

mation“ beschreibt (11). Dazu kommt, dass del Río selten auf einer Ebene der *mise en scène* argumentiert – Verweise wie z. B. „the use of montage“ (48) bleiben eher vage –, sondern vor allem Figurenkonzepte und dramaturgische Aspekte mit ihren philosophischen Modellen abgleicht, um auf ein reines Spiel von ‚Kräften‘ (im Sinne von Deleuze) und ‚Moralitäten‘ (im Sinne von Nietzsche) abzielen. Umso erstaunlicher erscheint die Tatsache, dass die Autorin Filmwissenschaft lehrt, das Buch jedoch eine deutliche Bemühung unternimmt, den filmwissenschaftlichen Ansatz radikal einem medienphilosophischen unterzuordnen, als sei letzterer auf eine erkennbare Weise ‚überlegen‘. Es wäre viel interessanter gewesen, in diesem Projekt zu erproben, wie philosophische Begriffe (etwa Giorgio Agambens Konzept des ‚baren Lebens‘, hier im Reygadas-Kapitel) für die Filmanalyse fruchtbar gemacht werden kann, statt die Filme vor allem als Illustrationen für etablierte Philosophien zu benutzen. Als komplexe Demonstration von Diskursbewusstsein mag das Buch zweifellos taugen – wer sich filmanalytisch interessiert, ist jedoch mit den anderen besprochenen Werken weit besser bedient. Dass Film grundsätzlich ein philosophierendes Medium ist, steht außer Frage, das war allerdings bereits bekannt.

MARCUS STIGLEGGER
Berlin



Benjamin Paul (Hrsg.); The Tombs of the Doges of Venice from the Beginning of the Serenissima to 1907; Rom: Viella, 2016; 590 S.; 80 Tafeln; ISBN: 978-88-6728-559-4; € 40

Als 1939 der damalige Direktor des Archivio di Stato di Venezia, Andrea Da Mosto, sein bis heute unverändert gültiges Grundlagenwerk *I dogi di Venezia, con particolare riguardo alle loro tombe* veröffentlichte, erläuterte er im Vorwort seine Beweggründe. Nach dem Vorbild von Ferdinand Gregorovius' epochaler Studie *Grabmäler der römischen Päpste* (erstmalig 1857 erschienen) wollte Da Mosto

die Grabstätten der höchsten politischen Repräsentanten der Markusrepublik erstmals in einer sequenziellen Gesamtschau als Wegmarken der jahrhundertelangen Geschichte des Dogenamts und dessen Träger beschreiben.¹ Obwohl es Da Mosto primär um die Herausstellung Venedigs als ehemals europäische Großmacht ging, die er in den fallweise mächtigen, ‚Kaisern, Königen und Sultanen gleichgestellten‘ Dogen personifiziert sah, hat er auch die Basis für eine gesonderte, historisch kontextualisierte Betrachtung der Dogengrabmäler gelegt, deren methodisch vielfältige Erforschung heute auf eine rund 50-jährige Geschichte zurückblickt. Da Mostos chrono-

1 Andrea Da Mosto, *I dogi di Venezia: con particolare riguardo alle loro tombe*, Venedig 1939, S. 7.

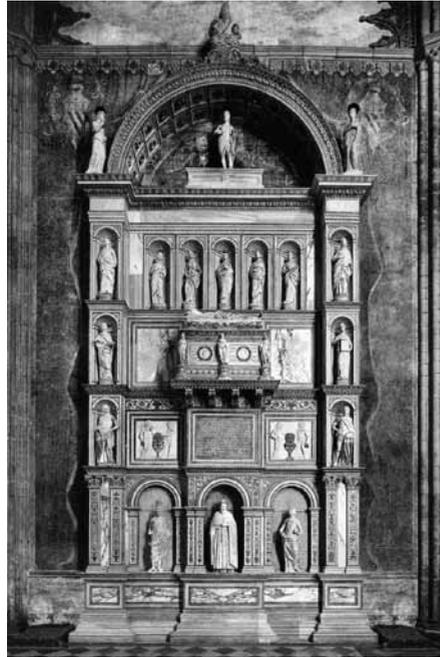


Venedig, S. Marco, Baptisterium
(Abb. 49)

logischer, dokumentarisch fundierter und deutlich das Kontinuierliche und Gemeinsame hervorhebende Vorstoß blieb vor allem für kunsthistorische Forschungen zunächst weitgehend folgenlos. Solange die Perspektive primär auf eine gattungsspezifische Einordnung der bisweilen imposanten Monumente in die Geschichte der venezianischen Skulptur beziehungsweise Architektur ausgerichtet war, gab es wenig Anlass, die Grabstätten der Dogen aus dem jeweiligen medialen Kontext zu lösen und sie als eine eigene Werkgruppe zu betrachten.² Erst Jahrzehnte später ist die Frage nach einer historisch bedingten Sonderstellung der Grabmonumente für die obersten Staatsrepräsentanten Venedigs zögerlich in den Fokus der Forschung geraten. Mit Untersuchungen vor allem US-amerikanischer Wissenschaftler der 1970er und 1980er Jahre rückten folgerichtig die komplexen Figurenprogramme einzelner Werke, besonders jener des 15. Jahrhunderts, und damit die Dechiffrierung ihrer spezifischen inhaltlichen Botschaften nun in den Mittelpunkt.³ Dem offensichtlichen Zusammenhang zwischen der Bedeutung des Dogenamtes und seiner Träger

2 So etwa bei Robert Munman, *Venetian Renaissance Tomb Monuments*, Cambridge, Mass., Harvard University, Diss., 1968 oder Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica, 1300–1460*, Venezia 1976.

3 Etwa Wendy Stedman Sheard, *The tomb of Doge Andrea Vendramin in Venice by Tullio Lombardo*, New Haven/Conn., Yale Univ., Diss., 1971 oder Debra Pincus, „The tomb of Doge Nicolò Tron and Venetian renaissance ruler imagery“, in: *Art the ape of nature: studies in honor of H. W. Janson*, hrsg. von Moshe Barasch, New York 1981, S. 127–150.



Venedig, Santa Maria Gloriosa die Frari,
Grabmonument für den Dogen Nicolò Tron

auf der einen und der häufig dominanten Gestalt und eigentümlichen Programmatik etlicher Dogengräber auf der anderen Seite galt nun das Interesse. Ihre evident intendierte Distinktion gegenüber sepulkralen Konventionen sowohl in der Lagunenstadt selbst als auch auf dem angrenzenden Festland sowie die historisch solide belegte, über Jahrhunderte propagierte Verklärung des Dogen als mythische Symbolfigur lenkten allmählich die Aufmerksamkeit auf die Gräber als monumentale Vehikel für die Vermittlung einer eigenwilligen, auf die exklusive Gruppe der obersten Staatsrepräsentanten hin ausgerichteten Programmatik, die zwischen den Kategorien der Autorepräsentation des Amtsträgers und einer überpersönlichen dogalen ‚Staatspropaganda‘ changieren. Naheliegenderweise wurden in den Figurenprogrammen Parallelen zur kanonisierten Bildmetaphorik in offiziellen Propagandagemälden etwa im Dogenpalast einerseits und zu einer entsprechenden Rhetorik in Schriften venezianischer Panegyriker verschiedener Epochen andererseits aufgedeckt.⁴ Im Hinblick auf Fragestellungen, Auswahl der Objekte, methodische Ansätze, untersuchte Epochen und bevorzugte Formate entstand in den folgenden Jahren ein überaus heterogenes und wenig ausgewogenes Bild. Bei der Identifizierung des Gemeinsamen und Cha-

4 Besonders häufig und zu Recht wird auf Gaspare Contarini (1483–1542) verwiesen, dessen *De magistratibus et Republica Venetorum* (verfasst zwischen 1524 und 1534) die Vorzüge und die Überlegenheit des venezianischen Gesellschaftsmodells, das auf einer ausgewogenen Vermischung monarchischer, aristokratischer und demokratischer Elemente basiere, preist und die Grundlage für den in der Folgezeit vielfach beschworenen *Mythos* Venedigs bildete.



Venedig, SS. Giovanni e Paolo, Grabmonument für den Dogen Alvise Mocenigo

rakteristischen, sofern sich diese Frage überhaupt stellte, stieß man fast immer auf denselben, irritierenden Befund: während die Amtshandlungen, das Zeremoniell und die Befugnisse des Dogen strengsten Regeln und Kontrollen unterworfen waren, war die Entscheidung über Ort und Gestalt der Grabstätte, trotz ihrer emphatisch publikumsadressierten, bisweilen politischen Programmatik, eine reine Privatangelegenheit des Dogen beziehungsweise seiner Nachkommen, bei der keine Auflagen und vor allem keine nennenswerten Beschränkungen, von einigen tabuisierten Örtlichkeiten abgesehen, zu respektieren waren. Folgerichtig konnten verbindliche Vorgaben und allgemein beachtete Normen bei der Errichtung der Monumente nicht festgestellt werden. Zu evident seien die Unterschiede, zu heterogen die Konzepte.⁵ Doch verbietet sich auch schon angesichts des zeitlichen Horizonts von mehreren Jahrhunderten, die die genannten Forschungen abdecken, die Erwartung eines typologisch konsistenten ‚Kanons‘, haben wir es doch mit einem Panorama zu tun, das von einer anonymen Bodenplatte bis zum kolossalen Bühnenmonument reicht. Demgegenüber steht die Erkenntnis, dass die venezianische Sepulkralkultur übermächtig von Dogengrabmälern dominiert wurde, die, bei allen formalen Unterschieden, in einer Art gruppenexklusiver Selbstbezogenheit errichtet wurden, sodass der summi-

5 Deutlich wird dieser Umstand in den beiden Überblickswerken zu Dogengräbern bestimmter übergreifender Epochen: Debra Pincus, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge, 2000 und Jan Simane, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento*, Sigmaringen 1993.



Venedig, S. Giuseppe di Castello, Grabmonument für den Dogen Marino Grimani

sche Blick auf diese Werke und damit die Rückkehr zum Ansatz Da Mostos ihre Berechtigung zu haben scheinen.

