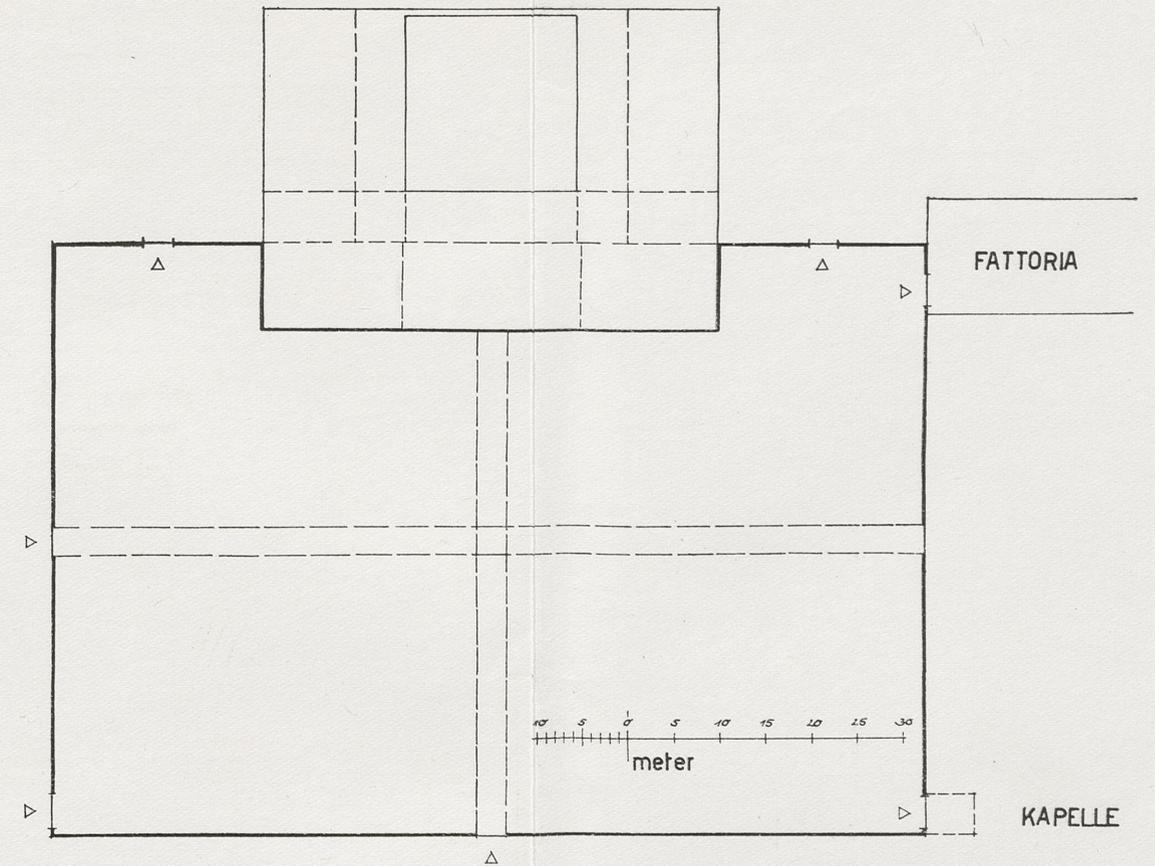




FASSADE : AUFRISS DER ARKADEN UND FENSTERWAND IM ERDGESCHOSS



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DES VERHÄLTNISSES VON BAUKÖRPER UND GARTEN

P O N T E C A S A L E

V I L L A G A R Z O N I

GROTE Dez. 22

QUELLEN UND FORSCHUNGEN ZUM PRUNKGRAB DES DOGEN MARINO GRIMANI IN S. GIUSEPPE DI CASTELLO ZU VENEDIG

von *Wladimir Timofiewitsch*

Die vorliegende Studie befasst sich mit dem Grabmonument des Dogen Marino Grimani († 1605)¹ in S. Giuseppe di Castello. Sie geht zurück auf Quellenstudien im Archivio di Stato in Venedig und möchte versuchen, aufgrund des archivalischen Materials und einer Analyse des Anschaulichen das Denkmal historisch neu einzuordnen.

Das Grimani-Monument repräsentiert jenen Typus des in Venedig seit dem frühen Seicento üblichen Prunkgrabes, der aus der Synthese von Triumphbogen- und Kirchenfassadentypus des venezianischen Grabmals hervorging. Diese Wurzeln geben das Schema des Grundaufbaus: um ein (reales) Portal gruppiert, freiräumliche Kolossalordnung mit stark verkröpftem Gebälk, übergiebeltes Attikageschoss (Abb. 1).

Das Monument steht, von zwei Altären flankiert, an der Nordwand des einschiffigen Langhauses; eine Anordnung, die ihre formale Entsprechung an der Südwand des Schiffes hat (hier in der Mitte ein grosser Altar). Das Grabmal wird von vier Säulen kompositorischer Ordnung auf hohen Postamenten vor Pilastern in drei Achsen einer rhythmischen Travee gegliedert. Glatte Pilaster, davor Statuen, gliedern das Attikageschoss, dessen Mittelteil mit einem vorgekröpften Giebel gekrönt ist. Über den Giebelecken sind Statuen angeordnet, an der Attikaecken Kandelaber. In der Mitte des Untergeschosses ein Portal mit gesprengtem Rundgiebel; darüber geflügelte Genien zuseiten einer Inschrifttafel.² In den Seitenachsen vor mosaizierten seichten Nischen die Sarkophage mit den Liegefiguren des Dogen und der Dogaresa; sie werden von Karyatidenpaaren getragen, die je ein unterhalb des Sarkophages eingelassenes Bronzerelief flankieren. In den Stirnflächen der Säulenpostamente und in der Attika Marmorreliefs. Der Gesamteindruck wird wesentlich bestimmt durch plastischen Dekor (Blumengirlanden, Rahmenwerk) und durch die Verwendung verschiedenfarbiger Materialien (farbiger und weisser Marmor, Bronze, vergoldete Teile).

Einem Strukturprinzip folgend, sind Architektur und Plastik aufeinander bezogen: die Freiräumlichkeit der Kolossalordnung schafft den Statuen über dem Hauptgebälk einen „haptischen“ Aktionsraum, allen übrigen Figuren einen Raum, der sie in eine optische Ebene einbindet. Skulptur und Architektur sind gleichsam wie zwei verschiedene Ordnungen auf das Sorgfältigste aufeinander bezogen.

¹ Vgl. Libro terzo delle vite de' dogi di Venezia di *Gio. Carlo Sivos*. (Cod. Marc., It. VII, 1818/9436, fol. 82 r).

² Die Inschrift lautet: „D.O.M. / MARINO GRIMANO / PRINCIPI / OPT. FAELICISS. / PRAE-
TURIS PRAEFECTURIS / LEGATIONIBUS / SUMMIS QUIBUSQ. IN REP. NUMERIBUS
EGREGIE PERFUNCTO / QUI / ANNONAM ADLEUAUIT. AERARIUM AUCTAUIT /
VRBEM EXORNAUIT / AB IPSAQ. NOXIA AUERTIT FLUMINA / PALMAM OPPIDUM
EXTRUXIT / AD CHRISTIANI ORBIS SECURITATEM / MOTAM GALLIAM CISAL-
PINAM / COMPRESSIT / SALUTARE REIP. FAEDUS OPPORTUNE IECIT / PACEM
ITALIAE SUAUISSIMAM / CONFIRMAUIT PROTULIT / PIUS PRUDENS / OBIIT ANN.
MDCV / VIXIT ANN. LXXIII. M. VI. D. XXV / EX HIS X. IMPERABUNDUS.

Giovanni Stringa beschreibt das Grabmal noch ehe es vollendet war³, als schöner und reicher als alle anderen in der Stadt. Er schliesst mit der Feststellung: „Il disegno è ammirabile, fatto dallo Scamoccio“.⁴ Der nächste Bericht, in der von Martinioni bearbeiteten Ausgabe der „Venezia“ Sansovinos⁵, gibt eine genaue Schilderung des fertigen Werkes; er nennt den Bildhauer Gerolamo Campagna, aber nicht den entwerfenden Architekten. Auch in den späteren Beschreibungen des Sei- und des früheren Settecento sind keine Angaben über den Baumeister zu finden⁶, mit Ausnahme der Beschreibung im „Forestiery Illuminato“, die behauptet, dass „tutta la magnifica opera è di Girolamo Campagna celebre scultore“.⁷

Erst Tommaso Temanza schreibt in seiner Vita des Scamozzi diesem das Grabmal wieder zu, mit Berufung auf die Stelle bei Stringa⁸. Er betont jedoch selbst, dass zwischen dem Grimani-Monument und dem Grabmal des Dogen Nicolò Da Ponte, einem Frühwerk Scamozzis⁹, keine grosse Verwandtschaft bestehe, und dass man bei einem Vergleich der beiden in dem späteren „in vano quelle purità, e bella semplicità“ des früheren sucht. Dieses lasse sich aber durch die allgemeine Situation der bildenden Künste am Anfang des 17. Jahrhunderts erklären: „Sul principio del 1600 incominciarono le bell'arti a sfiorire“.

Die von Temanza aufgegriffene Zuschreibung an Scamozzi findet sich bei den meisten späteren Autoren¹⁰, mit einigen bemerkenswerten Ausnahmen.¹¹ Eine verschiedene Ansicht wird von Da Mosto vertreten: „dai conti esistenti nell'archivio Grimani risulta chiaramente che l'architetto fu invece il proto della Procuratia di S. Marco de Supra, Francesco Bernardino Fossati“.¹² Diese Behauptung, sowie die darauffolgenden, kurzen Angaben über verschiedene, an der Errichtung des Monumentes beteiligte Künstler und Handwerker haben die Anregungen zu der neuen Durchsicht der im Staatsarchiv zu Venedig aufbewahrten Bestände des Familienarchivs Grimani gegeben, deren Ergebnisse im folgenden vorgelegt werden.

Die wichtigsten Nachrichten über das Grimani-Monument enthält ein ca. 15 × 43 cm grosses, in Pergament gebundenes Kassenbuch mit dem Titel: „MDIC. primo Marzo. Spese

³ Venetia città nobilissima et singolare. Descritta già in XIII libri da *M. Francesco Sansovino*. Et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuove ampliata dal *M. R. D. Giovanni Stringa*, Canonico della chiesa ducale di S. Marco. In Venetia 1604, fol. 129 r. Die Beschreibung beginnt mit dem folgenden Satz: „Ma che diremo noi del Deposito stupendo, e singolare, che quiui tuttauia, mentre scriuiamo le presenti cose, si fabrica con spesa nobilissima et regale“.

⁴ Es fällt jedoch auf, dass im Schlusskapitel des Buches, in dem ausschliesslich die Werke Scamozzis besprochen werden, das Grimani-Monument nicht mehr erwähnt ist. Auch überrascht die unkorrekte Schreibweise des Namens: „Scamoccio“. Über die Entstehung und Bedeutung des Scamozzi-Anhanges bei Stringa vgl. *E. Hubala*, Giovanni Stringa über den Salzburger Dom, in: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Jahresschrift 1959, Salzburg 1960, S. 105/8, oder *W. Timofjewitsch*, Ein unbekannter Kirchenentwurf Palladios, in: *Arte Veneta*, XIII/XIV, 1959/60, S. 79-87.

