi, Feuerwerkspantomime – Die Kasseler Tauffeierlichkeiten von 1596. Fest und Politik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel*. Marburg, 1999. Schultz, Uwe (Hrsg.): *Das Fest – Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1988. Watanabe-O'Kelly, Helen/Anne Simon: *Festivals and Ceremonies – A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800*. London, 2000.

zudem wird die Funktion der Festmalerei, an deren Entwicklung Joseph Heintz d.J. maßgeblich beteiligt war, im Kontext der venezianischen Festkultur des 17. Jahrhunderts analysiert.

### **7.1 *La Città galante*: Permanenz des Ephemerer und Profanisierung des Religiösen**

Die venezianische Regierung war sich des propagandistischen Potenzials der elaborierten Festkultur, und der damit einhergehenden Möglichkeiten der Beeinflussung der Bevölkerung und ausländischer Gäste bewusst. Dies stellt auch Giustina Renier Michiel in der Einleitung ihrer 1829 erschienenen Chronik der venezianischen Festkultur fest:

„Gli antichi Veneti legislatori, che ben sapevano qual’influenza abbiano le idee religiose sull’immaginazione, vollero che il Governo fosse sempre a parte delle solenni cerimonie sacre, e che vi si frammischiasse sempre la devozione e la pompa.“<sup>3</sup>

Der bereits ab dem Ende des 15. Jahrhunderts zu registrierende, unaufhaltsame wirtschaftliche Abstieg und das drohende Verschwinden in der politischen Bedeutungslosigkeit, führten zu einer ideologischen Identitätskrise der *Serenissima*.<sup>4</sup> Daher wurde in Venedig auf eine Taktik zurückgegriffen, die im Laufe der Stadtgeschichte schon einmal erfolgreich angewendet worden war: das Konzept des venezianischen Stadtmythos wurde überarbeitet und den politischen und sozialen Veränderung der Stadt angepasst. In den Glanzzeiten der Republik rühmte sich die *Serenissima* ihrer einzigartigen Staatsform und Verfassung, einem Mit- und Nebeneinander von Monarchie, Aristokratie und Republik. Dieser Stadtmythos des *Venezia-stato-misto*, wurde abgelöst vom Mythos des *Venezia-stato-di-libertà*, bei dem die tolerante Wirtschafts- und Sozialpolitik im Mittelpunkt des nach außen getragenen Stadtbildes stand. Im 17. Jahrhundert schließlich wurde der Mythos der *Città-galante*

---

<sup>3</sup> Die Gesetzgeber im alten Venedig (= vor dem Ende der Republik 1797), die genau wussten, welchen Einfluss religiöse Ideologien auf die Fantasie haben, wollten, dass die Regierung immer an religiösen Zeremonien teilnahm, und das sich in selbigen stets Devotion und Prunk vermischen. Zitiert nach: Renier Michiel, Giustina: *Origine delle Feste Veneziane*. Venedig, 1829; S. 3.

<sup>4</sup> Zum schwindenden wirtschaftlichen und politischen Einfluss der Republik Venedig, vgl. u.a. Tilden Rapp, Richard: *Industry and economic decline in seventeenth-century Venice*. Cambridge, Mass./London, 1976. Crouzet-Pavan, Elisabeth: „An Ecological Understanding of the Myth of Venice“. In: Martin/Romano, ebda.; S 39-57.

kreiert, bei dem die prachtvollen Feste und der Luxus der Lagunenstadt glorifiziert wurden.<sup>5</sup>

Die Tatsache, dass die Festkultur und deren Manifestation in überinszenierten Spektakeln zur obersten Priorität des Staates wurde, trug entscheidend zur fortschreitenden Profanisierung ursprünglich kirchlicher Feste bei. Exemplarisch für diese Tendenz sind vor allem die Prozessionen des Dogen, die sogenannten *Andate*, als essentieller Bestandteil der venezianischen Festkultur. Neben zahlreichen Prozessionen auf dem Markusplatz fanden im 17. Jahrhundert jährlich achtzehn Festzüge mit zeremoniellem Prunk zu Kirchen im gesamten Stadtgebiet statt, bei denen der Doge von Regierungsmitgliedern und Klerikern, den *Scuole Grandi* und den größten Orden, den wichtigsten Botschaftern und zahlreichen Musikern begleitet wurde.<sup>6</sup> Die Anlässe für die *Andate* und deren zeremonielle Steigerung, die *Andate in trionfo*, bei denen die Insignien des Dogen präsentiert wurden, waren mannigfaltig. Einige Prozessionen fanden an den Jahrestagen gewonnener Schlachten statt und hatten dementsprechend diejenige Kirche zum Ziel, deren Patron seinen Namenstag mit dem Datum des venezianischen Sieges teilte. Als Beispiele seien hier die *Andate* zu den Kirchen Santi Giovanni e Paolo (Sieg in der Dardanellen-Schlacht am 26. Juni 1656) und Santa Giustina (Sieg in der Schlacht von Lepanto am 7. Oktober 1571) genannt.<sup>7</sup> Die *Andate* zu den Kirchen Il Redentore am dritten Juli-Wochenende, und Santa Maria della Salute am 21. November wurden anlässlich überstandener Pestepidemien in den Jahren 1576 und 1632 ins Leben gerufen. Alle *Andate* waren festliche Großereignisse, bei denen stets die gesamte Bevölkerung, sowie die städtische Architektur und Topographie mit einbezogen wurden. Entlang der Prozessionswege, in den Gassen und auf den Kanälen, sangen Zuschauer zur Musik der Instrumentalisten, die den Umzug begleiteten. Anwohner der Strecke schmückten ihre Häuser mit kostbaren Stoffen, Teppichen und Gemälden. Die gesamte Stadt wurde somit zu einer Bühne, auf der sich die *Serenissima* präsentierte.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup>Friedrichs, ebda.; S. 324. Redford, Bruce: *Venice & the Grand Tour*. New Haven/London, 1996; S. 51. Aikema, Bernard: "Il ritratto di Venezia nel Seicento". In: Boschloo, Anton W.A. u.a. (Hrsg.): *'Aux quatre vents' - A Festschrift for Bert W. Meijer*. Florenz 2002, S. 305-314; S. 306.

<sup>6</sup>Zu den Teilnehmern der Prozessionen, vgl. Anhang 3.

<sup>7</sup>Zu den Siegesfeiern anlässlich gewonnener Schlachten, vgl. auch: Gombrich, Ernst H.: „Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto“. In: *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*. London, 1967; S. 62-68.

<sup>8</sup>Zur Funktion der *Andate*, vgl. Muir 1981, ebda.; S. 189ff.

Die Venezianer waren sich der essentiellen Bedeutung der Anwesenheit ausländischen Publikums bei ihren Zeremonien und Spektakeln bewusst. Die Demonstration von Macht und Reichtum, die jedem Fest innewohnte, war auf Zuschauer angewiesen, die das Gesehene weiterverbreiteten. Denn ein eindeutiger Nachteil der Manifestation eines Stadtmythos durch eine ausgeprägte Festkultur, ist deren ephemerer Charakter. Zur nachhaltigen Glorifizierung der *Serenissima*, und um potenzielles Publikum anzulocken, war die Dokumentation der prachtvollen Feste in schriftlicher und bildlicher Form notwendig. Durch detaillierte Dokumentation jedes festlichen Ereignisses war es den Verantwortlichen in Venedig möglich, selbst große Feierlichkeiten relativ kurzfristig zu planen und durchzuführen. In der Republik Venedig lassen sich drei Haupttypen von Zeremonienbüchern, geschrieben für drei Gruppen Republik-interner Leserschaft, unterscheiden: die *Cerimoniali* für die Mitglieder des *Maggior Consiglio*, sowie diejenigen für das Kapitel von San Marco und für den Dogen.<sup>9</sup>

### **7.1.1 Der Bestand der *Cerimoniali* in den Akten des *Collegio* im *Archivio di Stato di Venezia***

Die Verantwortung für Planung und Dokumentation jedes festlichen Ereignisses lag, der großen Bedeutung der Feste für die Republik entsprechend, bei den höchsten Beamten des Staates, den Mitgliedern des *Collegio*. Seit 1412 setzte sich diese Versammlung aus sechzehn *Savii* (venez. für *sapientes*) zusammen und war in drei Gremien unterteilt.<sup>10</sup> Die sechs *Savii Grandi*, fünf *Savii di Terraferma* und fünf *Savii agli Ordini* waren für die Führung des Zeremonienbuches, die Einhaltung des Protokolls und die Logistik aller Staatsempfänge, Prozessionen und Zeremonien verantwortlich.<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Vgl. Hopkins, Andrew: *Santa Maria della Salute – Architecture and Ceremony in Baroque Venice*. Cambridge, 2000; S. 232.

<sup>10</sup> Diese Beamten bildeten bereits seit dem 14. Jahrhundert Gremien, die die Arbeit des Senats unterstützten. Sie wurden mit der Zeit zu einer festen Institution des Staates. Neben ihren „zeremoniellen“ Aufgaben waren die *Savii* hauptsächlich für Angelegenheiten zuständig, die die Seefahrt, die Marine und die Verteidigung des venezianischen Festlandbesitzes betrafen. Zusammen mit der *Signoria*, also dem Dogen, seinen sechs *consiglieri* und den drei *capi* der *Quarantia* bildeten sie das *Pien Collegio*, zu dessen Aufgaben das Vorbereiten von Senatssitzungen gehörte. Vgl. Friedrichs, ebda.; S. 115; Toscani, Ignazio: *Die venezianische Gesellschaftsmaske. Ein Versuch zur Deutung ihrer Ausformung, ihrer Entstehungsgründe und ihrer Funktion*. Saarbrücken, 1972; S. 36.

<sup>11</sup> Fortini Brown, Patricia: „Measured Friendship, Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of the Venetian Republic“. In: Wisch, Barbara/Scott Munshower, Susan (Hrsg.): *“All the world’s a stage...” – Art and pageantry in the Renaissance and Baroque. Part 1: Triumphal Celebrations and Rituals of Statescraft*. Pennsylvania, 1990, S. 137-150; S. 138.

Die akribische Arbeit der *Savii* zeigt sich in der nahezu lückenlos erhaltenen Dokumentation aller Zeremonienaktivitäten vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Republik 1797, die sich heute im venezianischen Staatsarchiv befindet.<sup>12</sup> Prozessionsordnungen für hohe und weniger hohe Feiertage finden sich in den Akten ebenso wie minutiöse Protokolle mehrtägiger Staatsempfänge und Inaugurationszeremonien für hohe Beamte der Republik. Da diese Bücher für die Mitglieder der Regierung geschrieben wurden, enthalten sie Anweisungen, welcher Würdenträger sich während einer Prozession wo und wann zu befinden hatte, und welche Farben die Zeremoniengewänder der Beamten verschiedener Magistraturen haben mussten. Im hier schwerpunktmäßig untersuchten 17. Jahrhundert lässt sich anhand der floskelhaft verwendeten Phrasen in den Akten erkennen, dass sämtliche zeremoniellen Handlungen standardisiert waren und wegen ihrer häufigen Durchführung keiner näheren Erklärung bedurften. Selbst bei nicht regelmäßig stattfindenden Festivitäten wie Siegesfeiern, Hochzeiten zwischen Mitgliedern zweier Patrizierfamilien oder Taufen der Kinder von Botschaftern konnte im 17. Jahrhundert auf ein vielfach erprobtes Zeremoniell zurückgegriffen werden. Häufig findet man Wendungen wie „come di solito“, „come si fa sempre“ oder „come ogni anno“ (wie üblich; wie wir das immer machen; wie jedes Jahr).

Anhand der Zeremonialakten werden die enge Verknüpfung von offiziellem Zeremoniell und Ausschweifung einerseits, und das Nebeneinander pragmatischer Flexibilität und strenger Einhaltung des venezianischen Protokolls andererseits offensichtlich. Der Eintrag zur Amtseinführung des Patriarchen Gianfranco Morosini, der am 30. April 1644 zum Nachfolger von Federico Cornaro gewählt wurde, ist dafür ein gutes Beispiel.<sup>13</sup> In den Akten des *Collegio* wurden die mannigfaltigen zeremoniellen Handlungen und feierlichen Aktivitäten festgehalten.<sup>14</sup> Nach seiner Wahl durch den Senat traf sich Morosino zunächst privat und ohne zeremoniellen Prunk mit dem Dogen Francesco Erizzo. Anschließend empfing der neue Patriarch in seinem Haus in der Pfarrei San Canziano offizielle Gratulanten, zu denen die

---

<sup>12</sup> ASV, Collegio, Ceremoniali. Der Bestand umfasst Fest- und Zeremonienprotokolle von 1464 bis zum Ende der Republik in 12 Filze und 14 registri, die zusammen über zwei Regalmeter einnehmen.

<sup>13</sup> Zu der Wahl der venezianischen Patriarchen und dem Zeremoniell der entrata in die Bischofskirche San Pietro di Castello, siehe Kapitel 8.3.

<sup>14</sup> ASV, Collegio, Cerimoniali, Filza 4, 30. April 1644 (nicht paginiert).

Botschafter des Kaisers, Frankreichs und Spaniens zählten. Nicht anwesend, um dem höchsten Vertreter des venezianischen Klerus zu gratulieren, war der päpstliche Nuntius, „per le cause di guerra“ (wegen des Krieges). Es folgten an drei Abenden in Folge „feste, fuochi, et altre mostrationi d'allegrezza“ (Feste, Feuerwerke und andere Demonstrationen der Freude), wie sie, laut Zeremonienregister, in der Stadt zu solchem Anlass üblich waren, ähnlich den Feierlichkeiten beim Amtsantritt von Prokuratoren.<sup>15</sup> Erst nachdem tagelang exzessiv und mit großem Pomp gefeiert worden war, unterrichtete die venezianische Regierung Papst Urban VIII., der der Ernennung des Patriarchen zustimmen musste, von der Wahl. Durch die Vermittlung des Vorgängers Morosinis, Kardinal Federico Cornaros, der ein enger Vertrauter des Barberini-Papstes war, gab Urban VIII. trotz anhaltender kriegerischer Auseinandersetzungen zwischen Rom und Venedig „in progresso di poco tempo“ (innerhalb kurzer Zeit) sein Einverständnis. Da in den folgenden Monaten „[...] il caldo si faceva eccessivamente sentire [...]“<sup>16</sup>, verschob man den offiziellen Einzug des Patriarchen in seine Bischofskirche San Pietro di Castello auf Mitte September. Ausführlich wird die zeremonielle Amtseinführung beschrieben, die in ihrem Ablauf dem Einzug Federico Cornaros glich.<sup>17</sup> Zur Rechtfertigung, dass die Zeremonie um ein halbes Jahr verschoben wurde, wird darauf hingewiesen, dass wegen des guten Wetters die gesamte Feier ohne Zwischenfälle ablief und alle Teilnehmer glücklich nach Hause gingen.<sup>18</sup>

Bemerkenswert ist, dass selbst aufwendige Feierlichkeiten, wie zum Beispiel die *Sposalizio del Mare*<sup>19</sup>, kurzfristig wegen schlechten Wetters oder großer Hitze verschoben wurden oder ganz ausfielen. Giacomo Casanova erwähnt dies in seinen Memoiren:

„Am nächsten Morgen maskierte ich mich schon zu früher Stunde, um dem Bucentoro zu folgen, der nach dem Lido fahren sollte, wo die große und lächerliche Feierlichkeit vor sich geht.

---

<sup>15</sup> „[...] sono quasi simili à quelle che si fanno di Procuratore di S. Marco.“ ASV, Collegio, Cerimoniali, Filza 4, ebda.

<sup>16</sup> Übersetzung: [...] die Hitze sich auf exzessive Weise bemerkbar machte.

<sup>17</sup> Zum genauen Ablauf des Einzugs des Patriarchen in seine Bischofskirche und der Darstellung des Ereignisses durch Joseph Heintz d.J., siehe Kapitel 8.3.

<sup>18</sup> „E perche tutte queste funtiononi sono state favorite del Cielo coll'asistinza di bellissimo tempo, ogni cosa è passata con ordine e felicemente.“ (Und weil alle diese Feierlichkeiten vom Himmel mithilfe des schönen Wetters begünstigt wurden, ist alles mit Ordnung und Fröhlichkeit abgelaufen). ASV, Collegio, Cerimoniali, Filza 4, ebda.

<sup>19</sup> Siehe Kapitel 8.4.

Diese nicht nur eigentümliche, sondern geradezu einzige Feier hängt vom Mut des Arsenaladmirals ab, denn dieser muss mit seinem Kopf dafür einstehen, dass beständig schönes Wetter sein wird. Der geringste widrige Wind könnte nämlich das Schiff zum Kentern bringen; dann ertränke der Doge mit dem ganzen durchlauchtigsten Senat, den fremden Gesandten und dem Nuntius des Papstes, des Trauzeugen dieser Ulkhochzeit, für die die Venezianer eine an Aberglauben grenzende Verehrung hegen. Das Unglück würde dadurch besonders empfindlich werden, dass ganz Europa darüber lachen und unfehlbar sagen würde, der Doge von Venedig habe endlich seine Ehe wirklich vollzogen.<sup>20</sup>

Wichtiger noch als die Einhaltung des spezifischen Festtages, war demnach der protokollarisch einwandfreie Ablauf eines Festes. Das *decorum* einer Zeremonie und das in Baldassare Castigliones *Libro del Cortegiano* propagierte Ideal der *sprezzatura*, also der nonchalanten Mühelosigkeit, standen stets im Vordergrund.<sup>21</sup> Dies wiederum ist symptomatisch für die im Laufe der Zeit zunehmende Profanisierung venezianischer Feste und Zeremonien, und somit für die Loslösung der Feierlichkeiten von ihrem religiösen Ursprung.<sup>22</sup>

Den Quellen nach zu urteilen, kam das Verschieben von Zeremonien relativ häufig vor und wurde in den entsprechenden Akten zwar vermerkt, aber nicht weiter kommentiert. So konnte zum Beispiel am 1. Juni 1628 die *Sposalizio del Mare* wegen eines Sturms nicht stattfinden. Die Ausfahrt des Dogen mit dem *Bucintoro* fiel aus, die Messe in San Marco und das Bankett im Dogenpalast fanden hingegen statt.<sup>23</sup> Im Jahr 1771 fand die Prozession des Dogen nach San Zaccaria nicht wie üblich am Ostersonntag, sondern wegen „scheußlichen“ Wetters am 24. April, dem Vorabend des Festes zu Ehren des Stadtpatrons statt.<sup>24</sup> Bei Regen oder großer Hitze bestand die Gefahr, dass sich zu dem Spektakel keine Zuschauer einfanden, die als Rezipienten essentiell für jede staatliche Inszenierung waren. Das Verschieben aufwendiger

---

<sup>20</sup> Hier verwendete Ausgabe: Casanova, Giacomo: *Die Erinnerungen des Giacomo Casanova*. Band 2. Übersetzt von Heinrich Conrad. Berlin/Wien, 1911; S. 93.

<sup>21</sup> Baldassare Castiglione beschreibt in seinem *Libro del Cortegiano* die Pflichten und Tugenden des idealen Hofmannes. Als Rahmenhandlung lässt er an vier Abenden wichtige Persönlichkeiten der italienischen Renaissance aufeinandertreffen und diese über die Qualitäten eines *Cortegiano* philosophieren. Als idealer Hofmann wird der *Uomo universale* propagiert. *Sprezzatura*, die Fähigkeit, etwas Anstrengendes mühelos erscheinen zu lassen, wird zu den wichtigsten Eigenschaften des Hofmannes gezählt. Erstmals 1528 in Venedig gedruckt, nachdem es seit 1516 bereits zwei Auflagen gab, die als Manuskripte erschienen, fand das Werk innerhalb weniger Jahre Verbreitung in ganz Europa und wurde noch im 16. Jahrhundert ins Englische, Französische, Spanische, Deutsche und Lateinische übersetzt. Vgl. Burke, Peter: *Die Geschicke des ‚Hofmann‘ – Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*. Berlin, 1996.

<sup>22</sup> Zur Profanisierung religiöser Zeremonien, vgl. auch Kapitel 8.4 und 8.5.

<sup>23</sup> BMV, Casi memorabili, Ms. It. Cl. VII, 481 (7786); f. 18r.

<sup>24</sup> “[...]la Visita della vigilia di San Marco, in luoco del giorno di Pasqua che fu cativo tempo [...]”. ASV, San Zaccaria, b. 121 (ohne Paginierung).



Feierlichkeiten wegen schlechten Wetters ist darüber hinaus nicht zuletzt ein Ausdruck dafür, dass der Staat die Kontrolle über das Ereignis nicht verlieren wollte.<sup>25</sup> Ein wichtiges Charakteristikum jeder zeremoniellen oder feierlichen Veranstaltung ist, dass sie symbolisch die Machtstrukturen einer Gesellschaft widerspiegelt. Sowohl Zeremonien als auch Spektakel demonstrieren die Fähigkeit des Staates, Ordnung ins Chaos zu bringen.<sup>26</sup> Für die Reputation der Republik im Ausland wurde daher, wie Casanova spöttisch, aber vollkommen korrekt bemerkte, ein *Bucintoro* in Seenot als schädigender wahrgenommen als ein *Bucintoro*, der gar nicht erst auslief.

Ein weiteres Beispiel für die Fokussierung auf Repräsentation sowie die Flexibilität und Effizienz des venezianischen Festkalenders ist seine ständige Erweiterung durch die Installation neuer Feste. Anlässe dafür waren vor allem gewonnene Schlachten oder überstandene Pestepidemien. Jeder momentane Erfolg der Republik wurde durch die Aufnahme in das offizielle Zeremonienprogramm verewigt. Mit der Expansion des Festkalenders gingen jedoch Koordinierungsprobleme einher. Da die dreitägige *Festa del Redentore*, die seit 1576 am dritten Juli-Wochenende stattfindet, häufig terminlich mit der *Andata* des Dogen zur Kirche Santa Marina am 17. Juli kollidierte<sup>27</sup>, musste das *Collegio* in den betreffenden Jahren abstimmen, welche Prozession verschoben wurde, sodass keine ausfallen musste. Aus den Entscheidungen des *Collegio* kann man eine gewisse Festhierarchie ableiten. Zugunsten des Fests des Erlösers wurde die *Andata* zur Kirche Santa Marina in den Jahren 1580, 1583, 1606, 1661 und 1665 um eine Woche verschoben.<sup>28</sup> Die *Festa del Redentore* war nicht nur eine Votivprozession, sondern zugleich eine Manifestation und Demonstration der Potenz des venezianischen Staates nach der für die Stadt verheerenden Pest der Jahre 1575 bis 1576. Die Priorität der Regierung lag also eindeutig auf der prestigeträchtigen, seit Ende des 16. Jahrhunderts stattfindenden Prozession. Auf die *Festa del Redentore* wird im Folgenden ausführlich eingegangen<sup>29</sup>, daher sei an dieser Stelle nur

---

<sup>25</sup> Vgl. Fortini Brown, ebda.; S. 145.

<sup>26</sup> Watanabe-O'Kelly, Helen: "Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record". In: Mulryne, J.R./Goldring, Elizabeth (Hrsg.): *Court Festival of the European Renaissance – Arts, Politics and Performance*. Hants, 2002, S. 15-25; S. 17.

<sup>27</sup> Siehe Anhang 2.

<sup>28</sup> Dies geht aus den Zeremonial-Dokumenten des *Collegio* hervor. Die Beschlüsse des *Collegio* sind auf den 17. Juli 1580 und den 22. Juli 1583 datiert. ASV, Collegio, Cerimoniali, Registri, b.1 (Seiten nicht paginiert). Vgl. ebenfalls: BMV, Cod. It. Cl. VII., 1269 (Ceremoniale Magnum), f. 53r f.

<sup>29</sup> Zur *Festa del Redentore* und ihrer bildlichen Darstellung, siehe Kapitel 8.5.

zusammenfassend festgehalten, dass der venezianische Festkalender flexibler und pragmatischer war, als es die zahlreich erhaltenen Festberichte vermuten lassen, in denen die venezianischen Feste und Prozessionen stets als penibel geplante, elaborierte und choreographierte Ereignisse erscheinen.

### **7.1.2 Die Zeremonienbücher des Kapitels von San Marco**

Die Zeremonialakten des *Collegio* sind die ergiebigsten Quellen zur venezianischen Festkultur, da in ihnen jede einzelne Feierlichkeit mit staatlicher Beteiligung archiviert wurde. Im Gegensatz zu dieser gigantischen Sammlung von Fallbeispielen, enthält das Zeremonienbuch der Kanoniker von San Marco alle Einzelheiten der Festliturgie der Staatskirche, und somit allgemeingültige Anweisungen, die über Jahrhunderte nahezu unverändert blieben. Die älteste Ausgabe, verfasst von einem anonymen Autor, stammt aus dem Jahr 1308.<sup>30</sup> Das zweite *Cerimoniale* von San Marco schrieb Bartolomeo Bonifacio im Jahr 1564<sup>31</sup>, die letzte überarbeitete Version erschien 1678 und ist in einigen Kopien erhalten.<sup>32</sup> Alle drei Versionen enthalten liturgische Direktiven für alle jährlich stattfindenden Feste, an denen die Kanoniker von San Marco teilnahmen. Dazu gehörten auch die *Andate* des Dogen, bei denen das Kapitel von San Marco den *Serenissimo Principe* begleitete. Ließ die Architektur der Prozessionskirchen es zu, wurde dort die in der Basilika di San Marco übliche Liturgie angewandt.<sup>33</sup>

### **7.1.3 Das *Cerimoniale del Doge***

Im Zeremonienbuch für das Staatsoberhaupt, dem *Cerimoniale del Doge*, werden die zeremoniellen Pflichten des Dogen erläutert. Das zweibändige Werk, unterteilt in feste und bewegliche Feiertage, wurde 1590 von Cavalier Salustio Gnechi, dem Zeremonienmeister des Dogen Pasquale Cicogna verfasst.<sup>34</sup> Aus der Sicht des

---

<sup>30</sup> Das mittelalterliche Zeremonienbuch wurde ediert: Betto, Bianca: *Il capitolo della basilica di San Marco in Venezia: statuti e consuetudini dei primi decenni del sec. XIV*. Padua, 1984.

<sup>31</sup> BMV, Ms. Lat. Cl. III, 172 (=2276). Teilweise ediert in: Cattin, Giulio: *Musica e liturgia a San Marco*. 3 Bd; Venedig, 1990-1992.

<sup>32</sup> Hier verwendete Kopie: BMV, Ms. Lt. Cl. VII, 396 (=7423).

<sup>33</sup> Hopkins, ebda.; S. 232.

<sup>34</sup> BMV, Ms. Lt. Cl. VII, 1639 (= 7540); BMC, Ms. Donà delle Rose, 132/6.

*Serenissimo Principe* werden dessen liturgischen und zeremoniellen Aufgaben in San Marco und anderen Kirchen Venedigs beschrieben. Hinzu kommen genaue Angaben über die Teilnehmer der jeweiligen Zeremonie, die Sitzordnung in den Prozessionskirchen und die Farben der Gewänder. In einer Mischung aus Italienisch, Latein und Venezianisch werden detailliert die zeremoniellen Handlungen und sprachlichen Formeln jedes Festes beschrieben. Sowohl die zeremonielle Nutzung von San Marco, als auch die Prozessionswege in anderen Kirchen, wie zum Beispiel in den Ende des 16. Jahrhunderts neu errichteten Palladio-Kirchen Il Redentore und San Giorgio Maggiore, werden erläutert.

Allen drei Arten der in Venedig für den internen Gebrauch geführten Zeremonienbücher ist gemein, dass in ihnen das Grundwesen des venezianischen Festwesens zum Ausdruck kommt: Das Exzessive erscheint als Normalzustand. Das Ephemere wird durch die detaillierten Aufzeichnungen permanent.

#### **7.1.4 Festbücher und Zeremoniensouvenirs**

Anders als die offiziellen Zeremonienbücher der Republik, die ohne Illustrationen auskommen, waren die Festbeschreibungen für die Zuschauer der Zeremonien und Spektakel reich bebildert. Helen Watanabe-O’Kelly unterscheidet in ihren Studien zu frühneuzeitlichen Festbüchern mehrere Arten der Festaufzeichnungen und gedruckten Zeremoniensouvenirs, deren Existenz die Erforschung frühneuzeitlicher Feste erst ermöglicht.<sup>35</sup> Nach Watanabe-O’Kelly handelt es sich dabei zum Einen um „one off two dimensional records“, also aufwendige „zweidimensionale“ Einzelstücke wie Gemälde, Handschriften oder Gobelins, die das Festgeschehen darstellen und erörtern, und die für repräsentative Räumlichkeiten, und nicht für Archive bestimmt waren. In ihrer Funktion als permanente Form des Ephemereren sind sie identisch mit „one off three dimensional records“, bei denen es sich um Skulpturen und architektonische Objekte, wie zum Beispiel Triumphbögen handelt. Beide Arten der Fest-Memoria wurden durch druckgraphische Darstellungen, beziehungsweise Reproduktionen in ganz Europa verbreitet. Druckgraphik fällt somit, wie auch Münzen und Medaillen, in die dritte

---

<sup>35</sup> Watanabe-O’Kelly, Helen: „Festival books in Europe from Renaissance to Rococo“. In: *The Seventeenth Century* 3/1988; S. 181-201. Diess.: „Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record“. In: Mulryne, J.R./Goldring, Elizabeth (Hrsg.): *Court Festival of the European Renaissance – Arts, Politics and Performance*. Hants, 2002; S. 15-25.

Kategorie der Festsouvenirs: massenhaft produzierte Memorabilien, die transportierbar und für eine weite Distribution bestimmt waren.<sup>36</sup>

Die Grenze zwischen einzigartigem Objekt der Fest-Memoria einerseits und Massenproduktion andererseits verschwimmt bei Festbüchern, die als eigenständige Gattung ab dem 16. Jahrhundert bezeugt sind. Die reich illustrierten Festbeschreibungen waren oft auf hochwertigem Papier gedruckt und für einen exklusiven Rezipientenkreis von Ehrengästen der betreffenden Feierlichkeit bestimmt. Bei diesen Anlässen wurden sie von den offiziellen Organisatoren an ebenjene Zuschauer verteilt. Da sie meist schon vor dem eigentlichen Ereignis produziert wurden, sind Festbücher als historische Quellen nur eingeschränkt nutzbar. Es fand eine Zensur des Inhaltes durch den staatlichen Auftraggeber statt, der das Fest, dessen Aussagen und Symbolik zum eigenen Vorteil vorinterpretierte.<sup>37</sup> In ihrer Funktion waren Festbücher sowohl Verständnishilfen, die den Zuschauern das Geschehen erklärten, als auch eine Möglichkeit zur Teilhabe am Ereignis auch für diejenigen, die nicht persönlich vor Ort sein konnten, sowie Inspiration und Vorlage für spätere Feste. Zudem dienten sie sowohl der Memoria ephemerer Ereignisse, als auch - durch den von offizieller Seite zensierten Inhalt - der Staatspropaganda.

## **7.2 Der Blick des Fremden und das Element des Kuriosen im Festoeuvre Joseph Heintz' d.J.**

In ihrer Funktion unterscheiden sich die Festgemälde, die Joseph Heintz d.J. anfertigte, kaum von den Festbüchern. Sie dienten der Staatspropaganda und befanden sich als Medium venezianischer Festkultur im Besitz der gesellschaftlichen Eliten Venedigs und – aus venezianischer Sicht noch wichtiger – ganz Europas. Die Evolution des Genres der Festmalerei ist mit der Entwicklung illustrierter Festbücher eng verknüpft. Um die Größenverhältnisse zu vermitteln, wurden in Letzteren den Darstellungen ephemerer Festaufbauten Staffagefiguren beigefügt. Daraus entwickelte sich ein eigenständiges Genre, bei dem das Figurenpersonal nicht nur inhaltlich, sondern auch formal eine zentrale Rolle spielt. Durch geringfügige Manipulation des Maßstabs und der Proportionen kann die Wirkung des Fest- und Stadtraumes maßgeblich verändert

---

<sup>36</sup> Watanabe-O'Kelly 2002, ebda.; S. 20f.

<sup>37</sup> Watanabe-O'Kelly 2002, ebda.; S. 23.

werden. Diesen Effekt machten sich Joseph Heintz d.J. und nachfolgende Malergenerationen zu Nutze, indem sie Feste als Panoramen darstellten, unabhängig davon, ob das Geschehen im Innen- oder Außenraum, auf dem Festland oder in der Lagune stattfand.<sup>38</sup> Im Falle von Joseph Heintz' d.J. ist es jedoch schwierig zu beurteilen, ob die oftmals nicht korrekten Proportionen und Perspektiven als strategische Modifizierung des Raumes zu interpretieren, oder schlicht der Tatsache geschuldet sind, dass die Talente des Augsburgers eher in der Darstellung anekdotischer Nebenerzählungen und der Wiedergabe der festlichen Atmosphäre lagen.

Bei näherer Auseinandersetzung mit dem Festoeuvre Heintz' d.J., vor allem unter Berücksichtigung der Tatsache, dass der Maler kein gebürtiger Venezianer war, werden Parallelen zur literarischen Gattung des Reiseberichts offensichtlich. Bestimmte narrative Topoi sind sowohl in der Reiseliteratur als auch in der Festmalerei des 17. Jahrhunderts zu finden.<sup>39</sup> Reiseliteratur gilt als eine wichtige Quelle der frühneuzeitlichen Festforschung. Unabhängig davon, ob die Beschreibungen eher narrativen oder deskriptiven Charakters sind, geben sie – anders als die bereits erwähnten Festbücher - das Festgeschehen ohne propagandistische Intentionen wieder.

Waren es bis zum 17. Jahrhundert hauptsächlich Pilger, die eine Reise nach Italien auf sich nahmen, wurde ab dem *Seicento* die Bildungsreise zum Hauptmotiv eines Aufenthaltes südlich der Alpen. Die Kavalierstour, oder *Grand Tour*, führte zahlreiche junge Adlige aus Nordeuropa als Abschluss ihrer universitären Ausbildung nach Italien, wobei neben Venedig vor allem Rom, Florenz und Neapel auf den Reiseplänen standen.<sup>40</sup> Im Gefolge des reisenden Adels befanden sich Chronisten, die die Erlebnisse

---

<sup>38</sup> Friedrichs, ebda.; S. 260.

<sup>39</sup> Zur literarischen Gattung der Reiseberichte im 17. Jahrhundert, vgl. Cladders, Brigitta: *Französische Venedig-Reisen im 16. und 17. Jh. – Wandlungen des Venedig-Bildes in der Reisebeschreibung*. Genf, 2002.

<sup>40</sup> Zur *Grand Tour* junger Adliger im 17. Jahrhundert, vgl. Babel, Rainer/Paravicini, Werner (Hrsg.): *Grand Tour – Adliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. (= Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000). Ostfildern, 2005. Darin: De Seta, Cesare: "Il Grand Tour e il fascino dell'Italia"; S. 204-215. De Fuccia, Laura: „Residenti, viaggiatori e ‚curieux‘ francesi“. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 125-139. Pagano de Divitiis, Gigliola: "Il Grand Tour fra arte ed economia". In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 281-302. Redford, Bruce: *Venice & the Grand Tour*. New Haven/London, 1996. Black,

festhielten. Die Autoren der Reiseberichte waren meist die Mentoren, oft Geistliche, die dem adligen Nachwuchs die Kunst und Kultur des Gastlandes näherbrachten. Aus den Aufzeichnungen der Reisenden geht hervor, dass Vergnügungen aller Art im 17. Jahrhundert ein zunehmend wichtiger Aspekt der Reise wurden.<sup>41</sup> Dementsprechend zahlreich sind die Beschreibungen venezianischer Feste in Reisediarien des 17. Jahrhunderts. Die spektakulär inszenierten Zeremonien der Republik Venedig waren ohne Zweifel eine Hauptattraktion der *Grand Tour*. Maximilien Misson, der in den Jahren 1687 und 1688 als Mentor von Lord Charles Butler in Italien unterwegs war, empfiehlt dem Leser seiner Reisebeschreibung, entweder die letzte Woche des Karnevals oder die *Festa della Sensa* in Venedig zu verbringen.<sup>42</sup> Besonders Letztere wurde im 17. Jahrhundert zu einem Pflichttermin für Italienreisende.<sup>43</sup> Der Engländer John Evelyn<sup>44</sup> hielt in seinen Tagebuchaufzeichnungen von 1645 fest, dass er von Rom nach Venedig eilte, um das Spektakel der *Sposalizio del Mare* miterleben zu können:

“Venice at present [is] challenging the empire of all the Adriatic Sea, which they yearly espouse by casting a gold ring into it with great [sic!] pomp and ceremony on Ascension Day: the desire of seeing this was one of the reasons that hastened us from Rome.”<sup>45</sup>

In dem Reiseführer eines anonymen Autors findet sich folgende Anweisung:

“Go from Rome by way of Loretto to Venice, so as to be there the beginning of May, at which time the Ascension begins; which is a better sight than the Carnival at Venice; You have [...] the opportunity of seeing the Doge go in the Bucentaure to espouse the Sea.”<sup>46</sup>

---

Jeremy: *Italy and the Grand Tour*. New Haven/London, 2003. Brill, Attilio: *Reisen in Italien – Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. – 19. Jahrhundert*. Köln, 1989. Schudt, Ludwig: *Italienreisen im 17. Jahrhundert* (=Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XV). Wien/München, 1959. Wiemers, Michael: *Der “Gentleman” und die Kunst – Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts* (= Studien zur Kunstgeschichte 41). Hildesheim u.a., 1986.

<sup>41</sup> Cladders, ebda.; S. 39.

<sup>42</sup> Cladders, ebda.; S. 38.

<sup>43</sup> Redford, ebda.; S. 59ff.

<sup>44</sup> John Evelyn (31.10.1620, Dorking – 27.02.1706, London) war ein englischer Schriftsteller, der vor allem wegen seiner Tagebücher zu Bekanntheit gelangte. Die Notizen und Aufzeichnungen waren ursprünglich nicht zur Veröffentlichung gedacht und wurden erst über 100 Jahre nach seinem Tod zum ersten Mal publiziert. 1644-1645 reiste er durch Frankreich und Italien und versuchte, ein möglichst objektives Urteil von den Eindrücken seiner *Grand Tour* zu geben. Evelyn wurde zu einem wichtigen Chronisten seiner Zeit, da er in seiner Heimat Augenzeuge politischer Veränderungen (Übergang von der absolutistischen Stuart-Herrschaft zur parlamentarischen Monarchie durch die *Glorious Revolution* Oliver Cromwells) und historischer Ereignisse (z.B. *Great Fire of London*, 1666) war. Vgl. “John Evelyn”. In: *Kindlers neues Literaturlexikon*, Bd.5. München 1989; S. 342f. und Wiemers, ebda.; S. 145f. und 162ff.

<sup>45</sup> Übersetzung: Venedig beansprucht die Herrschaft über die Adria für sich, die sie jedes Jahr an Christi Himmelfahrt zur Frau nehmen, indem sie mit viel zeremoniellem Prunk einen goldenen Ring ins Meer werfen: der Wunsch dies zu sehen ließ uns aus Rom dorthin eilen. Zitiert nach: Casini 1997, ebda.; S. 114.

In der Wahrnehmung nordeuropäischer Reisender wurde Venedig zunehmend zum Synonym für ausschweifende Feste. Bemerkenswert ist, dass der Kanon derjenigen Zeremonien und Spektakel, die in Reiseführern als besonders sehenswert beschrieben werden, seine Entsprechung in den meistdargestellten Sujets der venezianischen Festmalerei findet.

Brigitta Cladders stellt in ihrer Studie zu französischen Reisediarien der frühen Neuzeit fest, dass in der Reiseliteratur des 17. Jahrhunderts das Interesse an detailliert beschriebenen Prozessionsordnungen und der minutiösen Wiedergabe des Geschehens nachlässt, und das Kuriose in den Mittelpunkt der Berichterstattung rückt.<sup>47</sup> Der Ablauf der *Festa della Sensa* war Ende des 17. Jahrhunderts in Nordeuropa bereits so bekannt, dass zum Beispiel der französische Reisende Jean Du Mont den Leser seiner später veröffentlichten Briefe nicht mit Details langweilen möchte: „Vous savez quelle est cette Cérémonie. C'est pourquoi je ne vous en dirai rien [...]“.<sup>48</sup> Stattdessen mehren sich im *Seicento* die Beschreibungen von Musik, Wettkämpfen, Theateraufführungen, Gauklern, kulinarischen Genüssen und allgemeine Stimmungsbilder der Atmosphäre der *Città in festa*.<sup>49</sup>

Eine ähnliche Tendenz ist in der Festmalerei zu beobachten, bei der im 15. und 16. Jahrhundert ebenfalls die Dokumentation der zeremoniellen Handlung im Vordergrund stand. Cornelia Friedrichs stellt in ihrer Studie zu den Festdarstellungen Francesco Guardis zudem fest, dass eine Priorität früher Festmaler die portraitgenaue Darstellung der Festprotagonisten war.<sup>50</sup> Daher sei hier als Beispiel einer frühen Festdarstellung die *Corpus Domini-Prozession* von Gentile Bellini aus dem Jahr 1496 genannt (Abb. 53).<sup>51</sup> Ursprünglich für die Scuola Grande di San Giovanni Evangelista gemalt, befindet sie sich heute in der Galleria dell'Accademia und zeigt mit fotografischer Genauigkeit

---

<sup>46</sup> Reisen Sie von Rom über Loreto nach Venedig, sodass Sie Anfang Mai dort sind. Dann beginnt die *Ascensione*, die eine größere Sehenswürdigkeit ist als der Karneval in Venedig; man hat die Möglichkeit zu sehen, wie der Doge auf dem Bucintoro das Meer heiratet. Zitiert nach: Redford, ebda.; S. 60. Zur *Festa della Sensa* siehe ausführlich: Kapitel 8.4.

<sup>47</sup> Cladders, ebda.; S. 166.

<sup>48</sup> Sie wissen schon was für eine Zeremonie das ist. Deshalb werde ich ihnen davon nichts erzählen. Zitiert nach: Cladders, ebda.; S. 167. Jean Du Mont hielt sich ab November 1691 ein halbes Jahr in Venedig auf. Sein Reisebericht in Briefform wurde erstmals 1694 veröffentlicht. Vgl. Cladders, ebda.; S. 276.

<sup>49</sup> Cladders, ebda.; S. 169.

<sup>50</sup> Friedrichs, ebda.; S. 259.

<sup>51</sup> Gentile Bellini: *Prozession auf der Piazza San Marco*. Öl auf Leinwand, 367x764 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig.

die Abfolge der Prozessionsteilnehmer auf der Piazza San Marco. Im Vordergrund erkennt man deutlich die individualisierten Mitglieder der *Scuola* in ihren weißen Kutten, die unter einem Baldachin ihre Kreuzesreliquie in einem prachtvollen Reliquiar präsentieren. Der Doge und sein Gefolge sind in der Prozession hinter den *Scuole Grandi* am rechten Bildrand zu sehen. Würdevoll schreitet die Prozession voran und auch die Zuschauer in der Mitte der Piazza San Marco scheinen der Zeremonie ruhig, fast andächtig zuzuschauen.

Mit dem Figurenpersonal der *Festa del Redentore*, die um 1650 entstand, scheint Joseph Heintz d.J. die Prozessionsteilnehmer von Gentile Bellini zu parodieren (Abb. 54).<sup>52</sup> Schwer beladen mit Reliquien und Kandelabern drängen sich die Brüder einer *Scuola* im Bildvordergrund strauchelnd über eine mit zahlreichen Zuschauern bevölkerte Brücke. In der Darstellung der stolpernden Bruderschaft ist wenig Würdevolles zu entdecken. Anders als bei Bellini ist die *Scuola* bei Heintz d.J. nicht zu identifizieren. Auf den Kapuzen der weißen Kutten sind rote Embleme gut erkennbar, lassen sich jedoch keiner der sechs *Scuole Grandi* zuordnen. Auch die Reliquiare unter dem Baldachin lassen keinen Rückschluss auf eine spezifische *Scuola* zu. Vielmehr scheint es Heintz' Intention zu sein, ein generalisierendes Bild aller *Scuole Grandi* zu zeigen. Denn unter den Zuschauern finden sich einige Bettler, unter anderem eine alte Frau und ein Kind (Abb. 55, 56), die den Mitgliedern der Laienbruderschaft bittend ihre Hände entgegen strecken. Laut ihrer Statuten zählten karitative Aktivitäten zu den Hauptaufgaben der *Scuole Grandi*. Die Bedürftigen am Wegesrand werden hier jedoch ignoriert, weil das Balancieren der goldenen Reliquiare die volle Aufmerksamkeit der Bruderschaft erfordert.<sup>53</sup> Sowohl das wenig wohltätige Verhalten der *Scuole*, als auch die große Menschenmenge scheinen auf Heintz d.J. besonderen Eindruck gemacht zu haben. Die schiere Größe der Menschenmasse, die sich anlässlich venezianischer Prozessionen zusammenfand, wurde von zahlreichen ausländischen Beobachtern

---

<sup>52</sup> *La Festa del Redentore*, Öl auf Leinwand, 105x175 cm, Museo Correr, Venedig. Zum Ursprung und der Entwicklung der *Festa del Redentore*, siehe ausführlich Kapitel 8.5.

<sup>53</sup> Zu den *Scuole Grandi* als wohltätige Institutionen, vgl. z.B.: Pullan, Brian: *Rich and poor in Renaissance Venice – The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*. Oxford, 1971. Pullan, Brian: „The Scuole Grandi of Venice – Some further thoughts“. In: Ders.: *Poverty and Charity – Europe, Italy, Venice, 1400-1700*. Aldershot, 1994, S. 273-301; S. 273ff.



kommentiert – teils bewundernd, teils schockiert ob der Enge in den Gassen, und meist einhergehend mit dem Versuch, die Anzahl der Anwesenden zu schätzen.<sup>54</sup>

Joseph Heintz d.J. verschiebt die zeremonielle Handlung in den Bildhintergrund, wo der Doge und die *Signoria* sehr klein vor der Fassade der Votivkirche deutlich zu erkennen sind (Abb. 98), während sich auf der überfüllten *Fondamenta* im Bildvordergrund teils chaotische Szenen abspielen. Dort finden sich weitere, teilweise verkrüppelte Bettler, die mit ausgetreckten Armen erfolglos um Almosen bitten. Zudem verliert eine Patrizierin ihren Schuh, der im freien Fall Richtung Kanal im Bildvordergrund zu sehen, und auf den ersten Blick als solcher schwer zu identifizieren ist (Abb. 57). Es handelt um einen sogenannten *Zoccolo*, einen Plateauschuh, der von den adligen Damen Venedigs getragen wurde und bis zu 50 cm hoch sein konnte.

Diese Szene ist bemerkenswert, da die absurden Schuhe der venezianischen Patrizierinnen häufig in den Festgemälden Heintz' d.J. auftauchen. Im Fall der *Festa del Redentore* sieht man rechts im Bildvordergrund eine weitere Frau mit *Zoccoli*, die von mehreren Personen gestützt werden muss, um unbeschadet aus ihrer Gondel aussteigen zu können. Zudem fällt auf, dass in der Menschenmenge zahlreiche Frauen einen Kopf größer sind als die umstehenden Männer. Der ungewohnte Anblick riesiger Frauen übte fraglos eine gewisse Faszination auf Nicht-Venezianer aus. In zahlreichen Reisebeschreibungen des 17. Jahrhunderts berichten nordalpine „Grand Touristen“ von der erstaunlichen Schuhmode der Venezianerinnen, so zum Beispiel Thomas Coryat in seinen 1611 erstmals erschienenen tagebuchartigen Reiseerinnerungen:

“ [...] I saw a woman fall a very dangerous fall, as she was alone by her selfe [sic!]: but I did nothing pity her, because she wore such frivolous and [...] ridiculous instruments [...]”.<sup>55</sup>

Sowohl in Reiseberichten des *Seicento* als auch in zeitgenössischer Forschungsliteratur wird darauf hingewiesen, dass die extrem hohen *Zoccoli* nicht nur ein modisches Accessoire waren, sondern zugleich ein Instrument zur Kontrolle der Frauen in der patriarchalischen venezianischen Gesellschaft.<sup>56</sup> Wie Coryat richtig und mitleidlos beobachtet, war es für Frauen fast unmöglich, sich ohne Hilfe fortzubewegen. Die Alternativen zur schuhbedingten Unselbständigkeit waren, entweder einen Sturz in

<sup>54</sup> Vgl. Cladders, ebda.; S. 169f.

<sup>55</sup> Coryat, Thomas: *Coryat's Crudities*. Bd.1, Glasgow, 1905; S. 400. Ich sah eine Frau schwer stürzen, als sie alleine war. Aber ich hatte kein Mitleid mit ihr, weil sie solch frivolen [...] und lächerlichen Instrumente trug.

<sup>56</sup> Labalme, Patricia H.: “Women's roles in Early modern Venice: An exceptional Case”. In: Diess. (Hg.): *Beyond their Sex – Learned Women of the European Past*. New York/London 1980, S. 129-152; S. 136f.

Kauf zu nehmen, oder das Haus gar nicht erst zu verlassen, was im Interesse eifersüchtiger Ehemänner lag.

Das Motiv der adeligen Dame mit extrem hohen Schuhen und aufwendigem Kopfschmuck wiederholt Heintz d.J. in der Festserie des Museo Correr mehrfach. Die Frauen, die in verschiedenen Posen und Situationen erscheinen, unterscheiden sich voneinander nur in der Farbe ihrer festlichen Kleider. Der Schnitt der bodenlangen Kleider, ebenso wie die langen lockigen Haare und der Kopfputz, sind bei allen Damen identisch (Abb. 58, 59). Generell zeigt sich das Talent des Augsburgers in der Darstellung seines Bildpersonals. Es erinnert mit seiner Lebendigkeit, den großen Gesten und in der Gestaltung der Kostüme an die Figuren der *Commedia dell'Arte*. Alle Figuren, selbst die weit entfernten Festteilnehmer, sind detailliert beschrieben. Im Vordergrund sind sogar die Gesichter der Figuren individuell ausgestaltet. Eine wichtiges Vorbild für Heintz d.J. waren vermutlich vor allem die Kostümserien „*Balli di Sfessania*“ und „*Les trois Pantalons*“ des lothringischen Radierers Jacques Callot (Abb. 2,3), in denen Figuren der *Commedia dell'Arte* zusammengestellt sind.<sup>57</sup>

Die Darstellung kurioser Details bei gleichzeitiger Vernachlässigung des eigentlichen zeremoniellen Geschehens sowohl in der Reiseliteratur, als auch in den Gemälden Joseph Heintz' d.J., reflektieren somit die Wahrnehmung der *Serenissima Repubblica* in Nordeuropa. Die Sensationslust und die Vorliebe für das Spektakuläre überwogen im 17. Jahrhunderts das Interesse an den offiziellen Zeremonien, deren Abläufe in ganz Europa hinlänglich bekannt waren. Dieser Blick des Fremden auf das venezianische Festgeschehen, der das Werk des Augsburgers auszeichnet, wird ebenso wie die Selbstinszenierung der *Serenissima Repubblica* in den folgenden Kapiteln analysiert.

Beginnend mit den wenigen Innenraumdarstellungen im Festoeuvre Joseph Heintz' d.J. im folgenden Kapitel, widmet sich der zweite Teil der Analyse, denjenigen Zeremonien, die außerhalb des städtischen Festkalenders stattfanden. Dazu gehören zum einen Gemälde, die feierliche Handlungen im Rahmen der Wahl eines neuen Dogen zeigen, zum anderen der *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello*, dessen einzige erhaltene visuelle Quelle das Gemälde Heintz' d.J. ist. Anschließend werden anhand der Darstellungen der *Festa della Sensa* und der *Festa*

---

<sup>57</sup>Siehe Kapitel 1.4.2.

*del Redentore* die für die venezianische Festkultur typische Vermischung von Religiösem und Profanem erläutert. Mehrere Versionen von Darstellungen beider Feste können Joseph Heintz d.J. sicher zugeschrieben werden. Den Abschluss bildet die Analyse der Darstellungen von Wettkämpfen, die ursprünglich ein Kräftemessen zwischen den *Popolani* Venedigs waren und im Laufe der Zeit von der venezianischen Regierung instrumentalisiert wurden. Die Gemälde Joseph Heintz' d.J. werden im Folgenden auf ihren propagandistischen und ihren dokumentarischen Wert hin untersucht. Daher ist es unabdingbar, auf den historischen Kontext der Entstehung und Entwicklung der dargestellten Zeremonien und Spektakel ausführlich einzugehen. Bei einigen Werken war es aufgrund der Quellenlage möglich, den Kontext der Entstehung, beziehungsweise den Auftraggeber oder die Provenienz zu ermitteln. Die Gemälde, bei denen dies der Fall ist, werden *in extenso* besprochen.

## **8. Die venezianische Festmalerei des *Seicento* – Joseph Heintz d.J. als Pionier des Genres**

### **8.1 Innenraumdarstellungen**

Darstellungen von Innenräumen finden sich im Festoeuvre Joseph Heintz' d.J. äußerst selten. Nur in wenigen Ausnahmefällen weicht der Künstler von seinem charakteristischen Schema ab, Zeremonien und andere Feierlichkeiten in panoramaartige Venedig-Ansichten einzubetten. Bei diesen Ausnahmen handelt es sich zum einen um Darstellungen zeremonieller Handlungen im Dogenpalast, bei denen die Ausstattung der Repräsentationsräume der *Serenissima* mit bemerkenswerter, durch Vorstudien erworbener Genauigkeit wiedergegeben wird. Zum anderen zählen Räumlichkeiten, in denen typisch venezianische Vergnügungen stattfanden zu dieser Kategorie, wie zum Beispiel das erste öffentliche Spielcasino der Republik, das sogenannte *Ridotto*.

Das folgende Kapitel dient der Analyse der kompositorischen Unterschiede, wie auch der Gemeinsamkeiten der Innenraumdarstellungen im Werk des Augsburgers, die sich trotz der Divergenz der Sujets finden lassen. Zudem soll der mögliche Auftraggeber- und Rezipientenkreis dieser übereinstimmend weder signierten noch datierten Gemälde betrachtet werden.

### 8.1.1 *Il Ricevimento in Collegio* – Empfang eines Gesandten in der Sala del Collegio des Dogenpalastes

In seinem Werkverzeichnis erwähnt Daniele D’Anza insgesamt drei Versionen des *Empfangs eines Gesandten in der Sala del Collegio des Dogenpalastes*. Eine davon befindet sich heute im Museo Correr (Abb. 60), eine zweite wurde Ende der 1970er Jahre in Paris versteigert (Abb. 61)<sup>58</sup>, die dritte ist nur archivalisch greifbar. Sie befand sich in der Sammlung von Kardinal Lazzaro Pallavicini in Rom und wird im Inventar von 1679 erwähnt. In späteren Inventaren der Erben des Kardinals taucht das Gemälde hingegen nicht mehr auf.<sup>59</sup> Da der Eintrag im Bestandsverzeichnis der Gemälde im Besitz Lorenzo Pallavicinis keine Auskunft über das Format oder kompositorische Details gibt, und die Provenienzen der beiden anderen Versionen nicht bekannt sind, sollte nicht ausgeschlossen werden, dass es sich bei einem der erhaltenen Gemälde um das Bild aus der Sammlung des Kardinals handelt. Denn venezianische Feste und topographische Darstellungen der Lagunenstadt waren unter römischen Sammlern des *Seicento* beliebt. In sämtlichen Inventaren römischer Gemäldesammlungen des 17. und 18. Jahrhunderts, die im Rahmen der Recherchen zu dieser Arbeit konsultiert wurden, finden sich mehr oder weniger präzise Beschreibungen von Gemälden, die den Genres venezianische Stadtansicht, Vedute oder Festmalerei zugeordnet werden können.<sup>60</sup> Zudem ließen zahlreiche Staatsgäste, zu denen auch hohe Vertreter des römischen Klerus gehörten, ihre Audienz beim Dogen in Form von Souvenirmalereien verewigen.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> *Ricevimento in Collegio*, Öl auf Leinwand, 57x65 cm, Inventarnr. Cl. I. 268, Museo Correr, Venedig. Und: Kunstmarkt Paris, Öl auf Leinwand, 60x75 cm. Palais Galliera, 18. Juni 1964 (lot. 20), 19. März 1966 (lot. 20); Palais d’Orsay, 21. Juni 1979 (lot. 30). Siehe D’Anza 2007, ebda.; S. 55f. und 66.

<sup>59</sup> D’Anza bezieht sich bei den Angaben auf den Bestandskatalog der Galleria Pallavicini. Vgl. Zeri, Federico: *La Galleria Pallavicini in Roma*. Florenz, 1959.

<sup>60</sup> Es handelt sich dabei hauptsächlich um Notariatsakten, die sich im Archivio di Stato di Roma (im Folgenden: ASR) befinden (30 Notai Capitolini, Notai Tribunale AC), sowie um Familienarchive (Archivio Colonna, Archivio Lante della Rovere). Die Sammler der Venedig-Gemälde sind dem römischen Adel, aber auch dem Klerus zuzuordnen, so zum Beispiel die Mitglieder der Familien Odescalchi, Pamphilj, Colonna und Chigi, sowie die Kardinäle Joseph Fesch, Federico Cornaro und Pietro Aldobrandini. Bildbeschreibungen, die sich häufig in Inventaren finden sind zum Beispiel „figure di Veneziani“, „un Doge di Venezia“, „la Città di Venezia“, „Giochi di Venezia“, „il Canale grande di Venezia“, „diverse feste di Venezia“. Vgl. u.a.: ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 7, vol. 154, f. 471r. und 472r und vol. 609, f. 203v.; Notai Tribunale AC, vol. 6714, f. 350v. und 618r.; ebda.; vol. 3068, f. 172r., 173v., 177v., 180r, 221r., 223r.; ebda.; vol. 5134, f. 176r.

<sup>61</sup> Zu Audienzgemälden und anderer Gemäldegattungen, die im Kontext diplomatischer Missionen in Venedig entstanden, vgl. Tipton, Susan: „Diplomatie und Zeremoniell in Botschafterbildern von

Die beiden erhaltenen Darstellungen von Dogenaudienzen, die Heintz d.J. zugeschrieben werden, sind in ihrem Aufbau, der gewählten Ansicht und dem Figurenpersonal nahezu identisch. Von leicht erhöhter Position überblickt der Betrachter die mit Würdenträgern und Besuchern gefüllte *Sala del Collegio*, den Audienzsaal des Dogenpalastes. Der Doge thront, exakt in der Bildmitte, auf der bühnenartigen *Tribuna*. Zu seiner Rechten hat, wie es das Protokoll verlangte, der Gesandte Platz genommen. Ebenfalls an der Stirnwand der *Sala*, links und rechts des Staatsoberhauptes und seines Gastes, sitzen die sechs *Consiglieri* des Dogen. An den Seitenwänden, ebenfalls erhöht sitzend, sowie auf einer Bank in der rechten Bildhälfte vor dem Podest befinden sich die Plätze der übrigen Mitglieder des *Pien Collegio*. Diese wichtigste Versammlung der Legislative setzte sich neben dem Dogen und seinen Beratern, aus den drei Vorsitzenden der *Quarantia* und den sechzehn *Savi* des *Collegio* zusammen. Während der Doge sein rot-goldenes Zeremoniengewand trägt, sind seine Berater in rote und die übrigen Mitglieder des *Collegio* in graue Amtsroben gekleidet. Der Gesandte trägt eine schwarze, ebenfalls bodenlange Robe, ebenso wie sein Begleiter, der links vor dem Dogen und dem Gesandten stehend zu erkennen ist. Seiner Aufgabe im Protokoll entsprechend ist er damit beschäftigt, Grußbriefe und diplomatische Anliegen vorzulesen.<sup>62</sup> Im Bildvordergrund drängt sich das Publikum des Empfangs, das aus Senatoren, erkennbar an ihren roten Roben, und maskierten, manieristisch-lebhaft dargestellten Zuschauern in aufwendiger Kleidung besteht.

Der Audienzsaal befindet sich im zweiten Stock des Dogenpalastes mit Fenstern zum Innenhof. Nach dem desaströsen Feuer am 2. Dezember 1577 musste auch die *Sala del Collegio*, komplett restauriert werden.<sup>63</sup> Die Ausstattung des Audienzsaales, an der Künstler wie Paolo Veronese und Domenico Tintoretto beteiligt waren, gibt Joseph Heintz d.J. detailliert wieder. Der Empfang eines ausländischen Gesandten in der *Sala del Collegio*, wie er von Joseph Heintz d.J. dargestellt wurde, war eine öffentliche Veranstaltung. Jeder interessierte Venezianer, aber auch Reisende, die zu Besuch in der Stadt waren, durften als Zuschauer der Audienz beiwohnen. Allerdings, wie an den

---

Carlevarij und Canaletto“. In: *RIHA Journal* 0008 (1. Oktober 2010), URL: <http://riha-journal.org/articles/2010/tipton-diplomatie-und-zeremonie/> (Zugriff: 3.10.2010).

<sup>62</sup> D’Anza identifiziert die stehende, lesende Figur als den Gesandten, was schlicht falsch ist. D’Anza 2007; S. 59.

<sup>63</sup> Fenlon, ebda.; S. 229.

Staffagefiguren im Vordergrund deutlich zu erkennen ist, unter der Voraussetzung, dass sie maskiert waren.<sup>64</sup> Besonders in der unmittelbaren Nähe von Vertretern anderer Staaten wurde jeder Einwohner der *Serenissima* zu einem potentiellen Verräter von Staatsgeheimnissen. Laut der venezianischen Verfassung hatte generell jeder männliche Patrizier ab seinem 25. Lebensjahr einen Sitz im *Maggior Consiglio* und war somit ein Regierungsmitglied.<sup>65</sup> Alle Ämter der Republik wurden wiederum ausschließlich mit Mitgliedern des *Großen Rates* besetzt. Da es keine klare Trennung der Kompetenzbereiche der einzelnen administrativen Einheiten gab, war jeder erwachsene Patrizier über die wichtigsten Staatsangelegenheiten und -geheimnisse informiert.<sup>66</sup> Um die Gefahr des Verrats von Staatsgeheimnissen einzudämmen wurde Patriziern deshalb ab dem 15. Jahrhundert jede persönliche Verbindung mit Vertretern anderer Staaten verboten. Nur den sogenannten *Conferenti*, Vertrauensleuten der Regierung, war es erlaubt, mit Ausländern in Kontakt zu stehen.<sup>67</sup> War das Aufeinandertreffen von venezianischen Patriziern und offiziellen Vertretern anderer Länder unvermeidlich, wie zum Beispiel bei Audienzen und Festen, sollte die Maskierung die Kontaktaufnahme verhindern oder zumindest erschweren. Da sich bei Anlässen dieser Art Venezianer entweder durch ihre Amtsroben oder das Tragen einer Maske von den Mitgliedern der empfangenen Gesandtschaft unterschieden, war es sehr wahrscheinlich, dass ein Verstoß gegen das Gesetz bemerkt und geahndet wurde.<sup>68</sup>

Während einer Audienz nahmen die sechs *Consiglieri*, wie bei Heintz d.J. dargestellt, in der Reihenfolge ihres Dienstalters neben dem Dogen Platz.<sup>69</sup> Jeder dieser Berater des Dogen vertrat einen der sechs Stadtteile Venedigs. Nur mit der Zustimmung von mindestens vier von ihnen, konnte der Doge Entscheidungen diplomatischer oder

---

<sup>64</sup> Friedrichs, ebda.; S. 116.

<sup>65</sup> Der Große Rat der Republik Venedig setzte sich seit der sogenannten *Serrata* 1297, dem Ausschluss aller anderen Schichten, ausschließlich aus *nobili* zusammen. Im Verlauf des 17. Jh. schwankte die Zahl der Ratsmitglieder zwischen 1.500 und 2.000. In der Republik Venedig stellte der *Maggior Consiglio* die Legislative. Seine Hauptaufgabe bestand darin mit Hilfe komplexer Wahlsysteme die wichtigsten Staatsämter (z.B. Doge, Prokuratoren, Senatoren) zu verteilen. Vgl. Pullan 1971, ebda.; S. 22. Rösch, ebda.; S. 67ff.; Toscani, ebda.; S. 33.

<sup>66</sup> Friedrichs, ebda.; S. 116.

<sup>67</sup> Del Negro, Piero: "Lo sguardo su Venezia e la sua società: viaggiatori, osservatori politici". In: Cozzi, Gaetano/Prodi, Paolo (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima. Bd. 6: Dal Rinascimento al Barocco*, Rom 1994, S. 275-304; S. 270 und Friedrichs, ebda.; S. 116.

<sup>68</sup> Vgl.: Horodowich, Elizabeth: "The gossiping tongue: oral networks, public life and political culture in Venice". In: *Renaissance Studies* 19/2005; S. 22-45.

<sup>69</sup> Friedrichs, ebda.; S. 117.

politischer Art fällen. Auch den Dogenpalast durfte der *Serenissimo Principe* nur in Begleitung mindestens eines *Consigliere* verlassen.<sup>70</sup> Während einer Audienz mussten dementsprechend alle Antworten, die der Doge den Gesandten gab, mit seinen Beratern abgesprochen werden. Anliegen, die die Botschafter dem venezianischen Staatsoberhaupt vortrugen, wurden vom Senat überprüft und beratschlagt, und erst bei einem zweiten Treffen in schriftlicher Form beantwortet.<sup>71</sup> So war das Gespräch, das der Doge mit dem Gesandten während der Audienz führte eher belanglos und, wie das gesamte Empfangszeremoniell, von Konventionen geprägt, deren Einhaltung unabsichtliche Beschämungen und Beleidigungen vermeiden sollte.<sup>72</sup>

Nicht nur die Konversation zwischen Doge und Botschafter und die Sitzordnung in der *Sala del Collegio* unterlagen dem Protokoll. Audienzen waren bis zu den Bewegungen jeder einzelnen Person durchchoreographierte Zeremonien. So musste sich jedes Mitglied der Regierung, das während der Veranstaltung den Saal verließ oder betrat, vor dem Dogen verbeugen. Wenn der Gesandte eintrat, erwies ihm der Doge seine Ehre, indem er sich kurz von seinem Thron erhob. Während sich der Besucher durch den Raum fortbewegte, musste er sich insgesamt dreimal verneigen: an der Türschwelle, in der Mitte des Saales und unmittelbar vor der *Tribuna* des Dogen.<sup>73</sup> Diese dreifache Verbeugung war mehr als eine Geste der Höflichkeit und Ehrbezeugung, denn jede Verneigung fand unter einem der drei allegorischen Gemälde an der reich vergoldeten Decke der *Sala del Collegio* statt. Nach dem Brand im Jahr 1577 wurden die drei Hauptfelder der Decke von Paolo Veronese neu gestaltet. Das Bildprogramm symbolisiert den Herrschaftsanspruch der Republik Venedig und dessen Legitimation. Über dem Eingang, durch den der Besucher von der *Anticamera del Collegio* eintrat, befindet sich eine Darstellung der Götter *Mars und Neptun*. Als Allegorien der Herrschaft der *Serenissima* über Land und Meer hatten die beiden römischen Götter einen festen Platz in der venezianischen Staatsikonographie. Das mittlere Deckengemälde zeigt die weiblichen Allegorien *Religio und Fides*, die die starke Verbindung zwischen Staat und Kirche in der Republik Venedig symbolisieren. Unmittelbar über dem Thron des Dogen befindet sich die unmissverständliche

---

<sup>70</sup> Fenlon, ebda.; S. 139.

<sup>71</sup> Friedrichs, ebda.; S. 117.

<sup>72</sup> Fortini Brown 1990, ebda.; S. 149.

<sup>73</sup> Mazarotto, ebda.; S. 271.

Allegorie *Justitia und Pax vor der auf dem Erdball thronenden Venetia*.<sup>74</sup> Bevor Staatsgäste das Wort an den Dogen richten und neben ihm Platz nehmen durften, zwang sie das Protokoll also, durch die Verbeugungen die Macht und die Tugenden ihres Gastgebers zu rühmen und anzuerkennen.

