

Der Doge vor dem Altar – Gottesdienste als Thema politischer Visualisierung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Venedig

Ruth Schilling

SUMMARY

The visual representation of rulers kneeling in front of an altar can reveal how and to which extent the combination of religion and politics is part of each individual political culture. In Venice, a special type of representing the doge participating in a religious service was generated in the second half of the 16th century. At first one might argue that this demonstrates how the combination of religious and political rights was visualized by using specifically post-tridentine catholic symbols. However, a detailed analysis shows the priority of the ducal dignity over confessional symbols.

Auf einem Gemälde im Senatsaal des Dogenpalastes ist eine Szene dargestellt, die in der politischen Ikonographie der Republik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine Ausnahme darstellt:¹ Ein Lichtstrahl trifft die auf dem Altar thronende Hostie. Das Weihrauchfass in der Hand des Priesters zeigt den Augenblick ihrer Wandlung in den Leib Christi an. Der Gesichtsausdruck der Gläubigen, die sich um den Altar versammelt haben, ist von ehrfurchtsvollem Staunen bestimmt. Allein der Doge, neben der Hostie der zweite Mittelpunkt des Gemäldes, verharrt in unerschütterlicher Ruhe und Anbe-

1 Vgl. W. Wolters, Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983, S. 258. Zur politischen Ikonographie Venedigs vgl. allgemein D. Rosand, *Myths of Venice. The Figuration of a State*, Chapel Hill 2001.

tung. Diese sichere Haltung unterstreicht das rechts oben über ihn gehaltene Schild „tutela R P“ (tutela rei publicae, das heißt „Schutz der Republik“ oder „Schutz für die Republik“). Der Umhang des Dogen wölbt sich wie bei einer Schutzmantelmadonna und deutet eine Kreisbewegung an, die alle Versammelten umfasst.² Der auf diesem Gemälde im Senatssaal des Dogenpalastes dargestellte Doge war für die Zeitgenossen eindeutig durch Gesicht und durch die dargestellte Szene als Pasquale Cicogna (Dogat 1585–1595)³ zu identifizieren. Der venezianische Maler Tommaso Dolabella gab dem realistisch gehaltenen Bildraum durch die erläuternde Aufschrift „tutela R P“ eine in allgemeine Grundsätze reichende Erklärung. Diese war wohl Teil des Bildprogramms gewesen, das dem Künstler vorgeschrieben war⁴. Das Bild war Teil der Ausstattung des zu Beginn der achtziger Jahre des 16. Jahrhunderts nach zwei verheerenden Bränden neu dekorierten venezianischen Dogenpalastes, dem Sitz der politischen Institutionen Venedigs.⁵ Die Verbindung von Glaube und Politik in der Person des Dogen, der gleichzeitig als Gläubiger und Schutzherr vor den Altar getreten war, wurde als wichtiges Fundament der Republik visualisiert und den im Sitzungssaal des Senats⁶ versammelten venezianischen Patriziern⁷ vor Augen geführt.

Aber warum wählten der Maler und seine Auftraggeber ausgerechnet den Moment aus, in dem der Doge zusammen mit anderen politischen und geistlichen Würdenträgern sowie auch sozial niedriger gestellten Gläubigen Zeuge der Transsubstantiation, der Verwandlung der Hostie in den Leib Christi, wurde? Hiermit wichen sie von traditionellen Bildtypen ab, deren Sujets die Verbindung von Religion und Politik als Grundlage der venezianischen republikanischen Herrschaft symbolisierten. Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte es ein begrenztes Repertoire an Möglichkeiten gegeben, den Dogen als Gläubigen darzustellen, nämlich entweder im Augenblick seiner Investitur durch den Heiligen Markus oder als Stifter vor Christus oder Maria zum Ausdruck der Danksagung nach einer erfolgreichem Wahl oder einem militärischen Sieg.⁸ Diese traditionelle Form des Motivbilds bestimmte die visuelle Repräsentation der Dogen im Dogenpalast. Jeder von ihnen war verpflichtet, nach seiner Wahl auf eigene Kosten ein solches Gemäl-

2 Vgl. zu diesem Bildtyp H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 5. Aufl. 2000, S. 398-406.

3 Zu seiner Biographie vgl. A. Da Mosto, *I Dogi di Venezia nella Vita Pubblica e Privata*, Mailand 1966, S. 375-383.

4 Zu dem Bildprogramm des Dogenpalastes vgl. S. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall. Studies in the Religious Iconography of the Venetian Republic*, Spoleto 1974, S. 6-12; W. Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983, S. 31-44.

5 Zu den Funktionen des Dogenpalastes vgl. Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall* (wie Anm. 4), S. 120-155.

6 Der venezianische Senat bestand aus Personen, die qua Amt Stimmrecht in ihm besaßen sowie aus 60 vom Großen Rat gewählten Senatoren. Vgl. zum venezianischen Verfassungsaufbau insgesamt G. Rösch, *Venedig: Geschichte einer Seerepublik*, Stuttgart u. a. 2000, S. 112-125.

7 Die venezianische Gesellschaft beruhte auf der Dreiteilung von *nobili*, *cittadini* und *popolani*. Die *nobili* besaßen ein aktives Stimmrecht im Großen Rat, ein Privileg, das vererbt wurde. Da sie keinem Feudaladel entsprechen, werden sie im Folgenden als Patrizier bezeichnet.

