

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich
Herausgeber: Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Zürich
Band: 4 (1997)

Artikel: Venetia-Pittura : zum Frontispiz in Marco Boschinis "Le Ricche Minere della Pittura Veneziana", Venedig 1674
Autor: Wasmer, Marc-Joachim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720088>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Venetia-Pittura

Zum Frontispiz in Marco Boschinis »Le Ricche Minere della Pittura Veneziana«, Venedig 1674

¹ Carta. Boschinis Hauptwerk, in einer kritischen Edition mit ausführlichem Kommentar greifbar (Carta 1660/1966), war in neuerer Zeit Gegenstand intensiver Forschungen. Vgl. Sohm, Philip, *Pittresco, Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, (Cambridge Studies in the History of Art), Cambridge 1991; kurz nach Abschluss meiner Dissertation vernahm ich von einer US-amerikanischen Arbeit: Merling, Mitchel Frank, *Marco Boschini's »La carta del navegar pittoresco«: Art theory and »virtuoso« culture in 17th-century Venice*, Diss. Brown University 1992.

² Minere. Die 1664 publizierte systematische Auflistung sämtlicher Gemälde in Venedigs Kirchen, Scuolen und öffentlichen Gebäuden sowie an den Fassaden bildete die Grundlage für mehrere ergänzte Neuauflagen. Eine Kurzübersicht am Schluss des vorliegenden Artikels.

³ Ricche Minere, erschienen 1674. Der Titel auf deutsch: »Die reichen Minen der venezianischen Malerei. Kurzgefasste Unterweisung von Marco Boschini, nicht nur über die öffentlich zugänglichen Gemälde Venedigs, sondern auch der umliegenden Inseln«. Gewidmet ist das Handbuch »Al Serenissimo Principe e Real Collegio di Venezia«, d.h. dem damaligen Dogen Domenico Contarini und dem Senat.

⁴ Breve Instruzione. Abgesehen von Carlo Ridolfis Biographien in »Le Maraviglie dell'arte« (Ridolfi 1648) und Boschinis Hauptwerk ist dieser Essay die früheste systematische Gesamtdarstellung der venezianischen Schule. Der Autor behandelt in diesem Text zudem aktuelle Themen. Von besonderer Bedeutung sind die als Gegenentwurf zu Giorgio Vasari abgefassten Kapitel über die Grundkategorien Disegno, Colorito und Invenzione aus der Perspektive der venezianischen Atelierästhetik. Vgl. Wasmer 1993.

⁵ Marco Boschini, »Venetia-Pittura«, Radierung, 16,9 x 8,6 cm, Frontispiz in: Ricche Minere 1674; Abb. auch in Carta 1660/1966, Fig. 30. Der Druck wurde bisher kaum zur Kenntnis genommen. Einzige Jennifer Fletcher bildete ihn ab und wies kurz auf Boschinis verstecktes Selbstporträt hin (Fletcher 1979, S. 424 und S. 423, Abb. 8). Mary Garrard erwähnte dieses im Zusammenhang mit Artemisia

Der venezianische Künstler, Kunsttheoretiker und Dichter Marco Boschini (1605–1681) ging vor allem als Autor der »Carta del Navegar Pittoresco« (1660) in die Geschichte ein.¹ Weniger bekannt ist hingegen, dass er ausser dem 680seitigen Dialog zwischen einem Dilettanten und einem Kenner auch den ersten systematischen Kunstführer seiner Heimatstadt unter dem Titel »Le Minere della Pittura« (1664) herausgab.² Ein Jahrzehnt später publizierte er eine wesentlich erweiterte Zweitauflage, »Le Ricche Minere della Pittura Veneziana«,³ in der er den Katalog der Gemälde im öffentlichen Besitz nachführte und auf vielseitigen Wunsch die »Breve Instruzione«⁴ über die Maltechniken und Stile von Bellini bis Palma il Giovane integrierte. Dazu schuf er ein neues Frontispiz (Abb. 1), das ich hier im Kontext vorstellen werde.⁵ Der vorliegende Text ist einem einleitenden Kapitel meiner Dissertation entnommen, in dem ich exemplarisch zu zeigen versuche, wie Boschini mit der einzigartigen Pittura-Darstellung nicht nur die Quintessenz seiner patriotischen Kunstauffassung bildnerisch umsetzte, sondern parallel zum politischen Mythos Venedig eine späte, bislang unbekannte Allegorie des künstlerischen Mythos Venedig erfand.⁶

Pittura

Die auf Wolken thronende junge Frau mit Pinsel und Palette ist eine Personifikation der Malerei. Sie stimmt in wesentlichen Merkmalen mit der Beschreibung in Cesare Ripas »Iconologia«⁷ überein und lässt sich mit Hilfe dieses 1593 erstmals erschienenen ikonographischen Lexikons für Kunstschaffende weitgehend entschlüsseln: Die Goldkette ist Symbol der ununterbrochenen Überlieferung, was besagt, dass jeder Geselle von seinem Meister lerne und dessen Erfahrungen und Errungenschaften von Generation zu Generation weitertrage. Die Maske ist die Imitation des menschlichen Antlitzes, so wie die Malerei die Nachahmung des Lebens ist. Der Mund ist zugebunden, was bedeutet, dass es sich um eine stille Kunst handelt, die ihre Botschaft nach Horazens Grundsatz »ut pictura poesis« wortlos mitteilt.⁸ Die Augenbrauen sind vor Überraschung hochgezogen, da sie es versteht, mit Hilfe der Wirklichkeitsillusion phantastische Gedanken zu zeigen.



Abb. 1: Marco Boschini, »Venetia-Pittura«, Frontispiz in: Le Ricche Minere 1674.

Abb. 2: Charles Errard zugeschrieben, »Imitatio Sapiens«, Vignette in: Bellori 1672.

Gentileschi's Gemälde »La Pittura« (Selbstbildnis als Allegorie der Malerei), 1630, London, St. James's Palace, Collection of Her Majesty the Queen (Garrard, Mary, *Artemisia Gentileschi. The Image of the female Hero in Italian baroque art*, Princeton N.J. 1989, S. 337–370, Kap. »The Allegory of Painting«, bes. S. 346).

6 Wasmer 1993, Bd. I, S. 253–271.

7 Ripa 1618, S. 121 (die ersten Ausgaben von 1593 und 1602 waren noch ohne Illustrationen): »PITTURA. Donna bella, con capelli neri, et grossi, sparsi, et ritorti in diverse maniere, con le ciglia inarcate, che mostrino pensieri fantastichi, si cuopre la bocca con una fascia legata dietro à gli orecchi, con una catena d'oro al collo, dalla quale penda una maschera, et abbia scritto nella fronte imitatio. Terrà in una mano il pennello, et nell'altra la tavola, con la veste di drappo cangiante, la quale le cuopra li piedi, et a' piedi di essa si potranno fare alcuni istromenti della pittura, per mostrare che la pittura è esercito nobile, non si potendo fare senza molta applicatione nell'intelletto. Gli antichi dimandavano imitatione quel discorso, che, anchorche falso si faceva con la guida di qualche verità successa, et perche volevano che que' poeti, à quali mancava quella parte, non fosser poeti riputati, così non sono da riputarsi i Pittori, che non l'hanno, essendo vero quel detto triviale, che la Poesia tace nella Pittura, et la Pittura nella poesia ragiona.« Zur Ikonographie vgl. Winner, Matthias, *Die Quellen der Pictura-Allegorien in gemalten Bildgalerien des 17. Jahrhunderts zu Antwerpen*, Köln 1957; Georgel, Pierre/Lecoq, Anne-Marie, *La Pittura nella pittura*, Mailand 1987, bes. S. 13–59, Kap. »La Pittura in persona«; Garrard 1989 (wie Anm. 5).

8 Vgl. Lee, Rensselear W., *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, in: *The Art Bulletin* 22, 1940, S. 197–269.

9 Vgl. Agucchi, Giovanni Battista, *Trattato della pittura* (Manuskript um 1607/15), in: Mahon, Denis, *Studies in Seicento Art and Theory* (1947), 2. Aufl. Westport (Connecticut) 1971, S. 240–258, zit. S. 254.

10 Bellori 1672, S. 43. Boschini selbst spricht vom »quasi loquace pennello« des Kunstschriftstellers in *Breve Instruzione*, S. 705.

11 Vgl. *Breve Instruzione*, S. 750.

12 Zur Forderung seit Boccaccio, der Maler solle eine »scimmia della Natura« sein, vgl. Janson, Horst W., *Apes and Ape-Lore in the Middle-Ages and the Renaissance*, London 1952, Kap. »Ars simia naturae«.

13 Charles Errard zugeschrieben, »Imitatio Sapiens«, Vignette zu Beginn des Kapitels über Anthon Van Dyck, in: Bellori 1672, S. 271. Der Affe wird mit den Füßen getreten, was bedeutet, dass er die Natur kopflos und unreflektiert kopiert. Die Sapiencia hingegen ist nach dem akademischen Ideal mit einem Spiegel, dem Attribut der Prudenzia, ausgestattet.



In bestimmten Einzelheiten weicht die Darstellung aber von Ripas Anweisungen ab. Die Gestalt fasst den Pinsel als Zeichen ihrer Virtuosität nur mit Zeigefinger und Daumen (mit dieser Geste wird auch das Szepter gehalten). Schweigend scheint sie so mitzuteilen: »Ich rede mit dem Pinsel.« Es ist vielleicht eine Anspielung an Annibale Carraccis Äußerung: »Noi altri Dipintori habbiamo da parlare con le mani.« Dieser lapidare Kommentar des Praktikers zum Geschwätz der Theoretiker wurde von Giovanni Battista Agucchi⁹ überliefert und von Giovan Pietro Bellori 1672, nur zwei Jahre vor dem Erscheinen der »Ricche Minere«, leicht abgeändert in »Le Vite de' Pittori, scultori et Architetti moderni« verallgemeinernd zitiert: »Li poeti dipingono con le parole, li pittori parlano con le opere.«¹⁰ Dann fällt auf, dass im Vergleich zu Ripas Angaben wichtige Berufsattribute wie Winkel und Zirkel, Massstab und Bücher fehlen, die darauf hinweisen würden, dass die Malerei eine freie Kunst sei. Vielleicht wollte Boschini so seiner Überzeugung Nachdruck geben, dass sie allein auf dem Können und dem Augenmass beruhe, weshalb die venezianischen Meister ohne technische Hilfsmittel arbeiteten.¹¹ Zudem enthält das Frontispiz ein fremdes Element, das ohne Kenntnisse der venezianischen Bildsprache kaum zu interpretieren ist. Die Frauengestalt lässt sich auf dem Rücken eines geflügelten und mit Krallen bewehrten Geschöpfs, halb Tier, halb Mensch, in die Höhen tragen. Ist es ein Affe, Sinnbild für die Nachahmung der Natur,¹² wie er beispielsweise in Belloris »Vite« als Attribut der weisen Nachahmung wiedergegeben ist (Abb. 2)?¹³ Nein, das Wesen ist eher jenes stolze Tier, das in Venedig allgegenwärtig ist: der Markuslöwe, Evangelistensymbol zum einen, zum andern auch Wappen- und Schutztier in jeglicher Hinsicht, sei es nun politisch, sozial, kulturell oder, wie ich zeigen möchte, kunstpolitisch.

