

Rezensionen

BERTRAND JESTAZ, *La Chapelle Zen à Saint Marc de Venise. D'Antonio à Tullio Lombardo* (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie. Veröffentlichungen des kunsthistorischen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Bd. 15). Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden 1986. 221 Seiten mit 99 Abbildungen.
(mit vier Abbildungen)

Mit Bertrand Jestaz' Monographie erfahren Architektur und Ausstattung der Zen-Kapelle im Narthex der Markuskirche in Venedig, eine der interessantesten Schöpfungen venezianischer Architektur und Bildhauerei im frühen 16. Jh. (1501—1521), endlich die ihnen gebührende Beachtung.

Der Hauptteil des Buchs ist in sechs ungleich lange Kapitel gegliedert. In den ersten fünf rekonstruiert der Vf. auf der Grundlage der nicht nur für venezianische Verhältnisse ausnehmend reichen, im Anhang publizierten Schriftquellen die komplizierte Entstehungsgeschichte der Grablege. Jestaz zeigt, wie aus sehr präzisen testamentarischen Verfügungen eines konservativen, sehr reichen und eiteln Kardinals, des Giovanni Battista Zen, schließlich etwas wurde, das nur in einigen Elementen mit den Testamentsverfügungen übereinstimmt. Hierbei ergänzt und korrigiert er die voraufgegangenen (Quellen)Publikationen (S. 1 ff.). An den grundlegenden Veränderungen gegenüber den Verfügungen Zens waren neben den Testamentsvollstreckern, den Procuratori di San Marco de Citra, dem Dogen und verschiedenen Regierungsgremien zahlreiche Künstler unterschiedlicher Qualität beteiligt, weshalb diese Kapellenausstattung ein charakteristisches Kollektivunternehmen *alla veneziana* ist. Jestaz zeigt, eine wie gewichtige Rolle Beziehungen, Familien- und Werkstattzugehörigkeiten für Künstler bei der Auftragsvergabe spielen konnten, welche Freiheiten diese aber auch gegenüber den Auftraggebern besaßen, und leistet so einen Beitrag zur Erforschung venezianischer Werkstattgewohnheiten. Das sechste und weitaus längste Kapitel behandelt die architektonischen und skulpturalen Bestandteile der Kapelle im einzelnen, wobei es zu teilweise neuen Zuschreibungen kommt, die nicht immer überzeugen. Der Autor ist sich allerdings hierbei der derzeit wohl unlösbaren Probleme bewußt, besonders soweit es die „Tugenden“ an der Tumba betrifft (S. 143 ff.). Neben dem umfangreichen Quellenanhang umfaßt das Buch einen Exkurs über den Begriff „pala“, der im 15. und 16. Jh. eine weiter gefaßte Bedeutung hatte als heute und nicht nur ein gemaltes Retabel, sondern auch einen Altar mit vollrunden Skulpturen bezeichnen konnte. Ein zweiter Exkurs befaßt sich mit der Tradition von Altarschranken.

Kardinal Giambattista Zen, Neffe Papst Pauls II., stiftete 1501 einen Teil seines Vermögens der Kirche San Marco in Venedig mit der Auflage, daß ihm eine würdige Grablege im Südquerhaus der Kirche geschaffen würde. Das Grab sollte aus einem, formal am Hochaltar der Kirche orientierten, Ziborium mit Bronzepilastern und halbrundem Tympanon an der Stirnseite bestehen. Darunter sah Zen einen Altar mit Bildwerken der Madonna mit Kind und den hll. Petrus und Johannes des Täufers vor. Als Material für die Figuren bestimmte er Bronze, eine Reminiszenz an den Donatello-Hochaltar des

Paduaner Santo, der er sehr geschätzt zu haben scheint, wie weitere Stiftungen für Bronzealtäre in Padua, Venedig und Vicenza nahelegen. Der Sarkophag, ebenfalls aus Bronze, sollte nach Zens Vorstellungen unter der Altarmensa zu stehen kommen und an seiner Front ein Reliefbildnis des Kardinals als Liegefigur zeigen. In der ungewöhnlichen unmittelbaren Verbindung von Altar und Grab sieht Jestaz zu Recht eher eine persönliche Entscheidung des Kardinals wegen des gewünschten Standorts der Anlage als etwa den Einfluß römischer Gräber oder von Masaccios Trinitätsfresko in Florenz (S. 25 ff.; der Text der Verfügungen S. 177 ff.).

