

der sich allerdings an vielen Stellen mit ihrem Aufsatz in dem oben erwähnten Berliner Katalog „Der Blaue Reiter und seine Künstler“ überschneidet⁶. MARIO-ANDREAS VON LÜTTICHAU befaßt sich mit der „1. Ausstellung der Redaktion des ‚Blauen Reiters‘“ bei Thannhauser, mit ihrer Planungsgeschichte, ihrem Erscheinungsbild und ihrer Wirkung auf das Publikum und kommt zu dem erstaunlichen Fazit, daß es sich eigentlich um ein ganz „unspektakuläres“ Ereignis gehandelt habe (S. 315–320). Die beiden letzten Essays schließlich richten den Blick noch einmal auf das Schicksal der „NKVM“ nach dem Weggang Marcs, Kandinskys und ihrer Freunde: HANS WILLE analysiert scharfsichtig das Scheitern der Publikation „Das Neue Bild“ von Otto Fischer, welche die Vereinigung in ihrem inneren Zusammenhalt hätte stärken und retten sollen, letztlich aber ihr Ende besiegelte, indem sie mit einem konservativen Grundton die aus heutiger Sicht letzten progressiven Mitglieder, Alexej Jawlensky und Marianne von Werefkin, verprellte (S. 321–328); und KARL-HEINZ MEISNER berichtet von der Beteiligung von Vertretern der weiter geschrumpften „NKVM“ an Ausstellungen der „Münchner Neuen Secession“ nach 1914 (S. 329–331).

Dieser Block von neun Beiträgen – großenteils verfaßt von Autoren, die in jüngerer Zeit Forschungsarbeiten zu den betreffenden Einzelfragen vorgelegt haben – ist ungeachtet einiger kleiner Qualitätssprünge insgesamt eindrucksvoll. So facettenreich ist die Geschichte der „NKVM“ und ihre Beziehung zum „Blauen Reiter“ bis dato noch nicht aufbereitet worden. Leider jedoch nötigen zahlreiche Wiederholungen des öfteren zur diagonalen Lektüre und trüben den positiven Gesamteindruck nachhaltig. Eine bessere redaktionelle Abstimmung der einzelnen Texte untereinander hätte das gewiß verhindern können.

ROLAND MÖNIG

Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré-Sammlung

6 Vgl. SILVIA VERENA SCHMIDT-BAUER: Bernhard Koehler als Mäzen und Sammler des Blauen Reiters, in: *Der Blaue Reiter und seine Künstler* (wie Anm. 3), S. 117 ff.

Debra Pincus: *The Tombs of the Doges of Venice*; Cambridge: Cambridge University Press 2000; XVIII & 258 S. mit 126 SW-Abb.; ISBN 0-521-59354-9; \$ 80.–

Kunstgeschichtliche Bücher erregen gern mit einem Titel die Aufmerksamkeit, der die ultimative globale Erörterung des Themas erwarten läßt – eine Erwartung, die jedoch meistens schon der Untertitel jäh zerstört, der zu erkennen gibt, daß es sich um eine der üblichen Spezialuntersuchungen handelt. Das vorliegende Buch verzichtet auf einen Untertitel; hier bleibt es dem Leser überlassen zu entdecken, daß nicht „the tombs of the Doges of Venice“ Gegenstand der Untersuchung sind, sondern lediglich diejenigen des 13. und 14. Jahrhunderts, wobei selbst die Dogengräber der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nur in einem Appendix zur Sprache kommen. Wie die Autorin im Vorwort mitteilt, habe sie einst die Frage nach den Voraus-

setzungen von so aufwendigen Dogengräbern wie dem des Niccolò Tron aus dem späten 15. Jahrhundert in der Frari-Kirche dazu gebracht, sich intensiv mit den Dogengräbern des 13. und 14. Jahrhunderts zu beschäftigen. Ist der Gegenstand auch sehr beschränkt, umso ausgreifender sind die analytischen Perspektiven. Die behandelten Grabmäler werden als Dokumente gelesen, in denen sich die politischen Ideen Venedigs in diesem Zeitraum eindeutiger manifestiert hätten als in irgendwelchen schriftlichen Äußerungen der gleichen Zeit. Die politische Theorie, die Jacob Burckhardt in der venezianischen Literatur vermisst habe, finde sich in den Dogengräbern: „in the quintessential Venetian form of a visual statement“ (S. 3).