Der Markuslöwe

Seit den Anfängen waren der hl. Markus und der Löwe die allegorischen Hauptgestalten der Republik. 828 entführten Seeleute die vermeintlichen Gebeine des Evangelisten aus Alexandrien und brachten sie zum Rialto. Acht Jahre später wurde dem neuen Schutzpatron die erste Kirche geweiht. San Marco war von da an als Kapelle des Dogen auch spirituelles Zentrum des Venedig-Mythos. Der Besitz der Reliquien verlieh der Stadt, die sich als Alternative zu Rom verstand, sozusagen



Abb. 3: Marco Boschini, »Der Markuslöwe vor der Insel Kreta«, Frontispiz (Detail) in: Boschini, *Il Regno tutto di Candia*, Venedig 1651.

14 Vgl. Lebe, Reinhard, *Quando San Marco approdò a Venezia, Il culto dell'Evangelista e il miracolo politico della Repubblica di Venezia*, Rom 1981 (deutsch: *Als Markus nach Venedig kam. Aufstieg und Staatskultur der Republik von San Marco*, Frankfurt a.M. 1978); Muir 1984, bes. S. 91–121, Kap. »Pax tibi Marce evangelista meus«; zu den Darstellungen Santalena, Antonio, *I Leoni di S. Marco con documenti e illustrazioni*, Venedig 1906; zusammenfassend mit Literatur Wolters 1987, bes. S. 223–227, Kap. »San Marco e il Leone«.

15 Marco Boschini, »Der Markuslöwe vor der Insel Kreta«, Frontispiz in: Boschini, Marco, *Il Regno tutto di Candia (...)*, Venedig 1651 (Abb. in: *Rivista di Venezia* 12, Juni 1934 [Detail], und in: *Venezia e la difesa del Levante da Lepanto a Candia 1570–1670*, Ausst.-Kat. Palazzo Ducale, Venedig 1986, S. 116, Nr. 175); vgl. auch die Radierung für die Vedutensammlung der ägäischen Inseln von Marco Boschini, »Der Markuslöwe«, Frontispiz in: Boschini, Marco, *L'Arcipelago Con tutte le Isole (...)*, Venedig 1658.

16 Für die Herleitung der Figur stütze ich mich im folgenden auf die Studien von Wolfgang Wolters, der den vielschichtigen Bildgebrauch der »Venetia« vorstellt und dabei aufschlussreiche Zusammenhänge und Verflechtungen mit der literarischen

einen apostolischen Status. Im 13. Jahrhundert wurde dann, weit herum sichtbar und an prominentem Ort, ein geflügelter Löwe aus Bronze auf die östliche Säule der Piazzetta gestellt. Dieses Wahrzeichen diente seitdem als Urbild zahlreicher Darstellungen. Es symbolisierte ebenso den Schutzheiligen wie die imponierende politische Stärke und die friedliebenden Bestrebungen der »Serenissima Repubblica«.¹⁴

Den schwertbewehrten Löwen mit Evangelium, auf dessen aufgeschlagenen Seiten »PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS« zu lesen ist, hatte auch Boschini nach altem Brauch mehrmals für Titelblätter seiner Publikationen verwendet, beispielsweise für die beiden Vedutensammlungen der ägäischen Inseln und Kretas, die damals noch unter venezianischer Hoheit waren (Abb. 3).¹⁵ Besonders im Zeichen des 1645 neu entflammten, verlustreichen Kolonialkrieges gegen die Türken war das wehrhafte Tier ein beliebtes Symbol der Markusrepublik, die sich in der Bedrängnis gerne als selbstlose Verteidigerin des Christentums gegen den Islam ausgab.

Nach dem Prinzip der Überlagerung mehrerer Bildquellen, die alle ganz bestimmte, entschlüsselbare Inhalte übermitteln und entsprechende Assoziationen hervorrufen, schuf Boschini eine neue, bis anhin unbekannte Personifikation: Durch das Beifügen des Markuslöwen verwandelte er die *Pittura zur Venetia-Pittura*. Er erhob sie so kurzerhand zur Schutzheiligen der venezianischen Malerei. Um die komplexe Konstruktion zu erfinden, konnte er auf Vorlagen aus der reichen Bildüberlieferung der Venedig-Personifikationen zurückgreifen.¹⁶



Abb. 4: Filippo Calendario, »Venetia-Iustitia«, um 1341, Relieftondo, Venedig, Palazzo Ducale, Piazzettafassade.

Abb. 5: »Allegorie Venedigs«, Illustration in: Doglioni, Anfiteatro di Europa, Venedig 1603.

Abb. 6: Jacopo Palma il Giovane, »Votivbild des Dogen Francesco Venier«, um 1593, Öl auf Leinwand, Venedig, Palazzo Ducale, Sala del Senato.

und historiographischen Selbstinterpretation Venedigs aufzeigt (Wolters 1987, S. 223–227, Kap. »San Marco e il Leone«, und S. 228–238, Kap. »Venetia«). Vgl. auch Rosand, David, *Venetia figurata: The Iconography of a Myth*, in: Interpretazioni veneziane. Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro, Venedig 1984, S. 177–196.

17 Vgl. Muir 1984, S. 83–85; Damisch, Hubert, *Veronese virtuoso. Sur deux (ou trois) figures d'Annonciation*, in: Nuovi studi su Paolo Veronese, hrsg. von Massimo Gemin, Venedig 1991, S. 266–276.

18 Filippo Calendario, »Venetia-Iustitia«, Relieftondo, um 1341, Venedig; Palazzo Ducale, Piazzettafassade. Die Gestalt in Anlehnung an die Personifikation der Roma hält in der Rechten das Schwert der Gerechtigkeit, beziehungsweise der Kraft, in der Linken eine Schriftrolle: FORTIS / IUSTA / TRONO / FURIAS / MARE / SUB / PEDE / PONO. Sie thront auf zwei Löwen, die hier nicht als



Schwert, Szepter, Pinsel, Zauberstab – Metamorphosen der Venetia

Die allegorische Gestalt der Venetia wurde in der bildenden Kunst erst spät zum Thema, als der hl. Markus und der Löwe bereits lange Zeit als visuelle Symbole der Republik bekannt waren. Die neu erfundene Personifikation, eine der frühesten italienischen Stadtallegorien überhaupt, galt dennoch bald als weibliche Entsprechung des Schutzheiligen und wurde sogar zur bedeutendsten Identifikationsfigur der nie eroberten Stadt, die sich in ihrer sprichwörtlichen Jungfäulichkeit »La Serenissima«, die Durchlauchtste, nannte. Das Bild einer (keuschen) Frauengestalt, von der in Anlehnung an den Marienkult eine starke gemeinschaftsbildende Kraft ausging, sprach die Menschen sinnlich und emotional unmittelbar an. Die Neuschöpfung brachte im Vergleich zur sogenannten Maria der Verkündigung (Vergine annunziata), die neben dem hl. Markus die andere Stadtheilige war, einen entscheidenden Vorteil, denn sie eignete sich ausserdem als Trägerin politischer Botschaften.¹⁷

In der Doppelfunktion einer halb weltlichen, halb sakralen Beschützerin war Venetia sehr populär. Als die Republik ihre Machtposition im Mittelmeerraum bis zu den Levanten ausbaute, erhielt die Gestalt mehrere spezifische Ergänzungen. Sie wurde zusätzlich mit den herrscherlichen Attributen von Pax und Iustitia versehen. So erscheint sie erstmals mit einem Richterschwert in der Hand an der Westfassade des Dogenpalastes in einem kurz nach 1341 von Filippo Calendario ausgeführten Relieftondo (Abb. 4). Eine solche Charakterisierung der Venetia-Iustitia war damals aber noch völlig unbekannt. Um möglichen Fehldeutungen und Verwechslungen vorzubeugen, musste der Bildhauer deshalb die Gestalt mit der erklärenden Inschrift VENEZIA ergänzen.¹⁸

Nach und nach wurde die Stadt, beziehungsweise die Republik, zur eigenständig handelnden Person stilisiert. Im 16. Jahrhundert verdrängten Bilder der Venetia manchmal sogar die des Evangelisten. Es gibt Werke, die sie als thronende Herrscherin der Adria mit Krone, Szepter und Ring oder als Dogaresa mit Hermelinmantel und Corno, dann auch als Ariadne, Minerva, manchmal sogar als segnende Himmelskönigin zeigen. Oft ist jetzt der Markuslöwe ihr Begleittier,¹⁹ so zum Beispiel in einer Illustration zu Nicolò Doglionis »Anfiteatro di Europa« von

Venetia-Pittura

Markuslöwen, sondern als Symbol der Fortezza zu verstehen sind. Ihr zu Füßen liegen die bewegten Wasser des Adriatischen Meeres und die zwei Lasterdarstellungen Furia und Superbia. Zum Relief Wolters, Wolfgang, *La Scultura veneziana gotica (1300–1460)*, Venedig 1976, S. 72ff., 136, Kat.-Nr. 49; Wolters 1987, S. 228–229.

19 Besonders häufig erscheinen Venetia und der Markuslöwe in der bildenden Kunst als Paar seit dem frühen 16. Jahrhundert mit dem Ziel, das Selbstbewusstsein Venedigs zu stärken, das durch die Niederlage in der Schlacht von Agnadello (1509) sehr angeschlagen war. Die Republik war damals ihrer Vernichtung knapp entronnen. Vgl. Wolters 1987, S. 223–224.

20 Allegorie Venedigs, Illustration in: Doglioni, G. Nicolò, *Anfiteatro di Europa* (...), Venedig 1603. Dargestellt ist Venetia als Dogaressa, auf dem Markuslöwen ruhend. Sie befindet sich auf einer stilisierten Laguneninsel, während im Hintergrund die beiden Hinterländer der Republik, das Meer und die Terraferma, wiedergegeben sind. Den Rahmen, der die Devise POTENS UBIQUE MERITO umgibt, füllen die Personifikationen von Padua, Brescia, Verona und Bergamo.

21 Francesco Cavrioli, »Venezia«, um 1645, Nischenskulptur, Venedig, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, Treppenhaus. Vgl. Rossi, Paola, *L'altare di Francesco Morosini di San Pietro di Castello e la sua decorazione: qualche precisazione e aggiunte per il catalogo di Francesco Cavrioli*, in: *Arte Veneta* 42, 1988, S. 165–169.

