

JAN BIAŁOSTOCKI

DIE KIRCHENFASSADE ALS RUHMESDENKMAL  
DES STIFTERS

Eine Besonderheit der Baukunst Venedigs







Viele Kirchenfassaden Venedigs – so viele wie in keiner anderen Stadt Europas – verkünden nicht die Ehre Gottes und seiner Heiligen, sondern den Ruhm venezianischer Bürger. Vom 15. bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts haben immer wieder private Auftraggeber durch Verdienste, Einfluß oder Reichtum das Recht erlangt, ihre Statuen, Büsten oder wenigstens Inschrifttafeln an Kirchenfassaden anzubringen<sup>1</sup>. Die Anfänge dieser Entwicklung gehen zurück auf die Renaissance und ihr Streben nach Darstellung diesseitiger, gemäß heidnisch-römischem Vorbild durch Übung militärischer oder ziviler „virtù“ erlangter Größe. Zwar bekämpften dann die Kunsttheoretiker der Gegenreformation die Verbreitung familiärer oder individueller Eitelkeiten durch öffentlich aufgestellte Monumente. Grabmäler sollten demütig aussehen, tief in der Erde oder jedenfalls nicht an besonders hoher Stelle gelegen sein<sup>2</sup>. Aber der Familienstolz erwies sich als stärker. Während im Kircheninneren die Grabmonumente ständig wuchsen und schließlich ganze Wandflächen bedeckten (wie z.B. die von Longhena und Tirali errichteten Denkmäler in der Frarikirche und in SS. Giovanni e Paolo), begannen die Außenfronten sich vollends in Denkmäler weltlichen Hochmuts zu verwandeln. Weder Verbote noch theologische Traktate – etwa die 1542 veröffentlichten *Constitutiones* des Gian Matteo Giberti, Bi-

schofs von Verona, gegen die „mundana superbia“, die sich in den Kirchen behauptete und „impedimenta et deturpationes“ hervorrufe<sup>3</sup>, vermochten dagegen etwas auszurichten. Auch die empörten Worte des hl. Carlo Borromeo über die „insolentia sepulcrorum, in quibus putida cadavera, tanquam sacrorum corporum reliquiae, excelso et ornato loco in ecclesiis collocantur, circumque arma, vexilla, trophaea et alia victoriae signa et monumenta suspenduntur; ut iam non divina templa, sed castra bellica videantur“<sup>4</sup>, blieben ohne Wirkung; ja es ist nicht ohne historische Ironie, daß die von S. Carlo so treffend beschriebenen Grabmäler erst nach Veröffentlichung seiner Sätze in Venedig sich eigentlich auszubreiten begannen, und zwar sowohl im Inneren der Kirchen wie an ihren Außenwänden.

## I

Eine christliche Beerdigung fand im Mittelalter im Kirchenraum oder, sofern vorhanden, in dem umgebenden Friedhof statt. Das Reiterbild des Gattamelata in Padua, obgleich nicht direkt mit dem Grab des Condottiere im Inneren der Basilika verbunden, stellt dennoch gewissermaßen dessen Fortsetzung dar. Es wurde in unmittelbarer Nähe der Basilika, auf dem damaligen Friedhof, errichtet<sup>5</sup>. Auch die Scaliger-Grabdenkmäler in Verona standen unter dem Schutz der nahen Kirche.

Schon seit dem späten Mittelalter bestand in Italien der Brauch, im Untergeschoß von Kirchenfassaden Grabmäler in Form von Sarkophagen anzubringen. Typische Beispiele sind in Florenz die im 15. Jahrhundert von Alberti umgebaute Fassade von S. Maria Novella mit ihren Avelli-Gräbern (Abb. 1); in Venedig die Stirnwand von SS. Giovanni e Paolo (Abb. 2), an der, zwischen den Strebepfeilern, Sarkophage unterschiedlicher Form und Größe aufgestellt wurden (während die Avelli-Gräber einem einheitlichen Typus folgen). Man ließ dem Verstorbenen den größtmöglichen Schutz angedeihen: seine iridi-

1 Auf diese Gattung der Denkmalfassade ist häufig hingewiesen worden (z.B. GUGLIELMO DE ANGELIS D'OSSAT, *Autonomia dell' architettura barocca veneta*, in: *Barocco europeo e barocco veneziano*, Venezia 1962, 51–62, bes. 57; FRANCIS HASKELL, *Patrons and Painters*, London 1963, 248–249; ENRICO CASTELNUOVO, *Il significato del ritratto pittorico nella società*, in: *Storia d'Italia*, V: I documenti, Torino 1973, 1073–1074). Erwähnungen findet man in den Monographien der einzelnen Architekten (z.B. MANFREDO TAFURI, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova 1969, 141); es fehlt jedoch bislang eine zusammenhängende Darstellung dieser typisch venezianischen Form. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf eine vorläufige Materialzusammenstellung, ohne zu versuchen, die Ursachen für das Auftreten dieses Typus gerade in Venedig aufzuzeigen. Die z.B. von Haskell angegebenen gesellschaftlich-ökonomischen Gründe sind zwar für das 17. Jahrhundert gültig, können jedoch kaum für frühere Beispiele angenommen werden. O. LOGAN, *Culture and Society in Venice: 1470–1790, The Renaissance and its Heritage*, New York 1972, 269f., gibt Beispiele der Glorifizierung venezianischer Familien in der Dekorationsmalerei des 18. Jahrhunderts, bespricht aber das uns interessierende Motiv nicht.

2 Vgl. die von Hiesinger zitierten Texte (z.B. LORENZO PRIULI, *De Sepulchris*, 1592).

3 Dieser Text wird von Hiesinger, 248, zitiert.

4 CARLO BORROMEO, *De Sepulchris* (Acta Ecclesiae Medilaneensis a Sancto Carolo Cardinali S. Praxedis, Archiep. Mediolan. condita, Federici Cardinalis Borromaei, editio nova et emendatio, I, Lyon 1683, 42), zitiert von Hiesinger, 284.

5 HARALD KELLER, *Ursprünge des Gedächtnismals in der Renaissance*, in: *Kunstchronik*, VII, 1954, 134f.; H. W. JANSON, *The Sculpture of Donatello*, Princeton 1963, 157.





1. S. Maria Novella, Florenz, Fassade, Avelli



2. SS. Giovanni e Paolo, Fassade, Grabmäler zwischen den Strebepfeilern

schen Reste, in einen Steinsarg gebettet, wurden der Kirche – als Institution wie als Bauwerk – anvertraut. Man kann diese Tradition als eine der genealogischen Wurzeln der Gedächtnisfassade betrachten, der diese Bemerkungen gewidmet sind.