Das Protokoll des Empfangsrituals in der *Sala del Collegio* ergab sich zudem aus dem Status des Gastes. Die in Venedig ansässigen Botschafter wurden in zwei Kategorien unterteilt, *Ambassatori in riga regia*, also Vertreter von Königen, und *Ambassatori in riga ducale*, Gesandte von Fürsten. Betrat der Botschafter eines Königreiches, beziehungsweise des Kaisers den Saal, erhob sich das *Collegio*, sobald dieser in der Tür erschien. Bei einem fürstlichen Gesandten erhob sich die Versammlung erst, nachdem der Diplomat sich zum zweiten Mal in der Mitte des Saals verneigt hatte und in Richtung des Dogen schritt.<sup>75</sup> Kardinäle und der päpstliche Nuntius hingegen wurden nicht vor dem *Pien Collegio*, sondern in der *Camera* des Dogen empfangen. Dort gab es keinen Thron, sodass Kirchenvertreter und der *Serenissimo Principe* gleichberechtigt nebeneinander auf Sesseln saßen.<sup>76</sup> Beim Besuch hochrangiger weltlicher Gäste galt es ebenfalls als die höchste Ehre, wenn in der *Sala del Collegio* der Thron durch zwei Kissen ersetzt wurde. Der Ehrenplatz war, sowohl in der *Camera* als auch auf der *Tribuna* in der *Sala del Collegio*, an der rechten Seite des Staatsoberhauptes.<sup>77</sup> Eine Geste der besonderen Ehrerbietung des Dogen war das Abnehmen seiner Kopfbedeckung. Nur zur Begrüßung von Kardinälen und Königen erschien er ohne das *Corno ducale*.<sup>78</sup> Aus den Zeremonialakten des Collegio im venezianischen Staatsarchiv geht hervor, dass bereits vor dem Eintreten in den Audienzsaal Unterschiede zwischen mehr oder weniger wichtigen Staatsgästen gemacht wurden. Je nach Anlass waren die Türen zwischen *Anticamera* und *Sala del Collegio* bei Ankunft des Gastes entweder geschlossen oder bereits geöffnet.<sup>79</sup>

---

<sup>74</sup> Vgl. Wolters 1983, ebda.; S. 256.

<sup>75</sup> Casini 1997, ebda.; S. 129.

<sup>76</sup> Casini 1997, ebda.; S. 130.

<sup>77</sup> Fortini Brown 1990, ebda.; S. 148f.

<sup>78</sup> Fortini Brown 1990, ebda.; S. 140.

<sup>79</sup> Bei der offiziellen Begrüßung neuer Botschafter waren die Türen zum Beispiel bereits geöffnet, wenn die Diplomaten im Dogenpalast ankamen. Ebenso, wenn der Doge hohe staatliche Würden verlieh. Die explizite Erwähnung der „porte aperte“ lässt vermuten, dass die Türen im Normalfall geschlossen waren, bis der Staatsgast in den Saal eintreten durfte. Beispiele finden sich zum Beispiel in: ASV, Cerimoniali,



Die Dogenaudienz war nur ein kleiner Bestandteil des elaborierten Programms, das für hochrangige Besucher detailliert geplant wurde, und fand meist am zweiten Tag des Aufenthalts in Venedig statt. Die Komponenten, aus denen sich der Empfang von Staatsgästen und das anschließende Festprogramm zusammensetzten, waren bereits seit Ende des 15. Jahrhunderts festgelegt. In den Dokumenten des *Collegio* wird im 17. Jahrhundert meist darauf verzichtet einen Staatsbesuch detailliert zu beschreiben, sondern lediglich darauf verwiesen, dass das Protokoll „come di solito“ ablaufe.

Waren allerdings bei der Ankunft des Gastes noch nicht alle Vorbereitungen getroffen oder kam der Besucher früher als erwartet, war er gezwungen im Hafen auf dem Festland oder am Lido auf die Überfahrt in die Stadt zu warten, bis man bereit war, ihn willkommen zu heißen.<sup>80</sup> Der feierliche Einzug in die Stadt begann für einen Staatsgast somit bereits in einem der vier Häfen, über die Venedig zu erreichen war – Marghera im Norden, Chioggia im Süden, Lizza Fusina an der Mündung des Brenta-Kanals in die Lagune im Westen, sowie San Nicolò al Lido im Osten für Staatsgäste, die über das offene Meer anreisten.<sup>81</sup> Die Lagune definierte somit die Grenzen des venezianischen Zeremonienbereichs und Staatsgäste wurden mit prachtvoll geschmückten Booten in einem der Häfen abgeholt. Der Rang des Gastes bestimmte die Größe des Empfangskomitees. Diplomaten wurden von fünfundzwanzig Patriziern am Hafen begrüßt, bei Herzögen oder Kardinälen standen dreißig adlige Venezianer zum Empfang bereit. Ein Indiz für die Wichtigkeit eines Gastes für die *Serenissima* war, wie weit sich der Doge von seinem Amtssitz entfernte, um den Besuch zu begrüßen. Eine große Geste der Ehrerbietung war es, wenn das Staatsoberhaupt schon am *Molo* auf die Ankunft des Gastes wartete. So zum Beispiel zu sehen auf dem Gemälde *L'incontro nella Piazzetta di San Marco tra un Capitano da Mar e il doge Francesco Molin* (Abb. 12) von Joseph Heintz d.J..<sup>82</sup>

---

Filza 5 (Beispiele: 17. Mai 1675, Empfang des neuen kaiserlichen Botschafters und des Gesandten von Brescia. 27. Mai 1676, Ernennung von Federico Contarini zum *Cavaliere*).

<sup>80</sup> Fortini Brown 1990, ebda.; S. 138f.

<sup>81</sup> Fortini Brown 1990, ebda.; S. 140.

<sup>82</sup> Öl auf Leinwand, 125x230 cm. Ursprünglich befand sich das Bild in der Galleria Doria Pamphilj in Rom. Seit wann sich das Gemälde dort befand und wann es die Sammlung verließ, ist nicht zu rekonstruieren. Zuletzt wurde das Gemälde am 29. November 2006 bei Christie's in Mailand versteigert. Davor wurde es am 5. Juni 2000 bei Christie's in Rom auktioniert. Vgl. D'Anza 2004/1, ebda.; S. 101 und [www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_seicento/heintz%20joseph/joseph%20heintz%20quotazione.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_seicento/heintz%20joseph/joseph%20heintz%20quotazione.htm); Zugriff am 17.08.2012.

Der *Capitano da Mar*, der General der venezianischen Flotte, war in Kriegszeiten nach dem Dogen der höchste Würdenträger der Republik. Das Gemälde zeigt den Moment, in dem sich die beiden Autoritäten gleichberechtigt unter dem goldenen Schirm des *Serenissimo Principe* begrüßen. Der Doge trägt sein goldenes Zeremoniengewand, dessen Schleppe von zwei jungen Dienern geordnet wird. Der *Capitano* ist in die für sein Amt und das 17. Jahrhundert typische Kombination aus Rüstung und Purpurmantel gekleidet. Auf dem Kopf trägt er die viereckige, rote Mütze der venezianischen Generäle.<sup>83</sup> Die Begrüßung findet am *Molo* vor dem Hintergrund der Piazzetta di San Marco mit ihren repräsentativen Gebäuden statt. Der Betrachterstandpunkt liegt über dem Wasser des *Bacino di San Marco*. An der Mole hat das Schiff des *Capitano* festgemacht, an dessen Bug ein Fanfarenbläser seiner Arbeit nachgeht. Sowohl von Gondeln auf dem Wasser als auch von der Loggia des Dogenpalastes und den Fenstern der *Zecca* schaut interessiertes Publikum der Begrüßungszeremonie zu. Am offiziellen Empfang nehmen neben dem Dogen zahlreiche Senatoren und andere Regierungsbeamten der *Serenissima* teil, die in einer Reihe bis zum Portal des Markusdoms stehen.<sup>84</sup>

Auch wenn hier kein Gast aus dem Ausland, sondern ein einheimischer Kriegsheld bei seiner Rückkehr feierlich begrüßt wird, zeigt sich die Lagunenstadt von ihrer repräsentativsten Seite. Es ist jedoch unklar, welcher *Capitano da Mar* hier zeremoniell empfangen wird. Während des Dogats von Francesco Molin (1646-1655)<sup>85</sup> hatten mehrere Amtsinhaber diesen Posten inne.<sup>86</sup> Es bleibt jedoch festzuhalten, dass zeremonielle Empfänge nicht exklusiv für ausländische Besucher stattfanden. Auch venezianische Würdenträger, unter anderem die diplomatischen Vertreter der Republik im Ausland, wurden feierlich willkommen geheißen und später offiziell in der *Sala del Collegio* empfangen.<sup>87</sup>

---

<sup>83</sup> D'Anza 2004/1, ebda.; S. 102.

<sup>84</sup> Kompositorisch zeigt das Gemälde große Ähnlichkeiten mit dem „*Treffen zwischen dem Papst und dem Dogen Sebastiano Ziani am Molo*“ von Francesco Bassano, das sich in der *Sala del Maggiore Consiglio* befindet. (Abb. 27) Joseph Heintz d.J. zitiert hier also ein Gemälde, das der Glorifizierung der Republik Venedig und ihrer Geschichte dient. Vgl. Franzoi/Pignatti/Wolters, ebda.; S. 320ff.

<sup>85</sup> Francesco Molin war der 99. Doge Venedigs. Vgl. Dumler, Helmut: *Venedig und die Dogen*. Düsseldorf u.a., 2001; S. 376.

<sup>86</sup> D'Anza 2004/1, ebda.; S. 102f.

<sup>87</sup> Die Republik Venedig verfügte über ein weitverzweigtes Netz von Gesandten im Ausland. Hauptaufgabe der Diplomaten war das Sammeln von politischen und wirtschaftlichen Informationen. Bei ihrer Rückkehr nach Venedig nach dem Ende ihrer Amtszeit wurden auch sie feierlich empfangen.

Weniger wichtige Gäste wurden vom Dogen auf den Stufen des Palastes empfangen.<sup>88</sup> Absolvierte ein neueingesetzter Herrscher seinen Antrittsbesuch in der *Serenissima*, fuhr ihm der Doge hingegen persönlich mit der Staatsgaleere, dem *Bucintoro*, bis zu einem Hafen auf dem Festland oder am Lido entgegen.<sup>89</sup> Auf prachtvoll geschmückten Schiffen, begleitet von Booten und Flößen, auf denen Musik spielte und allegorische *tableaux vivants* zu sehen waren, wurden die Besucher durch die Lagune zum Markusplatz gefahren. Statt dabei den kürzesten Weg zu wählen, wurde den Gästen Venedig von seinen schönsten Seiten präsentiert. Denn auch wenn ein Empfang auf dem Wasser aufgrund seiner Abhängigkeit von Wetter und Gezeiten eine Herausforderung war, bot er den Venezianern die Möglichkeit, die Wahrnehmung der Gäste aktiv zu beeinflussen. Sobald die Besucher in der Lagune waren, konnten sie sich nicht mehr eigenständig fortbewegen und standen somit unter der Kontrolle ihrer Gastgeber.<sup>90</sup> Die Erfahrungen, die Staatsgäste in Venedig machten, wurden also von staatlicher Seite reguliert und sogar manipuliert. So wurden beispielsweise auch die Gesetze, die den Bürgern verboten, ihren Reichtum durch Kleidung öffentlich zur Schau zu stellen, während eines Staatsbesuchs außer Kraft gesetzt.<sup>91</sup> Patrizierinnen trugen dann besonders prachtvolle Kleider und übermäßig viel Schmuck, und wurden so zu Symbolen der reichen, mächtigen Republik. Damit die Einwohner den Staat angemessen repräsentierten, war bei manchen Staatsbesuchen sogar das Tragen von Trauerkleidung verboten.<sup>92</sup> Nichts sollte die prunkvolle Selbstinszenierung Venedigs stören.

Das offizielle Besucherprogramm für wichtige Staatsgäste, das ungefähr eine Woche dauerte, war eine Mischung aus detailliert geplanter Selbstdarstellung und gehobenem Touristenprogramm. Nur wichtigen Gästen wurde zum Beispiel Zutritt zum Kirchenschatz von San Marco und dem Arsenal gewährt, wo sie sich nebenbei von der

---

Sie waren verpflichtet die sogenannte *relazione*, einen kritischen, zusammenfassenden Gesamtbericht über den Verlauf ihrer Amtszeit, in der *Sala del Collegio* vorzutragen. Vgl. Toscani, ebda.; S. 42ff.

<sup>88</sup> Fortini Brown 1990, ebda.; S. 140.

<sup>89</sup> Mazarotto, ebda.; S. 184.

<sup>90</sup> Fortini Brown, ebda.; S. 145.

<sup>91</sup> Es gab kein Gesetz, dass die Kleiderordnung bei Staatsbesuchen regelte. Stattdessen wurden Ausnahmeregelungen erlassen. Vgl. z.B.: ASV, Proveditori alle Pompe, b. 3 (Decreti 1334-1689): 23. Mai 1620, 11. Mai 1623 (jeweils wegen des Besuchs des Herzogs von Mantua wurden die Kleidervorschriften gelockert).

<sup>92</sup> Fortini Brown 1990, ebda.; S. 147.

finanziellen und militärischen Macht der *Serenissima* überzeugen konnten.<sup>93</sup> Auch politische Macht, sowie die gute, gerechte Regierung und die dadurch aufrecht erhaltene Ordnung wurden Besuchern im Rahmen des Festprogramms präsentiert. Regatten, Stierjagden und Faustkämpfe, die zum Amüsement der Gäste aufgeführt wurden, sollten unter Beweis stellen, dass der Staat aggressive Tendenzen des Volkes steuern und unterdrücken konnte, indem sie zu festlicher Unterhaltung in Form von Wettkämpfen umgewandelt wurde.<sup>94</sup>

Im 17. Jahrhundert fanden zeremonielle Empfänge für Könige oder Fürsten sehr viel seltener statt als in der Renaissance. Bis zum Ende des Jahrhunderts waren festliche Begrüßungszeremonien und elaborierte Feiern für Staatsgäste fast ganz aus der Mode gekommen. Hochrangige Staatsoberhäupter zogen es vor, inkognito nach Venedig zu reisen, um zum Beispiel dem Karneval oder den Feierlichkeiten anlässlich der *Festa della Sensa* beizuwohnen.<sup>95</sup> Dem explizit geäußerten Wunsch ihrer Gäste nach Anonymität kam die *Serenissima* jedoch nur selten nach. Wie aus den Zeremonialakten des *Collegio* hervorgeht, wurden für Adlige, die es vorzogen inkognito zu bleiben, dennoch Empfänge, Bankette und Stadtbesichtigungen organisiert. In manchen Fällen bestand der Doge persönlich darauf, Gästen gegen deren Willen die „gebührende Ehre“ zukommen zu lassen. So zum Beispiel als im Jahr 1633 der Bruder des polnischen Königs Wladyslaw IV., Prinz Alexander, nach Venedig reiste. Ausführlich wird beschrieben, warum der Doge den anonymen Aufenthalt des polnischen Prinzen nicht befürworten kann. Der *Serenissimo Principe* “[...] era risoluta fargli quei honoro che è solito la Ser(enissi)ma Rep(ubbli)ca di far à Principi di alto sangue[...]”.<sup>96</sup> Der Doge stellte mehrere hundert Dukaten für “rinfrescamenti” zur Verfügung und empfing den Prinzen am 3. November 1633 schließlich doch wie einen offiziellen Staatsgast im Dogenpalast. In diesem und ähnlichen Fällen gewinnt der Leser der Akten den Eindruck, dass die Gäste sich angesichts der Großzügigkeit ihrer Gastgeber gezwungen sahen, als Geste der Höflichkeit um eine öffentliche Audienz zu bitten.

---

<sup>93</sup> Del Negro, ebda.; S. 285.

<sup>94</sup> Del Negro, ebda.; S. 286. Siehe auch Kapitel 9.

<sup>95</sup> Casini 1997, ebda.; S. 132

<sup>96</sup> ([...] bestand darauf, ihm die gleichen Ehren zukommen zu lassen, wie es in der Serenissima Repubblica für Prinzen edlen Geblüts üblich ist [...])ASV, Collegio, Cerimoniale, filza 3 (nicht paginiert), 18. Oktober 1633.

### 8.1.2 Eine Wahl in der *Sala del Maggior Consiglio*

Die zweite Innenraumdarstellung des Dogenpalastes im Werk Joseph Heintz' d.J. ist die großformatige *Wahl in der Sala del Maggior Consiglio* (Abb. 62).<sup>97</sup> In Daniele D'Anzas Werkkatalog wird das Gemälde fälschlicherweise als „Scrutinio per l'elezione del Doge“ (Abstimmung zur Wahl des Dogen) bezeichnet.<sup>98</sup> Dass es sich nicht um eine Dogenwahl handeln kann, wird bei genauerer Betrachtung des Bildes offensichtlich. In der Mitte der *Tribuna* des detailliert dargestellten Versammlungssaales ist das Staatsoberhaupt gut an der Dogenkrone erkennbar. Die Wahl eines neuen Dogen fand jedoch ausschließlich nach dem Tod des Amtsvorgängers statt, womit die Anwesenheit eines lebenden *Serenissimo Principe* während der Wahl unmöglich ist. Im Auktionskatalog von Bonham's (London), wo das Gemälde im Jahr 2005 versteigert wurde, wird es neutral als „The Interior of the Sala del Maggior Consiglio“ bezeichnet.<sup>99</sup>

Auch wenn es sich definitiv nicht um eine Dogenwahl handelt, haben sich die Mitglieder des Großen Rates augenscheinlich zu einer Abstimmung oder Wahl zusammengefunden. Sie sitzen Rücken an Rücken auf Bänken, die fast die gesamte Länge des Raumes einnehmen. Der Doge hat, umrahmt von seinen sechs *Consiglieri*, auf dem Podest an der Stirnwand des Saales Platz genommen, in den der Betrachter von einem erhöhten Standpunkt hinabschaut. Desweiteren gibt es Sitzgelegenheiten an den Seitenwänden zwischen den großen Fensterflächen. Weitere Ratsmitglieder stehen zu zweit oder in kleinen Gruppen an den Fenstern. Aus der Menge der schwarzen Amtsroben der Patrizier stechen die roten Roben der sechs *Consiglieri* und einiger Senatoren hervor. Auffällig sind zudem die hellgrauen Gewänder der Kinder, die sich in großer Anzahl zwischen den Sitzreihen umher bewegen und Wahlzettel einsammeln.

Die gesamte Ausstattung der *Sala del Maggior Consiglio* ist sehr detailliert dargestellt.<sup>100</sup> Als Beispiel für Heintz' Exaktheit der Wiedergabe des nach dem Brand von 1577 renovierten Saales sei *Das Treffen zwischen dem Papst und dem Dogen Ziani auf der Piazzetta* von Francesco Bassano (Abb. 26) an der linken Seitenwand

---

<sup>97</sup> Öl auf Leinwand, 120x150 cm, Rom, Privatbesitz.

<sup>98</sup> D'Anza 2007, ebda.; S. 49.

<sup>99</sup> Bonham's, London, Old master Paintings, 2005. Davor: Galerie Heim, Paris 1974 (*Le Choix de l'amateur – Selection des peintures et sculptures du XV au XVIII siècle*). Vgl. auch: D'Anza 2005, ebda.; S. 7ff.

<sup>100</sup> Zur Ausstattung der *Sala del Maggior Consiglio*, vgl. Franzoi/Pignatti/Wolter, ebda.; S. 319ff.

genannt.<sup>101</sup> Wie alle großformatigen Wand- und Deckengemälde, aber auch die kleineren Dogenportraits im Fries der *Sala*, ist es eindeutig identifizierbar (Abb. 63). Der Betrachter schaut frontal auf das monumentale *Paradies* von Jacopo Tintoretto, das sich über dem Thron des Dogen befindet (Abb. 64). Es existiert eine Zeichnung Joseph Heintz' d.J., die das Tintoretto-Gemälde in allen Details kopiert und wahrscheinlich als Vorzeichnung zu dem Gemälde angefertigt wurde (Abb. 65). Die Provenienz der Zeichnung lässt sich bis zu François Joachim de Pierre de Bernis zurückverfolgen, der von 1751-1755 französischer Botschafter in Venedig war.<sup>102</sup>

Bei diesem Gemälde beschränkt sich Joseph Heintz d.J. auf die detaillierte Darstellung, sowie des Wahlvorgangs und der dazu notwendigen Ratsmitglieder. Untypisch für sein Werk verzichtet er hier auf Nebenhandlungen und zusätzliche Staffage.

### **8.1.3 Il Ridotto**

Der Begriff *Ridotto* oder auch *Casino* beschreibt eine typisch venezianische Einrichtung. Unter den *Nobili* Venedigs war es üblich, ein kleines, luxuriös ausgestattetes Apartment für Zerstreungen und Vergnügungen aller Art zu besitzen. Diese Räumlichkeiten waren der Mittelpunkt des sozialen Lebens der Patrizier.<sup>103</sup> Zu Beginn des *Ridotto*-Phänomens im 15. Jahrhundert befanden sich diese Räume innerhalb des Wohnpalazzo, meist in einem Mezzanin-Geschoss, in jedem Fall aber abseits des repräsentativen *Piano Nobile*. Ab dem 16. Jahrhundert wurde es üblich, Räume außerhalb der Palazzi, meist in den oberen Stockwerken von Wohn- oder Geschäftshäusern in den Pfarreien San Fantin, San Moisé oder San Marco anzumieten. Diese waren dank ihrer zentralen Lage von den Arbeitsplätzen der Patrizier, die sich rund um den Markusplatz befanden, schnell zu erreichen. Zudem wurde auf diese Weise vermieden, dass die häufig nicht ganz legalen *Ridotto*-Aktivitäten in den eigenen vier Wänden stattfanden.<sup>104</sup> Die privaten *Ridotti* wurden nicht nur von Adligen, sondern auch von Kaufleuten und Handwerkern frequentiert. Neben gesellschaftlichen

---

<sup>101</sup> Franzoi/Pignatti/Wolters, ebda.; S. 344.

<sup>102</sup> Kunstmarkt: Hill-Stone Incorporated, Fine Old Masters & Modern Prints & Drawings, Catalogue 15/2012, Nr. 6.

<sup>103</sup> Zucchetta, Emanuela: *Antichi ridotti veneziani – Arte e società dal Cinquecento al Settecento*. Rom, 1988; S. 8.

<sup>104</sup> Zucchetta, ebda.; S. 10.

Salons und politischen Diskussionen fanden in den Etablissements Aufführungen von Musikern, Tänzern und Komikern, und vor allem illegales Glücksspiel statt.<sup>105</sup>

Das *Ridotto Pubblico*, das sich als Bildthema mehrfach im Oeuvre Joseph Heintz' d.J. findet, war hingegen das offizielle Glücksspiel- und Vergnügungsetablisement der Republik Venedig und somit der Prototyp des modernen Casinos.<sup>106</sup> Es wurde 1638 im Palazzo von Marco Dandolo in der Pfarrei San Moisé eröffnet. Die Eröffnung war eine Reaktion der venezianischen Regierung auf die Zunahme des illegalen Glücksspiels in den privaten *Ridotti* und die zahlreichen gescheiterten Versuche, dies gesetzlich zu unterbinden.<sup>107</sup> Die Maßnahmen des Staates gegen das Glücksspiel in privaten *Casini* blieben wirkungslos. Deshalb entschied die Regierung, das unmoralische Treiben mit anderen Mitteln zu kontrollieren und nebenbei daraus Profit zu schlagen. Der *Rat der Zehn* wandte sich 1638 in einem offiziellen Schreiben an Marco Dandolo und bat darum, dessen Anfang des 15. Jahrhunderts in unmittelbarer Nähe des Markusplatzes errichteten Palazzo zur staatlichen Spielbank umfunktionieren zu dürfen. Das *Ridotto* sollte nur zu bestimmten Zeiten des Jahres, vor allem während des Karnevals, geöffnet sein dürfen. Auf diese Weise konnte die Regierung bestimmte Spiele wieder legalisieren, ohne gegen das allgemeine Glücksspielverbot zu verstoßen. Da die Karnevalszeit im Venedig der frühen Neuzeit offiziell vom 26. Dezember bis Aschermittwoch dauerte, und sämtliche Gewinne und Einnahmen des *Ridotto* und seiner Besucher versteuert werden mussten, konnte der Staat in diesen Monaten mit sehr hohen Steuereinnahmen rechnen.<sup>108</sup>

In den Räumen des *Ridotto* herrschte Maskenpflicht, um die Anonymität der Besucher zu wahren. Nur Angestellte und die sogenannten *Barnabotti*, verarmte Aristokraten, mussten keine Maske anlegen. Das *Ridotto* umfasste zehn Säle mit insgesamt etwa siebzig Spieltischen. Neben den Spielsälen gab es auch Räume, in denen Essen serviert wurde. Im *Ridotto* waren Unterhaltungen, außer in speziell dafür vorgesehenen Räumen, nicht gestattet. An den Spieltischen wurde prinzipiell geschwiegen. Wegen der Anwesenheit zahlreicher Kurtisanen engagierte Patrizier zum Schutz ihrer Frauen vor den Avancen fremder Männer sogenannte *Bravi*, die die adligen Damen bewachten

---

<sup>105</sup> Mazarotto, ebda.; S. 131.

<sup>106</sup> Burke, Peter: *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock*. Berlin 1987; S. 154.

<sup>107</sup> Mazarotto, ebda.; S. 130.

<sup>108</sup> Zucchetta, ebda.; S. 96.

und im Ernstfall mit Gewalt gegen Männer vorgingen, die ihre Schutzbefohlenen mit Prostituierten verwechselten.<sup>109</sup>

Am 27. November 1774 beschloss der *Große Rat* die Schließung des *Ridotto* mit der wenig überraschenden Begründung, es handle sich um ein unmoralisches, unehrenhaftes Haus der Laster.<sup>110</sup> Bereits 1781 machte die Regierung die Schließung für einige Abende rückgängig und beschränkte das Angebot auf wenige Spiele, um anschließend per Gesetz erneut die Schließung anzuordnen. Die privaten *Casini* vermehrten sich daraufhin explosionsartig. Am Ende der Republik wurden 136 Spielhäuser gezählt. Während der napoleonischen Besetzung Venedigs wurde das *Ridotto* in San Moisé wiedereröffnet, und schließlich während der österreichischen Besetzung endgültig geschlossen.<sup>111</sup>

Die Säle des *Ridotto* wurden 1768 im Rahmen der Renovierung des gesamten Palazzo erneuert. In ihrem ursprünglichen Zustand sieht man sie unter anderem auf einem Gemälde von Francesco Guardi. (Abb. 65)<sup>112</sup> Allerdings stellt Guardi nur sehr ausschnitthaft und mit unbewegt wirkendem Bildpersonal die *Sala Grande* des Palazzo Dandolo dar. Joseph Heintz d.J. hingegen gibt durch einen hohen Betrachterstandpunkt einen guten Überblick über das muntere Treiben an den Spieltischen.

Der Augsburger Maler fertigte mindestens zwei Versionen des *Ridotto* an.<sup>113</sup> Die Fassung, die sich heute in der Staatsgalerie in Würzburg (Abb. 67) befindet, zeigt auf zwei Ebenen simultan den Spielsaal als Interieur und darunter einen Blick auf das Geschehen vor dem Palazzo.<sup>114</sup> Am rechten Bildrand verbindet eine Treppe die beiden Schauplätze miteinander. Der Betrachterstandpunkt ist erhöht und distanziert. Die Handlungen der unteren Ebene spielen sich vor der Außenmauer des Hauses ab, deren kleine, einfache Fenster auf ein Sockel- oder Wassergeschoss hindeuten. Dort sieht

---

<sup>109</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 131.

<sup>110</sup> Zucchetto, ebda.; S. 99.

<sup>111</sup> Mazzarotto, ebda., S. 134.

<sup>112</sup> „*Il Ridotto*“, 1755, Öl auf Leinwand, 108 x 208 cm, Museo del Settecento Veneziano, Ca' Rezzonico, Venedig.

<sup>113</sup> Eine Version befindet sich in der Staatsgalerie in Würzburg, die andere an unbekanntem Standort. Vgl. D'Anza 2004/1, ebda.; S. 17f. und Schawe, Martin (u.a.): *Staatsgalerie Würzburg*. München/Zürich, 1992 (=Große Kunstführer, Bd. 181); S. 44.

<sup>114</sup> Joseph Heintz d.J.: *Il Ridotto*. Öl auf Leinwand, 136x163 cm, Staatsgalerie, Würzburg (Inventarnr.: 2621).



man maskierte, an ihrer Kleidung als wohlhabend zu erkennende Personen, die in Gruppen zusammen stehen oder auf die Treppe zugehen. Manche werden von unmaskierten Bediensteten begleitet, die ihnen mit Laternen den Weg erhellen. Einige der Angestellten haben sich in Gruppen unmittelbar vor der Wand und neben der Treppe versammelt. Im Schein der Lampen werden hier offensichtlich Glücksspiele veranstaltet. Ähnliche Vergnügungen finden, in prachtvollerem Ambiente, in der oberen Bildhälfte statt, die sich dem Betrachter bühnenartig eröffnet. Die zahlreichen Spieler, die den Raum fast überfüllt erscheinen lassen, sitzen an Tischen, die von langen, weißen Kerzen beleuchtet werden. Auch in roten Kronleuchtern an der sehr hohen Decke befinden sich diese Kerzen. Zusammen mit den einzelnen, verteilten Lichtquellen in der unteren Bildhälfte ergibt sich eine effektvolle, dramatische Beleuchtung der Szene. Die Wände des Spielsaals sind mit rotem, golden ornamentiertem Stoff bespannt. Insgesamt führen sechs mit Supraporten bekrönte Türen in angrenzende Räume. Durch offene Türen kann man weitere Spieltische in den Nebenzimmern erkennen.

In einer zweiten Version, beschränkt sich Joseph Heintz d.J. auf die Darstellung der oberen Etage.<sup>115</sup> Der Betrachterstandpunkt ist auch hier erhöht, aber weniger distanziert als bei dem Würzburger Gemälde. Der Betrachter befindet sich nicht mehr räumlich vor, sondern im Raum, sodass die vorderste Tischreihe, die bei dem Würzburger Bild den Bildeinstieg in die obere Ebene bildet, nicht mehr zu sehen ist. Neben dem Wegfall der Spieler an diesen Tischen gibt es nur minimale Änderungen beim Bildpersonal. Die weiblichen Besucher des *Ridotto* tragen alle aufwendige Kleider und die für Venezianerinnen des 17. Jahrhunderts typische *Moretta*. Diese ovale Maske bedeckt das ganze Gesicht und deutet physiognomische Züge nur leicht an. Sie wurde aus schwarzem Samt oder versteifter Seide gefertigt und hatte außer Sehschlitzen keine Öffnungen. Die Maske wurde entweder mit Bändern am Kopf befestigt oder mit Hilfe eines an der Innenseite angebrachten Knopfes mit dem Mund festgehalten.<sup>116</sup>

Einige der anwesenden Männer tragen eine frühe Form der *Baùta*. Die endgültige Form dieses Maskengewands entstand erst im 18. Jahrhundert. Die *Baùta* bestand aus

---

<sup>115</sup>Eine Abbildung des Gemäldes illustriert ohne Quellenangabe den Aufsatz von D'Anza, vgl. D'Anza 2004/1, ebda.; S. 18.

<sup>116</sup>Toscani, ebda.; S. 164.

einem schwarzen Cape mit Kapuze, das den Kopf und die Schultern bedeckte und über eine ovale Gesichtsoffnung verfügte. Darüber wurde ein Hut, meist ein Dreispitz getragen. Das Gesicht verdeckte eine weiße Maske aus versteifter Seide oder Samt, die *Volto* genannt und zwischen Hut und Stirn festgeklemmt wurde. Sie verdeckte das gesamte Gesicht, bot jedoch durch die geschickte schnabelartige Form ihrem Träger die Möglichkeit bei gesellschaftlichen Anlässen Essen und Getränke zu sich zu nehmen, ohne die Maske abnehmen zu müssen. Zur *Baùta* wurde ein radmantelartiger Überwurf, der *Tabarro* getragen, der fast bis zum Boden reichte. Venezianische Adlige trugen dieses Gewand über ihrer Alltagskleidung. Der Begriff *Baùta* bezeichnete ursprünglich nur die schwarze Kapuze, später den so maskierten Menschen.<sup>117</sup> Diese Gesellschaftsmaske für venezianische Aristokraten wurde im 17. Jahrhundert ausschließlich von Männern getragen.<sup>118</sup> Erst im 18. Jahrhundert wurde die *maschera nobile* zur üblichen Bekleidung für alle venezianischen Adligen während festgelegter Zeiten im Jahr. Im Gegensatz zu einem Karnevalskostüm, war es zu zahlreichen Gelegenheiten erlaubt, die *Baùta* zu tragen. Das Anlegen der Gesellschaftsmaske war üblich vom ersten Sonntag im Oktober bis zum 16. Dezember. Ebenso während des Karnevals, anlässlich der zweiwöchigen *Fiera della Sensa* und an hohen städtischen Feiertagen, wie zum Beispiel am Namenstag des Stadtpatrons Markus am 25. April, sowie bei den sieben- beziehungsweise dreitägigen Feierlichkeiten nach einer Dogen- oder Prokuratorenwahl. Aber auch zu privaten Feiern, wie Hochzeiten, und bei Besuchen im Theater oder eben im *Ridotto* wurde die Gesellschaftsmaske getragen. Während der Fastenzeit war das Tragen des Maskengewands verboten.<sup>119</sup>

Das Gemälde zeigt darüber hinaus Männer in bunter Kleidung mit absurd großen Hüten. Andere tragen schwarze Roben, die bis zum Boden reichen und dazu schnabelartige Masken. Diese Kostümierungen verweisen darauf, dass das *Ridotto* ausschließlich während der Karnevalszeit öffnen durfte. Außerhalb des Karnevals war das Tragen von Kostümen und Faschingsmasken, im Gegensatz zu *Baùta*, gesetzlich verboten und unter Strafe gestellt. Es gab in der Republik Venedig eine strenge Unterscheidung zwischen Maske und Kostüm, und zwischen dem Recht eine Maske tragen zu dürfen und der Pflicht, sich maskieren zu müssen. Im Dogenpalast war zum

---

<sup>117</sup> Toscani, ebda.; S. 53.

<sup>118</sup> Toscani, ebda.; S. 163.

<sup>119</sup> Toscani, ebda.; S. 56f.

Beispiel jede Form von Kostümierung verboten, während beim Empfang ausländischer Gesandtschaften das Bedecken des Gesichtes vorgeschrieben war. Als besonderes Zeichen der Ehrerbietung gegenüber einem Staatsgast galt es, wenn diesem erlaubt wurde, eine *Baùta* zu tragen, wodurch er den Status eines einheimischen Aristokraten erhielt.<sup>120</sup>

#### 8.1.4 Das Sprechzimmer der Nonnen

In der frühen Neuzeit gab es in keiner anderen Stadt der Welt mehr Klöster als in Venedig. Allein die Anzahl der Nonnenklöster im Stadtgebiet der *Serenissima* belief sich zeitweise auf über dreißig Konvente. Zählt man die Klöster auf den Inseln der Lagune dazu, gab es fast fünfzig Damenstifte, in denen über 3000 Frauen lebten. Die meisten Nonnenklöster waren in der Peripherie der Stadt angesiedelt<sup>121</sup>, dennoch waren einige Konvente in das gesellschaftliche, politische und zeremonielle Leben Venedigs eingebunden.

So war zum Beispiel San Zaccaria im *sestiere* Castello, gegründet Anfang des 9. Jahrhunderts und somit eines der ältesten Klöster der Lagune, Ziel der alljährlichen *Andata* des Dogen am Ostersonntag. Anlass der Prozession war die legendäre Schenkung der Benediktinerinnen von San Zaccaria: Sie sollen dem Dogen Pietro Tradonico<sup>122</sup> das erste *Corno dogale* übergeben haben, das zur zeremoniellen Kopfbedeckung aller folgenden Dogen wurde. Die kostbare, mit Edelsteinen und Perlen besetzte Festtagsausführung der Dogenmütze, genannt *Zoia*, trug der *Serenissimo Principe* daher ausschließlich bei seiner Krönung und während besagter Osterprozession.<sup>123</sup> Aus der Werkstatt oder dem Umfeld von Joseph Heintz d.J. stammt eine Darstellung dieser Prozession.<sup>124</sup>

---

<sup>120</sup> Toscani, ebda.; S. 57 und S. 72.

<sup>121</sup> In den sechs *sestiere* und auf der Giudecca gab es im 17. Jh. insgesamt 33 Nonnenklöster, die meisten davon im Stadtteil Castello. In San Polo, wo sich mit dem Rialto das Handelszentrum Venedigs befand, gab es hingegen keinen einzigen Damenstift. In San Marco nur einen einzigen, nämlich S. Rocco e Margarita, der erst 1488 gegründet wurde. Vgl. Hunecke, Volker: "Kindbett oder Kloster – Lebenswege venezianischer Patrizierinnen im 17. und 18. Jahrhundert". In: *Geschichte und Gesellschaft* 18/1992, S. 446-476; S. 452f. Laven, Mary: *Virgins of Venice – Enclosed Lives and Broken Vows in the Renaissance Convent*. London 2002; S. 16 und 249ff.

<sup>122</sup> Pietro Tradonico war der 13. Doge von Venedig und von 836 bis 864 im Amt. Vgl. Dumler, ebda.; S. 375

<sup>123</sup> Friedrichs, ebda.; S. 75.

<sup>124</sup> Joseph Heintz d.J.: *Die Prozession des Dogen zur Kirche San Zaccaria*, Öl auf Leinwand, 123x173,2 cm, Kunstmarkt, London (Bonham's, Old Master Paintings, 9. Juli 2008, lot. 35).

Auch die Augustinerinnen von Santa Maria delle Vergini verband eine besondere Tradition mit dem venezianischen Staatsoberhaupt. Doge Pietro Ziani, Schirmherr der Gründung des Klosters im 13. Jahrhundert, steckte der ersten Äbtissin als Zeichen seiner Patronage und Anerkennung einen Ring an den Finger. Diese metaphorische Heirat, zu der auch eine Art Eheversprechen und ein Hochzeitsbankett im Kloster gehörten, wurde zu einer Tradition, die im Rahmen der Investitur jeder neugewählten Äbtissin des Konvents wiederholt wurde.<sup>125</sup>

Zum selbstdarstellerischen Unterhaltungsprogramm der *Serenissima* für wichtige Staatsgäste gehörte der Besuch eines Damenstiftes, in der Regel San Zaccaria oder Santa Maria delle Vergini, um dort dem Chor der Nonnen zuzuhören.<sup>126</sup> Einige Klöster erfüllten somit durchaus repräsentative Funktionen.

Die immens hohe Dichte an Nonnenklöstern hatte zudem für die Lagunenstadt eine nicht zu unterschätzende symbolische Bedeutung. Venedig wurde der Legende nach an Maria Verkündigung (25. März) im Jahr 421 gegründet und die Heilige Jungfrau war eine der wichtigsten Schutzheiligen der Stadt.<sup>127</sup> Bei der traditionell weiblichen Personifikation Venedigs, wie sie in venezianischer Malerei und Skulptur häufig zu finden ist, erkennt man deutliche Referenzen an die Marienikonographie.<sup>128</sup> Zudem wurde oft auf den „jungfräulichen“ Status der Stadt verwiesen, die Jahrhunderte lang weder erobert noch unterworfen wurde. Der vom venezianischen Staat propagierte Stadtmythos spiegelte sich demnach in den Nonnenklöstern wieder, wodurch die Konvente zu einem Symbol für die Stadt selbst und deren Politik wurden.<sup>129</sup>

Die Reform der relativ offenen venezianischen Nonnenklöster, die im 16. Jahrhundert erfolgte, kann durchaus mit der fast paranoiden Angst der Venezianer vor destruktiven Einflüssen aus dem Ausland in Verbindung gebracht werden. Denn noch bevor das Konzil von Trient 1566 das Leben in strenger Klausur für alle Nonnen anordnete, hatten der Rat der Zehn und die 1521 gegründete Klostermagistratur die Überwachung

---

<sup>125</sup> Laven, ebda.; S. 84f.

<sup>126</sup> Radke, Gary M.: "Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice". In: *Renaissance Quarterly* 54/1, 2001, S. 430-459 ; S. 432.

<sup>127</sup> Muir, ebda.; S. 70.

<sup>128</sup> Zu sehen z.B. in den Deckengemälden der *Sala del Maggior Consiglio* des Dogenpalastes. Die drei Gemälde von Tintoretto, Jacopo Palma il Giovane und Paolo Veronese zeigen die Personifikation der Venezia als thronende oder vom Himmel schwebende weibliche Gestalt in rot-blauem Gewand. Vgl. Fenlon, ebda.; S. 328ff. und Franzoi/Pignatti/Wolters, ebda.; S. 319ff.

<sup>129</sup> Laven, ebda.; S. 86.

der Klöster Venedigs übernommen. Ab 1562 waren die *Provedditori sopra i monasteri* dazu verpflichtet, jedes Nonnenkloster in Venedig und auf den Inseln der Lagune zweimal jährlich zu inspizieren.<sup>130</sup> Nicht nur wurde durch Gesetze die Annäherung zwischen Nonnen und Laienwelt verboten, zusätzlich wurden Mauern um die Klöster errichtet oder erhöht. Fenster zu Straßen mussten zugemauert werden und in den Türen durften keine Spalten oder Löcher sein, durch die man hätte hinein oder hinaus schauen können. Diese Verteidigungsanlagen sollten dem Schutz der Ideale von Frömmigkeit und Jungfräulichkeit dienen, die die Verantwortlichen stets in Gefahr sahen.<sup>131</sup>

Auch die niemals ganz zu unterbindenden Kontakte zwischen Nonnen und ihren Familien und Bekannten standen im Verdacht, die Mitglieder der Gemeinschaft zu weniger frommen Gedanken und Handlungen zu verleiten. Ab Mitte des 16. Jahrhunderts waren nur noch männliche Besucher zugelassen, die entweder Väter, Brüder oder direkte Onkel der Nonnen waren. Zudem wurden Gespräche zwischen Nonnen und Männern von einer sogenannten *Ascoltatrice* belauscht. Weibliche Besucher, auch wenn sie nicht zur Familie gehörten, waren eher willkommen und durften ohne Aufpasserin mit den Nonnen sprechen.<sup>132</sup> Das Aufeinandertreffen von Laien und Ordensschwestern fand im Parlatorium statt. In diesem Raum waren die Nonnen von ihrem Schweigegelübde entbunden.

Trotz der strengen Klausur waren diese Besucherzimmer von Nonnenklöstern im Venedig des 17. Jahrhunderts Orte des kulturellen Lebens. Vor allem traf das auf diejenigen Konvente zu, die eine Art Auffangbecken für überzählige aristokratische Töchter darstellten. Mädchen, deren adlige Eltern es sich nicht leisten konnten, die Mitgift für mehr als eine Tochter aufzubringen, wurden häufig ins Kloster geschickt. Verglichen mit den enormen Beträgen, die als Mitgift bei Hochzeiten zweier *Nobili* von den Eltern der Braut gezahlt werden mussten, waren die Kosten für ein Leben im Kloster überschaubar.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> Laven, ebda.; S. 92f.

<sup>131</sup> Laven, ebda.; S. 95.

<sup>132</sup> Laven, ebda.; S. 96f.

<sup>133</sup> Die Obergrenze für weltliche Mitgiften lag bei 6000 Dukaten, die der Klostermitgift bei 1000 Dukaten insgesamt oder 60 Dukaten im Jahr. Vgl. Hunecke 1992, ebda.; S. 460. Vio, Gastone: "I Monasteri femminili del Seicento: Gioie e dolori per i Musici Veneziani". In: Passadore, Francesco/ Rossi, Franco (Hrsg.): *Musica, Scienza e Idee nella Serenissima durante il Seicento*. (= Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993), Venedig 1996, S. 295-316; S. 300.

In einigen Klöstern lebten ausschließlich Patrizierinnen, zum Beispiel in San Zaccaria und San Lorenzo. Unehelich geborenen Frauen und solchen aus *Popolani*-Familien wurde ab 1560 auf Anordnung des Patriarchen der Eintritt ins Kloster verboten. Einige Klöster weigerten sich gar, bürgerliche Frauen aufzunehmen. Ebenso wie Regierungsämter exklusiv männlichen Adligen vorbehalten waren, strebten Patrizierinnen danach, im Kloster unter sich zu bleiben. Sie verhielten und kleideten sich dort, gegen die Ordensregeln, wie Edelfrauen. Statt einen Ordensnamen anzunehmen, behielten sie ihre Familiennamen.<sup>134</sup> Durch die direkten, familiären Verbindungen zur venezianischen Regierung und den damit verbundenen Einfluss, war es den *Nobildonne* möglich, ein elitäres Leben innerhalb des Klosters zu führen. Zudem konnten Nonnen, im Gegensatz zu Laiinnen, Macht ausüben. Die Verfassung venezianischer Klöster ähnelte der des venezianischen Staates. Nonnen übten innerhalb der Klosterhierarchie Ämter aus, für deren Besetzung Wahlen abgehalten wurden. Sie hielten Reden und verwalteten gemeinsam die Finanzen des Konvents. Es war die Pflicht des Ordenskapitels, das finanzielle Kapital des Klosters, vor allem bestehend aus den Mitgiften, gewinnbringend zu investieren.<sup>135</sup>

Obwohl sie in seit dem 16. Jahrhundert in strikter Klausur lebten, waren venezianische Nonnen, vor allem durch ihre familiären Verbindungen, also dennoch am sozialen Leben der Lagunenstadt beteiligt. Die Besucherzimmer, vor allem die der reichen Klöster wie San Zaccaria oder San Lorenzo, waren Orte öffentlichen Lebens. Hier wurden Salons abgehalten, es fanden Konzerte, Theateraufführungen und Feste statt.<sup>136</sup> Veranstaltungen wie diese gaben den Nonnen die Gelegenheit, sich den Besuchern ohne Schleier und in eleganter Kleidung zu präsentieren, was auf Gäste, die nicht aus Venedig stammten, irritierend wirkte. Als 1664 der Großherzog der Toskana, Cosimo III., den Konvent von San Zaccaria besuchte, notierte sein Chronist später, dass der Herzog von der Erscheinung der Nonnen verstört gewesen sei. Die kleinen Schleier, die die aufwendigen Frisuren kaum verdeckten und die halb entblößten Brüste der Bräute Christi, ließen ihn resümieren: „[...] *tutto insieme più abito da ninfe che da*

---

Cowan, Alexander: *Marriage, Manners and Mobility in Early Modern Venice* (=Historical Urban Studies). Aldershot, 2007; S. 151ff.

<sup>134</sup> Laven, ebda.; S. 63.

<sup>135</sup> Laven, ebda.; S. 66. Cox, Virginia: "The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice". In: *Renaissance Quarterly* 48.2/1995; S. 513-576.

<sup>136</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 303.

*monache*".<sup>137</sup> Trotz wiederholter Verbote von Seiten des Patriarchen blieben die Parlaturen der venezianischen Nonnenklöster bis zum Ende der Republik ein Veranstaltungsort für private Feste und Familienfeiern der Nonnen.<sup>138</sup>

Im 18. Jahrhundert wurde das Parlatorium der Nonnen ein relativ populäres Bildthema der venezianischen Genremalerei. Einige Gemälde, die das Besucherzimmer eines Nonnenklosters zeigen, werden Joseph Heintz d.J. zugeschrieben. Er gilt als der erste Maler überhaupt, der dieses Bildthema darstellte. Ein Gemälde wird in einem Inventar unbekanntes Ursprungs, das wahrscheinlich 1679 verfasst wurde erwähnt. Es wird dort wenig präzise als „Parlatorio di monache di Giosef Henz, pittor morto già un anno“ bezeichnet.<sup>139</sup> Zwei weitere Gemälde Heintz' d.J., die dasselbe Thema zeigen, werden in den Inventaren der Sammlungen von Alessandro Savorgnan (1699)<sup>140</sup> und Domenico Gambatto (1705)<sup>141</sup> erwähnt. Die beiden erhaltenen Versionen unbekannter Provenienz wurden 1983 in Paris, beziehungsweise in den 1990er Jahren in München auktioniert. Ihr nahezu identisches Format von etwa 60x75 cm schließt für beide Gemälde eine Provenienz aus der Savorgnan-Sammlung aus, da das dortige Gemälde laut Inventar deutlich größer war. Die folgende Bildbeschreibung bezieht sich auf die Version, die auf dem Münchner Kunstmarkt verkauft wurde und sich heute im Privatbesitz befindet (Abb. 68).<sup>142</sup>

Der Betrachterstandpunkt befindet sich leicht erhöht innerhalb eines hohen, rechteckigen Raumes. In allen drei sichtbaren Wänden befinden sich große Rundbogenöffnungen, die den Blick in angrenzende Bereiche freigeben. Links kann man durch den Rundbogen ein offenes Portal sehen, vor dem ankommende Gäste

---

<sup>137</sup> (Alles in allem sahen sie eher nach Nymphen als nach Nonnen aus). Zitiert nach: Mazzarotto, ebda.; S. 302.

<sup>138</sup> Laven, ebda.; S. 30.

<sup>139</sup> Das Inventar wurde 1870 von Giuseppe Campori in seiner Arbeit *“Raccolte di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX”* erfasst, die 1870 publiziert wurde. Vgl. D’Anza 2004/1, ebda.; S. 105.

<sup>140</sup> „N° 212 Un Quadro con Parlatorio di monache di q.te sei in c.a, soazza antica scura, d’intaglio, dell’Enz“ (Nr. 212 Ein Gemälde, das ein Sprechzimmer der Nonnen zeigt, circa 6 quarte (ca. 108 cm) groß mit altem, dunklen, geschnitzten Rahmen). ASV, Giudici di Petizion, b. 396, 31. August 1699 (ohne Paginierung).

<sup>141</sup> „Altro detto con un parlatorio di Monache dell’Ens“ (Ein weiteres solches (Gemälde), das ein Sprechzimmer der Nonnen zeigt, von Heintz). ASV, Giudici di Petizion, b. 402, f.55, 27. April 1705.

<sup>142</sup> Joseph Heintz d.J.: *Das Sprechzimmer der Nonnen*. Öl auf Leinwand, 60x75,5 cm, Kunstmarkt, München. Eine weitere Version des *Parlatorio di Monache* von Heintz d.J., das in Paris verkauft wurde, hat ein ähnliches Format: Öl auf Leinwand, 63x73 cm, Kunstmarkt, Paris (Palais de Congres, 17. April 1983). Vgl. D’Anza 2004/2, ebda.; S. 109 und D’Anza 2005, ebda.; S. 20.

einer Gondel entsteigen. Die offene Tür verweist auf den eigentlich verbotenen Kontakt mit der Außenwelt. Im Hintergrund sieht man das Wasser der Lagune, auf dem weitere kleine Boote und ein großes Segelschiff vorbeifahren. Von rechts betreten ebenfalls Personen das Besucherzimmer, die anhand ihrer Kleidung als Kleriker zu identifizieren sind. Geradeaus blickt man in einen langen, tonnengewölbten Gang, der über eine Treppe in einen weiteren Raum führt. Im Korridor und dem Raum dahinter, sowie an der Stirnwand und der rechten Seitenwand des vorderen Bildraums sieht man, wie die Nonnen ihre Besucher empfangen. Die Ordensfrauen sind dabei kaum zu sehen, weil sie nur durch vergitterte Fenster Kontakt mit ihren Gästen aufnehmen können. Die Besucher, bei denen es sich hauptsächlich um Frauen in aufwändigen Kleidern handelt, stehen oder sitzen auf Stühlen vor diesen Fenstern. Im Vordergrund spielen sich lebhaftere Szenen ab, die eher an einen Markt als an ein Kloster erinnern. In der rechten Bildhälfte sieht man Händlerinnen, die gerade ihre Waren aufbauen. Links davon verbeugt sich ein Adliger vor zwei Edeldamen, die in eine Unterhaltung vertieft sind. Eine Dienerin richtet dabei die Schleppe der linken Dame, während eine weitere Dienerin einen Säugling hält. Ein Kind spielt mit einem Hund, ein Bediensteter betritt mit einem Tablett voller Speisen von links den Raum. Neben dem Wassereingang in der linken Bildhälfte kniet ein Bettler. Ein weiterer, scheinbar einbeiniger Mann bittet in der Mitte des Raumes um Almosen. Bemerkenswert – abgesehen von der Tatsache, dass Joseph Heintz d.J. als erster Maler in Venedig das Parlatorium eines Frauenklosters darstellte – ist, dass Heintz d.J. in einer so eindeutig aristokratisch konnotierten Umgebung auf soziale Missstände in Venedig hinweist.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Darstellungen von Innenräumen im Festoeuvre von Joseph Heintz d.J. die Ausnahme darstellen. Auch wenn die hier besprochenen Beispiele der Räume des Dogenpalastes, sowie das *Ridotto* und das Sprechzimmer der Nonnen nur bedingt der Festmalerei zuzuordnen sind, so zeigen die Gemälde doch spezifisch venezianische Szenen. Diese Vergnügungen erregten, ebenso wie elaboriert choreographierte Festtagsprozessionen, die Aufmerksamkeit ausländischer Besucher und wurden daher von der Republik ebenfalls zur Glorifizierung der *Serenissima* instrumentalisiert. Da die kleinformatigen Gemälde des *Parlatorio* in ganz Europa verbreitet waren, ist davon auszugehen, dass sie für ein touristisches Zielpublikum produziert wurden. Ähnlich verhält es sich mit den



Darstellungen des *Ridotto*. Diejenigen Gemälde, die den Empfang von Gesandten in der *Sala del Collegio* zeigen, erfüllten ebenso den Zweck eines Souvenirs, da sie für den Besucher als Erinnerung an die Audienz beim Dogen produziert wurden – häufig im Auftrag des Gesandten selbst. Das Eigenmarketing des venezianischen Staates funktionierte – unterstützt durch Maler wie Joseph Heintz d.J. – demnach spätestens im 17. Jahrhundert so gut, dass nicht der Staat, sondern die Besucher der Stadt, unabhängig davon, ob sie sich in offizieller Mission oder als Touristen in der Lagune aufhielten, dafür sorgten, dass der Mythos Venedig in ganz Europa Verbreitung fand.

## **8.2 Die Dogenwahl und die Investiturzeremonien**

Der ohnehin prall gefüllte venezianische Festkalender erfuhr durch „außerplanmäßige“ Festivitäten zahlreiche Erweiterungen. Besonders spektakulär und aufwendig, da sie sich stets über mehrere Tage hinzogen, waren diejenigen Feste, die anlässlich der Wahlen von Patriziern in die höchsten Ämter der Republik stattfanden. Je höher ein Adliger in der Hierarchie Venedigs aufstieg, desto prunkvoller gestalteten sich die Feierlichkeiten. Dementsprechend gehörten die Zeremonien der Investitur und Inthronisation eines neugewählten Dogen zu den elaboriertesten Inszenierungen der *Serenissima*. Nach der komplexen, sich häufig über Tage, Wochen oder gar Monate hinziehenden Dogenwahl, folgten offizielle Zeremonien auf der Piazza San Marco, halböffentliche Akte der Vereidigung im Dogenpalast und in der Basilika, sowie private Feiern im Familiensitz des Dogen.

Im Oeuvre Joseph Heintz' d.J. finden sich mehrere Darstellungen von Ereignissen, die im Rahmen von Dogenwahlen stattfanden. Die Gemälde entstanden nicht als Serie und, wie sich aufgrund unterschiedlicher Formate und stilistischer Differenzen folgern lässt, in verschiedenen Kontexten. Sie illustrieren den offiziellen Teil der Amtseinführung des neugewählten Dogen, und somit diejenigen zeremoniellen Aktivitäten, die unter den Augen der gesamten venezianischen Bevölkerung und zahlreicher ausländischer Beobachter stattfanden. Exemplarisch für die Amtseinführungen hoher venezianischer Würdenträger werden an dieser Stelle daher die Gemälde Heintz' d.J., die die Festivitäten im Anschluss an eine Dogenwahl zeigen,

sowie die Darstellung des Einzugs des Patriarchen Federico Cornaro in seine Bischofskirche San Pietro di Castello untersucht.

Im Folgenden werden zunächst der historische Kontext der Entstehung des Dogenamtes, und der repräsentativen sowie zeremoniellen Pflichten des venezianischen Staatsoberhauptes erläutert. Es folgt ein Überblick über den äußerst komplexen Ablauf einer Dogenwahl und ihr zeremonielles Gerüst. Anschließend folgt die Analyse der Gemälde Heintz' d.J. unter Berücksichtigung der Aspekte der Repräsentation des Geschehens und der Funktion für den Betrachter.

### 8.2.1 Das Dogenamt – Historischer Abriss

Die Wahl in das Amt des Dogen war die höchste Würde, die einem Patrizier in Venedig zuteilwerden konnte. Jedoch veränderten sich im Laufe der Jahrhunderte die Kompetenzen und der Status des *Serenissimo Principe*. Die Lagunenstadt wurde in ihrer Frühzeit von einem Stellvertreter des Exarchen von Ravenna verwaltet, der wiederum der Autorität des byzantinischen Reiches unterstand. Der erste venezianische *dux* wurde um das Jahr 730 gewählt.<sup>143</sup> Bis zum 11. Jahrhundert fand sich eine Volksversammlung zur Wahl und anschließenden Ausrufung des neuen Dogen in San Nicolò al Lido zusammen.<sup>144</sup> Der Ablauf der Dogenwahl, der schließlich bis zum Ende der Republik bestehen blieb, wurde im 13. Jahrhundert entwickelt.<sup>145</sup> Nach der *Serrata* des Großen Rates, also dem Ausschluss aller Nicht-Patrizier von jeder Form der Regierungsbeteiligung, im Jahr 1297 wurde das Staatsoberhaupt ausschließlich von den adligen Mitgliedern des *Maggior Consiglio*<sup>146</sup>, die das dreißigste Lebensjahr vollendet hatten, gewählt.<sup>147</sup>

Die venezianischen Dogen hatten sowohl weltliche als auch sakrale Macht inne. San Marco war die Staatskirche, deren Verwaltung in den Kompetenzbereich der

---

<sup>143</sup> Crouzet-Pavan, Elisabeth: *Venice Triumphant – The Horizons of a Myth*. Baltimore/London, 2002; S. 196. Vgl. auch Kapitel 6.

<sup>144</sup> Friedrichs, ebda.; S. 62.

<sup>145</sup> Fenlon, ebda.; S. 134.

<sup>146</sup> Das *Maggior Consiglio*, also der Große Rat, war die Versammlung aller männlichen Patrizier, die älter als fünfundzwanzig Jahre waren. Die Hauptaufgabe der venezianischen Legislative war es, durch komplexe Wahlsysteme die wichtigsten Staatsämter zu verteilen. Vgl. Toscani, ebda.; S. 34.

<sup>147</sup> Vgl. Rösch, ebda.; S. 67ff.

Regierung fiel und deren Oberhaupt der *Serenissimo Principe* war.<sup>148</sup> An hohen Feiertagen wurde der Doge in die liturgischen Handlungen in der Markusbasilika eingebunden und stand dem *Primicerio*, dem höchsten Geistlichen der venezianischen Staatskirche, zur Seite. Bis zu einem päpstlichen Verbot im Jahr 1456 besaß der Doge uneingeschränkte geistliche Autorität in Venedig, die es ihm erlaubte, im Kontext von Staatsfesten Segen zu spenden. Nach dem Eingreifen von Papst Kalixt III. beschränkte sich die klerikale Macht des Staatsoberhauptes auf die Basilika und die Piazza San Marco.<sup>149</sup> In den Staatszeremonien der *Serenissima* wird die untrennbare Verbundenheit zwischen Staat und Kirche in der Republik evident. Die meisten Festtage, die der Glorifizierung Venedigs dienten, waren religiösen Ursprungs und wurden mit der Zeit „verstaatlicht“.<sup>150</sup>

Das Amt des Dogen wurde im Laufe der Jahrhunderte immer mehr zu einer Auszeichnung, die denjenigen Patriziern zuteilwurde, die ihr Leben dem Staat gewidmet hatten. Die Wahl zum *Serenissimo Principe* war somit der Höhepunkt einer Karriere im venezianischen Regierungssystem. Dementsprechend hoch war das Alter der Dogen bei Amtsantritt. Es lag in der frühen Neuzeit im Durchschnitt bei 72 Jahren, und das in einer Zeit, als die durchschnittliche Lebenserwartung weniger als vierzig Jahre betrug.<sup>151</sup> Allerdings war es bei aller Ehre, die mit dem Amt verbunden war, bereits im 16. Jahrhundert üblich, dass Adlige ihre Kandidatur mit einer großzügigen Spende an den Staat unterstützten. Gerade in Krisenzeiten und mit der zunehmenden Wichtigkeit der Staatsrepräsentation in Form von ausschweifenden Festen und prachtvollen Zeremonien war die *Serenissima* auf ein zahlungskräftiges Staatsoberhaupt angewiesen.<sup>152</sup>

Parallel zum Erstarren der repräsentativen Funktion des Dogen, nahmen seine Macht und der politische Einfluss als Staatsoberhaupt kontinuierlich ab. Galt er im 8. Jahrhundert uneingeschränkt als oberste Regierungsinstanz in der Lagune,<sup>153</sup> waren die Aufgaben des *Serenissimo Principe* bereits im 16. Jahrhundert ausschließlich administrativer und zeremonieller Natur. Die Patrizier als regierende Klasse Venedigs

---

<sup>148</sup> Fenlon, ebda.; S. 95.

<sup>149</sup> Muir, ebda.; S. 77.

<sup>150</sup> Siehe Kapitel 7.1.

<sup>151</sup> Fenlon, ebda.; S. 133.

<sup>152</sup> Fenlon, ebda.; S. 95.

<sup>153</sup> Cruzet-Pavan 2002, ebda.; S. 196.

schränkten die Macht des Staatsoberhauptes, der aus den eigenen Reihen kam, ständig weiter ein.<sup>154</sup> Während des Ablaufs der Dogenwahl und der anschließenden Zeremonie, zeigte sich in den symbolischen Handlungen der Machtverlust des venezianischen Dogen. So wurde zum Beispiel schon ab 1130 dem neugewählten Dogen statt des Zepters als imperialistisches Symbol, das Markus-Banner als Zeichen der Republik überreicht. Der quintessentielle Paragraph der *Promissione Ducale*, des Amtseides bei der Dogenkrönung, war derjenige, in dem der Neugewählte schwor, die Grenzen seiner Kompetenzen anzuerkennen und einzuhalten, und somit seine eigene Macht limitierte. Große Passagen des mehr als einhundert Paragraphen umfassenden Amtseides befassen sich mit den Zeremoniengewändern des Dogen, mit Prozessionen und Insignien, und auch damit, welche Kleidung die Mitglieder der Dogenfamilie tragen müssen. Der Text des Eides, der sich in einer Kopie im venezianischen Staatsarchiv befindet, und dessen Schwerpunktsetzung lassen keinen Zweifel daran, dass die Repräsentation die Hauptaufgabe des *Serenissimo Principe* war.<sup>155</sup>

### 8.2.2 Die Dogenwahl

Bereits im Jahr 1268, als *Cittadini* und *Popolani* zumindest theoretisch noch Regierungsvertreter stellten und Mitspracherecht bei der Dogenwahl hatten, wurde das für Venedig charakteristische, komplexe Wahlsystem aus Stichwahlen und Wahlmännern eingeführt.<sup>156</sup> Die Wahl eines Dogen, deren Ablauf vom 13. Jahrhundert bis zum Ende der Republik 1797 nahezu unverändert blieb, begann unmittelbar nach dem Tod seines Amtsvorgängers. Der *Große Rat* musste sich noch am selben Tag im Dogenpalast versammeln und blieb im Konklave, bis ein neuer Doge gewählt war. Nur zur Beerdigung des verstorbenen Dogen und wegen dringender Versammlungen durften die Patrizier den Saal verlassen. Wegen der zahlreichen vorgeschriebenen Wahlgänge dauerte eine Dogenwahl mindestens fünf Tage, meist aber länger.<sup>157</sup> Die Wahlmänner für die einzelnen Wahlgänge wurden ausgelost. Damit das Losverfahren

---

<sup>154</sup> Fenlon, ebda.; S. 130.

<sup>155</sup> ASV, Compilazione delle Leggi, b. 182, f. 211 ff.; hier vor allem: f. 212r, 215r, 219r, 220r, 227r, 359v.

<sup>156</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 208. Bis 1423 wurde der Doge dem Volk mit den Worten *“Questo è il vostro doge se vi piace”* präsentiert. Zumindest theoretisch war es somit dem Volk möglich, Einspruch gegen den neuen Dogen zu erheben. Ab 1485 wurde lediglich verkündet: *„Abbiamo eletto doge“*, wodurch dem Volk endgültig jedes Mitspracherecht entzogen wurde. Vgl. Friedrich, ebda.; S. 63.

<sup>157</sup> Friedrich, ebda.; S. 134.

nicht sabotiert werden konnte, wurde der sogenannte *Ballotino* mit dem Ziehen der Lose beauftragt. Dieser Gehilfe wurde von einem der drei Oberhäupter der *Quarantia*<sup>158</sup> vor Beginn der Wahl bei einem Besuch in San Marco ausgewählt. Es war vorgeschrieben, dass der *Capo* die Basilika durch das Westportal betrat und den ersten Jungen unter fünfzehn Jahren, der ihm über den Weg lief, als *Ballotino* verpflichtete.<sup>159</sup> Bei der Dogenwahl bestand dessen Aufgabe darin, die Lose zu ziehen. Ab dem Zeitpunkt seiner Beteiligung an der Wahl stand er unter dem Protektorat des neuen Dogen und begleitete ihn, in roter Kleidung, bei allen Zeremonien.<sup>160</sup>

Das Prozedere der Dogenwahl, eine Abfolge von Auslosungen und Abstimmungen, war kompliziert und sollte auf diese Weise Wahlbetrug verhindern. In einer Urne befand sich zunächst je eine Kugel für jedes Ratsmitglied, das älter als dreißig Jahre war. Auf dreißig dieser Kugeln stand das Wort „Elector“. Diejenigen dreißig *Nobili*, für die der *Ballotino* eine solche Kugel zog, wurden durch ein zweites, ebenso ablaufendes Losverfahren auf neun Personen reduziert. Diese neun Ausgelosten bestimmten nun vierzig Wahlmänner, von denen jeder einzelne mit mindestens sieben der neun Stimmen gewählt werden musste. Durch eine erneute Auslosung wurden diese wiederum auf zwölf Männer reduziert, und wählten nun ihrerseits fünfundzwanzig Namen aus, von denen sechzehn durch das Los ausschieden. Die neun, die übrig blieben, bestimmten fünfundvierzig neue Wahlmänner. Elf von ihnen blieben nach einer erneuten Auslosung übrig und bestimmten nun die einundvierzig definitiven Wahlmänner, die die Entscheidung über das neue Staatsoberhaupt fällen sollten.<sup>161</sup> Nachdem die Wahlmänner an einer Messe teilgenommen hatten und vereidigt worden waren, wurden sie zusammen mit fünf Wahlbeobachtern in einen Saal eingeschlossen, den sie erst wieder verlassen durften, wenn sie mit einer Mehrheit von mindestens fünfundzwanzig Stimmen den neuen Dogen gewählt hatten.<sup>162</sup> Offiziell sollte durch den komplizierten und langwierigen Wahlvorgang Betrug vermieden werden. Zugleich garantierte das Prozedere aber auch, dass die Entscheidungsgewalt darüber, wer der neue *Principe* wurde, in den Händen einer kleinen Elite blieb. Bestechung war zudem

---

<sup>158</sup> Die 40 Mitglieder der *Quarantia* wurden vom Großen Rat gewählt. Diese Behörde war der höchste Gerichtshof der Republik Venedig. Die drei *capi*, also Oberhäupter der *Quarantia*, bildeten zusammen mit dem Dogen und dessen sechs Beratern die *Signoria*. Vgl. Toscani, ebda.; S. 35.

<sup>159</sup> Fenlon, ebda.; S. 138.

<sup>160</sup> Mazarotto, ebda.; S. 209.

<sup>161</sup> Mazarotto, ebda.; S. 209f.

<sup>162</sup> Fenlon, ebda.; S. 134.

trotz des komplexen Ablaufs der Wahl keine Seltenheit, da Einzelheiten über Auslosungen und Wahlgänge oft nach außen drangen.<sup>163</sup>

### 8.2.3 Die Krönungszeremonien

Nachdem sich die einundvierzig endgültigen Wahlmänner auf einen neuen Dogen geeinigt hatten, wurden die Glocken von San Marco geläutet, um das Volk vom Ende der Wahl zu unterrichten. Die anschließenden Zeremonien und Feierlichkeiten waren teilweise öffentlich, um auf diese Weise der Bevölkerung den neuen Dogen zu präsentieren und somit den Grundsätzen der Republik entsprechend zu legitimieren. Zudem waren alle Elemente der Dogeninvestitur höchst symbolisch, transformierten sie doch ein normales Mitglied des Patriziats in einen *Serenissimo Principe* mit weltlicher und sakraler Macht.<sup>164</sup>

Wie alle Zeremonien, an denen der Doge teilnahm, war auch seine Amtseinführung ein bis ins kleinste Detail inszeniertes Spektakel mit exakt choreografiertem Ablauf. Dem festlichen Anlass entsprechend trugen der neugewählte Doge, seine männlichen Verwandten und die *Signoria* rote Zeremoniengewänder.<sup>165</sup> Nach einer Messe in der Kapelle des Dogenpalastes zog der Doge mit den einundvierzig Wahlmännern und einigen Verwandten durch das Südportal in die Markusbasilika ein. Der Platz des Dogen während der folgenden Zeremonie war das *Pulpitum Magnum*, die Dogenkanzel aus Porphyrt, wo er zusammen mit dem *Ballotino* und dem ältesten seiner Wahlmänner saß. Letzterer hielt eine kurze Lobrede auf die Qualitäten des neuen Staatsoberhauptes, der eine Ansprache des Dogen folgte, in der dieser Gerechtigkeit, Frieden und Wohlstand für die Republik versprach. Der Doge stieg daraufhin von der Kanzel. Das geistliche Oberhaupt von San Marco, der *Primicerio*, begleitete ihn zum Hochaltar, wo der Doge nun, auf einem goldenen Kissen kniend, das Vaterunser betete. Anschließend küsste der *Serenissimo Principe* in einem symbolischen Verehrungsakt eine Reliquie, die der *Primicerio* ihm reichte. Auf diese Weise wurde an den priesterlichen Aspekt des Dogenamtes erinnert. Es folgten der Schwur, die Privilegien von San Marco als venezianische Staatskirche zu bewahren, und eine rituelle Spende für die Basilika. Die

---

<sup>163</sup> Fenlon, ebda.; S. 136.