22 Jacopo Palma il Giovane, »Votivbild des Dogen Francesco Venier«, um 1593, Venedig, Palazzo Ducale, Sala del Senato. Vgl. Mason Rinaldi 1984, Nr. 536, Abb. 201; Wolters 1987, S. 131–132; Moebius, Helga, *Frauenbilder für die Republik*, in: *Zeichen der Freiheit*, Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts, (21. Kunstausstellung des Europarates 1991), Ausst.-Kat. Kunstmuseum und Historisches Museum Bern, Bern 1991, S. 53–73, bes. S. 62–63.

23 Die der sakralen Malerei entnommene Bildformel erinnert an ein Gruppenportrait von Jacopo Tintoretto aus dem Palazzo dei Camerlinghi, »Die Schatzmeistermadonna« (um 1567, Venedig, Gallerie dell'Accademia). Vgl. Pallucchini, Rodolfo/Rossi, Paola, *Tintoretto, Le opere sacre e profane*, 2 Bde., Mailand 1982, Nr. 93; vgl. auch Kleinschmidt, Irene, *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550–1630) im Palazzo dei Camerlinghi und im Dogenpalast*, in: *Arte Veneta* 31, 1977, S. 104–118; dies., *Gruppenvotivbilder venezianischer Beamter (1550–1630)*, Tintoretto und die Entwicklung einer Aufgabe, (Centro tedesco di Studi Veneziani, Quaderni 4), Venedig 1977; Wolters 1987, S. 136–150, Kap. »Ritratti di Magistrati veneziani«.

24 Zur literarischen Selbsterhebung Venedigs vgl. Doglio 1983.

25 Nicolò Renieri, »La Fortezza«, vor 1660 (?), Venedig, Ca' Rezzonico, Sala Brustolon (Depositum des Museo Correr). Das Gemälde befand sich ursprünglich in der Sammlung des ebenfalls mit Boschini befreundeten Malers Pietro Liberi. Es gelangte später in den Palazzo Vendramin Calergi. Vgl. Fantelli, Pier Luigi, *Nicolò Renieri »Pittor Fiammengo«*, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 9, 1974, S. 77–115, Nr. 136, Abb. S. 197; Rodriguez Canevari, B., *La casa di Pietro Liberi sul Canal Grande a Venezia*, in: ebd., S. 117–137, Abb. S. 197.

26 Marco Boschini, »La Generosità«, 1660, Radierung nach Nicolò Renieris Gemälde »La Fortezza«.

1603 (Abb. 5).²⁰ Mit denselben Merkmalen stattete der Bildhauer Francesco Cavrioli zu Boschinis Lebzeiten die Nischenskulptur in der Treppenanlage des Klosters S. Giorgio Maggiore aus.²¹

Innert weniger Jahrzehnte wurden auch Elemente der Marien-Ikonographie auf die allegorische Gestalt übertragen, die in bestimmten Fällen mit der Maria der Verkündigung gleichgesetzt wurde. Venetia war von der Aura einer Heiligen umgeben. Ein bedeutendes Dokument dieser Sakralisierung ist das von Jacopo Palma il Giovane ausgeführte »Votivbild des Dogen Francesco Venier« im Palazzo Ducale (Abb. 6).²² Dargestellt ist der selbstgerecht posierende Doge (1554–1556), der einer mit Machtsymbolen ausgestatteten Königin bei der Huldigung der vier Städte des Festlandes (Brescia, Udine, Padua und Verona) assistiert. Die Attribute Krone, Szepter und geflügelter Löwe lassen es zu, sie als Venetia zu deuten. Sie thront links auf einem pompösen Stufenbau mit Baldachin – an der Stelle also, wo in einem Votivbild sonst nur die Madonna mit Kind sitzt.²³ Eher als beiläufiges Element, welches die Darstellung in seiner religiösen Funktion noch erkennbar machen soll, sind in der Ecke oben rechts die hll. Markus und Franziskus als heranschwebende Figuren wiedergegeben.

Die breit gefächerte Bildtradition der Venetia wurde den wechselnden politischen Kontexten stets neu angepasst und mit verschiedensten Elementen erweitert. Die allegorische Gestalt war Boschini deshalb in derart vielen Figuren bekannt, dass er die Montage der Venetia-Pittura nur als eine weitere Variante bruchlos in die literarisch-künstlerische wie auch historiographische Tradition der Selbstdarstellung der Republik einfügen konnte.²⁴ Er brauchte lediglich mit Hilfe der erprobten ikonographischen Vorgehensweise des sogenannten »Innuendo« das bestehende Rahmenthema aus der angestammten Umgebung herauszulösen und auf sein Spezialgebiet, die Malerei, zu übertragen.

Die formale Gestaltung der Venetia-Pittura dürfte hauptsächlich auf das Gemälde »La Fortezza«²⁵ des mit Boschini befreundeten Malers Nicolò Renieri zurückführen. Das Bild hatte dem Autor bereits früher einmal als Vorlage für die Radierung »La Generosità« (Abb. 7)²⁶ gedient, einer allegorischen Gestalt, die mit den Attributen des Reichtums ausgestattet ist. Für das Frontispiz von »Le Ricche Minere« änderte er das Motiv nochmals leicht, indem er es an das Hochformat des kleinen Kunstführers anglich und die Gestalt mit den Attributen der »Pittura« ergänzte. »La Generosità« ist eine von 25 Radierungen nach Gemälden zeitgenössischer Maler, mit denen Boschini im achten Kapitel der »Carta del Navegar Pitoresco« die geplante Mustergalerie moderner Gemälde in der Antisala della Foresteria des fiktiven Mäzens illustrierte. Wie andere Abbildungen auch berührt die Allegorie eines der theoretischen Konzepte, die in Boschinis Umkreis wohl im Hinblick auf die dringende benötigte Gründung einer staatlichen Kunstakademie diskutiert wurden.²⁷ Möglicherweise ist sie ebenfalls als verkappte Venedig-Personifikation zu deuten, denn an der Seite der Frauengestalt ruht ein schlafender Löwe, der an das Evangelistensymbol erinnert. Soll er als friedliebender Markuslöwe zu verstehen sein, der den venezianischen Rentner²⁸ verkörpert, den gebildeten Sammler also, der sich vom machtpolitischen und wirtschaftlichen Unternehmen zurückgezogen hat und sich jetzt mit Luxusgütern, mit Kunst, umgibt? Eine solche Interpretation entspräche durchaus Boschinis Wunsch, die Malerei – auch die zeitgenössische –

Abb. 7: Marco Boschini, »La Generosità«, Radierung nach dem Gemälde »La Fortezza« von Nicolò Renieri, in: Carta 1660.

in: Carta, Abb. S. 587; Carta 1660/1966, Fig. 4.

27 Es wäre aufschlussreich, die Illustrationen der Carta in einem grösseren Zusammenhang zu analysieren. Sie müssten auch mit einer Anzahl venezianischer Gemälde des 17. Jahrhunderts verglichen werden, die wegen ihres emblematischen Inhalts gemalte Kunsttheorien darstellen. Von Interesse wären auch die Titelseiten diverser Schriften zur Kunst. Ich habe im Sinn, zu einem späteren Zeitpunkt eine Studie darüber zu veröffentlichen. Einige Titel mögen hier genügen: Jacopo Palma il Giovane, »Bildnis eines Sammlers«, Birmingham, City Museum and Art Gallery (vgl. dazu Breve Instruzione, S. 749 und mein Kommentar Wasmer 1993, Bd. 2); Alessandro Varotari, »Selbstbildnis«, Padua, Museo Civico; Bernardo Strozzi, »Allegorien der Malerei, der Skulptur und der Architektur«, um 1635, St. Petersburg, Ermitage; »Allegorie der Skulptur«, um 1635, Venedig, Libreria della Marciana; Tiberio Tinelli, »Bildnis von Conte Ludovico Widman«, um 1638, Washington, National Gallery; Luca Ferrari, »Jupiter, Merkur und die Tugend« (nach Dosso Dossi), um 1640, Zürich, Privatbesitz; Livio Mehus, »Hommage an Tizian«, um 1655, ehemals Florenz, Sammlung Contini-Bonacossi; Pietro Liberi, »Der Tempel der Kunst«, 1652, Strà, Villa Foscari; Sala della Forestiera; »Allegorie der Malerei und der Zeichnung, die sich umarmen«, vor 1660, Rom, Privatbesitz; »Pygmalion und Venus«, Burghley House, The Marquess of Exeter; Nicolò Renieri, »Allegorie der Skulptur«, Berlin, Schloss Neues Palais; Sebastiano Mazzoni, »Allegorie der Malerei«, um 1660?, Châlnis, Musée de l'Abbaye; Francesco Pianta, »Jacopo Tintoretto als Allegorie der Malerei«, Holzschnitzerei, Venedig, Scuola di San Rocco, Sala Superiore; Pietro Negri, »Kynos beobachtet seine Geliebte«, um 1670?, New York, Privatbesitz (vgl. dazu Breve Instruzione, S. 743 und meinen Kommentar Wasmer 1993, Bd. 2 zum Stichwort »diletto«); Giambattista Rossi, »Allegorie der Skulptur«, Vicenza, Privatbesitz; Ludovico David, »Der Aktsaal« (Apelles), Venedig, Palazzo Albrizzi; Pietro della Vecchia, »Bildnis von Tizian«, Washington, National Gallery of Art; »Allegorie der Architektur«, Bergamo, Accademia Carrara. Von Pietro della Vecchia sind mehrere Werke mit kunsttheoretischer Thematik bekannt. Eine exemplarische Untersuchung von dessen »Arte che maschera da vecchia la Moda« (Die Kunst maskiert die Mode als Alte) und von Bortolo Scaligeros »Virtù che abbraccia l'imitazione« (Die Tugend umarmt die Nachahmung), die in Boschinis Carta abgebildet sind (S. 632, Carta 1660/1966, Fig. 21, und S. 633–634, Carta 1660/1966, Fig. 24), auch Aikema, Bernard, *De schilder Pietro della Vecchia en de Erfenis van de Renaissance in Venetie*, Nijmegen 1986, S. 53–94, Kap. »De aap van Giorgione«, bes. S. 74–75.

28 Der Begriff »Rentner« hier in Anlehnung an Burke, Peter, *Venise et Amsterdam. Etude des élites au XVII^e siècle*, St-Pierre-de-Salerne 1992, S. 85–93, Kap. »Des entrepreneurs aux rentiers« (engl.: *Venice and Amsterdam: a Study of 17th-Century Elites*, London 1974).

