

DANKSAGUNG

Mein größter und wichtigster Dank gilt meinen Eltern!

Außerdem danke ich Frau Prof. Dachs-Nickel, die mir dieses wunderbare Thema empfohlen hat und mich während meiner Arbeit immer wieder mit kritischen Fragen auf den richtigen Weg gebracht hat. Ein weiterer Dank gilt Philip Cottrell, der mir für meine Recherchen seine Dissertation und Forschungsbeiträge zur Verfügung gestellt hat. Niels danke ich, für seine unermüdliche Geduld im Korrekturlesen, Nina und Karin, ohne die diese Zeit nicht halb so erträglich geworden wäre und meinen Freunden, die mich in den letzten Monaten unterstützt haben.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
1. LEINWANDBILDAUSSTATTUNGEN IN VENEDIG	8
1.1 Ausstattungstradition venezianischer Scuole	9
1.2 Sakramentskapellen der Scuole del Sacramento	15
2. DIE SAKRISTEI VON SAN SEBASTIANO	21
2.1 Baugeschichte der Kirche und die Rolle des Priors Bernardo Torlioni	22
2.2 Die einzelnen Bilder des Wandzyklus	26
2.3 Überblick über den aktuellen Forschungsdiskurs	40
2.4 Kritische Betrachtung der einzelnen Zuschreibungen im venezianischen Kontext	43
2.5 Probleme der Konzeption und Entstehung, der ursprünglichen Hängung und des ikonographischen Programms	60
2.6 Umgang mit der Ausstattungstradition in San Sebastiano	69
3. ZUR NACHWIRKUNG DER SAKRISTEIAUSSTATTUNG VON SAN SEBASTIANO	73
SCHLUSSBETRACHTUNG	79
Literaturverzeichnis	81
Abbildungsnachweis	89
Abbildungen	91
Anhang	117
Zusammenfassung	117
Lebenslauf	119

Einleitung

„Ma ritornando di nuovo à Venetia dalla parte di San Basilio, si vede quasi per fronte il bellissimo Tempio dedicato à San Bastiano, altre volte Chiesa parrocchiale, restaurato à tempi nostri così dentro come fuori, con la faccia d’eccellente simetria, & consacrato l’anno 1562. dal Vescovo de i Rossi. Ricco di bellezze diverse, & cultifs. Per qualità di cose nobili & rare.”¹ So schreibt Jacopo Sansovino 1581 in seinem Buch Venetia città nobilissima et singolare über die Kirche San Sebastiano im Quartiere Dorsoduro in Venedig. Noch heute beeindruckt die Kirche durch ihr umfassendes Bildprogramm die Besucher.

Vor allem aufgrund der überragenden Decken- und Wandgestaltung des Kirchenschiffs von Paolo Caliari, genannt Paolo Veronese, ist San Sebastiano in der kunsthistorischen Forschung vielfach und vielfältig gerühmt worden.² Angefangen in der Sakristei der Kirche hat der noch junge Veronese hier sein erstes großes Werk in Venedig geschaffen. Im Dezember 1555 wurde zwischen dem Prior Bernardo Torlioni und Veronese der Vertrag zur bildlichen Ausgestaltung des gesamten Kirchenschiffs geschlossen, in dem genau aufgelistet wurde, wie viele Werke entstehen und an welcher Stelle sie angebracht werden sollten:

*„Notum sit come io fra Bernardo di Torlioni de Verona e prior del monast. de s. Sebastian sum convenuto da cordo cum ms Paulo da Verona pittor, ditto se obliga a dipingere li tri quadri principali ch’è di mezo al soffitta dla giesia d. s. Sebastian che va a figurar et oltra le octo marche che va da le bande et li quatro tundi et tutte le chiozole che li andara et fara di bisogno a tutte sue spese de colori de tutte le sorte, secundo li convenira et fini per ogni cosa a olio et noi li diamo la tella e telari et per pretio de ditta oppera li damo duc.n. cento et cinquanta a lire 6. soldi 4 per ducato v3 duc. 150. Et ne promette che seremo serviti satisfati et contenti et in fede de cio esse ms Paulo se sotto scrivera. Et io fra Bernardo sopra scritto ho scritto lo presente de mia man propria. Et io paulo pito veronese miobigio ano manchar diquato il rdo do bernardo asopra schrito.”*³

Zu diesem Zeitpunkt waren die Ölgemälde der Sakristeidecke bereits abgeschlossen.⁴ Ein genaues Auftragschreiben hierzu ist nicht mehr vorhanden, doch die

¹ Sansovino 1581, kommentierte Auflage von Martinioni, Ed. Moretti 1998, S. 259.

² Grundlegend immer noch Pignatti 1966.

³ Archivio di Stato di Venezia (im Folgenden A.S.V.), San Sebastiano, busta 93, regesto dei documenti del processo n.7, c. 95; zit. nach Cicogna 1834, S. 151.

Deckenrahmung ist mit 22. November 1555 datiert. In die aufwendige, vergoldete Holzrahmung⁵ sind vier Hauptszenen als Ölbilder eingelassen. Den Mittelpunkt der Decke bildet die Krönung Marias (Abb. 1), die einzige rechteckige Darstellung der Komposition. Die Szene wird umschlossen von vier querovalen Bildfeldern mit den Evangelisten, angefangen zur linken mit Lukas (Abb. 2), gefolgt von Markus (Abb. 3), Matthäus (Abb. 4) und Johannes (Abb. 5). Im Weiteren schmücken die Decke 16 Szenen in chiaroscuro, welche direkt auf die Holzrahmung gemalt sind. In die Ecken sind Tondi eingefügt, welche Putti und jeweils eine der vier Kardinalstugenden, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Weisheit und Geduld zeigen. Zusätzlich werden um den Tondo herum drei Szenen aus dem Alten Testament angeordnet. Um die Ecken der zentralen rechteckigen Marienkrönung sind vier Szenen vom Fall des Menschen in kleinen Ovalen angeordnet, die durch aufwendig gemalte Rollwerkrahmungen und Fruchtgirlanden geschmückt werden. Im Einzelnen sind es die Erschaffung Evas, Versuchung und Fall, Gott ermahnt Adam und Eva und die Vertreibung aus dem Paradies. Schließlich in ockerfarbener monochromer Darstellung sehen wir noch folgende Szenen in chronologischer Reihung: Kain und Abel, Abraham und Melchisedek, Moses und die Amalekiter, Moses empfängt die Gesetzestafeln, David besiegt Goliath, das Urteil des Salomon, Esther vor Ahasver und Judith mit dem Haupt des Holofernes. Die zentral positionierte Marienkrönung verkörpert die Erlösung des Menschen von seinen Sünden, sie fungiert also gleichsam als neutestamentliche Antwort auf die umliegenden alttestamentlichen Szenen und bildet den Abschluss des ikonographischen Deckenprogramms.

Angesichts des Umstands, dass der Auftrag für die Holzrahmungen der Decke an den Schreinermeister bereits zehn Jahre zuvor erteilt worden war, die Feldereinteilung also beim Arbeitsbeginn Veroneses bereits feststand, ist die Leistung des Malers umso bemerkenswerter. Die querovalen Felder, die in ihrer Form wohl eher für kleinfigurige, erzählende Episoden geschaffen waren, füllt er mit den stark verkürzten Körpern der

⁴ Wahrscheinlich entstanden noch vor der Sakristeidecke vier kleine Chiaroscuro an dem Bogen der Capella Grimani, die die Auferstehung, Christus am Ölberg, die Grablegung und den Judaskuss darstellen. Diese waren erst bei einer Restaurierung von 1965 zum Vorschein gekommen. Vgl. hierzu Pignatti 1976, S. 39

⁵ Der Auftrag hierzu erging am 27. Januar 1543 an den Schreinermeister Luca Marangon – A.S.V., San Sebastiano, busta 93, regesto dei documenti del processo n.7, c. 81r; vgl. Ranieri 2000, Anhang 1, S. 107: „El se dichiara per la presente scrittura como in questo zorno presente semo romasi dachordo chol padre prior di Santo Sabastian a far la Sacristia cioè di legname far de marangon et prima far el sofitado dela dita Sacristia [...]“ Die Vergoldung der Rahmen zog sich jedoch noch bis 1556 hin - sie wurde also möglicherweise erst nach Einlassung der Ölbilder ausgeführt; vgl. Paoletti 1843, S. 284.

Evangelisten. Bezeichnend für Veronese ist die virtuos und radikal gestaltete Untersicht der Figuren.

Die Sakristeiausstattung als erstes großes Werk in der Kirche muss großen Anklang bei dem Prior des Konvents, Bernardo Torlioni, gefunden haben, da er Veronese bereits eine Woche nach deren Vollendung den Vertrag für die Ausstattung der gesamten Decke des Kirchenschiffs unterschreiben ließ. Die drei Hauptszenen im Kirchenschiff sind dem Buch Esther entnommen und stellen die Verstoßung Wastis (Abb. 6), die Krönung Esthers (Abb. 7) und den Triumph des Mordechai (Abb. 8) dar. Ähnlich wie in der Sakristei ist die Hauptszene der Krönung rechteckig gerahmt, während die angrenzenden Bildfelder eine ovale Form haben. Eingerahmt werden diese Hauptszenen von Obst- und Blumendekorationen in länglich ovalen Rahmungen und Engelsfiguren, die direkt um die Hauptszenen angeordnet sind und deren Rahmen zu halten scheinen. In die äußersten Ecken des Deckenrechtecks sind die drei göttlichen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und zusätzlich die Gerechtigkeit eingefügt. Das Schema der Sakristei hat Veronese hier wieder aufgegriffen und die Szenen in Öl auf Leinwand gefertigt – nur die Dekorationselemente sind – wie in der Sakristei – direkt auf die Holzrahmung gemalt.

Auch die Wände des Langhauses oberhalb des umlaufenden Gesimsbandes sind von Veronese gestaltet, wobei man sich hier für Freskierung entschied. Gezeigt werden Szenen aus der Legende des Namenspatrons der Kirche. Als wiederkehrend gliederndes Element wurden gedrehte Säulen eingesetzt, die verschiedenen Propheten und Sybillen fingierte Nischen bieten und die erzählenden Szenen voneinander abgrenzen. An der südlichen Seitenwand erscheinen das Martyrium des Heiligen Sebastian (Abb. 9) und weiter in Richtung Chor drei Bogenschützen (Abb. 10), die thematisch dem Sebastian angegliedert sind. Angekommen am Triumphbogen ist in den Zwickeln die Verkündigung an Maria (Abb. 11&11a) dargestellt, wobei die Szene auf beide Zwickel aufgeteilt ist und somit auf der linken Seite der Engel und auf der rechten Maria zu sehen ist. Erneut zeigt sich hier der Erfindungsreichtum Veroneses in der Umsetzung traditioneller biblischer Szenen. An der nördlichen Wand – vom Eingang Richtung Chor gelesen – ist zunächst die Szene des Heiligen Sebastian vor Diokletian (Abb. 12) dargestellt, gefolgt von einer Darstellung des Heiligen (Abb. 10a), von Pfeilen durchbohrt. Ebenso wie die Verkündigung an Maria über den Triumphbogen hinweg aufgeteilt ist, sind die mit Pfeilen schießenden Männer an der, der Figur des Sebastians gegenüberliegenden Wand nur ein Teil der Szene, womit Veronese die Komposition

sogar über den Raum des Mittelschiffes hinweg gestaltet. 1558 erhält Veronese für die Ausstattung des Kirchenraums eine erste Anzahlung, wodurch der Entstehungszeitraum festgelegt ist.⁶

Nach der Ausmalung des Kirchenschiffes widmet Veronese sich der Gestaltung der Orgel, die im vorderen Drittel der südlichen Seitenwand oberhalb der Durchgangstür zur Sakristei positioniert ist und deren gemalte Verkleidung um 1560 vollendet wurde.⁷ An der Wandgestaltung ist zu erkennen, dass diese nicht von Anfang an geplant war, da sie über den Fresken Veroneses liegt. Anzunehmen ist, dass die Orgel an dieser Stelle als Pendant zum Grabmal des Erzbischofs Livio Podacataro entworfen wurde, welches um 1557 gleichfalls im Hauptschiff direkt gegenüber der Orgel aufgestellt worden war. Beide ähneln sich stark in Aufbau und Größe, was diese These unterstützt. Im geschlossenen Zustand zeigen die Orgeltüren die Darbringung Christi im Tempel (Abb. 13), im offenen die Heilung des Lahmen am Teich Bethesda (Abb. 14). Am Rahmen unterhalb des Orgelregisters hat Veronese außerdem die Szene der Geburt Christi gemalt, die rechts und links von zwei Tugenden begleitet ist.

An den Wänden der halbrunden Chorapsis schließt das Bildprogramm mit Leinwandbildern weiterer Szenen aus dem Leben des Heiligen Sebastian ab. Das Hauptaltarbild zeigt das Martyrium des Sebastian mit Madonna und Heiligen (Abb. 15).⁸ Antonio Niero⁹ sieht wie schon Emmanuele Antonio Cicogna¹⁰ in der Darstellung des Heiligen Franziskus ein Portrait des Priors Bernardo Torlioni, was dessen Verbundenheit mit dem malerischen Programm zeigen würde. Diese These widerlegt jedoch Peter Humfrey¹¹, der das Porträt als zu jung für eine Darstellung Torlionis erachtet und darin stattdessen den Schwager der Auftraggeberin sieht. Das Altarbild flankieren die Wandfresken des Heiligen Onophrius und des Heiligen Paulus des Eremiten. Gleichfalls in der Chorkapelle ist an der nördlichen Wand das großformatige Ölbild des Martyriums von Markus und Marcellus (Abb. 16) und an der südlichen das Martyrium des Heiligen Sebastian (Abb. 17) zu sehen.

Während das theologische Programm der Kirchenschiffwände auf die Legende des Kirchenpatrons fokussiert ist, lohnt ein weiterer Blick auf das Deckenprogramm mit der

⁶ Ranieri 2000, S. 112.

⁷ Ebd., S. 113.

⁸ Dieses Bild wurde von der Witwe des Giovanni Soranzo von Sant'Anzola, Lise Querini Soranzo ebenfalls bei Veronese in Auftrag gegeben. Zur genauen Untersuchung des Altarbildes und der historischen Einbettung vgl. Humfrey 2000, S. 365-388.

⁹ Niero 1981, S. 328.

¹⁰ Anmerkung im Text bei Cicogna 1834: Arch. Processo II. Num. I, S. 212.

¹¹ Humfrey 2000, S. 375.

Geschichte der alttestamentlichen Heldin Esther. Eine theologische Analyse des Bildprogramms liefert Antonio Niero¹², der, in Übereinstimmung mit Terisio Pignatti¹³, Peter Humfrey¹⁴ und Wolfgang Wolters¹⁵, den Prior des Ordens, Bernardo Torlioni, als geistigen Urheber des komplexen Zyklus sieht.¹⁶ Das Programm zeigt nach Niero die Geschichte der Erlösung des sündigen Menschen – Maria, die die Weissagung Gottes verkörpert und an die Lehre der Apostel erinnert. Ebenso stellt sie durch ihre Jungfräulichkeit das Geheimnis der Verkündigung dar und verweist damit auf die Aufhebung der Erbsünde durch Christus. Diese Auslegung bezieht Niero auf einen Brief des Heiligen Hieronymus, in dem der kanonische Bezug zwischen Maria und Esther aufgezeigt wird, wodurch die Bildprogramme von Sakristei und Kirchenschiff miteinander verknüpft werden. Wenn auch die Sakristei zuerst dekoriert wurde, kann man davon ausgehen, dass bereits zum Zeitpunkt des Auftrags die Grundidee der gesamten bildlichen Ausstattung feststand. Durch die Anlehnung an den Brief des Heiligen Hieronymus ist auch der Bezug zum Orden der Eremiten des Heiligen Hieronymus hergestellt und verdeutlicht gleichzeitig, dass für diesen Zyklus in seiner Komplexität sicherlich die intellektuelle Hilfestellung des Priors Torlioni von Nöten war. Madlyn Kahr sieht darüber hinaus das Programm als Verdeutlichung der katholischen Spiritualität im Sinne der Bilderlehre der Gegenreformation und die Hervorhebung von Maria und ihrem kanonischen Pendant Esther als spezielle Abgrenzung von der „Irrlehre“ der Protestanten.¹⁷ Esther wurde schon zu Zeiten der Kirchenväter als Personifizierung der Kirche eingesetzt und ist im Zusammenhang der Glaubenskämpfe des 16. Jahrhunderts als Sieg der katholischen Kirche über die Ungläubigen zu verstehen. Ebenso schreibt Terisio Pignatti: „Ecco quindi che il tema principale di tutto San Sebastiano, evidentemente dettato dai frati Gerolamini, è il trionfo della Fede cattolica sopra l’eresia luterana.“¹⁸

Die malerische Ausstattung, die die Kirchenwände umläuft, ist dem Namenspatron gewidmet, der theologische Horizont des Programms wird erst durch die Deckengemälde erweitert. Während die Deckengestaltung der Sakristei dieses abrundet,

¹² Niero 1981, S. 327-329.

¹³ Vgl. Pignatti 1976, Bd. 1, S. 39.

¹⁴ Vgl. Humfrey 2000, S. 370.

¹⁵ Vgl. Wolters 1990, S. 186.

¹⁶ Dagegen wendet sich Holt 1990, der die Patrizierfamilie Corner Soranzo als Initiatoren des ikonographischen Programms sieht; nach Evers 1997, S. 20.

¹⁷ Kahr 1970, S. 242.

¹⁸ Pignatti 1976, Bd. 1, S. 42.

bleibt der Wandzyklus dagegen thematisch unabhängig. Somit kann dieser auch als Forschungsobjekt getrennt betrachtet werden.

Wohl aufgrund der überragenden Arbeiten Veroneses in Sakristei und Kirchenschiff blieben die Werke der Sakristeiwände in der Forschung bisher beinahe unbeachtet. Es handelt sich um elf Leinwandgemälde mit Episoden aus dem Alten und Neuen Testament. Die Bilder entstanden im Zeitraum von Ende der 1540er Jahre bis 1555 und wurden von unterschiedlichen Künstlern ausgeführt. Der Zyklus beinhaltet eine Kreuzigung Christi mit dem Heiligen Sebastian zur Linken und dem Heiligen Onophrius zur Rechten (Abb. 18). Im Uhrzeigersinn schließt sich Jakobs Traum von der Himmelsleiter (Abb. 19) an. Rechts daneben zeigt die in ihrer Komposition sehr bewegte und dadurch schwer erkennbare Szene den Durchzug durch das Rote Meer (Abb. 20), gefolgt von der Anbetung der Hirten (Abb. 21). An der gegenüberliegenden Wand zur Kreuzigung sind die Opferung Isaaks (Abb. 22), die Taufe Christi (Abb. 23) und Christus am Ölberg (Abb. 24) dargestellt. Abschließend sind an der Südwand die Auferstehung Christi (Abb. 25) und Moses mit der ehernen Schlange (Abb. 26) zu sehen.

