

REZENSIONEN

STAALE SINDING-LARSEN, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*. With a Contribution by A. Kuhn (Institutum Romanum Norvegiae, Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia, V), Rom, 1974; xii + 314 S.; 108 Taf. DM 315,70.

(Eine — wenn auch verspätete — Rezension des Buches von Sinding-Larsen war vor zwei Jahren angeregt worden, als die Hoffnung bestand, daß die Untersuchungen von Wolfgang Wolters über die Ausstattung des Dogenpalastes in absehbarer Zeit abgeschlossen und publiziert würden. Beide Publikationen sollten im Rahmen einer Sammelrezension besprochen werden. Da sich das Erscheinen der Arbeit von Wolters aber weiterhin verzögert, wurde es notwendig, die Rezension des Buches von Sinding-Larsen, das in den Fachzeitschriften keine angemessene Würdigung und Kritik erfahren hat, vorab zu veröffentlichen. Die Redaktion)

Die vielen Gemälde- und Skulpturenfolgen des Dogenpalastes haben die besten künstlerischen Kräfte Venedigs vom Mittelalter bis zum Barock beschäftigt. Der größte Teil dessen aber, was in den früheren Epochen geschaffen wurde, ist zugrunde gegangen, insbesondere anlässlich der drei großen Brände von 1483, 1574 und 1577, die die Privat- und Staatsräume des Palastes heimgesucht haben. Die letzten zwei dieser Brandkatastrophen waren die umfangreichsten: die Innenausstattung sämtlicher großer Versammlungssäle mit Ausnahme der Säle des Rates der Zehn verbrannte oder wurde rettungslos beschädigt. Unter der Aufsicht einer eigens dazu ernannten Behörde und mit enormen Geldzuschüssen wurde die Wiederherstellung der Räume sofort in Gang gebracht und innerhalb eines Zeitraums von knapp fünfzehn Jahren größtenteils abgeschlossen. Es ist diese Neuausstattung der Spätrenaissance, die im wesentlichen die Wirkung des Dogenpalastes auf den heutigen Besucher bestimmt. Sowohl in stilgeschichtlicher als auch in ikonographischer Hinsicht ist sie von besonderem Interesse als eine Höchstleistung der venezianischen Kunst im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts und als eine der größten erhaltenen Ensembles profaner Innendekoration der Renaissance.

Die bisher einzige umfassende Untersuchung dieser Neuausstattung findet sich in dem vor über hundert Jahren erschienenen Buch von Zanotto über den Dogenpalast. Seitdem hat sich die Kunstwissenschaft mit knappen Übersichten über den Gesamtkomplex des Palastes oder weiter ausgreifenden Studien über einzelne Räume bzw. einzelne Dekorationsgattungen innerhalb des Dogenpalastes begnügt. Sinding-Larsen unternimmt es als erster wieder, eine groß angelegte Untersuchung wenigstens des Hauptteils dieser Neuausstattung durchzuführen. Die Arbeit, die auf einer umfassenden Kenntnis der einschlägigen Literatur basiert, ist bewundernswert klar in einer dem Autor fremden Sprache geschrieben; sie bietet für die Gemäldefolgen wie für die einzelnen Werke und Themen eine Fülle neuer Interpretationen und bereichert unsere Kenntnis über das Ideengut der venezianischen Verfassung und des venezianischen Staatsrituals. Die Untersuchun-

gen wurden in den fünfziger Jahren begonnen und waren im Hauptteil 1968 abgeschlossen; die langwierigen und mühenreichen Forschungen des Verfs. verdienen höchste Anerkennung.

In Teil I faßt Verf. klar und gründlich die Überlieferung über die Organisation der Restaurierungsarbeiten zusammen. Man vermißt hier einen Hinweis, ob Jahreszahlen *stilo circumcissionis* oder *more veneto* zitiert sind (in Venedig fing das neue Jahr am 1. März an). Auch bleibt unberücksichtigt, daß die Neuausgabe von Sansovinos *Venetia*, die von Stringa 1604 herausgegeben wurde, schon 1603 druckfertig war. Alle Jahresdaten, die Verf. auf der Basis eines Zitats aus Stringa angibt, müssen demnach um ein Jahr vorverlegt werden. Nicht ganz richtig ist ferner, daß es zwei Gruppen von *Provveditori* zur Betreuung der Restaurierungsarbeiten gab. Das *Provveditorato*, das 1574 geschaffen wurde, um die Restaurierung der Schäden des Brandes desselben Jahres zu betreuen, wurde 1579 mit dem *Provveditorato*, das sich der Schäden des zweiten Brandes annehmen sollte, vereinigt. Wenn Verf. behauptet, daß der *Protomaestro* (der zur Leitung der Arbeiten öffentlich angestellte Architekt) ein reiner Bauunternehmer und niemals ein entwerfender Architekt war, widerspricht dies all dem, was wir tatsächlich über dieses Amt wissen. Die *Protomaestri* der Früh- und Hochrenaissance wie Antonio Rizzo und Scarpagnino waren alle entwerfende Architekten und Bauunternehmer zugleich. Es gibt keinen Grund zu glauben, daß der ihnen nachfolgende Antonio da Ponte anders fungierte.