Vor allem die Wahl des Ortes für die Grablege war unannehmbar. Im Inneren der Palastkapelle des Dogen durften nicht einmal die höchsten Würdenträger der Republik begraben werden. Die Frage, warum Zen, der als Mitglied des Patriziats natürlich um diesen Brauch wußte, dennoch eine solche Verfügung traf, kann auch Jestaz nicht definitiv beantworten. Es handelt sich wohl um eine bewußte Provokation seitens eines hoffärtigen Kardinals. Doch gab es in zeitlicher Nachbarschaft mindestens zwei Männer, die in vergleichbarer Weise Gepflogenheiten verletzten. Hier ist in erster Linie Bartolomeo Colleoni zu erwähnen, der schon 1475 sein Reiterstandbild vor der Kirche auf dem Markusplatz errichtet sehen wollte (bei Jestaz fehlt merkwürdigerweise dieser Hinweis, obwohl er das Standbild Verrocchios und Leopardis in anderem Zusammenhang S. 55 erwähnt). Später, nämlich 1552, verfügte der Arzt und Alchimist Tommaso Rangone, daß sein Portrait an der Fassade der (zerstörten) Kirche S. Geminiano gegenüber von San Marco angebracht werde (hierzu zuletzt N. Huse, W. Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance*, München 1986, S. 104 f.).

Im Jahr 1504 formulierten die Prokuratoren de Citra als Testamentsvollstrecker ein annehmbares Konzept, das Grundlage für die Ausführung wurde, in deren Verlauf es jedoch weitere Änderungen erfuhr (Text S. 185 ff.): Als Ort des Ziboriums und des Grabs bestimmte man den zum kleinen Platzteil hin gelegenen Bereich im Narthex von San Marco, der seinerzeit offen war und einen weiteren Zugang zur Kirche bildete. Die Planung sah noch nicht die Schließung des Durchgangs vor, wie es dann seit 1512 der Fall war. Die Wahl des Ortes wurde durch mehrere Umstände erleichtert: Erstens diente der Narthex bereits als Ort für Grablegen. Zweitens befanden sich im vorgesehenen Teil der Vorhalle ein hochverehrtes Marienbild (das schließlich versetzt und, mit einem neuen Rahmen versehen, Teil der Kapellenausstattung wurde) und über dem Eingang außen eine Verkündigungsdarstellung. Das Thema des projektierten Altarschmucks und jenes des gegebenen Bestands gingen also überein. Schließlich betrat man noch das Baptisterium der Kirche von diesem Teil des Narthex aus: Der Patron Zens war Johannes der Täufer, seine Statue sollte an der Seite der Madonna auf dem Altar stehen. Die hieraus ersichtliche Konventionalität ist, wie der Vf. mehrfach betont, venezianisch und gleichzeitig spezifisch für den „leitenden“ Prokurator de Citra, Domenico Morosini, den seinerzeitigen Doyen des venzianischen Patriziats und einen Traditionalisten im besten venzianischen Sinn, wie seine Staatsschrift *De Bene Instituta Re Publica* beweist (vgl. M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*, Turin 1985, S. 155 ff. mit Lit.). Als weitere wichtige Änderung gegenüber Zens testamentarischer Verfügung sah das Projekt von 1504 die Trennung von Altarziborium und Grab vor. blieb der Altar im wesentlichen unverändert, so sollte das Ziborium jetzt vier Bronzesäulen mit floralem Schmuck über Basen

erhalten, die byzantinischen Leuchterfüßen nachgebildet sein sollten. Über einem Marmorgebälk mit bronzenem Fries projektierte man an der Stirnseite einen halbkreisförmigen Giebel, wie er seinerzeit in Venedig beliebt war. Für das Tympanon war das seinerzeit geläufige Schmuckmotiv eines Tondos vorgesehen, der von Engeln gehalten wird. Innerhalb des Rahmes sollte Gottvater umgeben von Cherubim dargestellt werden. Auf der bronzenen, freistehend im Durchgang projektierten Tumba sollte das Bronzeportrait des Verstorbenen als Gisant erscheinen. Die Grabkiste sollten sechs bronzene Tugendfiguren an den Seiten flankieren.