Der im letzten Jahr in der Reihe ‚Venetiana‘ des Deutschen Studienzentrums in Venedig erschienene, von Benjamin Paul herausgegebene Band *The Tombs of the Doges of Venice from the Beginning of the Serenissima to 1907* trägt den Anspruch einer historisch übergreifenden Gesamtschau bereits im Titel und vereinigt Beiträge eines 2010 in Venedig veranstalteten internationalen Kongresses, mit denen gleichermaßen Bilanz der Forschungsleistung der besagten vorausgegangenen Jahrzehnte gezogen wie auch neue Erkenntnisse, Fragestellungen und methodische Ansätze für nachfolgende Untersuchungen diskutiert wurden.⁶ Ebenso kamen monografische Analysen von Monumenten hinzu, die bislang kaum oder gar nicht Beachtung gefunden hatten. Es war der erste Kongress überhaupt, der sich dezidiert dem venezianischen Dogengrabmal im Sinne einer interdisziplinären Übersicht widmete. Diese Initiative ist auch vor dem Hintergrund einer in den letzten Jahren manifestierten und nachfolgend intensivierten Grabmalforschung zu sehen. Insbesondere das 2001 begründete, ambitionierte Requiem-Projekt, das feldforschungsartig die zahlenmäßig umfangreiche Gruppe der zwischen 1420 und 1789 errichteten römischen Papst- und Kardinalsgräber untersucht, drängt sich, nicht zuletzt wegen partieller personeller

⁶ Tombe dogali: la commemorazione dei principi della Repubblica veneziana, Convegno internazionale di Studi, Venedig 30.9.–1.10.2010.



Venedig, S. Giorgio Maggiore, Grabmonument für den Dogen Leonardo Donà (Abb. 137)

Koinzidenzen, zum Vergleich auf.⁷ Nicht so sehr aufgrund von formal-künstlerischen Parallelen, sondern angesichts der in beiden Fällen durch die Trägerschaft höchster (kirchen-)politischer Ämter zur gesellschaftlichen Elite avancierten Gruppe von Personen und deren Familien, die das Grabmonument als ein ebenso bevorzugtes wie wirkmächtiges Mittel der Autorepräsentation⁸ zu nutzen wusste.

Von den zwanzig Vorträgen des venezianischen Kongresses haben vierzehn Eingang in die vorliegende Publikation gefunden, zwei weitere sind noch hinzugekommen, sodass mit insgesamt sechzehn Beiträgen der Versuch unternommen wurde, an ausgewählten Fallbeispielen und mit spezifischen historischen Fragestellungen die vielfältige Gruppe der Dogengräbmäler über die Geschichte der Stadtrepublik hinweg zu beschreiben. Ähnlich vielfältig ist auch die Wahl der Methoden, die historische, kunsthistorische, dokumentarische, epigraphische und materielle Untersuchungen umfasst. Auch wenn eine grobe chronologische Ordnung die Abfolge der Aufsätze

7 Zum Requiem-Projekt s. Horst Bredekamp u. a., „Vom Nutzen des Todes für Zeit und Ewigkeit: Anmerkungen zu den römischen Papst- und Kardinalsgrabmälern der frühen Neuzeit“, in: *Kritische Berichte* (29/2001), S.7–20 und *Vom Nachleben der Kardinäle: Römische Kardinalsgrabmäler der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Arne Karsten und Philipp Zitzlsperger, Berlin 2010. Zwei Projektmitglieder, Judith Ostermann und Arne Karsten, waren auch an der venezianischen Tagung mit Beiträgen beteiligt.

8 Zitzlsperger (ibid., S. 26–29) hat die Erweiterung des Repräsentationsbegriffs im Sinne von Erinnerung an das Erreichte des Verstorbenen einerseits und einer prospektiven Gedächtnis- und Identitätsbildung für die Nachkommen andererseits vorgeschlagen, ein Gedanke, der sich angesichts der starken Rolle der auftraggebenden Familien und des bisweilen konfliktreichen und brüchigen Verlaufs bei einzelnen Grabmalprojekten auch auf die venezianische Situation übertragen ließe.

bestimmt und den Leser somit verleiten könnte, das Buch als eine Art ‚Geschichte des Dogengrabmals‘ zu lesen, sind es doch die genannte Methodenvielfalt und der interdisziplinäre Ansatz, die das Konzept des Sammelbandes dominieren und gleichsam die Komplexität des Themas illustrieren. Dies wird schon im einleitenden Beitrag des Herausgebers⁹ deutlich, wo zum einen die Determinanten skizziert werden, die das Dogengrabmal zur spezifischen Werkgruppe erheben, und zum andern die Unabdingbarkeit der historischen, vor allem auch soziokulturellen Kontextualisierung erkennbar wird, will man dem Befund der hier behandelten Monumente methodisch gerecht werden. Dazu gehören vor allem die Symbolhaftigkeit des Dogenamtes, die Bedeutung des offiziellen Begräbniszeremoniells, die konfliktbeladene Ambivalenz der dogalen (Auto-)Repräsentation sowie die mehr oder weniger subtilen, bisweilen auch pseudo-dynastischen programmatischen Botschaften einzelner Dogengrabmäler und ihrer räumlichen Konzepte. Ein weiterer Aspekt, nämlich die bedeutungsschwere Rolle der häufig den Auftrag für die Errichtung der Grabmäler der verstorbenen Dogen gebenden Familien, wird im ersten thematisch übergreifenden Aufsatz von Dennis Romano¹⁰ beleuchtet. Gestützt auf Quellenschriften des 15. und 16. Jahrhunderts wie auch auf die durch etliche Studien bereits geleistete detaillierte Auftragsrekonstruktion für einige herausragende Beispiele, gelingt es Romano sehr anschaulich, die eigentümliche venezianische Variante der Grabmalkultur darzulegen, die sich im Falle der das höchste gesellschaftliche Prestige genießenden Dogen im Spannungsfeld zwischen der mythisch verklärten Staatsideologie, den Individualinteressen des Amtsträgers, dem Eigennutz der Nachkommen und der politisch-gesellschaftlichen Konkurrenz innerhalb des venezianischen Patriziats bewegte. Man wollte mit den Grabmonumenten Zeichen setzen, die nur in diesem Kontext zu verstehen sind. Dabei wird deutlich, dass die im sepulkralen Umfeld eigentlich primär zu erwartenden religiösen und eschatologischen Aspekte in vielen Fällen zur Nebenrolle oder gar zum Alibi für durch und durch weltliche Repräsentationsabsichten degradieren. Wie bereits zuvor von Benjamin Paul hervorgehoben, waren die Dogen sehr restriktiven protokollarischen Regularien unterworfen, die seit dem 15. Jahrhundert jegliche Form der Autozelebration des Amtsträgers oder dessen Familie im öffentlichen Raum untersagten. Grabmonumente hatten den Vorteil, erst nach dem Erlöschen der dogalen Amtswürde errichtet zu werden und somit den Vorschriften nicht zu widersprechen. Darüber hinaus konnten sie stets als Zeugnisse für die sich im Dogenamt spiegelnde *dignitas* und Pracht des Staates, nicht der Person des Amtsträgers, umgedeutet und so aus der Gefahrenzone des Regelverstoßes herausgehalten werden. Dass dies nur vor dem Hintergrund der ambivalenten Sichtweise auf den Dogen als Staatsrepräsentanten ohne politische Macht, aber mit umso größerer Symbolhaftigkeit bezüglich des Reichtums und des Glanzes der Markusrepublik beladen, plausibel wird, erläutert Judith Ostermann in ihrer breit angelegten Studie, die rein äußerlich mit 90 Seiten recht markant

9 Benjamin Paul, *The Venetian Doges and Their Tombs in the Early Modern Period: Observations on Self-Representation in a Republic*, S. 13–28.

10 Dennis Romano, „Ducal Tombs as Family Concerns“, S. 29–43.

aus dem Format eines Kongressbandes hervorsticht.¹¹ Mit der ab der Mitte des 16. Jahrhunderts immer rigoroser zu Tage tretenden „Verstaatlichung“ (130) der Dogengräber umschreibt die Autorin die zunehmend zur Gewohnheit werdende Trennung zwischen eigentlichem Bestattungsort und einer strategisch gewählten Positionierung eines repräsentativen Grabmonuments sowie die Profanisierung der Programme einzelner Monumente, die, wie im Falle des Dogen Leonorado Loredan (r. 1501–1521), in einer kolossalen Allegorie eines historischen Ereignisses aus dessen Amtszeit gipfeln und gleichsam zu einem Denkmal für die militärische Stärke Venedigs mutieren konnten. Die Dichotomie des privaten und des öffentlichen Todes des Dogen schlug sich, wie die Autorin ausführlich darlegt, ab der Mitte des 15. Jahrhunderts auch im offiziellen und präzise geregelten Begräbniszereemoniell und der darin zum Einsatz gebrachten, den physisch-realen Körper ersetzenden Effigie nieder, bei der die ostentativ vollzogene Separierung von Person und Amt jegliche Missdeutung dieses Verhältnisses ausschloss. So überzeugend und sehr solide belegt, wenngleich stellenweise etwas repetitiv, die Autorin das komplexe Modell des Doppelwesens aus Privatperson und Amtsträger – naheliegenderweise auf Kantorowicz's *King's Two Bodies* rekurrierend – im Hinblick auf den Tod und die Kommemoration des Dogen beschreibt, so deutlich bleiben ihre erhellenden Darlegungen auf die späteren Jahrhunderte (15. bis 18., am stärksten jedoch das 16.) beschränkt. Einerseits liefert Ostermann viele gute Argumente für die Definition des Gemeinsamen und Verbindenden der Dogengrabmäler, andererseits offenbart ihre Studie die Problematik des Ganzheitsanspruchs, den alle einleitenden, generalisierenden Überblickskapitel des Bandes mehr oder weniger erheben. Sind alle Dogengrabmäler aus einem ähnlichen Geist heraus konzipiert worden, wodurch sie sich von Grabstätten anderer Personenkreise unterscheiden? Und gab es so etwas wie ein ‚Agreement‘ für ihre Lesart?