In der Renaissance änderte sich die Auffassung von Funktion und Symbolik der Kirche; gleichzeitig trat ein Wandel im Verhältnis von Kirche und Stifter ein. Die auf Veranlassung von Giovanni Rucellai durch Alberti umgebaute Fassade von S. Maria Novella nennt und rühmt

nicht kirchliche Heilige, sondern den Stifter in einer unter dem Giebel angebrachten prächtigen Inschrift: JOANNES ORICELLARIUS. PAV. D. AN. MCCCCLXX. Auch die Steininkrustationen der Fassade spielen in ihrer Symbolik auf den Stifter an<sup>5a</sup>. Sigismondo Malatesta in Rimini, seiner Ruhmsucht wegen weit bekannt, hatte

5a MARCO DEZZI BARDESCHI, Sole in Leone, Leon Battista Alberti: astrologia, cosmologia e tradizione ermetica nella facciata di Santa Maria Novella, in: *Psicon*, 1, 1974, 33–67.



zwanzig Jahre früher Rucellai fast übertroffen, als er an der Fassade der auf seinen Befehl umgebauten Franziskankirche die stolze Aussage anzubringen befahl: SIGISMUNDUS PANDULFUS MALATESTA PANDULFI FILIUS VOTO FECIT ANNO MCCCCL. Darüber hinaus ließ er die ganze Kirche in ein Mausoleum für sich, seine Gefährtin Isotta und seine Höflinge umwandeln. Die Nischen der Seitenwände waren für die Grabmäler der Höflinge vorgesehen. Die astrologische Innenausstattung fand Pius II. eher einem Platz zur Dämonenanbetung als einer christlichen Kirche angemessen<sup>6</sup>. Eine solche Architekturauffassung war allerdings nur auf dem Territorium eines mächtigen Lokaltyrannen möglich, nicht aber im republikanischen Florenz (wo Rucellai in das Kircheninnere und seine Funktionen nicht eingreifen durfte), noch im päpstlichen Rom<sup>7</sup>. Es sollten beinahe hundert Jahre vergehen, bis in Florenz in Gestalt der Medicikapelle ein vergleichbares – aber wieviel demütigeres und christlicheres! – Denkmal entstehen konnte<sup>8</sup>.

Eine zweite Wurzel der Denkmalfassade liegt in der Stifterfigur, die vor einem oder mehreren Heiligen kniet. Der Stifter ist der christlichen Kunst seit ihren Anfängen in verschiedenen Funktionen und künstlerischen Formen bekannt. Er erscheint sehr häufig auf gemalten Votivbildern, aber auch auf skulptierten Tympana- und Gründungsreliefs, auf denen er, Gnade und Fürsprache erbitend, vor der Muttergottes oder dem heiligen Kirchenpatron kniet und seine Spende zur Vergrößerung, Erneuerung oder Ausstattung der jeweiligen Kirche darbringt.

An diesen ikonographischen Typus knüpft das Denkmal für Vittore Cappello an, den 1467 im Kampf gegen die Türken auf Euböa gefallenen venezianischen Kapitän. Es stammt von Antonio Rizzo und befindet sich in einer Lünette, unter einem kassettierten Bogen, über dem Portal der spätgotischen Kirche S. Elena in Isola in Venedig (Abb. 3, 4)<sup>9</sup>. Die Inschrift auf einer Tafel rühmt den Gefallenen als Heerführer:

<sup>6</sup> ENEA SILVIO PICCOLOMINI (Pius II.), *Commentarii*, II, ed. 1614, 51, zitiert von CORRADO RICCI, *Il tempio malatestiano*, Roma 1924, 435; außerdem ANDRÉ CHASTEL, *Art et humanisme à Florence aux temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, 356–357.

<sup>7</sup> LUDWIG H. HEYDENREICH, *Écllosion de la Renaissance, Italie 1400–1460* (Reihe: L'univers des formes), o. O. 1972, 57; Chastel, op. cit., 358.

<sup>8</sup> Chastel, op. cit., 359.

<sup>9</sup> GIOVANNI MARIACHER, Profilo di Antonio Rizzo, in: *Arte Ven.*, II, 1948, 67–84. JOHN POPE HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*, 2. Aufl., London 1971, 336 gibt fälschlich an, das Werk habe sich früher in S. Elena in Isola befunden, „ist jetzt aber in S. Aponal“. Das Portal mit dem Gedächtnismal wurde im 19. Jahrhundert tatsächlich von S. Elena nach S. Aponal



3. S. Elena in Isola, Hauptportal: Vittorio Cappello *betet* verehrt knie fällig die Hl. Helena *an* (Antonio Rizzo)

4. S. Elena in Isola, Hauptportal, Kopf des Vittorio Cappello (Antonio Rizzo)







5. S. Maria Formosa, Hauptfassade mit Standbild des Vincenzo Cappello (Domenico di Pietro Grazioli da Salò, 1542)



6. S. Maria Formosa, Nordfassade mit Büsten der Familie Cappello (1604)

D. IM.

VICTOR CAPPELLVS IMPERATOR MARITI –  
MVS MAXIMIS REBVS GESTIS III ET LX  
ANNOS NATVS AB ANNO SALVTIS MCCCCLXVII  
III IDVS MARCIAS IN EVBOIA PERRIT HIC EIVS  
OSSA IN CAELO ANIMA

Die Komposition ist die eines Votivbildes, allein der Sarkophag im Hintergrund weist die Darstellung eindeutig als sepulkral aus. Die andächtige Haltung des im Kampf gegen die Ungläubigen gefallenen Kriegsmannes vor der Kirchenpatronin, der hl. Helena, rechtfertigt bis zu einem gewissen Grade die Anbringung an der Fassade.

Eine Fortsetzung dieser Idee, wengleich unter fast völliger Vernachlässigung religiöser Aspekte, stellt die Westfassade von S. Maria Formosa in Venedig dar, die erste echte Verwirklichung einer Denkmalfassade (Abb. 5). Sie wurde 1542 zum Andenken an ein weiteres Mitglied derselben Familie, den 1541 verstorbenen, vielfachen Türkenbesieger Vincenzo Cappello errichtet. Das beherrschende Motiv der einfachen, eleganten Vier-Pilaster-Fassade bildet das auf einem Sarkophag über dem Portal plazierte Standbild des Feldherrn. Den Kommandostab in der rechten Hand, erscheint Vincenzo Cappello triumphal im oberen Teil der Fassade, die so zum Hinter-

grund für sein Ruhmesdenkmal wird<sup>10</sup>. Im Dreiecksgiebel über dem weit vorgekröpften Gebälk erscheint das Familienwappen. Kein religiöses Symbol trübt die rein weltliche Atmosphäre – es sei denn, dem glorifizierten Kapitän wäre die Rolle des allegorischen *Miles christianus* zugedacht gewesen, was aber durch keinerlei architektonische Symbolik nahegelegt wird.

