

könnte. Bei seiner positiven Akzentuierung der Bilder von Armut erkennt der Autor schließlich selbst an: »Naturphilosophischer Realismus hat zugleich die tatsächlich existierenden sozialen Kontraste verdeckt, indem er die kritische Sicht der Dinge mit eigenartigen ästhetischen Utopien vertauschte.« Somit dürften die Armutstypen nicht nur eine ausschließlich positive Bedeutung gehabt haben. S.s. durchweg positive Sicht des Bauern ist eine belebende Provokation der Forschung, doch indem sie sich durch Verweis auf die Pastorelle rechtfertigt, vermischt sie zwei durchaus verschiedene literarische und ikonographische Traditio-

nen. Der erwähnte Schematismus der Interpretation führt in manchen Fällen zu schwer nachvollziehbaren Assoziationen: so die Deutung von Bildnissen alter Frauen als Bilder des Todes als eine Verkörperung der Natur. Auch sieht man in den Pflanzen und Blumen auf den Bildern des 17. Jh.s nur widerwillig die Spuren eines Liebesgartens.

Solche Interpretationsmängel entstammen einer ungewöhnlich umfangreichen und unvoreingenommenen Sicht, die auf der anderen Seite dazu geführt hat, daß teilweise neue, bedenkenswerte Interpretationen der Malerei des 15.-17. Jh.s entstanden sind.

Olga Ametistova

MARTINA FRANK

Virtù e fortuna. Il mecenatismo e le committenze artistiche della famiglia Manin tra Friuli e Venezia nel XVII e XVIII secolo

Venezia 1996 (= *Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Memorie classe di scienze morali, lettere ed arti*, Vol. LXV). 500 S., 80 Abb. ISBN 88-86166-33-8

In einer so statischen Führungselite wie dem venezianischen Patriziat bedeutete die sog. Wiedereröffnung des *Libro d'Oro* zweifellos einen entscheidenden Einschnitt. Im Zeitraum von 1648 bis 1718 – während der mit den Türken um Kreta, dann um Morea geführten Kriege – wurde die *Serrata*, die im frühen 14. Jh. dekretierte Schließung des *Maggior Consiglio*, aufgehoben; venezianische Bürger bzw. *nobili* der *Terraferma* konnten sich um 100.000 Dukaten in den stadtvenezianischen Adel einkaufen, von diesem Recht machten insgesamt 130 Familien Gebrauch. Die Rolle dieser *famiglie nuove* innerhalb der labilen, durch Polarisierung bedrohten Struktur des Adels der späten Republik wurde in letzter Zeit von Historikern genauer untersucht (A. F. Cowan, *New Families in the Venetian Patriariate*, *Ateneo Veneto* XXIII, 1-2, 1985, S. 55-75; V. Hunecke, *Der venezianische Adel am Ende der Republik. 1646-1797. Demographie, Familie, Haushalt*, Tübingen 1995; R. Sabbadini, *L'acquisto della tradizione. Tradizionale aristocrazia e nuova nobiltà a Venezia*, Udine 1995). Ihre Bedeutung für die venezia-

nische Kunstgeschichte ist längst bekannt: »[...] the new mercantile classes who were buying their way into the aristocracy were making themselves felt more and more by the splendour of their patronage«, schrieb bereits Francis Haskell mit Bezug auf einige der agregierten Familien (*Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy*, New York 1963, S. 249-251).

Gerade angesichts des traditionsreichen 'Systems der Repräsentation' des venezianischen Adels, mit seinen ungeschriebenen Normen und verdeckten Antagonismen, erscheint das Mäzenat des Geldadels als besonders interessantes Phänomen. Dessen eindeutige Bestimmung fällt allerdings nicht leicht.