<sup>164</sup> Fenlon, ebda.; S. 138.

<sup>165</sup> Friedrichs, ebda.; S. 63.

eigentliche Investiturzeremonie bestand aus der Überreichung eines Markusbanners, zunächst vom ranghöchsten Admiral des Arsenal an den *Primicerio*, der die Standarte dann an den Dogen weitergab. Dabei sprach das geistliche Oberhaupt von San Marco die rituelle Formel: „*Consignamus Serenitati vestra vexillum S. Marci in signum veri, et perpetui ducatus*“. Die traditionelle Antwort des *Serenissimo* darauf lautete entweder auf Latein „*accipio*“ oder auf Italienisch „*l’acetto*“. Das Banner, mit dessen Übergabe der Doge in sein Amt eingeführt wurde, wurde anschließend zurück ins Arsenal gebracht. Zusammen mit sieben weiteren Flaggen wurde es während der Amtszeit des Dogen an der Spitze jeder Prozession vornweg getragen.<sup>166</sup>

Als Zuschauer durften an der Zeremonie im Markusdom nur ausländische Botschafter, die Kanoniker von San Marco, der Patriarch und einige ausgewählte Venezianer teilnehmen.<sup>167</sup> Anschließend wurde der Doge auf dem Markusplatz dem Volk präsentiert, nachdem er noch in der Basilika mit einigen engen Verwandten, dem *Ballotino* und dem Admiral des Arsenal den sogenannten *pozzetto* bestiegen hatte.<sup>168</sup> Dabei handelte es sich um eine Prunksänfte, eine Art tragbare Benediktionsloggia, die von bis zu sechzig Arbeitern aus dem Arsenal mit Hilfe eines Holzgestells auf den Schultern getragen wurde. Der triumphale Zug des Dogen im *pozzetto* über den Markusplatz lief jedoch, wie sowohl bildliche als auch schriftliche Quellen bezeugen, keineswegs würdevoll oder geordnet ab.<sup>169</sup> Der *Principe* und seine Begleiter warfen Münzen, die sich in einem Gefäß in der Mitte des *pozzetto* befanden, in die Menge. Die sich auf dem Markusplatz drängenden Venezianer, unabhängig von ihrer sozialen Stellung, prügeln sich um das Geld. Deshalb kam es zu chaotischen Szenen, die den

---

<sup>166</sup> Zum Ablauf der Investiturzeremonie in San Marco, vgl. Fenlon, ebda.; S. 138-141. Friedrichs, ebda.; S. 66-70. Urban 1998, ebda.; S. 194. Zur Prozessionsordnung in der Republik Venedig, vgl. Anhang 3.

<sup>167</sup> Friedrichs, ebda.; S. 63.

<sup>168</sup> Der Begriff *pozzetto* hat seinen Ursprung im Schiffsbau und bezeichnet die Achterspitze eines Bootes. In der Forschung wurde darauf hingewiesen, dass es sich bei dem Zug über die Piazza um eine symbolische Seereise, eventuell gar um eine symbolische Nachstellung der Translation der Reliquien des Hl. Markus von Alexandria nach Venedig handelt. Friedrichs, ebda.; S. 68.

<sup>169</sup> Cornelia Friedrichs stellte in ihrer Arbeit zu den Festdarstellungen Francesco Guardis einige Zitate von Reisenden zusammen, die sich während der Dogeninvestitur in Venedig aufhielten und Zeugen des *pozzetto*-Spektakels wurden. Unabhängig von der Nationalität der Beobachter oder dem Zeitpunkt der Entstehung der Texte zeigen sich alle Autoren irritiert von der wenig festlichen Brutalität mit der gegen die Bevölkerung vorgegangen wurde, sowie von dem würdelosen, einem feierlichen Anlass nicht angemessenen Gerangel um die Goldmünzen. Vgl. Friedrichs, ebda.; S. 68ff. Beispiele für bildliche Darstellungen des Geschehens sind, neben dem Gemälde von Joseph Heintz d.J., unter anderem ein Gemälde im Museo Correr, das dem Umkreis Heintz' d.J. zugeschrieben wird, sowie ein Kupferstich in Giacomo Francos Stichserie *Habiti d’Huomeni e Donne venetiane...*, die erstmals 1610 publiziert wurde.

Triumphzug über den Markusplatz erschwerten. Mit Stöcken bewaffnete Arsenalarbeiter gingen voraus, um einen Weg durch die Menge frei zu machen und den *pozzetto* und seine Insassen vor Übergriffen zu schützen.<sup>170</sup> Zudem bewegten sich die Sänfenträger fast im Laufschrift einmal um den Markusplatz, weil ihnen als Lohn die verbleibenden Münzen zukamen. Um zu verhindern, dass der Doge sich mit außerordentlicher Großzügigkeit beim Volk zu beliebt machte, durften nur Münzen mit einem Gesamtwert von maximal 500 Dukaten in die Menge geworfen werden. Als Mindestbetrag waren 100 Dukaten vorgeschrieben.<sup>171</sup>

Ein kleinformatiges Gemälde von Joseph Heintz d.J. zeigt die Präsentation des neuen Dogen in seiner Prunksänfte auf dem Markusplatz (Abb. 69).<sup>172</sup> Der Betrachterstandpunkt liegt erhöht im Norden der Piazza, sodass sich ein panoramaartiger Blick über den Markusplatz, die Piazzetta und das Hafenbecken bis nach San Giorgio Maggiore eröffnet. Am linken Bildrand sieht man einen Teil der Fassade von San Marco und die der Piazzetta zugewandte Fassade des Dogenpalastes. Der *pozzetto* bewegt sich, getragen von Arbeitern des Arsenal, von links nach rechts über den Markusplatz. Da die vorauslaufenden *Arsenalotti* mit ihren Stöcken den Weg bereits frei gemacht haben, erkennt man den weiteren Wegverlauf. Er führt in einem Halbkreis einmal über die Piazza zurück zum Dogenpalast. Da zu beiden Seiten der noch zurückzulegenden Route Zuschauer stehen, erinnert der Weg an eine Rennstrecke. Auch das Gedrängel und die Prügeleien des Publikums wecken eher Assoziationen an einen Wettkampf als an eine feierliche Staatszeremonie. Hinter und neben dem *pozzetto* raufen die Zuschauer auf dem Boden um die geworfenen Münzen und werden ihrerseits von Arsenalarbeitern mit Stöcken attackiert. Nur einige, an ihrer Kleidung als Patrizier und wohlhabende Ausländer zu identifizierende Zuschauer im Bildvordergrund, beteiligen sich nicht an der Schlägerei, obwohl sie sich in der Nähe der Prunksänfte befinden. Im *pozzetto* befinden sich neben dem Dogen, erkennbar an seiner viereckigen Kopfbedeckung, drei weitere Personen. Eine von ihnen ist als

---

<sup>170</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 216.

<sup>171</sup> Friedrichs, ebda.; S. 67.

<sup>172</sup> Das Gemälde stammt aus einer Serie von vier Gemälden, die alle venezianische Feste oder Zeremonien zeigen (neben *Il Doge in pozzetto: Caccia ai tori in Campo San Polo*, *Lo sposalizio del mare, Regata sul Canal Grande*). Die Maße aller vier Bilder sind ca. 60x90cm. Die Gemälde wurden alle zusammen am 18.6. 1964 (Palais Galliera) und am 9.12.1976 (Hotel Drouot) in Paris zum Kauf angeboten. Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 9f.



Rückenfigur dargestellt und eine weitere, dem Betrachter zugewandte Figur, scheint weiblich zu sein. Auf einer der Gerüststangen, mit deren Hilfe die Sänfte getragen wird, weht eine Flagge an einem kleinen Fahnenmast. Zeugen des Spektakels befinden sich nicht nur auf der Piazza. Auch an den Fenstern der *Procuratorie Nuove* und an der Balustrade über den Portalen des Markusdoms stehen zahlreiche Zuschauer und jubeln dem Dogen auf seinem Weg von der Basilika zum Innenhof des *Palazzo Ducale* zu.

Den Abschluss des Amtseinführungsspektakels bildete die Krönung des Dogen auf der *Scala dei Giganti* im Innenhof des Dogenpalastes. Ihren Namen verdankt die Zeremonientreppe den beiden Kolossalstatuen des Mars und des Neptun von Jacopo Sansovino, die 1567 auf der Balustrade der Loggia oberhalb der Treppe aufgestellt wurden.<sup>173</sup> Kriegsgott Mars und Meeresherr Neptun symbolisieren in der Herrschaftsikonographie Venedigs traditionell die Dominanz der Republik über Festlandterritorien und das Meer. Bis 1485 fanden die Dogenkrönungen in der *Sala del Senato* des Dogenpalastes statt. Der erste Doge, der öffentlich und unter freiem Himmel gekrönt wurde, war Marco Barbarigo.<sup>174</sup> Mit dem Bau der heutigen *Scala dei Giganti* von Antonio Rizzi wurde erst begonnen, nachdem die Dogenkrönungen schon einige Jahre auf der Vorgänger-Treppe stattgefunden hatten.<sup>175</sup>

Der zeremonielle und symbolische Kern der Krönungszeremonie war die *Promissione ducale*, die alle Dogen seit Jacopo Tiepolo (1229-1249) schwören mussten. Vom 13. Jahrhundert bis zum Ende der Republik 1797 blieb dieser Schwur in seinen Hauptbestandteilen unverändert, es wurden lediglich – wie bereits erörtert – einige Details abgewandelt oder hinzugefügt.<sup>176</sup> Nachdem der Doge an der *Scala dei Giganti* den *pozzetto* verlassen hatte und allein die Treppe hinaufgestiegen war, erwarteten ihn dort seine *Signoria* und der *Cancellier Grande*<sup>177</sup>, die die Zeremonie vornahmen. Letzterer reichte die *Promissione ducale* dem ältesten der sechs *Consiglieri*. Der

---

<sup>173</sup> Boucher, Bruce: *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. Bd.1, New Haven/London 1991; S. 135ff.

<sup>174</sup> Friedrichs, ebda.; S.73. Marco Barbarigo war der 73. Doge Venedigs und regierte von 1485-1486. Vgl. Dumler, ebda.; S. 376.

<sup>175</sup> Mazarotto, ebda.; S. 219.

<sup>176</sup> Friedrichs, ebda.; S. 73f. Graziato, Gisella (Hrsg.): *Le Promissioni del Doge di Venezia dalle origini alla fine del Duecento*. Venedig, 1986.

<sup>177</sup> Es handelte sich dabei um den Leiter der Kanzlei des Dogen, der ebenfalls auf Lebenszeit gewählt wurde. Der *Cancellier Grande* war traditionell ein *cittadino originario* und somit der einzige Nicht-Patrizier, der an der Krönungszeremonie beteiligt war. Vgl. Friedrichs, ebda.; S. 224.

wiederum gab sie an den Dogen weiter, der die umfangreiche Erklärung laut vorlesen und anschließend beschwören musste. Der jüngste Dogenberater nahm daraufhin dem *Serenissimo Principe* die rechteckige Kopfbedeckung der venezianischen Marinegeneräle, das sogenannte *Berretto a tozzo* ab, das er bis dahin während der gesamten Amtseinführung getragen hatte. Es wurde durch das *Camauro* ersetzt, eine Art Kapuze aus weißem Leinen, das die Ohren bedeckte, und das die Dogen seit dem 12. Jahrhundert unter dem *Corno dogale* trugen.<sup>178</sup> Der älteste *Consigliere* krönte das Staatsoberhaupt schließlich mit der Festtagsversion der hornförmigen Dogenkrone, der sogenannte *Zoia*.<sup>179</sup>

Joseph Heintz d.J. stellt in seinem Gemälde *Die Krönung des Dogen auf der Scala dei Giganti*, das sich heute in Augsburg befindet, den Moment dar, in dem der älteste Dogenberater den neugewählten Dogen mit der *Zoia* krönt (Abb. 70).<sup>180</sup> Der Betrachter schaut durch den *Arco Foscari*, das Portal, durch das man zwischen Markusbasilika und Dogenpalast den Innenhof betritt, auf die festliche Zeremonie. Durch die Einbeziehung der Architektur wird das Geschehen auf der Treppe bogenförmig eingerahmt. Vor der Treppe im Bildvordergrund steht der leere *pozzetto*. In und um die Prunksänfte herum suchen zahlreiche Männer eifrig nach Münzen, während *Arsenalotti* mit Stöcken die Zuschauer von der Treppe fernhalten. Auf der *Scala dei Giganti* stehen in kleinen Gruppen die 41 Wahlmänner in ihren roten Amtsroben. Manche unterhalten sich, andere verfolgen das Geschehen auf dem obersten Treppenabsatz. Dort befindet sich der Doge, der frontal dem Betrachter zugewandt ist, während der älteste *Consigliere* schräg hinter ihm steht und, zur Krönung bereit, das *Corno ducale* über den Kopf des *Serenissimo Principe* hält. Dahinter und daneben drängen sich die adeligen Zuschauer unter den mit Girlanden geschmückten Arkaden. An den Fenstern des zweiten Obergeschosses erkennt man Musiker mit verschiedenen Blasinstrumenten.

Nach der Krönung präsentierte sich der Doge dem Volk als gekröntes Staatsoberhaupt von der Loggia des Palastes aus. Vor der versammelten Bevölkerung Venedigs

---

<sup>178</sup> Das *berretto a tozzo* lehnte sich in seiner Form an die Kopfbedeckungen venezianischer Generäle an und wurde nach der Wahl bis zur Krönung getragen. Außerdem trugen die Dogen das *berretto* privat und bei Empfängen von Gästen geringer Wichtigkeit. Vgl. Da Mosto 2003, ebda.; S. 40f.

<sup>179</sup> Friedrichs, ebda.; S. 75.

<sup>180</sup> Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inventarnummer: 12111; 73,5x57,5 cm. Vgl. Krämer, Gode: *Deutsche Barockgalerie – Katalog der Gemälde* (=Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Bd. 2). Zweite vermehrte und überarbeitete Auflage, Augsburg, 1984; S. 113.

wiederholte er den Schwur, den er bereits zuvor vor einem kleineren Publikum im Markusdom geleistet hatte. Es folgte der abschließende Teil der Krönungszeremonie. Der Doge wurde von der *Signoria* und den 41 Wahlmännern in die *Sala del Piovego* des Dogenpalastes begleitet. Dort, wo die Dogen nach ihrem Tod aufgebahrt wurden, hielt der älteste der Wahlmänner eine Rede, in der er den *Serenissimo Principe* an die Vergänglichkeit allen irdischen Ruhmes erinnerte.<sup>181</sup> Hier nahm der Doge auch zum ersten Mal auf dem Thron Platz und wiederholte ein drittes Mal seinen Amtseid.<sup>182</sup>

Dem offiziellen Zeremoniell folgten eine Woche andauernde prunkvolle Feierlichkeiten im Palast, bei denen sich der venezianische Adel vergnügte.<sup>183</sup> Alle anderen Einwohner der *Serenissima* waren von den Feiern ausgeschlossen. Bereits 1328 stellte ein Dekret Vandalismus im Anschluss an die Dogenkrönung unter harte Strafen. Immer wieder waren Menschenmengen in den Palast eingedrungen und hatten Schaden angerichtet.<sup>184</sup> Paradoxe Weise inszenierte der offizielle Teil der Investiturzeremonien den Status des Dogen als *Primus inter pares*. Dass sich dies ausschließlich auf die regierende Klasse und nicht auf die gesamte Bevölkerung bezog, manifestiert sich im elitären Habitus der Festivitäten, die unter Ausschluss der Öffentlichkeit stattfanden. Wenig überraschend gibt es keine einzige Darstellung, weder literarisch, noch malerisch oder druckgraphisch, der Feierlichkeiten im Dogenpalast. Man kann durchaus von einer Zensur seitens der venezianischen Regierung sprechen. Diejenigen Festelemente, die nicht dem nach außen getragenen Stadtbild und dem Ideal der aufgrund der „guten Regierung“ zufriedenen Bevölkerung entsprachen, wurden nicht thematisiert oder dokumentiert.

---

<sup>181</sup> Friedrichs, ebda.; S. 75.

<sup>182</sup> Fenlon, ebda.; S. 142.

<sup>183</sup> Toscani, ebda.; S. 56.

<sup>184</sup> Mazarotto, ebda.; S. 222.

### 8.3 Der Einzug des Patriarchen Francesco Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello

Die Darstellung des *possesto*-Zeremoniells des Patriarchen Federico Cornaro stellte Joseph Heintz d.J. im Jahr 1649 fertig (Abb. 9).<sup>185</sup> Somit entstand das Gemälde siebzehn Jahre nach dem eigentlichen Ereignis. Es gehört zu der mindestens dreiteiligen Serie venezianischer Festdarstellungen, deren Auftraggeber aus der Familie Cornaro stammte, und die sich heute im Museo Correr befindet.<sup>186</sup> Der *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro* ist das einzige Werk der Correr-Reihe, das sich auf ein konkretes, datierbares Ereignis bezieht, und somit explizit auf die Familie des Patriarchen als Auftraggeber verweist.

#### 8.3.1 Das Amt des Patriarchen und der historische Kontext des Cornaro-Spektakels

Das Bistum Venedig war bis 1451 dem Patriarchat Grado untergeordnet. Durch die Übertragung des Patriarchats auf die Lagunenstadt machte Papst Nikolaus V. die *Serenissima* zu einer autonomen Diözese. Der erste Patriarch war der 1690 von Papst Alexander VIII. heiliggesprochene Lorenzo Giustinian (1381-1456), zu dessen Ehren jährlich am 8. September eine Prozession nach San Pietro di Castello stattfand.<sup>187</sup>

Die Lage ebendieser Bischofskirche und der *Casa patriarcale* auf einer kleinen Insel am östlichsten Stadtrand, spiegelt die geringe Bedeutung des Patriarchen in der Ämterhierarchie der Republik wider. Zwar war der *Patriarca* die höchste kirchliche Instanz in Venedig und stets zugleich Kardinal. San Marco war jedoch die Staatskirche, und somit das Zentrum sowohl der weltlichen als auch der geistlichen Macht, mit einem Dogen, der als nichtgeistliches Staatsoberhaupt über klerikale Kompetenzen verfügte.<sup>188</sup> Das ambivalente Verhältnis zwischen Dogat und Klerus sorgte seit jeher für Spannungen zwischen der *Serenissima* und dem Papst. Ein wichtiges Prinzip venezianischer Politik war es, Einflüsse von außen, wozu auch der Kirchenstaat und dessen Vertreter zählten, möglichst fern zu halten. Daher übernahm der venezianische Senat im Falle einer Sedisvakanz die Verantwortung für die Besetzung des Amtes des

---

<sup>185</sup> *L'ingresso del patriarca Federico Corner a San Pietro di Castello*, Öl auf Leinwand, 117x207 cm, Museo Correr, Venedig, Inventarnummer: Cl. I n. 2060.

<sup>186</sup> Vgl. Kapitel 4.2.

<sup>187</sup> Fenlon, ebda.; S. 68.

<sup>188</sup> Fenlon, ebda.; S. 88.

Patriarchen. Alle Patriarchen der Republik Venedig waren *nobili*, die sich für eine kirchliche Laufbahn entschieden hatten, und somit nicht im *Maggior Consiglio* vertreten waren. Der auf diese Weise von weltlicher Seite gewählte Patriarch konnte sein Amt allerdings erst nach der Zustimmung des Papstes antreten.<sup>189</sup>

Traditionell waren die Amtseinführungen venezianischer Patriarchen, oft auf Wunsch des frisch Gewählten, relativ einfache, unspektakuläre Zeremonien gewesen.<sup>190</sup> Der Einzug von Federico Cornaro in seine Kathedrale stellte hingegen ein festliches Großereignis und eine Manifestation patrizischer Macht dar, die sowohl für die Republik als auch für die Familie Cornaro von symbolischer Bedeutung war.

Kurz vor der Wahl Federico Cornaros zum Patriarchen war am 21. November 1631 das Ende einer langwierigen Pestepidemie offiziell verkündet worden.<sup>191</sup> Federico, der 1626 von Papst Urban VIII. zum Kardinal ernannt wurde und ab diesem Zeitpunkt seine Hauptresidenz in der Ewigen Stadt hatte, reiste aus Rom an, um den Feierlichkeiten anlässlich der Befreiung Venedigs von der Pest beizuwohnen. Anschließend blieb er für einige Monate in der Lagune und schickte in dieser Zeit mehrere Briefe nach Rom, in denen er von chaotischen Zuständen, geplünderten Kirchen und geschändeten Klöstern in Venedig berichtete.<sup>192</sup> Es war jedoch nicht nur der desolate Zustand seiner Heimatstadt, der Kardinal Cornaro Sorgen bereitete. Zudem hatte er im Laufe des Jahres 1631 durch die Pest und ein Gewaltverbrechen seinen Vater, einen Bruder, sowie einen Onkel und zwei Neffen verloren.<sup>193</sup> Der Tod der männlichen Angehörigen bedeutete zugleich den Verlust von Ämtern und politischer Macht.

Die Ereignisse hatten dementsprechend nicht nur die Stadt als Ganzes, sondern auch eine ihrer mächtigsten Patrizierfamilien empfindlich geschwächt. Betrachtet man die durch eine Festbeschreibung des Poeten Giulio Strozzi überlieferte prachtvolle Inszenierung seiner Amtseinführung, sowie deren Darstellung durch Joseph Heintz d.J. unter diesem Aspekt, ist es offensichtlich, dass Federico Cornaro dem Chaos und der Tragik ein Spektakel gegenüberstellte, dass sowohl die Republik als auch seine eigene Familie sieg- und ruhmreich erscheinen ließ.

---

<sup>189</sup> Urban 1998, ebda.; S. 219.

<sup>190</sup> Urban 1998, ebda.; S. 219.

<sup>191</sup> Zwischen Juli 1630 und Oktober 1631 starben über 90.000 Venezianer an der Pest. Vgl. Preto, ebda.; S. 97.

<sup>192</sup> Vgl. Barcham 2001, ebda.; S. 220. Barcham zitiert aus den Briefen Federrico Cornaros, die sich im Barberini-Archiv der Biblioteca Apostolica Vaticana befinden (Ms. Barb. Lat. 7769).

<sup>193</sup> Barcham 2001, ebda.; S. 218.

William Barcham weist in seiner ausführlichen Studie zu Federico Cornaro darauf hin, dass die historischen Vorbilder für das Cornaro-Spektakel zum einen der *posse* Papst Urbans VIII. im Jahr 1623, zum anderen der Einzug König Heinrichs III. von Frankreich in Venedig im Jahr 1574 gewesen seien, erläutert allerdings nicht, worin sich dies manifestiert.<sup>194</sup> Auch wenn es gut in Barchams Argumentation passt, dass ein von ihm so titulierter „Prince of the Church“ seine zeremonielle Selbstdarstellung derjenigen des Papstes und eines Königs anpasst und Cornaro sich als geistlicher Aristokrat inszeniert, scheinen die Vorbilder hier doch ein wenig vorschnell und unbegründet herbeizitiert. Generell bleibt daher festzuhalten, dass der Einzug Federico Cornaros sich weniger an historischen Vorbildern orientierte, sondern vielmehr in seiner inszenierten Pracht symptomatisch für die venezianische Festkultur des 17. Jahrhunderts ist.

### 8.3.2 Der Ablauf der Zeremonie – Giulio Strozzi's Festbeschreibung

Nur eine einzige schriftliche Dokumentation der feierlichen Ereignisse anlässlich der Amtseinführung Federico Cornaros ist in der Biblioteca Marciana erhalten: Giulio Strozzi's *Lettera Del Signor Giulio Strozzi Famigliarmente scritta ad un suo Amico, ove gli dà conto del solenne possesso preso dall'Eminentissimo Signor Cardinal Cornaro Patriarca di Venetia, li 27. di Giugno 1632.*<sup>195</sup> Auf 39 Seiten beschreibt der Autor, einer der führenden Poeten und Intellektuellen seiner Zeit in Venedig, in Briefform detailliert das Inaugurationszeremoniell.<sup>196</sup> Eine Notiz des Verlegers, die dem Text vorangestellt

---

<sup>194</sup> Barcham 2001, ebda.; S. 225.

<sup>195</sup> BMV, Misc. 2020.25. Es handelt sich bei dem Dokument um ein kleinformatiges Konvolut von gedruckten päpstlichen Bullen und Beschreibungen feierlicher Ereignisse, die eine Zeitspanne von 1562 bis 1644 umfassen und deren Zusammenstellung recht willkürlich erscheint. Die einzige venezianische Zeremonie, deren Beschreibung sich in der Sammlung befindet, ist die Amtseinführung Federico Cornaros.

<sup>196</sup> Giulio Strozzi (1583-1652) stammte aus der adligen Florentiner Familie Strozzi, lebte als Kind mit seinem Vater, einem Bankier, in Venedig, studierte anschließend in Pisa und Rom, lebte als junger Mann in Rom und ließ sich um 1620 endgültig in Venedig nieder. Strozzi arbeitete als Librettist mit Claudio Monteverdi und war ein äußerst populärer Dichter, der von Simon Vouet und Tiberio Tinelli portraitiert wurde. Eines seiner bekanntesten Werke ist *Venetia edificata*, ein *poema eroico*, das in der Tradition von Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* steht. Es handelt vom Einfall des Hunnenkönigs Attila in Italien im 5. Jahrhundert. Vgl. Strozzi, Giulio: *La Venetia edificata...Poema eroico (Venedig 1624). Das elfte Kapitel zur Personifikation der ‚Kunst‘ und zur Galleria del Cielo* (= *Fontes – Quellen und Dokumente zur Kunst, 1350-1750*, Bd. 10). Hg. von Ulrich Pfisterer, Heidelberg, 2008. Publiziert online: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/449>. Zugriff am 18. Juli 2012. Whenham, John: „Giulio Strozzi“. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Hg. von Stanley Sadie, Bd. 24. London, 2001, S. 607-609. Anhand von Strozzi's Beschreibungen rekonstruierte auch Lina Urban das Ereignis: Urban 1998, ebda.; S. 219ff.

ist, erklärt dem Leser, dass es sich bei der Festbeschreibung um einen privaten Brief Strozzi an einen Freund auf dem Festland handle. Jedoch sei der Brief schon nach kurzer Zeit wieder nach Venedig geschickt worden, um weitere interessierte Leser zu erfreuen. Auch wenn es eigentlich nicht für eine große Leserschaft bestimmt gewesen sei, und fremde Leser einige der Anspielungen nicht verstehen würden, könne man der Allgemeinheit das Schriftstück nicht vorenthalten. Die große Nachfrage mache das Publizieren unumgänglich, wofür sich der Verleger bei Giulio Strozzi, sollte dieser an der Vorgehensweise Anstoß nehmen, entschuldigt.<sup>197</sup> Trotz dieser Rechtfertigung des Verlegers scheint es sich bei dem Text weniger um eine persönliche Reflexion des Gesehenen für einen einzelnen Leser, sondern um eine essayistische Festbeschreibung für ein allgemeines Publikum zu handeln. Die literarische Erörterung in Form eines Briefes vermittelt dem Leser den Eindruck der unverfälschten Information aus erster Hand, und somit der unmittelbaren Teilhabe am Geschehen.<sup>198</sup>

Strozzi beginnt seinen Brief mit der Feststellung, dass die Adria noch nie ein solch prachtvolles Fest wie die Amtseinführung des Patriarchen Cornaro gesehen habe.<sup>199</sup> Es wird betont, dass der *Ingresso* Federico Cornaros für die Bewohner Venedigs den ersten unbeschwerten Tag nach dem Ende der Pest markierte.<sup>200</sup> Zudem nutzt Strozzi die Gelegenheit, die Beschreibung der Schiffsprozession mit der Glorifikation seiner Wahlheimat Venedig zu verbinden. Die Schönheit der Stadt wird ebenso gelobt wie die Eloquenz des Dogen und des neuen Patriarchen, zudem wird die Einzigartigkeit der venezianischen Staatsform beschrieben. Letzteres stärkt den Eindruck, dass der Brief von vorneherein für eine große, nicht ausschließlich venezianische Leserschaft verfasst wurde.

---

<sup>197</sup> BMV, Misc. 2020.25; f. 153r.

<sup>198</sup> Zur literarischen Gattung des Briefes, vgl. z.B.: Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart, 2009; S. 75ff.

<sup>199</sup> « Non hà veduto l'Adria trionfo di più ossequioso affetto verso la riverita persona del suo nuovo Pastore. Non sono state le macchine sì eccelte, che della lor maestosa altezza sia rovinata la gloria de gl'archi di Roma. ... La meraviglia (sic!) non nasce dalla grandezza dell'opere, mà l'opere son parto d'un immenso desiderio » (Noch nie hat die Adria einen solch ergebnen Triumph für den neuen, ehrenhaften Hirten gesehen. Noch nie waren die Festaufbauten so exzellent, die in ihrer Pracht die Triumphbögen in Rom übertreffen ... Das Wunderbare ist nicht die Pracht der Werke, sondern die Werke sind Ausdruck eines immensen Begehrens). BMV, Misc. 2020.25; f. 154r.

<sup>200</sup> « Il primo giorno di apparente felicità doppo i passati affanni della contagiosa pestilenza è stato questo. » (Der erste fröhliche Tag nach den vergangenen Jahren der ansteckenden Pest war ebenjener.). BMV, Misc. 2020.25; f. 157r.

Die Feierlichkeiten am 27. Juni 1632 begannen damit, dass Doge Francesco Erizzo<sup>201</sup> den neuen Patriarchen im Palazzo seiner Familie am Campo San Polo abholte. Nachdem der *Serenissimo Principe* Federico Cornaro offiziell zur Wahl gratuliert hatte, bestiegen sie zusammen den *Peatone*<sup>202</sup> des Dogen.

Eine prachtvolle Schiffsprozession begleitete sie unter den Augen unzähliger Zuschauer auf dem Weg nach San Pietro di Castello. Sämtliche Pfarreien und Orden Venedigs hatten Boote dekoriert oder mit aufwendigen Allegorien bestückt. Meist handelte es sich um Aufbauten aus ephemeren Materialien wie Holz, Stuck und bemalten Leinwänden. So zum Beispiel das von den neun Kongregationen des venezianischen Klerus finanzierte *Teatro del mondo*, das ein fester Bestandteil der venezianischen Festkultur war. Es handelte sich dabei um ein auf zwei Transportbooten aufgebauten, schwimmenden Pavillon, dessen Form und Ikonographie dem jeweiligen festlichen Anlass entsprechend gestaltet wurden. Strozzi beschreibt die Architektur des *Teatro del mondo*, das am Inaugurationszeremoniell des Patriarchen teilnahm.<sup>203</sup> Entworfen wurde es vom Priester der Pfarrei San Samuele, Francesco Presegno, ausgeführt vom Maler Giuseppe Alabardi, genannt Lo Schioppi.<sup>204</sup> Das Dach des Pavillons, das zugleich als Aussichtsplattform diente, wurde von dorischen Säulen getragen. Auf vier Fassaden („quattro faccie“) sah man das Wappen des Kardinals, begleitet von einer Inschrift: *Sacrae ostantis Militiae Symbolum / Mobile Trphaeum Firmum Obsequium / Altius in animis Quam in Aquis*.<sup>205</sup> Im Hintergrund des Gemäldes von Heintz d.J. ist das *Teatro del Mondo* zwar klein, aber deutlich zu erkennen (Abb. 96).

---

<sup>201</sup> Francesco Erizzo war der 98. Doge der Republik Venedig (1631-1646). Vgl. Dumler, ebda.; S. 376.

<sup>202</sup> Dem Dogen standen als Dienstfahrzeuge drei *peatoni*, auch *piatti* genannt, zur Verfügung. Dabei handelte es sich um flache Boote, die von geringerer Größe und Tonnage waren als der *Bucintoro* und deshalb auch kleinere Wasserstraßen befahren konnten. Die *peatoni* waren vergoldet und mit geschnitzten Allegorien geschmückt. Es war protokollarisch festgelegt, welche Würdenträger bei feierlichen Anlässen und Prozession gemeinsam in einem Boot saßen. So teilte sich beispielsweise der Doge seinen *peatone* mit der Signoria und den drei Oberhäuptern des Rates der Zehn. In den beiden anderen Booten nahmen u.a. Senatoren, Vertreter des Klerus und auch Musiker Platz. Vgl. Urban 1998, ebda.; S. 193.

<sup>203</sup> „[...] un superbissimo edificio fatto con molta leggiadria mobile sopra due grandissime piatte da mercantie insieme congiunte, e questo à spese di tutto il clero, il quale in nove ricche Congragationi distinto forma quasi un corpo di Republica spirituale“ ([...] ein hervorragendes Gebäude, hergestellt mit viel Anmut, sich auf zwei großen, miteinander verbundenen Transportbooten fortbewegend, und auf Kosten des gesamten Klerus, der, aufgeteilt in neun wohlhabende Kongregationen, quasi eine geistliche Republik formt.“ BMV, Misc. 2020.25; f. 157V.

<sup>204</sup> Giuseppe Alabardi, genannt Lo Schioppi, war vor allen als Gestalter von Bühnenbilder bekannt, unter anderem für die Opern von Claudio Monteverdi, bekannt.

Urban, 1998, ebda.; S. 220.

<sup>205</sup> BMV, Misc. 2020.25; f. 157v. Vgl. auch: Urban 1998, ebda.; S. 220.



Neben schwimmender Festarchitektur zählten *tableaux vivants* zu den wichtigsten Elementen venezianischer Prozessionen zu Wasser. Die Heimpfarrei des Patriarchen, San Polo, präsentierte am Heck ihres mit künstlichen Diamanten verzierten Bootes eine lebende Personifikation des Apostels Paulus. Zudem waren die Ruderer entsprechend der Allegorien, die sie transportierten, kostümiert oder trugen wegen des besonderen Anlasses festliche Kleidung. Die Bootsmänner und Passagiere auf der *peota*<sup>206</sup> der Pfarrei Sant'Angelo waren zum Beispiel als Engel verkleidet. Das mit Sternen verzierte Boot stellte das Himmelsfirmament mit lebendigen und ephemerskulpturalen Planetenallegerien dar. Eines der elaboriertesten Boote war das der Pfarrei San Fantin, das als Schwan gestaltet war. Laut Strozzi war dieser Schwan mit echten Federn verkleidet und mit dem Cornaro-Wappen, sowie einer Krone geschmückt. Durch eine komplizierte Mechanik konnte das Tier mit den Flügeln schlagen und Kopf und Schnabel bewegen. Die Boote mehrerer Pfarreien waren zu Tieren umgestaltet worden. So stellten die *peota* von San Moisè einen Leopard, und die Boote von Sant'Eufemia auf der Giudecca und San Giovanni Novo einen Löwen, beziehungsweise einen Adler dar. Strozzi schreibt, dass alle zweiundsiebzig Pfarreien Venedigs an der Schiffsprozession teilnahmen, wenn auch einige in ungeschmückten Booten. Dazu gab es Barken mit Musikern und Sängern, die die Prozession durch die Kanäle begleiteten, sowie unzählige geschmückte Gondeln von Privatpersonen. Strozzi resümiert, dass jedes einzelne Boot, das an der Prozession teilnahm, dem Empfang eines Königs würdig gewesen sei.<sup>207</sup> Die Bewohner der an die Wasserwege grenzenden Häuser trugen ebenfalls zu dem prachtvollen Spektakel bei, indem sie wertvolle Stoffe, Teppiche, Gemälde und Banner an ihren Fenstern drapierten und mit Taschentüchern winkten.<sup>208</sup>

Als der Patriarch und der Doge bei San Pietro di Castello von Bord gingen, warteten dort schon Familie, Freunde und Bedienstete. Unter einem speziell zu diesem Anlass konstruierten Triumphbogen hindurch schritt der neue Patriarch zum Portal der Kirche. Dort wurde er vom Bischof von Feltre und dem Kapitel von San Pietro empfangen und

---

<sup>206</sup> Eine *peota* ist eine flache, mittelgroße Barke mit zehn Rudern, die in Venedig vor allem zum Transport von Waren benutzt wurde. Vgl. Casini 1997, ebda.; S. 139.

<sup>207</sup> „[...]la quantità delle Gondole e delle Barche riccamente travestite, in ciascheduna delle quali ogni gran Rè potrebbe esser stato degnamente [...]“ ([...] die Anzahl der Gondeln und der reich geschmückten Boote, von denen jedes einzelne eines Königs würdig gewesen wäre [...]). BMV, Misc. 2020.25; f. 163r.

<sup>208</sup> Urban 1998, ebda.; S. 221.

mit Weihwasser gesegnet. Der Bischof Giovanni Paolo Savio vertrat den kurz zuvor verstorbenen päpstlichen Nuntius in Venedig, der laut Protokoll an der Zeremonie hätte teilnehmen müssen.<sup>209</sup> Nach der feierlichen Messe in der Kathedrale war es die letzte Aufgabe des Dogen, den Patriarchen in seinen Amtssitz, die *Casa Patriarcale* zu begleiten, die sich unmittelbar neben San Pietro befindet.<sup>210</sup>

### **8.3.3 Eine Momentaufnahme der Zeremonie - Das Gemälde Joseph Heintz' d.J. als Bildquelle**

Joseph Heintz d.J. signierte und datierte seine Darstellung des Inaugurationsspektakels auf das Jahr 1649 (Abb. 72).<sup>211</sup> Es entstand somit siebzehn Jahre nach der prachtvollen Zeremonie, weshalb vorausgesetzt werden muss, dass Heintz d.J. mit den schriftlichen Überlieferungen des Spektakels vertraut war.

Das großformatige Gemälde, das sich heute im Museo Correr in Venedig befindet, zeigt die Ankunft des Patriarchen vor der Kirche San Pietro di Castello von einem leicht erhöhten Betrachterstandpunkt, der über dem Canale di San Pietro liegt (Abb. 9). Den kompletten Bildvordergrund nehmen die zahlreichen geschmückten Gondeln und *peote* ein, die die goldenen *peatone* des Dogen bis zur Kirche begleitet haben. Der Standpunkt des Betrachters mitten im Geschehen suggeriert, ebenso wie die literarische Form des Briefs, die Strozzi für seine Festbeschreibung wählte, unmittelbare Teilhabe am Ereignis. Am rechten Bildrand führt eine Brücke bildparallel über den Kanal, dahinter ist die Durchfahrt zum *Bacino di San Marco* zu sehen, von wo sich weitere Boote nähern. Über die gesamte Länge der Brücke ist weißes, transparentes Tuch gespannt, das baldachinartig bis zur Fassade der Kirche führt, und so den Blick des Betrachters auf das Wappen Federico Cornaros lenkt, das über dem mittleren Portal zu sehen ist. Ebenfalls in der rechten Bildhälfte sieht man den freistehenden Kirchturm der Bischofskirche, der mit vier bunten Bannern geschmückt ist. Der elegante, von Mauro Codussi entworfene, mit istrischem Stein verkleidete Renaissance-Campanile wirkt bei Heintz d.J. merkwürdig schmal, instabil und als wäre

---

<sup>209</sup> Barcham 2001, ebda.; S. 224.

<sup>210</sup> Urban 1998, ebda.; S. 222.

<sup>211</sup> *L'ingresso del Patriarca Federico Corner a San Pietro di Castello*, 117x207 cm, Museo Correr, Venedig (Inventarnummer: Cl. L n. 2060).

er dem Gemälde nachträglich hinzugefügt worden. Links davon schließen sich die weiße Fassade der heute nicht mehr existenten *casa patriarcale* und die Kirchenfassade an.

Die Fenster des Amtssitzes des Patriarchen und die Fassade von San Pietro sind mit Bannern und Girlanden geschmückt. Besonders auffällig ist die Markise über dem Benediktionsfenster der *casa patriarcale*, die aus dem gleichen transparenten Stoff besteht wie die Baldachinkonstruktion über der Brücke. Der Patriarch im Kardinalsornat und der Doge im goldenen Zeremonienengewand mit Hermelinumhang haben gerade den nicht besonders großen, aber vergoldeten und reich mit Girlanden geschmückten Triumphbogen, der unmittelbar am Kanal aufgestellt ist, durchschritten. Sie bewegen sich, begleitet von zahlreichen Würdenträgern in roten Roben, auf das Mittelportal der Kirche zu. Vor dem Eingang der Kathedrale erkennt man den wartenden, im Vergleich zur Kirchenfassade leicht überdimensioniert wirkenden Bischof von Feltre mit Mitra und Bischofsstab. Der Kirchenvorplatz ist mit Zuschauern gefüllt. Einige Kinder sind auf die Sockel der Fassadenpilaster geklettert, um bessere Sicht auf das Geschehen zu haben.

Wie häufig bei Heintz d.J. werden auch hier die eigentlichen Protagonisten der Zeremonie zugunsten der detaillierten Darstellung der Prachtboote und des lebhaften, fröhlichen Treibens in eine Nebenrolle gedrängt. Besonders prominent ist die Fassade von San Pietro di Castello mit der goldenen Inschrift „DEO OPTIMO MAXIMO“ unter dem Gesims. Sie wurde von 1594-1596 nach einem Entwurf des Palladio-Schülers Francesco Smeraldi erbaut. Der Aufbau der Fassade nach dem Vorbild eines antiken Tempels erinnert an Palladios venezianische Kirchen Il Redentore und San Giorgio Maggiore.<sup>212</sup> Im Gegensatz zu diesen gibt es in San Pietro di Castello jedoch Seitenschiffportale, die hier eifrig als Eingänge benutzt werden. Über dem Hauptportal ist das Kardinalswappen Federico Cornaros zu erkennen. Darüber befindet sich ein geschwungenes Spruchband auf dem „FED. S. REP. CARD. CORNEL. PATR. VENET.“ zu lesen ist (Abb. 71). Somit wird explizit darauf verwiesen, dass es sich nicht um irgendeine, sondern um eine bestimmte, wegen ihres zeremoniellen Prunks berühmte Amtseinführung handelt.

---

<sup>212</sup> Zur Baugeschichte und Architektur von San Pietro di Castello, vgl. Concina, ebda. ; S. 128ff.

Am Heck einer der goldenen Staatsbarken, die gerade am Ufer anlegen, befindet sich, für den Betrachter gut sichtbar eine Gallionsfigur, die als geflügelter Markus-Löwe gestaltet ist. Das Wappentier der Republik Venedig präsentiert der traditionellen Ikonographie entsprechend ein geöffnetes Buch. Gewöhnlich ist dort der Leitspruch der *Serenissima* zu lesen: „*Pax tibi Marce Evangelista meus*“. In diesem Fall befindet sich dort die ungewöhnlich prominente Signatur des Künstlers und die Datierung: „*Joseph Heintius Eques Auratus 1649*“ (Abb. 72).<sup>213</sup>

Weder die im Vordergrund dargestellten Prozessionsboote, noch das *Teatro del mondo* im Hintergrund, beziehen sich in ihrer Darstellung auf Giulio Strozzi's detaillierte Festbeschreibung. Nicht die literarische Vorlage diente Heintz d.J. als Quelle, sondern sein eigener Fundus von Darstellungen verschiedener Bootstypen. Dies wird am Beispiel des Pfauen-Bootes rechts im Bild offensichtlich, das sich nahezu unverändert in einer kleinformatigen Regatta-Darstellung des Malers wiederfindet (Abb. 73).<sup>214</sup> Die Darstellung der Boote, wie auch der Ruderer folgt einem Schema, das Heintz d.J. auch für die *Festa del Redentore* (Abb. 54) und den *Fresco auf dem Canal Grande di Murano* (Abb. 7) anwendete und variierte. In beiden Fällen sind ebenfalls zahlreiche Boote und ihre Besatzungen sowie Passagiere zu sehen. Betrachtet man lediglich Details der Gemälde, ist es aufgrund der motivischen Ähnlichkeit nahezu unmöglich, sie den betreffenden Werken zuzuordnen. Selbst wenn die Gemälde auf ein konkretes Ereignis verweisen, scheint nicht die historische Genauigkeit, sondern das Erzeugen einer feierlichen, heiteren Atmosphäre die Priorität Heintz d.J. bei der Komposition seiner Werke gewesen zu sein.

Das Gemälde ist als ein im Oeuvre Heintz' d.J. einzigartiges Zeugnis für die Beziehungen des Malers zu adligen, venezianischen Auftraggebern anzusehen. Das Bildthema und das Cornaro-Banner an der Fassade sind explizite Verweise darauf, dass es sich nicht um ein beliebiges Ereignis, sondern um die Amtseinführung Federico Cornaros handelt. So wird eine direkte Verbindung des Malers zur Auftraggeberfamilie

---

<sup>213</sup> Zur Signatur Heintz' d.J. als *Eques auratus*, vgl. Kapitel 1.4.3.

<sup>214</sup> *Regatta auf dem Canal Grande*, Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort (zuletzt Kunstmarkt, Paris: Palais Galliera, Paris (18. Juni 1964) und Hôtel Drouot, Paris (9. Dezember 1976)). Vgl. Kapitel 9.3.

hergestellt, die einzig durch dieses Gemälde, und nicht durch andere Quellengattungen nachgewiesen werden kann.

Zudem muss festgehalten werden, dass die schriftliche Überlieferung Strozzi's und das Gemälde Heintz' d.J. als historische Quelle einen ähnlichen Stellenwert einnehmen. Wie bereits festgestellt wurde, handelt es sich bei Strozzi's Text keineswegs um einen privaten Brief, der zufällig in die Hände eines Verlegers geriet und veröffentlicht wurde. Ebenso wie das Gemälde ist die schriftliche Überlieferung der Feierlichkeiten ein Medium zur Verbreitung des Ruhmes der *Serenissima* und im speziellen der Familie Cornaro, und war von Anfang an als solches Medium konzipiert. Heintz' Festgemälde war für einen repräsentativen Raum in der römischen Residenz des Kardinals Cornaro oder für eine befreundete römische Sammlerfamilie bestimmt.<sup>215</sup> Sowohl Text als auch Gemälde wurden mit derselben propagandistischen Intention angefertigt. Die Republik Venedig und die Familie Cornaro als eine der mächtigsten Familien sollten nach den Jahren der durch die Pest bedingten wirtschaftlichen Schwächung gleichermaßen als stark und unbesiegbar dargestellt und wahrgenommen werden.

#### **8.4 Die *Festa della Sensa***

Eines der wichtigsten Ereignisse des venezianischen Festkalenders war die jährlich an Christi Himmelfahrt (venez.: *Sensa*) stattfindende *Sposalizio del mare adriatico*. Im Laufe dieses Ritus fuhr der Doge auf dem *Bucintoro*, der vergoldeten Zeremoniegaleere der Republik Venedig, in die Lagune, wo er eine symbolische Hochzeit mit dem Meer vollzog, indem er einen goldenen Ring in die adriatischen Fluten warf und somit auf die Vormachtstellung der Venezianer als Seemacht verwies. War die *Sensa* ursprünglich und im Kern eine religiöse Zeremonie, so war sie ab 1177 zudem ein politischer Legitimationsakt und im 17. Jahrhundert ein Spektakel, in das die gesamte venezianische Bevölkerung und die zahlreichen ausländischen Gäste involviert waren. Die *Festa della Sensa* bildete den Ausgangspunkt für die zweiwöchige *Fiera della Sensa*, eine Messe für Luxusgüter auf der Piazza San Marco. Spätestens ab dem *Seicento* war diese, aufgrund der zahlreichen ausländischen Händler in der Stadt und der generellen Feierfreudigkeit der Venezianer, gleichbedeutend mit zwei Wochen

---

<sup>215</sup> Siehe Kapitel 4.2.

karnevalsartiger Exzesse. Reisediarien des 17. Jahrhunderts berichten von den ausschweifenden Feierlichkeiten und zeugen zugleich von dem Unverständnis, mit dem ausländische Beobachter die *Sposalizio del Mare* verfolgten. Das Erstaunen über die merkwürdige Ehemetaphorik der Zeremonie geht einher mit Hohn und Spott angesichts der anachronistischen Selbstdarstellung der Venezianer als dominante Seefahrermacht.<sup>216</sup>

Für das Verständnis des bei Venezianern und Ausländern gleichermaßen populären Festes werden im Folgenden die Ursprünge und die Entwicklung der Zeremonie und der begleitenden Feierlichkeiten erörtert. Dem anschließenden Exkurs zur historischen und symbolischen Bedeutung des *Bucintoro* für die Republik Venedig folgt die Analyse der Gemälde Joseph Heintz' d.J., der verschiedene Aspekte und Stationen der *Festa della Sensa* bildlich dokumentierte.

#### **8.4.1 Ursprung und Entwicklung der *Sposalizio del Mare adriatico***

Nach der Eroberung Dalmatiens kehrte die siegreiche venezianische Flotte unter der militärischen Führung des Dogen Pietro Orseolo am Himmelfahrtstag des Jahres 1000 in ihre Heimatstadt zurück. Als Geste des Dankes für den göttlichen Beistand wurde beschlossen, an jedem Jahrestag der triumphalen Rückkehr eine prachtvolle Schiffsprozession zu veranstalten. Liturgisch betrachtet handelte es sich dabei um einen Ritus, der eine *benedictio*, eine Segnung durchgeführt vom Patriarchen, mit einer *desponsatio*, einem ehelichen Pakt, verbindet.<sup>217</sup>

Die Dankeszeremonie für die erfolgreiche Eroberung neuer Territorien, bei der der Patriarch den Dogen begleitete und das Meer segnete, verlor ihren religiösen Charakter teilweise bereits im 12. Jahrhundert. Im Jahr 1177 schlossen Papst Alexander III. und Kaiser Friedrich Barbarossa den vom Dogen Sebastiano Ziani vermittelten *Frieden von Venedig*. Der Legende nach verlieh der Papst dem venezianischen Staatsoberhaupt als Dank für dessen Unterstützung die sogenannten *Trionfi*, die Herrschaftsinsignien, die ab diesem Zeitpunkt bei allen besonders feierlichen Prozessionen, den sogenannten *Andate in Trionfi*, mitgeführt wurden.<sup>218</sup> Es

---

<sup>216</sup> Vgl. Cladders, ebda.; S. 168f.

<sup>217</sup> Muir 1981, ebda.; S. 119 ff.

<sup>218</sup> Edward Muir zeigt in seiner Studie zu städtischen Ritualen in Venedig ausführlich, dass die Legende der „trionfi“ und die Rolle, die der Doge im Streit zwischen Barbarossa und Papst spielte, wahrscheinlich Erfindungen des 14. Jahrhunderts waren. Auf diese Weise wurden die venezianischen Privilegien in der

handelte sich dabei um einen Schirm, ein Kissen, ein Schwert, eine weiße Altarkerze, acht Standarten, sechs silberne Trompeten und einen kurulischen Stuhl. Zu diesen symbolisch aufgeladenen Herrschaftsinsignien gehörte darüber hinaus der Ring, mit dem Doge Sebastiano Ziani noch im selben Jahr die erste *Sposalizio del mare* beging. Jedes der Papstgeschenke wurde als ein Symbol für ein bestimmtes Privileg des *Serenissimo Principe* oder als spezifisches Attribut der venezianischen Politik interpretiert.<sup>219</sup> Alle Insignien zusammen bestärkten den Status Venedigs als christliche Republik, die von unabhängig von jeder imperialen Übermacht war. Als Beispiel sei hier der Schirm genannt, unter dem der Doge bei Prozessionen ging. In venezianischen Quellen wird stets betont, dass sich außer dem *Principe* nur Papst und Kaiser unter einem Schirm oder Baldachin fortbewegten. Der Schirm wird somit zum Symbol der Unabhängigkeit Venedigs und der Gleichberechtigung mit Kirchenstaat und Kaiserreich.<sup>220</sup>

Ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts wurde die *Sensa*-Zeremonie als offizielles Fest in den Chroniken der Stadt geführt. Bis zum 16. Jahrhundert war das Ereignis zu einem Zeremoniell geworden, das jedes Jahr nach einem elaborierten Plan ablief.<sup>221</sup> Bei einem Zug über den Markusplatz wurden den Zuschauern zunächst die *Trionfi* präsentiert. Der *Serenissimo Principe* bestieg anschließend mit der *Signoria* und zahlreichen Ehrengästen vor der Piazzetta den *Bucintoro*. Das repräsentative Staatsschiff der Republik lief, abgesehen von der *Festa della Sensa*, nur selten und nur zu besonderen Anlässen aus dem Arsenal aus.<sup>222</sup> Begleitet wurde die goldene „Prachtgaleere“, wie Johann Wolfgang Goethe das Schiff in seiner *Italienischen Reise* bezeichnete<sup>223</sup>, am Himmelfahrtstag von zahlreichen geschmückten Schiffen, die in einer Prozession zum Ort der eigentlichen Vermählung fuhren. Die *Sposalizio del mare* fand als zeremonieller Höhepunkt in der Nähe der Kirche San Nicolò al Lido statt. Auf dem Weg dorthin stieß auf Höhe der Kirche Sant’Elena, am östlichen Ende der Stadt,

---

Rechtsprechung sowie die besondere Beziehung zum Heiligen Stuhl legitimiert. Vgl. Muir 1981, ebda.; S. 108. Vgl. auch Kapitel 7.

<sup>219</sup> Muir 1981, ebda.; S. 109.

<sup>220</sup> Muir 1981, ebda.; S. 115.

<sup>221</sup> Padoan Urban 1976, ebda.; S. 577f.

<sup>222</sup> Zu diesen besonderen Anlässen gehörte z.B. die Antrittsfahrt eines neugewählten Dogen, der Empfang besonders wichtiger Staatsgäste und die Fahrt der neuen Dogaressa, der Ehefrau des Dogen, von ihrem Palazzo zur Amtseinführung ihres Mannes. Vgl. Mazzarotto, ebda.; S. 184f.

<sup>223</sup> Vgl. auch: Anmerkung 235.

das Schiff des Patriarchen zu der Prozession. Als höchster Kleriker der *Serenissima* übernahm er gewissermaßen die Rolle des Priesters bei der Hochzeit. Auf ein Zeichen des Dogen hin goss der Patriarch Weihwasser in die Lagune. Anschließend warf der *Serenissimo Principe* den goldenen Ring ins Wasser und sprach dabei die traditionelle Formel „Desponsamus te, mare, in signum veri perpetuique dominii“.<sup>224</sup> Um die „Braut“ angemessen zu feiern und zu schmücken, warfen die Zuschauer der Zeremonie Blumen und Kräuter ins Meer.<sup>225</sup> Flankiert vom Schiff des Patriarchen zur einen, und dem Schiff des Abtes von San Nicolò zur anderen Seite, fuhr der Doge nach dem Ritual zur Messe, die jedes Jahr in San Nicolò al Lido gehalten wurde. Vor der Kirche segnete der Patriarch zunächst das Staatsoberhaupt, anschließend erhielt das Volk den Segen vom Abt des Klosters San Nicolò. Nach der Messe kehrten der Doge, sein Gefolge und die Ehrengäste zum Festbankett in den *Palazzo Ducale* zurück.<sup>226</sup>

#### 8.4.2 Exkurs: Der *Bucintoro* – Die „Prachtgaleere“ der *Serenissima*

Der gesamte Festzug auf dem Wasser mit seinen geschmückten Schiffen, der von zahlreichen Musikern begleitet wurde, war ein prachtvolles Spektakel. Die Hauptattraktion war jedoch der komplett vergoldete *Bucintoro*, den Joseph Heintz d.J. auf seinem Gemälde in der Berliner Gemäldegalerie detailliert in der Bildmitte darstellt (Abb. 74).<sup>227</sup>

Das Zeremonienschiff wird unter dem Namen *Bucintoro* zum ersten Mal in Quellen des 14. Jahrhunderts erwähnt: Aus dem Jahr 1311 liegt ein Senatsbeschluss vor, in dem der Bau eines *Bucintoro* in Auftrag gegeben wurde, bei dem es sich jedoch noch nicht um eine Galeere, sondern eine Art große, flache Gondel handelte.<sup>228</sup> 1525 wurde der Prototyp der Zeremoniegaleere gebaut, deren Form sich bei den Nachfolgemodellen von 1606 und 1728 kaum änderte. Lediglich im Prunk ihrer Ausstattung übertrafen die *Bucintori* einander.<sup>229</sup> Bei den Darstellungen Heintz' d.J., dessen Gemälde etwa auf die Mitte des 17. Jahrhunderts zu datieren sind, handelt es sich dementsprechend um das

---

<sup>224</sup> Muir 1981, ebda.; S. 110.

<sup>225</sup> Casini 1997, ebda.; S. 114.

<sup>226</sup> Padoan Urban 1968, ebda.; S. 315.

<sup>227</sup> *Ausfahrt des Bucintoro zur Sposalizio del Mare*, Öl auf Leinwand, 128x182 cm, Gemäldegalerie Berlin (Depot).

<sup>228</sup> Mazarotto, ebda.; S. 182.

<sup>229</sup> Padoan Urban 1968, ebda.; S. 324.



Modell, das 1601 von Doge Marino Grimani in Auftrag gegeben wurde und zum ersten Mal am Himmelfahrtstag 1606 mit dem Dogen Leonardo Donà in See stach.<sup>230</sup>

Auf dem zweistöckigen Schiff gab es ein Unterdeck für die Männer, die die 42 Ruder bedienten. Das Oberdeck genügte mit seinen neunzig mit Samt bezogenen Sitzplätzen und 48 Glasfenstern den repräsentativen Ansprüchen der Republik und kann in seiner Funktion durchaus mit dem *Piano nobile* eines Palazzo verglichen werden. Die Passagiere saßen unter einem gewölbten Holzdach, das von innen und außen mit rotem Stoff bespannt war. Das *gabinetto* mit dem Thron des Dogen, geschmückt mit allegorischen Holzskulpturen der *Prudentia* und der *Fortis*, befand sich am Heck und damit an der höchsten Stelle des Schiffes. Außer dem Staatsoberhaupt fanden im hinteren Teil des *Bucintoro* auch die wichtigsten Ehrengäste der Republik Platz. Dazu zählten unter anderem zahlreiche Gesandte aus dem Ausland. Der kaiserliche Botschafter, sowie der diplomatische Vertreter des Königs von Frankreich mit ihrem Gefolge nahmen jedoch in ihren eigenen vergoldeten Booten an der Schiffsprozession teil. Hinter dem Sitz des *Principe* gab es ein Fenster, aus dem der Ring zur Vermählung mit dem Meer hinausgeworfen wurde.<sup>231</sup> Die „Sala“, in der venezianische Adlige und die Gäste aus dem Ausland saßen<sup>232</sup>, war mit einem elaborierten astrologischen Bildprogramm ausgeschmückt. Die Monate mit den Sternzeichen waren ebenso dargestellt wie die Tages- und Nachtstunden in Form von Planetenallegerien.<sup>233</sup>

Gut zu erkennen sind bei Heintz d.J. die vergoldeten Schnitzereien und Holzskulpturen, die Außenwände, Bug und Heck des *Bucintoro* schmückten (Abb. 75). Ein besonders bemerkenswertes Ausstattungsstück war die große Skulptur der *Justitia*, die umgeben von zahlreichen allegorischen Figuren über dem zweispornigen Bug befestigt war. Auf beiden Seiten des Hecks befand sich je ein Markuslöwe, die zwei Sporne am Bug waren als Drachen und Ungeheuer ausgestaltet. Zahlreiche Ausstattungsstücke des *Bucintoro* des 17. Jahrhunderts, unter anderem auch eine monumentale, versilberte Holzskulptur

---

<sup>230</sup> Casini, ebda.; S. 114.

<sup>231</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 184.

<sup>232</sup> Um die Kontaktaufnahme zwischen Regierungsmitgliedern und Ausländern zu vermeiden, wurde das venezianische Patriziat auf dem *Bucintoro*, abgesehen von der zehnköpfigen *Signoria*, nur durch junge Aristokraten, die noch kein politisches Amt innehatten, und Frauen vertreten. Vgl. Casini 1997, ebda.; S. 115.

<sup>233</sup> Casini 1997, ebda.; S. 114.

des Kriegsgottes Mars, wurden in das neue Staatsschiff, das 1728 zum ersten Mal in See stach, übernommen.<sup>234</sup>

Unzählige Male wurde der *Bucintoro* in Malerei, Druckgraphik und literarischer Form dargestellt. Während seines Aufenthaltes in Venedig im Jahr 1786 hatte Johann Wolfgang von Goethe die Gelegenheit, den *Bucintoro* im Arsenal zu bewundern:

„Den 5. Oktober: Um mit *einem* Worte den Begriff des Bucentaur auszusprechen, nenne ich ihn eine Prachtgaleere. Der ältere, von dem wir noch Abbildungen haben, rechtfertigt diese Benennung noch mehr als der gegenwärtige, der uns durch seinen Glanz über seinen Ursprung verblendet. Ich komme immer auf mein Altes zurück. Wenn dem Künstler ein echter Gegenstand gegeben ist, so kann er etwas Echtes leisten. Hier war ihm aufgetragen, eine Galeere zu bilden, die wert wäre, die Häupter der Republik am feierlichsten Tage zum Sakrament ihrer hergebrachten Meerherrschaft zu tragen, und diese Aufgabe ist fürtrefflich ausgeführt. Das Schiff ist ganz Zierat, also darf man nicht sagen: mit Zierat überladen, ganz vergoldetes Schnitzwerk, sonst zu keinem Gebrauch, eine wahre Monstranz, um dem Volke seine Häupter recht herrlich zu zeigen. Wissen wir doch: das Volk, wie es gern seine Hüte schmückt, will auch seine Obern prächtig und geputzt sehen. Dieses Prunkschiff ist ein rechtes Inventariestück, woran man sehen kann, was die Venezianer waren und sich zu sein dünkten.“<sup>235</sup>

Neben der Bewunderung Goethes für die prachtvolle Ausstattung des Schiffes werden zwei Aspekte der Rezeptionsgeschichte offensichtlich. Erstens waren Darstellungen der zeitgenössischen „Prachtgaleere“, sowie der Vorgänger-Schiffe im 18. Jahrhundert in ganz Europa verbreitet. Zweitens war der *Bucintoro* zum Sinnbild dessen, „was die Venezianer waren und sich zu sein dünkten“ geworden.

Dementsprechend symbolhaft war die Zerstörung des *Bucintoro* nach der Eroberung der *Serenissima* durch napoleonische Truppen im Jahr 1797. Nachdem die Blattgoldfassung des Schiffes entfernt und eingeschmolzen worden war, verbrannten die französischen Besatzer den „Stolz“ der gefallenen Republik Venedig auf der Insel San Giorgio Maggiore, unmittelbar vor der gleichnamigen Kirche. Die Fassade der Kirche wurde nach Plänen von Palladio in einer direkten Sichtachse zur Piazzetta di San Marco errichtet. Somit war die brennende Prachtgaleere vom ehemaligen Zentrum der Macht der *Serenissima* aus zu sehen. Die symbolische Entmachtung und öffentliche Erniedrigung wurde von den französischen Besatzern wie ein Spektakel, das von Weitem zu sehen war, inszeniert und besiegelte somit auf zynische Weise das Ende der Republik und der *Città galante*.

---

<sup>234</sup> Padoan Urban 1968, ebda.; S. 325.

<sup>235</sup> Hier zitierte Ausgabe: Goethe, Johann Wolfgang von: *Reise-Tagebuch 1786 (Italienische Reise)*. Hg. von Konrad Scheurmann, Mainz, 1997; S. 72.

#### 8.4.3 Die *Festa della Sensa* im Werk Joseph Heintz' d.J.

Der Ritus der *Sposalizio del Mare* blieb über Jahrhunderte unverändert, jedoch nahmen die Prozession und das Rahmenprogramm stetig an Prunk zu. Die *Festa della Sensa* wurde zu einer überinszenierten Touristenattraktion, für die mit gezielter Werbung in Form von illustrierten Festbüchern und Gemälden Zuschauer angelockt wurden. Anhand der Gemälde von Joseph Heintz' d.J. lässt sich der Ablauf einer *Festa della Sensa* des 17. Jahrhunderts nahezu komplett rekonstruieren. Diese Bilder wurden nicht als Serie produziert, sondern stammen aus verschiedenen Jahren, haben verschiedene Formate und wurden offensichtlich für unterschiedliches Publikum produziert. Die Tatsache, dass sämtliche Spektakel im Rahmen dieses Feiertages im *Seicento* bildwürdig waren, lässt Rückschlüsse auf die immense Wichtigkeit dieses Festtages für die Republik zu.

Die *Sposalizio del Mare* fand am Vormittag des Himmelfahrtsfestes statt. Ein Gemälde Heintz' d.J. zeigt venezianische Senatoren, die nach der Messe in San Marco am *Molo* darauf warten, das Schiff zu besteigen, auf dem sie den *Bucintoro* des Dogen begleiten werden (Abb. 76).<sup>236</sup> Senatoren, sowie weitere hohe Würdenträger der Republik nahmen auf kleineren, dem *Bucintoro* in prachtvoller Ausstattung jedoch kaum nachstehenden Galeeren an der Himmelfahrtsprozession teil. Während die Senatoren noch in einer Schlange stehend und von zahlreichen Zuschauern umgeben an Land warten, haben drei Schiffe des gleichen Bautyps bereits abgelegt. Desweiteren warten an der Anlegestelle etliche Gondeln und kleinere Boote auf ihre Passagiere, während Kriegsschiffe im Bildhintergrund offensichtlich die Vorhut der Prozession bilden und Salutschüsse abfeuern. Rechts am Bildrand im Hintergrund erkennt man gerade noch einen Teil der Insel San Giorgio Maggiore mit der gleichnamigen Kirche.

Die Fassade von San Giorgio Maggiore ist neben dem *Bucintoro* das prominenteste Bildelement der *Sposalizio*-Darstellung Heintz' d.J. in der Gemäldegalerie Berlin (Abb. 74). Detailliert stellt Heintz d.J. im Bildhintergrund die Fassade der Palladio-Kirche dar, vor der sich eine Menschenmenge versammelt hat, um der Prozession zuzuschauen. Auch auf der *Fondamenta* an der Piazzetta di San Marco, die etwa die Hälfte des

---

<sup>236</sup>Joseph Heintz d.J.: *Senatoren am Himmelfahrtstag*. Öl auf Leinwand, 124x173 cm, Kunstmarkt, London (Bonham's London, Old Master Paintings, 8. Dezember 2010, lot. 49. Zuvor Christie's, London, 8. Juli 1983, lot. 28.)

Bildvordergrundes einnimmt, haben sich zahlreiche, festlich gekleidete Menschen versammelt. Unter einem Sonnensegel verkauft ein Händler seine Waren an die Zuschauer des Festes. Neben dem Publikum an Land begleiten viele Schaulustige den *Bucintoro* in ihren Privatgondeln. Ebenso erkennt man im Gefolge des Dogenschiffes die bereits erwähnten kleineren Galeeren der Staatsbeamten und die vergoldeten Gondeln der Botschafter Frankreichs und des Kaisers, die zu den wichtigsten Teilnehmern dieser Schiffsprozession zählten. Zu identifizieren sind die Botschafter-Gondeln an den ebenfalls komplett vergoldeten skulpturalen Aufsätzen, dem doppelköpfigen Adler der Habsburger einerseits, sowie einer von einem Kreuz dominierten Krone andererseits.

Joseph Heintz d.J. stellt hier das Auslaufen des *Corteo dogale* und der Begleitschiffe zur *Sposalizio del mare* dar, denn die Prozession bewegt sich im Bild von rechts nach links, und somit nach Osten in Richtung Lido.

Auf einer kleinformatischen, zu einer vierteiligen Serie von Festgemälden gehörenden Darstellung der Prozession an Christi Himmelfahrt hat der *Bucintoro* bereits Kurs auf den im Hintergrund deutlich zu erkennenden Lido genommen (Abb. 77).<sup>237</sup> Die Prozession ist in starker Aufsicht dargestellt, der Betrachterstandpunkt liegt über dem Wasser des Bacino di San Marco. San Giorgio Maggiore haben die Schiffe bereits hinter sich gelassen, sodass die unverhältnismäßig klein dargestellte Kirche am rechten Bildrand gerade noch erkennbar ist. Im Gefolge des *Bucintoro*, der das Zentrum des Gemäldes darstellt, sind erneut die oben bereits beschriebenen Galeeren und Gondeln dargestellt. Betrachtet man die drei Gemälde – die *Senatoren beim Besteigen ihres Schiffes*, die *Berliner Ausfahrt des Bucintoro* und die kleinformatische *Ausfahrt des Bucintoro* – nebeneinander, ergibt sich somit eine chronologische Abfolge der Geschehnisse, die ihre Klimax in der rituellen *Sposalizio del mare* finden werden. Die Zeremonie selbst stellt Heintz d.J. in keinem seiner Gemälde dar. Der Ritus, über den sich Reisende in ihren Aufzeichnungen gern lustig machten, und den selbst der Venezianer Giacomo Casanova als „Ulkhochzeit“ bezeichnete<sup>238</sup>, war demnach im 17.