⁵ Venetia città nobilissima et singolare. Descritta in XIII libri da *M. Francesco Sansovino*. Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte et occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 da *D. Giustiniano Martinioni*. In Venetia 1663, S. 73/5.

⁶ *D. Martinelli*, Il ritratto di Venezia. Venetia 1684, S. 85/8. Il ritratto ovvero le cose più notabili di Venezia. In Venezia 1725, S. 98-101.

⁷ *Forestiery illuminato* intorno le cose più rare e curiose, antiche e moderne della città di Venezia. In Venezia 1740, S. 86.

⁸ *T. Temanza*, Vita di Vincenzo Scamozzi vicentino architetto. Venezia 1770, S. XXXVII.

⁹ Nach der Mitteilung *G. Stringas* (a.a.O., fol. 427 v) ist der Entwurf Scamozzis für das Grabmal Da Pontes in der Kirche S. Maria della Carità 1582 entstanden. Das Monument ist nicht erhalten.

¹⁰ Vgl. vor allem: *L. Planiscig*, Venezianische Bildhauer der Renaissance. Wien 1921, S. 534/6; *G. Lorenzetti*, Venezia e il suo estuario. Roma 1956, 2. Aufl., S. 302; *A. Venturi*, Storia dell'Arte Italiana, Milano 1940, XI/3, S. 534; *F. Barbieri*, Vincenzo Scamozzi. Vicenza 1952, S. 165.

¹¹ *P. Selvatico*, Sulla architettura e sulla scultura in Venezia. Venezia 1847, S. 352; *A. Ricci*, Storia dell'architettura in Italia dal secolo IV al XVIII. Modena 1859, Vol. III, S. 412.

¹² *A. Da Mosto*, I dogi di Venezia con particolare riguardo alle loro tombe. Venezia 1939, S. 202/3. Derselbe Text ist auch im posthum erschienenen Buch *Da Mostos*, I dogi di Venezia nella vita pubblica e privata, abgedruckt. (Milano 1960, S. 318 ff.).



1 S. Giuseppe di Castello (Venedig), Prunkgrab des Dogen Marino Grimani an der nördlichen Langhauswand.

diverse fatte nel deposito a S. Iseppo“.¹³ Das Buch hat zwei Teile. Im ersten (als „cassa“ betitelt) sind die Ausgaben für die Errichtung des Grabmals Tag für Tag eingetragen. Im zweiten Teil, „mercadi“, sind die Verträge mit den Künstlern, Handwerkern und Handelsleuten, die am Monument gearbeitet, bzw. das nötige Material dafür geliefert haben, abgeschrieben. Anschliessend an jeden Vertrag folgen die Eintragungen einzelner Ratenzahlungen. Dem Kassenbuch sind die Originalverträge, einige Rechnungen, Kostenaufstellungen, Briefe und zwei Zeichnungen beigelegt.

„Laus Deo MDLXLVIII cassa per conto della spesa della Fabrica del Deposito, che si ha da fare in S.to Iseppo“, — so lautet die Überschrift auf der ersten Seite des Buches. Die Eintragungen beginnen am 30. März mit der Buchung von 125 Dukaten, die als Vorauszahlung für den in Carrara bestellten Marmor nach Florenz überwiesen wurden.¹⁴ Mit der Besorgung hatte man den Florentiner Geschäftsmakler Horatio Bargellini beauftragt. Aus seinem Brief vom 26. August 1600 an den „cancelier ducale“ Galeazzo Secco geht hervor, dass damals die „marmi fatti cauare et abbozzare per seruitio et commissione del Ser(enissi)mo Principe il S.r Marino Grimani“ sich schon mit der „Naue..nominata San Francesco d’Assisi“ auf dem Wege nach Venedig befanden.¹⁵ Diesem Brief ist eine Rechnung für die Steinblöcke und für ihren Transport beigelegt, in der die einzelnen Marmorstücke unter Angabe ihrer Masse (in „braccia fiorentine“) und ihrer Zweckbestimmung aufgezählt sind.¹⁶ Spätestens am 8. Oktober 1600 traf die Ladung in Venedig ein.¹⁷

Etwas um dieselbe Zeit muss auch die Bestellung des istrischen Steines aus Rovigno erfolgt sein, der vor allem für den ornamentalen Schmuck und die Statuen bestimmt war.¹⁸ Die erste Steinlieferung aus Istrien kam am 3. Mai 1601 an.¹⁹ Die weiteren Transporte folgten in regelmässigen Abständen bis in den Hochsommer 1602. Am 1. August dieses Jahres erhielt der Steinbruchbesitzer, Filippo Simoneti, aus Rovigno die letzte Zahlung.²⁰

¹³ Archivio di Stato, Venezia, Archivio Grimani, B. 25 (provisorische Anordnung). Die Eintragungen in das Kassenbuch folgen der offiziellen venezianischen Zeitrechnung, nach der das Jahr nicht am 1. Januar sondern am 1. März begann. Alle chronologischen Angaben im Text des Aufsatzes entsprechen jedoch der normalen Zeitrechnung.

¹⁴ Arch. d. St., Ven. Arch. Grim., B. 25, „Spese diverse fatte nel deposito a S. Iseppo“, fol. 1 b. Bei weiteren Angaben als „Spese diverse“ zitiert.

¹⁵ Arch. d. St., Ven. Arch. Grim., B. 25.

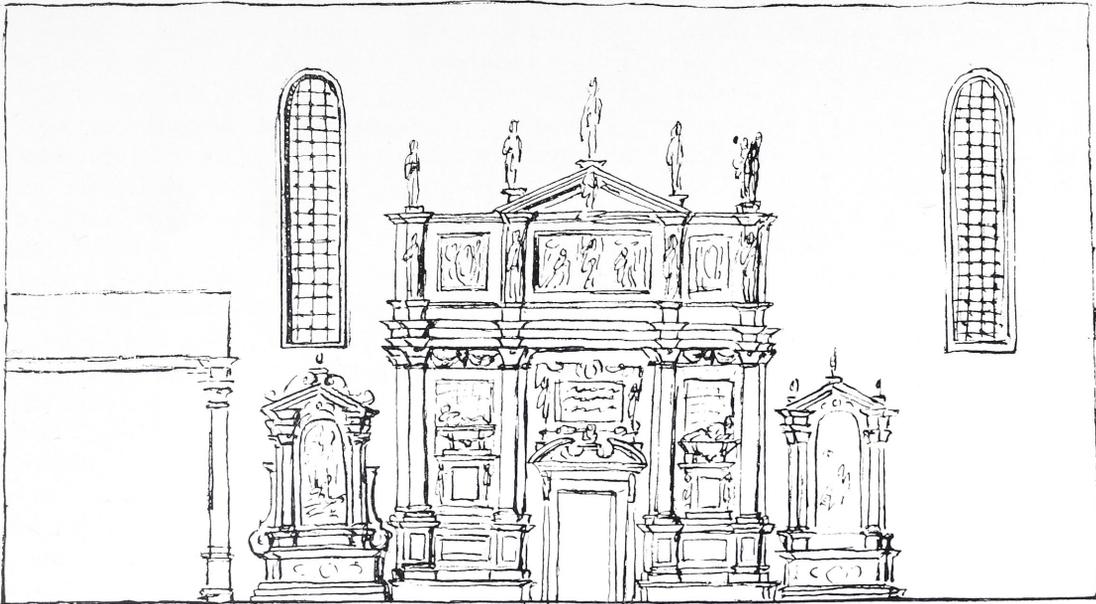
¹⁶ Man erfährt ferner, dass die Marmorblöcke aus zwei Steinbrüchen stammten: „Quattro colonne grandi di marmo misto, ..dua depositi, o sepolieri..et altri marmi misti“, die in demselben Schreiben mehrmals auch als „pezzi di fregio“ genannt werden, wurden von der „caua Serauezza“ geliefert. Demgegenüber stammte der weisse Marmor, und zwar für „quattro Basi, et altanti Capitelli“ aus dem Steinbruch von Polvaccio. An einer anderen Stelle („Spese diverse“, a.a.O., fol. 89 b) ist zu lesen: „...che li sudetti Marmi sonno Pezzi n. 33, et perchè un di Pezzi longhi da far frisi vene scauezzo, saranno pezzi 34. Parte machiadi et parte bianchi statuadi tolti a Carrara, et descargati a S.to Iseppo compreso tutte le spese montano D(ucati) 912 L(ire) 4, quali pesano miara 67 che vengono a esser D(ucati) 13, L(ire) 15 il mier“.

¹⁷ An diesem Tag wurde nämlich ein gewisser *Serafin piater* entlohnt, „p(er) hauer conduto dall’Arsenal a S.to Iseppo li sopradetti Marmori“ („Spese diverse“, a.a.O., fol. 1 b). Einige Tage vorher, am 17. September, kaufte man bei einem „ms. Nicola mercante da legname alle Zattere“ das Holz, „per far il seraglio a S.to Iseppo per meter i Marmori et piere uiue“.

¹⁸ Das bezeugt ein Schreiben vom 23. September 1600, das die „misure delle pietre da rouigno per il deposito del S(erenissi)mo principe Grimani“ enthält. Für die Bestimmung einzelner Steinblöcke sprechen die Angaben wie z.B.: „doi peci p(er) il principe et la dogaresa“ — damit sind die Liegefiguren der Verstorbenen gemeint, — oder „p(er) quatro pilastri driedo le figure apreso le arme“.

¹⁹ An diesem Tag wurden mehrere Arbeiter bezahlt, „per hauer descargato la barca de piere uiue.. mandata dal Simoneti“. („Spese diverse“, a.a.O., fol. 2 b).

²⁰ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 93 a.



2 Francesco Smeraldi, Skizze mit der Anordnung des Grabmals Grimani an der nördlichen Seitenwand von S. Giuseppe di Castello.