Einerseits dienten die künstlerischen Aufträge und die Sammeltätigkeit sicherlich der ostentativen Darstellung des neu erworbenen Rangs. Als Beispiele seien nur der Palast der Labia und jener (allerdings viel spätere) der Grassi genannt, die von den *Fini* als Monument ihrer *casa* gestaltete Fassade von S. Moisè (vgl. M. Frank, *Spazio pubblico, prospetti di chiese e glorificazione gentilizia nella Venezia del Seicento. Riflessioni su una tipologia*, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* CXLVI, 1985/86, S. 109-125) sowie die für Venedig neuartigen Innendekorationen der Palazzi

Zenobio und Albrizzi. Nach den Spielregeln einer Kultur des »demonstrativen Konsums« (Peter Burke) wird hier der Wettbewerb mit den *case vecchie* gesucht, vielleicht auch als Kompensation für den Ausschluß von den wirklichen politischen Entscheidungsfunktionen – bis zur Mitte des 18. Jh.s waren die Neuen nur schwach im Senat und überhaupt nicht im Consiglio dei Dieci vertreten. Andererseits läßt sich aber bei den *famiglie nuove* auch eine zurückhaltende, traditionalistische, sich also bewußt nicht distinguierende Einstellung beobachten. Bei dem heutigen Stand der Forschung scheint es jedenfalls verfrüht, dieser Auftraggebergruppe generell eine bestimmte künstlerische Orientierung zuzurechnen zu wollen. Die jeweilige Herkunft und die spezifischen Interessen der einzelnen Familien müßten erst differenziert werden; nur zu zwei *case* existieren jedoch bislang entsprechende konkrete Untersuchungen (B. Aikema, *Patronage in late baroque Venice: The Zenobio, Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* XLI, 1979; F. Magani, *Il collezionismo e la committenza artistica della famiglia Widmann, patrizi veneziani, dal Seicento al Ottocento, Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* XLI, fasc. III, 1989).

Einen wesentlichen Beitrag zu dieser Problematik leistet nun die hier besprochene, grundlegende Arbeit von Martina Frank. Sie ist dem Mäzenat der 1651 nobilitierten Manin gewidmet und damit der Familie mit den wohl grandiossten Aufträgen – Haskell (S. 251) hält diese für »perhaps the most striking of all« und spricht von »megalomaniac display«. Der soziale Aufstieg der Friulaner *casa* kann als für die *nobili nuovi* geradezu paradigmatisch gelten. 'Virtù e fortuna' – der Titel alludiert auf das (nicht eben originelle) Manin-Motto *Fortunam virtus vincere sola potest* – behandelt die Kunstpolitik von fünf Generationen der Familie bis zum Ende der Republik und stützt sich dabei erstmals auf ein systematisches Quellenstudium.

Damit wird ein altes Desiderat erfüllt. Dokumente aus dem Familienarchiv waren zwar schon Hans Tietze bekannt, der – 1917/18 während der österreichischen Besetzung von Friaul für den Schutz der Kunstdenkmäler zuständig – diese in der Villa von Passariano einsehen konnte, dann aber ohne genaue Quellenangabe publizierte (dabei durchaus korrekt, wie jetzt überprüft werden kann, vgl.: Udine im achtzehnten Jahrhundert. I: Architektur und Skulptur, *Zeitschrift für bildende Kunst* 29, 1918, S. 243-254). Von ihm überlassenes Material verwendete, ebenfalls ohne Beleg, auch Oskar Kutschera-Woborsky (Udine im achtzehnten Jahrhun-

dert. II: Malerei, *ebd.* 30, 1919, S. 93-106); im Nachlaß dieses Gelehrten im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien fand der Rezensent ausführliche Transkriptionen von »Rechnungsbüchern des Archiv Manin zu Passariano«, v. a. zu den Kirchen der Scalzi und der Jesuiten in Venedig (sie stimmen mit den jetzt veröffentlichten überein).

