

Städtische Repräsentation und Dogen-Ikonographie

Die Selbstdarstellung der Republik Venedig in den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadttoren Trevisos, Paduas und Veronas

von Stefan SCHWEIZER, Göttingen

Als der portugiesische Künstler und Kunsttheoretiker Francisco d'Hollanda im Jahre 1540, während einer ausgedehnten Italienreise im Auftrag des portugiesischen Infanten, Dom Louis, die venetische Stadt Padua aufsuchte, fertigte er eine bemerkenswerte Zeichnung an, die heute neben etwa 100 weiteren Reiseskizzen in der Bibliothek des Escorial aufbewahrt wird (Abb. 1).¹ Die Zeichnung versammelt synoptisch und in unterschiedlichen Größenrelationen Paduaner 'Sehenswürdigkeiten' in einer Art, die dem Arrangement heutiger Postkarten entspricht. Im oberen Drittel bildete d'Hollanda unter Weglassung der Umgebung – „Ex Aere“ - die Paduaner Pilgerbasilika Sant'Antonio ab, während in den beiden unteren Dritteln das Gattamelata-Reiterstandbild Donatellos isoliert den Bildvordergrund bestimmt. Hinter dem bereits von Zeitgenossen bewunderten Reiterdenkmal wird der Blick auf eine Stadtansicht gelenkt, die nur wenig mehr als zwei Kirchtürme hinter dem Bastionswall preisgibt. Der Zeichner mußte auf das eingeführte „Ideogramm“² der im Profil dargestellten Stadt aus Vogelschauschrägansicht verzichten, weil er nur ungenügende Kenntnisse der topographischen Situation besessen haben dürfte. So beschränkt sich d'Hollanda auf die Autopsie einzelner Wehrbauten, auf die Darstellung einer Rundbastion, auf einen Abschnitt des Kurtinenwalls und rechts auf ein Stadttor. Sieht man davon ab, daß es die Absicht des Portugiesen war, auf seiner Reise besonders den italienischen Fortifikationsbau zu studieren, dann erstaunt, daß er die Wehranlagen und das Stadttor in den Rang städtischer Repräsentationsmonumente erhebt. Dies wäre ohne Brisanz, würden die seit 1514 errichteten Wehranlagen und besonders die Stadttore Paduas in Inschriften und Hoheitszeichen nicht zu venezianischen Bauwerken stilisiert

Dieser Text geht zurück auf einen im September 2000 gehaltenen Vortrag bei einem internationalen Kolloquium zur Kunst der italienischen Renaissance, veranstaltet vom Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig. Die Ausführungen beruhen auf den Ergebnissen meiner im Herbst 2000 abgeschlossenen und im Jahre 2002 veröffentlichten Dissertation: St. SCHWEIZER (2002). Die Ausführungen widmen sich einem in der Dissertation nicht weiter verfolgten Aspekt der architektonischen Repräsentation.

¹ Madrid, Escorial, Bibl. Monasterio S. Lorenzo, Inv. 28.I.20. Die Zeichnungen sind als Faksimile kodifiziert F. D'HOLLANDA (1940). Zum Künstler J. SEGURADO (1970). J. BURY (1979).

² S. MICHALSKI (1999), S. 47.

werden. Als Auftraggeber und Bauherren ließen sich demnach nicht kommunale Institutionen, sondern der venezianische Senat – bis hin zu einzelnen Dogen – repräsentieren. Die Neugestaltung der urbanen Struktur mitsamt Stadterweiterung, Wassergrabensystem sowie die vollständige Bauplanung lagen in venezianischer Hand, eine städtische Repräsentation konnte daher nur eine untergeordnete Rolle spielen. Mit der Etablierung von frühneuzeitlichen Territorialstaaten mußten sich die repräsentativen Modelle der Architektur ändern. Nicht die Kommune trat als Bauherr ihrer Wehranlagen auf, sondern, im Falle der im 14. und 15. Jahrhundert eroberten Städte des Venetos – der Senat der Republik Venedig. Einerseits trat damit eine von Statthaltern – Podestà und Capitano – vertretene Territorialmacht an die Stelle kommunaler Repräsentation, andererseits konnte das über Jahrhunderte tradierte Verständnis der Mauern und Tore als Signum der Stadt nicht ohne weiteres außer Kraft gesetzt werden. Im folgenden wird daher zu diskutieren sein, welche Repräsentationsmodelle die Republik Venedig auf diese neuen Anforderungen an eine eindeutige Vergegenwärtigung als Territorialmacht entwickelte

Der Bedeutungscharakter von Stadttoren wurde seit Jahrhunderten von den textlichen Imaginationen des Himmlischen wie des irdischen Jerusalem innerhalb der christlichen Ikonographie bestimmt. Auf die Verbreitung der Torikonographie in zahlreichen mittelalterlichen Texten folgte die Generierung der Bildformel des Tores als Stadtstellvertreter in hoheitlichen Abbraviaturmedien. Stadttore waren damit bereits symbolisch aufgeladen, noch bevor sie als eine autonome frühneuzeitliche ‚Baufaufgabe‘ in hoher Zahl im 15. und 16. Jahrhundert verwirklicht wurden. In den Architekturdiskursen des 16. Jahrhunderts schwingt dieser Repräsentationsmodus jedoch nur beiläufig mit.³ Hier stehen die militärischen und urbanistischen Anforderungen an den Stadttorbau im Zentrum der Diskussionen. Trotzdem setzten sich zahlreiche Bauherren über diese funktionalen Aspekte hinweg und gaben der Auffassung Ausdruck, in Stadttoren einen durchweg repräsentativen Bautypus zu sehen.

Zwischen 1514 und ca. 1560 entstanden im Veneto eine Reihe künstlerisch aufwendiger Stadttorbauten, die als Teil einer beispiellosen Befestigungskampagne anzusehen sind.⁴ Die Modernisierung der Stadtbefestigungen war nach dem Krieg Venedigs ge-

³ St. SCHWEIZER (2002), S. 37–95.

⁴ Diese Befestigungskampagne ging zeitlich in Bergamo und besonders in Palmanova über das Jahr 1560 hinaus. Zur Befestigung der Terraferma-Städte grundsätzlich E. CONCINA (1983). St. SCHWEIZER (2002), S. 164–167, 190–194, 236–245, 308–327. P. MARCHESI (1984). *L'architettura militare* (1988).

gen die Liga von Cambrai zwischen 1509 und 1517 notwendig geworden, da die Republik Venedig nach der vernichtenden Niederlage in der Schlacht von Agnadello, 1509, nahezu die gesamte Terraferma an kaiserliche und französische Truppen verloren hatte. Während allein die Stadt Treviso vor einer Einnahme durch feindliche Truppen bewahrt werden konnte, gelang es durch einen militärischen Coup unter maßgeblicher Mitwirkung des *Provveditore del campo*, Andrea Gritti, und des Feldherren Bartolomeo d'Alviano bereits sechs Wochen später, im Juli 1509, Padua zurückzuerobern. Erst mit der vertraglich geregelten Rückgabe Veronas im Januar 1517 regierte Venedig wieder vollständig über die zeitweilig verlorenen Festlandgebiete.⁵

Der Krieg gegen die Liga von Cambrai hatte zu einem tiefgreifenden Wandel des venezianischen Selbstverständnisses geführt. Davon gibt nicht nur die kurz nach dem Krieg einsetzende Diskussion um die staatstheoretische und verfassungsrechtliche Grundlegung der Markusrepublik ein Zeugnis.⁶ Dieses neue Verständnis der eigenen staatlichen Existenzbedingungen und der politischen Praxis materialisierten sich gleichsam in den kostspieligen Befestigungsanlagen der venetischen Städte. Die Seerepublik Venedig verwirklichte als erste europäische Territorialmacht ein derartiges Befestigungssystem und wurde paradoxerweise zur Vorreiterin der modernen Fortifikation. Vor dem Hintergrund dieser in aller Kürze skizzierten Entwicklung ergibt sich folgende problematische Perspektive auf die repräsentative Funktion der neuerrichteten Wehranlagen und besonders auf die Repräsentationsfunktion von Stadttoren: Der primäre Repräsentationsmodus an Stadttoren kann nur der Stadt selbst gelten. Nur die Stadt kann den örtlich-räumlichen und ikonographischen Kontext bilden, in dem Bastionen, Wälle, Gräben und Tore traditionell stehen. Auch wenn ein territorialstaatliches Interesse an der Befestigung der Stadt besteht, so dienen die Fortifikationen zuerst dem Schutz der von einer fremden Macht verwalteten bzw. regierten Stadt. Den venezianischen Bauherren mußte also daran gelegen sein, die eigene Herrschaft über Treviso, Padua und Verona, die keineswegs so freiwillig in den Terrafermastädten hingenommen wurde, wie das die venezianische Historiographie gern betonte, architektonisch in Szene zu setzen. Wie wir in Padua sehen werden, spielte dabei selbst das Repräsentationsinteresse einzelner Dogen, nämlich Leonardo Loredans (1501–1521) und Andrea Grittis (1523–1538) eine entscheidende Rolle.

⁵ Zum Krieg und zur Liga von Cambrai H. KRETSCHMAYR (1920), Bd. 2, S. 420–448 und Bd. 3, (1934), S. 3–16. F. GILBERT (1997), S. 7–10. F. GILBERT (1973), S. 274–292. F. C. LANE (1980), S. 397–402. St. SCHWEIZER (2002), S. 160–164. Den Krieg beleuchtet unter technischen Aspekten P. PIERI (1952), S. 455–525.

⁶ L. J. Jr. LIBBY (1973), S. 7–45.