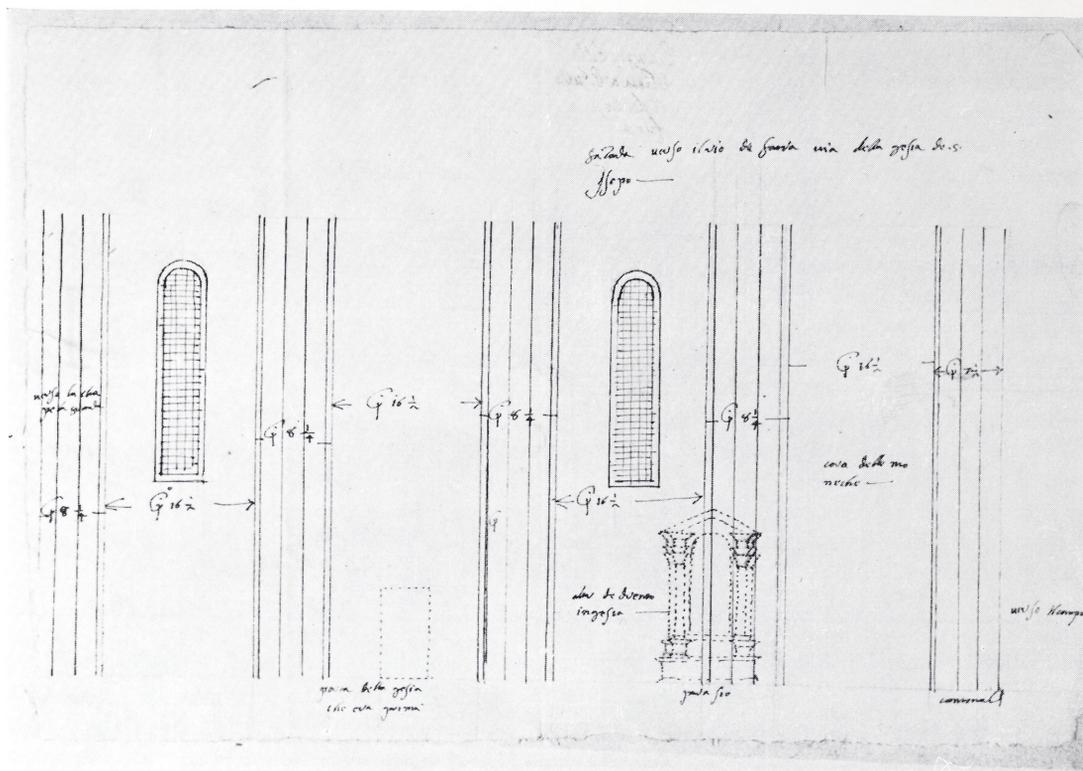
Um das Monument in der Mitte der nördlichen Langhauswand aufzustellen (wie es eine der beiden Zeichnungen [Abb. 2] zeigt), musste ein Portal in die Mitte versetzt, sowie ein Altar etwas näher an die Westempore gerückt werden. Am 15. Oktober 1600 erhielten zwei Steinmetzen ihren Lohn, „per hauer acomodato l’altar del q(uodam) m. Perasio pitor a S.to Iseppo“. Am gleichen Tag bezahlte man auch einen „Francesco murer..per hauer mudado l’altar del q(uodam) m. Perasio sopraditto, per hauerlo portatto a presso il coro di ditta chiesa per mezo l’altar del q(uodam) Clarissimo m. Michiel Bon“. ²¹ Der Hinweis auf den „m. Perasio pittor“ besagt, dass es sich um den Altar mit dem Bild des Parrasio Michieli handelte. Die gegenwärtige Stellung dieses Altars entspricht der bereits zitierten Angabe. Er befindet sich zwischen dem Nonnenchor und dem Grabmal, in der Achse zu dem Altar des Senators Michele Bon.

Die Versetzung des Portals erfolgte zwischen dem 22. Juli und dem 16. September 1601. Am zuletzt genannten Tag bekam „Francesco murer“ vierzig Dukaten, und zwar „justo l’acordo fatto da m. Francesco Proto..per mudar la porta della Giesia di S. Iseppo sopra la fundamenta sotto 22 lugio prossimamente passato“. ²² Bis zum 21. Oktober desselben Jahres muss auch der Portalrahmen an der Aussenmauer verkleidet worden sein. Unter diesem Datum ist eine Zahlung an einen Steinmetzen eingetragen, „per zontar et tagiar le scalini, et per meter la porta in opera sopra la fundamenta“. ²³

²¹ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 1 b.

²² „Spese diverse“, a.a.O., fol. 4 b.

²³ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 5 b.



3 Francesco Smeraldi, planimetrische Zeichnung der nördlichen Aussenmauer von S. Giuseppe di Castello.

Im Zusammenhang mit diesen Vorbereitungsarbeiten entstand wohl eine der beiden dem Kassenbuch beigelegten Zeichnungen (Abb. 3).²⁴ Sie zeigt die nördliche Aussenmauer des Langhauses von S. Giuseppe in Castello. Die Beischrift auf der Rückseite des Blattes — „Dessegno della Chiesa di S. Iseppo di dentro e a fuora“ — besagt, dass in dieser Zeichnung das Verhältnis von aussen und innen veranschaulicht werden sollte. Angegeben sind die ursprüngliche Anordnung des Seitenportals — „porta della gesia che era prima“ —, die Lage des Parasio-Altars und sein Verhältnis zur Westempore.²⁵ Diese Einzelheiten besagen, dass die Zeichnung entstand, nachdem der Altar sich schon an seinem jetzigen Platz befand und die ursprüngliche Türöffnung zugemauert war, jedoch bevor das Portal in der Mitte der Schiffsmauer wiedererrichtet wurde: also zwischen dem 22. Juli und dem 16. September 1601.

Am 6. März 1601 schloss Marino Grimani einen Vertrag mit den Steinmetzen Bortolo und Zamaria de Tadio ab. Die beiden verpflichteten sich, „a far l'infrastritti lauori de Tagliapietra,

²⁴ Die Zeichnung ist auf einem 31 × 20,5 cm grossen Blatt mit Lineal und Feder ausgeführt, kotiert und beschriftet.

²⁵ Die Spuren der zugemauerten, hohen Rundbogenfenster, wie sie auf der Zeichnung erscheinen, sind am Aussenbau noch deutlich zu sehen.

il quali anderanno nel deposito di Sua Serenita a S.to Iseppo“. Es handelte sich um die Sockelzone einschliesslich der Säulen- und Pilasterbasen, sowie vier Säulenschäfte. In Zweifelsfällen hatten sich die beiden Meister „in tutto e per tutto al giudicio, e terminatione de ms. Francesco de Bernardin Proto come giudice inapelabile“ zu wenden.

Wenige Tage nach dem Abschluss des Vertrages wurde neben der Kirche ein „couerto..per li tagliapiera“ errichtet.²⁶ Man begann jedoch allem Anschein nach nicht gleich mit den Arbeiten, denn die „tagliapetra“ erhielten ihre erste Zahlung am 5. Mai.²⁷ Da die erste Lieferung des istrischen Marmors etwa um die gleiche Zeit aus Rovigno eintraf, findet diese Verzögerung ihre Erklärung. An Hand der wöchentlichen Lohnzahlungen lässt sich feststellen, dass die Arbeiten für die Sockelzone bis zum 24. November abgeschlossen waren. Am ersten Februar 1602 wurde auch über die Säulenschäfte abgerechnet.²⁸

Einige Tage vorher, am 22. Januar, haben sich Bortolo und Zamaria de Tadio zu weiteren Arbeiten für das Grabmal verpflichtet. Diesmal handelte es sich um den Teil „da la Bassa della Colonna in suso, in fin a la cima del frontespizzo del deposito con li pedutti sotto delle figure“, sowie um „tutto il telaro della porta“. Auch diesmal sollte unter der Aufsicht und nach den „misure e sagome“ des „ms. Francesco de Bernardin proto“ gearbeitet werden. Bis zur Mitte Dezember 1602 wurden in regelmässigen Wochenraten etwa zwei Drittel der im Vertrag vereinbarten Summe von 652 Dukaten ausbezahlt.²⁹ Die Bezahlung der restlichen zweihundert Dukaten an die „tagliapetra“ erfolgte in unregelmässig verteilten Raten, die sich bis zum 9. Mai 1604 zogen.

Während die Steinmetzen an der Arbeit waren, schloss man am 16. September 1601 mit dem Maurermeister Francesco Piston³⁰ einen Vertrag ab. Er wurde verpflichtet, „di palificar la fundamenta“ für das Monument, „farui la sua fundamenta..alta fin al pian della Chiesa“ und „metter in opera tutte le pietre uiue³¹ da tutte doi le bande della porta fino al piede delle colone iusta la forma del disegno“. Francesco Piston hat anscheinend sofort mit der Arbeit begonnen. Am 18. September wurde ein Barkenbesitzer bezahlt, „che ha portato dui Barchielle de teren Sacro nel Simiterio“, — also die aus dem Fussboden der Kirche für die Fundamente ausgehobene Erde.³² Ebenfalls wurde das für die Fundamentierung notwendige Material damals besorgt. Am 2. August bezahlte man 8750 „piere ferrarese (Backsteine) p(er) far le fondamenta al dep(osi)to“³³, und am 14. September wurden vom „Off(ici)o dell’Aque“ 350 Holzpfähle erworben, „p(er) pallificar sotto il deposito a S.to Iseppo“.³⁴ Bis zum ersten Februar 1602 muss die Sockelzone aufgerichtet gewesen sein, da an diesem Tag die Abrechnung mit Francesco Piston erfolgte.³⁵ Am 28. April verpflichtete sich dieser von neuem, „da metter in opera tutto il deposito della Sua S(ereni)ta a S.to Iseppo, che manca à metter dal Bassamento già posto in opera fin al giorno presente, fin a la cima iusta il disegno fatto“. Auch hier wurde auf die Autorität des „Francesco de Bernardin Proto“ hingewiesen.

²⁶ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 2 b.

²⁷ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 91 a.

²⁸ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 98 b.

²⁹ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 99 a u. b.

³⁰ Dieser ist wahrscheinlich mit dem schon erwähnten „Francesco Murer“ identisch, mit dem am gleichen Tag für die Versetzung des Seitenportals abgerechnet wurde.

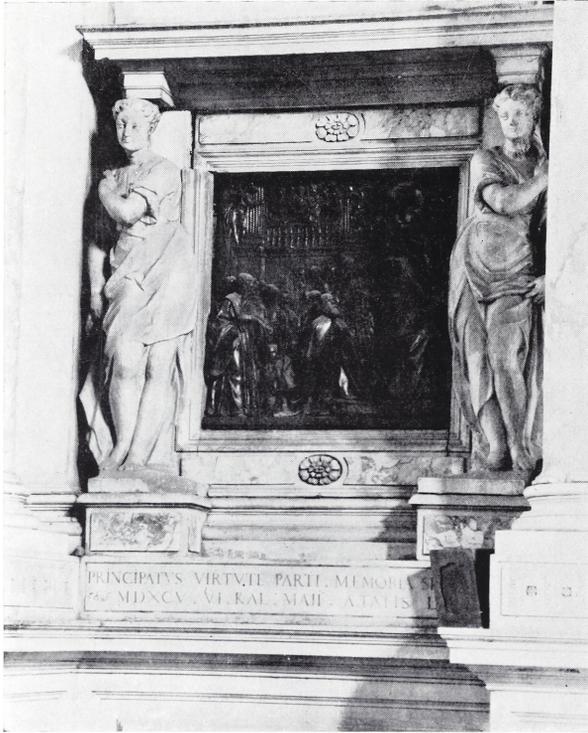
³¹ Also die von Steinmetzen gearbeiteten Marmorplatten.

³² „Spese diverse“, a.a.O., fol. 4 b.

³³ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 3 b.

³⁴ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 4 b. Über die durch die lagunaren Bodenverhältnisse bedingte Art der Fundamentlegung vgl. *A. Sagredo*, *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia*. Venezia 1856, S. 37 ff.

³⁵ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 94 a.