Angesichts der Konzentration auf die späteren Jahrhunderte bei Ostermann ist die Frage der Distinktion im Falle der früheren Trecento-Monumente, die Tiziana Franco in ihrem Beitrag¹² mit dem besonderen Augenmerk auf die gestalterisch aufwendige Variante des zum monumentalen Ensemble aus Fresko beziehungsweise Mosaik und Skulptur erhobenen Wandsarkophags erörtert, umso interessanter. Die Autorin beantwortet diese Frage mit einem Paradoxon. Ausgehend von dem mehrfach in diesem Sammelband zitierten deutschen Pilger Felix Faber, der 1484 seine Bewunderung über die prachtvollen Dogengräber in SS. Giovanni e Paolo zum Ausdruck brachte, mit der Betonung, dass nicht einmal die Päpste in Rom in dieser Hinsicht mithalten könnten, versucht die Autorin die Gestalt der zu diesem Zeitpunkt in der venezianischen Dominikanerkirche befindlichen Dogengräber zu rekonstruieren, da in vielen Fällen der Aufstellungsort heute nicht der originale ist und die gemalten beziehungsweise musiven Dekorationen wie auch Teile des Skulpturenschmucks bisweilen verloren sind. Dabei gelingt es ihr, die formalen und ikonografischen Eigen-

11 Judith Ostermann, „...quia persona nostra non est nostra sed dignitatis ... Körper und Effigies der venezianischen Dogen im Testament, Grabmal und Spannungsfeld von Republik und Individuum“, S. 45–134.

12 Tiziana Franco, „Pitture e mosaici delle tombe dogali (secoli XIII–XIV)“, S. 225–241.

heiten der Monumente mehr oder weniger nahtlos mit den im 14. Jahrhundert nicht nur in Venedig, sondern vor allem auch auf dem Festland (Padua, Verona) in Adelskreisen vorherrschenden Bestattungskonventionen in Einklang zu bringen. War es also eher die Konzentration von mehreren, besonders prachtvollen Dogengräbern auf relativ engem Raum, die die Bewunderung Fabers evozierte, und nicht so sehr das Exzeptionelle ihrer Gestalt? Die Autorin verzichtet weitgehend auf historisch fundierte Deutungsmuster und weicht damit methodisch deutlich von dem in den ersten Beiträgen vorgezeichneten Weg ab. Vor allem unterscheidet sich ihr Beitrag in dieser Hinsicht radikal von Debra Pincus' Grundlagenwerk zum mittelalterlichen Dogengrabmal, in der Letztere dieselben Monumente – ebenfalls mit Felix Fabers Schilderung einleitend – als Konstituenten eines planvoll konzipierten dogalen ‚Mausoleums‘ bezeichnet, zu dem die Cappella Maggiore von SS. Giovanni e Paolo in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor dem Hintergrund tiefgreifender politischer und gesellschaftlicher Veränderungen mutiert sei.¹³ Gerade weil Tiziana Franco bei der Untersuchung derselben Objekte im Gegensatz zu Pincus auf eine historische Kontextualisierung weitgehend verzichtet und die Werke vornehmlich nach formal-künstlerischen Kriterien bewertet, fällt die Abgrenzung gegenüber nicht-dogalen Gräbern so gering aus. Weitaus entscheidender war offensichtlich der Aufstellungs-ort. Die venezianische Dominikanerkirche war durch das zeitgleich kanonisierte, hier zelebrierte staatliche Begräbniszeremoniell für die Auftraggeber besonders attraktiv und eine mutmaßlich willkommene Alternative zu San Marco, wo in den vorausgegangenen Jahrhunderten mehrere Dogen ihre Gräber, wenn auch nur in den Außenbereichen (Narthex und Baptisterium), errichten ließen. Lediglich Andrea Dandolo (r. 1343–1354), der letzte in San Marco bestattete Doge, strebte – ohne Erfolg – die Errichtung einer Grabstätte im weitaus prominenteren Hauptraum der Markuskirche an und sorgte auf diese Weise sowohl für protokollarische Irritationen wie für die Realisierung einer Kompromisslösung, die zu den bemerkenswertesten dogalen Sepulkralinszenierungen schlichthin zählt.

Rudolf Dellermann¹⁴ fasst die Geschichte des Projekts und die Besonderheiten des Monuments, vor allem aber auch die prägende Amtszeit des Auftrag gebenden Dogen, in seinem sehr fundierten, auf breite Dokumentenbasis gestützten Beitrag zusammen. Die seit Jahrzehnten kontrovers diskutierte testamentarische Verfügung des Dogen, im Kircheninnenraum von San Marco und damit einen schwerwiegenden Tabubruch begehend bestattet zu werden, erklärt Dellermann mit Dandolos eigenwilligem Amtsverständnis und seinem übermäßigen persönlichen Ehrgeiz. Wohlwissend wie brisant sein Wunsch war, habe der Doge zielbewusst auf die Genehmigung der Bestattung im nördlichen Querhausarm der Markuskirche hingearbeitet, sei dann aber letztlich am Einspruch der zuständigen Prokuratoren gescheitert. Die Unterbringung im direkt an den Hauptraum von San Marco angrenzenden Baptisterium sei

13 Debra Pincus (wie Anm. 5), S. 148–165.

14 Rudolf Dellermann, „Das Grabmal des Dogen Andrea Dandolo (1343–1354), Selbstdarstellung und staatlicher Eingriff in San Marco“, S. 189–224.

somit ein Kompromiss und auch Zeichen einer klaren Zurückweisung des intolerablen Ansinnens des Dogen gewesen. Dellermanns überzeugende Argumentation lässt freilich einen Aspekt außer Acht, dass nämlich die ‚Verlegenheitslösung‘ auf einem durchaus interessanten innovativen Konzept einer räumlichen Inszenierung von Grabmal und dem monumentalen Kreuzigungsmosaik an der Ostwand des Baptisteriums mit Dandolo als Adoranten basiert. Stilistischen Beobachtungen zufolge sind nach Ansicht der Autors die adorierenden Figuren (neben Dandolo noch zwei Prokuratoren) später hinzugefügt worden, mit der mutmaßlich intendierten Wirkung, die ‚Präsenz‘ des Dogen im Baptisterium und damit in S. Marco insgesamt zu intensivieren (216f.). Die in Venedig erstmals auf einem Grabmal dargestellte vollplastische Liegefigur des Verstorbenen tut dies freilich ebenfalls, in ihrer lebensnahen Größe und körperlichen, durch die anzunehmende farbliche Fassung noch deutlich gesteigerten Illusion besonders effektiv. Dabei war schon immer irritierend, dass der Sarkophag mit der so innovativen und wirkmächtigen Liegefigur seltsam ungünstig, von der Schräge der Fensternische der Baptisteriumswand eingeschnitten, angebracht wurde.¹⁵ Es gibt jedoch keinen Hinweis darauf, dass dies nicht genauso geplant gewesen wäre. Warum hat man die so unvorteilhafte Positionierung des Grabmals in Kauf genommen?

Mehrfach wurde auf die stilistische Nähe des Dandolo-Grabmals zu jenem Enrico Scrovegni in der Altarapsis der Arenakapelle in Padua hingewiesen.¹⁶ Ähnlich wie diese zeichnet sich das Baptisterium in Venedig durch die räumlich weit ausgreifende Bezugnahme des Sarkophags des Verstorbenen auf eine monumentale bildliche, durch den Adoranten personalisierte Fürbitte für die Erlösung seiner Seele (in Padua in Form des Jüngsten Gerichts, in Venedig in Form einer Kreuzigungsszene) aus. Das leicht zur Seite fallende Gesicht der Liegefigur des Dogen Dandolo lässt sogar eine imaginäre Sichtachse zum besagten Kreuzigungsmosaik entstehen. Das interessanteste Detail sind die halbgeöffneten Augen, mit denen sich Dandolos Grabfigur wesentlich von allen anderen vergleichbaren Monumenten, auch jenem Scrovegni, unterscheidet. Während in allen anderen Fällen die Augen geschlossen sind, präsentiert sich Dandolo gewissermaßen in ewiger Anschauung des seelenerlösenden Opfertodes Christi.¹⁷ Eine auffallend ähnliche Raumin szenierung wies die Arenakapelle mit dem ursprünglichen Grab Scrovegni auf, das, nach Volker Herzners

15 Debra Pincus, „Hard Times and Ducal Radiance: Andrea Dandolo and the Construction of the Ruler in Fourteenth-Century Venice“, in: *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City-State, 1297–1797*, hrsg. von John Martin u. Dennis Romano, Baltimore 2000, S. 114, spricht von „an awkward space“ und „uncomfortable placement“. Dellermann selbst beschreibt es als „zwischen die Doppelsäulen des Gurtbogens der Kuppeln und das Rechteckfenster der Südseite gezwängt“ und betont die „ungünstige Beleuchtung der Grabfigur von schräg hinten“ (S. 190, Anm. 3).

16 Vgl. Volker Herzner, „Giotto's Grabmal für Enrico Scrovegni“, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Bd. 33, 1982, S. 39–66.

17 Pincus (wie Anm. 15), S. 114 deutet die halbgeöffneten (oder halbgeschlossenen?) Augen hoch spekulativ als: „Dandolo's half-closed eyes underscore the sense of movement between worlds, while the corners of his lips turn upward in a subtle but distinct expression of well-being, that of the ruler who bequeaths the legacy of inspired rule and leaves behind the well-ordered state.“

Rekonstruktion, die heute in der Sakristei aufgestellte Standfigur des adorierenden Stifters enthielt, der so mit geöffneten Augen der Vision des Jüngsten Gerichts gewahr wurde, die Giotto an der dem Grabmal gegenüberliegenden Eingangswand der Kapelle gemalt hatte.¹⁸ Waren also die Kompromisse bei der Positionierung des Dandolo-Sarkophags einem analogen szenischen Effekt geschuldet? Dies zieht die Frage nach sich, wer das entsprechende Konzept entwickelt, wer die derart exzeptionelle Liegefigur in Auftrag gegeben hatte. Auch wenn Dellermann auf das ungewöhnliche Raumkonzept nicht dezidiert eingeht, so schränkt er doch zurecht ein, dass die Frage nach dem Aufstellungsort des Dandolo-Grabmals in der Gesamtschau auf diesen bemerkenswerten Fall nur scheinbar unbedeutend war (221). In Wirklichkeit war sie von höchster Relevanz, wie dieses brüchige und deshalb aufschlussreiche Projekt hinreichend belegt.