Als Vorbild für diese Tumba wird ausdrücklich das zerstörte Grabmal des Orsato Giustinian in S. Andrea della Certosa genannt, das wohl nicht Rizzo, sondern Antonio Dentone in den 1460er Jahren geschaffen hatte (vgl. Huse, Wolters, S. 153 f.). Ein gravierender Unterschied zwischen den beiden Gräbern besteht in der Anordnung der Figuren an den Ecken, die beim älteren Grab übereck, beim jüngeren jedoch an den Längsseiten der Kiste stehen. Jestaz führt dies auf die geringeren künstlerischen Fähigkeiten des Paolo Savin und Giambattista Bregno mit ihren Werkstätten zurück (S. 156). Obwohl die Lösung am Zengrab durchaus nicht befriedigt, vergißt er einen entscheidenden Umstand: Die Figuren des Grabes entstanden 1507/08 in Folge des in groben Zügen referierten Plans der Prokuratoren. Dieser aber sah vor, daß das Grab quer zur Durchgangssachse des Zugangs stehen sollte, denn der Altar war für die Innenseite der Narthexhauptfassade vorgesehen (S. 40 ff.). Somit waren die Hauptansichtsseiten der Tumba deren Lang-, und nicht, wie nach 1512, deren Schmalseiten. Es lag also nahe, die Figuren dort anzubringen, wo sie für die Passierenden am besten sichtbar waren. Dies zeigt, wie bewußt man mit Vorbildern umging.

In den Jahren zwischen 1504 und 1512 entstanden aufgrund des von Antonio Lombardo 1505 vor allem hinsichtlich der Form von Baldachinträgern und Fries modifizierten Projekts von 1504 zahlreiche Teile des Ensembles, ohne daß sie zunächst zusammengesetzt worden wären. Man arbeitete gleichsam auf Vorrat. An diesem Entstehungsprozeß, den der Vf. anhand von Schriftquellen genau rekonstruiert, waren zahlreiche Bildhauer und Gießer unterschiedlich lange und intensiv beteiligt. Jestaz kann ihren jeweiligen Anteil weitestgehend klären: So schuf Antonio Lombardo die Ziboriumssäulen bzw. -pilaster, die Altarmensa, den Stufensockel, er lieferte die Entwürfe für Gebälk und Fries und fertigte die Modelle für die Madonna mit Kind und sicher auch für den hl. Petrus sowie den Bronzetondo. Diese wurden später von Paolo Savin und Giambattista Bregno ausgeführt, die entwerfend und ausführend für Tumba, Gisant und „Tugenden“ verantwortlich zeichneten. Tullio Lombardo schließlich führte die marmornen Säulenbasen nach eigenem Entwurf aus.

Jestaz bezweifelt, daß die Position des separat gegossenen Kindes auf dem Schoß der Mutter die von Antonio Lombardo vorgesehene sei (S. 125; hier *Abb. 2 und 3*). Darüber kann aber kaum ein Zweifel bestehen, da es in der venezianischen Malerei schon früher wesentlich „emanzipiertere“ Jesusknaben gab, z. B. bei Giovanni Bellinis „Madonna Lochis“ (Bergamo, Accademia Carrara. Zur Zen-Madonna vgl. Huse, Wolters, S. 179). In dieser ersten Kampagne, die von weitgehend traditionellen Vorstellungen bestimmt ist, war Antonio Lombardo federführend, „assistiert“ von Bruder Tullio und anderen.