29 Zur Malerei als Investition vgl. in den »Ricche Minere« Boschinis Vorwort »Al Genio Pittoresco« sowie Carta, S. 616. Der hier nur flüchtig angedeutete Prozess verlief parallel zur Aufwertung der



als Ausgleich für den erlahmenden Orienthandel aufzuwerten und das durch die anhaltende Wirtschaftskrise gefährdete Kapital in Bildern anzulegen.²⁹ Aufgrund mehrerer Passagen in der »Carta del Navegar Pitoresco« wird ersichtlich, dass Boschini mit dieser Anspielung den ausgetrockneten Kunstmarkt wieder zu beleben hoffte. Die kostbare Perlenkette in den Händen der Figur ist gemäss Bildbeschreibung im Text der Preis für alle, die der Malerei zum Ruhm verhelfen.³⁰ Für das Frontispiz der »Ricche Minere« griff der Autor ein zweites Mal auf Renieris Bildidee zurück, deutete sie aber nochmals um: Ist in der »Generosità« das Schmuckstück noch allgemeines Sinnbild für Reichtum, so ist der von Venetia-Pittura so elegant gehaltene Pinsel konkret als Zauberstab (*verga incantata*) zu verstehen, der mit den Farben auf der Palette Gold (*oro*) und Perlen (*gioie*) aus den reichen Minen und Schatzgruben (*Ricche Minere*) der venezianischen Malerei ans Tageslicht fördert.³¹ In einem solchen Zusammenhang ist der Löwe jetzt als Evangelistensymbol identifizierbar.

Mit dem barocken »Concetto« der Venetia-Pittura präsentierte der Autor sein engagiertes Städtelob in Form einer illustrierten Kunsttheorie, die er im einleitenden, etwa sechzigseitigen Kapitel der »Ricche Minere« auch mit Argumenten abstützte. Die Überschrift »Breve Instruzione. Per intender in qualche modo le maniere degli Autori Veneziani«³² verrät zwar wenig von der hier angedeuteten Botschaft, vielmehr den didaktischen Eifer eines erfahrenen Fachmannes, der für Laien eine Einführung in die Malerei der bedeutendsten venezianischen Meister vorlegt. Dahinter verbirgt sich in Wirklichkeit aber eine nostalgische Verherrlichung der einheimischen Kunst des 16. Jahrhunderts.

Marco Boschini war ein überzeugter Patriot, der gegen das Fremde gerne einen kämpferischen Ton anschlug. Die Vermutung liegt deshalb nahe, dass sich auch auf dem Frontispiz jenes kunstpolitische Programm widerspiegelt, das seine Schriften als Leitmotiv durchzieht. Er war nämlich überzeugt, allein seine Stadt könne der Malerei ein echtes Heimatrecht bieten. Diese Hypothese äusserte er erstmals in der »Carta del Navegar Pitoresco« mit dem Vierzeiler:

»Vu disé più che 'l vero, certamente.

In Venezia è la sedia de Pitura,

E sarà tal in fin che 'l Mondo dura;

Zavaria pur chi vuol con la so mente.«³³

Weil die venezianische Schule gegenüber allen andern den ersten Rang einnehme, verkörpere sie die universelle Sprache der Kunst, so wie das Latein eine »Lingua franca« sei.³⁴ Boschinis selbstherrlicher Umgang mit dem kulturellen Erbe erinnert unmittelbar an die Vereinnahmung der Reliquie des Evangelisten durch die Politiker seit dem Raub im neunten Jahrhundert.

Vor diesem Hintergrund gewinnt das Frontispiz der »Ricche Minere« eine kämpferische Dimension. Insofern könnte der szepterartige Pinsel der Venetia-Pittura eine weitere Metamorphose von Venetia-lustitias Schwert verkörpern. Einen analogen Vergleich nämlich, die Schreibfeder der Kulturhelden sei ein gültiger Ersatz für die Waffe und diene der Sicherung von Venedigs geistigen Werten, hatte bereits Agostino Superbi im Jahr 1629 angestellt. In der Widmung des »Trionfo glorioso d'eroi illustri ed eminenti dell'inclita e maravigliosa città di Venezia« meinte er, die Schriften der Dichter seien für den Ruhm der Stadt genauso wichtig wie die Heldentaten der Militärs, um den politischen Stil der Regierung zu erhalten, die »[...] accarezzato quello che vi celebrò con la penna di quello che vi difese con la spada«.³⁵

Ein weiteres, bisher übersehenes Element der »Venetia-Pittura« passt zu den beschriebenen Wertvorstellungen des Autors: Der Markuslöwe, dessen Locken an die französische Perückenmode Ludwigs XIV. erinnern, trägt mit dem leicht vermenschlichten Haupt eindeutig Boschinis Züge. Die Ähnlichkeit lässt sich mit dem »Selbstbildnis als Schreibender« nach Pietro Bellotto auf dem zweiten Frontispiz der »Carta del Navegar Pitoresco« feststellen (Abb. 8).³⁶ Es war seit den Anfängen der Buchkunst Brauch, dass sich Autoren und Autorinnen in ihren Werken mit einem Portrait verewigen liessen. Für Boschini hatte es die Funktion eines Siegels, einer Signatur.³⁷ Es ist naheliegend, dass er auch im Kunstführer eine Erinnerung

Produktivkräfte auf dem Festland. Vgl. Woolf, Stuart Joseph, *Venice and Terraferma: Problems of the Change from Commercial to landed Activities* (1962), neu abgedruckt in: *Crisis in the Venetian Sixteenth and Seventeenth Centuries*, hrsg. von Brian Pullan, London 1968, S. 175–203; Logan 1972, S. 23–24; Fletcher 1979, bes. S. 416–417.

30 »La Generosità fara (Nicolò Renieri, Anm. M.-J. W.) pomposa, / Che porza con la destra gran ricchezza, / Quasi col dir: mi premio le vaghezze / De chi Pitura rende gloriosa. // Ma soto un moto ghe sarà, che diga, / Per più loquace far quela pitura: / D'esaltar la Virtù s'abia gran cura, / Col premio, che xe onor dela fadiga.« Carta, S. 624.

31 Vgl. in den »Ricche Minere« Boschinis Vorwort »Al Genio pitoresco« sowie Breve Instruzione, S. 747.

32 Deutsch: »Kurze Anleitung, um mit den Stileigenschaften der venezianischen Künstler in etwa bekannt zu werden.«

33 Carta, S. 305; vgl. S. 446: »Questa é la prima scuola de sto Mondo, / Questi é pitori da piture vive; / Tutti i Intendenti qua se sottoscrive / col dir: questo xe un mar tropo profondo.« Ähnlich auch Carta, S. 65, 98, 124–126, 137, 162–163, 169–170, 263–264, 329–331, 390, 461, 493, 648–649, 655, 674–675; Breve Instruzione, S. 705–706.

34 Carta, S. 378: »E si come del Mondo in ogni parte / Ogni libro latin tuti l'intende, / Cusi la Pitura ognun comprende / La veneziana esser el fior de l'Arte.«

35 Superbi, Agostino, *Trionfo glorioso d'eroi illustri ed eminenti dell'inclita e maravigliosa città di Venezia* (...), Venedig 1629, S. 1–3; zit. Doglio 1983, S. 183.

36 Marco Boschini, »Selbstbildnis als Schreibender«, Radierung nach Pietro Bellotto, zweites Frontispiz in Carta; vgl. Carta 1660/1966, Fig. 3. Auf Boschinis Selbstbildnis in Löwengestalt hingewiesen hat Fletcher 1979, S. 423, 424.

37 Vgl. Carta, S. 677: »Se un mete un libro in stampa, el mete a segno / Anco sul frontespicio el so retrato, / per testimonio de quel so tratado, / Talché l'è sigilà con el dessegno.«

Abb. 8: Marco Boschini, »Selbstbildnis als Schreiber«, Radierung nach Pietro Bellotto, zweites Frontispiz in: Carta 1660.



97

38 Carta, S. 336: »Che da Lion chi nasse, e Lionora/ Ebe per madre, s'ha da creder certo/ Che avendo in mezo al peto un tal concerto,/ Sempre el Lion e Lionora onora.« Zu Boschinis Verwandtschaft vgl. Maschio, Ruggero, *La casa di Marco Boschini*, in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti* 134, 1976, S. 115–142; Grazia, Roberto, *Contributi boschiniani*, in: *Studi secenteschi* 18, 1977, S. 207–244.

39 Vgl. Boehm, Gottfried, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, München 1985, bes. S. 92–95, Kap. »Die Physiognomik«.

an seine Person zurückliess, d.h. Marco Boschini schlüpfte mit dem karikierten Selbstbildnis in die Rolle seines Namenspatrons, des Evangelisten San Marco, mit dessen Symboltier er sich als Bürger Venedigs wie auch als Sohn einer Eleonora bekenntnishaft identifizierte.³⁸ Es wäre ebenfalls nicht auszuschliessen, dass er nach der Physiognomik-Lehre auf das löwenhafte Aussehen als Ausdruck der Magnanimität seines kämpferischen Charakters anspielte.³⁹ Unter diesem Aspekt offenbart sich Boschinis barockes Konzept in einer weiteren Bedeutungsebene, die folgendermassen auszulegen wäre: »Venetia-Pittura ist zwar eine stumme Kunst, doch in der Gestalt des Evangelistensymbols trage ich sie auf den Schwingen meiner Sprache in den Himmel und werbe dort für sie.« Der unmittelbar an Horazens »ut pictura poesis« erinnernde Inhalt kommt fast wörtlich zum Ausdruck in Dario Varotari il Giovanes Zweizeiler unter Boschinis Selbstbildnis: »Pingit Bellotus, modulatur carmina Marcus, / Alter, et alterius nomen ad astra uehit«.