Bezüglich des Programms oder der Programme der neuen Innenausstattung macht Verf. darauf aufmerksam, daß sorgfältig ausgearbeitete Konzepte wie das, das für die Sala del Maggior Consiglio und dello Scrutinio noch existiert, schon für frühere Dekorationen des Dogenpalastes ausgearbeitet wurden. Er nennt die Decke der Sala del Consiglio dei Dieci und die aus der Zeit nach den Bränden stammende der Sala delle Quattro Porte, deren Programme von Daniele Barbaro bzw. Francesco Sansovino geliefert wurden. Ein drittes Beispiel aus der Zeit vor den Bränden wäre die Decke der alten Sala delle Quattro Porte, deren Programm die Accademia Veneziana des Federigo Badoer lieferte (vgl. L. Rose, "The Accademia Veneziana . . .", *Studi Veneziani*, XI, 1969, 230. Rose hat leider das von ihm veröffentlichte Dokument mißverstanden. Es betrifft nicht die Dekorationen der Cancelleria und der Sala del Collegio, del Senato und del Consiglio dei Dieci, sondern die des Vorzimmers dieser vier Räume, also der Sala delle Quattro Porte). Man weiß nicht, wie die Entwerfer solcher Programme gewählt wurden, wer ihre Vorschläge begutachtete und wie genau sich die Maler an diese Konzepte halten mußten. Daß die Programmvorschlüge dem Senat zur Bewilligung vorgelegt wurden, wie Verf. behauptet, scheint mir jedenfalls sehr unwahrscheinlich. Unter den vielen erhaltenen Verlautbarungen des Senats, die sich mit den Restaurierungsarbeiten beschäftigen, ist nicht eine, die die Themenwahl für die auszuführenden Werke be-

trifft. Dem Mangel an zeitgenössischen Berichten über den Werdegang solcher Programmgestaltungen versucht Verf. mit hypothetischen Erklärungen abzuweichen, die aber zum Teil widersprüchlich ausfallen, worauf noch einzugehen sein wird. Es ist ihm auf alle Fälle entgangen, daß bei der Festlegung eines Gemäldeprogrammes formale Erwägungen den thematischen vorangestellt werden konnten. Die überlieferten Nachrichten über die Ausführung der Decke der Sala del Maggior Consiglio bekunden z. B., daß die Redaktion des Deckenprogrammes erst erfolgte, nachdem das Schnitzwerk für die Decke bereits in Auftrag gegeben worden war. Es wurde vor Juli 1578 entworfen und war August 1579 schon in Arbeit. Das Programm wurde aber erst nach August 1579 verfaßt. (Vgl. J. Schulz, „Cristoforo Sorte and the Ducal Palace of Venice“, *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, X, 1962, 196 f., und W. Wolters, „Der Programmwurf zur Dekoration des Dogenpalastes nach 1577“, *Ibid.*, XII, 1966, 271 f. Eine in vielen kleinen Details vollständigere Abschrift des von Wolters veröffentlichten Entwurfes befindet sich im Archivio di Stato zu Venedig; *Provveditori al Sal, Miscellanea*, Busta 49.) Die Aufteilung der Decke und die genaue Anzahl der Bildfelder waren also schon festgelegt, ehe man die Bildthemen bestimmte. Auch sonst ist in Venedig diese Verfahrensweise nachzuweisen, und zwar in allen drei Fällen, in denen es die dokumentarische Überlieferung überhaupt erlaubt, den Werdegang der Arbeiten zu verfolgen, nämlich bei den Decken von S. Sebastiano und vom Albergo und der Sala Superiore der Scuola di S. Rocco. Die Priorität des Rahmenwerkes ist in Italien selbst bei vielen Altargemälden gesichert, z. B. bei dem Pisaner Polyptychon Masaccios, bei Leonardos *Madonna in der Felsgrotte* und bei Tizians *Assunta*. Auch Michelangelo, als er die Sixtinische Decke entwarf, scheint die Verteilung und Form der Bildfelder noch vor der Bestimmung der zu malenden Darstellungen festgelegt zu haben.

Die Geschichte der einzelnen Zyklen, die des weiteren im 3. Kapitel von Teil I dargestellt wird, berücksichtigt leider nicht immer den letzten Forschungsstand. So können etwa Tintoretts Bilder an der Decke des Salotto Quadrato um 1562 datiert werden (J. Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles, 1968, Kat. Nr. 38). Überhaupt ist der Arbeitsverlauf an den Decken der Sala del Collegio, del Senato, del Maggior Consiglio und dello Scrutinio vollständiger und genauer wiedergegeben in den beiden Büchern über venezianische Deckendekoration, die 1968 Wolfgang Wolters und ich veröffentlichten (W. Wolters, *Die plastische Deckendekoration des Cinquecento in Venedig und im Veneto*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte*, II, Berlin, 1968; Schulz, *op. cit.*). Im Vorwort erklärt Verf., daß „the main bulk of this book“ schon 1968 abgeschlossen war. Es ist sicher ein mühsames und undankbares Unternehmen, in ein vollendetes Manuskript neue Forschungsergebnisse einzuarbeiten. Doch hätte die Darstellung — zumindest was die Decken betrifft — klarer konturiert und in vielen

