

Lifestyle als Weg zur Macht

Clooney trifft Cucina am Canale Grande

von

HANS DIETER HUBER

1. Der politische Aufbau der venezianischen Gesellschaft

Die Gesellschaft der Republik Venedig bestand im 16. Jahrhundert aus drei sozialen Schichten: den Adligen (*nobili*), den Bürgern (*cittadini*) und dem Volk (*popolo*). Die adlige Oberschicht Venedigs machte etwa 3–5 % der Bevölkerung aus. Die Bürger umfassten eine etwa gleich große Bevölkerungsschicht von 5–8 %, während das einfache Volk etwa 85–90 % der Bevölkerung bildete.¹ Das politische System Venedigs war eine Oligarchie. Nur Söhne aus bestimmten adligen Familien konnten politische Ämter übernehmen. Hierzu wurde bereits im Jahre 1297 die so genannte Schließung des Großen Rates (*serrata*) vorgenommen, die besagte, dass nur eine feste Zahl von Adelsfamilien berechtigt war, politische Ämter im Großen Rat (*Maggior Consiglio*) auszuüben, an der aktiven und passiven Dogenwahl teilzunehmen sowie verschiedene Regierungsämter zu übernehmen. Die adeligen Familien Venedigs wurden ab 1506 und ihre Heiraten ab 1526 in das Goldene Buch (*libro d'oro*) eingetragen. Erst 1646 wurde dieser Beschluss aufgehoben. Nun konnten auch bürgerliche Familien, sofern sie mindestens zwei Generationen in Venedig gelebt hatten und keiner Arbeit *mit den Händen* nachgegangen waren, die Aufnahme in den Adel beantragen.

2. Das ökonomische System der Republik Venedig

Im Mittelalter entstand der Reichtum der Seerepublik Venedig vor allem durch den Salz- und Gewürzhandel, der über das Mittelmeer erfolgte. Die Gewürze kamen per Schiff aus dem Nahen Osten und wurden von türkischen Zwischenhändlern geliefert. Als jedoch im Jahr 1498 der Portugiese Vasco da Gama den Seeweg nach Indien entdeckte und

¹ Andrea Zännini, *Burocrazia e Burocrati a Venezia in Età Moderna*. I Cittadini Originari, Venedig 1993, S. 92.

die Südspitze Afrikas am Kap der Guten Hoffnung umsegelte, brach in Folge dessen das Handelsmonopol der Republik Venedig für den Gewürzhandel ein. Nun übernahmen die Portugiesen, die Franzosen und die Engländer den Gewürzhandel und richteten zum Beispiel auf Sansibar wichtige Handelsstationen ein. Venedig konnte die Einkommensverluste aus dem sinkenden Gewürzhandel jedoch durch eine verstärkte Stoff- und Wollproduktion auffangen, die vor allem im 16. Jahrhundert einsetzte.

An dieser Stelle tritt die bürgerliche Familie Cucina ins Rampenlicht der Geschichte. Sie stammt ursprünglich aus der Gegend um Bergamo, einem armen und mit geringen Perspektiven ausgestattetem Gebiet, das damals zum Territorium der Republik Venedig gehörte. Die beiden ältesten Brüder Giovanni und Girolamo Cucina lassen sich vor 1530 in Venedig nieder, um dort bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen zu finden. Sie gehen dem Woll- und Stoffhandel nach. Zum damaligen Zeitpunkt haben nicht-adlige Familien in Venedig keinen Zugang zu den politischen Ämtern. Die einzige Betätigungsmöglichkeit besteht in der Übernahme verschiedener Verwaltungsposten der venezianischen Republik. Das höchste Amt, das *cittadini* erreichen können, ist der *Cancelliere Grande*, der oberste Kanzler der venezianischen Verwaltung, der auf Lebenszeit gewählt wurde. Ein weiteres Betätigungsfeld für bürgerliche Familien ergab sich in den Bruderschaften, die ähnlich wie das deutsche Vereinswesen geregelt waren und meist karitativen Zwecken nachgingen.

3. Sozialer Aufstieg und Imitation des Lebensstils

Anhand der Familie Cucina, einer bürgerlichen Familie von Stoff- und Wollhändlern, die aus Bergamo in die Hauptstadt migriert waren, lässt sich die These der gezielten Imitation eines bestimmten Lebensstils, der typisch für eine sozial höher stehende Schicht ist, der *nobili*, deutlich aufzeigen. Das Bestreben der Familie ist es, ihr im Tuchhandel erworbenes ökonomisches Kapital in kulturelles Kapital in Form von Luxusgegenständen wie Kunstwerken oder Immobilien und in symbolisches Kapital in Form von sozialer Anerkennung zu transformieren.² Dabei wird sichtbar, welche Distinktionskraft Bilder besitzen können, indem sie einen bestimmten, im ästhetischen Geschmack verankerten, Lebensstil ausdrücken und diesen öffentlich zur Schau stellen. In den verschiedenen Bereichen der Repräsentations- und Selbstdarstellungspolitik der Familie Cucina kann man eine systematische Strategie erkennen, angesichts ihrer politischen Bedeutungslosigkeit, aber ihres enormen ökonomischen

² Zu den Begriffen ökonomisches, kulturelles und symbolisches Kapital siehe Pierre Bourdieu, *Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital*. In: Reinhard Krekel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen 1983, S. 183–198.

Reichtums, einen sozialen Aufstieg in die Adelsklasse vorzubereiten, durchzuführen und erfolgreich zu Ende zu bringen.

Die Familie Cucina erwirbt im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts ihr ökonomisches Kapital durch den boomenden Woll- und Stoffhandel. Gleichzeitig verarmt der venezianische Adel, der sich mehr und mehr aus dem aktiven Handel zurückzieht, lieber in Immobilienbesitz investiert und sich auf dem Festland in seine neuerbauten, venezianischen Villen zurückzieht, um sich der *villegiatura*, dem Leben auf dem Lande, hinzugeben. Die ökonomische und kulturelle Leerstelle, die der Adel dadurch erzeugt, wird von den bürgerlichen Kaufmannsfamilien in Venedig gerne übernommen.

Das Bestreben der Familie Cucina ist von Anfang an auf einen zielstrebigen, sozialen Aufstieg ausgerichtet. Das ökonomische Kapital wird von Jahr zu Jahr immer mehr. Andererseits fehlt das kulturelle und symbolische Kapital in starkem Maße. Die Cucina investieren einen großen Teil ihres ökonomischen Kapitals in den sozialen Aufstieg, indem sie versucht, die Formen der Selbstdarstellung des venezianischen Adels zu imitieren, sich selbst wie eine adlige Familie zu benehmen, zu verhalten und zu kleiden. Sie imitieren Habitus und Geschmack, um sich durch diese ästhetische Distinktionstechnik oder -politik von den anderen zugewanderten, bürgerlichen Kaufleuten zu distanzieren und sich nach oben abzusetzen. Die Familie versucht ferner, ihre Töchter und Söhne gezielt mit Söhnen und Töchtern aus venezianischen Adelsfamilien zu verheiraten. Wir müssen die Imitation des adligen Lebensstils durch eine bürgerliche Familie als eine Strategie des sozialen Aufstiegs verstehen. Dafür ist es notwendig, das ökonomische Kapital in kulturelles und in symbolisches Kapital zu transferieren. Dies geschieht mit Hilfe einer öffentlich sichtbaren Repräsentations- und Selbstdarstellungspolitik. Sie umfasst insgesamt fünf Strategien, die ich hier erläutern möchte.

Drei davon sind in höchstem Grade visuell wirksam. Die erste war das soziale Engagement innerhalb der Scuola Grande di San Rocco.³

Hier begegnen wir dem sozialen Netzwerk der Cucina. Es bestand aus Freunden, Bekannten, Taufpaten und anderen bürgerlichen Familien, in welche eingehiratet wurde. Dieses soziale Kapital bestand aber auch in der Teilhabe an einer ganz besonders definierten, gesellschaftlichen Macht innerhalb des bürgerlichen Lagers. Eine zweite Strategie betraf den Erwerb einer privaten Grabkapelle in der Neuen Sakristei der Kirche San Francesco della Vigna. Der dritte und in seiner Wirkung erfolgreichste Punkt der Sichtbarmachung des eigenen Lebensstils bestand in der Erbauung eines prunkvollen Palastes in bester Immobilienlage am Canale Grande. Eine vierte, visuell ebenfalls sehr wirkungsvolle, Strategie

³ In der ehrenamtlichen Arbeit der Scuola Grande di San Rocco lernten die Cucina-Brüder Giovanni und Girolamo höchstwahrscheinlich auch den späteren Architekten ihrer Privatkapelle und ihres Palastes kennen, Giangiacomo de' Grigi.



Abb. 1: Fassade der Scuola Grande di San Rocco, Venedig

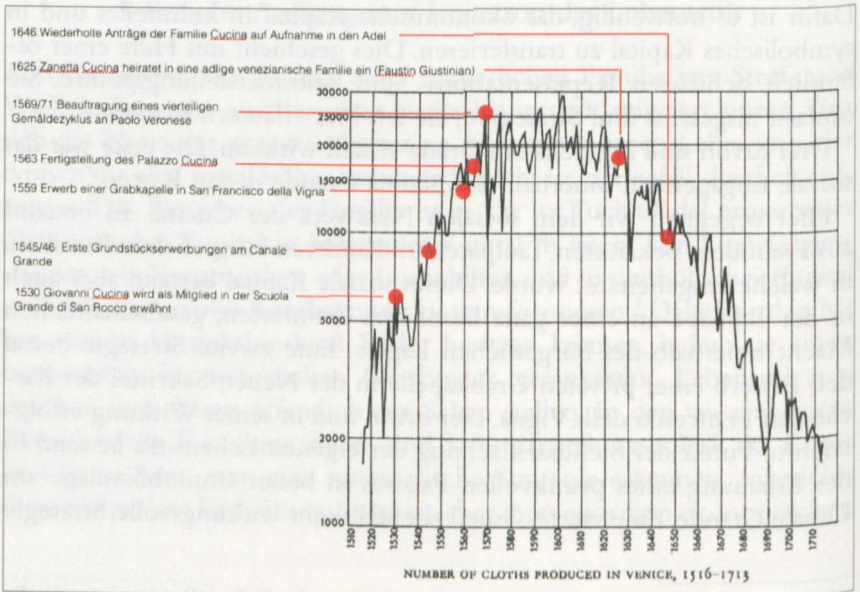


Abb. 2: Der Zusammenhang zwischen der Wollproduktion in Venedig und dem ökonomischen Engagement der Familie Cucina

war die Auftragsvergabe eines vierteiligen Gemäldezyklus mit Szenen aus dem Leben Jesu an den Maler Paolo Veronese, für den großen Saal des Privatpalastes. Eine fünfte, allerdings visuell nicht sichtbare, dafür aber letztendlich zum Erfolg führende Strategie, war die Heirats- und Taufpatenpolitik der Familie. Auch dies sagt etwas aus über die Grenzen von visueller Machtpolitik.