Beide Dogen setzten sich mehrfach über die engen Grenzen individueller dogaler Repräsentationsmöglichkeiten hinweg und sollen im Blickpunkt der folgenden Ausführungen stehen.⁷

Wie der enorme Aufwand an Material- und Personalressourcen für die Stadttorarchitektur im Veneto belegt, vertrauten die venezianischen Bauherren den Repräsentationsmöglichkeiten der Bauaufgabe bedingungslos. Im Kontrast dazu steht die marginale Aufmerksamkeit mit der die Architekturgeschichte Italiens die Stadttorbauten behandelt und, wenn überhaupt, derartige Bauten nur im engsten architekturhistorischen Rahmen verortet.⁸

Die bescheidenen Anfänge der venetischen Stadttorarchitektur im Cinquecento liegen in Treviso. Als maßgeblicher Planer der städtischen Befestigung trat neben dem Baumeister und Architekturtheoretiker Fra Giocondo auch der Condottiere Bartolomeo d'Alviano auf.⁹ Das erste von drei neuen Stadttoren entstand im Süden der Stadt, in unmittelbarer Nähe zur Fortezza, dem Stützpunkt des venezianischen Militärs. Die 1514/15 erbaute und im Zweiten Weltkrieg stark beschädigte Porta Altinia (Abb. 2) folgt in ihrer turmartigen Grundgestalt mittelalterlichen Wehrtürmen und reflektiert in der additiven Kleinteiligkeit ihrer Portaldekoration aus hellem istrischen Stein bescheiden die Formensprache der venezianischen Frührenaissance.¹⁰ Die den Portaldurchgang ursprünglich flankierende Verkündigungsgruppe enthob das Stadttor profaner Ikonographie.¹¹

⁷ Die Beschränkungen dogaler Repräsentation wurden nach dem Tod Loredans noch einmal verschärft und bezog sich auch auf die Anbringung öffentlicher Namensinschriften außerhalb des Dogenpalastes, was Andrea Gritti jedoch nicht davon abhielt, an der Kanalseite des Palazzo dei Camerlenghi eine auffällige Bauherreninschrift anzubringen. Zum Problem der eingeschränkten Dogenrepräsentation B. ROECK (1996), S. 79–92, bes. 79–82.

⁸ Vgl. stellvertretend W. LOTZ (1995), S. 64f. (Falconetto), S. 67 (Sanmicheli), ansonsten fand noch Michelangelos Porta Pia Aufnahme in die Überblicksdarstellung (S. 103f.).

⁹ L. COLETTI (1935), S. 16–18. L. PUPPI (1988), S. 34–44. L. PUPPI (1989), S. 187–206. Nach d'Alvianos Tod, 1515, ordnete der Senat an, die Arbeiten nach seinen Plänen fortzuführen.

¹⁰ L. COLETTI (1935), S. 22f. Vom Abschluß der Arbeiten am Tor berichtet der Podestà Giacomo Trevisan Mitte April 1515 in einem Bericht an den Senat.

¹¹ St. SCHWEIZER (2002), S. 164–171. Bemerkenswert an der Portaldekoration sind einzig die Pilasterkapitelle, deren Halskannelur der unbekannte Architekt vermutlich von den venezianischen Bauten Mauro Codussi übernahm. Vgl. W. Wolters (2000), S. 78ff. Derartige Halskannelurkapitelle sind etwas früher auch in Treviso selbst zu finden: In einer ionisierenden Variante an den Erdgeschoßarkaden des 1491 erbauten Palazzo Pretorio an der Piazza dei Signori. Von dort scheint der Kapitelltyp zur zwischen 1501 und 1503 errichteten Sakramentskapelle des Trevisaner Domes gewandert zu sein. Die mit kunstvollen Relief von Lorenzo Bregno ausgestattete Cappella del Santissimo kann als qualitätsvolles Renaissancewerk Geltung beanspruchen.

Bereits zwei Jahre später genügte die unspezifische Dekoration der Porta Altinia den repräsentativen Ansprüchen der venezianischen Statthalter nicht mehr. Die inschriftlich 1517 datierte Porta Santi Quaranta (Abb. 3) im westlichen Bastionsverlauf spricht eine gänzlich andere Sprache.¹² Aus der Rückschau betrachtet, beschreibt diese Veränderung von der Porta Altinia zur Porta Santi Quaranta eine entscheidende Grenze in der architektonischen Auffassung von Stadttoren. Sie ist gekennzeichnet von der Ablösung mittelalterlicher Tortürme durch flache in den Bastionswall integrierte Stadttore mit flankierenden Artillerieposten und läßt sich in Treviso exakt auf die Jahre 1515 bis 1517 datieren. Der entscheidende Katalysator bildete die Entscheidung, die Stadttore als baukünstlerische Aufgabe aufzufassen. Die Errichtung der Wehranlagen wurde zum Gegenstandsbereich von ‚Zivilarchitekten‘ deklariert und den Planungen der Militärs partiell entrissen. Diese, das künstlerische und soziale Verständnis des Baumeisterberufs prägende Entscheidung war erst kurz nach 1500 möglich, als sich die Ausbildungsformen und die sozialen Milieus der Architekten wandelten. Erst von diesem Zeitpunkt an waren Architektureleven nicht mehr gezwungen, umfangreiche Erfahrungen als Holzbildhauer, Steinmetz oder Goldschmied zu machen, um später zum Architekten ausgebildet zu werden, sondern erhielten eine auch ingenieurtechnisch und theoretisch fundierte Ausbildung.¹³ Der Rückgriff auf die Kenntnisse von ‚Zivilarchitekten‘ beim Bau von Stadttoren entsprach dem zeitgenössischen Verständnis der Architektenschaft, das Sebastiano Serlio 1537 zum Ausdruck gebracht hatte.¹⁴ Demnach könnten repräsentative Ansprüche nur von ‚Zivilarchitekten‘ verwirklicht werden, da sie mit Hilfe von Säulenordnungen, Wandmotiven, Mauerformen und bestimmten Materialien („decorum“) den funktionalen Charakter eines Bauwerks zu veranschaulichen wußten. Da sich die venezianische Administration dieses Selbstverständnis offenbar zu eigen gemacht hatte, spricht vieles dafür, daß die Bauherren den Repräsentationscharakter der Torbauten sehr hoch veranschlagten.

Der triumphale, dreiachsige Aufriß der feldseitigen Blendfassade der Porta Santi Quaranti ist noch ohne organische Verbindung zu einem nunmehr kubusartigen Baukörper. Die Pilaster tragen reich ornamentierte Kapitelle – eine venezianische Form der korinthischen Ordnung, wie sie von den Lombardi sowie Mauro Codussi verwen-

¹² L. COLETTI (1935), S. 19

¹³ Zur Ausbildung und zur Rolle der Baukunst für den Wehrbau St. SCHWEIZER (2002), S. 29–36, sowie ACKERMANN (1991), S. 363.

¹⁴ St. SCHWEIZER (2002), S. 55f. Der Serlio-Passus in: S. SERIO (1584), Quarto Libro, f. 129^f.

det wurde, und geben dem Bau einen nahezu heiteren Charakter.¹⁵ Nur die breiten Kettenführungsschlitze für die Zugbrücken erinnern an eine militärische Funktion der Architektur. Der feierlichen Architektursprache entsprechen die hoheitlichen Repräsentationselemente: Den venezianischen Löwen flankieren vier Kartuschen, die zweimal mit dem Wappen Trevisos und je einmal mit dem Wappen des Dogen Loredan sowie des Podestà Andrea Vendramin gefüllt sind. Von Interesse sind die Inschriften, die sich in den vertieften Mauerfeldern über den Seitenportalen befinden bzw. befanden. In der linken Achse liest man: BARTHOLAMEO LIVIANO VENETI EXERCITUS IMPERATORE DESSIGNANTE IDEMQ COMPROBANTE SENATV.¹⁶ Die rechte Inschrift ist heute mit Ausnahme der Jahreszahl zerstört, wurde jedoch glaubhaft überliefert: NICOLAUS VENDRAMENUS PAVLI F ANDREAE PRINCIPIS NEP PRAET PRAEF NOVAM VRBAM FOSSA MVRO CIRCONDEDIT REGIONES AC VICOS DILIGENTISSIME DISTINXIT PORTAM SVI NOMINIS CVM OMNI CVLTV FC MDXVII.¹⁷

Beide Inschriften vervollständigen die repräsentativen Ambitionen der Bauherren: Die Tatsache, daß der Feldherr Bartolomeo d'Alviano zwei Jahre nach seinem Tod inschriftlich genannt wird, stilisiert das Tor überdies zu einem Denkmal seiner militärischen Erfolge und seiner Befestigungsplanung für Treviso. Die Inschrift zeichnet den Feldherren mit der antiken Formel des VENETI EXERCITUS IMPERATORE aus und entspricht d'Alvianos eigener Berufung auf die *virtus militaris* des antiken Roms. Dem Charakter eines Denkmals nicht minder verpflichtet, stellt sich die auf den Podestà Vendramin bezogene Inschrift dar. Er wird nicht nur als Erneuerer von Befestigungen und Stadtbild gefeiert, sondern war für kurze Zeit der Namensgeber des Tores. Der Name 'Porta Vendramina' widersprach jedoch dem obligatorischen, der republikanische Gemeinschaft verpflichteten Repräsentationsgestus Venedigs. Der Senat erhielt 1518 Kenntnis davon, daß die beiden jüngsten Torbauten, die Porta Santi Quaranta und die im folgenden vorzustellende Porta San Tomaso die Namen der am-

¹⁵ Die Kapitellplastik mit zierlichen Masken an den geschwungenen Abakusplatten orientiert sich am Dekor Mauro Codussis, der mit dem Palazzo Loredan (Vendramin-Calergi) einige Jahre zuvor einen Familienpalast des amtierenden Dogen errichtet hatte.

¹⁶ Auf Anordnung des Feldherren des venezianischen Heeres, Bartholomeo d'Alviano, und mit Billigung des Senats.

¹⁷ Die rechte, zerstörte Inschrift nach A. SANTALENA (1894), S. 71: Der Präfekt und Prätor Nicolaus Vendramin, Sohn des Paulus, Neffe des Dogen Andrea, umgab die Neustadt mit Graben und Mauer; unterteilte die Stadtviertel und Gassen in sehr sorgfältiger Weise mit einem Tor seines Namens; im Jahre 1517 sorgte er für dessen Erbauung mit allem Schmuck.

tierenden Podestà trugen und verlangte umgehend eine Rückbenennung der Stadttore, was mit großer Genugtuung in Treviso aufgenommen wurde.¹⁸

Ein ebenfalls mit Hilfe von Architektur und Dekor mit denkmalhaften Zügen ausgestattetes Stadttor stellt auch das jüngste der Trevisaner Beispiele dar, die 1518 errichtete Porta San Tomaso, das Haupttor der Stadt (Abb. 4).¹⁹ Die Fassade besitzt ungewöhnliche fünf Achsen, die durch eine aufgesockelte Säulenordnung gegliedert sind. Die Schlitze der Kettenführungen bezeugen, daß neben dem Hauptportal nur der rechte Seiteneingang geöffnet war. Da die neuen Torbauten im gesamten Veneto ein dreiaxsiges Triumphalmotiv die Fassadenform durchgängig bestimmte, mußte einer der Nebeneingänge jeweils 'blind', das heißt vorgetäuscht bleiben. Über den Eingängen bzw. Blendfeldern der Seitenachsen befinden sich Trophäenreliefs, eingelassen in die schichtartig gestaffelte Fassadenmauer. Über der Portalzone sind Kartuschen mit den Wappen des Podestà Paolo Nani, nach dem das Tor kurze Zeit Porta Nana benannt war, sowie Wappen des Dogen Loredan und der Stadt Treviso angebracht.

