

Eine Relektüre venezianischer Quellen

Bertrand Jestaz
**Monuments vénitiens de la
 première Renaissance à la
 lumière des documents.**

Paris, Editions Picard 2017.
 XX, 335 S., 16 S. Bildtafeln.
 ISBN 978-2-7084-1035-0;
 978-88-95996-75-2. € 70,00

Wissenschaftspolitisch und karrieretechnisch gesehen, haben Positivismus und Grundlagenforschung im universitären Betrieb einen schweren Stand. Fragestellungen, die sich in der Identifizierung von Namen und Daten erschöpfen, gelten als uninspiriert, unintellektuell, ja schlicht ahistorisch, da sie angeblich wenig zu einem besseren Verständnis der Zeit und des Kulturkreises ihres Untersuchungsgegenstandes beitragen. Gleichzeitig gibt es kaum Zweifel, dass diese Arbeit von irgendetwem geleistet werden muss, nicht zuletzt, weil sie in mancher Hinsicht die Basis für alle weitergehenden Fragestellungen bietet. Denn es ist eben doch von Bedeutung, ob ein venezianisches Werk etwa vor der vernichtenden Niederlage gegen die Liga von Cambrai entstanden ist oder nach 1509. In dieser Hinsicht ist es begrüßenswert, dass sich Bertrand Jestaz in seinem neuen Buch einem solchen Unterfangen widmet und versucht, die Bauten der venezianischen Frührenaissance allein von den Dokumenten her zu erschließen, zumal er die besonderen Qualifikationen mitbringt, die hierfür benötigt werden, nämlich eine Ausbildung als Archivar und hervorragende Lateinkenntnisse.

In der Tat ist dies ein Buch eines Archivars und weniger eines Architekturhistorikers, wie Jestaz gleich in der Einleitung klarstellt, wenn er unterstreicht, dass es ihm weder um die Analyse und Beschreibung von Bauten geht noch um deren so-

zialhistorische Kontextualisierung (XII). Stattdessen will er zumeist bereits bekannte Dokumente einer erneuten Lektüre unterziehen, um so zu präziseren Zuschreibungen und Datierungen zu gelangen.

VERTIEFTE INTERPRETATION BEKANNTER QUELLEN

In mancher Hinsicht aktualisiert Jestaz also Pietro Paoletti's *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, eine äußerst hilfreiche Dokumentensammlung zur venezianischen Architektur aus den Jahren 1893–97. Doch während Paoletti die Dokumente nur spärlich kommentierte, unterzieht sie Jestaz einer bisweilen penibel genauen Analyse und Interpretation. Denn da er kaum neue Dokumente präsentieren kann, die Zuschreibungen und Datierungen positiv belegen könnten, muss er sich aufs Argumentieren verlegen und damit, wie er selbst immer wieder zugibt, aufs Spekulieren. Hierfür bedarf es nicht nur einer detektivischen Neigung, sondern auch eines umfassenden Einblicks in die Zeit. Deshalb wird auch ein Leser, der sich weniger für Daten und Zuschreibungen interessiert, Einiges aus dem Buch lernen können, vor allem zu den Zusammenhängen von Bauprozessen und der technischen Seite der Entstehung solcher umfangreicher und komplexer Projekte.

Dass Jestaz kaum neue Dokumente zutage fördert, liegt auch daran, dass er sich auf bestens erforschte kanonische Monumente der venezianischen Renaissance konzentriert. Die acht Kapitel behandeln die Kirchen San Giobbe, San Michele in Isola, San Zaccaria, San Giovanni Crisostomo und San Salvador, das Eingangsportal zum Arsenal, den Kirchturm von San Pietro di Castello und die Scuola Grande di San Marco. Familienpaläste fehlen, ebenso weniger bekannte Kirchen der Frührenaissance wie etwa San Sebastiano oder Spirito Santo. Jestaz begründet seine Auswahl zum einen damit, dass hier die Dokumentenlage gut sei, und zum anderen, dass es schwer sei, im venezia-

nischen Staatsarchiv bisher unerforschte Objekte zu erschließen, da man am Tag nur drei Dokumentenordner (*Busten*) bestellen könne (XII). Diese Erklärung erstaunt, arbeitet doch beispielsweise Jan-Christoph Rößler seit langem auch mit drei *Busten* täglich sehr ergiebig im Staatsarchiv über die venezianischen Palazzi. Darüber hinaus kann man im venezianischen Kirchenarchiv täglich so viele Akten einsehen, wie man will.