Im Folgenden soll nun der Zyklus der Sakristeiwände von San Sebastiano genauer untersucht werden. Die Arbeit ist thematisch in drei Teile gegliedert. Der erste Teil der Arbeit erörtert die formalen Vorlagen von Leinwandbildausstattungen im venezianischen Raum, die konzeptionell mit der Sakristei in Verbindung gebracht werden sollen. Das gesehene Vergleichsmaterial legt den Schluss nahe, dass der Sakristeiausstattung von San Sebastiano eine Vorreiterrolle zukommt. Da sich bislang kein direktes Vorbild finden ließ, muss in anderen Raumausstattungen gesucht werden. Dafür bieten sich vor allem die venezianischen Scuole und die Sakramentskapellen an. Der zweite Teil der Arbeit ist der eingehenden Analyse des Wandzyklus' der Sakristei von San Sebastiano gewidmet. Neben der allgemeinen Erarbeitung der einzelnen Gemälde und kritischer Auseinandersetzung mit dem Forschungsstand sollen die einzelnen Zuschreibungen diskutiert werden, dies unter Berücksichtigung des venezianischen Umfelds. Hierbei wird auf die wenigen Vorschläge der Literatur Bezug genommen, vor allem aber werden bisher unbeachtete Vorbilder und Vergleichsbeispiele präsentiert. Einen weiteren Fokus dieser Arbeit bildet die Frage nach der Programmatik des Zyklus und daraus folgernd die Problematik der ursprünglichen Hängung. Es soll hier der Versuch einer eigenen Lösung unternommen werden, wobei

auch erstmals die Inschrift oberhalb der Bilder erklärt und ihr Bezug zu dem Bildprogramm herausgestellt wird. Mit Rekurs auf die Ergebnisse des ersten Teils der Arbeit wird abschließend der Umgang mit der venezianischen Ausstattungstradition in San Sebastiano erläutert.

Im dritten und letzten Kapitel wird der Einfluss erörtert, den das Bildprogramm nachfolgend auf die Gestaltung venezianischer Sakristeien ausgeübt hat.

1. Leinwandbildausstattungen in Venedig

Seit Mitte des 15. Jahrhunderts findet die Verwendung von Leinwänden als Ersatz des Freskos in malerischen Ausstattungen große Resonanz in Venedig. Wie sehr diese Art der Dekoration bereits Verbreitung gefunden hatte zeigt sich etwa im Dogenpalast. Bereits 1474 – nur knapp 65 Jahre nach Fertigstellung – musste der umfangreiche Freskenzyklus von Guariento, Gentile da Fabriano, Pisanello, Paolo, Antonio und Lorenzo Veneziano¹⁹ aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes restauriert werden, im Zuge dessen Gentile Bellini die Fresken, anstatt sie auszubessern, nach und nach durch Ölbilder ersetzte. Durch die Nähe der Stadt zum Wasser herrschte beständig eine stark erhöhte Luftfeuchtigkeit, die die Fresken übermäßig beanspruchte. Bereits vorher angewendet, wurden ab diesem grundlegenden Eingriff Bellinis Ölbilder auf Leinwand als präferiertes Medium in Venedig verwendet. Nicht nur aus konservatorischen Gründen fand diese Umorientierung statt, sondern es wurde damit auch zunehmend Flexibilität und Bewegungsspielraum für die Ausstattungen geschaffen. Gerade bei der Vergabe der Aufträge an verschiedene Künstler innerhalb eines Themenzyklus, konnten auf diese Weise mehrere Maler zeitgleich an einem Projekt arbeiten, ohne sich gegenseitig räumlich zu behindern. Außerdem gewannen die Bilder dadurch an Beweglichkeit, wurden austauschbar und neu kombinierbar. Dies macht es uns heute auch so schwierig, die ursprünglichen Konstellationen zu rekonstruieren. Die Vorliebe zur Verwendung von Leinwand wird ferner in der zeitgenössischen Literatur des 16. Jahrhunderts hervorgehoben, so etwa in Paolo Pinos *Dialogo di Pittura* von 1548: „Il tengo che lo dipingere a oglio sia la più perfetta via e la più vera pratica; la ragion è pronta, che si può più particolarmente contrafar tutte le cose, perch'alcune specie de colori sereno alle diversità de tinte più integramente, onde si vede le cose a oglio molto differenti dall'altre, et oltre a ciò si può replicar le cose più fiute, loande se li può dar maggior perfezione e meglio unir una tinta con l'altra. Arte che non se può usar negli altri modi. Il colorire a fresco in muro è più imperfetto per le ragioni dette [...]”²⁰ Wenn diese Entwicklung auch nicht einzig auf die klimatischen Bedingungen zurückzuführen ist, so ist aber festzustellen, dass monumentale Bildzyklen ab diesem Moment meist aus Leinwänden bestehen.²¹ Als weiteres Argument für die

¹⁹ Fleischer 1985, S. 124 f.

²⁰ Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, Venedig 1548. Zit. nach Matile 1997, S. 15.

²¹ An diesem Punkt ist jedoch zu berücksichtigen, dass besonders in den Palazzi der venezianischen Scuole malerische Ausstattungen verloren gegangen sind. Durch deren Auflösung im 18. Jahrhundert

Verwendung von Leinwänden fällt die Akzentuierung der Farbigkeit venezianischer Künstler ins Gewicht, die, wie wir bei Pino lesen konnten, in der Ölmalerei prägnanter zur Geltung kommt. Dabei beschränkt sich die Form der Ausstattung nicht auf einzelne Altarbilder, sondern übernimmt den Grundgedanken der Gesamtdекoration eines Raumes vom Fresko.

Die Idee, verschiedene Leinwandbilder ohne ornamentale Zäsur vor die Wandfläche eines Raumes aneinander zu reihen, ist seit Mitte des 15. Jahrhunderts in Venedig sowohl in Palästen als auch in sakralen Räumen eine weitverbreitete Tradition. Die gliedernden Elemente des Raumes werden dabei stark zurückgenommen und verlieren an Autonomie. Im Gegensatz zum Fresko steht bei der Ausstattung der Räume jedoch nicht, wie wir es zeitgleich in Mantua oder Rom vorfinden, die illusionistische Weiterführung des Raumes im Vordergrund. Vielmehr werden die Wände als klare Raumbegrenzung aufgenommen, denen räumlich in sich geschlossene Szenen appliziert werden. Seinen Höhepunkt erreicht diese Art der Ausstattung in den Gebäuden der venezianischen Bruderschaften Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts. Im Sakralraum wird dieses Gestaltungsprinzips deutlich später übernommen und gelangt erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu voller Blüte.²² In dieser Arbeit soll jedoch auf die Ursprünge der Dekorationsform eingegangen werden: im öffentlichen Raum sind diese in den Palazzi der Scuole zu finden, im sakralen zunächst nur in Ansätzen in einzelnen Kapellen.

1.1 Ausstattungstradition venezianischer Scuole

Scuola ist der speziell venezianische Name für eine Bruderschaft.²³ Es waren Gemeinschaften, die sich unter dem Patronat eines oder mehrerer Schutzheiliger

gingen die Gebäude meist in private Nutzung über, was eine Nachforschung nach Fresken unmöglich macht. Wolters hat jedoch in der ehemaligen Scuola dei Calegheri bei S. Tomà noch eine solche Ausstattung gefunden; vgl. Wolters 2000, S. 151. Somit kann heute nicht mit Sicherheit behauptet werden, dass Zyklen nicht in Teilen doch noch freskiert wurden. Auch in San Sebastiano finden wir noch weit ins 16. Jahrhundert hinein die Verwendung von Fresken im Kirchenschiff.

²² In ihrer Gesamtheit sind heute noch die Leinwandbildausstattungen von S. Nicolò dei Mendicoli und von S. Giuliano erhalten. Martina Fleischer widmet beiden eine ausführliche Behandlung im Rahmen ihrer Arbeit zur Entwicklung der Leinwandbilddekorationen in venezianischen Kirchen; siehe Fleischer 1985, S. 40-97.

²³ Nicht unter dem Namen Scuola, aber unter diversen anderen Namen existierten die Gemeinschaften auch in anderen Städten Italiens sowie auf dem Land, z.B. in Mailand, in Florenz – hier wurden sie „Compagnie“ genannt – und ebenso in Rom – unter den Namen „Arciconfraternite“, „Confraternite“ oder „Compagnie“; vgl. Pullan 1981, S. 9.

zusammengefunden haben.²⁴ Weder soziale Herkunft noch kommerzielle Hintergründe waren zunächst der Anlass des Zusammenschlusses.²⁵ Die ersten Scuole Grandi wurden zwischen 1260 und 1261 aus der Flagellantenbewegung²⁶ heraus gegründet; nach Francesco Sansovino war die älteste Scuola Grande Santa Maria della Carità.²⁷ Sie wurden auch Scuole dei Battuti genannt, hergeleitet von ihrer Tradition der Selbstgeißelung. Grundsätzlich wurde zwischen Scuole Piccole und den sechs Scuole Grandi unterschieden. Zu diesen gehörten die Scuola Santa Maria della Carità, San Giovanni Evangelista, Santa Maria della Valverde oder della Misericordia, San Marco und San Rocco. Aufgrund des großen Andranges wurde 1552 die Scuola di San Teodoro noch zusätzlich mit den Privilegien einer Scuola Grande ausgestattet. Bereits in dem Venedigführer von Sansovino aus dem Jahr 1581 werden diese beschrieben und ihre Charakteristika erläutert.²⁸ Die ersten kleineren Scuole waren bereits um 1200 gegründet worden.²⁹

Scuole waren Laienbruderschaften, die aufgrund ihrer Statuten unabhängig von der kirchlichen oder staatlichen Politik agierten, an dem gesellschaftlichen Leben der Stadt jedoch aktiv teilnahmen. Im Vordergrund des Zusammenschlusses stand das Interesse, das gemeinschaftliche Leben nach christlichen Regeln zu führen. Jede Scuola hatte dabei ihr eigenes Regelwerk, die „mariegola“, nach der das Leben in der Gemeinschaft organisiert war. In diesem wurde die regelmäßige Beichte, das Feiern der Messe und vor allem die Nächstenliebe als zentrale Gedanken manifestiert. Das Hauptaugenmerk der Tätigkeiten der Bruderschaften lag darin, den bedürftigeren Mitbrüdern zu helfen,

²⁴ Leider mangelt es zur umfassenden Untersuchung der Scuole an aktueller Literatur. Einen sehr guten Überblick, vor allem im Hinblick auf die ursprünglichen Ausstattungen, gibt Pignatti 1981. Die Ausstattungen mit dem Fokus auf die wirtschaftlichen Entwicklungen behandelt Köster 2008. Die aktuellste Publikation stammt von Giovanna Nepi Scirè 2002. Diese geht nach kurzer allgemeiner Einführung besonders auf die Sammlungen der Scuole ein.

²⁵ Hierbei gab es Scuole die sich nur unter Bezug auf den gemeinsamen Kult zusammen schlossen. Später aber entwickelten sich auch engere Interessensgemeinschaften, so etwa Scuole deren Mitglieder entweder alle aus einem fremden Land kamen, wie zum Beispiel die Scuola degli Schiavoni, oder aber aus speziellen Berufsgruppen bestanden, wie die Scuola dell'Arte, die Scuola dei Panettieri etc.; vgl. Pullan 1981, S. 12.

²⁶ Der Flagellantenkult basierte auf dem franziskanischen Kult der Passion Christi, die von Ranieri Fasani in Perugia begründet wurde und die sich dann 1260 sehr schnell über das ganze Norditalien verbreitet hat. Vgl. Pullan 1981, S. 10.

²⁷ Sansovino 1998, S. 281: „La prima che fosse instituita fu Santa Maria della Carità, & si cominciò l'an. 1260.“

²⁸ „...si trovano fra le più honorate, & religiose congregationi della Città, sei Fraterne, chiamate comunemente Scuole Grandi de i Battuti, conciosia che abbracciano gran quantità di persone così nobili come cittadini & popolari, & sono sottoposte al Consiglio dei Dieci. In queste s'operano cose religiose, percioche quasi come in Academia ò Scuole pubbliche vi si imparano, & essercitano l'operationi Christiane à beneficio dell'anime de fratelli così morti, come vivi, & illustri & di gran beneficio per i poveri à gloria di Dio“. Ebd., S. 281.

²⁹ Die Scuola dei Mureri war die erste uns heute bekannte Scuola und wurde bereits im Jahre 1200 unter dem Patronat des Heiligen Thomas gegründet. Vgl. hierzu Pignatti 1981, S. 217 ff.

sich in Krankheits- und Todesfällen gegenseitig beizustehen und einander das letzte Geleit zu geben. Oftmals gab es für die Mitglieder eine gemeinsame Grabstätte, was den Ärmern der Gemeinschaft die Möglichkeit eines würdigen Begräbnisses eröffnete. Die Scuola bedeutete in der Gesellschaft eine Art privates Sozialsystem, in dem sich – außerhalb der lokalen Politik – finanziell um die Bedürftigen gekümmert wurde. Dieses erfolgte natürlich nur im Rahmen der eigenen Vereinigung. In Venedig waren die Scuole besonders populär und bereits 1501 zählte Marino Sanudo bei dem Begräbnis des Kardinals Giovanni Battista Zen 120 Scuole.³⁰

Obwohl es sich bei den Scuole in erster Linie um den Zusammenschluss von Laien handelte, durften Geistliche gleichermaßen Mitglied werden; von Positionen in führenden Ämtern waren sie jedoch ausgeschlossen, um die Unabhängigkeit der Scuole von der Kirche zu wahren. Dies sollte die Kleriker vor eventuellen Interessenskonflikten zwischen dem venezianischen Staat und dem Vatikan bewahren. Ebenso wenig war es Adeligen erlaubt, sich für Führungspositionen zu bewerben. So blieben die Scuole theoretisch unabhängig von den gesellschaftlichen und politischen Strömungen der Stadt. Die Religiosität spielte in der Gemeinschaft eine essentielle Rolle, Devotionshandlungen gehörten zu den grundlegenden Pflichten. Aus diesem Grund waren die Bruderschaften zum großen Teil an eine Pfarrkirche angeschlossen, agierten von dieser aber unabhängig. In diesen – in einigen wenigen Fällen existierten sogar bruderschafts-interne Kirchen – waren ihnen Kapellen zugeteilt, in denen sie ihre Messen feiern durften. Soweit die Scuole zu klein waren, um sich ein eigenes Gebäude leisten zu können, fanden zudem ihre Treffen oftmals in diesen Kapellen statt.³¹ Im Umkehrschluss waren die Kirchen auf die Bruderschaften angewiesen, die die Kapellen ausstatten ließen und zudem für ihre Nutzung zahlten. Somit profitierten die Kirchen in demselben Maße von den Bruderschaften wie umgekehrt.

Sobald eine Scuola jedoch eine gewisse Größe erreicht hatte und über entsprechende finanziellen Mittel verfügte, ließ sie sich ein eigenes Gebäude errichten. Durch ihre Stellung und repräsentative Funktion in der venezianischen Gesellschaft wurde der künstlerischen Ausstattung ihrer Sitze besondere Beachtung geschenkt. Je angesehener die Mitglieder waren, desto aufwendiger und prunkvoller sind diese ausgefallen.³²

³⁰ Wolters 2000, S. 150. In Städten wie Florenz war zeitgleich eine deutlich geringere Anzahl an Bruderschaften vorhanden, was deren besondere Bedeutung in Venedig unterstreicht.

³¹ Teilweise wurden darüber hinaus die Sakristeien als Versammlungsort genutzt; vgl. Nepi Scirè 2002, S. 96.

³² Der Großteil der Scuolengebäude ist heute nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form erhalten. Mit dem Einzug Napoleons wurden sie aufgelöst und die Kunstschatze zumeist verstreut. Einzig die Scuola

Finanziert wurden die Bauten sowohl durch eingenommene Gelder aus Mitgliedsbeiträgen als auch aus privaten Spenden. Um aber übermäßigen Prunk zu vermeiden, mussten alle geplanten künstlerischen Kommissionen von dem Consiglio dei Dieci genehmigt werden. Wohl um sich dem Vorwurf des Prunks zu entziehen und umgekehrt die Aufmerksamkeit auf die religiöse Ausrichtung zu lenken, wurden für die Dekoration der Scuole überwiegend religiöse Themenfelder aufgegriffen. Wie wichtig Künstler in diesem Zusammenhang für die Scuole waren, lässt sich daran erkennen, dass diese immer wieder ohne Beitrittszahlung aufgenommen wurden. Stattdessen fertigten sie Arbeiten für die Bruderschaftsgebäude an.³³ So finden wir in vielen Scuole die Handschrift von Künstlern, die dort selbst Mitglied waren.³⁴

Programmatisch waren die Themen der Ausstattungen meist eng an die Schutzpatrone der Scuole gebunden. In umfangreichen Bildzyklen wurde das Leben der Heiligen abgebildet und häufig in Szenerien des venezianischen Stadtbildes eingefügt. Die älteste der Scuole Grandi, Santa Maria della Carità, war mit einem umfassenden Bildprogramm mit Szenen aus dem Leben der Maria ausgestattet. Jacopo Bellini, Antonio Vivarini und Giovanni Alemagna begannen um 1441 mit der Ausstattung in der Stanza del Albergo. Im Folgenden ergingen kontinuierlich Aufträge an verschiedene Künstler.³⁵ Bereits im Verlauf der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde der Zyklus erweitert, im Zuge dessen Tizian zwischen 1534 und 1538 den Tempelgang Marias malte (Abb. 27).³⁶ Von Pordenone sollten noch weitere Szenen aus dem Marienleben entstehen, die durch dessen frühen Tod jedoch später von Giampietro Silvio ausgeführt wurden: die Hochzeit der Jungfrau und die Himmelfahrt Mariae. Den Kapitelsaal neben dem Albergo schmückten wohl weitere Szenen aus den Leben Mariens und Christi.³⁷

Bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstand die malerische Ausstattung der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista. Koordinator des Zyklus war Gentile

Grande di San Rocco, Scuola dei Carmini, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni und in Teilen die Scuola di San Fantin sind noch erhalten. Durch die Publikation von Pignatti 1981 sind jedoch weitgehende Rekonstruktionen einiger Scuole gelungen, die der folgenden Untersuchung zugrunde liegen.

³³ Vgl. Köster 2008, S. 183.

³⁴ Beispielsweise Tizian und Tintoretto in der Scuola Grande di San Rocco sowie die Bellini Brüder in der Scuola Grande di San Marco.

³⁵ Die Aufträge erfolgten bis ins 18. Jahrhundert, Künstler und Themen sind jedoch nicht mehr rekonstruierbar. Vgl. Merkel/Martinelli 1981, S. 33.

³⁶ Das heutige Erscheinungsbild ist jedoch nicht das Originale, da die Lücke für die Tür auf der linken Seite erst 1572 eingeschnitten worden war; vgl. Pedrocchi 2000, S. 164.

³⁷ Merkel/Martinelli 1981, S. 33. Die 1764/65 angefügte Nuova Cancellaria wurde dann mit biblischen Episoden zur Nächstenliebe ausgestattet. Auch in diesen Jahren schien die Scuola ihr Ansehen nicht verloren zu haben und bediente sich namhafter Künstler für die Ausführungen, vgl. ebd. S. 37.