8 Vgl. insgesamt A. Weber, *Venezianische Dogenporträts des 16. Jahrhunderts*, Sigmaringen 1993 (= *Studi. Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig. Centro Tedesco di Studi Veneziani Bd. 10*), S. 31-40.

de herstellen und dort aufhängen zu lassen.⁹ Die Werkstatt der Gebrüder Bellini prägte dabei einen Typus des Votivbildes, von dem sich die Künstler in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts abhoben. Auf den Bildern der Gebrüder Bellini war der neu gewählte Doge in knieender Pose vor der Mutter Gottes zu sehen. Der Heilige Markus und andere Heiligenfiguren empfahlen ihn ihrem Schutz.¹⁰ Tizian war der erste, der auf diesem Gebiet maltechnische Innovationen wagte. Tizians künstlerische Neuerungen setzten noch nicht, wie bei Dolabella, bei der Person des Dogen an, sondern bei den religiösen Figuren und Symbolen, die Teil des Bildrepertoires waren. Die unmittelbare Gegenwart der Heiligen auf dem Stifterbild der Familie Vendramin ersetzte er durch ein Reliquienkreuz.¹¹ Den Dogen Antonio Grimani ließ er nicht vor einem Heiligen, sondern vor der in einem Strahlenkranz schwebenden Personifikation des Glaubens niederknien.¹² Diese Innovationen griffen die venezianischen Maler Jacobo Tintoretto (1518–1594) und Palma Il Giovane (1548–1628) auf. So kniete zum Beispiel der Doge Pasquale Cicogna auf seinem von Palma il Giovane gestalteten Votivbild neben dem Erlöser. Keine Heiligenfigur vermittelt zwischen ihm und Christus und damit zwischen ihm und dem Wunder der Auferstehung.¹³

Diese Innovationen bereiteten auf künstlerischem und stilistischem Gebiet die Darstellung des Dogen während der Messe als Bildtypus vor, wie er uns an einigen, im Folgenden zu besprechenden Beispielen begegnen wird. Neben Dolabellas Gemälde im Senatssaal des Dogenpalastes existiert ein weiterer Gemäldezyklus, der den Dogen während einer liturgischen Handlung vor dem Altar zeigt. Ein Seitenblick nach Rom macht deutlich, wie außergewöhnlich die Darstellung des Dogen während einer liturgischen Handlung selbst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war, eine Zeit, die durch eine stark konfessionell geprägte Symbolik charakterisiert werden kann:¹⁴ Aus der Heiligen Stadt sind keine großformatigen Bilder oder Reliefs von Päpsten oder Kardinälen dieser Art bekannt.¹⁵ Handelte es sich bei den venezianischen Darstellungen um den Versuch, die traditionellen Verbindungen kirchlicher und politischer Rechte in der Hand des Dogen mittels neuer symbolischer Formen, wie sie die nachtridentinisch geprägte Eucharistieförmigkeit bot, ein stabiles Fundament zu geben? Um dieser Frage nachzugehen, sollen zunächst Grundlinien der Repräsentation des Dogen in Bild und Ritual skizziert werden (I.). Anschließend sollen Bildanalysen aufzeigen, welche Implikationen bezüg-

9 Es ist nicht überliefert, ab wann dies üblich war. Das älteste erhaltene Kunstwerk dieser Art stellt das Votivrelief des Dogen Leonardo Loredan (Dogat 1521–1523) dar. Vgl. Wolters, *Der Bilderschmuck* (wie Anm. 1), S. 92.

10 Vgl. Weber, *Venezianische Dogenporträts* (wie Anm. 8), S. 38–39, 96.

11 Vgl. G. Nepi Sciré, *Die Votivbilder Jacopo Tintoretts*, in: *Jacopo Tintoretto. Portraits*, Mailand 1994, S. 39–49, hier: S. 41.

12 Weber, *Venezianische Dogenporträts* (wie Anm. 8), S. 78–79.

13 Vgl. Wolters, *Der Bilderschmuck* (wie Anm. 1), S. 130.

14 Zum Zusammenhang zwischen katholischer Konfessionalisierung und Symbolik vgl. P. Burschel, „Imitatio sanctorum“: Oder: Wie modern war der nachtridentinische Heiligenhimmel?, in: *Das Konzil von Trient und die Moderne*, hrsg. von P. Prodi und W. Reinhard, Berlin 2001, S. 241–259.

15 Diesen Hinweis verdanke ich Dr. Arne Karsten, wissenschaftlicher Mitarbeiter des Projekts „Requiem. Die römischen Papst- und Kardinalgräber der Frühen Neuzeit“. Vgl. auch die entsprechende Datenbank auf der Homepage des Projekts: www2.hu-berlin.de/requiem/ (zuletzt besucht am 14.12. 2008).

lich des Verhältnisses von Religion und Politik die hier zu besprechenden Dogen Darstellungen darstellen (II.). Diese Bildanalysen werden zusammenfassend in ihrer Bedeutung für die sakrale Qualität des Dogenamtes im Venedig der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bewertet (III.). In einer interdisziplinären und diachronen Vergleichsperspektive soll geklärt werden, welche Grenzen und Möglichkeiten zur visuellen Repräsentation der liturgischen Aspekte eines politischen Amtes bestanden. Venedig stellt dabei aufgrund seiner politischen Verhältnisse ein besonders aufschlussreiches Fallbeispiel dar: Hier war, wie im Folgenden noch näher ausgeführt wird, die Verbindung von politischen und kirchlichen Rechten in der Hand der Magistrate besonders stark ausgeprägt.

I. Die Repräsentation des Dogen in Bild und Ritual – Grundstrukturen

Der Doge vertrat die venezianische Republik in der Frühen Neuzeit nach außen hin. Er empfing fremde Standespersonen, unterzeichnete diplomatische Korrespondenz sowie Abkommen und Verträge. Auf Münzen und Siegeln erschien sein Bildnis. Die Annalen der venezianischen Republik wurden nach den jeweiligen Regierungszeiten der Dogen eingeteilt.¹⁶

Das Amt des Dogen war dasjenige mit dem höchsten Ansehen in der venezianischen Ämterlaufbahn. Es war allerdings keineswegs mit entsprechenden aktiven politischen Rechten verbunden. Diese waren vielmehr im Lauf der Herausbildung der politischen Institutionen immer weiter eingeschränkt worden¹⁷. So war es dem Dogen zum Beispiel untersagt, Venedig zu verlassen oder mit Gesandten und fremden Fürsten nur unter vier Augen zu verhandeln.¹⁸ Wichtige politische Initiativen gingen nicht mehr von einzelnen Dogenpersönlichkeiten aus, wie es noch im 15. und frühen 16. Jahrhundert der Fall gewesen war, sondern zunehmend von Gruppierungen im Rat der Zehn, im Senat oder auch im Großem Rat.¹⁹