In der Verbindung von Baudekor und Baukörper geht die Porta San Tomaso über die Blendfassade des Vorgängertores hinaus. Als Architekten dieser organischen Bildhauerarchitektur²⁰ erkannte bereits Temanza im 18. Jahrhundert Guglielmo Grigi, gen. il Bergamasco.²¹ Die Architektur Grigis, der prominente Werke wie die Cappella Emiliana an S. Michele in Isola, den Hauptaltar von San Salvatore und vermutlich den Palazzo dei Camerlenghi in Venedig errichtete,²² zeichnet sich durch eine zum Relief entwickelte Fassadendekoration aus.²³ Dabei dienen Sockel und Gesimse als vermittelnde Bindeglieder zwischen Dekor und Baukörper. Ausgehend von der mit Schriftquellen gesicherten Autorschaft an der nach 1527 errichteten Emiliani-Kapelle,

¹⁸ A. SANTALENA (1901), S. 385. Im entsprechenden Bericht des Podestà Andrea Mocenigo heißt es: „La qual deliberatione e sta de tanta satisfatione de tutta questa città, che più non se porria dire, alle quale humilmente mi racomando.“

¹⁹ St. SCHWEIZER (2002), S. 175–182. L. COLETTI (1935), S. 19. A. SANTALENA (1894), S. 68.

²⁰ N. HUSE, W. WOLTERS (1996), S. 101.

²¹ T. TEMANZA (1778), S. 130.

²² L. ANGELINI (1961), S. 111–118. Zu diesen Aufträgen gehörte unter Umständen der Palazzo dei Camerlenghi, errichtet in zwei Kampagnen ab 1488 und zwischen 1523 und 1525. R. LIEBERMANN (1982), Plate 102. Eine hypothetische Zuschreibung des Palazzo dei Camerlenghi an Giorgio Spavento nimmt P. HAMILTON (1983), S. 258–271, vor.

²³ Nach wie vor stellt L. ANGELINI (1961), hier S. 109–149, die einzige Untersuchung zu Grigi dar. A. SANTALENA (1894), S. 69, schreibt den Bau nicht nur Bergamasco zu, sondern will darüber hinaus die Trophäensculpturen Pietro Lombardo zuweisen, der jedoch im selben Jahr starb. Siehe auch: R. J. GOY (1996).

weist die Forschung aus stilistischen Gründen auch die Porta San Tomaso Grigi zu.²⁴ Seine Verpflichtung als Stadttorarchitekt anstelle eines Festungsingenieurs belegt, welch hohes Maß an Repräsentativität Senat und Statthaltung der Stadttorarchitektur zubilligten. Dieser Anspruch scheint mit der Porta San Tomaso auf die Spitze getrieben. Verschiedene Details bezeugen einen Rückgriff auf Vorbilder, die eine semantische Decodierung der Architektur erlauben. So zitieren die Trophäenreliefs ähnliche Vorbilder von der östlichen Hoffassade des Dogenpalastes und sind als Rückgriff auf Formen der venezianischen Staatsikonographie zu verstehen.²⁵ Für die Löwenreliefs an den Piedestalen existiert ein prominentes Vorbild, das auch die Triumphbogenfassade beider Tore beeinflusst haben dürfte – die ‘Porta della terra’ des venezianischen Arsenal (Abb. 5).²⁶ Dieses bereits von Zeitgenossen ideologisch als Triumphtor interpretierte Portal²⁷ sollte die militärische Konsolidierung der Markusrepublik im Dogat Foscarins veranschaulichen.²⁸ Im 1460 erbauten Arsenaltor beriefen sich Doge und Senat Venedigs auf die militärischen Tugenden des antiken Roms und ließen eine bis zu Jacopo Sansovinos Architektur der späten 1530er und 1540er Jahre ungebräuchliche, streng antikisierende Architektursprache einsetzen. Guglielmo Grigi, der auch für den Entwurf der Porta Santi Quaranta in Frage kommt,²⁹ verwendete demnach mit dem inhaltlichen Anspruch, die Militärtugenden und gleichzeitig den militärischen Triumph Venedigs über die Liga von Cambrai zu veranschaulichen, eine Formensprache, die in Venedig selbst zurückhaltend eingesetzt wurde.

Auch in Padua, der Stadt, die durch die schnelle Rückeroberung zum Symbol der venezianischen Abwehrbereitschaft wurde,³⁰ entstanden nach 1514 neue Befestigungen, die das Stadtbild und die urbane Struktur nachhaltig veränderten.³¹ Unter dem Aspekt der Repräsentation steht von den beiden ersten im Jahre 1517 errichteten Stadttoren – Porta Santa Croce³² (Abb. 6) und Porta Liviana (Abb. 7)³³ – die architektonisch

²⁴ L. ANGELINI (1961), S. 124–129.

²⁵ Vgl. W. WOLTERS (2002), S. 120ff.

²⁶ R. LIEBERMANN (1991), S. 117–126.

²⁷ Die Gliederung der Porta della terra folgt dem augusteischen Sergierbogens in Pula unter Verwendung von Spolien. Dazu LIEBERMANN (1991).

²⁸ B. MARX (1980), S. 354.

²⁹ St. SCHWEIZER (2002), S. 171–175 u. S. 251f.

³⁰ Diese Symbolbedeutung kennzeichnet ein entsprechendes Bild Jacopo Palma Il Giovanes in der Sala del Maggior Consiglio des Dogenpalastes, das die Eroberung Paduas durch Andrea Gritti darstellt. W. WOLTERS (1983), S.190ff., Abb. 203.

³¹ G. BRESCIANI ALVAREZ (1988), S. 100, wiederabgedruckt in: G. BRESCIANI ALVAREZ (1999), S. 491–498; G. MAZZI (1998), S. 20.

³² St. SCHWEIZER (2002), S. 198–202. E. FRANZIN (1982), S. 55.

bescheidene Porta Liviana im Blickpunkt. Ihr Name leitet sich vom Namen des bereits mehrfach genannten Bartolomeo d'Alviano ab. Erneut erscheint damit ein Stadttor im Denkmalskontext. Durch die Übertragung des Namens, der inschriftlich an der Stadtseite erscheint, sollte offenbar der Ruhm des Condottiere in Verbindung mit Paduas neuen Wehranlagen die Erinnerung an die Rückeroberung wachhalten. Die hinter der Namensverleihung stehende Geste betont nicht nur den Sieg gegen die kaiserlichen Truppen, sondern memoriert auch eine mit der Rückeroberung verbundene Episode der jüngsten Paduaner Geschichte: die Niederschlagung der aufständischen Paduaner Aristokratie 1509. Diese hatte sich während der kurzen kaiserlichen Herrschaft mit den neuen Machthabern verbündet, bildete eine provisorische Regierung, zerstörte venezianische Hoheitszeichen und enteignete venezianischen Besitz. Nach der Rückeroberung Paduas durch venezianische Truppen, im Juli 1509, ließ die Statthalterung die Rädelsführer der Revolte zum großen Teil hinrichten, nahezu der gesamte Paduaner Adel wurde in der Folge enteignet.³⁴

Unter den Paduaner Stadttoren, die im Dogat Leonardo Loredans errichtet wurden, ragt die von Guglielmo Grigi erbaute Porta Portello (Abb. 8) bezüglich ihres dekorativen Aufwandes und ihrer Veranschaulichung eines 'buon governo' heraus.³⁵ 1518 errichtet, wiederholt das im Norden der Stadt an der wichtigsten Kanalverbindung nach Venedig gelegene Tor die kubische Grundform der Porta San Tomaso in Treviso.³⁶ Der im Grundriß nahezu quadratische Baukörper steht über einem Sockel; Volutenkonsolen tragen die Piedestale der kannelierten Doppelsäulen. Diese gliedern die Feldfassade in drei Achsen und tragen korinthisierende Kapitelle, denen ein Gebälk sowie eine identisch verkröpfte Attika aufsitzt (Abb. 9). Der sich darüber erhebende Uhrturm wurde 1535 nachträglich aufgesetzt.

Das ‚decorum‘ veranschaulicht die repräsentativen Absichten des venezianischen Statthalters und insbesondere des Dogen. An den äußeren Piedestalen erscheinen Inschriften, die das legendäre Gründungsdatum Paduas, 1118 v. Chr. und das Jahr der Erbauung des Tores, 1518 präsentieren. Den Kontext der Stadtkonographie berücksichtigen auch die kunstvoll gerahmten Inschriften über den Seitenportalen. Links lesen wir: HANC ANTIQUISS URBEM LITERARUM OMNIUM ASYLUM.

³³ St. SCHWEIZER (2002), S. 194–198. L. PUPPI (1973), S. 104. Padova (1961), S. 257.

³⁴ B. G. KOHL (1972), S. 205–221, bes. S. 219–221; C. GASPAROTTO (1961), S. 158–163.

³⁵ St. SCHWEIZER (2002), S. 202–210. Die erste Zuschreibung der Porta Portello an Grigi bei T. TEMANZA (1778), S. 130.

³⁶ G. BRESCIANI ALVAREZ (1988), S. 105.