Venetia-Pittura

Dem Denken von Boschini lag denn auch etwas Christlich-Missionarisches zugrunde. In seinen Schriften erhob er die venezianische Malerei zum einzig seligmachenden Evangelium. So ist die berühmte »Carta del Navegar Pitoresco« nichts anderes als ein mehrere hundert Seiten langes Bekenntnis zu den einheimischen Meistern, die der Autor wie Heilige verehrte und vor deren Hauptwerken er andächtig niederkniete. Das Malerische (*il pitoresco*) war für ihn wie ein Sakrament. Kunst als Religion, besser: als identitätsstiftende Ersatzreligion, diese Idee wurde von Boschini lange vor der Romantik formuliert. Eine solche Auffassung kam in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts den Interessen der Obrigkeit durchaus entgegen. Etwas überspitzt liesse sich selbst für die didaktisch angelegten »Ricche Minere« behaupten, dass die Kunstfibel als Kunstbibel zur Bekehrung von Laien dienen sollte. Das Frontispiz, das beim ersten Hinsehen auf den Inhalt des Buches verweist, kann deshalb als visuelle Metapher einer pseudoreligiösen Haltung verstanden werden. Venetia-Pittura mit dem Evangelistensymbol wäre demnach die allegorische Figur einer zwar freien, aber machtpolitisch und wirtschaftlich zunehmend bedrängten Republik, in der Kirche und Staat als untrennbare Einheit inszeniert und in der nostalgisch an alten Werten festgehalten wurde. Boschinis christlich verbrämte Allegorie der venezianischen Malerei entsprach genau jenem Mythos Venedigs, zu dessen Entfaltung die bildende Kunst im 16. Jahrhundert in zahllosen Projekten einen bedeutenden Beitrag geleistet hatte. Sie stand stellvertretend für das in den Kirchen, Scuolen, Palästen und öffentlichen Gebäuden angehäufte Kulturgut, das jetzt als Erbe des Goldenen Zeitalters für die politische und kulturelle Eigenständigkeit einer von Krisen gezeichneten Republik bürgen sollte.⁴⁰

Angesichts des vielbeklagten Niedergangs der Kunst äusserte Boschini in der »Breve Instruzione« den Wunsch, dass die Maler und Bildhauer wie in alten Zeiten wieder vermehrt im Dienst von Kirche und Staat wirken sollten.⁴¹ Tatsächlich erhielt der Markus-Kult damals eine der schwierigen Situation Venedigs angemessene Ergänzung durch den neuen, auf den Gegenstand bezogenen Kunst-Kult. Wenigstens auf diesem Gebiet konnte die machtpolitisch geschwächte Republik noch etwas bieten. Ähnlich wie die moderne venezianische Oper, die mit ihren Secco-Rezitativen und Arien im absolutistischen Europa führend war, dienten die Werke der alten Meister an den Fürstenhöfen sogar als Vorbilder eines internationalen, repräsentativen Stils.

Die religiösen Gemälde befanden sich zwar grösstenteils noch am ursprünglichen Aufstellungsort, wo sie weiterhin ihre Funktion als Altarbilder oder belehrende Dekorationen erfüllten, und die Historien und Allegorien schmückten weiterhin die prunkvollen Staatsräume, Fassaden und Festsäle. Das bildungsbeflissene, vom Kenner Boschini angeleitete Publikum sah sie aber gleichzeitig als isolierte, ästhetische Objekte an, die auch in klingende Münze umgesetzt werden konnten. Mehr als einmal äusserte sich der Autor über dieses neue, zwiespältige Verhältnis zur Kunst. Solche Kommentare sind deutliche Hinweise dafür, dass Venedig bereits damals zu einem grossen Museum umfunktioniert wurde. »Le Ricche Minere«, Boschinis Liste sämtlicher Gemälde im öffentlichen Besitz, war nicht nur Kunstführer für Reisende, sondern zugleich auch kultureller Leistungsnachweis früherer Generationen, Inventar für die Verwaltung und Katalog für angehende Käufer – das Portefeuille einer Kulturstadt.

40 Ein Ort, wo die Malerei diese Aufgabe grandios zu erfüllen hatte, war im ausgehenden 16. Jahrhundert die Erneuerung des bei zwei kurz aufeinander folgenden Bränden schwer beschädigten Palazzo Ducale. Vgl. Wolters 1987; zum Mythos Venedig vgl. aus der umfangreichen Literatur Logan 1972, S. 4–18, Kap. »The Mythology of Venice«; Muir 1979; Doglio 1983; Hüttinger, Eduard, *Il mito di Venezia*, in: Venezia, Vienna, *Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica*, hrsg. von Giandomenico Romanelli, Mailand 1983, S. 187–226; Gaeta, Franco, *Venezia da «Stato misto» ad aristocrazia «esemplare»*, in: *Storia della cultura veneta*, 4/II: Il Seicento, hrsg. von Girolamo Arnaldi und Massimo Pastore Stocchi, Vicenza 1984, S. 437–494.

41 Vgl. Breve Instruzione, S. 744.

Illustrierte Kunsttheorie auf Titelblättern von Boschinis früheren Publikationen

Das Frontispiz »Venetia-Pittura« ist in seiner Vielschichtigkeit ein aufschlussreiches Beispiel einer illustrierten Kunsttheorie, aus der sich ein komplexes kunstpolitisches Programm ablesen lässt. Marco Boschini schuf für seine beiden früheren Schriften zur Kunst ebenfalls Allegorien, die auf den Inhalt der Bücher verweisen. Ein Vergleich ist an dieser Stelle nicht nur zwingend, um zu erläutern, wie der Autor an bestimmte Bildtraditionen anknüpfte und sie dann für seine Zwecke umdeutete. Der Einbezug zweier weiterer Illustrationen hilft, die besondere Bedeutung der Venetia-Pittura auszuarbeiten.

Das erste Beispiel stammt aus der »Carta del Navegar Pitoresco« (1660). Die Radierung »Merkur, Jupiter die Pittura darreichend« (Abb. 9) weist insofern auf Venetia-Pittura voraus, als Boschini darin seine Selbsteinschätzung als Sachverständigen im Verhältnis zum Klienten thematisiert.⁴² Die Illustration erinnert unmittelbar an die Textstelle, wo der Götterbote der Venetia mitteilt, dass Jupiter die Malerei als höchste Tugend erschaffen habe. Er wolle sie ihr nun in Obhut geben.⁴³ Jupiter ist ein allegorisches Portrait des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich, jenes Sammlers und Mäzens also, dem Boschini sein Hauptwerk Anfang Oktober 1660 in Triest mit einer Widmung persönlich überbrachte und von dem er dafür mit einer Goldkette ausgezeichnet wurde.⁴⁴ Beim Beschreiben der von Brüssel nach Wien transportierten Gemäldesammlung nennt er nämlich den Herrscher einen »terestre Giove«, der einen Himmel voll leuchtender Sterne besitze.⁴⁵ Die Vermutung liegt deshalb nahe, diesmal in Merkur ein verstecktes Selbstbildnis des Autors zu erkennen. Die drei Gestalten würden so ihre gegenseitige Abhängigkeit treffend charakterisieren: Der Kenner versetzt sich selbstgewiss in die Rolle des Schutzpatrons der Rhetorik. Er ist ein Kunst-Interpret, der dem Fürsten und Kunst-Liebhaber auf dem Olympe die entblösste (sprich: wahrhaftige) Pittura darreicht und ihm ihre stumme Botschaft übersetzt. In der Funktion des Spezialisten erhebt sich der Vermittler selbst zum Gott unter Göttern, denn er allein kann die verschlüsselte Sprache der Kunst auslegen, so wie er das venezianische Segelschiff in der unteren rechten Bildecke mit Hilfe der »Karte der malerischen Seefahrt« (Carta del Navegar Pitoresco) auf der »hohen See der Malerei« (in l'alto Mar dela Pittura) – wie es im Titel heisst – vor Untiefen schützt.⁴⁶ Metaphorisch übernimmt der gewitzte Autor die Aufgabe des Lotsen; die Berufsbezeichnung »peota« im venezianischen Dialekt (italienisch: pilota) verwendet er zudem als willkommenes Anagramm für »poeta« (Dichter). Merkur auf dem Frontispiz der »Carta del Navegar« und der durch den Löwen symbolisierte Evangelist der Venetia-Pittura erfüllen qualitativ dieselbe Aufgabe: Beide sind Überbringer und Vermittler einer Botschaft.

Das andere Beispiel, das Frontispiz von »Le Minere della Pittura« (1664), bezieht sich auf die venezianische Kunst (Abb. 10).⁴⁷ Auch hier handelt es sich um eine Personifikation der Malerei. Diesmal ist sie wie »Fama« sogar geflügelt. In der Linken hält sie Pinsel und Palette, in der Rechten einen Zirkel. Begleitet von einem Cupido mit Winkel, schwebt sie auf einer Wolke nach Venedig hinab. Unter ihr ist die Stadt aus der Vogelschau mit ihrem neuen Wahrzeichen, der Kirche Santa Maria della Salute, zu erkennen, ähnlich wie auf dem Frontispiz der 1663

42 Marco Boschini, »Merkur, Jupiter die Pittura darreichend«, Frontispiz in: Carta; Carta 1660/1966, Fig. 2. Die Komposition erinnert sehr an Pietro Liberis »Pygmalion und Venus«, Burghely House, The Marquess of Exeter. Vgl. *Venetian Seventeenth Century Painting*, hrsg. von Homan Potterton, Ausst.-Kat. National Gallery, London 1979, Fig. 19.
43 Carta, S. 647–656; vgl. Breve Instruzione, S. 705–706.

44 Widmung in Carta, S. I: »Consagrà al'Altezza Imperial De Leopoldo Guglielmo, Arciduca d'Austria.« Vgl. auch die Widmung, S. 3–5, und das Empfehlungsschreiben von Giovanni Francesco Loredan, dem Gründer der Accademia degli Incogniti, S. 10–11. Zur Übergabe des Buches in Triest vgl. Boschinis Kurzbiographie Breve Instruzione, Anhang.
45 Im Zusammenhang mit dem Gemälde »Il Bravo« von Giorgione/Tizian im Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich Carta, S. 57: »L'è in quel Museo, dove el terestre Giove/ Fa el vero estrato de sustancia pura;/ E vien deificà quela pitura/ Dal gran Tonante, che le grazie piove./ Ben anzi Galaria, più luminosa/ D'un Ciel seren, tuto imbrocà de stele;/ Arci imperante e bela tra le bele;/ Ecelsa tra le ecelse e gloriosa!«. Zur Sammlung italienischer Malerei äusserte sich Boschini auch in Breve Instruzione, S. 710.

46 Zu Boschini als Vermittler vgl. Breve Instruzione, S. 743; Carta, S. 19, 22; allgemein vgl. Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge der philosophischen Hermeneutik*, 4. Aufl. Tübingen 1975, passim; Bächtmann, Oskar, *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, bes. S. 3.

47 Marco Boschini, »Pittura mit Cupido über Venedig«, Frontispiz in: Minere 1664. Die Beschreibung in Ripa 1618 vgl. Anm. 7.



Abb. 9: Marco Boschini, »Merkur, Jupiter die Pittura darreichend«, Frontispiz in: Carta 1660.

Abb. 10: Marco Boschini, »Pittura mit Cupido über Venedig«, Frontispiz in: Minere 1664.