Die Familie Cappello stiftete 1604 auch die dem Campo S. Maria Formosa zugewandte Nordfassade der gleichen Kirche (Abb. 6). Auch ihr Baumeister ist unbekannt. Die weit ausladende, der Kirche in voller Breite vorgelagerte Schauwand rühmt erneut das Geschlecht der Cappello: Über dem Mittelportal steht die Büste des 1604 verstorbenen Senators Vincenzo Cappello; zu beiden Seiten, über den mit Steininkrustation verzierten Arkadenbögen und Inschrifttafeln, die Büsten weiterer Familienmitglieder. Auch hier fehlen religiöse Symbole: Offenbar

übertragen, jedoch bereits 1929 zurückgebracht (vgl. ERICH HUBALA, *Oberitalien Ost* (Reclams Kunstführer, hrsg. von Manfred Wundram, Italien II), Stuttgart 1965, 861, und Franzoi-Stefano, 534f.).

<sup>10</sup> Domenico di Pietro Grazioli da Salò, ein Nachahmer Sansovinos, hat die Statue und den Sarkophag ausgeführt; der Baumeister ist unbekannt; vgl. Franzoi-Stefano, 410–417, bes. 414.



galt der Geldaufwand der Stifter als ausreichende Rechtfertigung dafür, die Fassade als Familiendenkmal zu behandeln. Auch an der dritten, der Südfassade, findet sich noch ein weltliches Glorifikationsmotiv: das Brustbild Giovanni Battista Veniers über dem südlichen Seitenportal.

## II

Ganz anders bildete sich die Ikonographie der ungewöhnlichsten und ersten rein weltlichen Kirchenfassade Venedigs, die 1554 an S. Giulian entstand (Abb. 7). Waren die Heerführer aus den Türkenkriegen noch von der Aura der Glaubenskämpfer umgeben, die ihre Anwesenheit an einer Kirchenfassade rechtfertigen mochte, dürfte es schwer fallen, ein Gleiches von dem aus Ravenna stammenden, in Padua und Venedig tätigen Tommaso Rangone zu behaupten, einem Mann von rein weltlichen, wissenschaftlichen Verdiensten. Der von Sansovino vorzüglich modellierte Gelehrte<sup>11</sup> sitzt wie ein Heiliger in der oberen Lünette des im Triumphbogenschema gebauten Portals, zwischen Büchern und Globen, die Füße auf einen Sarkophag gestützt und durch eine Inschrift vorgestellt (Abb. 8):

THOMAS PHILOGVVS RAVENNAS  
PHYSICVS AERE HONESTIS LABORIBVS  
PARTO. AEDES PRIMVM PADVAE  
VIRTVTI. POST HÄÇ SENATVS  
PERMISSV PIETATI ERIGI  
FECIT. ILLAS ANIMI HÄÇ ETIAM  
CORPORIS MONVMENTVM

Als Ausweis seiner Gelehrsamkeit steht zur Linken des Bogens: ANNO MVNDI / VI DCCLIII / NONIS OCTOBRIS, zur Rechten: IESV CHRISTI / MDLIII / VRBIS / MC / XXX / IIII. Zusätzlich sind zwei kartuschengeehrte Inschriften in den Interkolumnien unter den kandelaberartig aufgehängten Rangone-Wappen angebracht. Sie rühmen auf griechisch und hebräisch Rangones Bildung und seine Verdienste um die Gelehrsamkeit.

Tommaso Rangone, ein sehr vielseitiger Mann, arbeitssam und ehrgeizig, hatte ursprünglich noch weitergehende Pläne. Um sein *honestis laboribus* verdientes Geld optimal in irdischen Ruhm zu investieren, ersuchte er

<sup>11</sup> Der Entwurf stammt sicherlich von Sansovino. Nachdem aber der Guß zunächst nicht gelang, mußte ein zweites Model angefertigt werden, womit Alessandro Vittoria betraut wurde. Es ist nicht bekannt, ob er der ursprünglichen Idee Sansovinos treu blieb. Vgl. eine ausführliche Besprechung des Problems bei Weddigen, S. 64–67.



7. S. Giulian, Fassade mit Standbild des Tommaso Rangone (Jacopo Sansovino, 1554)



8. S. Giulian, Standbild des Tommaso Rangone





9. S. Giorgio Maggiore, Fassade, Büste des Dogen Sebastiano Ziani (G. del Moro)

1552 beim Senat von Venedig um Erlaubnis zur Errichtung einer neuen Fassade an S. Geminiano auf dem Markusplatz gegenüber dem Markusdom (1807 abgerissen). Diese Fassade gedachte er als Rahmen für sein eigenes Denkmal zu gestalten<sup>12</sup>. Nachdem der Senat seine Zustimmung verweigert hatte, mußte Rangone seine Ansprüche herunterstufen. Ein Jahr später präsentierte er einen neuen Vorschlag für ein ähnliches Unternehmen, diesmal an der Kirche S. Giulian, weniger repräsentativ, aber sehr nahe bei S. Marco gelegen. Da die Kirche in sehr schlechtem Zustand war, bot er gleichzeitig 1000 Dukaten für ihre Restaurierung an, die in Wahrheit einem Umbau in ein Privatdenkmal gleichkam<sup>13</sup>. Im September 1553

12 Archivio di Stato di Venezia, Senato Terra, filza 57, zitiert von M. Tafuri, op.cit., 141–145, bes. 141, und RODOLFO GALLO, Contributi su J. Sansovino, in: *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte*, I, 1957, 83–105, hier bes. 96.

13 R. Gallo, loc. cit.; M. Tafuri, op.cit., 141; DEBORAH HOWARD, *Jacopo Sansovino, Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven and London 1975, 84–87; die Quellen: 175, Anm. 98. Franzoi–Stefano, 363, halten die Fassade von S. Giulian unrichtigerweise für das erste Beispiel eines Familien-Gedächtnismals anstelle einer religiösen Ausstattung. Da-

gab der Senat, wie es scheint ohne Schwierigkeiten, seine Zustimmung zu dieser bescheideneren Form einer Apotheose. Die Ausführung fand im folgenden Jahr statt, nach einem Entwurf Jacopo Sansovinos, unter Mitarbeit Alessandro Vittorias. Nach wenig erfolgreichen Versuchen Giulio Alberghettis wurde der Guß des Bronzebildes des Arzt-Humanisten von zwei Kanongießern, Thomaso delle Sagome und Giacomo di Conti, ausgeführt<sup>14</sup>.