---

<sup>237</sup> Joseph Heintz d.J.: *Ausfahrt des Bucintoro am Himmelfahrtstag*. Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort. Das Gemälde (60x90 cm) wurde am 9. Dezember 1976 in Paris (Hotel Drouot) versteigert. Vgl. D’Anza 2005, ebda.; S. 20.

<sup>238</sup> Vgl. Kapitel 7.

Jahrhundert für venezianische Repräsentationsansprüche weniger bedeutsam als die prunkvoll-protzige Prozession.

Nach der Rückkehr des *Bucintoro* fand im Dogenpalast eines der vier jährlichen, vom Dogen veranstalteten Bankette statt.<sup>239</sup> Nachdem diese Festessen jahrhundertlang in der *Sala del Maggior Consiglio* stattgefunden hatten, wurde ab 1623 die speziell für diesen Zweck eingerichtete *Sala dei Banchetti* im Dogenpalast zum Veranstaltungsort.<sup>240</sup> Die Dogenbankette waren öffentliche Veranstaltungen, deren Gästeliste gesetzlich festgelegt war. Schon am Vorabend konnten Interessierte die mit kostbaren Gegenständen dekorierten Tische in Augenschein nehmen. Neben den offensichtlichen, für ein Festessen notwendigen Utensilien, wie Geschirr, Besteck, Gläsern und Tischdecken, waren vor allem die sogenannten *trionfi* Gegenstand der Bewunderung. Dabei handelte es sich um aufwendige Zuckerskulpturen, die historische oder legendäre Ereignisse plastisch darstellten.

Laut Protokoll nahmen am Tisch des Dogen stets der päpstliche Nuntius, der französische Botschafter und die *Signoria* Platz. Bis zur Beendigung des ersten Gangs blieb das Bankett für die Öffentlichkeit zugänglich. Auch bei diesem Anlass mussten venezianische Zuschauer, wegen der Anwesenheit zahlreicher Gäste aus dem Ausland, maskiert erscheinen.<sup>241</sup> Nachdem das Publikum den Saal verlassen hatte, erschienen mit dem zweiten Gang Musiker, Sänger und Gaukler, die die Gäste unterhielten. Das *Banchetto della Sensa* war, obwohl auf die Einhaltung des Protokolls geachtet wurde, das ungezwungenste der vier jährlichen Galadiners. Es war üblich, dass die jungen Adligen, die zuvor den Dogen auf dem *Bucintoro* begleitet hatten, sangen, tanzten und Konfetti warfen, was mitunter zu ausschweifendem Feiern führte.<sup>242</sup> Einen Eindruck von der Pracht eines Dogenbanketts im 17. Jahrhundert geben eine Zeichnung des Franzosen Pierre Paul Sevin (Abb. 78)<sup>243</sup> und ein Gemälde von Filippo Zaniberti, das sich heute im Museo Correr befindet (Abb. 79).<sup>244</sup> Das Gemälde zeigt ausschnitthaft

---

<sup>239</sup> Außer an Christi Himmelfahrt veranstalteten der *Serenissimo Principe* und die Regierung diese Festessen am Markus-Tag (25. April), am 15. Juni (San Vito) zum Gedenken an die vereitelte Bajamonte-Tiepolo-Verschwörung und am 26. Dezember (Santo Stefano). Vgl. Friedrichs, ebda.; S. 122.

<sup>240</sup> Friedrichs, ebda.; S. 118.

<sup>241</sup> Friedrichs, ebda.; S. 123f. Vgl. Kapitel 8.1.1.

<sup>242</sup> Casini 1997, ebda.; S. 115.

<sup>243</sup> Pierre Paul Sevin: *Banchetto veneziano*. Ca. 1671, Statens Konstmuseer, Stockholm.

<sup>244</sup> Filippo Zaniberti: *Bankett des Dogen Giovanni Cornaro*. 1. Hälfte 17. Jh., Museo Correr, Venedig.

den Tisch des Dogen, der anlässlich des Banketts nicht das *Corno ducale*, sondern die viereckige Admiralsmütze trägt. An dieser Kopfbedeckung ist der Doge auch in der Zeichnung von Sevin zu identifizieren. Hier wird jedoch in Aufsicht die komplette *Sala dei Banchetti* dargestellt, an deren Stirnwand sich der hufeisenförmige Tisch des Dogen befindet. An den Seitenwänden links und rechts erkennt man die Tische der Gäste, in der Mitte des Saales eine Kredenz, von wo Bedienstete Speisen zu den Tischen der Gäste bringen. Sowohl Zeichnung als auch Gemälde thematisieren die Anwesenheit der Zuschauer, die neugierig hinter dem Tisch des Dogen hervorschauen und auch im Bildvordergrund der Zeichnung zu sehen sind.

Den Abschluss des Himmelfahrtstages bildete der sogenannte *Fresco* auf dem Canal Grande di Murano. *Freschi*, auch *Corsi* genannt, waren Regatten, die nicht als Wettkampf, sondern zum reinen Vergnügen von Teilnehmern und Zuschauern veranstaltet wurden. Diese Bootsspektakel fanden anlässlich besonderer Gelegenheiten, zum Beispiel an hohen Feiertagen oder während des Besuchs wichtiger Staatsgäste, auf verschiedenen Kanälen Venedigs statt. Damit die Zuschauer möglichst unmittelbar am Geschehen teilhaben konnten, auch wenn sie sich nicht auf einem der Boote befanden, wurden bevorzugt Kanäle mit breiten Uferstraßen als Austragungsort ausgewählt.<sup>245</sup> Ein *Fresco* wurde vom venezianischen Patriziat gerne zum Anlass genommen, mit Kleidung und Frisuren zu protzen. An der *Festa della Sensa* wurde traditionell zum ersten Mal im Jahr sommerliche Garderobe getragen. Für adlige Damen markierte Christi Himmelfahrt den Beginn der *Paglierina*-Saison. Das Tragen dieses Strohhuts als modisches Accessoire und Sonnenschutz war den *Nobildonne* Venedigs vorbehalten.<sup>246</sup> Auch die Ruderer wurden für den *Fresco della Sensa* mit besonders bunter, verzierter Kleidung ausgestattet.<sup>247</sup> Trotz des großen Aufwands, den reiche Venezianer in Sachen Kleidung betrieben, waren die eigentlichen Attraktionen eines *Fresco* die mit Blumen geschmückten Boote. Unter anderem nahmen auch die drei goldenen *Peatone* des Dogen an dem Vergnügen teil. Das heitere Spektakel dauerte bis in die Nacht und wurde von zahlreichen Musikern begleitet.<sup>248</sup>

---

<sup>245</sup> Mazarotto, ebda.; S. 64.

<sup>246</sup> Toscani, ebda.; S. 164.

<sup>247</sup> Mazarotto, ebda.; S. 65.

<sup>248</sup> Casini 1997, ebda.; S. 115.

Das Gemälde von Joseph Heintz d.J., das sich heute im Museo Correr befindet, zeigt das bunte Treiben der Boote auf dem Canale di Murano vom nördlichen Ufer des Kanals aus gesehen (Abb. 7).<sup>249</sup> Die zahlreichen Boote, die den Kanal fast überfüllt wirken lassen, bewegen sich kreuz und quer fort. An Bord befinden sich bunt gekleidete Ruderer und Passagiere, die meist unter den *felze* genannten Überdachungen ihrer Gondeln sitzen. Am rechten Bildrand führt eine Holzbrücke über den Kanal. Unter dieser Brücke hindurch sieht man weitere Boote, die sich dem Canale di Murano nähern. Genau dort zeigt sich auch, dass Heintz d.J. kein sehr versierter perspektivischer Maler war. Der Versuch, Boote zu malen, die im Hintergrund in den Kanal einbiegen, überzeugt nicht ganz. Jenseits der Brücke wirkt die Wasserstraße wegen ungenau dargestellter Verkürzung eher wie eine Wasserrutsche.

Große Genauigkeit bei der Darstellung jedes noch so kleinen Details zeigt Heintz d.J. wiederum bei der Wiedergabe des eigentlichen Spektakels, sowohl bei der Ausstattung der Boote und der Kleidung der feiernden Venezianer, als auch bei den Zuschauern und den Palazzi auf der gegenüberliegenden Uferseite.

Durch die detaillierte Darstellung der Architektur wird das Gemälde zu einer historischen Bildquelle. In der Bildmitte sind auf dem gegenüberliegenden Ufer die Kirche Santo Stefano, sowie der Palazzo Giustinian Morelli am Fuß der Brücke zu erkennen. Beide Gebäude sind heute nicht mehr existent.<sup>250</sup> Das Gemälde Joseph Heintz' d.J. ist somit ein wichtiges Zeugnis der venezianischen Architektur vor den Zerstörungen durch die napoleonischen Besatzer. Zugleich findet sich hier ein Verweis auf die Familie des Patriarchen Federico Cornaro als Auftraggeber des Malers: Während die Votivkirche Santa Maria della Salute gebaut wurde verlegte Federico Cornaro kurzzeitig den Wohnsitz des Patriarchen, die sogenannte *Mensa patriarcale*, von der unmittelbaren Nähe der Baustelle in die Abtei San Cipriano auf Murano. Das heute zerstörte Bauwerk, die ehemalige Residenz des Patriarchen, erkennt man deutlich bei Heintz d.J. ganz rechts im Hintergrund.<sup>251</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Gemälde zur *Festa della Sensa*-Thematik im Oeuvre Joseph Heintz' d.J. von der Profanisierung des Festes im 17.

---

<sup>249</sup> Joseph Heintz d.J.: *Fresco in barca auf dem Canal Grande di Murano*. Öl auf Leinwand, 1648, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig.

<sup>250</sup> Mazarotto, ebda.; S. 74.

<sup>251</sup> D'Anza 2004/2, ebda.; S. 98.

Jahrhundert zeugen. Statt des eigentlichen Ritus der Hochzeit mit dem Meer, stellt Heintz d.J. die spektakuläre Schiffsprozession dar, die jährlich tausende von Besuchern in die Stadt lockte. Der Augsburger konzentriert sich auf anekdotenhafte Nebenszenen und die detaillierte Darstellung der prachtvollen Schiffe, die ein Symbol der finanziellen und politischen Macht Venedigs waren. Somit verweist der Künstler explizit auf den Mythos der *Città galante* und dessen anachronistische Glorifizierung der venezianischen Vormachtstellung als Seemacht.

### **8.5 Die *Festa del Redentore***

Die *Festa del Redentore* wird in Venedig seit 1577 jährlich am dritten Juliwochenende gefeiert. Das dreitägige Ereignis, dessen Höhepunkt bis zum Ende der Republik eine Prozession über eine provisorisch errichtete schwimmende Brücke zu der dem Erlöser geweihten Votivkirche auf der Giudecca darstellte, war bereits in der Frühen Neuzeit ein großes Spektakel. Bis heute ist das Fest eine bei Touristen beliebte Attraktion Venedigs, unter anderem wegen des spektakulären Feuerwerks und der tausenden geschmückten Boote, die die ganze Nacht hindurch auf den Kanälen unterwegs sind.

Wie bei der *Festa della Sensa* war eines der Merkmale der frühneuzeitlichen *Festa del Redentore* die Vermischung von sakralen und profanen Elementen, wobei der religiöse Aspekt im Laufe der Zeit immer weiter in den Hintergrund rückte. Anders als bei der Zeremonie an Christi Himmelfahrt war jedoch bei der *Festa del Redentore* das volkstümliche Spektakel, das sozusagen auf Befehl der Regierung stattfand, ein essentieller Bestandteil des Festes.

Das früheste bekannte Gemälde, das die Feierlichkeiten zeigt, stammt von Joseph Heintz d.J. und befindet sich heute im Museo Correr in Venedig (Abb. 55).<sup>252</sup> Um das Dargestellte verstehen und analysieren zu können, soll an dieser Stelle der Kontext der Entstehung sowohl der Kirche Il Redentore als auch des Festes intensiv erörtert werden. Daraus werden die besondere Stellung der dargestellten Prozession in der venezianischen Festkultur und die daraus resultierende Bildwürdigkeit ersichtlich.

---

<sup>252</sup>Joseph Heintz d.J.: *Festa del Redentore*. Öl auf Leinwand, ca. 1650, 105x175 cm, Museo Correr, Venedig.



### 8.5.1 Die Pest und der Erlöser – Historischer Kontext und Baugeschichte der Votivkirche

Die *Chiesa del Santissimo Redentore* wurde als Votivkirche auf der Giudecca errichtet. Zuvor war vom Herbst 1575 bis zum Frühjahr 1577 fast ein Viertel der venezianischen Bevölkerung der Pest zum Opfer gefallen.<sup>253</sup> Durch frühere Epidemien war die Stadt darauf vorbereitet, bei erneuten Zeichen eines Ausbruchs der Seuche schnell reagieren zu können. Bereits im Jahr 1423 wurde ein Pestkrankenhaus, das *Lazaretto Vecchio*, auf einer Insel südlich der Stadt gegründet. Seit 1468 gab es eine zweite Lazarettinsel, das *Lazaretto Nuovo*, nordöstlich von Venedig. Im Jahr 1490 gründete der Senat die *Magistratura della Sanità*, die unter anderem dafür zuständig war, die Einhaltung von Quarantänevorschriften, vor allem bei einlaufenden Schiffen aus Seuchengebieten, zu überwachen.<sup>254</sup>

Im Jahr 1575 jedoch konnten die vom Staat verordneten Hygiene- und Quarantänemaßnahmen die Ausbreitung der Epidemie nicht verhindern. Auch die ominösen Medikamente, die manche Ärzte und Apotheker verordneten, wie zum Beispiel rote Korallen, pulverisierte Perlen oder Urin, blieben wenig überraschend wirkungslos.<sup>255</sup> Wie bei allen vorangegangenen und nachfolgenden Ausbrüchen der Krankheit setzte die Regierung schließlich auf übernatürliche Mittel der Pestbekämpfung.<sup>256</sup> Jedoch zeigten weder Beten, Beichten oder Prozessieren, noch das exzessiv praktizierte Sammeln und Verteilen von Almosen die gewünschten Resultate.<sup>257</sup>

Die Auswirkungen der Pest zeigten sich nicht nur in der Dezimierung der Bevölkerung. Der wirtschaftliche Schaden traf die vom Seehandel abhängige Lagunenstadt ebenso hart wie das Massensterben. Um die Ausbreitung der Krankheit zu verhindern, wurde

---

<sup>253</sup> Vom 1. Juli 1575 bis 28. Februar 1577 starben in Venedig 46.721 Personen an der Pest. Die Einwohnerzahl vor dem Ausbruch der Krankheit wird auf 180.000 Personen geschätzt. Vgl. Preto, ebda.; S. 97.

<sup>254</sup> Palmer, Richard J.: "L'azione della Repubblica di Venezia nel controllo della peste." In: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Ausst.-Kat. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979, S. 103-110; S. 104ff.

<sup>255</sup> Urban 1998, ebda.; S. 133.

<sup>256</sup> Zwischen 1348 und 1575 brach in Venedig mehr als zwanzigmal die Pest aus. Vgl. Mollaret, Henri H.: "Presentazione della Peste". In: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Ausst.-Kat. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979, S. 11-17; S.11ff.

<sup>257</sup> Pullan 1971, ebda.; S. 323 und Fenlon, ebda.; S. 224ff.

Venedig so weit wie möglich von der Außenwelt isoliert. Dementsprechend waren Import und Export durch die strengen Quarantänenvorschriften stark eingeschränkt. Zudem gab es strikte Ein- und Ausreisebeschränkungen.<sup>258</sup>

Im Jahr 1576 lag die venezianische Wirtschaft am Boden, und trotz permanent demonstrierter Frömmigkeit und der für ganz Europa vorbildlichen hygienischen Maßnahmen war ein Ende der Epidemie nicht in Sicht. Die stets auf Repräsentation und Wahrung der öffentlichen Ordnung bedachte Republik sorgte sich zudem, dass die andauernde Pest das Ansehen des Staates im Ausland schädigen und den Eindruck vermitteln könnte, die Regierung habe die Geschehnisse in ihrer Stadt nicht unter Kontrolle. Der Bau einer prachtvollen, dem Erlöser geweihten Votivkirche schien dem venezianischen Senat in dieser Situation daher eine angemessene Maßnahme: Einerseits als größtmögliche Geste der Frömmigkeit und somit wirkungsvolles Mittel, den Zorn Gottes zu besänftigen, andererseits zur Demonstration des Reichtums und der wirtschaftlichen Macht der *Serenissima*, die selbst eine Seuche nicht zu schwächen vermochte.<sup>259</sup> Doge Alvise Mocenigo versprach daher am 4. September 1576 nicht nur den Bau der Kirche, der noch am selben Tag in einem Eilverfahren vom Senat offiziell beschlossen wurde, sondern als Geste der Dankbarkeit und Demonstration ökonomischer Potenz auch eine jährlich stattfindende prunkvolle Prozession zu dem Prestigebauwerk.<sup>260</sup>

In dem anschließenden, sich über mehrere Monate hinziehenden, gut dokumentierten Prozess der Planung des *Redentore* zeigte sich, dass - vergleichbar mit dem Geltungsbedürfnis der *Serenissima* - auch die Machtinteressen des regierenden Patriziats nicht durch eine Pestepidemie gemindert werden konnten. Bereits die Suche nach einem geeigneten Bauplatz für die Votivkirche wurde zu einem politischen Kräftemessen zwischen dem Dogen Mocenigo und seinen Verbündeten auf der einen, und der einberufenen Baukommission auf der anderen Seite, die sich wiederum in zwei Parteien spaltete. Zwei Vorschläge für Liegenschaften am *Canal Grande* konnten

---

<sup>258</sup> Cohn, Samuel K.: *The Black Death Transformed – Disease and Culture in Early Renaissance Europe*. London, 2003; S. 48f.

<sup>259</sup> Fenlon, ebda.; S. 285ff. Bergdolt, Klaus: "Venedig, die Pest und die bildende Kunst". In: Stephan Albrecht (Hrsg.): *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien*. München, 2008; S. 27-39.

<sup>260</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 82. Alvise I. Mocenigo war der 85. Doge von Venedig (1570-1577). Vgl. Dumler, ebda.; S. 376

im Senat keine Mehrheit erlangen: Ein Bauplatz, der von den Klarissinnen des Klosters Santa Croce angeboten wurde, hatte ebenso wie ein von den Jesuiten verwaltetes Grundstück in San Vio nicht ausreichend prominente Unterstützer im Senat.<sup>261</sup>

Am 22. November 1576 setzte sich schließlich der Doge, unterstützt von nur vier seiner sechs *Consiglieri* durch. Man einigte sich auf einen Bauplatz an der *Fondamenta* der Giudecca, die der Piazzetta di San Marco zugewandt ist. Dort befand sich bereits ein Kapuzinerkloster, an das die Votivkirche angeschlossen werden sollte, und das noch heute Il Redentore verwaltet.<sup>262</sup> Nur einen Tag nach dieser Entscheidung wurde Andrea Palladio die Ausführung des Projektes übertragen.<sup>263</sup> Es war einer der letzten Aufträge, die Palladio in seinem Leben übernahm, und zugleich der einzige, den er direkt von der venezianischen Regierung erhielt, obwohl er seit 1570 als offizieller Architekt der *Serenissima* fungierte. Da konservative Patrizier jedoch angesichts Palladios klassizistischen Stils und seiner allumfassenden Pläne für städtische Umbaumaßnahmen den Verlust der architektonischen Identität Venedigs befürchteten, konnte der *proto* seine Entwürfe nur in der Peripherie der Stadt verwirklichen.<sup>264</sup> Palladios Entwürfe für den Neubau der Rialto-Brücke und die Neugestaltung der Fassade und der *Scala d'Oro* des Dogenpalastes nach dem Brand von 1574 wurden abgelehnt.<sup>265</sup> Für den venezianischen Adel plante er Villen auf der *Terraferma*, während die Aufträge im Kerngebiet der Stadt ausschließlich von kirchlicher Seite kamen, namentlich von den Benediktinern von San Giorgio Maggiore, den Franziskanern in San Francesco della Vigna und dem Patriarchen von Venedig für die Fassade von San Pietro di Castello. Alle von Palladio entworfenen venezianischen Kirchenbauten, sowohl diejenigen, die komplett, als auch diejenigen, die nur teilweise

---

<sup>261</sup> Cooper, Tracy E.: *Palladio's Venice – Architecture and Society in a Renaissance Republic*. New Haven/London, 2005; S. 228ff. Vgl. auch: Tramontin, Silvio: "Il Redentore – il voto. Il tempio, la festa". In: *Ateneo veneto* 31/1993, S. 65-76. Timofiewitsch, Wladimir: *The Chiesa del Redentore* (= *Corpus Palladianum* 3). University Park/London, 1971.

<sup>262</sup> Niero, ebda.; S. 294

<sup>263</sup> Andrea Palladio (1508-1580), Autor der *Quattro Libri dell'Architettura* (1570), begann seine Karriere als Architekt in Vicenza. 1570 wurde er Nachfolger von Jacopo Sansovino als *Proto*, also oberster Architekt der Republik Venedig. Anders als auf dem Festland, wo zahlreiche Villen nach seinen Entwürfen entstanden, wurden in Venedig ausschließlich Kirchenbauten Palladios realisiert. Zu Palladio, seinem Werk und seinem Einfluss auf die europäische Architektur, vgl. z.B. Puppi, Lionello: *Andrea Palladio – Das Gesamtwerk*. 2 Bd., Stuttgart, 1977. Beltramini, Guido/Padoan, Antonio (Hrsg.): *Andrea Palladio – Bildatlas zum Gesamtwerk*. München, 2000. Wundram, Manfred/Pape, Thomas: *Andrea Palladio – Architekt zwischen Renaissance und Barock*. Köln, 2004. Cooper, Tracy E., ebda. Beltramini, Guido/Burns, Howard (Hrsg.): *Palladio*. Ausst.-Kat., Andrea Palladio 500 Anni. Venedig, 2008.

<sup>264</sup> Puppi 1997, ebda.; S. 350f.

<sup>265</sup> Cooper, ebda.; S. 185, 211.

verwirklicht wurden, befinden sich somit weit entfernt von San Marco, dem Zentrum der Staatsrepräsentation.<sup>266</sup>

Bezeichnenderweise übertrug die venezianische Regierung ihrem berühmten Architekten kleine, aber umso prestigeträchtigere Aufträge. So entwarf Palladio zum Beispiel die Festarchitektur, die 1574 anlässlich des Empfangs Königs Heinrich III. von Frankreich auf dem Lido errichtet wurde. Der nach dem Vorbild des römischen Septimus Severus-Bogens gestaltete, ephemere Triumphbogen für den Besuch des französischen Königs wurde durch zahlreiche Drucke, literarische Festbeschreibungen und schließlich durch das Gemälde Andrea Vicentinos im Dogenpalast für die Nachwelt konserviert (Abb. 80).<sup>267</sup> Das Gemälde befindet sich in der *Sala delle Quattro Porte* des Dogenpalastes, die jeder Staatsgast auf seinem Weg zur Audienz beim Dogen durchqueren musste, direkt neben dem Portal, durch das man die *Antecamera del Collegio* betritt. Die architektonische Gestaltung der Portale und der Decke in der *Sala delle Quattro Porte* ist das einzige bauliche Projekt, das Palladio beim Wiederaufbau des Dogenpalastes nach dem Brand von 1577 übertragen wurde.<sup>268</sup> Palladios Werke wurden jedem Staatsbesuch, der auf dem Weg zur Dogenaudienz war, also systematisch vor Augen geführt. Dass dem berühmtesten venezianischen Architekten seiner Zeit trotz großer Bedenken, was die Vereinbarkeit von Palladios Stil mit dem architektonischen Gesamtbild Venedigs anging, schließlich doch von staatlicher Seite der Entwurf einer Votivkirche übertragen wurde, spiegelt den unbedingten Willen der *Serenissima* wider, mit dem Votivgedanken des neuen Bauwerks möglichst hohes Prestige zu verknüpfen.

Kurz nachdem Palladio den Auftrag der venezianischen Regierung erhalten hatte, präsentierte er der Baukommission zwei Modelle für Il Redentore: Eines über rechteckigem Grundriss und einen Zentralbau. Am 9. Februar 1577 entschied man sich für den längsgerichteten Bau. Einer der wichtigsten Gründe für diese Entscheidung war der bereits erwähnte Beschluss, alljährlich eine *Andata* des Dogen zu der noch zu bauenden Kirche zu veranstalten. Das Gebäude musste also ausreichend Platz und

---

<sup>266</sup> Puppi 1997, ebda.; S. 354.

<sup>267</sup> Cooper, ebda.; S. 217. Guerra, Andrea: "Il Redentore". In: Beltramini, Guido/Burns, Howard (Hrsg.): *Palladio. Venedig*, 2010; S. 228-235.

<sup>268</sup> Cooper, ebda.; S. 204. Coopers Quelle ist Francesco Sansovinos *Venetia Città nobilissima et singolare*. Dort wird explizit Palladios Mitarbeit am Wiederaufbau des Dogenpalastes erwähnt.

Sitzgelegenheiten für die hochrangigen Teilnehmer einer Prozession und der anschließenden Messe bieten.<sup>269</sup> In Architektur und Ausstattung des Redentore spiegeln sich die Funktionen des Bauwerks als Votiv-, Prozessions- und Klosterkirche wider. Während die monumentale, auf Weitsicht konzipierte Fassade und die Ornamentik im Innern der Kirche repräsentativer Ausdruck für die *magnificienza* des venezianischen Staates sind, reflektieren die klaren, fast schmucklosen Materialien in Chor und Kreuzgang die monastischen Ansprüche der Kapuziner. Dem Armutsgelöbnis der Mönche entsprechend wurde am gesamten Bau weitgehend auf wertvolle Materialien verzichtet. So ist die Fassade nicht mit Marmor, sondern mit weißem istrischen Kalkstein verkleidet, während die übrigen Außenwände steinsichtig sind. Die Kirche genügt sowohl den Ansprüchen der venezianischen Staatsrepräsentation als auch denen des Bettelordens. Durch die apsidiale Erweiterung des Chors wurde ein Raum geschaffen, der nicht nur als Mönchschor dient, sondern auch während der Messe nach der Prozession dem Dogen und den wichtigsten Würdenträgern des Staates Platz bot. Palladio stellte sein Bauwerk in den Dienst des *splendor civitatis* Venedigs und nutzte Bühnenbildnerische Effekte und Sichtachsen, durch die er seine Kirche mit dem Markusplatz in Verbindung stellte.<sup>270</sup>

---

<sup>269</sup> Fenlon, ebda.: S. 286.

<sup>270</sup> Tracy Cooper rekonstruierte die Baugeschichte des Redentore anhand von Dokumenten der zuständigen Behörden, sowie von Palladios Plänen. Vgl. Cooper, ebda.; S. 238f.

### 8.5.2 Das Fest und seine Darstellung

Am 3. Mai 1577 fand die Grundsteinlegung statt.<sup>271</sup> Die erste Prozession des Dogen zu der Baustelle der Votivkirche erfolgte am 21. Juli 1577, genau eine Woche nachdem das Ende der Pest verkündet worden war.<sup>272</sup> In der offiziellen Erklärung des Dogen anlässlich der ersten *andata* heißt es:

„[...] comandiamo de tuto core teofila vi dexidera per domenega a veder una bela festa in chanal grando ala zudecha per che sia da far bele cose [...]“<sup>273</sup>

Neben der Prozession des Potentaten und seiner Regierung, wurde somit seit der ersten *Festa del Redentore* auf Anordnung des Dogen ein Volksfest veranstaltet, das hauptsächlich auf dem Wasser des Giudecca-Kanals stattfinden sollte. Die Einbeziehung des Kanals und die damit einhergehende Betonung der städtischen Topographie sind typische Elemente der venezianischen Festkultur. Die „offizielle“ Einbeziehung aller Gesellschaftsschichten stellte eine Maßnahme dar, zu der die Regierung regelmäßig griff, wenn es darum ging, die Einheit der venezianischen Bevölkerung zu demonstrieren.

Während der Doge und seine wichtigsten Regierungsbeamten auf den vergoldeten Staatsbarken zur Giudecca übersetzten, wurde für die übrigen offiziellen Prozessionsteilnehmer und Untertanen eine fast 900 Meter lange schwimmende Votivbrücke über mehr als 80 Galeeren und kleinere Boote von der Piazza San Marco bis zur Giudecca errichtet. Nur ein einziges Mal wurde diese technische und logistische Meisterleistung vollbracht. In den folgenden Jahren bis heute überspannt nun stets eine etwa 330 Meter lange, temporäre Brücke am Redentore-Wochenende den Canale della Giudecca zwischen der Votivkirche und den Zattere.<sup>274</sup> Als Il Redentore schließlich im Jahr 1592 durch den Patriarchen Lorenzo Priuli geweiht wurde, waren die Prozession und das Fest bereits zu festen Institutionen der *Serenissima* geworden.<sup>275</sup> Die Prozession mit anschließender Messe in der Votivkirche am dritten Samstag im Juli

---

<sup>271</sup> Niero, ebd.; S. 294. Vgl. auch: Basaldella, Francesco: *La Festa del Redentore – storica festa nazionale veneziana*. Venedig, 2000; S. 7.

<sup>272</sup> Urban 1998, ebda.; S. 133.

<sup>273</sup> “[...] daher befehlen wir von ganzem, gottesfreudigem Herzen, dass wir uns wünschen, am Sonntag ein schönes Fest auf dem Giudecca-Kanal zu sehen, und schöne Sachen sollen gemacht werden[...]“.  
BMC, Codice Cicogna 2072/I, 463 (Minuta della Cancelleria Ducale, 21. Juli 1577).

<sup>274</sup> Basaldella, ebda.; S. 14f.

<sup>275</sup> Mazarotto, ebda.; S. 82

war lediglich der Beginn der dreitägigen Feierlichkeiten, die montags nachts mit einem Volksfest auf der Giudecca endeten.

Joseph Heintz d.J. hat die *Processione del Redentore* mehrfach dargestellt. Die folgende Bildbeschreibung und die Verweise auf das Gemälde beziehen sich auf die großformatige Version, die sich heute im Museo Correr in Venedig befindet.<sup>276</sup> Es handelt sich dabei zugleich um die älteste bekannte Darstellung des Festes (Abb. 54).

Der Betrachterstandpunkt liegt über dem Rio della Fornace, der in den Canale della Giudecca mündet. Von dort blickt man über die Fondamenta delle Zattere ai Saloni und den Canale della Giudecca, über den eine provisorische schwimmende Brücke führt, auf die Insel Giudecca und die Fassade von Il Redentore. Der Doge und seine *Signoria* befinden sich bereits auf den Stufen der Votivkirche. Man erkennt den Dogen im goldenen Zeremonienmantel vor dem Portal, sowie die höchsten Würden- und Amtsträger der Stadt in ihren roten und schwarzen Togen.<sup>277</sup> Vor der Kirche im *Canale della Giudecca* liegen die vergoldeten Staatsbarken, die sogenannten *peatoni*, mit denen die Regierung übersetzt hat. Durch die Bewegung der Prozessionsteilnehmer wird der Blick des Betrachters vom linken Bildvordergrund ausgehend durch das Gemälde geführt. Vom linken Bildrand, wo das Schlussfeld der Prozession in Form von Repoussoir-Figuren zu sehen ist, zieht die Prozession bildparallel im Vordergrund über eine kleine Brücke und an der *Fondamenta* entlang und schließlich diagonal durch den Bildmittelgrund über die temporäre Brücke bis zur Giudecca. Dort treffen gerade die ersten Prozessionsteilnehmer vor der Kirche ein. Neben den Teilnehmern der Prozession sind auf der *Fondamenta* und auf Booten und Gondeln zahlreiche Zuschauer versammelt. Besonders im Bildvordergrund spielen sich genrehafte Szenen ab: Obstverkäufer, spielende Kinder und Hunde tummeln sich am Ufer im Bildvordergrund. Man sieht unter anderem auch eine Patrizierin, deren Schuh ins Wasser gefallen ist und mehrere Kranke und Bettler, die am Boden liegen.<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> Museo Correr, Inventarnummer.: Cl. I, 2058 (115x205 cm). Eine kleinere Version (61x91 cm) wurde am 21.6.1979 in Paris (Palais d'Orsay) versteigert. Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 7ff.

<sup>277</sup> Prokuratoren, Senatoren, *consiglieri* und *savi grandi* trugen Amtstracht in verschiedenen Rottönen. Der Rat der Zehn und die Hauptmänner der *Quarantia* waren in schwarz gekleidet. Vgl. Toscani, ebda.; S.47

<sup>278</sup> Vgl. Kapitel 7.

Die auf dem Gemälde von Heintz d.J. auffälligsten Teilnehmer der Prozession sind die Mitglieder der sechs *Scuole Grandi* in ihren weißen Kutten, von denen eine gerade über die Brücke im Bildvordergrund zieht (Abb. 55). Der Begriff *Scuola* wurde in Venedig seit dem Mittelalter benutzt und bezeichnete verschiedene Formen religiöser Laiengesellschaften.<sup>279</sup> Diese Bruderschaften vertraten die Interessen der *Cittadini*, der bürgerlichen Klasse Venedigs und der Arbeiter. Patrizier waren ebenso wenig zugelassen wie Frauen. Bei den *Scuole Piccole* handelte es sich um Laienbruderschaften, die den Zünften und Gilden angeschlossen waren. Im 17. Jahrhundert gab es in Venedig etwa 300 solcher Vereinigungen, die für das Wohl der eigenen Mitglieder sorgten, aber auch Almosen für Arme und Kranke sammelten und verteilten. Einige der *Scuole Piccole* waren in ihrem karitativen Handeln hoch spezialisiert. Die Scuola di San Fantin zum Beispiel kümmerte sich um zum Tode verurteilte Straftäter und betreute sie bis zur Hinrichtung.<sup>280</sup> Die Mitglieder der sechs *Scuole Grandi*<sup>281</sup> setzten sich aus dem Großbürgertum und reichen Kaufleuten zusammen und verfügten über dementsprechende finanzielle Mittel. Die Versammlungsgebäude zählen zu den prachtvollsten Bauwerken Venedigs. Die kleineren *Scuole* nutzten zwar vorhandene Räumlichkeiten von Kirchen und Klöstern als Versammlungsorte und wählten den jeweiligen Titularheiligen auch als Patron der Bruderschaft.<sup>282</sup> Allerdings verbot der Staat dem Klerus die Einmischung in Angelegenheiten der *Scuole*. Die Belange aller Laienbruderschaften fielen in den Kompetenzbereich des *Rats der Zehn*.<sup>283</sup>

Wurde bei Prozessionen der *Scuole* im Mittelalter noch öffentliche Selbstgeißelung als Zeichen der Frömmigkeit praktiziert, war ab dem 16. Jahrhundert die prunkvolle Selbstrepräsentation das Hauptanliegen der Bruderschaften.<sup>284</sup> Im Jahr 1576 wurden die *Scuole Grandi* vom *Rat der Zehn* aufgefordert, an den *Andate* des Dogen teilzunehmen.<sup>285</sup> An Fronleichnam und dem Namenstag des Hl. Markus am 25. April,

---

<sup>279</sup> Pullan, ebd.; S. 33

<sup>280</sup> Howard, Deborah: „Ritual Space in Renaissance Venice“. In: *Scroope - Cambridge Architecture Journal*, Nr.5/1993, S. 4-11; S.5 und Pullan 1971, ebda.; S. 33f.

<sup>281</sup> Ab 1552 gab es in Venedig sechs *Scuole Grandi*: S. Maria della Carità, S. Giovanni Evangelista, S. Maria della Misericordia, S. Marco, S. Rocco und S. Teodoro. Vgl. Pullan 1971, ebd.: S. 34.

<sup>282</sup> Pullan 1971, ebda.; S. 33.

<sup>283</sup> Pullan 1971, ebda.; S. 44f.

<sup>284</sup> Pullan 1971, ebda.; S. 51f.

<sup>285</sup> Pullan 1971, ebda.; S. 52.



den zwei wichtigsten Prozessionen des venezianischen Festkalenders auf der Piazza San Marco, nahmen auch Vertreter der *Scuole Piccole* teil.<sup>286</sup> Zu den Aufgaben der Bruderschaften während einer Prozession gehörte die Unterhaltung von Gästen und Zuschauern. Um den Erwartungen des Staates und des Publikums in diesem Punkt gerecht zu werden, führten die *Scuole* Reliquiare, wertvolle liturgische Gefäße, Kerzen und kunstvolle Fahnen mit sich.<sup>287</sup>

Bei der Bruderschaft, die auf dem Gemälde von Heintz d.J. gerade über die Brücke im Vordergrund zieht, kann man die Zurschaustellung der kostbaren Gegenstände gut erkennen (Abb. 55). Auf einer Art Sänfte wird unter einem aufwendig bestickten Baldachin ein goldenes Reliquiar getragen. Davor und dahinter sieht man Mitglieder der Bruderschaft, die weiße Kerzen in prachtvollen Kandelabern halten. Da die *Scuole Grandi* untereinander um den prunkvollsten Auftritt konkurrierten, waren sie wichtige Auftraggeber für venezianische Künstler und Kunsthandwerker.<sup>288</sup> Um sich gegenseitig zu übertrumpfen, ließen die Bruderschaften darüber hinaus zum Beispiel *tableaux vivants* aufführen oder als Engel verkleidete Kinder Blüten streuen.<sup>289</sup> Außerdem engagierten die *Scuole* Sänger und Chöre. Die vorgetragenen Lieder gaben den Zuschauern die Gelegenheit, durch Mitsingen aktiv an der Prozession teilzuhaben.<sup>290</sup> Da es bei allen Zeremonien in Venedig immer auch um die Selbstrepräsentation der *Serenissima* ging, trug ein Publikum, das gesanglich seinen Beitrag zu einer Staatsfeier leistete mit dazu bei, die Bevölkerung der Stadt als eine Einheit erscheinen zu lassen.<sup>291</sup> Den Besuchern und Touristen, die in der Stadt weilten, wurde durch die Partizipation sämtlicher venezianischer Stände an der Prozession der Eindruck einer homogenen venezianischen Gesellschaft vermittelt, die in der Realität nicht existierte.

Die Prozessionsordnung anlässlich der *Festa del Redentore* wich etwas von der üblichen Reihenfolge ab. Da der Doge und sein Gefolge nicht zu Fuß über die provisorische Brücke zur Giudecca gingen, sondern mit *peatoni*, den goldenen

---

<sup>286</sup> Pullan 1971, ebda.; S. 33.

<sup>287</sup> Pullan 1971, ebda.; S. 53.

<sup>288</sup> Fletcher, Jennifer M.: „Fine Art and Festivity in Renaissance Venice: The artist's part“. In: Onians, John (Hrsg.): *Sight and Insight – Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*. London, 1994, S. 129-152; S. 131f.

<sup>289</sup> Urban 1998, ebda.; S. 133f.

<sup>290</sup> Fenlon, ebda.; S. 124f.

<sup>291</sup> Fenlon, ebda.; S. 127.

Prachtbooten des Dogen<sup>292</sup>, übersetzten, standen die *Scuole*, anders als bei Prozessionen, die sich nur auf San Marco beschränkten, nicht an der Spitze des Zuges.<sup>293</sup> Die „Pestprozessionen“ zum Redentore und zur Votivkirche Santa Maria della Salute (21. November) unterschieden sich außerdem generell dadurch von anderen Feiertagszeremonien, dass die byzantinische Ikone der *Madonna Nicopeia* aus dem Dogenpalast<sup>294</sup> unter einem weißen Baldachin vorneweg getragen wurde.<sup>295</sup>

Damit die Prozessionsteilnehmer auf möglichst direktem Weg von San Marco zu Il Redentore gelangen konnten, wurden ab 1578 zwei provisorische Brücken errichtet. Die erste führte von Santa Maria del Giglio auf das gegenüberliegende Ufer des Canal Grande. Der zweite schwimmende Übergang ist die bei Heintz d.J. dargestellte Brücke, die die *Fondamenta Zattere al Saloni* mit der Giudecca verband.<sup>296</sup>

Der Prozession folgte eine Messe in der Votivkirche, womit die *Festa del Redentore* jedoch nicht beendet war. Die Feierlichkeiten zogen sich insgesamt über drei Tage hin. Schon am Vorabend der *Andata* stimmten sich wohlhabende Venezianer beim sogenannten *Perdon della Notte* darauf ein, dem Erlöser für das Ende der Pest zu danken. Als eines der gesellschaftlichen Hauptereignisse des Sommers wurde das Spektakel auch *Fresco dei Freschi* genannt.<sup>297</sup> Vom späten Samstagnachmittag bis zum folgenden Morgen vergnügten sich Patrizier und alle, die es sich leisten konnten, in ihren mit Blumen geschmückten Gondeln auf dem Canale della Giudecca. Dazu spielte Musik, es gab ein Feuerwerk und erleuchtete Ballons.<sup>298</sup> Ein Feiertag für die *Popolani* der Giudecca war hingegen der darauffolgende Montag, *Redentoretto* genannt. Während das opulente nächtliche Gondelspektakel durchaus repräsentative Zwecke erfüllte, spiegelt sich im Fest für die Arbeiter der Giudecca wiederum das Bestreben

---

<sup>292</sup> Urban 1998, ebda.; S. 193.

<sup>293</sup> Prozessionen, die sich auf den Stadtkern von Venedig beschränkten, z.B. die Fronleichnamsprozession auf dem Markusplatz, wurden von den *Scuole Grandi* angeführt. Dann erst folgten der Doge und sein Gefolge in festgelegter und bei jeder Prozession streng eingehaltener Reihenfolge. Vgl.: Anhang 2.

<sup>294</sup> Die byzantinische *Madonna Nicopeia* brachte Doge Enrico Dandolo im Jahr 1204 als Beute vom Vierten Kreuzzug mit. Die Ikone aus der ersten Hälfte des 12. Jh. wurde von den Venezianern als Schutzheilige der Stadt verehrt und an hohen Festtagen auf dem Hochaltar von San Marco aufgestellt. Sowohl der Rahmen als auch das Bild selbst sind mit Edelsteinen verziert, die als Votivgaben dort angebracht wurden. Vgl. Rizzi, Alberto: „La Madonna Nicopeia“. In: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia* 8/1979, S. 11-21; S. 11ff.

<sup>295</sup> Fenlon, ebda.; S. 227.

<sup>296</sup> Urban, ebda.; S. 135.

<sup>297</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 74.

<sup>298</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 83 und Urban 1998, ebda.; S. 135.

des venezianischen Staates, durch die Einbeziehung aller Bevölkerungsgruppen, die öffentliche Ordnung aufrecht zu erhalten.<sup>299</sup>

Das Prozessionspublikum des *Redentore*-Gemäldes von Joseph Heintz d.J. zeigt dementsprechend das gesamte Spektrum der venezianischen Gesellschaft – von Adligen in prachtvoller Kleidung bis hin zu verkrüppelten Bettlern, die sich von Ersteren Almosen erhoffen.

Das Gemälde existiert in zwei nahezu identischen Versionen. Neben dem Werk im Museo Correr gibt es eine kleinformatige *Festa del Redentore*, die Ende der 1970er Jahre in Paris versteigert wurde (Abb 81).<sup>300</sup> Mit Maßen von 115x175 cm ist das Format der *Festa del Redentore* im Museo Correr etwas kleiner als diejenigen Festdarstellungen, die im Auftrag der Familie Cornaro angefertigt wurden. Anders als die der *Fresco in Barca*, die *Stierjagd im Campo San Polo* und der *Einzug Federico Cornaros in die Kirche San Pietro di Castello* wurde die *Festa del Redentore* weder signiert noch datiert. Zudem lässt sich kein Verweis auf die patrizischen Auftraggeber finden.<sup>301</sup> Jedoch lassen die ähnliche Größe und Komposition, und vor allem die in allen vier Gemälden wiederkehrenden Motive, wie zum Beispiel die aus einer Gondel steigende Patrizierin, darauf schließen, dass der Entstehungskontext, oder zumindest der Zeitraum der Entstehung der vier Gemälde Heintz' d.J. identisch ist. In dem insgesamt etwas eklektisch anmutenden Oeuvre Heintz' d.J. ist die stilistische Einheitlichkeit der Festdarstellungen des Museo Correr geradezu bemerkenswert.

---

<sup>299</sup> Friedrichs, ebda.; S. 339.

<sup>300</sup> Öl auf Leinwand, 61x91 cm, Kunstmarkt, Paris (21. Juni 1979, Palais d'Orsay). Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 19.

<sup>301</sup> Vgl. dazu Kapitel 4.2, 9.2, 8.3, 8.4.3.

## 9. Darstellungen populärer Wettkämpfe

Einen bemerkenswert großen Anteil im Werk Joseph Heintz' d.J. nehmen die Darstellungen volkstümlicher Wettkämpfe ein. Die Quantität und Qualität dieser Gemälde reflektieren das Zuschauerinteresse an den spektakulären Kämpfen. Neben kleinformatigen Gemälden, die sich an touristisches Publikum richteten, malte Heintz d.J. in patrizischem Auftrag auch großformatige *Regatten*, *Stierjagden* und *Brückenkämpfe*, die für die Hängung in repräsentativen Räumlichkeiten bestimmt waren. Die Gemälde dokumentieren, dass sich zu den Wettkämpfen Vertreter aller gesellschaftlichen Klassen als Zuschauer oder Teilnehmer zusammenfanden. Jeweils mindestens drei Versionen der *Regatta*, der *Stierjagden* und der *Brückenkämpfe* können Heintz d.J. sicher zugeschrieben werden. Daher wird im Folgenden die Entstehung und Entwicklung der Wettkämpfe, sowie ihre repräsentative Funktion für Venedig analysiert.

Neben den Bildquellen sind vor allem Reiseberichte wichtige Zeugnisse für die Rekonstruktion der Ereignisse. Ausländische Beobachter zeigten sich von den teilweise recht blutigen Spektakeln nicht immer begeistert, aber oft im positiven oder negativen Sinne beeindruckt, sodass sie die Ereignisse detailliert beschrieben.<sup>302</sup> Venezianische Quellen, die sich mit den Wettkämpfen befassen, sind zum einen Chroniken und panegyrische Texte, in denen sowohl prosaische als auch lyrische Loblieder auf die Tapferkeit der Kämpfer angestimmt werden. Zum anderen finden sich im venezianischen Staatsarchiv zahlreiche Dokumente, die den erfolglosen Kampf der Regierung gegen die eigentlich illegalen Brückenkämpfe und Stierjagden, und somit zugleich die äußerst ambivalente Haltung des Staates bezüglich der Wettkämpfe dokumentieren.<sup>303</sup>

Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts versuchte der venezianische Staat immer wieder, öffentlich ausgetragene Wettbewerbe, vor allem die brutalen Faustkämpfe auf den Brücken der Stadt, zu verbieten. Diese Maßnahmen waren jedoch, trotz der Androhung hoher Geld-, Gefängnis- und Galeerenstrafen wenig effektiv. Der Grund dafür ist, dass sich der Staat zwar offiziell für den Erhalt der Ordnung einsetzte, die durch die Kämpfe potentiell bedroht war, andererseits aber auch das

---

<sup>302</sup> Zu dieser Thematik siehe auch: Cladders, ebda. Wiemers, ebda.

<sup>303</sup> Zu den hier verwendeten Quellen vgl. Kapitel 9.1, 9.2, 9.3.

Propagandapotenzial der Wettkämpfe erkannt hatte. Bereits ab dem 15. Jahrhundert instrumentalisierte die venezianische Regierung die Wettkämpfe für ihre Zwecke und wertete die ursprünglich volkstümlichen Spektakel durch Einpassung in einen zeremoniellen Rahmen auf. Von staatlicher Seite organisierte Brückenkämpfe, sogenannte *guerre ordinate*, und Regatten gehörten zum festen Unterhaltungsprogramm für Staatsgäste und demonstrierten dem Besuch die Tapferkeit und die daraus zu folgernde militärische Stärke der Venezianer.<sup>304</sup> Zudem waren die Kampfeignisse ein nicht zu unterschätzender Wirtschaftsfaktor. Straßenhändler, Imbiss- und Getränkeverkäufer, Musiker und nicht zuletzt Maler, die die Ereignisse verewigten, profitierten von der enormen Popularität der Wettkämpfe. Da die Wettbewerbe auf den *campi*, Brücken und Kanälen der Stadt stattfanden, waren sie für die Anwohner zudem eine gute Gelegenheit, einen Nebenverdienst zu erwirtschaften. Stehplätze an Fenstern, auf Balkonen und sogar auf Dächern wurden zu teils horrenden Preisen an sensationslustige Zuschauer vermietet.<sup>305</sup>

Mit dem Wissen um die gewinnbringende Nutzung, erscheinen die Versuche der Regierung, die Kämpfe zu verbieten recht halbherzig, vor allem, wenn man in Betracht zieht, dass die Patrizierfamilien, und somit die regierende Klasse Venedigs, die Hauptsponsoren öffentlicher Kampfeignisse waren. Bei den regelmäßig stattfindenden Faustkämpfen unterstützten sie die Mannschaften aus ihren Pfarreien oder solche mit denen sie beruflich in Verbindung standen, durch Geldspenden, Kleidung und Verpflegung. Die patrizischen Sponsoren sonnten sich im Ruhm ihrer äußerst populären, öffentlich verehrten Faustkampfhelden. Häufig wurden gute Kämpfer von ihren Geldgebern als Dienstpersonal oder Gondoliere eingestellt und bei gesellschaftlichen Anlässen wie Trophäen präsentiert.<sup>306</sup> Hier wird die zynische Haltung des venezianischen Adels gegenüber der stetig wachsenden, politisch unbedeutenden Arbeiterklasse besonders deutlich. Sie behandelten die Kämpfer wie Statussymbole und nutzten deren Streben nach der sozialen Anerkennung aus, die ihnen die Verfassung der Republik ansonsten verwehrte. Während die Patrizier sich amüsierten und auf den Ausgang der Kämpfe wetteten, riskierten die von ihnen unterstützten

---

<sup>304</sup> Casini 1997, ebda.; S. 135.

<sup>305</sup> Davis, Robert C.: *The War of the Fists – Popular Culture and Public Violence in Late Renaissance Venice*. New York/Oxford, 1994; S. 281.

<sup>306</sup> Davis 1994, ebda.; S. 135ff.

Stier- und Faustkämpfer zu sterben oder durch Verletzungen ihre Lebensgrundlage zu verlieren.<sup>307</sup>

Durch das Interesse der regierenden Klasse Venedigs und ausländischer Staatsgäste und Touristen an den traditionellen Wettkämpfen der *Popolani*, wurden diese zu einem beliebten Bildthema in Malerei und Druckgraphik. Ebenso wie die Regierung um die propagandistische Wirkung der Wettkämpfe wusste, war dem Staat das Potenzial der Malerei als Medium zur Verbreitung der Ereignisse bewusst. Als der Rat der Zehn am 15. Juli 1789 die sogenannte *Forze d'Ercole* – einen Wettkampf, dessen Ziel es war, eine möglichst hohe und spektakuläre Menschenpyramide zu errichten – verbot, wurde zugleich auch jede Art der bildlichen Darstellung des Ereignisses verboten. Der Grund für das Verbot war jedoch nicht die Gefahr, die für Leib und Leben der Teilnehmer bestand, sondern dass es während der Veranstaltungen immer wieder zu Ausschreitungen gekommen war, die auch für die Zuschauer bedrohlich waren:

„Non dovendosi però tollerare la continuazione di si fatti disordini, l’Autorità dello stesso Consiglio di Dieci risolutamente, ordina, e prescrive, che in qualunque luogo di questa Città si pubblico, che privato, tanto in Terra, che sopra l’Acqua da chinunque nè in poco, nè in molto numero di Persone non si debbano esercitare li sopradetti Giuochi, o prove de’medesimi, **nè si possi esponere alcun Quadro, che li rappresenti**, nè farli Unioni, o Partiti per sostenerli, sotto pena a contravventori della Prigion, Galera, e Corda a misura dei casi, e del grado delle delinquenze, come da Capi sarà riconosciuto di Giustizia; e sotto le stesse pene restano pure vietate le Sfide delle Regate in Barche, o Battelli in poco, o maggior numero, dalle quali egualmente possono derivare consimili sconcerti.“<sup>308</sup>

Heintz d.J. verschweigt in seinen Darstellungen der Wettkämpfe deren Schattenseite nicht. Man sieht Verletzte, Panik und Tribünen, die unter den Zuschauermassen zusammenbrechen. Kontrastiert werden diese Szenen durch festlich gekleidete Patrizier, die in sicherer Entfernung von den Fenstern ihrer Palazzi den Ereignissen folgen. Anders als bei den Darstellungen offizieller venezianischer Zeremonien, wird das Kampfgeschehen bei Joseph Heintz d.J. nicht in den Hintergrund gedrängt, sondern nimmt den gesamten Bildraum ein. Die Gemälde des Augsburgers zeigen das gesamte

---

<sup>307</sup> Davis 1994, ebda.; S. 78ff.

<sup>308</sup> ASV, Compilazione delle Leggi, b. 354 – Spettacoli pubblici, 15. Juli 1789 (Ohne Paginierung). Hervorhebung durch die Autorin. (Da wir diese Ausschreitungen nicht länger tolerieren können, ordnet der Rat der Zehn an und schreibt vor, dass an keinem Ort in dieser Stadt, egal ob öffentlich oder privat, ob auf dem Land oder auf dem Wasser, weder von vielen, noch von wenigen Personen der oben genannte Wettkampf ausgeführt oder geprobt werden darf. Ebenso dürfen keine Bilder, die den Wettkampf zeigen, ausgestellt werden, noch dürfen Versammlungen einberufen werden, die die Wettkämpfe unterstützen. Zuwiderhandlungen werden je nach Ermessen der Justiz mit Gefängnis, Galeere oder dem Strick bestraft. Dieselben Strafen gelten für die verbotenen Herausforderungen zur Regatta, egal ob mit kleinen oder großen Booten, weil durch diese ebenso Unordnung entstehen kann).

gesellschaftliche Spektrum der Wettkampfveranstaltungen und sind dabei auf subtile Art durchaus sozialkritisch. Dies erstaunt angesichts der Tatsache, dass die Wettkämpfe beliebte Motive für großformatige Gemälde waren, die in patrizischem Auftrag entstanden. Im Folgenden wird anhand der Sujets *Brückenkampf*, *Stierjagd* und *Regatta* die Entwicklung des volkstümlichen Kräftemessens zu staatlich instrumentalisierten Spektakeln analysiert. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, die Rivalität zwischen den *Castellani* und *Nicolotti*, den Protagonisten der Brückenkämpfe, zu erörtern. Desweiteren liegt auch hier ein Schwerpunkt auf den Auftraggebern und Kunden Joseph Heintz' d.J., im Besonderen auf einer Verbindung zwischen Heintz d.J. und dem Kardinalnepoten Papst Alexanders VII. und einem der einflussreichsten Sammler seiner Zeit, Flavio Chigi.

### 9.1 Die Brückenkämpfe

Joseph Heintz d.J. malte mehrere Fassungen der sogenannten *Guerra dei Pugni* (Krieg der Fäuste), die im Venedig der frühen Neuzeit aller Brutalität und Illegalität zum Trotz wie kaum ein weiteres volkstümliches Spektakel zum Zuschauermagneten wurde. Neben den Versionen im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und in der Würzburger Residenz, gibt es mindestens drei weitere Gemälde desselben Sujets in Privatsammlungen und auf dem Kunstmarkt.<sup>309</sup>

Die Existenz eines weiteren *Pugni*-Gemälde Heintz' d.J. bezeugt die Korrespondenz zwischen zwei Kunstagenten Augusts III., dem sächsischen Kurfürst und König von Polen. Der Venezianer Giovanni Pietro Minelli schickte am 22. Februar 1754 ein Gemälde Joseph Heintz' d.J. aus seinem eigenen Besitz an seinen Dresdner Kollegen Heinrich Graf von Brühl. Minelli hatte das Gemälde in Venedig aus der Mitgift einer anonymen adligen Dame für etwa 100 Zecchinen erworben.<sup>310</sup> In dem begleitenden

---

<sup>309</sup> Ein Gemälde befindet sich in Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum und ist auf 1673 datiert; ein weiteres ist heute in Würzburg, Staatsgalerie (Öl auf Leinwand, 135x192 cm). D'Anza erwähnt in seinem Werkkatalog darüber hinaus: eine *Guerra dei Pugni* in einer Prager Privatsammlung, sowie ein Gemälde, das am 15. April 1999 bei Sotheby's in London versteigert wurde (Öl auf Leinwand, 58,5x74 cm). Ein weiteres wurde am 19. September 1993 im Auktionshaus Semenzato in Venedig auktioniert (Öl auf Leinwand, 131x320 cm) Vgl. Tacke, Andreas: *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*. Mainz, 1995; S. 105ff. D'Anza 2005, ebda.; S. 7ff. D'Anza 2007; ebda.; S. 47, 64, 68.

<sup>310</sup> Wohlfahrt, Karin: „Die Gemäldeerwerbungen von August III. in Venedig – Die venezianischen Kunstagenten Antonio Maria Zanetti d.Ä. und Giovanni Pietro Minelli“. In: Marx, Barbara/Henning, Andreas (Hrsg.): *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*. Leipzig, 2010, S. 262-317; S. 293.

Brief, der sich heute im Sächsischen Staatsarchiv in Dresden befindet<sup>311</sup>, erläutert Minelli, warum das Gemälde seiner Meinung nach eine Bereicherung der Sammlung Augusts III. darstellen würde: Seine Majestät sei selbst auf einer seiner Reisen in Venedig Zeuge eines solchen Spektakels gewesen, zudem habe der Künstler zu Lebzeiten einen sehr guten Ruf gehabt und der König von Frankreich besitze ein ähnliches Gemälde.<sup>312</sup>

Obwohl sich aus dem Kontext des Briefes nicht eindeutig klären lässt, ob der französische König eine *Guerra dei Pugni* von Joseph Heintz' d.J. besaß, oder ob es sich lediglich dasselbe Sujet handelte, wird an dieser Stelle jedoch deutlich, dass nicht nur das Prestige eines Malers, sondern auch eines Sujets oder Genres davon abhängt, welche Sammler daran interessiert sind. Die Präsenz des Künstlers oder Bildthemas in der Sammlung eines Monarchen legitimiert den Besitz eines Gemäldes, das ein blutiges, chaotisches, ganz und gar nicht höfisches Spektakel zeigt.

### 9.1.1 Die Geschichte der Brückenkämpfe

Das Standardwerk – und zugleich die einzige eigenständige Publikation zum Thema frühneuzeitliche Brückenkämpfe – verfasste Robert C. Davis, der zeitgenössische Quellen zu den *Battaglie* auswertete.<sup>313</sup> Die wichtigste und umfangreichste Überlieferung im Kontext dieser Untersuchung ist die Handschrift 3161 des Codice Cicogna in der Bibliothek des Museo Correr. Unter dem Titel *Battagliola ovvero guerra tra Nicolotti e Castellani* (Die große Schlacht oder der Krieg zwischen *Nicolotti* und *Castellani*) rekonstruierte ein anonymes Chronist Ende des 17. Jahrhunderts die Geschichte der Faustkämpfe von 1574 bis zu seiner Zeit, indem er Quellen

---

<sup>311</sup> Ein Transkript des Briefes (Sächsisches Staatsarchiv, Hauptarchiv Dresden, Loc. 2813/03, fol. 107r.) findet sich im Anhang des Aufsatzes von Karin Wohlfahrt zur den venezianischen Gemälden in der Sammlung Augusts III. Nach dieser Abschrift wird an dieser Stelle zitiert. Vgl. Wohlfahrt, ebda.; S. 316.

<sup>312</sup> „[...] un Quadro Curioso di molte minute figure; reppresentante La Guerra de Pugni che in altri si accustumava in Venezia [...] mentre si sa di certo, che nella Galleria di Francia ve ne è un Consimile. Il Proffessore si chiama Giuseffens di molta riputazione à quel tempo, benche non sia antichissimo. Hò creduto che a Sua Maestà le possa esser gradito, potendo darsi come viene creduto, che nel soggiorno, che tre volte fecce in Venezia la Maestà Sua, abbia veduto il spetacolo stesso[...]“ (... ein besonderes Gemälde mit vielen kleinen Figuren; es zeigt die *Guerra dei Pugni*, die man sich in Venedig anschauen konnte ... man weiß mit Sicherheit, dass sich in der Galerie des französischen Königs ein ähnliches Gemälde befindet. Der Professor (=Maler) heißt Joseph Heintz und hat einen sehr guten Ruf, obwohl die Gemälde noch nicht sehr alt sind. Ich dachte, es könnte Seiner Majestät gefallen, denn ich glaube mich zu erinnern, dass Seine Majestät während seiner drei Aufenthalte in Venedig ein solches Spektakel gesehen hat...). Vgl. Wohlfahrt, ebda.; S. 316

<sup>313</sup> Davis 1994, ebda.



zusammentrug, noch lebende Zeitzeugen befragte und Berichte über diejenigen Kämpfe verfasste, die er selbst als Zuschauer miterlebte. Die historischen Hintergründe und der Ablauf der Brückenkämpfe sind für das Verständnis der Gemälde Heintz' d.J. essentiell und sollen an dieser Stelle daher möglichst vollständig dargestellt werden. Zusätzlich zu Davis' sehr ausführlicher Studie wurden daher die Primärquellen konsultiert und hinsichtlich der Werke Heintz' d.J. ausgewertet.<sup>314</sup>

Ihren Ursprung hatten die sogenannten *Guerre dei Pugni* wahrscheinlich schon in der Gründungszeit der Stadt, als die Lagune besiedelt wurde und sich zwischen den Bewohnern der einzelnen Inseln eine Rivalität entwickelte, die bis zum Ende der Republik im 18. Jahrhundert andauern und sich auf mannigfaltige Weise ausdrücken sollte. Schon für das neunte Jahrhundert sind Kämpfe zwischen den beiden verfeindeten Fraktionen der Stadt, den *Castellani* und *Cannaruoli*, bezeugt.<sup>315</sup> Die endgültigen Zusammensetzungen der beiden Lager, die nicht mehr mit den Grenzen der *sestiere* übereinstimmten, sowie die Namen der Gruppen wurden erst im 16. Jahrhundert endgültig festgelegt.<sup>316</sup>

Zuvor wuchs im Laufe des Mittelalters die Rivalität der beiden Gruppen zu einer Feindschaft heran, deren Ursprung der Mord an einem Bischof war. Fünf *Castellani*-Pfarreien aus dem *sestiere* Dorsoduro, San Nicolò dei Mendicoli, Arcangelo Rafeale, Santa Margherita, San Basegio und San Pantalon, weigerten sich Ende des 13. Jahrhunderts Kirchensteuern zu zahlen. Als der Bischof von Venedig persönlich von den Pfarrern die Steuern einfordern wollte, wurde er von einem wütenden Mob in Stücke gerissen. Entsetzt über diese Tat verstießen die *Castellani* die fünf Pfarreien, die daraufhin von den *Cannaruoli* aufgenommen wurden.<sup>317</sup>

Aber nicht nur aufgrund von blutigen Gewalttaten wechselten die Loyalitäten einiger Pfarreien die Seiten. So gehörten zum Beispiel die Glasbläser aus Murano seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu den *Castellani*. Die Spiegelmacher, am östlichen Ende von Cannaregio beheimatet, waren ursprünglich Glasarbeiter aus Murano und

---

<sup>314</sup> BMC, Codice Cicogna 3161; 3235 (Pugni a San Giuliano); 3276/2 (Pugillatus Venetius); 3278 (Origine delle guerre dei pugni); 3280 (Le guerre dei pugni proibite). ASV, Compilazione delle leggi, b. 321 (Pugni, spettacoli).

<sup>315</sup> Davis 1994, ebda.; S.14.

<sup>316</sup> Davis 1994, ebda.; S. 25.

<sup>317</sup> Davis 1994, ebda.; S. 22.

unterstützten daher ebenfalls die *Castellani*.<sup>318</sup> Das *sestiere* als von staatlicher Seite festgelegte Verwaltungseinheit war also nicht die endgültige Instanz, die die Identität der Gruppen definierte. Diese konstituierte sich vielmehr aus kleineren Einheiten, wie der Pfarrei, der Straße oder dem gemeinsamen Beruf.

Die Umbenennung der *Cannaruoli* in *Nicolotti* erfolgte am 11. Oktober 1548, als die fünf abtrünnigen *Castellani*-Pfarreien fast 250 Jahren nach ihrer Verstoßung Genugtuung verlangten. Im Namen aller *Cannaruoli* forderten sie die *Castellani* zu einem in der Zeit noch üblichen Brückenkampf mit Stöcken und Schilden heraus. Beide Mannschaften waren vom eigenen Triumph überzeugt und stellten Forderungen, die die unterlegene Mannschaft zu erfüllen haben würde. Die *Cannaruoli* verloren und mussten vom Zeitpunkt ihrer Niederlage an *Nicolotti* nennen. Der Name, eigentlich ein Schmähdname, weil er auf die unehrenhaften Klerikermörder aus der Pfarrei San Nicolò verwies, wurde von den Betroffenen schon bald mit Stolz getragen.<sup>319</sup>

Ab diesem Zeitpunkt waren die Fraktionen stabil, die Grenze zwischen den Gebieten der *Castellani* und *Nicolotti* war festgelegt. Sie verlief zwischen Castello und Cannaregio bis zum Canal Grande, von der Rialto-Brücke bis etwa zur Cà Foscari am Kanal entlang, dann weiter Richtung Westen, Dorsoduro in zwei Hälften teilend (Abb. 82). Neutrales Gebiet innerhalb des Stadtgebietes gab es nicht, jedoch waren Orte wie der Markusplatz oder der Rialto so öffentlich, dass kein Lager sie für sich beanspruchen konnte. Die großen Wasserstraßen, also der Canal Grande und der Canale della Giudecca wurden von allen geteilt.<sup>320</sup>

Die Kämpfe fanden nie auf Brücken statt, die mitten in einem Stadtteil lagen, sondern auf „Grenzbrücken“ zwischen *Castellani*- und *Nicolotti*-Gebiet. Denn obwohl die zahlreichen Darstellungen anderes vermuten lassen, gab es bei den *Battaglie*, wie die Kämpfe auch genannt wurden, einen Ehrenkodex. Bei einem Kampf mitten im Territorium der einen Mannschaft hätte diese schon allein durch bessere Ortskenntnisse einen Heimvorteil gehabt. Zudem wäre die Niederlage einer Mannschaft in ihrem eigenen Stadtteil eine doppelte Erniedrigung gewesen. Die meisten Brücken in der Stadt kamen daher für einen Kampf gar nicht in Frage. Neben der Lage war auch die Umgebung ausschlaggebend dafür, ob sich eine Brücke für eine

---

<sup>318</sup> Davis 1994, ebda.; S. 24.

<sup>319</sup> Davis 1994, ebda.; S. 25.

<sup>320</sup> Fenlon, ebda.; S. 211.

*Guerra dei Pugni* eignete. Die Kämpfe zogen ein großes Publikum an, deshalb musste die Brücke über einen Kanal mit *Fondamenta*, also mit befestigter, möglichst breiter Uferstraße führen. Außerdem musste es in der Nähe Versammlungsmöglichkeiten für die Mannschaften geben und die Brücke musste stabil genug sein, dem Ansturm mehrerer hundert Kämpfer standzuhalten.<sup>321</sup> Die beliebteste Kampfbrücke war daher die nach ihrer Funktion benannte *Ponte dei Pugni* zwischen dem Campo San Barnabà und Campo Santa Margherita in Dorsoduro, die alle Voraussetzungen für eine *Battagliola* erfüllte.