Der Vf. macht für die Wahl des Hauptmeisters, dessen Entwürfe auch nach seinem Ausscheiden 1507 ihre Gültigkeit behielten, vornehmlich Beziehungen als Kriterium geltend (S. 55 ff.), „wundert“ sich aber, warum ein seinerzeit noch recht unrenommierter Künstler mit einem so prominenten Auftrag wie der Cappella Zen betraut wurde. Hier stellt er die Hochschätzung, die den Gebrüdern Lombardi schon bei der Auftragsvergabe für die Paduaner Santo-Reliefs entgegengebracht wurde, nicht genug in Rechnung (vgl. mit Quellen hierzu P. Stepan, *Die Reliefs der Cappella del Santo in Padua* ..., Diss. München 1982, S. 27 f., 287 ff.). Zudem wurde ein Gebäckstück Tullios *all'antica* 1504 im Triumph durch Treviso getragen (P. Gaurico, *De Sculptura*, hrsg. A. Chastel, R. Klein, Genf 1969, S. 255; vgl. auch Huse, Wolters, S. 172). All dies spricht dafür, daß die jungen Lombardi schon vor der Auftragsvergabe in Venedig geachtete Künstler waren.

Das Jahr 1511 brachte die entscheidende Wende im Projekt, da ab Januar 1512 Arbeiten im Gang waren, die eine neue Konzeption voraussetzen (Texte S. 203 ff.). Grundlage für die Neuformulierung des Vorhabens war eine geänderte Konstellation in der Auftraggebergruppe nach dem Tod Domenico Morosinis und nach den Wirren der Liga von Cambrai. Vor allem einer der neuen Prokuratoren de Citra, Giorgio Cornaro, war offensichtlich neuen Ideen gegenüber aufgeschlossen und brachte Tullio Lombardo als Proto seiner Procuratia ins Spiel. Zu diesem Zeitpunkt beschloß man die heute existierende Form der Kapelle, d.h. Drehung des Altar-Grabmal-Ensembles um 90° und die damit nötige Schließung des Narthexzugangs. Da hierbei Baumaßnahmen erforderlich waren, mußten die Procuratori de Supra eingeschaltet werden. Anfang 1512 bestand also eine Interaktion zweier Prokuratien an S. Marco. Dieser interessante Aspekt hätte es verdient, genauer herausgearbeitet zu werden. Es war nämlich keineswegs selbstverständlich, daß die Prokuratoren de Citra bei S. Marco überhaupt weitgehend freie Hand besaßen, wie der Vf. annimmt (S. 30 u. passim). Mir scheint es wahrscheinlich, daß es Kontakte zwischen der Procuratia de Citra und der Procuratia de Supra schon von Anfang an gegeben hat, bedenkt man die an sich ausschließliche Verantwortung der Procuratia de Supra für die Staatskirche in Stellvertretung des Dogen. Diese Hypothese kann nur durch weitere Archivarbeit verifiziert werden (zu den Prokuratoren und ihren Kompetenzen vgl. *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3. Folge, 37, 1986, S. 133 ff. mit Quellen und weiterer Lit.).

Tullio Lombardo entwarf in Abänderung der vorausgegangenen Ideen einen antiken Baldachin mit Dreiecksgiebel, der sich nach außen spiegelt und so die Architektur an der Südflanke der Kirche präjudizierte. Auch wenn Jestaz hier zu Recht Unterschiede zur alten Art der Marmorinkrustation am Äußeren der Kirche aufzeigt (S. 95 ff.), wird man doch daran festhalten müssen, daß zuvorderst das Anknüpfen an traditionell venezianische Dekorationen angestrebt war, die antikisch überformt wurden. Vergleichbares findet sich neben den vom Vf. angeführten Beispielen (S. 97) schon früher im Inneren von S. Marco, nämlich bei der Inkrustation der Cappella dei Mascoli. Sicher aber ist die Baldachinarchitektur Tullios eines der ganz frühen Beispiele „regelrechter“ Architektur *alla veneziana*, wie Jestaz betont.