100

48 Frontispiz in: Sansovino, Francesco, *Venetia Città nobilissima et singolare* (...), hrsg. von Giustiniano Martinioni, Venedig 1663. In der 1664 auf den aktuellsten Stand gebrachten Vedute verweist auch Boschini trotz der sehr groben Vereinfachung auf die markante Veränderung des Stadtbildes durch die Kuppel von Santa Maria della Salute. Über das Aussehen der damals noch lange nicht vollendeten Votivkirche war Boschini bestens informiert: 1644 hatte er eine fiktive Ansicht des von 1631 bis 1686 errichteten Baus in einer Radierung nach dem Holzmodell von Baldassare Longhena wiedergegeben: den Besuch des Dogen in der Salute-Kirche. Auch auf diesem Blatt hat sich Boschini vermutlich selbst dargestellt, nämlich am unteren Bildrand links als Mann mit Hut und Bauchladen, der, umgeben von Neugierigen, seine Kirchen-Veduten verkauft. Vgl. Carta 1660/1666, Fig. 31; das fragliche Selbstbildnis im Detail wiedergegeben bei Muraro, Michelangelo, *Il tempio votivo di Santa Maria della Salute in un poema del Seicento*, in: *Ateneo Veneto* II, 1973, S. 86–119, Fig. 18; zu den Veduten Venedigs im 17. Jahrhundert Bellavitis-Romanelli 1989, S. 110–132, Kap. »Il Seicento: città e architettura del Barocco«.

49 Nach demselben Prinzip gestaltete Boschini die Titelseite der Vedutensammlung Kretas: Oben steht der Markuslöwe auf Wolken, darunter ist die Insel in Umrissen erkennbar. Vgl. Anm. 15.

publizierten Neuausgabe von Sansovinos »*Venetia Città nobilissima et singolare*«. ⁴⁸ Die kombinierte Anordnung zweier aus unterschiedlichen Blickpunkten erfasster Perspektiven – oben Figuren, unten Vedute – zeigt von der Idee her Parallelen zu anderen Werken Boschinis. ⁴⁹ Aber auch auf vielen anderen Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts ist das unvermittelte Übereinander von allegorischer Gestalt und Vedute geläufig. Eine ältere Variation des Bildtypus, die unmittelbar an die vorliegende Lösung erinnert, war das heute nur in einer Radierung überlie-

Marc-Joachim Wasmer

Abb. II: Gaetano Zancon, »San Marco«, 1802, Radierung nach einem früher Paolo Veronese zugeschriebenen Gemälde.



101

50 Gaetano Zancon, »San Marco«, Radierung, 18,1 x 12,8 cm. Erstmals publiziert in: Zancon, Gaetano, *Raccolta di sessanta stampe delle più celebre Pitture di Verona*, Verona 1802. Das heute verschollene Gemälde befand sich bis anfangs des 19. Jahrhunderts in der Casa Ferro in Padua. Vgl. *Paolo Veronese e i suoi incisori*, hrsg. von Paolo Ticozzi, Ausst.-Kat. Museo Correr, Venedig 1977, Nr. 95.

51 Anonymus/a, a) Frontispiz und b) Galleria del Cielo, Radierungen in: Strozzi, Giulio, *La Venezia edificata* (...), Venedig 1624. Abbildung a) in: Doglio 1983, Fig. 14, vgl. auch S. 177; Abbildung b) in: Bellavitis-Romanelli 1989, S. 112.

ferre, einst Paolo Veronese zugeschriebene Gemälde »San Marco« (Abb. II):⁵⁰ Der Evangelist ruht mit dem Löwen auf Wolken über einer Ansicht der Piazzetta. Andere Beispiele wären etwa das Frontispiz und die Illustration »Galleria del Cielo« aus Giulio Strozzi's Buch »La Venezia edificata« (1624).⁵¹ Nach demselben Anordnungsprinzip arbeitete Boschini für das Frontispiz der »Minere della Pittura«: Die Personifikation und der topographische Hinweis erinnern visuell an das Thema des Kunstführers. Die Bildlösung kann folglich als eine unmittelbare, wenn auch inhaltlich und formal wenig überzeugende Vorstufe zu Boschinis endgültiger Fassung der »Venetia-Pittura« gelten.

Venetia-Pittura

Abb. 12: Odoardo Fialetti nach einem Entwurf von Jacopo Palma il Giovane, »Triumph der Malerei«, Frontispiz in: Gigli 1615.

Abb. 13: Jacopo Palma il Giovane, »La Pittura e la Scultura«, Frontispiz in: Franco, De excellentia et nobilitate delineationis, Venedig 1611.



Allegorien der venezianischen Malerschule

Über den Anspruch venezianischer Selbsterhebung hinaus war Boschinis »Venetia-Pittura« auch ein Beitrag zur aktuellen Kunstdiskussion in Italien. Seit dem 16. Jahrhundert wurde über die Unterschiede zwischen der venezianischen und der toskanisch-römischen Malerei heftig polemisiert. Paolo Pino und Lodovico Dolce reduzierten die Traditionen der beiden Kunstlandschaften schliesslich auf die Begriffe »Disegno« und »Colorito«.⁵² Etwas verkürzt gesagt bedeuteten in Florenz Zeichnung und Konzept die Grundlage der Kunst, während in Venedig Farbgebung und Farbbehandlung die Vollendung der Malerei ermöglichten. Michelangelo und Tizian wurden als Hauptfiguren dieser anscheinend unvereinbaren Prinzipien gegeneinander ausgespielt. Die von den Theoretikern herbeigeredete Dualität führte schliesslich zu einer Abgrenzung eigenständiger Schulen. Im Zeichen der Regionalisierung der Kunstgeschichtsschreibung und ausgehend von Giorgio Vasaris Modell versuchten später mehrere Kunstliteraten wie Raffaello Borghini und Giovanni Battista Agucchi, gefolgt von Carlo Mancini und anderen, die Eigenschaften der einzelnen Zentren mit Hilfe zusätzlicher Kategorien systematisch zu definieren.

Unabhängig davon hatte sich aber in den Ateliers aus der Malpraxis heraus der Begriff »maniera veneziana« eingebürgert, der erst verhältnismässig spät in die Traktate Eingang fand.⁵³ Ein Grund mag darin liegen, dass in Venedig vor Boschini keine eigenständige Kunsttheorie existierte. Der Streit um die Vorherrschaft der Kunstzentren war allerdings auf einer anderen Ebene voll im Gang, als Giulio Cesare Gigli »La Pittura trionfante«⁵⁴ (1615), eine Antwort auf den »Lamento della Pittura sù l'onde venete«⁵⁵ (1605) des florentinischen Spätmanieristen Federico Zuccari, abfasste und versuchte, die Ehre Venedigs zu retten. Beide Texte stehen sowohl im Zusammenhang mit Boschinis Frontispiz der »Ricche Minere« wie auch mit der »Breve Instruzione«, in der die Pittura wie in einem Schauspiel als handelnde Person die Hauptrolle spielt.

Zuccari lässt Pittura auf den Wassern Venedigs ein nostalgisches Lamento antstimmen. Während der glücklichen Blütezeit sei sie von den Malern noch als Königin geehrt worden. Bellini, Mantegna, Perugino, Tizian, Michelangelo, Raffael,

Marc-Joachim Wasmer

52 Erstmals formuliert von Pino, Paolo, *Dialogo di pittura* (...), Venedig 1548, in der Ausgabe von Barocchi, Paola (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bd. 1, Bari 1960, S. 126–127; Dolce, Lodovico, *Dialogo della pittura* (...), Venedig 1557, in: Barocchi 1960, passim; vgl. Logan 1972, S. 220–225; Poirier, Maurice G., *Studies on the Concepts of "Disegno", "Invenzione", and "Colore" in Sixteenth and Seventeenth Century Italian Art and Theory*, Diss. New York University, Ann Arbor 1976, bes. S. III; Freedberg, Sidney J., »Disegno« versus »colore« in florentine and venetian Painting of the Cinquecento, in: *Florence and Venice. Comparisons and Relations*, Bd. 2: Cinquecento, (Acts of 2 Conferences at Villa i Tatti in 1976–1977, Harvard University Center), Florenz 1980, S. 309–322.

53 Agucchi 1607/15 (wie Anm. 9), S. 246, unterscheidet »quattro spetie di Pittura in Italia«; Mancini, Giulio, *Considerazioni sulla pittura*, hrsg. von A. Marucchi und Luigi Salerno, 2 Bde., Rom 1956–1957, Bd. 1, S. 261, bespricht im Manuskript (um 1622/24) »penzieri et maniera veneziana«; vgl. ebenso Vasari 1568, Bd. 6, S. 596; Borghini, Raffaello, *Il Riposo* (...), Florenz 1584, in der Ausgabe Florenz 1730, S. 564.

54 Gigli 1615.

55 Zuccari, Federico, *Lamento della Pittura sù l'onde venete*, Mantua 1605, wiederabgedruckt in: Barocchi, Paola (Hrsg.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, IV, *Pittura*, Bd. 2, Turin 1978, S. 1024–1035; vgl. Gerards-Nelissen, Inemie, *Federico Zuccari and the "Lament of Painting"*, in: *Simiolus* 13, 1983, S. 44–53; zum Begriffspaar »lamento« und »trionfo« vgl. Bernabei, Franco, *Cultura artistica e critica d'arte, Marco Boschini*, in: *Storia della cultura veneta* 4/1: Il Seicento, hrsg. von Girolamo Arnaldi und Massimo Pastore Stocchi, Vicenza 1983, S. 549–574, bes. S. 556; Hüttinger, Eduard, *Künstlerhaus und Künstlerkult*, in: *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, hrsg. von Eduard Hüttinger und dem kunsthistorischen Seminar der Universität Bern, Zürich 1985, S. 9–48, bes. S. 42.

Taddeo Zuccari, Correggio, Parmigianino, Polidoro da Caravaggio, Giorgione, Por-denone und viele andere, hauptsächlich aber Veronese, sie alle hätten ihr wundervolle Geschenke überbracht: einen farbig schillernden Rock, kostbare Stoffe, Juwelen, Perlen aus dem Orient, Diamanten, Gemmen, Goldketten, ja sogar eine Krone. Und jetzt bitte sie dringend um Hilfe, denn nach so vielversprechenden Anfängen habe sie der launische und irre Tintoretto zusammen mit einer Gefolgschaft von Klecksern ruiniert. Ihre Kleider seien zerrissen und besudelt, sogar ihre Existenz sei äusserst gefährdet, wenn nicht jemand sie unterstütze und pflege. Die dekadente Malkunst müsse erneuert werden – selbstverständlich unter der autoritären Herrschaft des Disegno, das heisst nach dem Vorbild der toskanisch-römischen Kunstdoktrin.