Damit ist das Programm einer weitausgreifenden Untersuchung vorgezeichnet, die keine Anstrengung scheut, um selbst vermeintlich beiläufige Details als programmatische Aussagen vorzuführen. Der Leser bekommt ständig Gelegenheit, die außerordentliche Gelehrsamkeit der Autorin zu bewundern, die jeden Winkelzug der politischen und sozialen Geschichte Venedigs kennt und selbst mit entlegensten Problemen der Ikonographie und des Herrscherbildes vertraut ist. Dennoch stellt sich recht bald ein gewisses Unbehagen ein, da die Autorin das Dogengrab ziemlich unbefangen in der Perspektive des europäischen Herrschergabes (ruler tomb) sieht, was sie häufig zu Fehlschlüssen verleitet. Venedig war schließlich eine Republik, mit einem Dogen an der Spitze, dessen Rolle keinen Vergleich mit einem europäischen Herrscher „von Gottes Gnaden“ zuließ. Schon für Jacopo Tiepolo (1229–1249) – mit dessen Grabmal die Untersuchung einsetzt – gelte, wie OTTO DEMUS betonte, die aus späterer Zeit stammende Charakterisierung des Dogenamtes: „*In solemnitatibus imperator, in curia senator, in urbe captivus, ex urbe reus*“¹. Debra Pincus unterläßt es nicht nur, diese treffende Kennzeichnung zu zitieren, ihre Analysen erwecken auch oft den Eindruck, als sei ihr diese prekäre, scharfen Restriktionen unterworfenen Rolle des Dogen nicht bewußt. Viele ihrer Deutungen hätten sich dann freilich von vornherein verboten.

Unter Jacopo Tiepolo habe Venedig – so die Autorin – eine bedeutende territoriale Expansion erlebt, was sich auch in dessen Grabmal zeige, mit welchem in Venedig eine neue Klasse des städtischen Monumentes entstanden sei: „the monumental ducal tomb on public display“ (S. 11). Dieses Grabmal, seit 1431 an der Fassade von SS. Giovanni e Paolo installiert, befand sich ursprünglich entweder im Vorgängerbau der heutigen Kirche oder auf dem Friedhof davor und war damit zweifellos in demselben Maße öffentlich oder auch nichtöffentlich wie alle anderen christlichen Grabmonumente. Als Grabmonument dient ein stark überarbeiteter spätantiker Sarkophag, dem nach Debra Pincus eine große Rolle als Bedeutungsträger zukomme. Es sei falsch, die geringe handwerkliche Qualität der Überarbeitung zu kritisieren, vielmehr handele es sich um „the very conscious evocation of the past via the employment of a rude, unpolished style“ (S. 33). Dieses Argumentationsmuster begegnet

1 OTTO DEMUS: The church of San Marco. History, architecture, sculpture (*Dumbarton Oaks Studies*, VI); Washington 1960, S. 51.

noch mehrfach, aber es fragt sich, ob den damaligen „Bildhauern“ – oder ihren Auftraggebern – tatsächlich ein derartiger Reflexionsgrad und entsprechende stilgeschichtliche Kenntnisse unterstellt werden können.

Bei dem Grabmal des Dogen Marino Morosini (1249–1253) in der Nordvorhalle von San Marco geht es in erster Linie um die vieldiskutierte Frage, ob der Sarkophag, in dem der Doge beigesetzt ist, aus frühchristlicher Zeit stammt oder *ad hoc* für den Dogen angefertigt wurde. Debra Pincus entscheidet sich für eine Entstehung im 13. Jahrhundert, jedoch ohne die Argumente von HANS-MICHAEL HERZOG entkräften zu können, der, nicht als erster, die frühchristliche Entstehung aufgezeigt hat². Allein die Tatsache, daß die an beiden Schmalseiten beschnittene Frontplatte von einer völlig anderen – und schwächeren – Hand zu dem heutigen Sarkophag ergänzt wurde, verrät deutlich genug (S. 41 ff.), daß es sich hier nicht um eine Neuanfertigung, sondern um die Weiterverwendung einer frühchristlichen Spolie handelt, wie sie in Venedig ja nicht gerade selten ist.