1949 gelangte das Manin-Archiv »in stato disastroso« nach Udine. Nur der in der Biblioteca Civica aufbewahrte relativ kleine Teil war den Wissenschaftlern (etwa Michelangelo Muraro) immer zugänglich. Aus dem seit 1959 im Archivio di Stato di Udine befindlichen Hauptbestand sonderte man in den 70er Jahren Quellen v. a. zu Passariano in 11 *buste* aus (vgl. die Arbeiten von Francesca Venuto). Der Großteil des Archivs, ca. 600 (!) nicht inventarisierte *buste*, wurde erst von Martina Frank im Rahmen eines mehrjährigen Forschungsprojekts geordnet und nach kunsthistorisch relevantem Material durchforstet. Einige Ergebnisse wurden bereits in Fachzeitschriften publiziert (M. Frank, Giuseppe Torretti al servizio dei Manin tra Friuli e Venezia, *Memorie storiche forogiuliesi* LXVI, 1986, S. 165-200; dies., Friuli e Venezia fra Seicento e Settecento: nuovi contributi intorno alla committenza artistica dei Manin, *Arte/Documento* 3, 189, 1989, S. 224-231; dies., Una fervida stagione di committenza gentilizia: i Manin, *Studi Veneziani* XXIII, 1992, S. 147-161). Eine Ausstellung in Passariano im Herbst 1996 machte die neuen Forschungen einem größeren Publikum bekannt (*Splendori di una dinastia. L'eredità europea dei Manin e dei Dolfin*, Ausst.-Kat. Milano 1996; Aufsätze zu den Manin von Frank, Venuto und Lionello Puppi).

Die Kunsttätigkeit der Manin wird in *Virtù e fortuna* in einer mehr oder weniger chronologischen Anordnung behandelt. Nach einem einleitenden Kapitel ('Aspetti di continuità nel mecenatismo artistico dei Manin', S. 15-30) werden im folgenden Abschnitt 'I centri del mecenatismo dei Manin dopo l'acquisto del titolo nobiliare' untersucht (S. 31-82). Hier geht es erstens um die Umgestaltung der südwestlich von Udine gelegenen Villa in Passariano zu einer weitläufigen Landresidenz, die nach einer Idee des ersten venezianischen Patriziers Manin, Ludovicos I. (1587-1659), ab etwa 1670 von dessen Sohn Francesco IV. (1631-1693) in Angriff genommen und vom Enkel Ludovico II. († 1738) schließlich zu Ende geführt wurde. Auf die Initiative des letzteren gehen auch die beiden anderen hier besprochenen Unternehmungen zurück: die Ausstattung des 1700 als Stadtpalast angemie-

teten Palazzo Dolfin-Manin in Venedig sowie ab 1706/09 die Umfunktionierung von Querhaus und Presbyterium des Doms von Udine zu einem Familienmausoleum. Thema des nächsten Kapitels (S. 83–148) sind die zur gleichen Zeit, im 1. Drittel des Settecento, erfolgten sakralen Stiftungen von Ludovicos Bruder Antonio († 1732) – in Venedig v. a. die Familienkapelle in der Scalzi-Kirche S. Maria di Nazareth und der Neubau der Chiesa dei Gesuiti, in Friaul die kleine Kirche der Villa von Passariano sowie das an den Familienpalast angeschlossene Oratorium S. Maria dell'Umiltà in Udine. Der letzte Abschnitt schließlich (S. 149–253) ist den künstlerischen Aktivitäten der letzten zwei Generationen der Manin vor dem Ende der Republik, von Alvisse (= Ludovico III., † 1760) bis Ludovico IV. († 1802), gewidmet.

In einem umfangreichen Anhang (S. 337–473) sind die wichtigsten Dokumente vollständig transkribiert; weitere Archivalien werden in den Anmerkungen zitiert. Außerdem sind Quellen zur Geschichte vieler Aufträge am Ende des jeweiligen Abschnitts in ausführlichen Regesten zusammengestellt. Leider wird, um Wiederholungen zu vermeiden, auf schon andernorts publizierte Dokumente manchmal nur verwiesen (siehe v. a. Frank, Giuseppe Torretti, wie oben; P. Goi, *Sculture settecentesche nella chiesa dei Gesuiti a Venezia*, in: M. Zanardi, hg., *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù*, Venezia 1994, S. 727–778). So gibt es auch zu Passariano und zum Dom von Udine keine Regesten, wohl weil die entsprechenden Archivalien hier meist nicht aus dem neu untersuchten Bestand stammen bzw. bereits ausgewertet wurden (z. B.: F. Venuto, *La vicenda edilizia del complesso di Passariano, Arte in Friuli, Arte a Trieste* 7, 1984, S. 53–74). Diese wohl verlagstechnisch notwendige Beschränkung ist nicht ganz einsichtig, da *Virtù e fortuna* in Hinkunft doch als das maßgebliche Referenzwerk zur Patronanz der Manin benützt werden wird.

