

**Heinrich Meyring,
Bildhauer in Venedig.**

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
Der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von
Silvia Wolff

Mai 2006

Erstgutachter: Prof. Dr. Wilhem Schlink

Zweitgutachter: Prof. Hans W. Hubert

Vorsitzender des Promotionsausschusses

Der Gemeinsamen Kommission der

Philologischen, Philosophischen und Wirtschafts-

und Verhaltenswissenschaftlichen Fakultät: Prof. Dr. Heinrich Anz

Disputation: 13. Dezember 2006

Danksagung

Die vorliegende Veröffentlichung lag im Sommersemester 2006 als Dissertation der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg vor. Begutachtet wurde die Dissertation von meinem Doktorvater, Prof. Dr. Wilhelm Schlink, der mich ermuntert hatte, dieses Thema zu bearbeiten. Darüber hinaus hatte er mir zum Aufbau der Arbeit stets wertvolle Tips gegeben. Dafür bin ich ihm zu Dank verpflichtet. Für die Übernahme des Zweitgutachtens danke ich Prof. Dr Hans W. Hubert.

Große Unterstützung erhielt ich von meinem Ehemann, der mir mit großem Interesse und fotografischem Wissen zur Seite stand. Zur Erstellung des Katalogs waren wir gemeinsam nach Venedig und in die nahe Umgebung gereist und haben sämtliche Figuren fotografiert, und den größten Teil dieser Fotos hatte mein Mann selbst entwickelt. Dafür möchte ich ihm ganz herzlich danken.

In Bezug auf das Quellenstudium in Venedig bin ich sehr dankbar, dass ich als Stipendiatin des Deutschen Studienzentrums in Venedig aufgenommen werden konnte. Dieses Zentrum ist ein Verein, der 1970 gegründet und seit 1998 von der Bundesregierung für Kultur und Medien finanziert wird. Mit seiner großzügigen Räumlichkeitn im Palazzo Barbarigo della Terrazza, im Zentrum in Venedig, ermöglicht es Forschungen, insbesondere zur Byzantinistik, Geschichte und Kunstgeschichte, Rechts- und Wirtschaftsgeschichte, Musik- und Literaturgeschichte Venedigs und seines Imperiums unter Einfluss aller internationalen Bezüge. Von hier aus konnte ich sämtliche Archive und Bibliotheken Venedigs bequem erreichen und darin arbeiten. Das waren insbesondere das Staatsarchiv, die Bibliothek des Museo Correr, die Biblioteca Marciana und die Bibliothek der Fondazione Giorgio Cini. Ihnen allen möchte ich an dieser Stelle dafür danken, dass ich bei ihnen meine Arbeit verrichten konnte und immer auf freundliche und hilfsbereite Mitarbeiter stieß. Mein Dank für die freundliche Hilfsbereitschaft gilt auch den deutschen Archiven wie dem Stadtarchiv Rheine und dem Bistumsarchiv in Münster.

Meine Dissertation hat mich von Freiburg über Venedig, Kirchberg /Jagst bis nach Emden in Ostfriesland begleitet. Hier verdanke ich das Weiterleben und die Beendigung meiner Arbeit dem wissenschaftlichen Austausch mit Liselotte Eschebach, der Frau und Witwe des Architekten und Archäologen Hans Eschebach, die mich immer wieder dazu aufmunterte,

trotz wachsender Familie meine Dissertation in vielen Etappen weiterzuführen und schließlich zum Abschluß zu bringen. Gerne überham sie das Korrigieren der vollendeten Texte. Dafür bin ich ihr sehr dankbar.

Über die Vollendung dieser Doktorarbeit freuen sich auch meine Eltern, die mir bis zum Abschluß des Magisters das Studium finanziert haben, wozu ich ihnen zu Dank verpflichtet bin.

Emden, 13. Mai 2008.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	S. 3
Teil I Was die Quellen über das Leben Heinrich Meyrings berichten	S. 5
1) Zur Herkunft Heinrich Meyrings	S. 5
2) Die Bildhauerfamilie Meyring in Rheine, Heinrich Meyring d.Ä.	S. 7
3) Heinrich Meyring d.J., der Erstgeborene oder ein Nachkömmling?	S. 12
4) Über das Berufsleben Heinrich Meyrings in Venedig	S. 14
5) Über den Freundeskreis Heinrich Meyrings in Venedig	S. 17
Teil II Die stilistische Entwicklung	S. 24
1) Zur künstlerischen Herkunft Heinrich Meyrings	S. 24
2) Heinrich Meyrings Wanderjahre	S. 27
3) Venezianischen Bildhauer um die Mitte des 17. Jahrhunderts	S. 32
4) Die Rolle Heinrich Meyrings innerhalb der Bildhauer im Umkreis des Giusto Le Court	S. 38
5) Stilphasen im Werk Heinrich Meyrings	S. 40
6) Zusammenfassung	S. 42
Teil III Katalog	S. 44
1) Die dokumentierten Werke Nr. 1 bis 18	S. 44
2) Die signierten Werke Nr. 19 bis 22	S. 111
3) Die zugeschriebenen Werke Nr. 23 bis 43	S. 125
4) Die agbeschriebenen Werke	S. 207
Anhang	S. 209
Dokumentenanhang	S. 209
Literaturverzeichnis	S. 240

Einleitung

Im Jahre 1992 wurde im Museumsdorf Cloppenburg eine Ausstellung mit dem Titel „Zwei Generationen westfälische Bildhauer. Heinrich Meiering, Bernd Meiering“ eröffnet. Kleinere Bildwerke und Fotografien großer Altäre und Grabdenkmäler erinnerten an das Werk, das Vater Heinrich und Sohn Bernd Meiering während des 17. Jahrhunderts im Niederstift Münster (dem heutigen Landkreis Emsland, Cloppenburg und Vechta entsprechend) hinterlassen hatten. In dem zur Ausstellung erschienenen Katalog weist Reinhard Karrenbrock auf einen weiteren Vertreter dieser Bildhauerfamilie aus Rheine hin, der wie der Vater auf den Namen Heinrich hörte, seine Tätigkeit aber nicht in seiner Heimat ausübte, sondern im fernen Venedig. Sein Werk blieb bislang für die westfälische Kunstgeschichte unbekannt. Über den persönlichen Kontakt zu dem damaligen Leiter des Cloppenburger Museums Prof. Dr. Ottenjann, hatte ich von den Vorbereitungen dieser Ausstellung und insbesondere von der vagen Existenz dieses nach Venedig ausgewanderten Familienmitgliedes der Rheinenser Bildhauerfamilie erfahren. Mein Interesse wurde geweckt, im Rahmen einer Dissertation Nachforschungen über Heinrich Meyring d.J. in Venedig zu betreiben.

Die ersten Vorbereitungen, die hierfür getroffen werden mussten, waren die Erstellung des Werkkatalogs. Anhaltspunkte hierfür gab die Publikation Camillo Semenzatos „La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento“, Mailand 1966. Die dort erwähnten Werke wurden aufgesucht und Abbildungen gesammelt. Im Anschluß daran folgte während eines längeren Aufenthalts als Stipendiatin des „Centro tedesco di studi veneziani“ ein intensives Quellenstudium in den zahlreichen Archiven und Bibliotheken in Venedig und Umgebung.

Die Zusammenstellung all dieser zahlreichen Informationen nahm längere Zeit in Anspruch als ich vermutet hatte, da dreimaliger Familienzuwachs die Arbeit immer wieder in den Hintergrund rückte. In der Zwischenzeit ist eine Publikation von Rudolf Breuing über „Enrico Meyring. Ein Bildhauer aus Rheine in Venedig“, Rheine 1997 erschienen. Hervorzuheben ist diese Arbeit durch die zahlreichen, gelungenen Bilder. Doch lässt sich dem Text vieles hinzufügen.

Gegenstand dieser Arbeit ist die Darstellung des Lebens und des Werks Heinrich Meyring d. J. Der erste Teil der Arbeit befasst sich mit dem Leben des Ausgewanderten, sofern es die überlieferten Quellen zulassen. Ein zweiter Teil zeigt die Stellung des in Venedig eingewanderten deutschen Bildhauers und seine Stilentwicklung im Laufe von 40 Jahren.

Der überwiegende Teil der Arbeit stellt den Katalog des Meisters dar. Die zahlreichen Werke sind in drei Abschnitte unterteilt. Zunächst werden die Werke chronologisch geordnet vorgestellt, zu denen es bis heute Quellen gibt, die die Entstehungszeit und den Namen des Meisters dokumentieren. Es folgen einige wenige Werke, die nur durch die Signatur dem Meister eindeutig zugeordnet werden können. Ein dritter Teil behandelt alle Bildwerke, die man dem Meister nur durch die Stilanalyse zuordnen kann.

Teil I

Was die Quellen über das Leben Heinrich Meyrings berichten

1) Zur Herkunft Heinrich Meyrings¹

Der erste, der über die Herkunft Heinrich Meyrings Auskünfte gab, war der Architekt und Kunstschriftsteller Tommaso Temanza². In seinem 1778 erschienenen Sammelband über venezianische Künstler der näheren Vergangenheit, bekannt unter dem Namen „Zibaldon di memorie storiche appartamenti a Professori di Belle Arti del Disegno“³, erwähnt er Heinrich Meyring nur kurz mit dem italienisierten Namen: „Andric Merengo scultore, crediamo Fiamingo“ (Heinrich Meyring, Bildhauer, wir glauben, flämischer Herkunft). Die Aussage ist sehr ungenau und zeigt, dass man Mitte des 18. Jahrhunderts von Meyring nur noch geringe Kenntnisse hatte und dass seine deutsche Herkunft kaum noch bekannt war.

Als flämischer Bildhauer wurde Heinrich Meyring auch in das Künstlerlexikon von Ulrich Thieme und Felix Becker aufgenommen⁴. Wie bei Temanza ist er dort unter dem italienischen Namen Arrigo Merengo aufgeführt, dem die deutschen Synonyme Heinrich Meining, Meyringh und Meyring in Klammern beigefügt wurden. Damit galt Heinrich Meyring bzw. Arrigo Merengo in der gesamten nachfolgenden Literatur, die sich auf Thieme und Becker berief, als flämischer Künstler. Einige Beispiele hierfür sind die Artikel von D. Enrico Lacchin⁵, Vittorio Moschini⁶ und Camillo Semenzato⁷. Erst Nicola Ivanoff schien anderer Meinung zu sein: In seinem 1948 erschienenen Artikel über den flämischen Bildhauer Giusto Le

¹ Gegenüber der Rheinensischen Schreibweise „Meiering“ bevorzuge ich die Schreibweise „Meyring“, da sie eher mit den Schreibweisen in den Quellen übereinstimmt.

² Tommaso Temanza, 1705-1781, ist in der venezianischen Kunstgeschichte des 18. Jahrhundert weniger durch seine Bautätigkeit als durch seine Schriften bekannt, zu denen der „Zibaldon di memorie storiche appartamenti a Professori di Bele Arti del Desegno“, 1738 sowie die „Vite dei più celebri Architetti, e Scultori veneziani nel secolo XVI“, 1738 gehören.

³ Das Manuskript befindet sich heute in der Bibliothek des Seminario Patriacale di Venezia. Publiziert und kommentiert wurde es von Nicola Ivanoff 1963.

⁴ Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1930, Bd. 23, S. 411.

⁵ D. Enrico Lacchin, Enrico Marengo. In: Rivista Mariana Mater Dei 4 1932, S. 241.

⁶ Vittorio Moschini, Sculture ignote di Enrico Meyring e Giacomo Piazzetta. In: Arte Veneta 18 (1964), S.182-183.

⁷ Camillo Semenzato, La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento. Venedig 1966, S. 27.

Court erwähnt er Heinrich Meyring, der laut mündlicher Aussage von Nicolò Rasmus auch in Tirol tätig gewesen war⁸. Daher hält es Ivanoff für möglich, dass Meyring eventuell deutscher Abstammung und damit ein Landsmann des Tirolers Tommaso Ruers war.

Diese Aussage Ivanoffs wurde von Vittorio Moschini durch eine Rechnung widerlegt, welche die Scuola dell'Angelo Custode am 7. Dezember 1714 an „S(ignor) Enrico scultore olandese“ für die Vollendung des in Auftrag gegebenen Schutzengels an der Fassade des neuen Bruderschaftsgebäudes ausgestellt hatte. Mit der Bezeichnung „olandese“ scheint sich für Moschini die flämische Herkunft Meyrings eindeutig zu bestätigen: Konkrete Angaben über die Herkunft Heinrich Meyrings meint Camillo Semenzato gefunden zu haben. In seiner 1966 erschienenen Publikation „La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento“ stellt er Meyring als Bildhauer aus Amsterdam vor, der zwischen 1645 und 1714 lebte und ab 1680 in Venedig tätig war. Bei diesen Angaben scheint es sich aber eher um eine Verwechslung mit einem anderen Künstler namens Meyring zu handeln, nämlich um den Landschaftsmaler und Radierer Albert Meyring, der tatsächlich 1645 in Amsterdam als Sohn deutscher Eltern geboren wurde⁹.

Die Meinung über die niederländisch-flämische Abstammung Heinrich Meyrings blieb solange bestehen, bis Don Gastone Vio in seinem 1985 erschienen Artikel erstmals im Rahmen der venezianischen Literatur die deutsche Herkunft des Bildhauers darlegen konnte¹⁰. Die Beweismaterialien dafür waren der Eintrag im Totenbuch der Pfarrkirche von S. Canciano und das Testament aus dem Jahre 1723¹¹. Aus diesem Testament geht eindeutig hervor, dass Heinrich Meyring weder in Flandern, noch in den Niederlanden, sondern in der westfälischen Stadt Rheine bei Münster als Sohn eines Heinrich geboren wurde. Außer dem Namen des Vaters werden darin die Namen seines Bruders Bernd und dessen jüngsten Sohnes, Bernardo Nicolo, genannt, der als einziger Erbe zum Zeitpunkt des Ablebens Heinrichs in Venedig lebte.

⁸ Nicola Ivanoff, Monsù Giusto ed altri collaboratori del Longhena. In: *Arte Veneta* 2(1948), S. 123.

⁹ Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon* Bd. 24, S. 499.

¹⁰ Gastone Vio, *Precisazioni sull'Altare Maggiore nella Chiesa del Redentore a Venezia e su Tommaso Ruess* (e un cenno sui Merengo). In: *Arte Veneta* 39 (1985) S. 207.

¹¹ Beide Dokumente befinden sich im Anhang, Dokument 19.

2) Die Bildhauerfamilie Meyring in Rheine, Heinrich Meyring d.Ä.

Mit dem Artikel Gastone Vios fiel für die venezianische Meyring-Forschung erstmalig das Licht auf die Stadt Rheine. Dort gab es in der Tat eine Familienwerkstatt der Bildhauer Heinrich und Bernd Meyring. Begründer dieser Werkstatt war Heinrich d.Ä., der 1627 von Münster nach Rheine übersiedelte. Über seine Herkunft gibt es verschiedene Vermutungen. Nach Meinung des Heimatforschers Wilhelm Rave war Heinrich d.Ä. der Sohn eines gewissen Heinrich Meyring, der am 18. November 1593 als „Heinrich Meiering, von Habichsbeck, steinhouwer, solus“ das Stadtrecht von Münster erwarb¹². Diese Quelle ist natürlich nicht eindeutig zu entschlüsseln: Die Berufsbezeichnung „Steinhauer“ ist sehr ungenau und gibt keinen Hinweis darüber, ob dieser Heinrich nur ein einfacher Steinmetz oder ein künstlerisch ausgebildeter Bildhauer war. Fest steht nur, dass er aus Havixbeck stammt, das in der Gegend von Baumberge liegt, woher der Sandstein stammt, der in der Münsterländer Bildhauerkunst hauptsächlich verwendet wurde. Dieser Steinhauer Meiering, vom Familienstand noch ledig, hatte ganz gewiß das Stadtrecht von Münster nicht nur erworben, um Münsteraner zu werden, sondern vor allem, um einen selbständigen Betrieb zu leiten. Mehr erfahren wir von diesem Steinhauer nicht. Es ist dennoch nicht ausgeschlossen, dass er bald heiratete und aus der Ehe ein Sohn hervorging, den er auf den Namen Heinrich taufte. Sehr wahrscheinlich war dieser Heinrich derselbe, der 1621, wie aus dem Gildenbuch der Goldschmiede zu Münster zu entnehmen ist, seinem Lehrmeister „aus der Lehre ging“¹³. (In der damaligen Zeit verstand man darunter, dass er den Lehrmeister oder sogar den Beruf gewechselt hatte). Wenige Jahre später, 1625, war ein Heinrich Meiering, wahrscheinlich wiederum derselbe, Meistergeselle des Bildhauers Melchior Kribbe. Wie ein Schreiben belegt, arbeitete er u.a. an dem Epitaph für den Domprobst Dorgeloh, ein bedeutendes Werk münsteraner Bildhauerkunst, das sich bis heute im Dom St. Petrus und Paulus zu Münster befindet¹⁴. Heinrich Meyring d. Ä. blieb jedoch nicht in Münster, sondern zog 1627 nach Rheine und heiratete Stine Beckering, mit der er das Bürgerrecht der Stadt Rheine erwarb, um eine eigene Bildhauerwerkstatt zu gründen.

Anderer Ansicht über die Herkunft Heinrichs d. Ä. ist Rudolf Breuing¹⁵. Er hält einen gewissen Meister Bernd Meyering aus Rheine für den Vater Heinrichs d. Ä., der in den

¹² Wilhelm Rave, Die Bildhauerfamilie Meiering. In: Westfalen Bd. 24 (1939), Heft 1-6, S. 119.

¹³ Max Geisberg, Die Goldschmiedegilde in Münster in Westfalen. In: Westfälische Zeitschrift 72, S. 237, zitiert bei Wilhelm Rave, Die Bildhauerfamilie...cit. S. 120.

¹⁴ Hermann Schröter, Ein Epitaph von Heinrich Meiering d. Ä. in Haselünne. In: Westfalen 29 (1951), S. 70-73.

¹⁵ Rudolf Breuing, Enrico Meyring. Ein Bildhauer in Venedig. In: Rheine, Gestern, Heute und Morgen, 1997,

Quellen einmal 1627 als Trauzeugen und dann wiederum 1628 als Taufpate des ersten Kindes auftaucht. Demnach stammte Heinrich d. Ä., wie auch seine Frau Stine, nicht aus Münster, sondern aus Rheine. Die Auffassung Breuings widerlegt dennoch nicht, dass der Rheinenser Heinrich d. Ä. seine Ausbildung als Bildhauer in Münster in der Werkstatt Kribbes erhielt. Nach der Zeit dieser Ausbildung zog er dann wieder nach Rheine zurück.

Wie die 1992 in Cloppenburg präsentierte Ausstellung „Zwei Generationen westfälischer Bildhauer, Heinrich Meiering, Bernd Meiering“ deutlich machte, erwies sich der Standort dieser Werkstatt als sehr günstig: Es war die einzige Werkstatt, die außerhalb der Städte Münster, Osnabrück und Paderborn lag, die damals Zentren der westfälischen Bildhauerkunst waren. Ohne jede Konkurrenz konnte dieser Betrieb ein weites Gebiet versorgen, das den gesamten nördlichen Teil des Niederstifts und die umliegenden Grafschaften umfaßte, was heute dem südlichen Emsland und dem Raum Cloppenburg in Niedersachsen entspricht.

Wie aus dem Taufbuch der Stadtpfarrkirche St. Dionys in Rheine hervorgeht, war Heinrich Meyring d. Ä. Vater von mindestens vier Kindern. Das älteste Kind war ein Sohn, der am 13. Juli 1628 auf den Namen Heinrich getauft wurde¹⁶. Zwei Jahre später, 1630, wurde eine Tochter geboren und am 15. Dezember auf den Namen Alheid getauft¹⁷. Das dritte Kind war wieder ein Sohn, der am 2. November 1631 auf den Namen Bernd getauft wurde¹⁸. Das vierte Kind, wiederum eine Tochter, wurde 1636 auf den Namen Margareta getauft. Während man von dem ältesten Kind überhaupt keine weiteren, von dem zweiten nur wenig Nachrichten hat, weiß man von Bernd, dass er mit seiner Frau Alheid, geb. Jonas, 1655 das Stadtrecht von Rheine erwarb. (Man muss hinzufügen, dass dieses Stadtrecht nicht von den Eltern auf die Kindern vererbt werden konnte, sondern erneut erworben werden mußte.) Zweifellos hatte Bernd das Stadtrecht zu dem Zeitpunkt erworben, als er die väterliche Werkstatt übernahm. Wenig später schloß er sich mit den Malern, Schreibern, Glasern und Faßbindern (Küfern) zu einem handwerklichen Verein zusammen, der sich „Kleinschnitzamat“ nannte. Durch diesen Verband konnte er sich bei der Vollversammlung aller stimmberechtigter Bürger als Wahlmann oder Churgenosse aufstellen lassen. Tatsächlich findet sich sein Name in den Jahren 1667-1676 in den Listen der Churgenossen. In den Jahren 1681-1703 war er mehrmals einer der fünf Ratsherren. Den Höhepunkt seiner politischen Laufbahn erreichte Bernd Meyring schließlich, als er im Jahre 1692 zum Lohnherr der Stadt gewählt wurde. Das war neben dem

S. 23.

¹⁶ Bistumsarchiv Münster, Kirchenbücher Rheine, St. Dionys, 1628: Henricus fil. Henrich Meyrings bilthover“.

¹⁷ Bistumsarchiv Münster, Kirchenbücher St. Dionys, 1630: „Alheid fil. Hinrich Meyer bilthover“.

¹⁸ Bistumsarchiv Münster, Kirchenbücher Rheine St. Dionys, 1631: „Bernardus fil, Hinrich Meyring Bilthover“.

Bürgermeister das höchste Amt, das sich mit den Finanzen der Stadt befaßte. Nach 1703 brechen die Quellen ab, woraus man schließen kann, dass Bernd in diesem Jahr verstarb¹⁹. Bei der Vielfalt an Nachrichten können wir uns über das Leben und Wirken Bernd Meyrings einen guten Einblick verschaffen.

Sollte Heinrich, der ältere Bruder dieses Bernds, tatsächlich derjenige sein, der später als Arrigo oder Enrico Merengo in Venedig faßbar wird? Heimatforscher Wilhelm Rave hielt es für eine kühne Vermutung, die sich jedoch bald zu bestätigen schien. Gewißheit darüber brachte der Artikel des damaligen Leiters des Rheinenser Stadtarchivs, Heinrich Büld, der 1977 im Münsteraner Volksblatt erschien²⁰. Darin berichtet er von zwei Briefen, die man im Familienarchiv der Adelsfamilie von Twickel auf Haus Havichsbeck bei Münster fand. Einer dieser beiden Briefe stammte von Heinrich Meyring d. J. und der andere von seinem Neffen Johann. Beide wurden am 29. Dezember 1708 in Venedig verfaßt²¹. Die Briefe sind einwandfreie Beweisstücke für die Verbindung zwischen der Rheinenser Bildhauerfamilie Meyring und dem in Venedig tätigen Enrico Merengo, weshalb sie an dieser Stelle näher behandelt werden sollen.

Aufgefunden wurden diese Briefe im Nachlaß des Barons Christoph Bernhard von Twickel, der von 1679 bis 1719 Droste des Amtes Rheine-Bevergen war. Der Brief Heinrichs ist in italienischer Sprache geschrieben. Das Schriftbild ist kalligraphisch sehr ausgefallen und stammt nicht von Heinrich Meyring, sondern von der Hand eines geübten Schreibers. Meyring hatte den Brief nur mit seinem Namen unterschrieben, da er wahrscheinlich im Schreiben un-geübt war. Seine Schriftzüge unterscheiden sich auffallend von denen des Schreibers, stimmen aber mit den Schriftzügen überein, mit denen er seine Aufträge unterzeichnete²². Das Schreiben richtet sich an einen Herrn Kanonico. Meyring bedankt sich für den Brief vom 14. Dezember mit den darin enthaltenen guten Wünschen zum Weihnachtsfest und erwidert diese Wünsche zum Jahreswechsel mit überschwenglichen, barocken Floskeln. Im Anschluß daran nimmt er Bezug auf einen Wechsel von 200 Scudi in 250 Romani, den ihm der Baron von Twickel zu Havixbeck in Westfalen zurückerstatten wollte. Doch lehnt Heinrich Meyring dieses Angebot

¹⁹ Wilhelm Rave, Die Bildhauerfamilie...cit. S. 122; Franz Klock, Heinrich und Bernd Meiering in Rheine. In: Spindel und Schiffchen. Dez. 1957, S. 178; ders. Die Bildhauerfamilie Meiering in Rheine. In: Am Webstuhl der Zeit, Juli/August 1962, S. 42; Hermann Kaiser, Handwerk und Kleinstadt. Das Beispiel Rheine/Westf. Münster 1978, S. 66-72.

²⁰ Heinrich Büld, Enrico Merengo, Bildhauer in Venedig, alias Heinrich Meyring aus Rheine. In: MV-Beilage, Mittwoch, der 17. August 1977.

²¹ Westfälisches Archivamt Münster, Familienarchiv der Familie von Twickel: Gruppe G1, Nachlaß des Christoph Bernhard Freiherr von Twickel. Siehe im Dokumentenanhang Nr. 20.

²² Im Anhang befinden sich einige von Meyring unterzeichnete Verträge.

dankend ab, da er das Geld dort nicht gebrauchen konnte. Dagegen macht Meyring den Vorschlag, falls der Baron diesen Wechsel wünsche, ihn über Herrn Renardi an einen gewissen Herrn van Westenappel in Amsterdam zu schicken.

Der Brief von Johann Meyring ist in deutscher Sprache verfaßt, wobei sein Deutsch vom Niederdeutsch und Platt stark geprägt ist. Er richtet sich mit diesem Schreiben an den Baron selbst. Er bedankt sich für den am 8. Dezember erhaltenen Brief, den der Baron ihnen am 6. November geschrieben hatte. Er fährt fort mit den Grüßen zum Neuen Jahr. Hierauf bestätigt er den Brief des Barons, den dieser am 15. Dezember abgeschickt hatte, und der am 22. in Venedig eingetroffen war. Dieser Brief enthielt ein Begleitschreiben des Kanonico, worin er mitteilt, dass sein Onkel Heinrich einen Wechsel verlange. Anschließend berichtet Johann von den Vorbereitungen, die man derzeit in Venedig zu Ehren des Königs zu Dänemark traf, der mit zwei Prinzen im Gefolge die gesamte Karnevalszeit in Venedig zu verbringen beabsichtigte. Während dieses Ehrenbesuches wollte man auf dem Canale Grande Regatten und Picknicks veranstalten. Johann schließt den Brief mit dem Wunsch, der Baron und der Kanonico mögen ebenfalls diesem Spektakel beiwohnen.

Beide Briefe stehen im engen Zusammenhang mit einer Kavaliersreise, die der Sohn des Drostens, Johann Rudolf, in Begleitung seines Hauslehrers Renardi in den Jahren 1707-1709 unternahm. Diese Reise führte die beiden von Köln über München, Salzburg, Wien nach Rom über Venedig und Florenz. Von dieser Reise sind 32 Briefe erhalten, die der Hauslehrer Renardi in französischer Sprache an den Drostens schrieb, um ihm zu berichten, was sie auf dieser Reise erlebten. In dem Brief vom 15. September 1708 berichtet Renardi von ihrer Ankunft in Venedig. Offenbar hatten die Reisenden während dieser Zeit Kontakt zu den deutschen Bildhauern in Venedig. Denn im übernächsten Brief, den der Hauslehrer am 7. November aus Rom schickte, beklagt er sich über die finanziellen Nöte, in die beide geraten waren, und gibt darin zu verstehen, dass sie nun auf die Nachricht Herrn Meyrings warteten, um an einem Wechsel zu verdienen²³. Demnach hatte Heinrich Meyring den Reisenden ausgeholfen, und der Baron selbst war nun bestrebt, die Auslagen seines Sohnes an Meyring zurückzuerstatten. Gewiß gab es bald darauf noch eine zweite Begegnung zwischen den Bildhauern und den beiden Reisenden, als diese gegen Ende ihrer Reise von Turin aus einen Abstecher nach Venedig machten. Wie aus dem Brief vom 10. Mai 1709 hervorgeht, wohnten sie gleich zwei historischen Ereignissen bei: dem Begräbnis eines Dogen und der Wahl seines Nachfolgers.

3) Heinrich Meyring d.J., der Erstgeborene oder ein Nachkömmling?

Das Testament aus dem Jahre 1723 und der von Meyring unterzeichnete Brief vom 29. Dezember 1708 sind wichtige Beweisstücke für die Identität Heinrich Meyrings, der aus der westfälischen Familienwerkstatt in Rheine stammte und später in Venedig als Arrigo bzw. Enrico Merengo tätig war. Doch gilt weder das eine noch das andere Dokument als Beweis dafür, dass es sich bei diesem Heinrich unbedingt um den Erstgeborenen handeln muss, der am 13. Juli 1628 getauft wurde. Als Erstgeborener wäre Heinrich und nicht der jüngere Bernd berechtigt gewesen, die väterliche Werkstatt zu übernehmen. Stattdessen begab sich Heinrich auf Wanderschaft und man verliert (in der großen Zeitspanne zwischen 1628 bis 1680) jede Spur, bis er im Januar 1680 zum erstenmal in Venedig als Bildhauer faßbar wird. Der erste Hinweis auf seine Existenz in Venedig gibt der bereits bekannte Vertrag, den er mit den Patres von S. Giustina in Padua schloss (Dok.1), für die er den knienden Engel am Giuliano-Altar anfertigte (Abb. 4). Wie der Katalog zeigt, ist dieser Vertrag der erste einer ganzen Serie, die bis in die erste Dekade des 18. Jahrhunderts anhält. Damit setzt die Karriere bei einem Künstler von 50 Jahren sehr spät ein. Neben den Verträgen gibt es in Venedig auch eine Reihe anderer Quellen über Heinrich Meyring, die Altersangaben enthalten. Zum einen sind es die Steuerlisten der „Milizia da Mar“ von 1690 und 1705²⁴. Wie alle anderen Bildhauer in Venedig war Heinrich Meyring Mitglied der „Arte dei Tagliapietra“²⁵ und daher an die „Milizia da Mar“ steuerpflichtig²⁶. Er ist in der Liste von 1690 als „Signor Andrich Meringo“ im Alter von 52 Jahren und in der Liste von 1705 als „Andriche Mirgho“ im Alter

²³ Siehe Dokumentenanhang Nr. 21.

²⁴ Archivio di Stato di Venezia (ASV), Milizia da Mar, b. 533.

²⁵ „Arte“ waren in Italien durch den Staat ins Leben gerufene Berufsgemeinschaften, die das Arbeitsverfahren unter den Arbeitenden regelte. Äußerlich nahm die „Arte“ ganz ähnliche Formen wie die „Scuola“ an, die eine religiöse Gemeinschaft von Laien war. Sowohl die „Arte“ als auch die „Scuola“ hatte ihren festen Versammlungsort, wo man sich regelmäßig zum Gottesdienst einfand. Gegenüber der „Scuola“ hatte die „Arte“, ähnlich wie die mittelalterlichen Zünfte, die wirtschaftliche Aufgabe, als Kontrollorgan die Monopolstellung einzelner Berufszweige zu verhindern. Für lange Zeit wurde fremden Arbeitern der Zugang zu den „Arte“ verwehrt. Erst nach der großen Pest 1630 wurden die Gesetze gelockert, wodurch der Eintritt aller nicht aus Venedig stammenden Arbeiter erleichtert wurde.

²⁶ Das „Collegio da Milizia Da Mar“ war eine durch den venezianischen Senat 1539 ad hoc gegründete Kommission, um die Finanzierung eines Reserveheeres gegen die Türken in der Adria zu ermöglichen. Anfangs bestand die Besatzung der Kriegsgaleeren aus freien Bürgern. Im 17. Jahrhundert wurden zusätzlich die verschiedenen „Arti“ verantwortlich gemacht, fähige Männer als Ruderer zu stellen. Deshalb mußte jeden Monat der Gastaldo, der Vorsitzende der „Arte“, diesem Collegio da Milizia da Mar ein „Rollo“ überreichen, auf dem alle Mitglieder nach Maestri (Meister), Lavoranti (Gesellen) und Garzoni (Lehrlingen) mit Name und Alter aufgelistet waren. Für die Besoldung der Ruderer wurde eine Steuer eingeführt, die sog. „Tassa insensibile“. Von den zahlreichen Namenslisten haben sich nur die aus den Jahren 1660, 1672, 169/95 und 1711 erhalten. Lit.: Richard Tilden Rapp, *Industry and Economic Decline in Seventeenth-Century Venice*. Cambridge/Mass und London 1976, S. 14-20 und 49.

von 66 Jahren aufgeführt. Zum anderen sind als Quellen für die Altersbestimmung das Totenbuch der Pfarrkirche S. Canciano²⁷ und die „Necrologia Sanità“, in denen Heinrich Meyring als „Domino Enrico Mair“ im Alter von ca. 84 Jahren eingetragen ist. Alle diese Daten ergeben das Geburtsjahr 1639 und nicht 1628. Der in Venedig lebende Heinrich demzufolge nicht der Erstgeborene der Bildhauerfamilie Meyring in Rheine. Den Namen Heinrich könnte er von dem Erstgeborenen erhalten haben, der im frühen Kindesalter gestorben war²⁸.

Mit dieser Rangfolge würden sich gleichzeitig mehrere Problempunkte vernünftig erklären lassen: Zum einen gäbe es eine Antwort darauf, warum Bernd der Erbe der Bildhauerwerkstatt war; da er als drittes Kind Heinrichs d. Ä. automatisch an die Stelle des rechtmäßigen Erben aufrückte, weil die Töchter in der Erbfolge meist nicht berücksichtigt wurden. Zum anderen wäre die Hauptschaffensphase Heinrichs d. J. in Venedig, die zwischen 1680 bis etwa 1717 anhielt, nicht so spät in seinem Leben. Somit wäre die 1716 entstandene Flora, die für den Sommergarten nach St. Petersburg verkauft wurde, nicht das Werk eines 80jährigen, sondern das eines 70jährigen, was mir wahrscheinlicher erscheint²⁹. Leider läßt sich diese von mir aufgestellte These nicht an Hand des Rheinenser Taufbuches erhärten, da die Einträge zwischen 1638 und 1653 fehlen. Auch der Eintrag eines früh verstorbenen Heinrichs läßt sich nicht erbringen, da die Einträge im Totenbuch aus dieser Zeit ebenfalls nicht erhalten sind. Damit bleibt diese Vermutung bezüglich des Lebensalters, obwohl sie mir sinnvoll erscheint, unbeweisbar.

²⁷ Archivio Pastorale di S. Canciano (APSC) Morti, Registro anni 1686-1756, c. 159.

²⁸ In der Familienforschung kennt man den Brauch, den Namen früh verstorbener Kinder auf die Nachgeborenen zu übertragen. Ein konkretes Beispiel findet sich in der Ahnentafel der Meyrings, die wir bei Rudolf Breuing 1997, S. 22 abgedruckt finden: Unter den 8 Kindern des Bruders Bernd findet sich an zweiter Stelle ein Bernhard, der 1667 geboren wurde. Ein zweiter Bernhard mit dem Beinamen Nikolaus taucht an siebter Stelle auf. Dabei handelt es sich um den im Testament zitierten Bernhard Nikolaus, der beim Tode Heinrich Meyrings der einzig noch lebende Erbe Heinrichs war.

²⁹ Zur „Flora“ siehe Katalog, Text Nr 18, S. 107.

4) Über das Berufsleben Heinrich Meyrings in Venedig.

Es ist leider nicht bekannt, wann Heinrich Meyring in Venedig angekommen, und wie er dahingekommen ist. Wie das folgende Kapitel über die Stilentwicklung noch zeigen soll, ist es naheliegend, von einer Wanderschaft über die Niederlande und das südliche Flandern auszugehen. Darüber liegen uns allerdings keine Quellen vor. Das erste Lebenszeichen in Venedig, das wir von ihm haben, ist der erste von ihm erhaltene Auftrag, den er mit Don Faustino am 26. Januar 1680 in Venedig schloß³⁰. Don Faustino kam als Gesandter im Auftrag des paduanischen Abtes, S. Ignatio Bera von S. Giustina, der Heinrich Meyring an diesem Tag mit der Darstellung eines knienden Engels für den Giuliano-Altar beauftragte. Bis heute befindet sich dieser Altar in der Basilika S. Giustina in Padua an sechster Stelle im linken Seitenschiff. Heinrich Meyring war zu diesem Zeitpunkt schon 40 Jahre alt. Der Engel ist demnach kein Jugendwerk, sondern das eines ausgereiften Bildhauers. Als solcher wird er in dem Vertrag auch angesprochen, „S(igno)r. Henrico Mearingo scultor, sta à S. Felice“, (Herr Heinrich Meyring, Bildhauer, wohnhaft in S. Felice). Demnach wohnte er in der Gemeinde S. Felice in dem venezianischen Stadtteil Cannaregio. Er war nicht der einzige Bildhauer, der für S. Giustina in Padua beauftragt worden war. Tatsache ist, dass während der 70er und 80er Jahre des 17. Jahrhunderts sämtliche Bildhauer aus Venedig für die Ausstattung zahlreicher barocker Seitenaltäre der Kirche engagiert wurden. Unter den beauftragten Bildhauern befanden sich auch der Flame Giusto Le Court und seine engsten Mitarbeiter wie der Ungar Michele Fabris, mit dem er die Ausstattung des Sakramentsaltars 1774 übernahm³¹. Unter den zahlreichen ausländischen Bildhauern, die in Venedig während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätig waren, hatte Giusto Le Court eine besondere Schlüsselrolle. Er gilt allgemein als Erneuerer des venezianischen Barocks. An der Seite des bedeutendsten Barockarchitekten Baldassare Longhena entstanden seine zahlreichen Arbeiten, unter denen die bekannteste der Hochaltar in der Basilika S. Maria della Salute in Venedig ist. Mit seinem scharfem Realismus und seiner hervorragenden Technik gelang es ihm, die in den alten Formen verharrende venezianische Bildhauerei wieder aufleben zu lassen³².

Zum Zeitpunkt des Auftrages an Heinrich Meyring war Giusto Le Court bereits gestorben (4. November 1679). Dennoch kann man davon ausgehen, dass Meyring diesen Flamen nicht

³⁰ Siehe Dokumentenanhang, Dokument 1.

³¹ ASP, S. Giustina, Reg. 35, c. 39.

nur flüchtig, sondern wahrscheinlich sehr gut gekannt hatte. Ein Grund für ihre Bekanntschaft ist die nachbarschaftliche Nähe ihrer Behausungen: Wie durch den Vertrag für den Engel in S. Giustina in Padua bekannt ist, wohnte Heinrich Meyring in Cannaregio, in der Pfarrei S. Felice. Für den Zeitraum von 1696 bis 1713 haben wir sogar eine exakte Adresse: dem Häuserverzeichnis von 1713 zufolge, wohnte er während dieser Zeit direkt auf dem Campo S. Felice Nr. 150³³. In unmittelbarer Nähe hatte Giusto Le Court seine Werkstatt, wie das Häuserverzeichnis von 1661 belegt³⁴. Seine Wohnung befand sich in der Nachbarpfarrei von S. Sofia³⁵. Sehr wahrscheinlich hatte Heinrich Meyring zumindest eine gewisse Zeit lang in der Werkstatt Le Courts gearbeitet. Von seiner eigenen Werkstatt hören wir erst ab 1711. In den Listen der „Milizia da Mar“ von 1690 und 1705 wurde er immer noch unter den „lavoranti“ aufgeführt. Er muß also bis 1711 in den Werkstätten anderer Meister gearbeitet haben und zwar sehr wahrscheinlich in der Le Courts, da diese die nächstliegende war.

Eine Arbeit, an der Giusto Le Court und Heinrich Meyring gleichzeitig gewirkt hatten, und die diese Werkstattbeziehung belegen könnte, ist dokumentarisch nicht belegt. Es gab nur den Fall, dass Heinrich Meyring eine von Le Court begonnene Arbeit nach dessen Tod vollendete, was ebenso für eine gute Beziehung zu Lebzeiten spricht. Es handelt sich dabei um den Marienaltar in der Kirche S. Maria delle Vergini. Leider existiert dieser Altar heute nicht mehr, da er beim Abbruch der Kirche zu Beginn des 19. Jahrhunderts verloren ging. Eine vage Vorstellung kann man sich heute nur durch die Beschreibung in Domenico Martinellis 1684 erschienenem „Ritratto di Venezia“ machen. Demnach war es ein Wandaltar mit Ädikula, die von Doppelsäulen getragen wurde. In der Mittelnische gab es eine Marienstatue mit Putten zu ihren Füßen. Den Bogen rahmten zwei Viktorien, und zwischen den Säulen standen die Figuren Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten. Von Giusto Le Court stammten die Evangelistenfiguren, die Putten zu Füßen der Madonna und weitere sechs Putten an der Mensa, die eine Girlande trugen³⁶. Sehr wahrscheinlich hatte Le Court vor seinem Tod am 4. November 1679 nicht mehr alles vollenden können, da die zu seinen Lebzeiten erhaltenen Ratenzahlungen, zusammen mit der später erfolgten Restzahlung an seinen Cousin und Erben bei

³² Camillo Semenzato, *La Scultura Veneta...*cit. S. 21.

³³ ASV, Dieci Savi Alle Decime, b, 429 (rilievi dell'anno 1713) registro della Parrocchia di San Felice: Enrico Maierin scultor. Abitava ivi dal primo giugno 1696, paga 24 ducati l'anno per la casa in affitto.

³⁴ ASV, Dieci Savi alle Decime, b. 421, Reg. S. Felice Nr 177.

³⁵ ASV, ebenda, Reg. S. Sofia, Nr 498.

³⁶ Emanuele Gicogna, *Delle inscrizione veneziani Volme V, S. Maria delle Vergini*. Zitiert in: *Tre monasteri scomparsi a Venezia sestiere di Castello a cura di Odilla Battiston* . Venedig 1991, S. 19.

weitem nicht der ursprünglich vertraglich festgelegten Summe entsprachen³⁷. Die nicht näher erwähnten Arbeiten, für die Heinrich Meyring am 18. April und am 13. Mai 1680 jeweils 60 Dukaten erhalten hatte, könnten sich auf hinterlassene Arbeiten Le Courts beziehen³⁸. Und wären sie erhalten geblieben, wäre sie die ersten Arbeiten in Stein gewesen, die man Heinrich Meyring hätte zuschreiben können.

Bei dem heute bekannten Oeuvre Heinrich Meyrings handelt es sich generell um Arbeiten in Marmor. Ob er jemals mit einem anderen Werkstoff wie etwa Holz oder Bronze gearbeitet hat, läßt sich nicht beweisen. Man kann aber nicht ausschließen, dass Heinrich Meyring auch mit Holz gearbeitet hat. In der Liste der „Capi Maistri dell’Arte dei Intagliatori (der Gemeinschaft der Schnitzermeister) wurde 1672 ein „Endricho fiamengo di Anni 34“ eingetragen³⁹. Natürlich war Heinrich Meyring kein Flame. Doch ist es möglich, dass er nicht nur in der nachfolgenden Literatur, sondern auch schon zu Lebzeiten von seinen Zeitgenossen als solcher angesehen wurde. Gründe für eine solche Einschätzung mögen seine norddeutsche Herkunft, sein möglicher Aufenthalt in Flandern und den Niederlanden sowie schließlich seine eventuelle Tätigkeit in der Werkstatt des Flamen Giusto Le Court gewesen sein. Die Bezeichnung „fiamengo“ wäre kein Einzelfall, erinnern wir uns an den Zahlungsbeleg der Schutzengelbruderschaft vom 7. Dezember 1714 über 340 Lire, der an einen gewissen „S. Enrico Scultor olandese“ ausgestellt worden war, womit man Heinrich Meyring meinte⁴⁰. Von daher ist es nicht ausgeschlossen, dass mit der Bezeichnung „Endricho fiamengo“ Heinrich Meyring gemeint war. Die Altersangabe von 34 Jahren würde zudem auch mit dem von mir angenommenem Geburtsjahr 1639 übereinstimmen. Heinrich Meyring war demnach nicht nur Marmorbildhauer, sondern auch Bildschnitzer. Mit dieser doppelten Bezeichnung war er nicht der einzige. Bekannter ist dies allerdings von dem späteren venezianischen Künstler Giuseppe Torretti, der ebenfalls Steinbildhauer und Bildschnitzer zugleich war⁴¹.

³⁷ Nach diesem Vertrag sollte Le Court 850 Dukaten (bzw. 5117 Lire) erhalten. Doch ergeben alle Raten addiert nur eine Summe von 3219 Lire, siehe dazu Cristina Moschini, Giusto Le Court (1627-1679). Scultore a Venezia. Tesi di Laurea, Università degli studi di Udine, Facoltà di Lettere e Filosofia, Rel. Prof. Ugo Ruggeri, AA. 1990/91, S. 34. Wie das Beispiel zeigt, rechnete man in damaliger Zeit in Dukaten, zahlte aber meist in Lire und Soldi, beides minderwährige Währungen, wobei einem Dukaten 6 Lire und 4 Soldi entsprachen. 20 Soldi entsprachen einer Lira.

³⁸ ASV, S. Maria delle Vergini, b. 30, c. 15 und 16; Emanuele Cicogna, Delle Iscrizioni Veneziane. Venedig 1824 -53, Bd V. S. 14-16.

³⁹ ASV, Milizia da Mar 544. Rollo deli arte d. Intagiadori (sic!). Don Gastone Vio hatte diesen Eintrag gefunden und mich dankenswerterweise darauf aufmerksam gemacht.

⁴⁰ Vittorio Meschini, Sculture ingote...cit.1964, S. 182.

⁴¹ Gastone Vio, Giuseppe Torretti Intagliatore in legno e scultore in marmo. In: Arte Veneta XXXVIII (1984), S. 204-209.

5) Über den Freundeskreis Heinrich Meyrings in Venedig

Die vorgestellten Daten , die das öffentliche Leben der damaligen Zeit beleuchten, lassen sich durch weitere Quellen ergänzen, die das private Leben Meyrings betreffen und den Kontakt zu seinen Mitmenschen veranschaulichen. Zu diesen Quellen gehören zunächst die Erwähnungen in Taufbüchern, Heiratsurkunden und Testamenten. In diesem Zusammenhang gibt es den Eintrag im Taufbuch von S. Stefano am 20. Juli 1681 , aus dem hervorgeht, dass er für Sebastiano Iseppe Lucchese, Sohn des Giovanni Lucchese, die Patenschaft angetreten hatte⁴². Allgemein ist die Steinmetzfamilie Lucchese in den Quellen dem Namen nach bekannt. Von ihnen gab es drei Generationen: Mattio, Giovanni und Sebastiano Iseppe, die überwiegend in S. Felice ihrem Beruf nachgingen⁴³.

Weiterhin erwähnt ist Heinrich Meyring als Trauzeuge des Bildhauers Alvise Tagliapietra am 18. Februar 1697 (more veneto 1696)⁴⁴. Alvise lebte von 1670 bis 1747 in der Pfarrei San Vidal. Er gehörte damit schon der nächstfolgenden Generation der venezianischen Bildhauer an. Das freundschaftliche Verhältnis der beiden Bildhauer scheint von daher schon fast eine Vater-Sohn-Beziehung gewesen zu sein, die sich auch im Werk Alvises ablesen läßt; besonders am Anfang seiner Laufbahn zeigen dessen Werke eine deutlich stilistische Abhängigkeit von dem Werk Heinrich Meyrings⁴⁵.

Schließlich findet sich der Name Heinrich Meyring im Testament des Malers Johann Carl Loth von 1698. Dieser war neben Pietro Libri und Antonio Zanchi zu seiner Zeit der gesuchteste und berühmteste Maler in Venedig. Er wurde 1632 in München geboren, wo er auch seine erste Ausbildung, wie sein Bruder Franz, in der väterlichen Werkstatt erhielt. Zur Weiterbildung zog er 1653 nach Rom, siedelte 1656 nach Venedig über, wo er in der Werkstatt des Pietro Libri arbeitete, bis er eine eigene große Werkstatt unterhielt, in der er zahlreiche Gehilfen beschäftigte⁴⁶. Im Nachtrag seines Testamentes erwähnt er seinen lieben Freund Henrico Maierin (sic), dem er drei große Bücher in deutscher Sprache über antike

⁴² ...compadre Messer Signor Andrico Maerengo scultor della Parochia di S. Felice: AP, Santo Stefano, Registri canonici della soppressa parrocchia di San Samuele, Battesimi 1680-1732, c. 8v; zitiert bei Gastone Vio, 1985S. 207.

⁴³ Siehe Gastone Vio, Giuseppe Torretti...cit.1984, S. 207.

⁴⁴ Als Zeugen traten auf: signor Andrich Maerego quondam Bernardo di contra di San Felice et Zuane Cuogo chierico di chiesa. AP, San Vidal, Matrimoni 1654-1727. Unklar ist nur, warum Heinrich Meyring als Sohn des Bernardo erscheint, obwohl er der Sohn Heinrichs d. Ä. war. Offenbar muß es sich hier um eine Namensverwechslung handeln.

⁴⁵ Simone Guerriero, Profilo di Alvise Tagliapietra (1670-1747). In: Arte Veneta 47 (1995), S.33.

⁴⁶ Gerhard Ewald, Johann Carl Loth, 1632-1689. Amsterdam 1965, S.12-15.

römische Geschichte als Zeichen seiner Freundschaft vermachte⁴⁷. Übrigens war Carl Loth ebenso mit Giusto Le Court bekannt, mit dem er laut Aussagen Temanzas Juwelenhandel betrieb⁴⁸. Zu den Freunden Loths zählten auch die Kaufleute Adrian van Westenappel und Paolo Giagher, die, wie oben bereits erwähnt, nach dem Tode des Malers für die Errichtung des Grabmals eintraten, womit Heinrich Meyring beauftragt worden war.

Es zeigt sich, dass Heinrich Meyring zu seinen Berufsgenossen verschiedene freundschaftliche Kontakte pflegte. Allerdings gibt es keinerlei Hinweise auf Kontakte mit weiblichen Personen. Er war offenbar nicht verheiratet. Statt dessen lebte er spätestens seit 1694 zusammen mit seinem Neffen Johann bzw. Giovanni, dem ältesten Sohn seines Bruders Bernd. Den ersten Hinweis auf Johann Meyring gibt der Auftrag vom 12. Juli 1694, den er von der Äbtissin Baroncelli in Bassano del Grappa für die Darstellung der Marienstatue erhielt, die sich heute in S. Maria in Colle befindet⁴⁹. Wie aus dem Nachtrag vom 19. November hervorgeht, war es nicht Heinrich, sondern Johann Meyring, der die vollendete Statue überbrachte und gleichzeitig die Restzahlung in Empfang nahm. Weitere Lebenszeichen dieses Neffen sind der bereits bekannte Brief an den Baron von Twickel zu Havixbeck vom 29. Dezember 1708 sowie der Eintrag als Geselle, bzw. „lavorante“ in der Liste der Milizia da Mar von 1711⁵⁰. Er arbeitete demnach als Gehilfe in der Werkstatt seines Onkels in S. Felice. Zeitweise gehörte zu den Mitarbeitern der Werkstatt Meyring auch ein Lehrling. Von einem dieser Lehrlinge existiert der Eintrag in der „Giustizia Vecchia“⁵¹; dabei handelt es sich um einen gewissen Antonio Bernardi im Alter von 17 Jahren, mit dem Heinrich Meyring im relativ hohen Alter von 74 Jahren noch einen festen Lehrvertrag einging, der für volle 5 Jahre rechtsgültig blieb. Johann Meyring starb am 7. Juni 1719 im Alter von 63 Jahren und wurde in der Pfarrei S. Felice beigesetzt. Wie der Eintrag im Totenbuch belegt, wohnte sein Onkel Heinrich zu diesem Zeitpunkt selbst noch in S. Felice⁵². Doch ist es gut möglich, dass er bald darauf seine Wohnung dort verließ und in die Ditta Westenappel umsiedelte.

⁴⁷ ASV, Notarile atti, Notaio Francesco Simbieni, b. 905, n. 184; zitiert bei G. Ewald Johann Carl Loth...cit.1965, S. 46, Paola Rossi, Ritratti Funebri...cit. 1994, S. 49 und Katalog Nr. 12.

⁴⁸ Tommaso Temanza, Zibaldon, hg. von Nicola Ivanoff, Florenz 1963 ,S.50.

⁴⁹ Siehe Katalog Nr.8, S. 70.

⁵⁰ ASV, Milizia da Mar, b 626: Zanne Merengo di Anni 56.

⁵¹ Antonio Bernardi q. Z. Batta. Ven. di Anni 17 in circa s'accorda per Garzon con S. Andrico Meiringo Scultor per Anni cinque principati oggi a falendo giornodi rifar qual patron l'offre insegnali l'arte sua senz altro obligo. ASV Giustizia Vecchia, busta 125, Registro 179 unter dem Datum 15. Februar 1714.

⁵² Il Signor Zuanne scultor quondam Bernardo Maining, d'anni 63 in circa, da febre maligna et infiamatione in giorni 7. Medico Stefani. Sarà fatto sepelir dai signor Andric Maining suo zio con capitolo.

Diese Erwähnungen von Heinrich Meyrings Kontaktpersonen können durch weitere Beobachtungen aus dem Oeuvrekatalog ergänzt werden. Schon die Arbeiten der ersten Katalognummern machen deutlich, dass Heinrich Meyring sehr häufig mit dem jungen Architekten Alessandro Tremignon zu tun hatte. Tremignon war der ausführende Architekt der zahlreichen Seitenaltäre in S. Giustina⁵³. Als Proto spielte er auch die führende Rolle bei dem Auftrag für die Evangelistenstatuen in den Chornischen von S. Nicolò di Lido⁵⁴. In der Hauptsache war Alessandro Tremignon der Baumeister des Arsenal. In dieser Rolle gelang es ihm, Heinrich Meyring den vielleicht ehrenvollsten Auftrag für das Epitaph für den General Graf Otto Wilhelm von Königsmarck zu vermitteln⁵⁵. Mit diesem Epitaph hatte Heinrich Meyring einen solch guten Erfolg, dass man auch noch nach seinem Tode dieses Werk mit seinem Namen verband, wie das aus den „Notizie“ des Pietro Gradenigo 1772 hervorgeht, in denen „Enrico Megringo“ als berühmter Bildhauer genannt wird. Ein ebenso nachhaltiger Erfolg war der Hochaltar in S. Moisè, der ebenfalls ein Gemeinschaftswerk zwischen dem Bildhauer Heinrich Meyring und dem Architekten Alessandro Tremignon war⁵⁶. Doch war der Nachruhm dieses Werks in den Augen der Nachkommen nicht immer so positiv, wie die vernichtende Kritik Pietro Selvaticos zeigt, der in seinem 1848 erschienenen Lehrbuch über die venezianische Architektur und Skulptur Arrigo Merengo als einen der dümmsten Handwerker titulierte, den es je gab⁵⁷. Trotz dieses harten Urteils, das man als typisch für den damaligen Zeitgeschmack ansehen muß, kann man insgesamt feststellen, dass Alessandro Tremignon im allgemeinen eine für Heinrich Meyring durchaus förderliche Persönlichkeit war. Das fruchtbare Verhältnis von Baumeister und Architekten läßt sich in diesem Zusammenhang durchaus mit dem Verhältnis zwischen Giusto Le Court und Baldassare Longhena vergleichen.

Unter den zahlreichen Bildhauern aus dem Umkreis des Giusto Le Court hatte Heinrich Meyring wiederholte Male in Gemeinschaft mit dem Ungarn Michele Fabris, genannt Ongaro, und dem aus Treviso stammenden Giovanni Comin gearbeitet. Konkrete Beispiele hierfür sind die Ausstattung des Giuliano-Altars sowie die Evangelistenstatuen für S. Nicolò di Lido⁵⁸. Über die Herkunft dieses Ungarn ist man recht gut informiert, da er mit der Venezianerin Zanetta verheiratet war⁵⁹. Da er selbst kein gebürtiger Venezianer war, mußte er vor der

⁵³ Siehe Katalog Nr. 1 und 3.

⁵⁴ Siehe Kat. Nr. 2.

⁵⁵ Siehe Kat. Nr. 6.

⁵⁶ Siehe Kat. Nr.33.

⁵⁷ Pietro Selvatico, Sulla architettura e sulla scultura in Venezia. Venedig 1847, S. 431.

⁵⁸ Siehe Kat. Nr. 1 und 2.

⁵⁹ Flavia Nacamulli. Michele Fabris Ongaro. In: Arte Veneta XXXIX (1985), S 87-100.

Hochzeit am 25. März 1672 ein Aufgebot machen, zu dem Zeugen vorgeladen wurden, die über die Person des Bräutigams das folgende aussagten⁶⁰: Michele Fabris wurde 1644 in Bratislava als Sohn des Valentino geboren. Als Bildhauer trat er in Ungarn in die Dienste des Erzbischofs „di Strigonia“. Von dort aus zog er 1662 über Wien nach Venedig, wo er sein erstes Quartier bei dem deutschen Schnitzer Nicolaj Bremfless aus Jena in S. Giovanni Nuovo nahm. Bald darauf zog er von dort nach S. Canciano, später nach S. Stefano und schließlich nach S. Giovanni Crisostomo. Wie Heinrich Meyring hatte auch Michele Fabris keine eigene Werkstatt, sondern er arbeitet als Geselle in der Werkstatt des Dresdener Melchior Barthel in S. Giovanni Crisostomo. Wahrscheinlich wurde diese Werkstatt von dem Ungarn fortgeführt, als Barthel 1672 Venedig verließ, in seine Heimat zurückkehrte und bald darauf starb. Michele Fabris arbeitete viel an der Seite des Melchior Barthel und des Giusto Le Court, bevor er zusammen mit Giovanni Comin und Heinrich Meyring tätig war. Er starb am 8. Juli 1684 sehr früh im Alter von erst 40 Jahren.

Noch öfter als mit Michele Fabris arbeitete Heinrich Meyring zusammen mit Giovanni Comin. Außer dem oben genannten Giuliano-Altar in S. Giustina in Padua und den Evangelistenfiguren in S. Nicolò di Lido sind es der Altar für die Bruderschaft S. Maria della Pace in SS. Giovanni e Paolo, der sich heute in der kleinen Kirche S. Domenico in Barcola bei Triest befindet⁶¹, der Hochaltar in S. Giovanni in Bragora⁶², der Pieta-Altar in der Pfandhaus-kapelle in Udine⁶³ und der Hochaltar in S. Maria del Giglio⁶⁴, die als Gemeinschaftsarbeiten der beiden Bildhauer Meyring/Comin entstanden waren. Diese intensive Zusammenarbeit läßt daraus schließen, dass sich beide zu einer festen Gemeinschaft zusammengeschlossen hatten, was der Eintrag im Kassenbuch der Bruderschaft von S. Maria della Pace schwarz auf weiß vor Augen führt: hier werden sie beide als „compagni scultori“ bezeichnet⁶⁵. Wie Fabris war auch Comin als Nichtvenezianer mit einer Venezianerin verheiratet, weshalb man durch das Aufgebot auch über seine Herkunft einigermaßen informiert wird⁶⁶: Demnach wurde Giovanni Comin als Sohn des Bildhauers Lunardo in Treviso geboren und lebte seit 1677 in Venedig in

⁶⁰ ACPV (Archivio della Curia Patriacale), Matrimoni Forensi 1670-1675, c. 158. Die Zeugen waren der Münchner Maler Giorgio di Abrano Scocomer aus der Werkstatt des Pietro Libri, der Maler Sigismondo di Gasparo Benzenhauser aus Bratislava sowie der Jenaer Schnitzer Nicolò Bremfless, die alle drei zum Zeitpunkt der Heirat auch in Venedig lebten.

⁶¹ Siehe Katalog Nr. 4.

⁶² Siehe Katalog Nr. 5.

⁶³ Siehe Katalog Nr. 9.

⁶⁴ Siehe Katalog Nr. 38.

⁶⁵ Siehe Kat. Nr. 4.

⁶⁶ ACPV, Matrimonia Foresium, Registro anno 1680, c. 69; zitiert bei Gastone Vio, Appunti per una migliore conoscenza di Gropelli e di Comin. In: Arte Veneta 1983, S. 225-227.

der Pfarrei S. Pantaleon. Auch er hatte keine eigene Werkstatt, sondern arbeitete in der Werkstatt der Ca' Zane in S. Stin. Am 22. Februar heiratete er Maddalena Sardi in der Pfarrei S. Basilio⁶⁷. Wie der Name verrät, war Maddalena eine entfernte Verwandte des Architekten Giuseppe Sardi.

Zu den Bekannten Heinrich Meyrings, die aus dem flämisch-niederländischen Raum stammten, gehörte neben Giusto Le Court der niederländische Kaufmann und Kunstmäzen Adrian van Westenappel. Dieser Name erscheint erstmalig auf der Abrechnung vom 29. April 1696, die die Scuola Grande di S. Rocco an Heinrich Meyring für die in Auftrag gegebene Madonnenbüste ausgestellt hatte⁶⁸. Die Rechnung wurde von Adrian van Westenappel unterschrieben, der demnach der Vorsitzende der Scuola oder zumindest ihr Kassierer war. Zwei Jahre später hatte Meyring erneut mit van Westenappel zu tun, als dieser zusammen mit dem deutschen Kaufmann Paolo Giagher (vielleicht eine Verballhornung von Paul Geiger, Jäger oder ähnlich) und dem venezianischen Malergesellen Giovanni Bon als Auftraggeber für das Grabmal des Münchner Malers Johann Carl Loth in Erscheinung trat. Erhalten hat sich davon der Vertrag, den der Notar Francesco Simbieni mit den Auftraggebern und dem Kapitel von S. Luca ausgehandelt hatte, in deren Kirche dieses Grabmal errichtet werden sollte, das durch die Signatur eindeutig von Meyring stammt⁶⁹. Schließlich findet sich der Name van Westenappel in dem Brief Heinrich Meyrings an den Kanoniko und Freund des Baron von Twickel zu Havixbeck. Meyring machte darin den Vorschlag, den besagten Wechsel durch den Hauslehrer Renardi an van Westenappel in Amsterdam auszuhändigen⁷⁰. Diese mehr oder weniger geschäftlichen Erwähnungen von Westenappels geben allerdings noch keinen Hinweis auf irgendwelche freundschaftliche Beziehungen zwischen dem deutschen Bildhauer und dem niederländischen Kaufmann. Für solche gibt es erst viel später Anzeichen, als van Westenappel längst gestorben war. Offenbar pflegte Meyring über den Tod von Westenappels hinaus seine gute Beziehung mit den weiteren Bewohnern seines Hauses, dem Neffen Bernardo Cloeting und Giovanni Hoeck. Denn nur so ist es zu verstehen, dass diese den greisen Meyring in seinen letzten Jahren als Gast bei sich aufnahmen, wie dem Testament Meyrings zu entnehmen ist⁷¹.

⁶⁷ AP. S. Trovaso, reg. S. Basilio, Matrimoni 1675-1734, c. 16; Gastone Vio, *Appunti per una...* cit 1983, Anm.35.

⁶⁸ ASV, S. Rocco, Consegna II, 35.

⁶⁹ ASV, Notarile atti Notaio Francesco Simbieni, b. 12106.

⁷⁰ Westfälisches Archivamt, Familienarchiv der Familie von Twickel, siehe Anm. 229.

⁷¹ Dort heißt es: „Dichiaro che sono molti Anni che li Illustrissimi Signori Bernardo Cloeting, e Giovanni Hoeck, mercanti in questa Città, rappresentante (...) la Ditta Westenappel mi prestano il Vitto nella loro Casa...“

Über die Person Andrian van Westenappels im allgemeinen ließ sich nicht viel in Erfahrung bringen: Er verstarb am 1. August 1710 im Alter von 59 Jahren und wurde in der Pfarr – und Kollegiatskirche seiner Heimatpfarre S. Canciano beigesetzt, wie aus dem Eintrag im Totenbuch und der Aufschrift seiner Grabplatte im Fußboden im Kirchenschiff hervorgeht⁷². Dieser Inschrift ist zu entnehmen, dass Adrian van Westenappel in Den Haag geboren war, jedoch in der Stadt Venedig sowohl durch seinen Erfolg als Kaufmann als auch wegen seines religiösen Lebenswandels bekannt war⁷³. In der Tat zeigt sich seine christliche Gesinnung durch die Mitgliedschaft in der Scuola Grande di S. Rocco. Ein weiterer Hinweis dafür ist die Hinterlassenschaft einer Jahrzeitstiftung an das Kapitel von S. Canciano über 20 Lire pro Jahr, dafür dass man jährlich an seinem Todestag eine Messe las⁷⁴. (Wie aus dem Nachtrag hervorgeht, handelt es sich bei dem Betrag von 20 Lire um 4 % Zinsen eines Guthabens von 500 Lire, das der Verstorbene auf der Bank der Scuola Grande di S. Rocco angelegt hatte). Diese Nachrichten passen sehr gut in das Bild eines großzügigen Mannes und dessen Freundeskreis, der sich später so großzügig um den alten Meyring kümmerte. Nicht bekannt ist, welche Art von Firma die „Ditta Westenappel“ war. Doch liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei diesem Geschäft um den Handel mit Seide handelte, da der eine Mitbewohner und Gastgeber Meyrings, Giovanni Cloeting bei seinem Tode das Kapital von 5 000 Lire bei der „Arte de Testoni di Panni di Seta“ als Jahrzeitstiftung in der Gemeinde von S. Canciano hinterließ.

Die beiden letzten Quellen im Dokumentenanhang geben Aufschluß über die finanzielle Situation Heinrich Meyrings⁷⁵. Offenbar konnte er von dem ihm ausbezahlten Lohn so gut leben, dass der seit 1691 jährlich eine Summe von 40 Dukaten in die Scuola della Misericordia einzahlen konnte. 1712 reduzierte er den jährlichen Beitrag auf 35 Dukaten. Bis 1720 waren diese Ersparnisse auf 720 Dukaten angewachsen. In diesem Jahr wollte sich Meyring sein Guthaben auszahlen lassen, weil er sich wahrscheinlich in dieser Zeit zur Ruhe setzen wollte. Allerdings handelte es sich bei diesen Ersparnissen um ein unfreies Gut. Daher musste die Bank der Scuola della Misericordia ein Haus im Wert von 1 000 Dukaten verkaufen, um Heinrich Meyring auszahlen zu können.

(Ich betone, dass es viele Jahre waren, in denen die verehrten Herren Bernardo Cloeting und Giovanni Hoeck, die in der Ditta Westenappel zugegen waren, mir in ihrem Haus Kost und Logis geboten haben...) ASV Notarile Testamenti b. 801, c. n.82.

⁷² AP S. Canciano, Morti, Registro anni 1686-1756, c. 105.

⁷³ Die Inschrift lautet nämlich: ADRIANUS VAN WESTENAPPEL / NITIDAE FIDEI MERCATOR / CUNAS APUD HAGAM COMMITUM / FAMAM / PER / ORBEM / APUD CATHOLICAM / RELIGIONEM MERITUM / ANIMAM IN COELI / HIC / HABET / OSS / AT. ANN. LIX. OBEIT. C. AUG. MDCCX / HMP ET CCES

⁷⁴ Mansionarie ed Essequi ella Parrocchia e Collegiata di S. Canciano, vol 33, c. 99.

Insgesamt betrachtet lässt sich feststellen, dass die erste Hälfte des Lebens Heinrich Meyrings für die Nachwelt völlig im Dunkel liegt. Es haben sich jedoch aus der zweiten Hälfte so viele Notizen erhalten, dass man sich eine gewisse Vorstellung von Heinrich Meyring und dessen Umfeld machen zu kann.

⁷⁵ Siehe Dokumentenanhang Nr. 22.

Teil II

Die stilistische Entwicklung Heinrich Meyrings

1) Zur künstlerischen Herkunft Heinrich Meyrings.

Die künstlerische Laufbahn Heinrich Meyrings darzustellen, ist außerordentlich schwierig, da sein Jugendwerk nicht bekannt ist. Wir kennen nur das Werk des ausgereiften Künstlers, der sich in Venedig bereits vollkommen dem Stil Le Courts angepasst hatte. Wie er aber zu diesem Stil gelangte, bleibt völlig im Dunkeln. Wir können davon ausgehen, dass das künstlerische Schaffen Heinrich Meyrings in der Werkstatt seines Vaters Heinrich d. Ä. seinen Anfang nahm. Diese Bildhauerwerkstatt war nämlich die einzige in Rheine und Umgebung. Wie aus dem Kapitel „Die Bildhauerfamilie Meyring in Rheine, Heinrich Meyring d. Ä.“ bekannt ist, war dieser wahrscheinlich gebürtiger Rheinenser⁷⁶, hatte aber seine Kunst in Münster in der Werkstatt des Münsteraners Melchior Kribbe erlernt. Die künstlerische Verbundenheit zu Kribbe zeigt sich besonders in dem 1646 entstandenen Epitaph für Caspar von Monich in der Pfarrkirche St. Vincentius zu Haselünne (Abb.170)⁷⁷. Das große Wandepitaph ähnelt im Aufbau einem Hochaltar, der sich in eine Predella, zwei Geschosse und eine Bekrönung gliedert. Im Bereich der Predella befindet sich die Gedenktafel zwischen den beiden flach gearbeiteten Reliefs mit der Darstellung des letzten Abendmahls und der Szene im Garten Gethsemane. Darüber ragen die beiden Geschosse über einem von Konsolfiguren getragenen, reich verzierten Gebälk auf. Sie werden von einem architektonischen Gerüst in drei Achsen gegliedert, das aus Säulen mit ionischen Kapitellen und einem verkröpften Gebälk besteht. Die dahinter liegenden vier Felder, drei im unteren und eines im oberen Geschoß, zeigen verschiedene Etappen aus der Passion Christi in Hochrelief, wobei das Hauptfeld in der Mitte des unteren Geschosses die „Kreuzigung“ zeigt, gerahmt von den Szenen „Ecce Homo“ zur linken und „Dornenkrönung“ zur rechten. Im oberen Geschoß ist die „Auferstehung Christi“ dargestellt. Im Vordergrund erscheinen in vollplastischer Darstellung die Stifterfiguren der Familie von Monich. Den bekrönenden Abschluß bildet das sehr dekorativ gestaltete Wappen des Stifters.

⁷⁶ Siehe Kapitel Die Bildhauerfamilie...S. 7.

⁷⁷ Reinhard Karrenbrock, Zwei Generationen westfälische Bildhauer, Heinrich Meiering - Bernd Meiering. Cloppenburg 1992, S. 86.

Das Epitaph von Haselünne ist stilistisch eng verwandt mit dem Epitaph für den Domprobst von Dorgeloh, das 1625 in der Werkstatt Melchior Kribbes in Münster entstanden war⁷⁸ und das sich bis heute im Dom zu Münster befindet (Abb. 171). Ähnlich wie in Haselünne handelt es sich auch hier um einen zweigeschossigen Aufbau. In der Mittelachse sind Kreuzigung und Auferstehung Christi in Relief dargestellt. In den Feldern daneben sieht man Szenen aus dem Leben des Hl. Paulus. An den Außenseiten befinden sich vollplastische Heiligenfiguren, im unteren Bereich in Nischen gestellt, oben freistehend. Gegenüber dem Epitaph von Haselünne weist diese Gedenktafel weitaus mehr Zierwerk auf: Die Grundstruktur geben reich verzierte Säulen auf hohen Sockeln. Sie tragen ein verkröpftes Gebälk, das mit Girlanden behangen ist. Die Prädella und das üppige Kronwerk sind von einem Ornamentgeflecht übersät.

Die stilistische Beziehung beider Epitaphien ist historisch begründet, wie aus einem Brief aus dem Jahre 1647 hervorgeht: Der Schreiber dieses Briefes ist ein gewisser Dietrich Heinrich von Lünick, und er richtet sich an seinen Schwiegervater Caspar von Monnich, für den das Epitaph in Haselünne bestimmt war. Der Schwiegersohn teilt letzterem in dem Schreiben mit, dass er bezüglich des Epitaphs mit dem Bildhauer „Heinrich von Rehne“ (Heinrich Meyring aus Rheine) Kontakt aufgenommen hatte. Dieser habe versprochen, ein Epitaph in der Art wie das für den Domprobst von Dorgeloh anzufertigen, bei dessen Entstehung er selbst mitgewirkt hatte, als er noch bei seinem Lehrmeister Kribbe in Ausbildung war⁷⁹. Dieser Brief beweist nicht nur, dass Heinrich Meyring Meistergeselle von Melchior Kribbe war, der als einer der führenden Münsteraner Bildhauer des frühen 17. Jahrhunderts gilt. Darüber hinaus ist der Brief auch ein Beweis, dass Heinrich Meyring bei der Entstehung beider Epitaphien maßgeblich beteiligt war. Beide Epitaphien sind beispielhaft für die Münsteraner Bildhauerei des frühen 17. Jahrhunderts. Typisch ist dabei, wie auch für die gesamte norddeutsche Plastik, das üppige Zierwerk, von dem die Predella, die Seiten des Hauptgeschosses und die Bekrönung umrankt werden. Es ist ein Geflecht aus Puttenköpfen und verschiedenen Blattformen, das sich schneckenförmig einrollt. Man nennt dieses Ornament Knorpel- oder

⁷⁸ Melchior Kribbe arbeitete 1603 als Lehrling in der Werkstatt des Münsteraner Bildhauers Bernd Katmann. Nach dem Tode Katmanns heiratete Kribbe 1609 dessen Witwe und übernahm zugleich die Werkstatt seines Meisters. Er starb im Jahre 1635. Westfalen in Niedersachsen, Cloppenburg 1993, S. 212.

⁷⁹ Im Original heißt es: „Er verspricht, solch eine Arbeit darvon to maken, als weinich soll gesehen to sein, ehr hoert saligen Domprobst Otto von Dorgelo sen Epitavium zu Monster auch (g)emacht, aber ehr ist damahl noch bei seinem Lehrmeister mett Namen Kri(b)ben Meisterknecht gewesen, aber er hoet es gemacht vndt vpgesatt vor vierhundert Dall...zitiert in: Hermann Schröter, Ein Epitaph ...cit.1951, S. 72.

Ohrmuschel-Ornament, da das eingerollte Blattwerk an die Form einer Ohrmuschel erinnert⁸⁰.

Als weiterer Vertreter der Werkstatt Meyring in Rheine zählt der Sohn Bernd, von dem auch eine Reihe von Werken erhalten ist. Bernd hatte sich bemüht, dem Stil seines Vaters nachzueifern. Doch zeigt sich seine mindere Begabung unweigerlich, wenn man seinen Hochaltar der Pfarrkirche Sevelten (heute Cappeln), den er 1662 vollendete, mit den vorangegangenen Epitaphien vergleicht (Abb.170)⁸¹. Der architektonische Aufbau in zwei Hauptgeschosse mit Predella und Bekrönung ist ähnlich, wobei das architektonische Element deutlich überwiegt. Im Vordergrund stehen die gedrehten Säulen und das stark profilierte Gebälk. Das die Außenseiten umsäumende Rollwerk ist reduziert und nur sehr grob ausgeführt. Die die Mittelachse beherrschenden Reliefs mit der Darstellung „im Garten Gethsemane“ und „Kreuzigung“ sind ebenso vereinfacht und zeigen nicht mehr so viel Erzählfreude wie beim Vater. Neben dem architektonischen Gerüst, den Relieffeldern und dem Ornament weist das Werk auch Darstellungen von freier Skulptur auf. Gemeint sind die Christusfiguren links und rechts von den Relieffeldern sowie auf der Bekrönung. Es sind oben der auferstandene Christus, darunter links der Schmerzensmann und rechts die Pietà –Gruppe. Im unteren Geschoß sind es links der Apostel Paulus und Christus an der Geisselsäule und rechts Ecce Homo und der Apostel Petrus (die Figur des Paulus entspricht nach einer Restaurierung nur noch zum Teil dem Original). Gerade an diesen Figuren zeigt sich am deutlichsten Bernds künstlerische Schwäche. Alle Figuren haben denselben langen schmalen Kopf und überlange Glieder, insgesamt sind die Skulpturen schlecht proportioniert.

Ein Vergleichsstück aus der Hand Heinrich Meyrings d. J., das er in der Werkstatt seines Vaters erarbeitet haben könnte, gibt es leider nicht. Wir können daher nur vermuten, dass das Anfangswerk Heinrichs d. J. ähnlich ausgesehen haben könnte. Wenn man jedoch die Arbeiten aus der väterlichen Werkstatt mit Werken vergleicht, die der ausgewanderte „Enrico“ in Venedig und in der Umgebung Venedigs hinterlassen hat, wird sehr deutlich, dass dem Wahlvenezianer gar nichts mehr von seiner westfälischen Herkunft anhaftete. Das zeigt sich, wenn man beispielsweise den Hochaltar von S. Stefano in Nimis zum Vergleich heranzieht (Abb27). Im Gegensatz zu den westfälischen Altären und Epitaphien wurde hier auf eine rahmende Architektur verzichtet. Stattdessen erscheinen hier die Figuren locker auf einer Predella angeordnet. Den Mittelpunkt bildet das Ziborium mit der Engelpietà, umgeben von

⁸⁰ Jörg Rasmussen. Barockplastik in Norddeutschland. Mainz o.J. S. 4.

den christlichen Tugenden Fides und Caritas sowie von den Aposteln Petrus und Paulus. Bei den Figuren handelt es sich um durchweg wohlproportionierte, schöne Gestalten, die sich in wehende Gewänder gehüllt, mit großzügiger Geste auf dem Retabel präsentieren. Dabei ist die Oberflächenstruktur klar definiert, was sich sowohl auf glatte Hautpartien oder verschiedene Gewebestrukturen bezieht. Insgesamt spiegelt sich in dem Werk ein hoher Anspruch wider, der mit den Fähigkeiten damaliger westfälischer Bildhauerkunst kaum erreicht werden konnte. Heinrich Meyring d. J. muß demnach im Anschluß an die Ausbildung in der Werkstatt seines Vaters eine weitere Ausbildung erfahren haben, die sich im nachhinein als eine nachhaltige Bereicherung seines künstlerischen Schaffens erwies. Doch stellt sich die Frage, wo mag Meyring d. J. diese Ausbildung erfahren haben?

2) Heinrich Meyrings Wanderjahre

Wir nehmen einmal an, Heinrich Meyring d. J. wäre tatsächlich 1639 als jüngster Sohn seines Vaters Heinrich d. Ä. in Rheine geboren. In der väterlichen Werkstatt arbeitete er gewiß, wie damals üblich, von seinem 15. bis maximal zu seinem 20. Lebensjahr, also ungefähr zwischen 1654 und 1659, bis er den väterlichen Betrieb verließ und sich auf Wanderschaft begab. Dies geschah ungefähr zu dem Zeitpunkt, als der Bruder Bernd die Werkstatt des Vaters übernahm⁸². Auf welchem Weg Heinrich Meyring d. J. nach Venedig gelangte, entzieht sich unserer Kenntnis. Doch liegt die Vermutung nahe, dass er nicht den direkten Weg, sondern den Umweg über die Niederlande genommen hatte.

Sowohl die 1648 neugegründete Republik der vereinigten Niederlande als auch die südlichen Niederlande übten politisch und kulturell auf den damaligen gesamten norddeutschen Raum einen viel größeren Einfluß aus als das ferne Italien⁸³. Konzentrieren wir uns auf den künstlerischen Sektor: Seit Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich besonders im Süden der flämische Barock entwickelt, der nun, während der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in voller Blüte stand. Den ersten Auslöser zu dieser Entwicklung gab die Italienreise des Malers Peter

⁸¹ Siehe Kapitel „Die Bildhauerfamilie Meyring...S. 7.

⁸² Siehe Kapitel „Die Bildhauerfamilie Meyring...S. 8.

⁸³ Jörg Rasmussen, Barock in Norddeutschland....cit. S. 5.

Paul Rubens (1577-1640) in den Jahren 1600-1608. Durch die Berührung mit der antiken Skulptur wurde das Interesse Rubens' für das Plastische geweckt, das er bald in seine Malerei umsetzte. Das neue Gefühl für das Plastische veränderte aber nicht nur seine Malerei, sondern auch die flämische Bildhauerei⁸⁴. Bildhauer wie Hans van Mildert (1588-1638), Jan und Sohn Andries de Nole (um 1570-1624 und 1598-1638), um nur einige Vertreter zu nennen, versuchten, die dynamische Formensprache des Peter Paul Rubens in ihre plastische Arbeit umzusetzen. Sie leiteten damit die Phase des flämischen Frühbarocks in der Skulptur ein. Der begabteste Bildhauer dieser Zeit war Francois Duquesnoy (1597-1643), der seine Heimat allerdings im Jahre 1618 mit 21 Jahren verließ, um in Rom die klassische Antike zu studieren. Er kehrte nicht wieder zurück, wodurch sich seine Kunst mehr auf die römische Nachwelt und weniger auf die flämische auswirkte.

Den zweiten Impuls erlebte die flämische Bildhauerkunst durch die Bildhauer Artus Quellinus (1609-1668) und Jérôme Duquesnoy (1602-1654). Beide verbrachten fast 10 Jahre in Rom, bei dem Bruder Francois Duquesnoy, um die klassische Antike zu studieren. Natürlich lernten sie bei dieser Gelegenheit auch die Werke des Gianlorenzo Bernini und des Alessandro Algardi kennen. Als Jérôme Duquesnoy nach Brüssel zurückkehrte, wurde er zum „Architekten, Statuarius und Bildhauer des Hofes“ ernannt. Artus Quellinus kehrte indessen nach Antwerpen zurück, wo er eine große Werkstatt unterhielt, zu deren Mitarbeitern sein Neffe Artus Quellinus d.J. (1625-1700) und Rombout Verlust (1624-1698) gehörten. In Antwerpen erhielt Quellinus zahlreiche Aufträge für Marmorbildwerke in den verschiedenen Kirchen Antwerpens.

Die Entwicklung des flämischen Hochbarock ging somit von zwei verschiedenen Zentren, Antwerpen und Brüssel, gleichzeitig aus⁸⁵. Von dort verbreitete er sich über die gesamten südlichen Niederlande. Begünstigt wurde die Verbreitung des neuen Stils durch die kirchenpolitischen Veränderungen in den südlichen Niederlanden. Hier konnte sich am Ende des 30jährigen Krieges die katholische Kirche wieder vollkommen reetablieren. Der plötzliche Bedarf an neuen Altären und Grabmälern war deshalb besonders groß. Diese Situation ließ die flämischen Bildhauerwerkstätten florieren. Jungen Bildhauern aus der Fremde erschien es verlockend, hier zu lernen und zu arbeiten. Unter ihnen waren auch junge Gesellen aus Westfalen, die ihr Glück im Ausland suchten. Konkrete Beispiele hierfür gibt die Münsteraner

⁸⁴ Werner Kitlitschka, Rubens und die Bildhauerei. Zusammenfassung in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien. 16. und 17. Jahrhundert. 1963 / 64 / 65, S. 21-26.

⁸⁵ Hélène Bussers, Die Plastik. Flämische Kunst von dem Ursprung bis zur Gegenwart. Hsgr. u.a. von Herman Liebaers. Antwerpen 1985, S. 377-397.

Bildhauerfamilie Gröninger mit ihren herausragenden Vertretern Gerhard (1582-1652) und dessen Enkel Johann Mauritz (1651-1707). Beide verbrachten ihre Lehrzeit in Paderborn und kamen dann über den Umweg über Flandern nach Münster⁸⁶.