4 Prunkgrab Marino Grimani, Karyatidenpaar unterhalb des Sarkophages des Dogen.

Im Frühjahr 1603 starb der Maurermeister Piston. Die Arbeiten übernahmen sein Schwager, Pietro Bartazuol, und einer seiner ehemaligen Arbeitskollegen, Vincenzo Saroto. Die Ratenzahlungen an die beiden erfolgten — wenn auch mit längeren Unterbrechungen — bis zum 7. November des darauffolgenden Jahres. Anscheinend sind die Bauarbeiten damals abgeschlossen gewesen.³⁶

Ebenfalls am 16. September 1601 hat sich „Hieronimo Campagna Scultor“ einverstanden erklärt, „di far diuerse figure“, und zwar für den Preis von 660 Dukaten.³⁷ Der Vertrag zählt die Skulpturen, die der Künstler für die oben genannte Summe zu liefern verpflichtet war, auf: „..le tre figure in cima il frontespizzo alte piedi sei, de tutto tondo di bellissima forma³⁸,.. le quatro figure sopra le colone alte piedi cinque e un quarto de tutto tondo,..l’Historia della Beatiss(im)a Vergine col S(erenissi)mo et la Sereniss(im)a, li doi anglioli, et la prospettiua secondo la forma del disegno de mezzo relieuo,..le sei figure de mezo relieuo, doi p(er) banda dell’Inscrittion

sopra la porta, et l’altre quatro sotto li depositi,..et li doi figure nelli Piedistili, et li doi leoni, de mezo rilieuo..“. Im Vertrag heisst es unter anderem, dass der Auftraggeber verpflichtet war, die Marmorblöcke auf seine Kosten in die Werkstatt Campagnas zu transportieren, ausgenommen „li quatro pedestili, li quali douereno esser fatti e finiti con le doi figure, et li doi leoni nel Saraglio doue si trouano al presente sul Campo di S. Iseppo“. Dieser Punkt des Vertrages erlaubt die einzelnen Statuen genau zu datieren, und zwar an Hand der Abrechnungen für die Transporte der Blöcke in das Atelier Campagnas, sowie der fertigen Werke in die Kirche.

Gerolamo Campagna begann mit den vier Sockelreliefs, die, wie erwähnt, im „Seraglio.. sul campo di S. Iseppo“ ausgeführt werden sollten.³⁹ Am 1. Februar 1602 erhielten neben den

³⁶ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 106 a u. b.

³⁷ Im Kassenbuch (fol. 95 a) sind die Preise für die einzelnen Statuen angegeben: „Figure tre nel fronte spitio alte piedi 6 per le D(ucati) 150; Figure quattro sopra le colonne per D. 180; Un quadro de deuotione, con Mad(on)na et nostro Sig.r con il Dose et dogharena et altre figure D. 130; Figure sei di mezo relieuo a D. 25 l(u)na — D. 150; In quatro fronti spicij doi figure et doi leoni con la croce in mano che sonno la impresa del Ser(enissi)mo Principe D. 50“.

³⁸ Eine der beiden hier schon erwähnten Zeichnungen (Abb. 2) zeigt über der Attika des Monumentes fünf Statuen. Diese wie auch die weiteren Abweichungen von dem ausgeführten Werk (z.B. keine Reliefs in der Sockelzone) erlauben, die Entstehung der Zeichnung vor dem 16. September 1601, dem Datum des Vertragsabschlusses mit G. Campagna, anzunehmen.

³⁹ An den Skulpturen hat auch Campagna’s Bruder Giuseppe mitgearbeitet. Sein Name kommt mehrmals in den Eintragungen des Kassenbuches vor.

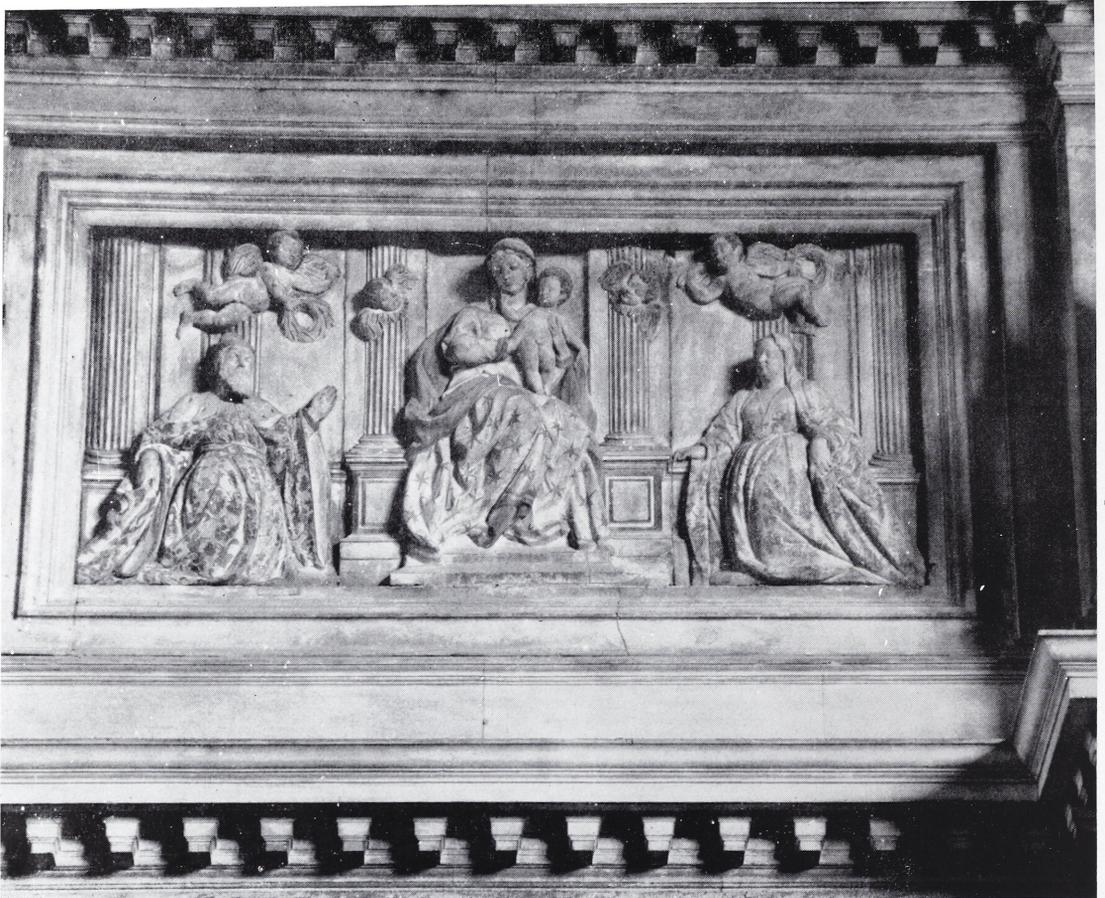


5 Prunkrab Marino Grimanis, Inschrifttafel und Geniestatuen.

schon vorher erwähnten Handwerkern auch zwei „intagiadori“, die die Buchstaben in die von Löwen der Sockelreliefs gehaltenen Schriftrollen gemesselt hatten (Abb. 12), ihre Abrechnung.⁴⁰ Damit ergibt sich ein terminus ante für die Entstehung der beiden Löwenreliefs. Da die ersten Marmorblöcke für die Statuen am 21. April 1602 in die Werkstatt Campagnas transportiert wurden⁴¹, darf angenommen werden, dass zu diesem Zeitpunkt auch die beiden übrigen Sockelreliefs schon fertig waren. Am 2. September 1602 wurden „fachini“ bezahlt, „per hauer

⁴⁰ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 8 b — „Per lettere tagliade, et stucade“ bezahlte man „S(oldi) 3 la letera“.

⁴¹ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 10 b.



6 Prunkgrab Marino Grimanis, Relief im Mittelfeld der Attika.

portatto quatro figure della casa de ms. Jer(oni)mo Campagna a S. Iseppo, e da S.to Iseppo portar quatro pezzi di piera greza al detto ms. Jer(oni)mo“.⁴² Die Lohneintragung vom 11. Oktober für die Politur der „piedistili sotto li piedi delle figure apresso l’istoria de bronzo“⁴³ besagt, dass es sich bei dem Transport um die vier Karyatiden unterhalb der Sarkophage gehandelt hat (Abb. 4). Am 4. März 1603 sind „le doi figure che vano sopra la porta dalle bande della tauola dalle letere“ geliefert worden⁴⁴ (Abb. 5). Am 20. Mai wurde von Campagna „la prospettiva del quadro della Mad(on)na e del Principe“ gebracht. Am 17. Juni folgte „l’istoria della Mad(on)na“, d. h. die Hauptfiguren des Reliefs.⁴⁵ Am 20. Juli beauftragte man die „tagliapietra“, Bortolo und Zamaria de Tadio, „di..requadrar le tre pezzi, cio è il pezzo della Mad(on)na, il pezzo del Ser(enissi)mo et il pezzo della Ser(enissi)ma“.⁴⁶ Das besagt, dass die drei

⁴² „Spese diverse“, a.a.O., fol. 13 b.

⁴³ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 14 b.

⁴⁴ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 17 b.

⁴⁵ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 19 b.

⁴⁶ Ein Schreiben des Francesco de Bernardin.

Stücke der Reliefszene zusammengesetzt wurden (Abb. 6). Der terminus ante für die Aufstellung von den Statuen über den Säulen ist durch die Eintragung vom 6. Januar 1604 gegeben. An diesem Tag wurde ein „mistro Horatio fregador“ bezahlt, und zwar „p(er) resto et saldo de hauer raspado et fregado le figure poste sopra le colone“. Wenn man diesen Satz wörtlich nehmen kann, befanden sich die Statuen damals schon an ihrem Platz (Abb. 7). Am 18. Januar sind „tre figure greze“ in die Werkstatt Campagnas gebracht worden⁴⁷.

Als Campagna noch mit den für den Giebel bestimmten Statuen beschäftigt war, unterzeichnete er am 2. Mai 1604 einen zweiten Vertrag, und zwar „a far due figure.. le quali uano sopra i cassoni del..deposito a S. Iseppo una è de Sua Ser(en)ita et l'altra della Ser(en)issi)ma sua Consorte“. ⁴⁸ Am 9. Mai bezahlte man „i fachini..p(er) sua fatura d'accordo con ms. Francesco Proto di cargar 3 figure dai Campagna im piata, et condur al detto Campagna doi figure spontade che ua sopra li cassoni“. ⁴⁹ Bei den drei Statuen, die aus der Werkstatt abgeholt wurden, konnte es sich nur um die Statuen über dem Giebel gehandelt haben.⁵⁰

Am 29. Oktober 1604 wurde die letzte Rate an Campagna ausbezahlt. Aus der Eintragung in das Kassenbuch geht hervor, dass er für die beiden Liegefiguren der Verstorbenen 110 Dukaten erhalten hatte: „M. Hier(oni)mo Campagna..p(er) valor delle contras(crit)te due figure cosi stimate da ms. Francesco Proto — D(ucati) 110“. ⁵¹ Am nächsten Tag belohnte man einige Lastträger, „de hauer cargato et descargato de piata le due figure de Ser(en)issi)mi tolte da i Campagna e portatte a S.to Iseppo“. ⁵² Es handelte sich um die Figuren auf den Sarkophagen (Abb. 8 und 9).



7 Prunkgrab Marino Grimanis, Statuen des Attikageschosses.

⁴⁷ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 21 b.

⁴⁸ Es heisst weiter: „...et desiderando Sua Ser(en)ita che in queste ui ponga tutta quella maggior dilingentia che potrà e le dia in quel più breue tempo che potrà“. Das Datum des Vertrages, „1604, A di 2. Maggio“, befindet sich auf der Rückseite des Dokumentes.

⁴⁹ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 22 b.

⁵⁰ Aus der Abrechnung für die Attribute einzelner Statuen mit dem Kupferschmied Gier(ola)mo Marcheti vom 24. April 1604 geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt die Giebel-Statuen sich noch nicht auf ihrem Platz befanden. Während die Attribute der Statuen über den Säulen als „una balanza et spada in mano della Giustitia“, oder „un'vaso in mano della temperantia“ bezeichnet werden, heisst es im Falle der sich heute über den Giebelecken befindenden Statuen bezeichnenderweise: „il calice et la croce, che va in mano della fede“. („Spese diverse“, a.a.O., fol. 22 b.).

⁵¹ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 107 a u. b.