Für einen fernen Vorfahren des Dogen Andrea Dandolo, den ebenfalls ins höchste Staatsamt gewählten Enrico Dandolo (r. 1193–1205), wurde eines von nur zweien Dogengräbern außerhalb Venedigs, in diesem Fall in Konstantinopel, errichtet, das in einem Beitrag von Henrike Haug untersucht wird.¹⁹ Dieser Aufsatz ist in mehrerer Hinsicht interessant. Einmal angesichts der sehr plausiblen Rekonstruktion der emblematischen Bedeutung eines Grabmals, von dem sich nur ein Fragment der Bodenplatte, wahrscheinlich nicht mal am ursprünglichen Ort, heute im südlichen Narthex der Hagia Sophia, erhalten hat.²⁰ Zum anderen im Hinblick auf die methodische Zugewandtheit, durch Darlegung des mittelalterlichen Verständnisses von Herrschaft und Territorium sowie der ursprünglichen Wortbedeutung von ‚Monumentum‘ auf die Funktion des Dandolo-Grabmals als ein überpersönliches ‚Hoheitszeichen‘ Venedigs im unter Dandolos militärischer Führung eroberten Konstantinopel (1204) zu schließen. Die Argumentation der Autorin kulminiert in der nicht belegbaren, jedoch durchaus erwägenswerten These, die Serenissima selbst habe – entgegen allen vorhergehenden und auch künftigen Fällen – den Bestattungsort des Dogen festgelegt, womit das Pendel, das über die gesamte Geschichte des Dogengrabmals hinweg zwischen privatem, durchaus auch religiös motiviertem Interesse des Amtsträgers und öffentlich-politischer Konnotation hin und her schwingt, mit ungewöhnlicher Vehemenz zugunsten letzterer Bedeutung ausgeschlagen hätte.²¹ Für ihre Schlussfolgerung, Enrico Dandolos Grab in Konstantinopel sei „the first Venetian (Victory) monument in the form of a tomb“ (183 u. 186) holt die Autorin bei der Identifizierung relevanter Stränge historischer Zusammenhänge mit mehr oder weniger direktem Bezug zu Enrico Dandolo weit aus. Da sowohl die Unkenntnis der ursprünglichen Gestalt und des Aufstellungsortes des Grabmals wie auch das Fehlen

18 Herzner (wie Anm. 16), S. 53–61.

19 Henrike Haug, „Territory and the Tomb: Enrico Dandolo’s Final Resting Place in Hagia Sophia“, S. 167–188.

20 Es wurden bereits 1927 sogar Zweifel an der Echtheit des Fragments geäußert und die Möglichkeit erwogen, dass es sich um eine Fantasieschöpfung des 19. Jahrhunderts handeln könnte (172).

21 „It, therefore, is highly probable that it was not the doge’s decision to be buried in the narthex of Hagia Sophia. This, then, seems to be one of the few cases, if not the only one, in which the Serenissima determined the burial site.“ (185)

zeitgenössischer Schriftquellen das größte Defizit für eine stichhaltige Rekonstruktion der dem Projekt zugrundeliegenden Intentionen darstellen, baut das gesamte Gedankengebäude zwangsläufig auf – fraglos sehr fundierten – Indizien auf, deren Gesamtbild eine hohe Plausibilität besitzt, auch wenn die auf das Dandolo-Grabmal ausgerichteten Konklusionen, wie die Autorin mehrfach einräumt, spekulativ bleiben. Dennoch ist dem Beitrag zu verdanken, viel Licht in ein wenig beachtetes und nur schwach konturiertes Kapitel der Geschichte des Dogengrabmals und dessen Bedeutungsvielfalt gebracht zu haben. Das ohnehin breite und heterogene Spektrum der ‚Konzepte‘, das die Grablegen der Staatsoberhäupter Venedigs über Jahrhunderte hinweg umspannte, wurde mit Henrike Haugs Studie signifikant erweitert und mit einem spektakulären Fall, sofern die These vom ‚Victory Monument‘, das sich Venedig selbst gesetzt habe, zutrifft, ergänzt.

Mit einem Abriss über einige ausgewählte Inschriften auf Dogengräbern des 14. und 15. Jahrhunderts macht Debra Pincus auf ein wenig beachtetes Seitenthema aufmerksam.²² Die Autorin gehört zu den besten Kennern der venezianischen Dogengrabmäler vor allem des 13. bis 15. Jahrhunderts und hat mit ihrem Buch *The Tombs of the Doges of Venice* (2000), das den mittelalterlichen Exempeln gewidmet ist, ein Standardwerk geschaffen, auf das in dem vorliegenden Band von mehreren Autoren vielfach rekurriert wird. Darin, wie auch in weiteren zahlreichen Publikationen, hat Pincus stets die Funktion der Dogengräber als ‚civic monuments‘ in den Vordergrund gestellt und die an eine Öffentlichkeit gerichteten profanen Botschaften, die sich den figürlichen Programmen oder eben auch epigrafischen Elementen entnehmen lassen, hervorgehoben. Dass für diese narrative Qualität der Monumente Inschriften eine wichtige Rolle spielen, versteht sich von selbst, und sie verdienen somit zurecht die ihnen von der Autorin geschenkte Aufmerksamkeit. Sie widmet sich dabei gleichermaßen den Inhalten wie auch der Form, insbesondere der jeweils gewählten Schriftart. Die Anbringung der Inschrifttafel auf Dogengräbern war um die Mitte des 14. Jahrhunderts (Francesco Dandolo) ein Novum, aus dem sich in der Folgezeit ein Standard des dogalen Grabmals entwickelt hatte, der ab circa 1500 eine sichtliche Routinemäßigkeit offenbart, während in den Jahrzehnten zuvor verschiedene kaligrafische und inhaltliche Varianten von einer Art Experimentierphase zeugen. An einzelnen Beispielen macht die Autorin deutlich, dass die Inschriften der Dogengrabmäler zu prominenten Trägern überwiegend profaner Inhalte avancierten und den Lebensleistungen beziehungsweise politischen und fallweise militärischen Erfolgen des Verstorbenen gewidmet sind. Damit sind sie als Komplemente zur repräsentativen Gestalt und der den Programmen häufig unterlegten Panegyrik zu interpretieren. Doch bleiben auch weitere Aspekte zu hinterfragen. So sind die beiden von Pincus ausführlicher untersuchten Fälle, die Gräber für Francesco und für Andrea Dandolo im Kapitelsaal der Frari-Kirche beziehungsweise im Baptisterium von S. Marco, die den Beginn einer neuen Kultur der Grabinschrift markieren, auch Beispiele für eine neuartig exaltierte Form der bildlichen Vergegenwärtigung der Fürbitte für die Seele

22 „Venetian Ducal Tomb Epitaphs: The Stones of History“, S. 243–266.

der Verstorbenen, wie zuvor am Beispiel Andrea Dondolos dargelegt. Ein eminent privat-religiöses Anliegen tritt der so häufig in den Vordergrund gestellten öffentlich-profanen Bedeutungsebene entgegen. Im religiösen Kontext erfüllte das seit der Antike bekannte Totenlob die wichtige Memorialfunktion bei den bereits von Gregor dem Großen als so wichtig erachteten Gebeten für die Erlösung der Seele des Verstorbenen, zu denen die Nachkommen unter anderem durch entsprechende Inschriften auf den Gräbern animiert werden sollten.²³ Bei hohen weltlichen und kirchlichen Würdenträgern ist die Aufzählung der Erfolge und Tugenden seit dem 11. Jahrhundert zur Regel und somit zum festen, argumentativen Bestandteil bei der Vergegenwärtigung des Erlösungsgedankens geworden. Wie wir aus erhaltenen Testamenten venezianischer Dogen verschiedener Epochen wissen, war die Vorsorge für das regelmäßige Zelebrieren von Seelenmessen am Grabmal eine ebenso konstante wie hervorgehobene Verfügung.²⁴ Im Falle des Dogen Francesco Dandolo ist die von Paolo Veneziano für das Grabmal gemalte Lünettentafel, in der der Doge und seine Gemahlin von ihren Namenspatronen der Gottesmutter mit dem Christuskind empfohlen werden, das hierzu korrespondierende und zweifellos weitaus dominante Element im programmatischen Narrativ des Monuments. Bei Andrea Dandolo sind Tod und Erlösung, wie zuvor bereits dargelegt, in Gestalt des Kreuzigungsmosaiks mit dem adorierenden Dogen an der Ostwand des Baptisteriums verewigt. Das Grabmal für den Dogen Michele Morosini in SS.Giovanni e Paolo (1382) geht in dieselbe programmatische Richtung, wobei hier das Nischengrab mit einem Kreuzigungsmosaik und dem adorierenden Dogen ursprünglich von einem kolossalen Wandgemälde hinterfangen war, das, neuesten Restaurierungserkenntnissen zufolge, das Paradies sowie eine Marienkrönung zeigte.²⁵ Ist die zeitliche Koinzidenz des Aufkommens der beiden innovativen Elemente im Dogengrabmal, die sich etablierende Inschrifttafel auf der einen und die emphatische Thematisierung der Erlösung der Seele auf der anderen Seite, ein Zufall? Debra Pincus konzentriert sich nahezu ausschließlich auf den profanen, politisch konnotierten Gehalt der Dogengrabmäler. Der religiöse Anteil bleibt ausgeklammert, sofern man ihn im sepulkralen Kontext nicht als eine Selbstverständlichkeit voraussetzen möchte. Dafür erscheint jedoch die motivische und formale Rhetorik zu großen Schwankungen und Wendungen ausgesetzt zu sein, um diesen Aspekt gewissermaßen als gesetzt zu betrachten und nicht weiter hinterfragen zu müssen. Vor allem die immer wieder ins Gespräch gebrachte Trennung von Amt und Person, bei der die Bedeutung und Autozelebration des Amtes, des ‚corpus mysticum‘²⁶ der Serenissima, für die Errichtung prachtvoller Grabmonumente vorgeblich gewichtiger war als die Privatinteressen der Amtsträger, gerät angesichts der Dominanz des personenbezogenen Themas der Seelenerlösung an den genannten Trecentoexemplen etwas ins Wanken. Oder anders ausgedrückt: die ohnehin brüchige

23 Vgl. Sebastian Scholz, „Totengedenken in mittelalterlichen Grabinschriften vom 5. bis 15. Jahrhundert“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* (26/1999), S. 37–59.

24 Ostermann (wie Anm. 11), S. 52 und 59.

25 Hierzu im Beitrag von Tiziana Franco (wie Anm. 12), S. 236f.

26 Ostermann (wie Anm. 11), S. 79.

Trennlinie zwischen der privaten und der öffentlichen Sphäre im dogalen Sepulkralkontext erfährt hier eine weitere Irritation.