Der reiche, aus den Quellen gewonnene 'philologische' Ertrag – neue Datierungen und Zuschreibungen, Korrekturen bzw. Präzisierungen älterer Meinungen – kann hier natürlich nicht im einzelnen aufgelistet werden. Einige Beispiele müssen genügen: So stellt Franks auf erstaunlich informierten Eintragungen in den Rechnungsbüchern basierende Rekonstruktion der von Ludovico ab 1703 für den Palazzo Dolfin-Manin systematisch aufgebauten Bildersammlung ein erhellendes Dokument für die Geschichte des Kunstgeschmacks im frühen 18. Jh. dar. – Die im Kloster der Carmelitani Scalzi in Ferrara aufbewahrten Entwürfe des Fra Giuseppe Pozzo (der Bruder des berühmteren Andrea war von 1700 bis zu seinem Tod 1721 geradezu ein 'Hofkünstler' der Manin geworden) können nun in die komplizierte Planungsgeschichte der Hochaltäre der Scalzi- bzw. der Jesuiten-Kirche genau eingeordnet werden (dazu auch: M. Frank, Giuseppe Pozzo, *architetto della famiglia Manin*, in: *Andrea Pozzo e il suo tempo*, Akten Kongreß Trento 1992). – Traditionelle Ansichten werden durch die Dokumente mitunter widerlegt. Domenico Rossi etwa ist beim Dom von Udine erst als Architekt der Modernisierung des Langhauses ab 1711 belegt. Für die vorangegangene Neugestaltung von Querhaus und Chor – deren Konzept ihm seit Tietze gerne zugeschrieben wurde – nennen die Quellen dagegen ausschließlich den Stukkateur Abbondio Stazio und den Maler Louis Dorigny als Verantwortliche (Rossi wird 1709 nur für den Entwurf der Manin-Denkmäler bezahlt); für die kunsthistorische Beurteilung dieser monumentalen 'maquillage' (Frank) einer gotischen Struktur – *per solo ornamento secondo il gusto moderno*, urteilt bereits ein zeitgenössisches Baugutachten – ist diese Arbeitsteilung natürlich von größtem Interesse.

Für zwei Deckenbilder Giambattista Tiepolos aus dem Palazzo Dolfin-Manin steht jetzt nicht nur diese Provenienz zweifelsfrei fest, eigenhändige Zahlungsbestätigungen des Künstlers sichern außerdem eine Datierung in das Jahr 1748 und überliefern die authentischen Titel: Das Querformat in Pasadena (Norton Simon Foundation) hieß *La Nobiltà e la Virtù e la Gnoranza depresa*, das Ovalbild *La Nobiltà, la Richeza e Generosità* (ehem. Paris, Slg. Rothschild, jetzt im Kunsthandel; vgl. auch: D. Succi, *Uno straordinario capolavoro commissionato nel 1748 per il Palazzo Dolfin Manin a Rialto*, Ausst.-Kat. Milano, Gabinetto Salomon, 1992). Der Auftrag an Tiepolo erfolgte im Zusammenhang mit den 1747/48 anlässlich der Hochzeit von Ludovico IV. mit Elisabetta Grimani vorgenommenen Umbauten im Palast, bei denen auch Gerolamo Mengozzi Colonna als Quadraturmaler beschäftigt war. Damit ist die von Knox (The Tasso Cycles of Giambattista Tiepolo and Giovannantonio Guardi, *Museum Studies. The Art Institute of Chicago* 9, 1978, S. 49–95) vorgeschlagene Verbindung des Pasadena-soffitto mit Tiepolo wohl einige Jahre früher entstandener, heute in London bzw. Chicago befindlicher 'Gerusalemme liberata'-Serie hinfällig, die noch kürzlich im Katalog der großen

Tiepolo-Ausstellung in Venedig bzw. New York wieder in Erwägung gezogen wurde (W. L. Barcham, in: *Giambattista Tiepolo 1696–1996*, Ausst.-Kat. Milano 1996, S. 134, 142–147; dagegen bereits M. Gemin/F. Pedrocco, *Giambattista Tiepolo. Opera completa*, Milano 1993, Nr. 381f.). Auf Tasso-Bilder fehlt im Manin-Archiv jeglicher Hinweis.