Die politischen Rechte der venezianischen Republik erstreckten sich in hohem Maße auch auf kirchliche Belange. So bestimmten der Doge und der venezianische Senat nicht nur über die Besetzung der Ämter in der ihnen direkt unterstellten Kirche von San Marco. Sie entschieden auch über die Besetzung des Amtes des Patriarchen von Venedig,

16 Vgl. Rösch, Venedig (wie Anm. 6), S. 114.

17 Vgl. ebd., S. 115.

18 Der französische König Heinrich III. bereitete bei seinem Besuch im Jahre 1574 zum Beispiel dem Dogen Alvise Mocenigo durch seine spontan vorgebrachte Bitte um ein Vier-Augen-Gespräch Schwierigkeiten. Nach seiner Abreise musste der Doge dem Großen Rat Rede und Antwort stehen. Vgl. *Relazione fatta al Senato nel giorno 29 Luglio 1574 dal doge Alvise Mocenigo, de' Colloquii da lui tenuti col Re Enrico III di Francia e di Polonia, nel tempo del suo soggiorno in Venezia*, in: *Due Documenti inediti di Storia Veneta del secolo decimosesto*, hrsg. von S. Rizzi, Venedig 1842, S. 33-47.

19 Zur Verfassungsentwicklung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vgl. M. J. C. Lowry, *The Reform of the Council of Ten, 1582-3: An Unsettled Problem?*, in: *Studi Veneziani* 13 (1971), S. 275-310; P. Preto, *I Servizi Segreti di Venezia*, Mailand 1994, S. 51-52; A. Stella, *La regolazione delle pubbliche entrate e la crisi politica veneziana del 1582*, in: *Miscellanea in onore di Roberto Cessi*, Bd. 2, Rom 1958, S. 157-171.

was in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu erbitterten Konflikten mit der Kurie führte.²⁰

Sowohl die ambivalente politische Stellung des Dogen als auch die kirchlichen Herrschaftsrechte der Republik, die er repräsentierte, drücken sich in der Rolle aus, die er in Bild und Ritual spielte. Gemälde, die den jeweiligen Dogen zeigten, unterlagen einer detaillierten Gesetzgebung. Thema und Material waren häufig vorgegeben. Das sollte die Gleichförmigkeit der Repräsentation der Patrizierfamilien sicherstellen.²¹ Im privaten Kontext waren es daher meist Grabmäler und auch Darstellungen an Kirchenfassaden, mit denen die jeweiligen Familien die Erinnerung an das mit dem Amt verbundene Ansehen sichern wollten.²² Doch auch auf dem Gebiet der familiären Repräsentation herrschten restriktive politische Rahmenbedingungen, die eine enge Verbindung von Dogenstilisierung und republikanischem Ethos bewirkten. Erinnerten Festdarstellungen beispielsweise an die Mitglieder der Familien, die die Dogenwürde bekleidet hatten, so taten sie dies mit Hinweis auf eher schlichte Symbole wie die charakteristische dogale Kopfbedeckung, den „corno ducale“, und nicht in Form großformatiger Bildnisse, die den Dogen als Person und anders als als Amtsträger thematisiert hätten.²³

Ähnlich festgelegt, wenn auch viel deutlicher auf den Dogen als ranghöchsten Würdenträger der Republik ausgerichtet, war seine rituelle Repräsentation. Die Zeremonien zu seiner Amtseinsetzung signalisierten mit ihren quasi-monarchischen Formen wie der Krönung und dem Münzwurf seine Sonderstellung.²⁴ Umfang und Art der Prozessionen überhöhten ihn nicht nur als politischen Herrscher, sondern auch als kirchlichen Würdenträger. Die Prozessionsordnung signalisierte den Vorrang des Dogen vor dem Patriarchen. Der Doge nahm eine aktive Rolle bei wichtigen Messen in San Marco ein. Sein Amt wurde in die Nähe eines geistlichen Würdenträgers gerückt.²⁵ Die Ankunft des Zuges des Dogen mit Würdezeichen und Geistlichen von San Marco in einer Kirche, die zum Ziel einer Prozession bestimmt war, signalisierte die Ausweitung des Geltungs-

20 Vgl. G. Cozzi, *Il Giuspatronato del Doge su San Marco: Diritto Originario o Concessione Pontificia?* in: San Marco. Aspetti storici e agiografici. Atti del Convegno Internazionale di Studi Veneziani, 26-29 Aprile 1994, Venedig 1996, S. 727-742; P. Prodi, *The Structure and Organization of the Church in Renaissance Venice: Suggestions for Research*, in: *Renaissance Venice*, hrsg. von J. R. Hale, London 1973, S. 409-430; S. Tramontin, *La visita apostolica del 1581 a Venezia*, in: *Studi Veneziani* 9 (1967), S. 453-533.

21 Vgl. S. Sinding-Larsen, *Il Ritratto Veneziano di fronte alla Tradizione Repubblicana*, in: *Dodicesimo incontro in ricordo di Michelangelo Muraro*, hrsg. von G. Menin Muraro und Daniela Puppulin, Sossano 2004, s. p.

22 Vgl. M. Gaier, *Facciate sacre a scopo profano: Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venedig 2002 (= *Studi di arte veneta*, Bd. 3); M. Gaier, *Il mausoleo nel presbitero: patronati laici e liturgie private nelle chiese private*, in: *Lo spazio e il culto: relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, hrsg. von J. Stabenow, Venedig 2006, S. 153-180; J. Simane, *Grabmonumente der Dogen: Venezianische Sepulchrkunst im Cinquecento*, Sigmaringen 1993 (= *Centro Tedesco di Studi Veneziani, Studi*, Bd. 11), S. 9-14.