Auf einen ganz anderen, jedoch nicht weniger relevanten Teilaspekt der Dogengrabmäler, jenen der Materialwahl bei deren Errichtung, geht die auf dem Gebiet der venezianischen Bronzekunst bekannte Spezialistin Victoria Avery ein.²⁷ Sie konzentriert sich auf Monumente des 16. Jahrhunderts, bei denen eine vergleichsweise gute dokumentarische Überlieferung Rückschlüsse auf Kriterien und Vorlieben der Auftraggeber erlaubt, wenn es um die Wahl beziehungsweise Ablehnung spezifischer Materialien wie Gesteinssorten oder eben auch Bronze ging. Schon der Titel ihres Beitrags verrät, dass in diesem Kontext das Besondere an Venedigs Dogengrabmälern die geringe bis gar keine Verwendung von Bronze ausmacht. Und das, obgleich in Traktaten der Frühen Neuzeit Bronze als besonders kostbar und auch extrem dauerhaft gepriesen wurde, wodurch sie sich im sepulkralen Umfeld besonders für Herrscher und den ewigen Ruhm beanspruchende Persönlichkeiten eignete. Venedig hatte prominente Werke im öffentlichen Raum wie das Colleoni-Monument oder die Cappella Zen im Baptisterium von San Marco durchaus zu bieten. Auf Dogengrabmälern, die sich im späten 15. und im 16. Jahrhundert nicht gerade durch Bescheidenheit und Zurückhaltung auszeichnen, findet sich die Verwendung von Bronze indes nur in einigen wenigen Fällen und dann in eher sekundären Zonen wie narrativen Reliefs. Die Autorin hebt vier Monumente besonders hervor: das heute nicht mehr existierende Doppelgrabmal für Marco und Agostino Barbarigo (um 1500) und die im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts etwa gleichzeitig entstandenen Monumente für Leonardo Loredan (SS. Giovanni e Paolo), die Brüder Priuli (S. Salvatore) und Marino Grimani (S. Giuseppe di Castello). Insbesondere das Priuli-Monument in S. Salvatore kann als ein dokumentarisch sehr gut belegtes Paradigma für die Relevanz des zur Ausführung gewählten Materials und die in dem Kontext geäußerten kontroversen Ansichten darüber gelten. Obwohl das Priuli-Grabmal den ungewöhnlichen Einsatz von Bronze für die Kapitelle der vielen Säulen aufweist, verraten die zahlreichen Dokumente über korrespondierende Wert- oder Geschmacksurteile gerade zu diesem Material nichts, im Unterschied zur heftig umstrittenen Wahl der Gesteinssorten für die Säulen. Insofern bleiben nur Mutmaßungen, sowohl in Bezug auf den gelegentlichen Einsatz wie auch für den Verzicht auf Bronze, die die Autorin in den abschließenden Schlussfolgerungen zusammenfasst. Ihre erste Hypothese, dass die sehr hohen Kosten und der beträchtliche und zeitraubende Aufwand bei der Herstellung von Bronzeobjekten die Auftraggeber abgeschreckt hätten, mag nicht überzeugen, wissen wir doch, dass mit den dokumentarisch überlieferten Projekten hohe bis sehr hohe Investitionen verbunden und dass die zum Teil sich über Jahrzehnte hinstreckende Errichtung nicht ungewöhnlich waren. Ihre zweite Hypothese, dass das Festhalten bei der Materialfrage an traditionellen venezianischen Usancen, in diesem Fall also der Verzicht auf Bronze, auch ein Ausdruck sozialer Distinktion war, erscheint

27 Victoria Avery, *Material Matters: Bronze and Its (non-)employment in the Monument to Venice's Doges (1475–1625)*, S. 267–310.

plausibler. Mit Berufung auf den von Allison Sherman²⁸ postulierten Ethos der Bescheidenheit (*mediocritas*), den die venezianischen Patrizier dem vordergründigen Protz der *cittadini* als vornehmen Ausdruck der Distinktion entgegengesetzt hätten, scheint Avery allerdings leicht dem Mythos von der Selbstbescheidung der Träger der dogalen Würde gegenüber der Autorität des ‚Staates‘, der keinen Fürsten und keinen Personenkult duldete, zu verfallen. Es sei nur an das Grabmal des Dogen Marino Grimani und der Dogaressa Morosina Morosini erinnert, bei dem so etwas wie Mäßigung offenkundig keine Rolle spielte und stattdessen die Grenze zur beinahe apothetischen Glorifizierung der Verstorbenen geradezu lustvoll überschritten wurde. Mehr Evidenz hingegen hat die von der Autorin benannte Tendenz zur „conformity and uniformity amongst the patriciate (hence sumptuary laws and the unwritten but well-understood rules of decorum)“ (309), die sich auch in der konservativen Haltung zu ästhetischen Fragen bei der Konzeption von repräsentativen Grabmonumenten niederschlägt. Während die ‚sumptuary laws‘ bisweilen sehr großzügig ausgelegt wurden, scheint es beim *decorum* über längere Zeiträume hinweg eine gewisse Übereinkunft tatsächlich gegeben zu haben. Dazu gehörte im dogalen Sepulkralbereich bei Form- und eben auch Materialfragen häufig ein stärkeres Festhalten an Traditionen und ‚venezianischen‘ Mustern, bei denen Bronze unstrittig die Ausnahme darstellt. Gewiss ist der Autorin zuzustimmen, dass sich die auffallende Zurückhaltung gegenüber diesem Material nicht mit einem einzigen, schon gar nicht tendenziell spekulativ mit einem sozialhistorischen Faktor erklären lässt.

David J. Drogin unternimmt im nächsten Beitrag ‚*Dialogue of the Doges*‘²⁹ den Versuch, die Frage nach dem spezifischen Element und dem distinktiven Potenzial der Dogengrabmäler gegenüber Sepulkralkonventionen anderer sozialer Gruppen mithilfe gesellschaftskritischer Modelle des Soziologen Pierre Bourdieu und der vom Literatur- und Kunsttheoretiker Michail Bachtin postulierten Immanenz eines grundlegenden dialogischen Prinzips in Werken der Kunst zu beantworten. Dabei verweist er in einer summarischen Überschau über die gesamte Geschichte des Dogengrabmals auf die Herausbildung stilbildender – und eben auch distinktiver – Elemente wie die Liegefigur im späten Mittelalter oder das Triumphbogen-Motiv in der Rahmenarchitektur der um 1500 entstandenen Monumente. Bourdieu dient dem Autor als Referenz für die Idee einer ‚künstlerischen Strategie‘, die die gesellschaftliche Elite der Dogenfamilien zum Zwecke der Klassenidentität und -abgrenzung entwickelt habe, während Bachtins Aktions- und Reaktionsmodell die mal mehr mal weniger erkennbare Bezugnahme einzelner Grabmalkonzepte auf zeitlich und räumlich benachbarte Werke theoretisch untermauert. Ausführlicher widmet sich Drogin den Dogengräbern der Lombardo- und Rizzo-Werkstatt aus der Zeit um 1480 bis 1500, die in ihren Programmen mit besonderer Emphase antikische Formen- und Symbolelemente mit ‚imperialen‘ Konnotationen vergegenwärtigen. Nach Ansicht des Autors spiegelt sich

28 Allison Sherman, „Soli Deo honor et gloria? : ‚Cittadino‘ lay procurator patronage and the art of identity formation in Renaissance Venice“, in: *Architecture, art and identity in Venice and its territories, 1450–1750*, hrsg. von Nebahat Avcioglu und Emma Jones, Farnham 2013, S. 16.

29 „Dialogue of the Doges: Monumental Ducal Tombs in Renaissance Venice“, S. 309–334.

hierin ein „funerary-mounment dialogue“ mit auswärtigen, insbesondere römisch-päpstlichen Strömungen wider, um Venedig als das neue Rom zu glorifizieren und die Päpste im Hinblick auf deren Grabmonumente buchstäblich zu übertrumpfen. (328) Die von Drogin postulierte Kausalbeziehung zwischen quasi-imperialem Anspruch Venedigs und antikisierender Formen- und Bildsprache sowie die beobachtete „unity of practice displayed by the triumphal-arch-style doges' tombs“ wäre freilich zu hinterfragen. So sind antikisierende Bildmuster in der Kunst und Architektur in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts – auch in Venedig – nicht so singular (man denke beispielsweise an Palastfassaden), um sie auf eine derart präzise Botschaft hin deuten zu müssen, auch wenn der Mythos von Venedig als neuem Rom gerade in dieser Zeit stark propagiert wurde.³⁰ Dies mag auf die Grabmalkonzepte der Dogen Pietro Mocenigo und Andrea Vendramin durchaus Einfluss genommen haben, zugleich ist beiden Dogen jedoch auch gemeinsam, dass sie sich zu Lebzeiten durch bedeutende militärische Erfolge verdient gemacht haben, wodurch sie den in Venedig für ihre militärischen Leistungen – nicht zuletzt in Gestalt denkmalhafter Grabmonumente – gefeierten Persönlichkeiten jenseits des exklusiven Zirkels der Dogen nahestehen. Grabmäler wie jenes des Militärführers Jacopo Marcello (Frari-Kirche, errichtet vor 1493, vermutlich zeitnah zum Tod Marcellos 1484) zeichnen sich durch eine extensive antikisierende Bildsprache aus, wobei in diesem Fall motivische Parallelen zum Grabmal des Dogen Pietro Mocenigo besonders ins Auge stechen.³¹ Neben der von Drogin vermuteten dialogischen Strategie wird man also auch so etwas wie ‚Zeitgeist‘ und Konvention ins Spiel bringen dürfen.³² Zweifellos ist das Bemühen des Autors zu würdigen, in der langen Reihe der dogalen Grabmalprojekte, die man durchaus auch als eine Addition individueller Konzepte lesen könnte, so etwas wie Identität – wenn auch zeitlich jeweils in verschiedener Ausprägung – freizulegen und die richtigen Impulse gegeben zu haben, das Spezifische klar zu benennen. Dass dies nur in wenigen Fällen gelingt, mag an der Tatsache liegen, dass Dogengrabmäler eo ipso Ausnahmeseinungen waren und, spätestens seit Andrea Dandolo, die Versuchung allzu groß war, sie für eigenwillige programmatische und formale Inszenierungen zu instrumentalisieren, wie auch das Grabmal für Nicolò Tron im Presbyterium der Frari-Kirche beweist, dem sich Benjamin Paul im nächsten Beitrag³³ widmet.