Die Datierung der Frontplatte ins 13. Jahrhundert erlaubt es Debra Pincus freilich, in den Darstellungen die politischen Ideen Venedigs zu dieser Zeit manifestiert zu sehen: das obere Register, in dem Christus mit seinen Aposteln als ein „*primus inter pares*“ erscheine, „conveys the sense of a unified civitas and a corporate diffusion of authority that belonged to this phase of Venice’s political consciousness“ (S. 49). Folgerichtig ist dann die Maria orans des unteren Registers „the Venetian civic Virgin in the thirteenth century“ (S. 53). Diese schönen Deutungen entbehren nur leider jeder Grundlage; denkbar wäre allenfalls, daß die Platte für das Grabmal gewählt wurde, weil man in ihr entsprechende Ideen dargestellt finden konnte.

Der Gegenpol zu der korporativen Herrscherdarstellung des Morosini-Grabmals fände sich, Debra Pincus zufolge, bei dem Grabmal des Dogen Ranieri Zen (1253–1268) in SS. Giovanni e Paolo, von dem nur die Frontplatte erhalten ist. Diese Platte – unstrittig in Venedig für das Grabmal geschaffen – zeigt den thronenden Christus, wie er, von zwei fliegenden Engeln getragen, in den Himmel auffährt. Es genügt der Autorin nicht, in dieser Darstellung der Himmelfahrt Christi den Ausdruck der Gewißheit von Erlösung und Ewigem Leben zu sehen, wie sie für ein Grabmal als sehr geeignet erscheint und aus diesem Grunde damals auch recht weit verbreitet war; ihr geht es vielmehr darum, eine enge Beziehung zwischen dem Dogen und Christus herzustellen: „Associating the enthroned Christ with the doge gave Venice an imagery that by the thirteenth century was central to both East and West. From both Byzantium and the Ottonian West came the idea of an identity between the enthroned ruler and the enthroned Christ“ (S. 66 f.). Die Venezianer hätten nicht schlecht gestaunt, wenn sich ihnen ein Doge als Christus-gleicher Herrscher präsentiert hätte. – Wäre dazu aber nicht wenigstens die Darstellung des thronenden Dogen notwendig gewesen? (Woran freilich kein Doge auch nur im Traum hätte denken können.)

2 HANS-MICHAEL HERZOG: Untersuchungen zur Plastik der venezianischen „Protorenaissance“; München 1986, S. 30 ff.

In gewisser Weise steht die Markuskirche als Ort von Dogengräbern im Mittelpunkt der Untersuchungen. Sieht man es so, dann würde sich wohl auch am ehesten die inhaltliche Beschränkung erklären, sowie der Appendix, in dem die Grabmäler von Dogen des 14. Jahrhunderts behandelt sind, die „nicht mehr“ in San Marco Aufstellung fanden. Die zentrale Gestalt in dieser Perspektive ist der Doge Andrea Dandolo (1343–1354), dem Debra Pincus schon mehrere Studien gewidmet hat. Hier erscheint nun Andrea Dandolo „as the figure who attempted to make San Marco virtually a ducal mausoleum“ (S. 147).

Die wichtige Frage, welche Voraussetzungen erfüllt sein mußten, damit Dogen in San Marco begraben werden konnten, ist von Otto Demus in einer Weise beantwortet worden, die von der Forschung als überzeugend angesehen wurde: Es erhielten nur diejenigen Dogen in San Marco ihr Grabmal, die als Stifter an der Errichtung der Kirche beteiligt waren³. Debra Pincus widerspricht Demus in diesem entscheidenden Punkt und meint, dessen These könne nicht alle Dogengräber in San Marco erklären; außer der Stiftungstätigkeit hätten auch andere Aspekte eine Rolle gespielt (S. 197 Anm. 72). Die Stichhaltigkeit der Demus'schen Ansicht läßt sich aber sehr leicht überprüfen, da es ohnehin nur um ganz wenige Monumente geht, von denen sich übrigens kein einziges im Inneren der Markuskirche selbst befindet. Das früheste erhaltene Dogengrab in San Marco ist das erwähnte des Marino Morosini († 1253) in der Nordvorhalle, die er, nach allgemeiner Überzeugung, selbst ausführen ließ. Die Dogen Giovanni Soranzo († 1328) und Andrea Dandolo († 1354) dagegen sind in dem von ihnen errichteten bzw. ausgestatteten Baptisterium beigesetzt. Der einzige problematische Fall ist derjenige des Dogen Bartolomeo Gradenigo (1339–1342), dessen Grabmal einen sehr prominenten Platz in der nördlichen Konche der Westvorhalle erhalten hat. Demus nahm an, daß Gradenigo die Fenster der Vorhallen habe modernisieren lassen; vielleicht war aber auch er an der Errichtung des Baptisteriums beteiligt und ist von Andrea Dandolo, dem Stifter der Mosaikausstattung des Baptisteriums, dort nicht zum Begräbnis zugelassen und an einen anderen Ort verwiesen worden. Das Problem stellt sich jedenfalls ganz offensichtlich so dar: Entweder hatte Bartolomeo Gradenigo in irgendeiner Weise als Stifter das Begräbnisrecht in San Marco erworben, oder es ist unmöglich zu erklären, warum kein einziger der vielen anderen Dogen – es gab bis 1797 noch weit über sechzig Dogen – in San Marco beigesetzt wurde. Demus hatte zweifellos recht: Die Markuskirche „was not the Saint-Denis of Venice“⁴.