Bellini, der zudem drei Bilder selbst malte.³⁸ Das Thema der Dekoration der Scuola konzentrierte sich auf Darstellungen, in denen die Wunder des Heiligen Kreuzes illustriert wurden. Wenn auch in diesem Fall nicht am Leben des Schutzpatrons ausgerichtet, so beschäftigen sich die Szenen doch direkt mit der Geschichte der Scuola, welche in der Sala Grande die Reliquie des Heiligen Kreuzes aufbewahrte. Im Einzelnen begannen die Arbeiten wohl um 1469. Die ausführenden Künstler waren Gentile Bellini, Vittore Carpaccio, Giovanni Mansueti, Lazzaro Bastiano und Benedetto Diana.³⁹

In der Scuola Grande di San Marco bedienen sich die Mitglieder wiederum der Lebensgeschichten des Schutzheiligen Markus als Ausstattungsthema. Das Bruderschaftsgebäude von 1437 war in drei Phasen geschmückt worden. Die erste wurde in den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts begonnen, deren Bilder in einem Brand 1485 jedoch alle verloren gingen. Programmatisch waren diese noch nicht auf ein gemeinsames Thema spezifiziert. Unter den Gemälden waren Darstellungen aus dem Leben des Heiligen Markus, aber auch Christus- und Davidepisoden; zusätzlich entstanden von Gentile Bellini eine Darstellung des Untergangs der Ägypter und eine weitere mit Israeliten. Erst nach dem Brand wurde das Bildprogramm thematisch vereinheitlicht und auf das Leben des Schutzpatrons fokussiert. Angefangen im beginnenden 16. Jahrhundert arbeiteten Gentile und Giovanni Bellini, Giovanni Mansueti, Palma il Vecchio und schließlich auch Paris Bordone an der Ausstattung. In der dritten Ausstattungsphase wurde die Sala Capitolare mit einem Zyklus der Wundertaten des Heiligen Markus geschmückt. Begonnen wurde der Zyklus 1547/48 von Jacopo Tintoretto mit der Episode des Heiligen Markus, der einen Sklaven befreit.⁴⁰ Im Ursprung sollte der Auftrag an Andrea Schiavone erteilt werden; durch dessen Tod jedoch wurde Tintoretto statt seiner eingesetzt. Sein Sohn, Domenico Tintoretto, wird in der Folge die Ausstattung erst mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts beendet haben.⁴¹

Durch einflussreiche und wohlhabende Mitglieder war es aber nicht nur den Scuole Grandi vergönnt, durch ein aufwendiges Ausstattungsprogramm zu Ansehen in der Stadt zu gelangen. In den Scuole Piccole wurden die Ausschmückungen jedoch nicht aus den allgemeinen Einnahmen bezahlt, sondern es traten private Sponsoren für deren Finanzierung ein. Die Scuola di Sant'Orsola war eine der ältesten und prächtigsten unter

³⁸ Zuvor hatte er bereits Erfahrung in der Darstellung narrativer Zyklen bei der Gestaltung von Fresken im Palazzo Ducale und von Mosaiken in San Marco gesammelt.

³⁹ Vgl. allgemein zur Scuola di San Giovanni Evangelista Pignatti 1981, S. 41-66.

⁴⁰ Abgebildet ebd., S. 136.

⁴¹ Vgl. allgemein zur Scuola di San Marco ebd., S. 129-150.

den Scuole Piccole. Für sie schuf Vittore Carpaccio zwischen 1490 und 1495 einen narrativen Zyklus über die Geschichte der Schutzheiligen; zwischen 1511 und 1520 war er für die Scuola di Santo Stefano tätig und fertigte dort einen Zyklus mit Episoden aus dem Leben des Heiligen Stephanus an. Wenn auch als Scuole im gesellschaftlichen Dasein der Stadt weniger präsent, so standen deren malerische Ausstattungen denen der Scuole Grandi in nichts nach.⁴²

Im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts wurden die Ausstattungen etlicher Scuole noch durch weitere Leinwände ergänzt, oder sogar gänzlich erneuert.⁴³ Der „Grundstein“ für die Ausstattungen war aber schon im 15. Jahrhundert gelegt und wurde nicht mehr grundlegend verändert.⁴⁴

Bei den Ausstattungsprogrammen ging es den Initiatoren nicht allein um die öffentliche Repräsentation in der venezianischen Gesellschaft und deren Machtdemonstration. Die direkte Umsetzung der Geschichte der Scuola in den Bildzyklen diente darüber hinaus zur Werbung neuer und zur historischen Aufklärung und Erziehung alter Mitglieder.

Trotz unterschiedlicher Raumbeschaffenheit in Größe und architektonischen Details war die Gliederung der Wandzonen in den Sälen der Scuole meist identisch. Die untere Hälfte der Wände wurde mit einer Holztafelung verkleidet, an die teilweise Sitzbänke angegliedert waren. Oberhalb dieser waren Leinwandbilder angebracht, die in schlichten Holzrahmen direkt aneinander gereiht wurden und die gesamte Wandfläche einnahmen (Abb. 28).⁴⁵ Die von Bellini propagierte Einheit von Rahmen und Bild wurde hier wieder aufgehoben, indem die einzelnen Bilder zwar direkt aneinander anschlossen, in ihren Kompositionen aber in sich abgeschlossen waren.⁴⁶ Einzig dominant in ihrem Gliederungssystem blieben die aufwendig gestalteten Decken. In einem Schreiben des Mailänder Botschafters Battista Sfondrato an den Herzog von

⁴² Vgl. allgemein zur Scuola di Sant'Orsola Pignatti 1981, S. 67-88, zur Scuola di Santo Stefano ebd., S. 119-128.

⁴³ Um einer kontinuierlichen Veränderung der Bildprogramme zu entgehen, wurden Prokuratoren eingesetzt, damit nicht mit jedem Wechsel des Guardian Grande auch ein Wechsel der Ausstattungsidee stattfand. Hierbei wird deutlich, wie sehr die Ausstattungen als persönliches Prestigeprojekt der Guardian Grande zählten. Vgl. Köster 2008, S. 180.

⁴⁴ In der Scuola di San Fantin können wir jedoch sehen, dass bei der hölzernen Wandvertäfelung später auch auf Marmor zurückgegriffen wurde. Auch wurden hier zwischen die Leinwände Skulpturen eingefügt, wodurch der narrative Bilderfries unterbrochen wurde. Vgl. allgemein zur Ausstattungsgeschichte der Scuola di San Fantin den Führer von Zampetti 1973.

⁴⁵ Heute noch sichtbar ist dies in der Scuola di San Rocco, der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni und ebenso im Dogenpalast.

⁴⁶ Giovanni Bellini hatte einen Altarretabeltypus begründet, der bis ins 16. Jahrhundert immer wieder aufgegriffen wurde: Er beinhaltete eine zweigeschossige Ancona, die eine übergreifende Pilasterordnung strukturierte. Im unteren Bereich wurden die Bilder von Pfeilerarkaden flankiert und im oberen waren rechteckige Bilder in die Pilasterordnung eingefügt. Der Rahmen wurde hierbei zum koordinierenden Element des Retabels. Vgl. hierzu Aurenhammer 1985, S. 19 f.

Mailand aus dem Jahr 1497 ist bereits überliefert, dass die Bruderschaftsgebäude mit aufwendig geschnitzten und vergoldeten Holzdecken geschmückt waren.⁴⁷ In diese waren einzelne Bildkompartimente eingelassen, die thematisch die Bildzyklen der Wände ergänzten.

Durch die fehlende Untergliederung der einzelnen Wandbilder, bildeten diese in ihrer Gesamtheit eine kontinuierliche Erzählkette, einen narrativen Bilderfries. Dennoch waren die einzelnen Bilder in sich geschlossene Kompositionen, die durch die Rahmung eine natürliche Begrenzung erhielten. Der Bildraum war somit auf eine begrenzte Fläche festgelegt und musste nicht wie im Fresko erst künstlich eingegrenzt werden. Auf architektonische Elemente des Raumes – soweit vorhanden – wurde keine Rücksicht genommen und nur Fenster- und Türöffnungen wurden bei der Bildverteilung mit einbezogen. Auf die Kombination von Leinwandbildern mit anderen Medien wurde gänzlich verzichtet. Das Leinwandbild blieb ein fremdes, der Architektur appliziertes Medium, das als Übermittler religiös-narrativer Inhalte auftrat. Der Eindruck des Applizierten wird zusätzlich durch die Kompositionsaufbauten der Bilder verstärkt. Hierbei wurde nicht mit der illusionistischen Weiterführung des Raumes gearbeitet; im Gegenteil: anstatt sich dem Tiefenzug zu widmen, wurden die Szenerien meist in der Bildparallele angeordnet. Besonders deutlich wird dies in den Werken Gentile Bellinis für den Zyklus der Wunder der Kreuzesreliquie und Vittore Carpaccios für die Scuola di Sant’Orsola (Abb. 29&30). Trotz aufwendig gestalteter, architektonischer Szenerien bleiben die zentralen Ereignisse hier in streng bildparalleler Anordnung. Auch Tizian reihte seine Protagonisten im Tempelgang Mariens (Abb. 27) in der vordersten Bildebene auf. Diese kompositorischen Elemente unterstützen das geschlossene Raumgefühl, das durch diese Art der Leinwandbildausstattung entstanden ist.

1.2 Sakramentskapellen der Scuole del Sacramento

Im sakralen Raum verlief die Verbreitung der Leinwandbilddekorationen zur gleichen Zeit nicht so umfassend. Es wurde zwar zunehmend auf die Verwendung von Fresken

⁴⁷ „Le dicte schole, le quale tutte hano li celi et soffitali lavorati et deaurati“, zit. nach Köster 2008, S. 178, Anm. 4.

verzichtet, die Entstehung der narrativen Bilderfriese entwickelt sich jedoch später.⁴⁸ Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts sind in größerem Maße Leinwandzyklen im Sakralraum zu verzeichnen, bei denen die Bilder einem einheitlichen Konzept folgen, speziell auf den architektonischen Rahmen abgestimmt sind und sich über den gesamten Kirchenraum ausbreiten, anstatt sich nur auf einzelne Kapellen zu fokussieren.⁴⁹ Für die Entwicklung der Dekorationsform spielten bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts die Scuole del Sacramento eine wichtige Rolle.

Im Venedig des 16. Jahrhunderts waren die Namen der Scuole gewöhnlich nicht doppelt vergeben. Eine Ausnahme bildeten dabei die Scuole del Santissimo Sacramento. Diese wurden über die ganze Stadt verteilt gegründet und waren jeweils einer Pfarrkirche zugehörig. Ihre Mitglieder gehörten verschiedenen sozialen Schichten an, entsprechend der gesellschaftlichen Verteilung in der Gemeinde. Neben den Aufgaben, die sie mit den anderen Scuole gemein hatten, und Festen, die sie gemeinsam feierten, bildete das Thema der Eucharistie ihren existentiellen Mittelpunkt. Anders als die übrigen Scuole besaßen sie keine eigenen Gebäude, sondern organisierten sich aus den Gemeinden heraus. Sansovino schreibt 1581 in seinem Venedigführer dazu: „Oltre à ciò vi sono le scuole del Sacramento in ogni Chiesa appartate da quelle dell’arti, le quali hanno cura solamente all’Altare del Corpo di N. Signore, tenendolo in punto di paramenti, di luminari, & d’altre cose bisognevoli à cosa tale. Et queste, dopò il giorno solenne del Corpus Comini, nel quale la Signoria fa solennissima processione, fanno ogni anno la Domenica, secondo la volta loro la processione per la detta festività.“⁵⁰ Ihre Statuten beinhalteten, das heilige Sakrament zu Kranken und Sterbenden zu bringen, die nicht aus eigener Kraft die Messe besuchen konnten.

Die ersten Sakramentsbruderschaften existierten im Norden Europas schon vor 1264, in Venedig selbst ist 1395 die Confraternità del Corpus Domini in Santa Lucia der Ursprung der Scuole del Sacramento.⁵¹ Sie sollte jedoch lange die einzige bleiben, bis erst wieder um 1500 mehrere neue Sakramentsbruderschaften ins Leben gerufen wurden; so entstand 1502 in der Gemeinde von San Giuliano eine Sakramentskapelle,

⁴⁸ Heute noch zu sehen sind diese in den Kirchen San Nicolò dei Mendicoli und San Giuliano, die Ende des 16. Jahrhunderts von Palma il Giovane mit einem umfassenden Leinwandbildzyklus im Kirchenschiff ausgestattet worden waren. Zur ausführlichen Behandlung beider Kirchen im Kontext der Entwicklung venezianischer Leinwandbilddekorationen vgl. Fleischer 1985, S. 40-97.

⁴⁹ Vgl. Fleischer 1985, S. 197 ff.

⁵⁰ Sansovino 1998, S. 290.

⁵¹ Matile 1997, S. 68.

1504 in San Cassiano und 1506 in San Moisé.⁵² Zwischen 1500 und 1539 gab es in Venedig bereits 78 bekannte Scuole del Sacramento.⁵³ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts war bereits einem Drittel aller Pfarrgemeinden eine Scuola del Santissimo Sacramento angegliedert.⁵⁴

Ihrem Aufgabenbereich war insbesondere die angemessene Aufbewahrung der heiligen Eucharistie in den Gotteshäusern zugeordnet. Diese erfolgte in den Kapellen, die ihnen von den Gemeinden als Ort für die Feier der heiligen Messe zur Verfügung gestellt wurden. In diesen sogenannten Sakramentskapellen erhielten die Scuole dazu ein Versammlungsrecht.⁵⁵

Die Eucharistie gilt als einer der Hauptdiskussionspunkte der Reformation. Während die römisch-katholische Kirche die Realpräsenz des Leibes Christi in der Eucharistie lehrte und sie dem entsprechend eine anbetungswürdige Existenz erhielt, wurde dieser Glaubensinhalt von den Reformatoren abgelehnt. Eine Bulle von Papst Paul III. aus dem Jahr 1539 ging darauf ein, dass der gläubige Katholik die Erlösung durch gute Taten in der Verbindung mit der Eucharistie erreiche. Auch beim Konzil von Trient wurde auf die Eucharistie ein besonderes Augenmerk gelegt und sich von Seiten der Geistlichkeit intensiv damit auseinander gesetzt, was eine deutliche Zunahme der Scuole del Santissimo Sacramento in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach sich zog.⁵⁶ In Folge des Trienter Konzils wurde ein eigener Eucharistiekult begründet, der auch losgelöst von der Feier der heiligen Messe gepflegt wurde. Im Laufe des 16. Jahrhunderts und im Zuge der Gegenreformation wurde die Stellung der Sakramentskapellen immer prominenter, so dass oftmals der Hochaltar selbst als Verwahrungsstätte diente.⁵⁷

⁵² Vgl. Hills 1983, S. 31. An anderer Stelle spricht Cope davon, dass jeder Gemeinde eine Scuola del Sacramento angeschlossen gewesen sei (Vgl. Cope 1979, S. 271). Er beruft sich hier auf den Führer von Sansovino von 1581. Hier liegt jedoch ein Übersetzungsfehler vor, denn Sansovino schreibt, dass die Scuole del Sacramento in jeder Kirche abgesondert von den Scuole dell'arti existierten, nicht aber, dass sie in jeder Kirche existierten; siehe Sansovino 1998, S. 290.

⁵³ Cope 1979, S. 271.

⁵⁴ Vgl. Pullan 1981, S. 14.

⁵⁵ Ebenso durften sie teilweise die Sakristeien für ihre Versammlungen nutzen. So zum Beispiel in San Cassiano. Als Dank hat sich die Scuola hier an der Finanzierung von Messgewändern beteiligt. Vgl. Hills 1983, S. 35.

⁵⁶ Besonders in den Sitzungen 11-16 von 1551/1552 wurde sich ausführlich mit dem Sakrament der Eucharistie auseinandergesetzt; in der 13. Sitzung wurde beispielsweise über die Realpräsenz Christi in der Eucharistie diskutiert. Auch wurde dabei in der 21. Sitzung diskutiert, dass die Frucht des Sakraments empfangen werde, wenn nur eines der beiden Elemente Brot oder Wein eingenommen würde. Dies erklärt auch die überwiegende Verwendung von Episoden die sich thematisch mit dem Element Brot befassen in den Sakramentskapellen. Vgl. Wohlmuth 2002, S. 693-722 und S.726-732.

⁵⁷ Daher wurde oftmals der Hochaltar direkt als Sakramentskapelle bezeichnet. So schreibt Ridolfi über S. Felice, S. Francesco della Vigna, S. Eufemia, S. Maria Maggiore, S. Giovanni Nova, S. Marziale, S. Giorgio Maggiore und SS. Apostoli, nach Cope 1979, S. 4, Anm. 1. In Verona wurde bereits zu Beginn

Den Ausstattungen der Sakramentskapellen wurde – äquivalent zu denen der repräsentativen Palazzi der anderen Scuole – besondere Beachtung geschenkt. Durch die konfessionelle Diskussion in ihrer Stellung signifikant hervorgehoben, wurden für die Eucharistie aufwendige Tabernakel gestaltet, die direkt auf dem Altar platziert wurden. Damit wurde die Gestaltung eines Altarbildes überflüssig und der Fokus der malerischen Ausgestaltung verlagerte sich auf die Kapellenwände.⁵⁸

Bei den Programmen der Sakramentskapellen wurde auf typologische Motive zurückgegriffen, wie sie bereits im Mittelalter durch den Heilsspiegel und die Biblia Pauperum Verbreitung gefunden hatten.⁵⁹ Den Prototyp des 15. Jahrhunderts stellte der 1464-68 entstandene Altar von Löwen dar (Abb. 31), der von einer Sakramentsbruderschaft bei Dirk Bouts in Auftrag gegeben worden war. Obwohl noch als klassischer Flügelaltar konzipiert, war er für die folgenden Sakramentskapellen in der programmatischen Ausrichtung ausschlaggebend.⁶⁰ Die Hauptszene in der Mitte des Altars ist das letzte Abendmahl, der Moment der Eucharistiebegründung in der kirchlichen Tradition. Die Altarflügel zeigen Szenen aus dem Alten Testament, die typologisch auf die Eucharistie verweisen: Links oben ist die Szene illustriert, in der Melchisedek Abraham Brot und Wein anbietet, darunter die Darstellung des Pesach-Festes. Der rechte Flügel zeigt auf der unteren Tafel die Mannalese und darüber die Speisung Elias.

Im venezianischen Raum war die erste Ausstattung einer Sakramentskapelle die von San Giovanni Evangelista in Brescia 1509. Hier war Moretto nach Löwen dieselbe Programmauswahl wie ein halbes Jahrhundert zuvor Dirk Bouts vorgegeben worden, als er die Kapelle 1521 im Auftrag der Scuola del Corpo di Cristo in der Kirche ausstatten sollte. Er setzte ebenso das letzte Abendmahl zwischen die alttestamentlichen Szenen der Mannalese und der Speisung des Elias an die Kapellenwand.⁶¹ Im Folgenden erweiterte Romanino das Programm an der gegenüberliegenden Wand durch das Wunder des Sakraments in der Lünette, unterhalb derer das Festmahl im Haus des

des 16. Jahrhunderts unter Bischof Gian Matteo Giberti die Verwahrung der Eucharistie auf dem Hochaltar sogar vorgeschrieben; vgl. G.M. Giberti, *Constitutiones*, Verona 1542, fol. 30; siehe Aurenhammer 1985, S. 258.

⁵⁸ Dies ist besonders für Venedig zutreffend. In Florenz dagegen liegt der Fokus der Scuole del Santissimo Sacramento stärker auf der Ausarbeitung immer neuer und aufwendigerer Sakramentstabernakel. Vgl. Cope 1979, S. 265.

⁵⁹ Das typologische Gegenüberstellen von Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament ist das älteste Prinzip, das noch vor den Kirchenvätern angewendet wurde. Denn schon im Neuen Testament wird das Kreuz mit der Eherne Schlange verglichen (Joh. 3,14) und ebenso das Abendmahl mit dem Manna (Joh. 6,49-51).

⁶⁰ Vgl. Cope 1979, S. 176 ff.

⁶¹ Abgebildet bei Passamani 1988, Abb. 98,99 und 100.

Simon und die Auferweckung des Lazarus angebracht wurde.⁶² Der Themenkomplex wurde über die reine Darstellung der biblischen Episoden, die in direktem bzw. typologischem Zusammenhang mit der Eucharistie stehen, auf die Buße und die Vergebung der Sünden erweitert. Die Erlösung von den Sünden und vom Tod war die wichtigste Zusprechung in der Eucharistie und wurde auch in die Darstellungen der Sakramentskapellen aufgenommen.