Von daher ist die Vermutung naheliegend, dass auch Heinrich Meyring zunächst nach den Niederlanden und Flandern gezogen war. Vielleicht gab der persönliche Kontakt zu Gerhard Gröninger für Heinrich Meyring d. J. erst den Anreiz für eine solche Reise. Gröninger war Anfang der 40er Jahre in Schulden und Fehden verstrickt und deshalb mit seiner Familie nach Rheine geflüchtet, wo er gewiß bei niemandem als bei Heinrich Meyring d. Ä. Zuflucht suchen konnte⁸⁷. Wo genau sich Heinrich Meyring in den Niederlanden aufgehalten haben könnte, läßt sich nicht genau sagen, da sein Name in keiner Quelle überliefert ist. Nur die stilistische Untersuchung spricht dafür, dass sich der junge Meyring am ehesten in Antwerpen in den Kreisen des Andries und Robert De Nole aufgehalten haben könnte. Für ein konkretes Vergleichsbeispiel bieten sich die 1618 vollendete Figur des Hl. Dominikus in der Kirche Sint-Paulus in Antwerpen an, die man Andries zuschreibt (Abb.173), oder die 1638 entstandene Figur des Hl. Joseph in der Kirche Sint-Carolus Borromeus von Robert (Abb.174). Wie bei der von Heinrich Meyring gestalteten Justitia vor dem Arsenal in Venedig (Abb. 82) und der Madonna im Dom zu Bassano (Abb. 37) handelt es sich um Figuren, die in lange Gewänder und schwere Manteltücher gehüllt sind. Das Charakteristische dieser Manteltücher zeigt sich darin, dass sie sich in großen, glatten Flächen um die dünneren Gewänder legen. Nur im Saumbereich und in Stauzonen, wo der eine Tuchzipfel über dem Arm gerafft wird, bilden sich bei allen vier Figuren die im Katalog Heinrich Meyrings oft beobachteten Wellen- und Röhrenfalten. Vereinzelt lassen sich auch stilistische Parallelen zwischen Heinrich Meyring und Artus Quellinus entdecken. Ein sehr schönes Beispiel hierfür ist die Hl. Lucia in der Kirche Sint-Lambertus in Antwerpen aus dem Jahre 1660, die man Artus Quellinus d. Ä. zuschreibt (Abb.175). Auch sie läßt sich mit der Madonna von Bassano von Heinrich Meyring gut vergleichen. Sehr ähnlich ist die Form der Köpfe bezüglich der Haartracht und des Schleiers. Sogar die etwas leeren Gesichtszüge stimmen in gewisser Hinsicht überein. Darüber hinaus sind es die dünnen, eng am Körper anliegenden Gewänder, über die sich ein schweres Manteltuch legt, so dass eine breite Partie zwischen Hüfte und Knie bedeckt ist. In beiden

⁸⁶ Ferdinand Koch, Die Gröninger. Münster 1905; Udo Grote, Johann Mauritz Gröninger. Bonn 1992.

⁸⁷ Von dort aus schrieb Gerhard Gröninger 1642 einen Bittbrief an die Stadt Münster, worin er um seine Wiederaufnahme in der Stadt Münster bat. Die Aufnahme gewährte man ihm aber erst 1648. In der Zwischenzeit hielt er sich in Rheine, Vreden und Nimwegen auf. Siehe Ferdinand Koch, Die Gröninger...cit.1905, S. 19; Reinhold Happel, Birgit Schulte, Gerhard Gröninger 1582-1652. Zu Biographie und Architektur des westfälischen Bildhauers. Münster 1989, S. 36.

Fällen bildet das Manteltuch im Bereich oberhalb des Knies die bekannten wellenförmigen Falten.

Einen noch deutlicheren Niederschlag der flämischen Kunst findet man bei Heinrich Meyring in der Darstellung der Pietà in der Pfandhauskapelle in Udine (Abb. 40) . Hier nimmt er einen direkten Bezug - nicht auf eine flämische Plastik, sondern auf ein Gemälde. Wie im Katalog Meyrings aufgezeigt, stützt er in der Komposition der wehklagenden Maria und dem diagonal zwischen den Beinen lehrenden toten Christus deutlich auf die „Beweinung Christi“ von Antonin van Dyck in der Alten Pinakothek München.

In der Mitte der 50er Jahre verlagerte sich das bildhauerische Geschehen von Antwerpen nach Amsterdam. Dort entstand im Jahre 1648 das neue Rathaus als Wahrzeichen des Westfälischen Friedens und der Unabhängigkeit der vereinigten Niederlande. Es war ein stadtbeherrschendes Bauwerk ungewöhnlichen Ausmaßes. Auch vom Künstlerischen her handelt es sich um den vornehmsten Bau der Niederlande des 17. Jahrhunderts, der damals als das „Achte Weltwunder“ bezeichnet wurde⁸⁸. Der Baumeister war Jacob van Campen (1595-1657) , der damit nicht nur seinem eigenen Schaffen, sondern der gesamten nachmittel-alterlichen Architektur der Niederlande einen Höhepunkt setzte⁸⁹. Für die dekorreiche Ausstattung mit Skulpturen hatte van Campen Artus Quellinus beauftragt. Dieser kam in den Jahren 1650-1665 mit der gesamten Werkstatt von Antwerpen nach Amsterdam, um die großen Reliefs in den Giebelfeldern der Fassaden zu gestalten. Im Innern des Rathauses setzt sich der Skulpturenschmuck fort. Er verwandelt den prächtigen Bürgersaal in ein kleines Universum, angeführt von Atlas, dem Träger des Firmaments, gefolgt von den Personifikationen der vier Elemente sowie den Sieben Planeten entlang der Galerie.

Die Figuren des Amsterdamer Rathauses könnten ebenso einen Einfluß auf den Stil Heinrich Meyrings ausgeübt haben. Man vergleiche beispielsweise die scharfen diagonalen, über den Oberkörper verlaufenden, Falten des eng anliegenden Gewandes der Justitia im ehemaligen Bürgersaal des Rathauses sowie die sich deutlich abzeichnenden, runden, fast kugelförmigen Brüste und den durchschimmernden Nabel (Abb.176). Diese Merkmale findet man u. a. im Oeuvre Meyrings bei der Jungfrau der Verkündigung am Hochaltar der Kirche S. Maria del Giglio in Venedig (Abb. 158). Darüber hinaus erinnern die Darstellungen der Planeten entfernt an einige Gartenskulpturen der Villa Barbarigo in Valsanzibio, wie etwa der Planet

⁸⁸ Diese Aussage machten der niederländische Physiker Christian Huygens (1629-1695) und der niederländische Dichter Joost van den Vondel (1587-1679), s. Kunstgeschichte der Niederlande. Utrecht 1960, S. 43.

Saturn (Abb. 177), den man mit Meyrins Allegorie der Zeit vergleichen kann (Abb. 129). Ähnlich wie Meyrings „Tempo“ handelt es sich bei dem Saturn um eine gealterte Männergestalt mit langem Haupthaar und langem Barthaar. Durch die sehr bedürftige Bekleidung, in Form eines weiten Umhangs, sind der Oberkörper sowie die Arme und Beine überwiegend unbedeckt. Deutlich treten unter der schon schlaffen Haut einzelne Muskeln Knochen und Sehnen hervor.

Die einzelnen Vergleichsbeispiele zwischen flämischen Skulpturen und solchen Heinrich Meyrings zeigen, dass dieser eine Berührung mit der flämischen Kunst und Kultur hatte. Wenn er sich in dieser Zeit um 1655 in den Niederlanden aufgehalten hat, mußte er die eine oder andere Ausstattung der Kirchen von Antwerpen gekannt haben. Zumindest mußte er dann das Amsterdamer Rathaus im Entstehen gesehen haben, wenn er nicht sogar als Gehilfe an der Ausstattung beteiligt war. Gerade die Entstehung dieses Rathauses versammelte sehr wahrscheinlich sämtliche zur Verfügung stehenden Gehilfen von nah und fern, worunter sich durchaus auch Heinrich Meyring befunden haben könnte. Jedoch weiß man über die Arbeit dieser Gehilfen an diesem Bau zu wenig, da nur ein Bruchteil der Namen in den spärlichen Quellen überliefert ist⁹⁰.

Möglicherweise hatte Heinrich Meyring bereits im Zusammenhang mit der Entstehung des niederländischen Rathauses Kontakt zu dem flandrischen Bildhauer Giusto Le Court, der wenig später in Venedig nicht nur für Meyring selbst eine prägende Persönlichkeit war, sondern darüber hinaus der bedeutendste Bildhauer der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde. In Ypern, Flandern war Guisto Le Court als Sohn des Bildhauers Jean 1627 geboren worden. Nachdem er seine Lehre in der Werkstatt des Vaters beendet hatte, arbeitete Giusto Le Court als Gehilfe in der Werkstatt des Hans und Corneille Mildert, bis er 1655 die Niederlande verließ und nach Venedig auswanderte. Wie aus den erhaltenen Quellen hervorgeht, folgte Le Court einem Freund, dem Maler Joes Verbil, der bereits wenige Monate vorher mit dem Schiff von Amsterdam nach Venedig gelangt war⁹¹.

⁸⁹ Klaus Merten, Niederländische und englische Architektur und Plastik. In: Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts, hsgn. von Erich Hubala. Berlin, S. 261.

⁹⁰ Kathrin Fremantle gibt dazu nur eine kurze Bemerkung. Sie geht davon aus, dass die Organisation der Quellinuswerkstatt ähnlich beschaffen war wie bei Peter Paul Rubens, der lediglich Modelle anfertigte, nach denen die Werkstatt eine Reproduktion anfertigte. Wer alles zu dieser Werkstatt gehörte, ist nicht bekannt. Wohl haben sich einige Blätter im „Gemeente-Archief“ Amsterdam (Thes. Ord. 150) erhalten, die von der Hand Quellinus' stammen, in denen auch Namen und Bezahlungen enthalten sind. Doch sind diese Blätter nicht vollständig. Katherine Fremantle, *The Baroque Town Hall of Amsterdam*. Utrecht, 1959, SS. 166 und 194.

⁹¹ Von der Herkunft Giusto Le Courts sind wir gut unterrichtet, weil sein Freund Verbil 1665 in Venedig heiratete. Da er kein gebürtiger Venezianer war, mußte er vor der Heirat seine Ledigkeit von Zeugen bestätigen lassen. Einer dieser Zeugen war Giusto Le Court, der berichtete, wie sie von Amsterdam nach Venedig kamen.

Die Quelle befindet sich in: ACPV Matrimonio 1664.65, c. 414 und c. 415v, zitiert bei Cristina Moschini, *Giusto Le Court...cit.* S. 34.

3) Venezianische Bildhauerei um die Mitte des 17. Jahrhunderts

Indessen ging in Venedig mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine bedeutende Ära der venezianischen Bildhauerei der Spätrenaissance zu Ende. Ihre markanten Vertreter wie Jacopo Sansovino (1486 - 1570), Alessandro Vittoria (1525 - 1608) und Girolamo Campagna (1550 - 1626) waren verstorben, ohne einen ihnen ebenbürtigen Nachkommen zu hinterlassen. Das Bildhauerhandwerk kam dennoch nicht zum Erliegen, da die noch tätigen Bildhauer aus jener Zeit konsequent an den altbewährten Formen festhielten. Damit konnte sich der neue barocke Stil, der in Rom längst blühte, nur sehr zaghafte durchsetzen. Diese Situation hielt auch noch bei Ankunft des Flamen Giusto Le Court in Venedig an. Zu diesem Zeitpunkt war es Francesco Carvrioli, der noch immer in der Tradition der verklungenen venezianischen Spätrenaissance stand⁹². Zu erkennen ist das bei seinen 1632 in Auftrag gegebenen Schutzheiligen am Hochaltar in „SS. Giovanni e Paolo“ (Abb.178). Ihre Gewänder zeichnen sich durch eine strenge, lineare Faltenführung aus, während sich in der Drehung der Köpfe, der tänzelnden Schrittstellung der Beine und der ausladenden Bewegung der Arme bereits ganz zaghafte der neue Stil des Barock ankündigt⁹³.

Offener für den Barock war der aus Bologna stammende Clemente Molli, der nicht nur als Bildhauer und Architekt, sondern auch in der Malerei und Dichtung tätig war⁹⁴. Ein bedeutendes Werk Clemente Mollis war der Altar S. Massimo in der Kirche S. Canciano, den man gleichzeitig als das erste Gesamtkunstwerk des venezianischen Barock ansehen kann (Abb.179)⁹⁵. In der Tat zeigen seine Figuren schon viel mehr an Bewegung gegenüber den klassischen Engeln des Francesco Cavrioli.

Doch gelang es Clemente Molli nicht, die Erneuerung der venezianischen Bildhauerei alleine zu vollziehen. Diese Rolle übernahm der neu eingetroffene Flamen Giusto Le Court, der erstmals mit der müde gewordenen Tradition brach und an ihrer Stelle eine völlig neue Formensprache einführte. Dies zeigt sich sehr einleuchtend bei dem Grabmal für Gerolamo Cavazza, das 1657 unter dem Architekten Giuseppe Sardi in der Kirche Madonna dell' Orto entstand (Abb.180). Es handelt sich dabei um ein Wandepitaph in Form eines Wandaltars,

⁹² Francesco Carvrioli wurde in Treviso geboren. In Venedig war er tätig zwischen 1623 und 1670. Camillo Semenzato, *La Scultura...*cit.1966, S. 17.

⁹³ Camillo Semenzato, *La Scultura ...*cit.1966, S. 17.

⁹⁴Clemente Molli war tätig zwischen 1634 und 1678. Camillo Semenzato *La Scultura...*cit. 1966, S. 18.

getragen von vier korinthischen Säulen, und dem gesprengten Giebel. Die Büste des Auftraggebers erhebt sich als wichtigstes Element über einer Pyramide. Diese wird von zwei Statuen flankiert, von denen sich die linke durch ihren Spiegel in der erhobenen Rechten als „Klugheit“ und die rechte durch ihren Teller mit Geldstücken als „Großzügigkeit“ erweist. Zwei weitere Figuren befinden sich in den Nischen daneben: Die linke Gestalt ist eine Frau mit Helm und im Harnisch. Sie trägt als besonderes Attribut die Sonne auf der Brust, wodurch sie als „Tapferkeit“ zu identifizieren ist. Die rechte ist eine männliche Gestalt mit Stab und Füllhorn allgemein als die Personifikation der „Ehre“ erkennbar. Die Figuren „Tapferkeit“ und „Ehre“ werden in G. Martinonis „Venezia città nobilissima...“ als Werke des Giusto Le Court genannt⁹⁶. Für die anderen beiden Figuren, „Klugheit“ und „Großzügigkeit“ gibt es keine Hinweise auf den Autor. Doch geht die heutige Forschung seit Nicola Ivanoff davon aus, dass es sich auch bei diesen beiden Figuren um Werke des Giusto Le Court handelt⁹⁷. Diese vier Figuren sind frühe Werke, die der junge Flame in Venedig schuf. Alle vier zeigen eine interessante Mischung aus flämischen und römischen Stilelementen. Die flämische Herkunft zeigt sich besonders auffällig an der Darstellung der „Tapferkeit“ (Abb. 105). In der differenzierten Darstellung der Schuppen des Harnischs, der engen Schoßfalten und des langen, eng an den Beinen anliegenden Gewandes entwickelte Le Court eine so große Liebe zum Detail, wie man sie bei den Figuren des Amsterdamer Rathauses, beispielsweise bei der Diana des Artus Quellinus, wiederfindet (Abb. 182). In gewisser Weise läßt sich auch die Figur „Ehre“ mit dem Apoll des Artus Quellinus vergleichen, sei es die Darstellung des Kopfes und des nackten Oberkörpers als auch die Behandlung des sich in scharfen, kantigen Falten um die Hüfte legenden Manteltuches (Abb. 183). In den Figuren sind aber auch, wie Paola Rossi zutreffend erkannt hat, römische Stilelemente enthalten⁹⁸. Doch ließ sich Le Court nicht nur von Gianlorenzo Bernini, sondern besonders von dem ruhigeren Francesco Duquenois beeinflussen. Besonders seine elegante, aber ruhige und gefaßte Susanna stand den Figuren in gewisser Hinsicht Pate.

Verglichen mit den beiden Allegorien „Klugheit“ und „Großzügigkeit“ von Francesco Carvioli über dem Segmentbogen desselben Grabmals wird deutlich, inwieweit Giusto Le

⁹⁵ Unter Gesamtkunstwerk verstehe ich das Werk eines Künstlers, bei dem verschiedener Kunstgattungen zu einer größeren Einheit verschmelzen. Am Eindeutigsten findet es sich im römischen Barock, wo Architektur, Skulptur und Malerei in einem einzigen Kunstwerk eine Einheit bilden.

⁹⁶ Francesco Sansovino, Venezia città nobilissima et Singolare. Venedig 1663, S. 167-168.

⁹⁷ Nicola Ivanoff, Monsù Giusto...cit. 1948, II, S. 117.

⁹⁸ Paola Rossi, Il monumento a Girolamo Cavazza. In: L. Moretti, A. Niero, Paola Rossi. La Chiesa del Tintoretto-Madonna dell'Orto. Venedig 1994, S. 40.

Court schon bei den ersten in Venedig entstandenen Werken eine Neuerung in der venezianischen Skulptur schaffen konnte (Abb. 180). Im Gegensatz zu den Figuren Le Courts wirken die des Cavioli steif und ungenau. Die Gewänder scheinen am Körper zu „kleben“. Die Gewandfalten wirken ornamental, sie liegen am Körper wie künstlich drapiert und folgen nicht der natürlichen Schwerkraft.

Im Gefolge Giusto Le Courts arbeiteten während der 70er Jahre des 17. Jahrhunderts zwei weitere junge Bildhauer, die ebenfalls keine Venezianer waren, sondern wie Le Court selbst als Fremde in die Lagunenstadt kamen. Einer von ihnen war Michele Fabris, genannt „l’Ongaro“ (der Ungar), da er 1644 in Bratislava (heute Hauptstadt der Slowakei) dem damaligen Pressburg (seit 1226 Haupt- und Krönungsstadt des habsburgischen Ungarn) geboren wurde⁹⁹. Nachdem er dort für den Erzbischof „di Strigonia“ gearbeitet hatte, kam er über Wien nach Venedig, wo er die Venezianerin Zanetta Laghi 1672 heiratete. In demselben Jahr übernahm er auch die Werkstatt des Dresdener Melchior Barthel, wo er zuvor als Mitarbeiter tätig gewesen war. (Barthel zog wieder nach Dresden, wo er noch in demselben Jahr verstarb). Stellvertretend für die Kunst Ongaros gilt allgemein der Altar in der Cappella Vendramin in der Kirche S. Pietro di Castello (Abb.184). Das Mittelfeld dieses Altars zeigt ein Relief. Großflächig wird hier die Szene dargestellt, wie der Kardinal Francesco Vendramin den Kardinalshut von Papst Paul V. erhält. Die Figuren sind sehr plastisch und mit viel Liebe am Detail herausgearbeitet. Durch die große Gestik und die starke Modulierung der Gewänder geht eine große neuartige Bewegung aus. Doch wirken die Figuren im Vergleich zu Arbeiten von Le Court eher hölzern. Die Gesichtszüge tragen bei Ongaro gerne etwas Groteskes.

Ein anderer, von auswärts kommender Bildhauer war der aus Tirol stammende Tommaso Rues¹⁰⁰. Er wohnte in der Calle dei Botteri, wo er in der Werkstatt eines Holzschnitzers arbeitete¹⁰¹. Als charakteristisch für seinen Stil gelten die Engel am Hochaltar der Kirche S. Maria dei Deriletti detto Ospedaletto (Abb.30). Es sind mädchenhafte Engel in tänzelnder Bewegung. Harmonisch zur Bewegung schwingen die Falten der dünnen Gewänder. Insgesamt kommt er dem Stil Le Courts näher als Michele Fabris, wenngleich seine Figuren nicht ganz so kraftvoll wirken.

⁹⁹ Venezia, Archivio della Curia Patriacale. Matrimoni Forensi –1670-1675, c. 158r. Zitiert in: Flavia Nacamulli. Michele Fabris ...cit.1985, S. 88 u.100.

¹⁰⁰ Zur Herkunft und Namen siehe: Gastone Vio, Precesazioni ...cit.1985, S. 204-208.

¹⁰¹ Enrico Lacchin. „Artisti che lavorano per la chiesa di S. Maria della Salute“, in: Tempio della Salute. Venedig 1939.

Die soeben vorgestellten aus der Fremde stammenden Bildhauer sind nur einige von vielen, die sich ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts an einem zu dieser Zeit entstehenden Gesamtprojekt beteiligen konnten. Denn ähnlich wie der Bau und die Ausstattung des Rathauses in Amsterdam entstand in Venedig etwa zur gleichen Zeit ein barocker Großbau, der sämtliche Künstler, ob Architekten, Bildhauer und Maler, versammelte, um das bedeutendste barocke Gesamtkunstwerk der Lagunenstadt zu schaffen. Gemeint ist der Bau der S. Maria della Salute, der nach dem Senatsbeschluss am 22. Oktober 1630 begonnen wurde. Der Anlaß dieses Beschlusses war der Ausbruch einer Pestepidemie, die neben der Epidemie von 1575/77 als größte der Neuzeit gilt. Und wie damals im 16. Jahrhundert der Neubau der Kirche „Il Redentore“ (Erlöserkirche) sollte entsprechend eine Kirche nun zu Ehren der Jungfrau Maria als Votivbau entstehen. Als Standpunkt wählte man einen Ort genau zwischen dem politischen Machtzentrum und dem Handelszentrum. Dafür geeignet erschien der südliche Ausläufer der Halbinsel S. Trinità in Dorsoduro, unmittelbar hinter den Handelskontoren der Dogana und vis à vis von Dogenpalast und Prokuratien. Die Wahl des Baumeisters entschied ein vom Senat ausgeschriebener öffentlicher Wettbewerb, den der junge Baldassare Longhena (1598-1682) gewann. Er entwarf eine gewaltige Kirche auf dem Grundriss eines Oktogons mit mächtiger Kuppel. Daran schließt der Chor mit einem Chorumgang an, der von einer kleineren Kuppel bekrönt und von zwei Türmen flankiert wird.

Der Bau der S. Maria della Salute ging schleppend voran. Noch in der Stadtbeschreibung des Francesco Sansovino und Giustiniano Martinoni „Venetia nobilissima et singolare“, die die beiden 1663 herausgaben, wird die Kirche als unvollendet dargestellt. Beschrieben wurde die Hauptfassade, die nach dem palladianischen Prinzip gegliedert war, bestehend aus vier korinthischen Säulen, hohen Sockeln und einem Dreiecksgiebel. Noch fehlten die Skulpturen in den Nischen zwischen den Säulen. Der einzige Skulpturenschmuck, der bei der Beschreibung Erwähnung fand, waren die beiden Sibyllen über dem Hauptportal von Francesco Cavrioli. Als Baldassare Longhena 15 Jahre später, am 28. Oktober 1679, mit den Deputierten des Bauausschusses, Pietro Morosini und Silvestro Valier, eine Baubegehung machte, war die Ausstattung noch nicht vollendet; es fehlten die Skulpturen des Chores, die Bestuhlung, die Orgel und zahlreiche Kapellen sowie der gesamte Innenputz¹⁰². Die Vollendung seines bedeutendsten Bauwerkes erlebte Baldassare Longhena nicht mehr. Geweiht wurde die Basilika im Jahre 1687, fünf Jahre nach seinem Tod.

¹⁰² Il Tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta XXVI-X-MDCXXX. Venedig 1930, S. 5.

Die Basilika S. Maria della Salute war nicht nur das bedeutendste Werk ihres Baumeisters Longhena, sondern darüberhinaus das bedeutendste Barockbauwerk Venedigs. Nicht nur architekturgeschichtlich ist dieses Bauwerk von großer Bedeutung, sondern auch für die Geschichte der Skulptur im Venedig des 17. Jahrhunderts muss dieser Bau von größter Wichtigkeit gewesen sein. Zur reichhaltigen Ausstattung gehören mehr als 140 Statuen, die zwischen 1672 und 1679 entstanden sind¹⁰³. Ein solch umfassendes Programm bot jungen Bildhauern genügend Arbeit und Gelegenheit, sich in Venedig zu etablieren, gleichgültig ob sie da geboren waren oder von weither kamen. Doch lässt sich nur schwer feststellen, welche Bildhauer da-ran beteiligt waren und welche Figur von welcher Hand stammt, da die Quellen zu diesem Bauabschnitt verlorengegangen sind. Nur aufgrund des stilistischen Vergleichs meine ich, einzelne Künstler erkennen zu können. Zum Beispiel könnte der rechte Engel am Giebel der Hauptfassade von Francesco Carvrioli stammen (Abb.185). Er erinnert entfernt an den schon erwähnten Engeln am Hochaltar in SS. Giovanni e Paolo. Durch die ausladende Gestik geht eine große Bewegung von diesem Engel aus. Im Gegensatz dazu ist die Faltenführung der Gewandung streng und linear ausgearbeitet. Sie schwingt nicht frei mit der Bewegung des Körpers, sondern klebt nass und eng am Körper. Dasselbe lässt sich auch bei den Engeln von S. Giovanni e Paolo beobachten.

Wie anders wirkt da der Engel links außen auf der Balustrade der Hauptfassade (Abb.186)! Auch dieser erscheint in Schrittstellung, die Arme nach vorne ausgebreitet. Verglichen mit dem Engel von Cavrioli ist es aber kein tänzelnder Schritt, sondern ein bewusstes Vorwärtsschreiten. Mit großen Falten geht die Bewegung der Gewandung mit der Bewegung des Körpers einher. Gerahmt wird die Figur durch die großen Engelsflügel, deren Federn so detailgetreu ausgearbeitet sind, dass sie, das harte Material des Steines verleugnend, einen flaumigen Charakter annehmen. Diesen Engel wird man daher ohne große Bedenken Giusto Le Court zuschreiben können.

Die Hände von Michele Fabris und Tommaso Rues lassen sich am Außenbau der S. Maria della Salute ebenso leicht erkennen. Ganz gewiss handelt es sich bei der „Judith“ mit dem Haupt des Holofernes an der Ostfassade der Salute um eine Arbeit des Ongaro (Abb. 187), vergleicht man sie mit der „Eloquentia“ in der Cappella Vendramin in S. Pietro di Castello (Abb.124). Es ist derselbe Frauentypus, ein kleiner Kopf leicht zur rechten Seite geneigt, mit niederer Stirn und griechischer Nase. Das Gewand verläuft von der rechten Schulter diagonal

¹⁰³ Diese beiden Eckdaten ergeben sich aus folgendem Zusammenhang: Im Jahre 1672 wurde das Gerüst der Kuppel abgenommen. Folglich mussten zu diesem Zeitpunkt auch die Skulpturen am Außenbau vollendet und

zur Achsel des linken Armes, so dass die linke Brust fast völlig entblößt ist. Die Armbewegungen der beiden Frauen sind spiegelbildlich, bei der Eloquentia ist der rechte Arm erhoben, in dem sie ihr Attribut hält; bei der Judith ist der linke Arm erhoben, das Schwert in ihrer Hand ist allerdings verloren. „Eloquentia“ hat den linken Arm gesenkt und greift mit der Hand in die Falten ihres Gewandes. Parallel dazu hält Judith das Haupt des Holofernes mit der gesenkten, rechten Hand. Wie die Armbewegung verhält sich auch die Stellung der Beine spiegelbildlich; während bei Eloquentia das rechte Bein das Standbein und das linke Spielbein ist, verhält es sich bei Judith genau umgekehrt.

Einen Engel mit fast derselben Haltung finden wir an der Fassade links neben der Hauptfassade (Abb.187), weshalb er ebenfalls Michele Fabris zugeschrieben werden kann. Wie bei der Judith neigt er das Haupt nach rechts, das Standbein ist links, das Spielbein rechts, doch sind beide Arme nach vorne ausgestreckt. Insgesamt wirkt dieser Engel, im Vergleich zu den anderen Engeln von Cavrioli und Le Court recht hölzern, ein Zug, der sehr häufig Figuren von Fabris anhaftet.

Engel, die offenbar von Tommaso Ruers stammen, befinden sich seitlich über dem Giebel der Nord-Ost-Fassade (Abb.188). Es sind ähnlich wie bei Le Court kraftvolle Wesen mit großen Flügelschwingen und bewegten Gewändern. Doch gerade die wellenartige Bewegung dieser Gewänder erinnern stark an die Engel des Hochaltars im Ospedaletto (Abb. 30).

Neben der Vielzahl von Heiligen und Engeln am Außenbau und im Inneren, die von den verschiedenen Bildhauern gestaltet wurden, war ein Großauftrag zu vergeben, nämlich die Gestaltung des Hochaltars. Gerne hätte der Senat Gianlorenzo Bernini dazu geladen, diesen ehrenvollen Auftrag auszuführen. Doch blieb diese Einladung unbeantwortet¹⁰⁴. Daher bestimmte Baldassare Longhena den fähigsten der venezianischen Bildhauer, und das war Giusto Le Court, der spätestens mit diesem Auftrag das bildhauerische Geschehen in Venedig bestimmte, wie sich das auch im Werk Meyrings deutlich widerspiegelt. Le Court übernahm die Gestaltung des Altares, aus dem er ein großartiges barockes Szenarium machte (Abb. 189): Hoch über den Wolken und Engelsköpfen erscheint die Madonna mit Kind. Links zu ihren Füßen hat sich die Frau „Venezia“ als Personifikation der Stadt Venedig im prächtigen Gewand der Dogaresse auf die Knie geworfen. Sie fleht um die Rettung ihrer Stadt vor der wütenden Pest. Ihre Bitte wird erhört, denn auf der rechten Seite der Madonna flieht die Pest in Gestalt eines alten Weibes, gejagt von einem Putto mit Fackel. Es ist erstaunlich, wie es Le

angebracht worden sein. Bis zur erwähnten Visitation 1679 waren die Arbeiten größtenteils abgeschlossen.
¹⁰⁴ Il Tempio della Salute...cit 1930, S. 5.

Court gelungen ist, mit dem einfarbigen, harten Stein so viel Nuancierungen zu schaffen. So unterschiedlich hat er die Oberflächen des Marmors bearbeitet, als hätte er wie ein Maler unterschiedliche Farben eingesetzt. Die eindrucksvolle Szene auf dem Tabernakel wird flankiert von den Stadtpatronen, dem Evangelisten Markus und dem Kardinal Giustiniano .

Die Vollendung des Hochaltars der Basilika S. Maria della Salute brachte es offen zutage, was sich schon bei der Entstehung des Grabmals Girolamo Cavazzas zaghaft abzeichnete: Eindeutig hatte der in Venedig eingewanderte Flame Giusto Le Court der Entwicklung des venezianischen Barocks nicht nur den Anstoß gegeben, er gilt unverkennbar als Initiator der venezianischen Barockskulptur¹⁰⁵. Als herausragende Persönlichkeit versammelte er sämtliche Bildhauer um sich herum, zu denen auch die Bildhauer Michele Fabris und Tommaso Ruers gehörten, die an seiner Seite und unter seinem stilistischem Einfluss arbeiteten, so dass man von der Le Court'schen Schule des venezianischen Barock sprechen kann.

4) Die Rolle Heinrich Meyrings innerhalb der Bildhauer im Umkreis des Giusto Le Court

Wie die Quellenuntersuchung zur Herkunft Heinrich Meyrings zeigt, ist dieser im Kreise der Bildhauer, die mit der Ausstattung der „Salute“ beschäftigt waren, nicht zu finden. Gesicherte Daten gibt es erst von dem 40jährigen Meyring, der seine Aufträge für die Engel der S. Giustina in Padua und für den Evangelisten Matthäus in S. Nicolò erst kurz nach dem Tode Giusto Le Courts erhielt. Überraschenderweise tritt Heinrich Meyring schon bei diesen ersten Werken nicht als Neuling zwischen den venezianischen und fremden Bildhauern im Umkreis Le Courts in Erscheinung. Längst hatte er sich stilistisch dermaßen in seinem künstlerischen Umfeld etabliert, dass von seiner westfälischen Herkunft nichts mehr zu spüren ist. Wie die Darstellung seiner Engel zeigen, bemüht er sich, dem Stil Le Courts nachzukommen, womit er bei der Gestaltung des rechten Engels schon sehr viel erreicht hatte, vergleicht man ihn mit dem Engel Le Courts am Sakramentsaltar in derselben Kirche (Abb16). Im Ausschnitt der vorliegenden Abbildungen erscheint der Engel Meyring schon fast wie eine Kopie des En-

¹⁰⁵ Klaus Merten Niederländische und englische Architektur und Plastik. In :Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 17. Jahrhunderts, hsgn von Erich Hubala. Berlin o.J., S. 21.

gels von Le Court. Das längliche Gesicht, die Anordnung der Haarlocken sowie die Haltung des angewinkelten, linken Armes entsprechen genau der Vorlage (Abb. 190 und 191)¹⁰⁶.

Die ersten Arbeiten, die wir von Heinrich Meyring kennen, gehören damit nicht zum Debüt des in Venedig Eingewanderten. Vieleher gehören sie in die Schaffensphase eines in Venedig schon sehr gut integrierten Bildhauers aus dem Umkreis Giusto le Court. Deshalb müsste man Meyring schon bei der Ausstattung der S. Maria della Salute zwischen den Bildhauern um Le Courts finden, auch wenn die schriftlichen Quellen darauf keinen Hinweis geben. Tatsächlich bin ich bei meiner stilistischen Untersuchung auf eine Figur gestoßen, die auf eine Beteiligung Heinrich Meyrings an der Ausstattung der „Salute“ hinweist. Es handelt es sich dabei um die Figur des Hl. Leone Bembo, die sich im Innern der Basilika an der Rückfassade links des Hauptportals befindet. Wie im Katalog eingehend beschrieben (Nr. 25), erscheint der Heilige mit Biret und bodenlangem Gewand (Abb. 95). Typisch für Meyring sind die röhrenförmigen, zu Füßen fast rechtwinklig abgeknickten Falten des zu Boden fallenden Gewandes sowie das grobe Gesicht des älteren Mannes, das man mit dem des Matthäus in S. Nicolò von Meyring gut vergleichen kann (Abb. 9). Aufgrund der Ringfalten an den Unterarmen des Gewandes lässt sich der Heilige auch mit der von Meyring signierten Madonna vom Kreuzaltar in S. Bartolomio vergleichen (Abb. 85). Vom künstlerischen Standpunkt aus betrachtet, ist die Darstellung des Leone Bembo keine beeindruckende Arbeit. Doch kann man sie gerade deshalb als Anfangsarbeit ansehen.

Es gibt eine zweite Arbeit, die wahrscheinlich von Heinrich Meyring stammt, und die gewiss noch zu Lebzeiten Le Courts entstanden war. Gemeint ist die Reliefplatte an der Rückseite des Hochaltars in S. Andrea della Zirada, dem letzten Werk Le Courts (Abb. 97). Diese Arbeit ist wie die Figur des S. Leone Bembo ein noch nicht sehr überzeugendes Kunstwerk. Es hat auch keinen ausgewählten Platz, eben hinter dem Altar. Es könnte sich daher um eine Gesellenarbeit handeln, die eindeutig auf Heinrich Meyring weist, da sie eine motivische Vorwegnahme der späteren Darstellung Meyrings am Altar in S. Maria del Giglio zu sein scheint (Abb. 158).

Wiederum bestätigt sich die Vermutung einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Le Court und Heinrich Meyring in der noch quellenlosen Zeit vor 1680. Anregungen dazu lieferte bereits das Kapitel „Zur Herkunft Heinrich Meyrings“. Dort war es besonders die räumli-

¹⁰⁶ Die Stilverwandtschaft zwischen Heinrich Meyring und Giusto Le Court ist auch Thema des Artikels von Silvia Wolff, *Nuovi contributi su Heinrich Meyring*. In: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 24 (2000), S. 119-157.

che Nähe beider Künstler, die ihre Wohnung und Werkstatt im Stadtteil S. Felice hatten. Zu dieser räumlichen Nähe kommt nun auch die künstlerische Beziehung, die den Verdacht erhärtet, dass Heinrich Meyring in den ersten Jahren seines Schaffens in Venedig namenlos als Geselle in der Werkstatt Le Courts gewirkt haben muss.

5) Stilphasen im Werk Heinrich Meyrings

Wie im Anschluß der Katalog ausführlich zeigen wird, setzt sich das Werk Heinrich Meyrings zusammen aus einzelnen Altarfiguren bis hin zu ganzen Altararrangements. Ferner wird der Katalog durch Meyrings Mitwirkung an den Fassaden von S. Maria del Giglio¹⁰⁷ und S. Moisè¹⁰⁸ sowie bei der Gestaltung des Gartens der Villa Barbarigo in Valsanzibio¹⁰⁹ bereichert. Im einzelnen handelt es sich um über 20 Einzelfiguren, über 10 Figurenkomplexe an Altären, neben den erwähnten Fassaden und der Gestaltung des Gartens. Überwiegend stellen diese Figuren Engel, Heilige, Madonnen und Putti dar. Gelegentlich befasste sich Meyring auch mit der Darstellung von Allegorien und mit Figuren aus der antiken Mythologie. Dazu gehören die Allegorien „Justitia“ vor dem Arsenal¹¹⁰, sowie die Allegorien „Mut und Ehre“ an der Fassade der S. Maria del Giglio; mythologische Darstellungen gibt es sonst unter den Figuren des Villengartens in Valsanzibio. Schließlich ist eine kleinere Zahl von Porträtbüsten zu erwähnen, bei denen Meyring immer Bemerkenswertes, sei es im Ausdruck der Dargestellten, sei es in der Liebe zum Detail, geleistet hat¹¹¹.

Das Werk Heinrich Meyrings entstand zum größten Teil in dichter Folge während der 80er und 90er Jahre des 17. Jahrhunderts. Der Zeitraum davor und danach liegt weitgehend im Dunkeln. Auch nach dem Tode Le Courts ist das Werk Heinrich Meyrings, das in den 80er Jahren entstand, noch deutlich unter seinem stilistischen Einfluss geprägt. Das zeigt sich nicht nur bei Meyrings dokumentierten Werken, wie bei der Darstellung des „Evangelisten Johannes“ am Hochaltar der Kirche S. Giovanni in Bragora (Abb.18) oder bei der „Justitia“ vor dem Arsenal (Abb. 82), wo Meyring explizit Bezug auf einzelne Werke Le Courts nimmt¹¹². Viel deutlicher erkennt man den stilistischen Einfluß Le Courts auf Meyring in den ihm zugeschriebenen Werken, wie die Apostel im Dom zu Faenza (Abb.137), einzelne Figuren an der Fassade der S. Maria del Giglio (Abb. 100- 104) und schließlich die Gestaltung des Hochaltars in S. Moisè (Abb.139) zeigen. Wie der Katalog zeigt, erweist sich Meyring gerade bei diesen Werken als der Erbe und Fortführer des Le Court'schen Formenguts.

¹⁰⁷ Katalog Nr.27

¹⁰⁸ Katalog Nr.28

¹⁰⁹ Katalog Nr. 29

¹¹⁰ Katalog Nr. 20

¹¹¹ Dazu gehören die Büste des General von Königsmarck, Katalog Nr.6, die Büste des Johann Carl Loth, Katalog Nr. 12 sowie die Büsten des Vater und des Sohnes Boncidi am Hochaltar von S. Moisè, Katalog Nr. 33.

¹¹² Im Katalog ist auf die Stilverwandtschaft zwischen Meyrings „Johannes“ in S. Giovanni in Bragora und Le Courts „Johannes“ vor dem Seminar aufmerksam gemacht worden, siehe Text Nr. 5. Ferner gibt es eine

In der zweiten Schaffensperiode Meyrings, die sich zu Beginn der 90er Jahre des 17. Jahrhunderts vollzog, gelang es ihm, sich dem starken Einfluss Le Courts zu entziehen. Die Werke, die in dieser Zeit entstanden, waren die besten Arbeiten im Lebenswerk Heinrich Meyrings. Gemeint sind der Hochaltar in Nimis (Abb.27), die Darstellung der „Pietà“ in Udine (Abb.40) und die „Madonna“ in Bassano (Abb. 37). Bei all’diesen genannten Werken ist zu spüren, dass sich Meyring zwar den Stil Le Courts verinnerlicht hat, ihm aber nicht mehr so bedingungslos folgt. Er wird zum allgemein flämischen Einfluss abgemildert, der mit Meyrings eigenem künstlerischen Ausdruck eine Synthese eingeht. Das äußert sich in der Abgeklärtheit der Figuren dieser Zeit, wie es bei den Darstellungen „Petrus und Paulus“ am Altar in Nimis deutlich wird (Abb. 33 und 34). Noch klingt bei der Gestaltung der bärtigen Apostel der stilistische Einfluss Le Courts nach. Die Figuren scheinen sich aber von der tragischen Angespanntheit zu lösen, die aus denen Le Courts zuweilen hervorgeht, wie sich das beispielsweise bei Paulus am Hochaltar in S. Pietro in Castello zeigt (Abb.35). Bei den ersten Aposteldarstellungen Meyrings, wie am Felicitas-Altar in Padua (Abb.135 und 136) sowie bei den Aposteln in Faenza (Abb.137) ist diese Angespanntheit noch zu spüren. Bei den Aposteln in Nimis haben sich die angespannten Züge gelöst. Gleichzeitig tritt anstelle der zum Teil sehr eigenwillig wirbelnden Gewänder der 80er Jahre¹¹³ eine sehr ausgewogene, ruhige Draperie.

Diese lockere stilistische Verbundenheit zu Le Court zeigt auch Meyrings „Madonna“ in Bassano (Abb. 37). Bei der Gestaltung des Kopfes, der Haartracht und des Schleiers orientierte er sich, wie bei der Darstellung zahlreicher anderer Madonnen, stark an der „Madonna“ in S. Maria della Salute (Abb. 38) von Le Court. Doch in der Draperie folgte er der ruhigeren Formensprache ähnlich wie bei den Aposteln in Nimis. Mehr Dynamik zeigt die Darstellung der „Pietà“ in Udine, wie es sich in der ausladenden Geste und in der großen Bewegung des Umhangs der Madonna äußert (Abb. 40). Interessanterweise ist hier der Einfluss Le Courts am wenigsten zu spüren.

Die dritte Periode Heinrich Meyrings setzt zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein. In dieser Zeit werden sowohl die Quellen als auch die Werke des mittlerweile fast 60jährigen rarer. Konkrete Beispiele bieten nur noch der Schutzengel an der Fassade der gleichnamigen Bruderschaft (Abb.75), die Figuren des Bernhards-Altars (Abb.91) und die beiden Florastatuen in St. Petersburg (Abb.79) sowie Altichiero (Abb.86). Zwischen den genannten Figuren fällt

Stilverwandtschaft zwischen Meyrings „Justitia“ vor dem Arsenal mit Le Courts Allegorie der „Klugheit“ am Grabmal des Girolamo Cavazza in der Kirche Madonna dell’Orto, siehe Text Nr.21.

¹¹³Beispiele für die flatternde Draperie geben die Gewänder der Engel in S. Giustina in Padua (Abb.11) sowie das Gewand des „Johannes des Evangelisten“ in S. Giovanni in Bragora (Abb. 18).

der „Johannes der Täufer“ in Viktring als eine für Meyring ganz ungewöhnliche und neue Darstellung heraus, und es ist zu beweisen, dass diese dem Alterswerk Meyrings zuzuordnen ist. Hingegen zeigt sich bei den übrigen Werken der ausgehende Nachklang der Werke der 90er Jahre des 17. Jahrhunderts. Wie die Darstellung der „Flora“ in St. Petersburg zeigt, werden dabei die Züge des Gesichts immer ausdrucksloser und die Bewegung und die Draperie drohen zu erstarren.

Für einen einzigen Menschen war dieses Pensum kaum alleine zu bewerkstelligen, weshalb man annehmen darf, dass hinter ihm eine Werkstatt mit einem oder zwei Gehilfen stand. Wir wissen von der Anwesenheit des Neffen Johanns, die in den Quellen des öfteren genannt wird. Ferner ist bekannt, dass 1714 ein Lehrling Namens Antonio Bernardi eingestellt wurde. Weitere Gehilfen kennen wir nicht. Doch würde ihre Mitarbeit die eine oder andere Stilschwankung im Werk Heinrich Meyrings erklären. Doch habe ich es unterlassen das Werk Meyrings auf Hände-scheidung zu untersuchen.

6) Zusammenfassung

Wie aus dem Fundus der Quellen hervorgeht, wurde Heinrich Meyring als Sohn des Bildhauers Heinrich des Älteren in Rheine in Westfalen geboren. Sehr wahrscheinlich erhielt er dort in der väterlichen Werkstatt seine Ausbildung in der Bildhauerei der Münsteraner Schule. Da aus dieser Zeit kein Werk vorhanden ist, kann man davon ausgehen, dass er die Werkstatt sehr bald verließ, und, wohl auf dem Umweg über Amsterdam und die südlichen Niederlande, nach Venedig auswanderte. Fortan lebte er in Venedig. Hier etablierte er sich in einer Gruppe von fremden Bildhauern unter der Führung des Flamen Giusto Le Court. Giusto Le Court seinerseits war in der Tat- so wie man es für Heinrich Meyrings annehmen kann- von Flandern über Amsterdam nach Venedig gekommen, um hier den barocken Stil flämischer Prägung zu entfachen. Gewiß übte er auch auf Meyring einen großen Einfluß aus. Das zeigen vor allem

die Werke, die wahrscheinlich, wie das Verkündigungsrelief in S. Andrea della Zirada, aus der Hand Meyrings stammen und noch vor dem Tode Le Courts entstanden waren. Doch tritt Heinrich Meyring erst nach dem Ableben Le Courts als dessen getreuer Nachfolger in Erscheinung. Er arbeitete vornehmlich im Auftrag von Kirchen und Klöstern, vereinzelt erhielt er auch Aufträge von Bürgern und dem Senat. Seine Kunstwerke befinden sich in zahlreichen Kirchen in Venedig, im Veneto und im Friaul. Vereinzelt findet man seine Werke auch in Russland, England und in Slowenien.

Der Stellenwert Heinrich Meyrings in der venezianischen Bildhauerei ist nicht unerheblich. Er war ein Schüler Giusto Le Courts, und damit führte er das Erbe Le Courts bis zum beginnenden 18. Jahrhundert fort. Somit stand die venezianische Barockplastik über ein halbes Jahrhundert vorwiegend unter flämischen Einfluß. Daher unterscheidet sie sich auch grundlegend von dem römischen Barock unter dem Einfluß des Gianlorenzo Bernini. Die römische Barockplastik geht gerne die Synthese mit den anderen Kunstgattungen Malerei und Architektur ein, unter Einbeziehung von Raum und Licht. Man denke dabei an den Baldachin und die Kathedra Berninis im Innern des St. Petersdom: Sie sind nicht einzelne Bestandteile, sondern Glieder einer großartigen Komposition. Der Baldachin bildet beim Durchblick den Rahmen der Kathedra, die als dunkles Gebilde vor dem warmen Gelb des Alabasterfester erstrahlt. Die venezianische Plastik bleibt sehr viel eigenständiger. Sie verbindet sich nicht so fließend mit der rahmenden Architektur, ganz gleich, ob im Innern als auch außen an der Fassade. Das zeigt sich besonders deutlich an der Fassade von S. Moisè zeigt.

Mit dem Ableben Heinrich Meyrings wurde das Zeitalter der venezianischen Barockskulptur abgelöst von der Skulptur des Klassizismus. Diese Epoche wurde wieder mehr von gebürtigen Venezianern vertreten und erhielt am Ende des Jahrhunderts mit Antonio Canova einen glänzenden Abschluß.

Teil III

Katalog

Dokumentierte Werke Nr. 1 bis 18

- | | |
|--|--------|
| 1) Der rechte Engel des Giuliano-Altars in S. Giustina in Padua | S. 45 |
| 2) Der Evangelist Matthäus in S. Nicolò di Lido | S. 48 |
| 3) Zwei Engel am Massimo-Altar in S. Giustina in Padua | S. 50 |
| 4) Die Evangelisten Matthäus und Lukas am Hochaltar in Barcola | S. 54 |
| 5) Johannes der Evangelist und Johannes der Almosenspende in
S. Giovanni Battista in Bragora in Venedig | S. 56 |
| 6) Das Epitaph für General Graf Otto Wilhelm von Königsmarck im
Hof des Arsenal in Venedig | S. 59 |
| 7) Der Hochaltar in S. Stefano in Nimis (Friaul) | S. 63 |
| 8) Die Madonna im Dom zu Bassano del Grappa | S. 69 |
| 9) Der Pietà-Altar der Pfandhauskapelle in Udine | S. 73 |
| 10) Der Hochaltar in S. Cassiano | S. 78 |
| 11) Die Pietà in Halbfigur in der Scuola Grande di S. Rocco in Venedig | S. 84 |
| 12) Das Grabmal für Johann Carl Loth in S. Luca in Venedig | S. 86 |
| 13) Der Altar der Heiligen Theresia von Àvila in S. Maria di Nazareth in Venedig | S. 89 |
| 14) Der Altar der Heiligen Familie in S. Marina di Nazareth in Venedig | S. 95 |
| 15) Die Statuette des Heiligen Petrus auf dem Weihwasserbecken in SS. Apostoli in
Venedig | S. 99 |
| 16) Der Andreas-Altar in S. Andrea della Zirada in Venedig | S. 103 |
| 17) Der Schutzengel an der Fassade der ehemaligen Schutzengelbruderschaft
in Venedig | S. 104 |
| 18) Die Flora im Sommergarten von St. Petersburg | S.107 |

1) Der rechte Engel des Giuliano-Altars in S. Giustina in Padua

Basilika S. Giustina in Padua, linkes Seitenschiff, sechste Kapelle,
weißer Carrara-Marmor, 41x45x130 cm,
nicht signiert, am 26. Januar 1680 beauftragt.
Erhaltungszustand ist durch die Reinigung 1994 /95 gut.

Der erste Auftrag, den wir von Heinrich Meyring besitzen, wurde am 26. Januar 1680 (more veneto 1679)¹¹⁴ in Venedig erteilt¹¹⁵. Auftraggeber war der Abt des Klosters S. Giustina in Padua, S. Ignatio Bera, der aber zum Abschluss des Vertrags seinen Stellvertreter Don Faustino nach Venedig sandte, wo der Vertrag vor einem Notar unterzeichnet wurde. In dem Vertrag wurde Heinrich Meyring mit der Darstellung eines knienden Engels für den Giuliano-Altar in S. Giustina in Padua beauftragt. Es handelt sich dabei um den Altar, der sich heute in der sechsten Kapelle des linken Seitenschiffs der Basilika befindet. Dieser Altar war erst wenige Monate zuvor von dem Architekten Alessandro Tremignon entworfen worden. Er besteht aus einem durch drei Stufen erhöhten Retabel mit Antependium aus weißem Marmor mit Ver-satzstücken aus dunklem Marmor, welches mit florentinischen Intarsien und Medaillons verziert ist. Über dem Retabel ragt in der Mitte eine Urne auf, die von Putti und Engeln getragen wird. Ihr Ornament korrespondiert auffallend mit dem Antependium des Altars. Auf dieser Urne erscheint der Hl. Giuliano auf einem geschwungenen Podest, das wiederum von Putti umgeben ist. Als Ritterheiliger ist er in Rüstung gekleidet; er kniet und trägt das Kreuz Christi in seinen Armen. Gerahmt wird die Mittelgruppe von den Randfiguren, den Aposteln Andreas und Matthäus. Die fünf Figuren und acht Putti stammen nicht von der Hand eines einzigen Künstlers, sondern sie sind das Ergebnis einer Gemeinschaftsarbeit verschiedener Bildhauer, die für jeweils eine oder zwei Figuren separat beauftragt wurden. Die Apostel Andreas und Matthäus sind als einzige signiert und stammen von Bernardo Falconi aus Lugano. Alle weiteren Figuren sind durch die erhaltenen Verträge dokumentiert. Demnach wurde am gleichen Tage wie Heinrich Meyring der Ungar Michele

¹¹⁴Bis 1797 rechnete man in Venedig nach dem venezianischen Kalender, der statt am 1. Januar erst am 1. März begann. Man kennzeichnet das Datum nach dem venezianischen Kalender mit der Abkürzung m. v. = "mos venetus" (nach venezianischer Art).

¹¹⁵ ASP, S. Giusina, reg. 35, c. 118; t. 9, c. 1383. Publiziert in P. Antonio Sartori OMCONV, Archivio Sartori. Documenti di storia e arte Franciscana, III/2, Evoluzione del francescanesimo nelle tre venezie Monasterie contrade località abitanti di Padova medioevale. A cura di P. Giovanni Luisetto OFMCONV. Padua 1988. Siehe Dokumentenanhang Nr 1.

Fabris mit der Darstellung eines knienden Engels beauftragt¹¹⁶. Den Auftrag für den Titelheiligen und die Putti erhielt der aus Treviso stammende Giovanni Comin am 8. Mai desselben Jahres¹¹⁷.

Dem von Don Faustino am 26. Januar übermittelten Vertrag lässt sich eine Reihe von für die Person Heinrich Meyrings wichtigen Informationen entnehmen. Ausgestellt ist er auf „Sig. Henrico Megringo scultor“ aus San Felice. Die Schreibweise des italienisierten Namens ist eine von zahlreich auftretenden Varianten des für die Italiener ungewöhnlich klingenden Namens Heinrich Meyring. Sein hier genannter Wohnort San Felice ist die Gemeinde oder das Kirchspiel von S. Felice in dem venezianischen Stadtteil Cannaregio. Die genauen Konditionen des Auftrags beliefen sich darauf, einen knienden Engel von viereinhalb venezianischen Fuß für „ducati novanta correnti da lire 6:4 per ducato“, d.h. 90 Dukaten, ausbezahlt in Lire und Soldi im Verhältnis 6:4 bis zum Monat Juli zu liefern. Dieser Engel sollte auf einem Bein knien, auf dem anderen Knie sollte er die Urne tragen.

Demnach handelt es sich bei dieser Darstellung um einen der beiden Engel, die spiegelbildlich angeordnet mit verhüllten Händen die Urne des Giuliano tragen (Abb. 1). Das Pendant schuf Michele Fabris. Aus dem Vertrag geht allerdings nicht hervor, ob der von Meyring stammende Engel sich auf der linken oder auf der rechten Seite des Altares befindet. Doch lässt sich der linke Engel eindeutig als eine Arbeit des Ungarn identifizieren (Abb. 2); man vergleiche die hart und kantig geschnittenen Gesichtszüge dieses Engels mit denen des Johannes am Kreuzaltar in S. Clemente in Isola (Abb. 3). Kraftvoll stemmt dieser die schwere Urne in die Höhe, deren ganzes Gewicht auf seinem linken angewinkelten Bein zu ruhen scheint. Das rechte Bein streckt er weit hinter sich aus, um die Balance zu halten. Das dünne, nur mit einem Zipfel über der linken Schulter befestigte Tuch fällt diagonal über die Hüfte und bedeckt wild flatternd beide Knie. Ein anderes Tuch verhüllt die Hände. Energisch wirft er den Kopf zur rechten Seite. Unter der Anspannung sind die Augen nur halb geöffnet, und durch den leicht geöffneten Mund sind die zusammengebissenen Zähne zu erahnen. Die Drehbewegung des Kopfes wird von den Locken begleitet. Die Flügel des jünglingshaften Engels sind weit gespannt, das Relief der Federn ist sehr scharf geschnitten und zeigt noch deutlich die Spuren von Bohrlöchern.

Der Engel gegenüber ist demnach die erste gesicherte Arbeit von Heinrich Meyring (Abb. 4). Er kniet mit dem rechten Bein, Urne ruht auf dem linken Bein, die er mit beiden Händen

¹¹⁶ ASP, S. Giustina, t. 9, c. 1377.

¹¹⁷ ASP, S. Giustina, reg. 35, c.119; t.9, c. 1383, t. 495, cc.157-58.

stützt. Der wohlbeleibte Körper wird bis auf den linken Arm und das rechte Bein von einem dünnen Tuch bedeckt, das er um die Taille gegürtet trägt. Es liegt so eng an, dass sich die Form des bedeckten Beines deutlich abzeichnet. Die Füße sind entblößt. Im Gegensatz zu seinem Gegenüber zeigt der ganz in sich versonnene Engel keine sichtbaren Anzeichen der körperlichen Anstrengung. Die Muskulatur des kräftigen Oberkörpers und die der Arme ist keineswegs angespannt. Ganz unbeteiligt wirkt das Gesicht mit den halb niedergeschlagenen Augen und dem völlig entspannt geschlossenen Mund, das von einer wilden Lockenmähne umgeben wird, die an eine Schaummasse erinnert. Hervorzuheben ist die Gestaltung der Flügel, die das künstlerische Geschick des Meisters verraten. Sie setzen sich aus lauter lappenartigen Federn zusammen, die tatsächlich an eine weiche und wattige Substanz erinnern.

Lit.: Nicola Ivanoff, in: La Basilica di Santa Giustina, Castelfranco, 1970, S. 281 ff.

 Camillo Semenzato, in: I Benedettini a Padova, Padua, 1980, S. 429.

 P. Antonio Sartori OFMCONV, Archivio Sartori. Documenti di storia e arte Francescana, III/2, Evoluzione del francescanesimo nelle tre venezie Monasterie contrade località abitanti di Padova medioevale. A cura di P. Giovanni Luisetto OFMCONV. Padua 1988.

Foto: 1011 Propr. Ris. PP. Benedettini.

18) Der Evangelist Matthäus in S. Nicolò di Lido

S. Nicolò di Lido, Nische des rechten Chorpfeilers,

weißer Carrara-Marmor,

nicht signiert, beauftragt am 25. Oktober 1680.

Erhaltungszustand relativ gut obwohl von neuerlichen Reinigungen der Figuren nicht bekannt ist.

Noch im gleichen Jahre 1680, am 25. Oktober, erhielten die drei am Giuliano-Altar beteiligten Bildhauer Heinrich Meyring, Giovanni Comin und Michele Fabris einen neuen Auftrag für die Darstellung eines Evangelistenzyklus in der Kirche des ehemaligen Benediktinerklosters S. Nicolò di Lido¹¹⁸. Der Verfasser des Vertrags war ein venezianischer Notar, der im Auftrag der anwesenden Geistlichen, Pater Don Martinus und Abbate Don Giovanni, die Vertragsbedingungen mit den Bildhauern festlegte. „S(igr). Erico scultor sta à S. Felice“ wurde für die Darstellung eines Matthäus beauftragt, während „S(igr). Zuane Comin scultor stà a S. Trovaso“ einen Markus und „S(igr). Michiel Fabris scultor stà à S. Degolà“ einen Johannes für die Nischen in der Chorkapelle skulptieren sollten. Alle drei Figuren von guter Positur sollten sechs venezianische Fuß messen und aus feinem weißem geschliffenem und polierten Carrara-Marmor gearbeitet sein, während man als Material für die aus den Nischen hervortretenden Sockel als Piedestale der Figuren einen Kalkstein aus Rovigo bevorzugte. Zur Belohnung wurde für jeden die Summe von 185 Dukaten festgelegt; die Transport- und die Aufstellungskosten sollten die Bildhauer selbst tragen. Als Aufstellungsdatum wurde die Woche des Lazarusfesttages (Tag des Hl. Lazarus ist der 3. Adventssonntag) vereinbart. Für die drei Bildhauer trat der Architekt Alessandro Tremignon als Bürge ein. Die Unterzeichneten waren Don Martinus, Giovanni Comin, Michele Fabris und „Henrico Meyringo“.

Noch heute befinden sich die drei Statuen in der seit 1629 im barocken Stil wiederaufgebauten einschiffigen Kirche mit drei Seitenkapellen und einer geräumigen Chorkapelle. Sie stehen in den Nischen, die den Eingang zur Chorkapelle flankieren, wobei sich Markus mit Johannes auf der linken Seite übereck gegenüber stehen, während auf der rechten Seite des Kirchenschiffs Matthäus zusammen mit einem Lukas erscheint, der in dem Vertrag nicht

genannt wird¹¹⁹. Der Evangelist Markus von Giovanni Comin ist dargestellt als junger Mann von zarter Statur (Abb. 5). Ein Vergleich mit der Markusdarstellung des Giusto Le Court am Hochaltar in S. Maria della Salute (Abb. 6) zeigt, dass Comin den Markus Le Courts nicht zum Vorbild nahm. Die Figur ist sehr sorgfältig gearbeitet, im Ausdruck ist sie allerdings recht schwach. Energischer wirkt der Johannes des Michele Fabris (Abb. 7). Doch ist auch dieser mit seinem schon recht gealterten Gesicht und dem Bart in seiner Darstellungsweise für Venedig ungewöhnlich; man vergleiche ihn mit dem jugendlichen Johannes dem Evangelisten von Giusto Le Court vor dem Seminar (Abb. 8). Am überzeugendsten wirkt die Figur des Evangelisten Matthäus von Heinrich Meyring (Abb. 9). Dieser ist in einer Linksdrehung begriffen und wendet sich dabei von seiner Schreibarbeit ab. Das linke Standbein ist von seinem knielangen Gewand und dem über die Schulter geworfenen einseitig herunterhängenden Manteltuch völlig verdeckt. Das von der Wade abwärts gut sichtbare Spielbein ist leicht zurückgesetzt. Sehr bewegt schwingen die Saumfalten des Gewandes nach rechts in Gegenbewegung zur Körperdrehung. In der linken Hand hält er das aufgeschlagene Evangelium, das der kleine Putto zu seiner Linken wie ein Stehpult auf dem Kopf balanciert und der ihm das Tintenfaß emporreicht. Die rechte Hand hält der Evangelist nach vorne gestreckt. Der bis zum Ellbogen entblößte Arm ist muskulös und von stark hervortretenden Adern durchzogen. Das Haupt ist nach links oben gewendet. Ihn umgibt die üppige Lockenpracht des leicht seitlich gescheitelten Kopfhaares und des stark gekräuselten Kinnbartes. Es handelt sich also um eine recht bewegte Statue, die den Innenraum der Nische gut ausfüllt.

Lit.: Paola Rossi, Il catalogo di Enrico Merengo. *Arte Documento* 7, 1993, S. 95-99.

¹¹⁸ ASV S. Nicolò del Lido, n. 4, c. 130r-130v, siehe Dokumentenanhang Nr. 2.

¹¹⁹ Über diesen Evangelisten Lukas existiert kein schriftliches Dokument. Dennoch schreibt man diese Figur Heinrich Meyring zu, siehe S. 194.

19) Zwei Engel am Massimo-Altar in S. Giustina in Padua

Basilika S. Giustina, südlicher Querarm des rechten Seitenschiffs,
weißer Carrara-Marmor, 47x40x184 und 47x37x182 cm,
nicht signiert, beauftragt am 14. Februar 1681 (m.v.1680).

Erhaltungszustand nach der Reinigung während der 90er Jahre gut.

Wenige Monate nach Vollendung der Matthäusstatue für die Benediktinerkirche S. Nicolò di Lido erhielt Heinrich Meyring einen weiteren Auftrag von den Benediktinern in Padua¹²⁰. Wieder wurde der Vertrag von einem venezianischen Notar aufgesetzt. Der Auftraggeber war diesmal der Abbate Don Massimo Gervavis, der seinen Gesandten, Dekan Don Pietro Antonio Pezzolo, nach Venedig schickte. Der Vertrag, der am 14. Februar 1681 geschlossen wurde, richtete sich an „S(igr). Hedrico Mairago Scultor“, den man mit der Darstellung zweier Engel für den Massimo-Altar beauftragte. Beide Engel sollten 5 venezianische Fuß messen, von guter Positur sein und aus feinem, weißen Carraramarmor hervorragend ausgearbeitet werden, einer sollte eine Mitra und der andere eine Pastorale tragen. Wie beim vorherigen Vertrag hatte Meyring die Kosten für den Transport und für die Aufstellung selbst zu tragen und sollte bei der Aufstellung anwesend sein. Als Belohnung wurden 275 Dukaten vereinbart, die man ihm in Lire und Soldi zum Wechselkurs von 6:4 auszahlen wollte. Meyring unterzeichnete diesen Vertrag mit: „Io Henrico Meiergo confermo quanto di sopra“ (Ich, Heinrich Meyring bestätige das Obige); als weitere Zeugen unterschrieben Pietro Rechaldin und Zuanne Sabioni Marangon.

Es handelt sich dabei um den Auftrag für einen weiteren Seitenaltar in der Wallfahrts- und Klosterkirche S. Giustina in Padua, der sich heute in der linken Seitenschiffkapelle des südlichen Querhauses befindet (Abb. 10). Wie bei dem Giuliano-Altar war Alessandro Tremignon der Architekt, der mit seinem Entwurf am 21. November 1680 beauftragt wurde¹²¹. Der Aufbau des Altars ist daher mit dem des Giuliano-Altars sehr verwandt. Auch er besteht aus einem Antependium mit florentinischen Intarsien. Diese zeigen neben floralen Ornamenten die Insignien des Bischofs, die Mitra und die in sich gekreuzten Pastorale und den Kreuzstab. Flankiert werden die Intarsien von zwei Putti. Das dahinter aufragende Retabel ist mit schmucklosen Inkrustationen aus rotem und schwarzem Marmor ausgestattet. Darüber erhebt sich die Urne des Hl. Bischofs, die auf drei mit Voluten und Puttenköpfen geschmückten

¹²⁰ ASP, S. Giustina, reg. 35, c. 148; t. 495, c. 156, siehe Dokumentenanhang Nr. 3.

¹²¹ASP, S. Giustina, reg. 35, c.149; t.9, c. 1386.

Pfeilern ruht. Für die Ausstattung mit Skulpturen wurden wiederum Heinrich Meyring, Michele Fabris, Giovanni Comin und Bernardo Falcone beauftragt. Michele Fabris erhielt seinen Auftrag für zwei Figuren am gleichen Tag wie Heinrich Meyring¹²². Giovanni Comin wurde am 12. März mit der Darstellung einer Figur beauftragt¹²³. Bei dieser einzelnen Figur des Giovanni Comin mag es sich um den Apostel Jakobus handeln, während sich die beiden Figuren des Michele Fabris auf den Titelheiligen und die Putti beziehen könnten. Die linke Figur, der Apostel Bartolomäus, ist von Bernardo Falcone signiert¹²⁴.

Die beiden Engel von Heinrich Meyring flankieren aufrecht stehend die Urne des Hl. Massimo (Abb. 11). Sie stehen frontal auf Wolkensockeln in spiegelbildlicher Anordnung im Kontrapost, wobei sie ihr Gewicht auf das jeweils äußere Standbein verlagern, während sie das innere Spielbein leicht angewinkelt nachstellen. Ihren Blick wenden sie zur Mitte hin, wobei ihre Häupter im Halbprofil erscheinen. Der linke Engel ist mit einem um die Taille gegürteten Tuch bekleidet, das den Oberkörper überwiegend frei lässt, die Beine aber sind weitestgehend bedeckt. Mit beiden Armen umfaßt er die Mitra, die er über der rechten Hüfte trägt. Ähnlich wie bei dem knienden Engel des Giuliano-Altars sind auch seine Glieder sehr muskulös gebaut. Mit seinen Augen und den leicht hochgezogenen Augenbrauen blickt er ehrfürchtig zu dem Heiligen hinauf. Dicht locken sich seine Haare um das Gesicht und reichen bis tief in den Nacken. Der rechte Engel trägt ein bodenlanges Gewand, dessen linker Ärmel weit über die Schulter geglitten ist. Die Rockbahn wird über dem rechten Oberschenkel mit einem Knopf zusammengehalten. Unterhalb dieses Knopfes springt das Gewand auf und läßt das rechte Bein frei, während das linke von Kaskadenfalten verdeckt wird. In der linken Hand hält er die Pastorale, und mit der Rechten spendet er den Segen. Sein Körperbau ist schmaler und seine Glieder wirken straffer als die seines Gegenübers. Das runde und volle Gesicht ist feiner gezeichnet, auch wenn es ausdrucksloser erscheint. Die nach hinten weisenden Flügel beider Engel entsprechen qualitativ denen des Engels des Giuliano-Altars (Abb. 3).

Lit.: Nicola Ivanoff, in: *Basilica di Santa Giustina, Castelfranco* 1970, S. 281 ff.

 Camillo Semenzato, in: *I Benedettini a Padova, Padua* 1980; S. 429.

 Archivio Sartori...cit.

¹²² ASP, S. Giustina, reg. 35, c. 148v; t. 495, c. 156.

¹²³ ASP, S- Giustina, reg. 35, c. 151; t. 495, c. 160; t. 9, c. 1388.

¹²⁴ Camillo Semenzato, in: *I Benedettini a Padova. Padua* 1980, S. 429.

4) Die Evangelisten Matthäus und Lukas am Hochaltar in Barcola

Pfarrkirche S. Bartolomeo in Barcola bei Triest,
weißer Carrara-Marmor, Matthäus 49x50x192 cm, Lukas 48x74,5x193,
signiert bei Matthäus durch übergroßes „M“, vollendet im März 1685.
Erhaltungszustand ist gut, letzte Reinigung mir nicht bekannt.

Der Altar wurde im Jahre 1683 von der venezianischen Bruderschaft von S. Maria della Pace in Auftrag gegeben. Diese hatte zur damaligen Zeit ihren Sitz in einem angrenzenden Bau zwischen der Fassade der Basilika des Klosters SS. Giovanni e Paolo und der im rechten Winkel angrenzenden Scuola Grande di S. Marco. Während der napoleonischen Besetzung 1806 wurde die Bruderschaft aufgelöst und das Gebäude zu einem späteren Zeitpunkt zugunsten der Erweiterung des Krankenhauses SS. Giovanni e Paolo in den Mauern der ehemaligen Scuola Grande di S. Marco abgebrochen. Heute erinnert an ihren Standort nur noch das kleine Portal mit der Aufschrift „Farmacia“. Die Namenspatronin dieser Bruderschaft war die „Madonna della Pace“ (die Muttergottes des Friedens), eine byzantinische Madonnenikone des 12. oder 13. Jahrhunderts, die als wundertätig galt. Die Entstehung des Altars lässt sich weitgehend anhand des Kassenbuches der Bruderschaft rekonstruieren. Einen ersten Hinweis dafür gibt der Eintrag vom 25. Juli 1683¹²⁵. Für diesen Tag ist die Ausgabe von 3636,10 Lire registriert, die für den Abbruch des alten Schreins (per tanti cavati fuori di scrigno) und für den Auftrag an Bildhauer und Steinmetzen eines neuen Altars ausgegeben wurden. Dem folgte die öffentliche Bekanntmachung des Vorhabens unter den Mitgliedern am 1. Januar 1684. Bei dieser Versammlung beschloß man die Errichtung des neuen Altars „alla Romana“ als Rahmenwerk für die ehrwürdige Marien-Ikone und rief daher die Mitglieder zu einer Spende auf¹²⁶. Am 25. März, am Tag der Verkündigung an Maria des Jahres 1685, wurde die Marien-Ikone im Rahmen einer feierlichen Prozession über dem Altar angebracht. Demnach muß der Altar schon vor diesem Festtag vollendet gewesen sein. Aber erst am 27. April erhielten die beiden Bildhauer „Andrich Merengo und Zuane Comin compagni scultori“ ihre Zahlung von 300 Dukaten¹²⁷. Die Ikone und der Altar sind als zusammengehörend im Inventar des

¹²⁵ASV scuole piccole e suffragi, b. 193, Libro de cassa 1672, cc.16-17, siehe Dokumentenanhang Nr. 4.

¹²⁶ASV Scuole piccole.e suffragi, b. 181-182, loses Blatt.

¹²⁷ASV Scuole piccole e sufragi, b. 192, cc.35-36.

Oratoriums insgesamt viermal (1732, 1738, 1756 und 1769) aufgeführt¹²⁸. Die zitierten Einträge geben keinen Hinweis auf einen verantwortlichen Architekten, der in diesem Falle vermittelt haben könnte. Offenbar handelt es sich um den ersten Auftrag, den die beiden Bildhauer Heinrich Meyring und Giovanni Comin ohne die Vermittlung eines Architekten erhalten haben. Demnach stammt auch der Gesamtentwurf aus der Hand der beiden Bildhauer.

Der Altar der Bruderschaft befindet sich schon lange nicht mehr an seinem ursprünglichen Ort. Zweimal hat er in der Zwischenzeit seinen Platz wechseln müssen: Zuerst wurde er an den Dom S. Giusto in Triest verkauft, da die Cappella della Pace 1812 dem Umbau des Ospedale Civile della Scuola Grande di San Marco weichen mußte¹²⁹. In Triest blieb der Altar bis 1940 in der Cappella del Santissimo Sacramento. Die Marienikone blieb in Venedig zurück. Die Lücke, die dadurch entstand, wurde in Triest durch ein Tabernakel ersetzt. Mitte des 20. Jahrhunderts beschloß man, diesen Altar wieder gegen einen anderen zu ersetzen, da man sich an den stilistischen Differenzen zwischen dem blendend-weißen Barockaltar und dem byzantinischen Mosaik der frühchristlichen Kapelle störte. So gelangte der Altar in die angrenzende Steinschneiderei, bis ihn Don Carlo Conselli, Pfarrer von S. Bartolomeo in Barcola, für seine Kirche erwarb. Von seinen verschiedenen Aufstellungsorten zeugt die Tafel hinter dem Altar mit folgender lateinischen Inschrift:

E DELETO VENETIIS
SACELLO B:V:M:DE PACE/ DE PROMPTUM
AB EVCHARISTIS TEDIFERIS
EMPTUM/ VETERI SUFFECTUM/ A
PIETISSIMO PONTEFICE NOSTRO/ NON
KAL OCT AN MDCCCXXVI/
CONSECRATUM
Translatum Barculam die XXIV August MLMLII.

Zu deutsch lautet die Inschrift: Aus der zerstörten Kapelle S. Maria della Pace in Venedig entfernt, an den Dom zu Triest verkauft, wo er einen alten Altar ersetzte; von unserem frommen Bischof geweiht 1826; am 24. August 1952 nach Barcola gebracht.

¹²⁸ASV Scuole piccole e suffragi, b. 178, Catalogo Generale.

¹²⁹Roberto Durigetto, Giovanni Comin, Tesi di Laurea, Università degli studi di Venezia, Relatrice Paola Rossi, Venezia AA. 1984/85, 108.

Der heutige Standort des Altars erscheint günstig (Abb. 12). Er befindet sich in der Chors-
apsis der kleinen spätbarocken Kirche, wo er gut zur Geltung kommt. Ähnlich den Sei-
tenaltären der Basilika in Padua besteht der Altar aus dem Antependium, dem Retabel mit
freistehenden Figuren und einem zentralen Tabernakel. Das Antependium ist mit einem Relief
ausgestattet, das die Wundertätigkeit der Marien-Ikone für Insassen des Fegefeuers darstellt
(Abb. 13). Das Relief ist in der rechten unteren Ecke von Giovanni Comin signiert. Die Szene
wird von zwei Puttenpaaren gerahmt, die ebenfalls von Giovanni Comin stammen könnten.
Auf dem Retabel mit der konkav geschwungenen Balustrade gruppieren sich die Evangelisten
Matthäus und Lukas und zwei Engeln um ein Tabernakel. Die beiden Engel sind von
Giovanni Comin signiert, während die Apostel die Signatur Meyrings tragen.

Beide Evangelisten stehen auf ihren Piedestalen frontal. Auf der linken Seite erscheint der
Evangelist Lukas in einem wadenlangen, weiten, über der Hüfte locker gegürteten Gewand
(Abb. 14). Nach dem Prinzip des klassischen Kontraposts verlagert er sein Gewicht auf das
Standbein, das durch das Gewand weitgehend verdeckt ist. Der rechte Fuß ruht auf dem Stier-
kopf, wodurch das rechte Bein stark angewinkelt und durch das hochgezogene Gewand bis
über das Knie entblößt ist. Mit dem Oberkörper wendet er sich stark nach rechte. Mit
ausla-
dender Gebärde hält er in der linken Hand eine Palette, die er mit dem angewinkelten Bein
abstützt, die Rechte ist wie zum Zeichnen erhoben. Höchst eigenwillig flattert der Stoff seines
Gewandes um den Arm und das rechte Bein und lässt die schweren, muskulösen
Gliedmaßen sichtbar erscheinen. Enger legt sich der Stoff um das halb verdeckte Standbein,
das sich dadurch deutlich abzeichnet. Nur um den Saum, unterhalb des Knies, onduliert es
lebhaft.

Auf der rechten Seite erscheint der Evangelist Matthäus in vorwärtsschreitender Bewegung
in langem Gewand mit einem einseitig über die rechten Schulter gelegten Manteltuch (Abb.
15). Dieses zieht sich diagonal von der rechten Schulter zur linken Hüfte und endet als Zipfel
auf dem Oberschenkel des linken leicht angewinkelten Beines. Durch die vorwärtsschreitende
Bewegung verschwindet das rechte Bein in den Falten des Gewandes und des Manteltuches.
Das linke Bein dagegen ist durch die Bewegung bis über das Knie hinweg entblößt. Noch
expressiver als Lukas legt er mit devotionaler Geste die rechte Hand auf die Brust, während er
die linke unheilabwehrend von sich streckt. Gegenüber dem kräftig gebauten Lukas deuten
das tief eingefallene Gesicht des Matthäus mit den schütterten Locken und dem dichten Bart
ebenso wie die bis zum Ellbogen freien Arme und das linke Bein ohne weiteres auf das
höhere Alter.

In seinem Aufbau erinnert der Altar sehr lebhaft an den Sakramentsaltar in der Basilika S. Giustina in Padua, der nach dem Entwurf des Giuseppe Sardi 1674 entstand und an dessen Ausstattung Giusto Le Court und Michele Fabris beteiligt waren (Abb. 16). Hier wie dort wird das Retabel mit einer konkav geschwungenen Balustrade gekrönt, die die Figuren und das Tabernakel großzügig umfängt. Doch ist das Tabernakel des Altars in Barcola nur formal der Bezugspunkt, auf den sich die Evangelisten und die Engel richten. In Wirklichkeit ersetzt es nur das in Venedig verbliebene Marienbild, auf das die Figuren nicht nur kompositorisch, sondern auch thematisch ausgerichtet waren. Der mit einem Fuß auf dem Stierkopf stehende Lukas ist nicht als Evangelist mit aufgeschlagenem Buch, sondern als Maler des nach der Legende einzig erhaltenen authentischen Marienbildes dargestellt. Nicht willkürlich traf man die Wahl des Matthäus für die andere Seite, denn gerade sein Evangelium berichtet am meisten über das Leben von Maria und die Kindheit Jesu. Ikone und Altar sind deshalb kompositorisch und ikonographisch als Einheit zu verstehen.

Lit.: Roberto Durigetto, Giovanni Comin. Tesi di Laurea, Università degli studi di Venezia, Relatrice Paola Rossi, Venezia AA 1984/85.

Paolo Goi, La Scultura nel Friuli-Venezia Giulia. Il seicento e settecento. Pordenone 1988, S. 135.

Paola Rossi, La Scultura Veneziana del Seicento e del Settecento. In : Venezia Arti IV, 1990, S. 200-201.

20) Johannes der Evangelist und Johannes der Almosenspender in S. Giovanni Battista in Bragora in Venedig

Hochaltar der Kirche San Giovanni Battista in Bragora in Venedig,
Carrara-Marmor in leicht gelblichem Ton,
Evangelist 50x50x198 cm, Almosenspender 47x49x196 cm.,
nicht signiert, vollendet am 26. April 1689.
Seit 1995 restauriert.

Wie das "libro dei Riceveri della Scuola del S. Sacramento 1626-1778" der Gemeinde S. Giovanni Battista in Bragora¹³⁰ bezeugt, wurde "Henrico Meringo dall Signor sopra detto" (Bartolo Pettorosso, Guardian der Scuola del Santissimo Sacramento) für die vollendeten Figuren mit "ducati quatro cento e venti cinque (sic !) per satisfation dele figure et a star pacato –ducati 425", 425 Dukaten am 26. April 1689 bezahlt¹³¹.

Wie bei dem Marienaltar für die „Cappella S. Maria della Pace“ handelt es sich hierbei nicht um einen Auftrag, sondern um die Quittung einer bereits ausgezahlten Rechnung für zwei Figuren, die zu diesem Zeitpunkt bereits vollendet waren und sich womöglich auf dem ihnen zugedachten Standort, dem Altar in der Pfarrkirche S. Giovanni Battista in Bragora, befanden. Der Auftraggeber dieser beiden Figuren war der Vorsitzende der Sakramentsbruderschaft der Gemeinde, Bartolo Pettorosso. Von einem vermittelnden Architekten ist nichts bekannt. Meyring ist demnach als einziger Bildhauer ohne Vermittlung eines Architekten beauftragt worden.

Der Eintrag im Rechnungsbuch muß der Nachwelt bald in Vergessenheit geraten sein, denn lange Zeit hielt man Gianmaria Morlaiter (1699-1781) für den Bildhauer des Skulpturen-Paares, bis stilistische Vergleiche die Fachwelt davon überzeugten, dass es sich bei dem „Schöpfer“ um einen Bildhauer des 17. und nicht des 18. Jahrhunderts handeln muß¹³². Mit der neuerlichen Auffindung des Dokuments besteht nun kein Grund mehr, Meyring die Autorschaft abzusprechen.

¹³⁰AP San Giovanni in Bragora.

¹³¹Die Quelle ist zitiert in: Tesi di Laurea von Franca Grego über "La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora " S. 188 .

¹³² Giovanni Andreis, Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di S. Giovanni Battista in Bragora. Venedig 1885, S. 20.

Die beiden Johannes-Figuren befinden sich bis heute auf Piedestalen, die einen Altartisch rahmen (Abb. 17). Sowohl die Piedestale als auch die Mensa bestehen aus weißem Marmor mit geometrischen Medaillons, die mit rotem und schwarzem Marmor inkrustiert sind. Die Figuren sind ebenfalls in Marmor gearbeitet, dessen Qualität aber sehr minderwertig ist. Er hatte sich mit der Zeit in ein unschönes Braun verfärbt. Seit der Restaurierung 1989 sind die Figuren zwar wieder sehr hell geworden, doch haftet ihnen immer noch ein gräulich-gelblicher Farbton an, und die Oberfläche wirkt eigenartig stumpf.

Auf der linken Seite steht der jugendliche Evangelist in sehr lebhafter Erscheinung (Abb. 18). Sein bodenlanges Gewand bedeckt den Körper weitgehend, doch lassen die gerade herabfallenden Falten den Ablauf seiner Bewegung klar erkennen. Er steht im Kontrapost, indem er das Gewicht seines Körpers auf das rechte Bein und die Hüfte verlagert, während er das linke Bein fast unbelastet zurücksetzt. Mit dem Spielbein federt er das Gewicht des in einer Linksdrehung stark zurück geneigten Oberkörpers ab. Mit großer Gebärde hält er das aufgeschlagene Evangelium in der linken Hand an seiner rechten Seite, wo er es mit der rechten Hüfte abstützt. Die rechte Hand ist hoch erhoben, als hätte der junge Evangelist jäh seine Schreibarbeit unterbrochen. Er wendet das dicht gelockte Haupt gegen seine Körperdrehung nach rechts oben. Der Drang, seine innere Stimme in Worte zu fassen, äußert sich in der ruckartigen Kopfbewegung und den dadurch resultierenden fliegenden Locken, den leicht hochgezogenen Augenbrauen und dem halb geöffneten Mund mit herabhängenden Mundwinkeln. Weitere Anzeichen sieht man z.B. auch in der Draperie: das unnatürliche Kräuseln des über die linke Schulter geworfenen Manteltuches sowie die fliehenden Falten der weit hochgekrempeelten Ärmel des Gewandes, die sich gegensätzlich zu den anfangs erwähnten, streng herabfallenden Falten der Rockbahn verhalten.