⁵² „Spese diverse“, a.a.O., fol. 24 b.



8 Prunkgrab Marino Grimanis, Sarkophag des Dogen.



9 Prunkgrab Marino Grimanis, Sarkophag der Dogaressa.

In den darauffolgenden Wochen wurden einzelne Teile des Statuenschmucks vergoldet. Am 10. Dezember erhielt ein „Hier(oni)mo Indorador“ seine Abrechnung darüber.⁵³

Am 18. November 1601, also zwei Monate nachdem der erste Vertrag mit Gerolamo Campagna abgeschlossen war, wurde der Bronzebildhauer Cesare Groppo, zusammen mit seinem Neffen Zuann-Batista, verpflichtet: „...il S(erenissi)mo Principe D. D. Marino Grimani ha dato da far doi quadri dell'incoronationi della Sua S(ereni)ta e della S(erenissi)ma Dogaressa justa il Modello fatto di creda, con quella regulatione però che ocoresse a far intorno a detto Modello, a ms. Cesare Gropo fu de ms. Augustin“.⁵⁴ Der Doge versprach für „tutta la materia che anderà in detti quadri si de Bronzo come di cera“, sowie für die Arbeit, vierhundert Dukaten zu bezahlen. Der Vertrag sah ferner vor, dass „li quadri doueranno esser di grandezza di piedi tre in circa p(er) quadro et le figure doueranno esser grandi a proportion del quadro, et di

⁵³ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 24 b. Die Eintragung nennt neben den anderen vergoldeten Gegenständen auch: „...il quadro grande della Mad(on)na, tutti li misterj tenuti in man dalle figure,..le due Arme, dui manti del Ser(enissi)mo e della Ser(enissi)ma“. Man darf vielleicht annehmen, dass die Vergoldungsarbeiten unter der Aufsicht von Giuseppe Campagna erfolgten. Dies geht von der Tatsache aus, dass „Iseppo“ — obwohl die Abrechnung für die Statuen schon am 29. Oktober stattfand — am 20. November, also in der Zeit als man mit der Vergoldung beschäftigt war, noch drei Dukaten Trinkgeld („per beverazo“) bekommen hatte. („Spese diverse“, a.a.O., fol. 24 b.).

⁵⁴ Über die Künstlerfamilie Groppo s. einige Angaben bei G. Morazzoni, *Argenterie genovesi*. Milano o.J., S. 40. 44.



10 Prunkgrab Marino Grimanis, Bronzerelief unterhalb des Sarkophages des Dogen.



11 Prunkgrab Marino Grimanis, Bronzerelief unterhalb des Sarkophages der Dogressa.

quel relieuo che sarà conveniente a l'opera“ (Abb. 10 u. 11). Ausser der beiden Reliefs mussten noch „doi teste d'Anzoli, che uanno nelli doi cassoni delli depositi“ geliefert werden.

Die Teilzahlungen an Groppo beginnen ab 18. Januar 1602. Am 31. Oktober bekam er eine die übrigen Raten weit übertreffende Summe von 160 Dukaten ausbezahlt für „de rame miera uno p(er) butar le due Inoronationi de bronzo“. ⁵⁵ Am 4. März 1603 wurde „p(er) barca et fachini“ bezahlt, „che condusse li doi trionfi de bronzo fatti da ms. Cesaro Gropo da Rialto a S.to Iseppo“. ⁵⁶ Da die endgültige Abrechnung am 23. desselben Monats stattfand, ist anzunehmen, dass Groppo bis zu diesem Datum auch am Aufstellungsort mit der Arbeit an den Reliefs beschäftigt war. Der Doge muss mit der Leistung Groppos sehr zufrieden gewesen sein. Nur wenige Tage später, am 5. April, schenkte er ihm „p(er) tanti seli..oltra l'altras(crit)to Marcato“ noch weitere zwanzig Dukaten. Auch die Gehilfen des Meisters wurden nicht vergessen. Man gab zwölf Lire „alli lauranti del detto ms. Cesaro p(er) suo beuerazzo de hauer laurato nell storie de Bronzo“. ⁵⁷

Dem Namen Groppos begegnet man noch einmal in dem Kassenbuch. Am 18. November 1603 bekam „Cesaro dai bronci“ dreiundneunzig Lire — etwa 15 Dukaten — ausbezahlt, „p(er) fatura et spesa della Zata da lion, che tien il pomopo del stendardo p(er) fatura et spesa della forma, et netizarla“. ⁵⁸ Es handelt sich um die Bronzekugel mit der kleinen Standarte des hl. Markus darüber — ein Hoheitszeichen des Dogen ⁵⁹ —, die von einer aus der Mitte des

⁵⁵ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 96 a.

⁵⁶ „Spese Diverse“, a.a.O., fol. 17 b.

⁵⁷ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 18 b u. 96 b.

⁵⁸ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 21 b. Anschliessend sind noch eine Lire Trinkgeld „al sui garzoni“ und dreiundsechzig Lire „a ms. Dom(eneg)o Dal Sol p(er) bronzo“ eingetragen.

⁵⁹ Marino Grimani spricht auch in seinem Testament von diesem Herrschaftszeichen: „..Lassamo alla detta Chiesa di S. Iseppo il n(ost)ro Stendardo Ducale, et il pomolo di rame dorato uogliamo sia posto nel deposito nostro“ (Arch. d. St., Ven.-Notarile. G. Ziliol, Testamenti, B. 1249).

Giebelfeldes herausragenden Löwenpranke gehalten wird (Abb. 7). An einer anderen Stelle, und zwar in der Abrechnung mit dem Vergolder, ist diese Kugel als „pomolo ducale“ bezeichnet.⁶⁰

Gleichzeitig mit der figuralen Plastik wurde am ornamentalen plastischen Schmuck des Monumentes gearbeitet. Zwischen dem 6. Juli und 31. August 1602 sind „...due teste fatte nella inscription delle lettere sopra la porta“ von einem „Batt(ist)a scultor“ ausgeführt worden⁶¹ (Abb. 5). Obwohl kein gesonderter Vertrag mit diesem vorliegt, darf man annehmen, dass es sich um den Neffen Cesare Groppos, Zuann-Battista, der im Schreiben vom 18. November 1601 erwähnt ist, handelt. Anschliessend arbeitete derselbe „M.ro Batt(ist)a“ an den „teste che vanno nelli campi delli festoni tra li capiteli“, für die mit ihm am 12. Oktober desselben Jahres abgerechnet wurde.⁶²

Um dieselbe Zeit ist ein „Ms. Domenego intagliador“ für das Grabmal tätig. Am 26. Oktober bekam er 14 Dukaten „per la fatura della capa sotto il remenato della porta del deposito, et per fatura de Intaglio della Cartella et p(er) fatura da due foglie sotto le cartelle“.⁶³ Es handelt sich um die Profilierung des Portalsturzes und um die Portalvoluten.

Zwei Tage danach, am 28. Oktober 1602, wurde „M.ro Domenego“ zu weiteren Arbeiten verpflichtet: „di far..quattro festoni con le sue palme..tutte le ruose che ua nella cornise prima“, sowie „due Arme..secondo il disegno fatto da ms. Francesco fò de Bernardin Protto“. Da die letzte Zahlung an Domenego am 15. März 1603 erfolgte, darf angenommen werden, dass zu diesem Datum alle im Vertrag mit ihm aufgezählten Teile des Monumentes ausgeführt waren.⁶⁴

Man erfährt ferner aus einem, vom „proto“ Francesco de Bernardin beglaubigten Schreiben der beiden, schon mehrmals erwähnten Steinmetzen, Bortolo und Zamaria, dass sie neben anderen im Vertrag nicht vorgesehenen Arbeiten auch „doi candelieri..in cima la cornise sopra li pilastri“ angefertigt haben.

Am 16. Dezember 1603 verpflichtete sich „ms. Aluise Gaetan dal musaicho“, die Mosaiken in den seichten, kastenförmigen Nischen — „de campo d'oro et li doi anzoli de musaicho“ — auszuführen⁶⁵, und zwar „nella forma et ordine et misura come il disegno colorido fatto per ms. Santo Peranda pitor“.⁶⁶ Diese Arbeiten müssen bis zum 9. April 1604 abgeschlossen gewesen sein, da unter diesem Datum die letzte Zahlung an Aluise Gaetan eingetragen wurde.⁶⁷

Schliesslich erhielt der Fussboden vor dem Monument einen neuen Belag. Man bestellte am 13. Juni 1604 in Verona rote und schwarze Fliesen, „per far il Salizado auanti il deposito a S.to Iseppo“. Am gleichen Tag schloss Francesco de Bernardin einen Vertrag mit Zamaria de Tadio, „de far de fatura del tagliapietra il salizado al pian del deposito“. Am 2. Juli trafen die ersten „pezzi 122 da Verona“ ein, und ab 16. desselben Monats beginnen die Ratenzah-

⁶⁰ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 23 b.

⁶¹ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 12 b u. 13 b.

⁶² „Spese diverse“, a.a.O., fol. 15 b.

⁶³ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 101 b.

⁶⁴ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 103 a.

⁶⁵ Aluise Gaetan ist etwa gleichzeitig mit den Mosaikarbeiten in S. Marco beschäftigt. Vgl. Arch. d. St., Ven. -Procuratia di S. Marco, Chiesa-Cassier, R. 5 (1592-1603).

⁶⁶ An Santo Peranda wurden zwei kleinere Beträge ausbezahlt: am 26.8.1604 (fol. 22 b) bekam er drei Dukaten, „p(er) hauer acomodato alcune cose nel deposito“, und am 20.11. desselben Jahres (fol. 23 b) weitere sechs Dukaten für „diuerse cose fatte in detti depositi“. Die Formulierung der zweiten Eintragung lässt vermuten, dass es sich bei den beiden Zahlungen nicht nur um das Honorar für die Mosaikentwürfe handelte, sondern dass der Maler auch sonst bei der Errichtung des Grabmonumentes zu Rate gezogen wurde. Er erscheint auch in einigen Verträgen als Zeuge.