Etwa zeitgleich zur Kapelle in Brescia wurden auch direkt in der Stadt Venedig die ersten Sakramentskapellen mit Leinwandbildern dekoriert. In ihrer Ausstattung noch deutlich bescheidener, konzentrierten sich die Bildprogramme zunächst auf die Abbildung christologischer Szenen mit Bezug auf die Eucharistie. Der typologische Rückbezug auf alttestamentliche Episoden fand noch nicht statt. So ließ Antonio Contarini 1523 die Sakramentskapelle von San Salvatore von Giovanni Bellini mit der Darstellung des Emmausmahls ausstatten.⁶³ Für die Seitenwände der Chorkapelle von San Marcuola malte Tintoretto 1547 das letzte Abendmahl und die Fußwaschung.⁶⁴ 1556 fertigte er in der Cappella del Santissimo im linken Querhaus von San Trovaso das gleiche Programm noch einmal an. Oberhalb des Sakramentsaltars von San Felice malte Tintoretto 1559 wiederum eine Darstellung des letzten Abendmahls, darüber Christus am Ölberg.⁶⁵ In den kleinen Sakramentskapellen, in denen sich nur Platz für ein Bild findet, war das Abendmahl das beliebteste Thema.

Mit der zunehmenden Fokussierung auf die Eucharistie im Verlauf des 16. Jahrhunderts und somit auf den Leib Christi nahmen auch die Darstellungen aus der Passionsgeschichte zu, besonders die der Kreuzigung und Auferstehung. Zu sehen ist dies bereits um 1520/30 in der Kirche von San Stae. Hier entstanden im Auftrag der Scuola del Sacramento eine Geißelung Christi und Christus am Ölberg – vermutlich von Palma Vecchio – sowie eine Kreuztragung von einem unbekanntem Künstler.⁶⁶ In den 40er Jahren wurden in der Sakramentskapelle von San Severo Szenen der Eucharistie mit

⁶² Abgebildet bei Ferrari 1961, Abb. 38-40. Nach Matile ist die traditionelle Forschung mit einer Datierung der Werke in die Jahre von 1521-24 überholt und es wird stattdessen von einer Fertigstellung in den vierziger Jahren ausgegangen; vgl. Matile 1997, S. 70, besonders mit ausführlicher Diskussion der Literatur ebd. Anm. 153.

⁶³ Abgebildet bei Pignatti 1969, Abb. 136.

⁶⁴ Abgebildet bei Pallucchini und Rossi 1994, Bd. 2, Abb. 162 und 167. Besonders Tintoretto wurde im Lauf des 16. Jahrhunderts immer wieder mit Ausstattungen von Sakramentskapellen beauftragt. Neben dieser frühen Dekoration in S. Marcuola, S. Trovaso und S. Felice stattete er 1565-68 im Auftrag der Scuola del Sacramento von S. Cassiano deren Hochaltar aus; diesen folgten 1580 die Sakramentskapelle von S. Margherita und 1582 S. Moisé. Vgl. Fleischer 1985, S. 34-36.

⁶⁵ Das Letzte Abendmahl abgebildet bei Pierluigi De Vecchi 1970, Abb. 133; Christus am Ölberg ist verschollen.

⁶⁶ Geißelung Christi abgebildet bei Matile 1997, Abb. 22; restlichen zwei Bilder gelten als verschollen.

einigen der Passionsgeschichte kombiniert: Vermutlich von Francesco da Santacroce wurde die Kapelle mit dem letzten Abendmahl, der Auferstehung, Christus am Ölberg und der Geißelung Christi ausgestattet.⁶⁷

Da die Sakramentskapellen neben ihrer Hauptfunktion als Ort der Messe auch als Versammlungsraum für die Treffen der Scuole del Sacramento genutzt wurden, finden sich hier die Holzvertäfelten Wände mit angegliederten Holzbänken wieder, wie sie uns

schon aus den Bruderschaftsgebäuden bekannt sind.⁶⁸ Die Ausstattungsformen der Sakramentskapellen in Venedig spezialisierten sich zum großen Teil auf großformatige, querrrechteckige Bilder, die oberhalb dieser Sitzbänke entlang der Kapellenwände angebracht waren und nach oben hin mit einem Gesimsband begrenzt wurden. Die Anordnung der Bilder entsprach jedoch nicht der Tradition des narrativen Bilderfrieses aus den Ausstattungen der Bruderschaftsgebäude.

Die Bildzyklen der Kapellen waren in erster Linie auf die Liturgie ausgerichtet. Durch die Hervorhebung der Eucharistie auch innerhalb der Messfeier leisteten die Ausstattungen somit einen wichtigen Beitrag zu Bildung und meditativer Anleitung der Gemeinde. Eine exponentielle Verbreitung des Typus Sakramentskapelle ist zwar erst im Zusammenhang mit dem Trienter Konzil zu verzeichnen; wie dargestellt, begründeten die Scuole del Sacramento jedoch bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine Ausstattungstradition im Kontext der Eucharistie. Ferner konnte hier aufgezeigt werden, dass die Sakramentskapellen eine Doppelfunktion als Sakralraum und als außergottesdienstlicher Versammlungsort der Bruderschaft hatten. Entsprechend korrespondiert auch ihre Ausstattung mit jener der Bruderschaftsgebäude.

⁶⁷ Abgebildet bei Matile 1997, Abb. 28; die übrigen drei Bilder von Francesco da Santacroce sind verschollen. In der Entwicklungsdarstellung der Sakramentskapellen ist hier nur auf die eingegangen worden, die vor der Sakristei von San Sebastiano entstanden sind, um den Entwicklungsrahmen abzustecken. Eine umfassende Übersicht zu dem Thema bieten die Beiträge von Cope 1979 und Matile 1997.

⁶⁸ So zum Beispiel in San Cassiano. Vgl. Hills 1983, S. 36, Anm. 48, der die Mariogola von San Marcuola zitiert. Ebenso in der Sakramentskapelle von S. Stae. Die Holzvertäfelung ohne Bänke finden wir in der Cappella Avanzi von S. Bernardino in Verona sowie in der Sakramentskapelle von S. Polo; vgl. Matile 1997, Abb. 15-17 & Abb. 70-75.

2. Die Sakristei von San Sebastiano

Ein venezianischer Sakralraum, an dem die Ausstattungstradition des von den Scuole geprägten narrativen Bilderfrieses direkt übernommen wurde, ist die Sakristei von San Sebastiano. Von den Ausstattungstypen der Sakramentskapellen setzt sie sich insofern ab, als dass hier ein in sich geschlossener Bilderzyklus die gesamte Wandfläche der Sakristei einnimmt. Betrachtet man die Überlieferungen über Sakristeienausstattungen im Laufe des 16. Jahrhunderts, wird deutlich, dass San Sebastiano einen deutlichen Ausnahmefall darstellt.

Bei dem Versuch, eine lineare Entwicklung von architektonischen und ausstattungsspezifischen Elementen der Sakristeien herauszuarbeiten, konnte keine zufriedenstellende Lösung erzielt werden. Wie Hans Aurenhammer bereits herausgearbeitet hat, fehlt außerdem bis heute eine umfassende Untersuchung zu den Ausstattungsprogrammen der Sakristeien in Venedig.⁶⁹ An dieser Stelle wären besonders die Tendenzen der malerischen Ausstattungen der Sakristeien und eventuell verfolgbare Bildprogramme zur Entstehungszeit des Zyklus von San Sebastiano für eine Einordnung interessant. Die vergleichende Würdigung der Sakristeien wird zusätzlich dadurch erschwert, dass – infolge der späteren Zerstörung bzw. Auflösung etlicher Kirchen durch Napoleon – nur wenige Sakristeien in ihrem ursprünglichen Zustand fassbar sind. Einen ungefähren Anhaltspunkt bietet immerhin Sansovinos Stadtführer aus dem Jahr 1581. Ohne Details zur bildkünstlerischen Gestaltung der Sakristeien zu enthalten, listet er einzelne Bildwerke auf – wobei nicht gesichert ist, ob diese ursprünglich für die jeweilige Sakristei bestimmt waren.⁷⁰ Es wird zunehmend der Eindruck vermittelt, dass die Sakristeien lediglich als Art „Bilderdepots“ – wie es Hans Aurenhammer benennt – genutzt wurden.⁷¹ Vor diesem Hintergrund zeichnet sich also

⁶⁹ Vgl. Aurenhammer 1999, S. 180.

⁷⁰ Sansovino geht in seinem Stadtführer beschreibend vor, ohne auf die Vollständigkeit der Inventare zu achten. Wie bereits festgestellt, sind die Bilder aus der Sakristei von San Sebastiano erwähnt, aber nicht näher in Anordnung und Ausführung erfasst. Ebenso geht er in den restlichen Beschreibungen vor. Insgesamt äußert er sich nur an vier Stellen direkt zu Sakristeien: zu SS. Giovanni e Paolo schreibt er: „Et nella sagrestia vi è un Christo con la Croce in Spalla di mano del detto Vivarino.“ (S. 65); zu San Zaccaria: „Et nella Sagrestia fabricata di nuovo per opera di Francesco Bonaldi Procurator della Chiesa, si vede un'altra palla di Nostra Donna, eccellente in tutte le parti sue così di panni, come di figure & di colorito: & fu di mano di Paolo Veronese.“ (S. 84); zu Santa Maria Assunta dei Gesuiti: „Et il Crocifisso di Sagrestia fù di Giovanni de Mansueti.“ (S. 169 und schließlich noch zu San Giorgio d'Alega: „Et nella Sagrestia i pastori adoranti Giesù, con Paesi assai vaghi & gratiosi furono di Giovan Battista da Conigliano, allievo di Gian Bellino, l'anno 1497.“ (S. 240); vgl. Sansovino 1998.

⁷¹ Dies ist vor allem in der Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert zu sehen, vorher lässt es sich durch die schlechte Dokumentation nur erahnen; als Beispiel seien hier die Sakristeien von Il Redentore und San Giobbe genannt. Vgl. Aurenhammer 1985, S. 180, Anm. 177.

ab, dass die Bildausstattung der Sakristei von San Sebastiano in ihrer Form – aus heutiger Sicht – einzigartig war. Im folgenden Kapitel soll der Bilderzyklus in seinem historischen Entstehungskontext erforscht, stilistisch in das venezianische Umfeld eingefügt und in Bezug auf Konzeption und Ausführung untersucht werden.

2.1 Baugeschichte der Kirche und die Rolle des Priors Bernardo Torlioni

Die heutige Kirche San Sebastiano ist der zweite große Kirchenbau an derselben Stelle: Bereits im Jahr 1396 hatte man ein der Madonna geweihtes Oratorium errichtet, welches als Gebetsstätte für die Gemeinschaft des Heiligen Hieronymus diente, die wenige Jahre zuvor nach Venedig gekommen waren.⁷² Nachdem der Orden sich in der Stadt etabliert und ausgeweitet hatte, reichte das Oratorium nicht mehr aus und im Jahr 1468 wurde der erste Kirchenbau fertig gestellt. Nachdem das Ende der großen Pest erst wenige Jahre zurücklag, war bereits dieser Bau dem Heiligen Sebastian gewidmet. Dieses Patronat wurde für den heutigen übernommen. San Sebastiano wurde als offizielle Konventskirche des Ordens der Poveri Eremiti di San Gerolamo erbaut. Durch die weitere Vergrößerung des Ordens im späten 15. Jahrhundert wurde dieser Bau bald zu klein und bereits 40 Jahre nach Vollendung wurde im Jahr 1506 an gleicher Stelle ein Neubau in Auftrag gegeben. Als Architekt beauftragte der Orden Antonio Abbondi, bekannt als Antonio Scarpagnino, der für seine klare und einfache Formensprache in Venedig bereits bekannt war. Zeitgleich zum Auftrag über den Bau von San Sebastiano war Scarpagnino noch am Wiederaufbau des Fondaco dei Tedeschi beschäftigt, der 1508 eingeweiht wurde. Dies führte dazu, dass er bei San Sebastiano selbst nur an den architektonischen Plänen persönlich beteiligt war, für Bauaufsicht und Ausführung jedoch auf den Konstruktionsexperten Francesco da Castiglion Cremonese zurückgriff.

⁷² Die folgenden Informationen basieren auf der Publikation von Paola Ranieri, die verschollene Quellen wiederentdeckt hat und anhand derer eine sehr genaue Untersuchung zur Entwicklung der Kirche und des Konvents von San Sebastiano aufstellen konnte. Die Quelle aus dem A.S.V. San Sebastiano, busta 93, *processo n. 7* enthält tagebuchartige Einträge zu den verschiedenen Aufträgen, Handwerkern, Ausführungen und vor allem Zahlungen; Ranieri 2002, Anhang 1, S. 89-118. Zuletzt waren die Quellen von Cicogna 1824-1853 verwendet worden, danach galten sie als verschollen oder falsch gelagert, von Caliani 1888 sind sie jedoch noch einmal verwendet worden. Pignatti 1976 schreibt, dass er keinen Zugang hatte und erst 2002 konnte Ranieri ihre Untersuchung mitsamt den wiederentdeckten Quellen veröffentlichen.

Da der Schreiner bereits 1506 das hölzerne Kirchenmodell gebaut hatte⁷³, wird deutlich, dass es sich von Beginn an um einen einfachen und schnellen Entwurf gehandelt haben muss. Wie Paola Ranieri bemerkt, wurde hier – anders als sonst üblich – kein Wettbewerb für den Bau ausgeschrieben.⁷⁴ Stattdessen fertigte der Schreinermeister Domenego das Holzmodell direkt nach Vorgaben von Scarpagnino. Es zeigte ein einschiffig flachgedecktes Langhaus mit einem nach Westen gerichteten erhöhten Presbyterium, das mit einer Tambourkuppel überwölbt war und halbrund abgeschlossen wurde. Dieses flankierten zwei tonnengewölbte seitliche Chorkapellen auf rechteckigem Grundriss. Scarpagnino war bereits bei seinem Entwurf für den Fondaco dei Tedeschi durch seine einfache, klare Formensprache aufgefallen, welche er in San Sebastiano erneut als Gestaltungselement einsetzte. Unter Leonardo Loredan⁷⁵ wurde das übermäßige Ausschmücken und Verzieren gar verboten und die Baumeister wurden aufgefordert, zu klaren Formen zurückzukehren. Zusätzlich zu der politischen Ebene mögen darüber hinaus auch finanzielle Erwägungen für die Wahl dieses einfachen Entwurfs und damit der Auftragsvergabe an Scarpagnino eine Rolle gespielt haben.

Bereits im Januar und Februar 1506 wurden die ersten Materialbestellungen aufgegeben, im März das besagte Holzmodell der Kirche angefertigt und mit dem Abtragen des Vorgängerbaus begonnen.⁷⁶ Da der neue Bau nach Westen ausgerichtet wurde, konnten während der Bauarbeiten dennoch Messen in der alten nach Osten gerichteten Apsis stattfinden. Ende 1506 scheinen die Arbeiten am Kirchenbau allerdings bereits größtenteils abgeschlossen gewesen zu sein, da keine größeren Materialrechnungen mehr auftauchen. Der Fokus richtete sich nun auf die Konventsbauten, die ab Januar 1508 entstanden. 1511 waren diese soweit schon mit Fenstern, Türen und Riegeln ausgestattet, dass Ende April des gleichen Jahres die Arbeiten beim zweiten Dormitorium aufgenommen werden konnten. Im Juni 1511 wurde die Decke der Kirche fertig gestellt und im August die des Konvents.

In einer zweiten Bauphase wurde ab 1526 an den drei Hauptkapellen der Kirche gearbeitet. Als im Februar 1532 die Tätigkeiten am Triumphbogen begannen, waren die

⁷³ Maestro Domenego wurde bereits am 7. März 1506 mit 8 Liren bezahlt „per manufactura de far el modello“ – A.S.V., San Sebastiano, busta 93, processo n. 7, c. 1v. Vgl. Ranieri 2002, S. 18.

⁷⁴ In Venedig war es zu der Zeit verbreitet, zunächst einen Wettbewerb auszuschreiben, zu dem die Künstler meist eine Plastik als Modell einreichten. Nach diesem wurde dann die endgültige Auftragsvergabe entschieden. Vgl. ebd.

⁷⁵ 1501-1521 war Leonardo Loredan Doge von Venedig, der in mehreren Kriegen in einer Liga mit dem Papst, dem Kaiser und Spanien gegen Frankreich die Macht Venedigs gebrochen hatte und die Stadt schwer verschuldet hinterließ. Ausführlich zur Regierungszeit Leonardo Loredans vgl. Dumler 2001, S. 158 ff.

⁷⁶ Vgl. zu den folgenden Daten und Abfolgen Ranieri 2002, S. 6-65.

Apsiskapellen noch nicht fertig, wurden wohl aber bis zum Ende des Jahres zum Abschluss gebracht. Bis zum Jahr 1542 sollten zunächst keine weiteren Arbeiten folgen. Dies könnte mit finanziellen Engpässen des Konvents zu tun gehabt haben, zusätzlich aber auch mit dessen internen Problemen. Von 1538 bis 1542 war der venezianische Orden sogar soweit in Ungnade gefallen, dass der Papst ihn entmündigen ließ. Die Kritik aus Rom betraf den Ungehorsam der Patres und deren Verstoß gegen das vorgeschriebene asketisch-monastische Leben. Mit der erneuten Anerkennung der Klostersgemeinschaft durch den Papst 1542 zog auch ein neuer Prior ein, der den weiteren Verlauf des Kirchenbaus maßgeblich beeinflusst hat – Bernardo Torlioni aus Verona.⁷⁷ Torlioni war bereits 1530-1532 Prior von San Sebastiano gewesen und schon damals sehr an den Bauarbeiten interessiert. Zu vermerken ist, dass er sogar in der Zeit, in der Torlioni nicht Prior war, zu großen Teilen aus der Distanz die Rechnungen und Anweisungen zu Bauaufgaben geregelt hat. Maßgebliche Veränderungen im Originalentwurf sind jedoch erst mit seinem Wiedereintritt als Prior ab 1542 zu bemerken. Zu diesem Zeitpunkt waren die Bauteile nach dem Entwurf von Scarpagnino abgeschlossen und der war – bis auf den Turm – fertig gestellt. Anstatt sich aber mit kleineren Ausstattungsaufträgen zufrieden zu geben, hat Torlioni 1542 das Erscheinungsbild noch einmal einschneidend verändert.