Diesen Forderungen völlig entgegengesetzt war die Botschaft in Giglis Widerrede: Triumph der Malerei! Jacopo Palma il Giovane interpretierte das Gedicht im Entwurf für die Titelseite bildnerisch so, indem er die Hauptvertreter der venezianischen Schule in einer Genieversammlung vereinte (Abb. 12). Die Radierung deutet die Pittura auf einem Vierspänner, gefolgt von einer Schar von Künstlern. Sie zeigt zum Tempel der Tugend, der den Fleissigen ewigen Ruhm verheisst. Die Maler, die mit Hilfe von Giglis Text identifizierbar sind, verweisen auf den symbolischen Schauplatz Venedig.⁵⁶ Dass ausgerechnet Andrea Schiavone in der Rolle des Anführers wiedergegeben ist, erstaunt nicht; Giorgio Vasari hatte ihn in den »Viten«⁵⁷ als Schmierfink verunglimpft.

Carlo Ridolfi besiegelte das gegenüber Florenz erstarkte Selbstwertgefühl der Kunststadt endgültig mit der Herausgabe der zweibändigen »Maraviglie dell'Arte« (1648).⁵⁸ Die Biographien und Werkbeschreibungen der einheimischen Maler und einer Malerin waren die längst fällige Korrektur Vasaris, der der venezianischen Farbbehandlung nur bedingt Verständnis entgegengebracht hatte. Zudem übertrug Ridolfi seine Kunstauffassung auf die allegorische Ebene mit der Beschreibung des reich geschmückten Trauergerüsts für Tizians Totenfeier.⁵⁹ Vermutlich hatten die venezianischen Künstler 1576 geplant, den verstorbenen Malerfürsten mit einer aufwendigen Dekoration zu ehren. Das Ritual hätte im grossen Stil und in Anlehnung an die wenige Jahre zuvor in Florenz mit viel Pomp inszenierten Exequien Michelangelos über die Bühne gehen sollen.⁶⁰ Wegen der Pest wurde es aber untersagt. Als Ersatz veröffentlichte Ridolfi in den »Maraviglie« eine detaillierte, vermutlich fiktive Dokumentation des Katafalks. So wäre neben dem Sarg eine Pittura aus Stuck mit der Inschrift »IMITATIO« aufgestellt worden, während zahlreiche weitere Gipsfiguren und Bilder mit Szenen aus Tizians langem Leben sowie allegorische Darstellungen die Vorzüge der überragenden Persönlichkeit vor Augen geführt hätten.

Ein Element ist hier im Zusammenhang mit Boschinis »Venetia-Pittura« von besonderer Bedeutung, das Ridolfi wie folgt beschreibt: Venetia thront auf dem Markuslöwen und wird flankiert von Kybele und Neptun, zwei Gottheiten der Republik Venedig. Pittura und Scultura überreichen ihr ein Bildchen beziehungsweise eine Statuette. Die Gaben sind als Symbole für die vielen Werke zu verstehen, mit denen die bildenden Künste die Lagunenstadt geschmückt hatten.⁶¹ Die zwei allegorischen Gestalten hätten wohl ähnlich ausgesehen, wie sie Jacopo Palma il Giovane um 1611 für das Titelblatt zum anatomischen Musterbuch »De excellentia et nobilitate

56 Hinter Andrea Schiavone schreiten Jacopo Tintoretto, Jacopo Bassano, Lorenzino Veneziano, Simone Peterzano, Leonardo Corona, Giovanni Contarini, Francesco Bassano u.a.; vgl. Gigli 1615, passim.

57 Zu Schiavone vgl. Vasari 1568, Bd. 6, S. 496: »[...] dico buono, perchè ha pur fatto talvolta per disgrazia alcuna buon'opera [...]«. Boschini machte Vasari mehrmals zur Zielscheibe beissender Polemik in Carta, passim.

58 Ridolfi 1648; vgl. Belting, Hans, *Vasari und die Folgen. Die Geschichte der Kunst als Prozess?* (1978), wiederabgedruckt in: Belting, Hans, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, 2. Aufl. München 1984, S. 63–91.

59 Ridolfi 1648, Bd. 1, S. 211–218; vgl. auch Boschini bildhafte, an die Totenfeiern erinnernde Huldigung an Tizian in der Breve Instruzione, S. 710–711.

60 Vgl. Wittkower, Rudolf und Margot, *The divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on His Death in 1564*, London 1964.

61 Ridolfi 1648, Bd. 1, S. 214: »Sopra l'altra (tela) Venetia sedente sul Leone con Cibeles e Nettuno à lati, alla quale la Pittura e la Scultura offeriscono dipinte tabelle e figurine di rilieffo, per accennare gli effetti da quelle prodotti, e co' quali hanno abbellita quella grande Città con questo dire: TVO DECORI OMNIA.«

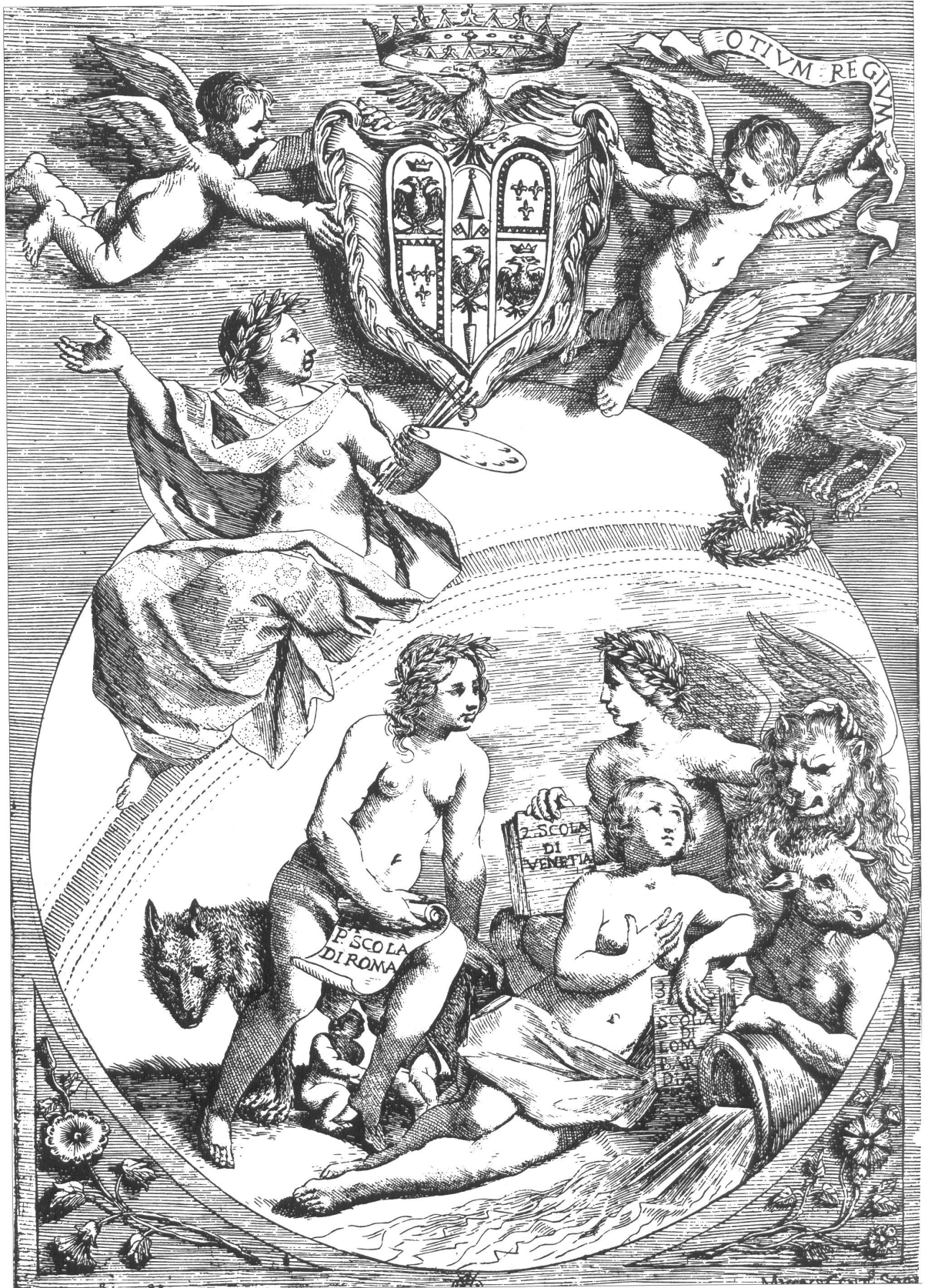




Abb. 14: »Pittura und die drei italienischen Malerschulen«, Frontispiz in: Scannelli 1657.

Abb. 15: Johann Jacob Sandrart, »Venetia, von Pittura portraitiert«, Radierung in: Sandrart, *Accademia Nobilissimae Pictoriae*, Nürnberg 1683.

Delineationis« von Battista Franco entwarf (Abb. 13).⁶² In der Thematik erinnert Ridolfis Konzept unmittelbar an den Bilderschmuck im Dogenpalast. Bemerkenswert ist aber vor allem, dass Venetia zusammen mit Löwe und Pittura – noch ist Scultura als Vertreterin der dreidimensionalen Kunst dabei – als gemeinsam auftretende allegorische Gestalten vorgesehen waren. Das vielleicht erst nachträglich im Umkreis von Ridolfi entworfene Bildprogramm der Totenfeiern gibt also ganz konkret die Vorstellung wieder, die venezianische Malerei, in der Inkarnation Tizians, habe eine völlig eigenständige Tradition. An diese Hypothese konnte Boschini für die Schaffung einer überpersönlichen Allegorie anknüpfen.

Eine ähnliche Auffassung vertrat Francesco Scannelli, ein mit Boschini befreundeter Mediziner und Kunsthistoriker aus Forlì. In seinem Buch »Il Microcosmo della Pittura«⁶³ (1657) teilte er die italienische Malerei systematisch in drei Schulen mit den Hauptvertretern Raffael, Tizian und Correggio ein. Zur Illustration des Konzepts liess er ein Frontispiz ausführen, auf dem vier unbekleidete, mit Lorbeer bekränzte Frauengestalten zu sehen sind (Abb. 14):⁶⁴ Pittura balanciert auf einem Regenbogen, dem Symbol für die Farbe. Darunter sind drei weibliche Figuren mit Attributen versammelt: Die »P.(prima) SCOLA DI ROMA« ruht auf der mythischen Wölfin mit den Zwillingen Romulus und Remus. An ihrer Seite ist die »2. SCOLA DI VENETIA« mit dem Markuslöwen zu erkennen. Die beiden Personifikationen verkörpern zwei politische Machtzentren, die nicht nur in Kunstsachen miteinander rivalisierten. Sie sind in ein Gespräch vertieft, während die »3. SCOLA DI LOMBARDIA« etwas abseits beim stierköpfigen Flussgott Pò lagert und mit dem Gestus des Glaubens den Lorbeerkranz des fürstlichen Adlers der Familie d'Este empfängt. Meines Wissens ist diese Illustration die früheste Darstellung, welche die Personifikationen der drei italienischen Malerschulen bildlich wiedergibt. Boschini konnte Scannellis höchst aktuelle Erfindung für seine Zwecke umdeuten: Er brauchte lediglich die Pittura auf dem Regenbogen mit dem Löwen, dem Attribut der »SCOLA DI VENETIA«, zu kombinieren – die neue Schöpfung war komplett.