Es fällt nicht leicht, die Gründe einzusehen, die den Senat bewogen haben mögen, dieser Humanisten-Apotheose an einer Kirchenfassade zuzustimmen, zu einem Zeitpunkt, zu dem viele Kunsttheoretiker strenge gegenreformatorische Grundsätze formulierten und sogar dem „Aufstellen von Grabmälern in größerer Höhe“ widersprachen<sup>15</sup>. Auch die Zustimmung des Pfarrers ist schwer zu verstehen, wenn man nicht annimmt, daß das Bauwerk nur durch Rangones finanzielles Eingreifen zu retten war. Daß bei Aushebung der Fassadenfundamente das Dach vollständig zusammenbrach, beweist den überaus schlechten Zustand der Kirche. Wiederum leistete Rangone finanzielle Hilfe, wodurch er das Recht erwarb, sein Grabmal im Kirchenchor aufzustellen.

Das hervorragende Relief der Fassadenlunette von S. Giulian, das den Hintergrund der Sitzstatue des Humanisten abgibt, zeigt links einen Tisch mit Büchern, rechts ein Lesepult mit einem aufgeschlagenen Buch. Zu seinen Seiten schweben, über Tisch und Würfel, je ein symbolischer Globus: Erd- und Himmelskugel, von Puttenköpfen umgeben, die als Personifikationen der Winde gedeutet werden. Diese Kugeln könnten, metaphorisch betrachtet, materielles und geistiges Wissen bedeuten. In der Rechten hält der Ravennate ein Gewächs, das, ohne ausreichenden Grund, als Heilpflanze – *Huysan beata radix* – angesehen wird<sup>16</sup>; in seiner Linken, schräg auf dem Knie, ein Täfelchen mit dem Zeichen des Löwen (unter dem er geboren wurde) und einem Drachen.

gegen weist Howard darauf hin, daß verwandte Ideen schon früher, an S. Elena und S. Maria Formosa, verwirklicht wurden. Howard erinnert außerdem daran, daß die geplante Anbringung des Grabmals des Dogen Antonio Grimani an der Fassade von S. Francesco della Vigna aufgegeben wurde. Rangone jedoch ließ von seinen Bemühungen um eine Selbstdarstellung an S. Geminiano nicht ab. Schließlich wurde ihm 1575 gestattet, seine von Alessandro Vittoria ausgeführte Bronzebüste über dem Südportal der Kirche aufzustellen. Nach deren Abbruch 1808 wurde die Büste nach dem Ateneo Veneto gebracht. Vgl. Gallo, loc. cit. und Weddigen, loc. cit.

14 Weddigen, 64.

15 Hiesinger, 283–287 (Catholic Reform and Burial Legislation).

16 Weddigen, 65.



Die Verbote der Gegenreformation hatten in Venedig wenig Widerhall gefunden, wie wir z. B. aus dem Verlauf des Veronese-Prozesses vor dem Inquisitionstribunal wissen. Ein anderes Beispiel für die wachsenden Ausmaße und die Prachtentfaltung venezianischer Grabmäler stellt das Grabmal der Mocenigo von Francesco Contino<sup>17</sup> dar, das die ganze innere Eingangsfront von SS. Giovanni e Paolo einnimmt.

1607–1611, in der letzten Bauphase von S. Giorgio Maggiore, stellte Simone Sorella, der Palladios Fassadenentwurf ausführte, in den Aedikulen der Seitenfelder Sarkophage mit Brustbildern mittelalterlicher Dogen auf: es sind Tribunus Mauro und Sebastiano Ziani (Abb. 9). Die Büsten werden G. del Moro zugeschrieben<sup>18</sup>. Die Tatsache, daß Sarkophage mit Gedenkbüsten an der Fassade einer der berühmtesten Kirchen Venedigs erschienen, trug zweifellos zur Popularisierung und zu einer gewissen Legalisierung dieser spezifischen Lösung bei, die im 17. Jahrhundert im Werk Longhenas, Tremignons und Sardis zu immer prächtigerer Darstellung gelangen sollte.

### III

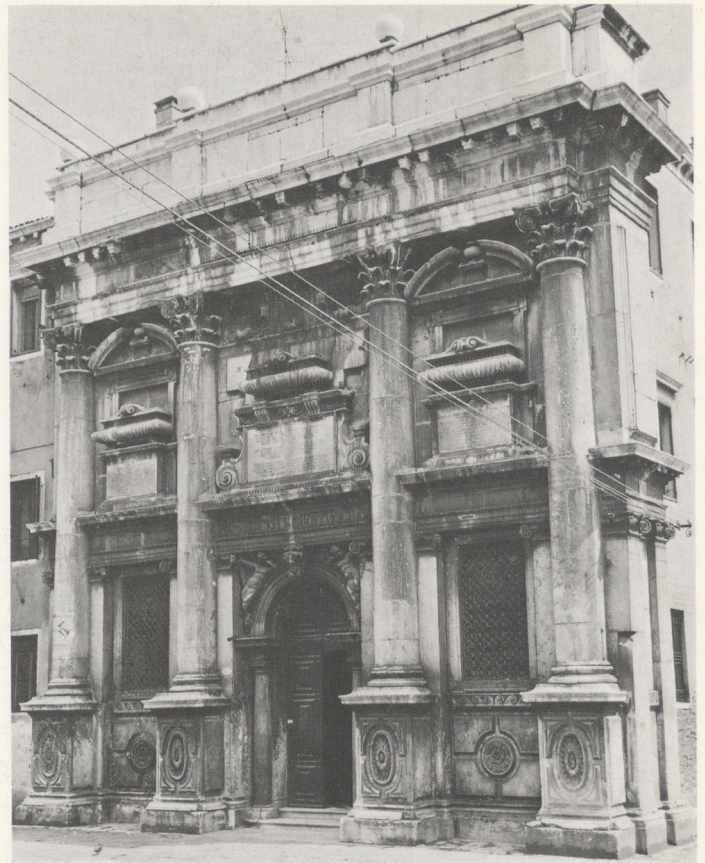
1640 begann Baldassare Longhena die Fassade von S. Giustina. Eine dafür bestimmte Geldsumme hatte Marco Giovanni Soranzo, Prokurator von S. Marco, hinterlassen, mit der Auflage, dort seine eigene und seiner beiden Söhne Girolamo und Francesco Büsten aufzustellen (Abb. 10). Diese Fassade kennen wir heute nur in unvollständigem Zustand: Verschwunden ist der Segmentgiebel mit dem Familienwappen, wie ihn Carlevarijs und Marco Sebastiano Giampiccolis Blätter vorstellen; zerstört wurden die Büsten, die noch auf einer alten, von Bassi abgebildeten, Aufnahme zu sehen sind<sup>19</sup>.