Dem von Scarpagnino bewusst einfach gehaltenen Saalraum ließ Torlioni zusätzlich sechs Seitenkapellen einfügen, die an beiden Seiten weit in den Raum hineinragen. Durch diese Baumaßnahme wurde der oberhalb der Eingangswand entlanglaufenden Mönchsempore zusätzlich Raum gegeben. Sie flankiert damit nördlich und südlich das Hauptschiff bis zum Abschluss der Seitenkapellen. Durch die eingebauten Kapellen wird es dem Besucher des Kirchenraums unmöglich, den oberhalb umlaufenden

⁷⁷ Bernardo Torlioni verstarb nach Cicogna (Cicogna 1834, S. 211 f.) am 24. August 1572 im Alter von mehr als 80 Jahren in Venedig, so dass er um 1490 geboren sein muss. Rognini hat in einem Aufsatz dessen familiäre Hintergründe aufgedeckt. Anhand von Urkunden hat er nachgewiesen, dass Bernardo ein Sohn des Alberto Torlioni aus Verona war und auf den Namen Pietro getauft worden war. Beim Eintritt in den Orden ließ er diesen später zu Bernardo umändern. Sein Vater war ein Goldschmied, verheiratet mit Libera, die gemeinsam insgesamt sieben Kinder hatten. Schon seine Familie nahm an dem Leben des Ordens der Eremiten des Heiligen Hieronymus in Verona teil, dem Bernardo später beitreten sollte. Nach Cicogna genoss er in diesem großes Ansehen. Seine genaue Ausbildung und Ämter sind uns nicht überliefert. Im Jahr 1539 aber ernannte ihn Papst Paolo III. Farnese zum Vicario Generale Apostolico, damit er die alten Konstitutionen des Ordens erneuere. Dieses zeigt, wie schon Cicogna erwähnt hat, dass Bernardo eine gewisse Stellung im Konvent innehatte. Im Jahr zuvor hatte der Papst den Orden entmündigen lassen. Torlioni hatte also die schwierige Aufgabe, wieder Ruhe im venezianischen Orden einkehren zu lassen. 1542 war dies soweit geschehen, dass der Orden vom Papst reintegriert wurde. Im darauffolgenden Jahr wurde Bernardo Torlioni zum Prior von San Sebastiano in Venedig gewählt, was er mit zwei Unterbrechungen bis zum Jahr 1572 blieb. Vgl. Rognini 1980/1981, S. 143-165.

Freskenzyklus zu betrachten. Das Programm wurde an dieser Stelle also direkt auf die Mönche abgestimmt.

Der Bau der Kapellen muss unter dem finanziellen Aspekt gesehen werden. Dazu gehörte auch, dass der Orden nach der Zeit der Unruhe wieder zu Ansehen kommen wollte, wozu sich Seitenkapellen mit privaten Stiftern hervorragend eigneten. Zum einen wurde die Ausstattung von anderer Seite bezahlt, zum anderen wurde so die Aufmerksamkeit der einflussreichen Bürger Venedigs geweckt und bot ihnen eine ansprechende Möglichkeit zur Repräsentation. Durch die daraus entstandenen künstlerischen Kommissionen richtete sich zeitgleich der Fokus wieder auf den Konvent. Zusätzlich zu der architektonischen Veränderung des Kirchenraums war es wohl Torlioni, der das komplexe malerische Ausstattungsprogramm der Kirche initiierte, auf das bereits in der Einleitung eingegangen worden ist. Die Planung und Ausführung der Seitenkapellen dauerte von 1542-1554. Währenddessen wurde 1544 der Grundstein für den seit Beginn geplanten Turm gelegt; die Jahreszahl des Baubeginns ist in den Sockel gemeißelt. Aufgrund von Blitzeinschlägen musste er jedoch mehrmals wieder aufgebaut werden und somit zogen sich die Arbeiten in der Gesamtheit bis 1547 hin. Wohl als letzte Baumaßnahme des Kirchenkomplexes wurde die Fassade angefügt. Sie trägt die Jahreszahl 1548. Die innere Ausgestaltung befand sich zu diesem Zeitpunkt erst in ihrer Anfangsphase.

Die Entstehung der Sakristei ist baugeschichtlich nicht näher erfasst. Ihre Eingangstür liegt unterhalb der Orgel an der südlichen Kirchenschiffwand. Durch einen kurzen Trakt, der zwischen den Konventsbauten und der Kirche liegt, gelangt man in den Raum. Dadurch, dass bereits 1543 der Auftrag an den Schreinermeister Luca für die Holzverkleidungen in der Sakristei erteilt wurde⁷⁸, ist sichergestellt, dass der Rohbau zu diesem Zeitpunkt bereits abgeschlossen war.

Während die Kirche heute noch in ihrem ursprünglichen Erscheinungsbild aufzufinden ist, wurden die Konventsgebäude schon im 19. Jahrhundert von der Kirche getrennt und ihrer Bestimmung beraubt. Unter Napoleon wurden per Dekret vom 25. April 1810 jegliche religiöse Ordensgemeinschaften geschlossen und im Zuge dessen viele Kirchen in Venedig zerstört. Hierbei fand auch der Konvent der Eremiten des Heiligen

⁷⁸ Auszüge aus dem Vertrag zwischen Bernardo Torlioni und Maestro Luca per 27. Januar 1543 in Venedig: „El se dichiara per la presente scrittura como in questo zorno presente semo romasi dachordo chol padre prior di Santo Sabastian a far la Sacristia cioè di legname far de marangon et prima far el sofitado dela dita Sacristia secondo el disegno apresentado cioè farlo di legname de albeo a tute le mie spese etcetuando chiodi broche chola: item prometo a far dal sofitado fin a la cornice di banchi i suo teleri co suoi ornamenti e prometo a far tuti armai et banchi attorno la dita Sacristia di taole di nogera [...]“; A.S.V., San Sebastiano, busta 93, processo n. 7, c. 81r; zit. nach Ranieri 2002, S. 107.

Hieronymus sein Ende in San Sebastiano. Während die Gebäude zunächst als Unterkunft für das Militär gedient hatten, befinden sich in den heute noch bestehenden Räumen Teile der Universität.

2.2 Die einzelnen Bilder des Wandzyklus

Die Sakristei der Kirche ist auf einem nahezu quadratischen Grundriss gebaut und liegt zwischen den Konventsbauten und der Kirche mit Zugängen von beiden Gebäudeteilen. Die Ausstattung ist, wie bereits in der Einleitung gezeigt, äußerst umfassend konzipiert. Im folgenden Kapitel sollen – als Fokus der Arbeit – die Leinwandbilder der Sakristeiwände im Detail beschrieben werden und damit als Grundlage für die weiteren Beobachtungen dienen.

Die Wände der Sakristei sind von elf beziehungsweise neun Leinwandbildern mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament geschmückt.⁷⁹ Jedes einzelne Bild ist von einem profilierten vergoldeten Rahmen eingefasst (Abb. 55-58). Diese sind zusätzlich durch vergoldete Holzleisten voneinander getrennt, die in der Mitte durch eine profilierte Raute und jeweils am oberen und unteren Ende mit einer halbierten Raute verziert sind. Nach oben führen sie weiter in eine quergefurchte Konsole, die den Übergang zwischen Wand und Decke schafft. Die Rahmungen der Bilder enden bereits am unteren Ende der Konsolen, wodurch zwischen Bildrahmen und Decke jeweils ein freies Feld entsteht, auf dem der Teil einer den Raum umlaufenden Inschrift über jeder Szene geschrieben steht. An den Ecken sind die Schriftfelder verziert. Bis auf Schulterhöhe ist der Raum mit einer dunklen Holzverkleidung entlang der Wände eingefasst. In die Wand eingelassene Sitzbänke aus dem gleichen Holz umziehen den gesamten Raum.

Wie bislang unbeachtet blieb, wird durch die Inschrift die Leserichtung des Zyklus festgelegt. In zwei Textteile gegliedert, die jeweils auf zwei Wände verteilt sind und sich über je sechs der Bildfelder erstrecken, zitiert die Inschrift zunächst aus der

⁷⁹ Die unterschiedliche Zählung beruht auf der Wahrnehmung der Kreuzigung als einzelnes Bild oder aber auf der Trennung der beiden flankierenden Heiligen als jeweils allein stehende Szene. Im Folgenden soll die Kreuzigung mit den Heiligen Sebastian und Onophrius jedoch als einheitliche Komposition gesehen werden.

Offenbarung 21, Vers 3. Dieses Textzitat leitet den Zyklus ein. Beginnend an der westlichen Wand mit den Worten „Ecce sacrarium dei – cum hominibus – et habitabit cum eis“ („Siehe da, die Hütte Gottes bei den Menschen und er wird bei ihnen wohnen“), wird sie an der nördlich folgenden weitergeführt: „Et ipsi populus eius erunt – et ipse deus cum eis – erit eorum deus“ („und sie werden sein Volk sein und er selbst, Gott mit ihnen, wird ihr Gott sein“). An der östlichen Wand folgt der zweite Teil der Inschrift, der aus einer nicht näher zu bestimmenden Matutin⁸⁰ entnommen ist: „Et orantibus in loco isto – dimitte peccata eorum – et ostende eis viam bonam – per quam ambulent – et da gloriam nomini tuo – in loco isto“ („Und die an diesem Orte beten, derer Sünde sollst Du gnädig sein und führe die, die da wandeln, auf einen guten Weg und gib diesem Ort Ehre in Deinem Namen“).⁸¹ Durch diese Ausrichtung wird der Betrachter dazu angeregt, sich zunächst der Kreuzigung mit dem Heiligen Sebastian und dem Heiligen Onophrius zuzuwenden, von dort weiterlesend über Jakobs Traum, den Durchzug durch das Rote Meer, die Anbetung der Hirten, die Opferung Isaaks, die Taufe Christi, Christus am Ölberg, die Auferstehung Christi bis zu der Darstellung Moses und die eiserne Schlange. Zusätzlich zu der Akzentuierung durch die Inschrift unterstützt auch die Ausrichtung der Sakristei die Grundorientierung zur Kreuzigungsszene. Ebenso wie die Chorkapelle der Kirche mit dem Hauptaltar nach Westen gerichtet ist, hängt auch die Kreuzigung an der westlichen Wand der Sakristei. Damit wird über die Altäre – wenn dieser in der Sakristei auch nur angedeutet ist – eine Parallele zwischen Kirchenraum und Sakristei geschlossen.⁸²

Die Kreuzigung Christi (Abb. 18) besteht aus drei Einzelbildern, deren Komposition gleichsam als Triptychon aufgebaut ist. Direkt an die vorgegebenen Räumlichkeiten angepasst befindet sich auf der linken Seite rechts neben dem Fenster der Heilige Sebastian (Abb. 32). Der Heilige ist als Ganzkörperfigur dargestellt, die das hochrechteckige Format beinahe vollständig ausfüllt. Die Maße des Bildes sind zum einen bestimmt durch das angrenzende Fenster, zum anderen ist die Darstellung der

⁸⁰ Matutinen wurden in den verschiedenen Orden ursprünglich als Nachwachengebete gesprochen. Später wurde dieses auf die frühen Morgenstunden verschoben und war besonders vor großen Feiertagen ein wichtiges Element des gemeinschaftlichen Lebens. Aus welchem Matutin die Inschrift genau entstammt konnte bisher nicht geklärt werden. Vgl. Dobszay 1997, Sp. 595.

⁸¹ Eigene Übersetzung. Im Kapitel 2.5 über die Problematik der Konzeption wird noch genauer auf die Bedeutung der Inschrift für das Ensemble eingegangen; vgl. S. 60/61.

⁸² Vergleichen wir an dieser Stelle andere Sakristeien mit expliziten Altären, befinden diese sich auch in der gleichen Ausrichtung zum Hauptaltar der Kirchen. So zum Beispiel der Pesaro Altar von Giovanni Bellini in der Sakristei von Santa Maria Gloriosa dei Frari; ebenso der Altar in der Sakristei von SS. Giovanni e Paolo mit dem Altarbild von Palma il Giovane.

Kreuzigung angegliedert und ordnet sich dieser auch in den Bildmaßen unter. Der Heilige Sebastian ist entsprechend der ikonographischen Tradition nur mit einem Lententuch bekleidet an einen Baum gefesselt und blickt, in leichter Linksdrehung, dem aus der oberen rechten Ecke hervorkommenden Engel entgegen. Dieser hält einen Palmwedel über Sebastians Haupt, der auf seinen Märtyrertod hinweist. Der Körper des Engels ist genau in die Bilddiagonale eingeschrieben, wobei er nur bis zur Taille sichtbar ist. Beine und Brust des Sebastian sind von Pfeilen durchbohrt. Der Hintergrund der Szene ist sehr minimalistisch gehalten. Obwohl eine Landschaft im Hintergrund suggeriert wird, ist von dieser kaum etwas zu erkennen, da direkt hinter dem Baum ein grünes Tuch gespannt ist, welches uns den weiteren Ausblick versperrt. Die einzigen Anzeichen sind der erdige Boden unter seinen Füßen und der Baum, an den er gefesselt ist. Im Bereich hinter dem schwebenden Engel in der rechten oberen Ecke ist das Tuch ausgespart und der Blick auf einen blauen Himmel wird frei, der von der untergehenden Sonne rot durchfärbt ist.

Als Pendant zum Heiligen Sebastian ist die Darstellung des Heiligen Onophrius (Abb. 33) im gleichen Format auf der rechten Seite der Kreuzigung angebracht. Auch in der Aufteilung des Bildraumes ähneln sich beide Gemälde sehr. Der Heilige Onophrius ist nur mit einem Blätterkranz um seine Hüften herum bekleidet. Den Körper leicht nach rechts gedreht, wendet er seinen Blick ebenso wie Sebastian zu dem aus der linken oberen Bildecke schwebenden Engel. Dieser ist im Begriff, ihn mit einem Kranz zu krönen. Die Arme hält er in demütiger Geste vor seiner Brust verschränkt. Der Hintergrund des Bildes ist in zwei Ebenen gegliedert: Am rechten Bildrand schließen eineinhalb Arkadenbögen die Szene ab. An den Tiefenzug der schräggestellten Arkaden angeschlossen, grenzt eine bildparallele Mauer, die den rechten Teil des Hintergrundes ausmacht. Wie auch bei der Darstellung des Sebastian beschränkt diese den tatsächlichen Bildraum auf die Standfläche des Heiligen. Auf der linken Seite ist das obere Viertel des Bildes von der Mauer ausgespart und gibt den Blick auf einen rot durchzogenen Abendhimmel frei. Im Vergleich zu der Darstellung des Sebastian ist das Bild des Onophrius sehr viel dunkler in seiner Farbigkeit. Während bei Sebastian das grüne Tuch einen deutlichen Farbakzent setzt, fehlt eine solche akzentuierte Farbigkeit beim Hl. Onophrius. Beide Heilige sind Assistenzfiguren zur Kreuzigungsszene (Abb. 34), die zwischen den beiden Bildern hängt. Sebastian tritt hier als Namenspatron der Kirche auf, während Onophrius als Lehrer des Einsiedlerlebens die Verbindung zum residierenden Orden der Eremiten des Heiligen Hieronimus herstellt.

Im Mittelpunkt der Darstellung sehen wir den gekreuzigten Christus, am Fuße des Kreuzes kniet Maria Magdalena, die ihren Blick zu Jesus wendet. Während ihr rechter Arm das Kreuz umfasst, hält sie die Linke gegen das Herz gepresst. Ihr langes rötliches Haar fällt ihr offen über die Schulter und bildet eine farbliche Einheit mit dem gelb-orangefarbenen Umhang über ihrem roten Kleid. Auf der rechten Seite des Bildes steht Johannes im grünen Gewand mit rotem Umhang, den Blick ebenso zu Christus erhoben. Links vom Kreuz hingegen richtet Maria ihren Blick zum Boden; ihr Körper ist vollends in ein langes blaues Gewand gehüllt. Sind die Figuren auch alle in der gleichen Bildebene angeordnet, unterscheiden sich dennoch ihre Proportionen: Der Körper des gekreuzigten Christus ist kleiner als die übrigen Figuren der Szene. Dadurch ist die Darstellung kompakter und die Figuren wirken durch ihre Größe unmittelbarer auf den Betrachter. In den unteren Bildecken vor der narrativen Bildebene sind im Halbfigurenformat links der Heilige Hieronymus und rechts der Heilige Franziskus der Erzählung beigefügt. Fungiert dieser Raum des Bildes oftmals für Stifterfiguren, sind es hier Heilige, die den Bezug zum Orden der Eremiten des Heiligen Hieronymus herstellen. Hinter der narrativen Bildebene öffnet sich ein weiter Raum für die Darstellung der landschaftlichen Umgebung der Episode. Die Silhouette der Stadt Jerusalem ist im mittleren Bildhintergrund zu sehen, zu der hin sich ein Pfad durch eine karge Landschaft schlängelt, auf dem Menschen- und Reitergruppen sich vom Berg Golgatha Richtung Jerusalem entfernen. Die Stadt ist in eine hügelige Landschaft eingebettet. Auf der linken Bildseite begrenzt im Hintergrund eine am Hang liegende Ruine die Komposition.

Während die Figuren der Kreuzigungsszene im Vordergrund einen deutlichen Farbakzent ins Bild legen, wird in der Landschaft das grünbraune Farbspektrum voll ausgeschöpft. Der vordere Teil ist hauptsächlich in Brauntönen gestaltet, die den trockenen Grund des Berges wiedergeben, im Mittelgrund mischen sich helle bis dunkle Grüntöne von Wiesen und Bäumen, die dann in ein dunstiges Blau der in der Ferne liegenden Stadt übergehen. Am Himmel sind die unruhigen dunkelgefärbten Wolken eines Gewitters zu sehen, welche vom Horizont zur linken oberen Bildecke hin aufklaren. Der Heiligenschein der Maria verschmilzt mit dem Himmel und vermittelt dem Betrachter die Illusion, am Horizont weiter zu scheinen. Die Szene ist in einer klassischen Dreieckskomposition umgesetzt, angefangen an den unteren Ecken mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus über Maria und Johannes hin zum Kopf Jesu. Die

Figuren dominieren die Darstellung, was den Landschaftshintergrund als Kulisse erscheinen lässt.

Zwischen zwei Fenstern an der Wand ist die Gesamtkomposition der Kreuzigung mit den beiden Heiligen Sebastian und Onophrius optimal in die Wandfläche eingeschrieben (Abb. 56) und nutzt den zur Verfügung stehenden Platz gänzlich aus. Dieses Gestaltungsmittel wird an allen Wänden der Sakristei fortgeführt.

Der Lesrichtung der Inschrift folgend führt der Zyklus im Uhrzeigersinn weiter zur Darstellung von Jakobs Traum (Gen 28,10-22) (Abb. 19). Auf der Leinwand wird die Geschichte erzählt, wie Jakob auf seiner Reise nach Mesopotamien einen Traum hatte: Jakob, der auf seinem Weg im Freien nächtigte, hatte eine Vision, dass Gott ihm am Ende einer Leiter erschien, die von der Erde bis in den Himmel ragte und auf der Engel auf- und abstiegen. Gott versprach ihm das Land, auf dem er lag, und prophezeite ihm eine große Nachkommenschaft. Als Jakob erwachte, baute er an die Stelle einen Altar und nannte den Ort Beth-El – Haus Gottes.

Die Basis der rechten diagonalen Bildhälfte und Schauplatz der Erzählung bildet ein Felsplateau. Auf diesem kniet im Vordergrund der aus dem Schlaf aufgeschreckte Jakob auf seinem Umhang und schaut mit überraschtem Gesicht in den Himmel. Zu seinen Füßen liegt ein Hund, der so jedoch nicht in der biblischen Geschichte vorkommt. Sein Blick richtet sich auf die linke obere Bildecke, aus der die Figur Gottes bis zur Schulter ragt und eine leuchtende Leiter mit auf- und absteigenden Engeln auf die Erde führt. Hinter Jakob grenzt eine Baumgruppe die Szene des Traums ab und gibt gleichzeitig den Blick auf eine Waldlichtung frei, auf der die Darstellung Jakobs zu sehen ist, wie er mit dem Engel ringt (Gen 32,25-26). Hinter dieser Szene schließt eine Ansammlung an dicht bewachsenen Bäumen den Bildraum ab.

Das Bild dominieren zwei Diagonalen: eine führt aus der linken oberen Ecke vom Haupt Gottes über die Himmelsleiter zu Jakob, die zweite lenkt den Blick des Betrachters vom knienden Jakob hin zur Szene auf der Waldlichtung. Im linken Teil des Bildes vollendet ein Ausblick in die Landschaft die Darstellung. Das Plateau, auf dem die Geschehnisse abgebildet sind, fällt nach links hin ab und gibt den Blick in ein Tal frei, welches am Horizont von einem Gebirge abgeschlossen wird.