Bei diesem Johannes handelt es sich um eine charaktvolle Figur, bei der sich Heinrich Meyring deutlich von Vorbildern aus dem Repertoire Giusto Le Courts inspirieren ließ. Das sind vor allem der Evangelist Johannes vor dem Seminar, der ursprünglich zum Marienaltar in S. Maria delle Vergine gehörte (Abb. 8), und ein weiterer Johannes, der sich als kauernde Gestalt in der linken Gruppe am Hochaltar in S. Andrea della Zirada befindet (Abb. 19). Doch handelt es sich bei dem Johannes Heinrich Meyrings keineswegs um eine Kopie, sondern um eine gelungene Umsetzung der Vorbilder Le Courts in sein eigenes Oeuvre.

Dem dynamisch bewegten jugendlichen Johannes der Evangelist tritt auf der anderen Seite des Altars eine ganz andere Gestalt entgegen. (Abb. 20). Dort erscheint Johannes der Almosenspendler aus dem Alexandria des 6. Jahrhunderts im bischöflichen Ornat. Auf dem

Haupt trägt er eine hohe Mitra, die eine äußerst steife Körperhaltung verlangt. Der weit über die Brust wallende Bart lässt nur wenig von dem gealterten Gesicht erkennen, dessen Augen halb niedergeschlagen sind. Eine schwere Pluviale mit Fransenlitze, die über der Brust mit einer großen Brosche zusammengehalten wird, hüllt die Figur beinahe mit geschlossener Kontur ein. Unterbrochen wird die Kontur durch den zum Segen spenden erhobenen rechten Arm, wodurch sich der Mantel ein wenig öffnet. Dadurch kommen das feingefältelte untere gegürtete Meßgewand und die über der Brust gekreuzte Stola zum Vorschein. Bei der Darstellung dieses Bischofs war Heinrich Meyring in seiner Freiheit sehr eingeschränkt. Kaum blieb ihm eine Möglichkeit der freien Entfaltung. Es finden sich daher auch nur wenige der für Meyring typischen Stilmerkmale wie der zur Seite wehende Bart, auf den ich noch einige Male eingehen werde, das feingefältelte Meßgewand, das sich in ringförmigen Falten um den Arm legt sowie die röhrenförmigen Saumfalten, die auf dem Boden aufliegend fast um 90 ° geknickt sind. Vor allem letzteres Beispiel ist ein typisches Stilmerkmal, das man oft bei Giusto Le Court und später bei Meyring sehr häufig findet.

Lit.: Franca Greco, *La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora*. Tesi di Laurea, Relatore Terisio Pignatti, Venezia AA. 1982/83.

21) Das Epitaph für General Graf Otto Wilhelm von Königsmarck im Hof des Arsenalns in Venedig

Kommandohof des Arsenalns in Venedig, über dem Eingang zum Sitzungssaal,
weißer Carrara-Marmor,
nicht signiert, vollendet am 9. März 1690.

Maßnahmen und Überprüfung des Erhaltungszustands wurde mir nicht gestattet.

Der Auftrag dieses Epitaphs im Kommandohof des venezianischen Arsenalns war der ehrenvollste, den Heinrich Meyring in seinem Leben je bekommen hat. Er wurde ihm nämlich vom venezianischen Senat erteilt. Sehr wahrscheinlich hatte dabei Alessandro Tremignon, der seit 1677 Baumeister des Arsenalns war, als Vermittler seine Hände im Spiel. Anlaß war der Tod des erfolgreichen Generals Otto von Königsmarck¹³³. Dieser stand seit 1685 im Dienst der venezianischen Truppen und führte an der Seite des Generalkapitäns Francesco Morosini im „Großen Türkenkrieg“ 1683-1699 in Griechenland einen verbissenen Kampf¹³⁴. Bis zum Herbst 1687 eroberte er die gesamte Peloponnes und den Golf von Korinth. Darauf folgte die Offensive in Attika. Im Herbst landete Königsmarck im Piräus, und am 29. September wurde Athen besetzt. Der Sieg wurde in Venedig großartig gefeiert, doch sollte er nicht von langer Dauer sein. Der Kriegszug wurde nun auch im Winter gegen Theben weiter geführt, und als im Winterlager der Truppen die Pest ausbrach, mußten Attika und Bötien aufgegeben werden. Vor der Vergeltung der Türken zog man sich bis hinter den Isthmus zurück. Bei der hunderttägigen Belagerung von Negraponte, der Hauptstadt Euböas, fielen 20 000 Soldaten einer zweiten Pestwelle zum Opfer, worunter sich auch Königsmarck befand.

Die Nachricht über diesen Verlust wurde in Venedig mit großer Betroffenheit aufgenommen. In der Senatssitzung vom 9. Dezember 1688 beschloß man, dem Verstorbenen ein Denkmal zu errichten¹³⁵. Den Ort des Denkmals bestimmte das Kollegium der Savi am 16.

¹³³ Er wurde 1639 als Graf von Västervik und Stockholm und Herr von Rothenburg und Neuhaus in Minden in Westfalen geboren. Als Botschafter und Feldmarschall stand er verschiedentlich im Dienst der europäischen Höfe.

¹³⁴ Dieser Griechenlandfeldzug spielte nur eine Nebenrolle, während der Hauptschauplatz in Ungarn war. Von den Venezianern wurde der Griechenlandfeldzug allerdings mit großem Interesse verfolgt. Man setzte hohe Erwartungen in den Generalkapitän Morosini, um die venezianische Machtstellung im Mittelmeer wieder herzustellen, die mit der großen Schlacht bei Lepanto 1571 verlorengegangen war. Siehe Ekkehard Eickhoff, *Venedig und die Osmanen*. München 1870, S. 426-429.

¹³⁵ ASV Senato Terra, reg. 217, c. 589r. Eine Abschrift befindet sich auch in: BMC, Codice Gradenigo Dolfin n. 172 (20), c. 178r. Zitiert bei Paola Rossi, *Ritratto Funebri e Commemorativi di Enrico Merengo*. In: *Venezia Arti* 8 (1994), S. 47. Siehe Dokumentenanhang Nr. 5.

März 1689, das sich für den Kommandohof des venezianischen Arsenalts entschied¹³⁶. Das venezianische Arsenal war zur republikanischen Zeit in erster Linie eine Schiffswerft, in der seit dem Mittelalter die großen Handels- und Kriegsgaleeren gebaut wurden. Hier wurden auch Waffen gebaut und gelagert. Heute ist das venezianische Arsenal Sitz der Marine und von daher für die Öffentlichkeit kaum zugänglich

Als der Vorschlag der Savi allgemeine Zustimmung erhielt¹³⁷, kam der „Savio di Terraferma“, Signor Gabriel Zorzi, am 28. Mai 1689 mit dem Bildhauer „domino Enrico Meringo“ überein¹³⁸. Dabei verpflichtete sich Heinrich Meyring, das Epitaph aus Carrara-Marmor genau nach der Zeichnung auszuführen, die er bei Abschluß dieses Vertrages vorgelegt hatte. Für die Beschaffung des Materials sowie für die Ausführung wurden ihm 600 Dukaten in Lire und Soldi versprochen, die er in drei Raten erhielt. Ein Drittel der Summe sollte er noch vor Beginn der Arbeit als Erstattung für das Material erhalten. Die weiteren Drittel wurden ihm dann nach der Hälfte und nach Vollendung der Arbeit gezahlt.

Die Zeichnung, die Heinrich Meyring zur Unterzeichnung des Vertrags vorgelegt hatte, ist eine der wenigen, die von ihm erhalten sind (Abb. 21). Sie befindet sich heute in der Bibliothek des Museo Correr in den historischen Aufzeichnungen des Pietro Gradenigo Dolfin¹³⁹: Die Doppelseite zeigt eine feine, etwas flüchtig wirkende Tuschzeichnung mit gelber und blaugrauer Lavierung. Über einem Türsturz erscheint die Büste des Generals im Halbprofil auf einer barocken Konsole. Die üppige Lockenpracht der Allongeperücke, die sich über die Rüstung legt, ist mit breiten Lavourstrichen angedeutet. Die Gesichtszüge sind nur typisiert. An beiden Seiten der Konsole lehnen leere Wappenkartuschen. Hinter der Büste sind fächerartig einige Waffen und Kanonenrohre arrangiert. Über dem Ganzen schwebt eine Fama mit der Posaune in der rechten Hand. Über der linken Schulter trägt sie das runde Emblem mit dem venezianischen Wappentier, dem geflügelten Markuslöwen. Gleichzeitig hält sie eine große Draperie, unterstützt von einem Putto. Die Draperie ist mit breiter Lavour umrissen und fällt in Form eines großen Dreiecks herab, das die Büste mit den Waffen feierlich umgibt. Die Zeichnung der Fama und des Putto sind besonders flüchtig und unproportioniert. Das Profil des Putto ist geradezu grotesk.

¹³⁶ ASV Sento Terra, reg. 217, c. 589r- 589v. Zitiert bei Paola Rossi, *Ritratti Funebri...cit.* Anm. 5, S. 53.

¹³⁷ ASV Senato Terra, reg. 218, cc. 49v-50v. Zitiert bei Paola Rossi, *Ritratti Funebri...cit.*, siehe Anm. 6.

¹³⁸ ASV Senato Mar, filza 680, im Anschluß an den Beschluß vom 2. Juni 1689. Zitiert bei Paola Rossi, *Ritratti Funebri...cit.*, siehe Anm. 7.

¹³⁹Die Zeichnung findet sich im Anschluß an den Bericht über den Tod des Generals, siehe BMC, MS Codice Gradenigo Dolfin, Nr. 172/20, c. 179v. Siehe Paola Rossi, *Ritratti Funebri...cit.*, Anm. 9.

Kompositorisch entspricht die Ausführung auf dem Kommandohof des Arsenal der Zeichnung auf das genaueste (Abb. 22). Darüber hinaus erweist sie sich als äußerst qualitativ im Detail. Sehr selbstbewußt und voller Würde blickt der siegreiche General von seiner Konsole hinunter. Weich sind die großen, kugelförmigen Locken gearbeitet, die sein Haupt umgeben. Sie fallen weit über die Rüstung herab, die ein Umhang nur sparsam als Rahmen-draperie umgibt. Die große Kartusche in der Mitte unter der Konsole trägt die Gedenktafel mit der Inschrift:

Othoni Wilemo Co:a Konixmarch / In suprema Terresstrium Copiarum contra Turcas / Praefectura / Semper Victori / MDCLXXXVIII S. C.

Die Kartuschen zu beiden Seiten zeigen links das Wappen der Familie Königsmarck. (Es ist ein Wappenschild mit vier Feldern, auf denen oben links ein Löwe, rechts ein Ritter, unten links eine Burg und unten rechts drei Löwen dargestellt sind. Das Wappenschild wird von drei Helmen mit geschlossenem Visier und Federbüscheln bekrönt. Damit entspricht es dem Familienwappen der Königsmarck auf das genaueste). Aus Gründen der Symmetrie er scheint auf der rechten Seite eine Kartusche. Darauf sind eine Krone und die in sich verschlungenen Insignien des Generals O W C K K zu erkennen.

Wesentlich reicher ist die Ansammlung von Wappentrophäen hinter der Büste. Zu sehen sind mehrere Kanonenrohre und Feldherrnsäbel sowie verschiedene Speere und Spieße. Die schwebende Fama als Allegorie des Ruhms erscheint im vollen Profil. Eng legt sich das dünne Gewand wie naß an den Körper; lediglich um die bloßen, angewinkelten Beine flattert es frei. Mit dem Emblem hält sie den Zipfel der großen mit Fransen besetzten Draperie, die das Ganze zu einer Dreieckskomposition zusammenfaßt. Den anderen Zipfel hält der vor der Fama herschwebende Putto, der über seine Schulter zu Fama zurückblickt. Mit diesem Putto wird spielerisch die strenge Dreieckskomposition aufgefangen, wodurch die Draperie an die rhythmische Form einer Welle erinnert. Das in der Zeichnung scharf im Profil erscheinende und karikiert wirkende Gesicht des Putto erscheint hier abgeklärt im Halbprofil.

Das Epitaph des Generals Otto Wilhelm von Königsmarck gehört zu den erfolgreicheren Werken Heinrich Meyrings. Es ist ein repräsentatives Barockdenkmal, das den Ruhm des siegreichen Feldherrn in glanzvoller Weise zum Ausdruck bringt. Auf Grund der rahmenden Draperie und der fächerartig arrangierten Wappentrophäen steht es in der Tradition Giusto Le Courts: Zum einen handelt es sich um das Grabmal des Caterino Cornaro in der Basilika des

Hl. Antonius in Padua, das Giusto Le Court 1674 vollendete (Abb. 23). Es zeigt den Verstorbenen als Ganzfigur in Rüstung mit dem Kommandostab in der Hand. Hinter seinem Rücken sind ebenfalls Waffen und Wappen arrangiert. Zum anderen handelt es sich um die Darstellung des Antonio Barbaro an der Fassade der S. Maria del Giglio, der ebenso als Ganzfigur erscheint (Abb. 24). Die über ihm an einer Schellmuschel befestigte Draperie wird an zwei Ecken wie der Vorhang einer Bühne von zwei schwebenden Putten offengehalten.

Am 9. März 1690 hatte Heinrich Meyring das Epitaph so weit vollendet, dass es an dem dafür bestimmten Platz über dem Eingang zum großen Saal des Arsenal angebracht werden konnte¹⁴⁰. Es bedurfte nur noch einer Veränderung des Frieses über dem Türsturz. Von der Umwandlung dieses Frieses zeugen zwei im Staatsarchiv befindliche Zeichnungen¹⁴¹. Die eine Zeichnung mit der Beschriftung „questa è giusto come è al presente“ zeigt den ursprünglichen Zustand mit dem einfachen Architrav (Abb. 25). Die zweite Zeichnung stellt den durch einen Fries erweiterten Architrav mit Konsolen dar (Abb. 26). In den drei Feldern zwischen den Konsolen erscheint mittig ein Helm zwischen zwei Wappen im Relief. Vermutlich stammen die Zeichnungen von Alessandro Tremignon, der auch im Namen des „Signor Enrico Scultor“ die Zuzahlung von 80 Dukaten am 29. März 1690 in Empfang genommen hatte.

Der Auftrag für das Denkmal eines großen Feldherrn war für Heinrich Meyring gewiß eine große Ehre. Noch lange prägte sich mit dem Denkmal auch der Name des Bildhauers in das Gedächtnis der Venezianer ein, wie die „Notizie“ zur Kunst von Pietro Gradenigo 1772 zeigen. „Enrico Megringo“ wird dort als berühmter Bildhauer genannt, der das Grabmal mit der Effigie mit großer Könnerschaft ausgeführt habe¹⁴².

Lit.: Paola Rossi, *Ritratti Funebri e Commemorativi di Enrico Merengo*. Venezia Arti 8, 1994; 47-55.

¹⁴⁰ ASV Senato Terra, reg. 220 unter dem Datum 9. März. Siehe Paola Rossi, *Ritratti Funebri...*cit. Anm. 11.

¹⁴¹ ASV Senato Terra, filza 1117. Siehe Paola Rossi, *Ritratti Funebri...*cit. Anm. 13.

¹⁴² Notizie d'arte. Tratte dai notatori e dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo. A cura di Lina Livan. Venedig 1942, S. 229, l.10-9xbre 1772: „Il Consiglio de' Pregadi 9 xbre l'anno 1688 decretò che fra trionfi marmoreo, e simboli militari fosse sopra la Porta di una Sala del Veneto Arsenal situata la Effigie Scolpita al naturale del valoroso, e supremo Generale dell'Armi della Republica il Co: Ottone di Kinismarch, Scozzese, e nè addossato

22) Der Hochaltar in S. Stefano in Nimis (Friaul)

Entstanden zwischen 1689 und 1696,

die Figuren sind aus weißem Carrara-Marmor, am Altar und Tabernakel wurden auch Versatzstücke aus gelblichem und rötlichem Marmor sowie *Violacea* verwendet.

Petrus 110x52x230 cm, Paulus 87x49x230 cm, Fides 90x53x230 cm, Caritas 80x46x230 cm, Christus-Gruppe 215x114x230 cm, Tabernakel 172x172x110 cm.

Signaturen : Petrus ENRICO MEIJRING fece, Paulus ENRICO MEIJRING fece, Fides ENRICO MEIJRING fece, Caritas Enrico Meijring (sic) Fece, Christus Enrico MEIJring (sic) fece.

Erhaltungszustand ist gut, von einer Restauration aus jüngerer Zeit ist nichts bekannt.

Der Hochaltar in S. Silvestro zu Venedig war ein Auftragswerk der Sakramentsbruderschaft, die diesen Altar noch während der Errichtung des neuen Chores in Auftrag gegeben hat. Über die Aufstellung der Mensa erfahren wir von Francesco Sansovino in seinem 1663 erschienenen Stadtführer „Venezia, Città Nobilissima et Singolare“¹⁴³. Danach gerieten die Arbeiten an diesem Altar über 20 Jahre lang ins Stocken. In der Zwischenzeit vollendete man den Chor und die angrenzenden Kapellen. Das nächste bekannte Datum, das sich wieder auf die Entstehung des Hochaltars bezieht, war der 28. September 1689. Wie aus dem Rechnungsbuch der Scuola hervorgeht, wurde an jenem Tag die Zeichnung eines Tabernakels vorgelegt¹⁴⁴. Der Vorschlag wurde von den Auftraggebern angenommen, denn wenige Tage später, am 4. Oktober, erhielt der nicht namentlich erwähnte Zeichner für seine Arbeit 500 Dukaten. Drei Jahre später, am 5. Februar 1692 wurden „Assistenti“ damit beauftragt, den Tabernakel nach dieser Zeichnung auszuführen¹⁴⁵. Den Hinweis auf einen Bildhauer gibt es erst für das Jahr 1694; unter der Rubrik „Istrumenti e Scritture“ finden wir den Vermerk, dass

L'impegno del lavoro ad un tale Enrico Megringo celebrissimo scultore, che riuscì con molta sua lode come al presente si vede...“

¹⁴³ Dort heißt es: „Si è dato principio alla rinnovazione della Cappella Maggiore, et erettione dell'Altare, del quale è fatta la Mensa, posti i piedestalli, e base per le colonne, il tutto di bellissimi e finissimi Marmi...“Venedig, 1663, S. 186.

¹⁴⁴ APS Catastico 1698, Parte di Capitoli della Scuola del Santissimo Sacramento. Unter dem Datum 1689, 28 Settembre ließt man: „Parte di far il Tabernacolo di pietra fine conforme il disegno esposto in capitolo“. Der Eintrag ist zitiert bei Simone Frosini, *La Chiesa San Silvestro in Venezia*. Tesi di Laurea, Università degli studi di Venezia. Relatrice Prof. Paola Rossi, A. 1984-85, S. 97.

¹⁴⁵ Im gleichen Buch unter dem Datum 1691 (m.v.), 5. Febbraio findet man: „Parte di libertà alli Sri Assitenti di far il Tabernacolo di quel Disegno, e forma che stimeranno proprio.“

die Scuola 400 Dukaten an einen Bildhauer zahlte, der die beiden Figuren Fides und Caritas, sowie die Figuren auf dem Tabernakel des Hochaltars vollendet hatte¹⁴⁶. Im darauffolgenden Jahr erhielt dieser Bildhauer am 28. März und am 5. April 100 Dukaten für je eine Skulptur. Der Name des Bildhauers geht nicht aus dem Rechnungsbuch der Scuola hervor. Wir kennen ihn dennoch mit Namen, da er die beiden Skulpturen Fides und Caritas sowie auch alle anderen Skulpturen mit „Enrico Meijring fece“ signiert hat. Es handelt sich bei den übrigen Skulpturen um eine Engelpietà auf dem Tabernakel und die beiden Apostel Petrus und Paulus.

Bis 1839 befand sich dieser Altar an seinem ursprünglichen Standort in S. Silvestro in Venedig. Als man sich aber während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dazu entschloß, den damals sehr heruntergekommenen Innenraum von S. Silvestro mit einer völlig neuen Ausstattung im neoklassizistischen Stil zu versehen, konnte sich der Altar als einzig erhaltenes Stück der ehemaligen barocken Ausstattung den räumlichen Gegebenheiten nicht mehr recht anpassen¹⁴⁷. Daher verkaufte man den Altar an die Kirche S. Stefano in Nimis nach Friaul. Diese im spätbarocken Stil erbaute Kirche, die man erst 1829 vollendete, überdauerte nur knappe 150 Jahre und fiel endgültig dem schweren Erdbeben 1976 zum Opfer. Der Hochaltar blieb unversehrt, da er bereits 1969 einen Aufstellungsort in der neuen Kirche S. Stefano gefunden hatte, wo er sich bis heute befindet. Diese Kirche wurde 1931 in der Nähe der alten Kirche S. Stefano im modernen Stil erbaut. Mit ihrem hohen, weiträumigen Innern gibt sie dem Altar eine sehr kühle und nüchterne Behausung, die beinahe musealen Charakter annimmt.

Der Hochaltar folgt in seinem Aufbau dem Prinzip der venezianischen Altäre des 17. Jahrhunderts (Abb. 27). Die Mensa erscheint wie ein Antependium vor dem mächtigen Re-

¹⁴⁶A.P.S. Catartico....1698, Parti di Capitoli, Istromenti e Scritture, zitiert bei Simone Frosini, La chiesa di San Silvestro...cit Venedig 1984/85. Nota del denaro riscosse dalla Scuola del Sant.mo. in S. Silvestro per il rodolo fatto, et elemosine cavate per farsi le due statue indicanti la fede e carità poste all'Altar Mag.re alle parti, e per adornar il Tabernacolo del S.mo in Summa 400 pagati al scultor per resto e saldo di dette due statue.

¹⁴⁷ Das Schicksal der Kirche S. Silvestro ist kein Einzelfall in der venezianischen Geschichte des frühen 19. Jahrhunderts. Schuld an dem schnellen Verfall vieler historischer Gebäude war die damalige politische Situation in Venedig. Während der Regierung Napoleons wurden sämtliche Scuole und Klöster säkularisiert und ihr Besitz veräußert. Später, als man den Zusammenschluß der Scuole wieder zuließ, fehlten ihnen die Geldmittel, um restaurierungsbedürftige Kunstschätze wieder herrichten zu lassen. Wie Simone Frosini in seiner Tesi berichtet, war auch die Kirche S. Silvestro davon betroffen. Zwar konnte die Schließung verhindert werden, doch hatte niemand die finanziellen Mittel, die dringenden Renovierungsmaßnahmen vorzunehmen. Als sich die finanzielle Situation endlich wandelte, war der Verfall so weit fortgeschritten, dass eine komplette Erneuerung als die wirtschaftlich günstigere Lösung erschien. Siehe Simone Frosini, S. 49 ff. Sicherlich spielte auch der Zeitgeschmack eine große Rolle, da das frühe 19. Jahrhundert den Barock besonders verpönte. Somit war das Interesse wahrscheinlich nicht übergroß, die barocke Ausstattung der Kirche unbedingt retten zu müssen.

tafel. An ihrer Vorderseite ist sie mit ornamentalem Relief aus weißem Stuck und rosafarbigem Marmor versehen. Ein ähnlicher Reliefschmuck findet sich an den Piedestalen des Retabels. Der stufenartige Aufbau des Retabels oberhalb der Abschlusskante der Mensa sowie die blockartigen Basen der Skulpturen unterscheiden sich in der Struktur des Marmors auffallend. Wahrscheinlich sind es nachträgliche Einfügungen zur Steigerung der Proportionen. Mittig über dem Retabel ragt der Tabernakel auf. Er ist rundum mit Voluten, Trauben und Puttenköpfen verziert. Farblich entspricht er der Mensa und den Piedestalen auf das genaueste. An seiner Vorderseite knien zwei Engel, die den Vorhang des Schreins öffnen.

Auf dem Tabernakel präsentieren zwei Engel den toten Christus (Abb. 28). Er sitzt auf einem mit einem Tuch verhängten Podest und wird von dem hinter ihm aufrecht stehenden Engel gestützt. Sein Kopf fällt schwer zur rechten Seite, kraftlos hängen die Arme seitlich herab, und die eingezogenen Beine sind zur linken Seite geknickt. Doch wirkt dieser tote Christus kaum wie ein Toter, eher wie ein Schlafender. Sein schönes, schmales Gesicht mit den leicht gewellten Haaren zeigt sich ganz unversehrt, ohne eine Spur der erlittenen Todesqualen. Die Stirne und die Wangen sind geglättet. Fast übergangslos entspringt die Nase zwischen den schön geschwungenen Augenbrauen. Der Mund mit dem schwachen Oberlippenbart ist leicht geöffnet, als würde er noch atmen. Um das spitze Kinn kräuselt sich ein kleiner Kinnbart. Die Ähnlichkeit mit dem Christus der Pietà des Michelangelo im Vatikan ist verblüffend (Abb 29). Aber nicht nur in der Gestaltung des Gesichts, sondern auch in der Gestaltung des Körpers zeigt sich Meyring künstlerisch von seiner besten Seite. Die Oberfläche ist glatt, und straff legt sich die Haut um die entspannten Muskeln. Nur wenig hebt sich aus der allgemeinen Glätte der Brustkorb ab. Dieser makellose Körper zeigt nicht die Spur von Folterungen und irdischen Qualen.

Der frontal hinter dem Christus stehende Engel neigt sich behutsam mit dem Oberkörper über den Toten. In der Silhouette der Flügel erscheint der Kopf mit dem schmalen Gesicht und den dicht gedrehten Locken im Profil. Sein Gesicht ist ebenso fein gezeichnet wie das des Christus. Doch unterscheidet es sich von diesem insofern, als seine weichen Züge eher feminin wirken. Ein langes Gewand, das sich in vielen Falten wie ein gewellter Kranz um den Hals legt, bedeckt den schmalen Körper des Engels. Der links neben ihm stehende Engel, der halb gebeugt mit beiden Händen den rechten Arm des Christus hält, ist leichter bekleidet. Sein Gewand ist so weit hinabgeglitten, dass der Oberkörper fast frei erscheint. Scharf heben sich die angewinkelten Beine aus dem Meer der Falten ab. Die in Röhren zusammengerollten

Saumfalten legen sich dabei in der für Le Court und Meyring typischen Weise in geknickte Schläuche über die nackten Füße hinweg auf den Boden. Dieser linke Engel wirkt vor allem mit kürzerem Haar und dem kräftigeren Oberkörper männlicher als der aufrecht Stehende. Aber auch er läßt sich wie der andere in keiner Weise mit den Engeln am Massimo-Altar in S. Giustina vergleichen. Diese waren von ihren Körpern her massiger und im Ausdruck männlich expressiver. Viel größer ist die stilistische Verwandtschaft zu den weiblich-lyrischen Engeln des Tommaso Rues am Hochaltar der Kirche dell'Ospedaletto (Abb. 30). Für diese Engel sind die schmale fast mädchenhafte Gestalt und die anmutige, tänzerische Bewegung typisch. Eine technische Neuheit bei der Darstellung der Engel dieses Hochaltars von Nimis ist die differenzierte Oberfläche, die bei unbedeckten Körperteilen völlig glatt erscheint, während Haare, Flügel und feinfältige Gewänder eine ganz andere fein strukturierte Oberfläche aufweisen. Auf der andern Seite des leicht gebeugt stehenden Engels erscheint ein kleiner Putto auf einer Wolke. Kniend mit über der Brust verschränkten Armen hält er seinen Mund dicht an die herabhängende Hand des Christus zum Kusse bereit.

Ikongraphisch handelt es sich bei der Darstellung des toten Christus zwischen Engeln um eine „Engelpietà“, bzw. einen „Schmerzensmann mit Engeln“. Neben Darstellung des Schmerzensmann allein, und dem Schmerzensmann mit Maria oder mit Maria und Johannes das sich der „Schmerzensmann mit Engeln“ im ausgehenden Mittelalter aus der Darstellung der „Kreuzigung“ heraus entwickelt entwickelte¹⁴⁸.

Vielleicht hatte Meyring das Gemälde des Andrea del Sarto gekannt, das uns heute nur noch durch einen Kupferstich des Agostino Venetiano erhalten ist (Abb. 31). Dieser Stich zeigt in der Komposition auffallende Ähnlichkeit mit der Pietà Meyrings. Genau wie bei ihm sitzt der tote Christus auf einer mit Tüchern verhangenen Stufe. Der Kopf lehnt zur rechten Seite. Von hinten stützt ihn ein Engel, der sich über den Toten beugt. Zu seiner Linken ergreift ein anderer Engel den schlaffen Arm des Toten. Der einzige Unterschied besteht darin, dass statt des Putto eine andere Figur auf der Gegenseite erscheint.

Die Figuren , die den Tabernakel flankieren, sind die Personifikationen von Fides und Caritas (Abb. 32). Die verschleierte Fides steht mit einem Fuß auf einem kubischen Stumpf, der nach Cesare Ripa die Basis aller Tugenden symbolisiert. In ihren Händen hält sie den Kelch und das Kreuz als Zeichen des Glaubens an das Sakrament. Ihr gegenüber steht Caritas mit einem Kind auf dem Arm, das ihr die Brust entblößt. Zwei andere Kinder tollen lebhaft zu

ihren Füßen in den weiten Falten des Mantels. Die Apostel Petrus und Paulus auf den Piedestalen präsentieren sich majestätisch. Frontal stehen sie spiegelbildlich angeordnet im Kontrapost, wenden aber ihre Blickrichtung gegen die Drehbewegung des Körpers zur Mitte des Altars hin. Petrus mit den riesigen Schlüsseln in der linken Hand hält gleichzeitig den von der Schulter abgeglitten Mantelumhang fest, während er die rechte Hand mit großer Gebärde erhoben hat (Abb. 33). Paulus hält mit beiden Händen das Schwert an seiner rechten Seite (Abb.34) .

Bei allen Darstellungen ist die Konfiguration der in große Falten gelegten Gewänder auffallend. Diese fallen streng nach dem Gesetz der Schwerkraft, ohne dabei viel barockes Eigenleben zu entwickeln. Dadurch erhält die Draperie nicht nur ein natürlicheres Aussehen, sondern verleiht den Aposteln eine weitaus geschlosseneren Kontur als wir das bei Meyrings Werken der frühen 80er Jahre kennen. Stilistisch entfernt sich damit ihre ruhige, majestätische Erscheinung von den thematisch verwandten Gestalten des Giusto Le Court am Hochaltar in S. Pietro di Castello (Abb. 35) und weist über Le Courts flämischen Einfluß hinaus direkt nach Flandern¹⁴⁹.

Im Gegensatz zu den früheren Altären Meyrings und auch zu den Altären Giusto Le Courts verkörpert der Hochaltar für S. Silvestro keine theatralische Inszenierung. Das Thema beinhaltet keine Erzählung, sondern ist die veranschaulichte Präsentation des eucharistischen Glaubens. Der Tote wird dargereicht wie eine Hostie auf dem Altar, umgeben von den beiden Tugenden Glaube und Liebe als weitere Zeichen der Eucharistie sowie den Aposteln als Zeugen und Lehrer dieses Glaubens. Die Umstehenden erscheinen dabei nicht frei im Raum, sondern sie unterwerfen sich in ihrer Position einer Dreieckskomposition, die sich zum einen von der erhobenen Hand des Petrus über die Flügel der Engel-Christus-Gruppe hinweg, und zum anderen von dem Schwertknauf des Paulus bis zur Flügelspitze des mittleren Engels der Pietà ziehen lässt. Christus ist dabei sowohl thematisch wie auch kompositorisch der Mittelpunkt, auf den alles ausgerichtet ist.

¹⁴⁸ Lexikon der christlichen Ikonographie, Bd 4, Sp. 92. Rom Freiburg, Basel, Wien 1927.

Lit.: Francesco Sansovino Venetia, Città noblissima et singolare. Venedig 1663, Neudruck 1968.

Simone Frosini, La Chiesa di San Silvestro in Venezia. Tesi di Laurea, Università degli studi di Venezia. Relatrice Prof. Paola Rossi, AA 1984-85.

¹⁴⁹ Besonders gut lassen sich die Apostelfiguren mit dem Figurenstil des Hans van Mildert vergleichen. Dieser gehört noch in die erste Generation der Barockbildhauer Flanderns, die im starken Einflußbereich Peter Paul Rubens standen. Siehe dazu Kapitel „Heinrich Meyring in der Fremde“ S.28 .

23) Die Madonna im Dom zu Bassano del Grappa

Heute Rosenkranz-Altar in S. Maria in Colle di Bassano del Grappa, weißer Carrara-Marmor, Maß fehlt (etwa 180 cm), nicht signiert, entstanden zwischen Juli und November 1694. Erhaltungszustand ist gut, wenn auch nicht frisch gereinigt.

Noch vor Vollendung des Hochaltars in S. Silvestro erhielt Heinrich Meyring den Auftrag, eine Marienstatue für das Augustinerinnen-Kloster S. Giovanni Battista in Bassano del Grappa zu skulptieren¹⁵⁰. Der Vertrag zwischen den Ehrwürdigen Schwestern des Konvents und dem Bildhauer Heinrich Meyring wurde am 12. Juli 1694 im Kloster in Bassano geschlossen. Der Verfasser des Vertrags war der Bassaneser Notar Bianchin Vittorelli, der schon wiederholte Male im Dienste des Klosters gestanden war. Anwesende waren die Auftraggeberin, die Äbtissin des Klosters, Schwester Maria Angelica Baroncelli, der Beauftragte „Signor Henricho Meerin Scultor in Venetia“ sowie die beiden Zeugen, der Gastaldo Sigr. Francesco Preve und der Be-dienstete des Paters, Sigr. Basilio Masarada. Die genauen Bedingungen des Vertrages waren die folgenden: Heinrich Meyring versprach, eine schöne und erstklassig gearbeitete Madonnenstatue aus Carrara-Marmor in Höhe von 5 Fuß zu meißeln. Insgesamt sollte er dafür 190 Dukaten erhalten, die umgerechnet in Lire und Soldi dem Betrag von 1178 Lire entsprachen. Davon sollte er 866 Lire und 6 Soldi erst nach Lieferung der vollendeten Statue im November desselben Jahres erhalten. Demnach hatte Heinrich Meyring bei Abschluß des Vertrages eine Anzahlung von 311, 4 Lire erhalten.

Wie aus dem Nachsatz des Vertrages hervorgeht, hatte Heinrich Meyring die Frist bis zum November eingehalten. Am 19. November desselben Jahres erschien er nicht persönlich, sondern sein Neffe Johann Meyring, um die vollendete Marienstatue im Kloster S. Giovanni Battista abzuliefern und dafür die Restzahlung von 866, 6 Lire in Empfang zu nehmen.

Wie aus den „Notizie...“ des Giambattista Verci hervorgeht, war der erste Standort der Madonna nicht in der Hauptkirche des Klosters S. Giovanni Battista, sondern der Hochaltar eines kleinen Oratoriums der Augustinerinnen „S. Maria degli Angeli“¹⁵¹. Verci bezeichnete diese

¹⁵⁰Archivio di Stato, Treviso: Bassano, S. Giovanni Battista, b. 1. Zitiert in: Elia Bordinon Favero, La „Santa Lega“ contro il Turco e il Rinnovamento del Duomo di Bassano: Volpato, Meyring e la „Madonna del Rosario“. In Studi Veneziani, Ns XI (1989) S. 207. Siehe Dokumentenanhang Nr 6.

¹⁵¹ Giambattista Verci, Notizie intorno alla vita e alle opere de' Pittori Scultori e Intagliatori della Città di Bassano. Venedig 1775, S. 288 und 317. Zitiert bei Elia Bordinon Favero, La „Santa Lega“ ...cit, S. 228.

Madonna allerdings nicht als ein Werk des Heinrich Meyring, sondern als eines des Orazio Marinali. Als das Kloster S. Giovanni Battista samt seinem Oratorium S. Maria degli Angeli zu Beginn des 19. Jahrhunderts unter der Besatzung Napoleons aufgelöst und abgerissen wurde, gelangte die Marienstatue Heinrich Meyrings unversehrt in die als Dom bezeichnete Kirche S. Maria in Colle¹⁵². Dort nahm sie verschiedene Plätze ein, bis sie ihren endgültigen Aufstellungsort auf dem Rosenkranzaltar erhielt (Abb. 36). Erstmals wird sie an dieser Stelle in einem Inventar des Doms aus dem Jahr 1929 erwähnt¹⁵³.

Der Rosenkranzaltar in S. Maria in Colle war im Auftrag der Rosenkranzbruderschaft im Jahre 1689 entstanden. Die Ausführung der Architektur übernahmen die Bassanesen Antonio und Alberto Bettanelli, und für den Skulpturenschmuck beauftragte man Giovanni Toschini aus Venedig. Doch als dieser dem Auftrag nicht nachkam, ging er an Orazio Marinali weiter, der 1704 die vollendeten Figuren lieferte¹⁵⁴. Dabei handelt es sich um die beiden Skulpturenpaare Dominikus und Katharina auf den seitlichen Pilastern sowie um Jakob und Anna über dem Giebel des Altars. Das Zentrum des Altars bildete die Pala des Leonardo da Ponte mit der Darstellung der Krönung Marias. Eine Marienstatue in der Mitte des Altars war ursprünglich nicht vorgesehen. Wie aus den Inventaren des 18. Jahrhunderts hervorgeht, hatte in der nachfolgenden Zeit eine Madonnenstatue auf diesem Altar ihren Platz gefunden¹⁵⁵. Doch handelt es sich dabei eindeutig um eine aus Holz geschnitzte Madonna auf dem Thron und nicht um eine aufrecht stehende aus weißem Marmor. Diese geschnitzte Madonna war eine in den Quellen oft erwähnte Prozessionsfigur, die alljährlich auf der Prozession am Tage des Rosenkranzfestes mitgeführt wurde, die aber heute als verschollen gilt. Somit hatte die Madonna des Heinrich Meyring seit Beginn des 20. Jahrhunderts den Platz der alten Prozessionsstatue eingenommen. Bis vor kurzem galt sie fälschlicherweise als ein Werk Orazio Marinalis, bis Elia Bordignon Favero den 1694 verfaßten Vertrag im Staatsarchiv von Treviso

¹⁵² Elia Bordignon Bavero, La "Santa Lega ...cit, S.228.

¹⁵³ Archivio Parrocchiale di Santa Maria in Colle, Bassano: Inventario e registro dello stato patrimoniale della Chiesa di S. Maria in Colle in Bassano del Grappa...dal 31 Dicembre 1929 al 1931: II. Oggetti preziosi per antichità e arte...n° 6 Marianli Orazio. La Madonna in piedi con il Bambino in braccio, S. Domenico e S. Teresia genuflessi. S. Gioachino e S. Anna seduti - 1704. Marmo bianco, grandezza maggiore del naturale. Tutte sull'altare del Rosario: opera di Antonio e Alberto Bastianelli L. 40.000. Zitiert in Elia Bordignon Favero, La "Santa lega...cit. S. 227.

¹⁵⁴ Siehe Giambattista Verci, Notizie... 1775, S. 298-299, zitiert bei Elia Bordignon Favero, La "Santa lega...cit.S. 227.

¹⁵⁵ Archivio Parrocchiale di Santa Maria in Colle, Bassano. L'Inventario delli Mobili che s'attrovano nella Sacrestia el Duomo Archipresbiteriale di Bassano. Adì 30 Aprile 1722....trono della Vergine del Rosario con zocolo baldacchino due angeli e due reliquiari grandi tutti dorati acon intagli. Statua della Vergine in legno seduta col bambino Gesù...zitiert bei Elia Bordignon Favero, La "Santa lega...cit.S. 227 und 228.

wiederfand. Damit gelang es ihm, die Entstehungsgeschichte der Statue zu rekonstruieren, die er dann in dem hier bereits mehrmals zitierten Artikel 1989 veröffentlichte.

Die Madonna steht auf einem Wolkensockel mit vier kleinen Putti in der Mitte des Rosenkranzaltars vor der Pala des Leonardo da Ponte (Abb. 37). Gekleidet ist sie in ein sehr einfaches, bodenlanges Gewand, das sich in lauter kleinen senkrecht parallel verlaufenden Falten eng an den Körper legt. Der Halsausschnitt ist ohne Abschlußkante und legt sich wie ein Wellenkranz um den Hals. Über dem Gewand trägt sie ein Manteltuch aus einem deutlich dichteren Material, welches sie nur sehr locker um die Taille und die Hüften geschlungen trägt und das mit breiten diagonalen Falten die Beinpartie bedeckt. Doch lassen sich ohne weiteres die Konturen der schlanken, hochbeinigen Frau deutlich erkennen. Sie steht im Kontrapost, wobei sich das linke Standbein hinter den Faltenzügen verliert, obwohl die Falten des Manteltuches in der Gegend des Knies lebhaft ondulieren. Das rechte Spielbein hingegen drückt sich kräftig durch die Stoffbahnen des schweren Mantels hindurch, und zum Vorschein kommt die Fußspitze über dem linken äußeren Puttenkopf. Ihr Haupt hält sie aufrecht, den Blick nach unten gesenkt. Das kräftige, leicht gewellte Haar ist in der Mitte gescheitelt. Während das Haupthaar am Hinterkopf zu einem Knoten zusammengenommen ist, sind die vorderen Haarpartien entlang der Schläfen in einzelnen Strähnen locker nach hinten gelegt. Es ist eine typische Frisur dieser Zeit, die stark der Antike nachempfunden ist und die wir bei vielen Frauendarstellungen Meyrings immer wieder finden werden. Nur ganz locker liegt darüber der Haarschleier, dessen rechte Partie hinter der Schulter hinabfällt, während die linke Partie nach vorne über die Brust gelegt ist.

Im linken Arm trägt die Madonna den frontal sitzenden Knaben. Mit dem Oberkörper dreht er sich nach links, legt dabei den rechten Arm um den mütterlichen Hals, während er mit der linken Hand nach dem Haarschleier greift. Der Haarschleier springt unterhalb der Hand des Kindes in fächerförmig auseinanderstrebende, strahlenartige Falten. In Gegenbewegung zum Körper wendet der Knabe seinen Kopf mit den kugelförmigen Locken und der hohen Stirn nach vorne, so dass er quasi parallel zu dem seiner Mutter erscheint. Durch die leicht verspielte Drehbewegung des Kindes wird die streng frontale Haltung der Mutter sichtlich gemildert. Es entsteht eine gewisse, wenn auch nicht sehr intensive Beziehung zwischen Mutter und Kind.

In der nach vorne ausgestreckten linken Hand hält Maria das Zepter. Damit ist sie gleichzeitig Mutter des Messias und Himmelskönigin. Der ihr um die Hand gelegte, weit herunter hängende Rosenkranz versetzt sie auch in die Rolle einer Rosenkranzmadonna. Doch meine

ich, dass es sich dabei um eine nachträgliche Zutat handelt, seitdem sie diesen Platz auf dem Rosenkranz-Altar erhalten hat. Denn in dem Vertrag mit der Äbtissin war nur die Rede von einer Madonna mit Kind. Und wenn sich Verci an den ersten Aufstellungsort auf dem Hochaltar in der Ordenskirche S. Maria degli Angeli recht erinnert, wird die Marienstatue dort kaum die Funktion einer Rosenkranzmadonna gehabt haben.

Typologisch ist diese Madonna sehr eng mit der Madonna della Salute des Giusto Le Court verwandt (Abb. 38). Die Parallelen finden sich dabei weniger in der Draperie als bei der Gestaltung der Köpfe. Gerade die Draperie Meyrings wirkt gegenüber Le Courts recht schwach. Dafür stimmen Gesichtszüge und Haartracht weitgehend überein. Beide Madonnen haben ein rundes Gesicht mit niedergeschlagenen Augenlidern und das in der Mitte gescheitete Haar, das zum lockeren Kranz gebunden ist, über dem nur ganz leicht der Haarschleier liegt. Geradezu verblüffend ist die Übereinstimmung der einen Haarlocke, die leicht erhaben auf der Schläfe zu erkennen ist. Diese findet sich bei der Madonna Le Courts auf der linken und bei der Madonna Meyrings auf der rechten Seite. Damit erweist sich Heinrich Meyring wieder einmal als getreuer Nachfolger Giusto Le Courts.

Lit.: Elia Bordinon Favero, La "Santa Lega" conto il Turco e il Rinnovamento del Duomo di Bassano. In: Studi Veneziani. Venedig 1989, S. 207-231.

Paola Rossi. Per il catalogo di Enrico Merengo. Arte Documento 7, 1993, S.95-99.

9) Der Pietà-Altar der Pfandhauskapelle in Udine

Palazzo del Monte di Pietà, heute Sitz der Sparkasse, Cassa di Risparmio, weißer Carrara-Marmor, Pietà 230 cm, Engel 131 cm, Putten 95cm., am 23. Mai 1694 in Auftrag gegeben, signiert am Felsen unter der herabhängenden linken Hand Christi. Erhaltungszustand ist gut, ohne Schäden, aber nicht in neuerer Zeit gereinigt.

Zur gleichen Zeit, als Heinrich Meyring mit der Gestaltung des Hochaltars in S. Silvestro in Venedig und der Madonna für das Kloster S. Giovanni Battista in Bassano del Grappa beschäftigt war, nahm Giovanni Comin einen Auftrag für die Erstellung eines Pietà-Altars in der Pfandhauskapelle zu Udine an¹⁵⁶. Es handelt sich dabei um den 1566 erbauten und 1663 bis 1694 erweiterten „Palazzo del Monte di Pietà“ am Mercato Vecchio, der heute Sitz der Sparkasse, der „Cassa di Risparmio di Udine“ ist¹⁵⁷. Doch ist bis zum heutigen Tag das Thema der Pietà sowohl bei der Gestaltung der Fassade, als auch bei der inkorporierten Kapelle ein Leitmotiv, das auf den doppelten Wortsinn, Monte di Pietà (it. Pfandhaus) zum einen, das Vesperbild zum anderen anspielt. Deshalb erscheinen an allen vier Ecken des Palazzo auf Höhe des Piano Nobile je eine Pietà. Eine ähnliche Pietà sollte Giovanni Comin für den Altar in der kleinen Kapelle des Pfandhauses darstellen, die sich bis heute in der Mitte des Erdgeschosses befindet. Wie aus der lateinischen Inschrift über der Eingangstür hervorgeht, unterstand die Kapelle ursprünglich einem geistlichen Kollegium: die Inschrift lautet „DEIPARE VERGINI/ IN CIVITATIS PRAESIDIUM / MONTIS TUTELAM / PIUM COLLEGIUM D. ANNO MDCXCIV“¹⁵⁸.

Giovanni Comin schloß den Vertrag mit den Brüdern jenes geistlichen Kollegiums am 23. Mai 1694¹⁵⁹. Dieser war in 9 Punkte gegliedert und band Comin an seine vorgelegte Zeichnung, die heute verloren ist. Doch muß diese Zeichnung anhand des im Staatsarchiv in Udine erhaltenen Vertragstextes der heutigen Ausführung weitestgehend entsprochen haben (Abb. 39). Danach beinhaltete die Zeichnung ein Antependium in Form einer Urne, die mit der

¹⁵⁶ Das Pfandhaus war eine kommunale Institution, wie sie in Italien seit dem Ende des Mittelalters existierte. Hier konnten vor allem Unbemittelte und Arme gegen die erhaltenen Darlehen bewegliche Gegenstände wie Kleider, Schmuck, Handwerk usw. als Pfand versetzen. Siehe dazu Jaques Heers, Lexikon des Mittelalters, München 1993, Sp. 796.

¹⁵⁷ Die Erbauer des erweiterten Palazzo waren der Mailänder Architekt Bartolomeo Rava und der Venezianer Jacopo Benoni. Un Palazzo vivo. A cura di Chino Ermacora e Lino Pilotti. Udine 1955, S. 16.

¹⁵⁸ Zu deutsch: Die der gottgleichen Jungfrau geweihte Kapelle zum Schutz der Stadt und zum Erhalt wurde von dem geistlichen Kollegium 1694 gestiftet.

Darstellung des Leidensweges in Relief ausgestattet war. Auf dem dahinter befindlichen Retabel befand sich eine Pietà-Gruppe zwischen zwei knienden Engeln; auf den seitlichen Pilastern war je ein Putto platziert. Der heutige Aufbau des Altars in der Kapelle stimmt bis ins Detail mit den im Vertrag erhaltenen Vorgaben überein. Wie beschrieben, ist das Antependium in Form einer Urne und zeigt das Relief mit dem Leidensweg Christi, seinem Fall unter dem Kreuz und die zu ihm tretende Heilige Veronika. Wie schon am Altar für die Scuola S. Maria della Pace ist an der linken unteren Ecke unverkennbar die Signatur Comins angebracht. Über dem Retabel erscheint die Pietà zwischen den weinenden Engeln und Putti. Doch trägt der Stein unter der linken Hand Christi überraschenderweise eine Signatur, die nicht, wie zu erwarten von Comin, sondern von Heinrich Meyring stammt.

Wie bereits bei dem Marienaltar in der „Cappella S. Maria della Pace“ (Abb. 12) handelt es sich bei der Gestaltung dieses Altars wiederum um eine Gemeinschaftsarbeit der Bildhauer Heinrich Meyring und Giovanni Comin. Doch scheint in diesem Fall die Gemeinschaftsarbeit ursprünglich nicht vorgesehen gewesen zu sein, da der Name Meyrings in dem Vertrag keine Erwähnung findet. Die Signatur weist jedoch eindeutig auf die gemeinschaftliche Arbeit hin, wonach das Antependium von Giovanni Comin und die Gruppe auf dem Retabel von Heinrich Meyring stammt. Offensichtlich konnte Giovanni Comin den Auftrag vor seinem Tode am 18. Februar 1695 nicht mehr erfüllen¹⁶⁰, so dass Heinrich Meyring den Altar vertragsgerecht vollendete. Obwohl er sich dabei an die bereits vorgegebenen Richtlinien halten mußte, weist die Gruppe für Meyring typische Stilmerkmale auf.

Die weit über den Altar aufragende Maria sitzt auf einem Felsrocken (Abb. 40). Dargestellt ist sie als junge Frau mit einem rundlichen Gesicht, das in ähnlicher Weise wie bei der Madonna im Dom zu Bassano (Abb. 37) von den locker nach hinten gelegten Haarsträhnen gerahmt wird. Doch zeigt sie hier eine ganz andere Ausstrahlung. Innerlich sichtbar bewegt, richtet sie den Blick zum Himmel. Pathetisch breitet sie dabei beide Arme aus. Der in großen Falten asymmetrisch über das Haupt gelegte und breit über die rechte Schulter fallende Mantel flattert auf der linken Seite parallel mit der Armbewegung nach hinten. Die Umrißlinien entlang des Mantels und des nach hinten ausgestreckten Arms mit den gespreizten Fingern der Hand bilden gemeinsam eine sehr offene Kontur. Die linke Seite

¹⁵⁹Archivio del Comune, Vertrag mit Giovanni Comin am 23. Mai 1694 für den Preis von 1700 Dukaten, siehe Dokumentenanhang Nr. 7, zitiert in : Un Palazzo vivo...cit. S.16.

¹⁶⁰ AP. SS. Gervaso e Protasio, vulgo S. Trovaso, Morti 1683-1699; zitiert bei Gastone Vio, Appunti per una migliore conoscenzacit. 1983, S. 225 - 227.

erscheint hingegen viel einheitlicher, da hier der Mantel über die Schulter nach vorne fällt und weite Teile des Oberkörpers und des Armes bedeckt.

Vor ihr liegt der tote Christus in einer schwungvollen S-Kurve ausgebreitet. Sein Oberkörper hängt zwischen den Knien der Mutter. Der Kopf liegt dabei schwer auf der Schulter. Wie bereits bei dem toten Christus der Engelpietà am Hochaltar in Nimis ist es der sehr ebenmäßige Kopf eines jungen, zart gebauten Jünglings mit hoher Stirn, umgeben mit den dünnen gewellten und in der Mitte gescheitelten Haaren (Abb. 28 und 41); schwach ist der Bart über der Oberlippe und am Kinn angedeutet. Der schmale fast schwächliche Körper mit dünnen Gliedmaßen ist unversehrt und zeigt keine Spuren der harten Folter. Kraftlos hängt der rechte Arm herunter, während Maria den linken empor hält. Die Beine sind angewinkelt und seitlich eingeknickt.

Die weinenden Engel knien zu beiden Seiten in spiegelbildlicher Anordnung, wobei der linke Engel ein Tuch vor das Gesicht hält, und der andere seine Arme über der Brust betend verschränkt. Sein Gesicht ist schmerzlich verzerrt. Mit der hohen, sehr flachen Stirn erinnert dieser Engel sehr lebhaft an den knienden Engel des Giuliano-Altars in S. Giustina in Padua (Abb. 3). Wie dieser kniet er auf dem linken Bein, während er den rechten Fuß aufsetzt. Sogar die Form der Falten des am Körper enganliegenden Gewandes zeigt ihre Entsprechung. Deutlich besser sind bei dem Engel der Pietà die Zeichnung des Gesichts und die Gestaltung der gelockten Haare ausgearbeitet. Die auf den seitlichen Pilastern erscheinenden Putti sitzen auf Felsbrocken, von denen der linke die Dornenkrone und der rechte das Schweiß Tuch der Veronika hält. Sie sind beide von kräftiger Gestalt. Während der rechte Putto sein verweintes Gesicht eher häßlich verzerrt (Abb. 42), erscheint der linke sehr schön und liebevoll dargestellt (Abb. 43). In dem weichen Kindergesicht mit den strähnigen Locken erkennen wir den Putto des Königsmarck-Epitaphs (Abb. 22).

Stilgeschichtlich gesehen sind in diese Pietà zwei bekannte Vorbilder eingegangen. Wir erkennen in dem toten Christus den Typus Michelangelos von seiner Pietà im Vatikan (Abb. 44). Vergleichbar ist dabei nicht nur die äußere Erscheinung des schlanken, makellosen Jünglings. Auch in der Haltung sind deutliche Parallelen zu erkennen, wobei die geschwungene S-Linie des Christus von Michelangelo genau gegenläufig zum Christus in Udine verläuft, so als ob Meyring nach einem Stich der Pietà Michelangelos gearbeitet hätte. Die leichte Drehung des Oberkörpers zeigt bei dem Udinenser Christus nur eine geringe Abweichung. Die Mutter Jesu folgt einem anderen Vorbild. Sie ist nicht diejenige, die wie bei Michelangelo ihre

Trauer im Stillen trägt. Meyrings Maria zeigt ihre Trauer und ihre Verzweiflung offen mit großer Gebärde. Dabei wird die Melodramatik von der bauschenden Draperie des flatternden Mantels noch verstärkt. Stilgeschichtlich gehört sie damit einer moderneren, barocken Darstellungsweise an, die sich im Zuge des Trienter Konzils neu entwickelt hatte. Die Neuerung besteht darin, dass der tote Christus nicht mehr im Schoß der Mutter, sondern vor ihr auf dem Boden liegt und sich nur mit dem Oberkörper an sie anlehnt. Die trauernde Maria muß ihren Sohn nicht mehr auf ihrem Schoß halten und wird dadurch freier in ihrer Bewegung. Mit tränenüberströmtem Gesicht und erhobenen Armen zeigen sich offen ihr Schmerz und ihre Verzweiflung¹⁶¹. Ein Beispiel für diese Art der Pietà-Darstellung gab Annibale Carracci, heute im Musée du Louvre in Paris. Für den flämischen Barock waren vor allem die verschiedenen Ausführungen der Beweinung Christi von Antonin van Dyck vorbildlich gewesen, die, um 1628 /29 entstanden, sich heute im Musée du Louvre in Paris, in der Pinakothek in München und in Berlin befinden¹⁶². Interessanterweise zeigt die Maria von Heinrich Meyring mit der wehklagenden Maria der „Münchener Beweinung“ van Dycks eine gewisse Beziehung (45). Die Madonna van Dycis sitzt am Boden hinter dem vor ihr liegenden Christus. Dabei ist ihr Blick gegen den Himmel gerichtet, die linke Hand hält sie nach vorne gestreckt, und in der rechten hält sie die Hand des toten Christus. Ihr dunkler Mantel zeigt den Umriß eines Dreiecks vor dem hellen Körper des Toten. Dieser lehnt an ihrem Schoß, wobei der rechte Arm, ebenso wie bei Meyring, um das Knie Marias gelegt ist und kraftlos nach unten hängt. Betont wird die Dreieckskomposition durch das umgelegte diagonal im Bild liegende Kreuz hinter beiden.

Die Pietà-Gruppe bildet neben dem Hochaltar von Nimis einen weiteren Höhepunkt im Schaffen Heinrich Meyrings. Obwohl er sich bei ihrer Gestaltung eng an die Vorgaben seines verstorbenen Freundes Giovanni Comin halten mußte, ist es ihm dennoch gelungen, seine eigenen Ideen weitgehend zu verwirklichen. Dabei konnte er auf bereits vorhandene Motive, beispielsweise auf die Madonna von Bassano und auf die Engelpietà in Nimis, zurückgreifen, die er mit der Anregung aus der Hochrenaissance und der zeitgenössischen Kunst zu etwas Neuem verband. Der Altar kommt in dem kleinen ganz mit Fresken ausgestatteten

¹⁶¹ Emile Mâle, *L'Art Religieuse. Après le Concile de Trente*. Paris 1932.

¹⁶² Maria Pötzel-Malikova, *Die typologischen Wurzeln der prager Pieta Georg Raphael Donners aus dem Jahre 1721*. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise* 1991, S. 205-207.

Raum durch den hellen Stein gut zur Geltung. Die Fresken stammen von Giuliano Qualio und zeigen Szenen aus dem Leben Mariens und der Passion Christi sehr ¹⁶³.

Lit.: Un Palazzo vivo. A cura di Chino Ermacora e Lino Pilotti. Udine 1955.

Maurizio Buora, Guida di Udine. Triest 1986.

¹⁶³Das zentrale Deckengemälde zeigt die Himmelfahrt Mariens, die Felder daneben die Verkündigung und Geburt Jesu. In den Ecken erscheinen die Vier Evangelisten, an den Wänden sind sechs Szenen aus der Passion Christi dargestellt.

10) Der Hochaltar in S. Cassiano in Venedig

Bekrönung des Hochaltars in S. Cassiano in Venedig,

Carrara-Marmor, sehr geschwärzt,

Nicht signiert, Entwurf signiert und datiert vom 3. April 1696.

Erhaltungszustand ist nicht gut. Die Figuren sind stark verschmutzt.

Bis in die jüngste Zeit herrschte über die Entstehung dieses Altars große Unsicherheit, da die Baugeschichte nur bruchstückhaft in den „Memorie...“ des Giambattista Galliccioli, eines Pfarrers der Gemeinde, überliefert war¹⁶⁴. Nach seinem Bericht dachte man bereits 1679 an die Errichtung eines neuen Altars. Am 20. Februar 1680 wurde dieser Gedanke erneut aufgegriffen und zu einem festen Vorhaben. Einen Monat später, am 18. März, stimmte die Bruderschaft über sieben Modelle ab, doch sind die Namen der am Wettbewerb beteiligten Architekten nicht überliefert; auch nicht der Name des Bewerbers, dessen Modell sechs von sieben Stimmen erhielt. Überliefert war nur der Name des ausführenden „Taglia-pietra“, Bartolo Nardi, der 1684 im Kassenbuch der Sakramentsbruderschaft Erwähnung fand sowie der Name des Bildhauers Heinrich Meyring, dessen Figuren aber erst 1698 unter Mitwirkung des Maurers Lodovico Ferrari, des Schmieds Zulian Bellato und des Tagliapietra Bartolo Nardi auf dem Altar angebracht wurden.

Neue Aufschlüsse brachte 1965 Vittorio Moschini, der im Pfarrarchiv von S. Cassiano eine Zeichnung von Heinrich Meyring fand¹⁶⁵. Sie gehörte zu dem Auftrag, den Meyring am 3. April 1686 erhalten hatte, die Bekrönung des Hochaltars mit zahlreichen Skulpturen zu versehen (Abb. 46). Wie aus dem Text unter der Zeichnung hervorgeht, wurde dieser Entwurf von den Abgeordneten der Bank, des Aufsichtsrats und einigen Mitgliedern der Bruderschaft genehmigt und von Heinrich Meyring mit den Worten: „Io Henrico meyrinch affermo e prometto quanto di sopra“ unterschrieben. Das Blatt hat die Ausmaße von 60x44 cm., die Zeichnung ist mit Bleistift, schwarzer Tinte und roter Lavierung ausgeführt¹⁶⁶. Sie zeigt die Bekrönung des Hochaltars, deren Architektur dem heutigen Zustand nur wenig entspricht. Zudem

¹⁶⁴ Delle Memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche, raccolte da Giambattista Galliccioli. Bd. VI, Venedig 1795, S. 151-153.

¹⁶⁵ Vittorio Moschini, Di un Progetto del Meyring e d'altro ancora. In: *Arte Veneta XIX* (1965), S. 171-173.

¹⁶⁶ Nachdem das Blatt von Vittorio Moschini publiziert war, ließ es Pfarrer Turchetto in der Innenseite des linken Türflügels seines Sakristeischrankes in S. Cassiano einrahmen. Hier fand ich es im Herbst 1994 vor. Dankenswerter Weise hatte der damalige Pfarrer Don Alberto dieses Blatt aus seinem Rahmen genommen, um es besser fotografieren zu können.

weist diese Bekrönung das anspruchsvolle Programm von zwölf Skulpturen auf, das sich aus fünf Tugenden und sieben musizierenden Engeln zusammensetzt. In lockerer Folge sind sie über den einzelnen Architekturelementen wie folgt verteilt. Die stillende Caritas und die betende Spes liegen auf dem Rundbogen über dem Altarbild, flankiert von zwei Putti, wobei der linke einen Ring und der rechte den Anker, als weitere Attribute der Tugenden, hält. Auf dem Scheitelpunkt des Bogens spielt ein dritter, etwas größerer Putto auf einer Laute. Über ihm ruhen auf den Schenkeln des Giebels Fortitudo mit dem Säulenstumpf und Temperantia mit dem Wasser- und dem Weinkrug, flankiert von den auf den Schweifgesimsen sitzenden Putti mit Harfe und Posaune. Über ihnen erscheint auf der Mitte der Attika die aufrechtstehende Fides mit ihren Attributen Kelch und Kreuz in den erhobenen Händen. Sie wird von einem auf der Violine spielenden und einem Posaune blasenden Putto flankiert.

Vergleicht man diese Zeichnung mit dem Zustand des heutigen Altares, sind erhebliche Unterschiede festzustellen (Abb. 47). Statt der vorgesehenen zwölf Figuren findet man nur drei vor. Es sind „Fides“ und zwei Putti, die aber nicht wie auf der Zeichnung mit Violine und Posaune, sondern mit Zupfinstrumenten musizieren. Die Schenkel des Giebels sowie die seitlichen Segmente des Bogens sind nicht mit Skulpturen besetzt. Die Schweifgesimse über dem Giebel fehlen ganz. Statt der weiteren Tugenden und Putti befinden sich über der Mitte dieses Bogens die Figur des Cassiano, des Kirchenpatrons, in Gestalt eines Bischofs und auf den Gesimsen neben dem Bogen der Hl. Sebastian und der Hl. Rochus, die alle drei weder thematisch noch stilistisch in das Programm passen¹⁶⁷. Des weiteren befinden sich in den Zwickeln über der Pala des Jacopo Tintoretto zwei Viktorien. Sie stehen mit dem Altarbild in einem gewissen thematischen Zusammenhang. Das Altarbild zeigt den Gekreuzigten zwischen den Patronen der Kirche, dem Hl. Cassiano und der Hl. Cäcilia. In Bezug auf die Hl. Cäcilia trägt der rechte Engel ein Orgelportativ, während der linke die Tiara und die Märtyrerpalme des Hl. Bischofs hält. Damit gehören auch sie nicht zu dem ursprünglichen Tugend- und Engelprogramm.

Als Grund der vorliegenden Diskrepanz zwischen dem Entwurf und dem heutigem Zustand sah Moschini zwei verschiedene Möglichkeiten. Seiner Meinung nach sind die heute nicht vorhandenen Skulpturen entweder nie ausgeführt worden, oder sie wurden bei den Restaurierungen 1761- 64 und 1840-45 wegen der Änderung des Zeitgeschmacks entfernt.

¹⁶⁷ Nach den Ausführungen Moschinis ist die Figur des Hl. Cassiano und Kirchenpatron entweder eine starke Überarbeitung oder gar eine Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts und stammt vermutlich von dem klassizistischen Bildhauer Gaetano Ferrari. Die beiden anderen Skulpturen, der Hl. Sebastian und der Hl. Rochus,

In jüngerer Zeit konnten die erfolgreichen Recherchen Paola Rossis im Pfarrarchiv von S. Cassiano neue Erkenntnisse zur Entstehungsgeschichte des Altars liefern¹⁶⁸. Zum einen fand sie den Namen des Architekten heraus, der mit seinem Entwurf den Wettbewerb vom 18. März 1680 gewonnen hatte. Nach dem Eintrag vom 14. Juni 1684 im „Libro sein Capitoli“ der Sakramentsbruderschaft war es Giuseppe Sardi, neben Baldassare Longhena der bedeutendste Architekt Venedigs in seiner Zeit. Doch überließ man die Ausführung des Projekts dem Tagliapietra Bartolo Nardi, der sich aber genau an die Pläne Sardis zu halten hatte. Nur bei der Ausstattung mit Skulpturen ließ man ihm freie Hand, wobei er zwischen Figuren aus Holz oder Stein wählen konnte. Das einzige, was man verlangte, war die Herstellung zweier Viktorien, für die er selbst aufzukommen hatte¹⁶⁹. Bei den anschließenden Ausgaben befinden sich Rechnungen, die an die Bildhauer Tommaso Ruer und Domenico Negri am 25. Dezember 1683 und am 17. Januar 1684 ausgestellt wurden, die sich auf die drei Reliefs an der Mensa und auf vier Reliefmedaillons an den Säulenpostamenten beziehen. Nicht erwähnt werden die vier Putti der Mensa, die die Reliefs des Tommaso Ruer flankieren (Abb. 48). Nach Meinung Rossis handelt es sich hier um Werke Heinrich Meyrings, die er erst nachträglich dort anbringen ließ. Doch bin ich der Meinung, dass diese Putten aus technischen Gründen mit den Reliefplatten gleichzeitig in die Mensa eingelassen wurden, da alle Platten miteinander im Verbund stehen. Auch thematisch stehen sie in engem Zusammenhang: Mit ihren Attributen Lamm, Ähren, Trauben und Kelch sprechen sie genau den Inhalt der Reliefs an, die die eucharistischen Themen, Gastmahl in Emmaus, Letzes Abendmahl und Christus im Hause Simons darstellen. Ob sie wirklich von Heinrich Meyring stammen, wage ich zu bezweifeln, da sie stilistisch von den beiden Putten auf der Bekrönung stark abweichen (Abb. 49). Sie sind schlecht proportioniert; zudem sind die Locken und Gesichter der übergroßen Köpfe zu wenig profiliert. Doch mag der schlechte Zustand dieser Putti auch das Ergebnis einer schlechten Restaurierung sein, als wären sie zu sehr abgeschliffen und dann zu stark aufpoliert. Ähnliches trifft übrigens auch für die Reliefs des Tommaso Ruer zu, dessen Konturen heute auch sehr verwischt aussehen.

Die zweite große Entdeckung Rossis ist der zur Zeichnung gehörige Vertrag mit Heinrich Meyring, der sich in demselben Kassenbuch der Bruderschaft befand¹⁷⁰. Wie die Zeichnung

stammen hingegen von dem Altar in der angrenzenden Seitenkapelle „della Visitazione“, der in den Jahren 1842 und 1845 vollständig abgebrochen wurde. Vittorio Moschini, *Un progetto del Meyring...*cit, S. 171-173.

¹⁶⁸ Ihre Ergebnisse sind publiziert in dem Aufsatz: *La decorazione scultorea dell'altare maggiore della chiesa di San Cassiano*. In: *Arte Veneta* 49 (1995), S. 39-47.

¹⁶⁹ AP San Cassiano fasc. M. 13, zitiert bei P. Rossi, *La decorazione scultorea...*cit.

¹⁷⁰ AP, S. Cassiano, fasc. M 13. Siehe Dokumentenanhang Nr 8.

wurde er am 3. April 1696 in Anwesenheit des Vorstehers der Bruderschaft, sowie einiger nicht namentlich erwähnten Mitglieder des Aufsichtsrats und der Bruderschaft mit „signor Henrico Maicric [sic] Scultor“ geschlossen. Dieser Vertrag ist ein umfangreiches Schriftstück, das sich in 10 einzeln definierte Punkte gliedert. Demnach verpflichtete sich Heinrich Meyring zur Erstellung von zwölf Figuren, von denen die fünf Tugenden 5 ½ Fuß, der Engel unterhalb der Fides 3 ½ Fuß und die Putten 3 Fuß messen sollten. Alle Figuren sollten aus feinem, weißen Carrara-Marmor bestehen. Die Ornamente wie Kronen, Palmen und Vasen hingegen können entweder aus Marmor oder aus blattvergoldetem oder farblich gefaßt Holz sein. Für die Ausarbeitung der Figuren lag die Verantwortung allein bei dem Bildhauer. Die Bruderschaft übernahm die Lohnkosten, die Kosten der Aufstellung der Figuren auf dem Altar sowie für die Ornamente aus Holz und für das Kreuz der Fides. Im Falle der pünktlichen Vollendung binnen zwei Jahren wurde dem Bildhauer die großzügige Summe von 1 000 Dukaten plus weiteren 50 Dukaten in Lire und Soldi versprochen, die er in fünf Raten à 200 Dukaten erhalten sollte. Wie auf der Zeichnung unterschrieb der Bildhauer mit den Worten: „Io Henrico Meyrinch affermo e prometto di sopra“ (ich, Heinrich Meyring versichere und verspreche das Obige).

Das Programm von 12 Figuren war anspruchsvoll, dafür war das Angebot der Bruderschaft aber auch ausgesprochen großzügig. Doch geht aus den Quellen nicht hervor, ob beide Vertragspartner ihre Bedingungen auch wirklich eingehalten hatten. Wenn Meyring wirklich alle Figuren vertragsgemäß ausgeführt hatte, wo sind die fehlenden Stücke dann in der jüngeren Vergangenheit geblieben? Und wenn er tatsächlich nur jene drei Figuren auf der oberen Attika ausgeführt hatte, woran lag es dann, dass die Abmachungen nicht eingehalten werden konnten, an der mangelnden Zuverlässigkeit Meyrings, oder an der Zahlungsunfähigkeit der Auftraggeber? Auf diese Frage geben auch Rossis Forschungsergebnisse keine genaue Antwort.

Stilistisch lassen sich die Figuren „Fides“ und die beiden musizierenden Putten ohne weiteres in das Oeuvre Meyrings einordnen (Abb. 50). Analog der Zeichnung erscheint Fides kontrapostisch in einem bodenlangen Gewand, über das sie locker ein Manteltuch gelegt hat, das sich in üppigen Falten um die Taille und die Hüften schmiegt. Der Kopf wird von einem Haarschleier teilweise bedeckt. In der linken hoch erhobenen Hand hält sie den Kelch, während sie im rechten Arm einst das Kreuz hielt, das heute verloren ist. Von der Nähe betrachtet sieht man, dass die Figur auf Fernsicht gearbeitet ist. Ihr Oberkörper ist im Verhältnis zu den Beinen zu lang, ein proportionelles Mißverhältnis, das sich bei größerer Entfernung in

unserem Auge wieder ausgleicht. Zudem bietet der Raum über der Attika für eine vollplastische Figur viel zu wenig Raum, so dass die Fides stellenweise eher einem Hochrelief statt einer Vollplastik entspricht. Dies äußert sich besonders in den nur sehr flach ausgearbeiteten Falten des nach hinten fliegenden Haarschleiers über der rechten Schulter und in denen des gerade nach unten fallenden Manteltuchs hinter dem Spielbein. Das Gesicht ist eng verwandt mit dem der Madonna von Bassano und dem der trauernden Maria des Pietà-Altars in Udine (Abb. 37 und 40). Wie diese beiden hat Fides ein rundliches Gesicht mit spitzer Nase und kleinem Mund. Das Haar ist ähnlich wie bei der Madonna von Bassano (Abb. 37) frisiert, obwohl das Haar der Madonna flauschiger und deshalb natürlicher wirkt, da sie eine aus der Nähe zu betrachtende Figur ist. Die Haarsträhnen der Fides sind dagegen viel strenger und stilisierter ausgearbeitet, da sie eine Figur ist, die man nur weit entfernt sieht und die daher stilistisch nicht mit dem gleichen Anspruch ausgearbeitet sein muß. Die Draperie des Manteltuches und des Haarschleiers entspricht sowohl bei der Madonna von Bassano, als auch der Fides am Hochaltar in Nimis. Der Schleier liegt nur locker auf dem Haar, wobei die herunterhängende linke Partie nach hinten und die rechte nach vorne fällt. Der Saum von Schleier und Manteltuch ist allerdings nicht so fein ausgearbeitet wie bei der Madonna in Bassano; er ist stumpf und flattert nur mäßig in einer welligen Linie. Sicherlich berücksichtigt diese Ausführung eigens die Betrachtung aus größerer Distanz.

Die beiden musizierenden Putti entsprechen nicht ganz den Putti der Zeichnung. Diese waren in ihrer Erscheinung graziler und tänzerischer in ihrer Bewegung. In der Ausführung wirken sie jedoch viel draller. Darüber hinaus spielen sie auch auf ganz anderen Instrumenten; der linke Putto hält statt der Violine eine Trommel in seinen Händen, während der rechte statt der Posaune auf einem Saiteninstrument spielt. Andererseits entsprechen diese drallen Putti stilistisch ohne weiteres den üppigen Putti des Pietà-Altars (Abb. 45), sowie jenen am Tabernakel des Hochaltars von Nimis wie auch den Kindern der Caritas oder dem zur Gruppe auf dem Tabernakel gehörigen knienden Putto an demselben Altar (Abb. 27). Daüber hinaus ist P. Rossi der Meinung, dass Heinrich Meyring der Schöpfer der Viktorien über der Pala des Tintoretto ist¹⁷¹. Im einzelnen ist es der auf der linken Seite erscheinende männliche Engel (Abb. 51). Nur mit einem Tuch bekleidet, trägt er die Mitra im linken Arm und im rechten die Palme, beides Attribute des heiligen Bischofs Cassiano. Auf der rechten Seite erscheint ein weiblicher Engel, ebenfalls mit freiem Oberkörper, doch sind die Brüste durch die rechte Hand verdeckt, mit der er auf einem Orgelportativ im linken Arm spielt. Mit den Attributen

¹⁷¹ P. Rossi, *La decorazione scultorea...*cit. S. 43.

Mitra und Orgelportativ nehmen sie eindeutig Bezug auf den von Tintoretto dargestellten heiligen Bischof und der heiligen Cäcilia. Wie Rossi richtig beobachtet hat, sind beide Viktorien moti-visch eng verwandt mit den Viktorien Le Courts am Antonius-Altar in S. Maria Gloriosa sein Frari (Abb. 52). Die Position beider Paare ist sehr ähnlich: In beiden Fällen sind die Engel in spiegelbildlicher Anordnung halb sitzend, halb liegend dargestellt, wobei sie die Beine lässig übereinander geschlagen haben. Außer dem dünnen Tuch um das Gesäß sind sie unbekleidet. Stilistisch gesehen lassen sich die Viktorien am Hochaltar in S. Cassiano ohne weiteres in den Oeuvrekatalog Meyrings einordnen, vergleicht man sie mit den Engeln am Massimo-Altar in S. Giustina zu Padua (Abb. 11). Die Gestaltung der Haarlocken und der Flügel stimmen in beiden Fällen überein.

Lit.: Delle memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche, raccolte da Giambattista

Galliccioli. Bd VI, Venedig 1795.

Vittorio Moschini, Di un Progetto del Meyring e d'atro ancora. In: *Arte Veneta* 19 (1965), S. 171-173.

Paola Rossi, La decorazione scultorea dell'altare maggiore della Chiesa di S. an Cassino. In: *Arte Veneta* 46 (1994), S.39-47.

11) Die Pietà in Halbfigur in der Scuola Grande di S. Rocco in Venedig

Heute Scuola Grande di S. Rocco, Salone Terreno,
weißer Carrara-Marmor, 75x45x26 cm.,
nicht signiert, am 29. April 1696 vollendet.
Erst vor wenigen Jahren restauriert.

Im Frühjahr 1696 hatte Heinrich Meyring von der Scuola Grande di S. Rocco den Auftrag erhalten, für den Antonius-Altar ihrer Kirche eine Madonna in Halbfigur aus weißem Marmor zu skulptieren. Wie der Eintrag im Rechnungsbuch der Scuola beweist, hatte Meyring den Auftrag Ende April ausgeführt, wofür er am 29. des Monats mit 180 Lire entlohnt wurde. Den Erhalt dieser Summe quittierte er mit seiner Unterschrift „Henrico Meyrinch scultor“¹⁷². Der in der Rechnung erwähnte Antonius-Altar, für den die Büste bestimmt war, ist heute nicht mehr erhalten. Vielleicht ging er während des Wiederaufbaus der einst von Bartolomeo Bon zwischen 1489 bis 1508 im Stil der Renaissance erbauten Kirche zu Beginn des 18. Jahrhunderts verloren. Erhalten blieb nur die Marienbüste, die sich lange Zeit in der Scuola im Treppenaufgang zur Schatzkammer befand (Abb. 53). Doch galt sie nicht als Werk Meyrings, sondern wurde bis vor kurzem als eine Arbeit des Bonazzas oder dessen Umkreis zu Beginn des 18. Jahrhunderts gehalten. Als solche wurde sie auch in dem Führer Gianmaria Urbani de Ghelthof erwähnt¹⁷³. Der Zustand der Büste war durch die starke Verschmutzung (wahrscheinlich durch Kerzenruß) so schlecht, dass eine eingehende stilistische Beurteilung nicht möglich war. Erst nach der Reinigung der Büste konnte Paola Rossi sie als die in der Rechnung erwähnte Marienbüste Heinrich Meyrings identifizieren¹⁷⁴. Seitdem befindet sich diese Büste im unteren Saal der Scuola auf einer Bank hinter dem Eingang neben einer Christus-Büste aus älterer Zeit.

Die Büste sitzt auf einem 50cm breiten und 20cm hohen aber nur 26cm tiefen Sockel, der sich in einer großen Hohlkehle zurückzieht. Er wirkt wie die Lehne eines Betstuhls, hinter der die trauernde Maria zu knien scheint. Sie stützt ihren frontal erscheinenden Oberkörper mit den Unterarmen auf diesen Sockel. Ihre Hände sind dabei zum Gebet gefaltet. Gekleidet ist sie mit einem langärmeligen Gewand, das sich ähnlich wie bei der trauernden Maria des

¹⁷²ASV Scuola Grande di San Rocco, II consegna, 200, cauzione, n. 28, siehe Dokumentenanhang Nr. 9.

¹⁷³ Gianmaria Urbani de Ghelthof, Tesoro della Scuola Grande di San Rocco in Venezia. Guida al visitore. Venedig 1901, S. 2.

¹⁷⁴ Paola Rossi, La Scuola Grande di San Rocco committente di Artisti. In. Arte Veneta 39 (1985), S. 194-203.

Pietà-Altars von Udine um den Hals in ringförmigen Falten legt (Abb. 40). Über dem zur linken Seite geneigten Kopf trägt sie einen Haarschleier, der diesmal nicht wie sonst ganz locker auf dem Haar liegt, sondern wie bei der Fides des Hochaltars in Nimis tief bis in die Stirn herunter gezogen ist (Abb. 32). Ähnlich wie bei der trauernden Maria in Udine fällt dieser in einer leicht gewellten Linie entlang der linken Gesichtshälfte herab, während er in radialartigen Falten über der rechten Schulter nach hinten weht. Sowohl die Saumfalten des Haarschleiers als auch die Ringfalten des Halsausschnitts des Gewandes sind nicht sehr fein ausgearbeitet und wirken von der Nähe betrachtet sehr wulstartig. Ebenso sind die Konturen des Gesichts nur sehr grob angedeutet. Es ist nicht mehr das Gesicht einer jungen Frau, sondern das einer leidgeprüften. Markant steht die große Nase aus dem Gesicht; die Augenbrauen sind leicht hochgezogen und die Augen sind halb niedergeschlagen; aus dem rechten Auge rinnt eine dicke Träne. Der kleine Mund ist wie beim Schluchzen eng \square ässt \square stein \square er \square und das Kinn leicht nach vorne geschoben.

Die grobe Ausarbeitung dieser Büste ist gewiß kein Zeichen für die mindere Qualität, sondern eher dafür, dass der einst vorgesehene Aufstellungsort vom Betrachter weit entfernt gewesen sein muß. Was dennoch gut zum Ausdruck kommt, ist die starke Ausstrahlung, welche die kleine Büste besitzt. Es scheint, als sammle sich die Trauernde nach dem Tode ihres Sohnes zum Gebet. Dabei überkommt sie erneut der Schmerz und die Trauer um ihn. Doch trägt sie diese Trauer nicht mehr so offen durch die Gebärde wie die klagende Pietà in Udine, sondern erträgt sie im Stillen ganz für sich, so dass wir sie nur an den Zügen ihres Gesichts, und dort besonders an den tränenden Augen und an dem \square ässt \square ste Mund, erkennen.

Nach Émil Mâle ist die Darstellung der trauernden Maria ikonographisch eine Neuschöpfung der nachtridentinischen Zeit¹⁷⁵. Thematisch handelt es sich dabei weder um die wehklagende Maria unter dem Kreuz noch um die Pietà bei der Kreuzabnahme, sondern um diejenige, die nach der Grablegung ihres Sohnes ganz für sich im Stillen trauert. Ein Beispiel dieses Typus in der Malerei gibt die „Madonna addolorato“ von Guido Reni aus der Sammlung Salina Brazzetti in Bologna (Abb. 54). Ein entsprechendes Beispiel aus der venezianischen Malerei und der Bildhauerei ist mir nicht bekannt.

Lit.: Paola Rossi, La Scuola Grande di San Rocco committente di Artisti. In: *Arte Veneta* 39 (1985), S 194-203.

¹⁷⁵ Émil Mâle, *L'Art Religieuse ...cit.*, S. 291 ff.

12) Das Grabmal für Johann Carl Loth in S. Luca in Venedig

Gegenüber dem Eingang der Sakristei der Kirche San Luca,
weißer und schwarzer Marmor, 171 cm.,
signiert, aufgestellt Anfang 1699.

Erhaltungszustand ist nicht gut, da der Marmor sehr vergilbt ist.

Am 6. Oktober 1689 verstarb der Maler Johann Carl Loth in Venedig in der Pfarrei von S. Luca Evangelista. Wie Heinrich Meyring war er von Geburt kein Venezianer, sondern er stammte aus München. Dort wurde er 1632 als Sohn des Malers Ulrich geboren, bei dem er auch die erste Ausbildung erhielt, bevor er seine Heimat 1653 im Alter von 21 Jahren verließ und nach Rom und später nach Venedig zog. Dort arbeitete er in der Werkstatt des Pietro Liberi, eines in Venedig höchstgeschätzten Malers, bis er eine eigene Werkstatt in S. Silvestro unterhielt. Bald gehörte er zu den gesuchtesten und berühmtesten Malern seiner Zeit in Venedig, der seine zahlreichen Aufträge nur mit einer großen Zahl von Gehilfen bewältigen konnte¹⁷⁶. Wie die zeitgenössischen Autoren bezeugen, beschränkte sich sein Ruhm nicht nur auf Venedig. Über Domenico Martinelli hinaus sind es auch Vittorio Coronelli (Viaggi) und Joachim Sandrat (Teutsche Academie der edlen Bau-Bild und Mahlerey-Künste), die für seine damalige Berühmtheit zeugen. Tatsächlich zählte er neben Adam Elsheimer, Johann Liss und Johann Heinrich Schönfeld zu den bedeutendsten Malern des 17. Jahrhunderts. Doch geriet er in Deutschland während des 18. und 19. Jahrhunderts in eine derartige Vergessenheit, dass er bei der großen Ausstellung „Deutscher Barock und Rokoko“ von 1914 in Darmstadt nur mit einem einzigen Porträt vertreten war.