Details vervollständigt werden können, wenn Verf. den historischen Apparat der genannten Untersuchungen verwertet hätte. Auch im Falle der Wandgemälde des Dogenpalastes ist Verf. manches bereits publizierte Material entgangen. Seine Arbeit ist offenbar stückweise und über einen langen Zeitraum hin geschrieben worden, so daß sein Vorhaben, alle die die Geschichte der Gemäldefolgen betreffenden Tatsachen hier in diesem Kapitel zusammenzutragen, schwer einzuhalten war. In jeden Teil des Buches kommt Verf. auf Details der historischen Überlieferung zu sprechen und manche Fakten werden schon an früherer Stelle oder überhaupt erst in späteren Kapiteln behandelt, während andere, wie zu zeigen sein wird, schließlich ganz außer Acht gelassen wurden. Es ist auch zu bedauern, daß Verf. sich entschied, die Inschriften, die sich an Gemälden und Rahmungen befinden und die so oft (z. B. an der Decke der Sala del Collegio) seine Deutungen stützen oder erhärten könnten, nirgendwo vollständig wiederzugeben.

Teil II bildet den Kern der Arbeit. Es geht Verf. hier um die großen eschatologischen und christologischen Gemälde an den Stirnwänden der Sala del Maggior Consiglio, dello Scrutinio, del Senato und del Collegio sowie um verwandte Gemälde und um die Bedeutung ihrer Themen in Bezug auf die großen öffentlichen Versammlungssäle, in denen sie angebracht sind. Im Falle des *Paradieses* der Sala del Maggior Consiglio bezieht Verf. neben Tintoretts berühmtem Gemälde auch dessen mittelalterlichen Vorgänger von Guariento und die erhaltenen Entwürfe für eine Neugestaltung des Themas von Francesco Bassano, Tintoretto, Veronese und Federico Zuccaro in die Betrachtung ein. Er äußert Zweifel darüber, ob Zuccaro seinen Entwurf noch vor den großen Bränden des Cinquecento oder erst nachher geliefert hat. Aber hier ist eine Klärung möglich: Zuccaros Zeichnung bildet noch die Pendentifs der 1577 beschädigten Frührenaissance-Decke ab. Mit der Entscheidung von 1578, eine neue Decke für den Saal zu bestellen, war ihr Abbruch beschlossen. Die Pendentifs erscheinen tatsächlich in keinem der *Paradiesentwürfe*, die nach dem Brand von 1577 geliefert wurden. Vasaris Kenntnis eines Zuccaroentwurfes beweist — wie Walter Vitzthum schon vor Jahren erkannte —, daß der Maler den Entwurf bestimmt vor 1567 (dem Jahr, in dem dieser Teil der Viten an den Drucker geliefert wurde) und vielleicht schon vor 1566 (dem Jahr, in dem Vasari zum letzten Mal Venedig besuchte) angefertigt hat. Die Randbemerkung Taddeo Zuccaros in seiner eigenen Kopie von Vasaris Viten, worin er ärgerlich des Biographen Behauptung zurückweist, Federicos Projekt sei wegen „le gare e le contrarietà che ebbe [Federico] dai pittori viniziani“ abgelehnt worden, zitiert und interpretiert Verf. als Einwand gegen eine mögliche frühe Datierung. Damit geht er jedoch am Kern von Vasaris Bericht vorbei. Denn, hätte ein Entwurf aus diesen Jahren überhaupt nicht existiert, dann hätte Taddeo kurzweg Vasaris ganze Erzählung und nicht nur die angegebenen



Abb. 1 Alessandro Magnasco und Clemente Spera: Triumph des Bacchus. Malibu (Calif.),
J. P. Getty Museum



Abb. 2 Stefano Magnasco (?): *Madonna und Kind*. Ehem. Genua, Slg. Angelo Costa



Abb. 3 Alessandro Magnasco (?): *Madonna und Kind*. Ehem. Genua,
Slg. Angelo Costa



Abb. 4 Alessandro Magnasco und Clemente Sperca: Triumph der Venus. Malibu (Calif.),
J. P. Getty Museum

Gründe der Ablehnung Federicos abgestritten. Eine Datierung von Zuccaros Entwurf gegen 1562—1563 ist demnach die einzige, die sich mit den geschilderten Fakten in Einklang bringen läßt. Im weiteren stellt Verf. die interessante These auf, Tintoretts große Ölskizze für das *Paradies* im Louvre sei vielleicht in demselben Zeitraum, 1562—1563, gemalt worden. Der *Modello* steht in der Tat Tintoretts Stil der sechziger näher als dem der achtziger Jahre. Die Komposition läßt sich sogar unter jene sechs Pendentifs einfügen, die auf Zuccaros Zeichnung angegeben sind. Nur die zehn großen Figuren am unteren Rand, deren Bedeutung sowohl Verf. als auch mir fremd bleibt, passen nicht in den unteren Teil der Wandfläche, der von Türen und Vertäfelung beschnitten wird. Sie könnten eine spätere Zutat sein, die der Künstler anbrachte, um den *Modello* in ein selbständiges Bild umzuwandeln, nachdem es feststand, daß aus dem *Paradies*auftrag nichts wurde. Es war wahrscheinlich so, wie es Vasari beschreibt: Als es so aussah, als ob dieser ehrenvolle Auftrag an Zuccaro erteilt würde, lieferten die venezianischen Künstler Gegen- und Konkurrenzprojekte. (Es ist ein Mißverständnis des Verf., wenn er Vasaris Formulierung so auslegt, als ob es einen öffentlichen Wettbewerb gegeben hätte.) Und bekanntlich gab es in Venedig damals keinen ehrgeizigeren Maler als Tintoretto, der wiederholt ungebeten bzw. unbezahlt gearbeitet hat, um sich bekannt zu machen und wichtige Aufträge an sich zu reißen. Es wäre so ganz nach seiner Art gewesen, wenn er, als er von Zuccaros Bemühungen um den Auftrag hörte, sich daran gemacht hätte, selbst einen Entwurf anzufertigen, um ihn den erstaunten Behörden zu unterbreiten.