Die Kämpfe, ursprünglich ein Kräftemessen zwischen Arbeitern, zogen im 17. Jahrhundert Zuschauer aller sozialen Klassen und jeden Alters an. Besonders bei den Brückenkämpfen zeigt sich das ambivalente Verhalten des Staates gegenüber den Wettkämpfen. Einerseits versuchte der Staat immer wieder, die Brückenkämpfe und somit die Gefährdung der öffentlichen Sicherheit zu unterbinden. Bereits 1574 wurde der traditionelle Kampf mit angespitzten Stöcken, den sogenannten *Canne d'India*, verboten, wodurch sich der typisch venezianische Faustkampf erst entwickeln konnte.<sup>322</sup> Auch wurden vom *Rat der Zehn* spezielle Polizeieinheiten, die *Capitani delle barche longhe*, eingesetzt, die schwer bewaffnet auf den Kanälen patrouillierten und Kämpfe schon im Vorfeld verhindern oder zerschlagen sollten.<sup>323</sup> Andererseits fanden die bereits beschriebenen *Guerre ordinate* zur Unterhaltung von Staatsgästen statt. Dem Versuch, die Kämpfe zu verbieten stand die Instrumentalisierung des Spektakels zu Propagandazwecken gegenüber. Letzteres manifestierte sich durch gezielte Werbung für die *Guerra dei Pugni* in der gesamten Stadt in Form von Plakaten und Gesängen. Die Kämpfe sollten keinesfalls vor leeren Rängen stattfinden, da es wichtig war, den Eindruck einheitlicher, soziale Schichten übergreifender Begeisterung zu erwecken.<sup>324</sup>

Die zwei Fraktionen der *Castellani* und *Nicolotti* traten im Rahmen einer *Battagliola* keineswegs als homogene Mannschaften gegeneinander an. Vielmehr lassen sich die

---

<sup>321</sup> Davis 1994, ebda.; S. 29.

<sup>322</sup> Mazarotto, ebda.; S. 41. Das Kämpfen mit den Fäusten war eine Sensation in einer Zeit, in der Duelle mit Waffen ausgetragen wurden. Die venezianischen Kämpfer wurden sogar in Städte auf dem Festland eingeladen, um dort ihre Kunst in Schaukämpfen vorzuführen. Vgl. Davis 1994, ebd. ; S. 153.

<sup>323</sup> Davis 1994, ebda.; S. 147.

<sup>324</sup> BMC, Codice Cicogna 3161, 1673.

beiden großen Gruppen mit Armeen vergleichen, die aus kleineren Einheiten zusammengesetzt waren. Diese Divisionen bestanden normalerweise aus vierzig bis fünfzig Männern, die aus der gleichen Nachbarschaft kamen oder Arbeitskollegen waren.<sup>325</sup> Als Zeichen ihrer Zusammengehörigkeit trugen manche Gruppen Uniformen oder stimmten zumindest einzelne Kleidungsstücke aufeinander ab.<sup>326</sup>

Auf dem Gemälde von Joseph Heintz d.J. ist es zwar wegen des Gewimmels auf der Brücke unmöglich, die Kämpfer ihren Mannschaften zuzuordnen. Man erkennt jedoch die typische Kleidung der Wettstreiter, die diese im Rahmen der Vorbereitungen des Kampfes, zu denen auch der reichliche Genuss von Alkohol gehörte, gemeinsam anzogen. Die Ein- oder eher Auskleidezeremonie fand auf den Versammlungsplätzen der Mannschaften statt. Während die Kämpfer bei den Stockkämpfen, die um 1600 unüblich geworden waren<sup>327</sup>, noch Rüstungen und Helme getragen hatten (Abb. 83), wurden die *Battagliole* spätestens ab 1660 von halbnackten Männern bestritten. Diejenigen, die ihren *Ferrarido*, einen Mantelumhang, trugen, wurden als Zuschauer erkannt. Gekämpft wurde ohne Mantel, Hemden wurden oft zum Nierenschutz umfunktioniert. Die Haare wurden unter kremenlosen Kappen verstaut, Ringe mussten abgenommen werden. Die Kämpfer trugen Filzschuhe, um nicht auf der Brücke auszurutschen und an der rechten Hand einen ledernen, ungepolsterten Boxhandschuh.<sup>328</sup>

Das gemeinsame Einkleiden unmittelbar vor dem Beginn des Kampfes war der letzte Teil der Vorbereitungen, die sich über mehrere Tage, oder sogar Wochen hinziehen konnten. Vor allem bei den *Guerre ordinate* begannen die vorbereitenden Gespräche zwischen den *Capi* der *Castellani* und *Nicolotti* und den Vertretern des Patriziats schon lange vor der Veranstaltung. Einige Tage vor dem Ereignis wurde der Austragungsort für den Kampf und die Besuchermassen präpariert, indem zunächst Schäden in der Brücke ausgebessert und Abfall und Treibgut aus dem Kanal gefischt wurden. Außerdem streuten Anhänger beider Lager Sägemehl auf die Brücke und legten Stroh auf der *Fondamenta*, dem Gehweg entlang des Kanals aus, um die Gefahr des

---

<sup>325</sup> Davis 1994, ebda.; S. 37.

<sup>326</sup> Davis 1994, ebda.; S.41.

<sup>327</sup> Kämpfe mit Waffen wurden zwar 1574 vom Großen Rat verboten, fanden aber dennoch bis zum Anfang des 17. Jh. statt. Vgl. Davis 1994, ebda.; S.53 und Mazzarotto, ebda.; S. 41.

<sup>328</sup> Davis 1994, ebda.; S. 55.

Ausrutschens auf der Brücke zu vermindern und eventuelle Stürze abzufangen.<sup>329</sup> Man errichtete außerdem auf angrenzenden Plätzen und Straßen Barrikaden aus Holz, um den Strom der Kämpfer zur Brücke zu leiten. Der Enthusiasmus dafür, den Kämpfern der eigenen Mannschaft den Zugang zur Brücke so leicht wie möglich zu machen, führte häufig zu Maßnahmen wie dem Durchbruch von Mauern oder Häuserwänden. Widerspruch gegen Ideen dieser Art war meist zwecklos, sodass besonders an der *Ponte dei Pugni* bei San Barnabà massiv ins Stadtbild eingegriffen wurde. Man schlug neue Durchgangswege, schon bestehende Durchgänge wurden verstärkt und an angrenzenden Häusern wurden Umbaumaßnahmen vorgenommen, um den Kämpfern und Zuschauern die Teilnahme an den *battaglie* so komfortabel wie möglich zu machen.<sup>330</sup>

Nach tagelangen vorbereitenden Gesprächen, Baumaßnahmen und dem feierlichen Einkleiden fanden die Kämpfe schließlich sonntags nachmittags statt. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der Blütezeit der *Guerre dei Pugni*, waren die Kämpfe offiziell an Sonntagen von August bis Januar erlaubt.<sup>331</sup> Ausnahmen wurden von staatlicher Seite für die *Guerre ordinate* gemacht, die auch außerhalb der Saison und an Wochentagen stattfinden konnten.<sup>332</sup>

Ihren Siegeswillen und das Streben, den Gegner möglichst lächerlich zu machen, drückten beide Lager bereits vor Beginn der eigentlichen Kampfhandlungen aus. Schon die Wege der Kämpfer zum Schauplatz glichen einem Triumphzug. Die einzelnen Mannschaften näherten sich der Brücke aus unterschiedlichen Richtungen, häufig auf geschmückten Booten, begleitet von Musik. Die beiden Fraktionen und ihre Anhänger unterschieden sich dabei durch die Farbe ihrer Kleidung. Die *Castellani* trugen rote, die *Nicolotti* schwarze Kappen. Frauen drückten ihre Sympathie für eine Mannschaft aus, indem sie entweder auf der linken oder rechten Seite ihrer Kleider Blumen ansteckten.<sup>333</sup> Während die Mannschaften zur Kampfbrücke zogen, sangen sie Spottlieder auf ihre Gegner. Üblicherweise versammelten sich die beiden Lager unmittelbar vor Kampfbeginn auf den beiden Seiten der Brücke und provozierten sich

---

<sup>329</sup> Davis 1994, ebda.; S. 56.

<sup>330</sup> Davis 1994, ebda.; S. 29.

<sup>331</sup> Davis 1994, ebda.; S. 164.

<sup>332</sup> Davis 1994, ebda.; S. 142.

<sup>333</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 41.

gegenseitig mit Beleidigungen. Manchmal wurde vor Kampfbeginn die *Moresca*, ein aggressiver Tanzwettkampf, aufgeführt, um zusätzlich die Stimmung anzuheizen.<sup>334</sup>

Die in großer Zahl erhaltenen Gemälde und graphischen Erzeugnisse geben nur unzureichend wieder, was sich während der Kämpfe abspielte, weil stets nur ein besonders spektakulärer Moment des Geschehens gezeigt wird.<sup>335</sup> So sieht man auf dem Gemälde von Joseph Heintz d.J. einen sogenannten *grosso*, bei dem Hunderte von Kämpfern bis zu fünfzehn Minuten lang in einer Menge steckten, sich gegenseitig schubsten und mit den Köpfen aneinander schlugen. Häufig versuchten Kämpfer aus den hinteren Reihen, wie bei Heintz d.J. zu sehen ist, über die Köpfe der anderen auf die andere Uferseite zu gelangen, deren Eroberung das eigentliche Ziel der *Battagliola* war.<sup>336</sup> Bevor jedoch ein *grosso* stattfand, begann die Kampfveranstaltung mit Zweikämpfen, den sogenannten *mostre*. Wie der Name schon sagt ging es den Kämpfern dabei hauptsächlich darum, sich selbst und die eigenen Fähigkeiten zu präsentieren – *mostrarsi bene*. Bei diesen Individualkämpfen diente der höchste Punkt der Brücke als Boxring.<sup>337</sup> Die eigentliche *mostra* begann nicht, bevor sich die beiden Kontrahenten einige Zeit zur Schau gestellt, und sich gegenseitig herausgefordert und beleidigt hatten.<sup>338</sup> Der Kampf – *cimento* – ging über mehrere Runden – *salti* oder *assalti* – und war beendet, wenn einer der Duellanten zu Boden gegangen, blutig geschlagen, von der Brücke vertrieben oder ins Wasser gefallen war.<sup>339</sup> Zwar fungierten bei den *mostre* je ein *Castellani*- und ein *Nicolotti-Adrino* als Schiedsrichter. Dennoch gab es, wie während der gesamten *Battagliola* kein festes Regelwerk, sodass keinerlei Überlieferungen darüber existieren, wie lange die einzelnen Runden dauerten.<sup>340</sup> Die *mostre* machten einen großen Teil des Kampfeignisses aus. Mitte des 17. Jahrhunderts waren die Zweikämpfe zu einem populären Medium geworden, persönliche Konflikte auszutragen, aber auch sich den Respekt der Mitstreiter, Gegner und nicht zuletzt des Publikums zu verdienen. Bis zu

---

<sup>334</sup> Davis 1994, ebda.; S. 63.

<sup>335</sup> Davis 1994, ebda.; S.48.

<sup>336</sup> Davis 1994, ebda.; S. 74.

<sup>337</sup> Davis 1994, ebda.; S. 66.

<sup>338</sup> Mazarotto, ebda.; S. 42.

<sup>339</sup> Davis 1994, ebda.; S.67.

<sup>340</sup> Davis 1994, ebda.; S. 48.

hundert *mostre* wurden an einem Sonntag ausgetragen.<sup>341</sup> Wenn man in Betracht zieht, dass das Ereignis erst am späten Nachmittag begann, lässt sich daraus schlussfolgern, dass die einzelnen Kämpfe sehr kurz gewesen sein müssen.

Zumal das Hauptereignis erst im Anschluss an die Zweikämpfe stattfand: die *frotta*, also die Massenschlägerei. Diese begann damit, dass die Mannschaften von ihren Versammlungsplätzen aus allen Richtungen auf die Brücke zustürmten. Die in der Hierarchie der Kämpfer am höchsten stehenden *Padrini* und *Capi* waren für die Strategie zuständig, stellten ihre Mannschaften in Formation und sorgten dafür, dass der Strom der herannahenden Kämpfer nicht abbriss. Denn diejenigen, die ins Wasser gefallen waren, sollten sofort durch neue Kämpfer ersetzt werden.<sup>342</sup> Ein *gruppo*, wie er bei Heintz d.J. dargestellt ist, war das zentrale Ereignis einer *frotta*. Zum einen, was die Befriedigung der Sensationslust der Zuschauer anging, zum anderen, weil der Ausgang des Gemenges oft über Sieg oder Niederlage entschied. Derjenigen Faktion, der es gelang, nach einem *gruppo*, bei dem stets zahlreiche Kämpfer ins Wasser fielen oder verwundet wurden, noch genug Mannschaften aufzubringen, um die Brücke zu besetzen, war der Sieg so gut wie sicher.

Auch am Rande des Kampfes gab häufig Verletzte, meist durch geworfene Steine oder Dachziegel, was nicht selten zu einer Massenpanik führte. Ein weiterer Grund, warum die Kämpfe auch für die Zuschauer gefährlich waren, ist auf dem Nürnberger Gemälde von Heintz d.J. ganz links im Bildvordergrund zu sehen: eine provisorisch zusammengezimmerte Tribüne ist zusammengebrochen und hat einige Zuschauer unter sich begraben.

Die Gefahr für Leib und Leben, sowohl für die Kämpfer als auch für das Publikum, führte schließlich zum strikten Verbot der Kämpfe. Trotz intensiver Recherchen konnte das exakte Datum des Verbots der *Guerre dei Pugni* nicht ermittelt werden. Davis datiert in seiner Studie die endgültige Untersagung der *Battagliole* auf das Jahr 1705.<sup>343</sup> In der Quelle, auf die er sich bei der Datierung stützt, die sogenannten *Casi memorabili* in der Biblioteca Marciana, wird ein tragisches Ereignis im Umfeld der

---

<sup>341</sup> Davis 1994, ebda., S. 108.

<sup>342</sup> Davis 1994, ebda.; S. 73.

<sup>343</sup> Davis 1994, ebda.; S. 169.

*Battagliole* geschildert<sup>344</sup>: Am 30. September 1705 gab es einen Brand im Kloster San Girolamo, der sich auf die benachbarte Kirche ausbreitete und beide Gebäude stark beschädigte. Am selben Tag artete ein Brückenkampf in ein blutiges Chaos aus, da sich die Mannschaften nicht einigen konnten, wer der Sieger der *battagliola* war. Abgesehen davon, dass beide Ereignisse ein schlechtes Bild auf die sehr auf ihre Außenwirkung bedachte Stadt warfen, brannte das Kloster in Cannaregio nur deshalb bis auf die Grundmauern ab, weil die Feuerwehr, die sich aus Hafenarbeitern und *Arsenalotti* zusammensetzte, in das Kampfgeschehen involviert und daher für Löscharbeiten unabhkömmlich war. Weder im Rahmen dieser detailliert geschilderten Anekdote noch an anderer Stelle ist in der Handschrift jedoch davon die Rede, dass das unglückliche Ereignis das Verbot der *Guerre dei Pugni* nach sich zog.<sup>345</sup>

Die Suche nach dem Gesetzesbeschluss blieb auch an anderen Orten erfolglos.<sup>346</sup> Karin Wohlfahrt weist in ihrem Aufsatz über die venezianischen Gemälde in der Sammlung Augusts III. jedoch darauf hin, dass der Sohn des Königs, Kronprinz Friedrich Christian noch im Jahr 1739 in Venedig eine *Battagliola* gesehen habe.<sup>347</sup> Auch in der bereits zitierten Korrespondenz zwischen den beiden Kunstagenten des Kurfürsten August III. von Sachsen gibt es einen Hinweis darauf, dass die Datierung des Verbots auf das Jahr 1705 nicht korrekt sein kann. Geht man davon aus, dass der 1696 geborene August III., wie sein Agent Minelli schreibt, bei einem seiner Venedig-Besuche eine *Guerra dei Pugni* gesehen hat, so fand diese frühestens 1712 statt, als sich der junge Prinz erstmals während des Karnevals in Venedig aufhielt.<sup>348</sup> Als der Brief 1754 von Venedig nach Dresden geschickt wurde, waren die Kämpfe bereits, wie Minelli schreibt, strengstens verboten.<sup>349</sup> Das Verbot der Kämpfe in der ersten Hälfte des 18.

---

<sup>344</sup> Bei den *Casi memorabili* handelt es sich um ein Kompendium bemerkenswerter, wichtiger und kurioser Ereignisse der Stadtgeschichte, das im Laufe des 18. Jahrhundert von mehreren anonymen Autoren zusammengestellt wurde. BNM, Ms. It. Cl. VII, 481 (7786).

<sup>345</sup> BNM, Ms. It. Cl. VII, 481 (7786); f. 98r.

<sup>346</sup> Weder in den Quellenbeständen der legislativen Organe der Republik, des *Maggior Consiglio* und des *Consiglio dei Dieci*, noch in der Gesetzessammlung *Compilazione delle leggi* im Archivio di Stato fand sich ein Hinweis auf das endgültige Verbot der Kämpfe. Der späteste Eintrag, der die Brückenkämpfe betrifft stammt vom 18. November 1644, als vom *Maggior Consiglio* erneut die Strafen für widerrechtlich ausgetragene Kämpfe erhöht wurden. Vgl. ASV, *Compilazione delle leggi*, b. 321 - Pugni, spettacoli, f. 505r-506v.

<sup>347</sup> Wohlfahrt, ebda.; S. 293.

<sup>348</sup> Staszewski, Jacek: *August III. – Kurfürst von Sachsen und König von Polen*. Berlin 1996; S. 52.

<sup>349</sup> “[...] reppresentante La Guerra de Pugni che in altri si accustumava in Venezia, e che in oggi giorni per li accidenti accaduti, restà rigorosamente diffusa.” ([...] gezeigt wird die Guerra dei Pugni, die an sich damals in Venedig anschaute, und die heute wegen der Unfälle, die passiert sind, strengstens verboten



Jahrhunderts entsprach den gesellschaftlichen Strömungen der Zeit. Das adlige Publikum wandte sich im *Settecento* zunehmend kultivierteren, unblutigen Sonntagsbeschäftigungen zu. Mit den Patriziern verschwanden sowohl diejenigen, die die Kämpfe finanziell unterstützten, als auch diejenigen, die die *Battagliola* zu einer prestigeträchtigen Veranstaltung machten und die Kämpfer vor dem Gesetz schützten.<sup>350</sup>

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die archaisch anmutenden *Guerre dei Pugni* einerseits das genaue Gegenteil des überinszenierten venezianischen Staatszeremoniells waren. Häufig fanden die Kämpfe zeitgleich mit großen Prozessionen statt. Denn während im Stadtzentrum der Adel sich selbst feierte, konnten in der Peripherie Venedigs die *Battagliole* von der Polizei unbehelligt stattfinden. Andererseits imitierte die Arbeiterschicht im Rahmen der *Guerra dei Pugni* den hierarchischen Aufbau der patrizischen Gesellschaft, indem sie ihre eigene Rangordnung schuf. Die Arbeiter besaßen in der Republik Venedig weder politisches Mitspracherecht noch soziales Ansehen. In der Welt der Brückenkämpfe hatte hingegen jeder die Möglichkeit, durch gute Leistungen während der Kämpfe zu einem *capo* oder *padrino* aufzusteigen, und somit von Mitkämpfern und sogar vom adligen Publikum respektiert und gefeiert zu werden. Dafür nahmen die Kämpfer bei jeder *battagliola* das Risiko auf sich, schwer verletzt oder gar getötet zu werden. Der Personenkult um die besten Kämpfer ging soweit, dass sie einem großen Publikum unter ihren Kampfnamen<sup>351</sup> bekannt waren, und Fans selbstgemalte oder mit finanzieller Unterstützung eines patrizischen Sponsors gedruckte Poster ihrer Helden in den Gassen der Stadt aufhängten.<sup>352</sup> Die große Popularität der Kämpfe ging weit über Venedig hinaus und die Tatsache, dass es sich um ein spezifisch venezianisches Spektakel handelte, dessen Darstellung nicht ohne die Einbeziehung venezianischer Topographie und Architektur auskam, legitimierte die *battagliole* nicht nur als Ereignis, das für hohe Staatsgäste bestellt wurde, sondern auch als Bildgegenstand.

---

ist.) Sächsisches Staatsarchiv, Hauptarchiv Dresden, Loc. 2813/0, f. 107r. Zitiert nach Wohlfahrt, ebda.; S. 293.

<sup>350</sup> Davis, ebda.; S. 167.

<sup>351</sup> Im Appendix zu Davis' Studie findet sich eine Liste mit Kampfnamen, die in der *Pugni*-Chronik erwähnt werden. Diese verwiesen meist auf physische oder physiognomische Besonderheiten des Kämpfers und waren nahezu immer sehr vulgär. Durch Lieder, die gedruckt und in der Stadt verbreitet wurden, waren die Namen einem großen Publikum bekannt. Davis 1994, ebda.; S. 211.

<sup>352</sup> Davis, ebda.; S. 184.

### 9.1.2 Kontext der Entstehung des Nürnberger *Guerra dei Pugni*-Gemäldes und mögliche Auftraggeber

Der Betrachter der *Guerra dei Pugni*, die sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet (Abb. 84)<sup>353</sup>, schaut von einem fiktiven, erhöhten Standpunkt über dem Rio di San Barnabà in Richtung Westen, wo man schemenhaft den Kirchturm von Sant'Angelo Raffaele erkennt.<sup>354</sup> Die überfüllte Brücke befindet sich genau in der Bildmitte. Obwohl bereits Männer ins Wasser fallen, stürmen von beiden Seiten weiterhin Kämpfer auf die Brücke zu. Den Großteil des Bildpersonals stellen jedoch die Zuschauer dar. Im Bildvordergrund drängen sich auf dem Kanal die Gondeln gutbetuchter Zuschauer und auch an den Fenstern und auf den Balkonen der angrenzenden Häuser erkennt man an der aufwändigen Kleidung das adlige Publikum. Die Signatur Heintz' d.J. und das Entstehungsjahr 1673 sind auf einem Stück Holz zu lesen, das links im Bildvordergrund im Wasser treibt („Iosefo Heinz 1673 F.“).

Die Anzahl der signierten und datierten Gemälde von Joseph Heintz d.J. ist sehr überschaubar. Ausschließlich prestigeträchtige Auftragsarbeiten, die entweder von einem großen Publikum, zum Beispiel in Kirchen, oder im *Piano nobile* eines Palazzo von einem sehr exklusiven Kreis potentieller neuer Auftraggeber gesehen wurden, tragen die Signatur des Augsburgers. Heintz d.J. setzte seine Unterschrift bewusst als Markenzeichen und eine Art Visitenkarte ein, wenn er sich davon Werbung für sein Unternehmen versprach.<sup>355</sup> Daher erstaunt es, dass gerade die Darstellung der *Guerra dei Pugni* bei San Barnabà (Abb. 84), die sich heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet, die Signatur des Augsburgers trägt. Schließlich war der Brückenkampf, ähnlich wie Regatten oder Stierjagden, eines derjenigen Sujets, die wegen der enormen Popularität der Wettkämpfe in der Werkstatt Heintz' d.J. fast seriell angefertigt wurden. Zudem lässt das Format von 84x100 cm, das nur unwesentlich größer als das Standardformat der Souvenir-Gemälde aus Heintz' Werkstatt ist<sup>356</sup>, darauf schließen, dass das Bild, anders als zum Beispiel die großformatigen Festgemälde des Museo Correr, nicht für die Hängung in einem

---

<sup>353</sup> Öl auf Leinwand, 1673, 83x99 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

<sup>354</sup> Vgl. Tacke, ebda.; S. 106.

<sup>355</sup> Siehe Kapitel 1.4.3.

<sup>356</sup> Die kleinformatigen Festgemälde haben ein einheitliches Format von etwa 60x90 cm.

repräsentativen Raum konzipiert wurde. Was also veranlasste Joseph Heintz d.J. dazu, dieses für sein Oeuvre recht „durchschnittliche“ Gemälde zu signieren und datieren?

Die Provenienz kann nur bis zum Jahr 1948 zurückverfolgt werden und lässt keine Schlussfolgerung über den ursprünglichen Besitzer zu.<sup>357</sup> Aufschluss gibt jedoch das schon mehrfach erwähnte und zitierte Manuskript des anonymen *Guerra dei Pugni*-Chronisten. Dort wird für das Jahr 1673 nur ein einziger Kampf erwähnt.<sup>358</sup> Dieser wurde präzise geplant, und fand schließlich nicht statt, weil der Ehrengast, zu dessen Unterhaltung die *Guerra dei Pugni* organisiert wurde, unerwartet früher abreisen musste.

Dieser Gast war Kardinal Flavio Chigi<sup>359</sup>, der sich, wie der Chronist es ausdrückt, schon lange gewünscht hatte, die Schönheiten Venedigs mit eigenen Augen zu sehen<sup>360</sup>, und im April 1673 dazu Gelegenheit hatte. Auf Einladung des Patriarchen von Aquileia hielt sich der Kardinal von Ende April bis zum 5. Mai 1673 in der Stadt auf, wo beide zusammen in der Cà Dolfin am Canal Grande untergebracht wurden. Der Chronist lässt sich ausführlich darüber aus, dass der Palazzo nicht nur wegen seiner architektonischen Schönheit und der ehrenhaften Hausherren, sondern auch wegen des guten Blicks auf die Ziellinie der Regattastrecke ein optimales Domizil für die Besucher gewesen sei. Als gute Gastgeber ließ es sich die Familie Dolfin nicht nehmen, für den hohen Besuch eine Regatta und einen Brückenkampf zu organisieren. Während der Chronist das genaue Datum der Ankunft des Kardinals in Venedig nicht nennt, wird explizit erwähnt, dass mit der Planung der *Battagliola* am 23. April begonnen wurde. Die Vorbereitungen werden in dem Manuskript minutiös beschrieben: Die Herren Dolfin trafen sich mit den wichtigsten *Capi* und *Padrini* der *Castellani* und *Nicolotti*, die alle namentlich genannt werden, und fragten, ob diese bereit wären, sich zu Ehren des Kardinals zu einem Kampf zusammen zu finden. Nachdem schnell feststand, dass die Bereitschaft zu kämpfen durchaus vorhanden war, ging es anschließend darum, Datum

---

<sup>357</sup> Tacke, ebda.; S. 106.

<sup>358</sup> BMC, Codice Cicogna 3161, 1673 (nicht paginiert).

<sup>359</sup> Flavio Chigi (1631-1693), war von 1659 bis 1681 Kardinal und Kardinalnepot Papst Alexanders VII. Chigi. Zur Biographie, vgl. Stumpo, Enrico: „Flavio Chigi“. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 24, Rom, 1980; S. 747-751.

<sup>360</sup> „L’eminentissimo Cardinal Ghiggi, Nepote di Papa Alessandro 7<sup>mo</sup> già molto tempo desideroso di pateri à Venezia, per vedere, e godere col proprio occhio [...]“ (Seine Eminenz Kardinal Chigi, Neffe von Papst Alexander VII. wünschte sich schon seit langem nach Venedig zu kommen, um die Stadt mit seinen eigenen Augen zu sehen und zu genießen [...]). BMC, Codice Cicogna 3161, 1673.

und Ort festzulegen. Man einigte sich schließlich auf den 7. Mai und die *Ponte de Gesuati* in Dorsoduro, weil die *Nicolotti* dort zweimal in Folge gewonnen hatten, bevor sie eine Reihe von Niederlagen gegen die *Castellani* hinnehmen mussten. Die detaillierte Nacherzählung der Verhandlungen zwischen den Parteien, der Absprache der Mannschaftsaufstellungen, sowie die Beschreibung der Präparationen, die an der Brücke vorgenommen werden, einhergehend mit Glorifizierung des Kampfes, der Kämpfer und der Republik Venedig, umfasst fünf *recto* und *verso* eng beschriebene Blätter. Der gut vorbereitete Kampf wurde schließlich jedoch abgesagt, weil Kardinal Chigi und der Patriarch von Aquileia bereits am 5. Mai abreisen mussten.

Sehr viel weniger ausführlich ist der Vermerk zum Besuch Flavio Chigis in den Zeremonialakten des *Collegio*.<sup>361</sup> Da der Eintrag bereits am 3. Mai 1673 geschrieben wurde, findet die verfrühte Abreise des Kardinals darin keine Erwähnung. Dafür erfährt man, dass die *Ufficiali alle Rason Vecchie*, die für die Finanzierung von Staatsbesuchen zuständige Behörde, für ein Bankett zu Ehren der Gäste im Palazzo Dolfin 500 Dukaten, und für einen Imbiss während der Führung des Kardinals durch das Arsenal weitere 150 Dukaten bewilligten. Die Audienz beim Dogen, die nach dem für Kardinäle üblichen Protokoll und ohne Zwischenfälle ablief, wird mit nur wenigen Worten erwähnt. Über die Regatta und den Brückenkampf, die von privater Seite organisiert wurden, erfährt der Leser nichts.

Mit hoher Wahrscheinlichkeit entstand das Nürnberger *Pugni*-Bild Joseph Heintz' d.J. im Kontext des Venedig-Besuch Flavio Chigis. Der Kardinal war einer der einflussreichsten Kunstliebhaber und Mäzene seiner Zeit. Seine Gemäldesammlung umfasste über 1100 Werke und war auf mehrere Residenzen aufgeteilt – zu den wichtigsten zählten der Palazzo an der Piazza SS. Apostoli und das Casino alle Quattro Fontane in Rom, sowie die Villa Versaglia in Formello.<sup>362</sup> Gemäß seiner sozialen Rolle

---

<sup>361</sup> ASV, Collegio, Cerimoniali, f.5, 3. Mai 1673. Ohne Paginierung.

<sup>362</sup> Zu der Sammlung Flavio Chigis und seiner Gemäldesammlung, vgl. Benocci, Carla (Hg.): *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*. Siena, 2005. Darin: Dies.: "I Chigi e la loro cerchia in età barocca a Roma: Domenico Salvetti, il principe Mario e il cardinale Flavio nel giardino alle Quattro Fontane"; S. 117-146. Dies.: "I Chigi nelle campagna romana – l'ironia pseudo-francese della Villa Versaglia a Fornello"; S. 147-190. Petrucci, Francesco: "Le collezioni berniniane di Flavio Chigi, tra il casino alle Quattro Fontane e la villa Versaglia"; S. 191-208. Ders.: "Appendice documentaria III: Gli inventari del 1692 del Giardino alle Quattro Fontane e della Villa Versaglia"; S. 464-495. Außerdem: Karsten, Arne: *Künstler und Kardinäle – Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*. Köln u.a., 2003; S. 187 ff.

als Kardinalnepot von Papst Alexander VII. Chigi und der damit verbundenen Pflicht, Gemälde zu sammeln und zu Künstler protegierten<sup>363</sup>, ließ Chigi Teile des *Piano nobile* des 1661 von ihm erworbenen Palazzo Colonna, heute Palazzo Oldescalchi, zur *Galleria* umbauen. Einer der Architekten bei diesem Vorhaben war Gianlorenzo Bernini, der nicht nur für die neue Fassade verantwortlich, sondern auch maßgeblich am Innenausbau beteiligt war.<sup>364</sup> Wie aus dem Sammlungsinventar Flavio Chigis im Archivio Segreto Vaticano hervorgeht, fanden sich in seiner Sammlung Werke verschiedenster Epochen, Genres und Schulen, Zeitgenossen ebenso wie Alte Meister, römische Maler ebenso wie Nordeuropäer.<sup>365</sup>

Dass das Gemälde Heintz' d.J. ursprünglich ein Geschenk für den Kunstsammler und Mäzen Flavio Chigi war, ist daher ein naheliegender Gedanke und erklärt den Umstand, dass ein relativ kleinformatiges Gemälde mit Souvenircharakter signiert und datiert wurde. Die Familie Dolfin als Gastgeber des Kardinals und Organisatoren der *battagliola* sind die wahrscheinlichsten Auftraggeber. Aus dem Gemäldeinventar Daniele Dolfins von 1683 geht hervor, dass sich drei von Joseph Heintz d.J. gemalte Supraporten in einem der Apartments im zweiten Stock des Palazzo der Familie in der Pfarrei San Salvador befanden.<sup>366</sup> Der Augsburger stand demnach in Kontakt mit der adeligen Sammlerfamilie. Anfang der 1670er Jahre war Joseph Heintz d.J. in Venedig ein etablierter Künstler, als Experte für Festmalerei bekannt, und daher eine naheliegende Wahl für diesen Auftrag. Das relativ kleine Format ist nicht nur ein Indiz für die Funktion des Gemäldes als Geschenk, sondern auch dafür, dass es von Venedig nach Rom transportiert wurde, wahrscheinlich erst nach der vorzeitigen Abreise des Kardinals. Es ist denkbar, dass der Auftrag an Heintz d.J. erst im Anschluss an den Besuch Chigis in Venedig erfolgte, und das Gemälde sozusagen eine „Entschädigung“ für die versäumte *Guerra dei Pugni* war. Die Produktion des Gemäldes nach der Abreise des Kardinals erklärt, warum nicht die Brücke bei der Gesuati-Kirche, die für

---

<sup>363</sup> Vgl. Karsten, ebda.; S. 124. Kunstförderung der Papstnepoten in der Frühen Neuzeit wird dort als ein „gezielt eingesetztes Instrument zur Legitimation, Fundamentierung, Intensivierung und Dynamisierung von Macht und Status“ beschrieben, das keineswegs nur als Ausdruck der Begeisterung für die schönen Künste interpretiert werden darf.

<sup>364</sup> Karsten, ebda.; S. 191f.

<sup>365</sup> *Inventario della Guardarobba di Flavio Chigi redatto il Primo Maggio 1692*. ASVat, Fondo Chigi, Nr. 1805, ff.52-74; ff. 249-267; ff. 289-292.

<sup>366</sup> “3 quadri sopra le porte con cornise nere di mano del enschi \_\_\_\_\_280” (Drei Bilder über den Türen mit schwarzen Rahmen von der Hand des Joseph Heintz \_\_\_\_\_280 (Lire)). ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 420, 8. Januar 1682 (=1683).

den Kampf vorgesehen war, sondern die *Ponte dei Pugni* in San Barnabà auf dem Gemälde zu sehen ist. Diese ist Schauplatz aller bekannten *Pugni*-Darstellungen im Oeuvre Joseph Heintz' d.J.. Bei dem Gemälde für den Kardinal, das in der Spätphase seines Schaffens entstand, konnte der Augsburger somit auf Vorlagen aus seinem eigenen Oeuvre zurückgreifen.

Sowohl der Familie Dolfin als auch Kardinal Flavio Chigi kann eine Vorliebe für Darstellungen venezianischer Feste attestiert werden. Im Inventar der Sammlung von Daniele Dolfin finden sich 34 Gemälde, die die „*esenza di Venetia*“ zeigen. Erklärend ist dort hinzugefügt, dass es sich dabei um Feste, Wettkämpfe und den Karneval handelt. Als Künstler dieser Werke werden „Piazza“, „Beltinelli“ und ein „S. Giacomo ...“ (sic!) genannt.<sup>367</sup> Flavio Chigi beauftragte seinerseits im Jahr 1682 Francesco Trevisani, der seine Ausbildung zum Teil bei Joseph Heintz d.J. absolviert hatte, mit einem Gemälde, das eine venezianische Stierjagd zeigt. Der aus Capodistria stammende Maler kam um 1670 im Alter von etwa fünfzehn Jahren nach Venedig und begann seine Ausbildung bei Antonio Zanchi, bevor er in die Werkstatt des Augsburgers wechselte.<sup>368</sup> Der Auftrag Flavio Chigis an Trevisani ist ein Indiz für das generelle Interesse des Kardinals an Darstellungen venezianischer Wettkämpfe. Auch wenn explizit keine *Guerra dei Pugni* im Inventar der Sammlung Flavio Chigis erwähnt wird, bedeutet das nicht, dass sich das Bild nicht im Besitz des Kardinals befunden haben kann. Eventuell wurde das Gemälde bei der mehrtägigen Erfassung der riesigen Sammlung des Kardinals übersehen, oder die Inventaristen haben das Sujet nicht korrekt erkannt. Gerade bei den „niedereren“ Genres sind die Beschreibungen der Inventaristen meist äußerst vage, zumal es im 17. Jahrhundert noch keine standardisierte Terminologie zur Beschreibung von Gemälden gab.

---

<sup>367</sup> „Nel portego di sopra – 34 pezzi di quadri di tre braza di Longezza l'uno et doi Larghezza tutti con soazze di albeo nere con filo doro parte di mano del piazza parte del betinelli et parte del S. Giacomo .... (sic!) qualli dimostrano l'esenza di Venetia – festa di Giovedi grasso, feste d'tori Giostre, Cucagna, feste, balli, origine di Venetia, Cavalcate papale et del Granturco, merchat, Cacie, paesi con balli Giocho del Calzo, feste di Muran della Sensa“. ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 420, 8. Januar 1682 (=1683).

<sup>368</sup>Zu Francesco Trevisan, der einer der populärsten Portraitmaler im Rom des 18. Jahrhunderts war, vgl. DiFederico, Frank R.: *Francesco Trevisani – Eighteenth Century Painter in Rome*. Washington, D.C., 1977. Zum Gemälde, das Trevisan für Flavio Chigi anfertigte, siehe: DiFederico, ebda.; S. 5f.

## 9.2 Stierjagden

Ähnlich häufig wie den Brückenkämpfen, nahm sich Joseph Heintz d.J. der Darstellung spektakulärer Stierjagden an, die in der frühen Neuzeit auf großen *Campi Venedigs* ausgetragen wurden. Dies kann als ein Indikator für die große Popularität des Spektakels beim zeitgenössischen Publikum gelten. Neben der großformatigen Darstellung der *Caccia ai tori* im Museo Correr (Abb. 8)<sup>369</sup>, sind fünf weitere Versionen bekannt, die dem Augsburger zugeschrieben werden.<sup>370</sup> Zudem verwendete Heintz d.J. Stierjagd-Szenen als Staffage für mehrere Gemälde. Diese zeigen die Höhepunkte der venezianischen Festkultur vor dem Hintergrund der Piazza San Marco in der Art eines Fest-Capriccios (Abb. 11, 85).<sup>371</sup> Dem heutigen Betrachter mag die *Caccia ai tori* als seltsames, brutales Spektakel erscheinen. Aus der Häufigkeit der Darstellung von Stierjagden oder einzelner Motive des Wettkampfes im Werk Heintz' d.J. lässt sich jedoch folgern, dass der Stierkampf und der Karneval im Allgemeinen im 17. Jahrhundert eng mit der venezianischen Identität verbunden waren.

### 9.2.1 Die Geschichte und der Ablauf der Stierjagd

Die *Caccia ai tori* hatte eine lange Tradition in der Republik Venedig und wird bereits in Quellen aus dem 12. Jahrhundert erwähnt.<sup>372</sup> Die bei der Bevölkerung überaus beliebten Spektakel fanden alljährlich hauptsächlich zur Karnevalszeit auf den größten Plätzen statt und wurden erst im Jahr 1802 während der österreichischen Besatzung verboten, nachdem es bei einer Veranstaltung auf dem Campo Santo Stefano zahlreiche Tote und Verletzte gegeben hatte.<sup>373</sup> Im Gegensatz zu allen anderen frühneuzeitlichen Volksfesten, Wettkämpfen und Zeremonien der *Serenissima* war die Stierjagd ein Ereignis, das ohne nautische Elemente und ohne Verweise auf die

---

<sup>369</sup> *Caccia ai tori in Campo San Polo*; Öl auf Leinwand, 115x205 cm; Museo Correr, Venedig; Inventarnr.: Cl. I n. 2059.

<sup>370</sup> *Stierjagd auf dem Campo San Polo*, Öl auf Leinwand, 60x90 cm, Hôtel Druot, Paris (9. Dezember 1976). Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 7ff. *Stierjagd auf dem Campo Santa Maria Formosa*. Öl auf Leinwand, 88,6x120,5 cm, Bonham's, London (6. Juli 2011, lot. 128). *Stierjagd auf dem Campo San Polo*, Öl auf Leinwand, 92x144,5 cm, Christie's, Mailand (27. Mai 2010, lot. 145). *Stierjagd auf dem Campo San Polo*, Öl auf Leinwand, 124x170 cm, Casa d'aste San Marco (29. März 2009, lot. 39). *Stierjagd auf dem Campo San Polo*, Öl auf Leinwand, Privatsammlung (Sammlung Ulrich von Heinz, Berlin).

<sup>371</sup> „*Venezianisches Fest mit Feuerwerk*“, Öl auf Leinwand, nach 1670, 62x92 cm, unbekannter Standort. „*La Piazza San Marco*“, Öl auf Leinwand, ohne Jahr, 125x230 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rom.

<sup>372</sup> Friedrichs, ebda.; S. 177.

<sup>373</sup> Mazarotto, ebda.; S. 1.

venezianische Dominanz auf dem Meer auskam. Das Spektakel machte sich auch nicht die insulare venezianische Topographie zu nutzen, und fand unabhängig vom städtischen und kirchlichen Festkalender statt. Kurz gesagt war es für Venedig eine höchst untypische Veranstaltung.

Anders als in Städten auf dem italienischen Festland, wie zum Beispiel Rom oder Neapel, fehlte in Venedig die enge, durch den Feudalismus bedingte Bindung an ländliche Gegenden. Der Anblick von Vieh, das durch die Straßen zum Markt getrieben wird, war auf dem Festland ein fester Bestandteil des Stadtbildes. Dort wurden Stierkämpfe veranstaltet, um symbolisch die Überlegenheit der Zivilisation gegenüber der ländlichen Wildnis zu demonstrieren.<sup>374</sup> Dieser Kontext fehlte in Venedig vollständig. Schlachtvieh kam hauptsächlich über den Seeweg aus Dalmatien in die Stadt, wurde einige Wochen auf dem Lido gemästet und dann im städtischen Schlachthaus in der Pfarrei San Giobbe, am nordwestlichen Ende des *sestiere* Cannaregio, getötet.<sup>375</sup> Alles, was mit Vieh und dessen Schlachtung zu tun hatte, fand somit in der Peripherie und abseits des alltäglichen venezianischen Lebens statt. Das Element des Außergewöhnlichen, Nicht-Alltäglichen ist daher ein wichtiger Faktor, um die Begeisterung der Venezianer für die *Cacce ai tori* zu verstehen. Laut Michele Battaglia, der im 19. Jahrhundert selbst Zeuge zahlreicher Stierjagden geworden war und nach deren endgültigem Verbot die kleine Abhandlung *Cicalata sulle Cacce di Tori* verfasste<sup>376</sup>, war der Kampf mit den Stieren die beliebteste Vergnügung der Bewohner der *Serenissima*.<sup>377</sup>

Die *Cacce ai Tori* fanden in verschiedenen Formen und Kontexten statt. Wie andere ursprünglich volkstümliche Wettkämpfe nutzte die venezianische Regierung auch die Stierjagd für ihre Zwecke. Daher kam es, wenn auch äußerst selten, vor, dass im Rahmen des Unterhaltungsprogramms für Staatsgäste Schaukämpfe auf der Piazza San Marco stattfanden. Als Zentrum der Macht und öffentlichster Platz der Republik war

---

<sup>374</sup> Davis, Robert C.: „The Trouble with Bulls: The *Cacce dei Tori* in Early-Modern Venice“. In: *Histoire sociale/Social History*, 1996, S. 275-290; S. 277.

<sup>375</sup> Georgelin, Jean: *Venise au siècle des lumières*. Paris, 1978; S. 64.

<sup>376</sup> Battaglia, Michele: *Cicalata sulle Cacce di Tori*. Venedig, 1844.

<sup>377</sup> An der Beschreibung der *Cacce di Tori* von Battaglia orientieren sich sämtliche spätere Chronisten Venedigs, die in ihren Werken von den Stierjagden berichten, so z.B. Cicogna, Emanuele: *Delle Inscrizioni veneziane*. Venedig, 1824-1853; hier: Band 3, S. 467-471; Tassini, Giuseppe: *Curiosità veneziane*; S. 402; Paoletti, Ermolao: *Il Fiore di Venezia*, Bd. 1. Venedig, 1837; S. 64-68. Ebenso zeitgenössische Forscher, z.B. Mazzarotto, ebda., oder Davis 1996, ebda.



die Piazza für Veranstaltungen dieser Art eigentlich tabu.<sup>378</sup> Am letzten Sonntag im Karneval fand zudem traditionell eine Stierjagd im Innenhof des Dogenpalastes als Amusement für die Bediensteten des Dogen und des Palastes statt.<sup>379</sup> Eine der wenigen Quellen zu diesem Spektakel ist ein Gemälde, das der Werkstatt Joseph Heintz' d.J. zugeschrieben wird (Abb. 86).<sup>380</sup>

Die Art von Stierhatz, die Joseph Heintz d.J. gleich mehrfach darstellte, unterschied sich von den beiden genannten Typen dadurch, dass sie nicht von staatlicher Seite, sondern von Privatpersonen organisiert wurde. Die Geldgeber waren meist Patrizier oder reiche *Cittadini*, die im Rahmen eines größeren Festes, zum Beispiel einer Hochzeit oder der Wahl in ein hohes Amt der Republik, für ihre Gäste und Nachbarn dieses besondere Spektakel veranstalteten.<sup>381</sup> Da die Stierjagd in diesem Fall auf dem *Campo* der Heimatpfarrei des Auftraggebers stattfand, musste zunächst die Erlaubnis des Priesters eingeholt werden.<sup>382</sup> Hatte dieser seine Zustimmung gegeben und war ein Datum festgelegt worden, führte der nächste Gang den Veranstalter zum *Consiglio dei Dieci*. Um die Lizenz der höchsten Polizeibehörde der Republik zu erhalten, wurde die Bezahlung einer Gebühr erwartet. Zudem musste das offizielle Versprechen gegeben werden, für Sicherheit und *decorum* der Stierjagd zu sorgen. Erst nach dem Erhalt der offiziellen staatlichen Erlaubnis durfte der Veranstalter über dem *Campo*, auf dem das Ereignis stattfinden würde, eines der traditionellen Zeichen für eine anstehende *Caccia ai Tori* anbringen: zwei große, ineinander verschlungene Metallringe, die an einem über den Platz gespannten Seil hingen, oder einen großen aufblasbaren Ball, der auf ähnliche Weise gut sichtbar befestigt wurde.<sup>383</sup>

Ein bis zwei Tage vor dem Ereignis wurden die Stierkämpfer, hauptsächlich Handwerker und Gondoliere, ausgewählt, die sich daraufhin im Schlachthaus einen

---

<sup>378</sup> Davis 1996, ebda.; S. 280.

<sup>379</sup> Casini 1997, ebda.; S. 135.

<sup>380</sup> *Stierjagd im Innenhof des Dogenpalastes*. Öl auf Leinwand, 114x96 cm, Privatsammlung. Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 20.

<sup>381</sup> Davis 1996, ebda.; S. 280.

<sup>382</sup> Zur Bedeutung der *Campi* für die Bewohner Venedigs in der Frühen Neuzeit und zur deren architektonischer Entwicklung, vgl.: Wichmann, Petra: *Die Campi Venedigs – Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu den venezianischen Kirch- und Quartiersplätzen*. München, 1987. Gaier, Martin: „Die Campi Venedigs – Soziale Ordnung und Wahrnehmung des öffentlichen Raums“. In: Heidemann, Grit/Michalsky, Tanja (Hrsg.): *Ordnungen des sozialen Raums*. Berlin, 2012; S. 189-211.

<sup>383</sup> Davis 1996, ebda.; S. 281.

Stier – oder in vielen Fällen eher einen Ochsen oder ein Kuh – aussuchten.<sup>384</sup> Als Ausgleich dafür, dass das Rind viel Blut und Gewicht und somit an Wert verlieren würde, wurden dem Schlachter für jedes Tier sechs bis acht Lire bezahlt.<sup>385</sup> Es gab aber auch Fälle von übereifrigen Stierkämpfern, die die Rinder aus dem Schlachthaus stahlen. Dies geschah mit einer Häufigkeit, die den *Consiglio dei Dieci* im Jahr 1614 dazu veranlasste, ein Gesetz zu erlassen, das den Diebstahl von Rindern aus den Schlachthäusern von Cannaregio unter Strafe stellte. Aus dem Dokument geht explizit hervor, dass die Tiere gestohlen wurden, um mit ihnen an Stierjagden teilzunehmen, wodurch sowohl an den Tieren als auch für die Schlachter erheblicher Schaden entstehe. Beim Verstoß gegen das Gesetz solle der Täter nach dem Ermessen des Richters verurteilt werden - das Strafmaß reichte von einer Geldstrafe über Galeerendienst bis zur Todesstrafe.<sup>386</sup>

Bevor die eigentliche Veranstaltung am Nachmittag oder frühen Abend des Wettkampftags begann, wurden die Stiere, um die Öffentlichkeit auf die *Caccia* aufmerksam zu machen, durch die Gassen der Stadt und über den Kampfplatz geführt. Dass dabei häufig Tiere ausrissen und in einen Kanal fielen, gehörte schon zum Spektakel und machte die potentiellen Zuschauer neugierig.<sup>387</sup> Bis zum Beginn des eigentlichen Festes hatten sich der zur Arena auserkorene *Campo* und die Fenster und Balkone der angrenzenden Häuser mit Zuschauern gefüllt. Auf dem Platz selbst wurden einige Tage vor der Veranstaltung Holzbanden und Barrieren, oft auch Zuschauertribünen errichtet.<sup>388</sup>

Eine Fanfare verkündete schließlich den Beginn der *Caccia ai Tori*, deren Ablauf über Jahrhunderte unverändert blieb: An beiden Hörnern eines Stiers wurden Seile

---

<sup>384</sup> Casini 1997, ebda.; S. 135.

<sup>385</sup> Davis 1996, ebda.; S. 282.

<sup>386</sup> “[...] Essendo venuto à notitia di ss. ecc.me Ill.me che si attrovano alcuni così poco timorosi della giustitia, quali si fanno lecito di andar alle beccarie di canaregio dove contra il voler d’i beccari patroni de berci, et de suoi ministri gli togliono i buò per forza per farli condurr alla cazza del toro con danno , et maleficio grande delli patroni di essi animali. [...] Quei [...]che condurranno via detti animali, come di sopra caschino alla pena di corda, galea, bando, et pregon ad arbitrio della giustitia.” (Es wurde von den Hohen Herren zur Notiz genommen, dass es einige gibt, die das Gesetz nicht fürchten, diejenigen die sich erlauben zu den Schlachthäusern in Cannaregio zu gehen, wo sie gegen den Willen der Schlachter, der Besitzer der Schlachthäuser und deren Angestellter mit Gewalt die Rinder entwenden, um sie zur Stierjagd zu führen, zum großen Schaden der Besitzer dieser Tiere. [...] Diejenigen [...], die besagte Tiere wegführen wie oben beschrieben, den trifft die Strafe des Stricks, der Galeere, Verbannung, oder Gefängnis, ja nach Ermessen der Justiz). ASV, Consiglio dei Dieci, Proclami, f. 14, 18. Juli 1614.

<sup>387</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 4.

<sup>388</sup> Davis 1996, ebda.; S. 281.

befestigt, mit deren Hilfe je zwei *tiratori* (von ital. *tirare*, ziehen und *torro*, Stier) das von Hunden aufgehetzte Tier unter Kontrolle bringen sollten. Die Hunde waren von ihren Besitzern, den sogenannten *cavalcani*, darauf trainiert worden, sich an den Ohren der Rinder festzubeißen.

Die Stierjagd-Chronisten berichten, dass die Hunde ihre Opfer nur auf ein Zeichen ihres *cavalcano* wieder losließen. Kurioserweise handelte es sich bei diesem Zeichen nicht selten um einen Biss des Hundeführers in den Schwanz des Hundes.<sup>389</sup> Joseph Heintz d.J. dokumentierte diese bemerkenswerte Variante der Hundedressur in seinem Gemälde im Museo Correr (Abb. 87), ebenso wie Giacomo Franco in einem Kupferstich (Abb. 88).<sup>390</sup>

Die *tiratori* benötigten eine ausgefeilte Technik, um die von den Hunden aufgewiegelten Rinder festzuhalten und das eigene Verletzungsrisiko zu minimieren. Durch mehr oder weniger festes Ziehen an den Seilen versuchten sie, die Bewegungen der Tiere zu kontrollieren. Besonders talentierte Kämpfer zeichneten sich dadurch aus, dass sie den Stier in die Knie zwingen konnten. Die größte Begeisterung beim Publikum lösten allerdings diejenigen Stiere aus, die sich von ihren *tiratori* und Hunden befreien konnten.<sup>391</sup> Eine Stierjagd konnte sich über mehrere Stunden hinziehen und wurde spätestens um Mitternacht beendet. Sowohl Stiere und Hunde als auch die Stierkämpfer wurden nach einiger Zeit ausgewechselt. Im Verlauf eines Kampfes kamen auf diese Weise bis zu einhundert Rinder zum Einsatz.<sup>392</sup>

Die *tiratori* und *cavalcani* setzten sich aus verschiedenen Bevölkerungsgruppen zusammen. Den Großteil der Kämpfer stellten – vergleichbar mit der Situation bei der *Guerra dei Pugni* – Männer aus der Arbeiterklasse, häufig Angestellte aus den Schlachthäusern, die sich von ihrer im Kampf demonstrierten Tapferkeit gesellschaftliche Anerkennung erhofften und deshalb bereit waren, für die Teilnahme an einer *Caccia ai Tori* Geld zu bezahlen. Aus den zeitgenössischen Berichten geht

---

<sup>389</sup> Davis 1996, ebda.; S. 283.

<sup>390</sup> Der Kupferstich stammt aus: Franco, Giacomo: *Habiti d'Uomini et Donne Venetiane con la Processione della Ser.ma Signoria et altri particolari cioè Trionfi Feste et Cerimonie Publiche della nobilissima Città di Venetia*. Venedig, 1610.

<sup>391</sup> Davis 1996, ebda.; S. 284f.

<sup>392</sup> Zum Ablauf einer Stierjagd, vgl. auch: Friedrichs, ebda.; S. 177, und Mazzarotto, ebda.; S. 1ff.

hervor, dass es durchaus auch junge Adlige gab, die wegen des Nervenkitzels an dem für sie nicht standesgemäßen Spektakel teilnahmen.<sup>393</sup>

### 9.2.2 Die *Caccia ai tori* im Werk Joseph Heintz' d.J.

Das Gemälde *Caccia ai tori in Campo San Polo* von Joseph Heintz d.J., das sich heute im Museo Correr in Venedig befindet, zeigt eine Stierjagd auf dem Höhepunkt des Geschehens (Abb. 8).<sup>394</sup> Der Betrachter überblickt den Campo San Polo von Süden, allerdings nicht in seiner gesamten Länge. Der Standpunkt des Betrachters ist erhöht und liegt etwa in der Mitte des *campo*. Der Platz wird bevölkert von Stieren und den dazugehörigen *tiratori*, von denen die meisten entweder rot-weiße oder gelb-blaue Fantasieuniformen tragen. Dazu gehören Hüte mit großen Federbüschen, farbige Strümpfe und mit bunten Bändern verzierte Hemden. Die *cavalcanti* sind weniger exzentrisch gekleidet, heben sich aber dennoch deutlich von den Zuschauern auf dem Platz ab, die meist schlichte schwarze Mäntel und Hüte tragen. Da die Stierjagden häufig während des Karnevals stattfanden, gibt es auch kostümierte und maskierte Zuschauer. Besonders auffällig ist eine detailliert beschriebene Gruppe im Bildvordergrund links, bestehend aus drei Frauen, zwei Kindern und einem Mann, der eine groteske Maske mit riesiger Nase trägt. Beide Kinder sind mit bunten Kostümen aus roten, blauen und gelben Flecken ausgestattet, die an einen Harlekin erinnern. Die Farben tauchen in den mantelartigen Tüchern wieder auf, mit denen die Frauen ihre sehr tief ausgeschnittenen Kleider aus heller Spitze teilweise verhüllen. Sowohl die Frauen als auch die Kinder tragen schwarze Halbmasken.

In seiner Detailgenauigkeit stellt Joseph Heintz d.J. nicht nur das Spektakuläre und Farbenprächtige einer Stierjagd dar, sondern zeigt auch deren negative Auswirkungen. Nicht versteckt im Hintergrund, sondern prominent in der Mitte des Campo, sind sowohl Menschen als auch Stiere zu sehen, die zum Teil grotesk verdreht am Boden liegen. Ferner erkennt man Männer, die sich vor angreifenden Stieren mit einem Sprung auf die Tribüne retten und panische Zuschauer, sowie eine im Trubel des

---

<sup>393</sup> Mazarotto, ebda.; S. 4.

<sup>394</sup> *Caccia ai tori in Campo San Polo*; 115x205 cm; Museo Correr, Venedig; Inventarnr.: Cl. I n. 2059. Eine kleinere Version (60x90 cm) wurde am 9. Dezember 1976 in Paris (Hotel Drouot) versteigert. Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S. 7ff.

Geschehens eingestürzte Tribüne im linken Bildvordergrund. Letzteres scheint eher die Regel als die Ausnahme gewesen zu sein, denn in nahezu jedem Bericht über die *Cacce* wird, wie Davis in seiner Studie ausführt, vom Zusammenbruch von eilig aus Brettern und Fässern zusammengezimmerten Zuschauertribünen berichtet.<sup>395</sup> Heintz d.J. stellt das Geschehen realistisch dar und verzichtet auf glorifizierendes Beiwerk, was hinsichtlich der einflussreichen, patrizischen Auftraggeberfamilie des Gemäldes zunächst erstaunt. Die *Caccia ai Tori* wurde, wie zwei weitere, großformatige Festgemälde des Augsburgers, die sich heute im Museo Correr befinden, im Auftrag der Familie Cornaro angefertigt.<sup>396</sup> Links im Bildhintergrund der Stierjagd verweist der von Heintz d.J. überaus prominent in Szene gesetzte Palazzo der Familie am Campo San Polo auf deren Auftraggeberschaft.

Der dokumentarische Wert des Gemäldes im Museo Correr geht über den Realismus der Stierkampf-Darstellung hinaus, denn bei dem Gemälde handelt es sich um die einzige erhaltene Bildquelle der Fresken am Palazzo Soranzo, die um 1503 von Giorgione angefertigt wurden.<sup>397</sup> Giorgio Vasari erwähnt in der Ausgabe seiner *Vite* aus dem Jahr 1568 erstmals die freskierte Fassade des Palazzo am Campo San Polo. Dass die Fresken in der Erstausgabe seiner Künstlerviten von 1550 unerwähnt bleiben, obwohl der Palazzo selbst Erwähnung findet, liegt wahrscheinlich daran, dass das Gebäude erst im Jahr 1556 von der adligen Familie Soranzo erworben wurde und zuvor im Besitz einer zwar sehr wohlhabenden, aber nicht noblen Familie war.<sup>398</sup> Es war ebenfalls Vasari, der bereits 1568 den schlechten Zustand der spätestens im 19. Jahrhundert komplett zerstörten Fresken bemerkte. Er schreibt, dass eine schöne *Primavera* noch an der Fassade zu sehen, es jedoch zu befürchten sei, dass auch diese bald verschwunden sein wird.<sup>399</sup> Auch Carlo Ridolfi beschreibt in seinen *Meraviglie dell'Arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* von 1648 die Fresken am Palazzo Soranzo. Eine *Allegorie des Frühlings* erwähnt er nicht, jedoch einen figürlichen

---

<sup>395</sup> Davis 1996, ebda.; S. 281.

<sup>396</sup> Zur Familie Cornaro als Auftraggeber, siehe Kapitle 4.2.

<sup>397</sup> Rößler, Jan-Christoph: „Giorgione a Cà Soranzo: Nota a margine della mostra di Castelfranco“. In: *Arte veneta* 67/2010, S. 155-157; S. 156.

<sup>398</sup> Rößler, ebda.; S. 157.

<sup>399</sup> „Eccì ancora una Primavera, che a me pare delle belle cose, ch'ei dipingesse in fresco, ed e gran peccato, che il tempo l'abbia consumata s'ì crudelmente“. (Dort ist noch eine Primavera (Allegorie des Frühlings), die mir eine der schönsten Dinge zu sein scheint, die er je als Fresko gemalt hat, und es ist sehr schade, dass die Zeit ihre schrecklichen Spuren hinterlassen hat.). Zitiert nach: Rößler, ebda.; S. 155.

Fries und mit Figuren ausgemalte scheinarchitektonische Nischen.<sup>400</sup> Bei den Überresten der im 17. Jahrhundert noch verbliebenen Freskierung, die ganz rechts am Bildrand des Gemäldes von Joseph Heintz d.J. gerade noch sichtbar ist, könnte es sich um die von Vasari beschriebene *Allegorie des Frühlings* handeln (Abb. 97).

Ein kleinformatiges Gemälde aus der Werkstatt von Joseph Heintz d.J. zeigt ebenfalls eine Stierjagd auf dem Campo San Polo (Abb. 89).<sup>401</sup> Hier schaut der Betrachter von Norden schräg über den Platz, sodass die Kirche San Polo eine recht prominente Stellung einnimmt. Die gesamte Darstellung ist sehr viel ausschnittthafter als die panoramaartige Ansicht des Gemäldes im Museo Correr. Bei der kleineren Version der Stierjagd sind zudem die Perspektive und die Größenverhältnisse äußerst ungenau. Was die Komposition des eigentlichen Spektakels angeht, zeigen beide Bilder jedoch Gemeinsamkeiten. Einige Gruppen aus Stieren, Hunden, *tiratori* und *cavalcanti* sind in beiden Gemälden nahezu identisch und auch die karnevalesk gekleideten Zuschauer im Bildvordergrund ähneln einander. Neben der Stierjagd zeigt das kleinere Gemälde eine weitere, typisch venezianische Karnevalsattraktion: die sogenannte *Forze d'Ercole*. Dabei handelte es sich um eine Menschenpyramide, bei der sich *Castellani* und *Nicolotti* gegenseitig zu übertreffen versuchten. Das Ziel war es, möglichst viele Männer möglichst waghalsig in die Höhe zu stapeln, wozu Holzbalken, die die Artisten auf den Schultern trugen, als Gerüst dienten. Die *Forze d'Ercole* waren wichtige Bestandteile der Karnevalsfeierlichkeiten am *Giovedì Grasso* auf dem Markusplatz.<sup>402</sup> Das hier dargestellte Nebeneinander von Stierjagd und Menschenpyramide lässt an ein Karnevals-Capriccio denken, bei dem es dem Künstler um die Kombination typisch venezianischer Attraktionen ging.<sup>403</sup> Das kleine Format und die Zugehörigkeit zu einer Serie von vier spezifisch venezianischen Festdarstellungen, weisen darauf hin, dass es sich bei dem Gemälde um ein Souvenir für Touristen handelte.

---

<sup>400</sup> „[...] fregi de' fanciulli e figure in nicchie [...]“. Zitiert nach: Rößler, ebda.; S. 156.

<sup>401</sup> Das Gemälde stammt aus einer Serie von vier Gemälden, die alle venezianische Feste oder Zeremonien zeigen (neben der Stierjagd: „Il doge in pozzetto“, „Lo sposalizio del mare“, „Regata sul Canal Grande“). Die Maße aller vier Bilder sind ca. 60x90cm. Die Gemälde wurden alle zusammen am 18.6. 1964 (Palais Galliera) und am 9.12.1976 (Hotel Drouot) in Paris auktioniert. Vgl. D'Anza 2005, ebda.; S.7-20; S. 7ff.

<sup>402</sup> Friedrichs, ebda.; S. 98.

<sup>403</sup> D'Anza 2005, ebda.; S. 14.

### 9.3 Die Regatta

Ein ähnliches Capriccio-Verfahren wandte Joseph Heintz d.J bei der kleinformatischen Regatta-Darstellung an, die zusammen mit der *Stierjagd im Campo San Polo* in Paris versteigert wurde (Abb. 73).<sup>404</sup> Es fällt auf, dass neben den langen, schmalen, von einem oder zwei Ruderern navigierten Rennbooten auch drei größere Boote mit großer Besatzung und aufwendigen Aufbauten in Form eines Pferdes, eines Pfaus und eines Schwans am Renngeschehen teilnehmen. Die geschmückten Prachtboote übernahmen im Rahmen der sich über mehrere Stunden hinziehenden Regatta-Veranstaltung die Rolle des Pausenprogramms. Zwischen den Rennen der verschiedenen Bootsklassen kreuzten sie quer über den Kanal und bildeten während der Rennen ein Spalier für die vorbeifahrenden Rennboote. Darüber hinaus ist in der Bildmitte ein Boot zu erkennen, das von Frauen gerudert wird. Zwar gab es durchaus Frauenregatten, jedoch fanden diese stets im Anschluss an die eigentliche Regatta statt, die ausschließlich von Männern bestritten wurde.<sup>405</sup> Joseph Heintz d.J. fügt somit Haupt- und Rahmenprogramm des Ereignisses vor der Kulisse der Prachtbauten entlang des Canal Grande zu einem Regatta-Capriccio zusammen.

Weitere Regatta-Gemälde des Augsburgers werden im Folgenden besprochen. Zudem erfolgt eine historische und kulturelle Einordnung der Regatta.

#### 9.3.1 Geschichte der Regatta und die Darstellung bei Joseph Heintz d.J.

Die Regatta war der wohl typischste Wettkampf der *Serenissima*, der über Jahrhunderte mit eindrucksvollem Prunk zelebriert wurde und als genuin venezianischer Wettkampf identitätsstiftend war.

Generell muss zwischen der Regatta als Ruderwettkampf und der *Regatta solenne* oder *Regatta grande*, einem prachtvollen, aufwendigen Spektakel unterschieden werden.<sup>406</sup> Guistina Renier Michiel, stolze Venezianerin und Verfasserin einer Chronik

---

<sup>404</sup> Joseph Heintz d.J.: *Regatta auf dem Canal Grande*, 60x90 cm, unbekannter Standort (zuletzt Kunstmarkt, Paris: Palais Galliera, Paris (18. Juni 1964) und Hôtel Drouot, Paris (9. Dezember 1976)). Vgl. auch: D'Anza 2005, ebda.; S. 7ff.

<sup>405</sup> Mazzarotto, ebda.; S. 52.

<sup>406</sup> Garbero Zorzi, Elvira: „Giostri di legne in mare – le „regate grandi“ a venezia dal tardo Seicento alla fine del Barocco“. In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il „Gran Teatro“ del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom 2007. S. 297-312; S. 297.

der für ihre Heimatstadt so charakteristischen Festkultur<sup>407</sup>, betont die Bedeutung der Regatta für die Bevölkerung Venedigs in ihren *Origine delle feste veneziane* von 1829, und hebt vor allem die Einzigartigkeit der Veranstaltung hervor. Nirgendwo außer in Venedig fand diese Art des Wettruderns statt, weshalb die Venezianer auch keine Konkurrenz aus dem Ausland fürchten mussten:

„Queste Regate erano i giuochi olimpici della nostra Repubblica. [...] Un vantaggio inoltre avevano i nostri sopra quelli d’Olimpia, ch’essendo unicamente propri di queste lagune, non v’era pericolo che venisse alcuno dalle altre parti di Europa a contrastare ai nostri campioni l’alloro.“<sup>408</sup>

Gute Ruderer wurden bedingt durch die insulare Struktur der Stadt in allen Bereichen des Lebens, sowohl für den Transport von Waren und Personen, als auch für militärische Zwecke gebraucht. Ruderwettkämpfe waren daher nicht nur Veranstaltungen, die ein großes Publikum unterhielten, sondern auch von praktischem Nutzen für die Republik. Der Wettkampf entwickelte sich aus militärischen Übungen, die im Mittelalter einmal wöchentlich stattfanden. Die Soldaten ruderten mit großen Booten, sogenannten *ganzaruoli*, sonntagsmorgens vom Lido bis zur Piazzetta San Marco, wo die siegreiche Mannschaft feierlich ausgerufen wurde.

Marin Sanudo, dessen Tagebücher zu den wichtigsten frühneuzeitlichen Quellen venezianischer Geschichte zählen, schreibt, dass die Regatten dazu dienten, junge Männer auf den Krieg vorzubereiten: „[...]imparando [...] a vogare [...] per essere utili ne’bisogni alla guerra[...]“.<sup>409</sup> Die erste Regatta, die als sportlicher Wettstreit nach dem Vorbild der Ritterturniere auf der *Terraferma* ausgetragen wurde, wird allgemein auf das Jahr 1315 datiert. Ein Dekret des Dogen Giovanni Soranzo rief dazu auf, jedes Jahr

---

<sup>407</sup> Giustina Renier Michiel (1755-1832) stammte aus einer alten venezianischen Adelsfamilie. Ihr Großvater väterlicherseits war der vorletzte, ein Onkel mütterlicherseits der letzte Doge der Republik. Während des Dogats ihres Großvaters, dessen Frau bereits verstorben war, übernahm sie die zeremoniellen Pflichten und Aufgaben der Dogaresa. Nach der Scheidung von ihrem Mann Marcantonio Michiel im Jahr 1784 widmete sie sich der Literatur. Von ihr stammen die frühesten Übersetzungen von Werken William Shakespeares ins Italienische (*Othello*, *Macbeth* und *Coriolanus*; zwischen 1798 und 1800) und die *Origine delle feste veneziane* (1829). Vgl. Urban, Lina: „Giustina Renier Michiel“. In: Renier, Alessandro (u.a.): *Feste Veneziane - Giustina Renier Michiel: Prima di tutto sono Venezianissima*. Venedig, 2007; S. 46-52.