Der Initiator der 2010 veranstalteten Tagung, der Herausgeber des vorliegenden Bandes sowie mehrfache Autor untersucht ein Grabmal, das unzweifelhaft als ein Schlüsselwerk der dogalen Sepulkralkunst bezeichnet werden kann. Es übertraf zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung (1476–79) alle vorausgehenden und zeitgenös-

30 Vgl. Ursula Mehler, *Auferstanden in Stein, Venezianische Grabmäler des späten Quattrocento*, Köln u. a. 2001, S. 34–37 und Iain Fenlon, *The Ceremonial City. History, Memory and Myth in Renaissance Venice*, New Haven 2007, S. 326.

31 Zum Marcello-Grabmal s. Mehler (wie Anm. 30), S. 99–108.

32 Wolfgang Wolters hat beiläufig, aber wie immer treffend, auf die als ‚römisch‘ konnotierte militärische Tugend im Zusammenhang mit dem Arsenal-Portal erwähnt. S. Norbert Huse, Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590*, München 21996, S. 20.

33 „Tron's Two Bodies: The Tomb of Doge Nicolò Tron Between Republican Ideas and Family Concerns“, S. 333–374.

sischen Dogengräber an Größe, sein üppiges Figurenprogramm wurde unabhängig von Traditionen und Konventionen entwickelt und es operiert mit vollkommen neuartigen und ausgesprochen originellen perspektivischen und räumlichen Wirkungsmomenten. Paul kann sich bei seiner eingehenden Analyse des Werkes auf zahlreiche fundierte Vorarbeiten anderer Autoren stützen, allen voran Debra Pincus und Anne Markham Schulz,³⁴ die sich in den 1980er Jahren mit dem Figurenprogramm einerseits und der künstlerischen Ausführung andererseits beschäftigt haben. Dennoch bietet er eine neue Lesart dieses ebenso faszinierenden wie rätselhaften Monuments an, indem er sich auf die Person des Verstorbenen wie gleichermaßen auch die des Auftraggebers, des Sohnes des Dogen, konzentriert, eingedenk der bekannten und evidenten, jedoch bislang nicht angemessen gewürdigten Tatsache, dass der Doge keinerlei Intentionen hatte erkennen lassen, ein derartiges, ja überhaupt ein aufwendigeres Grabmal für sich zu errichten, wohingegen sein Sohn in der Grabinschrift als Auftraggeber genannt wird und somit er als Initiator und konzeptioneller Urheber des Ausnahmemonuments gelten kann. Pauls kenntnisreiche und auf zahlreiche Quellen gestützte Lesart sowohl der architektonischen und räumlichen Grunddisposition des kolossalen Wandmonuments als auch des sich in vollplastischen Figuren und in Reliefs manifestierenden programmatischen Narrativs ist plausibel und bezüglich der Schlussfolgerungen überzeugend. Für die vom Autor herausgearbeitete Botschaft des Monuments, den Dogen Tron als ein ideales, ungewöhnlich tugendhaftes Oberhaupt des ideologisch untermauerten *stato misto* zu feiern, als einen Herrscher, der sich nicht aus seiner gesellschaftlichen Umgebung betont heraushebt, sondern als den *primus inter pares*, der dem Betrachter als lebensgroße Standfigur im untersten Register fast buchstäblich auf Augenhöhe begegnet, gibt es viele gute Argumente. Das Gleiche gilt für die Gesamtdeutung des komplexen Programms als eine Rehabilitierung des durchaus umstrittenen und wegen seines fürstlichen Gehabes und seiner opulenten Lebensweise gerade das Gegenteil verkörpernden und von Zeitgenossen harsch kritisierten wahren Nicolò Tron, eine Rehabilitierung, die für die politische Karriere des Sohnes und Auftraggebers offenbar wichtig war und in Gestalt des Grabmals ihre monumentale Vergewärtigung erlebte. Dem Autor ist vor allem hinsichtlich seines methodischen Ansatzes zuzustimmen, durch detailgenaue Analyse aller Wesensmerkmale des Monuments die Vielschichtigkeit dessen Botschaften, „the complex and multi-layered social function of commemoration (*memoria*)“ (374) freizulegen und diese zu einem schlüssigen Gesamtbild zusammenzufügen – zugegebenermaßen in einem exzeptionellen und hierfür besonders geeigneten Fall.

Dass sich Bemühungen, den zu Lebzeiten in Kritik geratenen Dogen in Gestalt des Grabmals für die Nachwelt zu rehabilitieren, auch in einer radikal anderen konzeptionellen Lösung niederschlagen konnten, legt Janna Israel im nächsten Beitrag

34 Debra Pincus, „The tomb of Doge Nicolò Tron and Venetian Renaissance Ruler Imagery“, in: *Art the Ape of Nature: Studies in Honor of H. W. Janson*, New York 1981, S. 127–150; Anne Markham Schulz, *Antonio Rizzo: Sculptor and Architect*, Princeton, N.J. 1983, S. 44–64.

dar.³⁵ Cristoforo Moro (r. 1462–1471) war Nicolò Trons Vorgänger im Dogenamt. Seine Amtszeit war von verlustreichen Kriegen gegen die Türken, einem gescheiterten, aber kostspieligen Kreuzzug, Pestepidemien und unpopulären Steuererhebungen geprägt. Der Doge war äußerst unbeliebt und galt als gierig und unehrlich. Dass aus diesem Grunde ein glorifizierendes, denkmalhaftes Prachtmonument als eine zu starke Provokation empfunden worden wäre, mag, wie die Autorin ausführt, Moro dazu bewogen haben, als letzte Ruhestätte ein primär Bescheidenheit, Demut und tiefe Gläubigkeit assoziierendes Grabmal im Boden der abseits gelegenen Franziskanerkirche S. Giobbe zu wählen und somit seinen schlechten Ruf zu revidieren. Die schlichte Bodenplatte vor dem Hochaltar der wenig prominenten Kirche wurde – die beabsichtigte Wirkung bestätigend – von der bisherigen Forschung kaum zur Kenntnis genommen, schon gar nicht im Kontext der opulenten Dogengräber an den Wänden der größten und wichtigsten Kirchen in Venedig. Zu Unrecht, denn auch dieses Grab folgt einem klaren und offenbar wohlgedachten Konzept, wie die Autorin mit vielen Querverweisen zu Moros religiösen Vorstellungen, aber auch zu architektonischen Symbolen wie der in Venedig mit S. Marco konnotierten Kuppel über dem Bodengrab und zu eindeutig dechiffrierbaren räumlichen, liturgischen wie sepulkralen Topoi aufzeigt. Trotz der kalkulierten Wirkungsabsicht ist dieses Exempel, dessen Realisierung in die gleiche Zeit wie die Errichtung der triumphbogenartigen Großmonumente für Pietro Mocenigo und Nicolò Tron fällt, anders zu beurteilen als solche und weitere Dogengräber, die man als variantenreiche Vehikel für politisch-panegyrisch kodierte Programme lesen muss. Im Unterschied zu diesen wird man das Moro-Grabmal als eine eher subtile Inszenierung der persönlichen *pietas* und vorgeblichen *humilitas* des Verstorbenen werten können, die sich, wenn überhaupt, dann nur indirekt auf die Bekleidung des Dogenamts beziehen lässt. So unbestritten das Moro-Grabmal in die Reihe der dogalen Begräbnisstätten gehört und so aufschlussreich es den im vorliegenden Band skizzierten Überblick ergänzt, so offenkundig fehlt ihm das typisch ‚dogale‘ beziehungsweise vordergründig distinktive Element, das David Drogin versuchte, in seinem Beitrag für verschiedene Epochen zu benennen. Das Moro-Grabmal bleibt eine bemerkenswerte Ausnahme, auch wenn zwei weitere Dogen, Andrea Gritti (r. 1523–1538) und Marcantonio Trevisan (r. 1553–1554), einige Jahrzehnte später seinem Vorbild folgend ebenfalls die eher unüblichen Bodengräber für ihre Bestattung gewählt haben, jedoch aus ganz anderen Beweggründen. Die Autorin geht zwar auf diese Grablegen in S. Francesco della Vigna, demselben Franziskaner-Observanten Orden wie S. Giobbe zugehörig, ein, erwähnt aber nicht den entscheidenden Unterschied zu S. Giobbe, nämlich die in Gestalt von zehn gleichförmigen Privatkapellen an den Langhauswänden betriebene Umwidmung der Palladio-Kirche zu einem ‚Pantheon‘ führender Adelsfamilien, in deren Zentrum, vor dem Hauptaltar, beide

35 „Burial *alguno honore*: Doge Cristoforo Moros’s Break from Burial Convention at the Church of San Giobbe“, S. 374–407.

Dogengräber eine herausgehobene, emblematische Position einnehmen und damit ein klares gesellschaftspolitisches Signal aussenden.³⁶