Die Analyse, die Verf. von den verschiedenen Fassungen des *Paradieses* von Guarientos Fresko bis zu Tintoretts Leinwandbild gibt, ist höchst lehrreich: Tintoretts endgültig ausgeführtes Gemälde von 1588 enthält alle die Hauptfiguren von Guarientos Fresko, so wie es das schriftlich ausgearbeitete Programm vorschrieb, demzufolge das *Paradies* „*doverà esser dipinta com'era anco avanti*“. Aber wie Verf. aufweist, kommen auch neue Motive dazu, die Guarientos Thema eines Allerheiligenbildes nun umwandeln in eine Darstellung des Aufstiegs der Seelen zum Paradies, wo Christus und Maria über den himmlischen Hierarchien der Engel, Patriarchen, Heiligen usw. thronen, wie in der *Commendatione animae* der Letzten Salbung. Nach der an dieser Stelle und in Teil V vorgeschlagenen Deutung spielt die Darstellung auf die entsprechende Sinngebung und Zielsetzung der venezianischen Staatsführung an. Wie überall in der Arbeit beweist Verf. in solchen Erörterungen seine gründliche Kenntnis der Liturgie und der patristischen Schriften.

Man fragt sich, auf wen diese neue Fassung des *Paradiesthemas* zurückgeht. Die Erläuterung der Methode der Programmgestaltung in Teil I ist widersprüchlich. Verf. bestreitet die Meinung von Wolters (1966, a. a. O.), daß die Künstler die vom Gesamtprogramm festgelegten Themen mit einiger

Freiheit darstellen durften. Im Falle der vielen Entwürfe für das *Paradies* schreibt Verf., daß „all the extant modelli [...] are, with the exception of Palma's, iconographically quite homogeneous“, und folgert, daß die Künstler nicht nur Guarientos Gemälde „com' era“ zum Vorbild nahmen, sondern daß sie auch „must have had some further guidance as to the general lines of iconography“ (S. 10). Andererseits macht uns Verf. zu Recht darauf aufmerksam, daß abgesehen von den Hauptpersonen die Figuren in den *Modelli* für das *Paradies* sehr schwer zu identifizieren sind und daß ihre nähere Kennzeichnung offenbar erst erfolgen sollte, nachdem entschieden war, welcher der *Modelli* der beste sei, und nicht erwartungsgemäß vorher. Das würde heißen, daß die Formgebung bei der Wahl des besten Entwurfes wichtiger war als inhaltliche Einzelheiten und daß die Künstler eben doch das Thema mehr oder weniger nach ihrem Gutdünken gestalten durften. Letztere Vermutung wird vor allem durch folgende Beobachtungen gestützt: Wenn man alle Entwürfe (samt der Zeichnungen) aus der Zeit nach den Bränden vergleicht, ist man von ihrer Verschiedenheit überrascht. Alle zeigen zwar auf Wolken große Scharen von Heiligen und anderen Himmelsbewohnern in der Mitte des Bildfeldes, sind aber in der Wahl der Hauptfiguren in der Oberzone und der Gestaltung der linken und der rechten Seite völlig verschieden. Palma (dessen Entwürfe auszuklammern kein Grund besteht) hat den Vorgang um Momente eines Jüngsten Gerichts bereichert. In seiner Zeichnung in Salzburg sehen wir oben einen richtenden Christus, einen Engel mit dem Heiligen Buch zu seiner Rechten und Figuren, die möglicherweise aufsteigende Seelen darstellen, am äußersten rechten Rande (in diesem Blatt ist nur die rechte Hälfte der Komposition sichtbar). Eine Zeichnung in amerikanischem Privatbesitz bringt oben den triumphierenden statt den richtenden Christus (S. Mason Rinaldi, „Disegni preparatori di Jacopo Palma il Giovane“, *Arte Veneta*, XXVI, 1972, 102, Abb. 124). Er ist von zehn Engeln umgeben, die auf Posaunen blasen, Weihrauchgefäße schwenken und Kreuz und Buch hochhalten. Am rechten Rand sieht man statt der aufsteigenden Seele eine vor einem Globus herabstürzende Figur, die einen Turban (?) trägt und die von einem Engel und einer fliehenden Gestalt begleitet ist. Am linken Rand findet man wiederum einen Globus mit einem Engel, einem Priester des Alten Testaments und einer (nicht durch Attribut gekennzeichneten) Frau. Vielleicht werden in diesen zwei Gruppen die Verstoßung des Heidentums und die Erhaltung des Glaubens geschildert. In Palmas gemaltem *Modello* sind Christus und die Engel wie in dieser Zeichnung entworfen (es sind nur noch acht statt der zehn Engel), aber die Seitengruppen sind wieder verändert. Die rechte zeigt das siebenköpfige Biest der Apokalypse, das ein König und ein Engel im Zaume halten, und dem ein Mann mit Schild den Weg versperrt. In der linken Gruppe tauchen der Engel und der Priester, die uns von der Zeichnung in Amerika bekannt sind, wieder auf; die Frau gibt sich nun als Personi-