23 Ein gutes Beispiel hierfür sind die Inschriften an den Triumphbögen, die zu Ehren der Dogaressa Morosina Grimani anlässlich ihres feierlichen Einzugs in den Dogenpalast errichtet wurden. Vgl. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima e singolare*, Venedig 1663, S. 419.

24 M. Casini, „Dux habet formam regis“. Morte e intronizzazione del principe a Venezia e Firenze nel Cinquecento, in: *Annali della Fondazione Luigi Einaudi* 27 (1993), S. 273-351; E. W. Muir, *The Doge as Primus Inter Pares: Interregnum Rites in Early Sixteenth-Century Venice*, in: *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, hrsg. von S. Bertelli und G. Ramakus, Bd. 1, Florenz 1978, S. 145-160.

25 Vgl. E. W. Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981, S. 190-191.

bereiches der venezianischen Liturgie von San Marco auf den jeweiligen Kirchenraum. Das *Breviarum romanum*, das 1568 auf dem Konzil von Trient zur verbindlichen liturgischen Grundlage erklärt worden war, wurde so zeitweise außer Kraft gesetzt.²⁶

Die eigenständige liturgische Rolle des Dogen gewann in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an Brisanz. Das Verhältnis der venezianischen Republik zur römischen Kurie war traditionell aufgrund der politischen Konkurrenzsituation zwischen beiden Mächten ambivalent. Diese Ambivalenz verschärfte sich mit den päpstlichen Forderungen nach einer Umsetzung der auf dem Konzil von Trient beschlossenen Reformen.²⁷ Dies sahen einige Patrizier, die so genannten „giovani“ als gefährliche Eingriffe in die Autonomie der Republik an. Andere, die „papalisti“, befürworteten, teils auch aufgrund der engen familiären Verbindungen zur Kurie, eine Anbindung Venedigs an die katholischen Reformen sowie auch ein politisches Bündnis mit Papsttum und Kirchenstaat.²⁸ Eine Inszenierung des Dogen vor dem Altar, sei es im Bild, sei es im Zeremoniell, konnte also in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine sehr differenzierte Bandbreite an Deutungsmöglichkeiten und Bedeutungen konnotieren: Zum einen konnte nach außen hin Venedigs Autonomiebewusstsein betont werden. Zum anderen konnte aber auch nach innen hin eine bestimmte Position innerhalb des politischen Konflikts dieser beiden Gruppen eingenommen werden. Die jeweiligen Symbole und Bedeutungszuschreibungen sind daher genau abzuwägen.

II. Der Doge vor dem Altar: Bildanalysen

Der im Jahre 1585 zum Dogen gewählte Pasquale Cicogna wählte für sein Votivbild den Maler Palma il Giovane aus.²⁹ Neben seiner Verbundenheit für Kreta, wo er lange Jahre seines Lebens verbracht hatte,³⁰ ließ er auf diesem Gemälde zwei Elemente darstellen, die mit Cicognas religiöser Haltung in Zusammenhang standen: Zum einen zeigte der Maler das Oratorio dei Crociferi im Hintergrund, ein Hospital, das sich besonders um bedürftige Frauen kümmerte.³¹ Zum anderen wies die prominente Figur des auferstehenden Christus auf die besondere Verehrung des Leibes Christi hin, für die Zeitge-

26 Vgl. Sansovino, *Venetia*, S. 492-526 und die zusammenfassenden Angaben bei Lucas Burkart, *Die Stadt der Bilder: familiäre und kommunale Bildinvestitionen im spätmittelalterlichen Verona*, München 2000, S. 270.

27 Zu dem Problemfeld der Umsetzung der Trienter Konzilsdekrete in Venedig fehlt immer noch eine grundlegende Gesamtuntersuchung. Es seien daher mehrere Einzelstudien genannt, die sich Detailaspekten aus diesem Bereich widmen: N. S. Davidson, *Il Sant'Uffizio e la Tutela del Culto a Venezia*, in: *Studi Veneziani* n.s. 6 (1982), S. 87-145; V. Peri, *L'“incredibile Risguardo” e „l'incredibile Destrezza“*. La Resistenza di Venezia all'iniziativa posttridentina della Santa Sede per i Greci dei suoi domini, in: *Venezia. Centro di Mediazione tra Oriente e Occidente* (sec. XV-XVI). *Aspetti e Problemi*, hrsg. von H.-G. Beck, M. Manoussacas und A. Pertusi, Bd. 2, Florenz 1977, S. 599-625.

28 Vgl. A. Menniti Ippolito, *Ecclesiastici veneti tra Venezia e Roma*, in: *Venezia e la Roma dei Papi*, Mailand 1987, S. 209-234.

29 Vgl. Wolters, *Der Bilderschmuck* (wie Anm. 1), S. 130.

30 Vgl. Da Mosto, *I Dogi* (wie Anm. 3), S. 376-377.

31 Zu dem ansonsten weitgehend unerforschten Hospiz finden sich einige kurze Informationen in: S. Mason, *L'Oratorio dell'Ospedaletto dei Crociferi restaurato*, in: *Arte veneta* 38 (1984, 1985), S. 292-294.