Wenn man sich die Expansion des Stoff- und Wollhandels in Venedig im 16. Jahrhundert genauer ansieht und das ökonomische Wachstum dieses Marktes in Relation zu den Zeitpunkten setzt, an denen die Cucina-Brüder Giovanni und Girolamo bestimmte Strategien der Selbstdarstellung und der öffentlichen Inszenierung ihres Lebensstils in die Wege leiteten, kann man erstaunliche Zusammenhänge erkennen. Denn durch das permanente ökonomische Wachstum des Wollhandels konnte sich die Familie immer größere Investitionen und Ausgaben leisten.

4. Die Mitgliedschaft in Bruderschaften

Die Cucina passen sich sehr schnell dem Habitus der venezianischen Gesellschaft an. Diese legte großen Wert auf die Institution der Gemeinschaft und stellte individuelle Präferenzen deutlich hinter den gemeinschaftlichen Pflichten zurück. Hierzu wurden strenge Gesetze und formale Regelungen erlassen, die auf eine Weise bis in die intimsten Privatbereiche der Gesellschaftsmitglieder hineinwirkten, die uns heute völlig inakzeptabel erscheinen.⁴

Das Volk (*popolani*) und die Bürger (*cittadini*) waren in der Republik Venedig über Jahrhunderte hinweg von allen politischen Ämtern ausgeschlossen. Sie suchten sich daher ein eigenes Betätigungsfeld, in welchem sie außerhalb der politischen Teilhabe an der Macht gesellschaftlich tätig werden konnten. Dies waren vor allem die venezianischen Bruderschaften (*scuole*), eine für die Republik Venedig einzigartige Einrichtung, die es in anderen italienischen Stadtstaaten zu dieser Zeit so nicht gab. Die Bruderschaften waren religiöse und karitative Vereine, Zünfte, Gilden oder auch Zusammenschlüsse ausländischer Landsmannschaften wie der Albaner oder Slawonier. Sie bestanden aus einem Vorstand (der sog. *banca*) und den Mitgliedern. Zu ihren Hauptaufgaben gehörten vor allem karitative Tätigkeiten wie die Betreuung von Kranken oder Sterbenden, die Armenfürsorge, die Schaffung von sozialem Wohnraum für Arme und Witwen und die Zurverfügungstellung von Mitgiften für weibliche Waisenkinder, die sonst keine Chancen hatten, einen Ehepartner zu fin-

⁴ Siehe hierzu G. Bistort, *Il Magistrato alle Pompe nella Republica di Venezia*. Studio Storico. Miscellanea di Storia Veneta. Edita per cura della R. Deputazione Veneta di Storia Patria. Serie Terza. Bd. 5, Venedig 1912, S. 378–394. Ferner David Chambers/Brain Pullan (Hg.), *Venice. A Documentary History 1450–1630*, Toronto u. a. 2001, S. 177–182.

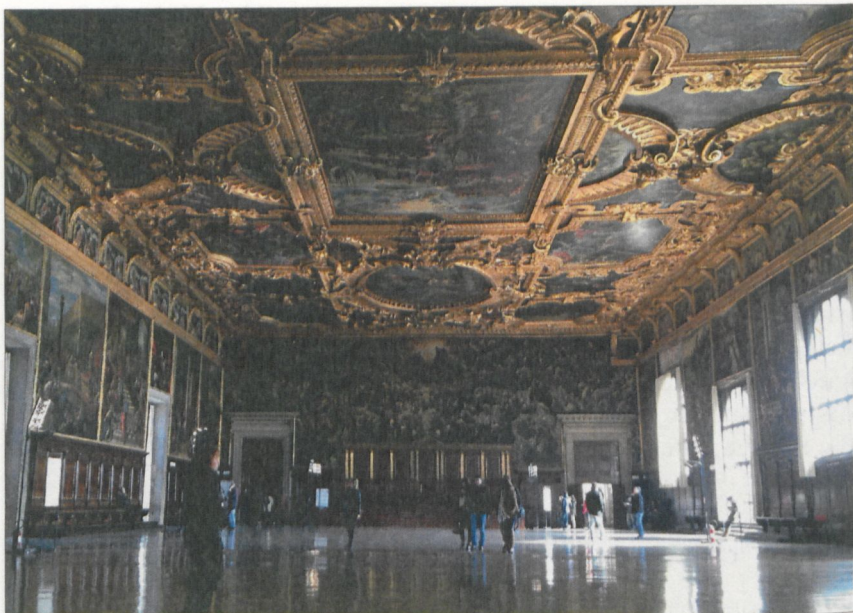


Abb. 3: Decke der Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Venedig



Abb. 4: Jacopo Tintoretto: Decke der Sala Superiore der Scuola Grande di San Rocco, Venedig, 1576–84

den. Neben den großen einflussreichen und finanzstarken *Scuole Grandi* gab es eine große Anzahl von kleineren Bruderschaften (sog. *Scuole Piccoli*), in denen sich vor allem die Händler und Handwerker zusammenfanden. Um 1500 gab es mehr als 200 karitativ-religiöse Bruderschaften in Venedig. Sie waren der Ort, an dem die wohlhabenden Bürger verschiedene Ehrenämter übernehmen und sich nach außen als eine soziale Gemeinschaft präsentieren konnten. Sie imitierten die symbolische Repräsentation der politischen Elite Venedigs durch ihre Kleidung, ihren Habitus und die Dekorationspolitik ihrer Versammlungsgebäude.

Die Imitation der symbolischen Selbstdarstellung der Republik Venedig durch Architektur, Skulptur, Malerei und Habitus wird an einem Vergleich zwischen der Sala del Maggior Consiglio und der Sala der Scuola Grande di San Rocco sofort sichtbar.

Alle Bruderschaften waren dem Muster der politischen Organisation der Republik Venedig nachgebildet. Sie bestanden aus einer Generalversammlung (dem *capitolo*) und zeitlich meist für ein Jahr gewählten Vorständen. Die Leitung bestand aus dem *Guardian Grande* als dem eigentlichen Vorstand, seinem Stellvertreter, dem *vicario*, und dem Schriftführer (*scrivan*). Hinzu kamen der für die Prozessionen verantwortliche *Guardian da matin*, sowie die so genannten *XII Aggionti* oder kurz *Zonta* genannt, einer Art Verwaltungsrat von zwölf jeweils im Frühjahr für ein ganzes Jahr gewählten Dekanen (*degani di tutt'anno*) und zwölf jeweils im Herbst für ein halbes Jahr gewählten Dekanen (*degani di mezz'anno*). Der gesamte Vorstand einer Scuola wurde auch als *banca* bezeichnet.⁵ Sichtbarer, visueller Ausdruck der Integration der *cittadini* in die gesellschaftliche Ordnung Venedigs waren die zahlreichen, öffentlichen Prozessionen, welche die Bruderschaften anlässlich bestimmter Festtage in der Stadt inszenierten.

In der jeweiligen Tracht der Bruderschaft gekleidet, führten sie unter der Regie des *Guardian da matin* ihre Prozessionen auf und präsentierten sich öffentlich als eine homogene, soziale Gruppe. Auch bei Begräbnissen gaben sie den Mitgliedern der Scuola das letzte Geleit zur Grabstätte.

Giovanni Cucina ist zum ersten Mal urkundlich zwischen 1530 und 1535 in der Scuola Grande di San Rocco nachweisbar.⁶ Er war über Jahrzehnte hinweg mit dieser Bruderschaft eng verbunden und bekleidete dort verschiedene Ämter. Die erste Erwähnung von Giovanni Cucina im *Libro delle Banche* der Scuola Grande di San Rocco stammt aus

⁵ Manfredo Tafuri, *Venezia e il Rinascimento*. Religione, scienza, architettura, Turin 1985, S. 125–154; Brian Pullan, *Rich and Poor in Renaissance Venice. The Social Institutions of a Catholic State, to 1620*, Oxford 1971, S. 84–131; Terisio Pignatti (Hg.), *Le scuole di Venezia*, Mailand 1981; Brian Pullan, *Poverty and Charity*. Europe, Italy, Venice 1400–1700, Aldershot 1994, Kap. IX.

⁶ A. S. V., Scuola Grande di San Rocco, *Libro delle Banche*, copia XIX, 1480–1855, Busta 3. Nomi, et cognomi delle Banche di Fratelli della Scuola del Glorioso, et Divoto Santo Rocho de la Mag.^{ca} Città di Venetia.