fikation der Venezia zu erkennen; der Globus ist verschwunden. In diesen Seitengruppen werden also abermals die Herrschaft des Glaubens und die Bezwingung des Unglaubens gegenübergestellt, allerdings nun unter Verzicht auf die Weltkugeln und in einer vor allem auf der rechten Seite eindeutigeren Formulierung.

Veroneses *Modello* zeigt eine Deesis im oberen Teil und aufsteigende Seelen in den äußeren Ecken. Bassanos *Modello*, der im Buch nach den 60 Jahre alten Abbildungen bei von Hadeln reproduziert ist, scheint eine Krönung Mariens oben und verehrende Männer und Frauen an den Seiten wiederzugeben. So haben drei der Bewerber um diesen Auftrag fünf untereinander verschiedene Entwürfe angefertigt! Tintoretts endgültiges Gemälde ist wieder anders gestaltet. Es scheint mir angesichts dieser Heterogenität der Entwürfe völlig unmöglich, daß die Künstler weitergehende Anweisungen zur Ikonographie des Gemäldes als die vage Aufforderung, es „com'era“ zu gestalten, erhalten haben.

Es gibt noch einen fünften Künstler, der auf den Inhalt des *Paradieses* eingewirkt hat — oder es getan hätte, wenn nicht Intrigen zu seiner Entlassung geführt hätten. Cristoforo Sortes Entwurf für den geschnitzten Fries und das Rahmenwerk der Decke der Sala del Maggior Consiglio, der noch vor Juli 1578 gebilligt und zur Ausführung einem Schnitzer übergeben wurde, sah im Fries „Anzelini con il misterio della Passione di Nro. Signore in mano, che [...] saranno sopra al Paradiso“ vor. Die Beschreibung ist einer Klageschrift Sortes vom April 1582 entnommen, die dem Schnitzer Abweichungen von dem Entwurf, vor allem die Auslassung dieses Frieses, vorwarf (Schulz, „Cristoforo Sorte“, S. 207). Wäre der Fries ausgeführt worden, so hätte er das *Paradies* um die Passionszeichen Christi bereichert — offensichtlich aufgrund der eigenen Intentionen des Entwerfers des Frieses.

(Ich bin im übrigen weiterhin der Meinung, daß das Datum von Sortes Anklage ein *terminus post quem* für den Wettbewerb um den *Paradies*-auftrag bildet. Wenn Sorte sich im April 1582 bei den Behörden beschwerte, daß der Schnitzer den Fries über dem Tribunal des Saales eigenmächtig wegließ, dann hatte er offenbar noch immer die Hoffnung, daß dieser Fries ausgeführt würde. Aber alle Entwürfe für das *Paradies*, die aus der Zeit nach den Bränden stammen, rechnen mit der Ausnützung der vollen Höhe der Tribunalwand des Saales, d. h. schließen einen Fries aus. Als sie angefertigt wurden, muß der Fries also bereits aufgegeben gewesen sein. Das durch von Hadeln für den Wettbewerb vorgeschlagene und vom Verf. akzeptierte Datum [1579—1580] wäre so auf einen Zeitpunkt nach dem April 1582 festzulegen. In diesem Zusammenhang ist es wohl nicht ohne Bedeutung, daß in Borghinis *Riposo*, einem Werk, das über alle ruhmvollen Arbeiten und auch Vorhaben der venezianischen Maler bis 1582 so ausgezeichnet informiert ist, kein Wort über das *Paradies* oder auch einen Auftrag dafür zu finden ist. Man kann sich kaum vorstellen, daß Borghinis venezianischer

Gewährsmann einen so ehrenvollen Auftrag nicht beachtet hätte, wenn davon schon die Rede gewesen wäre.)