nossen Pasquale Cicogna rühmten.³² Seine militärischen Erfolge und seine besonders tiefe Frömmigkeit kompensierten symbolisch die Tatsache, dass Cicognas Familie zu der Gruppe der venezianischen Patrizierfamilien gehörte, die erst 1381 im Rahmen von militärischen Auseinandersetzungen mit der Konkurrenzrepublik Genua in das Patriziat aufgenommen worden waren. Zudem litt seine Popularität unter Patriziern und Nicht-Patriziern darunter, dass er wie auch seine gesamte Familie nicht besonders wohlhabend war. Eine Betonung seiner persönlichen Frömmigkeit konnte Cicogna es erleichtern, seine mangelnde Großzügigkeit mit christlich motivierter Bescheidenheit zu erklären.³³ Die Eucharistieförmigkeit, die Cicogna auf seinem Motivbild betonte und die Dolabella auf dem Gemälde im Senatssaal darstellte, war Ausdruck einer gesteigerten symbolischen Bedeutung der Transsubstantiation, die mehrere theologische Implikationen besaß. Die Zentrierung auf Christi Leiden und Opfertod stellte bereits vor der Konfessionalisierung ein wichtiges Element spätmittelalterlicher und frühreformatorischer Frömmigkeit dar. In Venedig ist eine Tradition der Zentrierung auf Christus von den zwanziger Jahren des 16. bis weit in die Hälfte des 16. Jahrhunderts zu beobachten.³⁴ Neben dieser Tradition wurde die Abendmahlsfeier zum Scheidemerkmals aller drei Konfessionen im 16. Jahrhundert, die Eucharistieverehrung zu einem spezifisch römisch-katholischen Symbol.³⁵ Cicognas dezidierte Demonstration dieser religiösen Ausdrucksform kann daher auf den ersten Blick als eine pro-römische Stellungnahme verstanden werden. Es gilt allerdings zu beachten, dass in sein Dogat und wohl auch auf seine Anregung hin wichtige zeremonielle Innovationen fallen, die auf eine Stärkung der Position Venedigs auf dem sich immer stärker regulierenden diplomatischen Parkett des katholischen Europas zielten. So beauftragte er persönlich seinen Zeremonienmeister damit, ein eigenes Handbuch anzulegen. Damit strebte Cicogna eine bessere Sicherung des zeremoniellen Rang Venedigs an.³⁶ Außenpolitisch sind seine Regierungsjahre nicht durch Entscheidungen gekennzeichnet, die eine bestimmte Position pro oder gegen katholische Bündnisbewegungen erkennen lassen.³⁷ Auch in familiärer Hinsicht scheinen Cicognas Kontakte zur Kurie zwar vorhanden, aber nicht besonders intensiv gewesen zu sein. So erwirkte er für seinen unehelichen Sohn die Erhebung zum Bischof von Rab, eines im Vergleich zu anderen Bistümern im adriatischen Raum eher unbedeutenden Amtes.³⁸

32 Vgl. Da Mosto, *I Dogi* (wie Anm. 3), S. 377.

33 Vgl. ebd., S. 375-376.

34 Auf diesem Gebiet sind noch viele Forschungslücken zu verzeichnen. Vgl. M.-L. Favreau, „Devotio moderna“ in Italien? Kontakte zwischen „Prag“ und Venedig im 14./ 15. Jahrhundert und die Suche nach neuen Wegen der Frömmigkeit in Venetien, in: *Die „Neue Frömmigkeit“ in Europa im Spätmittelalter*, hrsg. von M. Derwich, Göttingen 2004, S. 301-330; außerdem Sinding-Larsen, *Christ in the Council Hall* (wie Anm. 4), S. 156-219.

35 Dies kommt besonders gut in dem Konflikt in der bi-konfessionellen Reichsstadt Donauwörth um eine Fronleichnamspzession im Jahre 1606 zum Ausdruck. Vgl. auch C. Scott Dixon, *Urban Order and Religious Coexistence in the German Imperial City: Augsburg and Donauwörth, 1548–1608*, in: *Central European History* 40, 1 (2007), S. 1-33.

36 Vgl. A. Hopkins, *Santa Maria della Salute. Architecture and Ceremony in Baroque Venice*, Cambridge 2000, S. 233.

37 Vgl. Da Mosto, *I Dogi* (wie Anm. 3), S. 379.

38 Vgl. ebd., S. 379.



Abbildung (1) aus:
Stefania Mason Rinaldi,
Palma il Giovane. L'opera
completa, Mailand 1984,
S. 221.

Cicogna förderte den Künstler Palma il Giovane bereits vor Amtsantritt. Palma il Giovane war als Maler für die katholischen Reformorden der Kapuziner und Theatiner bekannt geworden.³⁹ Seine Bildthemen sind durch vornehmlich religiöse Sujets geprägt. Die Tatsache, dass er zum bevorzugten Maler Pasquale Cicognas wurde, ist in einem engen Zusammenhang mit der religiösen Selbststilisierung des Dogen zu sehen. Die Verehrung der Eucharistie ist mit zwei Ereignissen aus Cicognas Biographie verknüpft: Zum einen soll ihm in Korfu während einer Messe die Hostie wundersamerweise vor die Füße

39 Vgl. S. Mason Rinaldi, Palma il Giovane. L'opera completa, Mailand 1984, S. 28.

geschwebt sein. Zum anderen erreichte ihn die Nachricht von seiner Wahl zum Dogen, als er die Messe im Oratorio dei Crociferi hörte.⁴⁰

Ein von Palma il Giovane für die Räume des Oratorio dei Crociferi entworfener Bilderzyklus, der zu Beginn von Cicognas Amtszeit entstanden ist, vollzieht anhand dreier Darstellungen die *rite de passage*⁴¹ Pasquale Cicognas zum Dogen nach. Cicogna besaß als Patron zu diesem Hospiz eine besonders enge Beziehung.⁴² Es ist äußerst ungewöhnlich, dass sich ein Gemäldezyklus außerhalb des Dogenpalastes einem so eminent politischen Thema annimmt. Betrachten wir daher genauer, in welcher Weise die liturgische Handlung zu der politischen Selbstdarstellung des Dogen beiträgt.