⁶⁷ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 106 a.

lungen an Zamaria für die Arbeiten am Fussbodenbelag. Am 27. November 1604 erhielt er die letzte Rate.⁶⁸

Die Errichtung des Monumentes war also im Spätherbst 1604 im Wesentlichen abgeschlossen. Die letzten Eintragungen in das Buch erfolgten am 17. Dezember. Unter diesem Datum liest man zunächst, dass das Baugerüst, die Steinmetzen-Hütte, sowie die übriggebliebenen „miera 20 de piera da rouigno“ den Nonnen von S. Giuseppe überlassen wurden. Die zweite Eintragung nennt die Gesamtsumme, die für die Errichtung des Monumentes ausgegeben wurde: „p(er) tanti portati nel Zornal corente p(er) saldo della presente Cassa D(ucati) 5844, L(ire) 4: (soldi) 6“.⁶⁹

Dem Text der Abrechnung mit Gerolamo Campagna entnimmt man, dass an den Stirnseiten der vier Säulenpostamente „la impresa del Ser(enissi)mo Principe — doi figure et doi leoni con la croce in mano.“ — dargestellt ist.⁷⁰ Die beiden mittleren Reliefs zeigen, in wappenartiger Anordnung, je einen geflügelten Löwen, der ein Kreuz und ein Schriftband hält. Die Inschrift des Bandes lautet: „SIDERA CORDIS“ (Abb. 12). Die beiden äusseren Reliefs stellen je eine sitzende Frauengestalt dar. Im rechten Relief hält sie ein Schild mit dem Bild eines Löwen, und zu ihren Füßen liegen verschiedene Waffen (Abb. 13). Im linken Relief sitzt sie auf einem blockförmigen Podest, an dessen Stirnseite ein Kreuz zu sehen ist und auf dem zwei Bücher liegen. Sie hält in der rechten Hand ein ebenfalls durch ein Kreuz ausgezeichnetes Buch und in der linken eine Sphaira (Abb. 14). Giovanni Ferro beschreibt in seinem Buch „Teatro d'Imprese“ die Imprese Marino Grimanis mit folgenden Worten: „Il Leone con una Croce in una zampa, e le parole Sydera Cordis era di Marino Grimani Doge in Venetia, uolendo inferire, che le stelle del suo cuore, che l'havevano à guidare nel mare de i trauagli di questo Mondo, erano la Religione, e la Republica intese per la Croce, e per lo leone“.⁷¹ Demzufolge ist das eigentliche Impresenbild in den beiden mittleren Reliefs zu erkennen. Dasselbe Bild erscheint auch auf den Osellen des Marino Grimani.⁷²



12 Prunkgrab Marino Grimanis, mittleres Sockelrelief.

Die äusseren Sockelreliefs bilden sozusagen einen Kommentar zu der Devise des Dogen. In jeder der beiden allegorischen Darstellungen überlagern sich mehrere, auf die Hauptbegriffe

⁶⁸ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 108 a.

⁶⁹ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 24 a u. b, fol. 102 a u. b.

⁷⁰ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 95 a.

⁷¹ Teatro d'Imprese di Giovanni Ferro. (Venedig 1623), T. II, S. 437.

⁷² Vgl. G. Werdnig, Die Osellen oder Münz-Medaillen der Republik Venedig. Wien/Mailand 1889, S. 67/8.

der Imprese sich beziehende Bedeutungsschichten. Das linke Relief repräsentiert die himmlische Sphäre, was neben dem Buch und dem Podest, beide durch ein Kreuz als Evangelium bzw. Altar ausgezeichnet, auch durch Sphaira — „globus coelestis“⁷³ — zum Ausdruck gebracht wird. Gleichzeitig bereichert die Sphaira, als Attribut⁷⁴ der Theologie und vor allem der Astrologie, die Thematik der Darstellung mit dem Aspekt des Geistig-Wissenschaftlichen. Das Kreuz, als Stadtwappen von Pauda⁷⁵, und die Sphaira, als Attribut der „Intelligenza“⁷⁶, lassen die Darstellung andererseits auch als Personifikation der „Padova..celebre albergo di tutte l'Arti Liberali“⁷⁷, bzw. des „Gymnasio Patavino“ erscheinen. Unter diesem neuen Aspekt betrachtet, bietet das Relief auch eine Anspielung auf den Bauherrn, da Marino Grimani in der Zeit vor seiner Wahl zum Dogen zweimal das Amt des „Reformatore dello Studio di Padova“ bekleidete.⁷⁸

Das rechte Sockelrelief nimmt Bezug auf die zweite Begriffskomponente der Imprese: „la Republica“. In seinem Kommentar über die Bedeutung des Minerva-Bildes schreibt G. Ferro, dass auch Darstellungen der Göttin, in welchen „nello scudo in luogo del capo della Gorgone haueuano posto un Leone..alludendo alla Republica di Venetia“ vorhanden sind.⁷⁹ Die über den Waffen sich erhebende Frauengestalt des rechten Reliefs, mit Andeutung eines Harnischs um die Taille und mit dem Löwenbild am Schild, würde also diesem ikonographischen Typus der allegorischen Darstellung Venedigs entsprechen. Die bereits genannten Attribute verbinden diese Darstellung gleichzeitig mit dem Begriff der Fortezza.⁸⁰ Eine über den Waffen thronende Frauengestalt kann ferner auch als Sinnbild der „Autorita o Potesta“⁸¹ erscheinen. Ausserdem gehören Waffen und ein Löwe auch zur Personifikation der „Ragione di Stato“.⁸² Damit wird auch im rechten Relief eine Anspielung auf die Tätigkeit des Bauherrn im Dienste der Republik spürbar. Sie wird um so deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass Brescia, deren Statthalter Marino Grimani seit 1570 war⁸³, einen aufgerichteten Löwen zum Stadtwappen hat.⁸⁴

Wenn also in der Sockelzone des Monumentes die Ideale angekündigt sind, denen der Verstorbene als Leitsterne in seinem irdischen Leben folgte, so erscheinen in der Attikazone die Personifikationen der Tugenden, durch die das im Dienste dieser Ideale stehende Handeln des Dogen bestimmt war. Obwohl die Attribute der Statuen zum Teil verlorengegangen sind, erlaubt die Aufzählung der „misterj tenuti in man dalle figure“⁸⁵ — ein zeitgenössischer Ausdruck für Attribute — im Kassenbuch festzustellen, dass es sich um vier Kardinaltugenden in der unteren Reihe und drei theologische über dem Giebel handelt.⁸⁶ Als Tugenden, die das

⁷³ Vgl. S. Neuge, *Electorum symbolorum heroicorum*. Francofurti 1609, S. 137.

⁷⁴ Vgl. G. De Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane*. Geneve 1959, T. II, Sp. 358-361.

⁷⁵ Vgl. *Blasoni dello Stato Veneto. Descritti e delineati dal P. Cosmografo Coronelli*. Venezia (1696), fol. 9 r.

⁷⁶ Vgl. *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini..trovate et dichiarite da Cesare Ripa*. Roma 1603, S. 140.

⁷⁷ Vgl. *Le glorie immortali del Ser(enissi)mo prencipe di Vinegia Marino Grimani descritte in dodici singolarissime orationi fatte nella sua creatione.. da Agostino Michele*. In Venetia 1596, S. 7.

⁷⁸ Vgl. *Il Campidoglio Veneto.. di Girolamo A. Capellari*, fol. 181 r (Marc. Mss. It. 8305). Die thematische Bezogenheit auf die Person des Bauherrn wird auch durch die Form des Kreuzes, dessen alle vier Arme an ihren Enden leicht breiter werden, angedeutet. Die Linie des Geschlechtes Grimani, aus der Marino Grimani stammte, hatte in ihrem Wappen, als Erinnerung an die Teilnahme eines der Vorfahren am ersten Kreuzzug, ein kleines Kreuz von ähnlicher Form.

⁷⁹ G. Ferro, a.a.O., S. 486.

⁸⁰ C. Ripa, a.a.O., S. 167.

⁸¹ C. Ripa, a.a.O., S. 35.

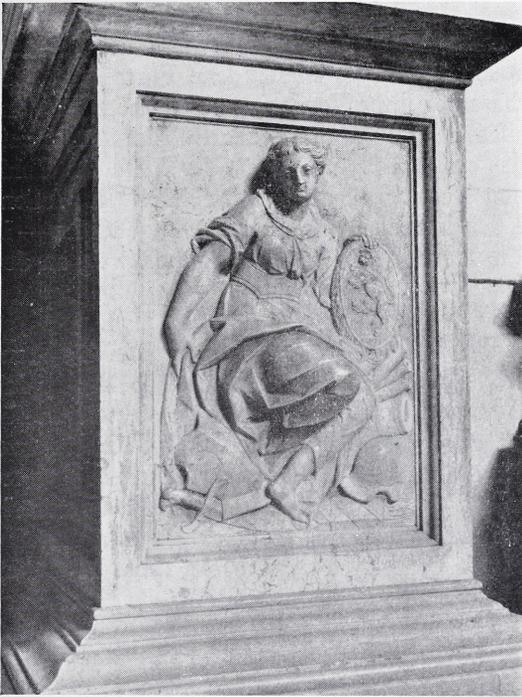
⁸² C. Ripa, a.a.O., S. 427.

⁸³ G. A. Capellari, a.a.O., fol. 181 r.

⁸⁴ V. Coronelli, a.a.O., fol. 8 r.

⁸⁵ „Spese diverse“, a.a.O., fol. 23 b.

⁸⁶ Vgl. auch *Sansovino-Martini*, a.a.O., S. 73. Hier sind jedoch nur „le Virtù Cardinali“ erwähnt.



13 Prunkgrab Marino Grimanis, rechtes Sockelrelief.

14 Prunkgrab Marino Grimanis, linkes Sockelrelief.

Dogat Marino Grimani auszeichnen, umgeben die Statuen den „pomolo ducale“, der von einer Löwenpranke vor der Mitte des Giebfeldes gehalten wird. Die Bronzereliefs mit den „Incoronationi“ und sie rahmenden, an die Last der Pflicht gemahnenden Karyatiden⁸⁷ schaffen eine sinnvolle Verbindung zwischen der Sockelzone und der Attika.

Die Betrachtung des bildlichen Schmucks ohne Berücksichtigung der architektonischen Grundform des „Deposito“ vermittelt jedoch noch keine ausreichende Vorstellung von dem eigentlichen „concetto“ des Werkes. Die Grundform des Monumentes vereinigt in sich die Hauptzüge der beiden, in der venezianischen Architektur des späten Cinquecento dominierenden Typen des monumentalen Grabmals. Einerseits ist hier die Vorbildlichkeit des dreiachsigen Typus des venezianischen Grabmals mit einer niedrigen Attika nicht zu verkennen. Dieser von der Triumphbogenform des „Arco dei Gavi“ ausgehende Typus hatte im Grabmonument des Dogen Nicolò Da Ponte in der S. Maria della Carità von V. Scamozzi (1582)⁸⁸ seinen reinsten Vertreter. Andererseits lassen sich auch Elemente des zweiten Typus, ein zweigeschossiges, sich um ein Portal aufbauendes Grabmal, in der Struktur des „Deposito-Grimani“ feststellen. Als cinquecentesk Hauptbeispiel für diesen, genetisch von den zweige-

⁸⁷ Vgl. I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio tradutte et commentati da Monsignor *Barbaro eletto Patriarca d'Aquileggia*. In Vinegia 1556, S. 11.