Vier Kolossalsäulen teilen die Fassade in drei vertikale Felder; die Horizontalteilung erfolgte durch ein Gebälk über dem Mittelportal und seinen Seitenfenstern. Oberhalb der Gebälkzone sind drei Inschrifttafeln angebracht und darüber die ursprünglich von Porträtbüsten gekrön-

<sup>17</sup> Hiesinger, Abb. 41.

<sup>18</sup> Zur Datierung der Fassade vgl. *Mostra del Palladio*, Vicenza, Basilica Palladiana, o. J. (1973), 87. Daselbst (87f.) Besprechung der Frage, wie getreu die Fassadenentwürfe Palladios ausgeführt wurden. Die Dogen wurden identifiziert von Hubala, op. cit., 844. Hubala zufolge entspricht die Anbringung der Büsten einer Idee Palladios.

<sup>19</sup> Franzoi-Stefano, 450–452, Abb. 654, Abb. 657; Bassi, Abb. 65; GIUSEPPE CRISTINELLI, *Baldassare Longhena architetto del '600 a Venezia*, Padova 1972, 56–58, Abb. 56–59.



10. S. Giustina, Fassade, heutiger Zustand nach Entfernung der Büsten von Marco, Gerolamo und Francesco Soranzo (Baldassare Longhena)

ten Sarkophage. Die Sarkophage und die zugehörigen Büsten bildeten hier, wo andere Elemente fehlen, das Hauptmotiv der Fassade. Die Wirkung ist nicht mehr die einer Kirchenfassade, sondern die der Stirnwand eines riesigen Grabmals, wozu die Abwesenheit jeglichen Elementes der christlichen Ikonographie beiträgt (auf Giampiccolis Blatt ist oben noch die Figur der hl. Justina sichtbar; bei Carlevarijs erscheint an der gleichen Stelle lediglich eine Büste). Der Gedächtnischarakter hat das Übergewicht erlangt.

Bald danach, von 1651–1659, wurde die von dem Bildhauer Clemente Molli entworfene Fassade der mittelalterlichen Kirche S. Maria della Misericordia errichtet (Abb. 11)<sup>20</sup>. Die Kirche stand unter dem Patronat der venezianischen Familie Moro. Das Hauptmotiv über dem Eingangsportal wird gebildet von dem Sarkophag, einer Inschrifttafel und der Büste des Philosophen Gaspare Moro. Wie aus den von Bassi zitierten Worten Martinionis hervorgeht, begrüßten die Zeitgenossen diese Ausstattung als eine Verschönerung der Kirche. Über-

<sup>20</sup> Bassi, 79.





11. S. Maria della Misericordia, Fassade (Clemente Molli, 1651–59)

raschenderweise ist, wie wir gleichfalls von Martinioni erfahren, der Senator und Philosoph Gaspare Moro in dem Fassaden-Sarkophag auch wirklich bestattet worden: „la porta della chiesa è stata nuovamente adornata con bel sepolcro dove è collocato Gaspare Moro ...“<sup>21</sup>. Demnach war noch in der Mitte des 17. Jahrhunderts die Beisetzung an Kirchenfassaden zugelassen.

Als chronologisch nächstes Beispiel einer weltlichen Auffassung der Kirchenfassade folgt S. Moisè (Abb. 12). Elena Bassi zitiert eine Urkunde (heute im Mus. Correr, Venedig)<sup>22</sup>, aus der hervorgeht, daß Vincenzo Fini zur Errichtung einer Fassade zum Ruhme seiner Familie ermächtigt wurde, nachdem er 30000 Dukaten zu diesem Zweck bereitgestellt hatte. Später wurden weitere 60000 Dukaten zur gleichen Verwendung von seinem Bruder Gerolamo beigesteuert. Seit 1668 schuf Alessandro Tre-

21 FRANCESCO SANSOVINO, *Venetia città nobilissima ... con aggiunte ... da D. Giustiniano Martinioni*, Venezia 1663, 178, zitiert bei Bassi, 79.

22 Bassi, 233 (Cod. Cic. 2079, Museo Correr); Franzoi-Stefano, 318–321.



12. S. Moisè, Fassade mit Büsten der Familie Fini (Alessandro Tremignon, ab 1668)

mignon die überladenen Dekorationen, die von den Anhängern einer klassischen Ästhetik, von Burckhardt bis Ruskin, so wenig günstig beurteilt wurden. Einen Teil der Skulpturen hat man übrigens 1878 wegen Einsturzgefahr beseitigen müssen.

Auf dem Sarkophag, über dem Mittelportal, steht ein Obelisk mit Inschrift. Er trägt auf seiner Spitze eine Büste, die von Enrico Meyring, dem deutsch-venezianischen Bernini-Nachahmer, ausgeführt wurde. Über den niedrigen Seitenportalen wurden später die Büsten anderer Familienmitglieder aufgestellt (links Gerolamo, rechts Francesco Fini). Wie aus Carlevarijs' Blatt hervorgeht, befand sich hinter der mittleren Büste ursprünglich ein Tuch, gehalten von Putti, die auf dem Gesims des Thermenfensters standen. Dies und der Obelisk betonen den Gedächtnischarakter der Fassade, andererseits ist sie für unser Problem von geringerer Bedeutung, da die Dekoration des oberen Teils einem religiösen Programm folgt.

Wenig später entstand die prächtige, noch vor kurzem maliziös mit einem kostbaren Möbel verglichene Fassade von S. Maria dei Derelitti, volkstümlich Ospedaletto ge-