Geradezu befremdlich ist die saloppe Art und Weise, mit der Jestaz sozialpolitische Diskussionen als reine Spekulation abtut. Die 1970er und 80er Jahre waren ein goldenes Zeitalter in der Architekturforschung, gerade für Venedig, wo der Kreis um Manfredo Tafuri bahnbrechende Arbeit leistete, indem er Quellenkunde und Stilanalyse auf produktive Weise für umfassende sozialhistorische Fragestellungen nutzbar machte, was auch Jestaz vorgibt anzuerkennen (X), nur, um sich dann in einer nicht enden wollenden Polemik an diesen Architekturhistorikern abzarbeiten. Gleich im ersten Kapitel stempelt er beispielsweise Ennio Concinas Analyse des Eingangs zum Arsenal schlichtweg als „spéculations faciles“ (3) ab, ohne auch nur in irgendeiner Weise auf diese einzugehen.

Concina versucht zu begreifen, warum die Antikenrezeption in Venedig ausgerechnet am Arsenal einsetzte, also an einem hochhoffiziellen Bau mit großer symbolischer Bedeutung für die Serenissima und nicht etwa an einem Palast, wo ein Privatmensch seinen fortschrittlichen Geschmack hätte präsentieren wollen (*L'Arsenale della Repubblica di Venezia*, Mailand 2006, 45–64). Gerade angesichts der Architektur von San Marco und dem Dogenpalast ist dieser Kurswechsel am Arsenal hochbrisant und bedarf einer Erklärung. Jestaz zufolge waren hierfür jedoch einzig neue ästhetische Vorlieben verantwortlich, und er scheut sich nicht, dafür die Worthülse „Schönheit“ zu verwenden: „Cette volonté d'introduire la beauté dans un édifice utilitaire peut aussi être considérée comme un signe des Temps nouveaux, annonciateur de la Renaissance.“ (15)

Für diese Ablehnung von Bedeutungssuche hat der sicherlich des abgehobenen Spekulierens unverdächtige John Shearman zur Hochzeit der Methodendiskussion in den 1990er Jahren den Begriff „minimalist“ geprägt, weil sie die intellektuellen und sozialen Ambitionen von Künstlern reduziert und die Kunst ihrer gesellschaftlichen Relevanz beraubt (John Shearman, *Refraction and Reflection in Piero's Paintings*, in: Marilyn A. Lavin [Hg.], *Piero della Francesca and His Legacy*, Hannover, NH 1995, 220. Shearman zitiert übrigens Tafuri in seiner Edition *Raphael in Early Modern Sources* [New Haven 2003, Bd. 1, 4] als Instanz für einen verantwortungsbewussten Umgang mit Dokumenten). Zudem ist es nicht so, dass Concina keine Quellenarbeit geleistet hätte: Es ist nicht ohne Ironie, dass er seinen Vorschlag, Piero Bon sei der Architekt des Arsenalportals, aus Dokumenten herleitet, während Jestaz seine Zuschreibung an Bartolomeo Bon stilistisch begründet und dabei Hypothesen aufstellt, die, laut eigener Aussage, „hautement conjectural“ sind (7–13). Und selbst wenn Jestaz mit seiner These recht behalten sollte, so drängt sich doch die Frage auf nach den Implikationen der Antikenrezeption am Arsenal. Denn es ist unwahrscheinlich, dass der bis dahin mit dem gotischen Formenrepertoire arbeitende Bartolomeo Bon von sich aus gerade am Arsenal ein neues „Schönheitsideal“ entwickelt haben sollte.

SAN GIOBBE

Im Kapitel zu San Giobbe findet auch Jestaz keine überzeugende Erklärung für Jacopo de' Barbaris Darstellung der Kirche in seiner berühmten Ansicht von Venedig aus dem Jahr 1500. Denn es ist kaum verständlich, warum der eigentlich immer bewundernswert akkurate Barbari ausgerechnet bei dieser aufsehenerregenden Kirche die Hochaltarkapelle und Kuppel einfach übersehen haben sollte (31f.). Dennoch ist das Kapitel anregend, nicht nur wegen Jestaz' umsichtiger und kluger Lektüre der Dokumente, sondern auch, weil er sie kontextualisiert und dabei weiterführende Überlegungen zur Baupraxis des 15. Jahrhunderts an-

stellt. Anders als der Großteil der Forschung geht er nicht davon aus, dass der von Antonio Gambello angefangene Bau in der 1470 beginnenden zweiten Bauphase von Pietro Lombardo weitergeführt wurde. Stattdessen vermutet er, dass die beiden Architekten zusammenarbeiteten, wobei Lombardo für die Konzeption und Architektur verantwortlich war und Gambello für die Ausführung und Dekoration (42f.).