⁸⁸ Vgl. *F. Barbieri*, a.a.O., S. 129. Das im Jahre 1807 zerstörte Grabmal des Dogen Nicolò Da Ponte ist durch die genaue Beschreibung bei *Stringa* (a.a.O., fol. 427 v), sowie einen Stich von Alvise Grandi überliefert. Neben dem Stich befindet sich in der Sammlung Gherro des Museo Correr auch eine Grundrisszeichnung des Monumentes (Vol. IV, Nr. 487 u. 489).

schossigen venezianischen Kirchenfassaden der Renaissance abhängigen Typus, sei das Riesengrabmal des Alvise Mocenigo († 1577) in S. Giovanni e Paolo genannt. Die durch die Synthese der beiden Typen des venezianischen monumentalen Grabmals entstandene Form verbindet in sich, so zu sagen, auch die beiden, den Formcharakter ihrer Vorstufen bestimmenden Symbolgedanken. Als „Triumphbogen“ und „Kirchenfassade“ zugleich bildet das Monument eine Ehrenpforte am Übergang aus dem irdischen in das ewige Leben. Die aus der Tiefe des Goldgrundes herankommenden Putten überreichen den Verstorbenen die Sinnbilder der Vollen- dung und des Sieges über die Versuchungen des irdischen Lebens: eine Tugendrose — in Anspielung auf das Geschenk des Papstes — an die Dogaressa und einen Palmenzweig an den Dogen: „La palma è segno di vittoria generale“.⁸⁹

Das urkundliche Material erlaubt es, in dem mehrmals zitierten „proto della fabrica“ Francesco de Bernardin — den A. Da Mosto im bereits erwähnten Buch Francesco Bernardino Fossati nennt — den entwerfenden Künstler zu erkennen. Den endgültigen Beweis dafür findet man in dem Vertrag mit dem „m.ro Domenego Intagliador“ vom 28. Oktober 1602, in dem es zum Schluss heisst, „che detto m.ro D(ome)nego non possi hauer danari se non secondo le polizze che li farà il detto ms. Francesco, al giuditio del quale sia sempre rimesso la maniera del lauoro et secondo le sagome che da lui saranno date il tutto, et per tutto secondo il Disegno da lui fatto“, und im Vertrag mit Gerolamo Campagna vom 2. Mai 1604. In diesem wurde kein Preis für die Figuren auf den Sarkophagen festgesetzt, sondern die Höhe des Lohnes dem Gutachten des Proto überlassen: „...remettendosi Sua Ser(eni)ta et il detto ms. Gier(ola)mo in ms. Franc(esc)o Proto fò de ms. Bernardin il quale ha fatto il Disegno, et comandato tutto esso deposito che le possi dar della fattura di queste figure quello che parerà alla Conscientia sua“.⁹⁰

In einigen eigenhändig geschriebenen Verträgen und Kostenaufstellungen für das Grabmal bezeichnet sich Francesco de Bernardin als „protto della Proc(ura)tia de Supra“. Demzufolge ist er mit dem Architekten Francesco Smeraldi identisch, der seit 1597 im Dienste der Procuratia de Supra stand, und zwar zunächst nur stellvertretend für den oft erkrankten Simone Sorella, dessen Amt er nach seinem Tode († 13.8.1599)⁹¹ offiziell übernahm. In den zeitgenössischen Dokumenten wird Smeraldi fast ausschliesslich entweder Francesco de Bernardin oder Francesco Fraca, bezw. Frachao, genannt. Diesem Umstand ist es wohl zu verdanken, dass in der kunstwissenschaftlichen Literatur Francesco Smeraldi und Francesco de Bernardin oft als zwei verschiedene Baumeister betrachtet werden. Im Thieme-Becker-Lexikon sind ihm sogar drei Artikel gewidmet: Unter dem Buchstaben B, als „Bernardino, Francesco di“⁹², dann unter F, als „Fossati, Francesco di Bernardin“⁹³ und schliesslich unter S, als Francesco Smeraldi.⁹⁴ Auch Lorenzetti⁹⁵ unterscheidet zwischen einem „Fossati, Francesco di Bernardino“ und Francesco Smeraldi, „d. il Fracà“. Damit lässt sich wohl auch erklären, dass Andrea Da Mosto, obwohl er das hier ausgewertete Quellenmaterial wenigstens zum Teil aus eigener Anschauung gekannt haben musste, in seinem bereits zitierten Buch das Grimani-Monument

⁸⁹ G. Ferro, a.a.O., S. 536.

⁹⁰ Vgl. Anm. 48.

⁹¹ Vgl. R. Gallo, Andrea Palladio e Venezia. In: Rivista di Venezia, 1955, N.S., I, S. 45.

⁹² Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Herausgegeben von U. Thieme und F. Becker. Leipzig 1909, Bd. 3, S. 440.

⁹³ Thieme-Becker, a.a.O., 1916, Bd. 12, S. 239. Die Entstehung dieses Thieme-Becker-Artikels über „Francesco di Bernardin Fossati“ muss auf einige missverständene Textstellen bei G. Moschini (Guida per la Città di Venezia, Venezia 1815, Vol. II, S. 220) zurückgeführt werden.

⁹⁴ Thieme-Becker, a.a.O., 1937, Bd. 31, S. 154.

⁹⁵ G. Lorenzetti, a.a.O., S. 874 u. 902.

als ein Werk des Architekten „Francesco Bernardino Fossati“ herausstellt. Dass es sich bei Francesco de Bernardin und Francesco Smeraldi, genannt Frachao, um eine und dieselbe Person handelt, geht einwandfrei aus den Quellen hervor, die vom „Ms. Francesco q(uondam) Bernardin Frachao protto dell' Ill(ustrissi)ma Procuratia“ sprechen.⁹⁶

Man darf vielleicht annehmen, dass die beiden hier schon erwähnten Zeichnungen von der Hand Francesco Smeraldis stammen. Die Blätter unterscheiden sich jedoch in der Art der Ausführung: eine freihändige, über Bleistiftvorzeichnung flüssig hingeworfene Federskizze, ohne Massangaben, die die Anordnung des Monumentes an der Langhauswand zeigt (Abb. 2)⁹⁷, und eine mit Lineal und Feder ausgeführte, mit Beischriften und Massangaben versehene planimetrische Darstellung der nördlichen Aussenmauer des Langhauses (Abb. 3). Die Beischriften des zweiten Blattes lassen die Handschrift Francesco de Bernardins erkennen. Wie schon festgestellt⁹⁸, müssen die Zeichnungen vor dem 16. September 1601 entstanden sein. Ob die unterschiedliche Ausführungsart der beiden Blätter für verschiedene Autoren spricht, oder vielmehr auf die Bestimmung der Zeichnungen zurückzuführen ist, lässt sich schwer sagen, vor allem deshalb, weil zur Zeit noch keine weiteren graphischen Arbeiten Smeraldis bekannt sind, die zum Vergleich herangezogen werden könnten. Es scheint jedoch wahrscheinlicher zu sein, dass die erwähnten Unterschiede von der Bestimmung der Blätter abhängig sind. Die skizzenhafte, mit dem optischen Gesamteindruck rechnende Ausführungsart der ersten Zeichnung würde in der planimetrischen Werkstattzeichnung des Aussenbaues nur die Klarheit der für die praktischen Zwecke bestimmten Darstellung beeinträchtigt haben.

Neben den wichtigen Nachrichten von dokumentarischem Wert zur Baugeschichte des Grabmals, zum Verständnis seines Programms und zur Arbeitsweise der venezianischen Künstler und Handwerker am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts bietet das hier ausgewertete Quellenmaterial wertvolle Anhaltspunkte und Hinweise zum Studium des künstlerischen Schaffens des Bildhauers Gerolamo Campagna und des von der Forschung bisher kaum beachteten Baumeisters Francesco de Bernardin Smeraldi. Die genaue Überlieferung der Entstehungsdaten aller Statuen des Grabmals bereichert die Kunstgeschichte um eine Reihe von fest datierten Werken Campagnas. Als solche stehen sie in seinem Oeuvre zwischen der Madonnenfigur von S. Giorgio Maggiore, die im Jahre 1595 entstand⁹⁹, und dem in den Jahren 1605/06 fertiggestellten Standbild des Federigo di Montefeltro im herzoglichen Palast zu Urbino.¹⁰⁰

⁹⁶ Arch. d. St., Ven.-S. Nicolo da Tolentino, B. 22, Fasc. 4.

⁹⁷ Die Zeichnung ist auf einem 31 × 20,7 cm grossen Blatt ausgeführt. Die schon (Anm. 38) erwähnten Abweichungen von dem bestehenden Grabmal, sowie die Unterschiede in der Fensteranordnung, sprechen dafür, dass die Zeichnung nicht als eine Aufnahme nach dem ausgeführten Werk zu betrachten ist. Sie ist vielmehr als eine Skizze anzusehen, mit derer Hilfe die Anordnung des geplanten Monumentes an der Langhauswand veranschaulicht werden sollte. Der eigentliche Bauentwurf muss von beträchtlicher Grösse gewesen sein, da im Kassenbuch auch zu lesen ist (fol. 13 b), dass am 31. August 1602 zwölf Soldi bezahlt wurden, „per far portar il Disegno del deposito da S.to Iseppo a Palazzo“. Diese wahrscheinlich in der Originalgrösse des Monumentes ausgeführte Modell-Zeichnung wird auch vom Dogen in seinem am 26. Oktober 1602 geschriebenen Testament erwähnt: „...del deposito nostro, che si farà in d(ett)a Chiesa conforme, et nel luoco, che mostra il disegno di esso deposito; il qual se noj non potremo finire in vita nostra lassamo il carico alle Ser(enissi)ma Dogaressa di farlo fare, et finire del tutto. Et quando lei non si trouasse uiua alla morte nostra, obligamo li nostri heredi a farlo compire del tutto, et perfettionar imediate secondo il dissegno, che è appresso di noj“ (Arch. d. St., Ven. — Notarile, G. Ziliol. Testamenti, B. 1249).

⁹⁸ Vgl. Anm. 24 u. 38.

⁹⁹ Vgl. A. Venturi, a.a.O., S. 210.

¹⁰⁰ Vgl. G. Gronau, Die Statue des Federigo di Montefeltro im herzoglichen Palast von Urbino. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1930, III, S. 254-267. Nach L. Plantiscig (a.a.O., S. 535) sind die Statuen des Grimani-Monumentes nach 1606 zu datieren.

Damit bieten die Grimani-Statuen wichtige Beispiele für das Studium des Stiles Campagnas in den ersten Jahren des Seicento. Im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes kann jedoch nur auf die von Jahr zu Jahr intensiver werdende Auseinandersetzung mit dem Werk Alessandro Vittorias hingewiesen werden, die seine künstlerische Entwicklung in den durch die Grimani-Statuen belegten Jahren 1601/04 am stärksten charakterisiert. In den frühesten Skulpturen des Grabmals, den Sockelreliefs, sind es vor allem einzelne Motive der Formgebung, die auf die Anregungen durch ähnliche Motive bei Vittoria hindeuten.¹⁰¹ Bei den darauffolgenden, im Jahre 1602 und am Anfang 1603 entstandenen Statuen, den Karyatiden und den Genien der Inschrifttafel, beschränken sich diese Anregungen nicht nur auf einzelne Teilformen, sondern äussern sich auch in der Konzeption des Figurentypus.¹⁰² Bei den späteren Statuen, vor allem bei den zwischen dem 9. Mai und dem 29. Oktober 1604 entstandenen Liegefiguren der Verstorbenen, bezeugt die gesamte Auffassung des plastischen Körpers die Vorbildlichkeit der Kunst Vittorias. Man braucht nur die letzten (1604) mit den Skulpturen der Sockelzone (1601) des Grabmals zu vergleichen, um die neue körperliche Schwere, die für Campagna bisher ungewöhnliche Geschlossenheit der Umrisslinien, die leisere, gemässigtere kontrapostische Haltung und die weichere Modellierung der einfacher gegebenen, dafür kraftvoller sich bewegenden Falten zu erkennen. Hinzu kommt eine viel weichere Auffassung des Stoffes als an den früheren Werken Campagnas beobachtet werden kann; dadurch wird eine gesteigerte Wirkung der Lichtführung erzeugt. Diese an den Grimani-Statuen ablesbare Entwicklung des Kunstwillens stellt ein Kriterium für die Bestimmung weiterer, nicht genau datierter Werke Campagnas aus der Zeit um und nach 1600 dar. Wenn z. B. die Madonna am Altar der Familie Dolfin in S. Salvatore noch eindeutig vor der hier kurz skizzierten Stilphase Campagnas steht, und in der Geziertheit des Umrisses, der unruhigen Beweglichkeit der Falten, in der Kopfform, sowie der Haar- und Augenbildung viel Ähnlichkeit mit den Frauengestalten des Grabmalssockels aufweist, wodurch ihre Entstehung spätestens 1600/01 zu datieren wäre¹⁰³, so erweist sich die bekannte Bronzestatue des hl. Antonius Abbas in S. Giacomo di Rialto durch die Geschlossenheit der Form, die Einheitlichkeit der Bewegung und die weiche Stofflichkeit der Falten als zur nächsten, nach den Liegefiguren von 1604 folgenden

¹⁰¹ Vor allem lassen sich Beziehungen zu den Reliefs des Altars „dei Merciai“ in S. Giuliano beobachten. Die Faltenmotive des vom Schosse der Frauengestalt am linken Postamentrelief des Grabmals herabfallenden Gewandes erinnern an die formale Faltenbehandlung im linken Sockelrelief (hl. Katharina) des Vittoria-Altars. Das Motiv des rechtwinkelig gebogenen nackten Beines bei Campagna hat dagegen sein Vorbild im rechten Relief (hl. Daniel) desselben Altars. Die im sanften Bogen gegebene Haltung des rechten Armes, vor allem im rechten Sockelrelief Campagnas, wo die Hand den Saum des Rockes anfasst, scheint durch die zweite Figur von rechts des mittleren Altarreliefs des Vittoria angeregt worden zu sein. Campagna muss die Skulpturen des „Altare dei Merciai“ gut gekannt haben, da er in derselben Kirche Anfang der neunziger Jahre an dem Altar in der „Cappella del Sacramento“ arbeitete.