Erstmals können zwei Unternehmungen aus der Spätzeit des Mäzenats der Familie dokumentarisch belegt werden: der von Filippo Rossi (Domenicos Enkel) entworfene Palast in Treviso (1779/82) und die Renovierung von Palladios Villa in Maser (1773/74 und 1777/82), die 1752 von Piero Basadonna – mit dem die männliche Linie dieser *casa vecchia* ausstarb – seiner Tochter Maria, der Gattin von Alvise Manin, vermacht worden war. – Auch außerhalb des eigentlichen Themenbereichs wurde die Autorin fündig. So legen Dokumente aus der Zeit vor dem Engagement der Manin einen früheren Baubeginn der Scalzi-Kirche nahe als meist angenommen, mit einem Longhena-Projekt schon um 1649 und einer Realisierung bereits in den 50er Jahren des 17. Jh.s. Und die Fassade des von Maria 1760 verkauften Palasts der Basadonna läßt sich durch Quellen des Udineser Archivs als ein bisher unbekanntes Frühwerk Longhenas von 1627/28 identifizieren (siehe auch: M. Frank, Baldassare Longhena e il palazzo Basadonna a S. Trovaso, *Annali di architettura* 2, 1990, S. 121–125).

Aber auch über Detailfragen hinaus gelangt die Autorin in ihrer minutiösen Rekonstruktion zu einer erstaunlichen Erkenntnis: das Mäzenat dieser Familie verfolgt mit großer Konsequenz durch eineinhalb Jahrhunderte ein einheitliches Konzept. Im Aufzeigen der historischen Kontinuität dieses »disegno Manin« liegt zweifellos das wichtigste Ergebnis von *Virtù e fortuna*. Für die anfangs angesprochene Problematik der Rolle der *famiglie nuove* im venezianischen 'Repräsentationssystem' ist es höchst aufschlußreich. Ganz im Unterschied zu anderen *nobili nuovi* beschränkten sich die Kunstaufträge der Manin im 17. Jh. nämlich auf ihr Herkunftsland Friaul, wo im Sinne einer neo-feudalen Ideologie mit der Villa in Passariano ein auch symbolisches Zentrum der Ländereien der Familie (sie zählte zu den reichsten Grundbesitzern der Republik) entstand. Daß es sich hier um eine bewußte Strategie handelte, zeigen interne Meinungsverschiedenheiten. So befürwortete Ottavio, der bezeichnenderweise den Amtstitel eines Prokurators von S. Marco gekauft

hatte, eine forcierte Eingliederung in die venezianische Gesellschaft. Der Ausbau von Passariano sei überflüssig, wegen der Nähe zu den Sitzen der lokalen Aristokratie zuwenig standesgemäß, man solle statt dessen einen Palast in Venedig errichten. Sein erstgeborener Bruder Francesco beharrte jedoch auf seiner realistischen Position.