Die Einführung des Dreiecksgiebels brachte es mit sich, daß das bereits vorhandene Relief mit Gottvater und Cherubim nicht mehr an der Stirn des Baldachins angebracht werden konnte. So entschloß man sich, den Tondo mit hierzu notwendigen Ergänzungen

(Paolo Savin) als Himmel des Baldachins zu verwenden, eine Lösung, die, obschon sehr unbefriedigend, doch hingenommen wurde. Für diese Entscheidung waren wohl eher Kostengründe maßgeblich als vom Verfasser vorgeschlagene künstlerische Vorbilder. Sie konnte durch vergleichbare Lösungen in Malerei oder Relief erleichtert, nicht jedoch bedingt worden sein.

In die letzte Kampagne fällt auch der Guß der beiden die Madonna flankierenden Heiligen (*Abb. 2 und 4 a und b*). Jestaz hebt bei diesen auf zwei unterschiedliche Künstler ab, die die Modelle gefertigt hätten: Antonio Lombardo (Petrus), Paolo Savin (Johannes). Es ist jedoch zu überlegen, ob nicht die Wahl des jeweiligen Vorbilds in der Malerei (Giovanni Bellini für Petrus, Vivarini/Mantegna für Johannes) die zweifelsohne bestehenden Unterschiede zwischen beiden Bildwerken erklärt und ob nicht doch ein einziger Bildhauer, Antonio Lombardo, für beide Statuen verantwortlich zu machen ist. Die Entscheidung dieser Frage ist dadurch erschwert, daß der Gießer Piero di Giovanni Überarbeitungen an den Modellen oder den Güssen vorgenommen hat. Details weisen darauf hin (S. 131).

Beim Zusammensetzen der einzelnen, z.T. schon lange existierenden Teile zeigte sich, daß sie doch nicht ganz zusammenpaßten, so daß man gerade bei der Madonna und ihrem Thron sowie am Baldachinhimmel Ergänzungen und Stückungen vornehmen mußte. Das „Puzzle“ bringt es mit sich, daß sich ein kritischer Betrachter trotz teils hervorragender, teils mittelmäßiger und langweiliger Bestandteile der Kapellenausstattung nicht ganz wohl fühlt.

Die von Jestaz vorgelegte Monographie bildet eine wertvolle Ergänzung zu den nicht eben zahlreichen qualitätvollen Beiträgen, die sich mit venezianischer Architektur und Plastik in den ersten Jahren des 16. Jhs. beschäftigten. Sie wird ihren Wert vornehmlich wegen der Publikation der Schriftquellen und deren kritischer Analyse, die ein neues Bild der Zen-Kapelle ermöglicht, behalten. Bedauerlicherweise hat das Buch — vermeidbare — Mängel: Die Abbildungen sind z.T. nur von mittelmäßiger oder gar schlechter Qualität, was die Anschaulichkeit natürlich mindert. Die Bibliographie enthält bei weitem nicht alle zur Erstellung des Textes verwendeten Beiträge, die sich in den angenehm knapp gefaßten Fußnoten finden. Somit ist sie nur sehr bedingt brauchbar. Ob moralisierend-didaktischer Impetus, wie gerade im einleitenden und abschließenden Teil und in den Kapitelüberschriften spürbar (z.B. „Antonio Lombardo, ou la mauvaise volonté“ oder „Conclusion, ou les leçons de l'histoire“), sehr glücklich ist, bleibt wohl Geschmackssache. Anders steht es mit der fast durchgängigen Verwendung von Begriffen und Namen im venezianischen Dialekt, weil sie Verwirrung stiftet. Nur Eingeweihten macht es keine Mühe, in „Zuan Bellin“ Giovanni Bellini oder in „S. Zani-polo“ die Kirche SS. Giovanni e Paolo zu erkennen. Selbst Venezianer publizieren derartig geläufige Namen — unpräzise — in Hochitalienisch. Das im selben Jahr wie Jestaz' Monographie erschienene Buch von Norbert Huse und Wolfgang Wolters hebt sich hinsichtlich der letztgenannten Punkte wohltuend ab.

Thomas Hirthe