Es ist in der Szene keine klare Lichtquelle zu erkennen. Von dem Angesicht Gottes und der gesamten Himmelsleiter mit den Engeln geht ein direkter Lichtschein aus. Zusätzlich werden Jakob und die Szene auf der Waldlichtung extra beleuchtet, wobei

hier die direkte Lichtquelle nicht auszumachen ist. Das Licht der Himmelsleiter erhellt die unter ihr liegende Landschaft. Zusätzlich zieht am Horizont die Morgenröte auf und färbt den nachtschwarzen Himmel am unteren Ende leuchtend rosa. Dieser Farbigkeit angepasst sind die auf- und absteigenden Engel monochrom in dem Rosa des Horizonts dargestellt. Jakob ist in beiden Szenen des Bildes mit einem blau-gelben Gewand bekleidet, das neben seinem hellroten Umhang den einzigen Farbakzent in dem Bild darstellt. Die Landschaftsdarstellung ist, wie schon im Bild der Kreuzigung, im Vordergrund von der gelbbraunen Farbe der Erde dominiert. Daran schließt sich der Landschaftshintergrund an, der in pastelligem Grün- und Blautönen endet, und dadurch zusätzlich die Entfernung zwischen der Erzählung im Bildvordergrund und dem Bildhintergrund verdeutlicht.

Die darauffolgende Szene zeigt den Durchzug durch das Rote Meer (Abb. 20), welche jedoch im Raum der Sakristei durch den geringen natürlichen Lichteinfall und die dunkle Farbgestaltung des Bildes selber schwer lesbar ist. Die dargestellte Episode wird in Ex 15-31 erzählt. Während die Israeliten vor dem Heer der Ägypter flohen, trat Gott ihnen zur Seite und rettete sie. Er strafte die Ägypter mit Dunkelheit, wodurch die Israeliten einen Vorsprung erhielten. Am Roten Meer angekommen, hatte Moses die Gewalt über die Fluten und spaltete diese für das Volk. Waren die Israeliten jedoch hindurchgezogen, schlossen sich die Wassermengen wieder und das Heer der Ägypter wurde von den Fluten erfasst und alle Macht des Pharaos ging in ihnen unter. In der Sakristei ist der Ausschnitt der sich durch die Wassermengen kämpfenden und in ihnen untergehenden Ägypter dargestellt. Von den bisher vorgestellten Bildkompositionen weicht dieser Künstler gänzlich ab. Das Bildfeld ist zu drei Vierteln mit Wasser bedeckt, in dem der Totenkampf der Ägypter stattfindet. Das Wasser, das aus der oberen linken Ecke zu strömen beginnt, fasst die Menge des Heeres ein und löst die Gruppe in einzelne Figuren auf, die um ihr Leben kämpfen. In der Mitte des Bildes stürmt ein sich aufbäumendes Pferd mit Reiter durch die Fluten, dem weitere folgen. Am Ende des Zuges ist der Wagen mit dem Pharaos zu sehen, der ebenso wie alle Soldaten im Begriff ist, in den Fluten unterzugehen. Um die Gruppe der Pferde herum sind einzelne Männer verstreut, die mit dem Wasser ringen und sich aneinander oder an die Pferde klammern, um nicht zu sterben. Die Darstellung ist von einer großen Dynamik dominiert, der jede einzelne Figur untergeordnet ist. Das führt dazu, dass die in sich gedrehten, stark in der Verkürzung dargestellten Körper im Wasser in ihrer

anatomischen Ausführung nicht immer gänzlich korrekt sind. Am linken vorderen Bildrand sitzt eine Frau mit dem Rücken zum Betrachter in einem nassen weißgelben Gewand auf einem herausragenden Stein – offensichtlich eine Israelitin, die sich noch vor den Wassermengen retten konnte. Sie zieht den Blick des Betrachters mit ihrer rechten zeigenden Hand in die linke hintere Bildecke, in der man am dunklen Ufer des Meeres die Gruppe der geretteten Israeliten entdeckt.

Der Hintergrund der Szene ist nicht klar definierbar, es ist eher ein dunkler Raum, der die Darstellung umfasst. Lediglich in der hinteren Bildmitte reißen die dunklen Wolken auf und lassen einen gelb leuchtenden Himmel erkennen. In der Farbigkeit ist das Bild dadurch auch stark eingeschränkt, in den Gewändern einiger Soldaten aber hat der Künstler Farbakzente gesetzt. Die Lichtführung im Bild ist diffus und lediglich die vordere Bildebene ist durch ein starkes Licht hervorgehoben, welches die Lesbarkeit der Gesamtkomposition des Gemäldes so schwierig macht.

An der rechten Seite des Durchzugs durch das Rote Meer und gleichzeitig die letzte Szene zum Vers der Offenbarung folgt die Anbetung der Hirten (Abb. 21). Bei der Darstellung schafft der Künstler im vorderen Bildbereich eine Bühne, indem er im Mittelgrund eine halbhohe Steinmauer das Bild durchlaufen lässt, auf der die unteren Ansätze von Säulen zu sehen sind. Vor dieser eingezogenen Grenze lässt er die Figuren agieren: Den Mittelpunkt der Szene bildet das in der Wiege liegende Jesuskind. Er liegt auf einem weißen Tuch, dessen hinteren Enden Maria wie zur Präsentation des Neugeborenen hochhält. Rechts von der Wiege kniend beugt sie sich über das Kind. Hinter ihr steht mit überkreuzten Beinen Joseph auf seinen Stab gestützt und beobachtet das Geschehen. Auf der linken Seite des Kindes reihen sich die drei Hirten auf: Der Vorderste kniet in ehrfürchtiger Haltung vor der Wiege und bildet das direkte Pendant zu Maria, wobei sie sich zum Betrachter hin öffnet, der Hirte uns aber den Rücken zuwendet. Hinter ihm aufgestaffelt folgen zwei weitere Hirten stehend, die sich beide zum Jesuskind hinunterbeugen. Der Mittlere bringt ein Lamm als Geschenk, der Hintere trägt eine Art Korb auf der Schulter. Die Figuren sind in der Komposition beinahe bildparallel angeordnet und bilden eine V-Form, deren unterste Spitze das Jesuskind ist. Die Mauer im Mittelgrund ist hinter Maria durchbrochen und gibt den Blick in den Stall frei, in dem Ochs und Esel stehen. Zwischen den Säulen hinter den Hirten wird der Ausblick in die Landschaft skizziert. Dort ist auf dem Feld die Verkündigungsszene des Engels an die Hirten zu sehen.

Besonders auffällig ist die Lichtführung in diesem Gemälde. Von Maria und dem Jesuskind scheint ein Licht auszugehen, welches die gesamte weitere Szene beleuchtet. Somit kommt es zu einem starken Wechselspiel von Licht und Schatten. Nur die Episode außerhalb des Stalles, die Verkündigung auf dem Felde, wird vom herabschwebenden Engel aus separat beleuchtet. Dieses spezielle Augenmerk auf Licht und Schatten ist einzigartig in dieser Szene der Sakristei. Auch ist es die einzige Darstellung des Zyklus, die mit architektonischen Versatzstücken strukturiert wird. Die Farbgebung der Szene ist in dezenten Tönen gehalten, das Hellrot von Marias Gewand tritt erneut beim mittleren Hirten auf. Der vordere Hirte ist in ein dunkles Grün gekleidet. Das Rot seiner Ärmel und des Umhangs von Joseph sind die stärksten Farben in der Komposition.

Mit dem Opfer Abrahams (Abb. 22) an der östlichen Eingangswand beginnt der zweite Teil der Inschrift, der über die nächsten sechs Bildfelder der übrigen beiden Wände verteilt ist. Die Opferung Isaaks stellt die Erzählung aus Gen 22,1-12 dar. Darin stellt Gott Abraham auf den Prüfstand seines Glaubens und verlangt von ihm, seinen Sohn Isaak ihm zum Opfer zu bereiten. Abraham gibt dem Willen Gottes nach und steigt auf den Berg, um Isaak dort zu opfern. Die Darstellung greift den Moment auf, in dem Abraham im Begriff ist, seinen Sohn zu töten. In diesem erscheint ihm ein Engel des Herrn und stoppt Abraham. Seine Glaubensstärke geprüft, schickt Gott ihm einen Widder, der statt Isaaks als Dankopfer dienen soll.

Ähnlich wie schon beim Traum Jakobs von der Himmelsleiter ist die Hauptszene der Episode auf einem Bergplateau wiedergegeben. Spielte sich die Szene des Jakobstraums jedoch auf der rechten Bildhälfte ab mit Landschaftsausblick auf der linken, ist es hier genau umgekehrt. Auf dem felsigen Untergrund kniet – nur in ein Tuch gehüllt – in der Mitte der Darstellung Isaak auf einem Holzhaufen. Neben Isaak steht Abraham mit ausgeholtem Arm, in der Hand ein Messer. Aus einer Wolke in der linken oberen Bildecke hinter Abraham erscheint ein Engel aus einem rot-gelben Lichtkreis, der den erhobenen Arm festhält. Mit seiner Rechten weist er auf einen im Dornbusch gefangenen Widder, der statt Isaak als Opfertier dienen sollte. Auf der rechten Seite des Plateaus öffnet sich der Bildraum in eine weite Landschaft. Am unteren Bildrand sind zwei Knechte mit einem Esel vom Bergplateau überlagert in Dreiviertelansicht zu sehen, die auf Abraham und Isaak warten. Hinter den Knechten öffnet sich zunächst eine karge Landschaft, durch die sich ein Weg schlängelt, auf dem in der Ferne ein

Reiter und ein Mann reisen. Ab der Bildmitte windet sich vom rechten Bildrand ein Fluss durch die Ebene. In der Flussbiegung sehen wir eine Ansammlung von Häusern, hinter der sich eine Festung auf der Spitze eines Hügels erhebt. Am Horizont ist ein Gebirge zu erkennen, das in dunstigem Blau den Übergang von der Landschaft zum Himmel bildet und sich über die gesamte Bildbreite zieht. Der Himmel geht, wie auch beim Traum des Jakob, von dem hellroten Streifen der aufgehenden Morgensonne am Horizont über zu einem dunklen Wolkengewühl im oberen Bildbereich. Die restliche Farbpalette der Landschaft bleibt in gedeckten Tönen: hauptsächlich Braun- und Grüntöne dominieren die Komposition, von denen sich selbst die Gewänder der Protagonisten kaum absetzen. Auch die Lichtführung setzt keine Akzente im Bild, da das Licht sich diffus über die gesamte Szene ausbreitet ohne einer offensichtlichen Quelle zu entstammen.

In der Mitte der östlichen Eingangswand hängt die Taufe Christi (Abb. 23). Das Zentrum der Komposition bildet Christus, der – nur mit einem weißen Lendentuch bekleidet – bis zu den Waden im Jordan steht und mit gesenktem Haupt die zum Gebet gefalteten Hände vor seine Brust hält. Am oberen Bildrand in der verlängerten vertikalen Linie des Körpers Christi schwebt Gott Vater mit ausgebreiteten Armen. Es wird jedoch nur sein stark verkürzter Oberkörper sichtbar, der Rest verschwindet in der Wolkenmasse. Um ihn herum brechen die dunklen Wolken auf und es umgibt ihn ein strahlendes, gelbes Licht. Davon ausgehend führt ein gebündelter Lichtstrahl hinunter zu Jesus, in dem die Personifikation des Heiligen Geistes in Form einer weißen Taube fliegt. Durch die Kombination von Gott Vater, Heiligem Geist und Christus liegt eine sehr starke Akzentuierung auf der Mittelachse des Bildes. Auf einem erhöhten Felsvorsprung, um den der Fluss herum verläuft, kniet Johannes in einem braunen Fellgewand; hinter dem Heiligen schließt eine Baumgruppe den Bildraum ab. Aus einer Schale in seiner rechten Hand lässt er Wasser über den Kopf Jesu fließen. In seiner Linken hält er den Kreuzesstab. Auf einem Felsen am vordersten linken Bildrand liegt das rot-blaue Gewand Christi. Auf der rechten Seite des Flusses erstreckt sich eine Ebene, in der im Mittelgrund eine Gruppe von Bäumen steht. Zwischen diesen sammelt sich eine Anzahl von Personen um den predigenden Johannes. Die Figuren sind durch ihre Entfernung von der Hauptszene der Taufe in deutlich verkleinertem Maßstab dargestellt und in dem dunklen Ambiente der Sakristei schwer zu erkennen. Das Gewand von Johannes ist dasselbe, welches er auch in der vorderen Bildszene trägt. Im

Bildhintergrund erstreckt sich eine Berglandschaft über den gesamten, zwischen den beiden Waldstücken sichtbaren Horizont, an dessen Fuß ein kleines Dorf angesiedelt ist. Die Farbigkeit des Himmels ist die gleiche wie in den Darstellungen der Kreuzigung, der Himmelsleiter und der Opferung Isaaks: oben sind es dunklere Wolken, die sich zur Linie des Horizonts rosa-gelblich färben. Durch den Landschaftshintergrund zieht sich das Ockerbraun der Erde, das durch das dunkle Grün der Bäume und das Blau des Flusses unterbrochen wird. Der Lichteinfall kommt in dieser Szene eindeutig und konsequent von links unten.

„Et ostende eis viam bonam“ sind die Worte, die oberhalb der folgenden Szene in die hölzerne Rahmung geschnitzt sind. Die neutestamentliche Episode bei Matthäus 26,36-46 handelt von Christus am Ölberg (Abb. 24). Während Christus zum Beten und um Gottes Hilfe flehend auf den Ölberg steigt, fallen die ihn begleitenden Jünger in Schlaf. Währenddessen zieht Judas aus der Stadt mit dem Heer der Soldaten in Richtung des Gartens Gethsemane, um Christus zu verraten.

In der vordersten Bildebene zieht ein sich stufenartig erhebender Berg von der linken unteren Bildecke zur rechten oberen, der etwas mehr als die Bildhälfte einnimmt. Dieser bildet die Bühne für die Protagonisten des Geschehens. In der vordersten Bildebene sind drei Männer, die Jünger Petrus, Johannes und Jakobus, auf der Erde schlafend dargestellt: Ganz rechts der im Sitzen schlafende Jakobus, in der Mitte Johannes, der seine verschränkten Arme auf einen vorspringenden Fels gelegt und den Kopf zum Schlafen darauf gebettet hat. Bildparallel auf der linken Seite liegt Petrus, die Beine in die Mitte des Bildraums gestreckt und den Kopf auf einen Stein gelegt. Oberhalb der drei Jünger kniet Christus am Berg. Die Hände zum Gebet gefaltet richtet er seinen Blick dem Engel entgegen, der ihm in einem Lichtkreis erscheint. Er präsentiert Christus den Kelch, über dem das Kreuz leuchtet. Hinter Christus sind vereinzelte Bäume auf den Berg gesetzt. Auf der linken Bildseite ist eine weite Ebene dargestellt, auf der mehrere Menschengruppen zu sehen sind. Am vorderen Rand direkt unterhalb der Bergkante finden wir die übrigen schlafenden Jünger, welche vor den Toren des Gartens Gethsemane auf Christus warten sollten. In ihren Proportionen sind diese in sehr viel kleinerem Maßstab als die vordere Figurengruppe dargestellt, was zusätzlich zum Höhenunterschied der Ebene noch die Entfernung von der vorderen Szene hervorhebt. Leider sind die einzelnen Figuren heute nicht mehr sehr klar zu erkennen und weisen teilweise Fehlstellen auf. Hinter den Jüngern fließt ein Fluss durch die

Ebene, über den eine kleine Brücke führt. Hinter, auf und vor dieser eilen mehrere Gruppen von Soldaten mit Fackeln und Lanzen in Richtung Ölberg. Es sind die Diener des Hohepriesters Kaiphas, die unter der Leitung von Judas kommen, um Christus gefangen zu nehmen. Ein Wald schließt die Flussebene zum Horizont hin ab, hinter dem sich ein Gebirge erhebt. Am Himmel ist die strahlende Sichel des Mondes zwischen den dunklen Wolken zu sehen.

Das Licht in dieser Darstellung kann auf zwei Lichtquellen zurückgeführt werden. Christus selbst wird von vorne durch das Licht, das die Erscheinung des Engels umgibt, beleuchtet, während der aufgehende Mond die restliche Szene bestrahlt. Dies führt dazu, dass die Ebene klar erhellt wird, Petrus und Johannes von links oben auch angeleuchtet werden, Jakobus aber im Schatten des Baumes sitzt und von beiden Lichtquellen unberührt bleibt. Die Jünger sind in den kräftigen Farben gelb, blau, rot und grün gekleidet. Diese bilden in der kargen ockerfarbenen Landschaft, die nur durch die grünen Bäume und den hellblauen Fluss in der braunen Farbpalette unterbrochen wird, klare Farbakzente. Auch Christi rotes Gewand mit blauem Umhang durchbricht die farbliche Eintönigkeit der Landschaftsmalerei.

Die erste Szene an der südlichen Wand der Sakristei fehlt heute. Wie im Abschnitt über den Forschungsstand noch genauer erörtert werden wird, hing hier wohl zeitweise eine Darstellung des Jona, der vom Wal wieder ausgespien wird. Es gibt jedoch keinerlei Hinweise oder Beschreibungen zu dessen Ausführung, was es unmöglich macht, die Szene in den Gesamtzyklus einzugliedern. Es ist jedoch davon auszugehen, dass auch dieses Bild sich den Gegebenheiten des Raumes angepasst hat und auf zwei separaten Leinwänden zu beiden Seiten des Fensters gestaltet worden war.

Die Mittelszene der Südwand zeigt die Auferstehung Christi (Abb. 25). Sie ist die einzige nicht in zwei Teile geteilte Szene dieser Wand und entspricht somit im Format den Leinwänden der übrigen Sakristeiwände. Wenn auch in den Ausmaßen gleich, so unterscheidet sie sich doch sehr von den bisher gesehenen Darstellungen. War bisher der Bildraum immer klar gegliedert mit einer vorderen Erzählebene und einem Ausblick in die Landschaft, so ist die Komposition der Auferstehung eher mit der des gegenüberliegenden Durchzugs durchs Rote Meer vergleichbar. Bei beiden Szenen ist die landschaftliche Umgebung der Erzählung nicht vollständig nachzuvollziehen.