CUIUS AGRUM FERTILITATIS SUMEN NATURA ESSE VOLVIT ANTENOR
CONDIDIT SENATUS AUTEM VENETUS HIS BELLI PROPUGNACULIS
ORNAVIT.³⁷ Rechts liest man: LEONARDO LAUREDANO DUCE VENETORUM
INVICTISSIMO CUIUS PRINCIPATUS VARIAS FORTUNAE VICES FORTITER
EXCIPIENS QUAM GLORIOSE SUPERAVIT AN XVIII.³⁸

Auf Paduas Beschreibung in der Art eines Städtelobes folgt der enklitische Hinweis, daß es jedoch der venezianische Senat gewesen sei, der die Stadt befestigte und damit verzierte. Die rechte Inschrift ist in ihrem enkomastischen Ton allein auf den Dogen Loredan bezogen. Noch in seinem Grabmal (Abb. 10), das nach langer Verzögerung und unter erheblicher Abänderung der Ursprungsplanung erst in den 60er Jahren von Danese Cattaneo und Girolamo Campagna begonnen wurde, ist Loredans Person als Protagonist des Krieges in Szene gesetzt worden.³⁹ Die Sitzfigur des Dogen flankieren Allegorien der Liga von Cambray und der gerüsteten Venetia – eine Figuration, die auf Palma il Giovane's Wandbild „Die Allegorie des Widerstandes der Republik Venedigs gegen die Liga von Cambray“ in der Sala del Senato des Dogenpalastes zurückgeht.⁴⁰ Hier hetzt Venetia mit erhobenem Schwert den Markuslöwen gegen den europäischen Stier. Am Bildrand veranschaulichen Abundantia und Pax die Grundlagen Venedigs, während Loredan mit ausgebreiteten Armen vor der Landschaft mit einer Ansicht Paduas steht.

Loredan ist hier aus der Rückschau zum Symbol des venezianischen Widerstandes geronnen, eine Rolle, die ihm bereits der Historiograph Andrea Navagero in der Grabrede auf den Dogen 1521 zugeordnet hatte und die in der Torikonographie vorformuliert scheint.⁴¹ Der triumphale architektonische Gestus deckt sich mit der propagandistischen Verwertung der unbesiegbaren Venetia. Die Rückeroberung Paduas, deren sichtbarste architektonische Manifestation die Wehranlagen darstellen, wurde entgegen den historischen Ereignissen zum Höhepunkt des venezianischen Widerstandes stilisiert, in deren Zentrum Leonardo Loredan steht.

Während der Doge Loredan mit der Stadttorinschrift und schließlich dem Grabdenkmal sein unglückliches Kriegsregiment nachträglich vergessen zu machen hoffte,

³⁷ Diese sehr alte Stadt, eine Zufluchtstätte der Wissenschaften, deren Acker nach dem Willen der Natur ein Euter der Fruchtbarkeit ist, gründete Antenor, der Rat von Venedig aber schmückte sie mit diesen Bollwerken des Krieges.

³⁸ Unter Leonardo Loredan, dem unbesiegteten Führer der Venezianer. Dessen Dogenherrschaft zog tapfer mannigfache Lose des Schicksals, über welches er 18 Jahre ruhmvoll siegte.

³⁹ Zum Grabmal Leonardo Loredans J. SIMANE (1993), S. 30–48, zur Datierung S. 35–36.

⁴⁰ Zum Kontext des Bildes W. WOLTERS (1983), S. 210f., Abb. 213.

⁴¹ Zur Grabrede L. J. Jr. LIBBY (1973), S. 11–14.

besaß der an der Rückeroberung beteiligte Andrea Gritti, seit 1523 im Dogenamnt, einen persönlichen Bezug zu Padua. Er führte maßgeblich die Rückeroberung der Stadt 1509 an. Mit der Verpflichtung des Veroneser Malers und Architekten Giovanni Maria Falconetto für den Bau zweier Stadttore dürfte Gritti bereits Zeitgenossen überrascht haben, denn Falconetto gehörte dem Venedig nur wenig gewogenen Künstler- und Intellektuellenkreis um Alvise Cornaro an, dessen stilbildende Hofloggia (Abb. 11) er 1524 errichtet hatte.⁴² In Verona hatte Falconetto im Dienst der kaiserlichen Administration gestanden, so daß seine Verpflichtung durch Gritti oft als reuevolle Rückkehr Falconettos oder geschickter Schachzug Grittis interpretiert wurde. Ruft man sich ins Bewußtsein, daß Gritti als Auftraggeber maßgeblichen Anteil an der Durchsetzung von Sansovinos römischer Hochrenaissancearchitektur in Venedig hatte, dann kann es für den Dogen 1527/28 jedoch nur einen Grund gegeben haben, den politisch verdächtigen Falconetto zu verpflichten: Der Veroneser war schlicht der einzige Architekt im Veneto, der die klassische, von antiken Bauten geleitete Formensprache architektonisch umzusetzen wußte.

Bereits das erste der beiden im westlichen Bastionsabschnitt liegenden Tore, die Porta San Giovanni (Abb. 12), 1528 erbaut, greift die Triumphbogensystematik auf, um den kubischen Baukörper an der Feldseite zu gliedern.⁴³ Falconetto entlehnt mehrere Elemente vom antiken Veroneser Gavierbogen (Abb. 13), darunter die Rahmung der Seitenportale, die eigenartigen Portalaufsätze, das durchgeführte Profil des Kapitellhalsrings, die Attikagliederung sowie die Künstlerinschrift, die am Veroneser Vorbild den Namen des antiken Traktatautors Vitruvs nennt, mit diesem jedoch nicht-identisch war, worauf erst Sebastiano Serlio im Dritten Buch seines Traktats 1537 aufmerksam machte.⁴⁴

⁴² Trotz lexikalischer Einschränkungen bildet die Grundlage für die Beschäftigung mit Falconetto: G. SCHWEIKHART (1988), S. 147–155 (mit der wichtigsten Literatur). Zu Falconetto als Rezipient antiker Architektur G. SCHWEIKHART (1968), S. 17–63. Des weiteren A. VENTURI (1940), S. 1–57, bes. S. 25–32. Zu Cornaro L. PUPPI (1980.). E. MENEGAZZO (1980), S. 513–538. Zur Architektur Falconettos in Padua P. CARPEGGIANI (1977), S. 71–99. Alvise CORNARO (1965). G. FIOCCO (1930/31), S. 1203–1241. C. SEMENZATO (1961), S. 70–77.

⁴³ St. SCHWEIZER (2002), S. 210–217.

⁴⁴ S. SERIO (1584), Terzo Libro, f. 111^v: *Alcuni vogliono dire che Vitruvio lo facesse fare: ma non credo per due cagioni; prima non veggo che la iscrizione dica Vitruvio Pollione, ma forse un altro Vitruvio che lo fece; l'altra più efficace ragione si e, che Vitruvio Pollione nei suoi scritti di Architettura danna le mensole, & i dentelli in una istessa cornice, & una tal cornice si trova in quest arco; pero io non affermo che Vitruvio, io dico il grande Architetto, habbia ordinato quest'arco.*

Bemerkenswerterweise richtet sich die Attikainschrift gegen die Stadt, ihr Ton entspricht der architektonischen Erscheinung, deren Bossenfassade für eine Stadtseite ungewöhnlich ist. Wir lesen: ANDREA GRITIO PRINCIPE OPTIMO MURIS CUM PROPUGNACULIS VALIDIORIB REFEC PORTA TUTIORI RESTITUTA PATAVI MUNITIUS ET ORNATIS EST FACTU MDXXVIII.⁴⁵ In der Gegenüberstellung von *munire et ornare* erkannte Ennio Concina ein programmatisches, die Politik Grittis bestimmendes Element.⁴⁶ Die notwendige *renovatio securitas* wurde in eine *renovatio urbis* transformiert, die wiederum *maiestas reipublicae* veranschaulichen soll.⁴⁷

Die zwei Jahre später errichtete Porta Savonarola (Abb. 14, 15) folgt dem Vorgängerbau in der Grundgestalt bei veränderter Innenaufteilung, die in ihrer oktagonalen Anlage einen Abkömmling des Odeon Cornaro darstellt.⁴⁸ Wieder richtet sich die Inschrift gegen die Stadt und erneut treten Doge, Senat sowie Präfekt mit dem Programm der Befestigung und Verschönerung in Erscheinung:⁴⁹ PORTA CUM MAGNA MUROR PARTE LUCULENTIUS REFECTA PROPUGNACULUMQ ADIUNCTUM IN FOSSA ET ALTITUDO ATQ ITA ADDITA PRIAMO LEGIO PATAVINOR PREAF PROCURANTE ANDREA GRITIO SENATVS VENETI PRINCIPE MDXXX.

Die Schäfte der Fassadensäulen bestehen aus Marmor, die Seitenportalrahmungen folgen Vitruvs Beschreibung. Als außergewöhnlich müssen die Relieftondi angesehen werden, die an beiden Fassaden über den Seitenportalen sitzen. Ihre Rahmung entlehnte Falconetto den Tondi der 1580 abgebrochenen antiken Porta Aurea in Ravenna.⁵⁰ An der Feldseite wurden eine Bacchus- und eine Ceresbüste angebracht, die eine Marsbüste am Schlußstein über dem Hauptportal flankieren und ikonographisch den

⁴⁵ Die schwer lesbare Inschrift nach Padova (1961), S. 596: Unter der Herrschaft des besten Dogen Andrea Gritti ist Padua, nachdem die Mauern mit den Bollwerken noch stärker wiederaufgebaut worden waren und das Tor sicherer wiederhergestellt worden war, (noch) befestigter und geschmückter gemacht worden.

⁴⁶ E. CONCINA (1983).

⁴⁷ E. CONCINA (1995), S. 202.

⁴⁸ St. SCHWEIZER (2002), S. 217–227.

⁴⁹ Nach Padova (1961), S. 451: Das Tor wurde mit einem großen Teil der Mauern schöner wiederhergestellt und das Bollwerk (entlang ?) des Grabens gebaut und die Höhe gleichermaßen so hinzugefügt. Die Ausführung besorgte Priamo Lecce, Präfekt Paduas, unter dem Dogen des venezianischen Senats, Andrea Gritti, 1530.

⁵⁰ Zu den Rahmen der Porta Aurea G. SCHWEIKHART (1980), S. 96–99. Eines der *tondi* der untergegangenen Porta Aurea befindet sich heute im Museo Nazionale in Ravenna. Falconetto integrierte eine Ansicht der ravennatischen Porta Aurea, die eines der antiken Tondi zeigt, in der Darstellung des Monats Juni im Palazzo d'Arco in Mantua. dazu O. LONGO (1994), S. 5–29.