Vor dem hier aufgezeigten Hintergrund erscheint die Venetia-Pittura in ihrer formal wie inhaltlich klaren Synthese mehrerer metaphorischer Schichten ebenso in der Tradition verwurzelt wie erstmalig und zukunftsweisend.⁶⁵ Die Botschaft des

105

62 Jacopo Palma il Giovane, »La Pittura e la Scultura«, Radierung, 15,2 x 17,3 cm, Frontispiz in: Franco, Giacomo, *De excellentia et nobilitate Delineationis libri duo* (...), Venedig 1611 (*The Illustrated Bartsch*, hrsg. von Walter L. Strauss, New York 1978ff., Nr. 291); vgl. Rosand 1970, S. 12, Fig. II; Mason Rinaldi 1984, S. 186; vgl. dazu auch meinen Kommentar zu Boschinis Plänen (Breve Instruzione, S. 744), eine venezianische Akademie einzurichten, in Wasmer 1993, Bd. 2.

63 Scannelli 1657; Boschini über Scannelli vgl. Breve Instruzione, S. 704.

64 »Pittura und die drei italienischen Malerschulen«, Frontispiz in: Scannelli 1657.

65 Eine frühere, von Boschini vielleicht im Hinblick auf »Le Ricche Minere« gestaltete, dann aber verworfene Fassung der Venetia-Pittura könnte das Einzelblatt mit der Krönung der Pittura darstellen, die eine symbolische Erhebung der Malerei allgemein zu einer Gottheit thematisiert: »La Pittura incoronata«, Radierung, 25 x 20 cm, Venedig, Museo Correr, Stampe, PD. 2518–2528 (unpubliziert; eine Reproduktion stand mir nicht zur Verfügung).

Abb. 16: »Venetia-Pittura«, Frontispiz in: Zanetti, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia*, Venedig 1733.

Abb. 17: »Venetia-Pittura«, Frontispiz in: Zanetti, *Della Pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani Maestri*, Venedig 1771.

Abb. 18: »Pittura«, Frontispiz in: *Della Pittura veneziana Trattato*, Venedig 1797.



Bildes war so einleuchtend, dass die Figurengruppe in der Kunstliteratur fortan eine gültige Allegorie der venezianischen Malerei werden sollte. Abschliessend seien hier deshalb vier Bilder vorgestellt, die zeigen, welche Spuren Boschinis Gedankengut – visuell und inhaltlich – hinterlassen hat.

Ein unmittelbarer Reflex auf Boschinis Frontispiz ist die Illustration »Venetia, von der Pittura portraitiert« (Abb. 15), die der deutsche Malerphilosoph Joachim von Sandrart im Prachtband »*Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*« 1683 veröffentlichte.⁶⁶ Die königliche Hauptfigur bildet förmlich das Zentrum der Kunstwelt. Der ruhende Löwe dient ihr als Thron. Noch direkter zitierten später die beiden Antonio Maria Zanetti, Onkel und Neffe, die Vorlage: Venetia-Pittura findet sich sowohl auf dem Frontispiz der »*Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia*«⁶⁷ (Abb. 16), einer 1733 aktualisierten Neuauflage der »*Ricche Minere*«, wie auch auf demjenigen des Kompendiums »*Della Pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani Maestri*«⁶⁸ (Abb. 17) aus dem Jahr 1771. »*Della Pittura veneziana Trattato*«⁶⁹ hingegen, die letzte, 1797 veröffentlichte Auflage der »*Ricche Minere*«, enthält eine Titelseite (Abb. 18), die zwar an Boschinis Komposition erinnert, aber bereits der veränderten kunstästhetischen und politischen Situation Rechnung trägt. Im Jahr des Untergangs der tausendjährigen Republik erscheint die Personifikation der Malerei »gereinigt«: Sie schwebt über einer Fassade mit klassizistischer Säulenordnung – ohne Löwe, stattdessen mit einem riesigen Zirkel, dem Inbegriff akademischer Disegno-Doktrin, gegen die sich Marco Boschini im Namen der venezianischen Sonderbedingungen entschieden zur Wehr gesetzt hatte und der er auch ein Bild entgegen hielt: Venetia-Pittura.

66 Johann Jacob Sandrart, »Venetia, von der Pittura portraitiert«, Radierung in: Sandrart, Joachim von, *Accademia Nobilissimae Pictoriae* (...), Nürnberg 1683, S. 269; Detail in Ausst.-Kat. London 1979 (wie Anm. 42), S. 4.

67 »Venetia-Pittura«, Frontispiz in: Zanetti, Anton Maria, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della Città di Venezia e Isole circonvicine* (...), Venedig 1733.

68 »Venetia-Pittura«, Frontispiz in: Zanetti, Anton Maria, *Della Pittura veneziana e delle Opere Pubbliche de' veneziani Maestri*, Venedig 1771.

69 »Pittura«, Frontispiz in: *Della Pittura veneziana, Trattato* (...), Venedig 1797 (letzte Neuauflage der *Ricche Minere*).

Dank

Der vorliegende Artikel entstand im Zusammenhang mit der Übersetzung von Marco Boschinis »Breve Instruzione« und dem Kommentar dazu, die ich in der Bibliotheca Hertziana in Rom und in Venedig in den Bibliotheken der Fondazione Giorgio Cini, des Museo Civico Correr, der Fondazione Scientifica Querini Stampalia sowie in der Biblioteca Nazionale Marciana abgefasst habe. Meine Studien wurden durch die Dr. J. von Kármán-Stiftung der Universität Bern und 1990 durch ein Stipendium des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Mehrfach zitierte Literatur

Bellavitis-Romanelli 1989

Bellavitis, Giorgio/Romanelli, Giandomenico, *Venezia*, (La città nella storia d'Italia), 2. Aufl. Rom/Bari 1989.

Bellori 1672

Bellori, Giovan Pietro, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Rom 1672, zit. nach der Ausgabe *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, hrsg. von Evelina Borea, Turin 1976.

Doglio 1983

Doglio, Maria Luisa, *La letteratura ufficiale e l'oratoria celebrativa*, in: *Storia della cultura veneta*, 4/I: Il Seicento, hrsg. von Girolamo Arnaldi und Massimo Pastore Stocchi, Vicenza 1983, S. 163–187.

Marc-Joachim Wasmer

Fletcher 1979

Fletcher, Jennifer, *Marco Boschini and Paolo del Sera. Collectors and Connoisseurs of Venice*, in: *Apollo* 110, 1979, S. 416–424.

Gigli 1615

Gigli, Giulio Cesare, *La Pittura trionfante (...)*, Venedig 1615.

Logan 1972

Logan, Oliver, *Culture and Society in Venice 1470–1790. The Renaissance and its Heritage*, London 1972.

Mason Rinaldi 1984

Mason Rinaldi, Stefania, *Palma il Giovane. L'opera completa*, (Profili e saggi di arte veneta), Mailand 1984.

Muir 1984

Muir, Edward, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton N.J. 1981, zit. nach der Ausgabe *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Rom 1984.

Ridolfi 1648

Ridolfi, Carlo, *Le Maraviglie dell'arte Overo le Vite de gl'illustri Pittori Veneti, e dello Stato (...)*, 2 Bde., Venedig 1648, zit. nach der Ausgabe *Le Maraviglie dell'arte Overo le Vite de gl'illustri Pittori Veneti, e dello Stato, Descritte da Carlo Ridolfi*, hrsg. von Detlev Freiherr von Hadeln, Bd. 1, Berlin 1914, Bd. 2, Berlin 1924.

Ripa 1618

Ripa, Cesare, *Nuova Iconologia (...)*, Padua 1618, zit. nach der Ausgabe *Iconologia. Edizione pratica*, hrsg. von Piero Buscaroli, 2 Bde., Turin 1986.

Rosand 1970

Rosand, David, *The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition*, in: *L'Arte* 11–12, 1970, S. 5–53.

Scannelli 1657

Scannelli, Francesco, *Il Microcosmo della Pittura (...)*, Cesena 1657, zit. nach der Ausgabe *Il Microcosmo della Pittura, Ristampa anastatica dell'Edizione di Cesena 1657*, hrsg. von Rosella Lepore, 2 Bde., Bologna 1989.

Vasari 1568

Vasari, Giorgio, *Le Vite de' piú eccellenti Pittori, Scultori, ed Architettori (...)*, Florenz 1568, zit. nach der Ausgabe *Le Vite de' piú eccellenti Pittori, Scultori, ed Architettori, scritte da Giorgio Vasari pittore aretino*, hrsg. von Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–1885.

Wasmer 1993

Wasmer, Marc-Joachim, *Marco Boschini: »Breve Instruzione«. Eine stilkritische Einführung in »Le Ricche Minere della Pittura Veneziana«, Venedig 1674*, Italienisch-deutsche Parallel-Edition, 3 Bde. (Bd. 1: Text und Übersetzung; Bd. 2: Kommentar; Bd. 3: Musée imaginaire), Diss. Universität Bern 1993.

Wolters 1987

Wolters, Wolfgang, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983, zit. nach der Ausgabe *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale, Aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venedig 1987.

Werke von Marco Boschini**Carta**

Boschini, Marco, *Carta del Navegar Pitoresco, Dialogo tra un senator venetian deletante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza e de Compare, Comparti in oto venti Con i quali la Nave venetiana vien condotta in l'alto Mar dela Pitura (...)*, Venedig 1660.

Carta 1660/1966

Boschini, Marco, *La Carta del Navegar Pitoresco*, Edizione critica con la »Breve Instruzione« premissa alle »Ricche Minere della Pittura Veneziana«, hrsg. von Anna Pallucchini, (Civiltà Veneziana, Fonti e testi VII, Serie Prima 4), Venedig und Rom 1966.

Minere

Boschini, Marco, *Le Minere della Pittura*, Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine (...), Venedig 1664.

Ricche Minere

Boschini, Marco, *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana*, Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle Pitture pubbliche di Venezia: ma dell'Isole ancora circonvicine (...), Venedig 1674.

Breve Instruzione

Boschini, Marco, *Breve Instruzione*, Per intender in qualche modo le maniere degli Autori veneziani, in: ders., *Le Ricche Minere della Pittura Veneziana (...)*, Venedig 1674, 96 Seiten ohne Paginierung. Die Seitenzahlen im vorliegenden Text entsprechen der Ausgabe Carta 1660/1966, S. 703–756, ebenso in Wasmer 1993.