Dies würde erklären, warum ein Dokument von 1470 aufführt, dass Gambello am Bau weiterarbeiten soll, die Architektur aber nach Lombardo aussieht. Gambello war folglich mittlerweile so etwas wie ein *proto*, ein Baumeister, der wegen seiner langjährigen praktischen Erfahrung mit der Umsetzung eines Planes von einem bislang noch relativ unerfahrenen Architekten betraut wurde. Eine solche Arbeitsteilung böte Einblicke in die Rolle eines *proto* in Venedig, die zunehmend Gegenstand der Forschung wird (Richard J. Goy, *Building in Renaissance Venice: Patrons, Architects, and Builders, c. 1430–1500*, New Haven 2006; Martin Gaier arbeitet an einer umfangreichen Studie zum Thema. Erste Ergebnisse finden sich in seinem Aufsatz „Architettura Venetiana“. Antonio Da Ponte, Leonardo Fioravanti e l'idea della Repubblica nel Cinquecento, in: Benjamin Paul [Hg.], *Celebrazione e autocritica. La Serenissima e la ricerca dell'identità veneziana nel tardo Cinquecento*, Venedig 2014, 79–105). Offensichtlich war das Ansehen des *proto* sehr hoch, wenn selbst ein einflussreicher Architekt sich zu diesem Dienst bereit erklärte und im Gegensatz zum ausführenden Architekten sogar in den Dokumenten erwähnt und als Hauptverantwortlicher aufgeführt wird.

SAN ZACCARIA UND SANTA CROCE

Die Rolle der Architekten zu untersuchen, wäre auch eine interessante Herausforderung für Jestaz gewesen im Hinblick auf die Kirche(n) der Benediktiner-Nonnen von San Zaccaria. Denn die Dokumente zeigen, dass die Nonnen sich intensiv mit der Gestaltung ihrer neuen Kirche befassten, für die sie offenbar ganz konkrete Vorstellungen hatten. Nach der Inspektion eines Holzmodells des Neubaus holten sie sich 1458 die Erlaubnis, die

Kirche von Santa Croce zu besuchen (124). Aus dieser Überlieferung ergeben sich zahlreiche Anhaltspunkte und Fragen, denen Jestaz leider nicht nachgeht. Es muss davon ausgegangen werden, dass das Holzmodell von San Zaccaria Ähnlichkeiten mit Santa Croce besaß und dass die Nonnen nun sehen wollten, ob dieser Bau ihren ästhetischen Ansprüchen und den spezifischen funktionalen Anforderungen, die sie an ihren Neubau stellten, genügte. Nun gab es in Venedig aber zwei Kirchen dieses Namens, die eine, nach der der Sestiere Santa Croce auch heute noch benannt ist, und die andere auf der Giudecca, was die gesamte Forschung, einschließlich Jestaz, jedoch nicht weiter diskutiert, vermutlich weil beide Kirchen kaum dem letztlich ausgeführten Bau von San Zaccaria zu entsprechen scheinen. Selbst in dem von Bernard Aikema, Massimo Mancini und Paola Modesti herausgegebenen jüngsten Band zur Kirche „*In centro et oculis urbis nostrae*“. *La chiesa e il monastero di San Zaccaria* (Venedig 2016) wird diese Frage in keinem der 16 Aufsätze behandelt. Gary Radke spezifizierte immerhin, dass die Nonnen Santa Croce della Giudecca besuchten, allerdings ohne Gründe zu nennen (Nuns and Their Art: The Case of San Zaccaria in Renaissance Venice, in: *Renaissance Quarterly* 54, 2001, 449f.; vgl. auch die Diskussion der Episode in Benjamin Paul, *Nuns and Reform Art in Early Modern Venice. The Architecture of Santi Cosma e Damiano and Its Decoration from Tintoretto to Tiepolo*, Burlington, VT 2012, 135, Anm. 14).