Bezug zur Landseite, die durch Mars vertretene venezianische Terraferma herstellen. An der identischen Stadtseite sind die Tondi mit Minerva und einer Flußgottheit, vermutlich dem Medoacus gefüllt, der lateinischen Bezeichnung des Flusses Brenta. Interessanterweise befindet sich am Schlußstein der Stadtseite eine Juno-Büste. Juno tritt im Gegensatz zu Minerva nur selten in der venezianischen Ikonographie auf. Vermutlich sollte die als machtbewußt geltende Göttin Juno zu der die Weisheit einer Regierung repräsentierenden Minerva ins Verhältnis gesetzt werden, um so das venezianische Verständnis eines „buon governo“ zu versinnbildlichen.

Vor dem Hintergrund der jüngeren Geschichte ist aber auch eine didaktische Anspielung bedenkenswert, die sich auf die antitrojanische Haltung Junos bezieht, was das Selbstverständnis der von einem Trojaner gegründeten Stadt betraf. In einer Episode des Trojanischen Krieges schildert Ovid, wie Juno den Feinden das Stadttor Trojas öffnet.⁵¹ Ist es nur Zufall, oder erinnert die Junobüste daran, daß 1509 einheimische Aristokraten den kaiserlichen Truppen die Porta Codalungo öffneten? Mag auch zutreffen, daß eine solche Lesart seitens der Auftraggeber intendiert gewesen sein könnte, so scheint zumindest fraglich, ob zeitgenössische Rezipienten diese Verbindung zwischen Mythologie und jüngerer Geschichte leisten konnten, zumal Grittis Repräsentationsformen im Stadtzentrum jenseits subtiler Allegorien lagen: 1532 gestaltete Falconetto im Auftrag Grittis die Torre del Orologio des Palazzo del Capitaniato (Abb. 16) um.⁵² Falconetto verkleidete das Erdgeschoß mit einem Triumphbogen, dessen Friesinschrift den Dogen Gritti in einer Art feiert und überhört, wie man es von einem städtischen ‘Signore’ zu erwarten hätte.

Der triumphale Gestus am Palazzo del Capitanio und an den Stadttoren stellt Grittis Versuch dar, die venezianische Herrschaft eindeutig zu visualisieren. Dies mit entsprechenden urbanistischen Eingriffen zu verbinden, entlehnte der Doge den Traktaten zur Verfassungslehre von Domenico Morosini⁵³ und Gasparo Contarini.⁵⁴ Angesichts der Tatsache, daß ein derart auf den Dogen bezogener Repräsentationsmodus in Venedig unmöglich gewesen wäre, stellt die architektonische und urbanistische Umgestaltung Paduas daher, auch was die Architektursprache angeht, eine Art Versuchsfeld für Ve-

⁵¹ OVID, *Metarmorphosen*, 14, 779–783.

⁵² M. C. BILLANOVICH, (1989), S. 39–66. Zu Falconettos Beitrag P. CARPEGGIANI (1977), S. 96. Zur späteren Architektur G. BRESCIANI ALVAREZ (1977), S. 141–153.

⁵³ Domenico MOROSINI, *De bene instituta re publica*. Dazu M. TAFURI, (1985), S. 162–171. G. COZZI (1970), S. 405–458.

⁵⁴ Gasparo CONTARINI, *De republica venetorum libri cinque*. Hierzu L. J. Jr. LIBBY (1973), S. 17–24 und F. GAETA (1981), S. 565–641. Zu Contarini S. 632–641.

nedig selbst dar. Mit der Architektur an der venezianischen Piazzetta, mit Loggetta, Münze und Bibliothek ließ Gritti in der Tat eine derartige Formensprache nur kurze Zeit später am Markusplatz durchsetzen.

Andrea Gritti sollte das aus den mittelalterlichen *laudis civitatis* abgeleitete Programm des *munire et ornare* auch auf Verona ausdehnen.⁵⁵ Jedoch veränderten sich die Bedingungen durch die Verpflichtung des Veroneser Architekten Michele Sanmicheli, der seit 1530 als venezianischer Festungsbaumeister tätig war, erheblich.⁵⁶ Schon bald nach der Rückkehr in seine Heimatstadt pflegte Sanmicheli in einem aristokratischen und intellektuellen Milieu Umgang, das der venezianischen Statthaltung politisch loyal und moderat gegenübertrat.⁵⁷ Im Unterschied etwa zu Andrea Palladios Auftraggebern in Vicenza ließ sich Sanmicheli ausschließlich von diesem, den städtischen Consiglio überdies dominierenden Kreis, als Architekt verpflichten.

Zwischen 1533 und 1540 errichtete Sanmicheli die Porta Nuova im Süden Veronas, nachdem mit der Porta Vescovo und der Porta San Giorgio⁵⁸ im Osten und Norden der Stadt 1520 bzw. 1525 die ersten venezianischen Neubauten entstanden waren. Die Feldseite der Porta Nuova (Abb. 17, 18) vereinigt eine bossierte Mauer mit Dorica und Triumphbogenmotiv und sollte stilbildend für die europäische Stadttorarchitektur bis ins 18. Jahrhundert werden. Um die architekturhistorische Bedeutung dieser Synthese zu erfassen, muß man sich vergegenwärtigen, daß Sebastiano Serlio die Kodifizierung und semantische Begründung dieser Systematik im 1540 edierten Vierten Buch seines Traktats vornahm, also erst nach der Fertigstellung der Feldseite. Darüber hinaus kombinierte Sanmicheli die Porta Nuova mit einem Kavalier, einer aufgesetzten Geschützplattform, die durch die statischen Ansprüche der Artillerie nach einer tektonisch anspruchsvollen und komplexen Innenraumstruktur verlangte.⁵⁹

Sanmicheli zitierte an der Porta Nuova architektonische Elemente von antiken Veroneser Bauten. Diese ‘Zitatarchitektur’ bestimmt auch die von ihm erbauten Stadtpaläste, und kann als Veranschaulichung eines sich historisch begründenden städtischen Bewußtseins verstanden werden. Ein Mäanderfries oberhalb der Seitenportale

⁵⁵ Dieser Bereich der Wehrarchitekturgeschichte Veronas ist gut erforscht und kann hier nur skizziert werden. Verwiesen sei auf meine Zusammenfassung St. SCHWEIZER (2002), S. 236–245.

⁵⁶ Zu Sanmicheli siehe St. SCHWEIZER (2002), S. 252ff., bes. Anm. 473.

⁵⁷ H. BURNS (1995), S. 70.

⁵⁸ St. SCHWEIZER (2002), S. 236–252. Die Zuschreibung der Porta San Pietro an Guglielmo Grigi, S. 251f.

⁵⁹ L. PUPPI (1986), S. 50–55.

geht auf die antike Porta Leoni zurück. Die Jupiter-Ammon-Büste im Schlußstein wiederholt das oft rezipierte Motiv eines seinerzeit bereits als Jupiter-Ammon-Bogen bezeichneten Monuments. Am signifikantesten ist aber der Bezug zu Gliederungselementen der Arena, des nahe der Porta Nuova gelegenen Amphitheaters. Dessen Außenfassade konnte Sanmicheli das Prinzip der aus den bossierten Pilasterschäften herausstehenden Kapitelle entlehnen.⁶⁰ Solche freien architektonischen und skulpturalen Komposition einzelner Elemente der Veroneser Antike, die sich, wie Hans Aurenhammer nachgewiesen hat, auch in der Altararchitektur der Zeit finden,⁶¹ lassen sich als Versuch werten, der venezianischen Herrschaft eine autonome ‚Veronesità‘, ein historisch begründetes städtisches Bewußtsein, entgegenzustellen, das den weitgehenden Verlust politischer Selbständigkeit neutralisieren half.⁶² Venedig, repräsentiert durch seinen Dogen Andrea Gritti, begegnete diesem Anspruch in der Inschrift der Porta Nuova in einem bereits in Padua erprobten Tonfall, die zum einen den Ruhm der antiken Stadtgründung hervorhebt, zum anderen jedoch eindrücklich darauf aufmerksam macht, daß es die Republik Venedig gewesen sei, die für den Schutz der Stadt, für die Erneuerung ihrer Brücken, Tore und Kirchen sorgte.⁶³

Noch deutlicher als die Porta Nuova veranschaulicht die Architektur der Porta Palio (Abb. 19) mit Hilfe lokaler Antikenrezeption ein historisches Bewußtsein des Architekten.⁶⁴ Am südlichen Ausläufer des städtischen Corso gelegen, sollte ihre hochdekorative Architektur vermutlich der Akzentuierung und Belebung der städtischen Hauptachse dienen. Dieser urbanistische Anspruch drückt sich auch im bestimmenden Motiv der feldseitigen Fassadengliederung aus. Die eigenartige Wandstaffelung übernahm Sanmicheli von einem der oberen Umgänge des Teatro romano,

⁶⁰ St. SCHWEIZER (2002), S. 263–273.

⁶¹ H. AURENHAMMER (1995), S. 170–179.

⁶² G. SCHWEIKHART, Sanmicheli e l'antichità classica, in: Michele Sanmicheli (1995), S. 154–159.

⁶³ Den Inschriftentext überliefert F. SWERTIUS, *Selectae Christiani orbis deliciae ex Urbibus, Templis, Bibliothecis et aliunde*, Coloniae 1652, S. 247: *Verona non minus nobilis quam antiqua civitas priscae virtutis memor venetae reipublicae beneficio, non solum muros iniuria temporum corruptos in melius restituit, sed ea quoque sibi templorum, viarum, pontium ac portarum ornamenta adjectit, ut publicorum aedificiorum magnificentia nulli urbium postponenda videatur; tantum potuit bonorum principum tutela ac favor*. Verona, die nicht weniger edle als alte Stadt, erneuerte und verbesserte, eingedenk ihrer altherwürdigen Größe, durch die hilfreiche Unterstützung der Republik Venedig nicht nur ihre Mauern, die durch die Ungunst der Zeiten verfallen waren, sondern fügte auch jene prunkvollen Tempel, Straßen, Brücken und Tore zu ihrem Wohl hinzu, damit es nicht den Anschein hat, daß sich hinsichtlich der Großartigkeit ihrer öffentlichen Bauten irgendeiner anderen Stadt hintanzustellen sei; soviel vermochten Schutz und Gunst des Dogen.