<sup>408</sup> Zitiert nach Renier 2007, ebda.; S. 161. (Diese Regatten waren die olympischen Spiele unserer Republik. [...] Ein Vorteil unserer Spiele gegenüber den olympischen war, dass sie einzigartig waren und nur in dieser Lagune stattfanden. Es bestand nicht die Gefahr, dass sich aus einem anderen Teil Europas jemand mit unseren Champions messen wollte.)

<sup>409</sup> Zitiert nach: Renier, Alessandro: *Feste veneziane – Le feste ducali, dello stato e sagre popolari a Venezia*. Venedig, 2009; S. 240. (Paraphrasiert: Sie lernten Rudern, um im Krieg nützlich zu sein).



zu Ehren des Hl. Paulus eine „regatta generale“ zu veranstalten.<sup>410</sup> Dabei sollten zwei Boote mit je dreißig Ruderern die gesamte Länge des Canal Grande entlang fahren. Diese Regatta fand bis 1379 jedes Jahr im Januar statt. Ende des 14. Jahrhunderts hatten sich darüber hinaus privat organisierte Regatten als Veranstaltungen, die ein großes Publikum anzogen, etabliert.<sup>411</sup> Ebenso wie Brücken- und Stierkämpfer konnten die besten Ruderer auf Ruhm, Anerkennung, Personenkult und eine feste Anstellung als Gondoliere in einem adligen Haushalt hoffen.<sup>412</sup>

Ab dem 16. Jahrhundert gehörten Regatten fest zum Unterhaltungsprogramm für Staatsgäste. Ebenfalls ab diesem Zeitpunkt war die sogenannte *macchina* ein obligatorischer Bestandteil jeder Regatta. Dabei handelt es sich um einen ephemeren, stets aufwendig gestalteten schwimmenden Pavillon, auf dem sowohl die Ehrengäste der Veranstaltung als auch ein Orchester Platz fanden. Das ikonographische Programm der *macchina*, das häufig mythologisch-allegorische Themen aufgriff, sowie die farbliche Gestaltung verwiesen auf den Anlass der Veranstaltung, und somit meist auf das Herkunftsland des Staatsgastes zu dessen Ehren das Rennen veranstaltet wurde.<sup>413</sup>

Das ephemere, schwimmende Bauwerk bewegte sich während der Regatta vom Bacino di San Marco den Canal Grande entlang. In der *macchina* manifestierte sich der repräsentative Anspruch der Republik während einer Regatta. Daher stammten die Entwürfe für die *macchine* und die Paradeboote meist von namhaften Künstlern und Architekten. Die Entwurfszeichnungen wurden häufig als Kupferstiche reproduziert und illustrierten vor allem im 17. Jahrhundert literarische Festeschreibungen. Besonders gut dokumentiert sind die *Regatte grandi*, die zu Ehren von Herzog Ernst August von Braunschweig (1668) und den zukünftigen Großherzog der Toskana, Ferdinando de' Medici (1688) veranstaltet wurden.<sup>414</sup> Die erhaltenen Entwürfe legen nahe, dass der Fantasie der Regatta-Architekten und -Konstrukteure offensichtlich kaum Grenzen gesetzt waren: naheliegende mythologisch-nautische Motive wie der

---

<sup>410</sup> Den Vergleich der Regatten mit Turnieren auf der *Terraferma* zog bereits Marin Sanudo: „[...]le Regatte, cioè il corso delle barche al palio, in quella guisa che fanno i cavalli in terra ferma [...]“ (die Regatten, also der Wettkampf mit Booten, in der Manier, wie man sie auf dem Festland mit Pferden sieht). Zitiert nach: Renier 2009, ebda., S. 240.

<sup>411</sup> Zur etymologischen Herleitung und zur Entwicklung der Regatta, vgl. Mazzarotto, ebda.; S. 51f.

<sup>412</sup> Romano, Dennis: „The gondola as a marker of station in Venetian society“. In: *Renaissance Studies* 8/1994, S. 359-374, S. 369.

<sup>413</sup> Friedrichs, ebda.; S. 152.

<sup>414</sup> Vgl. Garbero Zorzi, ebda.; S. 299ff.

*Triumph des Neptun*, fantasievolle Seeungeheuer oder *Jason und die Argonauten* finden sich unter den Zeichnungen und druckgraphischen Erzeugnissen ebenso wie Themen der griechisch-römischen Mythologie ohne Bezug zur Seefahrt. Hinzu kommen Bootsaufbauten, die alle Arten von Tieren und Fabelwesen darstellen, sowie Paradebarken, die mit Pflanzen bestückt zu schwimmenden Landschaften wurden (Abb. 90, 91, 92).

Mit einem Blick auf den von Heintz d.J. bevorzugten Bildaufbau, bei dem alles Offizielle und Repräsentative einer Zeremonie zugunsten des Anekdotenhaften und Spektakulären in den Hintergrund verdrängt wird, erstaunt es kaum, dass in keinem der erhaltenen Regatta-Gemälde des Augsburgers die *macchina* zu sehen ist. Bei allen drei Gemälden, von denen das bereits besprochene Werk das einzige mit Capriccio-Charakter ist, liegt der Fokus auf der Darstellung des Wettkampfes und der Geschwindigkeit (Abb. 93, 94).<sup>415</sup> Die Bewegung im Bild wird vor allem durch die manieristisch verdrehten Körper der Ruderer erzeugt, die durch die statische Kulisse der Palazzi entlang des Canal Grande kontrastiert werden. Anhand der Darstellung der Ruderer wird auch hier die serielle Arbeitsweise Heintz' d.J. offensichtlich: Zahlreiche Bildthemen erforderten die Darstellung von Booten und ihrer Besatzung als wichtiges Element des festlichen Geschehens, wie beispielsweise die bereits besprochenen Gemälde *Festa del Redentore* (Abb. 55), die *Festa della Sensa* (Abb. 72) oder der *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello* (Abb. 9). In all diesen Gemälden findet sich der Typus des manieristisch verdrehten, offenbar laut singenden Gondoliere. Das Pfauenboot der kleinformatigen Regatta-Darstellung findet sich nahezu unverändert, jedoch gespiegelt im *Einzug Federico Cornaros in die Kirche San Pietro di Castello* wieder.

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass Joseph Heintz d.J. mit seinen Darstellungen venezianischer Wettkämpfe dieselben Intentionen verfolgte und dasselbe Publikum ansprach, wie mit seinen Gemälden städtischer Zeremonien. In ihrer Funktion als mehr oder weniger inoffizielle Ergänzung des venezianischen Festkalenders lockten die Spektakel ebenfalls zahlreiche internationale Zuschauer an,

---

<sup>415</sup> Neben dem oben erwähnten kleinformatigen Regatta-Capriccio sind erhalten: *Regatta auf dem Canal Grande*. Öl auf Leinwand, 135x313 cm, Galleria Pallavicini, Rom. Und: Öl auf Leinwand, 123x179 cm, unbekannter Standort, zuletzt Kunstmarkt (Dorotheum, Wien, 21. April 2010, lot. 64).

weshalb Gemälde der Wettkämpfe die gleiche propagandistische Funktion erfüllten wie die „offizielle“ Festmalerei. Bei allen drei hier besprochenen Sujets lassen sich Indizien für die serielle Produktion der Bildthemen finden. Zudem spricht die heutige Verteilung der Gemälde in ganz Europa dafür, dass die Wettkampftematik in der Souvenirmalerei ebenso populär war wie die städtisch-religiösen Zeremonien und Prozessionen. Regatten, *Guerre dei Pugni* und Stierjagden waren ein essentieller Bestandteil der venezianischen Festikonographie, auf die sich der Mythos der *Città-galante* stützte.

## 10. Resümee

Bisher galt Heintz d.J. als ein für die Kunstgeschichte Venedigs kaum relevanter Künstler. Dies sollte anhand der in den vorangegangenen Kapiteln analysierten Werke des Augsburgers widerlegt worden sein.

Die von Joseph Heintz d.J. im 17. Jahrhundert für das Genre der venezianischen Festmalerei entwickelten Bildformeln prägten den Vedutismus des 18. Jahrhunderts, zu dessen prominentesten Vertretern Luca Carlevarijs, Canaletto und Francesco Guardi zählen. Heintz d.J. kann durchaus als das fehlende Bindeglied zwischen frühen Festdarstellungen, wie beispielsweise der *Corpus Domini*-Prozession Gentile Bellinis (Abb. 54), und den Veduten des *Settecento* bezeichnet werden. Ein direkter Vergleich von Werken Bellinis, Canalettos und Heintz' d.J. offenbart die Vorbildfunktion des Augsburgers. Als Beispiel sei hier auf ein Sujet verwiesen, das als emblematische Venedig-Vedute bezeichnet werden kann: die Ansicht der Piazza San Marco von Westen. Der Blick über die weite Platzanlage auf die Fassade des Markusdoms findet sich im Oeuvre aller drei Künstler. Der niedrige Betrachterstandpunkt, die Auffassung des Raumes und die statisch wirkende Staffage bei Gentile Bellini (Abb. 54) weisen kaum Gemeinsamkeiten mit einer Vedute der Piazza San Marco des 18. Jahrhunderts auf. Als Beispiel sei hier auf eine Darstellung Canalettos verwiesen, die sich heute im Fogg Art Museum in Cambridge befindet (Abb. 95).<sup>416</sup> Eine kaum zu leugnende Ähnlichkeiten ist hingegen zwischen der San Marco-Vedute Canalettos und der *Ansicht der Piazza San Marco* Joseph Heintz' d.J. vorhanden, die sich heute in der Galleria Doria Pamphilj in Rom befindet (Abb. 11). Panoramaartige Ansichten Venedigs sind – wie anhand der in dieser Arbeit besprochenen Werke offensichtlich wird – keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Eine Neubewertung Joseph Heintz' d.J. in der venezianischen Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts ist somit angebracht: Er kann durchaus als ein Pionier des venezianischen Vedutismus bezeichnet werden, dessen Gemälde spätere Generationen von Malern maßgeblich prägten.

---

<sup>416</sup> Canaletto: *Ansicht der Piazza San Marco*. Öl auf Leinwand, 76x114,5 cm, Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts).

Hinsichtlich der Festmalerei im Oeuvre Joseph Heintz' d.J. können desweiteren folgende Ergebnisse festgehalten werden: Formal und stilistisch sind keine Unterschiede zwischen Darstellungen offizieller Zeremonien und volkstümlicher Spektakel feststellbar. Diese Tatsache reflektiert die Funktion, die Feste in der Republik Venedig im 17. Jahrhundert innehatten. Der Staat nutzte alle Arten von Festlichkeiten gleichermaßen, um sich zu inszenieren und somit den Mythos der *Città-galante* zu untermauern. Gemälde, Druckgraphik, Festbücher und andere Medien verbreiteten mit den Darstellungen der Feste zugleich das von der Republik selbst kreierte Bild der Stadt in ganz Europa.

Bemerkenswert ist im Zusammenhang der Gleichwertigkeit aller Festformen, dass im heute bekannten Werk Joseph Heintz' d.J. Wettkampfdarstellungen sehr viel häufiger zu finden sind als Gemälde staatlicher Zeremonien und Feste. Dies wiederum ist dem großen Publikumsinteresse geschuldet, das sich in der Nachfrage nach Darstellungen venezianischer Wettkämpfe widerspiegelt. Die einzigartigen, teilweise anarchisch anmutenden venezianischen Wettkampfspektakel lockten tausende von Zuschauern an und standen aus diesem Grund in ihrer repräsentativen Funktion, und somit ihrer Bildwürdigkeit, den feierlichen Prozessionen der *Serenissima* in nichts nach – und dass, obwohl Joseph Heintz d.J. die brutalen, gefährlichen Aspekte der Spektakel explizit in seinen Gemälden dokumentiert. Anhand von Dokumenten des *Consiglio dei Dieci* im venezianischen Staatsarchiv konnte nachgewiesen werden, dass mit dem offiziellen Verbot des Menschenpyramiden-Wettkampfs *Forze d'Ercole* im Jahr 1789 dessen bildliche Darstellung ebenfalls untersagt und unter Strafe gestellt wurde. Es ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, jedoch aus Mangel an Quellen nicht nachzuweisen, dass diese Maßnahme beim Verbot der hier eingehend besprochenen Brückenkämpfe und Stierjagden ebenfalls ergriffen wurde. Dies verdeutlicht, dass den Verantwortlichen der Republik die propagandistische Macht von Festdarstellungen bewusst war und die Gemälde – ebenso wie die dargestellten Zeremonien und Spektakel – gezielt instrumentalisiert wurden.

Die Festdarstellungen Joseph Heintz' d.J. sind wertvolle Bildquellen, die von der Popularität der Feste der *Serenissima* in ganz Europa einerseits, und der für Venedig essentiellen Wichtigkeit ihrer Verbreitung andererseits zeugen. Zudem sind die Werke

Heintz' d.J. von dokumentarischem Wert – nicht nur hinsichtlich der heute nicht mehr existenten Festkultur Venedigs, sondern auch die Architektur Venedigs im 17. Jahrhundert betreffend. So ist die *Stierjagd auf dem Campo San Polo*, die sich heute im Museo Correr befindet, das einzige erhaltene bildliche Zeugnis der Fresken von Giorgione, die an der Fassade des Palazzo Soranzo zu sehen waren. Desweiteren stellte Heintz d.J. auf seinem *Fresco in barca auf dem Canal Grande di Murano*, das sich ebenfalls im Museo Correr befindet, heute nicht mehr existente Bauwerke der Insel Murano dar.

Nahezu alle hier besprochenen Sujets der Festmalerei Heintz' d.J. liegen in mehreren Versionen vor. Diese weisen stets ähnliche Bildkompositionen auf, zeichnen sich jedoch durch sehr unterschiedliche Formate aus. Diese Tatsache lässt Rückschlüsse auf die Produktionsmethoden in der Werkstatt Joseph Heintz' d.J. zu. Anhand der zuvor bereits bekannten Gemälde des Augsburgers, und im Besonderen durch die in dieser Arbeit vorgenommenen über zwanzig Ergänzungen zum Oeuvre, kann geschlussfolgert werden, dass Heintz d.J. in seiner Werkstatt Prototypen anfertigte. Seine Angestellten und Lehrlinge vervielfältigten diese Vorlagen, sodass Joseph Heintz' d.J. als einer der ersten Maler Venedigs bezeichnet werden kann, der in seiner Werkstatt die serielle Produktion von Gemälden etablierte. Auf diese Weise konnte die Werkstatt des Augsburgers der immer größer werdenden Nachfrage nach Gemälden seitens venezianischer Sammler und Reisender entsprechen. Zudem konnte Heintz d.J. auf Vorlagen aus dem Werk seines Vaters zurückgreifen und stellte im Laufe seiner Karriere einen Fundus von Motiven zusammen, die wiederholt als Versatzstücke oder größere kompositorische Einheiten in der Festmalerei Verwendung fanden.

Paradoxerweise kann man bei der – wohl häufig von Schülern und Mitarbeitern ausgeführten – Festmalerei am ehesten einen genuin Heintz'schen Stil erkennen, der sich durch aufsichtige, weitwinklige Ansichten der städtischen Schauplätze und die charakteristische, lebhaft Staffage auszeichnet. Andere Genres, mit denen sich der Augsburger befasste, erscheinen als Kompilationen von Zitaten. Als Beispiel seien hier die *Stregozzi* genannt, durch die Heintz d.J. in Venedig bekannt wurde. Gemalt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – einer Zeit in der die Werke der niederländischen Meister des 16. Jahrhunderts in der Lagunenstadt äußerst populär waren – erscheinen

sie als Ansammlung eindeutig zu identifizierender Verweise auf Maler wie Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel. Marco Boschini erwähnt in seiner *Carta del navegar pitoresco*, die erstmals 1660 erschien, dass Joseph Heintz d.J. sich von der *Stregozzi*-Malerei abgewandt habe, „per far al natural le cose vere“ (um Wahrheiten der Natur entsprechend darzustellen).<sup>417</sup> Somit ist es wahrscheinlich, dass die *Stregozzi* für Heintz d.J. Mittel zum Zweck waren, um in Venedig als Künstler Fuß zu fassen, bevor er sich auf Festmalerei spezialisierte. Die pragmatische Arbeitsweise des Künstlers offenbart sich durch die Analyse des Heintz'schen Oeuvres. Joseph Heintz d.J. kann als ein Dienstleister charakterisiert werden, der sich dem Markt anpasste. Er produzierte genau das, was seine Kunden – sowohl diejenigen, zu denen er in persönlichem Kontakt stand, als auch die anonyme Masse – von ihm erwarteten. Die Vielseitigkeit des Malers manifestiert sich im Variantenreichtum der Genres, die Heintz d.J. bediente, ebenso wie in der Verwendung verschiedenster Materialien, wie *Cuori d'oro*, Stein und Seidenstoff als Bildträger.

Dass Joseph Heintz d.J. zu Lebzeiten ein in Venedig etablierter Künstler war und seine Werke auch nach seinem Tod auf dem Kunstmarkt zirkulierten, konnte im Rahmen dieser Arbeit durch die Auswertung von Sammlungsinventaren und Testamenten eindeutig gezeigt werden. Demnach waren einige der bedeutendsten Sammler ihrer Zeit in und außerhalb Venedigs im Besitz von Werken Joseph Heintz' d.J. und fungierten nachweislich als Auftraggeber. Jan Humprecht Graf von Czernin betraute während seiner dreijährigen Amtszeit als kaiserlicher Botschafter in Venedig Heintz d.J. mit nahezu zwanzig Kommissionen. Anhand erhaltener Inventare konnte erstmals gezeigt werden, dass Czernin nach der Rückkehr in seine Heimatstadt Prag einige der Gemälde von Heintz d.J. in seiner dortigen Galerie präsentierte. Ein weiteres bemerkenswertes Resultat der Analyse ist, dass Joseph Heintz d.J. mit neun Darstellungen venezianischer Feste in der Colonna-Sammlung in Rom vertreten war. Noch heute sind Werke des Malers in der Galleria Doria-Pamphilj und in der Galleria Pallavicini zu sehen. Im Rahmen dieser Arbeit wurde erstmals die These formuliert, – und argumentativ bestärkt – dass die Heintz'sche *Guerra dei Pugni* des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg als Geschenk für den Kardinal und Kunstmäzen Flavio

---

<sup>417</sup> Vgl. Anhang 1.

Chigi angefertigt wurde. Generell kann als Ergebnis daher festgehalten werden, dass die geschäftlichen Beziehungen des Augsburgers zu Sammlern des stadtrömischen Adels ausgeprägter waren, als bisher bekannt.

Unklar bleibt, ob Joseph Heintz d.J. die Kontakte zu diesen Sammlern bereits während seines Aufenthaltes in der Ewigen Stadt in den 1620er Jahren knüpfte. Aus dem Ledigennachweis des Malers, der sich im venezianischen Patriarchatsarchiv befindet, geht unzweifelhaft hervor, dass Heintz d.J. mehrmals in Rom war, bevor er sich endgültig in Venedig niederließ. Ebenso konnte anhand von Beispielen aus seinem malerischen Werk eindeutig belegt werden, dass Heintz d.J. mit römischer Architektur vertraut war. Die These, dass der evangelisch getaufte Maler in Rom zum Katholizismus konvertierte, lässt sich aus Mangel an Quellen nicht eindeutig belegen, ist jedoch ein mögliches Motiv für seine Reisen. Prozentual stellten Künstler und Handwerker die größte Gruppe unter den nordeuropäischen Protestanten dar, die in Rom unter institutioneller Betreuung zum Katholizismus übertraten. Zieht man dazu die Tatsache in Betracht, dass Heintz d.J. erstmals im Jahr 1630 in einer katholischen Kirche eine katholische Venezianerin heiratete, ist eine vorherige Konversion zum katholischen Glauben, wie ausführlich dargestellt wurde, mehr als wahrscheinlich.

Nachdem sich Joseph Heintz d.J. um 1625 endgültig in Venedig niedergelassen hatte, verließ er die Stadt nur noch selten und verstarb 1678 nach einem arbeitsreichen Leben. Bereits Ende der 1630er Jahre war der Augsburger, wie die Auswertung der Akten der Malerzunft ergab, eines der bestverdienenden und daher höchstbesteuerten Mitglieder der Gilde. Wichtige Aspekte, die zur finanziellen und somit auch zur sozialen Verortung Heintz' d.J. in Venedig beitragen, ergaben sich aus der Analyse bisher unbekannter Quellenmaterials: zum einen aus dem Ehevertrag, in dem eine Mitgift von 400 Dukaten festgelegt wurde, die der Maler vom Vater seiner dritten Ehefrau Margherita Panciera erhielt. Zum anderen aus einem Dokument der Steuerbehörde *Dieci Savi alle Decime di Rialto*, das besagt, dass Heintz d.J. im Jahr 1661 eine Jahresmiete in Höhe von 70 Dukaten an Giovanni Nani, den Besitzer seines Wohnhauses in der Pfarrei San Polo, zahlte. Sowohl die Höhe der Mitgift als auch der Miete lassen darauf schließen, dass Joseph Heintz d.J. über ein gewissen Wohlstand und gesellschaftliches Ansehen verfügte. Die späteste Erwähnung Heintz' d.J. in den



Dokumenten der Malerzunft datiert aus dem Jahr 1642. Es ist anzunehmen, dass der Künstler ab diesem Zeitpunkt über genügend Einfluss oder Vermögen verfügte, um unabhängig von der Zunft praktizieren zu können, ohne rechtliche Konsequenzen fürchten zu müssen. Bemerkenswert ist, dass nahezu alle signierten und datierten Gemälde Heintz' d.J. nach seinem Austritt aus der Malerzunft entstanden. Die Kontakte des Malers zu patrizischen und kirchlichen Auftraggebern intensivierten sich im Laufe der 1640er Jahre. Das Inventar der Besitztümer, das kurz nach dem Tod des Künstlers erstellt wurde und im Rahmen dieser Arbeit erstmals ausgewertet wurde, lässt aufgrund der zahlreichen dort erwähnten unvollendeten Gemälde darauf schließen, dass Heintz d.J. bis zu seinem Tod als Maler aktiv war. Es kann anhand von Quellen nachgewiesen werden, dass mindestens zwei Kinder des Augsburgers in der Werkstatt ihres Vaters arbeiteten. Es kann zudem festgehalten werden, dass Joseph Heintz d.J. berufliche Kontakte, unter anderem zu Farbenhändlern und Rahmenschnitzern stärkte, indem er sie zu Taufpaten seiner Kinder machte. Durch diese Maßnahme, ebenso wie durch seine drei Ehen mit Venezianerinnen, assimilierte und integrierte sich Joseph Heintz d.J. auf privater und beruflicher Ebene in der Lagunenstadt.

Durch die Auswertung der Auftragsdokumente der Kirchen Santi Giovanni e Paolo und Sant' Antonin konnten desweiteren wichtige Kenntnisse hinsichtlich des Produktionsprozesses von Gemälden im Venedig der Frühen Neuzeit gewonnen werden. Demnach gingen die Aufgaben des Künstlers weit über das Malen hinaus. Lediglich ein Teil des Geldes, das Joseph Heintz d.J. für einen Auftrag von kirchlicher Seite erhielt, stellte den Lohn für seine Tätigkeit als Maler dar. Darüber hinaus gehörten – wie ausführlich dargestellt wurde – sämtliche organisatorischen, logistischen und finanziellen Angelegenheiten, die bis zur Aufhängung des Gemäldes an seinem Bestimmungsort zu regeln waren, zum Aufgabengebiet des Malers.

Durch die intensive Quellenanalyse mehrten sich die Hinweise darauf, dass Joseph Heintz d.J. stärker in den Kunstmarkt und vermutlich auch in den Handel mit Gemälden involviert war, als bisher angenommen. Dafür spricht zum Beispiel seine Freundschaft zu Nicolas Régnier, der als Kopist und Händler aktiv und ebenso wie Heintz d.J. dafür bekannt war, sich verschiedenste Stile aneignen zu können. Diese Fähigkeit, sowie die

Tatsache, dass sich in der Werkstatt des Malers zahlreiche Kopien nach Meistern der venezianischen Renaissance befanden, spricht ebenso wie die Schulden, die Heintz d.J. bei dem Kunsthändler Giovanni Tirabosco hatte, für Aktivitäten im Kunsthandel. Ferner kann die Freundschaft zu Marco Boschini als ein Indiz für die aktive Beteiligung Heintz' d.J. am Kunstmarkt dienen. Boschini, der Joseph Heintz d.J. in seiner *Carta del navegar pitoresco* als einzigartigen Maler lobte, setzte sein Expertentum nicht ausschließlich als Verfasser kunsttheoretischer Schriften, sondern auch als Kunstagent, unter anderem für Kardinal Leopoldo de' Medici, ein. Das enge Verhältnis zu Boschini und Régnier zählt zu den wenigen Fakten, die sich hinsichtlich des beruflichen Netzwerks Heintz' d.J. sicher anhand von Quellen belegen lassen, und deutet auf die aktive Partizipation des Augsburgers am Kunstmarkt hin.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die hier vorliegende Arbeit einen wichtigen Beitrag zur Neubewertung Joseph Heintz' d.J. als Künstler sowie hinsichtlich seiner Verortung auf dem venezianischen Kunstmarkt leistet. Mit den Mitteln der historisch-kritischen und der sozial- und kulturhistorischen Analyse konnten im Rahmen dieser Arbeit bezüglich Joseph Heintz' d.J. und seiner Werke einige aufschlussreiche Resultate erzielt werden. Eine der wichtigsten Erkenntnisse ist jedoch zweifellos, dass das 17. Jahrhundert in Venedig der kunsthistorischen Aufarbeitung bedarf. Die Desiderate sind so zahlreich wie die Künstler des venezianischen *Seicento*, die bisher in der Forschung vernachlässigt wurden. Zudem ist der Kunsthandel, der im 17. Jahrhundert in Venedig bereits florierte, nahezu unerforscht. Nicht-venezianische Künstler wie Joseph Heintz d.J., die bisher als marginal bis irrelevant eingestuft wurden, könnten sich durch ihre Kontakte zu nordeuropäischen Händlern und Kunden – die in Venedig unter Landsleuten gleicher Nationalitäten zweifellos bestanden – als Protagonisten in dieser frühen Phase des professionellen Kunsthandels herausstellen. Die Erkenntnisse der hier vorliegenden Arbeit sollen daher zu weiteren kunsthistorischen Studien hinsichtlich des bisher vernachlässigten venezianischen *Seicento* anregen.<sup>418</sup>

---

<sup>418</sup> Seit der Abgabe der hier vorliegenden Arbeit im September 2013 haben drei italienische Forscher Aufsätze zu Joseph Heintz d.J. publiziert. Marco Cannone und Daniela Gallavotti Cavallero gelang es, dem Augsburger durch stilistische Analysen fünf weitere Gemälde zuzuschreiben. Diese waren zum Teil nicht ediert, zum Teil anderen Künstlern zugeschrieben. Zu den Werken zählen unter anderem eine *Madonna*

---

*del Carmelo*, die in der Pfarrkirche des winzigen Dorfes Sueglio in der Lombardei zu sehen ist, sowie *stregozzi*, die sich in Museen in Padua und Brüssel befinden. Vgl.: Cannone, Marco/Gallavotti Cavallero, Daniela: „Dipinti inediti e nuove attribuzioni per Joseph Heintz il giovane“. In: *Storia dell'arte* 139/2014; S. 49-83.

Meri Sclosa analysiert in ihrem Aufsatz ein Inventar aus dem venezianischen Staatsarchiv. Der Hausstand des Geistlichen Gherardo Biancosi, zu dem auch eine Gemäldesammlung zählte, wurde inventarisiert, bevor der Besitz an dessen Bruder verschenkt wurde (ASV, Notarile, Atti, b. 6032, 1639, p. 153v-156r). Insgesamt 41 Gemälde werden Heintz d.J. zugeschrieben, darunter vierzehn kleine Landschaftsgemälde auf Kupfer („Quatordecì paeseti un pocho più piccoli di rame fatti di man dell'Ens“), zwei Landschaften auf *pietra di paragone*, gemalt in Gold und Silber („Doi paesi in piera di parangon fatti d'oro et argento dell'Ens“) und acht Kopien nach venezianischen Meistern (Giovanni Bellini, Palma il Vecchio, Bassano, Pordenone). Das Inventar, auf das ich bei meinen Recherchen leider nicht gestoßen bin, untermauert meine These, dass Heintz d.J. als Kopist äußerst aktiv war und als solcher von venezianischen Sammlern geschätzt wurde. Zudem ist bemerkenswert, dass dieses Inventar im Jahr 1639, und somit fast 40 Jahre vor Heintz' Tod erstellt wurde. Geht man davon aus, dass die Gemälde einige Jahre im Haus des Geistlichen hingen, bevor dieser sie verschenkte, entstanden die Bilder relativ bald nach der Ankunft Heintz' d.J. in Venedig. Offensichtlich hatte Biancosi eine Vorliebe für Landschaftsmalerei (insgesamt 26 der 41 Bilder von Heintz lassen sich diesem Genre zuordnen). Da ein Großteil der Landschaften auf Kupfer ausgeführt wurde, ist anzunehmen, dass der Sammler zugleich der Auftraggeber dieser recht kostspieligen, kleinen Gemälde war. Dies bestärkt meine These, dass sich Heintz d.J. mit nordalpinen Genres wie den *stregozzi* und Landschaftsmalerei bei venezianischen Sammlern einen Namen machte, bevor er sich auf venezianische Feste, Zeremonien und Spektakel spezialisierte. Vgl.: Sclosa, Meri: „L'originalità del copista – Note d'archivio per Joseph Heintz il Giovane (e brevi appunti su Tizianello“. In: *Aldèbaran 3 – Storia dell'Arte (= Trivulziana 10)*/2015; S. 171-188.

## 11. Anhang

### ANHANG 1: RELEVANTE TEXTSTELLEN ZU HEINTZ D.J. IN DER *CARTA DEL NAVEGAR PITORESCO* (Zitiert nach Boschini 1660, ebda.)

#### Im Anschluss an Boschinis Ausführungen über Joseph Heintz d.Ä., S. 84.

Gh'è un altro Giosef Enzo in sta Cità,  
Che xe so prole, e in fati è virtuoso,  
Pitor bizaro e molto capricioso,  
El qual apresso a ogni altro anche lu sta.

Privilegi ben ampli esso possiede,  
Che atesta la virtù del Genitor,  
Concessi da quel somo Imperator;  
Glorie, che a puochi el Ciel raro conciede.

Un'altra prova sola per adesso  
Ghe voggio dir, che è molto stravagante,  
Che far stupirme tante volte e tante;  
E per gran maravegia lo confesso.

#### Vento 7, S. 572 f.

Giosef Enzo ghe'l dago, in verità,  
Per capricioso e per Pitor bizaro;  
A tuti i beli inzegni aceto e caro:  
Ne ghe n'è un altro in tuta sta Cità.

El forma legiadrete figurine,  
Con grazia tal, che quasi la Natura  
Invidia in certa parte ogni figura:  
Le xe tanti rubini e perle fine.

In dieser Stadt gibt es einen weiteren Joseph Heintz, der dessen Nachfahre ist, und er ist wirklich ein Virtuose. Ein Maler des Bizarren und Kapriziösen, der den Vergleich mit jedem anderen standhält. Er ist äußerst ehrenhaft, was auf die Tugend seines Vorfahren zurückzuführen ist, die diesem auch vom Kaiser zugestanden wurde; ein Ruhm, der nur wenigen vom Himmel vergönnt ist. Nur eine weitere Sache möchte ich jetzt über ihn sagen, nämlich, dass er sehr extravagant ist, er hat mich viele Male überrascht; dies gestehe ich, weil er mich oft in Erstaunen versetzt hat.

Joseph Heintz, den ich in Wahrheit für kapriziös und einen Maler des Bizarren halte; hat all die willkommenen, schönen Ideen: Es gibt keinen anderen wie ihn in dieser Stadt.

Er formt anmutige Figuren, mit einer solchen Grazie, dass die Natur neidisch auf jede einzelne Figur ist: es gibt viele Rubine und edle Perlen.

L'opera stravaganze e bizarie  
De chimere, de mostri, e d'animali,  
De bestie, de baltresche, e cose tali  
Trasformae, reformae da testa a pie.

Chi cerca per ponente e per levante  
Astrologhi, Strigoni e Negromanti,  
Se i ve sa far straveder per incanti,  
Come sto inzegno, muora un Elefante.

E po l'ha da saver che lu xe bon  
De far in grado cose singular,  
Che puol coi virtuosi star al par;  
A tal che lu xe favro e marangon.

Anzi, che adesso l'ha butà da banda  
El penel dale cabale e chimere,  
Per far al natural le cose vere,  
Con gran bravura e con vivezza granda.

De più l'è Cavalier dal spiron d'oro,  
Fato a Roma da Papa Urban Otavo,  
Per esser valoroso e inzegno bravo,  
Pien d'onorevolezza e de decoro.

Extravagante und bizarre Werke von  
Chimären, Monstern, Tieren und  
Bestien. Ein großes Durcheinander,  
Transformationen und Wesen, die von  
Kopf bis Fuß neu zusammengesetzt  
sind.

Wer nach Westen und nach Osten  
schaut, sieht Astrologen, Hexen und  
Nekromanten, die dazu verleiten,  
dem Zauber zu verfallen; diese  
Begabung ist äußerst selten.

Und dann müsst Ihr wissen, dass er so  
gut ist, dass er in der Lage ist  
einzigartige Dinge zu tun, die denen  
der Virtuosen ebenbürtig sind; als sei  
er ein Schmied oder ein Schreiner.

Sogar jetzt, wo er damit aufgehört  
hat, Kabale und Chimären zu malen,  
um Wahrheiten der Natur  
entsprechend darzustellen, tut er dies  
mit großem Können und großer  
Lebhaftigkeit.

Außerdem ist er Ritter vom Goldenen  
Sporn, dazu wurde er in Rom von  
Papst Urban VIII. ernannt, weil er  
tüchtig ist und über großes Talent  
verfügt, voller Ehrenhaftigkeit und  
Anstand.

La casa generosa Bragadina,  
Che splende come el Sol chiaro e supremo,  
Del moderno operar gode in estremo,  
E ai Pitori viventi el genio inclina.

E per questo con gara ogni Pitor  
Aplica el so saver e'l so talento;  
E servendo xe ognun cusì contento,  
Ch'assae più del penelo, opera del cuor.

Qua Giosef Enzo ha fato un bel capriccio,  
Esempio curioso de virtù,  
Che serve ala studiosa zuventù,  
Per star in vigilanza col giudicio.

Palade, straca dal tropo operar,  
A pena sera un ochio per reposso,  
Che le fantasme ghe xe tute adosso,  
E le chimere scomenza a regnar.

E sí ride e fa chiaso ogni mandragola,  
Sbefando la virtù, che è cusì nobile,  
Per esser là dal sono fata immobile,  
Che, co' dorme la Gata, i sorzi bagola.

Die großmütige Familie Bragadin, die  
klar und überlegen wie die Sonne  
scheint, genießt besonders das, was  
die „Moderne“ schafft, und an den  
lebenden Malern den „schrägen“  
Geist.

Und deshalb wetteifern alle Maler,  
ihn von ihren Talenten zu  
überzeugen; und da er einen jeden  
(Maler) zufriedenstellte, gaben diese  
sich Mühe und malten mit Herzblut.

Dort hat Joseph Heintz ein schönes  
Capriccio gemalt. Ein  
bemerkenswertes Beispiel der  
Tugend, das die Jugend lehrt,  
immer achtsam und vernünftig zu  
sein.

Pallas, von der Arbeit ermüdet, hat  
die Augen geschlossen, um sich zu  
erholen. Die Gespenster hingegen  
sind erwacht, und die Herrschaft der  
Chimären beginnt.

Und jede Dirne lacht und macht  
Lärm, die Tugend verspottend, die so  
edel, jedoch wegen ihrer Müdigkeit  
unbeweglich ist. Wenn die Katze  
schläft, tanzen die Mäuse.

In vero sta grotesca è sì piasevole,  
Che la me incita al grizzolo poetico [...].

Cognoŝso l'Enzo: l'è l più capricioŝo  
(No ŝia tiolto a niŝŝun quel, che ghe toca)  
Che faŝa coi penei che vustu boca;  
L'è al mazor ŝegno acuto, e ŝpiritoso.

In Wahrheit iŝt eŝ grotesk und ŝo  
erfreulich, daŝŝ eŝ mich zu poetiŝchen  
Gedanken anregt [...].

Ich kenne Heintz: er iŝt der kapriziöŝeŝte  
(nicht einmal abgeŝehen von denjenigen,  
die ihm nachfolgen werden), waŝ er mit  
dem Pinŝel macht, waŝ für eine Freude;  
er hat groöŝe Fähigkeiten und Witz.

**Vento 7 (Zur Galerie deŝ Prokurator Giacomo Correr), S. 591.**

Gh'è de l'Enzo una Dona, che deŝteŝta  
La viltà del Mario, che ŝ'abia reŝo  
ŝiavo ai Romani; e, ŝora un rogo aceso,  
Con i Fioli morir par che ŝe apreŝta.

Eŝ gibt ein Gemälde von Heintz von einer Frau,  
die die Brutalität deŝ Mariuŝ verabŝcheut, der  
den Römern die ŝklaven zurückgegeben hat;  
und die Frau entzündet ein Feuer und macht  
ŝich bereit mit ihren Kindern darin zu ŝterben.

**Vento 7 (Zur Galerie deŝ Prokurator Alvise Piŝani), S. 594.**

Oh la caŝa Piŝani è in Ecelenza  
Adobà de Piture e coŝe bele,  
E ŝtatuie ha veramente, che ale ŝtele  
Vola la Fama a darghe preminenza.

Ch'è l Luchese, el Ridolfi, e Don Erman,  
El Triva, el Strozza, l'Enzo, e molti ancora,  
Che col penel quei gabineti onora,  
E fa coŝe ŝtupende de ŝo man.

Oh, daŝ Haus der Piŝani iŝt exzellent mit  
Gemälden und ŝönen Dingen auŝgeŝtattet,  
und auch die Statuen – auf ŝtelen fliegt die  
Fama – zeugen von Überlegenheit.

Eŝ ŝind Luchese (= Pietro Ricchi ), Carlo  
Ridolfi und Don Erman (=Ermanno Stroiffi),  
Antonio Domenico Triva, Bernardo Strozzi,  
Joŝeph Heintz und viele andere, die mit  
ihrem Pinŝel dieŝe Räume ehren und  
erŝtaunliche Dinge mit ihren Händen

**Vento 7 (Zur "Galeria de la Illustrissima Casa Coregio"), S. 600.**

Là d'ogni Autor no ghe xe un quadro solo,  
Ma quatro, cinque, e sei d'ognun de quei,  
Dove con colpi franchi de peneli  
Gode l' gusto d'ognun fruti de brolo.

[...]

Molti nomineò bravi Campioni,  
Fulmini (se poul dir) dela Pitura,  
I quai con generosa, alta bravura,  
[...]

Un Varitari, un Liberi, un Tineli,  
Un Strozza, un Spagnoleto, un Forabosco,  
Un Ponzon, un da Cento, un altro toscò,  
El Mafei, l'Enzo, e varii altri peneli.

Dort gibt es von jedem Maler nicht nur ein  
Gemälde, sondern vier, fünf oder sechs, die  
mit unbefangenen Pinselstrichen, den  
Geschmack jedes Betrachters erfreuen.

[...]

Zahlreiche hervorragende Meister könnte ich  
nennen, Lichtgestalten (wenn mal so will) der  
Malerei, die großzügig mit ihrem Können  
sind; [...]

Alessandro Varotari, Pietro Liberi, Tibrio  
Tinelli, Bernardo Strozzi, Jusepe de Ribera,  
Girolamo Forabosco, Matteo Ponzone,  
Guercino, einer aus der Toskana, Francesco  
Maffei, Joseph Heintz, und viele andere.

**Vento 7 (Zur Galerie von Marcantonio Mainenti), S. 607.**

Quel tanto Ecelentissimo Mainenti,  
Mio Signor, sì amorevole e galante,  
Amigo de Pitura e deletante,  
Orator singular tra i più ecelenti,

Ha una casa, o un zardin, cargo de fiori,  
Nassenti dai peneli dei moderni,  
Che freschi e vivi ha da durar eterni,  
A gloria de quei celebri Pituri.

Dieser sehr hervorragende Mainenti,  
mein Herr, so liebenswert und galant,  
ein Freund der Malerei und selbst ein  
Laie der Malerei, ein einzigartiger unter  
den talentiertesten Rednern.

Er besitzt ein Haus, oder einen Garten,  
voller Blumen, die den Pinseln der  
modernen Maler entwachsen, so frisch  
und lebhaft und für die Ewigkeit  
bestimmt, zum Ruhm dieser berühmten  
Maler.



Gh'è I Pauluzzi, l'Enzo, e molti boni,  
Che ognun gariza a far cosa più bela,  
Dove (per cusì dir) con la borela,  
Del so inteletto, ognun fa colpo e zoni.

Dort sind Werke von Pauluzzi,  
Joseph Heintz, und viele gute Maler,  
die darum wetteifern, die schönsten  
Dinge zu malen; dort ist (um es mal  
so auszudrücken) jeder Schlag des  
Geistes ein Treffer.

### Vento 8 (Beschreibung der Grapfik nach Heintz d.J.), S. 628.

Farè che Giosef Enzo, col capricio  
Del so bel inteletto, meta zò  
Sto mio pensier, che adesso ve dirò,  
E che I sia diligente in tal oficio.

Che I rapresenta Palade gueriera,  
In ato de bravura, e strepitosa,  
Con l'asta in man, che scazza furiosa  
Mostri, fantasme e Arpie, tuta severa.

Questa sarà galante bizaria.  
Un Sol xe aponto la Virtù, che scazza  
L'ombre de l'ignoranza, e le strapazza.  
Scriver tanto se puol de soto via.

Joseph Heintz hat dies mit Fantasie seines  
schönen Geistes gemalt, und ich werde euch  
jetzt meine Gedanken anvertrauen, und  
zwar, dass er der Fleißigste ist.

Dort sieht man eine kämpfende Pallas  
Athene tapfer und großartig, mit dem Lanze  
in der Hand. Sie jagt wütende Monster,  
Geister und Harpien, alle böseartig.

Dies ist eine edle *bizaria* (hier: Sinnbild,  
Metapher). Eine Sonne der Tugend, die die  
Schatten der Ignoranz verjagt und sie  
zerreißt. Man könnte noch viel darüber  
schreiben.

---

Diese Übersetzung wurde von der Autorin eigenhändig angefertigt. Da wegen des Reimschemas, sowie der zahlreichen Stilmittel und Redewendungen, die Boschini verwendet, eine wörtliche Übersetzung wenig Sinn macht, wurde der Text paraphrasiert, um den Inhalt so exakt wie möglich wiederzugeben.

## ANHANG 2: DER VENEZIANISCHE FESTKALENDER ZU ZEITEN DER *SERENISSIMA REPUBBLICA* IM ÜBERBLICK

### Feststehende Feiertage

**1. Januar** Beschneidung Christi. Zeremonie in San Marco.

**6. Januar** Epifania. Zeremonie in San Marco.

**8. Januar** Fest zu Ehren des Seligen Lorenzo Giustinian. Der Doge und die Signoria nahmen in der Messe in San Pietro di Castello teil.

**1. Februar** Vorabend von Maria Lichtmess; *Andata* des Dogen zur Kirche Santa Maria Formosa. Der Doge erhielt von in der Pfarrei ansässigen Zunft der ‚casseleri‘ (Schreiner, die auf die Herstellung von Schränken und Truhen, vor allem Hochzeitstruhen (casselle) spezialisiert waren) jedes Jahr als symbolische Geschenke zwei Hüte aus Stroh oder vergoldetem Papier und zwei Fläschchen Malvasia-Wein (Doge stellt die scherzhaften Fragen: „Und was, wenn es regnet?“ – Antwort der *casseleri*: „Dann geben wir dir einen Hut, um dich zu bedecken.“ „Und was, wenn ich durstig bin?“ – „Dann geben wir dir zu trinken.“). Ursprünglicher Anlass der *andata* war die Eroberung des Bistums Caorle im 10. Jahrhundert.

**2. Februar** Maria Lichtmess, Zeremonie in San Marco.

**25. März** Mariä Verkündigung. Prozession über die Piazza San Marco anlässlich der legendären Stadtgründung im Jahr 421.

**3. April** *Andata* zur Kirche Santa Maria della Carità anlässlich des Ablasses, den Papst Alexander III. der Stadt zum Dank für die Vermittlung des Dogen Sebastiano Ziani im Frieden von Venedig zwischen Papst und Kaiser Friedrich Barbarossa im Jahr 1177 gewährte.

**16. April** San Isidoro. Prozession mit Fackeln in der *Basilica*, wo sich die Reliquien des Hl. Isidor befinden, und über die Piazza San Marco im Gedenken an die verhinderte Verschwörung des Dogen Marino Falier im Jahr 1355. Der Doge trug den *Manto d'oro*.

**24. April** Vorabend des Festes des Stadtpatron. Feierliche Vesper in San Marco, bei der der Doge den *Manto d'oro* trug.

**25. April** San Marco. Prozession über die Piazza, die von den *Scuole Grandi* angeführt wurde. Nach der Prozession präsentierten die *Scuole Grandi* dem Dogen ihre Geschenke, wobei es sich um die aus Wachs nachgebildeten *trionfi* des Dogen handelte.

**1. Mai** SS. Filippo e Giacomo. *Andata in trionfi* des Dogen zur Chiesa delle Vergini. Mit dem Dogenamt ging die Patronage des Klosters einher. Nach der Messe in der Klosterkirche begab sich der Doge ins Parlatorium, wo er sich mit der Äbtissin traf, die ihm einen Blumenstrauß überreichte.

**13. Juni** Sant'Antonio Confessore. *Andata* zu Santa Maria della Salute, um die Reliquien des Heiligen anzubeten. Der Doge trug den *Manto d'argento*.

**15. Juni** SS. Vito e Modesto. *Andata* zur Kirche San Vio im Gedenken an die zerschlagene Bajamonte-Tiepolo-Verschwörung des Jahres 1310. Über den Canal Grande führte eine temporäre Brücke von San Maurizio bis zum Campo San Vio. Anschließend Mittagessen des Dogen mit einigen der höchsten Würdenträger der Republik.

**25. Juni** Feierlichkeiten anlässlich der Ankunft der Markusreliquien in der Stadt im Jahr 828. Prozession über die Piazza San Marco.

**26. Juni** SS. Giovanni e Paolo. *Andata* des Dogen zur Kirche Santi Giovanni e Paolo anlässlich der gewonnenen Schlacht gegen die Türken vor den Dardanellen im Jahr 1656.

**17. Juli** S. Marina. *Andata* zur gleichnamigen Kirche anlässlich der Rückeroberung von Padua im Jahr 1509. Anschließend Prozession auf der Piazza San Marco.

**1. August** (nur im Jahr der Einsetzung eines neuen Dogen) *Festa dei Meloni*. Die Zünfte zogen in einer Prozession von Santa Maria Formosa zur Piazza San Marco. Die Zunft der Obsthändler schenkte dem Dogen 480 Melonen.

**15. August** Mariä Himmelfahrt. Prozession auf der Piazza San Marco. Der Doge trug den *Manto d'oro*.

**16. August** San Rocco. *Andata* zur gleichnamigen Kirche und der benachbarten *Scuola Grande*. Messe in San Rocco.

**8. September** Mariä Geburt. Messe in San Marco, anschließend Besuch der Bischofskirche San Pietro di Castello, Anbetung der Reliquien des Hl. Lorenzo Giustinian, des ersten Patriarchen von Venedig. Der Doge trug den *Manto d'argento*.

**30. September** San Girolamo. Am Namenstag des Hl. Hieronymus speiste der Doge gemeinsam mit den wichtigsten Würdenträgern der Republik.

**7. Oktober** Santa Giustina. Morgens nahm der Doge in der gleichnamigen Kirche an der Messe teil. Anschließend festliche Prozession über die Piazza San Marco anlässlich des Sieges der Schlacht von Lepanto.

**1. November** Allerheiligen. Feierliche Messe in San Marco. Der Doge trug den *Manto bianco*.

**21. November** Festa della Salute. *Andata* zu Santa Maria della Salute anlässlich des Endes Pest im Jahr 1631. Errichtung einer temporären Votivbrücke von Santa Maria del Giglio zur Salute über den Canal Grande. Prozession zur Salute-Kirche, die nach der Messe in der Votivkirche in San Marco endete.

**6. Dezember** San Niccolò. Prozession durch den Dogenpalast zur Palastkapelle San Niccolò zu Ehren des Namenstages des Heiligen der Seefahrer.

**24. Dezember** Heiligabend. Der Doge und der Senat nehmen, alle in Rot gekleidet, an allen vier Messen in San Marco teil.

**25. Dezember** Weihnachten. Messe in San Marco. Der Doge trug den *Manto d'oro*. Anschließend nächtliche Schiffsprozession nach San Giorgio Maggiore, um am Vorabend des **26. Dezember** (Santo Stefano) dort die Reliquien des Heiligen Stephan anzubeten, die im Jahr 1109 aus Konstantinopel nach Venedig überführt wurden.

## **Bewegliche Feiertage**

**Giovedì Grasso** (letzter Donnerstag im Karneval). Traditionell wurden im Gedenken an die Eroberung der Stadt Aquileia ein Stier und zwölf Schweine auf der Piazza San Marco geopfert. Dabei schauten der Doge und der Senat unmittelbar auf der Piazza zu.

**Palmsonntag.** Nach der Messe in San Marco erfolgte eine *Andata* zur Chiesa della Pietà. Von der Empore von San Marco wurden Tauben fliegen gelassen.

**Karwoche.** Kleidungsvorschrift für die höchsten Beamten: Die sechs *Consiglieri* des Dogen, die drei *Capi* der *Quarantia*, die *Avogadori di Comun*, die *Capi* des *Consiglio dei Dieci* und die *Censori* trugen pfauenblaue Gewänder mit Stolen in der gleichen Farbe, die *Savi* trugen schwarz. Diese Farben wurden in der gesamten Karwoche getragen, bis auf Karfreitag, wenn sich die *Consiglieri* schwarz und der Doge scharlachrot kleideten.

**Mittwoch in der Karwoche.** *Andata* nach San Giacomo di Rialto, um dort den Ablass zu empfangen.

**Gründonnerstag.** Bei Sonnenuntergang fand auf der Piazza San Marco die alljährliche Prozession der *Scuole Grandi* statt.

**Karfreitag:** Prozession auf der Piazza San Marco.

**Karsamstag:** Messe in San Marco.

**Ostersonntag.** San Zaccaria. Während der Messe morgens in San Marco trug der Doge sein weißes Zeremoniengewand, während der *Andata* nach San Zaccaria den *Manto d'oro*. Die Prozession fand alljährlich zur Erinnerung an die Schenkung des *Corno ducale* durch die Äbtissin von San Zaccaria im Jahr 855 statt.

**Domenica degli Apostoli:** San Geminiano (zur Erinnerung an die erste Kirche, die an gleicher Stelle stand und beim Umbau der Piazza im 16. Jh. zerstört wurde)

**Montag nach Weißem Sonntag:** alle *Scuole* und Zünfte zogen in einer Prozession auf der Piazza San Marco am Dogen vorbei und reichten ihm Wachsskulpturen oder Kerzen als Geschenke.

**Vorabend von Christi Himmelfahrt:** Vesper in San Marco.

**Festa della Sensa** (Christi Himmelfahrt): *Sposalizio del Mare*. Ausfahrt des Dogen auf dem *Bucintoro*. Symbolische Hochzeit mit dem Meer, indem der Doge einen Ring in die Lagune wirft, der ihm zuvor vom *Magistrato alle Rason Vecchie* gegeben wurde.

**Domenica della Perdonanza**: Messe in San Marco.

**Corpus Domini**: Feierliche Prozession über den Markusplatz. Festarchitektur.

**Festa del Redentore**: Prozession zur gleichnamigen Votivkirche auf der Giudecca, die anlässlich des Endes der Pest 1576 erbaut wurde, am dritten Wochenende im Juli. Dreitägiges Fest mit religiösen und profanen Elementen.

Quellen: Tassini, Giuseppe: *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani*. Venedig, 1890. Sansovino, Francesco: *Venetia Città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*. Neudruck der Erstausgabe von 1663. Venedig, 1968. Gattei, Giuseppe: *Venezia ovvero quadro storico della sua origine dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze: opera scritta da un viniziano adorna di incisioni topografiche e di litografie offerenti prospettive ritratti costumi antichi e moderni*. 5 Bände. Venedig, 1841. Renier Michiel, Giustina: *Origine delle Feste Veneziane*. Mailand, 1829. Romanin, Samuele: *Storia documentata di Venezia*. Venedig, 1860. Paoletti, Ermolao: *Il Fiore di Venezia*. Venedig, 1840. BMV, Cod. It. Cl. VII., 1269 (*Cerimoniale Magnum*, 1678), Ms. Lt. Cl. VII, 1639 (= 7540) (*Cerimoniale del Doge*). BMC, Ms. P.D. 517b. (*Feste di Palazzo e Giorni ne'quali Sua Serenità esce di quello*. Undatierte, anonyme Handschrift).

### ANHANG 3: DIE PROZESSIONSORDNUNG IN DER REPUBLIK VENEDIG

Die Prozessionsteilnehmer gingen in Zweierreihen hintereinander:

\*Die *Scuole Grandi* (diejenige Scuola, die zuerst vollständig anwesend war, führte die Prozession an, die übrigen fünf *Scuole Grandi* folgten)

\* die religiösen Orden, vertreten durch die Mönche der Klöster Santi Giovanni Paolo, San Domenico, Frari, San Francesco della Vigna, Santo Stefano, San Giobbe, San Salvador, Santa Maria dei Servi, San Giorgio Maggiore, Santa Maria dell'Orto, San Sebastian, Santa Maria della Carità, Santa Maria dei Carmini, Santa Maria della Grazia und die Jesuiten (die Reihenfolge ergab sich auch hier aus dem Zeitpunkt der Ankunft)

\*die neun Priesterkongregationen

\*das Kapitel von San Marco

\*Standartenträger, die acht Fahnen aus Seide (jeweils zwei weiße, rote, Blaue und grüne Standarten) trugen

\*sechs Trompeter, die auf silbernen Trompeten Fanfaren spielten

\*die *Comandadori*

\*Pfeifenspieler

\*Knappen

\*die *Cavaliere*, die der Doge zu solchen ernannt hat; rechts von den *Cavaliere* ging der Leiter des Gefängnis, links der *Primicerio*, der oberste Kleriker von San Marco, der einen silbernen Kandelaber mit Kerze trug

\*die sechs Kanoniker von San Marco

\*die zwei *Gastaldi ducali*

\* die vier Sekretäre des Dogen

\*der Kapellan des Dogen

\*die zwei *Cancellieri Inferiori*

\*der *Cancellier Grande* zwischen zwei Knappen, die **Insignien** des Dogen trugen: **den goldenen Stuhl** und **das mit goldenem Samt bezogene Kissen**

\*weitere Dogeninsignien, die von Priestern getragen wurden: **die weiße Kerze**, **das Corno ducale**

\*der Doge, je nach Anlass in Rot, Weiß, Silber oder Gold gekleidet; seine Schleppe wurde von vier Helfern getragen; rechts neben dem Dogen ging der Patriarch

\*ein Knappe, der **den goldenen Schirm** trug

\*die Botschafter, nach Rang geordnet (vornweg der päpstliche Nuntius und der kaiserliche Botschafter)

\*ein Patrizier, der von der Regierung ausgewählt wurde **die Stock-Insignie** zu tragen

\*die *Giudici del Proprio*

\*die von den sechs *Consiglieri* flankierten Prokuratoren

\*die *Capi* der *Quaranta*

\*die Söhne und Brüder des Dogen

\*die *Avogadori di Comun*

\*die *Capi* des *Rats der Zehn*

\*die *Cavalieri della Stola d'Oro*

\*die sechzig Senatoren.

Bei Prozessionen auf der Piazza San Marco fehlten die *Scuole Grandi* und die religiösen Orden. Bei den meisten *Andate* zu anderen Kirchen, wurden die Insignien, die sogenannten *trionfi*, nicht in der Prozession mitgetragen.

(Quelle: Tassini, ebda. und Sansovino, ebda.)



#### **ANHANG 4: MORE VENETO; ZEITRECHNUNG UND VENEZIANISCHE MAß- UND WÄHRUNGSEINHEITEN**

Bis zur Eroberung der Republik Venedig durch napoleonische Truppen im Jahr 1797 begann das venezianische Jahr am 1. März. Januar und Februar waren somit die beiden letzten Monate eines Jahres. Dokumente, die zum Beispiel auf den 5. Januar 1635 datiert sind, entstanden nach der in Europa gängigen Zeitrechnung im Januar 1636. Diese eigenwillige venezianische Einteilung des Jahres wurde als *more veneto* bezeichnet und in offiziellen Dokumenten der Republik meist mit „m.v.“ abgekürzt.

Eine venezianische Dukate entsprach sechs *Lire* und vier *Soldi*. Ein *Soldo* waren wiederum zwölf *Denari*. Schulden und Kredite wurden meist in *Lira* berechnet, während Barzahlungen in Dukaten vorgenommen wurden. Die Silberdukate blieb über lange Zeit in ihrem Gewicht relativ konstant bei 26,26 Gramm. Der Silberscudo wog so viel wie die Silberdukate und hatte daher denselben Wert. Die wertvollste Münze der Republik Venedig war der *Zecchino* aus 45,5 Gramm Silber.

Die Maßeinheit, die bei der Messung von Gemälden in der Frühen Neuzeit meist angegeben wird, ist die *quarta*. Es handelt sich dabei um ein Viertel (*quarta*) der Länge eines *braccio* (Arm). Ein *braccio da seta* (Seide) entsprach in Venedig etwa 69 cm, ein *braccio da lana* (Wolle) etwa 63 cm. Eine venezianische *quarta* maß etwa 17,38 cm. Als „*media dimensione*“ galt ein Gemälde von 8x10 *quarte*, das einem Format von etwa 140x174 cm entsprach.

(Quellen: Talbot, Michael: "Ore italiane. The Reckoning of Time of Day in Pre-Napoleonic Italy". In: *Italian Studies* 40/1985, S. 51-62; S. 57f. Sohm/Spear, ebda.; S. 205. Scarpa 2001, ebda.; S. 411. Borean „Fortuna dei generi“ 2007, ebda.; S. 70. Cecchini 2000, ebda.; S. 170.)

## 12. Bibliographie

### 12.1 Archivalien

#### Archivio di Stato, Venedig (ASV)

ASV, Arti, b. 103, 104, 105 (Arte dei Depentori).

ASV, Compilazione delle Leggi, b. 59 (Arti in Genere).

ASV, Compilazione delle Leggi, b. 127 (Cerimoniale Politici, Principi Esteri).

ASV, Compilazione delle Leggi, b. 182 (Promission Ducalis).

ASV, Compilazione delle Leggi, b. 206 (Feste di Religione).

ASV, Compilazione delle Leggi, b. 303 (San Marco, Ascensione).

ASV, Compilazione delle Leggi, b. 321 (Guerra dei Pugni).

ASV, Compilazione delle Leggi, b. 354 (Spettacoli Pubblici).

ASV, Collegio, Cerimoniali, *filze* 2, 3, 4, 5 (Zeremonialakten 1604-1676).

ASV, Collegio, Cerimoniale, *registri* 1, 2, 3 (Zeremonialakten 1576 – 1659).

ASV, Consiglio dei Dieci, Proclami: *filze* 14, 21, 25, 40 (Caccia ai tori, 1614 – 1708).

ASV, Consiglio dei Dieci, Deliberazioni miste, *registro* 6 (1363-1374; Bildliche Ausstattung der Sala del maggior Consiglio).

ASV, SS. Giovanni e Paolo, b. Y, XII (Vertrag zwischen Heintz d.J. und der Kirche).

ASV, Dieci Savi alle Decime di Rialto, b. 228 (Mietverhältnis zwischen Heintz d.J. und der Familie Nani).

ASV, Fraterna Grande di Sant'Antonin, Commissarie Correggio, Inventari e Note, b. 6 (Gemäldeinventar Giovan Donato Correggio).

ASV, Giudici del Proprio, Mobili, b. 209 (Inventar Grimani Calergi).

ASV, Giudici del Proprio, Mobili, b. 284 (Inventar Ottavio Arno).

ASV, Giudici del Proprio, Mobili, 267 (Inventar Joseph Heintz d.J.).

ASV, Guidici del Proprio, Vadimoni, b. 224 (Mitgiftvertrag).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 365 (Inventar Tirabosco).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 366 (Inventar Michele Pietra).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 376 (Inventar Giacomo Monferrato).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 380 (Inventar Bragadin).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 382 (Inventar Alvise Pisani).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 383 (Inventar Bernardo Gallia).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 396 (Inventar Alessandro Savorgnan).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 402 (Inventar Domenico Gambatto).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 405 (Inventar Francesco Querini).

ASV, Guidici di Petizion, Inventari, b. 432 (Inventar Girolamo Cavazza).

ASV, Giustizia Vecchia, Pittori Parti e Capitoli, b. 204 (Malerzunft).

ASV, Giustizia Vecchia, Notatori, b. 99 (Malerzunft).

ASV, Giustizia Vecchia, Accordi dei Garzoni, b. 119,121 (Ausbildungsverträge).

ASV, Provveditori alla Sanità, Anagrafi, b. 568/569 (Bürgerzählung 1633).

ASV, Provveditori alla Sanità, Necrologio, b. 888 (Nekrolog Joseph Heintz' d.J.).

ASV, Notarile, Testamenti, b. 175 (Testament Daniel Heintz).

ASV, Notarile, Atti, b. 1200 (Inventar Giovanni Andrea Lumaga).

ASV, Notarile, Atti, b. 3479 (Inventar Lorenzo Dolfin).

ASV, Notarile, Atti, b. 3580 (Inventar Daniele Bragadin).

ASV, Notarile, Atti, b. 7131 (Inventar Grimani Calergi).

ASV, Notarile, Atti, b. 10815 (Inventar Giovanni Battista Combi).

ASV, Notarile, Atti, b. 10456 (Inventar Salvatore Orsetti, Cattarin Corner).

ASV, Notarile, Atti, b. 10906 (Verkauf der Sammlung von Daniel Nijs an Lord Arundel).

ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 413 (Innventar Bernardo Gallia).

ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 420 (Inventar Daniele Dolfin).

ASV, Ospedali e luoghi pii diversi, b. 500 (Inventar Giacomo Correr).

ASV, Procuratori di San Marco, Procuratori de supra, Commissarie e amministrazione, b. 20 (Inventar Piero Correr).

ASV, Provveditori alle Pompe, b. 1 (Capitolari 1488-1683).

ASV, Provveditori alle Pompe, b. 3 (Decreti 1334-1689).

ASV, San Nicolò da Tolentino, b. 20 (Bau der Kirche 1596)

ASV, San Nicolò da Tolentino, b. 21 (Ausstattung der Sakristei 1660-1665).

ASV, San Zaccaria, b. 121 (Prozession am Ostersonntag).

ASV, Ufficiali alle Rason Vecchie, b. 222 (Ausgaben für den Empfang von Staatsgästen 1635-1693).

ASV, Archivio Privato Morosini, Archivio Marcello Grimani Giustinian, b. 3 (Inventar Pietro Morosini).

### **Archivio storico del Patriarcato di Venezia (ASPV)**

ASPV, Curia Patriarcale di Venezia, Sezione Antica, Examinum Matrimoniorum, b. 26 (Ledigennachweis Joseph Heintz' d.J.).

ASPV, San Samuele, Matrimoni, b. 4 (Erste und zweite Hochzeit Heintz' d.J.).

ASPV, San Samuele, Registro morti, b. 8 (Nekrolog Anna Heintz).

ASPV, Parrocchia di Santa Sofia, Registri dei Morti, b. 6 (Nekrolog Heintz d.J.).

ASPV, Parrocchia di San Barnaba, Registro di Battesimi 1546-1652 (Taufen der Kinder Regina Maddalena, Diamante Domenica und Ferdinand Daniel Heintz).

ASPV, Parrocchia di San Barnaba, Registri Morti 1604-1721.

### **Archivio della Parrocchia di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedig (Archivio Frari)**

Archivio Frari, Parrocchia di San Polo, Registro dei Battesimi, b. 6, 1624-1641 (Taufe von Daniel Domenico Heintz).

Archivio Frari, Parrocchia di San Polo, b. 7, 1641-1654 (Taufen der Kinder Piero Domenico, Gabriel Giovanni und Ferdinando Giovanni Battista Heintz).

Archivio Frari, Parrocchia di San Polo, Registri Morti 9 (Nekrolog Augustina Heintz).

### **Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig (BMV)**

BMV, Ms. It. Cl. VII, 481 (7786) (Casi memorabili).

BMV, Cod. It. Cl. VII., 1269 (Cerimoniale Magnum).

BMV, Ms. It. VII, 2432 (10490) (Inventarii mobili di Cà Nani di Venezia, e fuori con stime).

BMV, Ms. Lt. Cl. VII, 396 (=7423) (Cerimoniale di San Marco).

BMV, Ms. Lt. Cl. VII, 1639 (= 7540) (Cerimoniale del Doge).

BMV, Misc. 2020.25 (Giulio Strozzi's Festbeschreibung des *Ingresso* Federico Cornaros).

### **Biblioteca del Museo Correr, Venedig (BMC)**

BMC, Codice Cicogna 2072/I, 463 (Minuta della Cancelleria Ducale, 21. Juli 1577).

BMC, Codice Cicogna 2855, 2 (Sermone del Doge Mocenigo, 8. September 1576).

BMC, Codice Cicogna, 2975 (Feste di Palazzo).

BMC, Codice Cicogna 3161 (Battaglia ovvero guerra tra Nicolotti e Castellani).

BMC, Ms. P.D. 335c (Cerimonie).

BMC, Codice Gradenigo 155/6 (Castellani e Nicolotti)

BMC, Ms. P.D. 517b. (Feste di Palazzo e Giorni ne'quali Sua Serenità esce di quello).

BMC, Ms. Donà delle Rose, 132/6 (Cerimoniale del Doge).

### **Archivio di Stato, Rom (ASR)**

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 7, vol. 154, Hilarius Paradisus (Inventar Francesco Angeloni).

ASR, 30 Notai Capitolini, Ufficio 7, vol. 609, Augusto Apolloni (Inventar Kardinal Joseph Fesch).

ASR, 30 Notai Capitolini, Uff. 25, Vol. 449, 1697, Angelus Perellus (Inventar Ludovico Montorio Chigi).

ASR, Notai Tribunale AC, vol. 3248, Francesco Franceschini (Inventar Agostino Chigi).

ASR, Notai Tribunale AC, vol. 6714, Jacobus Simoncellus (Inventar Camillo Pamphili).

ASR, Notai Tribunale A.C., vol. 2661, Domus Pamphilie, 1709 (Inventar Giovanni Battista Pamphilj-Aldobrandini).

ASR, Notai Tribunale A.C., vol. 3086 (Inventar Federico Cornaro).

### **Archivio Segreto del Vaticano, Rom (ASVat)**

ASVat, Index Brevi Urbano VIII., vol. 1-3.

ASVat, Index Brevi Innocentio X., vol. 1.

ASVat, Fondo Chigi, 1805 (Inventario della Guardarobba di Flavio Chigi redatto il Primo Maggio 1692).

### **Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, Rom**

Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, St. St. M 4-a bis M 4-h.

## **Archivio Santa Maria Dell'Anima, Rom**

Archivio Anima, Decreta 1567-1639, Litta. F, Tomo 3(2)

**Staatliches Regionalarchiv Trebon, Zweigstelle Neuhaus (Tschechien)** (Die Fotografien der Inventare wurden von Dr. Roswitha Juffinger zur Verfügung gestellt.)

Familienarchiv Czernin, Karton 761, Nr. 1688-1695 (undatiertes Inventar).

Familienarchiv Czernin, Karton 761, Nr. 1698-1699 (undatiertes Inventar).

Familienarchiv Czernin, Karton 761, Nr. 1705-1712 (Liste der eingekauften Bilder).

Familienarchiv Czernin, Karton 761, Nr. 1722-1727 (Liste, Venedig).

Familienarchiv Czernin, Karton 761, Nr. 1827-1843 (Inventar 1669).

Familienarchiv Czernin, Karton 761, Nr. 1910-1913 (Pupillar- Erbschaftsbilder).

Familienarchiv Czernin, Kartonn 761, Nr. 2003-2058, 2070-2080 (Prager Inventar, 1733).

## **12.2 Gedruckte Quellen**

Battaglia, Michele: *Cicalata sulle Cacce di Tori*. Venedig, 1844.

Boschini, Marco: *La carta del navegar pitoresco*. Kritische Ausgabe, hg. von Anna Pallucchini. Venedig, 1966.

Boschini, Marco: *Le ricche minere della pittura veneziana, non solo delle Pitture pubbliche die Venezia, ma delle isole ancora circonvicine*. Venedig, 1674.

Colluraffi, Antonio: *Il nobile veneto*. Venedig, 1623.