In den folgenden Betrachtungen von Teil II rekurriert Verf. wieder auf die Probleme um die Votivbilder, die schon sehr eingehend im Teil I besprochen wurden. Er analysiert den Inhalt der Venier- und Mocenigo-Votivbilder am Nordende der Sala del Collegio. Mit einem Vergleich der verschiedenen Entwicklungsstadien von Tintoretos Mocenigobild versucht er aufzuzeigen, daß das Gemälde zunächst auf den Sieg von Lepanto, der in Mocenigos Regierungszeit erfochten wurde, anspielen und auf der Tribunalwand der Sala hängen sollte. Dann, nachdem der Erringer dieses Sieges, Sebastiano Venier, zum Dogen erhoben war, sei es für angemessener gehalten worden, in dessen Votivbild und nicht im Mocenigobild auf Lepanto anzuspielen. Mocenigos Votivbild sollte darum nun zur Rechten des Tribunals angebracht werden und thematisch auf einen anderen Erfolg unter Mocenigos Regierung anspielen. Daß dieser Erfolg aber — wie Verf. meint — der Frieden war, den die Venezianer wider Willen zwei Jahre nach Lepanto mit den Türken unterzeichnet haben, scheint mir sehr unwahrscheinlich. Der Löwe mit der ins Auge fallenden Inschrift PAX TIBI MARCE EVA MEVS ist kaum ein überzeugender Beweis für eine solche Deutung, da der Löwe mit dieser Inschrift in unzähligen venezianischen Darstellungen erscheint, die nichts mit Friedensschlüssen zu tun haben. Sonst ist jedoch die vom Verf. gegebene Auslegung der Entwicklungsstadien des Programmes für die Stirnwand des Saales nicht unwahrscheinlich. Eine (dem Verf. unbekannt gebliebene) Vorstudie Veroneses für eine Staatsallegorie (Metropolitan Museum of Art and Pierpont Morgan Library, *Drawings from New York Collections, I, The Italian Renaissance*, New York, 1965, Kat. Nr. 127) kann sogar mit dem vermuteten Ablauf in Einklang gebracht werden. Sie stellt eine thronende Venezia dar, der Tribute gebracht werden und vor der Gefangene kauern. Der Inschrift zufolge sollte die Komposition „prima nel fianco a la banda destra del Coligio“ d. h. auf dem Platz, wo heute das Mocenigo-Votivbild hängt, angebracht werden. Die Darstellung läßt sich leicht als eine Anspielung auf den venezianischen Sieg von Lepanto deuten. So könnte eine Zeit lang eine Ausstattung der Sala del Collegio erwogen worden sein, die an der Tribunalwand auf den zur Zeit von Lepanto regierenden Dogen und an der Seitenwand daneben auf den nach Lepanto für Venedig erhofften Zufluß an Ehre und Macht Bezug nehmen sollte.

Das Hauptmotiv des Votivbildes des Pietro Lando und des Marcantonio Trevisan über dem Tribunal der Sala del Senato, eine Engelpietà, wird vom Verf. meisterhaft als eine Darstellung des Gott dargebotenen und von ihm angenommenen eucharistischen Opfers erklärt. Der glorifizierte Christus in dem gegenüberstehenden Votivbild der beiden Priuli wird als eine Anspielung auf den *praesenti Deo* der Eucharistie gedeutet (d. h. auf Christus, der während des Sakraments dreifach — im Opfer selbst, im Priester und im

himmlischen Empfänger des Opfers — anwesend ist). Erst in Teil V werden aber diese beiden Darstellungen im Versammlungssaal des wichtigsten Rates der Republik aus ihrem Zusammenhang heraus interpretiert: Sie sollen den auch dem Mittelalter wohlvertrauten Gedanken ausdrücken, daß gute Staatshandlungen Gott zugeeignet werden und *ad gloriam Dei* wirken.

Teil III und Teil IV sollen die Charakteristika des venezianischen Staatswesens und seines Rituals vor Auge führen; sie sollen damit vorbereiten auf die dann folgende Darlegung der Beziehungen zwischen den in Teil II einzeln besprochenen Darstellungen und der venezianischen Verfassung. Die Beschreibung des Staatswesens basiert hauptsächlich auf Maraninis *Costituzione di Venezia*. Bei der Erörterung der besonderen Auslegung, die die Venezianer der Renaissance ihrer Verfassung gaben, stützt sich Verf. hingegen auf größtenteils bisher vernachlässigte Quellen, d. h. auf die Lobreden (Orationi), die die Gesandten der Venedig unterstellten Provinzen und Städte vor einem neugewählten Dogen hielten. Neuartig und verdienstvoll ist auch die Beschreibung der Insignien und des Zeremoniells des Dogen, die weitgehend auf einer Interpretation von handschriftlichen Zeremonialbüchern des Cinquecento beruht. Dabei weist Verf., soweit möglich, unter Heranziehung der grundlegenden Studien von E. Kantorowicz die mittelalterlichen Ursprünge der Gebräuche des 16. Jahrhunderts nach.

Die Betrachtungen über andere Dekorationsfolgen, die den Rest von Teil IV ausmachen, haben wenig mit dem Thema zu tun. Dies gilt etwa für die ausführliche Behandlung des Ausschmückungsprogramms von San Marco, die den die Abfolge der Mosaiken bestimmenden Grundgedanken aufzuzeigen versucht. Trotz vieler interessanter Einzelbeobachtungen gelingt es dabei m. E. nicht, eine stichhaltige Erklärung für die Gesamtanordnung der Mosaiken zu geben. Der überwiegende Teil der vielen kleinen Bilder an den Soffiten und Nebengewölben der Basilika läßt sich aufgrund des vorgeschlagenen Schemas schwer einordnen. Die ebenso ausführliche Auslegung der Darstellungen der drei Eckkapitelle an der Außenseite des Dogenpalastes als Anspielungen auf das natürliche, das göttliche und das absolute Recht ist überzeugender. Daß das Kapitell mit dem absoluten Recht (*Urteil Salomos*) ursprünglich für die Nordwestecke des gotischen Dogenpalastes gedacht war und erst nachträglich an seinen heutigen Platz kam, als der Palast ab 1423 verlängert wurde — dieser Vermutung des Verf. widerspricht der plastische Stil der Darstellung. Dieser weist eindeutig auf Nanni di Bartolo, der in Venedig nicht vor 1425 nachzuweisen ist.