Wie facettenreich und vielfältig die in den Grablegen manifestierten Programme sein konnten, zeigt auch der nächste behandelte Fall, das großdimensionierte, übermäßige Pracht ausstrahlende Wandmonument für den Dogen Marino Grimani (r. 1595–1605) und dessen Gattin Morosina Morosini, dem sich Ruth Schilling in ihrem Beitrag widmet.³⁷ Dieses Grabmal vereint verschiedene dogale Sepulkralelemente der vorausgehenden Epochen wie das Triumphbogenmotiv, die Liegefigur, den vollständigen Tugendkanon und die Votivszene. Zugleich bedient es sich probater Wirkungsmittel aus der Festarchitektur und feiert erstmals in der Geschichte des Dogengrabmals die Dogaressa als ebenbürtiges Pendant zum Dogen. Das an Andeutungen monarchistischer Selbstnobilisierung reiche Grabmonument, das nach peniblen Vorgaben des Dogen noch zu dessen Lebzeiten am Ende des 16. Jahrhunderts errichtet wurde, ist – auch dank der lückenlosen dokumentarischen Überlieferung des Bauprojekts – bereits gründlich erforscht worden, sodass sich die Autorin auf einen eher ergänzenden, jedoch durchaus relevanten Teilaspekt konzentriert. Was andernorts bereits angedeutet wurde, führt sie umfassender aus, nämlich die Instrumentalisierung des Grabmonuments für die Betonung der exklusiven dogalen Würde, die sein Träger durch Tugend, aber auch durch göttlichen Beistand erwirbt und die sich nahtlos auf seine Person überträgt. „The ascension to the ducal throne and acquisition of ducal dignity forms the central theme of Grimani’s monument“ (422). Ein besonderes Augenmerk lenkt die Autorin auf die guten persönlichen Beziehungen des Dogen zu den Päpsten Sixtus V. und Clemens VIII. und seine ebenso unverblümt wie von Zeitgenossen scharf kritisierte pro-päpstliche politische Grundhaltung. Während seiner römischen Aufenthalte als Sondergesandter Venedigs hat Grimani nachweislich die von Sixtus V. in S. Maria Maggiore für sich selbst und für Clemens VIII. errichteten Grabmonumente gesehen und als wichtige Inspirationsquelle, wie die Autorin vermutet, für sein eigenes Grabmal in Venedig zu nutzen gewusst. Unübersehbar sind aber auch die Unterschiede. So habe Grimani „the dignity of the ducal office“ herausgestellt, „in order to enhance his own individual political legitimation“, während die erwähnten Papstgräber primär als monumentale Zeugnisse der Kontinuität und großen Tradition der Römischen Kirche zu lesen seien.³⁸ Demgegenüber wäre einzuwenden, dass das Grimani-Grabmal aufgrund der besagten traditionalistischen dogalen Elemente – zumindest indirekt – ebenfalls als Ausdruck einer Kontinuität zu verstehen ist, indem es formal und programmatisch an die Reihe der exklusiven Dogengräber anschließt und sich auch unmissverständlich als konservativ-venezianisch präsentiert. Um dies zu verstehen, muss etwas schärfer als es die Autorin tut, das bau-künstlerische Umfeld gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Venedig ausgeleuchtet

36 Vgl. Antonio Foscari, *Manfredo Tafuri, L'armonia e i conflitti: la chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, S. 87–90.

37 „Ephemeral Politics: The Funeral Monument of Marino Grimani in San Giuseppe die Castello“, S. 409–422.

38 Ebd.

werden. Darüber hinaus ist eine gemeinsame Sicht auf Grimanis Grabmal und jenes seines Nachfolgers, Leonardo Donà (r. 1606–1612), dem sich der nächste Beitrag³⁹ von Giulia Seriani Sebregondi widmet, hilfreich. Grimani und Donà waren politische Gegner und Protagonisten der ‚vecchi‘ auf der einen und der ‚giovani‘ auf der anderen Seite, also Vertreter einer konservativ-traditionalistischen, papsttreuen und einer progressiv-innovativen, tendenziell antiklerikalen politischen Grundhaltung, wobei die ‚vecchi‘ überwiegend den alten venezianischen *case* entstammen, während die ‚giovani‘ zahlreiche Mitglieder des Neupatriziats und eher ärmerer Familien waren.⁴⁰ Dass die Konflikte innerhalb des Patriziats einen Widerhall in bedeutenden Bauprojekten wie den Palladio-Kirchen einerseits und der Rialto-Brücke andererseits gefunden haben, ist hinlänglich bekannt.⁴¹ Auch Dogengrabmäler wie das von Scamozzi entworfene für Nicolò da Ponte⁴² (r. 1578–1585), gewissermaßen das Gegenmodell zum Grimani-Monument, waren hiervon nicht ausgenommen, wobei paradoxerweise – zumindest für die Architektur – auch des letzteren die Autorschaft Scamozzis vermutet wird.⁴³ Nicolò da Ponte und Leonardo Donà gehörten zu den ‚giovani‘. Ihre Grabmonumente folgen einem sehr ähnlichen formalen Konzept, wenn auch mit erheblichen Qualitätsunterschieden, wie Sebregondi zu Recht für das Donà-Grabmal betont. Die zentrale Büste ‚all’ antica‘, so beliebt sie auch in der Folgezeit in Venedig werden sollte, bricht mit dogalen Sepulkralkonventionen auf radikale Weise und steht im Kontrast zu der emphatisch zelebrierten Traditionsverbundenheit und quasimonarchistischen Selbstdarstellung des Dogen und seiner Gattin im Programm des Grimani-Grabmals, die man auch als ein politisches Statement lesen darf. Dennoch muss man nicht auf eine zwangsläufige Bescheidenheit der Grabmonumente seiner politischen Gegner im höchsten Staatsamt schließen, mit Sicherheit nicht im Falle Nicolò da Pontes. Sebregondi bringt das Grabmal Leonardo Donàs an der inneren Portalwand von S. Giorgio Maggiore in Beziehung zum Palast der Familie Donà, den der Doge abseits des repräsentativen Canale Grande, am nördlichen Stadtrand, den Fondamenta Nuove, in architektonisch zurückhaltender, schlichter Form („un linguaggio formale estremamente semplice e austero“) (441) hat errichten lassen. Aus demselben Geist sei auch das Grabmal konzipiert, als Ausdruck der Selbstbescheidung des Dogen zu einem *primus inter pares* ohne jegliche Ambition einer Herausstellung seiner Person. Gewiss ist der Kontrast zum Grimani-Monument nicht zu übersehen, doch ganz so zurückhaltend, wie die Autorin suggeriert, ist das Donà-Grabmal nicht, dafür vollständig und absichtsvoll, wenn auch vielleicht nicht besonders gekonnt, in die Architektur des emblematischen Bauwerks Palladios integriert, zuvorderst in die

39 Giulia Seriani Sebregondi, „Strategie di autorappresentazione nella repubblica die pares: la tomba die doge Leonardo Donà in San Giorgio Maggiore“, S. 423–443.

40 Vgl. Gaetano Cozzi, „Il Doge Nicolò Contarini, ricerche sul patriziato veneziano agli inizi del Seicento“, in: *Venezia barocca. Conflitti di uomini e idee nella crisi del Seicento veneziano*, Venedig 1995, S. 4–6.

41 Hier besonders Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento: religione, scienza, architettura*, Torino 1985.

42 Das Monument existiert nicht mehr, ist aber in Stichen überliefert.

43 Zuletzt: Roberta Pellegritti, in: *Vincenzo Scamozzi, 1548–1616*, hrsg. von Franco Barbieri u. a., Ausstellung Vicenza 2003–2004, Kat.-Nr. 55.

Fassade, die, in direkter Sichtachse zur Piazzetta und dem Dogenpalast, mit zwei Ke-notaphen für Mitglieder der „vecchie case dogali“ an die glorreiche Frühzeit der venezianischen Geschichte erinnert.⁴⁴

Wie sehr die Kirchenfassade in Venedig – innen und außen – besonders seit der zweiten Hälfte des Cinquecento als Hintergrundfolie für repräsentative, vorwiegend sepulkrale Monumente instrumentalisiert wurde, ist augenfällig. Leonardo Donà war mit seiner Entscheidung also ganz im Trend seiner Zeit, mutmaßlich wohl vertraut mit dem ehrgeizigen Monument für drei Prokuratoren aus der Familie Da Lezze an der Innenfassade von S. Maria dei Gesuiti (um 1580) und ganz gewiss mit dem etwa zur gleichen Zeit begonnenen, äußerst ambitionierten Projekt der Nachkommen des Dogen Alvise Mocenigo (r. 1570–1577), die die gesamte Eingangswand von SS. Giovanni e Paolo zu einem unverblümt dynastisch konnotierten dogalen Familienmausoleum umzugestalten trachteten. Diesem Unterfangen widmet sich Florian Horsthemke im nächsten Beitrag.⁴⁵ Obwohl sich der Autor vielfach auf eine bereits sehr solide Forschungslage stützen kann, macht die zusammenfassende, noch das Monument für den erfolgreichen Flottenführer Alvise II. Leonardo Mocenigo in der nahe gelegenen Kirche S. Lazzaro dei Mendicandi einbeziehende Betrachtung erstmals die Kühnheit des Gesamtkonzepts deutlich. Keine Adelsfamilie, die im Laufe von vier Jahrhunderten immerhin sieben Dogen in den eigenen Reihen verzeichnen konnte, hatte sich in einer derart autozelebrativen Form des Grabmals als Repräsentationsmonuments bedient und zugleich die bedeutende Dominikanerkirche, wo auch das offizielle dogale Begräbniszereoniell stattfand, als eine Art Gedächtnisort für die Mocenigo vereinnahmt. Dieses Ansinnen offenbart das ganze Dilemma bei der Festlegung von Parametern für die Bewertung einer solchen Zügellosigkeit, der gleichermaßen die Zeitgenossen wie die heutige Forschung ausgesetzt zu sein scheinen. Einerseits haben die Kommittenten keinen Zweifel daran gelassen, welche Vorrechte sie sich in diesem sensiblen Ambiente herausnehmen wollten und mit welcher Rigorosität sie die Innenfassade zum raumbeherrschenden und gleichermaßen raumbeanspruchenden optischen Akzent umzudeuten wussten, andererseits hat die Familie Bragadin, die nicht zu den vornehmen *case ducali* gehörte, mit ihrer Weigerung, den Platz, wo sich ein kleines Wandmonument bis heute befindet, für die Familie Mocenigo zu räumen, auf beinahe komische Weise all die ehrgeizigen Pläne konterkariert. Das Ergebnis ist eine grotesk anmutende Verunstaltung des architektonischen Konzepts des zentralen Fassaden-Monuments, in dessen rechte Seitenachse das Bragadin-Grabmal inkorporiert werden musste. Die Idee, ein Mocenigo-Mausoleum zu schaffen, war den Nachfahren des Dogen offenbar so wichtig, dass sie bereit waren, diesen peinlichen Makel in Kauf zu nehmen.⁴⁶ Horsthemke rekonstruiert zwar sehr

44 Vgl. Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venezia 2002, S. 23f. Zur Position von S. Giorgio Maggiore im Stadtgefüge Sebregondi, S. 433–436.

45 „Die Korrekturen. Zu den Dogengrabmalen der Mocenigo in Santi Giovanni e Paolo“, S. 445–478.