Abb. 5: Gentile Bellini: Prozession der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista auf dem Markusplatz, 1496

dem Jahr 1530, in welchem er für das Amt des *Degano de tutto anno* gewählt wurde. Seine Tätigkeit in der Bruderschaft lässt sich über 30 Jahre lang bis etwa 1560, zwei Jahre vor seinem Tode, nachweisen. Die verschiedenen Ämter, die er in der Scuola Grande di San Rocco innehatte, waren unter anderem *degano de mezo anno*, Schriftführer (*scrivan*) und stellvertretender Vorstand (*vicario*). In den Jahren 1546 und 1556 war Giovanni Cucina sogar zwei Mal *Guardian Grande*.⁷ Sein jüngerer Bruder Girolamo Cucina ist urkundlich zum ersten Mal im Jahre 1545 als *degano de tutto anno* in der Scuola Grande di San Rocco nachweisbar.⁸ Er war 1550 stellvertretender Vorstand, 1553 Mitglied der *Zonta* und 1559 *Guardian Grande*. Girolamo Cucina war im Gegensatz zu seinem Bruder verheiratet, hatte vier Kinder, drei Söhne und eine Tochter, von denen noch die Rede sein wird. Eine Einkommenschätzung aus dem Jahre 1541 zeigt, dass er ein Grundstück mit Haus, Feldern, Wälder und einigen vermieteten Häusern im Ort Endenna bei Bergamo besaß.⁹ Wahrscheinlich ist Giovanni Cucina zwischen 1510 und 1515 nach Venedig übergesiedelt. Beide Brüder sind hier vor dem 30. März 1562 verstorben. Mit Datum vom 11. August 1562 existiert ein Dokument, das die Aufteilung des gemeinsamen Besitzes nach deren Tod unter den Söhnen des Girolamo regelt.¹⁰ Die drei Söhne Giovan Antonio, Alvise und Antonio treiben dann systematisch und strategisch den sozialen Aufstieg der Familie in die Adelsklasse voran, den ihr Vater Girolamo und der kinderlose

⁷ A. S.V., Scuola Grande di San Rocco, Libro delle Banche, copia XIX, 1480–1855, Busta 3.

⁸ Ebd.

⁹ A. S.V., Estimo dei beni posseduti nel territorio di Bergamo da cittadini veneziani o residente in Venezia, anno 1541, f.95.

¹⁰ A. S.V., Achivio Privato Tiepolo, 1ª consegna, Busta 110, filza #258.

Onkel Giovanni vorbereitet hatten, indem sie den Lebensstil der *nobili* kopierten, wo es ihnen möglich war. Anlässlich der Erbteilung ist der mittlerweile sehr umfangreiche Immobilienbesitz festgehalten worden: ein Palast am Canale Grande, ein Haus bei Sant' Agustin, Häuser bei Santa Croce, eine Ziegelbrennerei bei San Geremia, eine Tuchwerkstatt bei der Rialto-Brücke, ein Haus in Padua mit Werkstatt und Grundbesitz, sowie zahlreiche Häuser, Felder und Ländereien in Montagnana, Este und Ospedaletto.¹¹ Das bedeutet, dass sich innerhalb von nur 21 Jahren der Reichtum und Grundbesitz dieser Familie mindestens verzehnfacht hat und stark mit den Wachstumsraten der venezianischen Stoffproduktion korreliert.

Girolamos Sohn Alvise begann im Jahre 1562 als *degano de tutto anno*. In den Jahren 1575, 1577, 1582, 1584, 1586 und 1588 war er Mitglied der *XII Aggiunti*. 1581, 1583 und 1587 war er *Sindaco* und 1578 sogar *Guardian Grande* der Scuola.¹² Diese Jahre umfassen genau den Zeitraum, in dem der Maler Jacopo Tintoretto die Scuola mit einem der umfangreichsten Bilderzyklen Venedigs ausstattete. Das bedeutet im Prinzip, dass Alvise Cucina während seines ehrenamtlichen Engagements in der Scuola Grande di San Rocco an allen dort getroffenen Entscheidungen in unterschiedlichen, sozialen Positionen beteiligt war.¹³ Dort lernten Giovanni, Girolamo und sein Sohn Alvise Cucina auch den späteren Architekten ihres Privatpalastes Giangiacomo de' Grigi kennen.

5. Die Grabkapelle in San Francesco della Vigna

Am 15. Dezember 1559 erwerben Giovanni und Girolamo Cucina die östliche Kapelle in der Neuen Sakristei von San Francesco della Vigna für den sehr hohen Preis von 600 Dukaten.¹⁴

Im Juli war man sich mit den Padres des Franziskanerobservantenordens noch nicht einig, ob und wo das Erdgrab angelegt werden sollte.¹⁵ Die nördliche Kapelle der Neuen Sakristei war schon zu Baubeginn an die Erben der Barozza Barozzi verkauft worden, während die westliche Kapelle erst 1563 durch Octavio und Valerio Valier erworben wurde.¹⁶

¹¹ Ebd.

¹² A. S.V., Scuola Grande di San Rocco, Libro delle Banche, copia XIX, 1480–1855, Busta 3.

¹³ Umso mehr erstaunt es, dass er zwar den Architekten GianGiacomo de' Grigi, den er von den Bauarbeiten der Scuola Grande di San Rocco kannte, für den Bau seines Palastes auswählt, aber als Maler nicht auf Tintoretto zurückgreift, sondern auf dessen schärfsten Konkurrenten Paolo Veronese.

¹⁴ A. S.V., Materie ecclesiastiche, San Francesco della Vigna, Busta 1, punte varie, f. 29v. Ferner Antonio Foscarini/Manfredo Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La Chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Turin 1983, S. 124, Anm. 216.

¹⁵ A. B. C., MS Venier, Busta 152.

¹⁶ A. Foscarini/M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, S. 124, Anm. 216.



Abb. 6: Die Cucina-Kapelle in der Neuen Sakristei von San Francesco della Vigna, 1559

Man fragt sich automatisch, warum die Grablege ausgerechnet in einer Kirche erworben wurde, die ganz am anderen Ende der Stadt liegt, weit entfernt von dem Stadtteil, in dem die Familie ihren Wohnsitz hatte. (siehe Abb. 12) Dies hatte seinen Grund in der besonderen Bedeutung dieser Kirche. Und damit stoßen wir wieder auf eine symbolische Ebene in der Wahl eines bestimmten Ortes für die soziale Selbstdarstellung einer Familie. San Francesco della Vigna ist das Paradebeispiel einer städteplanerischen und kirchenbaulichen Reform in Venedig, die durch hochrangige, fortschrittlich gesinnte Adlige und Kleriker auf den Weg gebracht wurde.¹⁷ Die Familie Cucina wollte also offensichtlich durch die Wahl ihrer Grabkapelle, die weitab von ihrem Familiensitz lag, öffentlich zum Ausdruck bringen, dass sie sich mit den ästhetischen Vorstellungen und Ideen des Franziskanerobservantenordens und ihren adligen Förderern identifizierten.

¹⁷ Deborah Howard, Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice, New Haven/London 1975, S. 64–74.

Der Neubau der Kirche war aus wichtigen Reformbemühungen des Dogen Andrea Gritti und des Franziskanerklerikers Francesco Zorzi hervorgegangen, der 1525 das Buch „De harmonia mundi totius“ veröffentlicht hatte. Der 1527 aus Rom nach Venedig gekommene Architekt Jacopo Sansovino wurde gleich mit dem Neubau der Kirche beauftragt. Francesco Zorzi entwickelte die Vorstellung einer architektonischen Harmonie, die auf der Zahl 3, dem Symbol der Heiligen Dreifaltigkeit, beruhte. Die Franziskaner finanzierten den Kirchenbau durch Spenden und den Verkauf von Grabkapellen an die besten, wichtigsten und ältesten adeligen Familien Venedigs. Die Namen der Besitzer der Grabkapellen im Langhaus lesen sich wie ein *Who Is Who* der obersten venezianischen Gesellschaftsschicht dieser Zeit. Die Familien Grimani, Barbaro, Badoer, Giustinian, Dandolo, Gritti oder Contarini hatten die Langhauskapellen erworben.¹⁸ Die Dal Basso waren die einzige andere, nicht-adlige Familie, der es gelang, für 300 Dukaten am 25. August 1548 die drittletzte Seitenkapelle im Langhaus zu erwerben.¹⁹ Am 14. Oktober 1555 waren alle Kapellen im Langhaus verkauft.

Die Familie Cucina kam also schlicht und einfach zu spät. Nun begab es sich, dass die Franziskaner 1555 damit begannen, die alte Sakristei abzureißen und eine neue zu erbauen. Die Preise waren hier jedoch drei Mal so hoch wie im Langhaus, obwohl der Ort, außerhalb des Kirchenschiffes, durch einen niedrigen dunklen Gang getrennt, weit weniger präsent und prominent war als das Langhaus. Jedenfalls muss Giovanni und Girolamo Cucina der Versuch, eine Grabkapelle im Umfeld der bedeutendsten adeligen Familien Venedigs zu erwerben, sehr viel Geld wert gewesen sein, wie man an dem hohen Kaufpreis ermessen kann. Dennoch bekamen sie nur eine relativ kleine, enge Kapelle, die mit den großen, pompösen Seitenkapellen des Langhauses in keinsten Weise zu vergleichen war.

Der Verkauf der Kapellen von San Francesco della Vigna war eine der wichtigsten Fund-Raising-Methoden der Franziskaner. Die Cucina-Brüder wollten sich mit dem überteuerten Erwerb einer Grabkapelle in der Neuen Sakristei von San Francesco della Vigna in diese elitäre, adlige Oberschicht Venedigs einschreiben und dadurch ihre ästhetische Ancennität und Exzellenz öffentlich zum Ausdruck bringen.

Das Standardrecht bei dem Verkauf einer Kapelle bestand darin, die Kapelle für die Grablege der Familie zu verwenden und das Wappen der Familie anbringen zu dürfen. Die durchschnittlichen Kosten lagen zwi-

¹⁸ Ebd., S. 159, Appendix II.

¹⁹ Deborah Howard, The dal Basso Family and their chapel in San Francesco della Vigna. In: The Burlington Magazine 989 (1985), S. 505–511; Blake De Maria, Becoming Venetian. Immigrants and the Arts in Early Modern Venice, New Haven 2010, S. 78–81.