In nicht ganz so große Vergessenheit kam Johann Carl Loth in Venedig. Es ist mit das Verdienst seiner engsten Freunde, zu denen der niederländische Kaufmann Adrian van Westenappel, der deutsche Kaufmann Paulo Giagher und der Maler und Schüler Loths, Ambrogio Bon, gehörten. Unmittelbar nach dem Tode des Meisters stellten sie einen Antrag, seinen Leichnam nahe der Tür zur Sakristei umzubetten und in unmittelbarer Nähe, linker Hand der Sakristei, ein Grabmal mit Effigie errichten zu lassen. Dem Antrag wurde angesichts einer Spende von 100 Dukaten von seiten des Kapitels zugestimmt und am 7. Januar 1699 in einem notariell beglaubigten Vertrag festgelegt¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Zu Leben und Werk Johann Carl Loths, siehe Gerhard Ewald, Johann Carl Loth...cit.

¹⁷⁷ ASV. Notarile atti, Notario Francesco Simbieni, b. 12106; zitiert bei Paola Rossi, Ritratti Funebri ...cit. S.49, siehe Dokumentenanhang Nr. 10.

Bald nach dem Abschluß des Vertrags wurde die Umsetzung des Grabes vorgenommen und das Grabmal errichtet, das sich bis zum heutigen Tage im Durchgang zur Sakristei befindet. Der Bildhauer dieses Grabmals ist uns nicht aus dem Schriftverkehr zwischen den Auftraggebern und dem Kapitel bekannt, sondern allein durch die Signatur: „Arrigo Meiring S.“

Das Denkmal besteht aus der 76 cm hohen Büste auf einer 22 cm hohen Konsole, von der eine 95 cm hohe Gedenktafel in Form einer Draperie herunterhängt (Abb. 55). Die Büste ist eine künstlerisch qualitätvolle Arbeit und zeigt den Maler in erhabener und selbstbewußten Pose. Das erhobene Haupt wird von einer üppigen Allongeperücke umrahmt, deren Lockenpracht sich weit über die Schulter breitet. Unter dem Rock mit offenem Revers sieht man ein fein gesmoktes Hemd. Darüber liegt ein locker gebundener Seidenschal mit filigraner Spitze. Mit der gleichen Sorgfalt am Detail ist auch das Gesicht des Malers ausgearbeitet. Es ist nicht das idealisierte Gesicht eines Verstorbenen, sondern das eines vom Alter gezeichneten, aber noch sehr vitalen Menschen. Die Pupillen der weit geöffneten Augen sind leer, wirken aber keineswegs leblos. Die Nase ist groß und nicht homogen geformt, sie weist große Nüstern auf. Die Wangen sind durch die nachlassende Elastizität der Haut eingefallen. Das füllige Kinn zeigt den Ansatz eines Doppelkinns. Dennoch liegt auf den dünnen Lippen ein leichtes Lächeln, das noch den vollen Lebensgeist des erfolgreichen Malers widerspiegelt. Die Oberlippe wird von einem feinen Bart gerahmt. Die realistischen Züge wirken dabei nicht als Mangel an Qualität, sondern sie verstärken nur die frische Lebendigkeit des Dargestellten. Insgesamt betrachtet ist es das gelungene Bild eines barocken Menschen, der an seinem wohlverdienten Lebensabend auf ein ruhmvolles Leben zurückblicken kann, in dem er gewiß viel geleistet hat, es aber auch in vollen Zügen genossen zu haben scheint, wie das die selbstsichere Haltung deutlich zeigt.

Meyring hat sich mit dieser Büste in hohem Maße als ein begabter Porträtist erwiesen. Diese Könnerschaft kommt in diesem Falle aber nicht von ungefähr, da er damit nicht die Büste eines beliebigen, wenn auch sehr berühmten Malers, sondern die seines Freundes dargestellt hat, den er in Art und Charakter gut gekannt haben muß. Das freundschaftliche Verhältnis der beiden geht aus dem Testament des Verstorbenen hervor, in dessen Nachsatz er seinem lieben Freund, Henrico Maieirin (sic), drei große Bücher in deutscher Sprache über antike römische Geschichte als Zeichen seiner Freundschaft vermachte¹⁷⁸.

¹⁷⁸ ASV, Notarile atti, Notario Francesco Simbieni, b. 905, n. 184; zitiert bei G. Ewald, Johann Carl Loth...cit. S. 46 und Paloa Rossi, Ritratti funebri...cit.1994, S. 49.

Die Büste steht auf einem sechseckigen Sockel aus schwarzem Marmor mit tiefem Einzug einer Hohlkehle. Von ihrem unteren Rand hängt ein gewelltes Tuch mit Fransenlitze herab. Links daneben kauert ein kleiner Putto ohne Flügel. Mit dem einen Arm umschlingt er den Sockel. In der einen Hand hält er ein zusammengerolltes Papier, in der anderen hält er einen Pinsel so, als wolle er die auf dem Tuch gemeißelte Inschrift malen. Die Inschrift lautet:

JO CAR LOTH BAVARUS / SUORUM TEMPORUM / APELLES / OB VIRTUTEM
PENCILLI AB IMP / LEOPOL NOBILIUM ORDINI AGGREGAT / UMBRAM MORTIS
DEPINGERE COEPIT / VI 8BRIS ANNO1698 / AET SUAE 66

Zu deutsch heißt das: „Der Bayer Johannes Carl Loth, ein Apelles seiner Lebenszeit, wurde wegen der Tugend seines Pinsels von Kaiser Leopold in den Adelsstand er-hoben; mit dem 66. Lebensjahre wurde am 6. Oktober 1698 begonnen, das Todesdunkel zu zeichnen“. Der Putto kniet auf zwei übereinander gestapelten Büchern, deren Seiten schon stark abgegriffen aussehen. Die herabhängenden Seiten des unteren Buches zeigen auf einer Ecke neben der Signatur des Bildhauers die Skizze eines Mannes. Demnach handelt es sich bei diesen Büchern um die Skizzenbücher des Malers. Auf der Kaempferplatte der Säule, durch die Draperie halb verdeckt, erscheint ein Totenschädel mit Lorbeerkranz, der als Sinn-bild der Vanitas, zu den typischen Attributen des barocken Grabmals gehört.

Es gibt sowohl künstlerische als auch materielle Unterschiede zwischen der Büste und dem dem unteren Teil des Grabmals. Der Putto ist nicht mit derselben Sorgfalt modelliert wie die obige Büste. Sein Gesicht weist keinerlei individuelle Züge auf und die Haarlocken sind lange nicht so plastische herausgearbeitet, wie es oben der Fall ist. Das künstleische Defizit wird durch den materiellender Unterschied verstärkt: Der Marmor ist in diesem Bereich stärker nachgedunkelt und zeigt Spuren von Feuchtigkeit.

Lit.: Enrico Lacchin, Enrico Marengo. In: Rivista Mariana Mater Dei, 4 (1932),
S. 244-245.

Gerhard Ewald, Johann Carl Loth, Amsterdam 1965.

Paola Rossi, Ritratto Funebri e Commemorativi di Enrico Merego. In: Venezia Arti 8
(1994) S. 47-56.

13) Der Altar der Heiligen Theresia von Àvila in S. Maria di Nazareth in Venedig

Zweite Seitenkapelle rechts,
nicht signiert, entstanden zwischen dem 5. März und dem 15. Oktober 1699,
weißer Carrara-Marmor, überlebensgroß.
Marmor stark angegraut.

Im Archiv des Klosters von S. Maria di Nazareth ist der Vertrag erhalten, den Heinrich Meyring mit den Karmelitern am 5. März 1698 schloß¹⁷⁹. Entdeckt und publiziert wurde dieser Vertrag von Luigi Ferrari¹⁸⁰. Meyring wurde darin beauftragt, eine Theresia und einen Engel für den Theresien-Altar in Überlebensgröße nebst einem Putto mit Inschrifttafel darzustellen. Dabei sollte er sich genau an die Zeichnung seines Proto, Giuseppe Carmelitano Scalzo, halten. Für die Ausarbeitung dieses Auftrags räumte man Meyring acht Monate Zeit ein, damit die Gruppe bis zum Festtag der Hl. Theresia am 15. Oktober 1699 eingeweiht werden konnte. Doch liegen zwischen dem 5. März 1698 und dem 15. Oktober 1699 nicht acht, sondern 19 Monate. Der Vertrag müßte demnach am 5. März 1699 abgeschlossen worden sein, und bei dem Datum könnte es sich um einen Schreibfehler gehandelt haben. Für die Bezahlung wurden 500 Dukaten festgesetzt, von denen 200 Dukaten für die Beschaffung des Marmors sowie für die Transport- und Aufstellungskosten in der dafür vorgesehenen Nische des Altars gedacht waren. Die restlichen 300 Dukaten zahlten die Auftraggeber, die Kongregation der Damen, dem Bildhauer als Honorar. Dieser unterzeichnete den Vertrag eigenhändig mit: Enrico Meyring Scultor.

Zum Zeitpunkt des Vertrags war der Theresien-Altar seit mehr als 14 Jahren vollendet. Er entstand bereits während der ersten Phase der Innenausstattung in der von Baldassare Longhena entworfenen und seit 1655 begonnenen Kirche, deren Bau dieser bis zur Vollendung des Rohbaus betreute. Danach zog er sich aus dem Geschehen zurück. Die Gestaltung der Fassade überließ er Giuseppe Sardi, während die Innenausstattung unter der Leitung verschiedener Tagliapietre nach den Plänen Longhenas weitergeführt wurde. Der Erbauer des Theresien-

¹⁷⁹ ASV Santa Maria di Nazareth b. 5, siehe Dokumentenanhang Nr 11.

¹⁸⁰ Luigi Ferrari, I Carmelitani Scalzi a Venezia. Cenni storici. Venedig 1882, S. 24.

Altars war sehr wahrscheinlich Antonio Gaspari, da eine von ihm stammende Zeichnung mit der Ausführung in vielen Punkten übereinstimmt (Abb. 56). Finanziell wurde der Bau dieser Kapelle von seiten des adligen Bartolomeo Zen unterstützt, der sie für sich und seine Tochter Cattaruzza Zen, verheiratete Ruzzini, als Grablege ausgewählt hatte¹⁸¹. Der Altar wurde in seiner ursprünglichen Gestaltung von Giovanni Giacomo Hertz in dem „Ritratto di Venetia“ 1684 erwähnt¹⁸². Hierbei ist nicht die Rede von einer Marmorgruppe, sondern von einem Ölbild mit der Darstellung der Hl. Theresia und dem Engel in Anwesenheit der göttlichen Dreifaltigkeit, dargestellt von Francesco Cairo. Dieses Bild existiert heute noch und befindet sich im Chor-umgang auf der rechten Seite (Abb. 57).

Im Jahre 1689 übernahm der Baumeister Fra Giuseppe di S. Antonio die Leitung der Innenausstattung. Er war Carmelitaner, der mit seinem weltlichen Namen Jacopo Pozzo hieß und der jüngere Bruder des in Rom tätigen Antonio Pozzo war. Die Innenausstattung der Kirche war zu diesem Zeitpunkt fast vollendet. Pozzo übernahm indessen die weiteren Ausstattung der Chorkapelle und der Sakristei. Diese Tätigkeit wurde durch seine zweite Romreise von 1692 bis 1695 unterbrochen. Nach seiner Rückkehr widmete sich der in Rom mit neuen Ideen erfüllte Giuseppe der Umgestaltung der Theresienkapelle und der ihr gegenüberliegenden Kapelle der Heiligen Familie. In diesem Zusammenhang beauftragte er Heinrich Meyring mit der Ausführung der Darstellung der Heiligen Theresia in Ekstase.

Heute zeigt der Theresien-Altar den Zustand nach der Umgestaltung Giuseppe Pozzos (Abb. 58). Es ist ein hoher Wandaltar, bestehend aus einer zentralen Nische zwischen vier hohen Säulen aus rotem Marmor mit weißen korinthischen Kapitellen, die mit einem verkröpften Gebälk verbunden sind. Nach oben hin schließt die Architektur mit einer Attika und einem gesprengten Segmentbogen ab. Wie die Säulen sind die Postamente, die Zwischen-räume zwischen den Säulen, die Hauptnische sowie Teile des Architravs mit rotem Marmor ausgelegt. Die prunkvolle Barockarchitektur wird mit zahlreichen Skulpturen zwischen den Säulen und in der Attika bereichert.

Die Theresien-Gruppe von Heinrich Meyring befindet sich, wie im Vertrag festgelegt, in der Hauptnische des Altars (Abb. 59). Der Engel, die Heilige und der Putto sind im

¹⁸¹ Der Vertrag zwischen dem Stifter und den Karmelitern wurde von dem venezianischen Notar Antonio Steffani am 19. Mai 1671 geschlossen und am 22. Juli 1683 auf die Erbin Cattaruzza Ruzzini erweitert. Heute befindet sich dieser Vertrag im Staatsarchiv Udine (AS Du), Archiv der Familie Manin (cc. 41-42), wo ihn Martina Frank aufgefunden und in: *Virtù e Fortuna, Il mercantinismo e le committenze artistiche della famiglia Manin*, Venedig 1996, publiziert hat.

¹⁸² Giovanni Giacomo Hertz, *Ritratto di Venetia*. Venedig 1684, zitiert bei Luigi Ferrari, *I Carmelitani Scalzi...cit.* S. 25 und 78.

Hochrelief wie auf einer Diagonalen angeordnet und füllen damit die Mitte der Altarnische vollständig aus. Die Szene ist allem Irdischen enthoben. Die auf einer Wolke kniende Theresia erscheint in ihrer Mystik ganz entrückt (Abb. 60). In völliger Hingebung lehnt sie den Oberkörper in einer starken Rechtsdrehung zurück. Der zurückgelegte Kopf ruht auf ihren Schultern. Er ist durch die Kopfhülle, dem sog. Wimpel, und dem um den Hals gelegten Seinhel so verhüllt, dass nur noch das rundliche, völlig entspannte Gesicht zu sehen ist, in dem die Augen geschlossen und der Mund leicht geöffnet ist. Über dem Wimpel trägt die Heilige einen Kopfschleier, der ihr bis auf die Schultern fällt. Bereitwillig breitet sie die Arme aus, so dass sich der umgelegte Mantel öffnet. Darunter erscheint die zum Ordensgewand der Karmeliter gehörende gegürtete Kutte mit dem darüberhängenden schmalen Skarpulier. In dieser willigen Haltung gibt sie sich dem Engel hin, der sich von links oben der Heiligen nähert (Abb. 61). Es ist ein schöner Engel mit schmalem, fast weiblichem Gesicht und runden Locken. Wie Theresia kniet auch er auf einer Wolkenbank. Mit ausgebreiteten Flügelschwingen neigt er sich behutsam über sie. Seine linke hält er zum Friedensgruß erhoben, in der rechten aber führt er einen goldenen Speer bis an die Brust der Heiligen. Lebhaft flattert das hauchdünne und weitärmelige Gewand um das rechte Bein des Engels, wo es über dem Oberschenkel mit einem Knopf zusammengehalten wird. Zu Füßen der Heiligen schwebt der im Vertrag eigens erwähnte Putto. Mit großer Anstrengung hält er die aufgerollte Schriftrolle in der erhobenen Linken, auf der die Inschrift „PIAE DEVOTIONES OPUS CON GREG: NOB: M:M:ST:TERESIAE (dieses Werk ist ein Opfer für die Mitschwester der Kongregation der Heiligen Theresia) zu lesen ist (Abb. 62).

Die kompositorische Anordnung der Gruppe unterscheidet sich grundlegend von dem Altarbild des Francesco Cairo, das sich ursprünglich an dieser Stelle befand (Abb. 57). Dieser faßte das Thema noch in der üblichen Darstellungsweise auf, indem er die Heilige in einem Raum auf dem Boden fast frontal knien ließ, während sich der Engel von links oben nähert, den wir aber nur von hinten sehen. Viel größer ist die stilistische Annäherung an die Theresien-Gruppe des Gianlorenzo Bernini in S. Maria della Vittoria in Rom, die 1642 im Auftrag des venezianischen Kardinals Frederigo Cornaro entstand (Abb. 63)¹⁸³. Auf den ersten Blick sind die Gemeinsamkeiten beider Darstellungen sehr groß. Die Heilige schwebt auf einer Wolke, während sich ihr der Engel von links nähert. Die Unterschiede werden erst beim näheren Hinsehen deutlicher. Noch sehr viel stärker hat es Bernini vermocht, die selbstlose Hingabe Theresias an die göttliche Liebe zum Ausdruck zu bringen. Sie kniet nicht, sondern befindet sich in

¹⁸³ Zu Berninis Theresien-Gruppe, siehe Rudolf Wittkower, Gianlorenzo Bernini. London 1955.

der Schweben zwischen Sitzen und Liegen, weit zurückgelehnt. Aus dem geöffneten Mund glaubt man leibhaftig ihr Stöhnen zu hören. Die Inszenierung ihrer eigenen Worte in Stein scheint nahezu perfekt. Sie selbst hat den gezeigten Zustand wie folgt beschrieben: "Gott wollte, dass ich zu meiner Linken einen Engel sehe...Er war nicht groß, aber er war sehr schön, sein Gesicht war leidenschaftlich glänzend...Er hatte einen langen goldenen Speer in seiner Hand, aus dessen Spitze Flammen züngelten. Er stach mir damit sofort ins Herz bis ins Innerste, und es erschien mir, dass er beim Herausreißen einige Fleischfasern mitriß. Dann ließ er mich ganz umgeben mit der Liebe Gottes zurück. Der Schmerz war so echt, dass er mir ein Stöhnen entlockte, aber die Lieblichkeit, die ihn begleitete, war so groß, dass ich nur wünschte, dieses Leiden würde nie vergehen... Dieses Leiden war aber nicht körperlich aber geistig"¹⁸⁴. Weitere Unterschiede zwischen der venezianischen und der römischen Darstellung gibt es auch in der Behandlung der Draperie. Viel großzügiger hat Bernini die Gewandung der Heiligen aufgefaßt. Im Gegenzug zur getreuen Nachbildung der Ordenstracht hat er den Körper der Entrückten in ein Meer von Falten gebettet, die den ganzen Körper bedecken, mit Ausnahme des herunterhängenden nackten Fußes als Zeichen der Unbeschuhten. Wie die Draperie unterscheidet sich auch die Konfiguration der Wolken. Bei Bernini erscheinen die Wolken nicht wie kugelartige Wattenberge, sondern sie wirken skizzenhaft, wie in einer Zeichnung schraffiert. Durch ihre glatte Oberflächenbehandlung heben sie sich von allem anderen ab.

Worin sich die beiden Darstellungen völlig unterscheiden, ist die jeweilige Position des Engels. Während sich Meyrings Engel noch von oben her der Heiligen nähert, erscheint er bei Bernini mit Theresa auf der gleichen Ebene. Mit dem verschmitzten Lächeln eines Amors holt er schwungvoll zum Stoß aus. Gerade dieses Ausholen versetzt die ganze Szene in eine unglaubliche Spannung.

Man darf die Darstellung Heinrich Meyrings im Vergleich mit Gianlorenzo Bernini nicht als Plagiat bezeichnen. Vielmehr handelt es sich dabei um eine Umsetzung der römischen Darstellung nach der Art der Venezianer. Diese Umsetzung vollzog sich wahrscheinlich schon in der im Vertrag erwähnten Zeichnung Giuseppe Pozzos, nach der sich Meyring ausdrücklich zu richten hatte. Pozzo hatte die römische Gruppe aller Wahrscheinlichkeit nach während seines zweiten Rombesuchs 1692-95 gesehen und studiert. Ob Heinrich Meyring das Werk im Original gesehen hat, ist nicht erwiesen. Bei dem Entwurf betonte Pozzo abermals den religiösen Gehalt, womit er sich wieder stärker an der traditionellen Darstellung im Sinne

¹⁸⁴ Émile Mâle, *L'Art Religieux, Après le Concile de Trente*. Paris, 1932, Kapitel 4, Vision und Extase.

Cairos orientierte. Denn damit unterdrückte er, wahrscheinlich bewußt, das Erotische der Berninidarstellung, deretwegen dieser von den Zeitgenossen nicht nur Bewunderung, sondern auch harte Kritik erfahren hatte. Damit ist die Darstellung der Hl. Theresia in Ekstase von Heinrich Meyring eine Variante des römischen Vorbildes, die genau den Bedürfnissen der konservativen Venezianer entsprach.

Wie die Einträge im Rechnungsbuch des Karmeliterklosters beweisen, hatte Heinrich Meyring schon vor diesem Auftrag vom 5. März 1699 für das Kloster gearbeitet. Der erste Eintrag stammt vom 9. April 1692¹⁸⁵. An jenem Tag bestätigte Heinrich Meyring, dass er von den ehrwürdigen Patres der Karmeliter 130 Lire für nicht näher definierte Arbeiten erhalten hatte. Der Eintrag vom 29. Juni 1694 ist schon etwas präziser formuliert¹⁸⁶; er bestätigt den Erhalt von 170 Dukaten für vier Putti, drei große Köpfe und ein weiteres nicht näher definiertes Stück Marmor, die „Henrico Meyrich de Reiner“ (sic.) erhalten hatte¹⁸⁷. Für welchen Altar die Putti und Köpfe bestimmt waren, wurde in diesem Eintrag nicht festgehalten. Der dritte Eintrag stammt vom 7. September desselben Jahres. An jenem Tag hatte Heinrich Meyring vom „padre procuratore“ für weitere Tätigkeiten 620 Lire erhalten¹⁸⁸. Diese in den Einträgen nur lakonisch erwähnten Werke stehen wohl nicht im Zusammenhang mit dem Theresien-Altar. Das gilt auch für die vier an der Mensa befindlichen Putten, die gelegentlich für Werke Meyrings gehalten werden¹⁸⁹. Diese Putti passen jedoch nicht in das Oeuvre Meyrings (Abb. 64). Plausibler erscheint mir Guerrieros Zuschreibung dieser Putti an Giovanni Comin¹⁹⁰. Nach seinen Ausführungen ist die Theresien – Gruppe der einzige Beitrag von Heinrich Meyring an diesem Altar. Die beiden großen Engel zwischen den roten Marmorsäulen sind Werke von Giuseppe Toretti links und Antonio Tarsia rechts. Nach Meinung Guerrieros ist auch die Darstellung der Hl. Dreifaltigkeit im Hochrelief eine Arbeit des Giovanni Comin. Zwei Engel auf der Attika sowie die Viktorien über dem Bogen der Hauptnische sind dagegen Werke des Paolo Callalo, während die beiden außen stehenden Engel auf der Attika Werke von Giovanni Carati (links) und von Tommaso Ruers (rechts) sind.

¹⁸⁵ ASV, S. Maria di Nazareth, b. 10, c. 182, siehe Dokumentenanhang Nr. 12.

¹⁸⁶ ASV, S. Maria di Nazareth, b. 9, c. 3, siehe Dokumentenanhang Nr. 13.

¹⁸⁷ Das ist der einzige der vielen erhaltenen Einträge in Rechnungsbüchern und Verträgen, in dem Heinrich Meyring mit der Stadt seiner Herkunft Rheine in Westfalen in Zusammenhang genannt wird und nicht, wie üblich, mit dem Wohnsitz S. Felice in Venedig.

¹⁸⁸ ASV, S. Maria di Nazareth, b. 10, c. 185, siehe Dokumentenanhang Nr. 14

¹⁸⁹ Rudolf Breuing, Enrico Meyring...cit. S. 161.

¹⁹⁰ Simone Guerriero, Paolo Callalo: Un Protagonista della scultura barocca a Venezia. In: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 21, 1997 S. 41.

Lit.: Luigi Ferrari, I Carmilitani Scalzi a Venezia. Cenni storici. Venedig 1882, S.23 ff.

Martina Frank, Virtù e Fortuna. Il mercantismo e le committenze artistiche della famiglia Manin. Venedig 1996.

Simone Guerriero, Paolo Callalo: Un protagonista della scultura barocca a Venezia. In: Saggi e Memorie di Storia Dell'Arte 21, 1997, S. 35ff.

14) Der Altar der Heiligen Familie in S. Maria di Nazareth in Venedig

Zweite Kapelle links,
nicht signiert, entstanden im Zeitraum zwischen 1689 und 1703,
weißer Carrara-Marmor, Gruppe Heilige Familie in Überlebensgröße.
Stellenweise stark angegraut.

Wie aus einem Schriftstück im Familienarchiv der Manin hervorgeht, lag die Entstehung der Kapelle und des Altars der Heiligen Familie zeitlich noch vor der Umgestaltung des Theresien-Altars¹⁹¹. Wahrscheinlich waren die Kapelle und der Altar noch nicht vollendet, als Giuseppe Pozzo mit seiner Ausstattung 1689 begann. Daher gehörte der Ausbau dieser Kapelle mit dem Altar neben dem Chor und der Sakristei zu den ersten Aktivitäten, mit denen Pozzo noch vor seiner zweiten Romreise (1692 bis 1695) begonnen hatte. Aus dem Schriftstück geht weiterhin hervor, dass für die finanziellen Unterstützungen einige Stifter wie Signora Cristina Zucato Scarselli mit 3000 Dukaten, ihr Mann Antonio mit 200 Dukaten und später die Familie Farsetti mit weiteren 200 Dukaten beigetragen hatten, um sich dadurch eine Grablage zu sichern. Damit konnten die Kosten von 5000 Dukaten für die Gestaltung des Presbyteriums und der umliegenden Wände der Kapelle weitgehend gedeckt werden.

Die Bezahlungen an Heinrich Meyring vom 9. April 1692 und vom 29. Juli sowie vom 7. September 1694 erfolgten genau während der Abwesenheit Pozzos, als dieser sich in Rom aufhielt. Vermutlich gingen indessen die Arbeiten an dem Altar nach den Vorlagen Pozzos und unter der Aufsicht der Karmeliterpatres weiter. Bis zum Juli 1700 waren Kapelle und Altar quasi vollendet. Dieser Altar unterschied sich grundlegend von allen anderen Altären dieser Kirche (Abb. 65). Annähernd wie der Theresien-Altar besteht er aus vier roten Marmorsäulen, die eine zentrale Nische flankieren. Anders als bei jenem weicht hier die Rückwand samt dem Architrav zwischen den Säulenpaaren und in der Nische mit einem konkaven Schwung nach hinten zurück. Die beiden inneren Säulen tragen einen Segmentbogen. Der Raum zwischen der Rückwand und dem Rundbogen ist nach oben hin offen, so dass das Licht in die Mitte der Nische einfallen kann. Darüber erstreckt sich der gesprengte Giebel mit einer ovalen Öffnung zwischen zwei Voluten. In seiner Farbvielfalt übertrifft dieser Altar noch den Theresien-Altar. Ihn zieren geflammter französischer roter Marmor, gefleckter genueser

¹⁹¹ Archivio di Stato di Udine (ASUd), Familienarchiv der Manin, cc. 45-46, publiziert in Martina Frank, *Virtù e Fortuna...* cit. 1996. Siehe Dokumentenanhang Nr.15.

grüner Marmor, changierender veroneser Marmor und grauvioletter afrikanischer Marmor. Noch viel deutlicher kommt bei dieser Gestaltung der römische Einfluß in der speziellen Form des Francesco Boromini zum Ausdruck, begünstigt dadurch, dass hier die Vollendung noch nicht in dem Maße fortgeschritten war und Pozzo somit in der Gestaltung mehr Freiheit hatte.

Die großartige Architektur wurde wie auch beim Theresien-Altar von Skulpturenschmuck unterstützt. Dazu gehören die vier Putti der Mensa, auf die sich die Rechnung vom 29. Juni 1694 bezieht und die mit Sicherheit von Heinrich Meyring stammen (Abb. 66). Sie stehen auf Wolkensockeln und tragen Blumen- und Fruchtgirlanden aus Rosen, Mispeln und Granatäpfeln. Desweiteren erscheinen zwei überlebensgroße Engel in den Nischen zwischen den Säulen, von denen der linke einen Mond und der rechte eine Sonne aus Goldblech in der Hand hält (Abb 67 und 68)¹⁹². Sie stehen beide im Kontrapost in spiegelbildlicher Anordnung; dabei kehren beide die Hüfte nach außen, die Köpfe wenden sie zur Innenseite, so dass man behaupten könnte, dass sie im Blickkontakt stehen. Bekleidet sind sie nur mit einem um die Taille gelegten Tuch, das bis zum Boden reicht. Über dem jeweiligen Spielbein ist es bis über das Knie hochgezogen, so dass es dort in der für Meyring typischen Art lebhaft in scharf und kantig auslaufenden Falten unduliert. Die relativ kräftig gebauten Oberkörper der Engel sind frei. Ihre ebenmäßigen Gesichter werden von dicht gelockten Haaren gerahmt. Hinter ihrem Rücken sind die langen Flügel mit weichen, flaumig wirkenden Federn zu sehen. In ihrer Art entsprechen sie nicht ganz der Gestaltung des Engels mit dem Speer auf der gegenüberliegenden Seite (Abb. 60). Sie lassen sich jedoch sehr gut mit den Engeln des Massimo-Altars von S. Giustina in Padua (Abb.11) und mit Johannes dem Evangelisten am Hochaltar in S. Giovanni in Bragora (Abb. 18) vergleichen, weshalb man sie ohne Schwierigkeiten für weitere Werke Heinrich Meyrings halten kann. Die Bekrönung zieren zahlreiche Putti und Engelsköpfe, die gewiß in engem Zusammenhang mit den drei großen Köpfen stehen, die in der an Heinrich Meyring ausgestellten Rechnung vom Juni 1694 erwähnt wurden (Abb. 69).

Die Attribute der Putti an der Mensa, die Rosen, Mispeln und Granatäpfel sowie die von Sonne und Mond in den Händen der beiden Engel spielen auf die große Marmorgruppe Maria, Joseph und Jesusknabe an, die als Hochrelief für die Hauptnische vorgesehen war. Mit dieser Gruppe wurde Heinrich Meyring erst nach 1700 beauftragt (Abb. 70). In der Zwischenzeit

hatte sich die zum Adel aufgestiegene Familie Manin um das Mäzenatentum der Kapelle und des Altars bemüht¹⁹³. Mit der Summe von 6000 Dukaten, die in vier Raten von 1500 Dukaten zu zahlen waren, intervenierten sie in den Entstehungsprozeß des Altars. Doch wurden nur noch wenige Änderungen am Basament und an der Bekrönung vorgenommen. Der Altar war spätestens am 30. Januar 1703 vollendet, als Heinrich Meyring eine Endzahlung von 860 Dukaten für sämtliche Figuren erhielt, die er für den Altar der Hl. Familie angefertigt hatte und die zu diesem Zeitpunkt bereits an ihrem vorbestimmten Platz montiert waren¹⁹⁴.

Bei der hohen Summe von 860 Dukaten, die Heinrich Meyring erhalten hatte, darf man davon ausgehen, dass sich dieses Honorar auf sämtliche Figuren bezieht, die an diesem Altar vorhanden sind. Eingeschlossen ist damit auch die große Marmorgruppe der Hauptnische. Dargestellt sind die Titelheiligen des Altars, Joseph, Maria und der Jesusknabe als die Hl. Familie. Maria sitzt frontal auf einer schwebenden Wolke. Dabei neigt sie ihren Oberkörper weit nach vorne. Die Form des Kopfes mit der mittig gescheitelten und locker nach hinten geführten Haarfrisur, auf der der Schleier nur sehr locker aufliegt, ist uns im Oeuvre Meyrings schon wiederholt begegnet. Sofort fühlt man sich an die Madonna von Bassano (Abb. 37), an die Pietà in Udine (Abb. 40) oder an die Caritas in Nimis erinnert (Abb. 32). Nur das Gesicht unterscheidet sich von den bekannten Beispielen in geringem Maße, da es glatter und entspannter wirkt. Das bodenlange Gewand, das den ganzen Körper bis zu den Fußspitzen bedeckt, bildet wie bei der Pietà und der Madonna von Bassano an den Ärmeln parallele Ringelfalten. Über den Schoß ist ein Manteltuch gelegt, unter dem sich die Beine deutlich abzeichnen. Es zeigt sich, dass der linke Oberschenkel und das Knie gerade nach vorne weisen. Der Fuß ist nur leicht beiseite gestellt. Das rechte Bein ist näher zum Körper angezogen, und das Knie neigt sich stark nach links. Mit der nach vorne ausgestreckten linken Hand hält Maria ein silbernes Zepter, von dem ein silbernes Skarpulier herunterhängt. Mit der rechten Hand umfasst sie den Jesusknaben, der im Begriff ist, sich von dem Schoß der Mutter zu entfernen. Es ist ein wohlgenährtes Kind, das viel Ähnlichkeit mit dem Putto des Theresen-Altars zeigt, der zu Füßen der Heiligen die Schriftrolle hält (Abb. 61). Noch auf wackeligen Beinen steht er mit dem einen Fuß auf dem Schoß der Mutter und mit dem anderen auf der Wolke zwischen Maria und Joseph. Dabei stützt er sich mit der von uns aus gesehenen

¹⁹² Sonne und Mond sind beliebte mariologische Symbole aus dem Hohelied (6,9): *pulchra ut luna electa ut sol terribilis ut acies ordinata*; dt: nach der Einheitsübersetzung: wie der Mond so schön, strahlend rein wie die Sonne, prächtig wie Himmelsbilder.

¹⁹³ Der Vertrag zwischen den Manin und den Patres des Karmeliterklosters wurde am 17. Juli 1700 festgelegt. ASUd, Familienarchiv der Manin, zitiert und publiziert bei Martina Frank, *Virtu e Fortuna....cit.* S. 92.

¹⁹⁴ ASV, S. Maria di Nazareth, b. 10, c. 191, siehe Dokumentenanhang Nr.16.

rechten Hand auf den Arm des Joseph, während er mit der Linken den Segen spendet. Joseph sitzt etwas tiefer als Maria mit dem Kind. In demütiger Haltung neigt er den Oberkörper nach vorne und senkt den Blick nach unten. Nach Art der allgemeinen Darstellung ist er ein älterer Mann mit gelocktem Haar und gekräuseltem Bart. Seine Züge erinnern sehr stark an den Petrus des Hochaltars in Nimis (Abb. 33), obwohl dieser auch noch etwas älter wirkt. Wie Maria ist er mit einem bodenlangen Gewand und einem Manteltuch bekleidet, das den Körper weitgehend bis zu den Knöcheln der Füße bedeckt. Doch zeichnet sich auch bei ihm die Stellung der Beine unter dem Manteltuch deutlich ab. Der linke Oberschenkel und das Knie weisen gerade nach vorne, während das rechte Bein weit nach hinten gestellt ist. Die linke Hand legt er ehrerbietig auf die Brust, während er in der rechten eine große silberne Lilie hält. Heute sind Maria und der Jesusknabe mit einer sehr hohen silbernen Krone und Joseph mit einem Nimbus bekrönt. Doch nehme ich an, dass es sich dabei wie bei dem Zepter zwischen den segnenden Fingern des Christus um Ergänzungen der jüngeren Zeit handelt.

Die Theresien-Kapelle und die Kapelle der Hl. Familie sind in verschiedenerlei Hinsichten neben der Chorkapelle die wichtigsten Kapellen überhaupt. Diese sind jeweils die mittleren von drei Seitenkapellen und liegen sich daher genau gegenüber. Architektonisch heben sie sich deutlich von den anderen vier Seitenkapellen ab, da sie beide eine viel größere Tiefe besitzen. Eine weitere, deutliche Hervorhebung gibt ihnen auch die weitaus prächtigere Ausstattung. Hierbei wirken die beiden Marmorgruppen von Heinrich Meyring wie zwei Pendants. Der Grund für diese besondere Gestaltung liegt darin, dass sie den Hauptheiligen der Kirche, der Maria und Joseph aus Nazareth und der Theresia als wichtigste Ordensheilige geweiht sind.

Lit.: Martina Frank, *Virtù e Fortuna. Il mercantnismo e le committenze artistiche della famiglia Manin*. Venedig 1996.

15) Die Statuette des Heiligen Petrus auf dem Weihwasserbecken in SS. Apostoli in Venedig

Kirche SS. Apostoli, Statuette auf dem rechten Weihwasserbecken am Hauptportal, weißer Marmor, 89 cm, auf einer Rundplatte von 29 cm im Durchmesser, nicht signiert, vollendet am 9. November 1701.

Neuerdings restauriert, wobei die Spuren von Feuchtigkeitsschäden besonders am unteren Teil der Statuette weitgehend beseitigt worden sind.

Noch vor Vollendung der Hl. Familie am Altar der Kirche S. Maria di Nazareth wurde Heinrich Meyring von der Scuola del SS. Sacramento in SS. Apostoli mit der Darstellung einer kleinen Petrusstatuette beauftragt. Diese war für das zweite der beiden Weihwasserbecken bestimmt, die sich bis heute im Eingangsbereich der Kirche in unmittelbarer Nähe des Hauptportals befinden. Wie aus den Rechnungsbuch der Scuola hervorgeht, wurde für das erste Weihwasserbecken 1698 der Bildhauer Giacomo Piazzetta beauftragt¹⁹⁵. Für die Herstellung des zweiten Beckens beauftragte man wenig später den Steinmetzen Antonio Viani, der sich in seiner Ausführung des Beckens genau an das Vorbild Piazzettas hielt. Vollendet war dieses Becken spätestens am 13. August 1701, als der Steinmetz laut Rechnungsbuch der Scuola seine Bezahlung entgegennahm¹⁹⁶. Für dieses zweite Becken schuf Heinrich Meyring die kleine Statuette des Apostels Petrus, für die er, „Sign. Adrigo Meringo Scultor“, am 9. November seine Bezahlung von 204, 12 Lire erhielt¹⁹⁷.

In der Mitte des kreisrunden Beckens steht der kleine Petrus von nur 89 cm Höhe auf einer runden Plinthe in leichter Schrittstellung (Abb. 71). Dabei ragt sein linker Fuß mit der Zehe leicht über den Rand dieser Plinthe hinaus, wo eine kleine Kartusche angebracht ist. Sein halblanges Gewand ist von einfachem Schnitt und umspielt nur in sparsamen Falten die Knie. Die weiten Ärmel sind bis über die Ellbogen hochgekrempt, so dass die starken Unterarme sichtbar werden. Ein Manteltuch aus gröberem Material hat er um die Taille gelegt und hält es mit beiden über dem Bauch gekreuzten Armen fest. Von dort aus fällt es in schweren

¹⁹⁵ ASV, Scuola del SS. Sacramento in SS. Apostoli, Istrumenti del SS.mo e carte seperati afite con la medesima PV. Chiesa di SS. Apostoli, c. 20v.

¹⁹⁶ ASV, Scuola del SS. Sacramento in SS. Apostoli....c. 23.

¹⁹⁷ ASV, Scuola del SS. Sacramento in SS. Apostoli....c. 23v. : Contadi al sign. Adrigo Meringo Scultor per al figura di Pietra S. Pietro à poner la Pilella L.204,12.

Schüsselfalten über die Hüften und entlang der Beine gleich einer langen Schleppe bis zum Boden herab. Gleichzeitig mit dem Manteltuch hält er die beiden großen Schlüssel in den gekreuzten Armen. Aus tiefen Augenhöhlen blickt er demütig nach oben. Das noch volle Haar und der Bart sind dicht gelockt.

Trotz des geringen Ausmaßes dieser Statuette steht sie in keiner Weise den großen Statuen Meyrings nach. Ebenso wie diese besitzt sie das gebührende Maß an selbstbewußter Ausstrahlung, so dass sie sich ohne weiteres mit dem großen Petrus des Hochaltars in Nimis vergleichen lässt (Abb. 33). Gerade hier sind die stilistischen Übereinstimmungen sehr groß. In beiden Fällen handelt es sich um die Darstellung eines älteren Mannes mit sehr ähnlich gelocktem Haupt und Bart. Auch in der Haltung der beiden zeigen sich Entsprechungen, wie die leichte Schrittstellung der Beine und die Gestik der Arme und Hände, mit denen sie das Manteltuch festhalten und gleichzeitig die überdimensionalen Schlüssel präsentieren. Nur die Draperie unterscheidet sich in geringem Maße, die bei dem Petrus von Nimis sehr viel aufwendiger, bei dem Petrus in SS. Apostoli sehr viel strenger gestaltet ist. Hier vermißt man bei dem knielangen Gewand die sonst für Meyring so typischen in Trompetenform undulierenden Falten, die hier nur eine gezackte Linie aufweisen.

Leider ist der heutige Zustand der Figur nicht sehr gut, da der Marmor im Verlauf der Zeit unter der ständigen Nässe im Becken gelitten hat. Deutlich sichtbar hat sich diese Nässe in den Stein gefressen und unschöne Spuren an der Rückseite der Figur hinterlassen. Besonders deutlich zu erkennen sind die Spuren der Feuchtigkeit am herabfallenden Manteltuch und an den Waden der Figur. Dort sieht die Oberfläche des Steins besonders fleckig aus.

Lit.: Vittorio Moschini, Sculture ignote di Enrico Meyring e Giacomo Piazzetta. In: *Arte Veneta* 18 (1964), S. 182-183.

16) Der Andreas-Altar in S. Andrea della Zirada in Venedig

Erste Seitenkapelle auf der rechten Seite,
Figur des Hl. Andreas in Überlebensgröße,
vier Putti, zwei Engelsköpfe und die Taube des Hl. Geistes,
nicht signiert, vollendet am 20. November 1701.

Die Kirche dient derzeit als Bildhaueratelier. Die Altäre sind daher außer Funktion und müssten für die Nutzung erst wieder Instandgesetzt werden. Die Skulpturen bedürfen ebenfalls einer Restauration.

Wenige Tage, nachdem Heinrich Meyring die Petrusstatuette in SS. Apostoli beendet hatte (dies war der 9. November 1701), vollendete er am 20. November desselben Jahres eine große Auftragsarbeit für das Damenstift von S. Andrea della Zirada. Das geht aus einer von Meyring selbst abgefaßten Rechnung hervor, die sich im Fundus des Klosters im Staatsarchiv in Venedig befindet¹⁹⁸. Die sämtlichen dort aufgeführten Ausgaben beziehen sich auf Arbeiten am Altar des Hl. Andreas, des Titelheiligen der Kirche. Im einzelnen waren dies eine überlebensgroße Andreasstatue, zwei Putti an der Mensa, zwei weitere in einem ovalen Medaillon der Bekrönung, sowie zwei Puttenköpfe und die Taube des Hl. Geistes, die bereits vollendet und am Altar angebracht waren. Wie aus dem Nachtrag der Rechnung hervorgeht, hatte Meyring die ihm versprochenen 200 Dukaten nicht gleich, sondern erst fünf Jahre später, am 22. Juli 1706, erhalten. Das ist auch im Rechnungsbuch des Klosters festgehalten. Demnach hatte er die Summe von 200 Dukaten in zwei Raten, am 26. Juli 1705 über 311 Lire und am 22. Juli 1706 über 620 Lire erhalten¹⁹⁹.

Bis zum heutigen Tage sind die in den Rechnungen erwähnten Skulpturen im Kirchenraum von S. Andrea della Zirada erhalten, obwohl die Kirche schon lange Zeit nicht mehr dem Gottesdienst dient und stattdessen von dem venezianischen Bildhauer Aricò als Atelier genutzt wird (Abb. 72). Die Skulpturen zieren den ersten Seitenaltar auf der linken Seite des Hauptaltars, (den Giusto Le Court noch kurz vor seinem Tode 1679 mit der Darstellung der Transfiguration Christi vollendet hatte). Der Andreas-Altar ist ein spätbarocker hoher Wandaltar mit Antependium, flankiert von zwei winzigen Putti und einem mächtigen Retabel mit archi-

¹⁹⁸ ASV, S. Andrea della Zirada, b. 47, fasc. 247, polizia in filza n. 383; zitiert bei Simone Guerriero, *Episodi di Scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant'Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Merengo*. *Arte Veneta* 49, S. 59-66.

tektonischem Aufbau aus teilweise farbigen Marmor: Säulen und Pilaster mit korinthischen Kapitellen rahmen die zentrale Nische mit dem Titelheiligen. Die Taube des Hl. Geistes erscheint über dem \square äst \square stein des die Nische abschließenden Rundbogens. Über dem verkröpften Gebälk beginnt die Bekrönung. Mit ihrem Segmentbogen und dem geschweiften Giebel schließt sie ein ovales Medaillon ein, indem die zwei in der Rechnung erwähnten Putti und die beiden Puttenköpfe schweben.

Im Kontrapost steht der Hl. Andreas frontal ausgerichtet auf einer ovalen Plinthe, wobei das gesamte Körpergewicht auf dem rechten Standbein und der ausladenden Hüfte ruht, während das rechte Spielbein leicht vorgesetzt nur mit der Fußspitze die Sockelplatte berührt (Abb. 73). Bekleidet ist er mit einem weiten Tuch, das er nur locker um die Taille und um die linke Schulter gelegt hat. Die rechte Schulter und der gesamte Oberkörper sind entblößt. Die Draperie des Tuches zeigt für Meyring typische Stilmerkmale. Fast straff legt sich der Stoff um die Beine, die sich dadurch genau abzeichnen. Er onduliert hingegen in welliger Linie über dem linken Fuß und an dem über dem rechten Oberschenkel umgeklappten Zipfel. Die über der linken Schulter und die unter dem linken Arm herabfallenden Stoffpartien ondulieren in den ebenfalls für Meyring typischen, trompetenförmig ausschwingenden Falten. Der nackte Oberkörper ist schön geformt und die Zeichnung des wenig hervortretenden Brustkorbs erinnert an die an ebenso zurückhaltend gestalteten Körper der Christusfiguren des Hochaltars in Nimis und des Pietà-Altars in Udine (Abb. 40). Während der Andreas seinen linken Arm mit der gespreizten Hand leicht nach vorne streckt, umklammert er mit der anderen Hand den rechten Ast seines hinter ihm stehenden Folterinstruments, des nach ihm benannten Andreaskreuzes. Es ist fast so groß wie er selbst und wird von der parallelverlaufenden Körperachse des Heiligen, die von der linken Schulter bis zur rechten Fußspitze verläuft, weitgehend verdeckt. Sein zur rechten Seite gewandtes Haupt erscheint genau in der Mitte zwischen den gekreuzten Ästen. Es ist das Haupt eines ältlichen, hageren Mannes mit hoher Stirn, tiefen Augenhöhlen und leicht eingefallenen Schläfen. Der Mund ist leicht geöffnet. Die untere Gesichtspartie wird vollständig von einem dichtgelocktem Bart verdeckt. Dichtgelockt ist auch das noch wenig schütterere Haupthaar, das bis in den Nacken reicht. Die Kopfform und das Gesicht sind uns bereits gut bekannt, da sie uns im Werk Heinrich Meyrings wiederholte Male wie bei dem Petrus am Hochaltars in Nimis (Abb. 33) oder bei der Petrusstatuette in SS. Apostoli in Venedig begegnet sind (Abb. 71). Wie der Bildvergleich

¹⁹⁹ ASV, S. Andrea della Zirada, b. 56, Recevi 1697 marzo sino 1710 marzo, jeweils unter den Daten 26. Juli 1705 und 22. Juli 1706.

beweist, entsprechen sich die äußere Form, die Gesichtszüge und die Form der Locken derart, dass man bei dem Andreaskopf beinahe von einer getreuen Nachbildung sprechen kann.

Die Andreasstatue mutete uns an, als sei sie allein aus den Formenreichtum Heinrich Meyrings zu erklären. Überraschenderweise zeigt die Statue viele Übereinstimmungen mit dem Andreas des Francois Duquesnois in der Vierung des Petersdoms im Vatikan (Abb. 74). Wie das perfekte Spiegelbild steht dieser in ähnlichem Kontrapost, das Körpergewicht auf dem rechten Standbein und der ausladenden Hüfte ruhend, während das linke Spielbein nur mit der Fußspitze aufgesetzt ist. In ganz ähnlicher Art ist auch das Manteltuch um die Taille und um die rechte Schulter gelegt, während der Rumpf und der rechte Arm entblößt sind. Schließlich ist die Haltung der Arme bei beiden Andreasstatuen fast identisch; wie der venezianische umgreift auch der römische Andreas mit der einen Hand das hinter ihm aufgerichtete Andreaskreuz, während er die andere Hand nach vorne streckt. Die gekreuzten Balken verlaufen auch hier parallel mit der eigenen Körperachse des Heiligen. Worin sich die beiden Andreasfiguren völlig unterscheiden, sind die Draperie des Manteltuches, die Zeichnung des Brustkorbs sowie die Form des Kopfes. Meyring hat sich ganz offenkundig nur die äußere Form, die Komposition, des römischen Andreas zum Vorbild genommen. Sehr wahrscheinlich diente ihm dazu nur ein Holzschnitt oder ein Kupferstich, der das Original seitenverkehrt wiedergab. Er mußte die Figur nicht im Original gekannt haben. Bei der Gestaltung der Draperie und der des Oberkörpers und vor allem des Kopfes verzichtete Meyring auf die römische Vorlage, da er genügend aus seinem eigenen Formenschatz schöpfen konnte.

Lit.: Simone Guerriero, Episodi di scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant' Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Merengo. In: *Arte Veneta* 49, S. 59-66.

24) Der Schutzengel an der Fassade der ehemaligen Schutzengelbruderschaft in Venedig

Figur in der Rundbogennische über dem Portal,
weißer Carrara-Marmor, überlebensgroß,
nicht signiert, vollendet am 7. Dezember 1714.

Erhaltungszustand ist relativ gut, da die Figur 1995 gesäubert wurde;
es fehlen nur sämtliche Finger der rechten Hand.

Das erste Kunstwerk, das Heinrich Meyring nach langer Pause wieder für Venedig schuf, war der Schutzengel an der Fassade der Bruderschaft gleichen Namens²⁰⁰. Der Auftrag muß unmittelbar nach Vollendung des von Andrea Tirali in den Jahren 1712 bis 1714 erbauten Gebäudes mit der Bruderschaft ausgehandelt worden sein. Denn nach dem Eintrag im „Quaderno per la Fabrica del Angelo Custode“ erhielt „S. Enrico scultore olandese“ am 7. Dezember 1714 für den vollendeten Schutzengel 340 Lire. Weitere 22 Lire wurden ihm für die Transport- und Aufstellungskosten gezahlt²⁰¹. Die Bezeichnung „S. Enrico olandese“ ist eine fast kaum wiederzuerkennende Variante des Namens Heinrich Meyrings, den man hier völlig irreführend als Niederländer anführt. Doch handelt es sich dabei gewiß um eine pure Verwechslung des Schreibers, die seine geographische Unkenntnis der germanischstämmigen Länder nördlich der Alpen bezeugt²⁰². Stilistisch besteht kein Zweifel daran, hinter dem hier als Niederländer bezeichneten Bildhauer Heinrich Meyring zu erkennen.

Die Figur befindet sich in einer Rundbogennische mit einfacher Kalotte, die in die Laibung eines Blendfensters eingebettet ist (Abb. 75). Dieses Blendfenster ist das mittlere zwischen zwei richtigen Fenstern des zweiten Geschosses an der sehr kubischen und sonst recht schmucklosen Fassade. Der Engel erscheint auf einer einfachen quadratischen Plinthe über einem sehr schön geformten querovalen Sockel mit konkavem Einzug, der an seinem oberen

²⁰⁰ Der Zeitraum zwischen der Beendigung des Andreas-Altars 1701 und der Entstehung des Schutzengels beträgt 13 Jahre. In dieser Zeit gibt es sehr wenige Quellen über das Werk Heinrich Meyrings.

²⁰¹ ASV, Scuole piccole e suffragi, Scuola dell' Angelo Custode, scuola ai SS. Apostoli, b. 2, c.217: L. 340 pagate in patto al S. Enrico scultore olandese per la figura del angelo custode avendo fatto un regalo al Suffrag.o del soprapìù del valor del sudetta figura, zitiert bei Vittorio Moschini, *Sculture ignote...* cit.1964, S. 182.

²⁰² Ein weiterer Grund dieser Verwechslung könnte sein, dass Heinrich Meyring in einem intensiven Kontakt zu niederländischen Kaufleuten stand. Ein konkretes Beispiel dafür geben uns die Mitarbeiter der niederländischen Firma Westenappel. Sie spielten nicht nur eine wichtige Rolle in der Auftragsgeschichte des Grabmals für Johann Carl Loth spielten, (siehe S. 86 f), sondern boten dem greisen Meyring während der letzten Jahre seines Lebens eine Unterkunft bis zum Tode an, siehe S. 186.

Abschluß mehrere Profilränder aufweist. Frontal ausgerichtet steht der Engel im leichten Kontrapost, wobei sein Gewicht auf dem linken Standbein und der ausladenden Hüfte ruht, während er das rechte Spielbein bis über die Kante der Plinthe voranstellt. Der Schutzengel trägt ein dünnes, weites Gewand, das bis zum Boden reicht. Nach Manier der klassischen Antike ist es nur sehr locker um die Hüfte gegürtet. Von da ab verläuft es in zwei geteilten Rockbahnen entlang der Beine. Beide Rockbahnen werden von einem auffallend großem Knopf auf Höhe des rechten Oberschenkels zusammengehalten. Unterhalb dieses Knopfes teilt sich das Gewand wieder, so dass das Spielbein unbedeckt in Erscheinung tritt. Das Standbein verliert sich dagegen ganz in den parallel nach unten laufenden Falten. Die Art dieser Gewandung mit der lockeren Gürtung und dem Knopf über dem Bein ist uns im Oeuvre Meyrings schon mehrfach begegnet. Wir finden es einmal bei dem rechten Engel des Massimo-Altars in S. Giustina in Padua (Abb. 11) und auch bei dem Engel des Theresien-Altars in S. Maria di Nazareth (Abb. 61). Um den Hals trägt der Schutzengel ein zum Schal zusammengerolltes Tuch, das mit einem einfachen Knoten über der Brust zusammengehalten wird. Die Enden dieses Tuches bilden die für Meyring typischen trompetenförmigen Falten. Ein Manteltuch ist einseitig nur locker über die linke Schulter gelegt. Das ins Halbprofil zur linken Seite leicht geneigte, mit kugelförmigen Locken umgebene Haupt erscheint in der Silhouette der weiten Flügel, die die Nische voll ausfüllen. Behutsam neigt sich der Engel über einen kleinen Knaben, den er an seiner linken Hand führt. Dieses Kind hat nicht viel gemein mit den meist sehr anmutigen Putten und Christusknaben, es wirkt eher zwergemäßig mit seinem überdimensionalen Kopf, der völlig ohne Ansatz eines Halses auf dem kleinen Rumpf sitzt. Es streckt sich mit sichtbarer Anstrengung, um dem großen Engel die Hand reichen zu können. Mit der anderen Hand hebt es den Saum seines überlangen Gewandes. Willig folgt das Kind seinem Begleiter, der ihm mit der ausgestreckten rechten Hand die Richtung weist. An dieser Hand nagte bereits der Zahn der Zeit, da ihr schon alle Finger fehlen.

Lit.: Vittorio Moschini, *Sculture ignote di Enrico Meyring e Giacomo Piazzetta*. *Arte Veneta* 18, 1964, S. 182.

25) Die Flora im Sommergarten von St. Petersburg

Sommergarten in St. Petersburg,
weißer Carrara-Marmor, überlebensgroß,
signiert, entstanden zwischen August 1716 und April 1717.
Erhaltungszustand ist für eine im Freien stehende Figur recht gut.

Die Gartenstatue „Flora“ ist das vorläufig letzte Werk Heinrich Meyrings, das uns bekannt ist. Sie wurde von einem illyrischen Grafen namens Savva Vladislavic im Namen des russischen Zaren Peter d.Gr. in Auftrag gegeben. Dieser Graf stammte aus Dubrovnik, dem damaligen Ragusa, weshalb er sich auch Graf Ragusinski, also Graf von Ragusa nannte²⁰³. Er war Kaufmann und Diplomat, war aber in den Jahren 1716 bis 1722 vom russischen Staatsdienst befreit und lebte als Kavalier in privater Angelegenheit in Venedig²⁰⁴. Doch wurde er dort hin und wieder mit Aufträgen des Zaren beschäftigt. Der erste Auftrag, den Ragusinski von dem Zaren erhielt, ist ein Schreiben vom 13. Juli 1717²⁰⁵. Er wurde darin beauftragt, für den Sommergarten von St. Petersburg 30 Statuen aus Marmor zu bestellen. Rasch leistete Ragusinski dieser Aufforderung Folge, so dass er am 18. August dem Sekretär des Zaren, Alexei Marakov, berichten konnte, dass er für die Marmorstatuen ziemlich gute Bildhauer, die besten, die es in ganz Italien gab, gefunden, und bei einigen sechs Statuen bestellt habe. Diese seien von exzellenter Qualität und kosteten, einschließlich der marmornen Sockels, je 100 Scudi. Bis zum März des folgenden Jahres sollten sie vollendet sein²⁰⁶. Die Namen der bestellten Statuen sind durch eine Auflistung auf der Rückseite des Briefes bekannt. Es handelt sich dabei um „Frieden und Gerechtigkeit“, „Venus und Adonis“, „Flora und Zephir“ sowie die Gruppe mit „Venus und Narziß“. Über eine weitere Bestellung von 12 Statuen mit Piedestalen und 12

²⁰³ Geboren wurde er 1668 oder 1669. Gezwungen durch den Druck der türkischen Besetzung des Balkans wurde er wie sein Vater Kaufmann und trieb mit der Türkei, Venedig, Frankreich und Spanien Handel, bis er Anfang des 18. Jahrhunderts als Diplomat nach Moskau ging. Dort waren seine Dienste für den Zaren Peter d. Gr. sehr erfolgreich, so dass er als Belohnung beurlaubt wurde, um für einige Zeit in seine serbische Heimat zurückzukehren. Siehe bei Sergey O. Androsov, *Skulptura v Musee. St. Petersburg* 1984, S. 66.

²⁰⁴ 1720 heiratete er die Venezianerin Virginia, Tochter des Senators Camillo Trevisan, mit der er drei Töchter hatte, die aber im Kindesalter verstarben. Im März 1722 verlieh ihm der venezianische Senat den Titel des Conte. Noch im gleichen Jahr kehrte er wieder als Diplomat nach St. Petersburg zurück. Siehe Sergey O. Androsov, Pietro Baratta *“Scultura di Moscovita” e le sue opere in Russia*. In: *Antichità Viva* 31 (1992), S. 34.

²⁰⁵ Der Brief in Moskau, im Staatlichen Zentralarchiv für alte Dokumente unter f. 9, rep. I, lib. 57, f. 448 erhalten; zitiert ist er bei Sergey O. Androsov, *Ragusinski v Venecii: probrenie stauij dlja Letnego sada, in Skulptura v Musee. St. Petersburg* 1984, S. 61; Oleg Neverov, *Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d'estate*. In: *Xenia*, 13 (1987), S. 93.

²⁰⁶ Moskau, Staatliches Zentralarchiv für alte Dokumente, f. 9, rep. II, lib. 28, f. 583; Zitiert in O. Neverov, *Nuovi materiali....cit.* S. 93.

Büsten berichtete Ragusinski dem Zaren am 5. Oktober²⁰⁷, „welche in den allerbesten Gärten der Kaiser und Könige und anderer großen Magnaten üblich waren“²⁰⁸. Auch diesem Schreiben sind zwei Verzeichnisse beigelegt, wobei die erste Liste die Namen der bestellten Figuren enthält, während die zweite die Namen der in den meisten italienischen Gärten aufgestellten Skulpturen aufzählt. Eine letzte Bestellung bestätigte Ragusinski am 11. Januar 1717²⁰⁹. Diese belief sich auf 24 Marmorstatuen, von denen 20 mit Piedestalen versehen waren. Vier Statuen, die eine Grotte des Sommergartens zieren sollten, waren mit Flügeln versehen. Außerdem hatte er noch 50 Büsten auf kleineren Postamenten sowie vier Säulen aus buntem afrikanischem Marmor für die Grotte ausgesucht. Wie weiterhin aus diesem Schreiben hervorgeht, sollten alle Figuren Anfang April zusammen mit einer großen Fracht besten Weines aus Italien und Frankreich auf der von Ragusinski bereits bestellten englischen Fregatte „John Judith“ Venedig verlassen²¹⁰.

Die Identifikation dieser Statuen ist dank eines einzigartigen Dokumentes möglich. Es handelt sich dabei um eine Sammlung von Zeichnungen aller von Ragusinski bestellten Figuren, die mit Titel und Namen des Autors jeder Statue versehen ist. Sehr wahrscheinlich ist dieses sog. „Album“ von einem venezianischen Künstler Anfang des Jahres 1717 angefertigt worden, als Ragusinski von Zar Peter d.Gr. zu einer persönlichen Zusammenkunft gerufen wurde. Gewiß sollte es dem Zaren einen Einblick in die Aktivitäten Ragusinskis verschaffen. Lange gehörte dieses Album in die graphische Sammlung Peters d. Gr. Seit 1961 wurde es den Manuskripten der Sammlung des Zaren in der Bibliothek der Akademie der Russischen Wissenschaften einverleibt²¹¹. Bis heute sind 97 der ursprünglich 99 Seiten vollständig erhalten. Zu sehen sind auf den ersten beiden Seiten 10 Säulen aus farbigem Marmor und zwei Kamine aus gelbem Marmor. Es folgen auf den Seiten 3-18 die Darstellungen von Büsten anonymer Meister mit gleichgeformten Sockeln. Die Seite 19 zeigt einen andersgearteten Sockel. Auf den Seiten 20 bis 72 sind Büsten von Sibyllen sowie Kaisern und Kaiserinnen des antiken Rom dargestellt, deren Meister durch den jeweiligen Hinweis, „fatto dal signor...“ (gemacht von Herrn...) namentlich bekannt sind. Es folgen auf den Seiten 73 und 74 die Darstellungen der Gruppen Narziß und Diana. Als letztes folgen die Zeichnungen der Statuen auf hohen mit Girlanden verzierten Sockeln auf den Seiten 75 bis 99. Insgesamt sind in diesem Album 10

²⁰⁷ Moskau, Staatliches Zentralarchiv für alte Dokumente, f. 9, rep. II, lib. 28, f. 587.

²⁰⁸ Sergey O. Androsow, Europäische Skulpturen des Barocks in Rußland Peters I. Poznan, 1985, S.15.

²⁰⁹ Moskau, Staatliches Zentralarchiv für alte Dokumente, f. 9, rep. II, lib. 33, f. 417.

²¹⁰ Historisches Archiv, Abteilung Leningrad, f. 270, fasc. N. 84, f. 386, zitiert bei Oleg Neverov *Nuovi materiali...*cit. S.99.

Säulen, 2 Kamine, 70 Büsten, 25 Statuen und 2 Gruppen dargestellt. Alle Zeichnungen sind in schwarzem Bleistift und Aquarell ausgeführt. Nur bei den Zeichnungen der ersten beiden Seiten ist zusätzlich Rosa und Gelb verwendet worden. Die Beschriftung wurde in Tusche vorgenommen.

Auf den Seiten 82 und 83 des Albums befinden sich die Zeichnungen einer Flora und eines Zephyrs (Abb. 76 und 77). Beide Figuren stehen auf halbhohen Sockeln. Flora trägt ein bodenlanges Gewand, das über die rechte Schulter gegliedert ist und die Brust entblößt. Blumen schmücken ihr Haupt und das Brustband über ihrer linken Schulter. In der linken Hand hält sie ein Bukett. Mit der rechten Hand hält sie den Rock, in dem sie weitere Blumen gesammelt hat. Zephir ist geflügelt dargestellt. Er trägt ein langes Gewand, das er mit der rechten Hand über der Brust so weit rafft, dass es vorne nur bis zu den Knien reicht. Die Proportionen der beiden Figuren sind stark überlängt. Sehr unbeholfen sind die Füße und die Stellung der Beine in Verkürzung wiedergegeben. Das lässt auf die Hand eines nicht versierten Zeichners schließen. Auf der linken Seite des Sockels sieht man den Namen des Bildhauers, während auf der anderen Seite des Sockels der Name der dargestellten Figur steht. Mit sorgfältigen Schriftzügen ausgeführt, liest man den Namen „Maier Rigo“, den man ohne große Schwierigkeiten mit Heinrich Meyring gleichsetzen kann. Demnach gehörte Heinrich Meyring zu den Bildhauern, bei denen Ragusinski die ersten 6 Skulpturen zwischen dem 13. Juli und dem 18. August 1716 bestellt hatte.

Wie aus einem Inventar von 1736 hervorgeht, zierten die Skulpturen der ersten Gruppe die von dem russischen Architekten Michail Semzov entworfene Grotte des Sommergartens, die später zugunsten eines bis heute dort befindlichen Kaffeehauses abgebrochen wurde²¹². Erhalten sind nur noch die Zeichnungen des Architekten, die heute im Kupferstichkabinett der Eremitage aufbewahrt werden²¹³. Es sind drei Zeichnungen von 60x46 cm, die den Grundriß und den inneren und äußeren Aufriß zeigen. Der äußere Aufriß stellt das quereckige Gebäude dar, das sich in Portalzone, Attika und Kuppel mit Laterne gliedert (Abb. 78). Unter den auf der Attika stehenden Statuen lassen sich sowohl Flora als auch Zephir erkennen. Letzterer ist die einzige geflügelte Figur auf der linken äußeren Ecke, während Flora mit einem Blumenkranz rechts der Kuppel erscheint.

²¹¹ Ich habe dieses Album dort persönlich einsehen dürfen. Es ist aber auch sehr ausführlich bei Oleg Neverov *Nuovi materiali...*cit. beschrieben.

²¹² S.O. Androsoy, *Skul'ptura v Musee...*cit. S. 67.

²¹³ Sie befinden sich dort unter dem Namen des Architekten und der Nummer 6489- 1,2,3.

Während Zephir heute nicht mehr existiert, befindet sich Flora bis zum heutigen Tage im Sommergarten von St. Petersburg, dort, wo der Hauptpfad von einem dritten Querschnitt geschnitten wird (Abb. 79). Hier steht die Frühlingsgöttin auf einem halbhoher Postament mit Zierrelief an der Schauseite. In die rechteckige Plinthe ist an der linken Seite der Name des Bildhauers und an der Vorderseite der Name der Statue eingraviert. Es ist eine große aber schlichte Gestalt, die im Kontrapost erscheint, wobei sie ihr Gewicht auf das linke Standbein und die ausladende Hüfte verlagert, während sie das nachgestellte rechte Spielbein nur mit der Fußspitze aufsetzt. Sie kleidet ein einfaches, schmuckloses Gewand mit weiten Ärmeln, das analog zur im „Album“ befindlichen Zeichnung so tief von der rechten Schulter heruntergeglitten ist, dass es die Brust ganz entblößt. Mit der rechten Hand rafft sie das Kleid so hoch, dass das rechte Bein bis zum Knie sichtbar wird. Wie auf der Zeichnung quellen aus dem gerafften Rock im Schoß gesammelte Blumen hervor. Wie dort hält sie in der linken erhobenen Hand ein kleines Bukett. Ein weiteres ist am Kleid über der linken Schulter angeheftet. Auf dem zur linken Seite gewendeten Haupt trägt sie analog zur Zeichnung einen Blumenkranz.

Zwischen der im „Album“ befindlichen Zeichnung und der Ausführung Meyrings herrscht große Übereinstimmung. Übereinstimmungen lassen sich auch zwischen dieser Figur und der „Madonna von Bassano“ von Heinrich Meyring feststellen (Abb. 37). Beide weisen überlange Beine und einen schmalen Oberkörper mit hoch angesetzten Brüsten auf. Sie stehen beide im Kontrapost, wobei sie nur das linke Bein belasten. Weitere Entsprechungen zeigt auch die Haltung der Arme, wobei in beiden Fällen die rechte Hand nach vorne weist, mit der die Madonna das Zepter und Flora das Kleid hält, während der linke Arm nach oben gehalten wird, in dem die Madonna das Kind und Flora ein Blumenbukett hält. Schließlich finden sich Entsprechungen in der Form des Kopfes und der Haartracht. Trotzdem gehört diese Flora nicht mehr zu den besten Werken Heinrich Meyrings. Ihr fehlt es erheblich an Überzeugungskraft. Die Draperie ist nur sehr schwach ausgebildet, kaum sichtbar unduliert sie über dem rechten Knie. Die unter dem Gewand zum Vorschein kommenden Beine und Füße wirken unelegant und hölzern. Wenig Ausdruck zeigt auch das Gesicht: Aus leeren Augen blickt sie in unbestimmte Fernen und der Mund hängt eigenartig schief, was ihr den Eindruck von Unsicherheit verleiht. Gewiß ist diese nachlassende Qualität mit der nachlassenden Kraft des 87-jährigen Meisters zu erklären.

Lit.: Sergej Androssov, *Skulptura v Musee St. Petersburg* 1984, S. 60-83.

Oleg Neverov, *Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d'estate*. In *Xenia* 13 (1987), S.85 ff.

Paola Rossi, La Scultura Veneziana del Seicento e del Settecento. In :Venezia Arti IV (1990) s. 200-201.

Signierte Werke Nr. 19 bis 22

19) Die tanzende Nymphe von Bedgebury (Kent)	S. 112
20) Die Justitia vor dem Arsenal in Venedig	S. 116
21) Maria und Johannes am Kreuzaltar in S. Bartolomia in Venedig	S. 119
22) Die Flora vor der Villa Asti in Altichiero bei Padua	S. 123

19) Die tanzende Nymphe von Bedgebury (Kent)

Im Garten der Schule von Bedgebury aufgefunden,
weißer Carrara-Marmor, Höhe 171, 5 cm,
signiert, aber nicht datiert.

Es fehlen beide Arme, und die Oberfläche zeigt
deutliche Spuren von ihrem langen Verbleib im Erdreich.

Die Figur wurde verkauft, der aktuelle Standort ist mir nicht bekannt.

Diese Nymphe fand man vor wenigen Jahren in Südengland in der Grafschaft Kent. Dort lag sie auf einem großen Gelände der Privatschule Bedgebury, zwischen Sevenoaks und Maidstone gelegen, begraben. Nur durch Zufall fand man die Skulptur, als ein Traktorfahrer nach dem großen Hurrikan, der im Oktober 1887 über Südengland hinweg ging, die zahlreich umgerissenen Bäume auf dem Schulgelände beseitigen wollte. Dabei stieß er auf weißen Stein im Boden, worauf er unverzüglich seine Maschine abstellte. Man grub und brachte bald eine marmorne Statue zutage, die bei ihrer Entdeckung eine leichte Beschädigung am Knie erfuhr. Des weiteren fehlen ihr die Arme, wobei der linke Arm erst bei ihrer Aufdeckung abhandengekommen sein muß, da die Bruchstelle ganz frisch war. Bei näherer Untersuchung entdeckte man eine Signatur am Sockel mit den Lettern HENRICUS MEIERINCK. Nach gründlicher Reinigung fand sie ihren ersten Aufstellungsplatz auf der Terrasse der Schule²¹⁴.

Es handelt sich um eine sehr bewegte Statue, die fast ganz auf Rundumansicht konzipiert ist (Abb. 80). In einer starken Linksdrehung begriffen, befinden sich ihre Beine in tänzerischer Schrittstellung, wobei sie sich mit dem rechten zurückgesetzten Bein auf einem kniehohen Stumpf abstützt. In Gegenbewegung zu den vorwärtsschreitenden Beinen sind Oberkörper und Kopf stark zurückgewandt. Die verlorengegangenen Arme muß man sich erhoben vorstellen, zumindest den rechten; der linke wies vielleicht nach vorne. Das weit zurückgelegte Haupt ist in Form und Haartracht der klassischen Antike nachempfunden. Das in der Mitte gescheitelte Haupthaar wird am Hinterkopf von einer Hochsteckfrisur in Form

²¹⁴ Diese Geschichte wurde nach meinen Kenntnissen bisher nur in der internen Zeitschrift der Schule von dem damaligen Bibliothekar Mr. Alan Nipper veröffentlicht. Ich erfuhr über mündliche Zusage von Prof. Sergey O. Androsov davon, den man u.a. zu Rate gezogen hatte, um nähere Informationen über den in England nicht sehr bekannten Bildhauer zu erhalten. Dieser verwies mich an Mr. Alan Nipper, der mir freundlicherweise seinen Artikel in der Schulzeitschrift und einige Fotos dazu sandte.

einer Krone über dem Scheitel zusammengehalten, während die Seitenpartien im Bereich der Schläfen und des Nackens in locker gedrehten Strähnen nach hinten gelegt sind. Analog zur starken Links-drehung des Körpers wirbelt auch das Gewand in starken Falten. Es ist ein leichtes, tuchar-tiges Gewand, das von einem Brustband gehalten wird. Dieses Brustband hat sich schon weitgehend gelöst, wodurch das Gewand über beide Brüste heruntergerutscht ist. In diagona-len Falten legen sich die Stoffbahnen des Gewandes eng um die rechte Hüfte und die Ober-schenkel. Auf der linken Seite hingegen schwingt das Gewand mit der Fliehkraft in tiefen, sehr bewegten Falten nach hinten, wobei diese in der für Meyring typischen Art im Saumbe-reich in gewellter Linie ausschwingen. Eine Art Schal wirbelt, mehrmals in sich gewunden, um den linken Armstumpf in einem Bogen nach hinten, sein anderes Ende hielt die Nymphe sicherlich mit der erhobenen Hand fest. Als schönes Detail erweist sich eine große Stofffalte an der linken Seite des Beins, die sich um den kniehohen Stumpf wickelt, wo an der trichter-artigen Ausstülpung der Stoffbahnen eine eingewickelte Rose zum Vorschein kommt.

Im gesamten Oeuvre Heinrich Meyrings gibt es kein weiteres Werk, das sich mit dieser tanzenden Nymphe vergleichen läßt. Es ist daher nicht leicht, sie richtig einzuordnen. Doch geben die sehr bewegt gestaltete Draperie und die Bewegung ihres Körpers einen deutlichen Hinweis darauf, dass dieses Werk noch nicht zu den ausgeglichenen, sehr beruhigt wirkenden Statuen gehörten, die ab Mitte der 90er Jahre entstanden sind. Viel besser paßt sie in die frühere Phase der 80er Jahre. Vergleichbar bewegte Draperien finden wir bei den Engeln des Massimo-Altars in S. Giustina in Padua, die bekanntlich zu Beginn der 80er Jahre entstanden sind (Abb. 11). Weitere Beispiele hierfür geben auch die beiden Evangelisten Matthäus und Lukas am Hochaltar in Barcola, die wenig später, Mitte der 80er Jahre, vollendet wurden (Abb. 12). Mit den Engeln von S. Giustina vergleichbar sind auch der relativ breite Oberkörper und die weniger eleganten, für eine tanzende Nymphe etwas zu stämmigen Beine. Trotz dieser kleinen Schönheitsfehler ist diese Nymphe eine für Meyring durchaus gefällige Figur, die neben den Engeln und den Figuren des Hochaltars von Barcola ein ausdrucksvolles Werk jener ersten Jahre zeigt, während derer wir von Meyring schriftliche Kunde haben.

Noch herrscht keine Klarheit darüber, wie diese Figur nach England gelangt war. Vielleicht befand sie sich in der großen Skulpturensammlung des Thomas Hope, eines niederländischen Kaufmannssohnes und Kunstsammlers, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine große Sammlung antiker und neuerer Kunst besaß. Er lebte zuerst in Londen, bezog dann mit seiner

Familie und seiner Kollektion das Landhaus The Deepdene bei Dorking ²¹⁵. Von dort aus könnte die Skulptur auf zwei Wegen nach Bedgebury gelangt sein; entweder nahm sie die Witwe Louisa mit, die in ihrer zweiten Ehe mit William Carr, Viscount Beresford in Bedgebury lebte, oder sie kam mit Alexander, dem jüngsten Sohn von Thomas, der wie sein Vater ein großer Kunstliebhaber war und später in Bedgebury lebte²¹⁶. Leider lässt sich diese Theorie nicht genauer belegen, obwohl Mr. Nipper und Mr. Gordon Batchelor, ein Lokalhistoriker und Kenner der Familiengeschichte der Beresford, die Quellen im Familienarchiv eingehend auf einen Hinweis auf Meyring durchsucht haben. Doch blieb die Nachforschung in alten Inventaren und Verkaufskatalogen ohne Erfolg.

Heute befindet sich diese Statue nicht mehr auf der Terrasse von Bedgebury. Sie wurde auf dem Kunstmarkt angeboten. So gelangte sie u.a. in den Katalog von Gartenskulpturen des Auktionshauses Sotheby's vom 25. September 1992, in dem sie für 10 - 15 000 Pfund

²¹⁵ Wie mir der Bibliothekar von Bedgebury, Mr. A.Nipper berichtete, wurde dieser Thomas Hope 1769 als Sohn des aus Schottland stammenden Kaufmanns und Bankiers John in Amsterdam geboren. Als Thomas im Alter von 18 Jahren das Vermögen seines Vaters erbte, machte er große Reisen nach Ägypten, Sizilien, Griechenland und Italien, später auch nach Frankreich, Deutschland und Portugal. Als er zu Ende des Jahrhunderts dem Großteil seiner Familie (die vor dem Einfall der Franzosen in die Niederlande dorthin geflüchtet war) nach England folgte, bezog er das Londoner Haus in der Dutchess Street, am Portland Platz, das er mit Anbauten für seine Galerie erweiterte. Er hatte auf seinen Reisen über 200 ägyptische und griechische Vasen, Marmorskulpturen, darunter Stoffe und herrliche Möbel gesammelt. Dazu gehörte eine große Auswahl von flämischer Malerei und italienischer Skulptur.

²¹⁶ Thomas Hope war mit Luisa Beresford verheiratet, mit der er vier Söhne hatte, von denen drei, Henry, Adrian und Alexander, das Erwachsenenalter erreichten. Nach dem Tode Thomas Hopes (1831) heiratete seine Witwe ihren Cousin William Carr, Viscount Beresford, mit dem sie nach Bedgebury zog. So kam die Sammlung Hopes durch seine Frau oder seinen Sohn Alexander nach Bedgebury.

angeboten wurde. Doch konnte Sotheby's keinen Käufer finden, so dass die Statue unverkauft wieder an den Erstanbieter zurückging. Derzeit ist unbekannt, wo sich die Statue befindet. Die einzig offiziell existierende Abbildung stammt aus dem Auktionskatalog von Sotheby's. Daneben gibt es nur private Aufnahmen des Mr. Batchelor, die er mir bereitwilligst zur Verfügung stellte²¹⁷.

²¹⁷ An dieser Stelle gebührt Herrn Batchelor und seiner Frau großer Dank, die sich beide an der Bergung der Statue mit großem Einsatz beteiligt hatten. Frau Batchelor hatte zum größten Teil die erste Reinigung vorgenommen, während Herr Batchelor den Fund mit zahlreichen Fotos dokumentierte, die neben dem offiziellen Foto des Auktionskatalogs von Sotheby's zur Zeit den einzigen Fotonachweis stellen.

20) Die Justitia vor dem Arsenal in Venedig

Vor dem Landeingang des Arsenaus, links außen,
signiert ENRICO MERING, entstanden zwischen 1687 und 1692,
weißer Marmor, lebensgroß.

Erhaltungszustand ziemlich gut, Attribute Schwert und Waage sind ersetzt worden.

Heinrich Meyring wurde nach der Vollendung des Epitaphs für den General von Königs-marck ein weiteres Mal aufgefordert, eine Skulptur für das Arsenal zu schaffen. Dieser Auftrag wurde ihm diesmal nicht aus Trauer um ein Kriegsoffer erteilt, sondern aus Freude über den erfolgreichen Kriegsverlauf gegen die Türken. Erwartet wurde der erfolg-reiche Generalkapitän der Meere und spätere Doge Francesco Morosini. Ihm zu Ehren erhielt der Landeingang des Arsenaus eine Erweiterung der ohnehin schon prächtigen Ausstattung (Abb. 81). Ursprünglich war das gut befestigte Arsenal nur über einen bescheidenen Landein-gang mit Zugbrücke in der Nähe des mit Türmen flankierten Einganges über das Wasser zugäng-lich. Später, im Jahre 1460, erweiterte man den Eingang mit dem schönen Tor im Stil der Renaissance, bestehend aus einem Triumphbogen zwischen Doppelsäulen mit korin-thischen Kapitellen und einem verkröpften Architrav, gekrönt von einer Attika mit Dreiecks-giebel. Dieses Tor wurde von zwei Viktorien in den Zwickeln des Bogens und einem venezi-anischen Markuslöwen in der Attika von Bartolomeo Bon geschmückt²¹⁸. Nach dem Seesieg von Lepanto 1571 wurde diese Renaissanceausstattung durch eine Inschrift im Architrav und die Statue der Siegesgöttin über dem Giebel von Girolamo Campagna erweitert. Zu Ehren Moro-sinis wurde nun die alte Zugbrücke durch eine großzügig angelegte Terrasse ersetzt. Diese wird von einem hohen schmiedeeisernen Gitter zwischen Piedestalen umgeben, auf denen sich acht Statuen erheben. Seltsamerweise haben sich keinerlei Aufzeichnungen über diese Veränderung erhalten. Doch vermutet man hinter dem Architekten die Person Alessandro Tremignons, der zu dieser Zeit „Proto alle fabbriche dell’ Arsenaus“ war. Die acht Statuen stammen von verschiedenen Bildhauern, die nur zum Teil durch ihre Signatur bekannt sind. Zu den signierten Figuren gehören in vorderster Reihe von links nach rechts die von Heinrich Meyring stammende Justitia, die den Eingang flankierenden Götter Mars und Neptun von Giovanni Comin und die römische Kriegsgöttin Bellona von Francesco Penso, genannt

Cabianca. Die Bildhauer der vier hinteren Statuen sind unbekannt. Ebenso-wenig weiß man, wen sie verkörpern²¹⁹. Begonnen wurde der Bau der Terrasse frühestens 1692, im Jahr der Beendigung des Krieges gegen die Türken. Spätestens vollendet war sie 1695, dem Todesjahr Giovanni Comins²²⁰.