⁶⁴ St. SCHWEIZER (2002), S. 273–290.

den Palladio in einer Zeichnung festgehalten hat (Abb. 20).⁶⁵ Der Bezug von Theaterumgang und Torfassade ist offenbar bewußt gewählt, denn der städtische Corso, an dem das Stadttor postiert wurde, verbindet Original und Zitat virtuell. Indem Sanmicheli die antike Hauptachse rekonstruierte gelang ihm die Veranschaulichung der urbanen Anlage in der Stadttorfassade.

Die aufwendige Staffelung ihrer Hausteinfassade, die kunstvollen Bossen, kanne-lierten Säulen, die dekorativen Portalrahmungen und Kriegerbüsten der in den 1550er Jahren erbauten Porta Palio sollten eine Ausnahme unter den venetischen Stadttoren bleiben. Noch während der Bauzeit entschied der venezianische Senat, daß aus Kostengründen keine Hausteinfassaden mehr errichtet werden dürften, wovon allein der Weiterbau der Porta Palio ausgenommen wurde.⁶⁶

Sanmichelis Veroneser Stadttore unterscheiden sich in ihrem repräsentativen Anspruch von denen in Treviso und Padua durch eine doppelte Repräsentation, die nur möglich war, weil sich der Architekt selbst an einer städtischen Selbstdarstellung interessiert zeigte. Auf der einen Seite konnte sich Vasari, der voll Bewunderung für die Torbauten Sanmichelis war, zu der Formulierung versteigen, daß die Venezianer in den Stadttoren Veronas den Rang der römisch-antiken Architektur erreicht hätten.⁶⁷ Auf der anderen Seite lobte der Historiograph Adriano Valerini die Stadttore in seiner 1586 edierten ‚Bellezze di Verona‘ und stilisiert zu städtischen Denkmälern: „So darf man nicht schweigend über die großen Mauern Veronas hinwegsehen, die die Stadt auf sieben Meilen umgeben und mit ihren Gräben, Baluarden, Bastionen, Böschungen und Gegenböschungen, Vorwerken, Kasematten und anderen dazugehörigen Anlagen die Stadt stark und uneinnehmbar machen. Nicht schweigen darf man über die Tore, die schönsten, die ich mich erinnere je gesehen zu haben; und sie scheinen mir im Geiste, die von den Schriftstellern gefeierten Tore in Troja und Theben zu überragen. Jedes Tor scheint ein Kastell, jenes von San Giorgio, die Porta Vescovo, die Porta Nuova, aber über allen die Porta Palio, die direkt am Corso liegt, der an der Kirche S. Anastasia endet.“⁶⁸

⁶⁵ Zuerst verwies darauf L. MAGAGNATO (1960), S. 70, Anm. 22.

⁶⁶ E. CONCINA (1983), S. 80.

⁶⁷ G. VASARI/Ed. MILANESI (1973), Bd. VI, S. 350: „E di vero, in queste porte si vede i signori viniziani, mediante l'ingegno di questo architetto, avere pareggiato gli edifizii e fabbriche degli antiche Romani.“

⁶⁸ A. VALERINI (1586/1974), S. 62: “Non devono con silenzio trapassarsi le grosse mura di Verona, che per spazio e circuito di sette miglia la circondano con le sue fosse, con baloardi, bastioni, scarpe, contrascarpe, revellini, case mate e altre macchine pertinenti a render forte e inespugnabile una città. Né si deve tacer delle porte, che sono le più belle che mi ricordi d'aver mai veduto; e nel mirarle mi

Sanmicheli gelang mit den Stadttoren Veronas, was an denen in Treviso und Padua nicht intendiert war: die Veranschaulichung städtischer Identität. Dies war angesichts der venezianischen Hoheitszeichen nur durch die Architektur und eine sie bestimmende lokale Antikenrezeption möglich. Damit lassen sich die Stadttore Veronas in Anlehnung an einen Warburgschen Terminus als „Ausgleichs“-Monumente beschreiben, die den repräsentativen Interessen zweier Parteien, der venezianischen Statthaltung und der Veroneser Aristokratie entsprachen.⁶⁹ Dieser „Ausgleich“ war in der Person Michele Sanmichelis angelegt. Zwei Auftraggebermilieus verpflichtet, wurde der Architekt den repräsentativen Interessen beider Seiten gerecht. Der Architekt tritt als Träger des Ausgleichs in Erscheinung – loyal den Bauherren der Wehranlagen, dem venezianischen Senat gegenüber, und freundschaftlich verbunden mit einem das historische Bewußtsein der Stadt prägenden und instrumentalisierenden Personenkreis des Stadtpatriziats.⁷⁰

Wie der Blick auf die venetischen Stadttore des frühen 16. Jahrhunderts zeigt, kann der von Zeitgenossen formulierte Anspruch an die repräsentative Funktion von Stadttore als hoch angesehen werden. Zugleich äußert er sich in den ersten Jahrzehnten heterogen und in diffusen Formen. Die ersten Torbeispiele in Treviso sind von einer den militärischen Triumph veranschaulichenden venezianischen Staatsikonographie bestimmt. Sie setzen sich bewußt von den mittelalterlichen Torturmbauten ab und tragen der Entwicklung der Feuerwaffen Rechnung. Ein denkmalhaftes Verständnis der Stadttore ist bereits ausgeprägt und wird architektonisch verhältnismäßig opulent veranschaulicht. Die in den Inschriften dem Dogen Leonardo Loredan gewidmete Porta Portello bezieht zwar Elemente der städtischen Identität Paduas mit ein, dient aber ausschließlich der Stilisierung des Dogen als Befreier. Andrea Gritis Programmatik einer *renovatio urbis*, die in der Umgestaltung des Markusplatzes und des Rialtobezirkes in Venedig ihre bedeutendsten Manifestation besitzt, bediente sich einer klassischen Formensprache. Von dieser Architektur versprach sich der Doge die Veranschaulichung eines stabilen venezianischen Regiments, das von einem

riduco in mente le porte di troia e di tebe tanto celebrate da'scrittori. Ogni porta sembra un castello: quella di san giorgio, del vescovo, la nova e sopra l'altre quella del pallio, che va dritta per il corso fino alla chiesa di sant'anastasia.”

⁶⁹ Eine Ausgleichstheorie entwickelte Warburg in seinem epochemachenden Aufsatz Francesco Sassetis letztwillige Verfügung, in: A. WARBURG (1932/1998), Bd. 1, S. 127–158, bes. S. 151–157. Vgl. auch das Aufgreifen dieser Theorie durch M. WARNKE (1999), S. 109f.

⁷⁰ Siehe St. SCHWEIZER (2002), S. 296–308.

ausgleichenden *buon governo* einigermaßen entfernt war, ein Phänomen, das auch in der zunehmenden Oligarchisierung der venezianischen Politik unter Gritti zum Ausdruck kommt.

Nur die 'glückliche' Fügung eines Baumeisters vom Range Michele Sanmichelis, seine architektonische Meisterschaft und seine Loyalität als venezianischer Militärbaumeister ermöglichten es, der traditionellen und nach wie vor wirkungsmächtigen Symbolik des Stadttors als Vertreter städtischer Identität gerecht zu werden. Ganz so, wie es der zu Beginn des Beitrags diskutierte fremde Blick des Portugiesen Francisco d'Hollandas auf die Stadt Padua zu erwarteten glaubte.

Dr. Stefan Schweizer
Max-Planck-Instituts für Geschichte
Hermann-Föge-Weg 11
37073 Göttingen

Quellen und Literaturhinweise

- J. ACKERMANN, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, in: DERS., *Distance Points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge/Mass. 1991.
- L. ANGELINI, *Bartolomeo Bono, Guglielmo d'Alzano. Architetti bergamaschi in Venezia*, Bergamo 1961.
- L'architettura militare veneta del Cinquecento, Milano 1988.
- H. AURENHAMMER, „Reliquia antiquitatis urbis“: altari veronesi all'epoca di Sanmicheli e il recupero dell'architettura classica, in: Michele SANMICHELI (1995), S. 170–179.
- S. BETTINI, G. LORENZONI, L. PUPPI, *Padova. Ritratto di una città*, Vicenza 1973.
- M. C. BILLANOVICH, *La vicenda dell'orologio di Piazza dei Signori a Padova: committenti, esecutori, modalità di costruzione* in: *Archivio Veneto* 5. Ser. Vol. CXXXIII (1989), S. 39–66.
- G. BRESCIANI ALVAREZ, *L'architettura civile del Barocco a Padova*, in: L. Puppi, F. Zuliani (1977), S. 141–153.
- G. BRESCIANI ALVAREZ, *Gli interventi cinquecenteschi nella cinta muraria di Padova*, in: *L'Architettura militare* (1988), S. 100–109.
- G. BRESCIANI ALVAREZ, *Architettura a Padova*, Padova 1999.
- P. BRUGNOLI, A. SANDRINI (Hg.), *L'architettura a Verona nell'età della Serenissima*, 2 Bde., Verona 1988.
- H. BURNS, „Vasti desiderij e gran pensieri“: I palazzi veronesi di Sanmicheli, in: Michele SANMICHELI (1995), S. 54–79.
- J. BURY, *Francisco de Hollanda: A little Known Source for the History of Fortification in the Sixteenth Century*, in: *Arquivos do Centro Cultural Português XIV* (1979), S. 163–202.
- P. CARPEGGIANI, G. M. Falconetto. *Temi ed eventi di una nuova architettura civile*, in: L. PUPPI, F. ZULIANI (1977).
- L. COLETTI (Hg.), *Treviso. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Roma 1935.
- E. CONCINA, *La macchina territoriale*, Bari – Roma 1983.
- E. CONCINA, „Munire et ornare“: Sanmicheli e le porte di Verona, in: Michele Sanmicheli (1995), S. 196–203.
- Alvise CORNARO. *Il suo tempo e le sue opere*, Vicenza 1965.
- G. COZZI, *Domenico Morosini e il „De bene instituta Re Publica“*, in: *Studi Veneziani XII* (1970), S. 405–458.