Im ersten Gemälde (Abb. 1) wird der Moment gezeigt, in dem Pasquale Cicogna im Kreis der bedürftigen Frauen des Oratorio an der Messe teilnimmt. Der Priester reicht einer der Frauen die Oblate. Der Altar ist mit Blumen geschmückt. Das Geschehen ist durch keinerlei religiöse Symbole wie Aureole oder Heiligenfiguren überhöht. Der Betrachter wird so unmittelbar in das Geschehen im Kirchenraum integriert. Noch viel stärker als auf Dolabellas Gemälde ist der Kontext der Szene betont naturalistisch gehalten. Pasquale Cicogna ist zwar durch seinen Prokuratoren-Umhang von den anderen Personen bereits farblich herausgehoben. In Gestik und Blickrichtung gleicht er aber den anderen Gläubigen. Er ist sogar niedriger dargestellt als die alte Frau, der gerade eine Oblate gereicht wird. Oberste Hierarchie genießt im Bild der Abendmahlskelch, den der über dem Geschehen angesiedelte Priester in der Hand hält. Das Altarbild ist nur ansatzweise angedeutet. Damit eröffnet es die Möglichkeit, sich den Raum als Ganzes vorzustellen. Die Beziehung zwischen dem Altar als Zentrum des Geschehens und den Gläubigen ist aber auch sehr viel weniger symbolisch aufgeladen als in Dolabellas Darstellung. Palma il Giovane hat den Messbesuch des künftigen Dogen seiner sakralen Qualitäten entzogen, indem er das Geschehen möglichst naturalistisch schilderte. Der künftige Doge, so impliziert das Bild, war ein Gläubiger unter anderen Gläubigen.

Im zweiten Bild dieses Zyklus (o. Abb.) hat sich die Szenerie merklich gewandelt. Cicognas Hände sind noch zum Gebet gefaltet. Dennoch ist er hier nun weniger als ein bescheidener Gläubiger zu Füßen des Abendmahlswunders dargestellt, sondern bereits stärker nach oben und dadurch in den Bildmittelpunkt gerückt. Die anderen Messbesucher neigen sich ihm zu und deuten so ihre Verehrung in Vorwegnahme der eigentlichen Dogeninvestitur an. Der Doge und nicht der Altar stehen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Aufgeregt gestikulierend spricht ihn der Priester an. Der am linken Bildrand kniende Balljunge entschlüsselt die Szenerie.⁴³ Er ist gerade dabei, Pasquale Cicogna die Urne mit den Wahlkugeln zu überreichen. Dadurch setzt er ihn und alle anderen Anwesenden von der Wahl Cicognas zum Dogen in Kenntnis. Der Kirchenraum wird

40 Vgl. Da Mosto, I Dogi (wie Anm. 3), S. 377-378.

41 Hiermit ist ohne eine systematische Adaption der durch Arnold van Gennep geprägten Begriffsbildung ein Ritual gemeint, das eine Statusumwandlung herstellt.

42 Vgl. Da Mosto, I Dogi (wie Anm. 3), S. 378.

43 Der *ballotino* war für das Einsammeln der Stimmkugeln und die Aufbewahrung der Urne zuständig. Er wurde nach dem Zufallsprinzip ausgewählt, vgl. Muir, Civic Ritual (wie Anm. 25), S. 279.

zum Schauplatz eines politischen Statuswandels. Dementsprechend ist der Priester auch eine Kopflänge unter dem Dogen dargestellt, eine Veränderung, die den hierarchieversessenen Zeitgenossen beim Betrachten der Bilder sicherlich nicht verborgen blieb. Noch ist der Statuswandel zum Dogen hin allerdings nicht vollzogen. Dies zeigt sich besonders gut an Cicognas Tracht sowie auch dem unspezifischen Habitus der männlichen Messbesucher, die durch keinerlei Attribute oder Kleidungsstücke herausgehoben sind. Das „Te Deum Laudamus“, das ein Messdiener als Zettel in der Hand hält, verweist zum einen auf die Messe selbst, zum anderen aber auch auf die erfolgreiche Wahl.⁴⁴

Das letzte Bild des Zyklus (Abb. 2) zeigt den Dogen in vollem Ornat, das heißt in goldenem Umhang und mit der Kopfbedeckung des „corno ducale“. Die Szenerie spielt sich nun nicht mehr im Kircheninneren, sondern vor dem Portal des Hospizes ab. Cicogna steht im Mittelpunkt des Bildes. Er begrüßt die weit unter ihm knieenden Bewohnerinnen des Hospiz. Gleichsam in Umdrehung zum traditionellen Bildaufbau, wo ein Heiliger den knieenden Dogen Christus oder Maria präsentiert, präsentiert hier ein Geistlicher die Frauen dem Dogen, der sie mit einer Handbewegung begrüßt. Diese gemahnt an einen Segensgestus. In der rechten Bildhälfte wird entsprechend der Einzugsrichtung des Dogen die Gruppe seiner Ratgeber dargestellt. Auf der linken Bildseite sehen wir einen weiteren seiner Ratgeber sowie den Priester und mehrere Geistliche. Am stärksten herausgehoben auch durch ihre formale Amtstracht sind der Doge und der Priester. Alle anderen Personen sind nicht durch weitere Attribute und Symbole gekennzeichnet. Dadurch wird die Szenerie als ein Geschehen markiert, in dem der Doge das Hospiz nicht in Form einer offiziellen „*andata pubblica*“ besucht. Hierfür wäre das Mitführen der venezianischen Hoheitszeichen, der „*trionfi*“ notwendig gewesen.⁴⁵ Vielmehr stellt das Bild wohl den jährlichen Besuch dar, den Pasquale Cicogna am Jahrestag seiner Wahl dem Oratorio abstattete.⁴⁶

44 Auf dieses Detail hat mich Daniel Schilling aufmerksam gemacht. Zum „Te Deum Laudamus“ als Teil der Messe nach der Wahl vgl. Archivio di Stato di Venezia, Collegio, Cerimoniali, rg. 1, fol. IIIr. Das „Te Deum Laudamus“ stellte ein gängiger Bestandteil von Wahlzeremonien im vormodernen Europa dar. Vgl. insgesamt W. Dotzauer, Anrufung und Messe zum Heiligen Geist bei Königswahl und Reichstagen in Mittelalter und früher Neuzeit, in: Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte 33 (1981), S. 11-44.