Erst in der nächsten Generation werden die Manin dann auch in Venedig präsent. In einer offenbar konzertierten Aktion der Brüder Ludovico II. und Antonio (unterstützt von Nicolò) entstehen ca. 1700–1730 jene Werke, die man noch heute mit dem Mäzenat der Familie Manin verbindet. Aber auch hier gilt es zu differenzieren. Während Passariano durch Rossis Piazza Quadra bzw. Rotunda ab 1707/1718 eine bernineske szenographische Rahmung erhält und durch die (heute leider fast ganz zerstörte) Gartenanlage zu einem 'zweiten Versailles' verwandelt wird, ist der Palast in Venedig nur angemietet, die *magnificenza* der Familie kann sich daher sozusagen nur introvertiert – v. a. durch die Sammlungen, die ein veritables 'Museo Manin' bilden – entfalten. Die öffentliche Selbstdarstellung der Manin erfolgt in Venedig mittelbar, durch kirchliche Aufträge, und entspricht damit natürlich einer langen Tradition. Die Typologie ihrer Stiftungen ist vielfältig: In der Scalzi-Kirche schmücken sie eine Privatkapelle aus, bei den Jesuiten finanzieren sie die Innendekoration der ganzen Kirche, deren Hauptkapelle ihnen ebenfalls als Grablege dient; auch die Fassade wird von der Familie bezahlt, wie die Inschrift im Türsturz und zwei Wappen verkünden – eine auffällig zurückhaltende 'Signatur' im Vergleich mit Denkmal-Fassaden wie in S. Moisè oder S. Maria del Giglio. Direkter wirkt die Ostentation dagegen bei den beiden Monumenten im Querhaus des Doms von Udine. Ihr merkwürdig retrospektiver Charakter scheint allerdings die Friulaner Herkunft der Familie bereits als historisch zu betrachten: Die geehrten Manino Manin, der Begründer der Dynastie in Friaul im Trecento,

und Ludovico I. Manin, der erste venezianische Patrizier und Großvater des Stifters, sind Schlüsselfiguren der Familiengeschichte (das skulpturale Programm bezieht sich eigenartigerweise mit abstrakten Staatsallegorien fast wie ein Dogengrabmal ausschließlich auf die venezianische Republik). Eine ähnliche Perspektive zeigt der etwa zur gleichen Zeit als Spolie im Innenhof des Udineser Familienpalasts verwendete, 1562 bezeichnete Ehrenbogen, den Frank als gezielte 'Geschichtsfälschung' interpretiert.

Bei ihren Unternehmungen beschäftigten Ludovico und Antonio Manin bekanntlich immer dieselbe Équipe bildender Künstler: Rossi und Giuseppe Pozzo, Stazio und seine Mitarbeiter Carpofofo Mazzetti-Tencalla, Dorigny und später Fontebasso, vor allem aber Torretti und einige andere Bildhauer. Man wird hier mit der Autorin die Absicht vermuten dürfen, eine wiedererkennbare visuelle Sprache als Markenzeichen der Familienaufträge auszubilden. Dieser 'Manin-Stil' äußert sich in der Vorliebe für reiche Materialien, v. a. aber in einer auffälligen Bevorzugung der Skulptur. Sie bestimmt schon die Sammeltätigkeit Ludovicos, der nach 1705 bei Torretti, Mazza, Tarsia und Baratta mythologische Liegefiguren für seinen Stadtpalast bestellt und in diesem dann noch mehrere Säle mit Skulpturen (neben Antiken etwa auch Gruppen von Bertos) ausstattet. Vielleicht wirkte dieses Vorbild geschmacksbildend auf den Marschall von Schulenburg und auf Graf Savva Ragusinski, der 1716–1723 von genau denselben Bildhauern Statuen für den Zaren Peter den Großen kaufte (vgl. S. Androssov, Skulpturen auf dem venezianischen Kunstmarkt im frühen 18. Jh., *Kunstchronik* 1993, 8, S. 380–385). Absolut regiert die Skulptur dann in der Kirche in Passariano und vor allem in S. Maria dell'Umiltà in Udine, deren Innenarchitektur für Torretti's Reliefs (1729–33) nur mehr den Rahmen abgibt – vielleicht, so ein reizvoller Gedanke der Autorin, ein Wettstreit mit dem kurz zuvor durch die Fresken Tiepolos und Mengozzi Colonnas erfolgten Triumph der malerischen Illusion im Erzbischöflichen Palast in Udine (1748, als sie die beiden Maler engagierten, war dieser Paragone für die Manin dann offenbar überholt).