- G. FIOCCO, *Le architetture di Giovanni Maria Falconetto*, in: *Dedalo*, 1930/31, S. 1203–1241.
- E. FRANZIN, *Padova e le sue mura*, Padova 1982.
- F. GAETA, *L'idea di Venezia*, in: *Storia della cultura Veneta*, Bd. 3/III, Vicenza 1981, S. 565–641.
- C. GASPAROTTO, *Patavinum*, in: *Padova* (1961), S. 158–163.
- F. GILBERT, *Venice in the Crisis of the League of Cambrai*, in: J. R. Hale (Hg.), *Renaissance Venice*, London 1973, 274–292.
- F. GILBERT, *Venedig, der Papst und sein Bankier*, Frankfurt a. M 1997.
- J. GOY, *Art. Guglielmo de'Grigi*, in: *Dictionary of Art*, London – New York 1996, Bd. 13, S. 649–650.
- P. HAMILTON, *The Palazzo dei Camerlenghi in Venice*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XLII (1983), S. 258–271.
- F. D'HOLLANDA, *Os desenhos des antigualhas que vio*, publicalos E. Tormo, Madrid 1940.
- A. DA LISCA, *La fortificazione di Verona dai tempi Romani al 1866*, Verona 1916.
- O. LONGO, *Arco o Porta? Fra Mantova e Fano*, in: *Civiltà Mantovana* 3. Ser. XXIX (1994), S. 5–29.
- B. MARX, *Venedig – „Altera Roma“*. Transformationen eines Mythos, in: *QforschItal-ArchBibl* 60 (1980), S. 325–373.
- S. MICHALSKI, *Vom Himmlischen Jerusalem bis zu den Veduten des 18. Jahrhunderts – Symbolik und Darstellungsparadigmen der Stadtprofilansichten*, in: W. BEHRINGER, B. ROECK, *Das Bild der Stadt in der Neuzeit 1400–1800*, München 1999, S. 46–55.
- N. HUSE, W. Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, München 1996.
- B. G. KOHL, *Government and Society in Renaissance Padua*, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies* II/Nr. 2 (1972), S. 205–221.
- H. KRETSCHMAYR, *Geschichte von Venedig*, Bd. 2, Gotha 1920, Bd. 3, Stuttgart 1934.
- F. C. Lane, *Seerepublik Venedig*, München 1980.
- L. J. Jr. LIBBY, *Venetian History and Political Theory after 1509*, in: *Studies in Renaissance* 20 (1973), S. 7–45.
- R. LIEBERMANN, *Renaissance Architecture in Venice 1450–1540*, London 1982.
- R. LIEBERMANN, *Real Architecture, Imaginary History: The Arsenal Gate as Venetian Mythology*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians* 54 (1991), S. 117–126.
- W. LOTZ, *Architecture in Italy 1500–1600 (Pelican History of Art)*, revised by D. HOWARD, New Haven – London 1995.

- L. MAGAGNATO, *La vita di Michele Sanmicheli di Giorgio Vasari*, Verona 1960.
- P. MARCHESI, *Fortezze Veneziane 1508–1797*, Milano 1984.
- G. MAZZI, *La costruzione del sistema Cinquecentesco*, in: *Padova e il suo territorio* 13 (1998), S. 20–23.
- E. MENEGAZZO, *Alvise Cornaro: Un Veneziano del Cinquecento nella terraferma Padovana*, in: *Storia della cultura Veneta*, Bd. 3/II, Vicenza 1980, S. 513–538.
- Padova. *Guida ai monumenti e alle opere d'arte*, Venezia 1961.
- Palladio e Verona*, Katalog, Vicenza 1980.
- P. PIERI, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino 1952.
- L. PUPPI, *Dall'Avvento della Serenissima alla Repubblica*, in: S. BETTINI, G. LORENZONI, L. PUPPI (1973).
- L. PUPPI, F. ZULIANI (Hg.), *Padova. Case e palazzi*, Vicenza 1977.
- L. PUPPI (Hg.), *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Padova 1980.
- L. PUPPI, *Bartolomeo d'Alviano e il programma di riassetto dello „Stato da terra“ nella crisi di Cambrai*, in: *L'architettura militare veneta del Cinquecento*, C.I.S.A. „A. Palladio“ di Vicenza, Milano 1988, S. 34–44.
- L. PUPPI, *B. d'Alviano e la riforma delle mura medievali nello stato Veneto*, in: C. DE SETA, J. LE GOFF (Hg.), *La città e le mura*, Roma – Bari 1989, S. 187–206.
- B. ROECK, *Die Ohnmacht des Dogen und die Kunst: Marco und Agostino Barbarigo (1495–1501)*, in: H. HIPPEL, E. SEIDEL (Hg.), *Architektur als politische Kultur*, Berlin 1996, S. 79–92.
- Michele SANMICHELI. *Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, C.I.S.A. „Andrea Palladio“, Vicenza, Milano 1995.
- A. SANTALENA, *Guida di Treviso*, Treviso 1894.
- A. SANTALENA, *Veneti e Imperiali. Treviso al tempo della Lega di Cambrai*, Venezia 1901.
- G. SCHWEIKHART, *Studien zum Werk Giovanni Maria Falconettos*, in: *Bollettino del Museo Civico di Padova* 1 (1968), S. 17–63.
- G. SCHWEIKHART, *Giovanni Maria Falconetto*. in: *Palladio e Verona* (1980), S. 96–99.
- G. SCHWEIKHART, *Giovanni Maria Falconetto*, in: P. Brugnoli, A. Sandrini (1988), S. 147–155.
- G. SCHWEIKHART, *Sanmicheli e l'antichità classica*, in: *Michele Sanmicheli* (1995), S. 154–159.
- St. SCHWEIZER, *Zwischen Repräsentation und Funktion. Die Stadttore der Renaissance in Italien* (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 184), Göttingen 2002.
- J. SEGURADO, *Francisco d'Ollanda*, Lisboa 1970.

- C. SEMENZATO, Gian Maria Falconetto, in: *Bollettino del C.I.S.A.* III (1961), S. 70–77.
- S. SERLIO, *Tutte le opere di architettura*, Venezia 1584.
- J. SIMANE, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento* (Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig 11), Sigmaringen 1993.
- M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985.
- T. TEMANZA, *Vite dei più celebri architetti e scultori veneziani. Che fiorirono nel secolo decimosesto*, Venezia 1778.
- A. VALERINI, *Le Bellezze di Verona (1586)*, a cura di G. P. Marchi, Verona 1974.
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittore scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino con nuove annotazioni e commenti di G. MILANESI*, Nachdruck Firenze 1973.
- A. VENTURI, Giovanni Maria Falconetto e Alvise Corsaro, in: *DERS.*, *Storia dell'arte italiana*, XI: *Architettura del Cinquecento*, Parte III, Milano 1940, S. 1–57.
- A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, Bd. I/1: *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, Reprint der Ausgabe 1932, neu hg. v. H. BREDEKAMP u. M. DIERS, Berlin 1998.
- M. WARNKE, Spätmittelalterliche „Ausgleichserzeugnisse“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 3 (1999), S. 101–127.
- W. WOLTERS, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983.
- W. WOLTERS, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.



Abb. 1: Francisco d'Hollanda, Zeichnung Paduas, aus: L'architettura militare (1988)



Abb. 2: Treviso, Porta Altina, Feldseite (Autor)



Abb. 3: Treviso, Porta Santi Quaranta, Feldseite (Autor)



Abb. 4: Treviso, Porta San Tomaso, Feldseite (Autor)



Abb. 5: Venedig, Arsenal, Ingresso della terra (Autor)



Abb. 6: Padua, Porta Santa Croce, Stadtseite (Autor)



Abb. 7: Padua, Porta Liviana, Feldseite (Autor)



Abb. 8: Padua, Porta Portello, Feldseite (Autor)

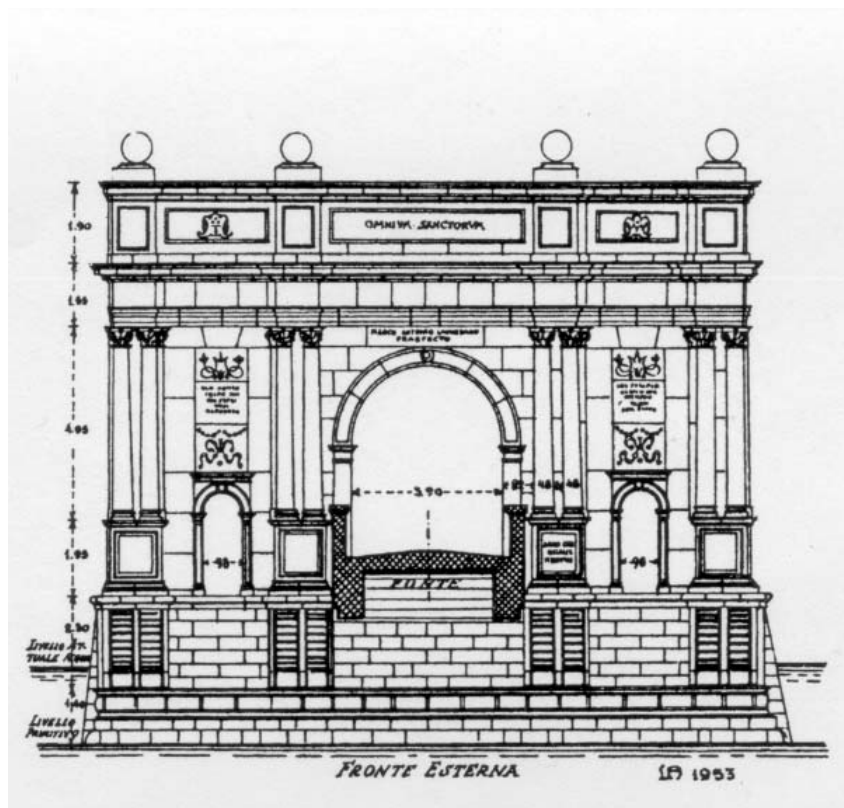
Abb. 9: Aufrißzeichnung der Porta Portello, aus:
Angelini (1961)



Abb. 10: Venedia, San Zanipolo, Grabdenkmal des Dogen Lorendan, aus: Simane (1993)



Abb. 11: Padua, Loggia Cornaro (Autor)



Abb. 12: Padua, Porta San Giovanni, Feldseite (Autor)