¹⁰² Auf die Bedeutung des Einflusses durch Vittoria für die Konzeption der Karyatiden hat schon *A. Venturi* (a.a.O., S. 252) hingewiesen. Für die Gestaltung der Genien sei neben mehreren Beispielen aus dem Oeuvre Vittorias vor allem die Vorbildlichkeit des Epitaphs Gerolamo Grimanis, des Vaters des Dogen, in der Hauptkapelle derselben Kirche S. Giuseppe di Castello hervorgehoben.

¹⁰³ Diese Datierung wird durch die Quellen indirekt bestätigt. In seinem Brief vom 19. Juni 1604 (vgl. *G. Gronau*, a.a.O., S. 257) erwähnt Campagna bei der Aufzählung seiner Werke u.a.: „a San Salvador una Madonna con Angeli di marmo, fatta per l' Ill(ustrissi)mo Procuratore Dolfin b(u)one(mef(m)orie)“. Andrea Dolfin starb im Jahre 1602. In seinem Testament vom 10. April 1601 beauftragt er seine Erben mit der Errichtung des Prunkgrabes „in Chiesa di S.to Saluatore“ (das Grabmal wurde später von Giulio Dal Moro ausgeführt), erwähnt jedoch mit keinem Wort die Marienstatue am Familienaltar in derselben Kirche. Da er von Campagna ausdrücklich als Auftraggeber dieser Figur bezeichnet wird, und die Herstellung der Statue nicht testamentarisch vermacht war, kann man das Datum des Testamentes auf alle Fälle als den terminus ante für die Entstehung der Figur annehmen. (Arch. d. St., Ven.-Notarile, F. Beazian, B. 56, Testamenti).

Entwicklungsstufe Campagnas zugehörig.¹⁰⁴ Eine eingehende Betrachtung des Schaffens Campagnas während des hier in Frage kommenden Zeitraums unter den Aspekten, die sich aufgrund des neuen Quellenmaterials und den Beobachtungen an den fest datierten Grimani-Statuen ergeben haben, verlangt jedoch eine selbständige Studie.

Nur die beiden Bronzereliefs unterhalb der Sarkophage müssen hier noch erwähnt werden. Obwohl die Reliefs, die die Krönung Marino Grimanis und die Feierlichkeit anlässlich der Übergabe der Tugendrose an die Dogaresa zeigen¹⁰⁵, als Werke Gerolamo Campagna gelten, ergab sich aus den Quellen keinerlei Bestätigung dieser Ansicht. Sie finden auch in den Verträgen mit Campagna, in welchen alle vereinbarten Werke genau aufgezählt sind, keine Erwähnung. Wenn die Auswertung des Quellenmaterials, wie gesagt, keinen Beweis für die Autorschaft Campagnas liefern kann, so ist dafür auch in der Formensprache der Reliefs kaum eine zwingende Bestätigung zu finden. Die vollbesetzten Felder weisen nicht jene klare Konzeption des Aufbaues auf, die z. B. das nur wenige Monate später entstandene Madonnenrelief desselben Grabmals auszeichnet. Die zahlreichen, mit erzählerischer Freude dicht neben-, über- und nacheinander angeordneten Gestalten und Gegenstände lassen viel mehr an die Auffassung eines Kleinplastikers oder eines Goldschmiedes denken. Die Gestaltung der meisten Figuren missachtet den kontrapostischen Aufbau des Körpers, wodurch sich eine starre, marionettenartige Wirkung der schlecht proportionierten, zum Teil grossköpfigen Gestalten ergibt. Eine Erklärung dieser, für das Werk Campagnas sonst nicht üblichen Kompositionsweise und Formgebung der Reliefs nur durch den Hinweis auf ihren Genre-Charakter überzeugt nicht ganz. Man wird jedoch durch offensichtlich ähnliche Züge überrascht, die einige Köpfe mit verschiedenen Statuen Campagnas aufweisen. So z. B. erinnert der alte bärtige Mann unmittelbar über dem Corno des Dogen (Abb. 10) an den hl. Antonius in S. Giacometto di Rialto. Auch der hl. Markus desselben Reliefs könnte als ein jungerer Verwandter des hl. Petrus am Hochaltar in S. Tomà angesehen werden. Ausserdem erinnern die Faltenmotive bei einigen Gestalten an die gleichzeitige Art des Modellierens bei Campagna. Die in grossen Linien weichschwingenden Gewandfalten der ersten Figur links des Krönungs-Reliefs lassen sich gut mit diesen des Madonnenreliefs (man muss natürlich die Verschiedenheit des Materials berücksichtigen) vergleichen. Die Annahme einer Vorbildlichkeit der Statuen Campagnas für den Entwerfer der Reliefs würde kaum die hier beobachteten Ähnlichkeitsbeziehungen erklären, da alle zum Vergleich herangezogenen Werke später als die Bronzereliefs entstanden sind. Das gleichzeitige Vorhandensein der zuletzt beschriebenen Züge mit solchen, die mit dem Formwillen Campagnas nicht zu vereinbaren sind, kann vielleicht dadurch erklärt werden, dass die von ihm ursprünglich hergestellten Modelle für die Bronzereliefs nachträglich von einer fremden Hand stark überarbeitet wurden. Eine gewisse Bestätigung dieser Hypothese bietet der Text des Vertrages mit Cesare Gropo. Dieser war nämlich verpflichtet die Bronzereliefs auszuführen, „con quella regolazione però che ocoresse à far intorno a detto Modello“.

Mit dem „Deposito Grimani“ ist ferner ein sicheres Werk des Architekten Francesco de Bernardin Smeraldi, gen. Fracao, überliefert. Dieses Ergebnis ist von besonderer Bedeutung, da damit überhaupt das erste sichere Werk des Künstlers bekannt wird. Seine architektonische

¹⁰⁴ Eine indirekte Bestätigung auch für diese Datierung ergibt sich aus dem bereits erwähnten (Anm. 103) Brief vom 19. Juni 1604, sowie aus der Beschreibung *G. Stringas* (a.a.O., fol. 155 v). Die Bronzestatue wird weder von Campagna bei der Aufzählung seiner Werke, noch von Stringa (erschieden 1604) bei der Beschreibung von S. Giacometto erwähnt.

¹⁰⁵ Die Inschrift unterhalb des linken Reliefs lautet: „PRINCIPATUS VIRTUTE PARTI MEMORIA SEMPITERNA – MDXCV.VI.KAL.MAII. AETATIS LXII“. Unterhalb des rechten Reliefs: „DIADEMATIS IMPOSITI HILARITAS PUBLICA – MDXCII.III.NON.MAII AETATIS LII“.

Formensprache lässt zwar die Vorbildlichkeit der Werke Palladios erkennen, bezeugt gleichzeitig auch die Beziehungen zum Kreise Alessandro Vittorias, was vor allem an der Gestaltung des ornamentalen Details zum Vorschein kommt. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Monumentes wird sofort klar, wenn man sich an die Hauptbeispiele der venezianischen Grabmalarchitektur des Seicento erinnert, etwa das Grabmal Paruta in der Kirche Spirito Santo auf der Zattere, oder das Monument Pesaro in der Frari-Kirche. Das Prunkgrab Marino Grimani bietet ein wichtiges Vergleichsbeispiel für die Nachprüfung der bisherigen wenigen Zuschreibungen¹⁰⁶ an Francesco Smeraldi, der als „Proto di Procuratia di S. Marco“ wohl eine bedeutende Rolle in der Architekturgeschichte Venedigs um 1600 gespielt hat.¹⁰⁷

RIASSUNTO

Il presente studio, dedicato al monumento sepolcrale del Doge Marino Grimani nella Chiesa di S. Giuseppe di Castello di Venezia, si basa principalmente sui documenti conservati nell'archivio della famiglia Grimani (oggi nell'Archivio di Stato di Venezia). Si tratta di un libro di spese e di contratti originali con tutti gli artisti e artigiani che partecipavano alla erezione del „deposito“. Tra queste carte si trovano anche due disegni. Queste fonti testimoniano l'intera storia dell'erezione del monumento, permettendo una datazione precisa delle statue di Gerolamo Campagna, rilevano inoltre la parte pratica della esecuzione di un'opera architettonica al principio del Seicento. I progetti definitivi per il „deposito“ del Doge Grimani dovevano essere pronti nella primavera del 1599. In questo periodo si comincia anche la fornitura dei materiali necessari per l'esecuzione dell'opera e si iniziano i lavori preparatori. Il monumento è da considerarsi completamente finito nel dicembre 1604. Dai documenti risulta che il monumento, che comunemente si attribuisce allo Scamozzi, è un'opera di Francesco Bernardin Smeraldi, detto „il Fracao“, „proto“ della Procuratia di S. Marco. Il monumento in questione è la prima opera sicura dell'architetto e quindi esempio importante del suo stile; come tale il „deposito“ di Marino Grimani permette un esame critico delle poche attribuzioni allo Smeraldi, esistenti nella letteratura contemporanea.

¹⁰⁶ Wie z. B. die Fassade von S. Pietro di Castello, der ehemalige Hauptaltar von S. Maria Formosa oder der Altar im oberen Saal der Scuola di S. Rocco.

¹⁰⁷ Für alle weiteren Angaben über das Werk und die historische Stellung Smeraldis sei auf die in Vorbereitung befindliche Arbeit des Verfassers über die venezianische Sakralarchitektur in der Nachfolge Palladios hingewiesen. Die für dieses Thema notwendigen Vorbereitungsarbeiten wurden durch ein Stipendium der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* ermöglicht, der der Verfasser zu besonderem Dank verpflichtet ist. Der vorliegende Aufsatz ist als ein Teilergebnis dieser Arbeit zu betrachten. Für Rat und Hilfe bei der Entstehung dieser Studie hat der Verfasser noch Herrn Professor *Dr. Wilhelm Messerer*, Herrn Professor *Dr. Ulrich Middeldorf* und Herrn *Dr. Friedrich Piel* zu danken.