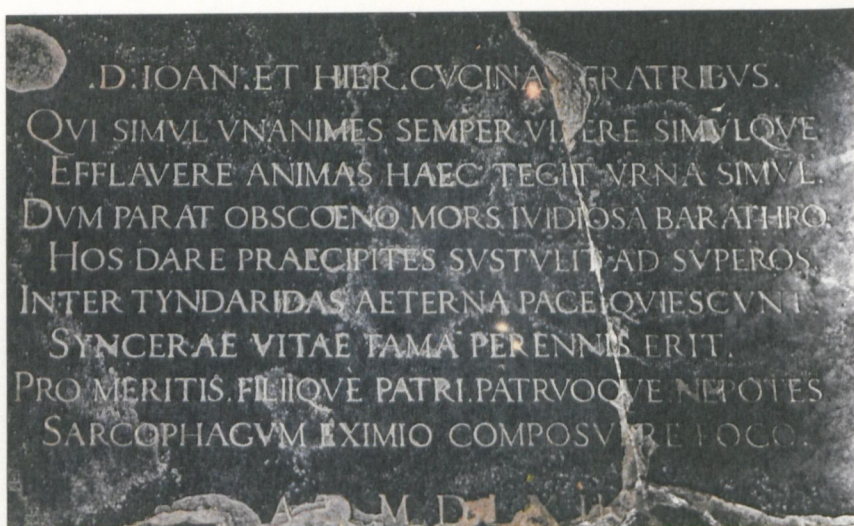


Abb. 7: Die Grabplatte von Giovanni und Girolamo Cucina in der Capella Cucina, Neue Sakristei, San Francesco della Vigna, 1559

schen 200 und 300 Dukaten. Die Kosten für Fenster, Altar, Altargemälde, Möblierung und Boden gingen zusätzlich zu Lasten der Besitzer.²⁰

Die Inschrift auf der Grabplatte lautet:

Den Gebrüdern Johannes und Hieronymus Cucina.

Die zugleich immer einmütig lebten und zugleich
ihre Seelen aushauchten, birgt diese Urne zugleich.

Während der obszöne Tod (sie) für den unheilvollen Abgrund vorbereitet,
erhebt sie ihre Generosität jählings zu den Göttern.

Sie ruhen in ewigem Frieden zwischen den Kindern des Tyndareus²¹

Der Ruhm ihres aufrichtigen Lebens wird ewig sein.

Für ihre Verdienste errichteten die Söhne dem Vater und die Neffen dem Onkel
Ein Grabmal an erhabenem Ort.

Im Jahre des Herrn 1562.²²

²⁰ D. Howard, Jacopo Sansovino, S. 67f.

²¹ Die Kinder des Tyndareus waren Castor, Pollux, Helena und Klytaimnestra. Hier wird also auf das Sternbild der Zwillinge angespielt.

²² .D.IOAN. ET HIER. CUCINA FRATRIBUS.
QUI SIMUL UNANIMES SEMPER VI[V]ERE SIMULQUE
EFFLAVERE ANIMAS HAEC TEGIT URNA SIMUL.
DUM PARAT OBSCOENO MORS IVIDIOSA BARATHRO.
HOS DARE PRAECIPITES SUSTULIT AD SUPEROS
INTER TYNDARIDAS AETERA PACE QUIESCUNT.
SYNCERAE VITAE FAMA PERENNIS ERIT.
PRO MERITIS FILIIQUE PATRI. PATRUOQUE. NEPOTES.
SARCOPHAGUM EXIMIO COMPOSU[E]RE LOCO.
AD MDLXII



Abb. 8: Kopie des 17. Jahrhunderts nach Paolo Veronese:
Maria mit Engeln, Johannes dem Täufer und dem Hl. Hieronymus

Für das Altargemälde beauftragte die Familie Cucina den Maler Paolo Veronese, der ein heute verloren gegangenes Altarbild malte. Es ist durch einen Stich von Antonio Baratti²³ sowie in zwei schlechten Kopien des 17. Jahrhunderts überliefert.²⁴

Es stellte die von Engeln getragene Mutter Gottes mit zwei musizierenden Engeln dar, darunter die Heiligen Johannes der Täufer und Hieronymus als Kirchenvater. Die Heiligen standen als stellvertretende Namenspatrone für die Brüder Giovanni und Girolamo Cucina, die bei

²³ Paolo Ticozzi, Paolo Veronese e i suoi incisori. Ausst. Kat, Venezia 1977, cat. no. 80, Abb. S. 30.

²⁴ Eine Kopie befindet sich im Museo Civico von Belluno. Siehe Lucco 1983, cat. no. 12. Von einer anderen, qualitativ etwas besseren Kopie existiert eine Schwarzweiß-Fotografie. Der gegenwärtige Standort des Gemäldes ist jedoch unbekannt. V. Hadeln weist 1914 auf eine Kopie im Museo Nazionale, Neapel hin. Siehe Carlo Ridolfi/Detlef von Hadeln, *Le Maraviglie dell'arte. Ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, hg. v. Detlev von Hadeln, Berlin 1914–24, S. 325, Anm. 3.

der Muttergottes um Fürbitte beim Jüngsten Gericht anhalten sollten. Das Altargemälde wurde jedoch in der Nacht von Dienstag, dem 14. auf Mittwoch, den 15. September 1569 bei einer verheerenden Explosion des Munitionsdepots im Arsenal zerstört. Über 2500 Fässer mit Schießpulver explodierten in dieser Nacht. Der anschließende Brand breitete sich zwischen dem Arsenal und San Francesco della Vigna aus und richtete verheerende Schäden im gesamten Stadtviertel an.²⁵ Nach dieser Explosion wurde das Altarbild zwar noch einmal von Paolo Veronese als Fresko auf die Altarwand gemalt. Dieses Wandgemälde muss aber aufgrund der hohen Feuchtigkeit der Kapellenrückwand bereits im 17. Jahrhundert weitgehend degradiert gewesen sein, wie Carlo Ridolfi schon 1648 berichtet.²⁶

6. Es muss ein Palazzo am Canale Grande sein

Im Archivio di Stato di Venezia befinden sich Dokumente aus dem Zeitraum von 1543 bis 1557, die auf den Erwerb von mehreren Grundstücken am Canale Grande durch Giovanni und Girolamo Cucina hinweisen, die verschiedenen Besitzern und Erbgemeinschaften gehörten.²⁷ Alleine die Grundfläche für den Palast umfasste ca. 620 m² ohne Nebengebäude. Es muss sich um einen schwierigen und sehr zeitaufwendigen Erwerb von zahlreichen, kleinen Grundstückspartellen gehandelt haben, die mit verschiedenen Gebäuden, Hütten oder Magazinen bebaut waren. Der Erwerb der Grundstücke für den Familienpalast dauerte insgesamt mehr als 14 Jahre. Auch daran lässt sich erkennen, wie strategisch und systematisch denkend die Cucina Familie hier vorging. Am 10. Februar 1559 wird das Gelände jedenfalls unter Aufsicht des Architekten Giangiacomo de' Grigi durch die *Giudici di Piovego* vermessen, einer venezianischen Behörde, die für die Regelung von Finanzgeschäften, Krediten und Zahlungen zuständig war.²⁸ Diese Vermessungsarbeiten kann man als vorbereitende Maßnahmen für den Baubeginn interpretieren. Im Juli 1559 erwähnt Girolamo Cucina in seinem Testament, dass der Bau begonnen

²⁵ Die Explosion war nicht im Jahr 1574, wie fälschlicherweise bei Ridolfi/von Hadeln, *Le Maraviglie dell'arte*, S. 325 angeführt ist. Francesco Sansovino/Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta già in XIII libri da M. Francesco Sansovino, [...] con aggiunta [...] da Giustiniano Martinioni, Venetia 1663, VIII, S.367* gibt das Datum des Brandes korrekt wieder: „Et così fatto propugnacolo arse più volte con horribile, incendio & con estermio di molte case all'intorno: & l'vna fu l'anno 1509. & l'altro l'anno 1569. Dopo il quale si rifece & restaurò molte meglio, che prima.“ Siehe zur Explosion im Arsenal ausführlicher Guglielmo Zanelli, *L'Arsenale di Venezia, Venedig 1991*, S. 111.

²⁶ C. Ridolfi/D. von Hadeln, *Le Maraviglie dell'arte*, S. 325.

²⁷ A. S.V., Archivio Privato Tiepolo, 1^a consegna, busta 110, filze 137, 32, 105, 102, 107, 133.

²⁸ A. S.V., *Giudici di Piovego*, busta 21, fasc. Ic 122.



Abb. 9: Fotomontage: Der Altar der Cappella Cucina mit dem verloren gegangenen Altarbild von Paolo Veronese

wurde.²⁹ 1561 sind die Bauarbeiten zwar noch nicht ganz abgeschlossen, aber der Palast wird bereits im ersten „Reiseführer“ von Venedig erwähnt.³⁰ Spätestens im Oktober 1563 war der Palast dann fertiggestellt und von der Familie bewohnt.

Es existiert ein Dokument, nachdem ab diesem Zeitpunkt 110 Dukaten jährliche Grundsteuer für die Immobilie zu bezahlen waren.³¹ Die Bauzeit betrug also etwa viereinhalb Jahre. Interessant ist, dass zeitgleich zur Erbauung des Palastes Cucina schräg gegenüber einer der wichtigsten und bedeutendsten Adelspaläste, nämlich der Palazzo Grimani, er-

²⁹ B. M. C., Ms. Venier, busta 152: „... sta principando una fabrica in la contra di san Aponal in luogo ditta la pasina ...“

³⁰ Francesco Sansovino, Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venetia, ... Venezia 1561.

³¹ A. S.V., X Savi sopra le Decime, Terminazione registrati, busta 762, (1559–1569), filza 132.