Die Justitia von Heinrich Meyring auf dem linken äußeren Piedestal der Terrasse bietet sowohl in der Frontansicht als auch in der Seitenansicht von links einen würdevollen Blickfang (80). Dem von vorne kommenden Betrachter erscheint sie frontal. Sie steht im Kontrapost, wobei ihr Gewicht auf dem linken Bein und der ausladenden Hüfte ruht, während sie den rechten Fuß leicht voran stellt. Sie kleidet ein sehr schlichtes Gewand, das ihren Körper vollständig bis zu den Fußspitzen bedeckt. Es fällt in schmalen, parallelen Falten entlang dem Oberkörper und der Beine. Darüber trägt sie das Manteltuch aus einem sichtlich schwerer fallenden Material, das mit einer Schließe am Hals zusammengehalten wird. Die rechte Partie liegt auf dem erhobenen Oberarm und fällt von dort in gerader Linie nach hinten bis zum Boden. Die linke Mantelhälfte beschreibt eine große S-Kurve, indem sie zunächst über die Schulter nach hinten fällt, doch um den Ellbogen des angewinkelten Arms herum, mehrfach gedreht, auf Höhe der Taille wieder nach vorne verläuft und in fast gerader Linie bis zum Zipfel über dem linken Knie herüberzieht. Von dort zieht der Mantel in gewellter Linie zur linken Fußspitze zurück. Die gerade und die gewellte Linie lassen sich durch eine dritte senkrecht verlaufende Linie entlang des linken Beines zu einem Dreieck ergänzen, das sich wie ein schützender Schild um die Beine legt. Er verdeckt das gesamte Standbein, das sich daher völlig in dem dichten Stoff verliert. Das Spielbein verdeckt er nur in der Gegend des Knies, das sich durch die Anwinkelung dennoch sichtbar abzeichnet. Das Haupt wendet Justitia mit ernster Miene nach links ins Halbprofil. Das lange gelockte Hauptaar ist in der Mitte gescheitelt und wird am Hinterkopf locker zusammengenommen, während die Seitenpartien in großzügigen aufgedrehten Locken wie ein Kranz am Kopf anliegen. Es ist eine der klassischen Antike stark nachempfundene Haartracht, die ihr Gesicht schön umrahmt.

²¹⁸ Dabei handelt es sich angeblich um das erste Bauwerk der Renaissance, Guida d'Italia del Touring-Club Italiano, Venezia. Mailand 1985, 592.

²¹⁹ Die Figuren hinter Justitia und Bellona verkörpern nach Meinung Rudolf Breuings die Kriegskunst, wobei der Granatapfel als explodierende Granate auf die Artillerie anspielt, während der Hund das Symbol der seemännischen Wachsamkeit sein könnte; die hinteren Figuren sind seiner Meinung nach die bewaffnete Venezia und der zivile Wohlstand, die Früchte des Krieges symbolisieren. Rudolf Breuing, Enrico Meyring...cit. S. 279.

²²⁰ Dieser hatte wahrscheinlich seinen vollen Lohn für die beiden von ihm signierten Figuren zu Lebzeiten nicht mehr ganz erhalten. Wegen einer Restzahlung von 40 Dukaten stellte die Witwe des Verstorbenen am 21. März 1698 ihrem Bruder eine Bevollmächtigung aus, um ihren Anspruch auf diese Summe geltend zu machen, die zu diesem Zeitpunkt immer noch nicht ausbezahlt war. ASV, Notarile atti, b. 6184, minute del Notaio Antonio Ferrabò, zitiert bei Gastone Vio, Appunti per una migliore conoscenzacit. 1983, S. 226 und 227.

In der rechten erhobenen Hand hielt sie das nach oben weisende bronzene Schwert, während sie die Waage in der rechten hält, mit der sie gleichzeitig in den Wulst ihres Mantels greift. Von der linken Seite gesehen, erkennt man die geschwungene S-Form ihres Körpers mit dem kräftigen Hüft-schwung zur rechten Seite. In Gegenbewegung flattern die Enden ihres Mantels nach links. Die Skulptur wirkt von dieser Seite her viel dynamischer. Ihr Haupt erscheint hier im vollen Profil. Noch klarer sind daher die Haartracht und die in gerader Linie von der Stirn aus verlaufende Nase zu erkennen, die beide deutliche Entlehnungen der klassischen Antiken sind.

Die Justitia findet im Gesamtwerk Heinrich Meyrings durchaus ihre Entsprechungen. Die Form ihres Kopfes mit der antikisierenden Haartracht finden wir bei der Madonna von Bassano wieder (Abb. 37). Sehr ähnlich sind auch das feingefälte Gewand und der schwerfallende Stoff des übergelegten Manteltuchs der beiden Statuen geartet, der am Saum mit scharfer Kante in Wellenlinie onduliert. Des weiteren steht diese Justitia einem Werk des damals noch jungen Giusto Le Court sehr nahe. Es handelt sich dabei um die überlebensgroße Darstellung der „Klugheit“ am Grabmal des Girolamo Cavazza in der Kirche Madonna dell'Orto (Abb. 83). Diese entspricht der Justitia vor allem durch die entsprechende Haltung von Armen und Beinen, die sich allerdings genau spiegelverkehrt verhalten. Le Courts „Prudentia“ steht frontal mit dem ganzen Gewicht auf dem rechten Bein, während sie das linke anwinkelt und dabei den Fuß auf die untere Volute aufsetzt. Mit der rechten Hand greift sie in die lebhaft ondulierenden Falten ihres um die Hüfte gelegten Manteltuchs, während sie im erhobenen rechten Arm einen Spiegel hält, in den sie hineinblickt, so dass auch ihr Haupt im Halbprofil erscheint. Durch ihre in einer durchgezogenen Linie verlaufende Nase und die mittig gescheitelten lockigen Haare, die locker nach hinten geführt und dort zusammengehalten werden, wirkt ihr Kopf genauso antikisierend wie der der Madonna von Bassano und der der Justitia von Heinrich Meyring. Mit Sicherheit hat Heinrich Meyring diese Figur des Giusto Le Court gekannt und vielleicht sogar eine Zeichnung besessen, die ihn bei der Komposition der Justitia inspiriert haben könnte.

Lit.: Mario Nani Mogenigo, *L'Arsenale di Venezia*. Roma 1938.

Douglas Lewis, *Notes on XVIII Century Venetian Architecture*. In: *Bollettino dei musei civici veneziani* 12 (1962), S. 16.

Giorgio Bellavitis, *L'Arsenal di Venezia*. Venedig 1983.

21) Maria und Johannes am Kreuzaltar in S. Bartolomio in Venedig

Erste Kapelle rechts, Kreuzaltar der Kirche San Bartolomio,
weißer Marmor, 180 cm,
signiert H.M.F., nicht datiert.

Der Marmor ist stark angegraut, den Statuen fehlen mehrere Finger, zudem ist Maria an der Nase beschädigt.

In der kleinen Kirche S. Bartolomeo, oder nach der venezianischen Schreibweise S. Bartolomio²²¹, der ehemaligen Hauskirche der Deutschen²²², befindet sich das Skulpturenpaar „trauernde Maria und Johannes“, die wegen ihrer Signatur im Sockel H.M.F. (Heinrich Meyring Fecit) allgemein als Werke Heinrich Meyrings gelten (Abb. 82). Diese beiden Figuren befinden sich heute am ersten Altar des rechten Seitenschiffes. Es ist ein hoher Wandaltar mit korinthischen Säulen und Pilastern, die ein stark geschwungenes Gebälk mit gesprengtem Giebel tragen. Damit weist der Altar architektonisch gesehen ins 18. Jahrhundert und wird allgemein Jacopo Pozzo bzw. Antonio Gaspari zugeschrieben. Anders steht es mit der Ausstattung der Skulpturen sowie dem Bronzekruzifixus, der nach Tommaso Temanza ein Werk des Melchior Barthel ist²²³. Dieser hatte in seinem Todesjahr 1672 die Stadt Venedig verlassen und war in seine Heimatstadt Dresden zurückgekehrt, weshalb der Kruzifixus noch vorher entstanden sein muss. Die Figuren Heinrich Meyrings gehören einer späteren Epoche an, wie sich gleich zeigen wird. Es deutet demnach alles darauf hin, dass es sich bei diesem Altar nicht um eine originale Aufstellung handelt, sondern um eine nachträgliche Zusammensetzung verschiedener ursprünglich nicht zusammengehöriger Teile. Wahrscheinlich wurden die verschiedenen Elemente, die beiden Figuren und der Kruzifixus, erst nach der völligen Neugestaltung der Kirche im Jahre 1723 auf diesem Altar vereint. Von der ursprünglichen Ausstattung fehlen hingegen sämtliche schriftliche Quellen und Bilddokumente.

²²¹ Es gibt verschiedene Schreibweisen für S. Bartolomio, mit „i“ oder mit „e“. Ich bevorzuge die venezianische Schreibweise mit „i“ und berufe mich dabei auf den Guida d'Italia, Venezia, Mailand 1985.

²²² Da die Kirche sich in unmittelbarer Nähe des deutschen Handelshauses, des Fondaco dei tedeschi, befand, galt sie als Kirche der Deutschen. Die deutschen Kaufleute unterhielten dort auch ganz nach venezianischem Muster eine Bruderschaftskapelle, für die Albrecht Dürer zwischen 1506 und 1510 das bekannte „Rosenkranzfest“ malte, das sich heute im Nationalmuseum in Prag befindet.

²²³ Tommaso Temanza, Zibaldon...cit S. 64.

Maria steht auf der linken Seite des Altars auf einem Sockel, der wie eine Felsplatte gestaltet ist (Abb.85). Es ist eine schmale hochbeinige Figur, deren Länge durch das hoch gegürtete, eng am Körper anliegende und in lauter schmalen Falten fallende Gewand noch zusätzlich betont wird. Dieses Gewand reicht bis zum Boden, wo es sich in der für Meyring typischen Art in rechtwinklig abgeknickte Röhrenfalten legt, und bedeckt den Körper vollständig bis auf die zum Vorschein kommenden Fußspitzen. Doch läßt sich die geschwungene S-Form des Körpers durch den Verlauf der Falten unschwer erkennen. Maria steht im Kontrapost, wobei ihr Gewicht auf dem linken Bein und der ausladenden Hüfte ruht. Das Standbein hebt sich durch die im Schritt leicht V-förmig und von da parallel senkrecht verlaufenden Falten nur sanft ab. Stärker sichtbar ist das Spielbein, das sich durch das angewinkelte Knie stärker abzeichnet, obwohl es durch das nach vorn fallende Manteltuch bedeckt wird. Dieses liegt auf dem Haupt der Maria und fällt von dort auf beide Schultern und Oberarme. Die linke Mantelseite fällt nach hinten, während die rechte Partie von der Taille abwärts nach vorne fällt und einen Rundbogen beschreibend, zwischen den Fußspitzen endet. Wie gewöhnlich fällt der Mantel schwerer und glatter aus als das sich darunter befindliche Gewand und onduliert entlang dem Saum mit gewellter Linie, da es einen dickeren Stoff darstellen soll. Maria blickt nach rechts oben hinauf in Richtung des Kruzifixus. Ihr Haaransatz ist durch den weit nach vorne gezogenen Schleier nicht zu sehen. Voll der Trauer sind ihre Augenbrauen weit hoch-gezogen und dicke Tränen rollen über ihre Wangen. Dabei legt sie mit demütiger Geste die linke Hand auf die Brust, während sie die Rechte, Unheil abwehrend, von sich streckt.

Um sie in den Werkkatalog Meyrings eingliedern zu können, bedarf es mehrere Vergleichsbeispiele mit datierten Meyring-Werken. Wir finden beispielsweise dieses enggefältelte Kleid mit dem in ringförmigen Falten um den Hals gelegten Kragen bei der Pietà in Udine (Abb. 40). Doch ist die Gestaltung des Mantels hier durch die große Bewegung eine ganz andere. Das gleiche Kleid trägt auch die Büste der trauernden Maria in der Scuola Grande di S. Rocco (Abb. 53). Hier finden wir auch den weit in die Stirn gezogenen Schleier, der in ganz ähnlich schweren Falten am Saum in welliger Linie onduliert. Auch sie trauert sichtbar, wobei ihr eine dicke Träne aus dem linken Auge rinnt. Die trauernde Maria in S. Bartolomio ist also sowohl motivisch als auch stilistisch eng mit der trauernden Maria in der Scuola Grande di S. Rocco verwandt, weshalb ich annehme, dass sie eben wie jene Ende der 90er Jahre entstanden sein könnte.

Auf der anderen Seite des Altars erscheint Johannes auf einem ähnlich felsenartig gestalteten Sockel. Seine S-förmige Körperhaltung verhält sich zu der Mariens genau spiegelbildlich. Das lange gegürtete Gewand ist nicht in so enge Falten gelegt wie bei seinem Gegenüber, da es scheinbar aus einem gröberen Material besteht. Es reicht nicht bis zum Boden, so dass es noch oberhalb des rechten Standbeins freischwebend in gewellter Linie onduliert. Ansonsten verliert sich das Standbein völlig in den senkrechten Falten dieses Gewandes und in denen des darüber gelegten Manteltuchs. Deutlich sichtbarer hebt sich das leicht zurückgesetzte Spielbein ab, da sich das Gewand hier fast glatt um das angewinkelte Knie legt. Gegenüber dem Gewand der Maria hat es weitere Ärmel und endet in gewellter Linie ganz schmucklos um den Hals. Das darübergerlegte Manteltuch hängt von der linken Schulter herab und bedeckt drei Viertel des nach unten weisenden Armes. Auf der anderen Seite verläuft es quer über den Rücken und kommt unter dem rechten Arm auf Höhe der Taille wieder hervor. Mehrfach gedreht, verläuft es von da ab in fast gerader Linie bis zum Ende des linken Zipfels über den linken Oberschenkel hinweg, springt zurück, fällt in diagonaler Linie vom linken Oberschenkel über das rechte Knie und endet seitlich des rechten Fußes über dem Boden. Wie für Meyring typisch onduliert das Manteltuch scharfkantig in gewellter Linie entlang des Saums.

Sein Blick wendet sich nach oben rechts. Von tiefer Trauer ergriffen sind auch seine Augenbrauen leicht hochgezogen, und der Mund ist leicht geöffnet. Die Tränen zurückhaltend ist aber das Kinn so angespannt, dass sein Grübchen deutlich sichtbar wird. Die gelockten Haare fliegen mit der Drehbewegung des Kopfes leicht nach hinten. Wehklagend erhebt er die rechte Hand, während die Linke, Unheil abwehrend, von sich weist. An dieser Hand sind außer dem Mittel- und dem kleinen Finger sämtliche Finger abgebrochen.

Dem Typus nach zeigt Johannes unter dem Kreuz zu Johannes dem Evangelisten am Hochaltar in S. Giovanni Battista in Bragora entfernte Beziehungen (Abb. 18). Es ist immer noch der schöne Jüngling mit dem glatten, bartlosen Gesicht, dem wehmütigen Blick und den mittig gescheitelten lebhaft fliegenden Locken, der von Le Court herrührt. Doch hat sich die Draperie deutlich gewandelt. Vergleichbar ist noch das relativ eng am Körper anliegende untere Gewand. Doch gibt es erhebliche Unterschiede bei der Gestaltung des Manteltuchs. Bei dem Johannes aus S. Giovanni Battista bauscht es noch gewaltig um die Hüften. Viel strenger wirken dagegen die relativ glatt fallenden Mantelteile des hiesigen Johannes, die am Saum scharfkantig in gewellter Linie ausschwingen. Damit bestätigt sich die Annahme, dass der Johannes in S. Bartolomio deutlich später entstanden sein muß. Größere Übereinstimmung besteht zwischen dem Mantel des Johannes und dem der Justitia vor dem Landeingang

des Arsenal. Hier wie dort liegt er in der Form eines Dreiecks über den Beinen. Doch fällt er bei Justitia noch schwungvoller als bei Johannes, was darauf hindeutet, dass der Johannes zeitlich nach der Justitia entstand. Entsprechend der Maria läßt sich somit Johannes in die letzten 90er Jahre und später datieren.

Lit.: Douglas Lewis, Notes on XVIII Century Venetian Architecture. In: Bollettino dei musei civici, 1962, S. 1-16.

22) Die Flora vor der Villa Asti in Altichiero bei Padua

Ehemaliger Standort war das Eingangstor zur Villa Asti in Altichiero, Kalkstein aus Vicenza, 140x52x40, nicht datiert, angeblich Signiert ENRICO MERINGO, Erhaltungszustand war sehr schlecht; die Oberfläche des Kalksteins war stark angegriffen, der rechte Arm abgebrochen. Die Figur wurde zu Beginn der 90er Jahre von unbekannter Hand entwendet.

Schon Camillo Semenzato wies auf die Existenz zweier mythologischer von Heinrich Meyring signierten Figuren hin, die das Eingangstor einer Villa in Altichiero zieren²²⁴. Seine Aussage konkretisierte er in seinem 1975 erschienen Artikel, wonach sich eine von Meyring signierte Figur am Eingang einer Villa bei Altichiero befinden soll, die an der via Altichiero Nr. 120 liegt²²⁵. Genauere Hinweise über diese Skulpturen gibt der 1990 erschienene Artikel von P.Rossi, worin sie die Untersuchungsergebnisse ihrer Assistentin Monica Pregolato veröffentlichte²²⁶. Unter den dargestellten Figuren ist die Rede von einer Flora, die sich auf der linken Seite des Eingangs der Villa befindet.

Wie die Abbildung zeigt (Abb.86), handelt es sich dabei quasi um eine Replik der Flora von St. Petersburg (Abb.79). Ähnlich wie diese steht sie im angedeuteten Kontrapost, wobei sie das rechte Bein leicht zurücksetzt. Gekleidet ist sie in ein ähnlich schlichtes Gewand, dessen rechter Träger soweit heruntergeglitten ist, dass es die rechte, sehr hoch sitzende Brust entblößt. Mit der rechten Hand rafft sie, genau wie die St. Petersburger Flora die Rockbahn im Schoß zusammen. Dadurch entstehen die gleichen Schüsselfalten, aus denen die gesammelten Blumen quellen. Die darunter zum Vorschein kommenden Beine erscheinen ebenso unelegant und hölzern, wie bei der Figur in St. Petersburg. Der linke Arm ist erhoben, die Hand ist allerdings abgebrochen. Wahrscheinlich hielt sie damit wie das St. Petersburger Pendant ein Blumenbukett. Genau wie in St.Petersburg ziert ein Blumenkranz das Haar der Flora von Altichiero. Die Gesichtszüge sind jedoch bis zur Unkenntlichkeit verwittert. Bei diesen bis ins Detail gehenden Entsprechungen beider Figuren kann man davon ausgehen, dass die Flora von Altichiero ungefähr aus derselben Zeit stammt wie die aus St. Petersburg, oder sogar späteren Datums ist, da sie nicht der Prototyp, sondern eher eine Nachbildung der St. Peters-burger Flora zu sein scheint.

²²⁴ Camillo Semenzato, *La Scultura Veneta* ...cit S. 29.

²²⁵ Ders. *Una proposta per il giardino di Valsanzibio*. In: *Arte Veneta* 29 (1975), S. 219.

Die andere Figur, die Semenzato erwähnte, war nach Aussagen der Bewohner eine viel besser erhaltene männliche Figur, die aber von unbekannter Hand weggeschafft wurde²²⁷. Als ich im Herbst 1994 die Villa der Florastatue aufsuchte, fand ich nur noch die Villa zur Restaurierung völlig eingerüstet. Von der Statue gab es keine Spur. Die dort beschäftigten Bauarbeiter konnten sich auch nicht an eine Statue erinnern, selbst nicht der leitende Architekt. Erst nach wiederholter Anfrage bei dem in Venedig dafür zuständigen Denkmalamt erhielt ich die schon lange vermutete Bestätigung, dass auch diese Flora wie ihr männliches Pendant auf ähnliche Weise verschwunden sei. Vorhanden sind nur noch einige Bilddokumente, die uns eine vage Vorstellung von ihrem einstigen Aussehen geben können²²⁸.

²²⁶ P. Rossi, *La scultura veneziana...*cit. 1990, S. 200.

²²⁷ Nach meiner Vermutung könnte es sich bei dieser männlichen Figur, in Anlehnung an das Figurenpar in St. Petersburg, nur um die Darstellung eines Zephirs handeln. Er könnte demnach ähnlich ausgesehen haben, wie er in dem „Album“ in der Akademie der russischen Wissenschaften von St. Petersburg wiedergegeben ist.

²²⁸ Dabei handelt es sich u.a. um die bereits erwähnte publizierte Abbildung der Monica Pregolato. Eine weitere Abbildung gibt es bei Rudolf Breuing, Enrico Meyring...cit 1997, S. 307. Eine dritte Abbildung findet sich in der Mappe des Denkmalamtes in Venedig, dem Ufficio della Soprintendenza per i beni ambientale e architettonici del Veneto, deren Sitz sich im Palazzo Reale befindet.

Zugeschriebene Werke Nr. 23 bis 43

23) Die vier Evangelisten im Dom S. Lorenzo in Mestre	S. 126
24) Der Bernhards-Altar in der Zisterzienserkirche in Viktring bei Klagenfurt	S. 131
25) S. Leone Bembo in S. Maria della Salute in Venedig	S. 135
26) Das Relief der Verkündigung an Maria in S. Andrea della Zirada in Venedig	S. 138
27) Die Fassade von S. Maria del Giglio in Venedig	S. 141
28) Die Fassade von S. Moisè in Venedig	S. 149
29) Der Garten der Villa Barbarigo in Valsanzibio	S. 156
30) Die Engel des Arnolfo-Altars in S. Giustina in Padua	S. 167
31) Der Altar der Heiligen Felicitas in S. Giustina in Padua	S. 169
32) Die Apostel Petrus und Paulus und zwei Engel im Dom zu Faenza	S. 173
33) Der Hochaltar von S. Moisè in Venedig	S. 177
34) Das Grabmal der Cornelia Nave in S. Andrea della Zirada in Venedig	S. 182
35) Die Figuren vor der Kirche S. Leonardo in Pontecasale	S. 184
36) Zwei Büsten im Sommergarten von St. Petersburg	S. 186
37) Der Altar der Madonna Assunta in S. Andrea della Zirada in Venedig	S. 188
38) Der Erzengel Gabriel und die Jungfrau am Hochaltar in S. Maria del Giglio	S. 190
39) Der Evangelist Lukas in S. Nicolò di Lido	S. 194
40) Die Madonna auf dem Halbmond in S. Nicolò di Lido	S. 196
41) Die Rosenkranzmadonna in S. Stefano in Palazzolo dello Stella (Friaul)	S. 198
42) Der Hochaltar der Pfarrkirche in Agna (Veneto)	S. 200
43) Zwei Engel am Antonius-Altar in S. Leonardo in Pontecasale	S. 204

23) Die vier Evangelisten im Dom S. Lorenzo in Mestre

In den Nischen der Vierungspfeiler,
alle vier Skulpturen überlebensgroß,
nicht signiert, die Skulpturen wurden von Guerriero Meyring zugeschrieben,
sehr wahrscheinlich vollendet 1692.

Der Erhaltungszustand relativ gut, wenn auch in jüngerer Zeit nicht gereinigt.

Bei den Recherchen zum Hochaltar der Kirche dell'Ospedale della Pietà in Venedig stieß Simone Guerriero unter der Rubrik „altare“ auf den Namen Heinrich Meyring²²⁹. In dem dort aufgeführten Ausgabeverzeichnis ist zu lesen: „...per le „statue“, la cui esecuzione è affidata al Merengo 600 ducati.“²³⁰ Wie aus dem Rechnungsbuch des „Ospedale“ hervorgeht, wurde der Altar Ende des Jahres 1693 vollendet, als „Erico Meijringo“ für „4 statue dell'altare maggiore“ seine Entlohnung erhielt²³¹. Der Altar wurde im Juli 1782 entfernt, und die Figuren durch den Bildhauer Gregorio Morlaiter, einen Sohn des berühmten Gianmaria Morlaiter, verkauft²³². Noch in demselben Jahr, im Oktober 1782, verkaufte Gregorio Morlaiter vier Evangelisten-Figuren an die Mitglieder der Bischofskirche S. Lorenzo in Mestre²³³. Guerriero ist der Auffassung, dass es sich bei den vier thematisch nicht näher erläuterten Figuren Meyrings aus dem „Ospedale“ um die vier Evangelisten handelt, die sich heute in den Nischen der Vierungspfeiler im Dom zu Mestre befinden²³⁴.

Bei allen vier Gestalten handelt es sich um kräftige, gedrungene Mannsbilder. Der Matthäus auf der linken Seite steht im Kontrapost (Abb. 87). Sein linkes Standbein wird von dem Putto verdeckt. Zu sehen ist nur das rechte bis zum Oberschenkel nackte Spielbein, dessen Fuß leicht vorgesetzt ist, so dass er mit dem Fußballen über die Basisplatte ragt. Bekleidet ist er mit einem dünnen Untergewand, das am Hals kragenlos in einer welligen Linie schließt. Es ist ein bodenlanges Gewand, das vorne geteilt, scheinbar mit einem Knopf zusammengehalten wird, und ab da wieder in zwei Bahnen entlang des nackten rechten Beines verläuft. Die

²²⁹ Simone Guerriero, Paolo Callalo...cit 1997, S.35-83.

²³⁰ ASV, Ospedale e Luoghi pii, b. 80, fasc. 15, zitiert bei Guerriero Paolo Callalo...cit.in Anm. 61, S. 80.

²³¹ ASV, Ospedali e luoghi pii, b. 197, Scontro per l'anno 1693, c. 25, alla data 13 dicembre 1693. Zitiert bei Guerriero, Paolo Callalo...cit.S. 50 und Anm. 62, S. 80.

²³² Gastone Vio, La vecchia chiesa dell'Ospedale della Pietà. In: "Informazioni e studi vivaldiani", 7, 1996, S. 88, Anm. 17, zitiert bei Guerriero, Paolo Callalo...cit, S. 50 und Anm. 62, S. 80.

²³³ Der Verkaufsvertrag ist veröffentlicht in: C. Vattolo, La chiesa di San Lorenzo a Mestre, „Quaderno di Studi e Notizie“, 7, 1996, S. 50-55.

²³⁴ S. Guerriero, Paolo Callalo...cit, S. 50.

Ärmel dieses Gewandes sind über die Ellbogen aufgekrempelt, so dass die kräftigen Arme, ebenfalls wie das rechte Bein, halbnackt erscheinen. Darüber trägt er ein schweres Manteltuch, das von der rechten Schulter diagonal abwärts zur linken Hüfte verläuft und entlang des linken Beines hinter dem davorstehenden Putto nach hinten fällt. Der frontalstehende Matthäus wendet seinen Blick nach rechts oben. Sein tief durchfurchtes Gesicht weist eine kahle Stirn, in tiefe Höhlen versenkte Augen, eine große Nase und einen kleinen Mund auf, der von einem schmalen Lippenbart gesäumt wird. Das Kinn wird von einem kurzen, krausen Bart verdeckt. Das Haupthaar ist gelockt und reicht bis zum Nacken. Mit beiden Händen hält er sein Evangelium, das er zusätzlich mit dem angewinkelten rechten Bein stützt. Der bereits erwähnte Putto, als Attribut des Evangelisten Matthäus, lehnt am linken Bein des Evangelisten. In einer engen Linksdrehung blickt der Putto mit erhobener Linken zu dem Evangelisten hinauf.

Der Matthäus in S. Lorenzo steht motivisch in enger Beziehung zu Meyrings Evangelisten Matthäus in S. Nicolò di Lido (Abb. 9). Auch er ist von kräftiger Gestalt, wie der halb unbedeckte rechte Arm und das rechte Schienbein zu erkennen geben. Ebenso ist das Gesicht durchfurcht, mit tiefliegenden Augen und der großen Nase gestaltet. Noch kräftiger ist die Natur des Bartes und der Locken des Haupthaares. Stilistisch weicht die Darstellung der Gewandung des Matthäus in S. Lorenzo von der des Matthäus in S. Nicolò ab. Viel eindeutiger ist in S. Nicolò das halblange Gewand mit dem über die Schulter gelegten Manteltuch strukturiert, wobei ganz klar die unterschiedliche Stofflichkeit beider Teile zu erkennen ist. Bei dem Matthäus in S. Lorenzo sind der Verlauf der Gewandung und die stofflichen Unterschiede lange nicht so deutlich ausgearbeitet. Vor allem unterscheidet sich die Darstellungsweise der beiden Putti. Der Putto in S. Nicolò ist ein hübscher Knabe, der hier eine assistierende Aufgabe erfüllt: in der Linksdrehung begriffen reicht er dem Evangelisten das Tintenfaß, dabei balanciert er das aufgeschlagene Evangelium mit dem Kopf, gleich einem lebendigen Leseputt. Die Rolle des drallen Putto in S. Lorenzo ist dagegen sehr unbestimmt. Auch er hält die linke Hand empor, doch scheint er nichts darin zu halten. Matthäus braucht wahrscheinlich keine assistierende Unterstützung, da er das Evangelium geschlossen hält. Insgesamt handelt es sich bei der Darstellung des Puttos in S. Lorenzo um eine nicht sehr geglückte Gestalt. Er ist ähnlich drall und schlecht proportioniert wie der Putto an der Fassade der ehem. Schutzengelbruderschaft aus dem Spätwerk Meyrings (Abb. 75). Ich halte den Evangelisten Matthäus in S. Lorenzo gegenüber dem Evangelisten in S. Nicolò daher für das später entstandene Werk.

Dem Matthäus zur Seite steht der Evangelist Lukas (Abb. 88). In spiegelbildlicher Anordnung zu Matthäus steht er im Kontrapost, wobei sein Gewicht auf dem rechten Bein lastet, das sich aber nur vage unter dem Mantel abzeichnet. Zu sehen ist nur der Fuß, mit dessen Zehen er leicht über die Basisplatte ragt. Wie Matthäus trägt er ein hemdartiges Untergewand, das am linken Oberschenkel in zwei Bahnen auseinander läuft und so das nackte, stark angewinkelte Spielbein zum Vorschein kommen lässt. Der von vorne nicht sichtbare Fuß ruht auf dem Nacken des Stieres, der zur Rechten des Evangelisten liegt. Der Blick des Lukas ist nach links oben gerichtet. Sein Gesicht ist ebenfalls wie bei Matthäus tief durchfurcht; die Augen liegen in tiefen Höhlen, die Nase ist groß. Sein Gesicht ist bartlos, und das nach hintenfallende stark gekräuselte Haupthaar reicht bis zum Nackenansatz. Im Unterschied zu Matthäus trägt Lukas sein Gewand nur über der linken Schulter; von dort verläuft es in einer diagonalen Linie abwärts bis zum rechten Hüftansatz. Die Brust und die kugelige Schulter bleiben dadurch frei. Mit beiden Händen hält Lukas das aufgeschlagene Evangelium, das er mit dem angewinkelten linken Bein unterstützt.

Unter den Meyeschriebenen Werken gibt es eine vergleichbare Variante. Es handelt sich dabei um den Lukas in S. Nicolò di Lido (Abb. 159). In spiegelbildlicher Haltung hält dieser das aufgeschlagene Evangelium an seiner rechten Seite. Doch ist dessen Blick über das Buch gesenkt. Stilistisch gesehen, fällt der Lukas in S. Lorenzo gegenüber dem in S. Nicolò di Lido ab. Das Gesicht und der nackte Oberkörper sind viel schöner modelliert und die Stofflichkeit des Gewandes und des Mantels klarer ausgearbeitet.

Auf der rechten Seite erscheint der jugendliche Evangelist Johannes nur im angedeuteten Kontrapost (Abb. 89). Sein rechtes Standbein verliert sich dabei ganz in den parallelverlaufenden Falten des bodenlangen Gewandes. In der für Meyring typischen Art knicken diese parallelen Falten am Boden fast rechtwinklig ab und bleiben wie aufgeschnittene Röhren liegen. Das linke Spielbein zeichnet sich nur schwach im Bereich des angewinkelten Knies ab. Vom Fuß sind nur zwei Zehen zu sehen, die gering über die Basisplatte ragen. Das in der Taille gegürtete Gewand endet wie bei dem Evangelisten Matthäus am Hals kragenlos und ist an den Ärmeln bis über die Ellbogen aufgekrempelt. Über der rechten Schulter trägt Johannes ein Manteltuch, das trompetenförmig ondulierend entlang der rechten Körperseite verläuft. Auf der linken Seite klemmt dieses Manteltuch unter dem Buch, das der Evangelist zugeschlagen an seiner linken Körperseite hält. Die rechte Hand ruht in einer pathetischen Geste auf der Brust. Der Blick ist nach links oben gerichtet. Das volle und lockige Haar fällt ihm dabei in den Nacken. Im Unterschied zu den beiden anderen Evangelisten sind die

Gesichtszüge des Johannes glatt. An seinem rechten Fuße sitzt der nach oben blickende Adler, das Attribut des Evangelisten Johannes.

Stilistisch lässt sich der Johannes in S. Lorenzo mit dem Johannes in S. Giovanni Battista in Bragora vergleichen (Abb. 18). Auch dieser steht im Kontrapost, wobei in ganz ähnlicher Weise das rechte Standbein in den parallelen Gewandfalten verschwindet. Ebenso zeichnet sich auch das linke Bein nur gering im Bereich des Knies ab. Durch die Bewegung der Arme zeigt sich der Evangelist in S. Giovanni dynamischer, da er das Buch auf der rechten Seite hält und gleichzeitig nach links oben blickt. Die Draperie des Mantels unterscheidet sich ebenfalls, da der Mantel nicht so streng nach unten fällt, sondern im Bereich der Hüfte lebhaft flattert.

Der Evangelist Markus ist die vierte und letzte Figur dieses Zyklus (Abb. 90). Auch dieser Evangelist erscheint im Kontrapost, wobei das rechte Standbein hinter dem zu Boden fallenden Mantel versteckt ist. Das Spielbein tritt hingegen bis zum Oberschenkel nackt hervor, so dass die beiden vorderen Zehen des Fußes über die Basisplatte ragen. Der Evangelist ist nur mit einem ärmellosen Gewand bekleidet, das über der Brust weit ausgeschnitten ist. Im Gehbereich fällt das Gewand wie bei den Evangelisten Matthäus und Lukas am Oberschenkel in zwei Bahnen auseinander. Der Mantel des Markus liegt nur über der linken Schulter, von wo er in einer fast geraden Linie parallel an der linken Körperseite verläuft. Auf der rechten Seite hängt der Mantel über der Hüfte. Markus hält ihn unter dem aufgeschlagenen Buch in der rechten Hand fest. Versonnen blickt der vollbärtige Mann in das Buch, während ihm der Löwe zu seinem rechten Fuße geduldig zuschaut.

Sehr wahrscheinlich hat Heinrich Meyring schon einmal einen Evangelisten Markus geschaffen; ich erinnere an den ihm zugeschriebenen Evangelisten Markus in S. Giustina in Padua (Abb. 135), der sich in seiner Darstellung grundsätzlich von dem hiesigen Markus unterscheidet. Der paduaner Evangelist steht noch sehr unter dem Einfluß Le Courts, während es sich hier um eine eigenständige Interpretation Heinrich Meyrings handelt. Deshalb lässt sich der versonnene, nach unten blickende Markus in S. Lorenzo besser mit dem Evangelisten Lukas in S. Nicolò di Lido vergleichen (Abb. 159). Auch die plastische Gestaltung des nackten Oberkörpers ist bei beiden gut vergleichbar.

Betrachtet man die vier Evangelisten in S. Lorenzo insgesamt, fällt auf, dass sie von unterschiedlicher Qualität sind. Dabei halte ich die Darstellung der Evangelisten Matthäus und Lukas für weniger gelungene Werke. Sie können weder durch die Bewegung, noch durch die

schwache Darstellung der Gewandung überzeugen. Damit fallen sie von ihren motivisch verwandten Vorbildern als einfache Repliken ab. Nicht ganz so verhält es sich mit den Evangelisten Johannes und Markus. Im Vergleich zum Johannes in S. Giovanni wirkt der Johannes in S. Lorenzo nicht als qualitativ minderwertige Replik, sondern als eine künstlerisch gleichwertige Variante. Die eigenständigste Darstellung ist der Evangelist Markus, der gleichzeitig als das gefälligste Werk erscheint.

Literatur: Simeone Guerriero, Paolo Callalo: Un protagonista della scultura barocca a Venezia. In: Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, 21, 1997.

24) Der Bernhards-Altar in der Zisterzienserkirche in Viktring bei Klagenfurt

Seitenkapelle rechts,
ein Johannes der Evangelist und ein Johannes der Täufer in Überlebensgröße,
zwei Engel und zwei Putti über der Attika,
nicht signiert, die Figuren stehen im engen Zusammenhang mit einer Beschreibung aus
Udine, worin Heinrich Meyring genannt wird.
Erhaltungszustand gut; die gesamte Kapelle wurde in den 90er Jahren restauriert.

Im Staatsarchiv Ljubljana ist eine Auflistung von Ausgaben vom 18. Januar 1710 erhalten, die sich mit Sicherheit auf einen Altar beziehen²³⁵. Sie ist in 23 Punkte untergliedert und nimmt Bezug auf eine heute nicht mehr vorhandene Zeichnung. Es geht nicht daraus hervor, um welchen Altar es sich handelt, und wo dieser aufgestellt werden sollte. Das einzige Konkrete, was man daraus erfährt, sind die unter Punkt 20 angeführten zwei Statuen in Größe von mindestens 5 Fuß von „Sign. Enrico Meringo scultor famoso abitente in Venetia.“ Ferner erfahren wir unter Punkt 21 bis 23 von Ausgaben für den Transport per Schiff nach Udine, dann nach Triest und schließlich nach Ljubljana.

Auf der Suche nach einem Altar, der sich auf die genannte Auflistung beziehen könnte, stieß Resman auf den Bernhards-Altar in Viktring bei Klagenfurt in Kärnten²³⁶. Zu diesem Altar haben sich interessante Dokumente im Kärntener Landesarchiv erhalten²³⁷. Es handelt sich zunächst um den Auftrag vom 27. Mai 1709, den das Stift Viktring an „Lucaß Misli burgern und Stainhauer Maister zu Laibach“ gegeben hat, einen Altar für die Bernhards-Kapelle bis zum Frühjahr 1711 zu erstellen. Dabei sollte er sich an die vorgegebene Zeichnung halten. Diese sah ein Postament und ein Gesims aus schwarzem Marmor und Säulen aus rotem Marmor vor. An Skulpturenschmuck werden Wolken, Engelsköpfe und zwei Engel erwähnt. Des Weiteren ist die Rede von zwei Statuen, deren Modelle zuerst nach Viktring gesandt werden sollten.

²³⁵ Nadskonfijski arhiu Ljubljana, Skofje: SAL/SK, fasc. 8, zitiert in Blaz Resman, *Barok v kamnu*. Ljubljana 1995, S. 102. Siehe Dokumentenanhang Nr. 16.

²³⁶ Blaz Resman, *Barok v kamnu...cit.* S. 37ff.

²³⁷ Kärntener Landesarchiv Klagenfurt, Herrschaftsarchiv Viktring, fasc. XXXIV / 1069, zitiert in Blaz Resman, *Barok v kamnu...cit.* S. 99. Siehe Dokumentenanhang Nr. 17.

Das klingt im ersten Moment ganz danach, als ob Lukas Misli aus Laibach (heute Ljubljana) der Erbauer des Altars in der Bernhardskapelle und Schöpfer seiner Figuren wäre. Doch ist nach Ausführung Resmans Misli kein Bildhauer, sondern Steinmetz gewesen, dessen Tätigkeiten sich nur auf Ausbesserungen beschränkten²³⁸. Als solcher tritt er in dem Vertrag auch nicht unbedingt als Bildhauer und Architekt, sondern als „burgern und Stainhauer“, also als Bürge auf. Ihm oblag die organisatorische Leitung und die Instandsetzung der Teile, die von woandersher geliefert wurden. Aus diesem Grund wollte sich Misli im Herbst 1709 nach Venedig begeben, wie das aus einem Brief vom 23. September 1709 an das Stift hervorgeht, um sich um die Modelle für die Statuen zu kümmern, bevor ihn der Winter überraschen würde.²³⁹

Die Dokumente von Ljubljana und Kärnten reihen sich lückenlos wie Perlen an einer Schnur: An erster Stelle steht der Auftrag an Misli am 27. Mai; es folgt das Schreiben Mislis vom 23. September 1709, indem er sein Vorhaben kundtut, sich nach Venedig zu begeben; daran knüpft die Aufstellung von Ljubljana vom 18. Januar 1710, als ob es sich dabei um die Bestellung handelte, die Misli in Venedig und Udine für die Bernhards-Kapelle gemacht haben könnte. Da diese Auflistung in Udine abgefasst wurde, kann man davon ausgehen, dass es sich bei dem Datum um die Schreibweise des „more veneto“ handelt; nach dem heutigen Kalender wäre das Datum der Abfassung der 18. Januar 1711. Demnach waren die Figuren Meyrings termingerecht vollendet und konnten bis zum Frühjahr 1711 in Viktring in der Bernhards-Kapelle aufgestellt werden.

Der besagte Altar in der Bernhardskapelle ist ein hoher Wandaltar, der die Kapelle voll ausfüllt (Abb. 91). Wie die venezianischen Altäre besteht er aus der Mensa vor der Retabel, beides aus schwarzem Marmor mit Inkrustationen in weiß und gold gehalten. Der Wandaufbau darüber gliedert sich in die zentrale Nische zwischen sechs Säulen aus rotem Marmor mit weißen, korinthischen Kapitellen. Die Hauptnische zeigt ein Gemälde von Ferdinand Steiner mit der Darstellung des Hl. Bernhard vor der Madonna mit dem Kind (aus dem Jahre 1715). In den seitlichen Nischen zwischen den Säulen erscheinen zwei Statuen, von denen die linke Johannes den Täufer, und die rechte Johannes den Evangelisten darstellt. Die Säulen tragen die ebenfalls in schwarz gehaltene Attika und den geschweiften Giebel. Schließlich folgt die Altarkrone aus schwarzem Marmor, die nach oben mit einem Segmentbogen abschließt. Sie bildet den dunklen Hintergrund für den Skulpturenschmuck aus weißem Marmor. Es sind im einzelnen zwei Putti über der Attika, zwei Karyatiden, die den Segmentbogen der Altarkrone

²³⁸ Resman, Barok v kamnu...cit. S. 43.

²³⁹ Kärntner Landesarchiv Klagenfurt, Herrschaftsarchiv Viktring, fasc. XXXIV / 1069, b). Zitiert in Resman, 1995, S. 101. Siehe Dokumentenanhang Nr. 18.

tragen, sowie zwei Engel, die auf dem Giebel knien. Über dem Giebel erscheint ein Früchtekranz mit einem goldenen Kreuz in der Mitte. Farblich ist der Altar sehr geschmackvoll gestaltet, wie ein Dreiklang aus schwarz, weiß und rot.

In Anlehnung an die allgemeine Darstellungsweise erscheint Johannes als Büsser in einem knielangen hemdartigen Gewand aus Hammelfell (Abb. 92). Darüber trägt er eine Feldecke, die über seiner linken Schulter liegt und von da entlang des linken Beines bis auf Kniehöhe verläuft, bis sie nach hinten weg auf den Boden weit über die Basisplatte, fällt. Der andere Zipfel fällt von der rechten Hüfte herab, legt sich wie ein schmaler Schal zwischen die Beine und endet in einer Drehung nach links neben dem linken Fuß auf der Basisplatte. Der rechte Arm und die Beine sind weitestgehend unbedeckt. Die nackten Gliedmaßen sind für eine Arbeit von Heinrich Meyring auffallend schlank; andererseits muß man einräumen, dass es sich für die Darstellung Johannes des Täuflers so geziemt. Nach allgemeiner Darstellungsweise hält Johannes im linken Arm sein Attribut, das Lamm, auf das er mit der rechten Hand zeigt. Damit verkündet er Christus als das Lamm Gottes. Johannes steht nicht frontal, sondern in leichter Schrittstellung, wobei er den Oberkörper nach rechts wendet. Sein Haupt ist ebenfalls nach rechts gewendet. Er hat ein hageres Gesicht; die Stirn ist in Falten gelegt, die Augen blicken aus tiefen Höhlen, die Nase ist schmal und lang, der Mund ist von einem schmalen Lippen- und einem Kinnbart umgeben. Gerahmt wird das Gesicht von dem in der Mitte gescheitelten, gelockten Haar, das ihm bis zum Nacken reicht. Ein weiteres Detail ist die Feldflasche, die dem Täufer an einem Riemen an der rechten Seite hängt.

Künstlerisch betrachtet handelt es sich um eine gelungene Statue, deren Plastizität und Behandlung der Oberfläche außerordentliches Können beweisen. Stilistisch gesehen, wollte diese Figur nach ersten Überlegungen nicht recht in den Figurenkatalog passen. Es ist sehr schwierig, dafür vergleichendes Material zu finden²⁴⁰. Schließlich fiel mir der sehr vage Vergleich mit dem künstlerisch eher minderwertigen Evangelisten Matthäus im Dom zu Mestre ein (Abb. 87). Vergleichbar sind das Gesicht, die Augen, die markante Nase und die Barttracht sowie das rahmende, in der Mitte gescheitelte halblange, gelockte Haar. Beide Gesichter sind von derber Natur, die sich mit dem des toten Christus in der Pfandhauskapelle in Udine nur schwer vergleichen lassen (Abb. 41).

²⁴⁰ Im Oeuvre Meyrings kenne ich keinen zweiten Johannes den Täufer, der zum Vergleich herangezogen werden könnte. Es gibt allerdings eine aus den schriftlichen Quellen bekannte, heute verschollene Darstellung des Giusto Le Court. Es handelt sich dabei um die Figur des Täuflers am Marienalter der S. Maria delle Vergine; siehe S. 17.

Ganz anders sieht es bei der Darstellung von Johannes dem Evangelisten auf der rechten Seite des Altars aus (91). Im Oeuvre Heinrich Meyrings gibt es gleich mehrere Darstellungen des Evangelisten Johannes wie jener in S. Giovanni Battista in Bragora (Abb. 18) oder der in S. Lorenzo di Mestre (Abb. 89); gewiß könnte man auch den Johannes unter dem Kreuze in S. Bartolomio zum Vergleich heranziehen (Abb. 85). Doch sehen die angeführten Beispiele ganz anders aus als der Johannes von Viktring. Dargestellt ist der Johannes im Kontrapost, wobei sein Gewicht auf dem rechten Bein lastet, das sich nicht unter dem Gewand abzeichnet. Geleitet ist er in ein langes Gewand, aus dem nur die Spitzen der Füße in Sandalen heraus-schauen. Darüber trägt er ein Manteltuch, das sich vom stofflichen Charakter her nicht son-derlich von dem Untergewand unterscheidet. Es liegt über der linken Schulter und der rechten Hüfte, und beide Hälften werden auf der rechten Körperseite über der Hüfte mit dem aufge-schlagenen Evangelium in der linken Hand festgehalten. Die rechte Hand ruht auf dem Bauch. Das Haupt wendet Johannes nach links. Es ist ein zarter Jüngling mit glatten Gesichtszügen. Gerahmt wird das Gesicht von dem langen, gelockten Haar, das dem Evangelisten ganz fraulich auf der linken Schulter liegt.

Am unproblematischsten lässt sich die Darstellung der Engel und Putti über der Attika in den Werkkatalog Meyrings integrieren (Abb.94), da sie viel Ähnlichkeit mit den Engeln und Putti haben, die wir von der Pietà in Udine kennen (Abb. 40). Gerade der rechte Putto hält die Arme erhoben, genau wie derjenige aus Udine, der das Schweiß-tuch der Veronika hält. Es sind sehr gefällige und keine stämmigen kleine Knaben. Die Engel knien in anmutiger Weise mit gesenkten Häuptern und stehen gerade dem linken Engel der Pietà in Udine sehr nahe.

Es fällt mir schwer, beide Johannes-Figuren Meyring zuzuschreiben, auch wenn die Quellenlage eindeutig dafür spricht. Umso überzeugender erscheint die Zugehörigkeit der Figuren auf der Attika in den Werkkatalog Meyrings.

Literatur: Blas Resman, Barok v kamnu. Ljubljansko kamnosestvo in kiparstvo od Mihael Kuse do Francesca Robbe. Lubljanan 1995.

25) S. Leone Bembo in S. Maria della Salute in Venedig

S. Maria della Salute, rechts vom Hauptportal innen,

nicht signiert und nicht datiert, zugeschrieben,

Höhe: überlebensgroß.

Erhaltungszustand: sehr stark verschmutzt, es fehlt das Brustkreuz in der linken und der kleine Finger der rechten Hand.

Unter den zahlreichen Skulpturen am Innen- und Außenbau der Kirche S. Maria della Salute, die von der Hand vieler verschiedener in Venedig tätiger Bildhauer in der Zeit zwischen 1672 und 1679 entstanden sind²⁴¹, gibt es eine, die man Heinrich Meyring zuschreiben möchte. Laut der Sockelinschrift handelt es sich um den Hl. Leone Bembo (Abb. 95). Sie befindet sich im Innern an der Rückfassade rechts vom Hauptportal. Dargestellt ist der Heilige als älterer, bärtiger Mann mit Birett auf dem schulterlangen gelockten Haupt. Sein Körper wird bis zu den Füßen von einem langen Gewand umhüllt, das an seinen Unterarmen in enge, ringförmige Falten gelegt ist. Darüber trägt er einen langen und weiten Umhang, der aus zwei Bahnen besteht, die von einer Rundpasse am Hals zusammengehalten werden. In einer großen Bewegung ist die vordere Stoffbahn des Umhangs zur linken Seite umgelegt, so dass das untere Gewand zum Vorschein kommt. Nur vage zeichnet sich darunter das angewinkelte Spielbein ab, dessen Fuß mit der Spitze unter dem Gewand zum Vorschein kommt. Das Standbein verliert sich völlig in dessen Falten. Die linke Hand hält der Heilige segnend empor; in der rechten hielt er einst einen Gegenstand, der verloren gegangen ist.

Für Le Court und seine Gehilfen typisch sind die röhrenförmigen, zu Füßen fast rechtwinklig abgeknickten Falten des zu Boden fallenden Gewandes. Von der Ausstrahlungskraft her erscheint diese Figur allerdings zu bescheiden, um sie Le Court zuschreiben zu können. Umso eher ließe sie sich in das frühere Werk Heinrich Meyrings einordnen. Indizien dafür sind nicht nur die abgeknickten Falten, die für Meyring ebenso typisch sind, sondern auch das nicht ganz so fein gearbeitete Gesicht. Es lässt sich daher mit dem Gesicht des Matthäus, den

²⁴¹ Der terminus technicus post quem für die Entstehung der Skulpturen ist der Abbau des Baugerüst der Kuppel 1672 (mündliche Aussage des Archivars Vittorio Mandelli, Sachbearbeiter der Baugeschichte von S. Maria della Salute); der terminus technicus ante quem ist der 28. Oktober 1679, der Tag, an dem der Architekt Baldassare Longhena mit den Debütierten des Bauausschusses (Pietro Morosini und Silvestro Valier) eine Baubegehung in

Meyring Ende des Jahres 1680 für die Kirche S. Nicolò di Lido begonnen hatte gut vergleichen (Abb. 7). In beiden Fällen handelt es sich um recht derbe Gesichter, deren Stirnpartie in Falten gelegt und tiefe Furchen um die große Nase gezogen sind. Ein weiteres Stilmmerkmal, das im Werk Meyrings immer wiederkehrt, sind die Ringfalten an den Unterarmen des Gewandes. Ein treffendes Beispiel hierfür ist das Gewand der von Meyring signierten Madonna vom Kreuzaltar in S. Bartolomio (Abb. 83) oder das Gewand der bereits erwähnten Pietà in Halbfigur, die Meyring 1696 im Auftrag der Scuola Grande di S. Rocco schuf (Abb. 53). Ferner lässt sich die Art der Darstellung dieses heiligen Bischofs sehr gut mit Meyrings Johannes dem Almosenspender in S. Giovanni Battista in Bragora vergleichen (Abb. 17 und 20). In beiden Fällen handelt es sich um Gestalten einer ruhigen, kontemplativen Art, deren Körperbewegung nur bedingt unter der schweren Gewandung zum Vorschein kommt. Diese Gewandung ist aber mit größerer Sorgfalt gestaltet. Darüberhinaus ist die Gestaltung der gelockten Haar und der Bärte bei beiden Bischöfen sehr ähnlich. Damit hätten wir mehrere Hinweise, die für die Hand Heinrich Meyrings sprechen: die über den Füßen abgeknickten Falten des zu Boden fallenden Gewandes, welches ein sehr allgemeines Stilmmerkmal ist; ein konkreter Hinweis ist das derbe Gesicht, das wir bei Meyrings Matthäus wiederfinden sowie die engen Ringfalten an den Unterarmen, wie sie bei der Pietà in der Scuola Grande di S Rocco wiederkehren. Am überzeugendsten erscheint für die Zuschreibung der Vergleich mit dem Bischof Johannes dem Almosenspender in S. Giovanni in Bragora.

Vollendet war die Figur, wie eingangs erwähnt, spätestens im Jahre 1679. Die Entstehung liegt damit zeitlich noch vor dem Engel des Giuliano-Altars in S. Giustina in Padua. Damit gehört diese Figur noch in die vordokumentarische Zeit Heinrich Meyrings und in die Spätzeit Giusto Le Courts.

Als Vorlage diente dem Bildhauer offenbar die Titelseite der „Vita et miracoli del glorioso San Leone Bembo“ des Padre Paolino Fiamma, die 1645 erschienen war (Abb. 96). Nach Aussage Emanuele Cicognas²⁴² wurde diese Titelseite nach einem Gemälde gestochen, das sich in der Sammlung des Kardinals Pietro Bembo (1470-1547) befand und heute verschollen ist. Der Stich hat sich bis heute in Flavio Corners „Notizie storiche delle Chiese ...“ erhalten²⁴³. Verglichen mit der Marmorfigur zeigt der Stich den Heiligen in fast identischer Haltung. Der bärtige Mann mit gelocktem Haupt trägt ein Birett und einen weiten Umhang über

der fast vollendeten Kirche machte. Siehe: *Il tempio della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta XXVI-X-MDCXXX*. Venedig 1930, S. 51.

²⁴² Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni...*cit. S. 411.

dem Gewand, der an der linken Seite offen ist und von einer Rundpasse zusammengehalten wird. Mit der linken Hand spendet er den Segen, während er in der rechten Hand ein Brustkreuz hält. Demnach handelte es sich bei dem abgebrochenen Gegenstand des Leone Bembo in S. Maria della Salute ebenfalls um ein Brustkreuz. Im Hintergrund der bei Corner erhaltenen Abbildung erscheinen die Mitra und der Kardinalshut als weitere Insignien.

Wie uns Corner berichtet, stammte Leone Bembo aus Venedig und lebte im Übergang vom 11. zum 12. Jahrhundert. Im Jahre 1125 folgte er dem Dogen Domenico Michiel ins Heilige Land. Bei der Eroberung von Modone auf Morea wurde er vom Dogen als Bischof eingesetzt. Er blieb dort, bis er in die Gefangenschaft des byzantinischen Kaisers Manuele geriet. Doch konnte er fliehen und kehrte zurück nach Venedig, wo er inkognito in das Kloster der benediktinischen Schwestern von S. Lorenzo als Gärtner eintrat²⁴⁴. Die erneuten kriegerischen Auseinandersetzungen auf der Insel Morea um die Mitte des 17. Jahrhunderts hatten offenbar den Kult des Heiligen wieder erwachen lassen. Dies mag der Anlaß für das Erscheinen des Buches und für den Auftrag der Skulptur in der S. Maria della Salute gewesen sein, für dessen Vorbild man in beiden Fällen auf das Bild aus der Sammlung des großen Nachfahren zurückgegriffen hatte.

Lit.: Flavio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monumenti di Venezia*. Venedig 1756.

Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane* Bd. II. Venedig 1827.

²⁴³ Flavio Corner, *Notizie storiche delle chiese e monumenti di Venezia*. Venedig 1756, S. 83-87.

²⁴⁴ Emanuele Antonio Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane* ...cit. 1827, S. 411; Paolino Fiamma, *Vita et miracoli del glorioso San Leone Bembo*. Venedig, MDCXLV (1645); Flavio Corner, *Ecclesiae Venetae*...XI, Venedig 1749, S. 83-87.

26) Das Relief der Verkündigung an Maria in S. Andrea della Zirada in Venedig

An der Rückwand des Hochaltars in S. Andrea della Zirada,
nicht signiert und nicht datiert; zugeschrieben.

Erhaltungszustand relativ gut, nur stark verunreinigt.

An der Rückwand des Hochaltars in S. Andrea della Zirada, den Giusto Le Court noch vor seinem Tod am 4. November 1679 vollendet hatte, befindet sich eine Platte mit einem Relief, das den Erzengel Gabriel und die Jungfrau Maria darstellt (Abb. 97). Es zeigt, wie sich der Engel, mit Wolken, Engelköpfen und Strahlen umgeben, von links nähert. Er erscheint in einem langen Gewand, das nur die linke Seite des Oberkörpers und die Beine vollständig bedeckt. An der rechten Seite ist das Gewand bis auf Gürtelhöhe herabgerutscht. In Schrittstellung neigt er ehrerbietig seinen Oberkörper. Dabei legt er seine rechte Hand auf die Brust, während die linke die Lilie hält. Das im Profil erscheinende Gesicht ist sehr grob gezeichnet. Der Engel weist eine ungewöhnlich hohe Stirn auf, von der die Nase in gerader Linie zwischen den eingeritzt wirkenden Augen verläuft. Wesentlich plastischer sind die nach hinten wehenden Locken gestaltet. Die Maserung der Flügel ist weich gezeichnet, wobei der hintere sich plastisch nur wenig von der Platte abhebt, während der vordere erhaben aus der Platte hervortritt. Der unbedeckte Oberkörper ist sehr kräftig, die Hände und der unter dem Gewand zum Vorschein kommende linker Fuß sind relativ breit. Für die Le Court-Schule typisch sind die nach hinten wegstrebbenden Saumfalten des Gewandes, die sich zwischen dem linken Fuß und dem gebeugten Knie des rechten Beines zu Trichtern zusammenrollen.

Entfernt erinnert dieser Erzengel an den Engel Le Courts, der zur rechten Seite des Tabernakels des Antonius-Altars in S. Maria Gloriosa dei Frari kniet (Abb. 98). In spiegelbildlicher Anordnung kniet jener mit aufgestelltem linken Bein. Genau wie bei dem Erzengel ist auch eine Oberkörperhälfte entblößt, während das bodenlange Gewand die andere Hälfte und die Beine nahezu vollständig bedeckt. Die Arme sind auf der Brust gekreuzt. Das Gesicht des aufblickenden Engels erscheint im Profil, wobei dieses Profil eine sehr ähnliche Linie von der hier etwas flacheren Stirn bis zur Nasenspitze aufweist.

Trotz dieser festgestellten Ähnlichkeiten beider Engel in der Haltung und zuweilen auch im motivischen Detail kann davon ausgehen, dass diese beiden Engel nicht von der Hand eines

Meisters stammen. Dazu wirkt der Engel im Relief in S. Andrea durch die unausgewogenen Proportionen unbeholfen.

Auf der anderen Seite der Platte erscheint die Jungfrau kniend vor einem kleinen Leseputz in der Ecke eines Raumes. Dieser Altar mit Kniebank tritt wie ein Kubus schräg aus dem Relief hervor. Auf ihm liegt eine lange Decke mit Fransenlitze um den Saum. In der äußersten hinteren Ecke ist eine Blumenvase mit Lilien und Rosen durch Gravur angedeutet. Die Jungfrau, die vor dem Erscheinen des Engels, der Wand zugekehrt, vor dem Altar gekniet hatte, wendet sich in einer plötzlichen Drehung zum Engel um. Dabei kniet sie noch mit dem linken Knie auf der Kniebank, während das rechte Bein, nach vorne angewinkelt, locker mit dem Fuß aufsetzt. Ihr Körper ist von einem bodenlangen Gewand bis auf die Spitze des rechten Fußes vollständig bedeckt. Doch zeichnen sich darunter die Brüste und der Nabel des weich gewölbten Bauches deutlich ab. Ein Manteltuch windet sich eng zusammengerollt um die rechte Hüfte und liegt diagonal auf dem rechten Oberschenkel und bedeckt damit die zusammenziehenden Falten des Gewandes in der Schamgegend. Auf dem Kopf trägt sie einen Schleier, dessen linke Seite in einem Bogen nach hinten flattert, während er auf der rechten Seite in engen parallelen Falten zusammengerollt über der rechten Brust liegt und beinahe bis zum Bauch reicht. In der linken auf dem Altar aufliegenden Hand hält sie ein Buch, während sie die rechte in einer eher abweisenden Geste dem Engel entgegen streckt. Den Raum zwischen Maria und dem Engel füllt ein Korb aus, über den eine Decke gelegt ist.

Die Jungfrau weist viele stilistische Details auf, die wir bei einer Jungfrau der Verkündigung wiederfinden, die als eine Figur Heinrich Meyrings gilt (Abb.158). Dabei handelt es sich um die Jungfrau des Hochaltars in S. Maria del Giglio²⁴⁵. In spiegelbildlicher Anordnung kniet diese, diesmal dem Erzengel zugewendet, mit dem rechten Knie vor einem Pult, während sie das linke Knie nach vorne leicht anhebt, so dass es nicht den Boden der Bank berührt. Wie die Jungfrau in S. Andrea trägt sie ein ähnliches, langes Gewand, das den Körper vollständig bedeckt. Doch verlaufen die Körperkonturen, die sich auch hier deutlich abzeichnen, in ganz ähnlichen Linien. Auch hier fallen die Falten weich über den vorgewölbten Bauch. Der Bauchnabel und die Brüste sind hier allerdings nicht so deutlich zu sehen. Über dem Gewand trägt sie einen Mantelumhang, der die Schulter bedeckend, vorne am Hals zusammengehalten wird. Auf dem Haar liegt ein Schleier, der ähnlich wie bei dem Relief auf der linken Seite weit nach hinten fällt, während er auf der rechten Seite zusammengerollt über

der Brust liegt und am Saum ganz ähnliche, trichterartige Falten bildet. Wie bei dem Relief, nur seitenverkehrt, ruht die rechte Hand auf dem Buch, das auf dem Pult liegt, während die linke erhoben ist. Der Erzengel auf der anderen Seite hat stilistisch nur wenig mit dem Engel des Reliefs gemein.

Auch wenn sich dieses Relief an der Rückwand des Hochaltars von Giusto Le Court befindet, muß man nicht davon ausgehen, dass dieses Relief tatsächlich eine Arbeit Le Courts ist. Es ist viel eher eine Arbeit eines Gehilfen. Dieser hatte sich bei der Gestaltung des Erzengels offensichtlich von dem Engel Giusto Le Courts vom Antonius-Altar in der Fraurkirche inspirieren lassen. Der Gehilfe wird bei der Gestaltung der Jungfrau eindeutig als Heinrich Meyring erkennbar, da diese eine Vorwegnahme der Jungfrau ist, die Meyring Jahre später für den Hochaltar in S. Maria del Giglio schuf. Sehr wahrscheinlich ist das Relief ein frühes Werk, das noch zu Lebzeiten Giusto Le Courts entstanden war. Demnach liegt die Entstehungszeit noch vor Beginn des Giuliano-Altars von S. Giustina in Padua.

²⁴⁵ Die Quelle, die die Autorenschaft Meyrings belegt, existiert heute nicht mehr. Es handelte sich dabei um ein Inventar der Kirche S. Maria del Giglio, nach dem die Figuren des Hochaltars von einem gewissen „Mons. Endrich“ stammten. Luigi Ferrari, *I Carmilitani Scalzi*cit.1882, S. 78.

27) Die Fassade von S. Maria del Giglio in Venedig

Venedig, Sestiere von S. Marco,
errichtet zwischen 1678 und 1683.

Einige Skulpturen wurden von Paola Rossi Heinrich Meyring zugeschrieben.

Der Zustand der Skulturen aus weißem Marmor ist sehr gut; sie wurden erst 1996/97 restauriert.

Die aus dem 10. Jahrhundert stammende Kirche S. Maria Zobenigo (bzw. del Giglio), wurde nach mehreren Restaurierungen Mitte des 17. Jahrhunderts neu errichtet²⁴⁶. Ihre Fassade, die in den Jahren 1678 bis 1683 entstand, gehört nicht nur wegen der eleganten Architektur zu den bedeutendsten Fassaden des 17. Jahrhunderts (Abb. 24). Auch wegen ihres besonderen Dekors gehört sie zu der für Venedig ganz spezifischen Gattung der Denkmalfassade: Ihr Dekor ist nämlich nicht, wie zu erwarten, zu Ehren der Maria oder zu Ehren eines anderen kirchlichen Heiligen gestaltet, sondern zu Ehren ihres weltlichen Stifters Antonio Barbaro und seiner Familie²⁴⁷. Dieser Antonio war ein erfolgreicher General und später Botschafter in Rom unter Papst Innozenz XI. Als ihn eine Krankheit an das Bett fesselte, verfaßte er am 3. Oktober 1678 sein Testament, worin er für die Vollendung der Kirche von S. Maria del Giglio 30 000 Dukaten unter der Bedingung hinterließ, ihm sowohl ein Grab an der Fassade als auch zwei Altäre im Innern der Kirche errichten zu lassen. Für das Grab an der Fassade fügte er eine Architekturzeichnung mit detaillierter Beschriftung bei, auf der nicht nur sein Grab und seine Effigies in Ganzfigur, sondern auch die seiner bereits verstorbenen vier Brüder neben anderen allegorischen Figuren dargestellt waren²⁴⁸. Die Zeichnung stammte von dem bekannten Architekten Giuseppe Sardi. Am anderen Tage, am 4. Oktober, bat er beim Pfarrer

²⁴⁶ Man kennt diese Kirche entweder unter dem Namen S. Maria di Zobenigo, der sich vom Namen der Stifterfamilie des ursprünglichen Baus herleitet; der Name S. Maria del Giglio leitet sich dagegen von dem Wort Giglio =Lilie her, womit die Lilie des Erzengels Gabriel gemeint ist, die er Maria bei der Verkündigung reichte.

²⁴⁷ In Venedig gibt es eine ganze Reihe dieser sog. Denkmalfassaden, die hauptsächlich während des 16. und 17. Jahrhunderts entstanden sind. Ihre Stifter entstammten meist nicht dem alteingesessenen Adel, sondern aus der Schicht, die sich den Stand des Adels käuflich erworben hatte, sich aber innerhalb ihrer neuen Stellung gegen den Altadel behaupten mußte. Die Stiftung der Fassade war daher kein religiöses Bedürfnis, sondern ein politisches Machtkalkül mit der Zurschaustellung der eigenen Person und der Familie. In der Literatur wurde der Begriff „Denkmalfassade“ noch nicht sehr intensiv behandelt. Bisher erschienen zu diesem Thema zwei Aufsätze von Jan Bialostocki, Die Kirchenfassaden als Dokument des Stifters. In: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1983, S. 3; Martina Frank, Spazio Pubblico di Chiesa a Glorificazione nella Venezia del Seicento. In: Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, CXLIV (1985-86), S. 109. Im Jahre 1999 dissertierte Martin Gaier über dieses Thema an der TU Berlin.

²⁴⁸ ASV, Notarile Testamenti, Notaio Domenico Garzoni Paulini, b. 487, n. 48, cc.38-42v. Die Architekturzeichnung Sardis befindet sich ebenda unter c. 44. Beides ist erwähnt bei: Paola Rossi, La Decorazione Scultorea della Facciata. La Santa Maria del Giglio. Il restauro della Facciata, a cura di M. Fresa. Venedig 1997, S. 15.

und dem Kapitel um die Erlaubnis zur Errichtung seines Grabes und weiterer Altäre. Zwei Tage später erteilte ihm das Kapitel dazu die schriftliche Erlaubnis unter der Bedingung, dass sich Barbaro auch an der Errichtung der Backsteinfassade finanziell beteilige²⁴⁹. Kurz darauf, am 19. Oktober, starb Barbaro, und die Planung der zu errichtenden Fassade ging in die Hände der Testamentsvollstrecker Tridan und Zuane Andrea Gritti sowie Girolamo Barbaro di S. Stefano über.

Wie aus den Einträgen im Rechnungsbuch des Kapitels hervorgeht, haben die Arbeiten an der Fassade bis zum 16. Februar 1679 noch nicht begonnen, da sich das Kapitel in finanziellen Schwierigkeiten befand. Daher kam ihnen der Testamentsvollstrecker Tridan Gritti mit einer finanziellen Unterstützung entgegen²⁵⁰. Ab September setzte der Baubeginn ein; denn erst zu diesem Zeitpunkt konnte der Pfarrer, Alvise Baratti, der in der Zwischenzeit zum Vorsitzenden des Bauausschusses und zum Kassier gewählt wurde, eine Summe von 380 Dukaten verbuchen, die sich u.a. auf die Fassade bezog²⁵¹.

Die Leitung zur Errichtung der Fassade übernahm Giuseppe Sardi, der sich bei der Ausführung genau an seine im Testament hinterlegte Zeichnung hielt (Abb. 99). Architektonisch gliedert sie sich in zwei Geschosse (Abb. 24). Beide Geschosse sind durch ihre vertikale Strukturierung in fünf bzw. drei Achsen rhythmisch gegliedert. Diese Gliederung besteht im unteren Bereich aus jonischen und im oberen Bereich aus korinthischen Doppelsäulen, die im unteren Bereich das Portal und vier Skulpturenischen und im oberen Bereich drei Skulpturenischen flankieren. Den oberen Abschluß bildet ein geschweifeter Giebel. Die architektonisch sehr anspruchsvoll gestaltete Fassade ist mit zahlreichen Skulpturen und Reliefs ausgestattet. In der Sockelzone des unteren Geschosses sind sechs verschiedene Stadtansichten in Relief zu sehen. Nach ihrer Beschriftung handelt es sich um die Städte Zara, Candia, Padua, Rom, Korfu und Spalato, die im Leben Barbaros wichtige Schauplätze abgaben, wo er als General, bzw. als Botschafter gewirkt hatte. In den Nischen darüber sind die vier Brüder Barbaros dargestellt, ein jeder in seiner Amtstracht. Zu ihren Häupten erscheinen in den Zwickeln Sibyllen und in den Feldern darüber Symbole und Requisiten aus dem Leben der Brüder. Das obere Geschoß ist in seiner Sockelzone ähnlich wie das untere mit Reliefs ausgestattet. Diese zeigen verschiedene Kriegsschiffe und Beutestücke. Von den darüber befindlichen drei Skulpturenischen stellt die mittlere die Hauptnische dar. Sie zeigt den Stifter in voller Größe

²⁴⁹ Beide Schriftstücke wurden im Anschluß an das Testament auf den Seiten 45 und 46 beigelegt.

²⁵⁰ ASPV, Santa Maria del Giglio, b. 48, Catastici di Scrittura, 1672 Catastico secondo di Sant Maria Zobenigo B, cc. 41r und 41v, zitiert bei P. Rossi, *La decorazione scultorea...* cit. S. 15.

²⁵¹ ASPV, S. Maria del Giglio, b. 84, Fabbrica della chiesa, unter dem Datum 3. September.

über seinem Sarkophag. Analog zur Zeichnung und der dazugehörenden Beschreibung ist er in voller Rüstung eines Generals mit dem Helm auf dem Kopf sowie Schwert und Marschallstab in den Händen dargestellt. Er steht vor einer gewaltigen Draperie, die von zwei Putti gehalten wird. Hinter seinem Rücken ist ein Areal von Waffentrophäen fächerartig arrangiert. Der Stifter Barbaro wird von den Tugenden „Mut“ und „Ehre“ flankiert. In den Feldern über ihren Häuptern sind nach der Beschreibung Trophäen des Land- und Seekriegs in Relief dargestellt. Als Freistatuen über dem Dach des Seitenschiffs erscheint links die eilende Fama mit erhobener Posaune und rechts die Allegorie der Weisheit. Im Mittelfeld des Giebels befindet sich das große Familienwappen der Barbaro, flankiert von zwei Atlanten. Über dem Giebel erscheint schließlich im Zenit Gloria, umgeben von den vier Kardinaltugenden: „Gerechtigkeit“, „Stärke“, „Klugheit“ und „Mäßigung“. Nach der Beschreibung der im Testament beigelegten Zeichnung handelt es sich bei dem Material hauptsächlich um istrischen Kalkstein, mit Ausnahme der fünf großen Statuen und den Schrifttafeln, für die man Marmor aus Carrara verwenden wollte.

Sehr wahrscheinlich war Giuseppe Sardi auch für die Wahl der Bildhauer verantwortlich. Mit Sicherheit hatte er sie schon lange vor Baubeginn der Fassade mit der Ausführung einzelner Figuren beauftragt. Allerdings ist keiner dieser Bildhauer namentlich dokumentiert. Doch ist man sich in der Literatur darüber einig, dass der Bildhauer des „Antonio Barbaro“ Giusto Le Court war (Abb. 24). Für diese Zuschreibung sprechen die stilistische Verwandtschaft dieser Figur mit der am Grabmal des Caterino Cornaro in S. Antonio zu Padua (Abb. 23). Außer der Darstellung des Antonio Barbaro konnte Giusto Le Court an der Ausstattung dieser Fassade nicht mehr viel übernehmen, da er bereits kurz nach ihrem Baubeginn im Oktober 1679 verstarb.

In dem Nachfolger Le Courts, der die Ausführung der vier Brüder Barbaros übernahm, sieht P. Rossi den Bildhauer Heinrich Meyring²⁵². Dafür sprechen dessen besonderes Interesse für die Darstellung des menschlichen Porträts mit ganz individualistischen Zügen, wie es bereits von dem Epitaph des Generals Ottos von Königsmarck (Abb. 22) und von dem Grabmal für den Maler Johann Carl Loth bekannt ist (Abb. 55). Im Anschluß daran wird es noch weitere Beispiele geben, die hier nur in Kürze erwähnt sein sollen. Dazu gehören die Porträtbüsten der Familie Fini an der Fassade von S. Moisè und die Porträtbüsten Giovanni und Rocco Boncios am Hochaltar derselben Kirche. Das Besondere an den Darstellungen der vier Brüder Barbaros ist, dass es sich hier um Nachbildungen rein nach der Phantasie des Bildhauers

handelt, da keiner dieser Brüder den Zeitpunkt der Entstehung der Fassade erlebte. Der einzige Anhaltspunkt für den Bildhauer war die Zeichnung des Architekten mit den Beschriftungen, die Namen und Berufsbezeichnungen enthielten. Nur im Falle Marino Barbaros konnte der Bildhauer auf zwei offiziell gemalte Bilder zurückgreifen, die ihn als Senator darstellen²⁵³. Anhand dieser spärlichen Notizen gelang es Meyring, vier völlig verschiedene Charaktere darzustellen, die sich sowohl in ihrer äußeren Erscheinung als auch durch ihren Ausdruck voneinander unterscheiden (Abb. 100 und 101).

Nach Meinung P. Rossis kam er bei der Darstellung des Bruders Francesco in der ersten Nische rechts neben dem Portal der Figur Antonios am nächsten (Abb. 101). Er ist als „Legatus in Classe“ als Adjutant der Marine in Rüstung dargestellt. Er steht im Kontrapost, das linke Bein belastend, während er das rechte leicht voranstellt, so dass die Fußspitze über die Kante der Sockelplatte ragt. Er trägt enganliegende Beinkleider, die ihm über die Knie reichen. Darüber trägt er eine Art Pumphose, die aber von dem knielangen Überrock fast vollständig verdeckt wird. Der Oberkörper des Adjutanten ist durch den Vorderflug geschützt; über den Schultern und den Ellbogen trägt er Armkacheln. An seiner linken Seite hängt ein Degen in der Schlaufe, von dem man nur den Knauf am Bein sieht. Der bodenlange Mantelumhang legt sich faltenreich um die linke Schulter und verhüllt den rechten Arm, während er über der rechten Schulter nach hinten herunterfällt, als käme ein Windstoß von links. Dem blickt er in einer abrupten Bewegung mit grimmigem Ausdruck entgegen, wobei die reiche Lockenpracht seiner Haare und das mit Spitzten besetzte Halstuch nach rechts wehen. In lässiger Haltung legt er die rechte Hand auf ein aufrecht stehendes Gewehr hinter ihm. Stilistische Gemeinsamkeiten sind zwischen dem General Antonio und dem Adjutanten Francesco nur bedingt feststellbar. Beide stehen sie im Kontrapost, ihr Stand- und Spielbein sind aber verschieden. Die Rüstung des Generals ist darüber hinaus viel reicher im Detail ausgestattet. Identisch sind bei beiden die Haltung des Kopfes, die fliegenden Haare und der schräg über die rechte Schulter gelegte Mantelumhang.

Als Gegenfigur erscheint auf der anderen Seite des Portals der Senator Mario (Abb. 100). Er ist in ein bodenlanges Gewand gekleidet, worüber er einen weiten Mantel trägt. Somit sind die Beine des im Kontrapost Stehenden bis auf die Fußspitzen nahezu vollständig verdeckt. Nur das gebeugte Knie des leicht nachgestellten linken Spielbeins zeichnet sich unter der

²⁵² P. Rossi, *La decorazione scultorea...*cit. S. 17.

²⁵³ Dabei handelt es sich zum einen um das Gemälde von Renieri, das sich heute im Depot der Prefectura der Ca' Corner befindetet, zum anderen um das von Bombelli, das heute im Palazzo Ducale, in der Stanza del Segretario alla voce zu sehen ist. Siehe P. Rossi, *La decorazione scultorea...*cit. S.19.

reichen Stoffmenge deutlich ab. Gedankenvoll ist er in ein Schriftstück vertieft, das er in der erhobenen linken Hand hält, während er mit der rechten den Mantel anhebt. Sein Blick senkt sich auf diesen Brief, wobei er seinen durch einen schmalen Oberlippenbart gerahmten Mund leicht schürzt. Sein Gesicht wirkt älter als das seines Bruders Francesco, da es weniger straff ist. Sucht man nach einem entsprechenden Vergleich zwischen ihm und einer bekannten Figur Heinrich Meyrings, wird man ihn am ehesten in den Zügen des Apostels Matthäus wieder finden, den Meyring im Spätjahr 1680 begonnen hatte (Abb. 7). Vergleichbar sind vor allem die Züge beider Gesichter und die schwere Draperie der Gewänder, die am Saum ähnliche wellenförmige Linien schlägt.

Diese verschiedenen Charaktere Francesco und Mario werden von den wesentlich jüngeren Brüdern Giovanni Maria auf der linken und Carlo auf der rechten Seite flankiert, die beide als „Sapiens Ordinum“ (sic), als kluge Mitglieder der Öffentlichkeit des Staates, dargestellt sind. Giovanni Maria, der nebenbei auch einen politisch hohen Posten als „Provveditore di Comun“ innehatte, ist in einem langen, weiten Mantel dargestellt, der an den ausladenden Ärmeln und auf dem Revers breite Pelzbesätze hat (Abb. 100). Sein noch junges Gesicht wird von einer hohen Allongeperücke gerahmt. Mit der linken Hand hebt er den Mantel etwas in die Höhe, so dass das linke Standbein bis auf Wadenhöhe sichtbar wird. Das rechte, leicht nachgestellte Spielbein zeichnet sich nur durch die fächerartig gerafften Falten ab, die durch das Anheben des Mantels entstehen. Mit rhetorischer Geste hält er die rechte Hand empor.

Eine sehr elegante Ausstrahlung geht von dem Wissenschaftler Carlo aus (Abb. 101). Er steht im lässigen Kontrapost mit weit vorangestelltem linken Spielbein, das sich durch das gebeugte Knie deutlich unter dem bodenlangen Mantel abhebt, den er mit dem linken Arm liftet. Das Standbein verschwindet beinahe völlig hinter den Mantelfalten. Unter dem Mantel trägt er einen reichgeknöpften Rock, der allerdings nur im Brustbereich sichtbar wird. Sehr locker und ungezwungen ergießen sich die reichen Locken der Perücke über die Schultern. Im jungen, frischen Gesicht mit kühnem Blick erahnt man die Spur eines Lächelns. In der nach vorne ausgestreckten rechten Hand hielt er offenbar eine Schriftrolle, während er in der linken Hand eine mit Pelz besetzte Mütze trägt. Dieser jung verstorbene Carlo Barbaro erinnert sehr lebhaft an die Büste des ebenfalls noch sehr jung wirkenden Rocco Boncio an der linken Seite des Hochaltars in S. Moisè, die 1684 entstand und ebenfalls als ein Werk Heinrich Meyrings gilt (Abb. 147).

Nach Meinung P. Rossis stammen auch die Personifikationen „Mut“ und „Ehre“ zu beiden Seiten des Stifters von der Hand Heinrich Meyrings²⁵⁴. Dabei sieht Rossi deutlich Meyrings Verarbeitung der Vorgaben Le Courts am Grabmal des Girolamo Cavazza in der Kirche Madonna dell’Orto, wo dieses Tugendpaar ebenfalls zu sehen ist²⁵⁵. Die Darstellung der „Ehre“ an der Fassade steht im Kontrapost, wobei das Gewicht auf dem linken Bein lastet, während der Fuß des angewinkelten Spielbeins auf dem erhöhten Sockel aufsetzt (Abb. 102). Bekleidet ist er mit einer römischen Toga, die mit einer Agraffe über der rechten Schulter zusammengehalten wird. Von da an teilt sie sich, die eine Stoffbahn verläuft in parallelen Falten hinter dem erhobenen Arm entlang, während die andere Stoffbahn diagonal über der Brust nach hinten fällt und dabei die linke Schulter bedeckt. Beide Stoffbahnen werden in einem lockeren Knoten über der linken ausladenden Hüfte wiedervereint. Der Großteil des schmalen, dennoch muskulösen Oberkörpers bleibt unbedeckt. Die bis zum Boden reichende Toga teilt sich unterhalb des Knotens wiederum in zwei Bahnen, wobei die vordere nach links aufklappt, so dass das Standbein bis auf Kniehöhe und das Spielbein bis auf Wadenhöhe sichtbar werden. Das Spielbein zeichnet sich ohnehin durch das gebeugte Knie deutlich unter der Toga ab. In der erhobenen rechten Hand hält er einen Stab, während er im linken Arm ein Füllhorn trägt, aus dem Blumen und Früchte quellen. Auf dem steil aufragenden und ganz frontal ausgerichteten Haupt trägt er einen Lorbeerkranz. Seine Haltung entspricht genau dem Vorbild Le Courts am Cavazza-Grabmal (Abb. 103). Worin sich die Darstellung Meyrings von seiner Vorlage unterscheidet, ist die Modellierung des nackten Oberkörpers und die Draperie der Toga. Der nackte Bauch ist bei Le Court glatter modelliert, während er bei Meyring stilisiert ist. Die Draperie der Toga ist bei Le Court vor allem im Hüftbereich, wo sie zusammengeknotet ist, wesentlich überzeugender dargestellt. Tatsächlich kann der Bildhauer der „Ehre“ an der Fassade der S. Maria del Giglio nicht Le Court persönlich gewesen sein; es muß demnach ein anderer Bildhauer sein, der Le Court aber sehr nahestand. Daher rührt der Gedanke an Heinrich Meyring..

Noch deutlicher scheint sich Meyring bei der Darstellung der „Virtù“ (Mut) an der Fassade der S. Maria del Giglio als Urheber zu zeigen (Abb. 104). Diese steht ebenfalls im Kontrapost, wobei sie das rechte Bein belastet, während sie den Fuß des linken Spielbeins leicht zurücksetzt. Bekleidet ist sie mit einem bodenlangen Gewand, worüber sie den Panzer und

²⁵⁴ P. Rossi, *La decorazione scultorea...*cit. S. 20.

²⁵⁵ Das Grabmal des Girolamo Cavazza wurde 1657 von Giuseppe Sardi errichtet. Die daran beteiligten Bildhauer waren Francesco Carvioli und Giusto Le Court. Dieses Grabmal wurde bereits auf Seite 80 erwähnt.

den locker übergeworfenen Mantel trägt. Auf dem zur rechten Seite gewendeten Haupt trägt sie den Helm mit großem Federbusch. In einer pathetischen Geste ruht die linke Hand auf der Brust, während sie mit der rechten Hand in die Falten ihres Mantels greift. Stellt man diese „Virtù“ in Vergleich mit der Darstellung der „Virtù“ Le Courts am Caravazza-Grabmal, zeigt sich, dass Meyring diese Vorlage nur zur motivischen Inspiration verwendet hatte. (Abb. 105). Dadurch entsprechen sich nur das Kostüm und die auf der Brust ruhende Hand. In der Behandlung des Gewandes schlägt Meyring bereits eigene Wege ein, die vor allem in der Darstellung der „Mirjam“ am Hochaltar in S. Moisè weiterleben. (Abb. 144) Vergleichbar ist der rundliche Kopf, die Falten des gekrempelten Ärmels über dem rechten Ellbogen und die Falten des Mantels, die sich wulstartig in einem Bogen unterhalb des Bauches aufbauschen.