Tatsächlich ist es wahrscheinlicher, dass sie auf die Giudecca fuhren, denn nur zwei Jahre später ging Santa Croce in Venedig in die Hände der Klarissen über, was darauf schließen lässt, dass sich das Kloster in einem schlechten Zustand befand, vor allem in spiritueller Hinsicht, aber vermutlich auch in wirtschaftlicher, weshalb die Kirche kaum ein Modell für San Zaccaria gewesen sein dürfte. Santa Croce della Giudecca hingegen befand sich im Aufwind, seit 1440 Eufemia Giustinian, die Nichte von Lorenzo, dem ersten Patriarchen von Venedig und nachmaligen Heiligen, hier Äbtissin wurde. Vermutlich wird Santa Croce so etwas wie eine Leitfunktion unter den Benedikti-

nerinnen besessen haben, denn auch die neue Kirche, die von 1508 bis 1511 gebaut wurde, diente als Vorbild für die Neubauten von Santi Cosma e Damiano und Ognissanti (Paul, *Nuns*, 103–120). All diese Nonnenklöster, einschließlich San Zaccaria, befanden sich wohl unter der geistlichen Obhut der Cassinensischen Kongregation, einer Reformbewegung der Benediktiner, die von Lorenzo Giustinians engem Freund Ludovico Barbo gegründet wurde und die von Anfang an auf einen einheitlichen, korporativen Baustil setzte (zu San Zaccarias Affiliation mit der Cassinensischen Kongregation vgl. Mary-Ann Winkelmes, *Taking Part: Benedictine Nuns as Patrons of Art and Architecture*, in: Geraldine Johnson/Sara Matthews Grieco [Hg.], *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge 1997, 91–110).

Die Weigerung der Nonnen von San Zaccaria, ihre Reliquien aus dem alten, mittlerweile in eine reine Nonnenkirche transformierten Gebäude in die neue, für die Öffentlichkeit bestimmte Kirche zu transferieren, obwohl die Reliquien, laut Jestaz (und Concina), ja gerade der Grund für den Neubau und die Form seines in Venedig ungewöhnlichen Ambulatoriums waren, könnte auch damit zu tun haben, dass die Nonnen unzufrieden waren, weil ihre Anliegen übergangen wurden und der Neubau zu wenig Ähnlichkeiten mit Santa Croce della Giudecca besaß. Zur Klärung dieser Überlegungen müsste man jedoch versuchen, die alte Kirche von Santa Croce zu rekonstruieren. Neben der Ansicht von Barbari könnten dabei umfangreich beschriftete zeitgenössische Pläne hilfreich sein, die im Staatsarchiv lagern, aber bisher so wenig untersucht wurden, dass noch nicht einmal geklärt ist, ob sie sich auf die alte oder die neue Kirche beziehen. (Gary Radke hat die Pläne 2010 in einem unveröffentlichten Vortrag auf dem Jahrestreffen der Renaissance Society of America in Venedig diskutiert.) Eine solche Kontextualisierung böte eventuell neue Erklärungsansätze für die architektonischen Besonderheiten von San Zaccaria, die über die immer wieder diskutierte Verteilung der Anteile von Gambello und Mauro Codussi hinausgehen.

SAN SALVADOR

Im langen Kapitel über San Salvador findet Jestaz Polemik gegenüber Tafuri ihren unrühmlichen Höhepunkt. Tafuri und später auch Concina deuteten den Bau politisch (Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Turin 1985, 24–78; Concina, *Una fabbrica „in mezzo della città“: La chiesa e il convento di San Salvador*, in: Fulvio Caputo [Hg.], *Progetto San Salvador. Un restauro per l'innovazione a Venezia*, Venedig 1988, 73–153). Aufgrund der besonderen Lage im Zentrum der Stadt, in Verbindung mit der mythischen Gründung durch den hl. Magnus und der Aufbewahrung der Reliquie des hl. Theodor, also des ursprünglichen byzantinischen Patrons der Republik, hatte San Salvador eine herausragende Rolle unter den Kirchen Venedigs inne. In der Dialektik der architektonischen Bezüge des 1504 initiierten Neubaus auf die Basilika des hl. Markus, die jedoch mit einer Sprache *all'antica* verbunden sind, vermittelt sich laut Tafuri der Wunsch nach einer *renovatio Imperii christiani* und damit nach einer Reform, die allerdings den Ursprüngen der Republik treu bleiben und sich dem Suprematsanspruch Roms widersetzen sollte.