Abb. 10: Giangiacomo de' Grigi: Palazzo Cucina-Tiepolo-Papadopoli, 1559–1563

richtet wurde, der durch den Veroneser Architekten Michele Sanmicheli begonnen worden war und nach dessen Tode 1560 durch Giangiacomo de' Grigi weitergeführt wurde, denselben Architekten, der auf der anderen Seite des Kanals gleichzeitig den Palazzo Cucina erbaute.³²

Man kann hier ganz klar von einem städtebaulichen Wettbewerb sprechen. Es geht darum, wer den schöneren und größeren Palast hat und vor allem, wer zuerst damit fertig wird. Das waren die Cucina. Sie bewohnten das erste Stockwerk, das so genannte *Piano Nobile* und hatten das zweite Stockwerk für 150 Dukaten jährlich an einen Herrn Augustin Maldotto vermietet, wie man aus ihrer Steuererklärung von 1566 erkennen kann.³³ Dies war ein ziemlich hoher Mietpreis. Ein einfacher Arbeiter erhielt in dieser Zeit einen Jahreslohn von etwa 50 Dukaten.

Der Bau eines Palastes an einer der wichtigsten, teuersten und, stadsgeschichtlich gesehen, ältesten Stellen am Canale Grande, in der Nähe der Rialto-Brücke, dem historischen Zentrum der Stadt, muss als symbolisches Statement von allergrößter Bedeutung gewertet werden.

Die Fassade des Palazzo Cucina steht in einem architektonischen Diskurs mit anderen Palastfassaden Venedigs. Sie zitiert verschiedene Fassadenlösungen von bestimmten, anderen venezianischen Palazzi und spielt damit bewusst auf sie an. Um diese Referenzen erkennen zu kön-

³² Elena Bassi, *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*, Venedig 1976, S. 146–153.

³³ A. S.V., X Savi sopra le Decime, *Commisurazione delle Decime 1566*, fasc. 285.



Abb.11: Michele Sanmicheli/Giangiacomo de' Grigi:
Palazzo Grimani a San Luca, 1559–1575

nen, muss man ein sehr genaues und detailliertes Wissen von der Geschichte des venezianischen Stadtpalastes und speziell der Bedeutung der Fassade besitzen. Die Fassade des Cucina-Palastes spielt aber, und das ist das Interessante, ausschließlich auf Fassadenlösungen von venezianischen Adelspalästen und nicht vergleichbarer, bürgerlicher Häuser an. Sie tritt damit in eine Art von visuellem „Fassadendiskurs“ ein. Zentrale Elemente der Repräsentationspolitik adliger Familien in Venedig, wie sie durch die Fassade ihres Familienpalastes zum Ausdruck kommen, wurden auch für den Palast der Cucina übernommen. Es gibt Zitate oder Referenzen, die auf andere Gebäude der Stadt anspielen, die etwas früher oder zur selben Zeit in Venedig entstanden sind. Mit diesen Bezugnahmen setzt man sich für den kundigen Betrachter in eine bewusste Relation zu diesen Gebäuden.

Die Fassade des Palazzo Cucina ist eine sehr diplomatische Mittellösung zwischen dem venezianischen Traditionalismus und den progressiven, nach Rom orientierten Reformisten, wie den Grimani. Diese „Diplomatie der Fassade“, wie ich diese Strategie nennen möchte, ist strategisch sehr klug gewählt. Auf der einen Seite gibt man durch die Ausgestaltung der Fassade zu erkennen, dass man sich der veneziani-

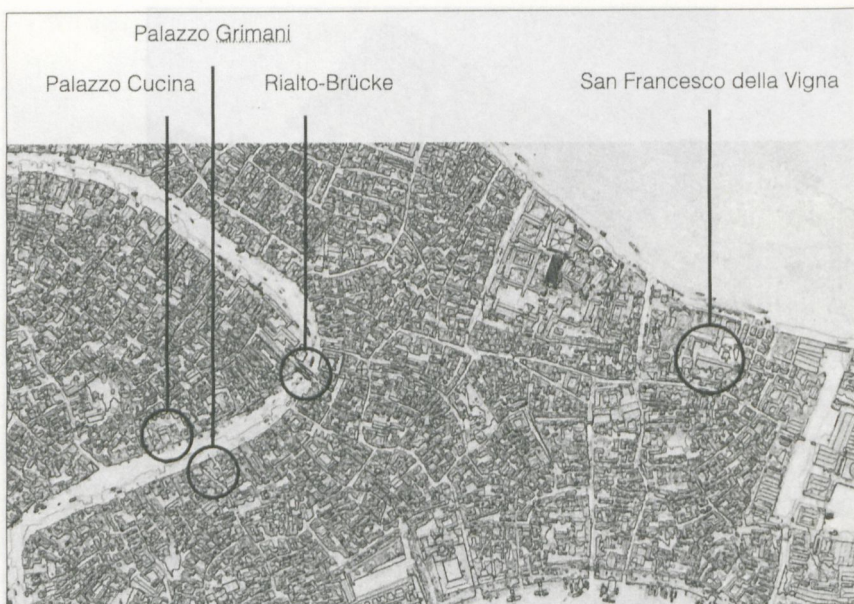


Abb.12: Die geographische Lage des Palazzo Cucina mit Rialto-Brücke, Palazzo Grimani und San Francesco della Vigna



Abb. 13: Venedig, Palazzo Balbi, 1582–1590

schen Tradition durchaus bewusst ist, sie respektiert und teilweise auch übernimmt. Auf der anderen Seite signalisiert man jedoch, dass man sich den modernen Reformbestrebungen *alla romana* nicht verschließt, sondern sich in gemäßigtem Ausmaß bei bestimmten architektonischen Bauelementen auch der Fortschrittsfraktion anschließen kann. Damit wird die Fassadenlösung des Palazzo Cucina, gesellschaftlich gesehen, für die venezianische Stadtgemeinschaft konsensfähig. Diese diplomatische Mittelstellung zwischen Über-Anpassung und Anti-Haltung machte die Fassade des Palazzo Cucina sehr schnell zu einem Vorbild für weitere Palastfassaden am Canale Grande, wie beispielsweise für den Palazzo Balbi.

Der traditionell gotische, venezianische Palast zeichnete sich dadurch aus, dass er keine vertikalen oder horizontalen Gliederungen an seiner Fassade besaß, sondern mehrteilige Spitzbogenfenster mit Maßwerk und Balkon in der Mittelachse bevorzugte. Typisch venezianisch war das Rund- oder Spitzbogenfenster, typisch römisch dagegen das rechteckige Fenster mit Dreiecks- oder Rundbogengiebel. Mit Jacopo Sansovino kam eine neue Bautradition in die Stadt, welche römische Fassadenlösungen in Venedig einzuführen versuchte. Sie galten als modern und fortschrittlich. Man kann dies im Vergleich zwischen der traditionellen, venezianischen Fassade des Palazzo dei Camerlenghi und der Fassade der Fabbriche Nuove bei Rialto erkennen, die eine komplett unvenezianische, aus Rom importierte Fassadenlösung darstellt.

Es gibt eine Menge an theoretischer Literatur über den venezianischen Stadtpalast, seine Fassade und seine gesellschaftliche Bedeutung für die städtische Gemeinschaft. Er steht im Mittelpunkt eines Diskurses über die Erneuerung des Gemeinschaftswesens durch eine reformorientierte Stadtplanung. An der Spitze der Wortführer steht der Patriarch von Aquileia, Daniele Barbaro. Es sind die entscheidenden Jahre, in denen in Venedig über Stadterneuerung (*renovatio urbis*) nachgedacht und öffentlich diskutiert wird, also über die Frage, wie sich die Stadt als eine soziale Gemeinschaft aus *nobili, cittadini* und *popolo* selbst modernisieren soll. Es handelt sich um eine Modernisierungsdebatte, die von dem Patriarchen Daniele Barbaro angestoßen wird. Er benutzt vor allem seine Vitruv-Übersetzung zu einem ausgedehnten, politischen Kommentar, der zu einem eigenständigen Diskurs über reflexive Modernisierung durch Stadtplanung und Architektur wird.³⁴

Der Palazzo Cucina wird nicht nur an einem der herausragendsten, prominentesten und teuersten Orte innerhalb des Stadtgefüges Venedigs erbaut, sondern er ist darüber hinaus ein Beitrag zu dem gerade stattfindenden, architektonischen Diskurs über die *renovatio urbis*. Er greift

³⁴ Marcus Vitruvius Pollio, I dieci libri dell' architettura. Tradotti e commentati da Daniele Barbaro. Con un saggio di M. Tafuri e uno studio di M. Morresi, Mailand 1567 [Nachdr. d. Ausg. 1567].



Abb. 14: Fassade des Palazzo Camerlenghi, Venedig, 1488 und 1525–1528



Abb. 15: Jacopo Sansovino: Fassade der Fabbriche Nuove, Venedig, 1553–1555

auf existierende Fassadenelemente und Fassadendiskurse zurück, zitiert, kommentiert und variiert sie und wird seinerseits wiederum zum Vorbild für andere Paläste, die danach entstehen. Diese nehmen sich die als vorbildlich empfundene Palastfassade des Palazzo Cucina zum Vorbild, um sich darauf zu beziehen und ihrerseits die Fassade zu kommentieren, zu variieren und weiterzuentwickeln.

7. Ein Gemäldezyklus von einem der angesagtesten Künstler Venedigs

Als krönender Abschluss der Distinktionspolitik der Familie beauftragt Alvise Cucina einen der berühmtesten und angesagtesten Künstler Venedigs mit der Anfertigung von vier breitformatigen Erzählbildern aus dem Leben Jesu – Paolo Veronese. Der Zyklus beginnt mit der *Anbetung der Könige* und setzt sich fort mit der *Hochzeit zu Kana*. Das dritte Gemälde stellt eine *Kreuztragung Christi* dar. Das vierte Bild zeigt *Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind*.

Wenn man die vier Gemälde nebeneinander platziert, ergibt sich ein narrativer Zyklus aus dem Leben Jesu, wie er für die venezianische Malerei der damaligen Zeit durchaus typisch und üblich ist. Lediglich das letzte Bild weicht deutlich von dem üblichen Leben-Jesu-Zyklus ab. Es besitzt den Charakter eines Familien-Votivbildes. Der entscheidende Punkt ist ferner, dass sich solche erzählerischen Bildzyklen in Venedig bisher immer nur im öffentlichen Raum befanden, also entweder in Kirchen oder in einer Scuola. Der Cucina-Zyklus ist der erste Zyklus aus dem Leben Jesu, der für Privaträume eines bürgerlichen Stadtpalastes gemalt wurde.