Die penibel vorgeführte Dokumentation läßt nachvollziehen, wie beharrlich, aber auch gegen welche Widerstände die Brüder Manin ihre Stiftungspolitik durchzogen. So wissen wir jetzt, daß Antonio 1700 zwar in S. Maria di Nazareth die linke Mittelkapelle erworben, als Familiengrablege aber eigentlich die Cappella Maggiore aussersehen hatte, in die er sich, ohne Rücksicht auf ältere fremde Rechte, durch Spenden und die Finanzierung des neuen Hochaltars einkaufen wollte. Ein juristischer Streit führte 1708 zur Vertragsauflö-

sung (1716 erhielten die Manin dann immerhin die Exklusivrechte auf die Cappella della Vergine e di S. Giuseppe, in der sie sogleich die Stuckimitationen des Giuseppe-Pozzo-Altars von 1689 durch echten Marmor ersetzten). Das Scheitern in der Scalzi-Kirche beschleunigte wahrscheinlich die 1709 begonnene *riforma* des Udineser Domchors, v. a. aber führte es zu einer Verlagerung der Interessen in Venedig: 1709/10 werden die Verhandlungen mit den Jesuiten aufgenommen, in deren Kirche die Manin endlich eine Hauptkapelle als Familiengrablege erhalten (für den Hochaltar wird ursprünglich für die Scalzi bestimmtes Material verwendet). Aber auch hier ist das Verhältnis zwischen privaten Stiftern und Geistlichen nicht frei von Spannungen. Ein von Richard Bösel (*La chiesa dei Gesuiti a Venezia. Un'ipotesi di interpretazione tipologica*, in: Zanardi, *I Gesuiti e Venezia*, wie oben; hier auch zu anderen Quellen im römischen Jesuitenarchiv) publizierter Brief Luigi Ferdinando Marsilis an den Jesuitengeneral Tamburini übt 1726 nicht nur klassizistische Kritik an der *confusione* der an eine Malerpalette erinnernden Ornamentik, sondern verrät auch eine gewisse Reserve der venezianischen Patres gegenüber ihren *benefattori (sono troppo ricchi e non vogliono altro consiglio che la loro testa)*; diese setzten ihre Ansprüche auf Selbstdarstellung offenbar kompromißlos durch (*perchè più tosto avrebbero lasciati tali benefizij*).

Virtù e fortuna macht damit anschaulich, wie im venezianischen Spätbarock Kunstpolitik konkret durchgeführt wurde. Die Autorin – und hier liegt sicherlich einer der besonderen Vorzüge ihrer Studie – verliert nie die großen Zusammenhänge aus dem Blick, bleibt dabei aber immer nahe an der durch die Quellen überlieferten *micro-histoire*. Die Interpretation bleibt daher frei von überzogenen Spekulationen, weil sie um die Kontingenz, das Zufällige des geschichtlichen Details weiß. So würde es sich etwa anbieten, in der Übernahme des prominenten, von Jacopo Sansovino erbauten Palazzo Dolfin – immerhin schon 1581 in *Venetia città nobilissima et singolare* als einer der vier vornehmsten Paläste am Canal Grande gepriesen (zum Bau zuletzt: M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, S. 316–327) – einen Akt von symbolischer Bedeutung zu sehen, einen »acquisto della tradizione« durch die Manin, um den Titel von Sabbadinis Buch über die *nobili nuovi* zu übernehmen. Die Archivalien klären uns jedoch auf, daß die

Manin ursprünglich Longhenas unvollendeten Palazzo Bon a S. Barnaba kaufen wollten (der erst 1750 durch eine andere aggregierte Familie, die Rezzonico, erworben und fertiggestellt werden sollte), also ein durchaus modernes Gebäude, bei dessen Innengestaltung sie nicht wie bei dem ja nur angemieteten Palazzo Dolfin eingeschränkt gewesen wären. Zweifellos im Zusammenhang typisch venezianischer 'Traditionspflege' muß dann allerdings die Ablehnung eines Projekts von Giannantonio Selva gesehen werden, der in den frühen 90er Jahren die Hauptfassade des Palazzo — erst 1787 durch Erzbischof definitiv in den Besitz der Manin übergegangen — radikal verändern wollte (s. auch S. Biadene, in: L. Puppi/G. Romanelli, hg., *Le Venezie possibili. Da Palladio a Le Corbusier*, Milano 1985, S. 138–140). Inzwischen hatte sich allerdings die Situation verändert. Die Manin waren Mitte des 18. Jh.s durch geschickte Heiratspolitik und konsequentes Mäzenat an ihr Ziel, die tatsächliche,