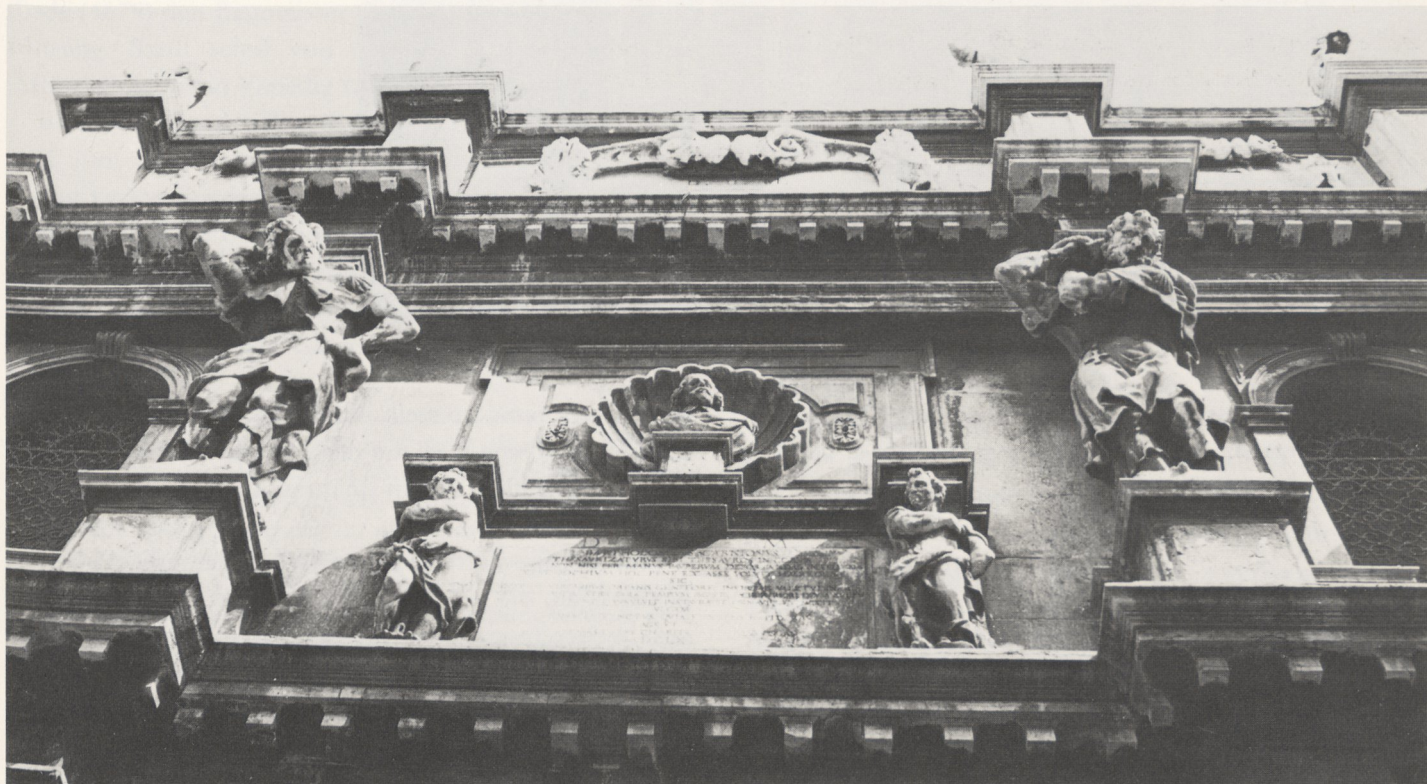
nannt. Von Longhena entworfen, wurde sie 1670–1672 ausgeführt und erhielt ihren bildhauerischen Schmuck durch Giusto Le Court (Abb. 13)<sup>23</sup>. Durch ihre Lage in einer engen Gasse ist sie nur in starker Verkürzung sichtbar. Das Untergeschoß, durch ein mächtiges, verkröpftes Gebälk vom oberen Teil getrennt, erinnert überraschenderweise an spanische und mexikanische Barockarchitektur, da seine Vertikalglieder den spanischen *estipites* ähneln: es sind obeliskenförmige Pilaster, mit Löwenköpfen und Pflanzendekor verziert, die sich nach unten verjüngen und von grotesken Masken in Steinwürfeln bekrönt werden, aus denen ionische Kapitelle herauswachsen. Über dem verkröpften Gebälk und einer großen Tafel mit der Datierungsinnschrift von 1674 erscheint in der Mitte, in einer runden Muschelnische, die Büste des Stifters (Abb. 14): es ist Bartolommeo Cargnioni, ein Kaufmann, der, *thesaurizaturus sibi thesauros in coelis*, eine Anstalt zur Armen- und Krankenpflege erneuert und eine



13. S. Maria dei Derelitti, Fassade (Baldassare Longhena, 1670–72)

23 ELENA BASSI, Gli architetti dell'Ospedaletto, in: *ArteVen*, VI, 1952, 175–181; NICOLA IVANOFF, Monsù Giusto ed altri collaboratori del Longhena, in: *ArteVen*, II, 1948, 115–124; Bassi, 164, 188; G. Cristinelli, op. cit., 142–144, Abb. 140–144; Franzoi–Stefano, 444–446. Der „Möbeltopos“, der auf Burckhardt zurückgeht, wird von Ivanoff erneut gebraucht.

14. S. Maria dei Derelitti, Büste des Bartolommeo Cargnioni (1674)







15. Antonio Canal, S. Maria del Giglio. New York, Privatbesitz

kleine Kirche gestiftet hatte. Indem er diese Taten zum Wohl seiner Mitbürger stolz berichtet, fordert er den Leser zur Nachahmung auf:

VIATOR:  
LAPIDESCIT FUNCTUS QUIA FUNGENS LAPIDESCIT  
AGE ET TU  
FLAMMAS CARPE CHARITATIS UT REVIVISCAS

Damit erhält diese Denkmalfassade zusätzlich eine Propaganda-Funktion und einen moralischen Ausklang. Die kraftvolle Barockrhetorik verkündet nicht nur den Ruhm

des Stifters, sondern stellt ihn darüber hinaus als Musterbeispiel all denen vor, die der himmlischen Schätze sich versichern wollen, indem sie ihren irdischen Brüdern zur Hilfe kommen.

Nur wenige Jahre liegen zwischen den großen Unternehmungen, die zu dieser Zeit die Idee der Denkmalfassade weiterentwickelten. Antonio Barbaro, *provveditore generale in Dalmazia*, bestimmte im Jahre 1678 30000 Dukaten zur Vollendung der Kirche S. Maria del Giglio, traditionell auch S. Maria Zobenigo genannt, im Herzen Venedigs (Abb. 15). Nachdem der Senat ihm erlaubt





16. S. Maria del Giglio, Fassade (Giuseppe Sardi, 1680–83), Detail des Untergeschosses



17. S. Maria del Giglio, Detail des Obergeschosses

hatte, die Fassade zur Darstellung des Ruhmes seiner Familie zu benutzen, betraute Barbaro kurz vor seinem Tode (1679) den Baumeister Giuseppe Sardi mit der Ausführung. Sardi schuf von 1680–1683 diese prächtigste Ausprägung der in Venedig so beliebten Idee<sup>24</sup>.