Den Mittelpunkt der Szene bildet hier der auferstehende Christus: In einer Lichtglorie schwebend hat er den rechten Arm zum Segensgestus erhoben, in seiner Linken hält er die Kreuzesfahne, die Wundmale sind gut sichtbar. Seine Blickrichtung folgt seinem rechten Arm himmelwärts. In der Darstellung liegt eine enorme Spannung, der auch der Körper Christi unterliegt. Sein Gewand scheint wie von einem starken Windstoß ergriffen und fliegt um den Körper herum, nur an seinen Hüften noch an diesem anliegend. Durch Christi Erscheinen wurden die dunklen Wolken am Himmel aufgerissen. Unterhalb seiner Füße ist der steinerne Sarg mit dem aufgeschobenen Deckel zu sehen, dessen Ausmaße jedoch nicht genau zu erkennen sind. Von der überraschenden Erscheinung zu Boden geworfen, winden sich in der vordersten unteren Bildebene zwei Soldaten. Der Rechte der beiden ist mit Helm und Wams bekleidet und unternimmt eben den Versuch, sich aus der Bauchlage aufzurichten. Sein Körper nimmt die gesamte rechte Bildseite ein. Links von ihm liegt ein zweiter Soldat, der in einer Versenkung zu stehen scheint, da sein Körper nur bis zur Brust zu sehen ist. Wo genau der Boden unter ihm verläuft ist nicht zu erkennen. An seinem linken Unterarm hat er sein Schild und in der rechten Hand sein Schwert. Ansonsten ist sein Körper nur mit einem weißen Tuch bekleidet. Am linken Bildrand steht ein weiterer Soldat in Rückenansicht. Er macht einen Schritt auf Christus zu, seinen Speer mit beiden Händen fest umklammernd. Am rechten Bildrand ragt hinter dem liegenden Soldaten ein Felsen hervor, auf dem mehrere Bäume wachsen. Dahinter tauchen zwei weitere Figuren auf. Der Soldat rechts ist in Rückenansicht abgebildet und wird von dem vorne Liegenden und dem Felsen soweit verdeckt, dass nur mehr sein Oberkörper zu sehen ist. Mit Helm und Rüstung bekleidet, dreht er sein Gesicht zu Jesus, wobei er sich die Hände schützend vor die Augen hält, da er durch das Licht, das von Christus ausstrahlt, geblendet wird. Der zweite, der direkt neben Jesus steht, ist der einzige der Gruppe, der komplett in eine Rüstung gekleidet ist.

Das Hauptelement in diesem Bild ist die Bewegung, die jeden einzelnen Körper auf eine andere Art und Weise reagieren lässt. Es scheint dem Künstler ein besonderes Anliegen gewesen zu sein, jede Person in einer gesonderten Haltung wiederzugeben – vom Liegenden, über die Rückenfiguren zur klassischen Frontalansicht. Die Lichtführung der Szene ist auf drei Quellen zurückzuführen: Das natürliche Licht des Mondes, der am rechten Bildrand hinter den Bäumen hervorschimmert, die Strahlen der Glorie, sowie die szenische Beleuchtung der vordersten Bildebene von rechts unten. Die grauen Wolkenmassen im Hintergrund, die von dem orange-gelben Licht der Glorie

hinter Christus aufgebrochen werden, dominieren die Farbigkeit. Von den Rüstungen der Soldaten wird das Grau wieder aufgegriffen, von dem sich das rot-orange Wams des vorderen Soldaten deutlich abgrenzt. Eben diese Farbe wird von dem stehenden Soldaten am linken Bildrand in seiner Kleidung wieder aufgenommen. Ungewöhnlich in der Darstellung ist das auberginefarbene Lendentuch Christi, da er in ikonographischen Vorbildern und auch in der Taufe und der Kreuzigung der Sakristei mit einem weißen Tuch bekleidet ist.

Den Abschluss der Südwand und damit auch die letzte Szene des Zyklus bildet Moses und die eherne Schlange (Abb. 26). In Num 21,4-9 wird erzählt, wie das Volk Israel sich ob der mageren Speisen in der Wüste kläglich bei Moses beschwerte. Vom Zorn Gottes mit der Erscheinung tödlicher Schlangen bestraft, werden sie erst durch ihre Buße erlöst. Als Zeichen richtete Moses die eherne Schlange als Bildnis der Güte Gottes auf.

Die Darstellung der Ehernen Schlange ist die einzige erhaltene des Zyklus, die nicht nur eine einfache Wandfläche umfasst, sondern sich rechts und links des Fensters fortsetzt. Auf der linken Seite des Fensters ist die Hauptgruppe der Episode dargestellt: Moses mit langem weißen Bart, der vor einer Gruppe der Israeliten steht und auf die Eherne Schlange auf der rechten Seite des Fensters weist. Die Figur des Moses wird ihrer Bedeutung gemäß größer dargestellt und nimmt in dem schmalen hochrechteckigen Format beinahe ein Drittel der Bildbreite ein. Seinen Blick auf die Gruppe gerichtet, deutet Moses mit weitausholender Geste seiner beiden Armen in die entgegen gesetzte Richtung zur Schlange hin. Zu seinen Füßen liegt in der Bilddiagonalen der stark verkürzt dargestellte, tote Körper eines Mannes mit blassblauer Haut. An der vordersten Bildkante windet sich eine Schlange, die gerade in den Arm des Mannes gebissen hat. Links von Moses reihen sich fünf erschreckte Personen auf, die sich verzweifelt zu Moses und der Schlange aufrichten, um selbst gerettet zu werden. Die vorderen beiden jungen Männer knien direkt hinter dem Toten auf der Erde. Der Vorderste im roten Gewand hält die Hände zum Gebet gefaltet, während der Hintere halb vom Mantel Mose verdeckt ist. In zweiter Reihe steht eine junge Frau im roten Gewand, ebenso mit erhobenen Händen. Hinter ihr stehen zwei weitere bärtige Männer, die Blicke zur Schlange gerichtet. Durch die Menschengruppe ist der Bildraum zur Gänze gefüllt. Nur rechts von Moses lässt der Künstler in der Komposition einen kleinen Spalt frei, der einen Ausblick in die Landschaft gewährt. Außer einem kargen Hügel und dem blauen,

mit kleinen weißen Wolken durchzogenen Himmel ist jedoch von einer landschaftlichen Umgebung nichts weiter zu sehen.

Auf der rechten Seite sehen wir die an einem dünnen Baum aufgerichtete Schlange, deren Kopf zu Moses gerichtet ist. Der Hintergrund ist auch hier sehr einfach gehalten und gibt mit wenigen Details die karge Landschaft der Erzählung wieder. Das untere Drittel bedeckt ein unbewachsener brauner Hügel, hinter dem einige skizzierte Bäume vor blauem Himmel herausragen. Diese sind jedoch karg bewachsen, wie es der Wüstenumgebung entspricht.

Auffallend ist im Vergleich zu den übrigen Szenen der Sakristei die bunte Farbigkeit der Darstellung. Anders als in einer Wüstendarstellung anzunehmen, wird die Szene nicht durch das Ocker des Sandes, sondern durch die auffallenden Gewandfarben. Das Farbspektrum reicht vom auberginefarbenen Umhang Mose über Blau, kräftiges Rot, Orange und dunkles Grün in den anderen Kleidungsstücken. Das Licht in der Mosesszene kommt von rechts oben, was noch durch den heller werdenden Himmel unterstrichen wird. Es scheint, als wäre hier speziell auf das vom Fenster der Sakristei ausgehende direkte Licht eingegangen worden, welches dann im Werk als indirekte Lichtquelle aufgegriffen wurde. Der zweite Teil der Komposition ist dagegen in Dunkel getaucht.

Wenn die einzelnen Bilder auch jeweils für sich zu betrachten sind, lassen sich dennoch einige Parallelen innerhalb des Zyklus feststellen. Die Szenen des Roten Meeres, der Anbetung der Hirten und der Auferstehung Christi ausgenommen, nimmt die Landschaftsdarstellung einen weiten Raum in den einzelnen Leinwandbildern ein. Die Protagonisten treten in ihrer Präsenz zurück und werden in den landschaftlichen Kontext eingebettet. Die Kompositionen der Taufe, der Opferung Isaaks, der Himmelsleiter und Christi am Ölberg stimmen sogar soweit überein, dass jeweils am vorderen rechten, beziehungsweise linken, Bildrand der Schauplatz der Erzählung positioniert ist und die andere Bildhälfte in einen landschaftlichen Ausblick übergeht. Beim Durchzug durchs Rote Meer und der Auferstehung wiederum dominieren die einzelnen Figuren die Darstellung. In der Taufe, der Auferstehung, der Anbetung der Hirten und der Kreuzigung bildet jeweils Christus das Bildzentrum, um den herum die Szene aufgebaut wird. In den Farbigkeiten weichen die Bilder nur geringfügig voneinander ab; eine Ausnahme bildet hierbei Mose und die eiserne Schlange. Ist auch die Selbstständigkeit der Bilder nicht zu vernachlässigen, so fügen sie sich in der Sakristei zu einem harmonischen Ensemble zusammen.

2.3 Überblick über den aktuellen Forschungsdiskurs

Wie in der Einleitung bereits erwähnt, hat sich die kunsthistorische Forschung hinsichtlich der Sakristei von San Sebastiano bisher fast ausschließlich mit den Deckengemälden von Veronese, kaum jedoch mit den Wandgemälden beschäftigt. Monographisch wurde die Sakristei bislang nicht untersucht. Nachfolgend sollen die wichtigsten Erwähnungen mit Blick auf die jeweils zugrunde liegende methodische Herangehensweise reflektiert werden.

Die erste Erwähnung findet das Ensemble der Leinwandbilder der Sakristei im Kontext der Guidenliteratur. In dem Stadtführer „Venetia città nobilissima et singolare“ von Jacopo Sansovino 1581, in dem er in 14 Büchern die Sehenswürdigkeiten der Stadt auflistet und nach Möglichkeit genau beschreibend darauf eingeht, behandelt er auch San Sebastiano und erwähnt im Zuge dessen: „Nella Sagrestia, li 9. Quadri che la circondano con vaghissima vista, furono dipinti da i Verones. & il S. Moisè fu di Iacomo Tintoretto.“⁸³ Sansovino, der selbst Künstler war, geht in seinen Beobachtungen zur Sakristei nicht näher auf Thema oder ausführende Künstler der Werke ein. Diese erste grundlegende Publikation zu den Bau- und Kunstdenkmälern Venedigs entbehrt jeglicher Vollständigkeit und bildet für die Arbeit lediglich für die Datierung eine wichtige Grundlage. Zu bemerken ist aber, dass Sansovino in den weiteren Beschreibungen von Kirchenbauten an kaum einer Stelle auf Kunstwerke oder spezielle architektonische Ausprägungen von Sakristeien eingeht sondern stattdessen – wie bereits erwähnt – allenfalls den Eindruck von „Bilderdepots“ vermittelt, so dass aus seiner ausführlicheren Beschreibung der Sakristei von San Sebastiano auf deren Sonderstellung geschlossen werden kann.

Bis weit ins 20. Jahrhundert werden die Bilder der Sakristei immer wieder in venezianischen Guiden erwähnt: zunächst in der von Giustiniano Martinioni kommentierten Ausgabe des Führers von Sansovino 1663⁸⁴, kurze Zeit später bei Marco Boschini⁸⁵. Im 19. Jahrhundert folgt der Führer von Giannantonio Moschini⁸⁶, am

⁸³ Sansovino 1998, S. 260.

⁸⁴ Sansovino 1581, kommentiert von Martinioni, hrsg. von Moretti 1998, S. 261.

⁸⁵ „Nell’uno San Giovanni Battista battezza Christo: nell’altro vi è il Sacrificio di Abramo. Nel terzo vi è Christo all’Horto: Nel quarto Giona esce dal ventre della Balena: Nel quinto Giacob vede gli Angeli ascendere, e discendere dal Cielo: Nel sesto si (?) vede la sommersione de Faraone. Nel settimo Christo, che risorge; e tutti questi sono di Bonifacio. Vi è poi un altro con il castigo de’Serpenti del Tintoretto; & altri d’altri Autori.“ Boschini 1674, S. 16.

⁸⁶ Moschini 1815, Bd. II, Teil I, S. 313.

Beginn des 20. Jahrhunderts jener von Giulio Lorenzetti⁸⁷. Da die Guiden aber insgesamt mit der Intention geschrieben sind, einen knappen Überblick über die Sehenswürdigkeit zu geben, wird auch die Sakristei stets nur oberflächlich behandelt. Es ist aber zu beobachten, dass die Guiden sich bereits im 17. Jahrhundert im Kontext der beschriebenen Werke stärker mit den Künstlerpersönlichkeiten befassen. So wird auch versucht, diese in der Sakristei von San Sebastiano näher zu benennen.

Außerhalb der Guidenliteratur wurden die einzelnen Bilder auch im Kontext der Viten betrachtet. In Carlo Ridolfis Publikation „Le maraviglie dell’arte“ von 1648 werden einige der Bilder benannt. Auch Antonio Maria Zanetti geht 1771 im Rahmen seiner Viten von Bonifazio de’ Pitati und Tintoretto auf einzelne Bilder des Zyklus ein.⁸⁸ Im 19. Jahrhundert schließlich behandelt Diego Zannandreis in einer Abhandlung über veronesische Künstler einzelne Bilder des Zyklus.⁸⁹ Hierbei werden die Werke jedoch nicht als Ensemble betrachtet, sondern im Kontext einzelner Künstler beschrieben. Die jeweilige Benennung gleicher Szenen lässt vermuten, dass die Ausführungen der Autoren eher auf der Literatur als auf eigener Beschäftigung mit den Gemälden basieren.⁹⁰

Der Erkenntnisgewinn ist im Laufe dieser zwei Jahrhunderte sehr gering. Alle genannten Publikationen gehen nicht spezifischer auf den historischen Kontext der Entstehung der Werke ein, sondern begnügen sich mit der Beschreibung der Themen – besonders genau tut dies Boschini – und der teilweise unfundierten Zuschreibung an Künstler.⁹¹

Eine einzige Publikation des 18. Jahrhunderts geht in der Betrachtung des Zyklus über die bloße Mutmaßung von Künstlern und Beschreibung einzelner Bilder hinaus: Johannes Baptista Sajanello bezieht sich in seiner 1760 erschienenen Abhandlung über den Orden der Eremiten des Heiligen Hieronymus – nach eigener Aussage – auf heute

⁸⁷ Lorenzetti 1926, S. 518.

⁸⁸ „[...]nella sagristia sonovi tre quadretti da lui dipinti. Il primo contiene il sacrificio di Abramo, il secondo la scala di Giacobbe, e il terzo il Battesimo di Cristo.” – zu Bonifazio de’ Pitati; außerdem zu Tintoretto: „nella sagristia dipinse il gastigo de’ serpenti”. Zanetti 1771, S. 229 und 147.

⁸⁹ Zannandreis 1891, S. 222.

⁹⁰ Ridolfi und Martinioni befassen sich in ihren Publikationen jeweils mit den Szenen der Opferung Isaaks, der Taufe Christi und Jakobs mit der Himmelsleiter, die sie an Bonifazio de’ Pitati zuschreiben. Doch das Herausgreifen der exakt gleichen Werke, lässt vermuten, dass Martinioni die Publikation Ridolfis als Grundlage genutzt hat. Vgl. Ridolfi 1914, S. 289 und Sansovino 1998, kommentiert von Martinioni, S. 261. Außerdem merkt Detlev von Hadeln in seinem Ridolfi-Kommentar an, dass die Werke der Sakristei nur aufgelistet werden, während Ridolfi an anderen Stellen seiner Viten umfassendere Beschreibungen von Werken liefert. Daraus könnte gefolgert werden, dass er selbst einer unsicheren Quelle gefolgt ist. Vgl. Ridolfi 1914, Kommentar von Hadeln, S. 289.

⁹¹ Die Frage der einzelnen Zuschreibungen der Bilder soll im folgenden Kapitel dargelegt und kritisch untersucht werden.

nicht mehr aufzufindende Schriftstücke aus dem Ordensarchiv. In Bezug auf die Sakristeiausstattung ist er somit der Erste – und soll im Weiteren auch der Einzige bleiben –, der sich in seiner Betrachtung auf Quellenmaterial bezieht.⁹² Auf den allgemeinen Entstehungskontext des Zyklus geht jedoch auch er nicht näher ein. Das konsultierte Material wird von Sajanello nicht wörtlich zitiert, was eine kritische Auseinandersetzung damit heute unmöglich macht.⁹³

Im Rahmen von Künstlermonographien befasst sich die kunsthistorische Forschung des 20. Jahrhundert mit dem Zyklus. Dabei steht allein die Frage der Zuschreibung der einzelnen Bilder im Vordergrund des Interesses. Jedoch gehen die Autoren nur in sehr geringem Maße stilkritisch vor und begnügen sich auch hier noch mit Aufzählung der Bilder. Gustav Ludwig⁹⁴ in seinem Aufsatz zu Bonifazio de' Pitati und Franz Wickhoff⁹⁵ in einem Beitrag zu Martin de Vos bleiben im sehr allgemeinen Bereich der Zuschreibung. Erst Rodolfo Pallucchini beschäftigte sich in seinem 1950 erschienenen Beitrag über die jungen Jahre des Jacopo Tintoretto stilkritisch mit den einzelnen Bildern.⁹⁶ 1977 veröffentlichte Caterina Limentani Virdis einen Aufsatz über den Einfluss des Zyklus auf Martin de Vos.⁹⁷ Luciano Rognini leistete 1980 einen wichtigen Forschungsbeitrag, in dem er die Aussagen Sajanellos historisch aufarbeitete und stilkritisch in Bezug auf die Kreuzigungsszene untersuchte.⁹⁸ Die umfassendste Auseinandersetzung mit dem Sakristeizyklus lieferte Philip Cottrell in seiner Dissertation über Bonifazio de' Pitati (2000), der die Bilder sowohl im Kontext von Bonifazios Arbeiten betrachtet, als auch mögliche Einflüsse von zeitgenössischen venezianischen Künstlern stilkritisch herausarbeitet.⁹⁹ Cottrell diskutiert zudem als Einziger den möglichen Entstehungszeitraum und geht auf eventuelle spätere Umgestaltungen des Wandzyklus ein.

⁹² Sajanello 1760, Bd. II, S. 31.

⁹³ Trotz dem Fehlen wörtlich zitierter Quellen im Werk Sajanellos, sollen die von ihm erarbeiteten Informationen im Folgenden benutzt werden. Hierbei ist die Quelle jedoch als nicht wissenschaftlich fundiert zu betrachten.

⁹⁴ Ludwig 1901, Teil II, S. 183 f. und 1902, Teil III, S. 62.

⁹⁵ Wickhoff 1903, S. 90.

⁹⁶ Pallucchini 1950, S. 48.

⁹⁷ Limentani Virdis 1977, S. 3-14.

⁹⁸ Rognini 1980/1981, S. 152-154.

⁹⁹ Cottrell 2000a, S. 335-352.

2.4 Kritische Betrachtung der einzelnen Zuschreibungen im venezianischen Kontext

Möglich scheint mir eine Einteilung des Zyklus in Werkgruppen, die jeweils einem Künstler bzw. einer Werkstatt zuzuschreiben sind. Unhaltbar ist dagegen die von Wickhoff und Ludwig vorgenommene Zuschreibung sämtlicher Bilder an den gleichen Künstler¹⁰⁰ bzw. die gleiche Werkstatt¹⁰¹. Bereits Pallucchini schreibt: „È notevole ad ogni modo lo spirito di largo eclettismo della sagrestia di S. Sebastiano.“¹⁰² Gerade aufgrund des stark epigonalen und eklektischen Charakters der Bilder ist die Bestimmung einzelner Künstler in den meisten Fällen unmöglich. Im Folgenden sollen dennoch die von der Forschung vorgenommenen Zuschreibungen diskutiert und bei Bedarf revidiert werden. Dazu sollen auch bislang unbeachtete Vergleichsbeispiele herangezogen werden. Da bei den einzelnen Zuschreibungsversuchen im Allgemeinen keine zufriedenstellende Lösung präsentiert werden kann, soll der Fokus auf die motivgeschichtliche Einordnung der einzelnen Bilder in ihren venezianischen Kontext gelegt werden.