Sehr eindeutig erscheint mir die Zuschreibung der über dem linken Seitenschiffdach erscheinenden „Fama“ an Heinrich Meyring (Abb. 106). Mit vorgebeugtem Oberkörper eilt sie vorwärts, den Rücken der Fassade zugewandt, als wolle sie mit ihren großen Schwingen aus Bronze davonschweben, um den Ruhm des Antonio Barbaro in der Welt zu verkünden. Die Balance hält sie durch die zur Seite ausgestreckte rechte Hand, während sie in der linken hoch erhoben die bronzene Posaune hält, in die sie mit voller Kraft bläst. Das am Oberkörper enganliegende, knielange Kleid, das ihr über die linke Schulter gleitet, legt sich in welligen Falten um die Beine. Von der über die Schulter gelegten Stola hängt die rechte Partie fast gerade entlang dem Oberkörper herab, während die linke Partie, von der Schulter gerutscht und um den Ellbogen geschlungen, lebhaft nach hinten weht. Eine ganz ähnliche „Fama“ findet sich im Oeuvre Meyrings am Epitaph des Generals Otto von Königsmarck (Abb. 22). Dort schwebt jene „Fama“, die Posaune blasend, über der Büste des Generals. Gleichzeitig mit dem venezianischen Emblem hält sie im linken Arm die Draperie, die das ganze Epitaph in Form eines fast vollständigen Dreiecks hinterfängt. Die Form des Kopfes und der Schwingen, ja sogar die Haltung der auseinanderstrebenden Beine sind bei beiden Fama-Darstellungen nahezu identisch. Sehr ähnlich ist auch das Gewand, das sich bei der Fama des Königsmarck-Epitaphs in noch dünneren Falten um den Körper legt.

Die Darstellung der „Weisheit“ über dem rechten Seitenschiffdach sowie die vier Kardinaltugenden einschließlich der „Gloria“ über dem Giebel sind stark auf Fernansicht gearbeitet. Ihre Proportionen wirken daher aus der Nähe betrachtet sehr verzerrt. Auch die Draperie ihrer Gewänder und die Gesichtszüge sind bei weitem nicht mehr mit solcher Sorgfalt aus-

Dabei wurde auf die stilistische Verwandtschaft zwischen der Justitia Meyrings und der „Klugheit“ Le Court hingewiesen, siehe S.79.

gearbeitet, dass eine konkrete Zuschreibung meines Erachtens sehr problematisch erscheint. Ich würde daher bei diesen letzten Figuren von einer direkten Zuschreibung an Heinrich Meyring absehen²⁵⁶.

Lit.: Paola Rossi, La decoratione scultorea della Facciata. In: La Santa Maria del Giglio. Il restauro della Facciata, a cura di : Fresa. Venezia 1997.

²⁵⁶ Der Zuschreibung jener Skulpturen an Heinrich Meyring,, die P. Rossi vorgenommen hat, kann ich daher nicht zustimmen.

28) Die Fassade von S. Moisè in Venedig

Salizzada S. Moisè; die Fassade ist dem Rio S. Moisè zugewandt, Fassadenskulpturen erstmalig von Gianantonio Moschini an Meyring zugeschrieben. Istrischer Stein.
Der Zustand der Figuren ist sehr gut, da die Fassade im Frühjahr 1998 restauriert wurde.

Die Fassade der Kirche S. Moisè ist die zweite große Denkmalfassade, die während des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts als Stiftung der Familie Fini entstand. Jedoch ist ihre Dokumentation noch lückenhafter als die der Fassade von S. Maria del Giglio und daher die Identifikation der Beteiligten noch umstrittener. Seit dem Erscheinen des „Ritratto di Venezia“ des Domenico Martinelli, 1684, findet die Fassade von S. Moisè als ein Werk des Architekten Alessandro Tremignon in der gesamten Guidenliteratur besondere Beachtung²⁵⁷. Dabei war das Urteil der Literaten nicht immer positiv. Ihr Gefallen wurde vor allem während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den geänderten Geschmack erheblich geschwächt. Doch blieb in der Literatur der Name der Fassade zusammen mit dem Namen des Architekten bis in unser Jahrhundert stets im Gedächtnis haften. Erstmalig mit dem Erscheinen des Kunstführers Gianantonio Moschinis 1815 fand neben dem Namen des Architekten Tremignon auch der Name des Bildhauers Heinrich Meyring Erwähnung, dem Moschini die Ausführung aller Skulpturen zuschrieb²⁵⁸. Selbst in der Guidenliteratur unseres Jahrhunderts hält man an der traditionellen Darstellung fest, nach der der Architekt Alessandro Tremignon und der Bildhauer Meyring die Fassade in Zusammenarbeit unter Ausschluß aller anderen Bildhauer erstellt hatten²⁵⁹. Doch geben weder die bruchstückhaft überlieferten Dokumente noch die stilkritische Betrachtung zu einer solchen Darstellung Anlaß. Die hier anschließende Untersuchung wird dieses tradierte Bild nicht mehr aufrecht erhalten können.

Wie aus dem Rechnungsbuch des Kapitels und des Katasters des Bauausschusses hervorgeht, wurde mit dem Umbau der Kirche 1632 begonnen. Bis zur Vollendung gingen über 50 Jahre ins Land. Der Geschäftsführer des Bauausschusses war der adlige Kaufmann

²⁵⁷ Dort heißt es: „La sua magnifica facciata...è opera d’Alessandro Tremignon celebre Scultore Architetto. Domenico Martinelli, Ritratto di Venezia. Venedig 1684, S. 28.

²⁵⁸ Gianantonio Moschini, Guida di Venezia: „...Tutte le molte sculture di questa facciata si lavorano da Arrigo Merengo...“. Venedig 1815, S. 518/19.

Girolamo Fini²⁶⁰. Mit der Gestaltung der Fassade von S. Moisè schien für diesen Girolamo die einmalige Gelegenheit gekommen zu sein, sich und seiner Familie als Stifter der Fassade ein Denkmal zu setzen. Er reichte am 19. April 1668, dem Zeitpunkt, als man die Fundamente der Backsteinfassade legte, dem Kapitel ein Schreiben ein, womit er diesem 800 Dukaten stiftete²⁶¹. Als Gegenleistung erbat er sich zum einen die Reservierung eines im Kircheninnern gelegenen Platzes für sein Familiengrab; zum anderen erbat er sich das Recht, das Programm der Fassade zum Ruhme seiner Familie bestimmen zu dürfen²⁶². Am 24. April nahm das Kapitel die Stiftung Finis an und wies ihm für seine Grablege den vornehmsten Platz im Mittelschiff zu, versehen mit dem Zusatz, für die Benutzung die übliche Spende wie Messen und Bereitstellung von Kerzen zu entrichten. Da sich alle Parteien auch über den zweiten Punkt einig waren, wurde am 9. Mai der Vertrag zwischen dem Kapitel, dem Stifter Girolamo Fini und dem Bauausschuß im Rahmen eines Festgottesdienstes geschlossen. In dem Vertrag wurde eine Frist von 10 Jahren vereinbart, die an dem Tag in Kraft treten sollte, sobald die eben begonnene Backsteinfassade vollendet sein würde und man daraufhin mit der Ausstattung der Marmorfassade beginnen könne. Während dieser 10 Jahre hatte Girolamo das Bestimmungsrecht über die Gestaltung der Fassade. Erst nach Ablauf dieser Zeit sollte die Verantwortung für deren Gestaltung an das Kapitel zurückfallen.

Außer diesem Vertrag existiert weder im Familienarchiv der Fini noch im Kirchenarchiv von S. Moisè ein weiteres Dokument zur Entstehung der Fassade. Es ist daher weder bekannt, wann die Backsteinfassade vollendet war und man mit der Ausstattung der Marmorfassade beginnen konnte, noch, wer sich an der Gestaltung beteiligte. Was sich erhalten hat, sind die in den Familienakten der Fini erhaltenen Vorlagen der Epitaphien, die sich mit den Epitaphien an der Fassade annähernd decken. Ferner befindet sich im Kapitelbuch die Ernennungsurkunde Alessandro Tremignons zum Baumeister des Arsenal von 1677, die ihm bei

²⁵⁹ Giuliano Lorenzetti, Venezia e il suo Estuario. Venedig 1669, S. 517: „La facciata...ideata dall'arch. Aless. Tremignon, ne diresse ed esegui la sovrabbondante decorazione plastica Arrigo Merengo...Presbiterio...ideato da Tremignon, arch. della facciata della chiesa, ed eseguito da Ant. Meyring (Merengo)“.

²⁶⁰ In den Quellen wird er allgemein als „Procuratore della Fabrica di S. Moisè“ genannt. Von Geburt war er weder adlig, noch Stadtvenezianer, sondern er stammte aus Zypern, das von 1489 bis zur berühmten Schlacht bei Lepanto 1571 zur venezianischen Republik gehörte. Als die Insel nach dieser Schlacht unter die osmanische Herrschaft fiel, verlor die Familie Fini all ihr Hab und Gut und siedelte nach Venedig über. Durch den Handel mit Schiffen bauten sie sich hier schnell wieder eine neue Existenz auf, so dass sich die Brüder Girolamo und Vincenzo um 1640 in die Kreise der Nobili einkaufen konnten. Zudem übernahmen Vincenzo und später sein Neffe Vincenzo d.J. hohe Posten in der venezianischen Regierung. Siehe ASV, M. Barbaro Bd. 3, S. 475.

²⁶¹ BMC. Ms. Cic. 3236, S. Moisè, unter dem Datum 19. April; Nicolò Coletti, Monumentum ecclesiae venetae sancti Moysis ex ejus tabulario postissimum atque aliunde acc secundum antisitum seriem depronta digesta Venetiis. Venedig 1758, S. 247.

Erhalt des Auftrages als Empfehlungsschreiben gedient haben dürfte. Für seine Ernennung war anscheinend der Bruder Andrea Tremignon verantwortlich, der zum Zeitpunkt der Ernennung Diakon in S. Moisè war, doch wenig später zum ersten Vorsitzenden des Kapitels aufstieg. Das einzige, was man an Quellen aus dieser Zeit über den Bau an der Fassade erfährt, ist Domenico Martinellis Erstausgabe seines „Ritratto di Venezia“ von 1684. Danach war die „großartige Fassade aus istrischem Stein und von mehr als 40 Statuen in allen Größen“ geschmückt, fast vollendet²⁶³. Das bedeutet, dass sich die wenigen erhaltenen Dokumente ausschließlich auf die Planungsgeschichte beziehen. Über die Ausführung der Fassade hat sich bis auf den Hinweis des Architekten so gut wie nichts erhalten. Die Mitwirkung Heinrich Meyrings als Bildhauer an dieser Fassade können hingegen weder die bekannten Quellen noch Publikationen aus der Entstehungszeit der Fassade beweisen. Eine Antwort auf die Frage, ob Meyring nun tatsächlich an der Ausführung beteiligt war, kann heute nur noch mittels einer stilkritischen Untersuchung gefunden werden.

Im Unterschied zu den meisten Kirchenfassaden des 17. Jahrhunderts spielt bei der Fassade von S. Moisè die Architektur gegenüber der Skulptur eine untergeordnete Rolle (Abb. 107). Die Fassade besteht aus einem Hauptgeschoß, das vertikal von vier kannelierten Säulen auf hohen Postamenten mit korinthischen Kapitellen gegliedert ist. Zwischen den mittleren Säulen befindet sich das von schlanken Säulen flankierte Hauptportal. Zwischen den mittleren und den äußeren Säulen befinden sich die mit Giebeln versehenen Seitenportale. Über den Portalen erscheinen die Sarkophage mit den Büsten der Stifter. Das Hauptgeschoß wird von einem verkröpften Gebälk abgeschlossen. Darüber befindet sich eine Attika, die in der Mitte von einem großen Thermenfenster beherrscht wird. Dieses Thermenfenster wird Links und rechts von ovalen Medaillons flankiert. Die Attika schließt nach oben mit einem Kranzgesims ab. Auf die Attika folgt ein gesprengter Giebel, der in der Mitte von einer Ädiokla beherrscht wird.

Diese an sich sehr einfachen Architekturelemente werden von einem mächtigen Dekor, bestehend aus Fruchtkränzen, Büsten und großen Skulpturen ausgestattet. Die beherrschenden

²⁶² Diese Angaben stehen im Widerspruch zu den von Elena Bassi gemachten, wonach der Stifter der Fassade der Bruder Vincenzo war, der dafür 30 000 Dukaten stiftete. Elena Bassi, *Architettura del Sei e settecento a Venezia*. Neapel 1962, S. 233.

²⁶³ Martinelli schreibt: "Nell tempo presente hanno poco meno che ridotta al fine la sua magnifica facciata a tuttadi pietra d' Istria, e ornata di circa 40 statue tra grande e piccole per legato di Vincenzo Fini Procuratore di San Marco, e col disegno e opera d' Alessandro Tremognon celebre Scultore e Architetto". *Ritratto di Venezia* 1684, S. 24. Die Begeisterung für diese Fassade kühlte sehr schnell ab, so dass man um die Mitte des 19. Jahrhunderts die ganze Kirche samt Fassade zugunsten der Straßenerweiterung restlos abreißen wollte. Siehe

Elemente des Hauptgeschosses sind das Hauptportal und die drei Sarkophage mit den Gedenktafeln und den Büsten der Familie Fini. Die Zwickel des Hauptportals sind mit zwei Sibyllen gefüllt, von denen die linke mit Erdkugel und Trompete nach der Ikonologie Cesare Ripas die „Gloria“ darstellt²⁶⁴. Die Sibylle auf der rechten Seite ist geflügelt, zu ihrer Linken erscheint ein Adler, weshalb sie nach Ripa eine „Viktoria“ verkörpert. Über dem Hauptportal erhebt sich der mit zwei schweren Fruchtkränzen behängte Sarkophag des Vincenzo Fini, Prokurator von S. Marco. Auf ihm liegen spiegelbildlich Rücken an Rücken zwei dämonenhafte Wesen mit Löwentatzen und Drachenköpfen, die einen Obelisk mit der Gedenktafel Vincenzos tragen. Der Obelisk wird von zwei männlichen Gestalten flankiert, von denen der linke als älterer Mann mit wallendem Bart in einem langen Gewand dargestellt ist. In seiner rechten Hand hält er ein Zepter, während er in seiner linken ein aufgeschlagenes Buch hat. Anhand der Ikonologie Ripas läßt er sich daher eindeutig als die Verkörperung des „Honor“ (der Ehre), identifizieren. Ihm gegenüber erscheint ein Jüngling mit einem Füllhorn, aus dem Blumen und Früchte quellen; nach Ripa handelt es sich dabei um die Personifikation des „Merito“, die Tugend des Verdienstes. An ihrer Seite erscheinen zwei Frauengestalten; die linke, in antiker Rüstung mit Helm, ist die Allegorie der „Fortezza“, der Tapferkeit. Die rechte in tiefen Schleier verhüllte Frauengestalt ist die Personifikation der „Modestia“, der Bescheidenheit. Alle vier Allegorien sind besondere Auszeichnungen der Person Vincenzo Finis, dessen Büste über der Spitze des Obeliskens erscheint. Der Dekor über den Seitenportalen fällt bescheidener aus. Das linke Seitenportal ist dem Stifter Girolamo Fini gewidmet. Über dem Giebel des Portals erscheint ein Putto mit Lorbeerkranz und Girlande. Ihm zu Füßen liegen auf den Schenkeln des Giebels links „Hermes“ mit dem Flügelhelm als Patron der Kaufleute. Ihm gegenüber ruht ein älterer Mann in einem langen Gewand. Er stützt sich auf ein Buch, auf dem eine Eule sitzt. Nach der Ikonologie Ripas könnte es sich um „Consiglio“, die Allegorie des Rates handeln²⁶⁵. Beide Allegorien spielen auf den weisen Kaufmann Girolamo Fini an. Seine Büste

Raffaella Calvi, Maria Claudia Peretti, Sul Restauro Ottocentesco della Chiesa di San Moisè in Venezia. In: *Bolletino d' arte* LXIX 25 (1984), Mai-Juni, S. 123-130.

²⁶⁴ Die „Ikonologia“ des Cesare Ripa (Perugia 1560-1625) ist eine Sammlung ikonographischer Beschreibungen von Allegorien, Symbolen und Attributen. Entstanden war sie durch die intensive Sammelleidenschaft des Autors für antike Schriften und Münzen, als er als Bibliothekar im Dienste des florentinischen Kardinals Antonio Maria Salviati in Rom tätig war. Sie erschien erstmalig 1593, zunächst ohne Abbildungen. Auf diese Erstausgabe folgte im Jahre 1603 die zweite Ausgabe mit 400 Abbildungen in Form von Holzschnitten. Diese zweite Ausgabe wurde zum grundlegenden Handbuch für alle Werkstätten von Malern und Bildhauern der Spätrenaissance und des Barock.

²⁶⁵ Rudolf Breuing ist hier anderer Meinung: nach ihm handelt es sich auf Grund der Wachhunde zu Füßen des Mannes um die „Vigilantia“, um die Wachsamkeit, siehe Enrico Meyring ...cit. S107. Doch ist diese Deutung nicht ganz richtig. „Vigilantia“ ist keine Personifikation, sondern historische Person; es handelt sich nämlich um die Schwester des römischen Kaisers Justinian. Vielleicht meinte der Autor „Vigiliae“, die vier Zeitabschnitte der Nacht. Dargestellt werden sie von vier Männern. Siehe Lexikon der Antiken Welt.

erscheint über der Gedenktafel zwischen zwei etwas entstellten wirkenden Putti. Das rechte Portal ist Girolamos Sohn Vincenzo d.J. gewidmet. Über dem Giebel erscheint links ein bärtiger Mann mit einem Schleier auf dem Haupt und bloßem Oberkörper. In seinem rechten Arm hält er eine Fackel²⁶⁶. Ihm gegenüber ruht ein älterer Mann in langem Gewand, der sich in einem Spiegel betrachtet. Nach Ripas Ikonologie könnte es sich dabei um die Personifikation des „Ammaestramento“ (der Belehrung oder Unterweisung) handeln.

Von allgemeinerer Art ist der Dekor der Attika mit dem großen Thermenfenster, das analog zum Hauptportal ebenso von zwei Sibyllen umgeben wird, die aber nun, die Allwissenheit der Fini demonstrierend, mächtige Folianten emporhalten. Über dem Zenit des Fensters erhebt sich „Fama“, die mit ihrer Posaune den Ruhm der Fini in aller Welt verbreitet. Mit ihrem Oberkörper ragt sie über das nächste Gebälk hinaus in das Giebelfeld hinein. An den Pfeilern sind die Personifikationen der vier Kardinaltugenden, „Treue“, „Gerechtigkeit“, „Klugheit“ und „Tapferkeit“ angebracht. Schließlich erscheint der Titelheilige der Kirche, der Prophet Moses, über dem Giebel der Fassade zwischen Micha, Abraham und Isaak und zwei weiteren nicht näher identifizierbaren Propheten.

Der Kupferstich, den Luca Calavariis 1703, wenige Jahre nach der Vollendung, veröffentlichte, zeigt gegenüber der heutigen Erscheinung der Fassade einige Veränderungen (Abb. 108). Zum einen ist zu erkennen, dass der gesprengte Giebel ursprünglich geschweift war. Auf seinen Flanken waren weitere zwei liegende Figuren angebracht, die während des 19. Jahrhunderts wegen der Einsturzgefahr der Fassade entfernt werden mußten. Zum anderen fehlen eine Reihe von Skulpturen wie die Büsten des Girolamo und Vincenzo II Fini sowie die Figuren auf den Rücken der Dämonen und die über dem Bogen des Thermenfensters. Ergänzt sind dafür zwei Figuren am Fuße des Thermenfensters, die die Büste auf dem Obelisk flankieren. Nach diesem Stich wurden die fehlenden Skulpturen erst nachträglich an die Fassade angebracht.²⁶⁷

Die Zuschreibung der einzelnen Skulpturen ist äußerst schwierig. Einerseits liegt es an dem Material, da hier der sehr poröse und dadurch schwer zu verarbeitende istrische Kalkstein verwendet wurde, der zudem heute von der Witterung stark angegriffen ist. Hinzu kommt, dass die Figuren in den oberen Regionen der Fassade auf Weitansicht gearbeitet wurden. Ge-

²⁶⁶ Die Fackel steht im Allgemeinen für verschwenderisches Leben.

²⁶⁷ Oder haben diese Abweichungen weinger Bedeutung? Wie mir Kenner venezianischer Veduten bestätigten, kommen bei Calavariis gelegentlich solche Aussparungen dekorreicher Details vor, da seine Aufmerksamkeit in der Regel mehr der Architektur galt.

sichtszüge und Proportionen der einzelnen Figuren sind daher stark vereinfacht. Deshalb beschränke ich mich bei der stilistischen Untersuchung auf die Skulpturen an den Portalen und auf die Stifterfiguren. Die Figuren in den Zwickeln des Hauptportals, die Allegorien „Gloria“ und „Viktoria“ (Abb. 109) lassen sich motivisch wie auch stilistisch mit den Engeln Meyrings am Hochaltar in S. Cassiano vergleichen (Abb. 51). Gerade die Viktoria (von S. Moisè) passt sehr gut zu dem Engel rechts mit dem Portativ. Die halbliegende Position, auf den linken Arm abgestützt, die übereinandergeschlagenen Beine und die Gestaltung der Flügel lassen sich sehr gut vergleichen. Der Kopf mit der klassischen Haartracht erinnert an die Justitia vor dem Landeingang des Arsenal (Abb. 82). Die Gloria links lässt sich hingegen sehr gut mit der Rosenkranzmadonna im Dom zu Bassano vergleichen (Abb. 37). Die Kopfform und der kragenlose Schluß des Gewandes am Hals sind in beiden Fällen ähnlich. Zuletzt wären die etwas ungeschickt gestalteten Brüste zu erwähnen, die sich anatomisch nicht ganz folgerichtig und kugelförmig abheben, ein besonderes Stilmerkmal, das uns vor allem von den beiden Florastatuen Meyrings her bekannt erscheint (Abb. 79 und 86). Ebenso könnte man die Büsten der Stifter Heinrich Meyring zuschreiben. Wie hier hat Meyring sich auch in späterer Zeit des öfteren als fähiger Porträtist hervorgetan wie bei den Büsten des Generals Otto von Königsmarck auf dem Kommandohof des Arsenal (Abb. 22), und ganz besonders bei der Büste des Malers Johann Karl Loth in S. Luca (Abb. 55), die beide sehr ausdrucksvoll sind und die Züge typischer Barockbildnisse tragen. Soviel lässt der schlechte Erhaltungszustand der Büste dank der Restauration erkennen: Ernst und voller Würde blickt Girolamo von seinem Sockel herab (Abb. 110); das schulterlange schon schütterere Haar fällt in leicht spiralförmig gedrehten Locken an den Schläfen entlang herab. Die Weste ist mit kleinen kugelförmigen Knöpfen besetzt, von denen nur die oberen drei geschlossen sind; darüber trägt er den Rock mit steifem Kragen. Die über der Pyramide erscheinende Büste des Vincenzo Fini stellt einen älteren Würdenträger mit hohem geschlossenem Kragen und einem Rock aus Brokat dar (Abb. 111). Sein geradeaus blickendes Gesicht ist relativ glatt. Die Stirn ist kahl, die Nase groß und sein Mund wird von einem langen, geschwungenen Lippenbart gesäumt. Das leicht gewellte nach hinten fallende Haar hängt ihm bis tief in den Nacken²⁶⁸. Weniger markant sind die Züge seines Sohnes Vincenzo d.J. (Abb. 112) Das breite und flache Gesicht ist ausgesprochen ausdruckschwach und zeigt noch wenig Lebenserfahrung. Lebensfroh und unbeschwert fällt die Haarpracht in üppigen Locken weit über die Schultern herab.

²⁶⁸ Es ist erstaunlich, was die Restauratoren gerade bei dieser Büste geleistet haben. Vor der Restauration war diese Büste dermaßen verwittert, dass man kaum etwas erkennen konnte. Nach einer Laserstrahl-Behandlung erscheint die Büste fast wieder im alten Glanz.

Zuweilen lassen sich auch die Hände anderer Bildhauer an der Fassade erkennen. Einen deutlichen Hinweis dafür geben die Fabelwesen (Abb. 113), die wie ein Zitat aus dem Grabmal des Dogen Giovanni Pesaro in S. Maria Gloriosa dei Frari erscheinen und die nach P. Rossi von Michele Fabris stammen (Abb. 114) ²⁶⁹. Dort sind es Schimären mit Flügeln und Pranken, die sich als Allegorie der Ewigkeit zu Füßen des Dogen niedergelassen haben. Ihre Hälse und Köpfe ähneln den Gestalten der Fassade von S. Moisè sehr. Die zurückgelegten runden Ohren, die leicht hervortretenden Augen und die aufgerissenen Mäuler sowie die am verdrehten Hals hervortretende Luftröhre sind an beiden Orten fast gleich. Ferner lassen sich Parallelen zwischen der Personifikation der „Misericordia“ (Abb. 115) und der Madonna des Kreuzaltars in S. Clemente in Isola von Michele Fabris aufweisen (Abb. 116). Sowohl der Umriss der Figuren als auch die Art des Gesichts mit breit gezogenem Mund und linsenförmigen Augen weisen auf die Hand des Ungarn hin, so dass man davon ausgehen kann, dass die gesamte Gruppe über der Urne Vincenzos von Michele Fabris stammt. Dafür spricht auch die Gestalt des Onore, die sich erheblich von der an der Fassade von S. Maria del Giglio unterscheidet und von daher schwerlich von Heinrich Meyring stammen kann (Abb. 102 und 104).

Die Tugenden über den Seitenportalen und vor den Pilastern des Attikageschosses lassen sich nur schwer bestimmbar den Meistern zuschreiben. Nicht nur die Verwitterung, sondern auch eine vereinfachte Darstellungsweise erschweren die genaue Bestimmung. Wenig aussagekräftig sind auch die Figuren über dem Giebel. Zu erkennen sind Abraham mit Isaak in bewegter Schrittstellung mit Toga und Tunika bekleidet. Sie folgen dem Typus des vollbärtigen Jahwe und des Moses am Hochaltar von S. Moisè (Abb. 139). Die Proportionen der übrigen Gestalten sind stark verzogen. Ihre Köpfe sind dadurch überlang.

Die nur punktuelle Stilanalyse zeigt, dass sich Heinrich Meyring tatsächlich als einer der Bildhauer der Fassade von S. Moisè identifizieren läßt. Er war hier nicht, wie viele annehmen, der einzige Bildhauer. Es müssen sich auch noch andere Meister an der reichbebilderten Fassade beteiligt haben, deren Hand man stellenweise sogar erkennen kann.

²⁶⁹ Paola Rossi, I „Marmi loquaci“ del monumento Pesaro ai Frari. In: Venezia Arti 4 (1990), S. 84-93.

29) Der Garten der Villa Barbarigo in Valsanzibio

Valsanzibio, etwa 14km südlich von Padua gelegen;

der Garten enthält zahlreiche Statuen aus istrischem Kalkstein.

Durch Camillo Semenzato sind erstmalig einige dieser Statuen Heinrich Meyring zugeschrieben worden.

Ihre Höhe beträgt etwa 200cm, ihr Zustand ist allgemein mittelmäßig bis äußerst schlecht.

In den Euganeischen Hügeln, südlich von Padua, liegt der Ort Valsanzibio, dessen Hauptattraktion noch heute der Garten der Villa Barbarigo darstellt. Mit seinen langen, von hohen Buchsbaumhecken gesäumten schattigen Pfaden, begleitet von zahlreichen Skulpturen, Brunnen und Wasserspielen, ist er ein anschauliches Beispiel für den typischen Villengarten im Veneto. Er erstreckt sich von der Rückseite der Villa talwärts in südwestlicher Richtung. Den Grundplan der Anlage bilden zwei Achsen, die sich in der Mitte kreuzen (Abb. 117). Alle weiteren Wege verlaufen zu diesen Hauptachsen parallel. Der auf die Villa zulaufende Hauptpfad steigt unmerklich bis zu einer Freitreppe an, die den Auftakt zu einer großen, der Villa vorgelagerten Terrasse bildet. An den Kreuzungspunkten mit den querlaufenden Nebenpfaden säumen Skulpturen mit Darstellungen antiker Götter und Allegorien paarig den Weg. Weitere Skulpturen sind auf der Terrasse kreisförmig um einen Springbrunnen platziert. Die zweite Hauptachse, die rechtwinklig zur ersten verläuft, beginnt im Süden bei dem torartigen Pavillon der Diana und verläuft nordwärts entlang zweier rechteckiger Fischbassins, deren Einfassung von zwei liegenden Tritonen gerahmt ist; die Einfassung des zweiten Beckens erhebt sich auf Felsenklippen, auf denen Aiolus, der Gott der Winde, mit seinen Söhnen thront. Zwischen den beiden Fischbassins liegt ein runder Springbrunnen, dessen Rand mit auf Delphinen reitenden Putten besetzt ist. Den Abschluß im Westen bildet das Labyrinth, das heute als die wichtigste Touristenattraktion des Gartens gilt. Weitere Sehenswürdigkeiten stellen die Überreste einer Kanincheninsel und ein Geflügelhaus dar.

Der Auftraggeber des Gartens war Marcantonio Barbarigo (1623-1702), ein venezianischer Diplomat und Bruder des für die Geschichte Paduas bedeutenden Bischofs Gregorio (gest. 1697)²⁷⁰. Es gibt eine aus dem 17. Jahrhundert stammendes Ölbild eines anonymen Meisters,

²⁷⁰ Die Familiengeschichte wurde eingehend dargestellt von Loris Fontana, Valsanzibio. Bertoncetto 1990.

das sich heute in einer Privatsammlung in Turin befindet (Abb. 18)²⁷¹. Das Bild zeigt einen nahezu quadratisch angelegten Garten von Westen her mit einer Villa im Hintergrund. Deutlich zu erkennen sind die beiden Hauptwege, die sich in der Mitte kreuzen. Die Anordnung der Skulpturen und der Wasserbecken auf diesen Hauptwegen entsprechen dem heutigen Zustand. Der Diana-Pavillon und die Aiolusgruppe erscheinen zusätzlich frontal links und rechts im Hintergrund des Bildes. Die Uhrtürme auf der Umfassungsmauer und der Tempel nahe dem Labyrinth, die auf dem Bild vorhanden sind, stimmen mit dem heutigen Zustand nicht überein. Die Schauseite der Villa ist auf dem Bild auch anders dargestellt: Statt der einfachen Renaissancefassade erscheint dort eine prachtvolle Barockfassade mit reichem Skulpturenschmuck.

Begonnen wurde mit der Gartenanlage wahrscheinlich 1662, als Marcantonio Barbarigo die beiden Steinmetzmeister Pio und Domenico mit dem Bau des tempelartigen Pavillons beauftragte²⁷². Wie aus den weiteren erhaltenen Dokumenten hervorgeht, erhielten Meister Zuanne aus Monselice und sein Neffe 1665 den Auftrag für die Brunnen. Später wurde Meister Ratti mit weiteren Arbeiten beauftragt, so dass die Steinmetzarbeiten gegen 1670 vollendet waren. Ein wichtiges Datum für die Entstehung des Gartens war der 10. September 1678, als man bei den „Provveditori sopra i Beni Inculti“ (Wasserversorgungsamt) den Antrag auf die Inbetriebnahme der Brunnen stellte. Diese Institution entstand zwischen 1545 und 1556 und diente der Beobachtung der Wasserqualität, die nicht nur für Venedig, sondern auch für die gesamte Lagune eine wichtige Voraussetzung war. Für die Planung einer Wasserleitung mußte daher ein förmlicher Antrag gestellt werden, bei dem klar definiert wurde, ob die Nutzung des Wassers für die Versorgung im Hause, zur Bewässerung des Gartens, oder industriellen Zwecken diente²⁷³. Zu jedem Antrag gehörte eine eigens dazu erstellte Gewässerkarte, die in der Behörde aufbewahrt wurde (ein Großteil dieser Karten ist heute noch im Staatsarchiv in Venedig einsehbar). Die Gewässerkarte von Valsanzibio ist deshalb für die

²⁷¹ Laut L. Fontana, Valsanzibio...cit.S. 137 war dieses Gemälde bis 1940 noch in der Villa in Valsanzibio. 1950 verschenkte es der damalige Eigentümer, Nobile Fabio Pizzoni-Ardemani, an Callegari di Arquà, allgemein bekannt als Autor des Buches „Ville del Brenta e degli Euganei“, vielleicht aus Dankbarkeit für dessen Studien. Nach dem Tod Callegaris verlor sich die Spur des Bildes kurzzeitig; heute befindet es sich im Besitz der Signora Prat, geb. Bastai in Turin. In Großaufnahme wurde das Gemälde publiziert in: Bolaffiarte III, 17. 2. 1972, S. 25-27 erläutert von Adalberto Cremonese.

²⁷² Der Auftrag ist einer der wenigen Dokumente, die sich im Archiv der Familie Barbarigo erhalten haben. Sie befinden sich heute in Venedig, in der Bibliothek des Museo Correr unter den Signatur: M.C.V. Arch. Barb. Mss Pd 2323 und Mss Pd 2392. Zitiert werden sie bei Bernard Aikema, A French Garden and the Venetian Tradition. In: Arte Veneta XXXIV (1980) S. 127 ff; Loris Fontana, Valsanzibio...cit. S. 98. Weitere allgemeinere Literatur zur Villa Barbarigo in Valsanzibio siehe: Margherita Azzi Visentini. Note sul Giardino Veneto: Aggiunte e Precisazioni. In: Arte Veneta XXXVII (1983), S.131; Monique Mosser, Georges Teyssot, Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1993, S. 181.

Entstehungsgeschichte des Gartens ein wichtiges Dokument (Abb. 119)²⁷⁴. Der Plan zeigt die Villa mit dem großen Garten in südwestlicher Ausdehnung; deutlich zu erkennen sind zwei Pfade, die rechtwinklig aufeinander zulaufen und sich im unteren Drittel wie ein Achsenkreuz schneiden. Der eine Pfad führt von Westen nach Osten direkt auf die Villa zu. Er schneidet den zweiten von Süden nach Norden verlaufenden Pfad bei einem Springbrunnen. Auf dieser Süd-Nordachse befinden sich zwei Fischbassins, ein weiterer Brunnen und das Dianabad. Weitere Teile der Gartenanlage sind auf der Karte nicht eingezeichnet, woraus zu schließen ist, dass der Garten zum Zeitpunkt des Antrags 1678 in seiner Anlage noch nicht abgeschlossen war. Vollendet war der Garten spätestens im Jahr 1696, als Jacopo Salomonico die Sokkelinschriften der zahlreichen Skulpturen in seinem Traktat "Agri Patavini Inscriptores sacre e prophane" publizierte. Ein weiteres Dokument ist eine Serie von Kupferstichen des Domenico Rossetti, die in dem Werk „Le fabbriche e i giardini dell' Ecc.ma Casa Barbarigo“ in Verona 1702 erschienen.

Da in den wenigen erhaltenen Quellen weder der Name des Architekten, noch eines oder mehrerer Bildhauer genannt wird, gab der Park immer wieder Anlaß zu Spekulationen. Lange hielt man den französischen Architekten Le Nôtre für den Schöpfer des Gartens. Doch lag sein Besuch im Veneto im Jahre 1679 für die Planung sicherlich zu spät. Wie der Antrag beim Wasserversorgungsamt 1678 zeigt, war die Planung damals schon weitgehend abgeschlossen. Neue Vermutungen stellte Camillo Semenzato an²⁷⁵, als er den stilistischen Zusammenhang zwischen einigen Skulpturen dieses Gartens mit Werken Heinrich Meyrings entdeckte. Die Idee Semenzatos bewog mich dazu, die Skulpturen insgesamt sowohl stilistisch als auch ikonographisch zu untersuchen.

Entsprechend der architektonischen Gliederung wird das Programm der Skulpturen von den beiden Hauptpfaden, der Süd-Nordachse und der West-Ostachse, beherrscht. Das erste, was der Besucher schon von außerhalb sieht, sind die am äußersten Punkt der Süd-Westachse aus einem Wassergraben ragenden freistehenden Pfeiler. Auf je einem dieser Pfeiler steht ein Knabe mit knielangem Gewand. Die Flügel, die diese Skulpturen ursprünglich besaßen und mit denen sie eindeutig als Engel oder Genien zu identifizieren wären, sind mit der Zeit abgefallen. Sie präsentieren das Wappen der Familie Barbarigo. Es ist ein sprechendes Wappen, das drei Leoparden zwischen Büscheln von „Türkenfarn“ zeigt. Der „Türkenfarn“ (it. „barbe di turco“) ist eine Anspielung auf den Namen Barbarigo. Hinter dem Graben erhebt

²⁷³ Magherita Azzi Visentini, Note sul Giardino Veneto...cit. S. 77.

²⁷⁴ ASV Beni inculti PD-PO Mazzo 19 DS. 1

²⁷⁵ Camillo Semenzato, Una Proposta per il giardino...cit.1975, S219-223.

sich der Pavillon der Diana. Wie die freistehenden Pfeiler steht auch er im Wasser, da der Garten ursprünglich von Venedig aus mit dem Boot zu erreichen war²⁷⁶. Der Pavillon ist ein schlichter, zweigeschossiger Rechteckbau, der an den Außenseiten mit Eckbossen verziert ist. Aufwendiger gestaltet ist der in der Mitte vorspringende Risalit, der ein von Stufen erhöhtes Rundbogenportal und Nischen zwischen jonischen Kolossalpilastern aufweist. In den Nischen erscheinen über figurierten Konsolen und Sockeln die Figuren des Endymion und Aktäon. Den oberen Abschluß bildet ein Architrav mit Kranzgesims und ein gesprengter Giebel mit Laterne. Darauf steht die Jagdgöttin Diana mit ihren Jagdhunden. Die im Architrav eingelassene Inschrift lautet: "IN BATTAGLIA FEDELE, VIGILE IN PACE, GUADA L'INFERNO, NO, MA IL PARADISO" (Sei zuverlässig im Kampf, wachsam im Frieden, wende dich nicht zur Hölle, sondern zum Paradies.) Analog der vorderen Schauseite ist auch die Rückfassade mit Eckbossen und Mittelrisalit ausgestattet. Dieser ist mit einem Rundbogen und Pilastern versehen. Nur die Nischen sind durch Spiegel ersetzt. Nach oben schließt eine Balustrade ab, auf der vier weitere Skulpturen erscheinen. Bei der fortgeschrittenen Verwitterung kann man nur schwer erkennen, dass es sich bei diesen Figuren um die Götter Apoll, Zeus mit dem Adler und Hermes mit dem Flügelhelm sowie den Heroen Herakles mit dem Löwenfell handelt.

Der Diana-Pavillon bildet den Auftakt eines anspruchsvollen Skulpturenprogramms, bei dem das Kulturgut der Antike mit dem der Renaissance und des Barock eine kunstvolle Synthese eingegangen ist. Wie die Inschrift schon andeutet, ist der Pavillon das Tor zu einem Paradiesgarten, der aber nicht mit dem christlichen Paradies gleichzusetzen ist, sondern als ein antikes Paradeisos zu verstehen ist²⁷⁷. Das Paradeisos, das seinen Ursprung im alten Orient hatte und in der antiken Welt in abgewandelter Form weiter bestand, kam im Humanismus der Renaissance wieder in Mode. Ein klassisches Beispiel dafür ist der Garten der Villa d'Este in Tivoli. Eng an das Vorbild des klassischen Paradeisos geknüpft ist auch der Garten von Valsanzibio, der nicht allein dem vergnüglichen Lustwandeln diente, wozu liebevolle Skulpturen anregten, sondern auch finstere Gestalten, die die Schattenseiten des Lebens

²⁷⁶ Die Villen von Venetien. Aus dem italienischen von Matthias Wolf. Augsburg 1996, S. 78.

²⁷⁷ Das Paradeisos war im alten Orient ein Garten mit Seen, Teichen und Alleen, gesäumt von Bäumen und Sträuchern, der in der Mitte ein Heiligtum beherbergte. Es diente dem Kult und als Jagdrevier des Königs und seiner Beamten und war somit kein Ort der Öffentlichkeit. Durch Alexander d.Gr. kam der Paradeisos von den Persern nach Hellas, wo er als öffentliches Heiligtum weiterentwickelt wurde. Unter den Römern erhielt der Paradeisos die örtliche Bindung an eine Stadt- oder Landvilla. Viele Anlagen gab es in Rom und Pompeij. Es waren Anlagen mit achsensymmetrischen Wegen, die von Bäumen und Sträuchern gesäumt, deren Kreuzungspunkte mit Skulpturen und Vasen geschmückt waren. Das Zentrum bildete ein Baum oder ein Becken. Siehe Lexikon der antiken Welt. München 1965, Sp. 1025; Lexikon der Kunst. Bd. 2 Leipzig 1971, S. 10; Erika Eschebach in: Hans und Liselotte Eschebach, Pompeij. Köln, Weimar 1995, S. 188ff.

zeigen. Die künstlerische Qualität der Skulpturen des Diana-Pavillons ist gegenüber dem ikonographischen und ikonologischen Konzept minderwertig. Das liegt nicht nur an dem porösen Material, dem Kalkstein aus Istrien, sondern vor allem an der minderen Begabung ihrer Schöpfer, hinter denen man die Steinmetzmeister Pio oder Zuane vermuten kann. Deshalb unterlasse ich eine eingehende Beschreibung an dieser Stelle und gehe zu den folgenden Skulpturen über.

Hinter dem Pavillon befindet sich ein Fischbassin, an dessen Strinseite zwei Flußgötter in spiegelbildlicher Anordnung mit den Häupten zueinander liegen (Abb. 121). Entsprechend der Ikonographie römischer Flußgötter stützen sie sich auf liegenden Urnen, aus denen Wasser fließt²⁷⁸. Besondere Attribute sind durch die fortgeschrittene Verwitterung des Gesteins nicht zu erkennen. Wahrscheinlich handelt es sich bei ihnen ähnlich wie bei ihren römischen Vorbildern um Personifikationen großer Flüsse, wie beispielsweise Tiber und Nil vor dem römischen Kapitol. Thematisch stehen sie sicherlich in engem Zusammenhang mit zwei weiteren liegenden Flußgöttern am anderen Ende der Süd-nord-Achse. Vielleicht sind es Personifikationen von Po und Etsch. Doch ist ihr Erhaltungszustand noch schlechter und eine genaue Identifikation daher sehr schwierig. Im Unterschied zu den Skulpturen des Diana-Pavillons zeigen die Flußgötter stilistisch eine viel engere Beziehung zu den Werken der Bildhauer aus dem Umkreis Le Courts. Besonders der linke Flußgott läßt sich mit Meyrings Paulus vom Hochaltar in Nimis vergleichen (Abb. 34). Die Form des Kopfes mit wirrem Haar und dem langen, gewellten Bart sowie der nach oben gerichtete Blick und der halbgeöffnete Mund lassen sich bei beiden Figuren gut vergleichen.

Auf das Fischbassin folgt der Springbrunnen, auf dessen runder Umfassungsmauer vier Putten auf Delphinen reiten, die wieder minderer Qualität sind. Dahinter befindet sich ein weiteres Fischbassin, dessen rechteckiger Beckenrand von zwei Putti flankiert wird (Abb. 122). Im Sockel des linken Putto ist eine Inschrift eingemeißelt, die aber kaum noch lesbar ist. Zu erkennen sind die Worte „...scherza e del nulla chioco“; das erste Wort muß entweder „onerare“ oder „onere“ heißen. Dem Sinn nach soll man dem Spiel den Scherz vorziehen. Wie schon bei dem Begrüßungsspruch am Pavillon verbirgt sich in dieser Inschrift die Warnung, in aller Ausgelassenheit nicht dem Taumel zu verfallen, sondern auch im Scherz die Wahrheit zu erkennen.

Den Abschluß des Fischbassins bildet eine Kaskade, die von einem dreiteiligen Nymphaeum aus großen felsigen Quadern gerahmt wird. Darüber thronen finstere Wesen, von denen

der mittlere, Äolus, der König der Windgötter, im Königsgewand dargestellt ist. Seine Gestalt erinnert lebhaft an die Apostel der S. Giustina in Padua. Die junge Frau an seiner Seite ist Aurora, die Morgenröte (Abb. 123), die stilistische Parallelen mit der Judith an der Fassade der S. Maria della Salute und der Eloquentia in der Cappella Vendramin in S. Pietro di Castello in Venedig des Michele Fabris aufweist (Abb. 124). Zu ihrer Rechten sitzt eine jünglinghafte Gestalt mit Flügeln, in der Art, wie der linke Engel Meyrings am Massimo-Altar in S. Giustina in Padua (Abb. 11). Wir erkennen in ihr eine barocke Wiedergabe des jungen Zephyr, des Westwinds. An der Haltung seiner Hände ist deutlich zu erkennen, dass er einst einen Schwan hielt, der heute verlorengegangen ist. Schwieriger ist die Identifikation des Windes auf der anderen Seite. Dargestellt ist ein finsterer Greis mit wirren Haaren und Flügeln. Wahrscheinlich handelt es sich um den scharfen Nordwind Boreas, dessen Attribut, die Harfe, ebenfalls der Verwitterung zum Opfer fiel. Als Vorbild für die mythologischen Gestalten diente den hier beteiligten Bildhauern zweifelsohne die "Iconologia" des Cesare Ripa, dessen antike Götterwelt zum Teil mit Themen aus der sakralen Bildhauerei vermischt wird.

Hinter der Kaskade kreuzen sich die Südost-Achse mit der Westost-Achse. Im Kreuzungsbereich stehen sich je zwei antike Götter und zwei Allegorien paarig gegenüber. Das erste Paar bilden Hermes mit der Flöte und der schlafende Gigant Argos. (Bis auf das erste Wort läßt sich die Inschrift im Sockel erkennen. Sie lautet: „...CON CENTO OCHI ARGO IL CUSTODE“ ((Argos war) ein Wächter mit hundert Augen)²⁷⁹. Schlafend lehnt er an einem halb hohen Baumstumpf (Abb. 125). Sein ruhendes Haupt hält er dabei in der linken Hand, deren Arm er mit dem Ellbogen auf den Stumpf aufgestützt hat. Sein kräftiger Leib und sein im Halbprofil erscheinendes Haupt mit dem dichtgelockten Deckhaar und dem lockigen Bart weist große Ähnlichkeit mit dem Meyring zugeschriebenen Apostel Simon am Feleccitas-Altar in S. Giustina in Padua auf (Abb. 136). Hermes lehnt ebenfalls an einem halb hohen Baumstumpf. Dabei stellt er das rechte Bein kreuzweise über das linke. Mit aufgestütztem Ellbogen spielt er auf einer Querflöte. Außer einem Helm auf dem gelockten Haupt ist er vollständig unbekleidet. Nur ein über den Stumpf geworfenes Tuch bedeckt seine Scham. Die Proportionen seines Körpers wirken leicht verzerrt. Der Oberkörper ist im Bereich der Taille und der Hüfte sehr breit. Im Verhältnis dazu wirken die angewinkelten Arme zu kurz. Im ganzen wirkt er zu ausdruckslos, um ihn einem bestimmten Bildhauer zuschreiben zu können.

²⁷⁸ siehe dazu Sylvia Klementa, Gelagerte Flußgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit. Köln, Weimar, Wien 1993.

²⁷⁹ Nach der antiken Mythologie war Argos ein Wächter mit drei bis hundert Augen, die er abwechselnd öffnen und schließen konnte, um ständig wachsam zu sein. Hermes konnte ihn dennoch überlisten, nachdem er ihm mit seinem Flötenspiel alle hundert Augen in den Schlaf spielte.

Das zweite Paar bilden Salubrità, die Allegorie der Reinheit, und Fecondità, die Allegorie der Fruchtbarkeit. Nach der Ikonologie des Cesare Ripa hält Salubrità in der einen Hand das Haupt des Zephus als Zeichen der reinen Luft und in der anderen eine Taube als Zeichen des reinen Fleisches. Auch der Adler zu ihren Füßen ist Zeichen der Reinheit, da er sich, wie man glaubte, nur in sauberen Gefilden aufhält. Für unsere Betrachtung wesentlich interessanter erscheint die Fecondità auf der anderen Seite (Abb. 126). Dargestellt ist sie als junge Frau in einem langen Kleid mit Kranzgebilde auf dem Kopf. Das Kleid dient dabei nicht der Verhüllung ihres Körpers, sondern es läßt soviel Spielraum, damit ihre weiblichen Reize zu voller Geltung kommen. Ihre Brüste sind unbedeckt, da das Brustband herabgeglitten ist. Die Beine sind ebenso unbedeckt, da das Kleid ab dem Taillebund seitlich geschlitzt ist und die vordere Rockbahn nach hinten weht. Dabei bildet es im Schritt Falten, die die Scham abzeichnen. In ihrer linken Hand hält sie ein Vogelnest mit jungen Vögeln, die sie mit der rechten Hand füttert. Einer der Vögel pickt der jungen Frau in den Finger. Rechts zu ihren Füßen kauert eine Häsinn mit ihren beiden Jungen. Die gut lesbare Inschrift im Sockel lautet: "CHE LA FECONDITÀ DEL MONDE È MADRE" (Die Fruchtbarkeit ist die Mutter der Erde). In ihrer Ikonographie folgt sie aufs Engste Cesare Ripa, bei dem sie als junge Frau mit einem Kranz aus Senfkraut beschrieben wird, die ein Vogelnest mit jungen Stieglitzen in der Hand hält. In ihrem Gefolge tummeln sich Hühner und Hasen mit ihren Jungen. Die Tiere mit ihren Jungen sind ein Zeichen für die Fruchtbarkeit, die die größte Freude einer jungen Frau sein kann. Das Senfkraut in den Haaren spielt auf die winzigen Samen an, die ohne jede Mühe und Fleiß des Gärtners wachsen und gedeihen. Schon C. Semenzato entdeckte bei der Darstellung der Fruchtbarkeit stilistische Gemeinsamkeiten mit Meyrings Flora im Sommergarten in St. Petersburg (Abb. 79)²⁸⁰. Das gilt zum einen für die Form des mit einem Kranz gekrönten Hauptes als auch für das dünne Gewand, das die Brüste und Beine weitgehend unbedeckt läßt. Die Flora von St. Petersburg ist aber nicht das einzige Beispiel, das man hier zum Vergleich heranziehen kann. Noch viel häufiger findet man im Oeuvre Meyrings dieses runde Gesicht mit ähnlicher Haartracht, den halb niedergeschlagenen Augen und dem leicht geschlossenen Mund, etwa bei der Madonna am Rosenkranzaltar im Dom zu Bassano (Abb. 37) oder bei der Madonna der Verkündigung am Hochaltar in S. Maria del Giglio in Venedig (Abb. 158). Anders als bei den Flußgöttern und dem schlafenden Argos, die nur entfernt an Meyring erinnern, kann man die Autorenschaft Meyrings hier aufgrund ganz konkreter Beispiele in Betracht ziehen.

²⁸⁰ Camillo Semenzato, Una proposta ...cit. S. 219-23.

Noch klarer ist die Hand Meyrings bei dem Ungeheuer Typhon zu erkennen. Es befindet sich auf dem Kreuzungspunkt der Westost-Achse mit einem Seitenpfad im Kreise drei weiterer Skulpturen, die um einen Springbrunnen platziert sind²⁸¹. Er verkörpert einen Riesen der Unterwelt, weshalb die Inschrift seines Sockels lautet: "NE GIUNSE AL CIELO TIFEO BENCHE GIGANTE" (niemals kommt Typhus in den Himmel, obwohl er ein Gigant ist). Bis auf das um die Hüfte gebundene Tuch ist er unbekleidet. In seinen Händen hält er einen gewaltigen Felsbrocken zum Schleudern bereit. Dabei verlagert er den Oberkörper nach hinten. Die einseitige Belastung gleicht er mit der Bewegung der Hüfte aus. Sein finster blickendes Gesicht wirkt porträthaft gezeichnet. Es ähnelt auffallend dem liegenden Israeliten, den Meyring am Hochaltar in S. Moisè darstellte (Abb. 140). Von daher ist die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass Meyring auch diese Figur geschaffen hat.

Ihm zur Seite steht der einäugige Kyklop Polyphem, ein riesiger Sohn des Poseidon. Stilistisch weist sein markant geschnittenes Gesicht auf Orazio Marinali oder Michele Fabris hin. Deshalb soll die bloße Erwähnung hier genügen. Auf Meyring deutet dagegen die eine der beiden Frauengestalten auf der anderen Seite der Kreuzung (Abb. 128). Nach der Sockelinschrift : " DE LA TERRA OPE DEA DE DEI LA MADRE" (Für die Erde ist Ops eine Göttin und für die Götter eine Mutter) handelt es sich um die römische Göttin des Überflusses, Ops genannt, die mit der griechischen Göttin Rhea gleichgesetzt wird. Ebenso wie Typhon und die Kyklopen war auch sie eine Tochter der Urgöttin Gaia. Ihr Vater und Gatte war der Himmels-gott Uranus (die Kinder aus dieser Ehe werden Titanen genannt, gegen die sich später die olympischen Götter erhoben). Dargestellt ist Rhea, bzw. Ops in einem dünnen Kleid, das ebenso wie bei der Allegorie der Fruchtbarkeit die Brüste und weite Teile der Beine nicht bedeckt. Die große Schnalle des Brustbandes in Form eines Löwenkopfes ist neben der Brosche am seitlichen Schlitz nicht nur eine schmückende Bereicherung des sonst sehr schlichten Gewandes, sondern auch Symbol ihrer königlichen Macht wie auch der Lorbeerkranz auf dem Haupt und der Knauf des Zepters in ihrer Hand. Der Rest des Zepters existiert heute nicht mehr. Die andere Hand ruht auf dem Haupt eines Kindes, das sich an ihr Bein schmiegt. Damit hielt sich der Bildhauer überwiegend an die allgemeine Ikonographie, wonach die Göttin Ops mit Krone, Zepter und einem Schaf dargestellt wird. Wie das wohlgenährte Kind ist auch das Schaf ein Symbol des Reichtums, da in der ländlichen Bevölkerung der Reichtum nicht nach dem Gold, sondern nach dem Stück Vieh gewertet wurde, das man besaß. Noch heute

²⁸¹ Nach der antiken Mythologie war Typhon ein Sohn der Gaia. Er war ein Ungeheuer mit 100 Drachenköpfen und Schlangenbeinen, den Gaia aus Zorn über die Vernichtung der Giganten durch Zeus hervorbrachte. Als er sich gegen Zeus erhob, wälzte dieser den Ätna über ihn. Seitdem haust er im Tartaros.

läßt sich das an der Ethymologie des lateinischen Wortes „pecunia, ae“ *f* = dt. der „Reichtum“ erkennen, das sich von dem Wortstamm pecus, coris, *n* = dt. das Vieh, ableitet²⁸². Die Göttin Ops läßt sich sehr gut mit Meyrings Charitas vom Hochaltar in Nimis vergleichen. Die Gestaltung der Häupter und des Kindes, das sich um das rechte Bein klammert, ist bei beiden Figuren ähnlich.

Die Riesen und Giganten bilden an dieser Kreuzung thematisch einen Gegenpol zu den olympischen Göttern Apollon, Zeus und Hermes auf der Rückfassade des Diana-Pavillons. Nicht einbinden läßt sich Flora, die sich als vierte Figur auf dieser Kreuzung befindet. Ikonographisch weicht sie von der Flora Meyrings vom Sommergarten in St. Petersburg weit ab, weshalb eine Zuschreibung an Meyring unbegründet erscheint. Größere stilistische Übereinstimmungen gibt es bei einer weiteren Figur, die sich in unmittelbarer Nähe dieser Kreuzung inmitten einer Lichtung befindet, zu der ein kleiner Pfad vom Hauptweg abzweigt. Dort kniet ein alter bärtiger Mann auf einem hohen Piedestal mit aufgestelltem rechten Bein (Abb. 129). Von der Hauptschauseite aus gesehen erscheint er in vollem Profil. Zwischen den großen, ausgebreiteten Flügelschwingen balanciert er einen gewaltigen Polyeder auf seinen Schultern. Unter der Last neigt sich der Oberkörper nach vorne. Der drückenden Last wirkt er entgegen, indem er sich mit dem linken Arm auf die vor ihm stehende Sanduhr stützt. Die Muskeln des fast nackten Körpers sind vollkommen angespannt und treten an Armen und Beinen sowie am Rücken kraftvoll in Erscheinung. Die Arme werden von sichtbar hervortretenden Adern durchzogen. Den Kopf stützt er mit der rechten Hand, deren angewinkelter Arm mit dem Ellbogen auf dem aufgestellten Knie aufliegt. Das Gesicht erscheint dem Betrachter frontal. Es wird von wirren Haaren und einem zerzausten Bart umgeben. Die Inschrift auf dem Sockel lautet: "VOLAN COL TEMPO L'HORE E FUGI OGNI ANNI" (Mit der Zeit fliegt die Stunde und flieht jedes Jahr). Dargestellt ist nach der Ikonologie Cesare Ripas die Zeit ("il tempo") als alter geflügelter Greis; seine Flügel kennzeichnen die Geschwindigkeit, mit der die Zeit vergeht. Die geometrischen Flächen des Polyeders symbolisieren die gleichmäßig wechselnden Jahre. So wie sich auf diesen Flächen Helligkeit und Schatten während eines Tages abwechseln, vergehen auch die Jahre, die ebenfalls Sonnen- und Schattenseiten haben²⁸³.

²⁸² L. Fontana, Valsanzibio...cit. S. 218.

²⁸³ Die Gestalt des „Tempo“ leitet sich von dem Titan Kronos ab, der nach der griechischen Mythologie ebenso wie Rhea von Gaia und Uranus abstammt. Er entmannte seinen Vater, und aus den Blutstropfen, die auf die Erde fielen, entstanden die Giganten. Somit steht „Tempo“ nicht nur räumlich, sondern auch thematisch den Gestalten Ops, Typhoeus und Poyphem auf der Kreuzung sehr nahe. In der römischen Mythologie wurde er Saturn genannt und als Patron des Ackerbaus verehrt, womit er thematisch auch mit der „Fecondità“, der Allegorie der Fruchtbarkeit, in Einklang steht. Die Darstellung als alter, bärtiger Mann mit Flügeln und Sanduhr setzte sich erst im Mittelalter durch, als man ihn mit der Gestalt des nackten, geflügelten Kaios, der Allegorie der „Gelegenheit“ verband. Siehe Erwin Panofsky, *Father Time. Studies in Iconology*. New York 1967, S. 69-93.

Semenzato erkannte in den Zügen dieser Skulptur stilistische Gemeinsamkeiten mit dem Paulus des Hochaltars in Nimis von Heinrich Meyring (Abb. 34). In der Tat sind bei beiden Gestalten die tiefen Augenhöhlen, die markant hervortretenden Wangenknochen und der halb geöffnete Mund mit dem zerzausten Vollbart sowie die großen Hände und die von Adern durchzogenen Arme sehr ähnlich geschaffen. Diesen Typus hatte Meyring auch bei der Gestalt des Moses und des Jahwe am Hochaltar in S. Moisè verwandt (Abb. 139). Die Gestaltung der Gesichter und der Glieder ist ebenfalls sehr gut vergleichbar.

Am Ende der Westost-Achse führt eine Treppe zur Terrasse der Villa. Nur der Vollständigkeit halber seien die Skulpturen erwähnt, die sich auf der Terrasse um einen großen Brunnen scharen. Diese stehen jedoch nicht im Zusammenhang mit den anderen, da sie laut Loris Fontana wesentlich früher, vielleicht während der Bauzeit der Villa, entstanden. In die Stufen ist folgende Inschrift eingelassen: „CURIOSO VIATOR CHE IN QUESTA PARTE / GIUNGI E CREDI INITIAR MACHEZZE RARE QUANTO DI BELLO QUANTO DI BON / QUI APPARE / TUTTO DESSI A NATURA E NULLA AD ARTE QUI IL SOL / SPENDENTI I RAGGI SUOI COMPARTE / VENERE O VI PIU BELLA ESCE DAL / MARE SUE SEMBIANZE LA LUNA HA QUI PIU CHIARE / QUI NON GIUNCE LA / TURBA FUROR DI MARTE / SATURNO QUIVI PARTE SUOI NON RODE / QUI / GIOVE HA SERENO IL VISO / QUIVI PERDE MERCURIO OGNI SUA ERODE / QUI / NON HA LOCO PIANTO SEDE IL RIGO DELLA CORTE / IL FULMINE NON S’ODE / QUI / IVI E INFERNO / E IL PARADISO“ (Neugieriger Reisender, der in diesel Gegend ankommt und glaubt, einige wenige schöne gute Dinge anzufangen, dem erscheint alles natürlich, nichts künstlich. Hier spendet die Sonne ihre Strahlen ihren Mitwirkenden, es erscheint uns Venus noch viel schöner aus dem Meer, das Antlitz des Mondes ist viel klarer. Hier kommt nicht die der Scharm der Wut des Mars, hier herrscht Saturn, der nichts zerstört, hier verliert Merkur alle seine Raffinesse. Hier hat das Weinen keinen Platz, hier führt das Lachen seinen Hof. Nicht Blitz, noch Haß sind hier, auch nicht die Hölle. Es ist das Paradies.)

Wie schon bei der Inschrift des Diana-Pavillons wird auch hier von einem Paradies gesprochen, in dem Sonne, Mond, Venus, Saturn und Jupiter in Frieden weilen. Diese Götter passen kaum in das Bild des christlichen Paradieses, das hier der Hölle entgegengesetzt wird. Wie eingangs erwähnt, ist damit der Paradeisos gemeint, in dem die olympischen Götter und die Urgötter wie auch Titanen und Giganten in einer Art Theogonie vereint werden. Gemeinsam versinnbildlichen sie die Natur des Gartens, das Wasser, den Wind, Fruchtbarkeit und Wachstum, Zeit und Ewigkeit, aber auch Unwetter und Schaden in Gestalt des Typhon. Deutlich

zeigt sich hier der Einfluß des Neoplatonismus der Renaissance²⁸⁴. Wahrscheinlich war der Verantwortliche dieses Konzepts der Gelehrte Nicolò Ferro, der während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Sinne Marsilio Ficinos an der neoplatonischen „Accademia degli Urani“ in Padua lehrte. Zwischen 1619 und 1623 war er ständiger Gast der Villa in Valsanzibio. Die damaligen Herren der Villa waren noch nicht die Barbarigo, sondern die Michiels. Erst durch die Heirat Gregorio Barbaros (Großvater des Initiators Marcantonio), kam die Villa in den Besitz der Barbarigo²⁸⁵. Somit ist nicht nur die Villa wesentlich älter als der Garten, sondern auch die Idee für diesen Garten reicht Generationen zurück.

Die zahlreichen Skulpturen entstanden wahrscheinlich in ähnlicher Weise wie die in S. Giustina in Padua, wo zahlreiche Bildhauer gleichzeitig unter der Leitung eines Architekten gewirkt hatten. Der Erhaltungszustand vieler Figuren ist zwar nicht gut, und die künstlerische Qualität ist sehr unterschiedlich, doch geben sie insgesamt ein beeindruckendes Bild ab. Wie wir an einigen Beispielen sehen konnten, hatte unter diesen Bildhauern gewiß auch Heinrich Meyring gearbeitet.

Lit.: Camillo Semenzato, Una Proposta per il giardino di Valsanzibio. *Arte Veneta* 29 (1975), S. 219-23.

Loris Fontana, Valsanzibio. Bertoncetto 1990.

²⁸⁴ Der Vater des Neoplatonismus der Renaissance war Marsilio Ficino (1433-1499) an der Platonischen Akademie in Florenz unter Lorenzo de' Medici. In seiner Philosophie versuchte er, die Lehre Platons und die christliche Theologie zu vereinen. Nach seiner Ansicht gehen die Spuren der Wahrheit, des Göttlichen, über die christliche Offenbarung hinaus, zurück bis zu den ältesten Mythologien und deren Poesien vom Beginn der Zeit.

²⁸⁵ Loria Fontana, Valsanzibio...cit. S 186.

30) Die Engel des Arnolde-Altars in S. Giustina in Padua

Basilika S. Giustina in Padua, Arnolduskapelle im nord-östlichen Querhaus, weißer Carrara-Marmor, ca. 180 cm., nicht signiert und nicht datiert, von Camillo Semenzato an Meyring zugeschrieben. Erhaltungszustand ist nach der Restaurierung in den 90er Jahren entsprechend gut.

Obwohl die meisten Seitenaltäre der Basilika S. Giustina, die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden waren, bestens dokumentiert sind, gibt es doch einige darunter, deren Dokumentation nur lückenhaft bzw. gar nicht überliefert ist. In solchen Fällen ist man bei der Zuordnung der einzelnen Werke an die verschiedenen Meister nur auf die Stilanalyse angewiesen. Diese lückenhafte Überlieferung der Dokumentation trifft auch bei dem Altar des Seligen Arnolde zu (Abb. 130). Er befindet sich bis heute im nord-östlichen Querhaus der Basilika. Von ihm existieren im Sartori-Archiv nur einzelne Dokumente²⁸⁶. Vorhanden ist der Auftrag an den Architekten Alessandro Tremignon vom 21. November 1680 sowie der Auftrag an Bernardo Falconi aus Lugano vom 1. Oktober 1681 mit der Darstellung des Titelhilgen und der Engelgruppe darunter²⁸⁷. Es zeigt sich, dass dieser Altar nach dem des Hl. Giuliano und etwa gleichzeitig mit dem des Hl. Massimo entstand²⁸⁸. Ferner ist bekannt, dass die Figur des Apostels Petrus auf der linken Seite von dem Ungarn Michele Fabris stammt, der sie im Jahre 1679 für den Altar „der unschuldigen Kindlein“ geschaffen hatte²⁸⁹. Ebenso war auch die Pendantfigur, der Apostel Paulus, für den Altar der Unschuldigen bestimmt, die von den Brüdern Marinali geschaffen wurde²⁹⁰.

Nichts erfährt man dagegen über die Entstehung der beiden aufrecht stehenden Engel, die den auf der Urne knienden Seligen Arnolde flankieren. Aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit mit den beiden Engeln des Massimo-Altars könnte man sie mit guten Gründen Heinrich Meyring zuschreiben, wie die folgende Betrachtung zeigt (Abb. 11). Beide Engel stehen frontal ausgerichtet auf Wolkensockeln im Kontrapost spiegelbildlich einander zugewandt. Dabei belastet der linke Engel das linke Standbein, während er das Spielbein auf einer

²⁸⁶ Archivio Sartori. Documenti ...cit. 1988.

²⁸⁷ ASP, S. Giustina, reg. 35, c. 149v; t. 9, c. 1386, bzw. t. 495, c. 167.

²⁸⁸ Heinrich Meyring wurde am 26. Januar 1680 mit dem knienden Engel am Giuliano-Altar und am 14. Februar mit zwei Engeln für den Massimo-Altar beauftragt, siehe Katalog Nr. 1 und 3.

²⁸⁹ Flavia Nacamulli, Michele Fabris...cit. S. 96.

leichten Erhöhung beiseitestellt. Ähnlich wie bei dem Engel des Massimo-Altars ist er nur mit einem dünnen Tuch bekleidet, das in einem schmalen Streifen entlang der rechten Schulter verläuft und nur den Bereich um die Hüften bis zu den Oberschenkeln großflächig bedeckt. Dort weht es mit kräftig wallenden Bewegungen nach oben, als käme ein Windstoß von unten. Deutlich zeichnet sich darunter die Stellung der Beine ab. Der relativ kräftig gebaute Oberkörper ist nahezu unbekleidet. Das Haupt erscheint in der Silhouette der weitgespannten Flügel, deren weiche Maserung uns durch die Engel Meyrings am Massimo- und am Giuliano-Altar sehr bekannt ist. Sein Blick ist ganz zur rechten Seite gewandt, wodurch das scharf geschnittene Profil mit der spitz hervortretenden Nase und die wilde Lockenpracht in Erscheinung treten. Genau wie der Engel des Massimo-Altars umfaßt er mit beiden Händen die Mitra des Seligen, die er an der rechten Seite trägt.

Nicht so groß ist die Übereinstimmung des rechten Engels des Arnolfo-Altars mit dem rechten Engel des Massimo-Altars (Abb. 131). Er steht auf dem rechten Bein, während er das linke kreuzweise über das Standbein geschlagen hat. Dabei lehnt er sich mit dem Oberkörper gegen die große Pastorale an seiner linken Seite. Sein um die Taille gegürtetes Gewand bedeckt den halben Oberkörper und die Beine bis zu den Knien. Doch zeichnen sich die darunter befindlichen Körperpartien durch die engen parallel verlaufenden Falten deutlich ab. Nur am Saum, besonders über dem linken Knie, wirbelt das Gewand heftiger nach oben. Sonst ist die Draperie des Gewandes bei diesem Engel ruhiger als bei seinem Gegenüber. Die Art der Gewandung und die Behandlung der Draperie erinnern daher stärker an die des Engels am Giuliano-Altar als an den Engeln des Massimo-Altars (Abb. 4). Wie bei seinem Gegenüber sind die Flügel weit gespannt, in deren Silhouette das Haupt im Profil erscheint. Dabei neigt er den Kopf leicht nach unten. Anders als bei dem linken Engel sind hier die Locken kugel-förmiger und nicht so wirr.

²⁹⁰ ASP, S. Giustina, reg. 35, c. 115v; t. 495, c. 142; t. 9, c. 1378.

31) Der Altar der Heiligen Felicitas in S. Giustina in Padua

Nord-westliches Querhaus,

weißer Carrara-Marmor,

Simon 53,5x48x192; Markus 51x48x196; l. Engel 56x42x186; r.Engel 53x43x191 cm.

nicht signiert und nicht datiert, Felicitas von Nicola Ivanoff an Meyring zugeschrieben.

Erhaltungszustand relativ gut.

Über die Entstehung des Altars ist nur ein einziges Dokument erhalten. Dies ist der Auftrag an den Architekten Alessandro Termignon am 1. Oktober 1681²⁹¹. Für die fünf Figuren auf der Retabel gibt es allerdings kein einziges Dokument. Im einzelnen sind es die auf der Urne kniende Heiligen Felicitas, flankiert von zwei Engeln, und der Evangelist Markus sowie der Apostel Simon. Die Titelheilige gilt aufgrund einer Zuschreibung N. Ivanoffs als ein Werk Heinrich Meyrings²⁹².

Die Titelheilige ist die Heilige Felicitas, eine Ordensheilige in der Tracht der Benediktinerinnen, die der Bildhauer mit viel Sorgfalt nachgebildet hat (Abb. 132). Dargestellt ist sie mit einer bodenlangen Kutte, die ihren Körper vollständig bedeckt. Darüber trägt sie das in schmalen, senkrecht parallel verlaufenden Falten gelegte Skapulier. Ihr Haupt ist durch die Kopfbinde, dem sog. Wimpel, und dem Weihel, einer Art Halsbinde, von Stoff umgeben, der nur noch das rundliche Gesicht freilässt. Darüber trägt sie einen Haarschleier. Trotz dieser Stoffmassen tritt der darunter befindliche Körper in seiner Bewegung in Erscheinung. Die Nonne kniet, doch sind beide Knie nicht gleichmäßig belastet, da ihr rechtes Knie auf dem Haupt eines Putto ruht, während sie das linke Knie leicht anhebt. Devot neigt sie den Oberkörper leicht nach vorne. Den linken Arm hält sie abweisend von sich, während sie die rechte Hand auf die Brust legt. Dabei bedeckt der weite Ärmel ihrer Kutte große Teile des Skarpuliers. Auf der rechten Seite legt sich der Haarschleier eng an ihre Wange, während er auf der rechten nach hinten absteht.

Nicola Ivanoff meinte bei der Figur der Heiligen Felicitas stilistisch enge Beziehungen zu Meyrings Pietà in Udine zu erkennen (Abb. 41). In der Tat finden wir dort das Motiv des asymmetrisch auf dem Kopf liegenden Haarschleiers, der an der linken Seite über die Schulter

²⁹¹ ASP, S. Giustina, SG, t. 9, C. 1357.

²⁹² Nicola Ivanoff, Monsù giusto...cit. S. 125.

nach hinten wegfliht, während er auf der rechten Seite weit in das Gesicht fällt. Vergleichbar sind auch die ringförmigen Falten des Gewandes am Halsabschluß. Viel engere Beziehungen lassen sich meines Erachtens aber zwischen dieser Felicitas und der trauernden Madonna in der Scuola Grande di S. Rocco in Venedig feststellen (Abb. 53). Vergleichbar ist das zur linken Seite geneigte Haupt der trauernden Madonna, das ebenfalls von einem Haarschleier umgeben ist, der auf der linken Seite in ähnlichen Wellen weht, während er auf der rechten Seite an der Wange des Gesichtes anliegt. Hier tauchen auch genau dieselben ringartigen Falten des Halsausschnittes wieder auf.

Die Heilige Felicitas wird von aufrechtstehenden Engeln umgeben. Der linke Engel wurde von P. Rossi ebenfalls Heinrich Meyring zugeschrieben (Abb. 133)²⁹³. Anders als die bisher beschriebenen Engel trägt er ein bodenlanges Gewand, das sich eng um die Waden des linken Stand- und des rechten Spielbeines legt. Am Boden weist es rechtwinklig abgeknickte Röhrenfalten auf, die in der Tat ein Charakteristikum für Giusto Le Court und seinen getreuen Nachfolger Heinrich Meyring darstellt. Über dem langen Gewand trägt der Engel ein weiteres knielanges Gewand mit weiten Ärmeln, eine Art Chorrock, der, rechts seitlich geschlitzt, unterhalb der Hüfte von einem Knopf zusammengehalten wird. Unterhalb dieses Knopfes streben die Rockbahnen auseinander, wobei die vordere Bahn über dem rechten Knie lebhaft onduliert und dabei ebenfalls die für Meyring typischen Trichterformen bildet. Diese Stoffmassen übereinander sind sehr transparent gestaltet, sie lassen Taille und Bauch so stark durchschimmern, dass sogar der Bauchnabel sichtbar wird. Ähnlich ist dies bei dem rechten Engel des Massimo-Altars zu beobachten (Abb. 11). Am Hals endet das Gewand ganz offen in gewellter Linie, wie man das auch von der Justitia (Abb. 82) und der Madonna von Bassano (Abb. 37) her kennt. Mit der linken, offenen Hand weist der Engel nach vorne, während er die rechte locker auf die Brust legt. Sein Haupt erscheint im Halbprofil und wird von den beiden Flügeln gerahmt. Die dicht gelockten Haare fliegen lebhaft nach rechts in gleicher Flugrichtung wie der Chorrock auf Höhe der Beine. Das klare und feingeschnittene Gesicht könnte allerdings auch von Michele Fabris stammen, vergleicht man es mit dem linken Engel des Giuliano-Altars (Abb. 2).

Der rechte Engel könnte meines Erachtens ebenfalls ein Werk Heinrich Meyrings sein, obwohl seine Erscheinung etwas unbeholfen wirkt (Abb. 134). Sein Standbein ist rechts, während er das linke leicht nach vorne stellt. Bekleidet ist er nur durch ein Tuch, das er mit

²⁹³ P. Rossi, *La decorazione scultorea...* cit. 1997, S. 22.

der rechten Hand über der linken Schulter hält. Es fällt von dort nach hinten, entlang des linken Oberarms. Mit vielen Falten legt es sich um die Taille, windet sich in radialen Falten um den linken Oberschenkel und fällt entlang des rechten Beines gerade herunter. Große Teile der Beine und des Oberkörpers sind unbedeckt. Kaum merklich neigt der Engel den Oberkörper nach vorne, die linke Schulter ist dabei leicht nach hinten gedreht, entgegen der Blickrichtung nach links, womit sein Gesicht mit dem versonnenen Blick im Halbprofil erscheint. Es wird gerahmt von dichten Locken. Gegenüber dem linken Engel ist dieser nicht so ausdrucksvoll. Dennoch gibt es eine Reihe stilistischer Merkmale, die für die Hand Heinrich Meyrings sprechen. Das sind zum einen die kräftigen Glieder, besonders die starken Waden, wie das bei dem rechten Engel am Massimo-Altar zu beobachten ist (Abb. 11). Ferner ist es die Draperie des Tuches, die an den linken Engel des Arnolfo-Altars erinnert (Abb. 130). Charakteristisch sind schließlich die weiche Maserung der Flügel sowie die kugelige Form der Locken.

Viel schwieriger ist die Zuschreibung der beiden Randfiguren, der Apostel Markus und Simon. Die meisten dieser Apostelfiguren in S. Giustina stammen von Bernardo Falcone, die alle von ihm signiert sind. Die Apostel des Felicitas-Altars sind nicht signiert und heben sich stilistisch von den anderen deutlich ab. Auf der linken Seite steht Markus frontal (Abb. 135). Der Fuß seines angewinkelten Beines ruht auf dem zu seinen Füßen kauern den geflügelten Löwen. Plastisch hebt sich dieses Bein aus dem Meer von Falten des bodenlangen Gewandes ab, während das Standbein hinter den kaskadenartig undulierenden Falten des um die Hüfte gelegten Tuches verschwindet. Über dem angewinkelten Oberschenkel hält er das hochkant aufgestellte und aufgeschlagene Evangelium mit der linken Hand, während er sich mit dem Ellbogen des rechten Arms bei leicht nach vorne gebeugtem Oberkörper darauf lehnt. Sein Haupt erscheint im Profil. Die wirren, kurzen Locken des Haupthaars und ein stark gekräuselter Bart umgeben das Gesicht, aus dem er düster blickt. Durch die entblößte linke Schulter und den Oberarm zeigt sich nur teilweise der äußerst muskulöse Oberkörper. Das angewinkelte Bein über dem Kopf des Löwen sowie die kaskadenartig fallenden Falten des Gewandes über dem Standbein finden ihre genaue Entsprechung bei dem von Heinrich Meyring stammenden Evangelisten Lukas am Hochaltar in Barcola, dessen Fuß auf dem Stierkopf ruht (Abb. 14). Ebenso lassen sich die muskulösen Oberarme und die von hervortretenden Adern durchzogenen Unterarme bei beiden Aposteln gut vergleichen. Völlig abweichend ist allerdings die Form des Kopfes, der bei dem Lukas von Barcola völlig bartlos erscheint und dessen Gesichtszüge viel glatter und geschmeidiger gearbeitet sind. Die Kopfform des

Markus in Padua entspricht dagegen viel eher dem des robusteren Paulus am Hochaltar in S. Pietro di Castello von Giusto Le Court (Abb. 35).

Auf der andern Seite des Altars steht Simon frontal im Kontrapost (Abb. 136), wobei sich das Standbein links ebenso in dem kaskadenartig fallenden Tuch verliert, wie wir es bei seinem Gegenüber festgestellt haben. Das Spielbein rechts, das sich nur vage unter dem groben Umhang abzeichnet, ist leicht vorangestellt. Der Oberkörper ist fast unbekleidet, da der Umhang von der linken Schulter gerutscht ist und nur noch in der Beuge des linken angewinkelten Armes gehalten wird. Der andere Zipfel des Umhangs, der die rechte Schulter bedeckt, wird mit der linken Hand über der Brust festgehalten. Mit der rechten Hand stützt er sich auf den Knauf seines Attributes, der Säge. Wie bei Markus erscheint auch sein Gesicht mit dem finsternen Blick im Halbprofil. Seine kurzen, dicht gekräuselten Locken fliegen nach hinten, und die Locken seines Bartes teilen sich in zwei große Schillerlocken.

Die Zuschreibung des Apostels Simon an einen bestimmten Bildhauer ist schwierig. In der Tat gibt es Stilmerkmale, die für Heinrich Meyring typisch sind. Dazu gehören die schon angesprochenen kaskadenartigen Falten am rechten Oberschenkel. Die kräftigen Arme sind wie bei der Pendantfigur von Adern und Sehnen durchwirkt. Am auffallendsten ist das Antlitz, das sehr individuelle Gesichtszüge trägt, wie es im Oeuvre Meyrings bei dem Israeliten vom Hochaltar in S. Moisè vorkommt (Abb. 140). Gegen Meyring spricht allerdings die Gestaltung des Mantelsaums mit der umgeklappten Falte am linken Schienbein. Dies ist ein typisches Indiz für den Bildhauer Tommaso Ruer, wie es auch sein Engel am Hochaltar der Kirche dell'Ospedale zeigt (Abb. 30).

32) Die Apostel Petrus und Paulus und zwei Engel im Dom zu Faenza

Am Marienaltar im linken Querhaus des Domes,
weißer Carrara-Marmor, Apostel 215 cm.; Engel 170 cm.,
durch eine Inschrift datiert, nicht signiert, erstmals durch Nicola Ivanoff an Meyring
zugeschrieben.
Erhaltungszustand gut.

Der heute im linken Seitenschiff befindliche Altar entspricht, wie aus dem Text einer in die Wand eingelassenen Marmortafel hervorgeht, nicht seiner Originalaufstellung, sondern besteht aus einer Zusammensetzung verschiedener Teile, die man erst 1766 in dieser Art zusammengefügt hat. Nach seiner Neugestaltung handelt es sich um einen hohen Wandaltar aus rotem, blauem und gelbem Marmor mit einem Altartisch in Urnenform, hinter dem das hohe Retabel mit dem Wandaufbau aufragt (Abb. 137). Dieser Wandaufbau wird von zwei zierlichen Säulen mit korinthischen Kapitellen getragen, in deren Mitte sich ein Altarschrein befindet. Nach oben schließt der Altar mit einem gesprengten Segmentbogen ab, dessen Segmente ein ovales Medaillon umgeben, das das Relief „Mariae Empfängnis“ zeigt. Über den Piedestalen zu beiden Seiten des Retabels sitzen die weit überlebensgroßen Apostel Petrus und Paulus, während zwei aufrecht stehende Engel den Wandaufbau mit dem Altarschrein flankieren.

Über die Herkunft dieser Figuren geben die Inschriften zweier Tafeln aus schwarzem Marmor Auskunft, die zusammen mit dem Familienwappen unterhalb der beiden Statuen in die Piedestale eingelassen sind. Aus der einen geht hervor, dass die beiden Apostel Petrus und Paulus 1681 von Kardinal Carlo Rosetti, dem Bischof der Stadt Faenza, für den Hochaltar in Auftrag gegeben wurden²⁹⁴. Aus der anderen Tafel ist zu entnehmen, dass dieser Altar 1685 von den Erben des Bischofs und Kardinals vollendet wurde²⁹⁵. Demnach sind diese beiden Statuen in dem Zeitraum zwischen 1681 und 1685 entstanden. Der Name des Bildhauers ist allerdings nicht überliefert, weshalb über die Urheberschaft schon vielfach spekuliert wurde. Nicht in Frage kommen die bis zur neuesten Guidenliteratur immer wiederkehrenden Namen Alessandro Vittoria und Giusto Le Court, da zu diesem Zeitpunkt keiner dieser beiden

²⁹⁴ Die Inschrift lautet: D.O.M. /SS. APOST. PETRO.ET.PAULO / CAR. CARD. ROSSETTUS / ECCL. PROT.EP. FAENTIN.PRAEUL / ARAM.MAXIMAM.D.S.PF.IUSS / MDCLXXXI.