Teil V soll alle die in den früheren Teilen gesponnenen Fäden miteinander verknüpfen. Doch für den größten Teil der Saaldekorationen erfolgt hier nur eine Aufzählung der Deutungen der einzelnen Gemälde aus dem Vorangegangenen. Wo Verf. aber eine Gesamtauslegung versucht, hat dies meistens zur Folge, daß dem einen oder anderen Teil der Dekoration eine

Deutung aufgezwungen werden muß. In der Sala del Senato z. B. erklärt Verf. das Hauptbild der Decke als eine Darstellung der Übergabe von Tributen an eine rechtmäßige Regierung, d. h. als eine den anderen Gemälden des Saales (die auf Regierungshandlungen als Gott zugeeignete Akte anspielen) entsprechende Szene. Aber weder Verf. noch A. Kuhn (die einen Exkurs zu diesem Bild beigesteuert hat) können alle hier wiedergegebenen Figuren bestimmen, was ja die Voraussetzung einer stichhaltigen Erklärung wäre. Außerdem: Das profane Thema dieses Hauptbildes scheint sich auch auf diese Weise kaum mit dem christologischen Gehalt der beiden Motivbilder an den Stirnwänden des Saales in Einklang bringen zu lassen. Man fragt sich, ob eine zusammenfassende Deutung der Gesamtdekoration des Raumes überhaupt zu erwarten ist — wovon noch zu sprechen sein wird. —

Besondere Aufmerksamkeit widmet Verf. dem Brauch, die Konklaven zur Dogenwahl in der Sala del Senato abzuhalten, was die Wahl der christologischen Thematik für die Hauptbilder des Raumes bestimmt haben soll. Daß gerade dieser Saal diese Funktion erhielt, sei daraus zu erklären, daß der Senat der wichtigste Staatsrat, das sog. *Culmen* des Staates gewesen sei. Nun war jedoch vor dem Neubau von 1340 die Sala del Senato zugleich Versammlungssaal des *Maggior Consiglio* (d. h. des Organs, dem letzten Endes alle Staatsämter inklusive dem des Dogen entsprangen). Man könnte sehr viel überzeugender den Konservatismus des venezianischen Staatswesens dafür verantwortlich machen, daß, nachdem das *Maggior Consiglio* in einen neuen Saal übergesiedelt war, bewußt daran festgehalten wurde, die Dogenwahl am gewohnten Orte abzuhalten, weil hier die großen Dogen der Vorzeit gewählt worden waren. Daraus ergäbe sich für die die Themenwahl bestimmende Funktion des Raumes eine plausiblere Erklärung.

Die Vernachlässigung der frühen Geschichte des Dogenpalastes und seiner Säle ist überhaupt ein allgemeiner Mangel des Buches. Bei den Brandkatastrophen des 16. Jahrhunderts war der Palast mehr als 700 Jahre alt. Als ein herzogliches *Castrum* errichtet, wurde er im 12. Jahrhundert das *Palatium communis venetiarum*, verlor aber dabei nicht alle Merkmale eines *Castrums*: er behielt einen Teil seiner Befestigungen, die Dogenresidenz und die herzogliche Kapelle (San Marco). Von dem Schmuck des hochmittelalterlichen Palastes wissen wir u. a., daß in einer kleinen, dem Hl. Nikolaus geweihten Kapelle die größtenteils erdichtete Geschichte von Venedigs Friedensstiftung zwischen Papst Alexander III. und Kaiser Friedrich Barbarossa in Mosaiken geschildert war. Als der Kommunalpalast während des späten Mittelalters und der Frührenaissance nach und nach von dem heutigen Republikspalast ersetzt wurde, blieben die Hauptelemente der Vorgängerbauten erhalten. Selbst ein Eckturm des *Castrums* wurde beibehalten und in den neuen gotischen Palast einbezogen. Der Turm diente weiter als Gefängnis und Rüstkammer im untersten und im obersten Geschos. Auch das Thema der Bilderfolge der Nikolauskapelle wurde bei-

behalten; es wurde bekanntlich nun in den Malereien an den Wänden der neuen Sala del Maggior Consiglio übernommen.

Dieses für die Venezianer so charakteristische Festhalten am Überkommenen macht es m. E. sehr unwahrscheinlich, daß bei den Planungen für die Neuausstattung des Dogenpalastes nach den Bränden des 16. Jahrhunderts die konservative Grundhaltung nicht eine entscheidende Rolle gespielt haben soll. Das zeigt sich ja auch darin, daß das *Paradies*, die Geschichtsbilder und die Dogenporträts, die die Sala del Maggior Consiglio in der Zeit vor den Bränden schmückten, nun erneuert wurden. Verf. weist ferner nach, daß die Votivbilder der Sale del Collegio und del Senato auch größtenteils dieselben Gegenstände darstellen wie die durch sie ersetzten Gemälde der durch Brand vernichteten älteren Ausstattung.