nicht nur nominelle Aufnahme in die venezianische Führungsschicht, gelangt. 1763 war mit Ludovico IV. erstmals ein *nuovo nobile* durch Wahl (nicht durch Kauf oder als Verwandter eines Papsts) zum Prokurator von S. Marco bestimmt worden. 1789 wird er sogar Doge. Ein 1793 ausgeschriebener öffentlicher Wettbewerb, dessen Kontext Frank durch Udineser Dokumente deutlich machen kann, gilt einem umfassenden Um- und Ausbau des Familienpalasts, wie es dem neuen Rang entspricht — allerdings ohne die überlieferte *forma urbis* am Canal Grande zu stören. Ludovico Manin war der erste Doge aus den Reihen der *famiglie nuove*, bekanntlich aber gleichzeitig der letzte Doge überhaupt (nach dem Ende der Republik 1797 wurde daher nur die Neugestaltung des Palasts im Inneren durch Selva vollendet, auf die klassizistische Nebenfassade zum Campo S. Salvador hingegen verzichtet). Mit ihm endet auch die Geschichte des Mäzenats der *casa Manina*.

Hans H. Aurenhammer

Hochschulen und Forschungsinstitute (Teil 2)

ÖSTERREICH

GRAZ

Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität

Seit 3.3.98 ist cand. phil. Mag. Susanne Weiser am Institut Studienassistentin.

Abgeschlossene Dissertationen (NSVS)

(Bei Prof. Pochat) Andrea Christa Fürst: Giselbert Hoke. Acht Studien über einen österreichischen Maler. — Ursula Riederer: museum in progress. Kunst, Medien, Öffentlichkeit.

(Bei Prof. Schweigert) Susanna Berndt: Keltische Daseinsdeutung und die Latènekunst. Untersuchungen über die bildliche Umsetzung der inselkeltischen Mythologie und keltischen Daseinsdeutung in der Latènekunst anhand von österreichischen Funden.

Abgeschlossene Diplomarbeiten

(Bei Doz. Biedermann) Betina Dießl: Das Motiv des »lebenden Kreuzes« bei Thomas von Villach in Thörl. Vorbilder und Parallelen. — Brigitte Walter: Die Rot-

tal-Tafel und die Entwicklung der »Sacra conversazione« außerhalb Italiens. — Jutta Winkler: Die Bedeutung der naturwissenschaftlichen Methoden für die kunsthistorische Forschung.

(Bei Doz. Fenz): Alexandra Susanne Gnad: Vevean Oviette. — Monika Holzer: Zu den Anfängen der abstrakten Monochromie in Rußland. — Alexandra Viehhauser: Die Systemveränderung der Kulturpolitik durch privates Sponsoring.

(Bei Prof. Ploder) Andrea Tschandl: Die Kaiser-Franz-Josef-Straße in Leoben. Die Entstehung einer Hauptstraße im Rahmen einer späthistoristischen Stadterweiterung.

(Bei Prof. Pochat) Marietheres Arvay: Bartolomeo Buon. Das Bild eines venezianischen Bildhauers und Architekten des Quattrocento im Spiegel der kunsthistorischen Literatur. — Helmut Bernt: Daniel Chodowiecki im Kontext der Zeit. — Daniela Marta Berthold: André Kertész. Leben und Werk. Die Jahre in Ungarn und Paris. — Claudine Bratschko: Paperweights. Briefbeschwerer aus Glas. Die Erzeugnisse der französischen Manufakturen im 19. Jh. — Nina Cichocki: Usak Carpets from Mehmed the Conqueror to Süleyman the Magnificent. The Relationship be-