Die beiden ersten Gemälde des Zyklus, die *Anbetung der Könige* und die *Hochzeit zu Kana* besitzen ein etwas größeres Format, nämlich 206×455 cm, während die *Kreuztragung Jesu* und die *Anbetung der Madonna durch die Familie Cucina* kleiner sind, nämlich 166×414 cm. Die Frage stellt sich, für welchen Ort im Palast diese Bilder gemalt worden sein könnten. Denn sie waren weder für eine Scuola noch für eine Kirche bestimmt, sondern hatten ihren Platz im Palazzo Cucina am Canale Grande. Wo kann man in einem Privatpalast einen Bilderzyklus, der eine Gesamtlänge von 18 laufenden Metern umfasst, überhaupt anbringen? Dies kann eigentlich nur der repräsentativste Raum des venezianischen Palastes, der so genannte *Portego*, auch *Sala* genannt, gewesen sein. Es handelt sich dabei um einen großen, durchgehenden Raum in der Mittelachse des *Piano Nobile*, der von der Kanalseite bis zum Hof durchgeht und in den eine große Treppe vom Erdgeschoss mündet. Wenn man das *Piano Nobile* im ersten Obergeschoss über diese Treppe betritt, steht man im *Portego* eines venezianischen Palastes. Dieser Raum hat also



Abb. 16: Paolo Veronese: *Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71

eine Empfangsfunktion. Er besitzt einen halböffentlichen Charakter und ist vor allem für Versammlungen, Treffen und auch große Feste gedacht.

Das wichtigste Gemälde für die Selbstdarstellung der Familie gegenüber ihren Freunden, Bekannten und Gästen ist die *Anbetung der Madonna durch die Familie Cucina*. In diesem Gemälde präsentiert sie sich als eine religiöse und demütige Familie, die in Einklang mit den Grundwerten der venezianischen Republik steht. Eigentlich sind es zwei Gemälde in einem oder zwei verschiedene Ebenen der Darstellung, die miteinander

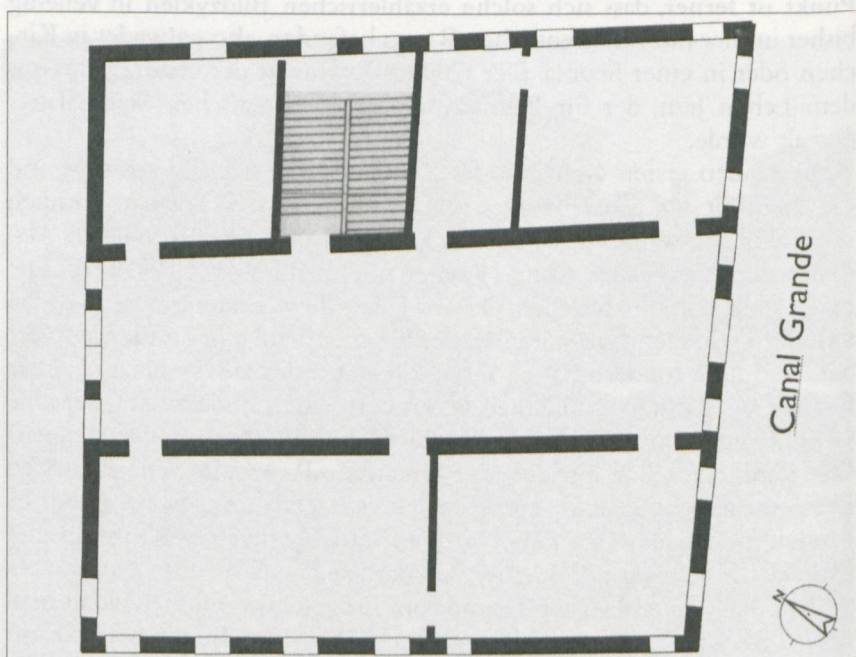


Abb. 17: Grundrissrekonstruktion des Portego im ersten Obergeschoss des Palazzo Cucina

verbunden wurden. Der linke Teil des Bildes ist eine normale *Sacra Conversazione*, ein Bildtypus, wie er in der venezianischen Malerei am Ende des 15. Jahrhunderts vor allem von Giovanni Bellini, entwickelt wurde.

Dem gelehrten Zwiegespräch der Madonna mit dem Jesuskind und den Heiligen wird jedoch ein zweites Bild beziehungsweise eine Metaebene der Interpretation hinzugefügt. Es handelt sich um den breiten Streifen mit einer großen Familie, die gezeigt wird, wie sie das Andachtsbild verehrt, wie sie vor ihm niederkniet, und die Fürbitte Mariens und den Segen Christi durch Vermittlung der Heiligen erhofft.

Die drei bärtigen Personen sind, von links nach rechts, Alvise Cucina, knieend und die linke Hand auf das Herz gelegt. Er blickt Johannes den Täufer an. Seine Rechte weist auf seine Frau Giovanna hin, während der Täufer selbst mit rechtem Arm und ausgestrecktem Zeigefinger mit einer Fragegeste auf Giovanna Cucina zeigt. Hinter ihm steht sein Bruder Giovan Antonio Cucina. Die Hände zum Gebet gefaltet, versucht er, um die Marmorsäule herum, einen Blick auf die heilige Unterhaltung zu werfen. Im rechten Bilddrittel wird der auf seinem rechten Knie knieende, jüngste Bruder, Antonio Cucina, von der Allegorie der Hoffnung der Heiligen Mutter Gottes präsentiert. Ihm werden von der *Hoffnung* seine beiden Arme zum Empfang des Segens geöffnet. Mit der rechten Hand ergreift ihn die, mit einem weißen Umhang gekleidete, Allegorie des *Glaubens* und scheint ihn noch etwas näher an Madonna heranführen zu wollen. Am vorderen Ende des Podestes, auf dem der Thron Mariens steht, kniet die Ehefrau von Alvise, Giovanna Cucina, geborene Muti, mit der er seit 1558 verheiratet ist. Sie ist in ein rotes Samtkleid mit Spitzen gekleidet und mit einer Perlenkette sowie einer langen Goldkette mit Medaillon geschmückt. Ihr blondes Haar ist nach hinten gekämmt und wird von einem, zu einem Knoten zusammen gebundenen Zopf, gehalten. Mit ihrem ausgebreiteten, linken Arm präsentiert sie sich selbst der Madonna, während sich unter ihrem rechten Arm einer ihrer Söhne an sie schmiegt. Rechts von ihr kniet ihre älteste Tochter Marietta, welche die Hände andächtig betend gefaltet hat, ihre Haare ebenfalls wie die Mutter mit einem geflochtenen Zopf zu einem Knoten zusammengesteckt hat und auch eine Perlenkette um den Hals trägt. Sie blickt, konzentriert, aber in sich gekehrt, auf die Baluster des Thrones. Zwischen ihr und dem Vater kniet ein jüngerer Bruder in rotem Gewand, der ebenfalls die Hände zum Gebet gefaltet hat, aber den Engel auf der rechten Seite der Maria fasziniert betrachtet. Ein weiteres Kind steht an der linken Säule und blickt Gedanken versunken aus dem Bild hinaus. Im rechten Bilddrittel wird der dritte der Cucina Brüder, Antonio Cucina, von einer weiblichen Figur in rotem Gewand, welche die Tugend der *Spes* sein könnte, der Madonna präsentiert. Dass diese weibliche Figur Antonio Cucina hilft, seine Arme auseinander zu falten und sie in geöffnetem Zustand zu halten, ist eine ungewöhnliche Darstellung. Es wirkt so, als ob er dazu selbst nicht in der Lage wäre. Dies



Abb. 18: Detail des linken Teils („Sacra Conversazione“) aus Paolo Veronese:
Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind,
 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71

hat Vermutungen hervorgerufen, dass er entweder auf dem Gemälde als schwer erkrankt oder gar als verstorben dargestellt ist. Er hatte am 12. Juli 1572 sein Testament verfasst³⁵ und war am 10. August 1572 gestorben.³⁶ Es könnte gut möglich sein, dass er hier als Verstorbener präsentiert wird.

Zu seinen Füßen sitzt ein weiteres, kleines Kind, welches mit einem Hund spielt. Hinter ihm und rechts von ihm stehen zwei weitere Knaben. Es ist schwierig bis unmöglich, die Söhne von Alvise und Giovanna

³⁵ A. S.V., notarile, testamenti, Atti Alchiero, busta 12, n.9 bis vom 12. Juli 1572. Dort heißt es, dass ihn seine Schwägerin Giovanna Cucina mit unendlicher Nächstenliebe während seiner Krankheit gepflegt habe und ihr Leben Tag und Nacht für ihn geopfert habe: „... havendomi governato nella mia sanita, et nelle mie malatie con infinitissimo amore et carita non spragnado la sua vita ne de giorno ne de notte ...“. Hier taucht auch der Begriff der Caritas, der Nächstenliebe auf, wie sie als Randfigur in der Nähe von Antonio Cucina platziert wurde.

³⁶ A. P. S. A., Totenregister 1526–1594. Dort heißt es, dass er bereits seit 3 Monaten krank war, an andauerndem Fieber litt und im Alter von 28 Jahren verstorben sei: „Adi 10 de agosto 1572, M. ant.º Cuzina de anni 28 amaldo gia mesi 3 de febbre continua visitado per lo Eccl. M. Zuanant.º Cechi.“

Cucina zuverlässig zu identifizieren, da uns von einigen das Geburtsdatum fehlt und wir andererseits auch nicht genau wissen, in welchem Jahr der Cucina-Zyklus von Paul Veronese entstanden ist. Das älteste Kind ist Marietta. Sie ist vor dem 14. Juli 1559 geboren. Dann folgt Giovanni, der um 1560 geboren sein muss, Francesco, der 1566 getauft wurde und Giovan Battista, der 1570 geboren wurde. Aber für Domenico, Girolamo und Marc Antonio fehlen uns die Geburtsdaten. Der Sohn Andrea war bereits vor 1572 gestorben. Die Söhne Giovanni und Francesco, deren Geburtsdatum wir nicht kennen, waren ebenfalls bereits vor dem 18. April 1572 verstorben. Geht man hypothetisch davon aus, dass das Gemälde 1572 gemalt wurde, dann könnten die sechs Söhne Giovanni, Francesco, Domenico, Giovanni Battista, Girolamo und Marc Antonio abgebildet sein.