Franco, Giacomo: *Habiti d'Humini et Donne Venetiane con la Processione della Ser.ma Signoria et altri particolari cioè Trionfi Feste et Cerimonie Pubbliche della nobilissima Città di Venetia*. Venedig, 1610.

Gattei, Giuseppe: *Venezia ovvero quadro storico della sua origine dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze: opera scritta da un viniziano adorna di incisioni topografiche e di litografie offerenti prospettive ritratti costumi antichi e moderni*. Venedig, 1841.

Gilbert, Maria Leilani (Hrsg.): *Spanish Inventories 1 – Collections of Paintings in Madrid 1601 – 1755, Part 1* (= Documents for the history of collecting). Ann Arbor, 1997.

Guisconi, Anselmo (= Francesco Sansovino): *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*. Venedig, 1556.

Levi, Cesare Augusto: *Le collezioni veneziane d'arte e d'antichità dal secolo XIV ai nostri giorni*. Venedig, 1900.

Lorenzi, Giovanni Battista: *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797*. Band 1: Dal 1253 al 1600. Venedig, 1868.

Marenzi, Girolamo.: *Guida di Bergamo*. Bergamo, 1824.

Moschini, Giovanni Antonio: *Guida per la città di Venezia all'amico delle Belle Arti*. Venedig, 1815.

Paoletti, Ermolao: *Il Fiore di Venezia*. Venedig, 1837.

Petrucci, Francesco: "Appendice documentaria III: Gli inventari del 1692 del Giardino alle Quattro Fontane e della Villa Versaglia". In: Benocci, Carla (Hg.): *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*. Siena, 2005; S. 464-495.

Piccolomini, Alessandro: *Della institutione de la felice vita dell'huomo nato nobile e in città libera*. Venedig, 1542.

Renier Michiel, Giustina: *Origine delle Feste Veneziane*. Mailand, 1829.

Ridolfi, Carlo: *Le Meraviglie dell'Arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*. Kritische Ausgabe der Originalausgabe von 1648, hg. von Detlev Freiherrn von Hadeln. Rom, 1965.

Romanin, Samuele: *Storia documentata di Venezia*. Venedig, 1860.

Safarik, Eduard A.: *La Collezione dei dipinti Colonna – Inventari 1611-1795 (= Documents for the History of Collecting – Italian Inventories 2)*. München u.a., 1996.

Sansovino, Francesco: *Venetia Città nobilissima et singolare. Con le aggiunte di Giustiniano Martinioni*. Neudruck der Erstaussgabe von 1663. Venedig, 1968.

Sanudo, Marin: *Le vite dei Dogi, 1423-1474*. Hg. von Angela Caracciolo Aricò. Venedig, 1999.

Strozzi, Giulio: *La Venetia edificata...Poema eroico (Venedig 1624). Das elfte Kapitel zur Personifikation der 'Kunst' und zur Galleria del cielo (=Fontes – Quellen und Dokumente zur Kunst, 1350-1750)*. Hg. von Ulrich Pfisterer, Heidelberg, 2008. Publiziert online: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2008/449>. Zugriff am 18. Juli 2012.

Tassini, Giuseppe: *Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi Veneziani*. Venedig, 1890.

Tassini, Giuseppe: *Curiosità Veneziane, ovvero Origini delle denominazioni stradali di Venezia*. Neuauflage der Originalausgabe von 1897, hg. von Lino Moretti. Venedig, 1970.

Vanin, Barbara/Eleuteri, Paolo: *Le Mariegole della Biblioteca del Museo Correr*. Venedig, 2007.

Vecellio, Cesare: *Abiti e costumi a Venezia*. Faksimile-Reproduktion der Erstaussgabe von 1590. Vittori Veneto, 2011.

*Venezia ovvero quadro storico della sua origine dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze: opera scritta da un viniziano adorna di incisioni topografiche e di litografie offerenti prospettive ritratti costumi antichi e moderni*. 5 Bd. Venedig, 1841.

Zanetti, Antonio Maria: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e le Isole circumvicine: o sia la Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini con l'aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674 fino al presente 1733*. Venedig, 1733.

Zanetti, Antonio Maria: *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri*. Venedig, 1771.

Zanotto, Francesco: *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Bd. 4: I Ritratti dei Dogi. Venedig, 1861.

### 12.3 Sekundärliteratur

Aikema, Bernard/Bakker, Boudewijn: *Painters of Venice – The story of the Venetian ‚Veduta‘*. Ausst.-Kat. Amsterdam 1990, Den Haag, 1990.

Aikema, Bernard/Brown, Beverly Louise (Hrsg.): *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*. Mailand, 1999.

Aikema, Bernard: „Il ritratto di Venezia nel Seicento“. In: W.A. Boschloo (u.a.): *‘Aux Quatre Vents’ – A Festschrift for Bert W. Meijer*. Florenz, 2002; S. 305-314.

Aikema, Bernard: „Stravaganze e bizzarie de chimere, de mostri e d’animali: Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento“. In: Gentili, Augusto (Hrsg.): *Omaggio a Lionello Puppi* (Venezia Cinquecento, Sonderband), 2002; S. 111-135.

Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005.

Alewyn, Richard: *Das große Welttheater*- München, 1985.



Altringer, Lothar: „Ausländische Sammler in Venedig“. In: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. Bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002; S. 263-271.

Arisi, Fernando: „Tre nature morte con figure di Giuseppe Heintz e due sogetti rari di Monsù Bernardo“. In: *Arte documento* 15/2001; S. 141-143.

Arnaldi, Girolamo (Hrsg.): *Storia della cultura veneta: Il Seicento* (Bd. 4/1). Vicenza, 1976.

Arnaldi, Girolamo u.a. (Hrsg.): *Storia di Venezia*, Band 3. Rom, 1997.

Auge, Olaf u.a. (Hrsg.): *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbild und Individualität* (= Residenzenforschung, Bd. 22). Ostfildern, 2009.

Ausst.-Kat.: *La Pittura del Seicento a Venezia*. Venedig, 1959.

Ausst.-Kat. *Augsburger Barock*. Augsburg, 1968.

Ausst.-Kat.: *Estampes vénitiennes du Fonds Boullier*. Bibliothèque Municipale de Roanne, 1990.

Ausst.-Kat.: *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*. Hrsg. von Fabio Benzi. Rom, 2002.

Ausst.-Kat.: *Gondola Days – Isabella Stewart Gardner and the Palazzo Barbaro Circle*. Hrsg. von Elizabeth Anne McCauley, Alan Chong, Rosella Mamoli Zorzi, Richard Lingner. Boston, 2004

Ausst.-Kat.: *Nolli, Vasi, Piranesi – Immagine di Roma antica e moderna*. Hg. von Mario Bevilacqua. Rom, 2004.

Ausst.-Kat.: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979.

Ausst.-Kat.: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. Bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002.

Ausst.-Kat. *Passion and Commerce – Art in Venice in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Barcelona, 2008.

Azzi Visentini, Margherita: „La festa nelle Venezia“. In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 256-257.

Azzi Visentini, Margherita: "Venezia in festa: le cerimonie di stato". In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 258-270.

Azzi Visentini, Margherita: „Festivals of state: the scenography of power in late Renaissance and Baroque Venice”. In: Bonnemaïson, Sarah/Macy, Christine (Hrsg.): *Festival Architecture*. London/New York, 2008; S. 74-112.

Babel, Rainer/Paravicini, Werner (Hrsg.): *Grand Tour – Adliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. (= Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000). Ostfildern, 2005.

Barcham, William L.: *Grand in Design – The Life and Career of Federico Cornaro, Prince of the Church, Patriarch of Venice and Patron of the Arts*. Venedig, 2001.

Barcham, William L.: „Luca Carlevarijs e la creazione della veduta veneziana del XVIII secolo”. In: Ausst.-Kat.: *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*. Hg. von Fabio Benzi. Rom, 2002; S. 57-67.

Barcham, William: „Il caso Cornaro“. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 183-202.

Basaldella, Francesco: *La Feste del Redentore – storica festa nazionale veneziana*. Venedig, 2000.

Bassi, Elena: *Palazzi di Venezia*. Venedig, 1980.

Bayer, Andrea: "A note on Ribera's Drawing of Niccolò Simonelli". In: *Metropolitan Museum Journal* 30/1995; S. 73-80.

Becker, Jürgen: „Entries, fireworks and religious festivities in the Netherlands”. In: Béhar, Pierre/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hrsg.): *Spectaculum Europæum – Theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31). Wiesbaden, 1999; S. 705-720.

Béhar, Pierre/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hrsg.): *Spectaculum Europæum – Theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31). Wiesbaden, 1999.

Bell, Peter/Suckow, Dirk/Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jh.)*. Frankfurt (Main), 2010.

Beltramini, Guido/Padoan, Antonio (Hrsg.): *Andrea Palladio – Bildatlas zum Gesamtwerk*. München, 2000.

Beltramini, Guido/Burns, Howard (Hrsg.): *Palladio*. Ausst.-Kat., Venedig, 2010.

- Benassai, Paolo: *Sebastiano Mazzoni*. Florenz, 1999.
- Bender, Elisabeth: *Matthäus Gundelach – Leben und Werk*. Diss., Frankfurt a.M., 1981.
- Benocci, Carla (Hrsg.): *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*. Siena, 2005.
- Benocci, Carla: "I Chigi e la loro cerchia in età barocca a Roma: Domenico Salvetti, il principe Mario e il cardinale Flavio nel giardino alle Quattro Fontane". In: Dies. (Hrsg.): *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*. Siena, 2005; S. 117-146.
- Benocci, Carla: "I Chigi nella campagna romana – l'ironia pseudo-francese della Villa Versaglia a Fornello". In: Dies. (Hrsg.): *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*. Siena, 2005; S. 147-190.
- Benzoni, Gino (Hrsg.): *I Dogi*. Mailand, 1982.
- Benzoni, Gino: „Venedig: Eine Stadt, die Bedeutungen sammelt“. In: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. Bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002; S. 25-33
- Bergdolt, Klaus: "Venedig, die Pest und die bildende Kunst". In: Stephan Albrecht (Hrsg.): *Kunst – Geschichte – Wahrnehmung. Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien*. München, 2008; S. 27-39.
- Betto, Bianca: *Il capitolo della basilica di San Marco in Venezia: statuti e consuetudini dei primi decenni del sec. XIV*. Padua, 1984.
- Bikker, Jonathan: "Drost's End and Loth's Beginnings in Venice". In: *The Burlington Magazine* 144/2002; S. 147-156.
- Bikker, Jonathan: *Willem Drost – A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice*. New Haven/London, 2005.
- Black, Jeremy: *Italy and the Grand Tour*. New Haven/London, 2003.
- Blondé, Bruno: „Art and Economy in Seventeenth- and Eighteenth-Century Antwerp – A view from the Demand Side“. In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Sec. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 379-391.
- Bocato, Alessandra: *Chiese di Venezia*. Verona, 2010.
- Bock, Elfried: *Die Deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen. Kupferstichkabinett Berlin*. 2 Bände, Berlin, 1921.

Bonfait, Olivier u.a. (Hrsg.): *Geografia del Collezionismo – Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo* (= Collection de l'École Française de Rome 287). Rom, 2001.

Bonnemaison, Sarah/Macy, Christine (Hrsg.): *Festival Architecture*. London/New York, 2008.

Borean, Linda: "Appunti per una storia del collezionismo a Venezia nel Seicento: La pinacoteca di Lorenzo Dolfin". In: *Studi veneziani* 38/1999; S. 259-302.

Borean, Linda: *La quadreria di Agostino e Giovan Donato Correggio nel collezionismo veneziano del Seicento*. Udine, 2000.

Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*. Udine, 2002.

Borean, Linda/Cecchini, Isabella: "Microstorie d'affari e di quadri. I Lumaga tra Venezia e Napoli". In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*. Udine, 2002, S. 159-231.

Borean, Linda: "„Con il maggior vantaggio possibile’ – La vendita della collezione del porcuratore di San Marco Giacomo Correr". In: Fantoni, Marcello u.a. (Hrsg.): *The Art Market in Italy, 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries*. Modena, 2003; S. 337-354.

Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007.

Borean, Linda: "Il collezionismo e la fortuna dei generi". In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 63-102.

Borean, Linda: "Voci biografiche - Giacomo Correr". In: Borean, Linda/Mason, Stefania: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 253.

Borean, Linda: "Voci biografiche – Bernardo Gallia". In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 272f.

Borean, Linda: "Voci biografiche - Cristoforo Orsetti". In: Borean, Linda/Mason, Stefania: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 297.

Borean, Linda: "Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law". In: Hochmann, Michel: *Venise & Paris, 1500-1700 – La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Genf, 2011; S. 441-462.

Bottacin, Francesca: *Astrologhi, Strigoni e Negromanti. Joseph Heintz: mago e alchimista?*. Mailand, 2007.

Bottin, Jacques/Calabi, Donatella (Hrsg.): *Les étrangers dans la ville – Minorités et espace urbain du bas Moyen Âge à l'époque moderne*. Venedig, 1999.

Boucher, Bruce: *The Sculpture of Jacopo Sansovino*. Bd.1, New Haven/London 1991.

Brilli, Attilio: *Reisen in Italien – Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. – 19. Jahrhundert*. Köln, 1989.

Brown, Beverly Louise: "Replication and the Art of Veronese". In: *Studies in the History of Art* 20/1989, S. 111-124.

Brown, Jonathan: *Kings & Connoisseurs – Collecting Art in Seventeenth-Century Europe*. New Haven/London, 1995.

Buck, August (u.a.) (Hrsg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 9). Hamburg, 1981.

Buranelli, Francesco: "Collezionismo a Roma tra pubblico e privato – Le collezioni Colonna, Doria Pamphilj e Pallavicini". In: Lepri, Giada: *Capolavori da scoprire – Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini*. Mailand, 2005; S. 16-21.

Burke, Peter: *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock*. Berlin 1987.

Burke, Peter: *Venice and Amsterdam – A study of seventeenth-century élites*. London, 1994.

Burke, Peter: *Die Geschicke des ‚Hofmann‘ – Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*. Berlin, 1996.

Busch, Werner u.a. (Hrsg.): *Kunst als Bedeutungsträger*. Berlin, 1978.

Campitelli, Alberta (Hrsg.): *Villa Borghese – I principi, le arti, la città del Settecento all'Ottocento*. Mailand, 2003.

Cannone, Marco/Gallavotti Cavallero, Daniela: „Dipinti inediti e nuove attribuzioni per Joseph Heintz il giovane“. In: *Storia dell'arte* 139/2014; S. 49-83.

Cappelletti, Francesca: „Il palazzo di Camillo Pamphilj e la nascita della quadreria secentesca“. In: De Marchi, Andrea G. (Hrsg.): *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Florenz, 1999; S. 31-64.

Carrington, Dorothy: "Cardinal Fesch, a Grand Collector". In: *Apollo* 86/1967; S. 346-357.

Casanova, Giacomo: *Die Erinnerungen des Giacomo Casanova*. Band 2. Übersetzt von Heinrich Conrad. Berlin/Wien, 1911.

Casini, Matteo: *I gesti del principe – La festa politica a Firenze e Venezia in età rinascimentale*. Venedig, 1996.

Casini, Matteo: "Cerimoniali". In: Benzoni, Gino/Cozzi, Gaetano (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima; Bd. 7: La Venezia barocca*. Rom, 1997; S. 107-161.

Cattin, Giulio: *Musica e liturgia a San Marco*. 3 Bd; Venedig, 1990-92.

Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002.

Cecchini, Isabella: *Quadri e commercio a Venezia durante il Seicento: uno studio sul mercato dell'arte*. Venedig, 2000.

Cecchini, Isabella: „'Fatte varie, et diverse esperienze per essitar esse Pitture'. Prezzo e valori di stima. Brevi analisi di un campione seicentesco a Venezia". In: Dal Pozzolo, Enrico/Tedoldi, Leonida (Hrsg.): *Tra Commitenza e Collezionismo – Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*. Vicenza, 2003; S. 123-136.

Cecchini, Isabella: „Al servizio dei collezionisti. La professionalizzazione nel commercio di dipinti a Venezia in età moderna e il ruolo delle botteghe". In: Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005; S. 151-172.

Cecchini, Isabella: "Troublesome business: dealing in Venice, 1600-1750". In: De Marchi, Neil (Hrsg.): *Mapping markets for paintings in Europe 1450-1750*. Turnhout, 2006; S. 125-134.

Cecchini, Isabella: „I modi della circolazione dei dipinti". In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 141-165.

Chauvard, Jean-François: „Échelles d'observation et insertion des étrangers dans l'espace vénitien (XVIIe-XVIIIe siècle)". In: Bottin, Jacques/Calabi, Donatella (Hrsg.): *Les étrangers dans la ville – Minorités et espace urbain du bas Moyen Âge à l'époque moderne*. Venedig, 1999; S. 195-208.

Chiappini di Sorio, Ileana: "Documenti inediti per la pittura veneta del Seicento e Settecento". In: *Bollettino dei Musei Civici Veneziani* 12/1967, Bd.3; S. 30-46.

Chiarini, Marco: „Un altro ‚Orfeo agli inferi‘ di Giuseppe Heintz il Giovane". In: *Arte Veneta* 40/1986, S. 177.

Choné, Paulette: "Triumphes, entrées, feux d'artifices et fêtes religieuses en Italie". In: Béhar, Pierre/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hrag.): *Spectaculum Europæum – Theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31). Wiesbaden, 1999; S. 643-661.

Choné, Paulette: „Entrées, feux d’artifices, et fêtes à programme en France“. In: Béhar, Pierre/Watanabe-O’Kelly, Helen (Hrsg.): *Spectaculum Europæum – Theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31). Wiesbaden, 1999; S. 663-679.

Cladders, Brigitta: *Französische Venedig-Reisen im 16. und 17. Jh. – Wandlungen des Venedig-Bildes in der Reisebeschreibung*. Genf, 2002.

Concina, Ennio: *Le chiese di Venezia- l’arte e la storia*. Udine, 1995.

Coen, Paolo: *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo – La domanda, l’offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*. 2 Bd., Florenz, 2010.

Cohn, Samuel K.: *The Black Death Transformed – Disease and Culture in Early Renaissance Europe*. London, 2003.

Colantuono, Anthony: “Titian’s Tender Infants – On the imitation of Venetian painting in Baroque Rome“. In: *I Tatti Studies* 3/1989; S. 207-234.

Constable, William G.: *Canaletto – Giovanni Antonio Canal 1697-1768*. Band 1, 2. Ausgabe, überarbeitet von J.G. Links. Oxford, 1976.

Cooper, Tracy E.: *Palladio’s Venice – Architecture and Society in a Renaissance Republic*. New Haven/London, 2005.

Cossà, Ranieri Mario: „Di un dipinto di Giuseppe Henz a Capodistria“. In: *Archivio Veneto* 12/1933. S. 238-241.

Cowan, Alexander: “New families in the Venetian patriciate, 1646-1718“. In: *Ateneo Veneto* 23/1985; S. 55-75.

Cowan, Alexander: *Marriage, Manners and Mobility in Early Modern Venice* (=Historical Urban Studies). Aldershot, 2007.

Cox, Virginia: “The Single Self: Feminist Thought and the Marriage Market in Early Modern Venice“. In: *Renaissance Quarterly* 48.2/1995; S. 513-576.

Cozzi, Gaetano/Prodi, Paolo (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima*. Bd. 6: *Dal Rinascimento al Barocco*. Rom, 1994.

Crouzet-Pavan, Elisabeth: „An Ecological Understanding of the Myth of Venice“. In: Martin, John/Romano, Dennis (Hrsg.): *Venice Reconsidered – The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*. Baltimore und London, 2000; S. 39-57.

Crouzet-Pavan, Elisabeth: *Venice triumphant – The Horizons of a Myth*. Baltimore und London, 2002.

Dal Pozzolo, Enrico/Tedoldi, Leonida (Hrsg.): *Tra Committenza e Collezionismo – Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*. Vicenza, 2003.

Daly Davis, Margaret: "Giovan Pietro Bellori and the *Nota delli musei, librerie, galerie, et ornamenti di statue e pitture ne'palazzi, nelle case, e ne'giardini di Roma (1664)*: Modern libraries and ancient painting in Seicento Rome". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 68/2005; S. 191-233.

Da Mosto, Andrea: „Uomini e cose del '600.“ In: *Rivista di Venezia* 1933/2, S. 63-81.

Da Mosto, Andrea: *I Dogi di Venezia*. Neuauflage der Originalausgabe von 1939. Florenz, 2003.

Daniel, Ladislav (Hrsg.): *Tesori di Praga – La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*. Ausst.-Kat., Mailand, 1996.

Daniel, Ladislav: "“Oh Pittori che al mondo non ha par!” – La pittura veneziana nelle collezioni delle terre ceche e i suoi collezionisti". In: Daniel, Ladislav (Hrsg.): *Tesori di Praga – La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca*. Ausst.-Kat., Mailand, 1996; S. 11-34.

D'Anza, Daniele: "Joseph Heintz il Giovane "pittore di più penelli". In: *Arte in Friuli, arte a Trieste* 23/2004; S. 13-26.

D'Anza, Daniele: "Pittori e mecenati - Joseph Heintz il Giovane artista dei Corner tra Venezia e Roma". In: *Arte Veneta* 61/2004; S. 96-109.

D'Anza, Daniele: "Appunti sulla produzione "festiva" di Joseph Heintz il Giovane - opere autografe e di bottega". In: *Arte in Friuli, arte a Trieste* 24/2005; S. 7-20.

D'Anza, Daniele: "Un stregozzo di Joseph Heintz li Giovane". In: *Arte in Friuli, arte a Trieste* 25/2006; S. 13-18.

D'Anza, Daniele: *Joseph Heintz il Giovane – Pittore nella Venezia del Seicento*. Diss., Università degli Studi di Trieste, 2007. URL:

[http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2716/1/Heintz\\_il\\_Giovane.pdf](http://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/2716/1/Heintz_il_Giovane.pdf) (Letzter Zugriff: 16. Februar 2011).

Davis, Robert C.: *The War of the Fists – Popular Culture and Public Violence in Late Renaissance Venice*. New York/Oxford, 1994.

Davis, Robert C.: "The Trouble with Bulls – The *Cacce dei Tori* in Early-Modern Venice.". In: *Social History/Histoire Sociale* 1996; S. 275-290.



- Davis, Robert: „Selling Venice, 1600-1800“. In: *Studi Veneziani* 46/2003; S. 131-139.
- De Fuccia, Laura: „Residenti, viaggiatori e ‚curieux‘ francesi“. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 125-139.
- DeLancey, Julia A.: „‘In the Streets where they sell colors’ – Placing *vendecolori* in the urban fabric of early modern Venice“. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch – Jahrbuch für Kunstgeschichte* 72/2012, S. 193-232.
- De Marchi, Andrea G. (Hrsg.): *Il Palazzo Doria Pamphilj al Corso e le sue collezioni*. Florenz, 1999.
- De Marchi, Neil: „Size and Taste. Taking the measure of the History of Art Markets“. In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 79-91.
- De Marchi, Neil (Hrsg.): *Mapping markets for paintings in Europe 1450-1750*. Turnhout, 2006.
- Del Negro, Piero: „Lo sguardo su Venezia e la sua società: viaggiatori, osservatori, politici“. In: Cozzi, Gaetano/Prodi, Paolo (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima. Bd. 6: Dal Rinascimento al Barocco*. Rom, 1994; S. 275-304.
- De Seta, Cesare: „Il Grand Tour e il fascino dell'Italia“. In: Babel, Rainer/Paravicini, Werner (Hrsg.): *Grand Tour – Adliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert*. (= Akten der internationalen Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000). Ostfildern, 2005; S. 205-214.
- DiFederico, Frank R.: *Francesco Trevisani – Eighteenth Century Painter in Rome*. Washington, D.C., 1977.
- Donzelli, Carlo/Pilo, Giuseppe Maria: *I Pittori del Seicento Veneto*. Florenz, 1967.
- Dumler, Helmut: *Venedig und die Dogen*. Düsseldorf u.a., 2001.
- Edwards, JoLynn: „John Law and his Painting Collection: Connoisseur or Dupe?“. In: Goodman, Elise (Hrsg.): *Art and Culture in the 18th Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*. Newark u.a., 2001; S. 59-75.
- Eickhoff, Ekkehard: *Venedig, Wien und die Osmanen – Umbruch in Südosteuropa 1645-1700*. Stuttgart, 1988.
- Engelmann, Alfred: „Die Malerfamilie Heintz in Venedig“. In: *Archiv für Sippenforschung und alle verwandten Gebiete* 110/1988; S. 432-440.

Esch, Arnold: "Deutsche im Rom der Renaissance". Online: <http://www.regionalgeschichte.net/fileadmin/Superportal/Bibliothek/Autoren/Esch/Esch.pdf>, Zugriff am 28. Oktober 2011.

Evans, Richard: *Gaius Marius – A political biography*. Pretoria, 1994.

Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007.

Falkenburg, Reindert/de Jong, Jan u.a. (Hrsg.): *Kunst voor de Markt/Art for the Market, 1500-1700* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3), 1999.

Fantelli, Pier Luigi: "Aggiunte al catalogo di Joseph Heintz il Giovane". In: *Studi trentini di scienze storiche* 61/1982; S. 203-214.

Fantelli, Pier Luigi: "Una segnalazione per Joseph Heintz il giovane". In: Pilo, Giuseppe Maria (Hrsg.): *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento – Studi di Storia dell'Arte in onore di Egidio Martini*. Venedig, 1999; S. 143-145.

Fantoni, Marcello u.a. (Hrsg.): *The Art Market in Italy, 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries*. Modena, 2003.

Favaro, Elena: *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*. Florenz, 1975.

Fenlon, Iain: *The Ceremonial City – History, memory and myth in Renaissance Venice*. New Haven/London, 2007.

Finocchi Ghersi, Lorenzo: „Una data per le tavole di Andrea Schiavone ai Carmini“. In: *Arte Veneta* 49/1996; S. 54-59.

Fletcher, Jennifer: „Marco Boschini and Paolo del Sera: Collectors and connoisseurs of Venice“. In: *Apollo* 60/1979; S. 416-424.

Fletcher, Jennifer M.: „Fine Art and Festivity in Renaissance Venice: The artist's part“. In: Onians, John (Hrsg.): *Sight and Insight – Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*. London, 1994; S. 129-152.

Fortini Brown; Patricia: "Measured Friendship, Calculated Pomp: The Ceremonial Welcomes of the Venetian Republic". In: Wisch, Barbara/Munshower, Susan (Hrsg.): *"All the world's a stage..." – Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. Bd. 1: Triumphal Celebrations and the Rituals of Statescraft*. Pennsylvania, 1990; S. 137- 151.

Fortini Brown, Patricia: „Committenza e arte di Stato“. In: Arnaldi, Girolamo u.a. (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima*. Bd. 3, Rom, 1997; S. 783-824.

Fortini Brown, Patricia: "Behind the Walls – The Material Culture of Venetian Elites". In: Martin, John/Romano, Dennis (Hrsg.): *Venice Reconsidered – The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*. Baltimore und London, 2000; S. 295-335.

Fosi, Irene: "Roma e gli 'Ultramontani' – Conversioni, viaggi, identità." In: *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken (=QFIAB)* 81/2001; S. 351-396.

Franzoi, Umberto/Di Stefano, Dina: *Le chiese di Venezia*. Venedig, 1976.

Franzoi, Umberto: *Storia e leggenda del Palazzo Ducale di Venezia*. Verona, 1982.

Franzoi, Umberto/Pignatti, Terisio/Wolters, Wolfgang: *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Treviso, 1990.

Friedrichs, Cornelia: *Francesco Guardi – Venezianische Feste und Zeremonien. Die Inszenierung der Republik in Festen und Bildern*. Berlin, 2006.

Gaier, Martin: *Facciate sacre a scopo profano – Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*. Venedig, 2002.

Gaier, Martin: „Königin einer Republik – Projekte für ein Grabmonument der Caterina Cornaro in Venedig“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 46/2002 (2003); S. 197-234.

Gaier, Martin: "Mecenatismo e collezionismo della Nuova Nobiltà veneziana nel Seicento. L'esempio di Girolamo Cavazza." In: Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005; S. 181-208.

Gaier, Martin: „Die Campi Venedigs – Soziale Ordnung und Wahrnehmung des öffentlichen Raums“. In: Heidemann, Grit/Michalsky, Tanja (Hrsg.): *Ordnungen des sozialen Raums*. Berlin, 2012; S. 189-211.

Gallo, Rodolfo: „La Scuola Grande di San Teodoro“. In: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 120/1961-1962; S. 461-495.

Garbero Zorzi, Elvira: „Giostri di legni in mare – le ‚regate grandi‘ a Venezia dal tardo Seicento alla fine del Barocco“. In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 297-315.

Geissler, Heinrich/Biedermann, Rolf: „Augsburger Handzeichnungen und Druckgraphik, 1620-1720“. In: *Ausst.-Kat. Augsburger Barock*. Augsburg, 1968, S. 157-278.

Georgelin, Jean: *Venise au siècle des lumières*. Paris, 1978.

Gleeson, Janet: *Millionaire – The Philanderer, Gambler, and Duelist who invented modern finance*. London, 2001.

Goering, Max: „Venezianische Feste und Masken. Zur Ausstellung von 1937 im Cà Rezzonico in Venedig“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 7/1938; S. 41-52.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Reise-Tagebuch 1786 (Italienische Reise)*. Hg. von Konrad Scheurmann. Mainz, 1997.

Gombrich, Ernst H.: „Celebrations in Venice of the Holy League and of the Victory of Lepanto“. In: *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*. London, 1967; S. 62-68.

Goodman, Elise (Hrsg.): *Art and Culture in the 18th Century. New Dimensions and Multiple Perspectives*. Newark u.a., 2001.

Gottardo, Ketty: „Non voglio che li beni (...) si possano mai vendere, alienare, permutar‘. L’eredità del procuratore di San Marco Alvise Pisani. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*. Udine, 2002; S. 233-264.

Gottardo, Ketty: „Il gusto collezionistico di un eccentrico personaggio veneziano – La raccolta di disegni di ‘Zotto’ Sagredo“. In: Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005; S. 239-258

Gozzano, Natalia: *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna – Prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*. Rom, 2004.

Graziato, Gisella (Hrsg.): *Le Promissioni del Doge di Venezia dalle origini alla fine del Duecento*. Venedig, 1986.

Gregori, Mina/Schleier, Erich (Hrsg.): *La Pittura in Italia – Il Seicento*. Band 1, Mailand, 1988.

Grubb, James S.: „Elite Citizens“. In: Martin, John/Romano, Dennis (Hrsg.): *Venice Reconsidered – The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*. Baltimore und London, 2000; S. 339-356.

Guerra, Andrea: „Il Redentore“. In: Beltramini, Guido/Burns, Howard (Hrsg.): *Palladio*. Venedig, 2010; S. 228-235.

Haskell, Francis: „The Market for Italian Art in the 17<sup>th</sup> Century“. In: *Past & Present* 15/1959; S. 48-59.

Haskell, Francis: *Patrons and Painters – A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*. New York, 1963.

Heidemann, Grit/Michalsky, Tanja (Hrsg.): *Ordnungen des sozialen Raums*. Berlin, 2012.

Hochmann, Michel: *Peintres et Commanditaires à Venise (1540-1628)* (= Collection de l'École Française de Rome 155). Rom, 1992.

Hochmann, Michel: „Les collections des familles ‚papalistes‘ à Venise et à Rome du XVIe au XVIIIe siècle.“ In: Bonfait, Olivier u.a. (Hrsg.): *Geografia del Collezionismo – Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo* (= Collection de l'École Française de Rome 287). Rom, 2001; S. 203-223.

Hochmann, Michel (Hrsg.): *Venise & Paris, 1500-1700 – La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*. Genf, 2011.

Hopkins, Andrew: *Santa Maria della Salute – Architecture and Ceremony in Baroque Venice*. Cambridge, 2000.

Horodowich, Elizabeth: „The gossiping tongue: oral networks, public life and political culture in Venice“. In: *Renaissance Studies* 19/2005; S. 22-45.

Howard, Deborah: *Jacopo Sansovino – Architecture and Patronage in Renaissance Venice*. New Haven/London, 1987.

Howard, Deborah: „Ritual Space in Renaissance Venice“. In: *Scroope - Cambridge Architecture Journal* 5/1993; S. 4-11.

Howarth, David: „Gli Agenti d'Arte e la Formazione delle Collezioni Arundel“. In: *Quaderni Storici* 122,2/2006; S. 401-412.

Hunecke, Volker: „Kindbett oder Kloster – Lebenswege venezianischer Patrizierinnen im 17. und 18. Jahrhundert“. In: *Geschichte und Gesellschaft* 18/1992; S. 446-476.

Hunecke, Volker: *Der venezianische Adel am Ende der Republik, 1646-1797 – Demographie, Familie, Haushalt*. Tübingen, 1995.

Israel, Uwe: „Fondaci – Mikrokosmen für Fremde“. In: Bell, Peter/Suckow, Dirk/Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jh.)*. Frankfurt (Main), 2010; S. 119-142.

Juffinger, Roswitha: „Die Grafen Czernin und deren Gemäldesammlungen in Prag und Wien“. In: Marx, Barbara/Rehberg, K.-S. (Hrsg.): *Sammeln als Institution – Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München und Berlin, 2006; S. 163-173.

Juffinger, Roswitha: „ ‚Schreibzimmer meines Vaters zu Wien 1835‘ – Ein Aquarell mit der Wiedergabe des Schreibzimmers von Johann Rudolph Graf Czernin von Chudenitz“.

In: Juffinger, Roswitha (Hrsg.): *Residenzgalerie Salzburg – Gesamtverzeichnis der Gemälde*, Salzburg 2010, S. 491-536.

Kanz, Roland: *Die Kunst des Capriccio – Kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*. München/Berlin, 2002.

Karsten, Arne: *Künstler und Kardinäle – Vom Mäzenatentum römischer Kardinalnepoten im 17. Jahrhundert*. Köln u.a., 2003.

Katritzky, M.A.: "The Diaries of Prince Ferdinand of Bavaria: Commedia dell'Arte at the Wedding Festivals in Florence (1565) and Munich (1568)". In: Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992; S. 143 ff.

Knowles, James: „Entries and festivals in England“. In: Béhar, Pierre/Watanabe-O'Kelly, Helen (Hrsg.): *Spectaculum Europæum – Theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31). Wiesbaden, 1999; S. 699-705.

Kohlhaas, Wilhelm: *Candia 1645-1669, die Tragödie einer abendländischen Verteidigung mit dem Nachspiel Athen 1687*. Osnabrück, 1978.

Köster, Gabriele: *Künstler und ihre Brüder – Maler, Bildhauer und Architekten in den venezianischen Scuole Grandi (bis ca. 1600)*. Berlin, 2008.

Krämer, Gode: *Deutsche Barockgalerie – Katalog der Gemälde* (=Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemälde­sammlungen, Bd. 2). Zweite vermehrte und überarbeitete Auflage, Augsburg, 1984.

Krellig, Heiner: *Menschen in der Stadt – Darstellungen städtischen Lebens auf venezianischen Veduten*. Unveröffentlichte Dissertation (Microfiche), Technische Universität Berlin, 2002.

Küffer, Marianne: „Zu Victor Emil Janssens Selbstbildnis in der Hamburger Kunsthalle“. In: Busch, Werner u.a. (Hrsg.): *Kunst als Bedeutungsträger*. Berlin, 1978; S. 379-403.

Labalme, Patricia H.: "Women's roles in Early modern Venice: An exceptional Case". In: Diess. (Hg.): *Beyond their Sex – Learned Women of the European Past*. New York/London 1980, S. 129-152.

Labalme, Patricia H. (Hg.): *Beyond their Sex – Learned Women of the European Past*. New York/London, 1980.

Labrot, Gerard: "Un marché dynamique. La peinture de série à Naples. 1606-1775". In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 261-279.

Lamping, Dieter: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart, 2009.

Laureati, Laura: „Gaspar van Wittel e l'origine del genere ‚veduta‘ nella pittura veneziana del Settecento“. In: Ausst.-Kat.: *Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo*. Hrsg. von Fabio Benzi. Rom, 2002; S. 47-56.

Laven, Mary: *Virgins of Venice – Enclosed Lives and Broken Vows in the Renaissance Convent*. London 2002.

Lazzarini, Vittorio: „Antichi ordinamenti veneziani a tutela del lavoro dei garzoni“. In: *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 88/1928-29; S. 873-894.

Lemoine, Annick: „Voci biografiche – Nicolas Régnier alias Niccolò Renieri“. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 301-303.

Lemoine, Annick: *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) , ca. 1588-1667 – Peintre, collectionneur et marchand d'art*. Paris, 2007.

Lepri, Giada: *Capolavori da scoprire – Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini*. Mailand, 2005.

Links, Joseph G.: „Modern architecture and the view painters – How the view painters viewed the changes“. In: *Apollo* 140/1994; S. 7-17.

Livan, Lina (Hrsg.): *Notizie d'arte tratte dai notatori e dagli annali del N. H. Pietro Gradenigo (1748-74)*. Venedig, 1942.

Longo, Lucia: „La ‚Translatio‘ lauretana di Joseph Heintz il Giovane ritrovata“. In: *Arte Veneta* 37/1983, S. 101-108.

Longo, Lucia: „Das Testament des Daniel Heintz vom 26. November 1709“. In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1.1985; S. 419-422.

Longo, Lucia: „Joseph Heintz d.J. und Pietro Vecchia in der Kirche S. Antonino in Venedig“. In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*, 2.1986; S. 317-327.

Longo-Endres, Lucia: „Lehre im Süden. Bayerische Künstler des 17. Jahrhunderts in Italien“. In: Schmid, Alois (Hrsg.): *Von Bayern nach Italien. Transalpiner Transfer in der Frühen Neuzeit*. München, 2010; S. 167-197.

Lorenzetti, Giulio: *Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica*. Neuauflage des Originals von 1926. Triest, 1974.

Lorenzetti, Giulio: „Ritratti di Dogi in Palazzo Ducale“. In: *Rivista di Venezia* 1933/8; S. 387-399.

Lorenzetti, Giulio: *Le Feste e le Maschere Veneziane*. Venedig, 1937.

Lucco, Mauro (Hrsg.): *La pittura nel Veneto – Il Seicento*. Bd. 1; Mailand, 2000.

Mackenney, Richard: „The Guilds of Venice – State and Society in the Longue durée“. In: *Studi veneziani* 34/1997; S. 15-43.

Magani, Fabrizio: „Gaspare Vanvitelli e le origini del vedutismo: le mostre di Roma e Venezia“. In: *Arte Veneta* 61/2005; S. 291-300.

Manno, Antonio: *Mestieri di Venezia – Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII secolo*. Citadella, 2010.

Manno, Antonio: „Architettura, arte e fede – Un confronto fra Teatini e patrizi veneziani“. In: Ders. (Hrsg.): *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia. Storia, arte e devozione. In occasione del 410° anniversario della dedicazione della chiesa, 1602-2012*. Padua, 2012; S. 17-70.

Manno, Antonio: *La chiesa di San Nicola da Tolentino a Venezia. Storia, arte e devozione. In occasione del 410° anniversario della dedicazione della chiesa, 1602-2012*. Padua, 2012.

Marinelli, Sergio: „Venice between the 17<sup>th</sup> and the 18<sup>th</sup> centuries: Two sides of the moon“. In: Ausst.-Kat. *Passion and Commerce – Art in Venice in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Barcelona, 2008; S. 39-50.

Marini, Giorgio: „Peasaggio, veduta, capriccio – Mercato e diffusione delle immagini tra Venezia e Roma“. In: Ausst.-Kat.: *Nolli, Vasi, Piranesi – Immagine di Roma antica e moderna*. Hg. von Mario Bevilacqua. Rom, 2004; S. 49-55.

Marini, Giorgio: „‘The largest collection of prints of any man in Europe’ – Note sulle stampe della raccolta Sagredo“. In: Aikema, Bernard u.a. (Hrsg.): *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*. Venedig, 2005; S. 259-274.

Marini, Giorgio: „Drawing and engraving in the Veneto in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries“. In: Ausst.-Kat. *Passion and Commerce – Art in Venice in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Barcelona, 2008; S. 77-83.

Martin, Andrew John: „Motive für den Venedigaufenthalt oberdeutscher Maler. Von Albrecht Dürer bis Johann Carl Loth“. In: Roeck, Bernd/Bergdolt, Klaus/Martin, Andrew John: *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance – Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*. (= Studi – Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 9). Sigmaringen, 1993; S. 21-30.

Martin, John/Romano, Dennis (Hrsg.): *Venice Reconsidered – The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*. Baltimore und London, 2000.

Marx, Barbara/Rehberg, Karl-Siegfried (Hrsg.): *Sammeln als Institution – Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München und Berlin, 2006.



Marx, Barbara/Henning, Andreas (Hrsg.): *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*. Leipzig, 2010.

Maschio, Ruggero: „La casa di Marco Boschini“. In: *Istituto Veneto – Atti 134/1975-76*, S. 115-142.

Mason, Stefania: „Per il collezionismo a Venezia nel Seicento: Conservatorismo nostalgico e aperture al contemporaneo“. In: Bonfait, Olivier u.a. (Hrsg.): *Geografia del Collezionismo – Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo* (= Collection de l'École Française de Rome 287). Rom, 2001; S. 225-237.

Mason, Stefania: „Sammeltätigkeit im 16. und 17. Jahrhundert: Vom Antikenskabinet zur Galerie“. In: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. Bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002; S. 182-189.

Mason, Stefania: „Dallo studiolo al ‚camaron‘ dei quadri. Un itinerario per dipinti, disegni, stampe e qualche curiosità nelle collezioni della Venezia barocca. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d'arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 3-42.

Mason, Stefania: *L'inventario di Gerolamo Bassano e l'eredità della bottega*. Bassano del Grappa, 2009.

Matheus, Michael (Hrsg.): *Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich* (=Mainzer Vorträge 3). Stuttgart, 1999.

Matheus, Ricarda: „Mobilität und Konversion – Überlegungen aus römischer Perspektive“. In: *QFIAB 85/2005*; S. 170-213.

Matheus, Ricarda: *Konversionen in Rom in der Frühen Neuzeit. Das Ospizio dei Convertendi 1673-1750*. Berlin/Boston, 2012.

Matthew, Louisa C.: „Were there open markets for pictures in Renaissance Venice?“. In: Fantoni, Marcello u.a. (Hrsg.): *The Art Market in Italy, 15<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Centuries*. Modena, 2003, S. 253-267.

Maurer, Michael (Hrsg.): *Das Fest – Beiträge zu seiner Theorie und Systematik*. Köln, 2004.

Mazzarotto, Bianca Tamassia: *Le feste veneziane – I giochi popolari, le ceremonie religiose e di governo*. Florenz, 1961.

McEvansoneya, Philip: „An unpublished inventory of the Hamilton collection in the 1620s and the Duke of Buckingham's pictures“. In: *The Burlington Magazine 134/1992*; S. 524-526.

Merling, Mitchell Frank: *Marco Boschini's 'Carta del navegar pitoresco': Art theory and virtuoso culture in seventeenth-century Venice*. Ann Arbor, 1992.

Millar, Oliver (Hrsg.): *Abraham van der Doort's Catalogue of the Collections of Charles I.* (= The thirty-seventh volume of the Walpole Society, 1958-1960). Glasgow, 1960.

Mitchell, Bonner: *The Majesty of the State – Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*. Florenz, 1986.

Mitrovic, Branko: "Designing the Villa Cornaro". In: Mitrovic, Branko/Wassels, Stephen R. (Hrsg.): *Andrea Palladio – Villa Cornaro in Piombino Dese*. New York, 2006; S. 19-40.

Mitrovic, Branko/Wassels, Stephen R. (Hrsg.): *Andrea Palladio – Villa Cornaro in Piombino Dese*. New York, 2006.

Mollaret, Henri H.: "Presentazione della Peste". In: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Ausst.-Kat. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979, S. 11-17.

Montecuccoli degli Erri, Federico: „I ‚botteggeri da quadri‘ e i ‚poveri pittori famelici‘". In: Dal Pozzolo, Enrico/Tedoldi, Leonida (Hrsg.): *Tra Commitenza e Collezionismo – Studi sul mercato dell'arte nell'Italia settentrionale durante l'età moderna*. Vicenza, 2003; S. 143-166.

Möseneder, Karl: "Das Fest als Darstellung der Harmonie im Staate am Beispiel der Entrée Solennelle Ludwigs XIV. 1660 in Paris". In: Buck, August (u.a.) (Hrsg.): *Europäische Hofkultur im 16. und 17. Jahrhundert* (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung Bd. 9). Hamburg, 1981.

Muir, Edward: *Civic Ritual in Renaissance Venice*. Princeton, New Jersey, 1981.

Mueller, Reinhold C.: "Veneti facti privilegio: les étrangers naturalisés à Venise entre XIVe et XVIe siècle". In: Bottin, Jacques/Calabi, Donatella (Hrsg.): *Les étrangers dans la ville – Minorités et espace urbain du bas Moyen Âge à l'époque moderne*. Venedig, 1999; S. 171-182.

Müller, Matthias: "Die Individualität des Fürsten als Illusion der Malerei". In: Auge, Olaf u.a. (Hrsg.): *Fürsten an der Zeitenwende zwischen Gruppenbild und Individualität* (= Residenzenforschung, Bd. 22). Ostfildern, 2009; S. 103-128.

Müller, Matthias: "Im Wettstreit mit Apelles. Hofkünstler als Akteure und Rezepture im Austausch- und Konkurrenzverhältnis europäischer Höfe zu Beginn der Frühen Neuzeit". In: *Vorbild – Austausch – Konkurrenz. Höfe und Residenzen in der gegenseitigen Wahrnehmung* (=Residenzenforschung, Bd. 23). Ostfildern, 2010; S. 173-192.

Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992.

Mulryne, J.R.: "Marriage Entertainments in the Palatinate for Princess Elizabeth Stuart and the Elector Palatine". In: Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992; S. 173-196

Mulryne, J.R./Goldring, Elizabeth (Hrsg.): *Court Festival of the European Renaissance – Arts, Politics and Performance*. Hants, 2002.

Mulryne, J.R./Watanabe-O’Kelly, Helen/Shewring, Margaret (Hrsg.): *Europa Triumphans – Court and Civic Festivals in Early Modern Europe*. Aldershot, 2004.

Muraro, Michelangelo: „Studiosi, collezionisti, e opere d’arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de’Medici“. In: *Saggi e memorie di storia dell’arte* 4/1965; S. 65-83.

Nieder, Horst: *Ritterspiele, Trionfi, Feuerwerkspantomime – Die Kasseler Tauffeierlichkeiten von 1596. Fest und Politik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel*. Marburg, 1999.

Niero, Antonio: „I templi del Redentore e della Salute: motivazioni teologiche“. In: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Ausst.-Kat. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979; S. 294-298.

Noack, Friedrich: *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*. 2 Bände. Stuttgart, 1927.

North, Michael (Hrsg.): *Economic History and the Arts* (= Wirtschafts- und sozialhistorische Studien, 5). Köln, 1996.

North, Michael (Hrsg.): *Art Markets in Europe, 1400-1800*. Aldershot, 1999.

North, Michael: "The Long Way of Professionalisation in the Early Modern Art Trade". In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 459-471.

Onians, John (Hrsg.): *Sight and Insight – Essays on art and culture in honour of E.H. Gombrich at 85*. London, 1994.

Padoan Urban, Lina: "La Festa della Sensa nelle arti e nell’iconografia". In: *Studi Veneziani* 10, 1968; S. 308-341.

Padoan Urban, Lina: "Feste ufficiali e trattenimenti privati". In: Arnaldi, Girolamo (Hrsg.): *Storia della cultura veneta: Il Seicento* (Bd. 4/1). Vicenza, 1976; S.575-600.

Pagano de Divitiis, Gigliola: "Il Grand Tour fra arte ed economia". In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 281-302.

Pagnoni, Luigi: *Le chiese parrocchiali della diocesi di Bergamo – Appunti di storia e di arte*. 2 Bände, Bergamo, 1974.

Palluchini, Rodolfo: *La Pittura veneziana del Seicento*. 2 Bde., Bd. 1, Mailand, 1981.

Pallucchini, Rodolfo (Hrsg.): *Storia di Venezia. Temi – Arte*. Rom, 1995.

Palmer, Richard J.: "L'azione della Repubblica di Venezia nel controllo della peste." In: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Ausst.-Kat. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979, S. 103-110.

Palumbo-Fossati, Isabella: "L'interno della casa dell'artigiano e dell'artista nella Venezia del '500". In: *Studi veneziani VIII/1984*; S. 109-153.

Passadore, Francesco/ Rossi, Franco (Hrsg.): *Musica, Scienza e Idee nella Serenissima durante il Seicento*. (= Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993), Venedig 1996.

Peacock, John: "Ben Jonson and the Italian Festival Books". In: Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992; S. 271-288.

Pedrocco, Filippo: "Venezia". In: Lucco, Mauro (Hrsg.): *La pittura del Veneto – Il Seicento*. Bd. 1; Mailand, 2000; S. 13-119.

Pedrocco, Filippo: *Il Settecento a Venezia – I Vedutisti*. Mailand, 2001.

Peltzer, Arthur: "Quadri sconosciuti di Giuseppe Heintz (Enzo) il Giovane". In: *Arte Veneta* 6/1952; S. 191-192.

Petrucchi, Francesco: "Le collezioni berniniane di Flavio Chigi, tra il casino alle Quattro Fontane e la villa Versaglia". In: Benocci, Carla (Hg.): *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*. Siena, 2005; S. 191-208.

Pezzolo, Luciano: *Il fisco dei Veneziani. Finanza pubblica ed economia tra XV e XVII secolo*. Neapel, 2006.

Piantoni, Mario/ de Rossi, Laura (Hrsg.): *Per l'arte. Da Venezia all'Europa – Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*. Venezia, 2001.

Pignatti, Terisio: "Disegni veneti del Seicento". In: Ausst.-Kat.: *La Pittura del Seicento a Venezia*. Venedig, 1959; S. 155-193.

Pignatti, Terisio: „L'incendio del 1577: restauro del Maggior Consiglio e dello Scrutinio." In: Franzoi, Umberto/Pignatti, Terisio/Wolters, Wolfgang: *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Treviso, 1990

Pilo, Giuseppe Maria (Hrsg.): *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento – Studi di storia dell’arte in onore di Egidio Martini* (= Arte Documento 6). Venedig, 1999.

Pitacco, Francesca: „Dal secolo d’oro ai secoli d’oro – I collezionisti stranieri e i loro agenti“. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d’arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 103-124.

Pitacco, Francesca: “Voci biografiche - Alessandro Savorgnan“. In: Borean, Linda/Mason, Stefania (Hrsg.): *Il collezionismo d’arte a Venezia – Il Seicento*. Venedig, 2007; S. 316.

Pomian, Krzysztof: *Collectors and curiosities: Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge, 1990.

Pomian, Krzysztof: „Collezionisti e collezioni dal XIII al XVIII secolo“. In: Pallucchini, Rodolfo (Hrsg.): *Storia di Venezia. Temi – Arte*. Rom, 1995; S. 673-796.

Pomian, Krzysztof: *Der Ursprung des Museums – Vom Sammeln*. Neuausgabe, Berlin, 1998.

Porzio, Francesco (Hrsg.): *La natura morta in Italia*. Mailand, 1989.

Preto, Paolo: „Peste e demografia – L’età moderna: le due pesti del 1575-77 e 1630-31“. In: *Venezia e la Peste 1348/1797*. Ausst.-Kat. Comune di Venezia, Assessorato alla Cultura e Belle Arti, Venedig, 1979, S. 97-98.

Pullan, Brian: *Rich and poor in Renaissance Venice – The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*. Oxford, 1971.

Pullan, Brian: „The Scuole Grandi of Venice – Some further thoughts“. In: Ders.: *Poverty and Charity – Europe, Italy, Venice, 1400-1700*. Aldershot, 1994; S. 273-301.

Pullan, Brian: *Poverty and Charity – Europe, Italy, Venice, 1400-1700*. Aldershot, 1994.

Puppi, Lionello: *Andrea Palladio – Das Gesamtwerk*. 2 Bd., Stuttgart, 1977.

Puppi, Lionello: „Palladios und Scamozzis Pläne für Venedig: Chronik eines angekündigten Scheiterns“. In: Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): *Venedig – Kunst und Architektur*. Köln, 1997. S. 340-361.

Puppi, Lionello: „„To have or to Be?“. Das Sammeln als zwiespältiger Geisteszustand.“ In: *Venezia! – Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*. Ausst.-Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002; S. 17-24.

Radke, Gary M.: “Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice“. In: *Renaissance Quarterly* 54/1, 2001, S. 430-459.

Raines, Dorit: *L'invention du Mythe Aristocratique – L'image de soi du patriariat vénétien au temps de la Sérénissime*. 2 Bd., Venedig, 2006.

Redford, Bruce: *Venice & the Grand Tour*. New Haven/London, 1996.

Renier, Alessandro (u.a.): *Feste Veneziane - Giustina Renier Michiel: Prima di tutto sono Venezianissima*. Venedig, 2007.

Renier, Alessandro (Hrsg.): *La Festa e la Fiera della Sensa – Il Bucintoro*. Venedig, 2008.

Renier, Alessandro (Hrsg.): *Feste veneziane - Le feste ducali, dello stato e sagre popolari a Venezia*. Venedig, 2009.

Rizzi, Alberto: „La Madonna Nicopeia“. In: *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia* 8/1979, S. 11-21.

Rizzi, Aldo: „Una tela inedita di Giuseppe Heintz il Giovane“. In: *Arte Veneta* 15/1961; S. 48-49.

Roeck, Bernd/Bergdolt, Klaus/Martin, Andrew John: *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance – Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*. (= Studi – Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 9). Sigmaringen, 1993.

Roeck, Bernd: „La collocazione economica e sociale di artisti veneziani e della Germania meridionale attorno al 1600. Un confronto“. In: Roeck, Bernd/Bergdolt, Klaus/Martin, Andrew John: *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance – Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*. (= Studi – Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Bd. 9). Sigmaringen, 1993; S. 53-76.

Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): *Bissone, peote e galleggianti – Addobbi e costumi per cortei e regate*. Ausst.-Kat. Museo Correr, Venedig, 1980.

Romanelli, Giandomenico: „Ritrattistica dogale: ombre, immagini, volti.“ In: Benzoni, Gino (Hrsg.): *I Dogi*. Mailand, 1982; S. 125-162.

Romanelli, Giandomenico: *Ca' Corner della Ca' Granda. Architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*. Venedig, 1993.

Romanelli, Giandomenico (Hrsg.): *Venedig – Kunst und Architektur*. Köln, 1997.

Romano, Dennis: „The Gondola as a Marker of Status in Venetian Society“. In: *Renaissance Studies* 8/1994; S. 359-374.

Rosand, David : *Myths of Venice – The Figuration of a State*. Chapel Hill, 2001.

Rösch, Gerhard: „The Serrata of the Great Council and Venetian Society, 1286-1323“. In: Martin, John/Romano, Dennis (Hrsg.): *Venice Reconsidered – The History and Civilization of an Italian City-State, 1297-1797*. Baltimore und London, 2000.

- Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979.
- Rößler, Jan-Christoph: „Giorgione a Cà Soranzo: Nota a margine della mostra di Castelfranco“. In: *Arte Veneta* 67/2010, S. 155-157.
- Ruggeri, Ugo: *Pietro e Marco Liberi – Pittori nella Venezia del Seicento*. Rimini, 1996.
- Sabbadini, Roberto: *L'acquisto della tradizione – Tradizione aristocratica e nuova nobiltà a Venezia*. Udine, 1995.
- Safarik, Eduard A./Milantoni, Gabriello: „La Pittura del Seicento a Venezia“. In: Gregori, Mina/Schleier, Erich (Hrsg.): *La Pittura in Italia – Il Seicento*. Mailand, 1988, Bd.1; S. 160-191.
- Safarik, Eduard A.: „La natura morta nel Veneto“. In: Porzio, Francesco (Hrsg.): *La natura morta in Italia*. Mailand, 1989; S. 318-383.
- Safarik, Eduard A.: „La Pittura“. In: Pallucchini, Rodolfo (Hrsg.): *Storia di Venezia. Temi – Arte*. Rom, 1995; S. 63-118.
- Safarik, Eduard A.: *La Collezione dei dipinti Colonna – Inventari 1611-1795 (= Documents for the History of Collecting – Italian Inventories 2)*. München u.a., 1996.
- Safarik, Eduard A.: *Palazzo Colonna*. Rom, 1999.
- Savini-Branca, Simona: *Il collezionismo veneziano nel '600*. Padua, 1964.
- Scarpa, Pietro: „Precisazioni sui ritratti dei 'Dogi Cornaro'“. In: Pilo, Giuseppe Maria (Hrsg.): *Pittura Veneziana dal Quattrocento al Settecento – Studi in onore di Egidio Martini (= Arte Documento 6)*. Venedig, 1999; S. 121-124.
- Scarpa, Sebastiano: „Gli 'strigossi di Gioseffo Enzo'“. In: *Arte documento* 7/1993; S. 77-81.
- Scarpa, Sebastiano: „Nuovi strigossi dell'Heintz“. In: Piantoni, Mario/ de Rossi, Laura (Hrsg.): *Per l'arte. Da Venezia all'Europa – Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo*. Venezia, 2001; S. 411-414.
- Schawe, Martin (u.a.): *Staatgalerie Würzburg (= Große Kunstführer; Bd.181)*. München/Zürich, 1992.
- Schmidt, Peter: „DE SANCTO OFFICIO URBIS – Aspekte der Verflechtung des Heiligen Offiziums mit der Stadt Rom im 16. und 17. Jahrhundert.“ In: *QFIAB* 82/2002; S. 404-489.
- Schreiber, Hermann: „Venedigs goldener Herbst. Barocke Vermählung mit dem Meer“. In: Schultz, Uwe (Hrsg.): *Das Fest – Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1988; S. 199-209.

Schudt, Ludwig: *Italienreisen im 17. Jahrhundert* (=Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Bd. XV). Wien/München, 1959.

Schultz, Uwe (Hrsg.): *Das Fest – Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*. München, 1988.

Schwartz, Gary: „The structure of patronage networks in Rome, The Hague and Amsterdam in the 17th Century“. In: Cavaciocchi, Simonetta (Hrsg.): *Economia e Arte – Secc. XIII-XVIII*. Florenz, 2002; S. 567-574.

Sclosa, Meri: „L’originalità del copista – Note d’archivio per Joseph Heintz il Giovane (e brevi appunti su Tizianello)“. In: *Aldèbaran 3 – Storia dell’-Arte (= Trivulziana 10)/2015*; S. 171-188.

Shakeshaft, Paul: “‘To Much Bewiched with Thoes Intysing Things’: The Letters of James, Third Marquis of Hamilton and Basil, Viscount Feilding, concerning Collecting in Venice 1635-1639“. In: *The Burlington Magazine* 128/1986; S. 114-134.

Shaw, James E.: „Institutional controls and the retail of paintings: the painter’s guild of early modern Venice“. In: De Marchi, Neil (Hrsg.): *Mapping markets for paintings in Europe 1450-1750*. Turnhout, 2006; S. 106-124.

Silver, Larry: “Second Bosch – Family Resemblance and the Marketing of Art“. In: Falkenburg, Reindert/de Jong, Jan u.a. (Hrsg.): *Kunst voor de Markt/Art for the Market, 1500-1700* (= Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 3), 1999; S. 31-56.

Sinding-Larsen, Staale: *Christ in the Council Hall – Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*. Rom, 1974.

Slavich, Paola (Hrsg.): *Pinacoteca di Brera – Scuola veneta*. Mailand, 1990.

Spear, Richard E.: “Guercino’s ‘prix-fixe’: Observations on studio practices and art marketing in Emilia“. In: *Burlington Magazine* 136/1994; S. 592-602.

Spear, Richard E./Sohm, Philip (Hrsg.): *Painting for Profit – The economic lives of Seventeenth-century Italian Painters*. New Haven/London, 2010.

Staszewski, Jacek: *August III. – Kurfürst von Sachsen und König von Polen*. Berlin 1996.

Strunck, Christina: “Lorenzo Onofrio Colonna, der römische Sonnenkönig – Neue Dokumentenfunde zu Bernini und seinem Kreis im Archivio Colonna“. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 61.4/1998; S. 568-577.

Swoboda, Gudrun: „Venedig – Dresden via London, Brüssel, Prag. Der geheime Ankauf von Gemälden aus der Kaiserlichen Galerie in Prag“. In: Marx, Barbara/Henning, Andreas (Hrsg.): *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*. Leipzig, 2010; S. 253-261.



Tacke, Andreas: *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*. Mainz, 1995.

Tacke, Andreas: "Das tote Jahrhundert – Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts". In: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 51/1997; S. 43-70.

Tamburini, Elena: *Due teatri per il Principe – Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*. Rom 1997.

Tichy, Susanne: *et vene la mumaria – Studien zur venezianischen Festkultur der Renaissance*. München, 1997.

Tilden Rapp, Richard: *Industry and economic decline in seventeenth-century Venice*. Cambridge, Mass./London, 1976.

Timofiewitsch, Wladimir: *The Chiesa del Redentore (= Corpus Palladianum 3)*. University Park/London, 1971.

Tipton, Susan: „Diplomatie und Zeremoniell in Botschafterbildern von Carlevarijs und Canaletto“. In: *RIHA Journal* 0008 (1. Oktober 2010), URL: <http://riha-journal.org/articles/2010/tipton-diplomatie-und-zeremoniell/> (Zugriff: 3.10.2010).

Tonizzi, Fabio: *Napoleone e la Chiesa – Il caso Venezia*. Venedig, 2013.

Toscani, Ignazio: *Die venezianische Gesellschaftsmaske. Ein Versuch zur Deutung ihrer Ausformung, ihrer Entstehungsgründe und ihrer Funktion*. Phil.-Diss. Universität Saarbrücken 1970. Saarbrücken, 1972.

Tramontin, Silvio: "Il Redentore: il voto, il tempio, la festa". In: *Ateneo Veneto* 31/1993; S. 65-76.

Urban, Lina: "Feste Veneziane Cinquecentesche". In: Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992; S. 95-104.

Urban, Lina: *Processioni e feste dogali – Venetia est mundus*. Venedig, 1998.

Urban, Lina: "Il carnevale veneziano nell'età barocca". In: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il 'Gran Teatro' del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 317-319.

Urban, Lina: „Giustina Renier Michiel“. In: Renier, Alessandro (u.a.): *Feste Veneziane - Giustina Renier Michiel: Prima di tutto sono Venezianissima*. Venedig, 2007; S. 46-52.

Van Bueren, Truus (Hrsg.): *Care for the Here and the Hereafter – Memoria, Art, and Ritual in the Middle Ages*. Turnhout, 2005.

Van Bueren, Truus/Oexle, Otto Gerhard: „Die Darstellung der Sukzession: über Sukzessionsbilder und ihren Kontext.“ In: Van Bueren, Truus (Hrsg.): *Care for the Here and the Hereafter – Memoria, Art, and Ritual in the Middle Ages*. Turnhout, 2005, S. 55-77.

Vio, Gastone: „I Monasteri femminili del Seicento: Gioie e dolori per i Musici Veneziani“. In: Passadore, Francesco/ Rossi, Franco (Hrsg.): *Musica, Scienza e Idee nella Serenissima durante il Seicento*. (= Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia – Palazzo Giustinian Lolin, 13-15 dicembre 1993), Venedig 1996, S. 295-316.

Völkel, Markus: „Individuelle Konversion und die Rolle der ‚famiglia‘ – Lukas Holstenius (1596-1661) und die deutschen Konvertiten im Umkreis der Kurie“. In: *QFIAB* 67/1987; S. 221-281.

Watanabe-O’Kelly, Helen: „Festival books in Europe from Renaissance to Rococo“. In: *The Seventeenth Century* 3/1988; S. 181-201.

Watanabe-O’Kelly, Helen: „From Italy to Versailles via Bavaria: the Munich ‘Applausi’ of 1662 and ‘Les Plaisirs de l’Isle Enchantée’“. In: Mulryne, J.R./Shewring, Margaret (Hrsg.): *Italian Renaissance Festivals and their European Influence*. Lewiston u.a., 1992; S. 197-210.

Watanabe-O’Kelly, Helen: „Entries, fireworks and religious festivals in the Empire“. In: Béhar, Pierre/Watanabe-O’Kelly, Helen (Hrsg.): *Spectaculum Europæum – Theatre and spectacle in Europe (1580-1750)* (=Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, Bd.31). Wiesbaden, 1999; S. 721-741.

Watanabe-O’Kelly, Helen/Anne Simon: *Festivals and Ceremonies – A Bibliography of Works Relating to Court, Civic and Religious Festivals in Europe, 1500-1800*. London, 2000.

Watanabe-O’Kelly; Helen: „Early Modern European Festivals – Politics and Performance, Event and Record“. In: Mulryne, J.R./Goldring, Elizabeth (Hrsg.): *Court Festival of the European Renaissance – Arts, Politics and Performance*. Hants, 2002; S. 15-25.

Waterhouse, Ellis Kirkham: „Paintings from Venice for Seventeenth Century England: Some records of a forgotten transaction“. In: *Italian Studies* 7/1952; S. 1-23.

Weichmann, Birgit: „Fliegende Türken, geköpfte Stiere und die Kraft des Herkules. Zur Geschichte des venezianischen Karnevals“. In: Matheus, Michael (Hrsg.): *Fastnacht/Karneval im europäischen Vergleich* (=Mainzer Vorträge 3). Stuttgart, 1999; S. 175-198.

Welch, Evelyn: *Shopping in the Renaissance – consumer cultures in Italy 1400-1600*. New Haven/London, 2005.

Wichmann, Petra: *Die Campi Venedigs – Entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu den venezianischen Kirch- und Quartiersplätzen*. München, 1987.

Wiemers, Michael: *Der "Gentleman" und die Kunst – Studien zum Kunsturteil des englischen Publikums in Tagebuchaufzeichnungen des 17. Jahrhunderts* (= Studien zur Kunstgeschichte 41). Hildesheim u.a., 1986.

Wisch, Barbara/Munshower, Susan (Hrsg.): *"All the world's a stage..." – Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. Bd. 1: Triumphal Celebrations and the Rituals of Statescraft*. Pennsylvania, 1990.

Wohlfahrt, Karin: „Die Gemäldeerwerbungen von August III. in Venedig – Die venezianischen Kunstagenten Antonio Maria Zanetti d.Ä. und Giovanni Pietro Minelli“. In: Marx, Barbara/Henning, Andreas (Hrsg.): *Venedig – Dresden. Begegnung zweier Kulturstädte*. Leipzig, 2010; S. 262-317.

Wolters, Wolfgang: „Der Programmentwurf zu Dekoration des Dogenpalstes nach dem Brand vom 20. Dezember 1577“. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12/1965-1966; S. 271-318.

Wolters, Wolfgang: *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes – Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*. Wiesbaden, 1983.

Wolters, Wolfgang: *Architektur und Ornament – Venezianischer Bauschmuck in der Renaissance*. München, 2000.

Wolters, Wolfgang: „Arte come propaganda nel Cinquecento veneziano“. In: *Da Bellini a Veronese: temi di arte veneta* (= Studi di Arte Veneta 6), 2004; S. 629-647.

Wundram, Manfred/Pape, Thomas: *Andrea Palladio – Architekt zwischen Renaissance und Barock*. Köln, 2004.

Zampetti, Pietro (Hrsg.): *I vedutisti veneziani del Settecento*. Ausst.-Kat., Venedig, 1967.

Zangirolami, Cesare: *Storia delle Chiese, dei Monasteri, delle Scuole di Venezia rapinate e distrutte da Napoleone Bonaparte*. Venedig, 2007.

Zava Boccazzi, Franca: *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo*. Venedig, 1965.

Zeri, Federico: *La Galleria Pallavicini in Roma – Catalogo dei dipinti*. Florenz, 1959.

Zimmer, Jürgen: *Joseph Heintz der Ältere als Maler*. Weißenhorn, 1971.

Zimmer, Jürgen: *Joseph Heintz der Ältere – Zeichnungen und Dokumente*. München u.a., 1988.

Zimmer, Jürgen: „Joseph Heintz il Giovane disegnatore“. In: *Studi trentini di scienze storiche* 83,84/2005; S. 85-111.

Zorzi, Alvise: *Venezia scomparsa*. Mailand, 1972.

Zorzi, Alvise: *Napoleone a Venezia*. Mailand, 2010.

Zorzi, Marino: "Collections, collectors and libraries in Venice in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries". In: Ausst.-Kat. *Passion and Commerce – Art in Venice in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Barcelona, 2008; S. 51-63.

Zucchetta, Emanuela: *Antichi ridotti veneziani – Arte e società dal Cinquecento al Settecento*. Rom, 1988.

#### 12.4 Nachschlagewerke

Benzoni, Gino: "Lorenzo Onofrio Colonna". In: *Dizionario biografico degli Italiani*, Bd. 27. Rom, 1982; S. 353-361.

Bortolotti, Luca: „Meldolla, Andrea, detto lo Schiavone“. In: Ghisalberti, Alberto (Hrsg.): *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 73. Rom, 2009; S. 385.