Die Ablehnung der Demus'schen Stifterthese öffnet nun Debra Pincus Tür und Tor für weitreichende Erwägungen. So habe Giovanni Soranzo nicht – oder nicht nur – als Stifter des Baptisteriums dort sein Grabmal erhalten. Das Baptisterium (bzw. der Vorgängerbau) habe nämlich drei angrenzenden Pfarreien, deren Bürger sich bei der Niederwerfung eines Aufstandes hervorgetan hätten, als Taufkirche gedient; „and it may be that the insertion of a ducal tomb into the baptistry was meant, in part, to

3 DEMUS 1960 (wie Anm. 1), S. 46 ff.

4 DEMUS 1960 (wie Anm. 1), S. 47.

acknowledge and honor the assistance of those parishes in putting down the Baia-monte Tiepolo rebellion, reaffirming their close relationship to the government“ (S. 90). Das ist zweifellos sehr phantasievoll, aber kaum überzeugend.

Die Tatsache sodann, daß der Doge im Baptisterium sein Grabmal gefunden hat – es sei das erste westliche Herrschergrab in einer Taufkirche –, veranlaßt die Autorin, die Rolle darzulegen, die die Taufsymblik im Herrscherzeremoniell seit dem Frankenkönig Chlodwig spielt, und sie auf den Dogen Giovanni Soranzo zu beziehen (S. 99 f.). Hätte da nicht wenigstens irgendwo die Taufe des Dogen dargestellt sein müssen?

Wiederum nimmt Debra Pincus daran Anstoß, daß die Forschung bei den Skulpturen am Sarkophag nur deren schlechte Qualität konstatiert habe. „What has not been seen is the uniting of Eastern and Western style“, die als absichtsvolle Manifestation eines politischen Programms zu verstehen sei (S. 101).

Wenn – woran nicht zu zweifeln ist – Giovanni Soranzo und Bartolomeo Gradenigo aufgrund eigener Verdienste als Stifter ihr Grabmal in San Marco erhielten, dann ist auch die Hauptthese der Autorin gegenstandslos, daß nämlich diese Grabmäler auf ein Projekt Andrea Dandolos zurückzuführen wären, San Marco „virtually“ zu einem Dogenmausoleum zu machen (S. 147). Der angeblich im Testament Andrea Dandolos geäußerte Wunsch, in *Capella Sci Johannis Evangeliste* – also im Nordquerhaus, und zwar „under the dome“ (!) – begraben zu werden (S. 135 und 223 Anm. 29), der in der Argumentation von Debra Pincus eine wichtige Rolle spielt, beruht, wie schon Demus meinte⁵, wahrscheinlich auf einem Schreibfehler des Kopisten für *Capella Sci Johannis Baptiste*; Demus hatte sicher recht, zumal das Nordquerhaus schlechterdings nicht als *Capella* bezeichnet werden konnte.

Das Grabmal Andrea Dandolos stellt zum ersten Mal an einem Dogengrab den Verstorbenen als Liegefigur dar. Debra Pincus sieht darin ein Anzeichen für die Bestrebungen Dandolos, dem Dogen „a new kind of visibility in San Marco“ zu geben (S. 136). Diese Neuerung erscheint jedoch vor allem deshalb als bedeutsam, weil sie zeigt, mit welcher Verspätung man in Venedig ein Element rezipierte, das außerhalb Venedigs seit mehr als einem halben Jahrhundert zu den Standards bei Grabmälern von Herrschern und anderen prominenten Persönlichkeiten gehörte. Die Grabfigur mit den porträthaftern Zügen des Verstorbenen setzte dem Individuum ein Denkmal; möglicherweise war das der Grund, weshalb man ihr im korporativ (oder besser: kollektivistisch) verfaßten Venedig solange wie möglich widerstrebte.