Es lassen sich zwei Schlüsse aus diesen Erwägungen ziehen. Einerseits erscheint es mir kaum möglich, daß eine vollkommene Deutung des Dekorationsprogrammes des späten 16. Jahrhunderts ohne eine entsprechende Betrachtung der vorhergegangenen Dekorationen erreicht werden kann. Verf. geht zwar verschiedene Male auf das Frühere ein, verzichtet aber auf den Versuch einer systematischen Rekonstruktion der Innenausstattung aller Ratssäle in der Zeit vor den Bränden.

Andererseits: das Festhalten an alten Motiven und Themen innerhalb der Innenausstattung des Palastes macht es wahrscheinlich, daß hier Traditions- gut von vornherein die Klarheit und Einfachheit neu festzulegender Programme beeinträchtigen mußte. Eine zusammenfassende Auslegung der Bilder, z. B. der Sala del Senato, ist vielleicht gar nicht möglich, da ihr Inhalt im einzelnen eben nicht durch ein einziges Hauptthema bestimmt wurde. Einige Bilder sind möglicherweise nur Wiederholungen von Darstellungen, die vor dem Brand in demselben Raum oder in benachbarten Räumen angebracht waren, und sind ganz ohne Rücksicht auf ihren Einklang mit den anderen Schilderungen innerhalb des Saales bestellt worden. Unsystematisch aufgestellte Programme und zusammengestückte Bilderreihen waren ja auch die Regel im Palast des Mittelalters und der Frührenaissance. Man denke nur an die sich wiederholende und recht konfuse Ansammlung von Themen, die über ein Jahrhundert hinweg erfunden wurde, um die Eintrittsachse des Dogenpalastes zu zieren: Tugenden am äußeren Frontispiz (Porta della Carta, ab 1438); nochmals Tugenden, z. T. dieselben, am inneren Frontispiz (Arco Foscari, ab ca. 1445); Victorien und später dazu Götterfiguren an der Staatstreppe (Scala dei Giganti, ab 1490, und 1566); endlich wiederum Götter und Tugenden und noch andere Personifikationen an der gegenüberliegenden Fassade (Loggetta, ab 1536). Eine in allen Punkten stimmige Erklärung einer solchen Dekoration ist einfach nicht möglich, da sie im wesentlichen durch Akkreszenz zustande gekommen war. So sind es nicht nur die verwirrende Organisation des Buches und der oft allzu hypotheti-

sche Charakter der Deutungen, die letzten Endes unbefriedigt lassen, sondern gerade auch die Vernachlässigung der Vorgeschichte, der alten Tradition des Palastes und damit das Ignorieren dessen, was den Venezianern in Wirklichkeit am meisten am Herzen lag.

Jürgen Schulz

FAUSTA FRANCHINI GUELF, *Alessandro Magnasco*. Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Campomorone (Genua) 1977; 420 Seiten, davon 278 Abb., 60 Farbtafeln.

Dreißig Jahre sind seit dem Erscheinen von Benno Geigers monumentaler Magnasco-Monographie und der von Antonio Morassi veranstalteten Magnasco-Ausstellung vergangen. Nun legt Fausta Franchini Guelfi ein neues, umfangreiches, an Einsichten reiches Buch vor, die Frucht einer jahrelangen Beschäftigung mit diesem Künstler, die sich zuerst in einem 1966 erschienenen Aufsatz (*Arte Antica e Moderna*) niederschlug. Der prachtvolle, großzügig mit 60 Farbtafeln ausgestattete, großformatige Band wurde von der Cassa di Risparmio in Genua und Imperia als Weihnachtsgabe 1977 herausgegeben und ist derzeit noch nicht im Handel erhältlich. Man kann nur hoffen, daß er durch eine kommerzielle Zweitaufgabe auch einem breiteren Publikum zugänglich werden wird. Die umfangreiche, ja überbordende Literatur zu Magnasco ist souverän gemeistert. Sie ist verarbeitet in fünf Textkapiteln und dem zugehörigen ausgezeichneten Anmerkungs- und in einer auf den neuesten Stand gebrachten Bibliographie und einem brauchbaren Index. Vorangestellt ist eine chronologische Übersicht, welche die wenigen dokumentierten und datierten Bilder aufführt, von denen die meisten abgebildet sind.

Das erste Kapitel beschäftigt sich mit der Frühzeit Magnascos in Mailand. Dorthin war Alessandro (1667/72—1749), Sohn des Genueser Malers Stefano Magnasco, in jungem Alter zu Filippo Abbiati in die Lehre geschickt worden. Er begann erfolgreich im Porträtfach, gab dies aber bald auf zugunsten der Darstellung von „piccole figure contenenti alcune graziose rappresentanze“ (C. G. Ratti, *Della Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi*, Genua 1797, S. 157). Die Schulung unter Abbiati und der Einfluß der Lombarden Morazzone, Cerano und Daniele Crespi sind in Magnascos Porträts und religiösen Bildern ablesbar. Nach der bescheidenen Qualität der beiden in Guelfis Buch abgebildeten Porträts zu urteilen, ist es verständlich, daß Magnasco sich von diesen Fächern abwandte und von der neuen Mode, Landschaften mit kleinen Staffagefiguren zu malen, anstecken ließ. Zu den Künstlern, die diese Gattung in Mailand praktizierten, gehörte der Genuese G. A. Tavella, und Guelfi zeigt Magnascos frühe Zusammenarbeit mit Tavella in Mailand sowie mit dem Quadraturisten Clemente