Am rechten Bildrand ragt die angeschnittene Halbfigur einer weiblichen Person ins Bild, die einen kleinen Säugling auf dem Arm trägt. Dabei könnte es sich entweder um den jüngsten Sohn oder die jüngste Tochter von Alvise und Giovanna Cucina handeln, je nachdem, wann das Gemälde gemalt wurde. Gleichzeitig ist diese Figur jedoch auch als eine Allegorie der *Caritas*, der christlichen *Nächstenliebe*, identifizierbar. Zwischen *Fides* und *Spes* befindet sich eine weitere, schwer zu identifizierende, weibliche Figur in einem dunkelgrünen Gewand, die ihre Haare mit einem schwarzen Schleier bedeckt hat. Sie blickt auf Antonio Cucina. Entweder handelt es sich hierbei um die Allegorie der *Trauer*, oder aber es könnte sich auch um die vor 1561 verstorbene Schwester von Alvise, Antonio und Giovan Antonio, Meneghina, handeln, die mit dem Bruder von Giovanna Muti, Christoforo Muti, verheiratet war.

Aber dies ist noch nicht alles. Im Hintergrund rechts ist ein Palast zu erkennen, aus dem verschiedene Personen in eine Gondel steigen. Es ist der frisch erbaute Familienpalast am Canale Grande.

Das Gemälde enthält also mindestens drei verschiedene Narrative beziehungsweise Bedeutungsebenen. Das Bild ist nicht nur eine *Sacra Conversazione*. Wenn man es von den Flächenanteilen her betrachtet, ist das Bild zu zwei Drittel eine Darstellung dessen, wie man ein Andachtsbild in religiöser Demut richtig verehren soll. Es enthält also eine Metaebene, in der die Deutung und das richtige Verhalten vor religiösen Bildern gleich mitgeliefert werden. Das Bild ist ein visuelles Modell für angemessenes, religiöses Verhalten. Es ist nicht nur eine *Sacra Conversazione*, sondern gleichzeitig die richtige Art und Weise ihrer religiösen Verehrung mit dargestellt. Dass man den Modus der Verehrung mit darstellt, ist sehr ungewöhnlich und lässt auf eine Krise des religiösen Selbstverständnisses schließen. Es ist kein Wunder, dass wir uns in einer Zeit befinden, in der intensiv über eine Reform des katholischen Glaubens nachgedacht wird. Der Schock der lutheranischen Glaubensspaltung, der Plünderung Roms 1525 und der Bauernkriege ist noch präsent. Verschiedene gesellschaftliche Milieus der italienischen Oberschicht versuchten, aus den radikalen



Abb. 19: Detail des rechten Teils („Familie Cucina“) aus Paolo Veronese:
Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind,
 Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71



Abb. 20: Detail des Palazzo Cucina aus Paolo Veronese: *Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71

Thesen Martin Luthers verschiedene Reformen für den katholischen Ritus zu entwickeln. Nichts ist mehr selbstverständlich in Liturgie und Glaubensausübung, was einmal war.³⁷ Deshalb muss es deutlich, klar und präzise dargestellt werden. Denn über das Selbstverständliche muss man weder sprechen noch ist es darstellungswürdig.

8. Die Familienpolitik

Die fünfte und visuell am wenigsten sichtbare Strategie des sozialen Aufstiegs bestand in einer wohl überlegten Familienpolitik. Sie lässt sich in den erhaltenen Dokumenten zu Eheschließungen, Trauzeugen und Taufpaten erkennen. Zunächst werden die Kinder von Girolamo Cucina gezielt verheiratet. Der Sohn Giovan Antonio heiratet Maria Surian, die Tochter von Andrea Surian, der 1586 wegen seiner ehrenvollen Verdienste auf Lebenszeit zum *Cancelliere Grande* der venezianischen Republik gewählt wurde. Er war der oberste Verwaltungsbeamte, der „Großkanzler“ der Republik. Sein Bruder Alvise Cucina heiratet um 1558 Giovanna Muti, die Tochter des Seidenhändlers Francesco Muti, der ebenfalls wie die Cucina-Familie aus Bergamo stammt.³⁸ Francesco Muti war zusammen mit Giovanni und Girolamo Cucina bis 1561 in der *Banca* der Scuola Grande di San Rocco tätig. Alvise Cucina ist darüber hinaus Taufpate der Tochter Ottavia Vittoria von Paolo Veronese, die am 15. Dezember 1572 geboren wurde.³⁹ Die Schwester Meneghina Cucina hatte ebenfalls vor 1561 in die Familie Muti eingeheiratet, so dass die beiden Bergamasker Familien Cucina und Muti durch zwei Eheschließungen verwandtschaftlich eng miteinander verbunden waren.

Francesco Cucina, der Sohn von Alvise Cucina und Giovanna Muti (1566 geboren), heiratete 1594 Andriana Giavarina, die Tochter von Bartolo Giavarina, der ebenfalls in der Scuola Grande di San Rocco tätig war.⁴⁰ Die männlichen Mitglieder der Familie Giavarina arbeiteten als Sekretäre des *Consiglio dei Dieci* und des *Consiglio dei Pregadi*. Die Heiratspolitik erfolgt also zunächst innerhalb der gleichen sozialen Schicht. Beide Ehepartner waren *cittadini originari*, d. h., dass sie seit mindestens

³⁷ Zu den Reformversuchen der katholischen Kirche im Umfeld des Kardinals Ercole Gonzaga siehe ausführlicher Hans Dieter Huber, Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München 2005, S. 378–381.

³⁸ Silke Feil, Der Gemäldezyklus von Paolo Veronese in Dresden und die Familie Cucina. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Bd. 26, 1999, S. 77–86, 78; B. De Maria, *Becoming Venetian*, S. 203.

³⁹ Terisio Pignatti/Filippo Pedrocco, Veronese, Bd. 1+2, Milano 1995, S. 557f. Doc. vom 15. Dezember 1572.

⁴⁰ A. S. P., *Prove di Nobiltà*, voce: Cucina, Antonio Maria, n. 7; A. S. V., *Avogaria di Comun*, *Processi per Nobiltà*, busta 312/30 vom 26. Juni 1625. Siehe den Abdruck des Dokuments bei B. De Maria, *Becoming Venetian*, S. 207.

zwei Generationen in der Stadt ansässig waren und keinem Handwerk nachgingen, sondern im Handel oder Großhandel tätig waren.

Für das 17. Jahrhundert kann man dagegen eine deutliche Orientierung nach oben in dem Versuch feststellen, sich durch Eheschließung gezielt mit Adelsfamilien zu verbinden und auch die Taufpaten für die Kinder aus dieser Schicht auszuwählen. Bereits unter den Taufpaten der Kinder von Alvise und Giovanna Cucina findet man die angesehensten adeligen Familien Venedigs wie die Capello, Contarini, Corner, Molin, Michiel, aber auch einen Geschäftspartner von Alvise Cucina, Francesco Grassi, und einen Rechtsanwalt. Im 17. Jahrhundert gelang es, sich endlich mit dem Adel zu verbinden. Für seine Tochter Zanetta führte Francesco Cucina einen so genannten *Processo di Nobiltà*, um ihr die am 13. Juli 1625 geschlossene Ehe mit dem Patriziersohn Faustin Giustinian zu ermöglichen.⁴¹ Auch ihr Bruder Antonio Maria heiratete 1635 in den venezianischen Adel ein. Er ehelichte Sara Vidman, die Tochter von Giovanni Vidman, der durch Metallhandel zwischen Österreich und Venedig zu Reichtum und Ansehen gekommen war und im Jahre 1614 von Kaiser Matthias in den Adelsstand erhoben wurde.⁴² Die Familie Vidman kaufte sich 1646, dem ersten Jahr, in dem dies möglich war, in das venezianische Patriziat ein.⁴³ Antonio Maria Cucina, der Enkel von Alvise Cucina, lebte jedoch ab 1649 überwiegend in Padua und hielt sich nur noch zeitweise in Venedig auf.⁴⁴ Er stellte dort wiederholt Anträge für die Aufnahme seiner Familie in den Adel. Das Ziel lag weiterhin in der Festigung und Verbesserung der eigenen sozialen Stellung durch einen Aufstieg in das Patriziat Paduas.

9. „Noblesse oblige“ – Adel verpflichtet

Mit unseren Untersuchungen zum Habitus und zur Inszenierung von Lebensstil und Exzellenz sind wir in der Gegenwart angelangt, und zwar am 14. Oktober 2014. An diesem Tag betreten ein amerikanischer Schauspieler und eine libanesische Rechtsanwältin den 450 Jahre alten Palazzo Cucina, der jetzt Papadopoli heißt und ein 7-Sterne-Luxus-Hotel beherbergt, um dort mit Freunden und Prominenten ihre Hochzeit zu feiern.

George Clooney und Amal Alamuddin übernehmen, ohne dass sie es wissen, den Habitus und Lebensstil einer bürgerlichen Familie Vene-

⁴¹ A. S.V., Avogaria di Comun, Processi per Nobiltà, busta 312/30 vom 26. Juni 1625. Siehe Abdruck bei B. De Maria, *Becoming Venetian*, S. 207.

⁴² A. S. P., Prove di Nobiltà, voce: Giovanni Maria Coccina, n. 3 vom 12. Dezember 1679 und n.4.

⁴³ A. Zannini, *Burocrazia e Burocrati a Venezia in Età Moderna*, S. 299, Tab. 2A.