²⁹⁵ Der lat. Text lautet: ALTARI. PERFICIUNDO / AD: MENTEM / FEL. ME. C. CARD. ROSETTI. EPISC / MARCH. ROSETTI. HAEREDES. IMPENSAM / CANONICI CURAM DEDERE / MDCLXXXV.

Künstler mehr lebte²⁹⁶. Viel einleuchtender ist die Zuschreibung Nicola Ivanoffs, der bereits 1948 die beiden Apostel als Werke Heinrich Meyrings erkannte, was bei genauer Betrachtung sehr wahrscheinlich ist²⁹⁷

Auf der linken Seite sitzt Petrus auf einem konkav geschwungenen Postament aus weißem und rotem Marmor, das an der Oberkante in zwei seitliche Voluten mündet (Abb. 137). Er sitzt nicht ganz frontal, sondern ist in einer leichten Linksdrehung begriffen, wobei das linke bis über das Knie entblößte Bein nach vorne weist, während das rechte vom Manteltuch ganz verhüllte Bein weit zurückgesetzt ist. Parallel zu der Stellung der Beine verhalten sich auch die Schultern, wobei die linke nach vorne und die rechte nach hinten gekehrt ist. Bekleidet ist er mit einem einfachen, ärmellosen Hemd und einem über die rechte Schulter gelegten Manteltuch, das sich in großen Falten auf seinen Schoß legt. In der erhobenen rechten Hand präsentiert der Apostel sein Attribut, den übergroßen Schlüssel. Die linke Hand ruht auf dem rechten Knie. Die entblößten Arme und das zum Vorschein kommende rechte Bein sind kräftig gebaut, wobei an den Oberarmen einzelne Muskeln deutlich sichtbar werden, während man an den Unterarmen und an den Händen stellenweise den Verlauf der Adern sehen kann. Entgegen der Drehbewegung des Körpers nach links wendet Petrus den Kopf scharf nach rechts, so dass sein Gesicht im Halbprofil erscheint. Gerahmt wird es von großen, kugelförmigen Locken des Haupthaars und des Bartes. Der Gesichtsausdruck ist leicht gespannt, erkennbar an der in Falten gelegten, hohen Stirn und den zusammengezogenen Brauen. Die Augen liegen in tiefen Höhlen und der Mund ist leicht geöffnet.

Auf der andern Seite sitzt Paulus, leicht nach rechts gewandt. Bis auf das lange Manteltuch, das ihm über der linken Schulter hängt und ihm das Gesäß und die Beine verhüllt, erscheint er nackt. Dabei sind unter der matt polierten Oberfläche einzelne Muskelpartien im Brustbereich und darunter der Ansatz des Rippenbogens sowie der Bauchhöhle deutlich zu erkennen. Im Gegensatz zu Petrus besitzt Paulus einen nicht so massigen Körper. Daher sind an Unterarmen, Händen und im Knöchelbereich des wesentlich schlankeren Fußes viel mehr Adern zu erkennen. Auf dem Oberschenkel des übergeschlagenen rechten Beins aufgestützt, hält er mit der linken Hand das aufgeschlagene Buch, während er mit der rechten Hand den Knauf des Schwertes dicht an seine rechte Seite presst. Das weithin gut sichtbare Attribut des Paulus weist mit der Klinge schräg nach oben. In Gegenbewegung zur Rechtsdrehung des Körpers wendet er das Haupt nach links, wobei sein Gesicht fast „en face“ erscheint. Seine Stirn ist

²⁹⁶ U.a. sind es: Faenza. La Basilica Cattedrale, a cura di Mons. Antonio Savioli. Florenz, 1988, S. 147.; Georg Kauffmann, Emilia-Romagna-Marken-Umbrien. Reclams Kunstführer Italien, Bd. IV., Stuttgart 1971, S. 202.

²⁹⁷ Nicola Ivanoff, Monsù Giusto...cit. 1948.

glatter als die des Paulus. Aber wie dieser zieht er die Brauen zusammen, und der Mund ist leicht geöffnet. Das Haupthaar ist wie bei Paulus stark gelockt. Der lange in lauter Schillerlocken fallende Bart reicht ihm bis zur Brust.

Die stattlich erscheinenden Apostel lassen sich von ihrem kräftigen Körperbau her gut mit den Aposteln Markus und Simon am Felicitas-Altar in S. Giustina in Padua vergleichen (Abb. 135 und 136). Auch diese Figuren haben kräftige Arme und Beine, bei denen Muskeln und Adern erkennbar in Erscheinung treten. Weiterhin vergleichbar ist bei den Aposteln von Faenza und Padua die Formation der großen, kugelförmigen Haar- und Bartlocken. Nicht zu vergleichen sind allerdings die düster wirkenden Gesichtszüge der Paduaner Apostel, die sich erheblich von den verklärten Zügen der Apostel von Faenza unterscheiden. Viel eher trifft der Vergleich mit den Aposteln Petrus und Paulus am Hochaltar in Nimis zu (Abb. 33 und 34). Die Ähnlichkeit zwischen beiden Figurenpaaren ist dabei so groß, dass man kaum glauben möchte, dass ihre Entstehungszeit über 10 Jahre auseinanderliegt. Damit bilden die Apostel von Faenza eine wichtige Vorstufe für die künstlerischen Höhepunkte Heinrich Meyrings, die er Mitte der 90er Jahre erreichte.

Über den Häuptern der Apostel erscheinen die beiden aufrecht stehenden Engel in Lebensgröße. Der linke steht im Kontrapost, wobei er das Gewicht auf das linke Bein und die ausladende Hüfte verlagert, während er das rechte Bein kaum angewinkelt beiseitestellt. Geleitet ist er in ein antikes Gewand aus einem dünnen Stoff, das lässig mit Überhang über der Hüfte gegürtet ist. Die Rockbahn ist auf der rechten Seite offen und wird von einem Knopf über dem Oberschenkel zusammengehalten. Unterhalb dieses Knopfes springen die Bahnen wieder so weit auseinander, dass das kräftige Bein bis zum Knopf entblößt ist. Auf der andern Seite legt sich das Gewand in vielen Falten eng um das Bein, ohne dabei die Konturen zu verdecken. Mit beiden Armen zieht der Engel die große, über den Altar gespannte Draperie beiseite. Somit sind nur der rechte Arm und der rechte Flügel sichtbar, während der linke Arm hinter der Draperie verschwindet. Gesenkten Blickes neigt er das jugendliche Haupt über seine rechte Schulter hinweg nach unten. Auf seinem von vielen Locken gerahmten Gesicht liegt ein versonnener Ausdruck.

Energischer erscheint der Engel auf der rechten Seite. Er steht in Schrittstellung, wobei er das bloße, vorwärts strebende linke Bein frontal mit der Fußspitze aufsetzt, während das Standbein im Faltenmeer seines Gewandes völlig verschwindet. Das Gewand ist weder um die Hüfte gegürtet, noch über dem Bein geknöpft. Das Oberteil ist auf der rechten Seite weit herabgerutscht, so dass es die Schulter und die halbe Brust des Engels entblößt. Mit beiden über dem Kopf erhobenen Armen versucht er, die große Draperie zu halten. Dass er sich dabei

anstrengen muß, kann man an seinem nach oben gerichteten Blick und den leicht zusammengezogenen Augenbrauen erkennen.

Beide Engel lassen sich mit den Engeln am Massimo-Altar in S. Giustina in Padua gut vergleichen (Abb. 11). Wie diese haben sie kräftige Gliedmaßen im Unterschied zu ihren zarten Gesichtern. Parallelen finden sich vor allem bei der Gestaltung der Gewänder. In beiden Fällen handelt es sich um dünne Gewänder, die zum Teil nach Art der klassischen Antike zum Überwurf über der Hüfte gegürtet und an den Beinen geknöpft sind. Das trifft vor allem für den linken Engel in Faenza und den rechten Engel in Padua zu. Bei beiden fliegt das Gewand unterhalb des Kopfes so auf, dass das eine Bein nackt zum Vorschein kommt, während das andere Bein um so mehr von den Stoffbahnen umschlungen wird. Weiterhin vergleichbar sind die Flügel, die in beiden Fällen, sowohl in Padua als auch in Faenza, aus den für Meyring typischen, weich und flauschig wirkenden Lappen bestehen. Schließlich sind es die Haare, die in kleinen kugelförmigen Locken gestaltet sind, die man sowohl bei den Engeln in Padua als auch bei denen in Faenza vorfindet.

33) Der Hochaltar von S. Moisè in Venedig

Weißer Carrara-Marmor,

datiert, nicht signiert, Heinrich Meyring zugeschrieben durch Nicolò Coletti.

Erhaltungszustand nicht sehr gut, da stark verschmutzt und geschwärzt.

Dieser Hochaltar war eine Stiftung des Prokurators und Kassenwarts der Kirche (Procuratore di Chiesa et Presidente Cassier), Giovanni Boncio. Kraft seines Testaments vom 26. September 1681 stiftete er dem Kapitel 3 500 Dukaten für die Ausstattung der Chorkapelle mit dem Hochaltar²⁹⁸. Zur Bedingung stellte er allerdings, dass Altar und Kapelle mit Marmorfußboden und Chorgestühl so prächtig als möglich gestaltet und spätestens innerhalb von fünf Jahren vollendet sein sollten. Darüber hinaus wünschte er sich über seinem Grab im Chorraum die Errichtung zweier Nischen für seine Effigies und die seines verstorbenen Sohnes Rocco, ehemals Sekretär unter dem Dogen Nicolò Sagredo (1675-76). Schon vor Ablauf der Frist von fünf Jahren leitete Diakon Antonio Boncio als Testamentsvollstrecker das Verfahren ein²⁹⁹. In der Versammlung des Kapitels vom 7. März 1684, in Anwesenheit des Patriarchen Alvise Sagredo, trug er das Anliegen seines verstorbenen Cousins Giovanni vor. Bei der anschließenden Abstimmung entschied man sich einstimmig für die Ausführung dieses letzten Willens. Die Arbeiten begannen bald danach und wurden noch vor Jahreswechsel vollendet³⁰⁰.

Bei diesem ehrgeizigen Projekt wurde offenbar zu Beginn der Planung der junge Architekt Antonio Gaspari beauftragt, der mehrere Zeichnungen zu diesem Projekt angelegt hatte, die erhalten sind³⁰¹. Die erste Zeichnung zeigt einen Altar in Frontansicht (Abb. 138). Dargestellt ist Moses im Gebet auf dem Berg Sinai, der als zerklüftetes Bergmassiv dargestellt ist und sich im Vordergrund auftürmt. Durch eine Öffnung in Form eines Bogens wird der Blick auf die im Hintergrund liegende Landschaft freigegeben, wo man die Zelte der Israeliten aufgestellt sieht; ganz im Vordergrund liegt ein Krieger. Die Szene sollte von einem mächtigen Ziborium mit Laterne gerahmt werden. Auf dem zweiten Blatt zeigt er denselben Altar in der Seitenansicht.

²⁹⁸ ASPV, Parrocchia di S. Moisè, Catastico 1, c. 23.

²⁹⁹ ASPV, S. Moisè, Catastico 1, c. 41.

³⁰⁰ ASPV, S. Moisè, Catastico 2, c. 23r.

³⁰¹Elena Bassi, Episodi dell' Architettura Veneta nell' opera di Antonio Gaspari. In: Saggi e Memorie di storia dell'arte, 3 (1963) S. 57-108.

Gasparis Vorschläge fanden vermutlich keinen Beifall und kamen daher nicht zur Ausführung. Stattdessen entschied man sich für den Konkurrenten Alessandro Tremignon, der ja schon bei der Ausführung der Fassade durch seinen Bruder Andrea größere Protektion erfuhr. Dieser hatte die Vorschläge Gasparis so stark verändert, dass sie im nachhinein nicht mehr wiederzuerkennen waren. Enttäuscht zog sich Gaspari aus dem Geschehen zurück und schenkte seine Pläne als Kupferstiche dem Architekten Bernado Nave. Dass Heinrich Meyring als Bildhauer seinem Architekten Tremignon wiederum die Treue hielt, ist dokumentarisch nicht erwiesen, aber durch den Historiographen Nicolò Coletti 1758 überliefert³⁰².

Für die Darstellung dieses Altars verzichtete Tremignon weitgehend auf eine Rahmenarchitektur im Sinne Gasparis. Statt dessen hielt er an dem bekannten Bauprinzip, bestehend aus den Elementen der Mensa und dem Retabel, fest, auf der er eine etwas abstrakt wirkende Landschaftsdarstellung mit Felsbrocken aufbaute, die eher an einen Bühnenaufbau als an einen Altar erinnert. Ziel war, die Szene der Übergabe der Gesetzestafeln auf dem Berg Sinai nach dem Bericht des zweiten Buch Mose (19) so veristisch wie möglich darzustellen. Nach diesem Bericht hüllte sich in dem Augenblick, als Gott Moses erschien, der Gipfel des Berges Sinai in Wolken und Rauchschwaden, aus denen Blitze zuckten, Donner grollten und der Schall der Posaunen ertönte. In der Darstellung Meyrings erscheint der Berg Sinai wie von Steinbrocken aufgetürmt (Abb. 139). Über dem Berg erscheint Jahwe als alter, bärtiger Mann, der nur mit seinem Oberkörper eine ihn umgebende Schar von Engeln überragt. Die linke Hand hält er hoch empor, während er mit der rechten auf die beiden Gesetzestafeln hindeutet, die an der Felswand lehnen. Davor hat sich Moses kniend niedergelassen, um die Worte des Herrn auf die Tafeln niederzuschreiben. Das lange gegürtete Gewand bedeckt den Körper der kauern Gestalt vollständig bis auf den linken Unterarm und das rechte Bein, die beide knochig und sehnig gestaltet sind. Sein Haupt erscheint im Profil, wobei sich die Hörner und die große Nase aus dem bärtigen Gesicht deutlich abheben³⁰³.

Was sich nach der Hl. Schrift während der 40 Tage, die Moses auf dem Berg weilte, ereignet, ist im Relief der Mensa dargestellt (Abb. 139 unten). Dort ist das Volk Israel dargestellt, wie es das Opferfest zu Ehren des goldenen Stieres feiert. Auf der linken Seite laben sich einige Menschen an einer Festtafel während andere auf der rechten Seite zur Musik eines Lautenspielers und einer Trommlerin um das Götzenbild tanzen. Die Szene findet über dem

³⁰² Nicolò Coletti, *Monumentum ecclesiae Venete Sancti Moysis...* Venedig 1758, S. 342.

³⁰³ Die allgemeingültige Darstellungsweise des gehörnten Mose basiert auf einem Fehler bei der Übersetzung vom Urext der Bibel durch die „Vulgata“, die das „strahlende Antlitz“ des Moses nach dem Gesetzempfang als

Retabel am Fuß des Berges ihre Fortsetzung. Dort liegen ein halb bekleideter Hebräer und eine Hebräerin spiegelbildlich Kopf an Kopf zueinander am Boden (Abb. 140). In einer zwischen ihnen stehenden länglichen Schale befindet sich der Goldschmuck, aus dem das neue Götzenbild hergestellt werden soll. Beide scheint das Geschehen auf dem Gipfel des Berges in keiner Weise zu interessieren. Stattdessen blickt der Mann vor sich hin. Auffallend sind seine bei-nahe porträthaften Gesichtszüge, ähnlich wie bei dem Typhon im Garten von Valsanzibio (Abb. 127). Doch handelt es sich hierbei nicht unbedingt um ein Porträt im engeren Sinne, sondern um die Darstellung eines Israeliten, im Unterschied zu den historischen, idealisierten Gestalten aus dem Alten Testament. Die Frau neben ihm wendet ihren Blick auf die dahinter-stehende Gestalt (Abb. 141): Es ist Josua mit dem Turban (Abb. 142). Im Gegensatz zu den liegenden Israeliten scheint er als einziger den Schall der Posaunen über dem Gipfel des Berges als Zeichen zum Aufbruch vernommen zu haben. In vorwärts strebender Bewegung erscheint er frontal mit erhobenen Armen. Den Kopf hat er mit Blickrichtung zum Gipfel ins Profil gewendet.

Die Szene wird von den überlebensgroßen Figuren, des Aaron und der Mirjam, den beiden Geschwistern Moses', flankiert (Abb. 143 und 144). Aaron ist in der Amtstracht des Hohepriesters dargestellt. Dazu gehört die lange Untertunika und der Ephod, ein knielanges Gewand, an dessen Saum Granatäpfel und Glocken hängen. Über der Brust trägt er das Pectorale, einen mit zwölf Sternen besetzten Amtsschurz, welche die zwölf Stämme Israels symbolisieren. Schließlich gehört dazu noch der über die Schultern gelegte Mantel mit Fransenlitze, der über der Brust von einer Schließe zusammengehalten wird. Auf dem kurz gelockten Haupt trägt er die Mitra mit seitlichen Hörnern. Ihm gegenüber erscheint die prächtig gekleidete Mirjam mit einem Gefäß in Form einer Schellmuschel in den Armen. Sie ist vor allem durch ihr Danklied bekannt, das sie dem Herrn sang (2 Moses 15), als dieser die Hebräer beim Zug durch das Rote Meer vor den Ägyptern gerettet hatte. In geraden Bahnen fällt der Rock, der zu ihren Füßen die bekannten rechtwinklig abgeknickten Röhrenfalten bildet. Darüber trägt sie eine weite Schürze, die in bauschigen Falten über die Hüfte zurückgelegt ist. Die Ärmel ihrer Bluse hängen weit herab. Das weit ausgeschnittene Mieder hingegen sitzt eng und straff. Die Haare sind zu einer Hochfrisur gebunden, wobei das Ende einer Haarschleife ihr über den Nacken und seitlich über die Schulter fällt. Im Widerspruch zur prächtig

„cornuta“ umschrieb, was im lateinischen „gehört“ heißt. Siehe Lexikon der Kunst, Leipzig 1975, Bd. 3, S. 420.

ausgeführten Kleidung steht das ausdruckslose, puppenhafte Gesicht, bei dem die spitze Nase und die Pausbacken wie von außen aufgesetzt wirken.

Deutlich ist bei der Gestaltung dieses Altars der Einfluß von Le Courts Hochaltar in S. Andrea della Zirada zu erkennen (Abb. 145). Diesen hatte er noch kurz vor seinem Tode mit der ebenfalls bühnenbildartigen Darstellung der „Verklärung Christi“ vollendet³⁰⁴.

Architektonisch handelt es sich dabei um eine ganz ähnliche Struktur, die wie üblich aus Mensa und Retabel besteht und auf der das Geschehen sehr naturalistisch dargestellt ist: Ähnlich wie in S. Moisè ragt auch bei ihr über der Mitte eine gewaltige Steinmasse pyramidal auf, um die sich einzelne Figuren gruppieren. Der Einfluß Le Courts läßt sich darüber hinaus auch in der bildnerischen Gestaltung bis hin zu einzelnen Figuren verfolgen. Sehr gut ist das bei den Gestalten Jahwe und Moses zu erkennen, die dem Moses Le Courts in S. Andrea sehr ähneln. Vergleichbar sind vor allem die Kopfform, die Form der Haarlocken, die markante Nase und der wehende Bart. Neben dem Einfluß Le Courts lassen sich auch einige andere Motive feststellen, die auf Meyring selbst hinweisen. Dazu gehört der Posaunenengel auf der linken Seite des Jahwe, der vom Epitaph des Generals Königsmarck, wie auch von der Fassade der S. Maria del Giglio her bekannt ist. Die Bewegung der Beine und die Art, wie sich das dünne, knielange Gewand wie naß an den Körper legt, sind hier wie dort quasi identisch. Schwieriger ist dagegen die Zuschreibung des Reliefs, da Meyring sehr selten ein Relief gestaltet hat, das man zum Vergleich heranziehen könnte. Vergleicht man es mit dem Relief an der Rückseite des Hochaltars in S. Andrea della Zirada mit der Darstellung der Verkündigung, so fällt auf, wie viel feiner Meyring hier gearbeitet hatte. Es besitzt mehr Tiefe, und die Figuren sind schöne schlanke Gestalten nach dem Ideal der klassischen Antike.

Zu beiden Seiten des Altars befinden sich die beiden Stifterbüsten von Giovanni und Rocco Boncio, die weniger durch ihre Ausdruckskraft als durch die Exaktheit im Detail überzeugen (Abb. 146 und 147). Der auf der linken Seite erscheinende Stifter Giovanni ist mit dem ernstesten Gesicht eines älteren, welterfahrenen Mannes dargestellt. Auf seiner hohen, schönen, aber nicht gleichmäßig geformten Stirn liegt ein Schimmer. Der Mund und die unebene Kinnpartie drücken seinem starken Willen aus. Sehr plastisch sind der glatte Hemdkragen und die Knöpfe seines Rockes herausgearbeitet, über den er ein weites Manteltuch in großzügigen Falten geworfen hat. Viel kühner erscheint der junge Rocco auf der anderen Seite mit seinen ebenmäßigen, aber doch wenig prägnanten Zügen. Extravagant wirkt seine Kleidung durch

den Spitzenkragen seines Hemdes und den mit Pelz besetzten Mantelkragen über dem halb aufgeknöpften Rock. Die individuelle Gegenüberstellung eines älteren weisen mit einem jungen kühnen, aber noch unerfahrenen Mann konnte man im Oeuvre Meyrings bereits an der Fassade von S. Maria del Giglio bei der Darstellung der Brüder Barbaro (Abb. 100 und 101) sowie an der Fassade von S. Moisè bei der Darstellung von Girolamo und Vincenzo Fini beobachten (Abb. 110-112).

Das Engelfresko an der Rückwand hinter dem Altar ist eine Zugabe des späten 18. Jahrhunderts. Ihm mussten die hinterfangenen Fenster weichen, die ursprünglich die gewünschte Lichtführung ermöglichte³⁰⁵.

³⁰⁴ Wenn man davon ausgeht, dass das Relief mit der Darstellung der Verkündigung an die Jungfrau Maria, das sich auf der Rückseite dieses Altares befindet, von Heinrich Meyring stammt, muß er diesen Altar Le Courts besonders gut gekannt haben.

³⁰⁵ Andrew John Martin, Venedig. München 1991, S. 120.

34) Das Grabmal der Cornelia Nave in S. Andrea della Zirada in Venedig

Rechts zwischen den beiden Seitenaltären,
weißer Carrara-Marmor, Büste etwa 60 cm.

1693 in Auftrag gegeben, nicht signiert, von Simone Guerriero Meyring zugeschrieben.
Erhaltungszustand den Umständen entsprechend gut, da der Raum nicht mehr für den
Gottesdienst, sondern als Werkstatt genutzt wird.

Wie aus der Inschrift des Grabmals hervorgeht, war der Auftraggeber Bernardo Nave, der Ehemann der 1693 Verstorbenen (Abb. 148). Dem Namen nach ist dieser Auftraggeber bereits bekannt. Er war es nämlich, dem der enttäuschte Antonio Gaspari seine für den Hochaltar in S. Moisè entworfenen Zeichnungen in Form von Stichen widmete, die heute noch erhalten sind³⁰⁶. Er stammte aus einer Familie bergamaskischer Seidenhändler, wovon der Name nave (it. = Weberschiffchen) herrührt, das sie auch als Abbild in ihrem Wappen führten. Er gehörte seit 1653 zu den venezianischen Nobili und war ein allgemein bekannter Kunstmäzen³⁰⁷. Die verstorbene Cornelia hingegen war eine geborene Corner, deren Schwester der Äbtissin des Klosters von S. Andrea della Zirada, (die Äbtissin war auch die Auftraggeberin des Hochaltars der Kirche, für den Giusto Le Court die Darstellung der Verklärung Christi und höchst wahrscheinlich Heinrich Meyring das Relief mit der Verkündigung an der Rückseite schufen). Für die venezianische Geschichte viel bedeutender ist aber die verwandtschaftliche Beziehung der Verstorbenen zu ihrem Neffen, dem Senator und Gelehrten Francesco Corner, dessen Name durch seine „Notizie delle Chiese di Venezia e Torcello“ bis heute noch bekannt ist. Somit sind sowohl der Auftraggeber als auch die in Büste Porträtierte bedeutende venezianische Persönlichkeiten des 17. Jahrhunderts. Ein Dokument zur Entstehung dieses Grabmals hat sich allerdings nicht erhalten. Doch soll die stilistische Analyse im Anschluß genügend Hinweise für die Autorschaft Heinrich Meyrings liefern.

Das Grabmal ist ein hohes Wandepitaph, getragen von zwei Säulen mit ionischen Kapitellen. In seinem unteren Bereich befindet sich die eingangs bereits erwähnte Inschrift, die von einer mit Schnörkeln verzierten Rokoko-Kartusche eingefasst ist. Sie lautet:
CORNELIA CORNELI (sic) / SENATORII ORDINIS SPLEDORE / MORUM
INTEGRITATE / CONSILIO ATQUE INDOLE SPECT ATISSIM.(AE) / BERNARDUS

³⁰⁶ Siehe S. 180.

NAVE / DULCISSIMAE CONIUGIS IACTURA EXANIM.(IS) / HOC NUMQUAM
 INTERITURAE FEDEI MONUMENT(UM) / PARETAVIT / ANNO MDCVIIC (Für die
 Cornelia [aus dem Hause] der Cornelier [eine Frau] von der Würde des senatorischen Standes,
 von sittlicher Unbescholtenheit, höchst vortrefflich hinsichtlich ihrer Klugheit und ihrer
 natürlichen Begabung, hat Bernado Nave wegen des Verlusts seiner über allen Maßen
 geliebten Gattin dieses Denkmal niemals vergehender Treue als Todesopfer dargebracht³⁰⁸).
 Nach oben schließt das Epitaph mit einem verkröpften Gebälk und einem gesprengten Giebel
 ab, zwischen dessen Voluten ein „Christo Bimbo“ auf einer Wolke erscheint. Der Mittelteil
 des Epitaphs ist wie ein rechteckiger Spiegel gestaltet, in den eine ovale Nische mit der Büste
 der Verstorbenen auf einer vasenförmigen Konsole ein-gelassen ist. Dargestellt ist eine noch
 junge Frau. Sie ist auf den Betrachter frontal ausgerich-tet, wendet aber ihr erhobenes Haupt
 leicht nach links, so dass ihr schönes, ernstes Gesicht im Halbprofil erscheint. Dieses völlig
 regungslose Gesicht mit den in die Ferne blickenden Au-gen, der schmalen Nase, dem kleinen
 Mund und dem leichten Ansatz eines Grübchens auf dem Kinn ist fast identisch mit dem der
 Madonna in Bassano von Heinrich Meyring (Abb. 37). Ferner entsprechen sich bei beiden die
 zum Kranz um den Kopf gelegte Haartracht unter dem Haarschleier, der nur locker auf dem
 Kopf liegt. Dieser Haarschleier reicht Cornelia bis über beide Schultern, wobei er auf der
 rechten Seite in gerader Linie entlang der Schläfe fällt und sich dann zusammengerollt und
 mehrfach in sich gedreht, in der für Meyring typischen Weise, über die Brust legt. Auf der
 anderen Seite reicht dieser Haarschleier nicht so weit nach vorne. Hier liegt er auf der
 Schulter auf, wo er in flachen Falten lebhafter onduliert. Dieses ungleiche Verhalten des
 Haarschleiers ist uns von der Darstellung der Madonna von Bassano sowie von zahlreichen
 anderen Marienstatuen Heinrich Meyrings gut bekannt. Unter dem Schleier kommt das
 Gewand zum Vorschein, das ohne einen festen Kragen am Hals in ge-wellter Linie endet.
 Das ist ebenfalls ein typisches Stilmerkmal Heinrich Meyrings, für das es innerhalb seines
 Werkes zahlreiche Beispiele gibt. Es finden sich demnach eine ganze Reihe von Indizien, die
 hier in sehr deutlichem Maße für die Hand Heinrich Meyrings sprechen.

³⁰⁷ Simona Savini-Branca, *Il Collezionismo veneziano nel 600*. Padua 1961, S. 251.

³⁰⁸ Bei der Übersetzung dieser Inschrift hat mich dankenswerter Weise Bernd Helmers, Lehrer des Johannes
 Altusius-Gymnasium Emden unterstützt.

Lit.: Simone Guerriero, Episodi di scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant'Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Merengo. In : Arte Veneta 49, S. 49-66.

35) Die Figuren vor der Kirche S. Leonardo in Pontecasale.

Die Figuren Madonna mit Kind, Petrus und Paulus auf der Umfassungsmauer,
Datiert 1714, nicht signiert, von C. Semenzato Meyring zugeschrieben.

Unter den zahlreichen Figuren, die sich am Giebel und auf der Umfassungsmauer der Kirche S. Leonardo in Pontecasale befinden, gibt es einige, die an den Stil Heinrich Meyrings erinnern. Gewiß sind es nicht die Figuren Salvator, Erzengel Michael und Apostel Markus über dem Giebel. Diese sind aufgrund ihrer vorangeschrittenen Verwitterung nicht mehr aussagekräftig genug, um sie richtig einordnen zu können. Einen eindeutigeren Hinweis geben die Figuren auf der Umfassungsmauer. Auf der linken Seite steht eine Petrusfigur (Abb. 149), die trotz ihrer starken Verwitterung lebhaft an die Petrusstatuette Meyrings in SS. Apostoli erinnert (Abb. 71). Wie diese ist er mit einem gegürteten, ärmellosen Gewand bekleidet, das in einer zackigen Linie oberhalb der Knie endet. Darunter erscheinen die recht schmalen Beine, deren Stellung von Stand- und Spielbein der Statuette genau entspricht. Darüber trägt er, ähnlich wie die Petrusstatuette, einen weiten Mantelumhang über der linken Schulter, den er mit der rechten Hand über der Brust festhält. Hinten reicht der Umhang bis zum Boden. Die Form des Kopfes und seine Haltung ist mit der Statuette auf dem Weihwasserbecken ebenfalls identisch. Der linke Arm ist oberhalb des Ellbogens abgebrochen; doch ist anzunehmen, dass er ursprünglich wie in Agna, nach vorne ausgebreitet, die Schlüssel präsentierte.

Die Pendant-Figur zu Petrus ist Paulus auf der anderen Seite der Mauer. Doch hat diese schon stark verwitterte Figur wenig mit dem Werk Heinrich Meyrings gemein. Ich erwähne sie nur, da in ihrem Sockel die Inschrift mit dem Datum eingemeißelt ist: im Sockel des Petrus steht L'ANNO und im Sockel des Paulus steht MDCCXIII (1714).

Dem Werk Heinrich Meyrings sehr verwandt erscheint auch die Madonna mit Kind, die sich auf der linken Seite des Petrus auf der Umfassungsmauer vor der Kirche befindet (Abb. 150). Dabei handelt es sich um eine Standfigur in der Art der Madonna in Bassano, bzw. der in S. Nicolò di Lido (Abb. 160). Wie diese ist sie mit einem langen Gewand bekleidet, dessen enge Falten wie rechtwinklig abgeknickte Röhren auf dem Boden zu ihren Füßen aufliegen. Darüber trägt sie das Manteltuch, das sie in ähnlicher Weise wie bei den beiden anderen Madonnen um den Leib geschlungen hat, und dessen beide Enden sie mit der linken Hand zusam-

menhält, mit der sie auch das Kind in ihrem Arm stützt. Doch sind sowohl das Gewand als auch der Mantel, bedingt durch grobes Material, mit viel sparsameren Falten ausgestattet. Der Körper läßt sich unter den dichten Massen nur schwach erkennen. Eine Ausnahme bildet das angewinkelte Knie des linken Spielbeins, das aber nur in geringem Maß in Erscheinung tritt. Die Form des Gesichtes der Madonna sowie Haartracht und Haarschleier zeigen vor allem mit der Madonna in S. Nicolò di Lido große Ähnlichkeiten. Wie dort schmiegt sich das Kind zärtlich an die Brust der Mutter. Den linken Arm legt der Knabe um den Hals der Mutter, während er mit der rechten Hand in den Haarschleier greift. Unterhalb dieser Hand strebt der zusammengerollte Schleier in die üblichen fächerförmigen Falten auseinander. Sowohl der rechte Arm der Madonna als auch der rechte Fuß des Kindes sind abgebrochen, doch ist unschwer zu erkennen, dass die Mutter in der Art der Madonna in S. Nicolò einst nach dem Fuß des Kindes gegriffen hat.

Neben dem erwähnten Paulus erscheint ein Hieronymus, der ebenfalls nicht in Betracht gezogen wird.

36) Zwei Büsten im Sommergarten von St. Petersburg

Hauptallee des Gartens,
weißer Carrara-Marmor,
nicht datiert, nicht signiert, von S.O. Androsov Meyring zugeschrieben.
Erhaltungszustand relativ gut.

Neuere russische Erforschungen einiger Büsten des Sommergartes in St. Petersburg haben ergeben, dass Heinrich Meyring offenbar nicht nur zwei Statuen, sondern auch zwei Büsten geschaffen hat³⁰⁹. Eine von ihnen, die in der Forschung schon länger zur Diskussion stand³¹⁰, ist eine jüngere Frau ohne besondere Attribute (Abb. 151). Das vorne weit aus-geschnittene Kleid hat ein mit Pelz besetztes Revers. Das Haupt ist nach links gewandt, das Gesicht ist füllig; die Augen, deren Pupillen nicht angedeutet sind, scheinen in die Ferne zu blicken. Die Nase ist recht schmal, und der kleine Mund ist kaum merklich zugespitzt. Dieses Gesicht erinnert an Meyrings Madonnen bzw. an seine Justitia vor dem Arsenal. Auf dem über Stirn und Schläfen feingelockten Haar trägt sie einen Haarschleier, der, in der für Heinrich Meyring sehr typischen Art ihr auf der rechten Seite, gerafft und einmal gedreht, bis auf die Brust fällt, dort wieder fächerartig auseinander strebt und in einer wellenförmigen Linie endet. Lange war diese Büste unter dem in ihrem Sockel eingravierten Namen „Agrippina“, der Frau des Claudius und Mutter Neros, bekannt.

Eine andere Büste wurde erst 1950 während der Gartenarbeiten im Erdreich gefunden³¹¹. Ähnlich wie die vermeintliche „Agrippina“ ist auch sie eine junge Frau, die in einem der Antike nachempfundenen Gewand mit Brustband dargestellt ist (Abb. 152). Ebenso antiki-sierend ist die Haartracht, bei der das Haar in einem lockeren Kranz um den Kopf nach hinten geführt wird und am Hinterkopf hochgesteckt ist. Das Haupt wendet sie nach rechts, wobei der Blick aus den pupillenlosen Augen in die Ferne gerichtet ist. Auch sie hat ein recht fülliges Gesicht mit schmaler Nase und einen kleinen, etwas schief stehenden Mund, auf dem die Spur eines Lächelns liegt. Gerade dieser Mund erinnert lebhaft an das Gesicht der von Meyring signierten Flora (Abb. 79). Als besonderes Kennzeichen trägt sie einen Solardiskus auf der fast ganz entblößten Brust. Lange wurde sie daher als die „Allegorie des Tages“

³⁰⁹ Sergey O. Androsov, dt. Neues über das Werk Heinrich Meyrings. In: Kulturdenkmäler, Neue Entdeckungen. Jahrgangszeitschrift 1987. Moskau, Nauka 1988, S. 223-27.

³¹⁰ G. Mazulewitch, *Letniy sad i ego scul'ptura*. St. Petersburg 1936.

bezeichnet. Doch konnte diese Benennung nicht richtig sein, da im Italienischen der Tag (il giorno) männlichen Geschlechts ist und von daher nicht von einer Frau personifiziert werden kann.

Eine eindeutige Identifikation konnte Oleg Neverov durch die Überprüfung des (im Zusammenhang mit Flora und Zephir erwähnten)sog. Albums erbringen³¹². Beide Büsten befinden sich unter den dort dargestellten Zeichnungen, allerdings mit anderen Namen. Nach diesem Album handelt es sich bei der vermeintlichen „Agrippina“ um die Allegorie „Brevità di Vita“ (die Kürze des Lebens). Die irrtümlich mit „der Tag“ bezeichnete Büste findet sich dort als die Personifikation der „Chiarezza“ (der Klarheit). Demnach handelt es sich um zwei Büsten von demselben Meister, die sich unter den ersten 12 befanden, die der Gesandte Ragusinski im Sommer 1716 für Zar Peter in Venedig eingekauft hatte. Im Unterschied zu den zehn anderen sind sie nicht signiert, woraus zu schließen ist, dass Ragusinski diese nicht direkt bei dem Künstler bestellte, sondern sie auf dem venezianischen Kunstmarkt käuflich erwarb. Durch die eingangs aufgezeigten deutlich erkennbaren stilistischen Parallelen zu den Werken Heinrich Meyrings kann man sie ihm einwandfrei zuschreiben. Vollendet waren sie vermutlich schon lange vor der Ankunft Ragusinskis im Jahre 1716 in Venedig.

Lit.: Sergey O. Androsov, dt. Neues über das Werk des Bildhauers Heinrich Meyrings. Kulturdenkmäler. Neue Entdeckungen, Jahrszeitschrift 1987. Moskau, Nauka 1988, S. 223-227.

³¹¹ Sergey O. Androsov Neues über das Werk...cit. S. 223.

³¹² Oleg Neverov, Nuovi materiali...cit. 1987, Sieh Katalog Nr. 18.

37) Der Altar der Maria Assunta in S. Andrea della Zirada in Venedig

Erster Seitenaltar rechts,

weißer Carrara-Marmor, ca.180-200cm

nicht datiert und nicht signiert, zugeschrieben an Meyring von Simone Guerriero.

Erhaltungszustand ist nicht tadellos; die Figur ist stark verschmutzt, bis auf den Zeigefinger sind sämtliche Finger der linken erhobenen Hand abgebrochen.

In der Kirche S. Andrea della Zirada befindet sich gegenüber dem Altar des Hl. Andreas, genau neben dem eben beschriebenen Grabmal der Cornelia Nave, ein Altar, der dem Aufbau des Andreas-Altars weitgehend entspricht (Abb. 153). Es handelt sich um einen Wandaltar mit Antependium und kastenartigem Retabel, dessen Überbau von zwei Säulen mit korinthischen Kapitellen getragen wird. Sie flankieren eine mittlere Nische mit rundbogiger Kalotte, die von ionischen Säulen flankiert wird. In der Nische erscheint eine Madonna in Lebensgröße. Über dem verkröpften Gebälk schließt der Altar nach oben mit einem gesprengten Segmentbogen und einem diesen überragenden geschweiften Giebel ab. In der Mitte ist ein ovales Medaillon eingelassen, in dem die Büste des Ewigen Vaters mit der Weltkugel erscheint.

Die in der Nische erscheinende Madonna steht über Wolken und Engelsköpfen im Kontrapost, wobei sie das Gewicht auf das rechts Bein und die ausladende Hüfte verlagert, während sie den linken Fuß, nur leicht zurückgesetzt, mit der Spitze aufsetzt (Abb. 154). Das einfach geschnittene, ungegürtete Gewand legt sich in lauter schmalen, parallel verlaufenden Falten um den langen, hochbeinigen Körper und bedeckt diesen bis zu den Fußspitzen. Dort knicken die parallelen Falten in der typischen Manier Heinrich Meyrings fast rechtwinklig ab und liegen in Röhren auf dem Boden auf. Über diesem Gewand trägt sie ein Manteltuch, das sich viel großflächiger um die linke Schulter und mehrfach in sich gedreht um beide Hüften legt und von dort über beide Knie reicht, wo es wellenförmig onduliert. Nur schemenhaft heben sich darunter das Stand- und das Spielbein ab. Wie bei den meisten Madonnenstatuen Meyrings sind auch die enganliegenden Ärmel des Gewandes in viele ringförmige Falten gelegt. Den rechten Arm hat sie erhoben, während der linke auf halber Höhe nach vorne weist, als würde er zwischen den zusammengeführten Fingerspitzen etwas halten. Das erhobene Haupt der frontal ausgerichteten Madonna ist mit nach oben gerichtetem Blick nach links gewandt,

so dass das Gesicht im Halbprofil erscheint. Dieses Gesicht und die zum Kranz um den Kopf gelegten Haare zeigen viel Ähnlichkeit mit der Büste der Cornelia Nave (Abb. 148). Für Meyring charakteristisch ist auch der asymmetrisch auf dem Kopf liegende Schleier, der auf der rechten Seite gleich einem mehrfach gedrehten Schlauch nach vorne fällt und in radialen Falten fächerartig über der Brust wieder auseinander strebt, während er auf der linken Seite weit nach hinten weht. Ein konkretes Beispiel für die Darstellung des Kopfschleiers gibt uns hier die Pietà in Udine (Abb. 40). Ikonographisch handelt es sich bei dieser Dargestellten um eine „Madonna der Auferstehung“, eine sog. „Maria Assunta“, erkennbar durch ihre Darstellungsweise als Einzelstatue ohne Christusknaben, meist von einem Sternenkranz und von Engelchören umgeben.

Der Ewige Vater mit der Erdkugel könnte ebenfalls ein Werk Heinrich Meyrings sein. Dargestellt ist die Büste eines alten Mannes, erkennbar an den in tiefen Höhlen liegenden, halb niedergeschlagenen Augen und den um die Nase und um den leicht geöffneten Mund liegenden Hautfalten. Das Kinn wird von einem lang herabhängenden Bart bedeckt. Das Haupthaar ist in strähnigen Locken nach hinten gelegt. Er neigt sein Haupt nach rechts herüber; mit der rechten Hand spendet er den Segen, während er im linken Arm die Weltkugel trägt. Sowohl die erhobene Linke als auch die Weltkugel sind leicht beschädigt, erkennbar durch die abgebrochenen Finger und die Bruchstelle an der rechten Seite der Kugel. Für Meyring spricht die enge stilistische Beziehung zu Jahwe auf dem Berg Sinai des Hochaltars in S. Moisè (Abb. 139). Sowohl die Behandlung der Haar- und Bartlocken als auch die Züge des gütigen Alten sind bei beiden Gestalten nahezu identisch. In beiden kündigt sich deutlich die Gestalt des Paulus vom Hochaltar in Nimis an, die im Oeuvre Meyrings regelrecht zu den Klassikern gehört.

Simone Guerriero, Episodi di scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant'Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Merengo. In: *Arte Veneta* 49, S. 59-66.

38) Der Erzengel Gabriel und die Jungfrau der Verkündigung in S. Maria del Giglio in Venedig

Hochaltar in S. Maria del Giglio,

weißer Carrara-Marmor, Höhe etwa 50 cm.,

nicht datiert und nicht signiert

Erhaltungszustand relativ gut; es fehlt der Zeigefinger der linken Hand der Maria.

Die während der Mitte des 17. Jahrhunderts wieder völlig neu erbaute Kirche S. Maria del Giglio wurde hier wegen ihrer von Giuseppe Sardi konzipierten Fassade bereits eingehend behandelt³¹³. An dieser Stelle soll der Hochaltar von Interesse sein. Die Entstehungszeit war bislang nur durch die venezianische Guidenliteratur überliefert. Vor allem war es Domenico Martinelli, der mit seinem „Ritratto di Venezia“ dazu wichtige Informationen gab. Entstanden war er offensichtlich erst nach dem Erscheinen der ersten Ausgabe im Jahre 1684, sonst hätte ihn Martinelli sicherlich erwähnt. Doch geht er in seiner zweiten Ausgabe von 1705 auf diesen Altar ein³¹⁴. Nach seiner Darstellung stammt dieser Altar von Giovanni Comin, den er als den Schöpfer der mit kunstvollen Intarsien gestalteten Mensa preist. Den Namen des Bildhauers der beiden Statuen Jungfrau und Erzengel Gabriel erwähnt er nicht. Neue Erkenntnisse erhielt die Forschung erst durch die jüngsten Recherchen Paola Rossis³¹⁵. Nach ihrer Darstellung wurde der Altar von der Bruderschaft des Allerheiligsten Sakramentes in Auftrag gegeben. Und in der Tat war es Giovanni Comin, der am 28. November 1691 eine erste Bezahlung für Arbeiten an diesem Altar erhielt³¹⁶. Weitere Zahlungen folgten im Jahr darauf. Leider werden die von Comin geleisteten Arbeiten in diesen Rechnungen nicht näher erläutert. P. Rossi ist der Ansicht, die marmornen Putti der Mensa als Arbeiten Comins

³¹³ Die Kirche ist auch unter dem Namen S. Maria Zobenigo bekannt. Zur Entstehungsgeschichte der Fassade siehe Text 27, S.103 und Abb. 24.

³¹⁴ Ders. Ritratto di Venezia. Venedig 1705, S. 31: L'Altare Maggiore è insolo con due statue, l'una della Vergine, l'altra del Angelo Gabriele. Il parapetto dell'altare Maggiore è tutto rimesso a pietra fine, e vi se vede la cena del Signore. Opera prestola del Comin Scultor famoso. (dt: Auf dem Hochaltar erscheinen nur zwei Statuen, die der Jungfrau und die des Engels Gabriel. Die Mensa des Hochaltars ist ganz mit Edelsteinen ausgestattet. Man sieht das Abendmahl des Herrn. Das Werk stammt von dem berühmten Bildhauer Comin).

³¹⁵ Paola Rossi, I Morlaiter a Santa Maria del Giglio. In: Arte Veneta 51 (1997), S. 107-112.

³¹⁶ ASPV, Santa Maria del Giglio, Scuola del Santissimo Sacramento, b. 152, Libro di Cassa 1686-1728, c. 20. Unter dem Datum ist vermerkt: „Per la scultura del altar del Santissimo“ (für eine Skulptur am Altar des

identifizieren zu können, da diese ihrer Meinung nach stilistische Beziehungen mit den Putti Comins der Mensa am Hochaltar der Pfarrkirche in Barcola aufweisen³¹⁷. Die Intarsien stammen nicht von Giovanni Comin, sondern von einem gewissen Antonio Rusini und seinem engen Verwandten Iseppo³¹⁸. Über den Bildhauer der beiden Figuren Erzengel und Jungfrau konnte Rossi keine Einträge finden. Wir kennen seinen Namen nach wie vor durch ein Inventar, das Luigi Ferrari 1882 noch gesehen hatte, und das heute allerdings nicht mehr existiert³¹⁹. Danach war der Schöpfer der beiden Statuen ein gewisser Mons. Endrich, womit Enrico bzw. Heinrich Meyring gemeint sein könnte. Was Rossi weiterhin in Erfahrung bringen konnte, sind einige Notizen des Auftraggebers der Figuren. Dabei handelt es sich um den Prokurator Antonio Barbarigo und seine Frau Chiara³²⁰, die für diesen Auftrag 322 Dukaten und 14 Soldi gezahlt hatten. Der Tabernakel in der Mitte zwischen den Figuren entspricht nicht dem ursprünglichen, sondern wurde durch den aktuellen Tabernakel von der Bildhauerfamilie Morlaiter 1757 ersetzt³²¹.

Vom Aufbau her entspricht der Hochaltar weitgehend allen bisher angesprochenen Altären (Abb. 155). Durch drei Stufen erhöht erscheint der Altartisch, gestaltet mit Intarsienarbeit aus Edelsteinen. Sie zeigen die Szene des letzten Abendmahls; die Intarsien werden flankiert von zwei kauernenden Putti aus Marmor in Hochrelief. Hinter dem Altartisch sieht man auf das Antependium mit dem Tabernakel und Kerzenleuchtern. Altartisch und Antependium werden von einem Retabel mit einem Ziborium in der Mitte überragt. Über dem Ziborium erscheint die Statuette des Ewigen Vaters und zwei Viktorien, das wegen seines grazilen Aufbaus augenscheinlich aus späterer Zeit stammt. Über den äußeren Postamenten des Retabels erscheinen die Figuren „Erzengel Gabriel“ und die „Jungfrau“. Auf dem linken Pilaster sieht man den Erzengel Gabriel auf einer Wolke in Seitenansicht (Abb.156). Er kniet mit aufgesetztem linken Bein. Er trägt über einem dünnen Untergewand mit weiten Ärmeln ein

Allerheiligsten). Weitere Zahlungen folgten am 1. Januar, am 23. Februar sowie am 4. April des darauf folgenden Jahres. Dort heißt es: „per la sua fattura per l’altar del Santissimo“ (für Arbeiten am Altar des Allerheiligsten).

³¹⁷ P. Rossi, I Morlaiter ...cit.1997, S. 108.

³¹⁸ ASPV, Santa Maria del Giglio, Scuola del Santissimo Sacramento, b. 152, c. 20 und 21. Danach wurde Antonio für seine Darstellung des Letzten Abendmahls ebenfalls in vier Raten am 8. und am 19. August sowie am 24. Oktober und am 14. November 1691 bezahlt, während Iseppo am 20. Januar 1692 (more veneto 1691) seine Bezahlung für die Engel mit Arma Christi an den Postamenten des Retabels erhielt.

³¹⁹ Luigi Ferrari, I Carmelitani Scalzi...cit.1882, S. 78.

³²⁰ ASPV, Santa Maria del Giglio, Catastici di Scrittura, b. 48, c. 111. Dieser lebte in Venedig von 1630-1702; er heiratete 1653 Chiara Duodo und wurde 1697 zum Prokurator der Stadt Venedig ernannt, siehe BMCV ms. M.Barbaro, Discendenze patrizie, I, cc. 100, 112,113. Im Jahre 1687 wurde er zum Prokurator, Verteidiger und Wohltäter auf Lebenszeit (procuratore, difensore e benefattore perpetuo) der Kirche Santa Maria del Giglio ernannt, siehe BMCV, ms.P.D. C 2477/VI, loses Blatt, n. 412. Zitiert bei P. Rossi, I Morlaiter....cit. S. 111, Anm. 23.

³²¹ P. Rossi, I Morlaiter...cit. S. 107.

gegürtetes Obergewand mit Fransenlitze am Saum und an den Ärmeln. An der rechten Seite ist dieses Gewand hoch geschlitzt und springt weit auf, so dass sich das auf der Wolke kniende Bein durch das dünnere, enganliegende Untergewand deutlich abzeichnet. Für Meyring typisch ist das als Gürtel um die Taille gelegte Tuch, das wie ein Schlauch in radialen Falten herunterhängt und trompetenförmig onduliert. Mit erhobenem Haupt und leicht vorgebeugtem Oberkörper wendet er sich in Richtung der Jungfrau. Die großen Flügel über dem Rücken sind weit gespannt; wie bei allen Engelsflügeln Heinrich Meyrings bestehen auch diese aus den flauschig dicken, lappenartigen Federn. Mit dem erhobenen Zeigefinger der linken Hand bringt der Engel seine Botschaft, während die rechte auf dem aufgesetzten Bein ruht. In dieser Hand hält er die goldene Lilie, ein Symbol der Jungfrau Maria, die zugleich die Namensgeberin der Kirche S. Maria del Giglio (Giglio = dt.. Lilie) ist. Eher atypisch für Meyring sind die großen kugelförmigen Locken, die nicht wie sonst bis in den Nacken herabhängen, sondern dicht am Kopf anliegen. Überhaupt fühlt man sich bei der ganzen Gestalt des Engels nicht an die Paduaner Engel erinnert, sondern eher an den Leuchtengel Michelangelos am Dominikus-Grabmal in Bologna (Abb. 157). Spiegelbildlich kniet dieser auf der linken Seite des Grabmals in ähnlicher Haltung. Mit aufrechtem Oberkörper umfaßt er den Kerzenleuchter mit beiden Händen. Allerdings trägt er das dicht gelockte Haar noch kürzer.

Auf dem rechten Pilaster erscheint die Jungfrau in sehr dekorativer Haltung (Abb. 158). Im Halbprofil, halb dem Betrachter, halb dem Engel zugewandt, kniet sie vor einem Lesepult, wobei sie nur das rechte Knie voll belastet, während sie das linke leicht anhebt. Die Balance hält sie, indem sie sich mit dem rechten Unterarm auf der Bibel abstützt, die auf dem Pult liegt. Die linke Hand hält erhoben hat. Das lange Gewand der Maria bedeckt den ganzen Körper, läßt aber durch die engen Falten die geschwungenen Linien des Frauenkörpers mit der schmalen Taille, dem breiten Becken und den starken Oberschenkeln erkennen. Unter dem angehobenen Bein knicken die röhrenförmigen Saumfalten des Gewandes in der für Meyring typischen Weise fast rechtwinklig ab, wenn sie zu Boden fallen. Das über die Schulter gelegte Manteltuch zeigt keinen großen materiellen Unterschied, es umfängt vollständig die Silhouette der Figur von beiden Seiten. Ihr Kopf erscheint dem von vorne kommenden Betrachter im scharfen Profil. Das Gesicht ist rund und flach. Die auf das Buch gerichteten Augen sind niedergeschlagen, die Nase verläuft hier wie bei der Justitia vor dem Arsenal nach dem Vorbild der antiken Kunst in einer geraden Linie vom Stirnansatz bis zur Nasenspitze (Abb. 82). Ebenfalls dem Vorbild der klassischen Antike ist die Haartracht

nachempfunden, wobei das in der Mitte gescheitelte Haar am Hinterkopf zusammengenommen wird, während einzelne Strähnen an den Seiten locker aufgedreht nach hinten geführt werden. Asymmetrisch liegt der Haarschleier gleich einem Heiligenschein über dem Haupt; in einem Bogen verläuft er von der Brust dicht an der rechten Gesichtshälfte vorbei bis zum Scheitel, zieht dann aber nach hinten über den Hinterkopf und den Rücken weg. Über der Brust ist der Schleier gerafft und in der Mitte wie zum Schlauch gedreht, strebt aber an der Saumkante in radialen Falten fächerförmig auseinander. Dieses ist ein Stilmerkmal Heinrich Meyrings, das bei seinen Werken immer wieder zu beobachten ist. Feststellbar ist es bereits bei der ersten ihm zugeschriebenen Jungfrau der Verkündigung in dem Relief auf der Rückseite des Hochaltars in S. Andrea della Zirada (Abb. 97) und taucht später wie etwa bei der Madonna von Bassano (Abb. 37) und der Theresa in S. Maria di Nazareth (Abb. 60) wieder auf. Insgesamt betrachtet, weist diese Marienfigur eine ganze Reihe typischer Stilmerkmale Heinrich Meyrings auf, so dass sie ohne Bedenken in sein Oeuvre einzuordnen ist.

Was dem Figurenpaar allerdings fehlt, ist ihr kompositorisches Zusammenspiel zwischen dem, der die frohe Botschaft bringt, und dem, der sie empfängt. Gewiß ist das Ziborium, das sich weder stilistisch noch proportional den rahmenden Figuren anpassen will, ein großer Störfaktor. Aber auch ohne das Ziborium würde bei den beiden Figuren kein Dialog aufkommen können, da beide Figuren für sich sehr schön gestaltet sind, aber im Zusammenhang eher heterogen erscheinen. Der robust wirkende Engel ist zwar bemüht, seine Botschaft mit viel Einfühlung zu bringen. Dafür sprechen die Gestik seiner erhobenen Hand und der offene Ausdruck seines Gesichts. Um so verhaltener erscheint die sehr viel zierlichere Jungfrau auf der anderen Seite. Statt der bedingungslosen Bereitschaft gibt sie sich distanziert. Damit wirken die Figuren „Erzengel und Jungfrau“, ähnlich wie auf dem Hochaltar in S. Giovanni Battista in Bragora, unzusammenhängend nebeneinander gestellt (Abb. 17) und nicht, wie bei dem Hochaltar in S. Moisè in Szene gesetzt (Abb. 139).

Lit.: Paola Rossi, I Morlaiter a Santa Maria del Giglio. In: *Arte Veneta* 51 (1997).

S. 107-112.

39) Der Evangelist Lukas in S. Nicolò di Lido

Nische rechts neben dem Evangelisten Matthäus

Weißer Carrara-Marmor,

nicht signiert und nicht datiert, an Meyring zugeschrieben durch P. Rossi.

Erhaltungszustand gut.

Wie bekannt, wurde Heinrich Meyring zusammen mit Giovanni Comin und Michele Fabris am 25. Oktober 1680 mit der Darstellung eines Evangelisten für die Nischen der Chorpfeiler in S. Nicolò di Lido beauftragt (siehe Katalog Nr. 2). Der vollständige Zyklus der Evangelisten erfordert gewöhnlich vier Figuren; und in der Tat befinden sich in dieser Kirche vier Nischen mit vier Figuren. Die in den Quellen nicht genannte Figur ist der Evangelist Lukas, die sich in der Nische rechts des Matthäus von Heinrich Meyring befindet (Abb. 159). Aus guten Gründen wurde sie von P. Rossi ebenfalls Heinrich Meyring zugeschrieben³²². Er steht auf dem linken Bein, während das angewinkelte rechte auf dem ihm zu Füßen liegenden Stier ruht. Beide Beine sind durch ein derbes Manteltuch vollständig verdeckt. Einzig wahrnehmbar ist das sich darunter abzeichnende angewinkelte Knie des rechten Beines. Die derbe Struktur des Tuches mit der fransenartigen Saumkante erinnert lebhaft an den Umhang des Apostels Simon am Felicitas -Altar in S. Giustina in Padua (Abb. 136). Der Oberkörper ist bis auf die schmal verlaufende Stoffbahn dieses Umhangs entlang der rechten Seite entblößt. Sichtbar wird der schöne, kräftig gebaute Körper des noch jungen Evangelisten. Viel deutlicher als bei den Engeln tritt hier der Brustkorb hervor, um den die Haut mit einem glatten Schimmer straff gespannt ist. Muskulös ist auch der linke Arm, an dessen unterer Hälfte die Adern wie bei dem benachbarten Evangelisten Matthäus sichtbar hervortreten (Abb. 9). Mit der linken Hand hält er das auf dem angewinkelten rechten Oberschenkel aufgestützte Evangelium, in das er gerade schreibt. Daher ist sein Kopf leicht nach vorne geneigt und der Blick nach unten gerichtet. Es ist das bartlose Gesicht eines reifen Mannes, dessen Gesichtszüge noch recht glatt und straff sind, dessen Haaransatz über der Stirn aber schon stark zurückweicht.

³²² Paola Rossi, *Per il catalogo ...cit.*1993, S. 95-99.

Durch den Altersunterschied zwischen Matthäus und Lukas bieten sich wenig Vergleichsmöglichkeiten. Auch in ihrer äußeren Erscheinung wirken beide Figuren nebeneinander von Grund auf verschieden: Matthäus ist wie von einer inneren Unruhe gepackt und viel bewegter. Kopf und Gewand sind in einer Drehbewegung begriffen, während Lukas äußerlich völlig gelassen wirkt und sich in Ruhe seiner Schreibearbeit widmet. Worauf P. Rossi bereits hingewiesen hat, läßt sich dieser Lukas besser mit jenem am Hochaltar in Barcola vergleichen (Abb. 14). In beiden Fällen sind es kräftig gebaute Männer im reifen Alter. Wie der Evangelist auf dem Lido steht der Lukas in Barcola auf dem rechten Bein, während der Fuß des angewinkelten linken Beines auf dem Stierkopf ruht. Statt des Buches stützt er die Palette auf den angewinkelten Oberschenkel.

Lit.: Paola Rossi, Per il catalogo di Enrico Merengo. *Arte Documento* 7 (1993), S. 95-99.

40) Die Madonna auf dem Halbmond in S. Nicolò di Lido

Erste Seitenkapelle rechts,

weißer Carrara-Marmor, ca. 200 cm.,

nicht datiert und nicht signiert, an Meyring zugeschrieben von Paolo Rossi.

Erhaltungszustand gut, wenn auch nicht in jüngster Zeit gereinigt.

In der Kirche S. Nicolò di Lido gibt es eine Marienstatue, die der Rosenkranzmadonna von Heinrich Meyring im Dom zu Bassano del Grappa sehr ähnlich sieht, weshalb sie von Paola Rossi Heinrich Meyring zugeschrieben wurde (Abb. 160). Die Madonna befindet sich auf dem Seitenaltar rechts neben der Chorkapelle. Sie steht im Kontrapost auf der Mondsichel über Wolken und Engelsköpfen, wobei sie das Gewicht einseitig auf das linke Bein und die ausladende Hüfte verlagert, während sie das Spielbein nur mit der Spitze des Fußes leicht zurücksetzt. Die Formation der Wolken und Engelsköpfe entspricht genau der Darstellung in Bassano. Bekleidet ist die Madonna mit einem einfachen langen Gewand, das ungegürtet den schmalen langen Körper bis zu den Fußspitzen bedeckt. Wie bei der Madonna in Bassano legt sich dieses Gewand in lauter eng aneinanderliegende senkrechte Falten, die zu den Füßen in der für Meyring typischen Art wie rechtwinklig abgeknickte Röhren am Boden aufliegen. Am Hals endet das Gewand, wie üblich ohne festen Kragen, in einer welligen Linie. Ebenso feingefaltet ist das Gewand an den Ärmeln. Über dem dünnen Gewand trägt die Madonna einen Umhang aus einem scheinbar schwereren Stoff, der ihr, von beiden Schultern geglitten, locker über dem linken Arm liegt. Auf der rechten Seite hängt er bis über das Gesäß herab, zieht mit einem Wulst diagonal von der rechten Hüfte bis zur linken Taille, wo er unter dem Arm festgeklemmt wird. Unterhalb von diesem Wulst onduliert der Umhang in großen Falten über dem linken Knie und zieht in einer geschlossenen Linie bis zur Spitze des rechten Fußes herüber. Deutlich zeichnet sich darunter das angewinkelte Spielbein ab, während sich das Standbein in dem Faltenmeer des Untergewandes und des darüber in trichterförmigen Falten ausschwingenden Manteltuches völlig verliert. Das Haupt ist leicht nach links zu dem Kind auf ihrem Arm gerichtet. Es ist ein schönes Haupt mit schmalen Antlitz, das gewellte Haar mit der üblichen Frisur wird von einem Schleier halb bedeckt, der auf der linken Seite nach vorne fällt und auf der rechten Seite über der Schulter liegt. Den Knaben hält sie mit der linken Hand unter dem Gesäß an ihre Brust gedrückt. Spielerisch greift sie mit der rechten Hand nach dem Fuß des Kleinen, während dieser mit seiner Hand nach dem Haarschleier greift.

Der Vergleich mit der Madonna von Bassano zeigt (Abb. 37), dass sich beide Darstellungen bis auf wenige Abweichungen entsprechen. Bei der Madonna in Bassano fehlt die Mondsichel; sie erscheint aufrechter, ihr Blick geht geradeaus in die Ferne, und in der linken, nach vorne gerichteten Hand, hält sie das Zepter. Damit verliert sie den Kontakt zu ihrem Kind, den Meyring bei der Madonna in S. Nicolò di Lido viel inniger dargestellt hat. Durch den zugewendeten Blick und den Griff nach dem Fuß entwickelt sich eine Beziehung zwischen Mutter und Kind, die in Bassano fehlt. Daher halte ich die Madonna in S. Nicolò di Lido für das bessere Werk und gehe davon aus, dass diese noch vor der bassaneser Madonna entstand.

Lit.: Paola Rossi, Per il catalogo di Enrico Merengo. Arte Documento 7, 1993.

41) Die Rosenkranzmadonna in S. Stefano in Palazzolo dello Stella (Friaul)

Mittlerer Seitenaltar des nördlichen Langhauses,
weißer Marmor, Höhe ca. 150 cm,
nicht datiert und nicht signiert, von Paolo Goi an Heinrich Meyring zugeschrieben.
Erhaltungszustand gut, da sich die Statue seit 1891 in einer Glasvitrine befindet.

Es gibt eine weitere Madonna, die der Madonna von Bassano und der Madonna in S. Nicolò di Lido sehr ähnlich sieht (Abb. 161). Sie befindet sich in der Kirche S. Stefano in Palazzolo auf dem Altar, den die Rosenkranzbruderschaft seit 1689 betreute. Wann diese den Auftrag für diese Statue gab, ist allerdings nicht bekannt. Im Unterschied zu der vorangegangenen Madonna handelt es sich um eine sitzende Madonna mit Kind. Sie sitzt über Wolken und Engelsköpfen. Ihr Oberkörper erscheint dabei ganz aufrecht, während die Beine leicht nach links versetzt sind. Gekleidet ist sie mit einem einfachen bodenlangen Gewand ohne Gürtel, das sich ähnlich wie bei der Madonna in Bassano, am Hals ohne festen Kragen in einer Wellenlinie um den Hals schmiegt. Der Umhang liegt wie ein schmaler Schal auf dem Knie. Das erhobene Haupt wendet sie bei gesenktem Blick etwas nach rechts. Das ernste Gesicht und die Haarfrisur entsprechen den Madonnen von Bassano und vom Lido (Abb. 37 und 156). Der darübergelegte Haarschleier mit der etwas nach rechts versetzten Falte erinnert wiederum stärker an die Pietà in Udine (Abb. 40). Wie bei Madonnen von Meyring üblich, fällt dieser Haarschleier auf der linken Seite nach hinten über den Rücken, während er auf der rechten auf der Brust liegt. Doch weist dieser nicht die üblichen fächerartigen Falten auf. In der rechten Hand hält die Madonna den Rosenkranz, während sie mit der linken das ziemlich große Christuskind umfasst. Der Knabe legt den linken Arm um den Hals der Mutter, während er in der rechten Hand eine Kette hält.

Im Vergleich mit den stehenden Madonnen von Bassano und vom Lido handelt es sich meines Erachtens um die bescheidenere Ausgabe einer Meyring-Madonna. Was hier am meisten mißfällt, sind die unausgewogenen Proportionen beider Figuren. Zum einen stimmt der hohe Oberkörper mit dem großen Kopf der Madonna nicht mit den relativ kurzen Beinen überein, die hier in starker Verkürzung dargestellt sind. Zum anderen besteht ein gewisses Mißverhältnis zwischen Mutter und Kind, das zu groß erscheint. Hervorgerufen wird dies durch die geänderte Konstellation: Bei der stehenden Mutter sitzt das Kind gewöhnlich höher, da sie es weit über der Taille trägt. Daher hat das Kind keine Schwierigkeiten, seinen Arm um den Hals

der Mutter zu legen. Hier sitzt es viel tiefer und muß dabei viel größer sein, um mit dem Arm den Hals der Mutter errichten zu können. Doch wird dadurch das Größenverhältnis zwischen Mutter und Kind erheblich gestört. Offensichtlich hatte Heinrich Meyring kompositorische Schwierigkeiten, sein so oft verwendetes Stehmotiv in ein Sitzmotiv umzuwandeln.

Lit.: Paolo Goi, hrsg. G.Ganze: Opere d'arte di Venezia in Friuli. Udine 1987.

42) Der Hochaltar der Pfarrkirche in Agna (Veneto)

Altar in der Pfarrkirche S. Giovanni Battista,
weißer Carrara-Marmor, Petrus 50x46x190 cm.; Paulus 50x46x230 cm.,
nicht datiert und nicht signiert, von C. Semenzato Heinrich Meyring zugeschrieben.
Erhaltungszustand gut, in jüngster Zeit nicht gereinigt.

Im südlichen Veneto, zwischen der Etsch und dem Po, liegt der kleine Ort Agna mit Sitz eines Dekanats. Über die Kirche sind nur wenige Daten bekannt. Ihr ursprünglicher Bau wurde in den Jahren 1672 bis 1683 restauriert, die aber 1744 einem kompletten Neubau wich. Der 1770 vollendete Neubau wurde dann 1923 im Chor erweitert. Anschließend folgte bis 1928 die Überholung der Innenausstattung³²³. Von dem Hochaltar mit zwei großen Figuren des Petrus und Paulus und der figurierten Altarbekrönung ist weder der Zeitpunkt seiner Entstehung, noch der Name des Architekten oder der des Bildhauers bekannt, obwohl es sich hierbei um einen sehr stattlichen Barockaltar handelt. Nach der Chorerweiterung von 1923 ist dieser Altar in zwei Teile auseinandergezogen worden (Abb.16z). Im vorderen Bereich besteht er aus dem freistehenden Altartisch; dahinter erscheint das Retabel mit Antependium, auf dessen äußeren Flanken die Aposteln Petrus und Paulus stehen. Der dahinter aufragende Wandaufbau mit vier korinthischen Säulen, einem Segmentbogen und einer stattlichen, mit fünf Figuren besetzten, Bekrönung ist von dem Retabel getrennt und bis an die hintere Wand verschoben.

Auf dem linken Piedestal steht Petrus im Kontrapost, wobei er das Gewicht auf das rechte Bein verlagert, während er das linke Bein nur schwach angewinkelt etwas vorsetzt (Abb. 163). Gekleidet ist er in ein kurzes, hemdartiges und ungegürtetes Gewand mit weiten Ärmeln, das an der Brust einen V-Ausschnitt mit Knopf hat. Das Gewand liegt relativ glatt am Körper an, da es ein grobes Material andeuten soll. Darüber trägt Petrus ein Manteltuch, das ebenfalls augenscheinlich aus einem derben Stoff besteht. Das Tuch liegt über dem erhobenen linken Arm, zieht hinter dem Rücken herum und kommt unterhalb der Taille auf der rechten Seite wieder zum Vorschein. Petrus hält es mit der rechten Hand über dem Bauch fest. In einer großen Umschlagfalte fällt es mit sparsamen, radial verlaufenden Falten in einer diagonalen, schwach wellenförmigen Linie vom linken Knie hinab über den Knöchel des

rechten Fußes bis zum Boden. Das Standbein ist somit bis auf den Fuß und den Fußknöchel komplett bedeckt und hebt sich auch nicht unter dem glatt fallenden Stoff ab. Das Spielbein ist bis zum Knie frei und sichtbar. Es ist ein schmales Bein mit wenig strukturiertem Schienbein, und im Gelenkbereich sind kaum Adern zu erkennen. Knochiger und stärker von Adern durchzogen ist die auf dem Bauch liegende rechte Hand. In der erhobenen Linken hält er die Schlüssel. Der mit seinem Körper frontal erscheinende Petrus wendet das Haupt ein wenig nach rechts, so dass sein Gesicht im Halbprofil erscheint. Sein Blick ist dabei nach oben gerichtet; die Augen liegen in tiefen Höhlen. Die Wangen sind leicht eingefallen, was sich durch den geöffneten Mund optisch noch verstärkt. Die Haare sind, wie bei sämtlichen Petrusfiguren Heinrich Meyrings üblich, kurz gelockt und streng zurückgelegt. Der Kinnbart ist ebenfalls kurz und dicht gelockt.

Auf der anderen Seite steht Paulus ebenfalls im Kontrapost, wobei er das Gewicht auf das linke Bein und die ausladende Hüfte verlagert, während er das angewinkelte Spielbein voranstellt, so dass er mit den Zehen des Fußes die Kante des Postaments übertritt (Abb. 164). Er trägt ein wadenlanges, gegürtetes Gewand mit weiten Ärmeln, das an der Brust einen ähnlichen V-Ausschnitt besitzt wie das Gewand des Petrus. Wie jenes legt sich auch dieses Gewand mit sparsamen Falten um den Oberkörper. Darüber trägt er ein Manteltuch, das über der linken Schulter und dem Oberarm liegt. Von dort zieht es über den Rücken und kommt in einem großen Bogen unterhalb der rechten Hüfte wieder zum Vorschein. Über dem Bauch wird es mit einem Zipfel am Gürtel festgehalten. Von hier aus onduliert es mit den für Meyring typischen übereinanderliegenden Kaskadenwellen bis auf Höhe des linken Schienbeins, zieht dann in einer geraden Linie über den rechten Fuß hinweg, bis es den Boden berührt. Das Standbein ist vom Fuß aus nur bis zum Schienbein sichtbar, verliert sich dann in den ondulierenden Mantelfalten. Das völlig bedeckte Spielbein zeichnet sich durch das angewinkelte Knie plastisch unter dem Mantel ab. In der linken Hand hält er den Knauf des Schwertes, dessen Klinge entlang des Standbeines in den Mantelfalten verschwindet. Mit prophetischer Geste zeigt er mit der hochoberhalbten Hand nach oben. Dorthin geht auch sein Blick. Die Stirn ist in Falten gelegt, die Brauen um die tiefen Augenhöhlen sind zusammengezogen und der Mund leicht geöffnet. Die strähnigen Locken fallen nach hinten, während der nach rechts wehende, dichte, lange Bart sich bis über die Brust ergießt.

³²³ Agna, Chiesa Archipetrale. La Diocesi di Padova. Padua 1972, S. 67.

Camillo Semanzato hatte bereits 1966 auf die Stilverwandtschaft dieser beiden Altarfiguren mit den Aposteln des Hochaltars von Nimis hingewiesen³²⁴. Das gilt in der Tat besonders für beide Paulusfiguren (Abb. 34). Beide sind sich von ihrer äußeren, recht massigen Erscheinung her sehr ähnlich. Dabei entspricht sich die Stellung der Beine mit rechtem Stand- und linkem Spielbein auf das genaueste. Nahezu identisch sind das gegürtete, wadenlange Gewand, sowie das darüber gelegte Manteltuch und die Form des Kopfes mit den nach hinten gelegten Haaren und dem zur rechten Seite wehenden, langen Bart. Etwas abweichend ist die Konfiguration der beiden Manteltücher. Bei dem Paulus von Nimis sucht man vergebens nach den über dem rechten Knie ondulierenden Kaskadenfalten. Diese finden wir eher bei dem Evangelisten Lukas am Hochaltar in Barcola (Abb. 14), weshalb man annehmen könnte, dass die Entstehung des Paulus in Agna vor der von Nimis lag. Die Draperie des Manteltuches des Paulus in Nimis ist dagegen mit dem umgeschlagenen Dreieck viel großflächiger gestaltet. Der größte Unterschied zwischen beiden ist die Haltung der linken Hand, die in Nimis nicht nach oben weist, sondern zum Knauf des Schwertes an der rechten Seite greift.

Viel weniger Parallelen lassen sich zwischen den beiden Petrusfiguren feststellen (Abb. 33). Vergleichbar ist nur der Kopf mit dem gelockten Haar, dem kurzgelockten Kinnbart und die Züge der Gesichter. Das Gewand und die Gestik stimmen bei den Figuren nicht überein. Die Gestaltung des bodenlangen Untergewandes mit dem weniger derb aussehenden Manteltuch wirkt bei dem Petrus von Nimis viel plastischer, und die Bewegung beider Arme ist viel stärker im Ausdruck. Eher läßt sich der Petrus von Agna mit der kleinen Statuette in SS. Apostoli in Venedig vergleichen (Abb. 71). Sehr ähnlich ist bei beiden die Stellung der Beine mit rechtem Stand- und linkem Spielbein. Entsprechend ist auch die Derbheit der knielangen, nicht gegürteten Gewänder mit V-Ausschnitt über der Brust und der darüber gelegten Manteltücher, die daher in beiden Fällen nur in sparsamen Falten drapiert sind. Schließlich entsprechen sich bei beiden die Haltung der auf den Bauch liegenden Hand, mit der sie das Manteltuch festhalten. Der einzige große Unterschied zwischen ihnen ist, dass der Petrus vom Weihwasserkessel in SS. Apöstoli die beiden Schlüssel ebenfalls gegen seinen Körper hält, statt im ausgebreiteten Arm nach vorne.

Über dem Segmentbogen des Wandaltars erscheinen die Personifikationen der drei christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung. Auf der linken Seite ist die „Hoffnung“ (Spes) zu erkennen (Abb. 165). Halb liegend, halb sitzend hält sie beide Hände zum Gebet empor. Auf ihrem angewinkelten Bein liegt ihr Attribut, der Anker. Ihr gegenüber sitzt „Caritas“ in

³²⁴ Camillo Semanzato, *La Scultura Veneta...*cit. 1966, S. 29 und 91.

einem langen Gewand mit entblößter rechter Brust. In ihren ausgebreiteten Armen hält sie je ein Kind an ihrer Seite (Abb. 166). In der Mitte über den beiden halb Liegenden sitzt der „Glaube“ (Fides) über dem Zenit des Bogens (Abb. 167). Ihr rechter Fuß ruht auf einem Kubus. In der erhobenen rechten Hand hält sie das Kreuz und in der linken einen Kelch. Geleidet ist sie in ein langes Gewand, und auf dem Kopf trägt sie einen Schleier. Genau wie bei sämtlichen Marienfiguren Meyrings und wie bei seiner Fides am Hochaltar in Nimis weht dieser Schleier auf der einen Seite nach hinten, während er auf der anderen Seite, eng zusammengefaßt, nach vorne fällt (Abb. 32). Über der Brust springt er wieder fächerförmig auseinander und endet in einer Wellenlinie. Ein weiteres Charakteristikum findet sich im Saumbereich des bis zum Boden fallenden Gewandes. Hier erkennt man die für Meyring typischen Röhrenfalten, die wie abgknickt am Boden aufliegen. Flankiert werden die drei Tugenden von zwei drallen Putten, die aufrechtstehend über den Kämpfern der Säulen erscheinen. Vollkommen unbekleidet hält der linke einen Weinstock mit Trauben und der rechte einen Strauß mit Ähren in den Händen. Stilistisch lassen sich diese beiden Putten mit denen am Pietà-Altar von Udine vergleichen (Abb. 42 und 43). Insgesamt betrachtet, weisen die in der Bekrönung erscheinenden Figuren genügend Merkmale auf, um sie ebenfalls Meyring zuschreiben zu können. Als Programm, bestehend aus Tugenden und Engeln, erinnern sie sehr lebhaft an die Zeichnung Heinrich Meyrings, die er 1696 für die Bekrönung des Hochaltars in S. Cassiano in Venedig angefertigt hatte (Abb.46) . Gerade die Tugenden Spes und Caritas zeigen besonders viele Ähnlichkeiten mit denen auf der Zeichnung. Sie sind dort nur seitlich vertauscht.

Abschließend läßt sich feststellen, dass sich fast alle hier beschriebenen Figuren mit anderen Werken Meyrings sehr gut vergleichen lassen, die alle in den Jahren 1695 bis 1701 entstanden waren. Demnach kann der hier besprochene Altar nicht früher, sondern eher später als die zum Vergleich stehenden Figuren vollendet gewesen sein. Dieser Altar entstand wohl kaum vor 1700.

43) Zwei Engel am Antonius-Altar in S. Leonardo in Pontecasale

Mittlere Seitenkapelle rechts,

weißer Marmor,

nicht datiert, nicht signiert, von C. Semenzato Meyring zugeschrieben.

Erhaltungszustand gut.

Der Antonius-Altar von S. Leonardo in Pontecasale ist ein hoher Wandaltar aus weißem und buntem Marmor. Er besteht aus der Mensa und einer Ädikula, die von zwei recht schlanken Säulen getragen wird. Sie rahmen einen runden Blendbogen, vor der die Statue des Hl. Antonius mit dem Christuskind auf dem Arm erscheint. Er schwebt auf einer Wolke, die von zwei knienden Engeln getragen wird. Nach oben hin schließt der Altar mit einem gesprengten Segmentgiebel ab, über dem zwei halb liegende und in der Mitte ein aufrecht stehender Engel erscheint.

Schon Camillo Semenzato vermutete, dass die beiden Engel unter der Antoniusstatue Arbeiten von Heinrich Meyring sein könnten³²⁵. In der Tat lassen sich gewisse Parallelen zwischen diesen und anderen Engeln Meyrings feststellen. Ähnlich wie am Giuliano-Altar in S. Giustina in Padua knien sie in spiegelbildlicher Anordnung einander gegenüber (Abb. 1). Mit Ausnahme der nach vorne gewandten Häupter sehen wir sie nur von der Seite. Der linke Engel kniet auf dem rechten Bein, während er das andere Bein mit dem Fuß aufsetzt (Abb. 168). Beide Arme sind nach vorne gestreckt. Bekleidet ist er mit einem dünnen, am Körper eng anliegenden Gewand, das beide Beine und die Arme bis zur Hälfte bedeckt. Dennoch lassen sich die verdeckten Körperpartien genau erkennen. Das Gewand ist mit einem zum Gürtel gerafften Tuch um die Hüfte zusammengehalten. Die großen Flügel mit den runden, weich aussehenden, lappenartigen Federn hängen senkrecht am Rücken herab. Der Gesichtsausdruck des in die Ferne blickenden Engels wirkt leer und reglos. Das Gesicht wird von den seitlich gescheitelten und dicht gelockten Haaren gerahmt.

Ihm gegenüber kniet der rechte Engel mit dem halb verdeckten rechten Bein, während er das linke Bein mit der Fußspitze aufsetzt (A. 169). Wie sein Gegenüber hat auch er beide Arme nach vorne gestreckt. Bekleidet ist er ebenfalls mit einem dünnen Gewand, das an den Beinen so stark nach hinten weht, dass das vordere Bein bis zum Oberschenkel entblößt ist.

³²⁵ Camillo Semenzato, *La Scultura Veneta...*cit. 1966, S. 28.

Auch die linke Schulter ist von dem abgeglittenen Gewand frei. Die Flügel sind ähnlich gestaltet wie die seines Pendants und hängen wie diese eng anliegend am Rücken herab. Ausdrucksvoller erscheint das Gesicht, seine Locken hängen bis in die Stirn. Sein Blick ist über die Schulter gerichtet, und auf seinem Mund liegt die Spur eines Lächelns. Die spiegelbildlich angeordneten Engel sind ähnlich wie am Giuliano-Altar in Padua und am Pietà-Altar in Udine (Abb. 40). Vergleichbar sind die Engel in Pontecasale mit den genannten Beispielen vor allem, da es sich generell um relativ kräftige Wesen mit knabenhaften Gesichtern handelt, die von sehr weich fallenden Locken umrahmt werden. Typisch ist auch die Darstellung der Flügel, die in der Regel im oberen Teil aus meist doppelt gelegten lappenartigen Federn bestehen und nach unten in leicht geschweiften großen Federn auslaufen. Die Maserungen dieser Federn sind weich, ohne eine Spur von harten Einkerbungen oder Bohrlöchern, so dass wahrlich der Eindruck entsteht, als bestünden sie nicht aus Marmor, sondern aus einem wattigen Material.

4) Die abgeschriebenen Werke

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk Heinrich Meyrings hat zur Folge, dass eine Reihe von Werken, die in der Vergangenheit diesem Meister zugeschrieben wurden, heute abgeschrieben werden müssen. Das gilt in erster Linie für eine Reihe von Werken, die Camillo Semenzato ihm zuerkannt hatte. Dazu gehören zwei Heiligenfiguren am linken Seitenaltar in der Badia in Polesine im Veneto, von denen die linke Figur eindeutig als Filippo Neri identifiziert werden kann³²⁶. Es ist eine eher unscheinbare Gestalt, an der ich keine für Meyring typischen Stilmerkmale feststellen konnte. Sie gehört zwar wegen ihres Faltenwurfs, insbesondere der Falten rechts neben dem Standbein, in den näheren Umkreis, doch sind sowohl der Gesichtsausdruck als auch die Gestik sehr ausdruckslos.

Ein weiteres Werk, das Semenzato dem Katalog Meyrings zuordnete, ist der Hochaltar der Kirche S. Maria delle Grazie in Este. Dort befinden sich die vier monumentalen Gestalten, S. Marta, Beata Osanna, S. Catherina und S. Domenico sowie zwei Engel. Doch lassen sich diese Figuren nach den jüngeren Erkenntnissen Simone Guerrieros viel überzeugender in den Werkkatalog des Paolo Callalo einordnen³²⁷. Die beiden Engel lassen sich sehr gut mit zwei weiteren Engeln vergleichen, die man bei Callalo 1713 für die Kirche S. Maria della Salute, ebenfalls in Este, in Auftrag gab³²⁸. Derweilen läßt sich die Santa Marta links mit einer klagenden Madonna in Hrenovice und die Beata Osanna rechts mit einer Catherina, ebenfalls in Hrenovice, vergleichen, die beide als gesicherte Werke Callalos gelten.