45 Vgl. Muir, *Civic Ritual* (wie Anm. 25), S. 192.

46 Vgl. Da Mosto, *I Dogi* (wie Anm. 3), S. 379. Dort (S. 383) findet sich die Information, dass das Bild den Besuch des Dogen im Oratorio anlässlich von Christi Himmelfahrt darstellen würde, eine Tatsache, die sich nicht durch den Bildinhalt nachweisen lässt.



Abbildung (2) aus: Ennio Concina/ Piero Codato, Venezia, le chiese e le arti, Udine 1995, Bd. 1, S. 46.

Diese gleichsam inoffizielle und nach formalen zeremoniellen Kriterien schlichtweg falsche Darstellung eines dogalen Einzugs passt zu dem privaten Auftragsrahmen. Dieser ermöglichte es Pasquale Cicogna, trotz der weitreichenden Kontrolle des Senats über die Porträts der höchsten Amtsinhaber, das Mysterium seiner Wahl in das höchste Amt der Republik als ein vollkommen auf ihn zentriertes Geschehen darzustellen. Besonders betont wird dies gerade durch den Naturalismus der Szenerie: Auf den ersten Blick wirken die Gemälde wie neutrale Berichte seines Aufstiegs. Ab dem zweiten Bild wird aber die Person des Dogen nicht durch symbolische Überhöhung, sondern allein durch Blickachsen und Gestik hervorgehoben und sein Aufstieg von einem einfachen Gläubigen zu einem selbst segnenden Herrscher erzählt.

Wie wirksam diese Bilderzählungsstrategie ist, zeigt sich in einem Vergleich des Gemäldezyklus im Oratorio dei Crociferi mit dem eingangs von uns zitierten Gemälde Dolabellas im Dogenpalast. Auch Dolabella befasst sich mit dem Thema, dass Cicogna die Wahl im Moment der Messe verkündet wurde. Anders als bei Palma il Giovane ist das Geschehen aber durch den Lichtstrahl, der vom Himmel auf die Monstranz trifft und dann wiederum in Form einer Aureole auf Cicogna verweist, stark symbolisch überhöht.

Cicogna ist bereits im dogalen Habit, wenn auch ohne „corno ducale“ porträtiert. Daher wurde das Gemälde auch als eine Darstellung des Hostienwunders gedeutet, das Cicogna lange vor seiner Wahl zum Dogen in Korfu erlebt hatte.⁴⁷ Es ist aber vielmehr eine Parallelisierung von erstem (Erlebnis auf Korfu) und zweitem Hostienwunder (Wahl) beabsichtigt. Nicht Cicognas allmählicher Statuswechsel ist Thema dieses Gemäldes, sondern der Moment der Verwandlung der Hostie in den Leib Christi. Für alle Patrizier war damit der Augenblick der Wahl Cicognas zum Dogen durch die Zeitgleichheit der Transsubstantiation geheiligt. Die Entscheidung des Großen Rates entsprach dem göttlichen Votum, das sich hier ausdrückte.⁴⁸ Im Anblick dieses Bildes sollten die Senatoren nicht der Person Cicognas gedenken, sondern der Tatsache, dass ihre Beschlüsse immer mit Gottes Willen in Einklang stehen sollten. Es kommt ihm neben der panegyrischen Aussage, die die Einheit von Glaube und Politik als Fundament der Republik feiert, gleichzeitig auch eine adhortative Tendenz zu.

Ein weiteres Gemälde, das im Saal des Großen Rates des Dogenpalastes hängt, zeigt eine weitere Facette der Besonderheit des Gemäldezyklus im Oratorio dei Crociferi: Die wohl 1578 entstandene Darstellung der „Freiwilligen Unterwerfung der Provinzen unter Venedig“ aus der Werkstatt Jacopo Tintoretts.⁴⁹ Jacopo Tintoretto hatte durch das offizielle Bildprogramm den Auftrag erhalten, die freiwillige Unterwerfung der durch Venedig eroberten Territorien darzustellen, symbolisiert durch die Abgabe von Hoheitszeichen an die Republik. Er löste diese Aufgabe in einem überaus ungewöhnlichen, dramatischen, da durch mehrere Wechsel der Blickrichtung geprägten, Bildaufbau. Das eigentlich politische Geschehen wird durch die mit einer Aureole versehene, über dem Geschehen schwebende Venetia religiös überhöht. Sie gemahnt an eine Marienfigur, wird aber durch die Stadtkrone und den Markuslöwen an ihrer Seite dennoch eindeutig als Republik charakterisiert.⁵⁰ Zum anderen evoziert die Szenerie die Nähe von Dogenpalast und der Kirche von San Marco, die einen Bühnenhintergrund bildet. Die goldene Treppe lässt sich als die sog. „Scala dei Giganti“ im Innenhof des Dogenpalastes deuten. Der Doge steht am Ende dieser Treppe, er ist das Ziel der Prozession der Gesandten. Gleichzeitig scheint es, als wolle der Markuslöwe ihn mit einem Lorbeerkranz bekronen. Diese Überhöhung wird aber durch die von einer großformatigen Aureole umgebene Venetia abgeschwächt und somit abgemildert. Gestus und Wichtigkeit für den Bildaufbau gleichen also dem dritten Bild im Gemäldezyklus des Oratorio dei Crociferi, ordnen aber die Position des Dogen wiederum in den republikanischen Rahmen ein.

47 Vgl. Da Mosto, *I Dogi* (wie Anm. 3), S. 377.

48 Vgl. zu diesem Zusammenhang auch O. Christin, *A quoi sert de voter aux XVIIe–XVIIIe siècles?*, in: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* 40 (2001), S. 21–30.