⁴⁴ A. S.V., X Savi sopra le Decime a Rialto, busta 223, f.367; A. S. P., Prove di Nobiltà, voce: Antonio Maria Coccina, n.4.

digs aus dem 16. Jahrhundert. Wie auf dem Gemälde von Paolo Veronese 1571 verlässt das frisch vermählte Ehepaar am anderen Morgen den Palazzo Cucina-Tiepolo-Papadopoli, steigt in ein Wassertaxi und fährt unter enormer öffentlicher Anteilnahme nicht in die Kirche San Giorgio Maggiore, um dort mit Hilfe des Namensheiligen Georg um die Vergebung der Sünden zu beten, was sie hätten tun können, sondern ins Hotel Cipriani, um einen Cocktail zu trinken. Clooney hätte eigentlich auch genauso gut in Hollywood oder Las Vegas heiraten können. Aber Nein! Es musste Europa sein, der alte Kontinent von George Rumsfeld, es musste Venedig sein, es musste der Palazzo Cucina sein. Wenn man die soziale Herkunft von Amal Alamuddin und George Clooney kennt, versteht man das Motiv besser, sich durch den Mythos Venedig adeln zu lassen. George stammt aus einer Entertainerfamilie. Eltern und Tante waren Schauspieler. Amal stammt aus einer libanesischen Akademikerfamilie. Ihr Vater war Professor für Wirtschaftswissenschaften an der American University of Beirut, ihre Mutter Auslandskorrespondentin für die Zeitung *Al Hayat*.⁴⁵

George und Amal setzen sich also – bewusst oder unbewusst – in Relation zu der visuellen Distinktionspolitik und Lebensstilinszenierung der Familie Cucina, die durch eine gezielte Nachahmung des adligen Lebensstils, den sie sich aufgrund ihres hohen ökonomischen Kapitals leisten konnte, zielstrebig und systematisch den sozialen Aufstieg in den Adel anstrebte.

Durch was werden also George Clooney und Amal Alamuddin geadelt? Verleiht ihnen der Mythos von Venedig ein kulturelles und symbolisches Kapital, das sie für ihren sozialen Aufstieg benötigen oder ihnen nützen könnte? Welche Distinktionspolitik wurde mit der Wahl der Trauzeugen verfolgt? Mit wem werden sie ihre Kinder verheiraten? Wir wissen es nicht, aber es ist eher wahrscheinlich, dass Heiratspolitik nach oben zielt, als dass sie nach unten gerichtet ist. Sie erwerben Klasse und Exzellenz durch die Wahl ihres Heiratsortes. Sie passen sich dem venezianischen Habitus einer Prozession auf dem Wasser an. Sie präsentieren sich öffentlich und medienwirksam als ein der Geschichte Europas gegenüber „aufgeschlossenes“ und „kulturell gebildetes“ Ehepaar. Die Nobilität der *location* färbt auf die Nobilität der Personen ab und adelt sie.

Das ist die Deutungsmacht der Bilder, ihre Kraft, dem Lebensstil und den ästhetischen Präferenzen ihrer Besitzer kulturelles und symbolisches

⁴⁵ Sie hat ein Studium der Rechtswissenschaften in Oxford und an der New York University School of Law absolviert, war am Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien tätig und im Büro des Chefanklägers beim Sondertribunal für den Libanon. Zu ihren Mandanten gehörten unter Anderem Julian Assange, der Mitbegründer der Plattform WikiLeaks und Julia Timoschenko, die ehemalige Ministerpräsidentin der Ukraine. Seit Oktober 2014 vertritt sie die griechische Regierung bei ihren Restitutionsansprüchen, die Elgin Marbles von England nach Griechenland zurückzuholen.

Kapital zu verleihen. Ancennität und Exzellenz – einfach Klasse. Auch George Clooney und Amal Alamuddin wandeln ihr ökonomisches Kapital in Venedig in kulturelles und symbolisches Kapital um. Sie präsentieren sich als gebildete und kulturell verantwortungsvolle Aufsteiger, die es wie die Cucina geschafft haben.

Noblesse oblige – Adel verpflichtet eben.

Abkürzungen

A. P. S. A.: Archivio Parocchiale di San Aponal, Venedig

A. S. P.: Archivio di Stato di Padova

A. S. V.: Archivio di Stato di Venezia

B. M. C.: Biblioteca del Museo Civico Correr, Venedig

Abbildungen

- Abb. 1: Scuola Grande di San Rocco (Venice) by Didier Descouens – Own work. Licensed under CC BY-SA 4.0 via Wikimedia Commons – [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scuola_Grande_di_San_Rocco_\(Venice\).jpg#/media/File:Scuola_Grande_di_San_Rocco_\(Venice\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scuola_Grande_di_San_Rocco_(Venice).jpg#/media/File:Scuola_Grande_di_San_Rocco_(Venice).jpg).
- Abb. 2: Der Zusammenhang zwischen der Wollproduktion in Venedig und dem ökonomischen Engagement der Familie Cucina (Diagramm: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 3: Riccardo Lelli: Decke der Sala del Maggior Consiglio, Palazzo Ducale, Venedig, 2013. Licensed under CC-Version 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Interno_della_Sala_del_Maggior_Consiglio_-_Palazzo_Ducale,_Venezia.JPG?uselang=de.
- Abb. 4: Jacopo Tintoretto: Decke der Sala Superiore der Scuola Grande di San Rocco, Venedig, 1576–84. (Fotograf: Ffeeddee 2013. Licensed under CC-Version 3.0. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Scuola_Grande_di_San_Rocco,_Interno.jpg?uselang=de).
- Abb. 5: Gentile Bellini: Prozession der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista auf dem Markusplatz, 1496; von Gentile Bellini – The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. DVD-ROM, 2002. ISBN 3936122202. Distributed by DIRECTMEDIA Publishing GmbH. Gemeinfrei Lizenziert über Wikimedia Commons – [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_Bellini_-_Procession_in_St._Mark%27s_Square_\(Galleria_dell%27Accademia,_Venice\).jpg#/media/File:Gentile_Bellini_-_Procession_in_St._Mark%27s_Square_\(Galleria_dell%27Accademia,_Venice\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gentile_Bellini_-_Procession_in_St._Mark%27s_Square_(Galleria_dell%27Accademia,_Venice).jpg#/media/File:Gentile_Bellini_-_Procession_in_St._Mark%27s_Square_(Galleria_dell%27Accademia,_Venice).jpg).
- Abb. 6: Die Cucina-Kapelle in der Neuen Sakristei von San Francesco della Vigna, 1559 (Foto: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 7: Die Grabplatte von Giovanni und Girolamo Cucina in der Capella Cucina, Neue Sakristei, San Francesco della Vigna © Hans Dieter Huber 2015.
- Abb. 8: Kopie des 17. Jahrhunderts nach Paolo Veronese: Maria mit Engeln, Johannes dem Täufer und dem Hl. Hieronymus (Standort unbekannt).

- Abb. 9: Der Altar der Cappella Cucina mit dem verloren gegangenen Altarbild von Paolo Veronese (Fotomontage: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 10: Giangiacomo de' Grigi: Palazzo Cucina-Tiepolo-Papadopoli, 1559–1563 (Foto: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 11: Michele Sanmicheli/Giangiacomo de' Grigi: Palazzo Grimani a San Luca, 1559–1575 (Foto: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 12: Die geografische Lage des Palazzo Cucina, Palazzo Grimani, Rialto-Brücke und San Francesco della Vigna (Grafik: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 13: Venedig, Palazzo Balbi, 1582–1590 (Foto: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 14: Fassade des Palazzo Camerlenghi, Venedig, 1488 und 1525–1528; (Foto: Joanbajo; https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palau_dei_Camerlenghi_de_Ven%C3%A8cia.JPG; Licensed under CC-Version 3.0.).
- Abb. 15: Jacopo Sansovino: Fassade der Fabbriche Nuove, Venedig, 1553–1555 (Foto: © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 16: Paolo Veronese: *Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71.
- Abb. 17: Grundrissrekonstruktion des Portego im ersten Obergeschoss des Palazzo Cucina; (Zeichnung © Hans Dieter Huber 2015).
- Abb. 18: Detail des linken Teils („Sacra Conversazione“) aus Paolo Veronese: *Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71.
- Abb. 19: Detail des rechten Teils („Familie Cucina“) aus Paolo Veronese: *Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71.
- Abb. 20: Detail des Palazzo Cucina aus Paolo Veronese: *Die Familie Cucina in Anbetung der Hl. Madonna mit Kind*, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1569–71.

Wichtig. Dennoch schien der Anknüpfungspunkt zum Foto mittels der
 Dynamik der Vertreibung und eines gewissen Anknüpfungspunktes
 gegeben zu sein; und doch emanzipiert sich der Aufsichtsblick so ge-
 wisses vielmehr einen eigenständigen Bedeutungsraum aus, der vom real
 liebhabern ausgelöst wird und sich doch von diesem unabhängig macht
 respektive selbstständig, ohne beliebig zu werden.

Die Frau in ihrem epistolischen Kleid sieht den Betrachter in-
 teressant, wobei ihr linkes Auge durch das Schmuckstück verdeckt wird.
 Über ihrer Nasenwurzel zeichnen sich zwei starke vertikale Falten ab,
 die parallel zum Mittelholz des Fensters verlaufen. Das Schmuckstück
 an ihrem rechten Ohr schwingt zur Seite und berichtet von einer un-
 merklich vorübergehenden Bewegung. Ihr Gesicht hat sie frontal aus dem
 Bild heraus gewendet und es ist keineswegs Ruhe, sondern eine we-
 niglich jugendliche Neugierde, welche die Situation bestimmt. Dem in
 Richtung eines imaginären Betrachters gerichtete Blick würde dement-
 sprechend bedingt eine Form der Alkoholfähigkeit eingeschrieben sein.

Zur Aktualität des direkt blickenden Gesichts siehe Wolfram Groys, *Ich-
 Objekt: Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschinen*, Frankfurt a.M.
 2013 sowie David Freedberg, *The power of images: Sacred in the secular and theory
 of representation*, Chicago/London 1989.