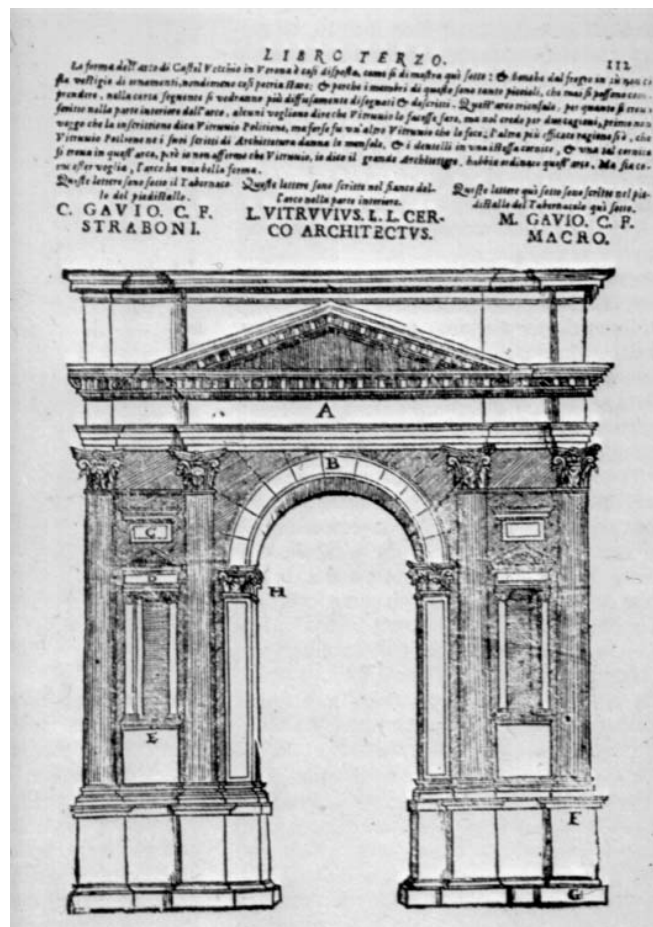
Abb. 13: Sebastiano Serlio, Verona
Gavierbogen, aus: Serio (1584), Libro Terzo



Abb. 14: Padua, Porta Savonarola, Stadtseite (Autor)

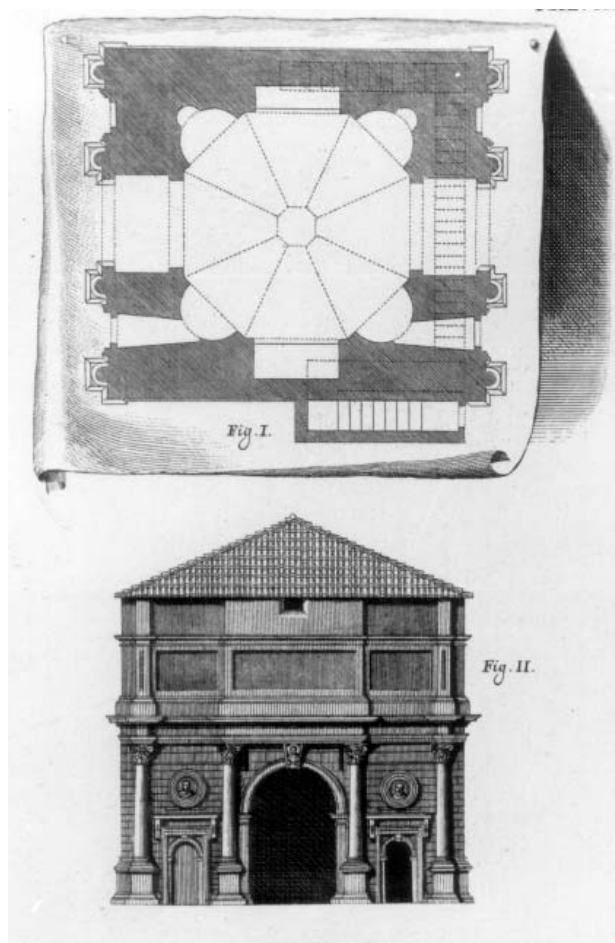


Abb. 15: Padua, Aufriß und Grundriß der
Porte Savonarola, aus: St. Schweizer (2002)



Abb. 16: Padua, Palazzo del Capitaniato (Autor)



Abb. 17: Verona, Porta Nuovo Stadtseite (Autor)

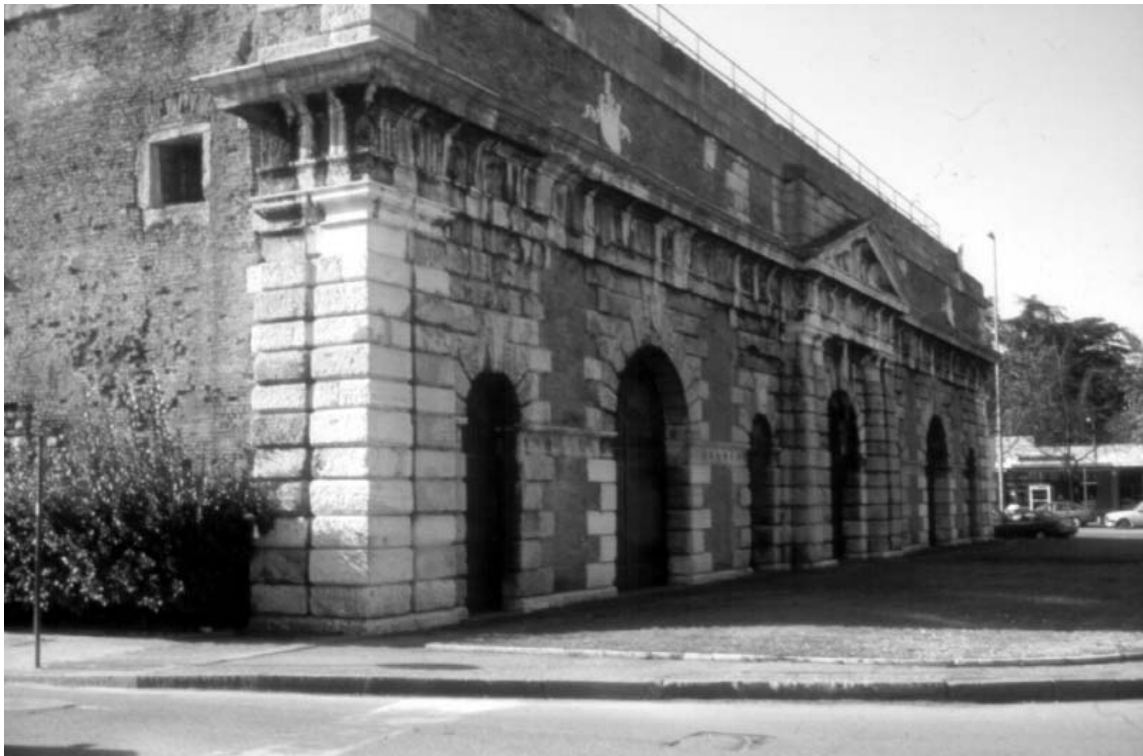


Abb. 18: Verona, Porta Nuova, Stadtseite (Autor)



Abb. 19: Verona, Porta Palio, Feldseite (Autor)

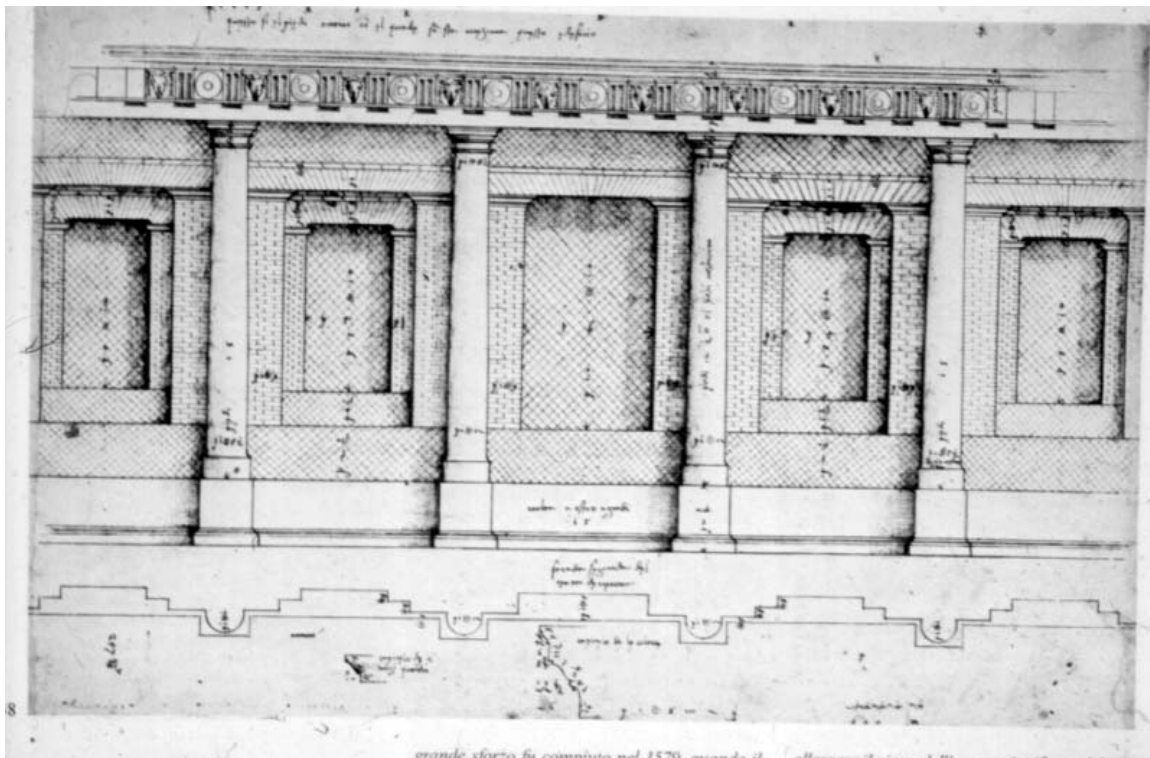


Abb. 20: Andrea Palladio, Zeichnung einer Umgangsmauer des Teatro Romanos in Verona, aus: Palladio e Verona (1980)