Die Vision Andrea Dandolos von einem Dogenmausoleum hätte dann auf ganz andere Weise Früchte getragen, als er es geplant habe, nämlich indem die Dominikanerkirche SS. Giovanni e Paolo die bevorzugte Begräbniskirche der Dogen geworden sei (S. 147). Es erscheint jedoch höchst fraglich, ob hier ein Zusammenhang mit der „Vision“ Andrea Dandolos unterstellt werden kann. In allen großen Städten waren es im 14. und 15. Jahrhundert die Kirchen der beiden großen Bettelorden, die vom aufstrebenden Bürgertum und vom Patriziat als Begräbniskirchen bevorzugt

5 DEMUS 1960 (wie Anm. 1), S. 79 Anm. 80.

wurden; in Florenz, zum Beispiel, standen die Franziskaner in der Gunst obenan (Sta. Croce), in Venedig die Dominikaner. Debra Pincus betont diesen Aspekt selbst deutlich genug: „What is important to bear in mind is that burial in the cappella maggiore at SS. Giovanni e Paolo takes place in the context of patrician burial“ (S. 150). Sie verfällt dann jedoch wieder ihrer *idée fixe* von den Herrschergräbern, indem sie das Grabmal des Dogen Giovanni Dolfin (1356–1361), das sich an der linken Wand der Cappella Maggiore befand, mit den Grabmalern Kaiser Heinrichs VII. in Pisa und König Roberts des Weisen in Neapel vergleicht (S. 151); beide Grabmäler hatten (bzw. haben) ihren Ort im Scheitel der Cappella maggiore, unmittelbar hinter und über dem Hochaltar. Das Dogengrab folgt gerade nicht diesem Vorbild von allerhöchstem Anspruch – was noch auffälliger erscheint, wenn man bedenkt, daß selbst für den Paduaner Bankier Enrico Scrovegni ein Grabmal in entsprechender Position errichtet werden konnte.

Die anspruchsvolle Studie von Debra Pincus möchte die untersuchten Dogengräber als visuelle Dokumente der politischen Theorie Venedigs deuten; aber leider hat man allzuoft den Eindruck, daß die aufgebürdete Bedeutungslast die Monumente hindert, sich in ihrer eigenen Sprache vernehmlich zu machen.

VOLKER HERZNER

Institut für Kunstwissenschaft
Universität Landau

Paul Hills: Venetian colour. Marble, mosaic, painting and glass 1250–1550; New Haven und London: Yale University Press 1999; 247 S. mit 254 farb. Abb.; ISBN 0-300-08135-9; £ 35.–

Über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren hinweg hat Paul Hills, wie der englische Universitätsprofessor im Vorwort schreibt, jährlich drei Monate in Venedig verbracht. Als Ergebnis solcher intimen Vertrautheit mit der Lagunenstadt legt er in einer umfassenden Studie seine Vorstellungen von „Venetian colour“ vor. Tatsächlich bezeugt jede Zeile des Buches den immensen Wissens- und Erfahrungsschatz des Autors, aus dem er zu schöpfen vermag. Und der Verlag hat keine Mühe gescheut, das Werk in einer Ausstattung zu präsentieren, die heutzutage selten geworden ist. Damit sind nicht so sehr die unvergleichlich eindrucksvollen (jedoch anonymen) Photos von San Marco und anderen venezianischen Bauwerken gemeint, auch nicht die durchweg hervorragende Qualität der Farbabbildungen; besonders zu würdigen ist vielmehr die Entscheidung, die Gemälde stets vollständig innerhalb des Satzspiegels zu reproduzieren, so daß sie weder durch den Seitenrand beschnitten noch durch den Falz in ihrer Lesbarkeit beeinträchtigt werden. Details der Gemälde, die es in großer Anzahl gibt, füllen dagegen die Seiten bis zu den Rändern, aber hier macht diese willkürliche Begrenzung nichts aus, da es sich ohnehin um Ausschnitte handelt. Selbst renommierte Verlage scheuen ja heute nicht vor der Barbarei zurück, Gemälde über den Falz hinweg auf Doppelseiten zu reproduzieren und oft auch