Barbaro hatte detaillierte Bau-Anweisungen hinterlassen, vom allegorischen Programm bis zu Angaben über die zu verwendenden Gesteinsarten<sup>25</sup>. Die Statue des Stifters wurde in der oberen Mitte der Fassade angebracht, in den Nischen des Untergeschosses die Statuen seiner vier Brüder. Die Stifterstatue zeigt große Ähnlichkeit mit dem *Capitano de mar* des Catarina-Cornaro-Grabmals, das

24 Franzoi-Stefano, 326–328; Bassi, 197; Haskell, loc. cit. Der Entwurf im Archivio di Stato in Venedig (abgebildet bei Bassi, Abb. 139) weicht ab in der Auffassung der Mittelfigur über dem Portal. N. Ivanoff, op. cit., 122, schreibt die Ausführung der Fassade Giuseppe Benoni zu, nach DOMENICO MARTINELLI, *Ritratto di Venezia*, Venezia 1684. Die Beteiligung Benonis bleibt unklar, während die Urheberschaft Sardis durch eine Inschrift auf der Seitenwand der Fassade eindeutig bestätigt wird. Ich bilde die Darstellung der Fassade von Antonio Canale ab; das Bild befindet sich in Privatbesitz in New York. Den Besitzern danke ich für die Erlaubnis das Gemälde abzubilden und für die Aufnahme.

25 Bassi, 204–205. Vgl. auch M. BRUNETTI, *Santa Maria del Giglio, vulgo Zobenigo nell'arte e nella storia*, Venezia 1952.

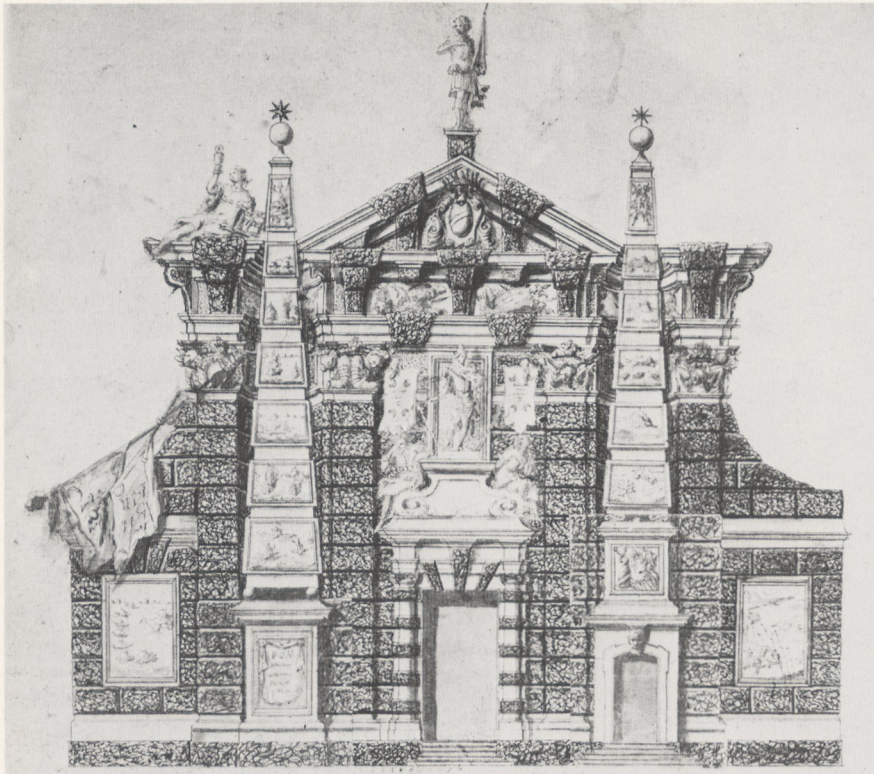
Giusto Le Court im Santo zu Padua errichtet hat; auf Grund dieser Verwandtschaft wurden die Fassadenskulpturen von S. Maria Zobenigo dem Italo-Flamen zugeschrieben<sup>26</sup>. Der weitere Fassadenschmuck besteht in Stadt- und Festungsreliefs, die sich auf die Geschichte der Familie Barbaro beziehen (Abb. 16). Die Säulensockel des Untergeschosses tragen Ansichten folgender Orte: Zara, Candia, Padua, Rom, Korfü und Split. Auf den Sockeln der oberen Säulenreihe fanden Kriegsschiffe und Seeschlachten Platz (Abb. 17). Allegorische Figuren tragen weiterhin zur Verherrlichung des Haupthelden und seines Geschlechtes bei. Das Wappen der Barbaro erscheint unter dem Segmentgiebel der Kirche.

Ivanoff hat sicherlich Recht mit der Vermutung, daß uns die Fassade von S. Maria del Giglio ein Beispiel für die „*effimere costruzioni di stoffa e cartapesta*“ überliefert, daß wir hier sozusagen eine in Stein gemeißelte Gelegenheitsdekoration vor uns haben, wie sie siegreichen Fürsten oder Generälen zum Triumph errichtet zu werden pflegte<sup>27</sup>. Die Übertragung einer temporären Dekoration in die dauerhafte Form einer Kirchenfassade, die da-

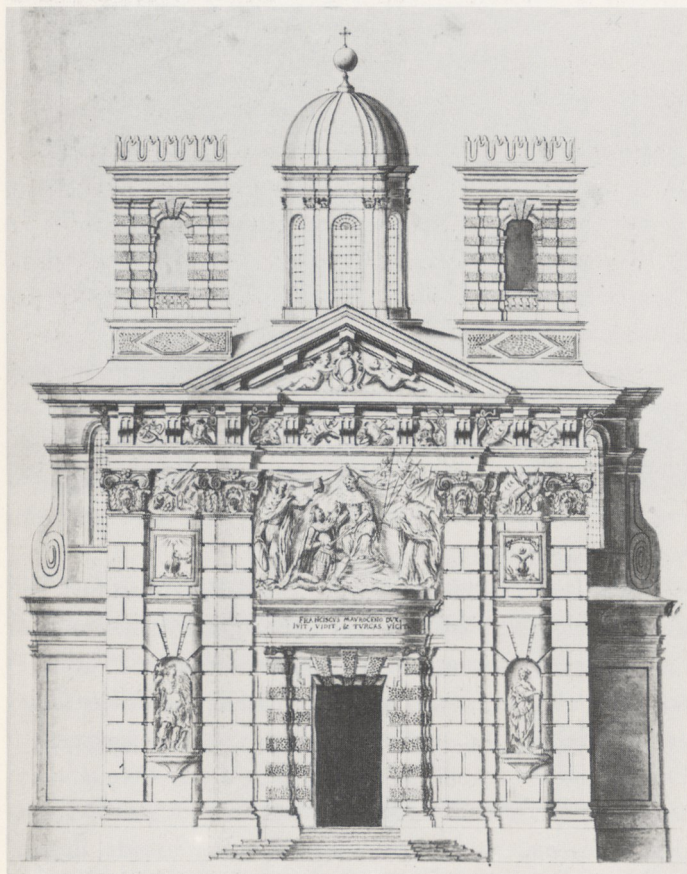
26 Ivanoff, op. cit., 122.