Noch rätselhaft ist die Herkunft der Figuren Christus am Kreuz und Maria Magdalena oder Veronika in der rechten Seitenkapelle der Eremitenkirche in Venedig. Ich kann Semenzato nicht beipflichten, dass dies eine Arbeit Meyrings ist. Es ist eine sehr schöne Arbeit. Doch lässt sich der Christus weder mit Meyrings Christus in Udine noch mit dem in Nimis vergleichen. Ebenso passt die reizvolle, sehr schlanke Magdalena mit ihrer wallenden Lockenpracht nicht zu anderen bekannten weiblichen Darstellungen. Offensichtlich muss dieser Bildhauer von der jüngeren Forschung entdeckt werden.

In den Katalog der Abschreibungen von Heinrich Meyring gehört schließlich der Altar der Dimesse von Udine. Ursprünglich hatte Paolo Goi dieses Werk Heinrich Meyring zugeschrieben. In der nachfolgenden Zeit erschien der Artikel von Simone Guerriero über

³²⁶ Camillo Semenzato, *La Scultura Veneta...*cit, 91-92.

³²⁷ Simone Guerriero, *Paolo Callalo...*cit 1997, S. 58.

³²⁸ Simone Guerriero, *Paolo Callalo...*cit, 1997, S. 57.

den Bildhauer Alvise Tagliapietra. Danach gehört dieser Altar, der zwischen 1705 und 1710 entstanden war, zu den Hauptwerken Tagliapietras neben dem Taufbecken des Domes von Chioggia³²⁹.

³²⁹ Simone Guerriero, Profilo di Alvise Tagliapietra, (1670-1747). In: *Arte Veneta* 47 (1995), S. 39.

Anhang

Dokumentenahang der Dokumenten Nr. 1 bis 22
Literaturverzeichnis

ASP Santa Giustina, reg. 35, c.118-118v Laus Deo 1679 Adi 26 Gen.ro Venezia

Si dichiara la presente privata scrittura qual labbia forza a vigor si come fare fosse et mano di Publico Notaro di questa Città qual mente, il M.o Pre Don Faustino di Venezia decano, e Cell.o del Ven. Monasterio di S.ta Giustina di Padova facendo di consenso e per nome del Rmo. Pre Don Ignatio di Bresta Abbate del medemo Monasterio, e rimasto decordo, e concluso mercato con il Sr. Henrico Megringo scultor, sta à S. Felice e la faritura d'un angelo, di marmo fino, da Carara, doverà andar in opera nella predetta Chiesa di S.ta Giustina di Padova, nell'Altare, d S. Zulian, il qual doverà esser fatto con parte conditioni, et obligationi, il tutto come qui sotto sarà dichiarito, e prime

Sarà tenuto et obligato il soprad:to Hedrico di far il soprad:to Angiolo, di Alteza di Piedi quatro e mezzo in circa, che stia in motto, di sostentare la cassa overo urna di S. Zuliano, ingenochiato, solo con Piedi, et l'Altro piegato che stia con il Genochio sotto detta Urna, con sue Ale, fornito di tutto punto, di tutto contorno con pani richi li quali doverà esser fregati et lustrati et il nudo solamente Pomegato, fatto con tutta diligenza e di marmo bianco del bello si trova senza difetti, in forma lodevole et questo per prezzo di ducati nonanta correnti da lire sei et soldi 4e d:to di robba et fattura con obligatione del soprad:to Scultor di dar condoto d:to Anzolo a Padova il tutto à sua Spese eccettuato li carrizi et cosi il detto scultor promette di dar il dett Angolo fornito di tutto ponto per il venturo Mese di luglio 1680 con obligation D'andarà ponerlo in lui medemo e mancando di dar dette figure perfezionata opera la tempo prescritto, perda del detto acordo di ducati dieci et per manutentione di quanto e dechiarito il detto Henrico obliga se stesso con tutti cadauni sui beni mobili stabili per futuri posti in ogni locho, et cosi il detto Monasterio si obliga di darli il danaro secondo andara operando, e la Presente sarà sottoscritte d'ambe le parti alla Presenta di due testimonii.

Io N. Faustino di Venezia

Io Henrico Meyringo mi obliigo questo di sopra

Io andrei presino fui presente

Io gasparo fosesi fui presente.

ASP S. Giustina, t. 495, c. 137

1679, 26 Gennaio.

Enrico Meyering s'impegna a fare per la chiesa di s. Giustina un angilo di marmo fino di Carara che doverà andar in opera nell'altar di s. Zulian...che stia in moto di sostentare la cassa overo urna di s. Zuliano, ingenochiato sollo con un piede e l'altro piegato che stia con il gienochio sotto detta urna.

Dokument 2: Apostel Matthäus (siehe Abb. 193)

ASV S. Nicolò del Lido n. 4, c. 130-130v

Laus Deo Adi 25 ...1680 in Venezia.

Si dichiara che la presente privata scrittura qual habbia forta e vigor sicome fatta fosse per mano di Publ:co Avd:ro di questa Citta qualmente il Nto. R:do Padre Marc' Antonio di Bergamo Cell.o del Ven:e Mon.io di Lido facendo di consenso et nome del Re.o Padre Giovanni Abbate del med.o Mo.rio rimasto d'acordo et concluso mercato, con li S.ri infrascritti scultori de marmi, per la facitura di far tre Evangelisti di marmo fino, da cararara(sic), et questi di robba e fatura deve andar in opera nella Chiesa di S. Nicolò del Lido nelli Nichi delle faciate apreso la Capella maggior, cioe con il S. Erico scultor stà à S. felice, e con il S. Zuane comin scultor stà à S. Travaso, et con il S. Michiel fabris scultor stà à S. Zandegolà, cioe il Sr. Erico, di far S. Mateo Evangelista e il Sr. Zuane far il S. Marcho Evangelista e il Sr. Michiel far il S. Zuane Evangelista le qual figure doverà esser fatte con li par modi conditioni et obligationi il Tutto come qui sotto sara declarito, e Pa. f. sara Tenuti et obligati li soprad.ti SSri scultori li far soprdi tre Evangelisti, di robba e fattura fatti di marmo fino bianco da massa di carara della buona qualità doverà esser alti Piedi sei luno, e che stiano in forma positura che sia li panni fregati et lustrati, et il nudo porregato, doverà far ancho la giozola forma pedestale, va sotto li sud.i et questa fatta di pietra da rovigo alta almeno onze quindici, che salti fori delli nich i onze sette, più doverà condur d.te figure At lido nella Chiesa soprd:ta, condur il Tutto sopra locho, à sue spese delli sprd.i scultori tato di piata et fachini, et assister al poner inopera, di quello appartiene alla sua perfetione et questa per prezzo dacordo di ducati cento ottanta cinque luna compreso robba e fatura fiocola fregar cundute et altro che in tutti val ducati cinque cento quarantacinque dovento dar dette figure perfetionate di Tutto punto e che siano inopera la settimana di lazaro di questa quadtogiesima prossima Ventura, et cosi promete li soprad SS.ri Scultori di manteni in tutto e per Tutto, di quanto o dechiarito nella presente e si obliga se stesi con Tutti cadauni sui beni mobili stabili Pres.i futuri, in ogni locho, et cosi fa il medemo il soprad: Monastero qual se obliga di far l'esborso del d.to acordo alli SSr. soprdi scultori cioe inconformità di quello andarà operando, et per osservanza e manutenzione di quanto e dechiarito nella presente, et sotto scriverà tutti ne li sudi Ss. scultori alla presenza di fra scriti Testimonii et ci Alessandro Tremignon proto lo fattno la presente, cosi fui pregato dalle parte.

P. Marc' An.o di Berg.mo cett. Affermo e prometto so. di ..

Io Gio. Comin affermo e m'obligo sopr. dichiaro

io michol ongaro me obligo e afermo come di sopra

io Henrico Megringo me obligo et confermo quanto di sopra

ASP, s. Giustina, reg. 35, c. 148;

Laus Deo Adi 14 febbraio 1680 (1681) Venetie

Acordo con Enrico Meiergo scultor per la fattura di due angioi per l'altar di s. Massimo.

Si dichiara per la presente, e privata scrittura, qual habbia forza, e vigor, si come fatta fosse per mano chi publico Nodaro di questa Città, qualm.te il molto R.do Pre. Don Pietro Ant:o Pezzolo Decano, e Procurator del Venerando mor.o di S.ta Giustina di Padova, facendo di consenso, e nome del Rdo. Pre. Don Massimo Gervavis Abbate del medemo Monasterio è rimasto d'accordo, e concluso mercato con il Sr. Hedrico Mairago Scultor... da marmo fino da Carara doverà andar in oprera nella pred.a Chiesa di S. Giustina de Padova nell'Altare di S. Massimo, di quali Anzoli doverà esser fatti conli patti, modi, conditioni, e obligatori infr., e q.sto.

Sarà tenuto, e obligato il sud. Sr. Hedrico di far li sopr. due Anzoli di Pietra di marmo fino di Carara, di Altezza di piedi cinque l'uno, fatti di tutto contorno, fregati, e lustrati, li quali due andar nel soprad. Altare, uno per parte, che siano posti con bona positura benissimo lavorati in forma laudabile, doverà farli inanzi il suoi modelli, li quali angeli deve haver nelle mani una mitra et l'altro il pastorale, il tutto di robba e fattura et cosi promette il sopradetti Sig. Hedrico di dar il sopradetti due angioi perfettionati di tutto ponto e posti in opera a sue spese per il mese di zugno prossimo venturo 1681, condotti a Padova et scaricati pur a sue spese del soprad. Sig. Hedrico, eccettuato li carrizi, con obligatione di andar lui in persona a farle poner in opera et questi per prezzo d'accordo di tutti due detti anzoli di ducati duecento settanta cinque correnti, da lire 6:4 soldi per ducato, et il tutto e per tutto di robba e fattura et per manntentione di quato espresso nalle presente il sud.o Sig. Henrico obliga se stesso con tutti cadauni suoi beni mobili statili presenti e futuri, posti in ogni locho. All'incontro il soprad. mon. si obliga di contarli li suoi danari secondo andarà operando, in presente sarà sottoscritte d'ambe le parti alle presente di due Testmonij

Io Henrico Meiergo confermo quanto di sopra

Io Pietro Rechaldin fui presente al presente scritto.

Io Zuanne Sabioni Marangon fui presente.

Dokument 4: Hochaltar in Barcola

ASV Scuole piccole e suffragi, b. 193, Libro de Cassa 1672, cc. 16-17

Adi 25 Luglio 1683

Casa di Administratione in Monte tenuta dal Clarissimo Sigr. Nicolò condestanlo G:G: dell Veneranda Scuola di Santa Maria della Pace in SS.ti Gio. e Paolo delle dar e prima per danavi consegnatelli dal S: Gio. Batta. Valota G: parato per saldo dela sua casa come aver per L. 2315:13.

Per tanti cavati fuori di Scrigno e contadi alli Scultori e Tagliapietra à casto della fabrica del Altar ordine delli Illm:mi et ecc:mi SS.ti proveditori di coman e di Veneranda scuola come aver per Recevuta in Libro in piu tempi L. 3636:10.

ASV, Scuole piccole e suffragi b. 177

Ristretto di tutte le Parti, Prese negli Capitoli Della Ven. Suola di S. M. Della Pace in SS. Gio.e Paolo, c.32 1683, 12 Settembre

Nicolò Concestaulo GG.

Parte che si possi psender tutti li denari della scuola per la fattura del'Altare (sic) della B. V. presa nel suo Capitolo ste con voti

ASV, Scuole piccole e suffragi, b 181-182, loses Blatt

Laus Deo Maria A P:mo Gennaro 1683 (1684 m.v.)

Compiacendosi il Sig:r Iddio degli honori che giornalmente vengono fatti qui in Terra a gloria della sua Santissima Madre Vergine Maria potendosi particolarmente anco credere che gioisca in vedere la devotione con cui viene piamente adorata nella Capella della Beata Vergine della Pace a Santi Gio: e Paolo quella miracolosa Imagine. Quindi è che dovendosi a gloria della medema fabricare un'Altare alla Romana di marmo Soprafino bellissimo e moderno per il quale convenendo Spendere la soma de ducati quattromille in circa, Si supplica ogni devoto, e divota di concorrere con generose carità per poter dar principio e fine a detta santa opera sicuri di riceverne il premio condegno da detta Santissima Madre Vergine e suo divin Figliolo, pregando ciascheduno a voler partecipare d'un tanto bene che serve ad'honor di Dio e della Beatissima Vergine Maria a sottoscrivere sotto il presente rodolo per servizio della Fabrica del medemo Altare.

**ASV Scuole piccole e suffragi b. 192, cc. 35-36,
Zornale della Scuola della Pace a S. Giovanni e Paolo
Spese diverse**

- 1685 a 10 Aprile per la sepoltura del P.M.Pio premda 1: 16
per contraddi la Sr. Antonio fasol per arpiti di rame e perla Portella per le
Reliquie come d.a (detta) suo conto è receiver il folgio = 214
per conttadi a m Anzolo Lumi taglia Pietra L. 79 alo noto di Sue ruole è fature.
20 Aprile per contraddi à Zuanne Gili per il spechio delle Reliquie come da ricevuta in
folgio aver 16.-
per lavar il pavimento della cappella.....1: 4
21 Aprile per contraddi à m. Bortolo Vitalli fauro par fature fate per la fabrica del Altar
come da suo conto è recev.ta in foglio 288: 18
22Aprile per la procetion ordinaria 2:8
27 Aprile per contadi al Sr. Andrich merengo e Zuane Comin compagni Scoltori L.300
la noto di sue fature come d:a recep:ta in foglio.

Dokument 5, Zum Epitaph des Generals Graf Otto von Königsmarck:

Museo Correr, M.S., Codice Gradenigo Dolfin, Nr. 172/ 20, c.181r

Noi Otto Giuglielmo Conte di Königsmarck, Maresciallo di Campo per la Corona di Suetia, per la medesima Governator Generale delle Comitanie, et General in capitei della Ser.ma (Serenissima) Repubblica di Venezia SC Sr. Theodoro Misottero, che nel principio dell' attico di cotesta Piazza ha dimostrato il zelo, che porta per li pubblici vantaggi, nell' essersi non solam.e (solamente) lasciato adoperare per guida, ma anco nel portarne dalle parti nemiche notizie al nostrs campo, con essersi anaco nella Battaglia d' Argos, et altre congiunture impiego nella condotta de Preci, che menavasso il canone; Però sicome questa sono tutte applicationi che degramento meritono la riconoscenza della pubblica gratia, le compartimo infede le presentia Napoli di Gomania il 4 Novembre 1686.

Locus Sigilli.

Otto Königsmarck.

Tratta da altra simile, esistente in fac. di parte dell' Eccmo. Senato 14. Maggio 1695.

Gio. Franco. Cicomazzi N.P

Museo Correr, M.S., Codice Gradenigo Dolfin, Nr. 172/ 20, c.179v

1688 Settembre.

Fu poi universalmente dolorata, ed al sermo. Capitano Generale più che ad ogni altro la morte del Generale Kinigsmarch, che dopo la revidiva (?) non essendo al di lui male fruttato rimedio alcuno, convenne rendere il tributo alla natura nell' ange del suo gran merito, ed in tempo delle maggiori pubbliche premure per l' acquisto della Piazza, il che apporto minorazione di coraggio ne Militari, e dy per azzione a Madama Carlotta di sui Mogie, per consolar la quale sua serenità vi spedì il segretario Gallo per passer suo ufficy di doglianza, che la ritovò inconsolabile per tanta perdita, e per assicurata delle più dytinta assistenza, non meno per le benemerenze del Defondo, le di cui memorie sarebbero state perpetui; ma anco per le rimarcabili di Lei conditioni, quale con grazie perfondi si umilio all' espressioni del serenissimo, dichiarandosi, che tra tante sue deplorabili affligioni l' apportavano con sommo ristro, e che lo pregavo di poter sopra quella stare permanere per riduosi col defonto, e sua Famiglia a Venezia, onde di tal modo fosse aseguita la testamentario di sui ordinazione a lei raccomandata, che voleva che il di lui Cadavere fosse mandato nell' Staya per esser ivi unito a quelli se suoi Antenati, senza li riguardi da quali fosse spersa, il che inteso da sua ferenità, la rese prontamente esavita.//

Locatelli 6ste 2a ca 126.

ASV: Senato Terra, registro 217, c. 589r-589v

M.C.L.XXXVIII IX Xbre in Venezia

Nel grave sentimento di apposta la prematura morte del .Generale Co. Ottone di Conixmarch, chi ha convenuto soccombere sotto il peso della fatiche e del travaglio dell' Armi, rifette la grata pub.a munificenza al molto merito, che s'è egli acquistato, ottistendo col suo prudenza conto, e con la sua singolare isperienza ai gravitissimi interessi della patria, che potè sotto la volezza, e savia condotta del med.o (medesimo) , vedere ridotte à prospero fine le gloriose introprese delle scorse campagne nella Morea, come stava finalem.te (finalmente) applicato ad agevolare quella importanti.ma (importantissima) di Negroponte. Dovendo però praticarsi le desbirate tenemenenze di questo qualificato soggetto quelle dimostat.tio, che più vogliano à stabilire la memoria de suoi degni opati, et à manifestare l'aggradim.to, con quello viene consiterata la suiscerategga (?) del suo zelo il bene mag.re della Reg.ca.

L'anderà p.te, che per moto sportivo della beni.. di questo cons.o sia eretta una statua in Busto di fino Marmo, da essere collocato in Luoco conspicano alla Casa dell'Arsenale, come parerà à Savi di Collo., con una lapide al di sotto, che in carratteri maioscoli contenga il nome, et il merito del defonto S.C. Gl. Co. Ottone di Conixmarch, maneato nell' attualità del pub.o (pubblico) veni.o (veniziano) che sia in monunito perpetuo della scral. haver la soprintend.za e la divet.ne perche con punto resti in forma honoriffica, e prop.a esequito.

ASV. Senato Terra, Registro 218, c. 49v-50r

M.D.L. XXXIX IX marzo

Al luogo di Venezia e

Essendo col decreto di questo cons(egn)o q. dec.re passato stata dichiarato la pub.ca (pubblica) volontà che in restimonico perfetto di grata munificenza sia eretta una statua in Busto e collocata in luogo conspicuo nella Casa dell' Arsenale al Gen. Co. Otthone di Chinismarch et essendosi portata collegialm.te la Sig.ria nra (nostra) di 16 del corr.te (corrente) in quella Casa alla solita Visita dove osservato il sita

ASV: Senato Mar, filza 680 (allegato alla delibera del 2 giugno 1689)

Laus Deo 28 maggio 1689 Venezia

L' illustrissimo, et Eccellentissimo Signor Gabriel Zorzi Savio di Terraferma alla Scrittura ha accordato con domino Enrico Meringo la facitura della memoria deliberata dall'

Eccellentissimo Senato al fu Signor General di Conismark come segue:

Doverà domino Enrico sudeto prendersi l' obbligo di fat l' opera in propria, e laudabili forma di marmo da Carrara nella conformità del disegno presentato. Haverà per prezzo dell' opera cosi

per la spesa del marmo, come per la facitura di essa ducati seicento correnti da lire sei soldi quattro per ducato, il terzo del qual prezzo doverà esserli esborsato, prima di dar principio all' opera, e sarà per la provisione del marmo, il secondo terzo alla mettà del opera, et l' ultimo terzo dopd terminata l' opera medesima. Doverà esser poster in opera la memoria sopra la Porta della Sale nell' Arsenal a spese publiche quanto a murato, fabro, e tagliapetra, essendo però pbligato il scultore assistere all' opera medesima per l# agiustamento di marmi, et statua, come occorre.

Occerrendo mutare il cornison della Porta quale doverà servire per base alla memoria del Signor de Conismarch sarà fatta la mutazione stessa a spese publiche senza, che il scultore habbia altra obligatione, che consignare, et assistere a tutta l' opera com' è stato detto.

in fede di che sarà la presente carta sottoscritta da Sua Eccellenza e dal predetto domino Enrico

Gabriel Zorzi (..)

Io Henrico Mejringo afermo.

Museo Correr, M.S.,Codice Dolfin, Nr. 172 /, c.179r

Scielto da Savi del Colo. (Colleggio) il sito nell' Arsenal in ordine a pub.li (pubblici), per ponere il deposito del ..General Co. di Conismarch, et il disegno, fatto fare dal Savio nostro alla S.. deti allo stesso Savio impartita facultà col scultore Enrico Megringo hora letto per l' opera medema, onde verti con Mecitudine adempito il sud.o (sudetto) commandando. gio. Batta. Nicolesi Segio.(segretario).

ASV. Senato Terra, filza 1117, 9marzo 1690

Essendo per quanto pertutto allo scultori, data l' ultimo mano alla statua in tutto, che fa dicrobat(?) da questo Cons.o donerzi riponero in luogo dittinto della Casa dell' Arsenal, á pertutta memoria dell' incigero merito, che fa scielto da Savi del Coll.o (Collegio); il chi portando l' obbligo d'aggiuttare in buona forma il dito per la Porta ...apparti più conspicuo questo honor...li monumentale et ovomendovi in tutto la spesa di ducato 80, come dalla fedì del proto.

Sia proto, che sia impartita facultà al savio alla terra di tan.o ord. vechi retti perfettura m.....nel dimicato conformità, anco per l# aggiu.. del dito p.

con la spesa delli ducati ottanta in tutto come questo.

gio. Batta. (Giovanni Battista) Malozi.

OTHONI WILELMO CO: Á KOMIXMARCH
IN SUPREMA TERRESTRUM COPIARUM
CONTRA TURCAS PERFECTURA
SEMPER VICTORI

S:C:

1688

1690, 29 marzo

Iseppo Savato Seg.vo.

Spesa per far la cornica cortello frito il tuto di pietra viva poner inopera il deperito a tute le pietre vive sopradette di volta e fatura di materiali feramente et ogni Altra cosa li potesse avere e la efecione dell' opera il Tuto li andara di spese ducati ottanta dico.

Alessandro Trimignon proto publico et nome del S. Enrico Scultor.

Archivio di Stato, Treviso: Bassano, San Giovanni Battista, b 1

Adi Lunedì 12 del Mese di luglio in Bassano nel Parlatorio delle Molto Reverende Madri di San Gio: Battista, presenti Signor Francesco Preve (?) quondam Andrea Gastaldo di esse Molto Reverende Madri, et Basilio quondam Gregorio Masarada Sevitor del Reverendissimo Padre Don Arcangelo Coradini Prior in San Fortunato Tesimonij.

Resta con la presente scrittura espresso, et dichiarito, come il Signor Henricho Meerin Scultor in Venezia presente promette, et si oblige far alla Reverendissima Madre Suor Maria Angelica Baroncelli, che fà come Abbadessa, et per nome anco di tutte le Molto Reverende Madri di San Gio Battista et suo Monasterio, una figura di bella, et perfetta scuoltor di Marmo fin di Carrara di altezza di piedi cinque, che rappresenti l' Imagine della Beatissima Vergine nostra Signora, et questa à tutte sue spese, dazzi, et interessi cosi di Marmo, come di fattura, et altro, che occorresse, et di tutta perfetione, et bellezza, et ciò per il prezzo di Ducati 190 correnti da 1.6:4 per Ducato sono 1. 1178: à conto de quali riceve alla presenza de tesimonij, et me Nodaro dalla sudetta Reverendissima Madre Abbadessaesborsante 1. 1178: che saranno 1. 866:6 doversi esserle numerato , et esborsante terminata, et perfettionata, che sia la fattura, quald overà esser consignata in Venezia entro il Mese prossimo di novembrio, per esser poi fatta condurre in Basano à tutte spese / Molto Reverende Madri, per osservatione di che obbliga lo stesso Signor Henrico se stesso, suoi heredi, et beni presenti, et future in...

Et io Bianchin Vittorelli Nodaro per Autturità Veneta Publico, et del Collegio di Bassano hò scitto, sottoscitto, et pubblicato la presente cosiricercato.

all di 19 novembre 1694

Jo joanne meieringo risevo per nome S. Enrico meieringo mio S. barba Lire otocento e sesanta sie e soldi del precio stabelto de la Statua de la beata Firc. e questi li ricevo li ricevo dalla reverendissima madre maria angelga baronseliga abadessa di Sant joanni di basano val 1.866:6.

Publiziert in : Elia Bordignon Favero, La "Santa Lega" contro il Turco e il rinnovamento del Duomo di Bassano. Volpato Meyring e la "Madonna del Rosario". Studi Veneziani Ns. XII /1989).

Fondo ACU mss MXIII S. Mont cc 187r- 188v

Giorno di Domenica di 23 Maggio 1694

In Udine Cott.o del S. Monte di Pietà

Capitolo fermati da S. Giovanni Comin Scultore iin Venezia per l'opera dell'Altare allo Comessa da fra tris sulla nuova Chiesa del S. Monte di Pietà della Città di Udine in Confraternità del suo disegno cioè.

- sopra il pavimento fori tre... di scalini come a sui, et ova regolari, come il disegno e questi siano di bianco, e ... d'ottimo qualità lavorati e perfectionar figotti, e lustrati.
- La Predella sopra essi sia di marmo fino da Carara con simili pr... di bianco e nero figurato e luatrato.
- Il Rigolati in altezza di scalini sia puri di bianco e scuro, e grandi ottorno sin all'Armaro di Parapetto figurato, e lustrato.
- Il Parapetto sia fatto in forma di Urna come il disegno, sul quale sia scolpito di basso rilievo l'andata di M.S. al Calvario, e questa sia di marmo fino fregiato, e lustrato, e tutto l'ordine del Parapetto, e Pilastrì sia scolpito con sui segni della Passione et in ... fatto di bianco e scuro o come meglio parirà a esso scultore et sopra ben situata fare due grandini di bianco, e scuro fregiato e lustrato.
- Et sopra la mensa, e Grandini sia sita una fina grossa trasforata sul mezo, come il disegno, sopra la quale sia la B.V: di Pietà con suo figlio morto in Grembo, et dalli due latti della medesima due Angeli ginochiati piangenti come al disegno et dalla parte sopra il Pilastrì due Puttini a ...e chi portino il sudario, e coronò di spina.
- Et tutto questi sei statue grosse, et altro sia di marmo fino da carara e grandezza...per del...e proporzionali al tuto, et lavorati con detta proporzione e con la...di Comissione e perd..per accordo in alto pratico di ...in qual parti aggiungere o diminuire dal disegno sopradetto perfetto al possibile sia concesso facolta al sopradetto cultore di marmo dal sudetto disegno in tutto cioè che ...a fini per di sui...

- Dichiarandosi per patto espresa, e che detto G. Comin l'obliga di dar condotto tutta il sopradetto pietra, e statue di lui opuririon alle siano di ...scoli..e sia ... à corricoli, scorcur...ogni è posis...a per questo Prospetto alla sua profiti... a sua sis...
- Per tutto li sopra ...opera fatturo marmore, sculture et altro di sopra sottoscritto li sopradetto Illustrissimo capitolo prosuitoso et l'obligano per loro e succiato popose al detto Giovani Comin detti similler e tutto cento correnti di Lire 6548 ducati 1700, et questi disuti i ...sati quatro cioè la primo subito a accordato l'opera, et l'altra si...
- Et per tutti le ducti, che tassa... per disegno contati a detto G. Comin as... la perfezione dell'opera off..il raccomandando Giovanni Comin cosi detti..d'Illustr. Corist..dar ido

Io Gio. Comin con...e pro..a questo di sopra.

AP, San Cassiano, fasc. M 13

Laus deo adì aprile 1696 in Venezia.

Essendosi applicati li Signori Guardiano, Sindici, e deputati della Veneranda Scuola del Santissimo in S. Cassiano, in essecutione della parte presa dal Capitolo Generale li 27 decembre prossimamente passato per deliberate quell' ornamento di figure, et altro al nostro Altare Maggiore, che fosse stimato più addatato, e convenevole: hanno anco li medesmi stante la facoltà impartitegli, in concorso d' altri alla facitura di tal opera prescelto, et accordato il signor Henrico Maicrinc Scultore della più accreditata esperienza con l' infrascritte obligationi, patti e conventioni, come segue.

Prima. Che esso signor Henrico sia tenuto, et obligato nel termine d' anne due, hoggi principiati, di fare al sudetto nostro Altare Maggiore dodeci figure di marmo fino, e scielto di Carrara, compreso nel predetto numero li due Puttini di piedi tre incirca, che sono l' uno a piedi della Carità, e l'altro all'incontro a piedi della Speranza, il tutto in conformità del dessegno, che si ha maturamente prescelto, e che sarà dalle parti pure sottoscritto, et approvato.

Secondo. Che le figure maggiore in numero di cinque intitolate le Virtù , cioè Fede, Speranza, Carità, Fortezza, e Temperanza habbiano ad essere in altezza di piedi cinque, e mezzo lùna.

Terzo. Che i Puttini sei appuntati nel prenominato dissegno, habbiano ad essere di piedi tre incirca l'uno, cioè quattro con l'ali, e due senza, e li quattro allati habbiano ad havere in mano, o instrumenti musicali, o palme, corone od altro come meglio sarà maturato, e disposto da Signori prenominati di tutto lor aggradimento.

Quatro. Che il Putto nel mezzo di detto Altare sotto la Fede, che doverà essere alato habbia ad essere in altezza di piedi 3, e mezzo incirca, e adornato nelle mani d'istrumento musicale, o altro come da predetti signori li verrà ingionto.

Quinto. Che tutte esse figure debbano essere d'intiera grossezza, e di tutto tondo fenite a pperfettione avista d'ogni sito secondo ilbisogno, il tutto giusta le vere regole dell'arte.

Sesto. che le statue sudette debbano restar condotte sin in chiesaa rischio del sudetto Signor Scultore, e spesa della Scuola, e siano poiposte in opera da chi s'appartiene a spese e rischio della Scuola si di murer, e fundamenta come d'armadura, et altri materiali, ma sempre con l'allistenza del medesimo, e spesa si di marmo, come di fatture di scarpello, che nel ponerle in opera intorno le figure, et Altare oorrero.

Settimo. Che sia in libertà del sudetto Signor Henrico di migliorare qualche attione delle figure prenarrate con comutarne e miglior proportione del sito la positura differente anche dal già firmato disegno, restandogli però ingiunto di stabillir le medesime con la sua propria fatica, e maniera.

Ottavo. Che l'instrumenti vasi, corone, palme, o altro, che doverà essere appropriato alle figure prenarrate, facendosi di marmo habbiano ad essere fatte a spese di detto Signor Scultore; ma facendosi di rame dorato, o colorito secondo il genio de Signori Deputati, et così la croce di larice, debbano essere fatte a spese della Scuola.

Nono. Che per pagamento delle sudette figure initeramente perffettionate come sopra, et adempiti dal sudetto signor Henrico tutti li sopradetti patti, e conventioni, habbia lo stesso a conseguire dalla Veneranda Scuola del Santissimo in detta nostra chiesa di S. Cassiano per mezzo de Signori Guardiani, che anderanno succedendo ducati mille, e cinquanta correnti da Lire 6 soldi 4 per ducato, e questi in ratte cinque a ducati duecento all'anno; dovendosi principiare la contribuzione della prima annata il prossimo maggio 1696; et così successivamente sino all'interno pagamento con l'aggiunta delli ducati cinquanta nell'ultima ratta, e mancando di consegnar a perfettione le sudette figure dentro li anni due prossimi, hoggi prncipiati, decada il sudetto Signor Henrico dalla consecutone delli ducati cinquanta, che in premio di detta sollecita consegna delle medesime figure in anni li sono, oltre li ducati mille stati accresciuti.

Decimo. Per osservatone puntuale di ciò obligano le parti li beni loro, cioè il sudetto Henrico li proprii per quanto appartiene alla manutentione delle sue incombenze, e gl' intrvenienti sottoscritti per la Veneranda Scuola li beni tutti della medesima sino all'intiera sodisfatione, sive essecutone rispettivamente delle cose pattuite.

(...)

Jo Henrico Meyrinch affermo e prometto quanto di sopra.

Dokument 9, Pietà in Halgfigur (siehe Abb. 194)

ASV, San Rocco, Consegna II, Canzoni, b. 200, Nr. 28

Adi 29 Aprile 1696

La Scuola di San Rocco di Venezia deve dare a me sottoscritto per haver fatto una meza figura di pietra fina delle B. V. posta sopra l'Altar del S. Antonio in Chiesa della Scuola sudetta con daccordo doble sei Spagnole Val L. 180

A.

Henrico Meyrineh Scultor.

Dokument 10, Büste des Carl Loth

A.S.V., Notarile Testamenti Notaio Francesco Simbieni, b.905, Nr. 182

Adi 26 agosto 1698 in Venezia

Volendo io Gio. Carlo Lot quondam Ulderico della città di Monaco di Bavaria, hora pittore in Venezia, disponer delle cose mie, mentre per gratia del Signore Iddio m'attrovo sano del corpo, sensi, memoria, et intelletto, ho perciò fatto scrivere da persona mia confidente il presente mio testamento, et ultima volontà havendolo io dettato, e letto, e poi riletto, sottoscritto poi di mio proprio, e confermato per la sua validit'a; onde raccomandando 'a Dio nostro Signore l' anima mia, e chiedendoli perdono de miei peccati, prego Sua Divina Maest'a mi facci degno della gloria di vita eterna per la sua santa et infirmita misericordia. Amen.

Miei comissarii, et essecutori di questa mia ultima volontà, e testamento prego che signo, e voglio essere li Signori in frascritti miei carissimi amici cioè:

Il signor Adrian Vestenappel mercante fiamingo

Il singor Paulo Giagher mercante allemano

Il signor Ambroso Bon pitore.

A.S.V.: Notarile atti Notaio Francesco Simbieni, b. 12106
1698 Die mercury, 7 mensis Jannary in Sacra

Divini ecclesie Divi luce... alcuni mesi sono in questa Dominante Citta di Venezia da quest ad altro maggior, e in felice vitta, la felice memoria des Sig. Cavaliere Gio. Carlo Lotti del sua Nativo della Citta di Monaco in Bavaria sua Patria celebre Pitore in questa Citta, senza alcuna Publica memoria dell' honorata et virtuosa conditione sua.

Al tramondo perciò li Sign. Adrian Vestenapel mercante Fiamengo, Paulo Giagher mercante Allemano, et Ambroso Bon Pittore tutti in questa Città suoi Comissary Testamentary in vigor del di sui Testamento rogato in Atti miei, 7. settembre promimo passato et per il sui mancare pubblico, 6. ottobre sosegunte al qual per di fare unlodevol, et onesto deposito, a perpetua memoria di un si grand' homo, nella parochia et colleggiata chiesa di San Luca Evangelista in questa città, ove il medesimo, esssercitò la carica d' Avicario della veneranda scuola del Santissimo Sacramento della stassa a publica vista d' ogn' uno, sopra il pedestal della stessa collona a man sinistra della porta sacristia per uscir in shiesa con l' effigie marmorea del stesso, et inscrizione modesta nel podesta della medesima che dalla matura, e savia prudenza d' essi signori commissarii sarà stimata propria et insieme luocho in tera 'a piedi d' esso deposito vicino alla porta della sacristia sudetta che sii sufficiente, e cappace per ponervi il cadavere d' esso deffonto con un quadretto di pietra viva sapor, nel quale sii scolpita sive delineata una tellela pitorescha con alcuni penelli, et litere secondo la loro intentione, a fine che in ogni tempo a aude, e gloria des Signor Iddio, chiaro spichi e vedi eterna la memoria d' un tanto virtuoso, et honorato signore.

Hanno erciò lumimente pregato il ... Sign. Piovane et Rev.(reverendo) Capitole della detta chiesa di San Lucca, e concederli gratia di poter far in essa il Deposito sudetto, et assegnarli ancotanto termo nella medesima che in possi capire il cadavere del Deposito la sudetta con l' ordine, et forma in tutto et pertutto come sopra resta espresso, et dichiarato offerendosi pero speciosa gratia e pia concessione di darle per una volta tanto in segno di semplice regalo e dono ad ogni loro beneficato, ducati cento corenti da 26, 4 per detto in una sol volta contanti effetini giusta alla Parte senza alcuna contaditione osservvitaradone alche per far a cosa grata volontieri annvesto.

Quindi e però che vidoto, et solenemente congregato a suoi di cangianella solito, nella sacrestia della chiesa di S. Lucca sudetta d' ordine del ..Stignor Piovano di quella Infrascritto il rev. Capitolo del la medemma per far le sottoscri. con nel qual intervenero l' infrascitti.

Dokument 11, der Theresien-Altar (siehe Abb. 195)

ASV, Santa Maria di Nazareth b. 5

Adi 5 Marzo 1698 (1698 m.v.)

Si obbliga il Sigr. Enrico Maering scultor di fare la Statua di Sta. Teresa nella Chiesa de PP. Carmelitani Scalzi, et Angelo di grandezza più del naturale con Puttino che mostrerà un Cartello per l'Inscritione et il resto secondo il Disegno ultimamente concertato col Pref. Giuseppe Carmilitano Scalzo, tutto fatto di sua propria mano con la maggior sua diligenza et arte; darà finita l'opera di punto, e perfettionata con la maggior bellezza sarà possibile nel termine di circa otto mesi, et anco più presto se potrà sicche per la festa di Sta. Teresa prossima ventura, che casca il 15 Ottobre del 1699 debba essere posta sopra l'altare: il tutto per il prezzo di Ducati no.500, e tra questi compresa la Pietra di marmo del più fino, che importerà più di L. 200. in oltre si obbliga di proprio conto a tutte le spese del trasporto e metterla in opera, et aggiustarla nel proprio Nicchio dell'Altare della Santa nella sud:ta Chiesa de PP.Carmini Scalzi nella miglior positura sarà giudicata da Periti: e per parte della Congrega: e sia deputato il P.A.Giuseppe Carmelitano Scalzo per l'assistenza a quest'opera, acciò si conduca ad un ottimo finimento; e come che il d.o Fr. Giuseppe ha ridotto questo Sigr. Scultore alla somma di soli D. 200 di molti più che ne pretendeva, s'insinua alla Congregazione di dargli di caparra D. 200 quali serviranno per la compra della Pietra: e finita che sarà l'opera riceverà li altri D. 300.

enrico meirinch Scultor.

Dokument 12

ASV, Santa. Maria di Nazareth b. 10,c.182

Adi 9 aprile 1692

Io Henrico Meyring Ho receuto ducat cento e trenta dall Re. pratre prior de carmilitani deschalzi per saldo de tutte le fatture fatte in sua Chiesa val. L. 130.

Dokument 13

ASV, Santa Maria di Nazareth, b. 9, c. 3

Adi 29 Giugno 1694

Ho receuto io Henrico meyrich de Rever. padri carmilitani descalzi, ducati cento e settanti quali sono per fattura de quatro putini tre teste grandi e un petso de marmo cosi acordo Val. L. 170

Dokument 14

ASV, Santa Maria di Nazareth, b. 10, c. 185

Adi 7 7tbre 1694

Ho receuto io Henrico meyring dall pradre procurator ducati cento aconto delle fatture ordinate dall pradre e spese vall. L. 620.

Dokument 15 Altar der Heiliegen Familie (siehe Abb. 196)

ASV, Santa Maria di Nazareth, b.10, c.191

Adi 30 Genaro 1703 (1702 m.v.)

Confesio io enrico meiring havero recevuto dal padre Gioseppe di S. Antonio Carmelidono Scalzo a nome de suo Cevento in tanto bona voluta ducati ottocento e sessanta otico no. 860 e questi per pagamento resto e saldo per tutte le figure fatte da me e questi in opera della capella della madona dal sua Chiesa de marmo e fatture e ogni altre spese fino all Giorno presente di più Ho ricevuto altri olanto (?) lingua ducati in prestali per pagare in pesto de Africano che servi per pilastri dallo suditta capella han camandomi con suditto pagamento contento e in tuto satisfatto.

in fede enrico meirinch de mio mano

Nadskofijski archiv Ljubljana. Skofje: SAL/SK, fasc. 8-Karel Herberstein

L.D. 1710 Adì 18 Gien.o Udene.

Scrit.ra che dichiara le qualita de materiali, e fat.re giusto in conformita del disegno, et pianta Giometrica.

1. Primo per far due man di scalini di mandolado da Verona lustrati, come mostra il disegno
2. N.o. 2. Per far il regaloni pur di mondolado (sic) sud.o lustrati come il disegno, e pianta.
3. o. Per far la pradella di marmo fino a Rossetta con rimessi a foco Parangon rosso da Verona, bigio, scuro e bianco, il tuto tregado, e lustrato giusto il disegno
4. Per far tutta la sotto bassa che circonda, l'Opera soozata di marmo fino da Varara e lustrata come il disegno, e pianta.
5. Per far tutta la cimasa sopra pur di marmo fino soozata, e lustrata (sic) come il disegno, e pianta.
6. Per far tuto il fusto del Parapetto, pedestali, et Alette, tuto di marmo finiss.o da Carara, con rimessi a foco, African, Rosso di Franza, e Gialo di Porto Venere il tutto lustrato, et come mostra il disegno, e pianta.
7. Per far due man di Scalinetti per il candelieri di rosso da Verona lustrati come e il disegno, e pianta.
8. Per far tutto l'ordine del Sgabello pur di amrmo fino con rimessi a foco, rosso di Franza, et African da Genoua il tutto lustrato, e come il disegno, e pianta.
9. Per far tutte le basse di marmo come sopra fino, lustrato, e come il disegno, e pianta.
10. Per far due Colone di African di otto piedi, o uero di marmo lissie il tutto pero alla misura del disegno, et in conformita della pianta lustrato.
11. Per far due Pilastri dietro le Colone, e 4 allete in alteza delle med.me di marmo fino da Carara, lustrate.
12. Per far il telter dela Pala di perfetiss.o gialo da Trento soazato a iride, pero sempre come mostra il disegno.
13. Per far tutti li capitelli di marmo fino a foglia d'oliuo, come mostra il disegno.
14. Per far tutto il Architrave di marmo fino soazato, lustrato giusto il disegno.
15. Per far tutto il fregio d'African da Genoua lustrato come mostra il disegno.
16. Per far tutta la cornice a Modiglioni a cartella soazata, e lustrata id est di finiss.mo marmo, giusto il disegno.
17. Per far de Essi di marmo fino soazati, e lustrati, di marmo fino giusto al disegno.

18. Per far tutto il pedestal sopra la cornice di intaglio di marmo fino con Zifera adaequanta alla Pala me(d).ma pur di marmo fino, il tutto lustrato come il disegno.
 19. Per far li timpani di marmo con rimesso, rosso di Franza, il tutto lustrato come il disegno .
 20. Per far tutta la scoltura, et figure ingoni parte della med.ma pera, pur di marmo fino di Carara statuario a giusta proporzione almeno di 5 piedi le due statue grandi, fate per mano del Sig.r Enrico Meringo scultor famoso abitante in Venetia, e lustrate, e perfezionate a sua p(er)fetta.
 21. Per spese di Barcha, e cari a condor li qui oltre materiali sino al Vdene per lavorarli.
 22. Per spese d'altri cari, et Barcha sino a Trieste.
 23. Per assistenza a condor tutta l'Opera sino a Trieste per doverla caricar sopra cari che uerano mandati da Lubiana sempre pero a spesse sue del Pad.re che fano operar.
- Il tutto come sopra, e come il disegno, e pianta cioè il tutto à d'ogni perfetion, e per dimanda fatta di Ducati mille Ottocento, Ottanta dico S:1880.

Dokument 17, Bernhards-Altar

Kärntner Landesarchiv Klagenfurt. Herrschaftsarchiv Viktring, fasc. XXXIV/ 1069

1709 den 27 May: Contract wegen bestelten Marblstainen Altar

Zu wissen dass heut Vndtergesezten dato zwischen dem Löbl: Stüft vud Closter Victring eines dan Lucaß Misli burgern vud Stainhauer Maistern zu Laibach wegen zu aufrichen habenten Märbl Stainen Altar Volgenter Contract aufgericht worden.

Erstlichen obligiert sich obgemelter maister Lucaß Misli in die alhiesige Bernardi Capellen, biß frieling deß 1711 Jahrs Ein Alrhar von Märbl aufzusezen wie der Ihme Eingehendigte Vnd Von Ihro Hohwürd:Vnd G. .den p. Vudterschriebene, vnd geförttigte Riß aufweist, also zwar dass das obere Corpus, das haubt gesimbs, fries vnd archantrag das postoment vnd fueß gesimbs von schwarzen Märbl; die Saillen von rothen, die obere wolkhen sambt Engels Khöpfffen, wie auch die Dachung Engl, oder den Blat, die 2 Termes in obere Corpus schilt Capitell vnd schoffs gesimbser zweyen ausgehenden postomenten vnd zweyen Stätuen zu welchen die Modell von Closter Victring soten Eingeschikt werden vnd nach sollichen zu machen obligiert sein von schenen Vleisig gemachten, vnd polierten genesischen Märbl sollen gemacht werden.

Andertens, sollen alle Stukh Vleisig ausgearbeiteter gestelt werden, also zwar dass undter vndter sollichen Ein Pauverstendiger in Ein oder and: ein Merkhliche ausstöllung machen khinte, Er Lucaß Misli obligiert sein Ein anderes Stukh zu stöllen.

Drittens obligiert sich Maister Lucaß Misli, auch dergestalten, das wan er vnter derzeit mit Tott abgehen sollte, dass disser werkh seine Erben außföhren vnd Conficieren obligiert wern.

Hingegen werdt ihme Maister Lucaß Misli für machung gemelten Althars, Aintaussendt Neünhundert Gulden zubezallen Versprochen; also zwar, dass ainhundertgulden in Continenti bey schliessung des Contracts sein bezalt worden, die and: tausendt ahtt hunder aber sein ime das mehriste aber bey absoluierung der arbaith sollte bezalt werden, gegen wellichen Erlag allzeit Ein Quittung Herein zugeben er obligirt Verbleibet.

Zu aufrichtung dises Altars, solle auch das Stüfft Victring obligat sein, alles zuegehört, alß Pley vnd Eisen, wie auch die Khost vor seine arbeither die Er brauch wierdt zu verschaffen, wellichen aber Er dass taglohn bezahlen solle. Lifferung halber ist also abgeredet worden, dass Von Laybach alhero, dass Closser bezallen solle, Er aber der Maister Lucaß Misli, acht haben, damit die wägen, oder schlitten woll beladen, Vnd die sachen woll Eingemachter Ingessandt werden, dan er vor allen schaden guet zu stechen, sich obligiert.

Dessen zu wahren Vrkhundt, eines bey den Allgemainen Landtschadenpundts, in Cärnten vnd Crain, zwey gleichlautende Contract, vnder eines, vnd and:Förtigl. Aufgericht, vnd geförttigt, auch iedweden. So beschechen, Victring den 27 May an: 1709.

Lucas Misli burger, Vnd Steinhauer Maister zu Laybach

Den 2 August 1710 ist dieser Contract in allen Vergengt Vnd bezalt worden also das nichts mehrer von dem Wohl: Stüft zu fordern oder zu begehren sey actum ut supra
Lucas Misli

Dokument 18, Bernhards-Altar

Kärntner Landesarchiv Klagenfurt Viktring, Herrschaftsarchiv Viktring, fasc. XXXIV/1069 b)

Ihro g.den

Wollgebohrener Herr Herr p: gnedig vnd hochgebirtt. Undter Herr Herr p:p

Ihro G.den an mih gnediges Handtsbriefft von 21.7.ber hab ich den 23 dito zu recht Empfangen, wie auch die 400: Fl:tw: Von den Potten ist mir auch zu recht ybersendt worden, vor welche thue ich mich gehors: bedankhe. Dahingegen erwarthe mit grössten verlangen die formulat der Statuen, so hernah gleich mich auf Venedig begeben werde, sonst werde hernach nicht ermanglen disem Wünter das Nothwendige in der bereitschafft Verschaffen werde. Anbey Volgt g.dn zu Empfangen die Quittung Pr. 400: fl: Zu den ybrigen thue ich mich ihro Gden: zu dero beherlichen gnaden Vndterth: vnd gehors:
Ihro g.den Vndtert: vnd gehors: Khnecht
Lucaß Misli burger vnd Stamizer Maister alhir.

Dokument 19, Testament

Notarile Testamenti: Henrico Meyringh.

Laus Deo Adi 6 Febraro 1722 in Venezia

Attrovandome Io Henrico Meyrungh quondam Henrico nativo di Rhein demorante in Venetia in stato pericoloso che me fà apprendere la vicinanza della morte ho resolto lasciar ordinare le cose mie col mio Testamento fatto scrvere da Notaio Publico come persona mia Confidenza per presentarglilo poi come Notare, acciò doppo la mia morte della aver publicato perche consti appressamente la mia Intensione.

Raccomando prima di tutto l'Anima mia à S. D(onna) M(aria) alla Glorosa Vergine Maria al S.to Angelo mio Custode et alli Santi miei Protettori, supplicando dà S. D. M. la sua inefabile Misericordia e della Santiss.mo Vergine Angeli e Santi delParadiso la loro intercessioni(?) per la Salvezza dell' Anima mia.

Per la mia Sepoltura me rimetto alla prudenza degli inparte miei Benefattori, quali con tutto lo spirito a far fare per suffraggio dell' Anima mia quella Opere pie della quali adeni in voce ho significato il mio desiderio non accanzandomi à farne que replica ben sicuro per l'esperienza,

chi ha della loro amorevolezza e Pietà che sicome m'hanno tanto tollerato, e favorito in Vita così verranno anco doppo morte continuar gli atti della loro Bontà per vender suffragata l'Anima mia.

Dichiaro che sono m.ti(molti) Anni che S.Bernardo Cloetingh, e Gio...Stoeck mercanti in questa Città rapr tante.....la Dita Westenappel mi prestano il Vitto nella loro Casa, e me fano godere tutta l'assistenza, e servità secondo le occorrenze, così che sono sempre stato trattato et assistito come le persone loro med:ana senz'alcuna mia Spera, o contributione, et ho di più in ogni tempo ricevuto favori et atti di Bontà. In retributione di ciò mi conosco obligato pergratitudine e per Consenza di laciar li mederime Patroni ditutto il mio che mi attrvo haver in qusta Città Lascioperciò alle med:me Sig:li Bernardo Cloetingh, e Gio:le Stoeck la facultà libera et assoluta dappropriarsi, e ritenersi tutto et mio havere sudetto in compensatione se non in tutto, almeno in parte di quanto li devo, e delle tante mie le Aligazioni; promerendoli anco , Quando il Sig:le si compiaccia come spero nella sua Santissima Misericordia che l'Ánima mia sia in luogo di Salutatione, d'enterceder con tutta fervore per le loro temporali, ed eternefelicità; ne sia lecito ad alcuno li dimanddaeli verun Conto, ò Inventario del mio, conoscendo Io che non sodio fo à suficienza le miei Oblighe. In caso poi che le d:ti miei Benefattori con eccesso di sua bontà non volessero appropriarsi mio come sopra, in tal caso eletrate la spese de miei Funerali, edi quanto ho à loro raccomandato per suffraggio dell'Anima mia le lascio Artieri an oluti di dar il mio poco havere nel mondo a formache ad esse pererà al mio Nipote recc:do Bernardo Nicolò Meyringheche s'attroca in d:ta Città di Rhein mia Patria Fig:lo di Bernardo Meyringh mio Fratello, così che egli solo intal caso sia il mio Herede, essendo sicuro che col solito di sau Patria havea riguardo a beneficiere ancora qualeli a loro de suoi, e miei Parenti in quella misura, che dalla mia prudenza sara meglio gia dicato: Istituendo perciò detti S...Bernardo Cloeting, e Gio: le Stoeck miei Comminari, ma con tota le Patronanza, arbitro, e dispositione come di sopra, non volendo che ne dal sudetto mio Nipote, ne da che se sia, ne per alcun motivo li posse aver dinandato alcun Conto, ò Inventario diquanto s'attrova quive del mio, ma che ogni ano della stare etacquiarsi a quanto da loro, e dal sud:osara fatto, dovendo il mio Nipote sudetto, et altre che da esse come soprabeneficati, riconoscer il tutto, come dono gratuito di .. Sig. miei Benefattori, e se alcun ardira di dimandarli conto, ò in alcun altro modo opporse all'Arbirio da me come lopera dato, ò fosse detto mio Nipote, o altri, quelle, o quelli che cessero quasta contraventioneresino, e dalli sud: ti miei S. Commiissariodal sudett mio Nipote, rispetto alle contraventione di ogni al... dato ad altri Parenti che non contraveniscavo. Ad Questo e il mio Testamento a Lode di dio, e per quieta dell'Anima mia.

Eintrag im Totenbuch von S. Canciano:

A P. San Canciano, Morti, Registro anni 1686- 1756, c. 159

Do: Erico Mair Scultor d'anni 84 in c: (circa) da Vecchiaia e mal di petto G:ori 50 (giorni).

Medico il Costatini.

Sepoltro col capitolo in chiesa.

adi 11 undici detto (1723).

Necrologia Sanità 1722

Adi 11 Febr. 1722.

D:o Enrico Mair Scultor d'anni '84 da Vechiaia mal di petto giorni 50 malato.

Costantini Capitolo San Cancian.

Dokument 20, Brief Heinrich Meyrings an den Kanonico (siehe Abb. 197)

**Westfälisches Archivamt Münster, Familienarchiv von Twickel: Gruppe G1, Nachlaß
des Christoph Bernhard Freiherr von Twickel**

Reverendissimo Signor Canonico et ..m Coll

Mi trovo con la stimatissima Sua di 14 cadente favorito con cosi cortese auguri delle santissime feste natalitie, le quali rimando dublicamente a vostra signoria con ogni contentezza e bramuta felicità dal cielo nel prossimo anno nuovo con molti s..seguenti à misura del suo grandissimo merito.

Vedo poi come l' Illustrissimo Signore Baron desidera un cambio di scudi 200 in 250 Romani per far mi restituire il Folgio in Westfalia. Devo dirla che per hora colà non ho bisogno di dinaro.

Se però desidera il sudetto cambio pregarò questo Signore van Westenappel ch'íl manda a rispetto di questo Signor Rinardi dall' Illustrissimo Barone Droste di Twickel pagabile in Amsterdam con che curamissimi salutendola mi

Venezia li 29 Dicembre 1708

di vostra signoria ReverendissimaHanrich Meyrinc.

Eure Gnaden Herr Canonicus und....

Ich befinde mich im Vorzug für Eure Hochschätzung, mich mit so freundlichen Wünschen zu den heiligsten Weihnachtsfesttagen zu beehren, die bei Eurer Durchlaucht mit aller Freude des Himmels im nächsten Jahr verdoppelt bleiben, nach Maß Ihres Verdienstes.

Ich sehe, dass durchlauchtigster Herr Baron einen Wechsel von 200 Scudi in 250 Romani wünschen, um mir die Auslagen zu ersetzen. Ich muß sagen, dass ich jetzt kein Geld brauche. Aber wenn Sie den Wechsel wünschen, werde ich Herrn van Westenappel bitten, dass er ihn über Herrn Renardi an gnädigen Herrn Baron Droste von Twickel schickt, zahlbar in Amsterdam. Sculdigst grüße ich Eure Gnaden

Venedig, der 29. Dezember 1708 Hanrich Meyrinc.

Brief Johann Meyrings an den Baron von Havixbeck (Abb. 198)

Hoch Edle Gnaden

haben das Schreibent von ihro Gnaden den 8. Decem(ber) zu rechte erhalten, welges wahar datirt der 6. Novemgre. Der allemeghtige gütige Gott sheie gelobet das Schie gelue(t) helig seint zu Rom arifirt. Mein herr Ohm und ich thuen ahan ihro Gnaden und ahan dem canonico wünschen ein froliges und gesundes neie jahar und file mehr darzu, was ahan gahrt. Vom Sign. Marckese, ist alle über seye wogen in pri..cn. Der Keisderlicher ambasiator hat ihm dasen dar ein setgen. Des Schraibent vom 7. Julius haben wiar night empfangen. Des Schreibent vom 13. Decem. von dem 22. dero zu regt erhalten, zu dessen eingelegts von dem erwürdigen herrn canonico, um indessen herrn canonico sin Brif stehet ..ehe mein herr ohm forlanget ein wechsel all zu 300 venetia. Wir (erwartet) nag vie feirdagen der König von Denenmarck mit file cavalire ehr ist iet zunder zu Padua und der wirt große preparation

gemaget, um dem Konig ehr ann zuthuen und werden auch zwei Prinzen ... und die ganze carneval werden schin allhir bleiben. Da wirt file gescheen sein das schie weren auch regate und picnige lassen machen, mogte wunschen als das ihre Genaden all hir waren mit dem Sign. canonico disere carneval mein Herr Ohm thuet ihre Genaden schon freuntlich begrüßen des gleichen den Sign. Canonico wihe auch dem Sign. Martins unter desen verbleibe ihre Genaden dinst

Venetia 1708 den 29. Decembre

bereitwiligester Diener
Joanni Meringo

Zeile am linken Seitenrand entlang: der König ist zurückgekehrt.

Dokument 21

ASV: Notarile Atti, Notaio Giovanni Garzoni Paulini, Registro 3593, c. 7v

Die Mercuris...Marcij 1712 adì.

Conditione annunziazione Hod a tarlij.

Il signor Enrico Mairingher qm (quondam) altro Sign. Enrico Scultor, e volontariamente hà ridotto, e riduce il prò de D 35 all' anno dovutogli dalle V. (venerede) scole di Sta. (Santa) Ma (Maria) della Misericordia di gia Città sopr. (sopradetta) il capitale di D. mille dato à Livello affrancato delqa ...scola dal molta venerando et Evd. Sign. D. Antonio Bontio era Instro. (istrumenti) nelli atti d. Sign. Cristofò Brantilla N.V. de di 23 Stt. (settembre 1687 in ragion di 4 per cento, ed venerando Sign. Bontio didchiarato à favore, e di propa. ragione di detto Sign. Enrico con dichiarato lo sotto detto... che 11 ve. delli anno stesso, et ridotto dalle qua ttro alle 3, e mezo per cento con atto di ridotto in atti miei de di 31 Agost 1691 volontariamente. Col ... publico atto hà ridotto, e riduce il prò di detto Livello dalle 3 e mezo alle sole 3 percento così che vici dalli ducati trentacinque all' anno gli dovranno esser pagati solis D.30.

Die Mercurij 31 Mensis Julij 1720 adì.

Volendi il Sign. Enrico Mayringher Quondam altro Enrico conseguire l' affranc.ne (affrancatione) dello infra. (infrascritto) capitale et incontrado l' infra (infrascritta) V (venerenda) scola di ricever simil suma à Livello affrancabile come qui sotto si dira per

offettuar con in essa detta affrancazione. Quindi è che l' Illmo. Illustissimo) Sign. Christofero Bragadin actual Guardn. (Guardiano) Grande della scola di sta. (Santa) Ma. della misericordia di questa città per nome anco dagl' Illimi (Illustrissimi) Sign. Alvis Franceschi Gio. Dom.co Lucadello, e Seb:n Steffani cons.ri (consiglie) suda (sudetta) scola dalli quali promette che sar'a il presente Instrumente rativato facendo in vigor dell' tutta autorità con Parte presa nell' Venerendo General Capitolo d' essa scola à 14 Luglio codente ratificata dagli Ecc.mi Sign. Inq.ri (Eccelenti Signori Inquisitori) e Revisori alle scole Grandi a 27 dello stesso che sara qui sotto registrata spontan.te (spontaneamente) per detta V. Scola , e per li sucui (sussessori) da governo di quella hà dato venduto et alienato , et col tenor del pnte.(presente) publico Instrto. Instrumento) da vende et alienato alla N. D.a (Nobele donna) Benetta Gressoni relicta qta. (questa) dal qm. (quondam) N.H. (Nobile Huomo), Anzolo Mania Labia benche absente essendo però a di lei nome pnte (presente) il su d (sudetto) Dom.co Cimegoti che per la med.a (medesima) e di lei studi, e sucui. (successori) stipata com... et aquista una casa di ragione di d.a (detta) Vnda (Venerenda) scola parta e situata in questa città in conra di Sta. Marcilian in corte nova al pnte (presente) tenuta ad affito dal Rdo. (Reverendo) Sign. Pre (Prete) Michiel Mor per ducati quaranta all' anno enstente tra cad.i (cada uni) suoi lali, e veri confini che portranno ad ogni piacer, e bene plavito di detta No. compratrice esser espressi, e dicchiariti.-

Con tutte, e cad.o (cada uno) ragioni attioni e giurditioni habentie, e pertinenite a d.ta (detta) casa vendutar poi corvil modo spettanti, e cometti (competenti). In modo che nell' avvire d.ta Vd.a (detta Venerenda) Benetta comp.te (comprante) con heredi, e suc,ri (successori) suoi quella habbi ad havet, tener , goder, posseder, e disponer ad ogni sua li era volontà Penendole ciò per nostro d.to Sign. Guardiano nelli nomi sud.ti (sudetti) venditore in ogni di d.ta (detta) Vnda (Venerenda) scola proprio anco stato ragn. (ragione) et essere e constituendola Procuratia irrevocabile come incosa Propria. Promettendoli anco in ogni, e qualche casa d' enitione di legitima manutentione in amplar forma sotto l' obligatione genrenrale infrcritta.-

Et la pnte. (presente) vendita, et alientatione hà fatto , et fa d.to (detto) Sign. Guardiono in d.ti (detti) nomi Venditore per prezzo, e mercato da ducati mille correnti da 6:4 (Lire 6 soldi 4) per Ducato . Il qual tutto prezzo hora alla pnta (presenta) di Nottaio, Testy. (Testimony) infi (infrascritti) d.to (detto) Sign. Gimegoto per nome, e che denari di d.ta (detta) N.d. (Nobile donna) Benetta campiatie così ordinando il pred.o (predetto) Sing. Guardiano per nome della scola sud.o (sudetto) lo ha esborsato, e con vero effetto numerato al Sign. Enrico Mayringher soranominato qui pnte (presente), che lo hà vuto, et inborsato in tante buone monete d' oro et Arg.to (Argento) al corrente valor della Piazza per estintione, et affrancazione dal Capitale di Livello di simil somma che era creditore d.to S. Mayringher dalla sud.ta (sudetta) Vnda

(Veneranda) scola in vigor d' Insto (Instrumento rogato nell' atti di Sign. Christoforo Brombilla Nodo (Notaio) vto. adì 23 sttembre 1687 con la dicchiratione à di lui fattore in Novembre susseguente notofocato all' esse à 26 di detto mese di Novembre con susseguente regulatione de prò in atti Nostri 31 Agosto 1692, e Pmo Marzo 1712 col qual esborso chiammandosi d.to Sign. Mayringher dell' intiero suo capitle contento in d.to Vnda scola per quella attettando il sud.o Sign. Guardiano vienuta affran.ne (affrancatione) e Quietanza in ampla , et valida forma con haverli per ciò consignato l' INstio. (Istrumento) autentico dal Livello pred.to (predetto) che intal modo... ta per d.to Sign. Mayringher affrancato, et estinto et per esser seguito la pnte (presente) affrancatione con dinaro di d.ta N.da (Nobile donna) Benetta s' intenderà la med.a (medesima) subentrata posta, e subrogata in tutte, e cad. (cada uno) cagione , autorità, notifactione, et altre tutte prerogative, che à detto Sign Mayringher comprettivo sopra l' anted.to su Institutione, che à di lei favore sussisteranno fin all' actual affrancatione infra. (ifrascritti); Ondecon l' esborso come sopra seguito dellipredetti ducati mille chiamandosi d.to Sign. Guardinao per nome di d.ta V. scola del prezzo dalla pnte (presente) vendita intieg.te paga, et sodisfatto ne hà fatto et fà a D.ta N da (detta Nobile donna) compte (compitente) accettando sopra d.to Sign. Gimegotti ricevuta, affran,ne (affrancazione), e Quietanza in ampla et valida forma.

Et immediate il sud.to (sudetto) Sign. Dom.co (Domenico) Cimegoti facendo per nome della ... Nd (Nobile donna) Benetta Gussoni Labia et per il di lei Heredi , e suc.ri (successori) per cagn. di Livello francabile (ha dato essa Livello vanabile) comesso alla preda (predetta) Vnda. (veneranda) Scola di sta. Ma. della Misericordia di qsta (questa) città avettando per qlla (quella) il sudo (sudetto) Illmo (Illustrissimo) Sign. Christoforo Bragadin come Guardian vt sd ((vostro sudetto), e per nome delli predti (predetti) SSri (Signori) consr. (concessori) l' autedca (autentica) casa col tenor del stesso Instro (Instrumento) vendutali, et ciò ha fatto, et fà (detto) Sing. Cimagoti in dto (detto) Nome Livelloperche all' inconzio de dto (detto) Sing. Guaridnao per nome di da (detta) Vnda (Veneranda) scola Livellerice hà promesso chedallla v..sta da (detta) casa fatta ben tener, e governar, et di Livello anno, et in capn d' anno saranno ad essa Nda (Nobile donna) Benetta, e di lei Heredi, e succri (successori) pagati, e consi posti ducati quaranta corrti (correnti) da L 6:4 per pto (prezzo) che men ad esser in ragn (ragione) di quartio per cto (per cento) in tanta buone monete d' oro, et Agto (Argento) il valore, che prò tempore coneranno in Piazza in dal tante che volonte (volontariamente resto convento,che principio à correr solo à primo settembre prosò (prossimo) venuro ogni mesi finiti la meta et cosi successivante (successivamente) tempo veti , e liberi d' ogni devina,e granezza ordna (ordina), et esti..da posta, e che nell' avenire fosse importa sorto qual si voglia nome, e titolo, esser qualunque causa, et occasione ni una eccetrata et non ostanta qualunque conditione, dicchiarate (dichiarazione) o espressione, che fosse dal Pnpe posta nell' impositione d# esse scine, e gravezza, che quonis modo potesse derogate al pnte (presente) patto. Così che ogni,e qualunque devina, et ogni altra sotto di Gran..ze tanto sa (sudetta) la casa qnto (quanto) s.a il

Livello sempre per patto espresse Debbano essere pagato da dta (detta) Vnda (Veneranda) scola Livellania.

Dal qual Livello possati che saranno Anni cinque pcio (perciò) venturi sara in libertà tanto della scola predto (predetto) Livellania d' affrancarsi qunto (quanto) della meda (medesima) Nd (Nobile donna) Livellatrice, e rappreta (rappresenta) la meda (medesima) d' astringerLa all' affrancatone quandocumque li parerà intimadosi pero essa Affrancatone versi sei avanti ll' beneffito della quale ni una d'esse parti possi conseguire se non precedera la d.ta intinato (intentione) e viente dimento il pnte (presente) Livello detta correr e continueate sino al qno (quando) d' essa affrancne (affrancatone).

Al qual temp d' affranne (affrancatone) sara tenuta, et obligata dta Vnda (detta Venreanda) scola Livello esborsare a da (detta) nda (Nobile donna) Benetta, o rappresti (rappresenti) la meda (medesima) il caple (capitale) predto (predetto) da ducati mille corrti (correnti) in una sol volta in tanno buone Monete d' oro, et Argto (Argento) al valor, che all' hora coneranno in Piazza pagandoli anco all' hara tutte le rate di Livello, che fossero corse, e non pagate, et prò tano temporis e tutte le spese che essa parte Livellatrice havessa convenuto fare per conseguire da (detta) affrancatione. Il che tutto pagato, e sodisfatto il pnte (presente) Instio (Instrumento) d' Livello, e soto di Venditadoneranno cassi, e nulli.

Et all' osservanza di tutto et cado (cade uno) sopte (sopradette) case dto (detto) Sing. Guardo (Guardiano) nelli nomi sudi (sudetti), ha obligato , et obliga tutti e cadi (cadi uni) alzi Beni della scola preda (predetta) pnti (presenti), e futuri sopra di che.

Segue il tenta della Parte soprad (sopradetta) Vidne.

adi 12 Luglio 1720

Emenedo stata intiscrata l' affrancatione da divessi cadn di scola Nra (Nostra) di capi talli di Livello cioè da Enrico Merigngher per pti (predetti) 1000 dalle Nda Benetta Gussoni Labia per qti (quanti) =4000 VNH qo (quanto) Pasqualino per dti (detti) 3276:22, et di prezzo venusti per pti 100 dal NH Christofoto Minelli per pti 1100 da detta Giustina Rossini Fod'n per pti 600, e dar Filippo Nani per pti 150. A quali donendosi per ponuali della scola meda. (medesima) prurucarne L' affrancatione con la magi prontezza possibile.

L' andora Parte, che manda il Sign. G.G. che Sign comessa facolt'a almeda (medesima) mirito Signri Consti (Signori Concessori) con il modi prescritti da gl' Eccmi. (Eccellentissimi) SSri Ingre (Inquestitori) alla scola Grandi di prender a Livello la somme che occaessero per far la sopte (sopradette) affrani (affrancatoni) con Prò à meno di quatro per cti (per centi) se fosse possibile nonessendo poi in modo alcuno li quanto.

E perche potrebbe accordare che alcuno de sudti (sudetti) creditor condessendesse alla proroga da loro Instrumti (Instrumenti) quando conseguissero della scola Nostra qualche vantaggio maggiore de Prò sopra li loro capli (capitali) sii pur permesso al G.G: predto

(prdetto), e consri (concessori) poter mordalli Prò sopradi, non essendo li 4 percto (per cento), e proragar con tal modo gl' Insti (Instrumenti) 4 scunsata ogni spesa di prvisioni.

Literaturverzeichnis

Andreis, Giovanni, Cenni storici sulla chiesa e parrocchia di S. Givani Battista in Bragora. Venedig 1885.

Agna, Chiesa Archipetrale. La Diocesi di Padova. Padua 1972.

Aikema, Bernard, A French Garden and the Venetian Tradition. In: *Arte Veneta* XXXIV (1980).

Androsov, Sergey O., Skulptura v Musee. St. Petersburg 1984.

Ders. Euroäische Skulptur des Barocks in Rußland Petrs I. Poznan 1985.

Ders. Dt. Neues über das Werk Heinrich Meyrings. In: *Kulturdenkmäler, Neue Entdeckungen. Jahrgangsschriften* 1987. Moskau, Nauka 1988, S. 223-227.

Ders. Pietro Baratta „Scultura di Moscovita“ e le sue opere in Russia. In: *Antichità Viva* 31 (1992), S. 32-39.

Azzi-Visentini, Margherita, Note sul Giardino Veneto: Aggiunte e Precisazioni. In: *Arte Veneta* XXXVII (1983).

La **Basilica** di Santa Giustina. Castelfranco 1970.

Bassi, Elena, Architettura del Sei e del Settecento a Venezia. Neapel 1962.

Dies. Episodi dell'Architettura Veneta nell'opera di Antonio Gaspari. In: *Saggi e Memorie di Storea dell'Arte* 3 (1963), 57-108.

Bellavitis, Giorgio, L'Arsenale di Venezia. Venedig 1983.

I **Benedettini** a Padova. Padua 1980.

Bialostocki, Jan, Die Kirchenfassaden als Dokument des Stifters. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1983.

Breuing, Rudolf, Enrico Meyring. Ein Bildhauer aus Rheine in Venedig. In: *Rheine, Gestren, Heute und Morgen*, 1997.

Büld, Heinrich, Enrico Merengo, Bildhauer in Venedig alias Heinrich Meyring aus Rheine. In: *MV, Beilage, Mittwoch, der 17. August* 1977.

Buora, Maurizio, Guida di Udine. Triest 1986.

Bussers, Hélène, Die Plastik. Flämische Kunst von dem Ursprung bis zur Gegenwart. Hsgr. u.a. Herman Liebaers. Antwerpen 1985, S. 377-397.

Calvi Raffaella, Maria Claudia Paretto, Sul Restauro Ottocentesco della Chiesa di San Moisè in Venezia. In: *Bollettino d'arte* LXIX 25 (1984), Mai-Juni, S. 123-130.

Cicogna, Emanuele, Antonio, Delle iscrizioni veneziane. Bd. II. Venedig 1827.

Ders. Delle iscrizioni veneziane. Bd. V, S. Maria delle Vergini. In: *Tre monasteri scomparsi* a cura di Odilia Battiston. Venedig 1991.

Coletti, Nicolò, Monumentum ecclesiae Venete Sancti Moysis... Venedig 1758.

Corner, Flavio, Notizie storiche delle chiese e monumenti di Venezia. Venedig 1756.

- Delle** Memorie venete antiche profane ed ecclesiastiche, raccolte da Giambattista Galliccioli. Bd VI, Venedig 1795.
- Durighetto**, Roberto, Giovanni Comin. Tesi di Laurea, Università degli studi di Venezia AA 1984/85.
- Eickoff**, Ekkehard, Venedig und die Osmanen. München 1870.
- Eschebach**, Hans und Liselotte, Pompeij. Köln, Weimar 1995.
- Ewald**, Gerhard, Johann Carl Loth, 1632-1689. Amsterdam 1965.
- Faenza**. La Basilica Cattedrale, a cura di Mons. Antonio Savioli. Florenz 1988.
- Favero**, Elia Bordignon, La “Santa Lega” contro il Turco e il Rinnovamento del Duomo di Bassano. In: Studi Veneziani. Venedig 1989, S. 207-231.
- Ferrari**, Luigi, I Carmelitani Scalzi a Venezia. Cenni storici. Venedig 1882.
- Fiamma**, Paolino, Vita et miracoli del glorioso San Leone Bembo. Venedig MDCXLV (1645).
- Fontana**, Loris, Valsanzibio. Bertocello 1990.
- Frank**, Martina, Spazio Pubblico di Chiesa a Glorificazione nella Venezia del Seicento. In: Atti dell’Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, CXLIV (1985-86).
 Dies. Virtù e Fortuna. Il mercantilismo e le committenze artistiche della famiglia Manin. Venedig 1996.
- Fremantel**, Kathrin, The Baroque Town Hall of Amsterdam. Utrecht 1959.
- Frosini**, Simone, La Chiesa di San Silvestro in Venezia. Tesi di Laurea, Università degli studi di Venezia AA1984-85.
- Geisberg**, Max, Die Goldschmiedegilde in Münster in Westfalen. In: Westfälische Zeitschrift 72.
- Goi**, Paolo, Opere d’arte di Venezia in Friuli. Hrsg. G. Ganzer. Udine 1987.
 Ders. La Scultura nel Friuli-Venezia Giulia. Il Seicento e Settecento. Pordenone 1988.
- Greco**, Franca, La Chiesa di San Giovanni Battista in Bragora. Tesi di Laurea, Università degli studi di Venezia AA 1982/83.
- Grote** Udo, Johann Mauritz Gröninger. Bonn 1992.
- Guerriero**, Simone, Episodi di scultura veneziana tra Sei e Settecento a Sant’Andrea della Zirada: nuovi contributi per Enrico Marengo. In: Arte Veneta 49 (1997).
 Ders. Paolo Callalo: Un Protagonista della scultura barocca a Venezia. In: Saggi e Memorie di Storia dell’Arte, 21 (1997).
 Ders. Profilo di Alvise Tagliapietre (1670-1747). In: Arte Veneta 47 (1995).
 Ders. “Di tua Virtù che infonde spirto a i sassi”. Per la prima attività veneziana di Gusto Le Court. In: Arte Veneta 55 (1999), S.49-71.
- Happel**, Reinhold, Birgit Sculte, Gerhard Gröninger 1582-1652. Zu Biographie und Architektur des westfälischen Bildhauers. Münster 1989.
- Ivanoff**, Nicola, Monsù Giusto ed altri collaboratori del Longhena. In: Arte Veneta 2 (1948).

- Kaiser**, Hermann, Handwerk und Kleinstadt. Das Beispiel Rheine/ Westf. Münster 1978.
- Karrenbrock**, Reinhard, Zwei Generationen westfälische Bildhauer, Heinrich Meiering-Bernd Meiering. Cloppenburg 1992.
- Kaufmann**, Georg, Emilia-Romagna-Marken-Umbrien. Reclams Kustführer Italien, Bd IV. Stuttgart 1971.
- Kitlitschka** Werner, Rubens und die Bildhauerei. Zusammenfassung in: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kulturgeschichte in Wien. 16. und 17. Jahrhundert, 1963/65, S. 21-26.
- Klementa**, Sylvia, Gelagerte Flussgötter des Späthellenismus und der römischen Kaiserzeit. Köln, Weimar, Wien 1993.
- Klock**, Franz, Heinrich und Bernd Meiering in Rheine. In: Spindel und Schiffchen. Dez. 1957.
Ders. Die Bildhauerfamilie Meiering in Rheine. In: Am Webstuhl der Zeit, Juli/August 1962.
- Koch**, Ferdinand, Die Gröninger. Münster 1905.
- Kunstgechiedenis** der Nederlanden. Utrecht 1960.
- Lacchin**, Enrico Merengo. In: Rivista Mariana Mater Dei 4 (1932).
Ders. "Artisti che lavorano per la chiesa di S. Maria della Salute". In: Tempio della Salute. Venedig 1939.
- Lewis**, Douglas, Notes on XVIII Century Venetian Architecture. In: Bollettino dei musei civici veneziani 12 (1962).
- Lorenzetti**, Giuliano, Venezia e il suo Estuario. Venedig 1669.
- Mâle**, Emil, L'Art Religieuse. Après le Concile de Trente. Paris 1932.
- Mariacher**, G. La Scultura Veneta del Seicento de del Settecento. In: Arte Veneta 21 (1967).
- Martin**, Andrew John, Venedig. München 1991.
- Martinelli**, Domenico, Ritratto di Venezia. Venedig 1684.
- Mazulewich**, G., Letniy sad iego scul'ptura. St. Petersburg 1936.
- Merten**, Klaus, Niederländische und englische Architektur und Plastik. In: Propyläen Kustgeschichte. Die Kust des 17. Jahrhunderts, hsgn. Voon Erich Hubala. Berlin, o.J.
- Mogenigo**, Mario Nani, L'Arsenale di Venezia. Rom 1938.
- Moschini**, Critina, Giusto Le Court (1627-1679). Scultore a Venezia. Tesi di Laurea, Università degli studi di Udine AA 1990/91.
- Moschini**, Gianantonio, Guida di Venezia. Venedig 1815.
- Moschini**, Vittorio, Sculture ignote di Enrico Meyring e Giacomo Piazzetta. In: Arte Veneta 18 (1964), S. 182-183.
Ders. Di un Progetto del Meyring de'altro ancora. In: Arte Veneta XIX (1965), S. 171-173.
- Mosser**, Monique, Georges Teysot, Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Stuttgart 1993.

- Naccamulli**, Flavia, Michele Fabris Onagro. In: *Arte Veneta XXXIX* (1985), 87-100.
- Neverov**, Oleg, Nuovi materiali per una storia delle sculture decorative del Giardino d'estate. In: *Xenia*, 13 (1987), S. 85 ff.
- Notizie** d'arte. Tratte dei notatori dagli annali del N.H. Pietro Gradenigo. A cura di Lian Livan. Venedig 1942.
- Un **Palazzo** vivo. A cura di Chino Ermacora e Lino Pilotti. Udine 1955.
- Panofsky**, Erwin, *Father Time. Studies in Iconology*. New York 1967.
- Pötzel- Malikova**, Maria, Die Typologischen Wurzeln der Prager Pietà Georg Raffael Donners aus dem Jahre 1721. In: *Annales de la Galerie Nationale Hongroise* 1991, S. 205-207.
- Rapp**, Richard tilden, *Industry and Economic Decline in Seventeenth Century Venice*. Cambridge/Mass. und London 1976.
- Rasmussen**, Jörg, *Barockplastik in Norddeutschland*. Mainz o.J.
- Rave**, Wilhelm, Die Bildhauerfamilie Meiering. In: *Westfalen Bd. 24* (1939), Heft 1-6.
- Resman**, Blaz, *Barok v kamnu*. Ljubljana 1995.
- Ripa**, Cesare, „Ikonologia“. Perugia 1560 und 1625.
- Rossi**, La Scultura Grande di San Rocco committente di Artisti. In: *Arte Veneta XXXIX* (1985), S. 194-203.
- Dies. I "Marmi loquaci" del monumento Pesero ai Frari. In: *Venezia Arti* 4 (1990), S. 84-93.
- Dies. La Scultura Veneziana del Seicento e del Settecento. In: *Venezia Arti IV* (1990), S. 200-201.
- Dies. Il catalogo di Enrico Marengo. *Arte Documento* 7 (1993), S. 95-99.
- Dies. Il monumento a Girolamo Cavazza. In: L. Moretti, A. Niero, P. Rossi, *La Chiesa del Tintoretto – Madonna dell'Orto*. Venedig 1994.
- Dies. Ritratto Funebri e Commemorativi di Enrico Marengo. In: *Venezia Arti* 8 (1994), S. 47-55.
- Dies. La decorazione scultorea dell'altare maggiore della chiesa di San Cassiano. In: *Arte Veneta XLIX* (1995), S. 39-47.
- Dies. I Morlaiter a Santa Maria del Giglio. In: *Arte Veneta LI* (1997), S. 107-112.
- Sansovino**, Francesco, *Venezia, Città Nobilissima et Singolare*. Venedig, 1663.
- Sartori**, P. Antonio OFMCONV, *Archivio Sartori*. A cura di P. Giovanni Luisetto OFMCONV. Padua 1988.
- Savini- Branca**, Simona, *Il Collezionismo veneziano nel 600*. Padua 1961.
- Schröter**, Herman, Ein Epitaph von Heinrich Meiering d. Ä. in Haselünne. In: *Westfalen* 29 (1951), S. 70-73.
- Selvatico**, Pietro, *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia*. Venedig 1847.
- Semenzato**, Camillo, *La Scultura Veneta del Seicento e del Settecento*. Venedig 1966.

- Ders. Una proposta per il giardino di Valsanzibio. In: *Arte Veneta XXIX* (1975).
- Skulptur**. Renaissance bis Rokoko, 15. bis 18. Jahrhundert. Deutsche Ausgabe Köln 1996.
- Swarzenski**, Georg, *Insinuationes Divinae Pietatis*. In: *Festschrift für Adolph Goldschmidt*. Leipzig 1923, 65-74.
- Temanza**, Tommaso, „Vite dei più celebri Architetti e scultori veneziani nel secolo XVI“. Venedig 1738.
- Ders. „Zibaldon di memorie storiche appartamenti a Professori di Bele Arti del Desegno. Venedig 1758.
- Ders. Zibaldon. Hrsg. Nicola Ivanoff. Venedig-Rom 1963.
- Il **Tempio** della Salute eretto per voto de la Repubblica Veneta XXVI-X-MDCXXX. Venedig 1930.
- Teyssot**, Georges, *Die Gartenkunst des Abendlandes. Von der Renaissance bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1993.
- Urbani de Ghelthof**, Gianmaria, *Tesoro della Scuola Grandi di San Rocco in Venezia. Guida al visitare*. Venedig 1901.
- Die **Villen** von Venetien. Aus dem italienischen von Matthias Wolf. Augburg 1996.
- Venedig**, Kunst und Architektur. Hg. Giacomo Romanelli. Dt. Köln 1997.
- Vio**, Gastone, *Appunti per una migliore conoscenza di Gropelli e di Comin*. In: *Arte Veneta XXXVII* (1983), S. 225-227.
- Ders. Giuseppe Toretti Intagliatore in legno e scultore in marmo. In: *Arte Veneta XXXVIII* (1984), S. 204-209.
- Ders. *Precisazioni sull'Altare Maggiore nella Chiesa del Redentore a Venezia e su Tommaso Ruers (e un cenno sui Marengo)*. In: *Arte Veneta XXXIX* (1985).
- Westfalen** in Niedersachsen. Hg von Helmut Ottenjann. Cloppenburg 1993.
- Wittkower**, Rudolf, *Gianlorenzo Bernini*. London 1955.
- Wolff**, Silvia, *Nuovi contributi su Heinrich Meyring*. In: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, 24 (2000), S. 119-157.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.