49 Vgl. mit weiterführenden Angaben Wolters, *Der Bilderschmuck* (wie Anm. 1), S. 277–281.

50 Vgl. ebd., S. 279.

III. Möglichkeiten und Grenzen sakraler Herrschaftsrepräsentation in Venedig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts

Die Entscheidung, den Dogen während der Messe und im Moment der Transsubstantiation darzustellen, ist im Vergleich zu den sonstigen Themen politischer Visualisierung im Dogenpalast aber auch generell im europäischen Kontext visueller Herrschaftsrepräsentation erklärungsbedürftig. Sie stellte für Pasquale Cicogna die Möglichkeit dar, sich aufgrund der Tatsache, dass er Messe und Hostienwunder mit seiner Biographie verknüpfen und politisch und religiös umdeuten konnte, von den anderen Dogenpersönlichkeiten seiner Zeit abzusetzen. Mit dem Verweis auf die Verehrung des Geschehens der Eucharistie erwies er sich selbst als ein katholischer Gläubiger. Im offiziellen Kontext der Ausmalung des Dogenpalastes wurde diese Verknüpfung zwischen katholischer Symbolik und Wahlgeschehen zu einem republikanischen Grundsatzprogramm umgewandelt. Dies bezog sich in besonders hohem Maße auf Venedig, da sie den *rite de passage* des Wahlvorgangs mit dem Wunder der Eucharistie gleichsetzte. Der katholische Symbolgehalt der Transsubstantiation trat gegenüber einer religiös-politischen Deutung zurück.⁵¹ Der Doge bleibt in der Darstellung Dolabellas ein vor dem Altar knieender Gläubiger, der in dem Geschehen auch gleichzeitig die Übereinstimmung von göttlicher und republikanischer Ordnung verehrt. Der Gemäldezyklus im Oratorio dei Crociferi hingegen stellt dar, wie sich Pasquale Cicogna schrittweise aus dem Kreis der Gläubigen erhebt und zu einem sakral überhöhten Herrscher wandelt. Allein die Monstranz korrespondiert mit seiner aufrechten Haltung und seinem Segensgestus. Keine Venetia und kein Schriftzug stehen über ihm. In äußerst differenzierter Weise transportiert der Zyklus mehrere Botschaften: Die Vergemeinschaftung des Christen Pasquale Cicogna mit der katholischen Welt seiner Zeit und die Inanspruchnahme religiöser Qualitäten durch den Dogen als privatem und nicht durch sein Amt definierten Kirchenpatron. Fraglich und kaum aufgrund der Quellenlage zu beantworten ist, inwieweit diese Ambivalenz des Zyklus für Diskussionen im Patriziat sorgte.

In einem globalgeschichtlichen Kontext betrachtet, zeigt gerade das Außergewöhnliche der Darstellung des Dogen Pasquale Cicogna vor dem Altar Möglichkeiten und Grenzen der Verbindung von Religion und Politik in Venedig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: Der Messbesuch als solcher wurde nicht zu einem gängigen Thema politischer Visualisierung. Hierfür lassen sich mehrere Gründe anführen. Zum einen entsprach die Vergemeinschaftung des Dogen mit den anderen Gläubigen nicht der starken Hierarchisierung, die sich gerade auch in der liturgisch herausgehobenen Rolle des Dogen im Zeremoniell ausdrückte. Zum anderen barg eine vorbehaltlose Vergemeinschaftung mit der katholischen Christenheit auch immer die Gefahr einer politischen Aussage. Der Doge musste im liturgischen Rahmen immer gleichzeitig als Kirchenherr und politischer Sym-

51 Diese religiös-politische Konnotation stellt Carlo Ginzburg auch im Zusammenhang von Eucharistiefeyer und monarchischer Selbstdarstellung im englischen und französischen Zeremoniell fest: C. Ginzburg, *Représentation: le mot, l'idée, la chose*, in: *Annales* 46, 6 (1991), S. 1219-1234.

bolträger für die republikanische Autonomie auftreten. Dieses Geschehen war zudem in solchen Maße sakral konnotiert, dass es nicht eigentlich zum Bildthema werden konnte. Es wurden keine neuen liturgischen Formen gefunden, die die Einigkeit nachtridentinischer Liturgie und dogaler Repräsentation hervorhoben. Diese konnten daher nur in einem semi-offiziellen Kommunikationsrahmen für das Porträt eines Dogen bedeutsam werden. Aber auch hier zeigt sich, dass Pasquale Cicogna seine Wahl zum Dogen so wichtig war, dass er sie als Höhe- und Endpunkt seiner Repräsentation verstand, trotz seiner dezidierten Eucharistieförmigkeit. Die nachtridentinisch-katholische Repräsentation des venezianischen Dogen war also deswegen begrenzt, weil bereits traditionell etablierte Formen zur Darstellung einer ‚republikanisch eingehegten‘ Sakralmonarchie existierten, die zudem mehr mit autochthonen Gebräuchen verknüpft waren als die mit Rom assoziierten Rituale und Symbole. Die liturgische Rolle des Dogen, obwohl Grundbestandteil venezianischer Zeremoniells, konnte daher nicht zu einem kanonischen visuellen Element venezianisch-republikanischer Bildsprache werden. Andererseits überwog auch die Bedeutung des Dogenamtes wiederum die Bedeutung religiöser Frömmigkeitsformen in der nicht-offiziellen Repräsentation eines Dogen, wie sie uns der Bildzyklus im Oratorio dei Crociferi vor Augen führt. Für Pasquale Cicogna ist der *rite de passage* zum Dogen derart wichtig, dass der Kirchenraum, in dem eine Messe gefeiert wird, zu dessen Bühne wird und nicht umgekehrt Messbesuch und Gotteserfahrung die politische Würde nivellieren.

Die Grenzen zur Herausbildung einer spezifisch katholischen sakralen Herrschaftsrepräsentation lagen also, abstrakt formuliert, zum einen in der engen institutionellen Verflechtung geistlicher und politischer Strukturen, zum anderen in den ambivalenten Konnotationen, die eine Herausbildung neuer Symbole darstellten. Eine innovativen Formen folgende Sakralisierung eines Herrschers, so ließe sich überlegen, kann nur dann erfolgen, wenn die Krisenerfahrung so groß wird, dass sie hier eine stabilisierende Funktion einnehmen kann. Trotz tridentinischer Reformen und innerer Konflikte scheint dies im Venedig der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht der Fall gewesen zu sein.