27 Loc. cit.





18. Antonio Gaspari, Entwurf für die Fassade von S. Vidal (1700). Venedig, Museo Correr



19. Antonio Gaspari, Entwurf für die Fassade von S. Vidal (1700). Venedig, Museo Correr

durch quasi in einen *tempio Barbariano* verwandelt wurde, bleibt eine Merkwürdigkeit und ist symptomatisch für das Verhältnis der venezianischen Aristokratie zur Religion am Ende des 17. Jahrhunderts<sup>28</sup>.

#### IV

Einen Höhepunkt in der Entwicklung unseres Phänomens hätte die Fassade von S. Vidal in Venedig gebildet, wären die Entwürfe Antonio Gasparis von 1700, heute im Mus. Correr, zur Ausführung gekommen. Verherrlicht werden sollte der Doge Francesco Morosini, der Eroberer von Morea, der große „Peloponesier“, wie er auch genannt wurde<sup>29</sup>. Diese an den Grund- und Aufriß von S. Andrea al Quirinale anknüpfenden Entwürfe haben nichts Kirchliches an sich: der eine, in *modo rustico* aufgefaßt, zeigt zwei Obeliskens und, über dem ‚Serlio‘-Festungsportal, die Statue des Siegers (Abb.18), über den Seitenfeldern Fahnen. Im zweiten Entwurf ist die ganze Fassade im Festungsstil gehalten; über dem Portal sitzt, wie in der ersten Fassung, ein Relief, die Türme sind mit Zinnen gekrönt (Abb.19).

<sup>28</sup> Haskell, loc. cit.

<sup>29</sup> Bassi, 258, Abb.186-7; Franzoi-Stefano, 337-342, Abb. 497-498.





20. S. Vidal, Fassade (Andrea Tirali, 1734–37)

Die geplante Inschrift FRANCISCUS MAUROCENO DUX / IVIT / VIDIT / ET TURCAS VICIT<sup>30</sup> spricht den Verdienst am Siege ausschließlich Morosini zu. In einem rhetorisch analog gebauten Spruch, der dem polnischen König Jan III. Sobieski, dem Sieger von Wien (1683) zugeschrieben wird, spielt Gott (*Deus vicit*) die Hauptrolle im siegreichen Verlauf der Schlacht.

Am Ende kam keiner dieser Fassadenentwürfe für S. Vidal zur Ausführung. Die Kirche blieb unvollendet. Als man den Baugedanken erneut aufnahm und den Architekten Andrea Tirali beauftragte, errichtete er 1734–1737 eine neo-palladianische Eingangsfront (Abb.20). Auch an ihr stehen Sarkophage mit Büsten, vielleicht nach dem Vorbild von S. Giorgio Maggiore. Die Dargestellten sind nicht mehr Mitglieder der Familie Morosini, sondern der Contarini, in deren Auftrag die neue Fassade entstand<sup>31</sup>.

Eines der letzten Beispiele unserer Reihe, wenngleich bei weitem nicht das prächtigste, stellt S. Canciano vor, wo 1705 die Büste Michele Tomasis über dem Portal an-

30 Bassi, Abb. 187.

31 Bassi, 284, 293.



21. S. Canciano, Fassade, Büste des Michele Tomasi (1706)

gebracht wurde (Abb.21). Die Inschrift auf einer großen Tafel begründet die Ehrung mit dem besonderen Verdienst Tomasis um diese Kirche, mit seiner Frömmigkeit und nicht mehr ausschließlich mit seinen militärischen und sozialen Taten. Es wird außerdem hervorgehoben, daß die Büste von einer dem Verstorbenen besonders ergebene Person finanziert wurde.

FACIEM HVIVS ECCLESIAE RVINAS MINANTEM  
MICHAELIS TOMASI  
AERE CODICILLARI VOLVNTATE LEGATO  
R. BERNARDVS PONTELLVS PLEB. ET PETRVS RETANVS  
PIAE DISPOSITIONIS EXECVTORES  
IN HANC FORMAM RESTAVRARI FECERVNT  
A: DÑI MDCCVI MEN. NOVEMBR.  
ADDENTE MARMOREAM EFFIGIEM AC IMPEN-  
SARVM SVPPLEMENTVM  
MARGARITA CUOGHI VANTEYLINGHEN  
TESTATORIS CONSOBRINA

Die hochfahrenden Zeiten der Renaissance und des Barock sind vorüber. Vergangen ist auch die Größe der Serenissima, in deren Hoheitsgebiet die Kirchenfassade



einen so weltlichen Charakter angenommen hatte. Von Anfang an hatte diese Entwicklung Bedenken und Zweifel erregt. Der Senat hat Vorschläge wie dem von Tommaso Rangone nicht widerstandslos zugestimmt; eine gewisse Rechtfertigung fand er, wenn es sich um Verdienste im Kampf gegen die Ungläubigen handelte.

Trotzdem äußerte mehr als ein Kritiker sich betroffen, ja empört, wie z.B. Francesco Zanotto, der, zwar erst 1847, über die von Rangone gestiftete Fassade von S. Giulian schrieb: „... e serve quasi più a monumento di lui che a mostrare l'ingresso del tempio santo di Dio“, und weiter: „... il che tutto mostra peccar di superbia questi segni

e questi caratteri, offendendo così la maestà del luogo santo“<sup>32</sup>.

Der Kunsthistoriker kann kaum weiter gehen. Für den Historiker venezianischer Geistes- und Sittengeschichte, für den Sozial- und Kulturforscher bleibt die reizvolle Aufgabe, die spezifisch venezianischen Faktoren herauszufinden, die für die Entwicklung so unerwarteter, noch heute überraschender symbolischer und künstlerischer Formen verantwortlich waren.

32 Zitat nach Weddigen, 67, aus FRANCESCO ZANOTTO, *Venezia e la sua laguna*, Venezia 1847.

#### MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- |                 |                                                                                                           |          |                                                                                                                                                   |
|-----------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Bassi           | E. BASSI, <i>Architettura del Sei- e Settecento a Venezia</i> , Napoli 1962.                              |          |                                                                                                                                                   |
| Franzoi-Stefano | U. FRANZOI/D. DI STEFANO, <i>Le chiese di Venezia</i> , Venezia 1976.                                     | Weddigen | form, in: <i>BurlMag</i> CXVIII, 1976, 283-293.                                                                                                   |
| Hiesinger       | K.B. HIESINGER, <i>The Fregoso Monument: A Study in Sixteenth Century Tomb Monuments and Catholic Re-</i> |          | E. WEDDIGEN, <i>Thomas Philologus Ravennas, Gelehrter, Wohltäter und Mäzen</i> , in: <i>Saggi e Memorie di Storia dell'Arte</i> , IX, 1974, 7-76. |