Jestaz gelingt es in seiner akribischen Lektüre der Dokumente, die sogar er als „sans doute fastidieuse“ (296) charakterisiert, Tafuri Fehler nachzuweisen, von denen einige dessen Deutung entscheidend modifizieren. Tafuri meinte, den Dokumenten entnehmen zu können, dass der Neubau von der Serenissima selbst initiiert worden sei, was für die politischen Implikationen von großer Bedeutung wäre. Jestaz findet dafür keine Hinweise und argumentiert überzeugend, dass die Regierung San Salvador keinerlei Privilegien zukommen ließ. Sie scheint also weder für die Entscheidung für einen Neubau noch für dessen Form verantwortlich gewesen zu sein. Stattdessen geht Jestaz davon aus, dass der damalige Priester und künftige Patriarch Antonio Contarini den Bau anregte und auch dessen Erscheinung bestimmte. Dazu passt die Wahl von Giorgio Spavento als erstem Architekten der Kirche, denn dieser war eigentlich ein einfacher Schreiner, der allerdings für San Marco arbeitete und deshalb besonders geeig-

net war, Contarinis Wunsch nach einer an die Basilika angelehnte Architektur umzusetzen (269). Laut Jestaz entwarf also Spavento auf Geheiß von Contarini den Grundriss mit seinen drei griechischen Kreuzen in Quincunx-Anordnung, die von Kuppeln gekrönt sind. 1507 wird Spavento von Tullio Lombardo abgelöst, der jedoch allein für die Dekoration des Inneren zuständig gewesen zu sein scheint. Ab 1513, also noch zu Tullios Lebzeiten, wird der Bau dann von einem gewissen Giovanni Fontana fertiggestellt.

Aus alledem folgert Jestaz, dass die Kirche kein Ausdruck der politischen Anliegen der Serenissima im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts ist, sondern vielmehr der „culture artistique et architecturale“ und dem „goût“ Contarinis entspringe (296). Allerdings bemüht er sich nicht, diese „Kultur“ näher zu bestimmen und Contarinis intellektuelles Profil zu rekonstruieren, im Gegensatz etwa zu Concina, der im Übrigen längst die entscheidende Rolle des Priesters für San Salvador festgestellt hatte (zuletzt in: *A History of Venetian Architecture*, Cambridge 1998, 140). Im Nachwort wird Jestaz' reduktionistisches Künstlerkonzept noch expliziter, wenn er etwa dem bildenden Künstler abspricht, zu lesen und sich für den Humanismus oder generell für Konzepte zu interessieren: „l'artiste se nourrit d'images et non de lectures“; „les humanistes étaient des lettrés, des philologues, attentifs aux mots d'abord, puis aux idées, non aux œuvres d'art. Les lettrés ne sont pas des visuels. Or l'art se fait avec des formes et des couleurs, non avec des idées abstraites.“ (313) Angesichts dieses unterkomplexen Bildes vom Künstler als engstirnigem Fachidioten ohne intellektuellen Horizont ist es umso erstaunlicher, dass Jestaz ausgerechnet Tafuri an einer Stelle als naiv bezeichnet (255). Denn dass die Serenissima nicht hinter dem Neubau von San Salvador stand, bedeutet ja nicht, dass die Architektur bedeutungslos war. Contarini scheint mit dem Bau ganz im Gegenteil eine Agenda verfolgt zu haben, die der von Tafuri beschriebenen weitgehend entspricht, wie Concina darlegt.

In Hinsicht auf Jestaz' Künstlerbild und seine Ideenfeindlichkeit erscheint es in doppelter Hinsicht unpassend, dass er mit „Verdammte Originale“ als Motto für sein Buch ausgerechnet eine apokryphe Äußerung von Erwin Panofsky gewählt hat, die er im Folgenden in „Verdammte Dokumente“ (42) transformiert. Denn zum einen steht ja gerade Panofsky für Ideengeschichte und zeigt immer wieder, wie intensiv die Künstler der Renaissance sich mit dem Humanismus auseinandergesetzt haben. Zum anderen stellt Jestaz mit diesem Motto, das darauf anspielt, dass die Fakten (seien es nun die Kunstwerke oder die Dokumente) bisweilen die schönsten Kunsthistorikerideen in sich zusammenfallen lassen, sein gesamtes Unterfangen unter eine polemische Prämisse. Freilich schwingen in dieser aggressiven Haltung die Kränkungen mit, die Positivisten wie er über lange Zeit erfahren haben. Doch Jestaz reagiert darauf, indem er sämtliche Vorurteile bedient und wird damit zu so etwas wie einem akademischen Wutbürger.

DR. BENJAMIN PAUL
Rutgers University,
bpaul@arthist.rutgers.edu