Choné, Paulette: "Jacques Callot". In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon – Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begr. und mithrsg. von Günter Meissner, Bd. 15. München und Leipzig, 1997; S. 608ff.

„Da Correggio“. In: De Bernardi, Alberto u.a. (Hrsg.): *Dizionario di Storia*. Mailand, 1995; S. 482.

Feuchtmayr, Karl: „Krumpper, Hans“. In: Thieme, Ulrich/Becker, Felix (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (im Folgenden: *Thieme-Becker*), Bd.22. Neuauflage, Leipzig, 1961; S. 12ff.

Fröhlich-Bum, Lili: "Meldolla, Andrea, gen. Schiavone". In: *Thieme - Becker*, Bd. 24. Neuauflage, Leipzig, 1962; S. 74f.

Jahn Peter, Heinrich: „Krumpper, Hans“. In: *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 82. Berlin/Boston, 2014; S. 96ff.

Martin, Andrew John: „Tommaso Bugoni“. In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon -Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begr. und mithrsg. von Günter Meissner, Bd. 15. München und Leipzig, 1997; S. 82.

Mayer-Maly, Theo: "Morgengabe im Ehegüterrecht der frühen Neuzeit". In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte*. Herausgegeben von Adalbert Erlen und Ekkehard Kaufmann. Bd. 3, Berlin, 1984; S. 682.

Schäfer, Joachim: „Antonius von Padua“. In: *Ökumenisches Heiligenlexikon*. URL: [https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Antonius\\_von\\_Padua.html](https://www.heiligenlexikon.de/BiographienA/Antonius_von_Padua.html). Zugriff am 13.1.2012.

Sohm, Philip: "Boschini, Marco". In: Turner, Jane (Hrsg.): *The Dictionary of Art*, Bd. 4. New York, 1996; S. 454f.

Stumpo, Enrico: „Flavio Chigi“. In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 24. Rom, 1980; S. 747-751.

Whenham, John: „Giulio Strozzi“, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Hg. v. Stanley Sadie, Bd. 24. London 2001; S. 607ff.

Zimmer, Jürgen: "Matthäus Gundelach". In: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon – Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Begr. und mithrsg. von Günter Meissner, Band 65. München und Leipzig, 2009; S. 498f.

### 13. Abbildungsverzeichnis

**Abb. 1: Marco Boschini** *Pallas Athene verjagt Monster und Geister*. Holzschnitt nach einer Vorlage von Joseph Heintz d.J. Quelle: Boschini, Marco: *La Carta del navegar pitoresco*. Ebda.; S. 605.

**Abb. 2: Jacques Callot** *Zwei Pantalone*. Radierung, 1618/19, ohne Maße, National Gallery of Art, Washington. Quelle: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago45cb8cf32bcaaf0ef191570a1e34b7a79ca335bc> (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 3 : Jacques Callot:** *Balli di Sfessania*. Blatt 16, Radierung, ca.1622, ohne Maße, Bibliothèque Nationale, Cabinet Estampes, Paris. Quelle: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/imago0548c5936a07a15e37f71a3f944a727bae4600bf> (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 4: Joseph Heintz d.J.** *Die Versuchung des Hl. Antonius*. Öl auf Leinwand, 83x100 cm, Kunstmarkt, Mailand. Quelle: D’Anza 2004, ebda.; S. 14.

**Abb. 5: Jacques Callot** *Die Versuchung des Hl. Antonius*. Detail, Radierung, 1634, Musée des Beaux-Arts, Nancy. Quelle: D’Anza 2004; S. 13-26; S. 15.

**Abb. 6: Joseph Heintz d.J.** *Stadtansicht von Venedig*. Öl auf Leinwand, 1648-1650, 171x269 cm, Museo Correr, Venedig. Quelle: Archivio fotografico Musei Civici Venezia.

**Abb. 7: Joseph Heintz d.J.** *Fresco in barca sul Canal Grande di Murano*. Öl auf Leinwand, 1648, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig. Quelle: Archivio fotografico Musei Civici Venezia.

**Abb. 8: Joseph Heintz d.J.** *Stierjagd auf dem Campo San Polo*. Öl auf Leinwand, 1648, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig. Quelle: Archivio fotografico Musei Civici Venezia.

**Abb. 9: Joseph Heintz d.J.** *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello*. Öl auf Leinwand, 1649, 117x207 cm, Museo Correr, Venedig. Quelle: Archivio fotografico Musei Civici Venezia.

**Abb. 10: Joseph Heintz d.J.** *Fresco in barca sul Canal Grande di Murano* (wie Abb. 7). Detail. Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 11: Joseph Heintz d.J.** *Ansicht der Piazza San Marco*. Öl auf Leinwand, 125x230 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rom. Quelle: D'Anza 2004, ebda.; S. 103.

**Abb. 12: Joseph Heintz d.J.** *Empfang des Capitano da Mar durch den Dogen Francesco Molin an der Piazzetta*. Öl auf Leinwand, um 1650, 125x230 cm, Privatbesitz. Quelle: D'Anza 2004, ebda.; S. 102.

**Abb. 13: Joseph Heintz d.Ä.** *Familienbildnis*. Öl auf Kupfer, ca. 1605, 23x35 cm, Sammlung von Schönborn, Pommersfelden. Quelle: Bildarchiv Foto Marburg.

**Abb. 14: Joseph Heintz d.J.** *Vanitas*. Öl auf Leinwand, 130x177 cm, Pinacoteca di Brera, Mailand. Quelle: Pinacoteca di Brera, Archivio fotografico.

**Abb. 15: Joseph Heintz d.Ä.** *Allegorie der Geburt eines Prinzen*. Zeichnung, ca. 1595-1600, Graphische Sammlung, Albertina, Wien. Quelle: Albertina, Wien.

**Abb. 16: Joseph Heintz d.J.** *Selbstbildnis*. Zeichnung (schwarzer Kohlestift, braun aquarelliert), 1621, 107x75mm, Muzeum Narodowe, Danzig. Quelle: Jürgen Zimmer 2005, ebda.; S. 88.

**Abb. 17: Hans Krumpper** *Selbstbildnis*. Zeichnung (Feder und Pinsel), 1613, 13x8,6 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig. Quelle: Küffer, ebda.; S. 393.

**Abb. 18: Joseph Heintz d.J.** *Allegorie der Malerei*. Zeichnung (brauner Kohlestift, aquarelliert, mit Gold- und Silberapplikationen), 1625, 135x86 mm, Graphische Sammlung, Albertina, Wien. Quelle: Albertina, Wien.

**Abb. 19: Joseph Heintz d.J.** *Ansicht der Villa Borghese*. Öl auf Leinwand, 120x200 cm, Sammlung Principe Scipione Borghese, Rom. Quelle: D’Anza 2004, ebda.; S. 98.

**Abb. 20: Matheus Greuter** *Ansicht der Villa Borghese*. Kupferstich, 1623. Quelle: Campitelli, ebda.; S. 271.

**Abb. 21: Joseph Heintz d.J.** *Vanitas*. (wie Abb. 14). Detail.

**Abb. 22: Pieter Brueghel d.Ä.** *Die Trägheit*. Federzeichnung, 1557, 21,4x29,6 cm, Graphische Sammlung, Albertina, Wien. Quelle: Albertina, Wien.

**Abb. 23: Joseph Heintz d.J.** *Der Alchimist*. Öl auf Leinwand, 135x170cm, Privatsammlung, Venedig. Quelle: Bottacin, ebda.; S. 8-9.

**Abb. 24: Joseph Heintz d.J.** *Allegorie der Weisheit*. Öl auf Leinwand, 1674, 175x150 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien. Quelle: [www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_seicento/heintz%20joseph/3.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_seicento/heintz%20joseph/3.htm) (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 25: Joseph Heintz d.J.** *Pluto im Tartarus*. Öl auf Leinwand, 117x135 cm, Mistské Muzeum, Marienbad (Tschechische Republik). Quelle: [www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_seicento/heintz%20joseph/1.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_seicento/heintz%20joseph/1.htm) (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 26: Francesco Bassano** *Treffen zwischen dem Papst und dem Dogen Sebastiano Ziano auf der Piazzetta*. Öl auf Leinwand, Sala del Maggior Consiglio, Dogenpalast, Venedig. Detail. Quelle: Franzoi/Pignatti/Wolters, ebda.; S. 328.

**Abb. 27: Joseph Heintz d.J.** *Die Madonna von Loreto*. Öl auf Leinwand, ca. 1650, 178x378 cm, Privatsammlung, Venedig. Quelle: Longo 1983, ebda.; S. 103.

**Abb. 28: Joseph Heintz d.J.** *Die Madonna von Loreto*. Zeichnung, 20,7x38,3 cm, Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Hamburg. Quelle: Longo 1983, ebda.; S. 106.

**Abb. 29: Joseph Heintz d.J.** *Die Madonna von Loreto*. Radierung, 25,3x38,8 cm, Kupferstich, Kunsthalle, Hamburg. Quelle: Longo 1983, ebda.; S. 106.

**Abb. 30: Joseph Heintz d.J.** *Fischverkäufer*. Öl auf Leinwand, ca. 1650, 115x146 cm, Privatsammlung, Rom. Quelle: Pallucchini 1981, ebda.; S. 624.

**Abb. 31: Joseph Heintz d.J.** *Beschneidung Christi*. Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo. Quelle: Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979; S. 73ff.

**Abb. 32: Joseph Heintz d.J. *Disputa dei Dottori*.** Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo. Quelle: Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979; S. 73ff.

**Abb. 33: Joseph Heintz d.J. *Predigt am Ölberg*.** Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo. Quelle: Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979; S. 73ff.

**Abb. 34: Joseph Heintz d.J. *Verkündigung*.** Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo. Quelle: Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979; S. 73ff.

**Abb. 35: Joseph Heintz d.J. *Visitatio*.** Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo. Quelle: Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979; S. 73ff.

**Abb. 36: Joseph Heintz d.J. *Geißelung Christi*.** Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo. Quelle: Rossi, Francesco: *Accademia Carrara, Bergamo – Catalogo dei dipinti*. Bergamo, 1979; S. 73ff.

**Abb. 37: Joseph Heintz d.J. *Madonna mit Johannes dem Täufer und den Heiligen Dominikus und Antonius von Padua*.** Öl auf Leinwand, 1666, 232x160 cm, Pfarrkirche, Laggio di Cadore. Quelle: [www.artericerca.com/pittiro\\_italiani\\_seicento/heintz%20josephh/9.htm](http://www.artericerca.com/pittiro_italiani_seicento/heintz%20josephh/9.htm) (lette Zugriff: 1.August 2013)

**Abb. 38: Joseph Heintz d.J. *Martyrium des Hl. Andreas*.** Öl auf Leinwand, 1665, 360x190 cm, Dom, Spilimbergo. Quelle: [www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_seicento/heintz%20joseph/10.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_seicento/heintz%20joseph/10.htm) (letzter Zugriff: 1. August 2013)

**Abb. 39: Joseph Heintz d.J. *Anbetung der Könige*.** Öl auf Leinwand, 1669, 110x145 cm, Sant'Andrea, Breguzzo. Quelle: D'Anza 2004, ebda.; S. 23.

**Ab. 40: Joseph Heintz d.J. *Anbetung der Könige*.** Öl auf Leinwand, 88x112 cm, Museo di Castelvecchio, Verona. Quelle: D'Anza 2004, ebda.; S. 22.

**Abb. 41: Joseph Heintz d.J. *Votivgemälde mit der Madonna und Heiligen*.** Öl auf Leinwand, 1632, 350x290 cm, San Fantin, Venedig. Quelle: Pallucchini 1981, ebda.; S. 623.



**Abb. 42: Joseph Heintz d.J.** *Votivgemälde mit der Madonna und Heiligen*. Detail.  
Quelle: Pallucchini 1981, ebda.; S. 623.

**Abb. 43: Joseph Heintz d.J.** *Szene mit venezianischen Bauwerken*, Öl auf Leinwand, 1670-75, 180x282 cm, Palazzo Albrizzi, Venedig. Quelle: Borean/Mason 2007, ebda.: S. 99.

**Abb. 44: Joseph Heintz d.J.** *Il Doge in Pozzetto*, Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort. Quelle: D'Anza 2005, ebda.; S. 12.

**Abb. 45: Joseph Heintz d.J.** *Erhebung des Theatiner Ordens*. Öl auf Leinwand, ca. 1655, 300x 580 cm, San Nicolò dei Tolentini, Venedig. Quelle: Fantelli 1982, ebda.; S. 214.

**Abb. 46: Joseph Heintz d.J.** *Thronende Madonna mit Heiligem Dominikus und Heiliger Dominikanerin*. Öl auf Leinwand, 1642, 265x200 cm, Privatsammlung. Quelle: Pallucchini 1981, ebda.; S. 624.

**Abb. 47: Paolo Veronese** *Schlacht von Lepanto*. Öl auf Leinwand, ca. 1572, 169x137 cm, Galleria dell'Accademia, Venedig. Quelle: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidiaa45d1c1b78548956b886851fd5c937014364ce50> (letzter Zugriff: 1. August 2013)

**Abb. 48: Joseph Heintz d.J.** *Il Miracolo della Mula*. Öl auf Leinwand, ca. 1657, 168x295 cm, Santi Giovanni e Paolo, Venedig. Quelle: [www.artericerca.com/pittori\\_italiani\\_seicento/heitz%20joseph/7.htm](http://www.artericerca.com/pittori_italiani_seicento/heitz%20joseph/7.htm) (letzter Zugriff: 1. August 2013)

**Abb. 49: Joseph Heintz d.J.** *Jüngstes Gericht*. Öl auf Leinwand, 1660, 300x350 cm, Sant'Antonin, Venedig. Quelle: Pallucchini 1981, ebda.; S. 628.

**Abb. 50: Tizian** *Heilige Dreifaltigkeit*. Öl auf Leinwand, ca. 1552, 346x240cm, Museo del Prado, Madrid. Quelle: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dadawebfe2d3c13a463474b01cb196ae2a224904f3afb08> (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 51: Joseph Heintz d.J.** *Jüngstes Gericht*. Öl auf Leinwand, ca. 1660, 88x112 cm, Galleria Estense, Modena. Quelle: D'Anza 2004, ebda.; S. 20.

**Abb. 52: Joseph Heintz d.J. (zugeschrieben) *Bildnis des Dogen Francesco Cornaro*.** Öl auf Leinwand, 1656, Sala dello Scrutinio, Dogenpalast, Venedig. Quelle: D’Anza 2004, ebda.; S. 100.

**Abb. 53: Gentile Bellini *Corpus Domini-Prozession auf der Piazza San Marco*.** Öl und Tempera auf Leinwand, 1496, 367x764, Galleria dell’Accademia, Venedig. Quelle: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidianeu-2a0509d768b2ed13ebe6f6bcfdcf1090f2ae2ea2> (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 54: Joseph Heintz d.J. *Festa del Redentore*.** Öl auf Leinwand, 1649, 105x175 cm, Museo Correr, Venedig. Quelle: 1649, 105x175 cm, Museo Correr, Venedig. Quelle: Archivio fotografico Musei Civici Venezia.

**Abb. 55-57: Joseph Heintz d.J. *Festa del Redentore*.** Details (wie Abb. 54.). Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 58: Joseph Heintz d.J. *Fresco in barca sul Canal Grande di Murano*.** Detail (wie Abb. 7) Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 59: Joseph Heintz d.J. *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello*.** Detail (wie Abb. 9). Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 60: Joseph Heintz d.J. *Ricevimento in Collegio*.** Öl auf Leinwand, 57x64 cm, Museo Correr, Venedig. Quelle: Archivio fotografico Musei Civici Venezia.

**Abb. 61: Joseph Heintz d.J. *Ricevimento in Collegio*.** Öl auf Leinwand, 60x75 cm, Kunstmarkt, Paris. Quelle: D’Anza 2005, ebda.; S. 9.

**Abb. 62: Joseph Heintz d.J. *Sala del Maggior Consiglio*.** Öl auf Leinwand, Ca. 1648-1650, 120x150 cm, Privatsammlung. Quelle: Bonham’s, London.

**Abb. 63: Joseph Heintz d.J. *Sala del Maggior Consiglio*.** Detail (wie Abb. 62). Quelle: Bonham’s, London.

**Abb. 64: Jacopo Tintoretto *Paradiso*.** Öl auf Leinwand, ca. 1588, ca. 22x10 m, Sala del Maggior Consiglio, Dogenpalast, Venedig. Quelle: Franzoi, Umberto/Pignatti, Terisio/Wolters, Wolfgang: *Il Palazzo Ducale di Venezia*. Treviso, 1990; S. 341.

**Abb. 65: Joseph Heintz d.J.** *Das Paradies nach Tintoretto*. Zeichnung, 156,2x51,6 cm, Kunstmarkt (Hill-Stone Incorporated, Fine Old Masters & Modern Prints & Drawings, Catalogue 15/2012, Nr. 6). Quelle: Hill-Stone Incorporated.

**Abb. 66: Francesco Guardi** *Il Ridotto*. Öl auf Leinwand, 1755, 108x208 cm, Museo del Settecento Veneziano, Cà Rezzonico, Venedig. Quelle: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidiane924f00c61312d831553a152374a63daf4f7b065a> (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 67: Joseph Heintz d.J.** *Il Ridotto*. Öl auf Leinwand, 136x163 cm, Würzburg, Staatsgalerie. Quelle: Schawe, Martin (u.a.): *Staatsgalerie Würzburg* (= Große Kunstführer; Bd.181). München / Zürich, 1992; S. 14.

**Abb. 68: Joseph Heintz d.J.** *Parlatorio di monache*. Öl auf Leinwand, 60x75,5 cm, Privatsammlung. Quelle: D'Anza 2004, ebda.; S. 104.

**Abb. 69: Joseph Heintz d.J.** *Il Doge in Pozzetto*. Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort. Quelle: D'Anza 2005, ebda.; S. 12.

**Abb. 70: Joseph Heintz d.J.** *Krönung des Dogen auf der Scala dei Giganti*. Öl auf Leinwand, 73,5x57,5 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen. Quelle: Pedrocco, Filippo: *Il Settecento a Venezia – I Vedutisti*. Mailand, 2001; S. 40.

**Abb. 71: Joseph Heintz d.J.** *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello*. (wie Abb. 9) Detail. Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 72: Joseph Heintz d.J.** *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello*. (wie Abb. 9) Detail. Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 73: Joseph Heintz d.J.** *Regatta auf dem Canal Grande*. Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort. Quelle: D'Anza 2005, ebda.; S. 13.

**Abb. 74: Joseph Heintz d.J.** *Ausfahrt des Dogen zur Sposalizio del Mare*. Öl auf Leinwand, 182x128 cm, Gemäldegalerie, Berlin. Quelle: Gemäldegalerie, Berlin.

**Abb. 75: Joseph Heintz d.J.** *Ausfahrt des Dogen zur Sposalizio del Mare*. (wie Abb. 74) Detail. Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 76: Joseph Heintz d.J.** *Senatoren am Himmelfahrtstag*. Öl auf Leinwand. 124x173 cm. Privatsammlung. Quelle: Bonham's, London.

**Abb. 77: Joseph Heintz d.J.** *Ausfahrt des Dogen zur Sposalizio del Mare*. Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort. Quelle: D'Anza 2005, ebda.; S. 13.

**Abb. 78: Pierre Paul Sevin** *Banchetto veneziano*. Zeichnung, ca. 1671, Statens Konstmuseer, Stockholm. Quelle: Benzoni, Gino/Cozzi, Gaetano (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima; Bd. 7: La Venezia barocca*. Rom, 1997; S. 136.

**Abb. 79: Filippo Zaniberti** *Bankett des Dogen Giovanni Cornaro*. Öl auf Leinwand, ca. 1625-1629, Museo Correr, Venedig. Quelle: Benzoni, Gino/Cozzi, Gaetano (Hrsg.): *Storia di Venezia dalle Origini alla Caduta della Serenissima; Bd. 7: La Venezia barocca*. Rom, 1997; S. 139.

**Abb. 80: Andrea Vicentino** *Doge und Patriarch begrüßen Heinrich III., König von Frankreich*. Öl auf Leinwand, ca. 1595-1600, Sala delle Quattro Porte, Dogenpalast, Venedig. Quelle: Fortini Brown 1990, ebda.; S. 171.

**Abb. 81: Joseph Heintz d.J.** *Festa del Redentore*. Öl auf Leinwand, 61x91 cm, unbekannter Standort. Quelle: D'Anza 2005, ebda.; S. 8.

**Abb. 82: Stadtplan von Venedig mit der Grenze zwischen Castellani und Nicolotti-Gebiet**. Quelle: Davis 1994, ebda.; S. 42.

**Abb. 83: Jan Grevembroch** *Venezianischer Faustkämpfer in Rüstung*. Kupferstich. Aus: *Varie venete, curiosità, sacre e profane*. 1755-1765. Quelle: Museo Correr, Archivio fotografico.

**Abb. 84: Joseph Heintz d.J.** *Faustkampf auf der Ponte dei Pugni*. Öl auf Leinwand, 1673, 84x100 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Quelle: Tacke, Andreas: *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*. Mainz, 1995; S. 106.

**Abb. 85: Joseph Heintz d.J.** *Venezianisches Fest mit Feuerwerk*. Öl auf Leinwand, ca. 1670, 62x92 cm, unbekannter Standort. Quelle: D'Anza 2005, ebda.; S. 18.

**Abb. 86: Joseph Heintz d.J.** *Stierjagd im Innenhof des Dogenpalastes*. Öl auf Leinwand, 114x96 cm, Privatsammlung. Quelle: D'Anza 2005, ebda.; S. 14.

**Abb. 87: Joseph Heintz d.J.** *Stierjagd auf dem Campo San Polo*. (wie Abb. 8) Detail. Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 88: Giacomo Franco** *Caccia del torro*. Kupferstich. Aus: *Habiti d’Huomini et Donne Venetiane con la Processione della Ser.ma Signoria et altri particolari cioè Trionfi Feste et Cerimonie Publiche della nobilissima Città di Venetia*. Venedig, 1610. Quelle: Archivio fotografico dei Musei Civici Venezia.

**Abb. 89: Joseph Heintz d.J.** *Stierjagd auf dem Campo San Polo*. Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort. Quelle: D’Anza 2005, ebda., S. 12.

**Abb. 90: Aniello Portio** *Entwurf für eine Macchina anlässlich einer Regatta*. Radierung, 1686, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig. Quelle: Fagiolo, Marcello (Hrsg.): *Il ‘Gran Teatro’ del Barocco. Le Capitali della Festa. Italia settentrionale*. Rom, 2007; S. 562.

**Abb. 91: Werkstatt der Familie Mauro** *Entwurf für ein Regattaboot*. Radierung, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig. Quelle: Fagiolo 2007, ebda.; S. 565.

**Abb. 92: Aniello Portio** *Entwurf für ein Regattaboot*. Radierung, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig. Quelle: Fagiolo 2007, ebda.; S. 566.

**Abb. 93: Joseph Heintz d.J.** *Regatta auf dem Canal Grande*. Öl auf Leinwand, 135x313 cm, Galleria Pallavicini, Rom. Quelle: Zeri, Federico: *La Galleria Pallavicini in Roma*. Florenz, 1959.

**Abb. 94: Joseph Heintz d.J.** *Regatta auf dem Canal Grande*. Öl auf Leinwand, 123x179 cm, Privatsammlung. Quelle: Dorotheum, Wien.

**Abb. 95: Canaletto** *Ansicht der Piazza San Marco*. Öl auf Leinwand, 76x114,5 cm, Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts). Quelle: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/digidianeu924f00c66795d831553a152374a63daf4f7b065a> (letzter Zugriff: 1. August 2013).

**Abb. 96: Joseph Heintz d.J.** *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello* (wie Abb.9). Detail. Quelle: Foto der Autorin.

**Abb. 97 Joseph Heintz d.J.** *Stierjagd auf dem Campo San Polo* (wie Abb. 8). Detail.

Quelle: Foto der Autorin.



**Abb. 1: Marco Boschini** *Pallas Athene verjagt Monster und Geister.*  
Holzschnitt, 1660, nach einer Vorlage von Joseph Heintz d.J.



**Abb. 2: Jacques Callot** *Zwei Pantalone.*  
Radierung, 1618/19, ohne Maße, National Gallery of Art, Washington.



**Abb. 3 : Jacques Callot:** *Balli di Sfessania*. Blatt 16, Radierung, ca.1622, ohne Maße, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet Estampes.



**Abb. 4: Joseph Heintz d.J.** *Die Versuchung des Hl. Antonius*. Öl auf Leinwand, 84x101 cm, Kunstmarkt, Mailand.





**Abb. 5: Jacques Callot** *Die Versuchung des Hl. Antonius.*  
Detail, Radierung, 1634, Musée des Beaux-Arts, Nancy.



**Abb. 6: Joseph Heintz d.J.** *Stadtansicht von Venedig.*  
Öl auf Leinwand, 1648-1650, 171x269 cm, Museo Correr, Venedig.



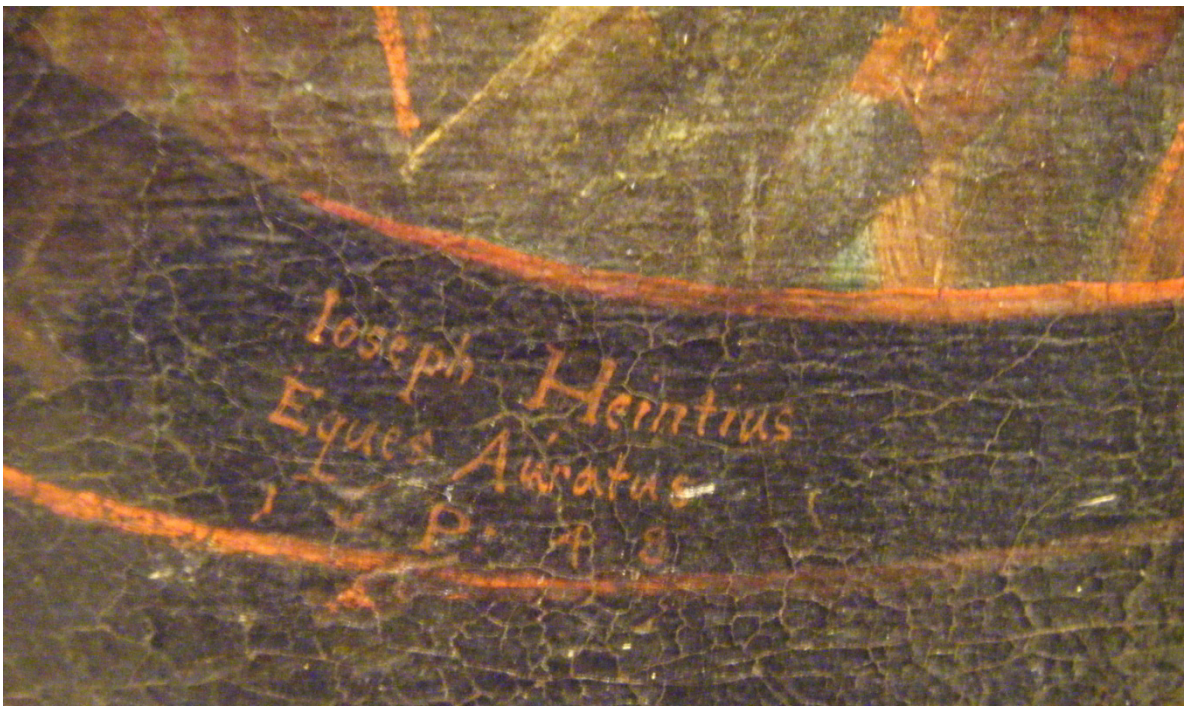
**Abb. 7: Joseph Heintz d.J. *Fresco in barca sul Canal Grande di Murano.***  
Öl auf Leinwand, 1648, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig.



**Abb. 8: Joseph Heintz d.J. *Stierjagd auf dem Campo San Polo.***  
Öl auf Leinwand, 1648, 115x205 cm, Museo Correr, Venedig.



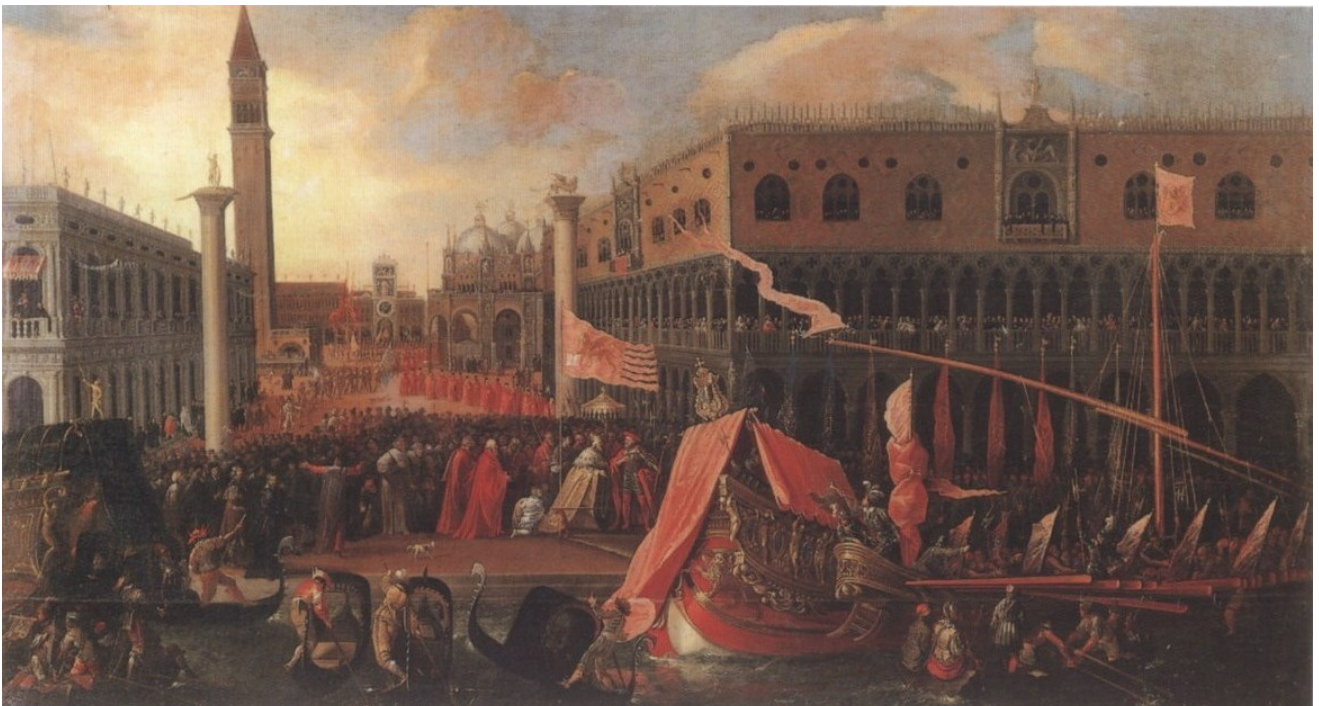
**Abb. 9: Joseph Heintz d.J.** *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello.*  
Öl auf Leinwand, 1649, 117x207 cm, Museo Correr, Venedig.



**Abb. 10: Joseph Heintz d.J.** *Fresco in barca sul Canal Grande di Murano.*  
Detail.



**Abb. 11: Joseph Heintz d.J.** *Ansicht der Piazza San Marco.*  
Öl auf Leinwand, 125x230 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rom.



**Abb. 12: Joseph Heintz d.J.** *Empfang des Capitano da Mar durch den Dogen Francesco Molin an der Piazzetta.*  
Öl auf Leinwand, um 1650, 125x230 cm, Privatbesitz.



**Abb. 13: Joseph Heintz d.Ä. Familienbildnis.**  
Öl auf Kupfer, ca. 1605, 23x35 cm, Sammlung von  
Schönborn, Pommersfelden.



**Abb. 14: Joseph Heintz d.J. Vanitas.**  
Öl auf Leinwand, 130x177 cm, Pinocoteca di Brera, Mailand.



**Abb. 15: Joseph Heintz d.Ä. Allegorie der Geburt eines Prinzen.**  
 Zeichnung, ca. 1595-1600, Graphische Sammlung, Albertina,  
 Wien.



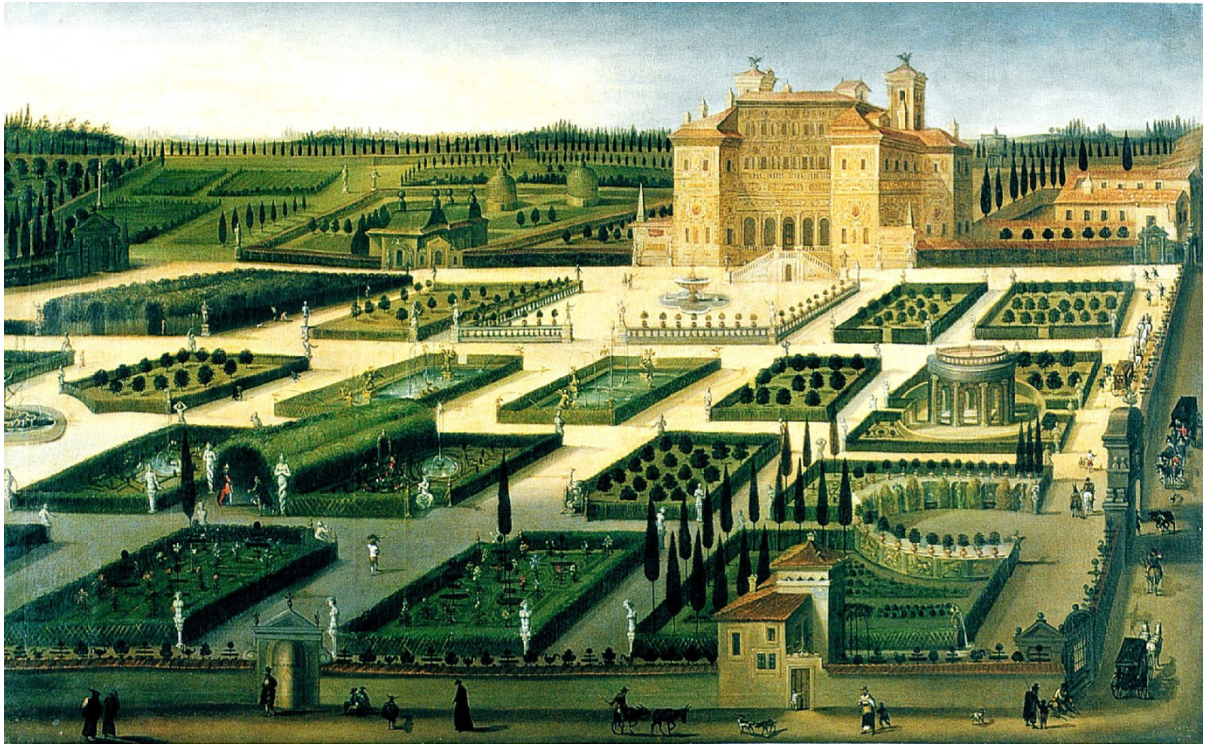
**Abb. 16: Joseph Heintz d.J. Selbstbildnis.**  
 Zeichnung (schwarzer Kohlestift, braun aquarelliert), 1621,  
 107x75mm, Muzeum Narodowe, Danzig.



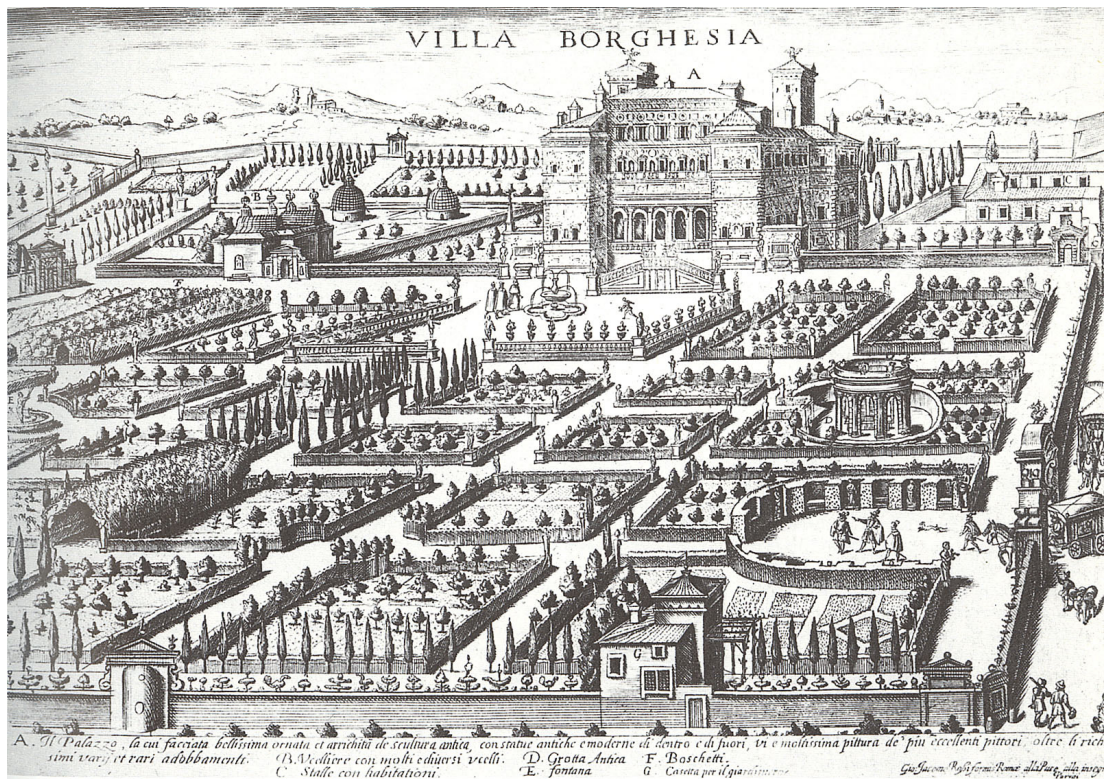
**Abb. 17: Hans Krumpper *Selbstbildnis*.**  
Zeichnung (Feder und Pinsel), 1613, 13x8,6 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig.



**Abb. 18: Joseph Heintz d.J. *Allegorie der Malerei*.**  
Zeichnung (brauner Kohlestift, aquarelliert, mit Gold- und Silberapplikationen), 1625, 135x86 mm, Graphische Sammlung, Albertina, Wien.



**Abb. 19: Joseph Heintz d.J. Ansicht der Villa Borghese.**  
 Öl auf Leinwand, 120x200 cm, Sammlung Principe Scipione Borghese, Rom.



**Abb. 20: Matheus Greuter Ansicht der Villa Borghese.** Kupferstich, 1623.





**Abb. 21:** Joseph Heintz d.J. *Vanitas*. Detail.



**Abb. 22:** Pieter Bruegel d.Ä. *Die Trägheit*.  
Federzeichnung, 1557, 21,4x29,6 cm, Graphische  
Sammlung, Albertina, Wien.



**Abb. 23: Joseph Heintz d.J. *Der Alchimist*.**  
Öl auf Leinwand, 135x170cm, Privatsammlung, Venedig.



**Abb. 24: Joseph Heintz d.J. *Allegorie der Weisheit*.**  
Öl auf Leinwand, 1674, 175x150 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



**Abb. 25: Joseph Heintz d.J. *Pluto im Tartarus*,  
Öl auf Leinwand, 117x135 cm, Mistské Muzeum, Marienbad  
(Tschechische Republik).**



**Abb. 26: Francesco Bassano *Treffen zwischen dem Papst  
und dem Dogen Sebastiano Ziano auf der Piazzetta*. Detail,  
Öl auf Leinwand, Sala del Maggior Consiglio, Dogenpalast,  
Venedig.**



**Abb. 27: Joseph Heintz d.J. *Die Madonna von Loreto*.**  
Öl auf Leinwand, ca. 1650, 178x378 cm, Privatsammlung, Venedig.



**Abb. 28: Joseph Heintz d.J. *Die Madonna von Loreto*.** Zeichnung,  
20,7x38,3 cm, Kupferstichkabinett, Kunsthalle, Hamburg.



**Abb. 29: Joseph Heintz d.J. Die Madonna von Loreto.**  
Radierung, 25,3x38,8 cm, Kupferstich, Kunsthalle, Hamburg.



**Abb. 30: Joseph Heintz d.J. Fischverkäufer.**  
Öl auf Leinwand, ca. 1650, 115x146 cm, Privatsammlung, Rom.



**Abb. 31: Joseph Heintz d.J. *Beschneidung Christi*.**  
Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo.



**Abb. 32: Joseph Heintz d.J. *Disputa dei Dottori*.**  
Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo.



**Abb. 33: Joseph Heintz d.J. *Predigt am Ölberg*.**  
Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo.



**Abb. 34: Joseph Heintz d.J. *Verkündigung*.**  
Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo.



**Abb. 35: Joseph Heintz d.J. *Visitatio*.**  
Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo.



**Abb. 36: Joseph Heintz d.J. *Geißelung Christi*.**  
Öl auf Leinwand, 1642, 25x25 cm, Galleria Carrara, Bergamo.





**Abb. 37:** Joseph Heintz d.J. *Madonna mit Johannes dem Täufer und den Heiligen Dominikus und Antonius von Padua.* Öl auf Leinwand, 1666, 232x160 cm, Pfarrkirche, Laggio di Cadore.



**Abb. 38:** Joseph Heintz d.J. *Martyrium des Hl. Andreas.* Öl auf Leinwand, 1665, 360x190 cm, Dom, Spilimbergo.



**Abb. 39: Joseph Heintz d.J. Anbetung der Könige.**  
Öl auf Leinwand, 1669, 110x145 cm, Sant'Andrea, Breguzzo.



**Ab. 40: Joseph Heintz d.J. Anbetung der Könige.**  
Öl auf Leinwand, 88x112 cm, Museo di Castelvecchio, Verona.



**Abb. 41: Joseph Heintz d.J. Votivgemälde mit der Madonna und Heiligen.**  
Öl auf Leinwand, 1632, 350x290 cm, San Fantin, Venedig.



**Abb. 42: Joseph Heintz d.J. Votivgemälde mit der Madonna und Heiligen. Detail.**



**Abb. 43: Joseph Heintz d.J. Szene mit venezianischen Bauwerken,**  
Öl auf Leinwand, 1670-75, 180x282 cm, Palazzo Albrizzi, Venedig.



**Abb. 44: Joseph Heintz d.J. Il Doge in Pozzetto,**  
Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort.



**Abb. 45:** Joseph Heintz d.J. *Erhebung des Theatiner Ordens*. Detail, Öl auf Leinwand, ca. 1655, 300x 580 cm, San Nicolò dei Tolentini, Venedig.



**Abb. 46:** Joseph Heintz d.J. *Thronende Madonna mit Heiligem Dominikus und Heiliger Dominikanerin*. Öl auf Leinwand, 1642, 265x200 cm, Privatsammlung.



**Abb. 47: Paolo Veronese** *Schlacht von Lepanto*.  
Öl auf Leinwand, ca. 1572, 169x137 cm, Galleria dell'Accademia,  
Venedig.



**Abb. 48: Joseph Heintz d.J.** *Il Miracolo della Mula*.  
Öl auf Leinwand, ca. 1657, 168x295 cm, Santi Giovanni e Paolo, Venedig.



**Abb. 49: Joseph Heintz d.J. *Jüngstes Gericht*.**  
Öl auf Leinwand, 1660, 300x350 cm, Sant'Antonin, Venedig.



**Abb. 50: Tizian *Heilige Dreifaltigkeit*.**  
Öl auf Leinwand, ca. 1552, 346x240cm,  
Museo del Prado, Madrid.



**Abb. 51: Joseph Heintz d.J. *Jüngstes Gericht*.**  
Öl auf Leinwand, ca. 1660, 88x112 cm, Galleria Estense, Modena.



**Abb. 52: Joseph Heintz d.J. (zugeschrieben) *Bildnis des Dogen Francesco Cornaro*.**  
Öl auf Leinwand, 1656, Sala dello Scrutinio, Dogenpalast, Venedig.





**Abb. 53: Gentile Bellini *Corpus Domini-Prozession auf der Piazza San Marco*.**  
Öl auf Leinwand??, 1496, 367x764, Galleria dell'Accademia, Venedig.



**Abb. 54: Joseph Heintz d.J. *Festa del Redentore*.**  
Öl auf Leinwand, 1649, 105x175 cm, Museo Correr, Venedig.



Abb. 55: Joseph Heintz d.J. *Festa del Redentore*. Detail.



Abb. 56 Joseph Heintz d.J. *Festa del Redentore*. Detail.



**Abb. 57:** Joseph Heintz d.J. *Festa del Redentore*. Detail.



**Abb. 58:** Joseph Heintz d.J. *Fresco in barca sul Canal Grande di Murano*. Detail.



**Abb. 59:** Joseph Heintz d.J. *Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello.* Detail.



**Abb. 60:** Joseph Heintz d.J. *Ricevimento in Collegio.* Öl auf Leinwand, 57x64 cm, Museo Correr, Venedig.



**Abb. 61: Joseph Heintz d.J. *Ricevimento in Collegio.***  
Öl auf Leinwand, 60x75 cm, Kunstmarkt, Paris.



**Abb. 62: Joseph Heintz d.J. *Sala del Maggior Consiglio.***  
Öl auf Leinwand, Ca. 1648-1650, 120x150 cm, Privatsammlung.



**Abb. 63: Joseph Heintz d.J. Sala del Maggior Consiglio.**  
Detail.



**Abb. 64: Jacopo Tintoretto *Paradiso*.**  
Öl auf Leinwand, ca. 1588, ca. 22x10 m, Sala del Maggior Consiglio,  
Dogenpalast, Venedig.



**Abb. 65: Joseph Heintz d.J. *Das Paradies* (nach Tintoretto).**  
Zeichnung, 156,2x51,6 cm, Kunstmarkt.



**Abb. 66: Francesco Guardi *Il Ridotto*.**  
Öl auf Leinwand, 1755, 108x208 cm, Museo del Settecento Veneziano,  
Cà Rezzonico, Venedig.



**Abb. 67: Joseph Heintz d.J. // *Ridotto*.**  
Öl auf Leinwand, 136x163 cm, Würzburg, Staatsgalerie.

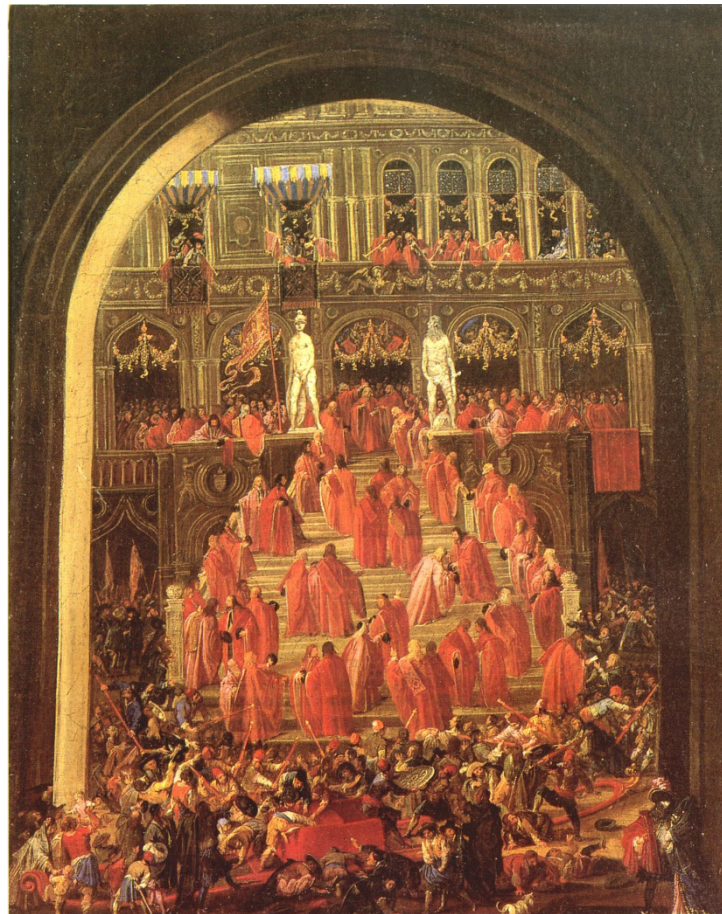


**Abb. 68: Joseph Heintz d.J. *Parlatorio di monache*.**  
Öl auf Leinwand, 60x75,5 cm, Privatsammlung.





**Abb. 69: Joseph Heintz d.J. *Il Doge in Pozzetto*.**  
Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort.



**Abb. 70: Joseph Heintz d.J. *Krönung des Dogen auf der Scala dei Giganti*.**  
Öl auf Leinwand, 73,5x57,5 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.



**Abb. 71:** Joseph Heintz d.J. Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello. Detail.



**Abb. 72:** Joseph Heintz d.J. Einzug des Patriarchen Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello. Detail.



**Abb. 73: Joseph Heintz d.J. *Regatta auf dem Canal Grande*.**  
Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort.



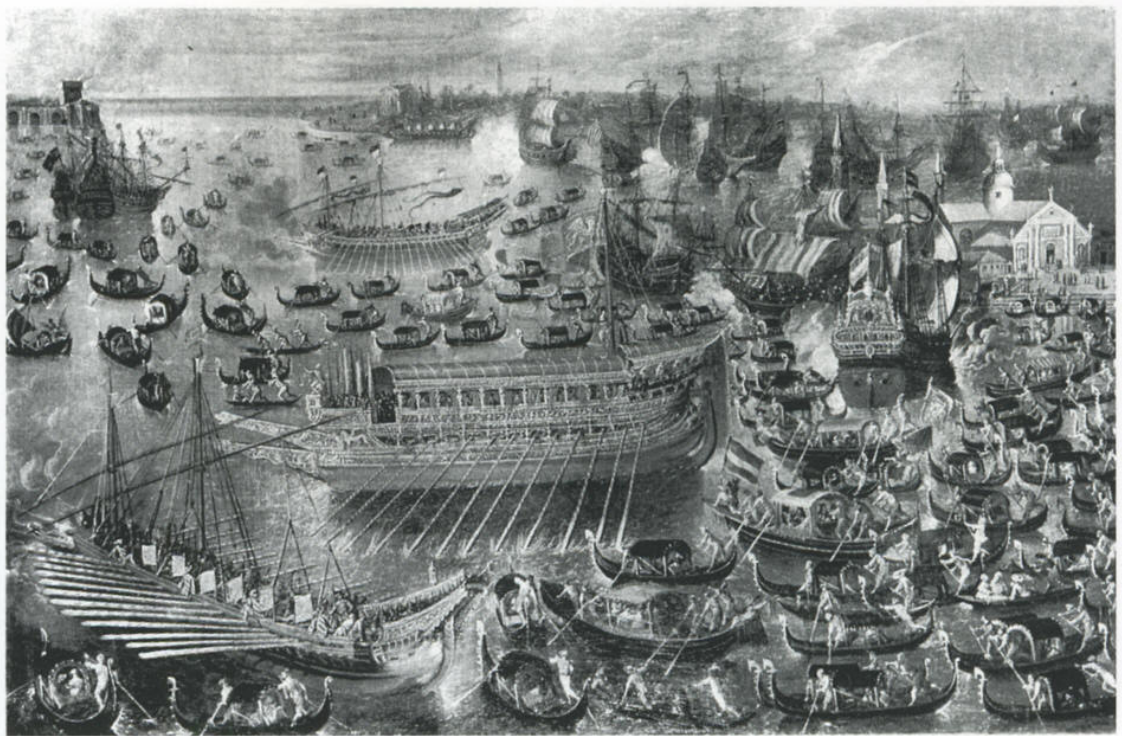
**Abb. 74: Joseph Heintz d.J. *Ausfahrt des Dogen zur Sposalizio del Mare*.**  
Öl auf Leinwand, 182x128 cm, Gemäldegalerie, Berlin.



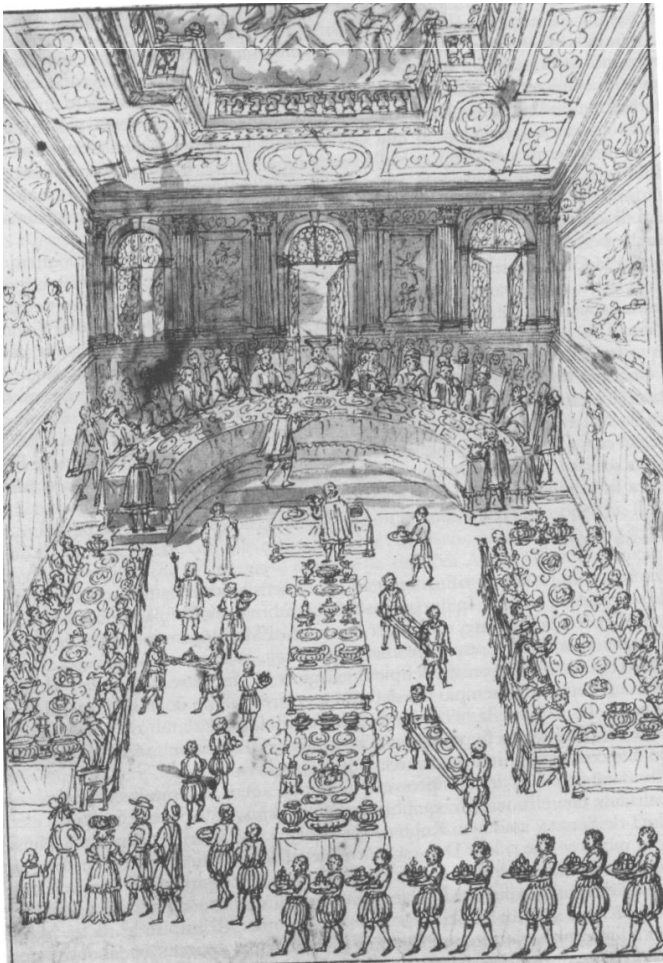
**Abb. 75:** Joseph Heintz d.J. *Ausfahrt des Dogen zur Sposalizio del Mare.*  
Detail.



**Abb. 76:** Joseph Heintz d.J. *Senatoren am Himmelfahrtstag.*  
Öl auf Leinwand. 124x173 cm. Privatsammlung.



**Abb. 77:** Joseph Heintz d.J. *Ausfahrt des Dogen zur Sposalizio del Mare.*  
Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort.



**Abb. 78:** Pierre Paul Sevin  
*Banchetto veneziano.*  
Zeichnung, ca. 1671, Statens  
Konstmuseer, Stockholm.



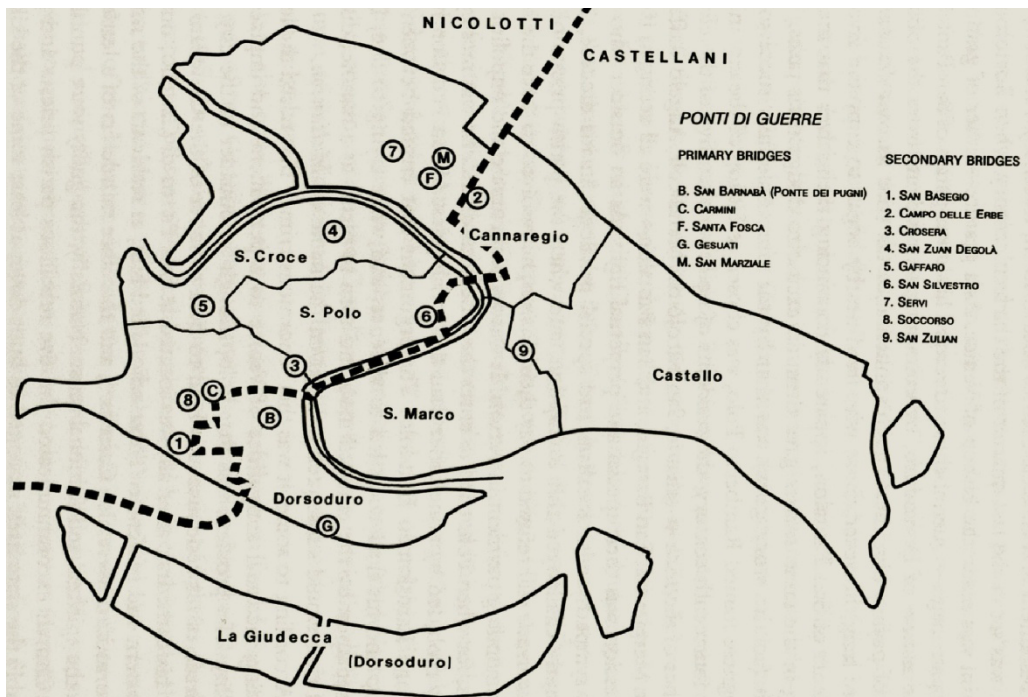
**Abb. 79: Filippo Zaniberti** *Bankett des Dogen Giovanni Cornaro*.  
Öl auf Leinwand, ca. 1625-1629, Museo Correr, Venedig.



**Abb. 80: Andrea Vicentino** *Doge und Patriarch begrüßen Heinrich III., König von Frankreich*.  
Öl auf Leinwand, ca. 1595-1600, Sala delle Quattro Porte, Dogenpalast, Venedig.



**Abb. 81: Joseph Heintz d.J. Festa del Redentore.**  
 Öl auf Leinwand, 61x91 cm, unbekannter Standort.



**Abb. 82: Stadtplan Venedig mit der Grenze zwischen Castellani - und Nicolotti-Gebiet.**

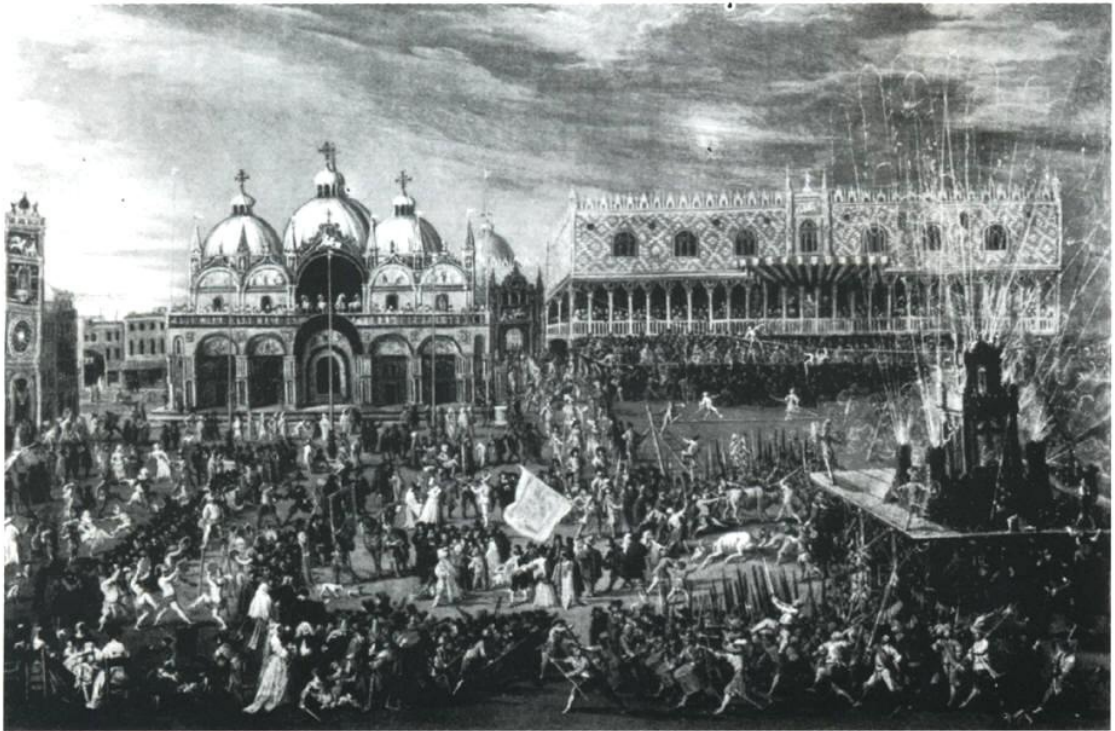


**Abb. 83: Jan Grevembroch Venezianischer Faustkämpfer in Rüstung.**  
Kupferstich. Aus: *Varie venete, curiosità, sacre e profane*. 1755-1765.



**Abb. 84: Joseph Heintz d.J. Faustkampf auf der Ponte dei Pugni.**  
Öl auf Leinwand, 1673, 84x100 cm, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.





**Abb. 85: Joseph Heintz d.J. Venezianisches Fest mit Feuerwerk.**  
Öl auf Leinwand, ca. 1670, 62x92 cm, unbekannter Standort.



**Abb. 86: Joseph Heintz d.J. Stierjagd im Innenhof des Dogenpalastes.**  
Öl auf Leinwand, 114x96 cm, Privatsammlung.



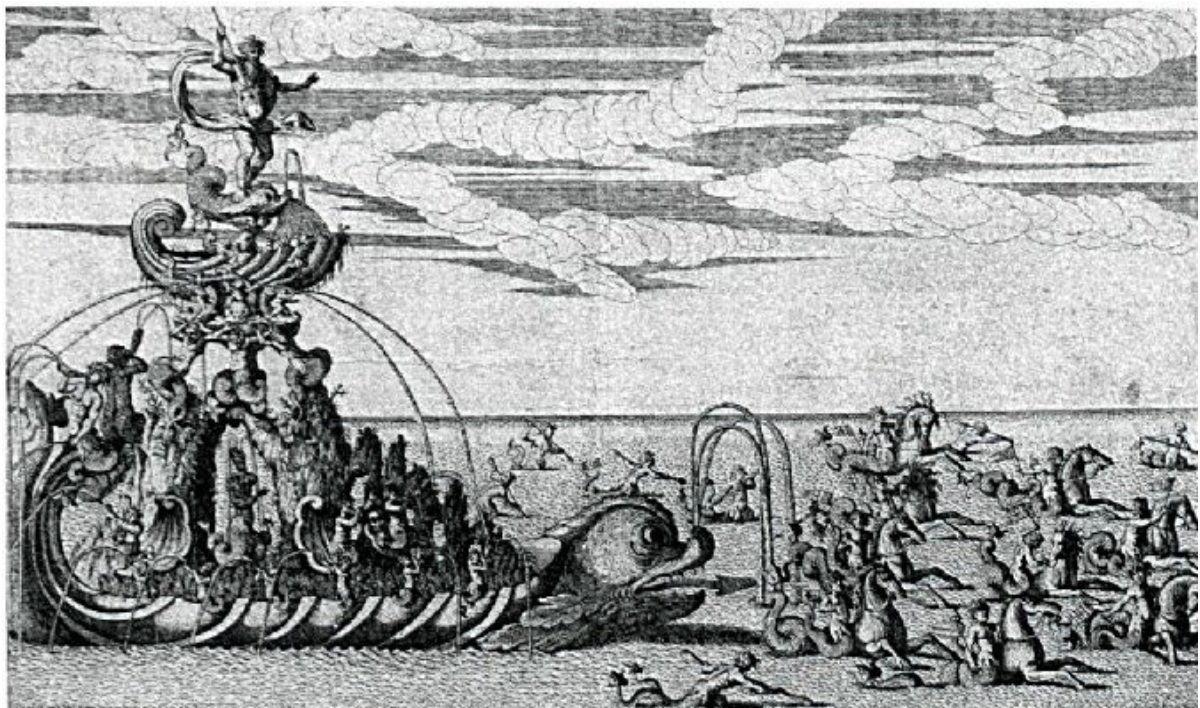
**Abb. 87:** Joseph Heintz d.J. *Stierjagd auf dem Campo San Polo*. Detail.



**Abb. 88:** Giacomo Franco *Cazza del torro*.  
Kupferstich. Aus: *Habiti d'Uomini et Donne Venetiane con la  
Processione della Ser.ma Signoria et altri particolari cioè Trionfi Feste et  
Cerimonie Publiche della nobilissima Città di Venetia*. Venedig, 1610.



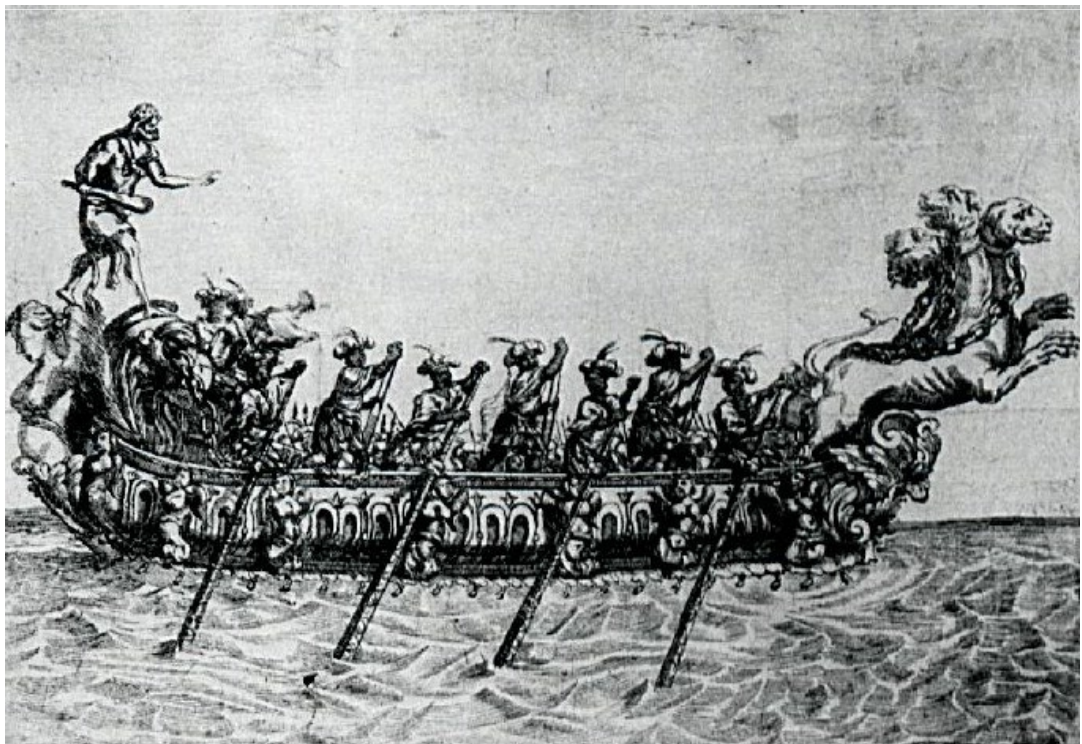
**Abb. 89: Joseph Heintz d.J. *Stierjagd auf dem Campo San Polo*.**  
Öl auf Leinwand, 60x90 cm, unbekannter Standort.



**Abb. 90: Aniello Portio *Entwurf für eine Macchina anlässlich einer Regatta*.**  
Radierung, 1686, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig.



**Abb. 91:** Werkstatt der Familie Mauro *Entwurf für ein Regattaboot.*  
Radierung, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig.



**Abb. 92:** Aniello Portio *Entwurf für ein Regattaboot.*  
Radierung, Biblioteca Nazionale Marciana, Venedig.



**Abb. 93: Joseph Heintz d.J. *Regatta auf dem Canal Grande*.**  
Öl auf Leinwand, 135x313 cm, Galleria Pallavicini, Rom.



**Abb. 94: Joseph Heintz d.J. *Regatta auf dem Canal Grande*.**  
Öl auf Leinwand, 123x179 cm, Privatsammlung.



**Abb. 95: Canaletto** *Ansicht der Piazza San Marco.*  
Öl auf Leinwand, 76x114,5 cm, Fogg Art Museum,  
Cambridge (Massachusetts).



**Abb. 96: Joseph Heintz d.J.** *Einzug des Patriarchen  
Federico Cornaro in die Kirche San Pietro di Castello*  
(wie Abb.9). Detail.



**Abb. 97** Joseph Heintz d.J. *Stierjagd auf dem Campo San Polo* (wie Abb. 8). Detail.



**Abb. 98** Joseph Heintz d.J. *Die Festa del Redentore* (wie Abb. 54). Detail

## **Lebenslauf**

Julia Niewind

Geboren am 19. März 1982 in Merzig

2013

Abschluss des Promotionsverfahrens an der Universität Trier.

Mai 2009 – Dezember 2013

Promotion im Fach Kunstgeschichte an der Universität Trier.

Oktober 2012 – März 2013

Forschungsstipendium des Deutschen Akademischen Auslandsdienstes.

September – Dezember 2011

Kurzzeitstipendium an der Bibliotheca Hertziana, Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.

Juni 2010 – August 2011

Forschungsstipendium des Deutschen Studienzentrums in Venedig.

Dezember 2008

Magister Artium (Kunstgeschichte und Germanistik). Abschlussarbeit zum Thema: Venezianische Feste bei Joseph Heintz d.J.

Oktober 2005 – Mai 2006

Università degli Studi di Firenze (Erasmus-Aufenthalt).

Oktober 2001

Beginn des Studiums der Fächer Kunstgeschichte, Germanistik, Medienwissenschaft und Italienische Philologie an der Universität Trier.

Mai 2001

Abitur am Peter Wust Gymnasium, Merzig.