46 Auf das starke Familieninteresse im Kontext der Errichtung des Mocenigo-Monuments hat auch Judith Ostermann in ihrem Beitrag hingewiesen (S. 124).

schlüssig und detailgenau das Gesamtkonzept der familiären Selbstinszenierung, das letztlich auf vielen Korrekturen und Modifikationen beruht, wie der Titel des Beitrags schon hervorhebt, geht aber auf die gesellschaftlichen Zwischentöne nicht dezidiert ein. Bekanntermaßen war das Dogenamt über Jahrhunderte mit dem Vorrecht behaftet, die prestigeträchtigste und im oligarchisch-republikanischen Venedig eigentlich verpönte Form der monumentalen, personenbezogenen *Memoria* in Gestalt der Grabstätten zu inszenieren, deren prachtvolle Gestalt mit der Würde des Amtes gerechtfertigt werden konnte. Dass dies um 1600 nicht mehr als eine leere Floskel war, legt der regelrechte Konkurrenzkampf nahe, der die Errichtung der Dogengräber beherrschte. Es sei nur daran erinnert, dass etwa gleichzeitig mit dem Mocenigo-Fassadenmonument auch die Grabmonumente für die Dogen Leonardo Lorendan, die Brüder Priuli, Marino Grimani und Pasquale Cicogna errichtet wurden, dass aber zugleich auch repräsentative Grabmonumente, bevorzugt an Innenfassaden, von Patrizierfamilien realisiert wurden, die nicht durch die dogale Würde nobilitiert waren, die aber sehr deutlich das jahrhundertealte Quasiprivileg der Dogen zunehmend in Frage stellten. Mit Werken nach unverblümt ‚dogalem‘ Vorbild wie dem Grabmonument für den Prokurator Andrea Dolfin und dessen Gattin in S. Salvatore, das ebenfalls um 1600 errichtet wurde und das sich in Größe und hinsichtlich der Formensprache nahtlos in die Gruppe der direkt benachbarten Dogengräber und auch anderenorts zeitgleich entstandenen Monumente einfügt, wird die zunehmende Elastizität ehemals anerkannter Grenzen und damit die Fragwürdigkeit von Distinktionsmustern evident. Zweifellos war diese Epoche aus den besagten Gründen eine der spannungsreichsten in der Geschichte des Dogengrabbmals. Der Verlust des ehemaligen Privilegs, die Exklusivität des Amtes auf eine analog exklusive Bestattungsform zu übertragen, sollte für das anbrechende 17. Jahrhundert nicht folgenlos bleiben.

Bedauerlicherweise wurde gerade das Seicento im vorliegenden Band vollständig ausgespart. Orientiert man sich an der chronologischen Ordnung der Beiträge, so wird zwischen dem letztgenannten Aufsatz von Florian Horsthemke und dem darauffolgenden Schlusskapitel ein kühner Sprung über fast drei Jahrhunderte hinweg vollzogen. Mit *The Last Ducal Tomb*, widmet sich der Herausgeber Benjamin Paul zusammen mit Jan May dem Dogen Sebastiano Venier und dessen posthumer Ehrung mit einem Grabdenkmal aus dem frühen 20. Jahrhundert.⁴⁷ Sebastiano Venier ist als der Held der Schlacht von Lepanto (1571) in die venezianische Geschichte eingegangen, wurde jedoch, nach seiner kurzen Amtszeit als Doge (1577–78), auf eigenen Wunsch in einer bescheidenen Bodengruft in Santa Maria degli Angeli auf der Insel Murano bestattet. Die beiden Autoren rekonstruieren sehr detailgenau und erschöpfend die Initiative einzelner venezianischer Persönlichkeiten des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die für die Wertschätzung Veniers auch 300 Jahre nach dessen Tod als unwürdig und unangemessen erachtete Grablege durch eine entsprechend repräsentative zu ersetzen. Dies geschah nach langer Zeit der Diskussionen 1907 in

47 „The Last Ducal Tomb: The Long History of Sebastiano Venier’s Final Resting Place from Lepanto to the Italian-Turkish War of 1911–1912“, S. 479–520.

Form einer feierlichen Umbettung der sterblichen Überreste in das venezianische ‚Mausoleum‘ der Dogen, die Dominikanerkirche SS. Giovanni e Paolo. Bei der Lektüre des umfangreichen Beitrags wird freilich bereits nach wenigen Seiten allzu klar, dass dieses durchaus bemerkenswerte Projekt deutlich außerhalb der relativ geschlossenen Gesamtschau auf die Dogengräber aus fünf Jahrhunderten, die die restlichen Kapitel des Sammelbands abdecken, steht und dass es sicher viel stärker im Kontext der Denkmalkultur um 1900 und weniger als ein Exemplum für dogale Sepulkralkonventionen zu betrachten ist. Es wurde eben der Held von Lepanto und nicht der Doge Venier posthum geehrt, was die Autoren angesichts des eindeutigen historischen Befundes, auch im Hinblick auf die Überführungszeremonie, eher bei-läufig konstatieren. (514) Es ist offenkundig, dass die so ausgiebig in den Eingangskapiteln dargelegten historischen Hintergründe für die Sonderstellung des Dogen als Staatsoberhaupt in einem oligarchisch basierten Patriziat und die unmittelbar damit korrelierende, eigentümliche und ausgesprochen venezianische Grabmalkultur, die dieser exklusive Personenzirkel entwickelte und pflegte, im Falle der Heroisierung Veniers ganz und gar nicht zu greifen vermag. Die Autoren fassen diese Erkenntnis im abschließenden Satz ihres Beitrags und damit des gesamten Bandes pointiert zusammen,⁴⁸ doch ist diese *Conclusio* weniger als Ausdruck einer evolutionären Zwangsläufigkeit zu interpretieren, sondern als Beleg für die Distanz des letzten Falles zum eigentlichen Kernbereich der im Sammelband ausgebreiteten Thematik.

Der Beitrag war nicht Programmbestandteil des 2010 veranstalteten Kongresses, auf dem der Sammelband beruht, sondern wurde erst für die Publikation, ebenso wie der Aufsatz von Dieter Girgensohn,⁴⁹ der sich den Testamenten der Dogengattinnen im späteren Mittelalter widmet, hinzugenommen. Dass mit diesen Ergänzungen der Rahmen der Betrachtung weit gefasst wurde, ist zwar durchaus legitim, lässt die Konturen des Konzepts für eine chronologisch definierte Gesamtschau auf die ohnehin schon sehr heterogene Werkgruppe der ‚eigentlichen‘ Dogengräber leicht verschwimmen. Umso bedauerlicher ist es, dass zwei Studien zu Dogengrabmälern aus der diesbezüglich noch ausgesprochen aufregenden Barockepoche, die auf dem Kongress präsentiert wurden, in dieser Publikation fehlen und somit eine Lücke im Gesamtbild hinterlassen.⁵⁰

Es wäre ungerecht und auch nicht angemessen, die Rezension mit Hinweisen auf Defizite ausklingen zu lassen. Dem Herausgeber und allen Autoren ist zu verdanken, dass sie viel neues Licht in einen Zweig der venezianischen Kunst- und Kulturgeschichte gebracht haben, dessen Bedeutung zwar schon lange erkannt wurde, dessen erschöpfende Erforschung jedoch noch aussteht. Der vorliegende Band ist diesem Ziel

48 „As a consequence, the last ducal tomb in history became a secular monument to an Italian *generale da mar*“, S. 520.

49 „*Per elevaciom de l’anema mia*. Testamente von Dogengattinnen aus dem späteren Mittelalter“, S. 135–166.

50 Monica de Vincenti, „... il mausoleo delli serenissimi dogi Valier‘ nella basilica die Santi Giovanni e Paolo“ und Massimo Favilla, „Nomen et cineres una cum vanitate sepulta: i monumneti dogali nell’ultima stagione dell’età barocca“. Beide Beiträge wurden an anderer Stelle publiziert.

einen signifikanten Schritt entgegengekommen, indem viele neue Erkenntnisse sowohl ergänzend zu bereits erforschten Monumenten gewonnen als auch etliche Lücken im Gesamtbild geschlossen werden konnten. Die in den Beiträgen sich manifestierende Vielfalt historischer und kunsthistorischer Forschungsmethoden ist unstrittig der formalen und konzeptuellen Vielfalt der Objekte angemessen. Der Anspruch, die Grabstätten der Dogen über die gesamte Geschichte der Serenissima hinweg zu untersuchen, wie der Titel des Sammelbandes suggeriert, mag als Kühnheit erscheinen und wird auch nicht eingelöst, selbst wenn die chronologischen Markierungen stimmen. Doch ist diese Inkonsequenz dem Thema keineswegs abträglich, denn die Dogengrabmäler wecken unser Interesse nicht aus der Formation einer jahrhundertewährenden Reihung heraus, sondern viel stärker in Gestalt jener Sonderfälle, die aus dem Kanon dokumentierter oder vermeintlicher Regeln und Konventionen ausbrechen und mutmaßliche Grenzen mehr oder weniger subtil überschreiten. Dafür finden sich im Sammelband gute Beispiele aus unterschiedlichen Epochen. Dass dabei ein sehr uneinheitliches Bild entsteht, liegt auf der Hand. Dies ist zwar keine überraschende Erkenntnis, sie sollte aber als Einwand gegen Versuche, das Phänomen des Dogengrabmals mit einer einheitlichen und gesellschaftspolitisch allzu geradlinigen, wenn auch zeitlich differenzierten Rhetorik zu assoziieren, ernst genommen werden.

JAN SIMANE
Florenz



Christoph Zuschlag und Gisela Moeller (Hrsg.); Jugendstil in der Pfalz; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2017; 352 S.; 338 farb. u. s/w.-Abb.; ISBN 978-3-86568-496-7; € 39,95

Mit *Jugendstil in der Pfalz* haben Christoph Zuschlag, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Koblenz-Landau, und Gisela Moeller, Privatdozentin an der FU Berlin, einen umfänglichen, reichbebilderten Sammelband vorgelegt, der über zwanzig Beiträge verschiedener Autorinnen und Autoren zum Thema vereinigt. Das Buchprojekt geht zurück auf eine 2008 in der Festhalle Landau abgehaltene Tagung, deren Vorträge die Grundlage für weiterführende Forschungen bildeten. Ziel des Bandes ist es, die Rezeption des Jugendstils in der Pfalz, die von 1815 bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges eine bayerische Enklave im deutschen Südwesten war, nachzuzeichnen und die Wechselwirkungen mit den umliegenden Gebieten – Hessen-Darmstadt, Baden, Elsass-Lothringen und dem heutigen Saarland – zumindest exemplarisch aufzuzeigen. Der Band folgt hierin einer aktuellen Tendenz der Jugendstilforschung, die Geschichte der Kunstreform um 1900 nicht nur anhand ihrer meist großstädtischen Zentren darzustellen, sondern auch ihrer