Die erste Gruppe von Werken bilden die Taufe Christi (Abb. 23), Jakobs Traum (Abb. 19), die Opferung Isaaks (Abb. 22) und Christus am Ölberg (Abb. 24). Von Ludwig als Werkstattarbeiten Bonifazios bezeichnet¹⁰³, schreibt Wickhoff sie 1903 Martin de Vos zu¹⁰⁴. In der Kunstliteratur überwiegt die Zuschreibung an Bonifazio selbst, so bei Ridolfi 1648¹⁰⁵, Martinioni 1663¹⁰⁶, Boschini 1674¹⁰⁷, Zanetti 1771¹⁰⁸ und Moschini 1815¹⁰⁹. Lorenzetti hat 1926 die Taufe Christi und die Opferung Isaaks als eigenhändige Werke Bonifazios, den Traum Jakobs hingegen als Werkstattarbeit bezeichnet und die Ölbergszene nur noch der Schule Bonifazios zugeordnet.¹¹⁰ In der kunsthistorischen Forschung des 20. Jahrhunderts differenziert Pallucchini 1950, indem er die Opferung

¹⁰⁰ Wickhoff spricht den gesamten Zyklus Martin de Vos zu; vgl. Wickhoff 1903, S. 90.

¹⁰¹ Ludwig meint, alle Werke stammten aus der Werkstatt des Bonifazio de' Pitati – bei kaum eigener Beteiligung des Meisters selbst; vgl. Ludwig 1902, Teil III, S. 62.

¹⁰² Pallucchini 1950, S. 48.

¹⁰³ Ludwig 1902, Teil III, S. 62.

¹⁰⁴ Wickhoff 1903, S. 90.

¹⁰⁵ Ridolfi 1648, Bd. 1, S. 288. Dieser nennt jedoch nur die Opferung Isaaks, die Taufe Christi und den Traum des Jakob.

¹⁰⁶ Sansovino 1998, kommentiert von Martinioni, S. 261. Auch hier nur die in Anm. 100 genannten drei Werke.

¹⁰⁷ Boschini 1674, S. 16.

¹⁰⁸ Zanetti 1771, S. 229. Wie Martinioni und Ridolfi schreibt er nur die in Anm. 97 benannten Werke Bonifazio zu.

¹⁰⁹ Moschini 1815, Bd. II, Teil I, S. 313.

¹¹⁰ Lorenzetti 1926, S. 518.

Isaaks und die Taufe Christi Antonio Palma zuschreibt, während er den Traum Jakobs und die Szene am Ölberg als „bonifazesk“ beschreibt.¹¹¹ Adriana Augusti Ruggeri und Simona Savini Branca beziehen sich 1994 in der Zuschreibungsfrage der Opferung Issaks und der Taufe Christi wieder auf Wickhoffs Beitrag von 1903, die Ölbergsszene und Jakobs Traum werden als Arbeiten aus Bonifazios Umkreis betitelt.¹¹²

Die Szenen sind in ihrem Bildaufbau jeweils in zwei Ebenen aufgeteilt. Die biblischen Erzählungen konzentrieren sich auf wenige Protagonisten im vorderen Bildraum und geben im Hintergrund den Blick in eine weite Landschaftsebene frei. Auch das Einfügen eines podestartigen Felshügels am linken bzw. rechten vorderen Bildrand, auf dem die Protagonisten Platz finden, wird in allen Bildern wieder aufgegriffen. Wenn auch die malerische Behandlung der Landschaften divergiert, so kann dennoch davon ausgegangen werden, dass die Bilder in Bezug zueinander entstanden sind und die Künstler gegenseitig von ihren Entwürfen wussten. Am wahrscheinlichsten wäre hier die Orientierung an einem gemeinsamen Meister.¹¹³ Torlioni, der sich bei der Auftragsvergabe der Gesamtausstattung als wahrer Lokalpatriot erwies, wird sicherlich auch bei der Ausstattung der Sakristei nicht auf veronesische Künstler verzichtet haben. Es liegt daher nahe, dass er versuchte, den zu der Zeit in Venedig etabliertesten veronesischen Künstler für seine Zwecke zu gewinnen – Bonifazio de' Pitati.¹¹⁴ An dieser Stelle spricht vor allem der historische Kontext für die Werkstatt Bonifazios. Im Vergleich mit seinen eigenhändigen Werken wird allerdings klar, dass die Bilder der Sakristei nicht dazu zu zählen sind. Bonifazio spezialisierte sich auf vielfigurige Darstellungen, wobei er den landschaftlichen Details im Vordergrund der Szenen besondere Sorgfalt zukommen ließ. Diese stilistischen Merkmale lassen sich in den Bildern der Sakristei nicht erkennen. Die geringe zeichnerische Qualität und die teilweise auftauchenden Derbheiten in der Formgebung sind jedoch sowohl in der Sakristei als auch in Bonifazios eigenhändigen Werken zu beobachten.¹¹⁵ Die Protagonisten der Werke in der Sakristei wirken der Landschaft aufgedrückt und in der Behandlung ihrer Körper platt.

¹¹¹ Pallucchini 1950, S. 48.

¹¹² Augusti Ruggeri/Savini Branca 1994, S. 9. Diese Zuschreibungen sind auch heute in der Beschilderung der Sakristei so vorzufinden.

¹¹³ Auch Cottrell sieht in diesen vier Bildern die Werke von Werkstattmitarbeitern des Bonifazio, die noch vor seinem Tod und als seine eigenen Entwürfe entstanden sind; Cottrell 2000a, S. 340.

¹¹⁴ Bonifazio hatte bereits 1529 bis in die späten 1540er Jahre die gesamte Ausstattung des Palazzo dei Camerlenghi mit seiner Werkstatt bestritten und sich dadurch in Venedig einen wichtigen Namen gemacht. Vgl. hierzu Cottrell 2000a, S. 139-199 und Faggini 1963, S. 79-95. Zusätzlich allgemein zu Bonifazio vgl. vor allem die Beiträge von Ludwig 1901&1902, Westphal 1930 und Herman 2003.

¹¹⁵ Vgl. auch Westphal 1931, S. 32 ff.

Darüber hinaus ist es vorstellbar, dass die Szenen der Taufe und der Opferung Isaaks sogar von dem gleichen Maler geschaffen wurden. Die aktuelle Zuschreibung der Taufe und der Opferung Isaaks an Martin de Vos ist jedoch stark spekulativ: Weder ist eine Mitarbeit von de Vos im Umkreis Bonifazio de' Pitatis gesichert, noch überhaupt ein tatsächlicher Aufenthalt in Venedig. Besonders in der Behandlung der Figuren, deren Gewänder und Haltungen lassen sich keine Parallelen zwischen den Bildern der Sakristei und seinen gesicherten Werken feststellen.¹¹⁶ Was jedoch an einen nordischen Künstler denken und somit die Verbindung zu Martin de Vos nicht ganz abwegig erscheinen lässt, ist die Landschaftsdarstellung der beiden Szenen. Limentani Viridis schreibt, dass das Nordische in den Arbeiten bei der Opferung Isaaks in „certe trasparenze fredde del paesaggio“ zu sehen sei.¹¹⁷

Bei der Suche nach ikonographischen Vorbildern wird man bereits im direkten venezianischen Umfeld fündig: In einer vergleichbaren Komposition hatte Tizian die Taufe Christi bereits 1511/12 für den Sammler Giovanni Ram dargestellt (Abb. 35).¹¹⁸ Die Figurengruppe des Christus und Johannes weist in beiden Werken große Übereinstimmungen zueinander auf: Johannes, der am linken Bildrand auf einem erhöhten Felsplateau kniet, ebenso Christus, der bis zu den Waden im Jordan steht und sich in demütiger Haltung Johannes zuwendet. Die ruhige Einheit zwischen Johannes und Christus im Werk Tizians schafft der Künstler der Sakristei jedoch nicht umzusetzen. Christus, der bei Tizian eine innere Demut ausstrahlt, wirkt hier unbewegt. Anstatt durch Stand- und Spielbein der Bewegung Leichtigkeit zu induzieren, wirkt er in seiner Umgebung blockhaft. Johannes ist dagegen freier positioniert, doch verraten die anatomischen Einzelheiten malerische Schwächen. So ist dessen rechte Brust zu weit oben angesetzt und erinnert, anstatt dem restlichen Körper entsprechend muskulös zu wirken, eher an eine weibliche Brust. Auf einem Stein am vordersten linken Bildrand befindet sich in beiden Werken das abgelegte Gewand Christi, der nur noch mit einem Tuch um die Lenden bekleidet ist.

Das gleiche Phänomen äußert sich in dem Gemälde der Opferung Isaaks (Abb. 22). Wiederum scheint ein Bild Tizians als Vorlage genutzt worden zu sein. Für die Kirchenschiffdecke von Santo Spirito in Isola hatte Tizian zwischen 1542 und 1544 ein Leinwandbild mit der Opferung Isaaks geschaffen (Abb. 36), welches in seinen

¹¹⁶ An dieser Stelle muss natürlich beachtet werden, dass die eigenständigen Werke de Vos erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind und es somit schwierig ist, sie stilistisch miteinander in Verbindung zu setzen.

¹¹⁷ Limentani Viridis 1977, S. 9.

¹¹⁸ Die Parallelen zu Tizians Werken sind bisher in der Forschung gänzlich unbeachtet geblieben.

Ausmaßen noch größer als das in der Sakristei ist.¹¹⁹ Trotz der ausreichend Platz bietenden Bildfläche beschränkt sich Tizian allein auf die Figurengruppe des Abraham und des Isaak, die er dem ursprünglichen Anbringungsort entsprechend in starker Untersicht abbildet. Besonders die Gestalt des Abraham ist von dem Künstler der Sakristei wieder aufgegriffen worden; die in sich gedrehte Figur, das flatternde Gewand, der Blick in Richtung Engel, all diese Elemente entlehnt er dessen Werk. Ebenso lässt sich bei Abraham der Rückbezug auf Tizian feststellen. Die Leichtigkeit und Energie der Bewegung, die Tizian in Abraham umsetzt, gleicht in der Sakristei allerdings einer einfachen Abschrift: seine Bewegungen sind deutlich weniger ausladend und wirken zögerlich.

In der Behandlung des Hintergrunds zeichnet beide Bilder jedoch ein deutlicher Unterschied gegenüber den Vorlagen aus. Tizian hat den Erzählausschnitt seiner Werke recht eng gewählt. Obwohl auch er die Darstellungen in einen landschaftlichen Kontext einbettet, bleibt dieser in seiner Wichtigkeit hinter der Hauptszene zurück. Anders dagegen ist das Abbildungsverhältnis in der Sakristei. Die Landschaft nimmt hier deutlich mehr Raum ein und teilt der eigentlichen Erzählung nur einen kleinen Teil des Bildraumes zu.

Der landschaftliche Fokus gerade im Venedig des beginnenden 16. Jahrhunderts stellt jedoch keine Seltenheit dar. Mit der Errungenschaft der Zentralperspektivik spielt die Landschaft als Hintergrund in religiösen Darstellungen zunehmend eine wichtige Rolle.¹²⁰ Diese wurde im Laufe der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts soweit geführt, dass das Sujet in den Hintergrund tritt und die landschaftliche Darstellung selbst zum Thema der Werke wird.¹²¹ Auffällig ist, dass die Taufe und die Opferung Isaaks sehr stark an der venezianischen Tradition orientiert sind und keine eigenständigen Akzente enthalten. Dass bei beiden Szenen Bilder Tizians als Vorlage genutzt wurden, unterstützt zusätzlich zu den kompositionellen Gemeinsamkeiten die Annahme des gleichen ausführenden Künstlers.

¹¹⁹ Heute befindet sich das Bild in der Sakristei von Santa Maria della Salute, in die es nach der Schließung der Ordensgemeinschaft von Santo Spirito in Isola 1657 als Teil eines ganzen Zyklus umgesiedelt worden ist. Vgl. Zorzi 1972, S.

¹²⁰ Laut Ridolfi hat auch Martin de Vos die Landschaftshintergründe in der Werkstatt des Tintoretto gemalt und unter anderen dazu beigetragen, dass die nordalpine Landschaftsmalerei in den venezianischen Werkstätten rezipiert wurde. Vgl. Limentani Virdis 1977, S. 13. Allgemein zu den Beziehungen zwischen Venedig und dem Norden siehe Aikema/Brown 1999.

¹²¹ Vgl. hierzu besonders Tizian und Giorgione. Ein wichtiges Beispiel in dem Kontext ist das Gewitter von Giorgione, in dem die Landschaft soweit in den Vordergrund getreten ist, dass das ikonographische Sujet nicht mehr klar deutbar ist. Zur Entwicklung siehe u.a. Gombrich 1985, Die Kunsttheorie der Renaissance und die Entstehung der Landschaftsmalerei, S. 140-157; ebenso Friedländer 1947, S. 54-107.

Als schwierig erweist sich die ikonographische und stilistische Einordnung des Werkes von Jakobs Traum (Abb. 19). In der Malerei Venedigs Mitte des 16. Jahrhunderts ist dies kein besonders verbreitetes Sujet. Als Einzeldarstellungen kommt es gar nicht vor und wird höchstens in biblischen Zyklen verwendet. Nördlich der Alpen wird das Sujet im Laufe des 17. Jahrhunderts wieder öfter aufgegriffen, wobei dort noch deutlicher die Landschaftsdarstellungen im Vordergrund stehen als in San Sebastiano.¹²² Von der gängigen Ikonographie weicht das Sakristeigemälde insbesondere bei der Figur Jakobs ab, der sich mit erhobenen Armen der Himmelsleiter zuwendet. In der klassischen Darstellung ist Jakob der biblischen Beschreibung gemäß schlafend, den Kopf auf einen Stein gebettet, dargestellt.

Was Caterina Limentani Virdis dazu veranlasst, einen transalpinen Künstler als Autor des Bildes zu nennen, ist die Unbeholfenheit in der Ausführung. Die misslungene Verbindung des vorderen Bildraums mit dem landschaftlichen Ausblick im Hintergrund steht bei ihr im Fokus. Außerdem sieht sie Unstimmigkeiten der Beziehung zwischen Szene und Hintergrund.¹²³ Dass es sich hier um einen wenig erfahrenen Künstler handelt, ist außerdem bei den Figuren selbst zu sehen. Jakob ist seltsam verdreht und gezwungen dargestellt. Ebenso entbehrt die Szene des ringenden Jakobs ihrer Dynamik. Wie schon bei den Bildern der Ostwand erweisen sich auch hier einzelne Bildpartien als stark eklektizistisch. In einem Werk von Andrea Schiavone findet sich ein Figuren paar, dessen formale Gestaltung dem mit dem Engel ringenden Jakob weitgehend entspricht; es ist eine Darstellung, in der Jupiter Kallisto verführt (Abb. 37).¹²⁴ Unabhängig von der Farbgebung ist besonders die Vorwärtsbewegung von Jupiter beinahe identisch mit derjenigen Jakobs (Abb. 38). Die Figur der Kallisto findet sich in dem Engel wieder, ist aber dem Kontext entsprechend deutlich energischer und kraftvoller umgesetzt. Schiavones Leinwandbild wird heute in der National Gallery in London aufbewahrt und entstand wohl ursprünglich für eine Schranktür um 1550.¹²⁵ Näheres über Entstehungsgeschichte und Provenienz ist nicht bekannt. Ob der Künstler des Jakobstraums das Bild tatsächlich gesehen hat, lässt sich also nicht abschließend klären.

¹²² Von Erffa 1995, S. 283-293.

¹²³ Limentani Virdis 1977, S. 9 f.

¹²⁴ Ohne ein genaues Vorbild zu benennen, verwies bereits Cottrell auf „Schiavonesque qualities of the wrestling figures of Jacob and the Angel in the background“; Cottrell 2000a, S. 340. Auch Augusti Ruggeri und Savini Branca sprechen bei der Betrachtung der Szene von schiavonesken Zügen; Augusti Ruggeri/Savini Branca 1994, S. 9.

¹²⁵ <http://www.nationalgalleryimages.co.uk/Imagedetails.aspx?q=NG1884&ng=NG1884&frm=1> (Zugriff vom 24.08.2010), Website der National Gallery in London. Bei Richardson noch als Mann und Frau betitelt ohne nähere Angaben zur Entstehung; es ist als Pendant zu der Darstellung des Apoll entstanden; Vgl. Richardson 1980, S. 165, Kat.nr. 273.

Schiavone aber hat die meiste Zeit seines Lebens in Venedig verbracht, so dass beide Künstler einander gekannt haben können. Die Einordnung in den Umkreis von Schiavone lässt sich hier eindeutig nachvollziehen, während die Anbindung an Bonifazio ohne sichtbare Belege bleibt.

In der Betrachtung der Bilder, die mit Bonifazio in Verbindung gebracht werden, ist noch die Ölbergsszene (Abb. 24) übrig, die im Folgenden ikonographisch und stilistisch untersucht werden soll.¹²⁶ Im venezianischen Raum findet man die Darstellung der Erzählung bereits Mitte des 15. Jahrhunderts in ähnlich kompositioneller Ausrichtung. In Venedig kombinierte bereits Giovanni Bellini 1465 die Szene mit einer raumeinnehmenden Landschaftsdarstellung (Abb. 39). Hier fehlt jedoch die direkte Einbindung der Erzählung in das landschaftliche Umfeld. Der Berg, auf dem Christus kniet, steht isoliert in der weiten landschaftlichen Ebene. Es ist aber schon die Staffelung der schlafenden Jünger zu erkennen, die am Fuße des Berges in unterschiedlichen Haltungen in Schlaf gefallen sind. Vor allem in der nordalpinen Druckgraphik der Jahrhundertwende ist eine Verdichtung des Bildraums zu erkennen. Ein Beispiel ist der Holzschnitt der Ölbergsszene aus der Großen Passion von Albrecht Dürer (Abb. 40). Hierbei wird, wie auch in der Sakristei, der Bildraum in zwei Teile unterteilt, dessen vordere diagonale Einheit der Ölberg mit dem betenden Christus und den schlafenden Jüngern darstellt. Der Hintergrund wird auch hier, wie schon bei Bellini und auch später in der Sakristei, für die heraneilenden Soldaten geöffnet. Durch die Komprimierung des Bildraumes verliert der landschaftliche Ausblick hier an Bedeutung.

Der Künstler der Sakristei weiß also mit den vorhandenen Bildtraditionen umzugehen. Direkt oder indirekt von der Bildlösung Dürers beeinflusst, gelingt es ihm, die Figuren in vorderster Bildebene perspektivisch in den Raum einzubeziehen, ohne dabei den Ölberg – wie noch bei Bellini – zu isolieren. In der detaillierteren Behandlung des Ausblicks in die Flussebene orientiert er sich aber zunehmend an dem italienischen Vorbild, das den Fokus klar auf die Perspektivik legt. Allerdings bleibt auch dieses Sakristeigemälde weit hinter seinen berühmten ikonographischen Vorbildern zurück. Während die schlafenden Jünger in ihrer perspektivischen Verkürzung noch überzeugend gelungen sind, droht die Figur des Christus vom Berg zu rutschen, da das räumliche Verhältnis von Mensch und Berg nicht stimmig ist. In der Darstellung des

¹²⁶ Eine genauere Zuschreibung als in den Umkreis bzw. die Schule Bonifazios ist in keiner Publikation zu finden.

landschaftlichen Ausblickes hingegen werden Mensch und Natur in ihrem räumlichen Umfeld überzeugend in Einklang gebracht. An dieser Stelle bleibt zu überlegen, ob der Landschaftshintergrund von einer anderen Hand als die Hauptszene im Vordergrund gestaltet worden ist.¹²⁷ Auch in diesem Bild ist die stilistische Verbindung zu Bonifazio in der blockhaften Gestaltung der Figuren zu erkennen.

Wie wir sehen konnten, ist Bonifazio de' Pitati als verbindender Faktor der Künstler nur schwer greifbar. Dennoch könnten die Bilder durch ihre Gemeinsamkeiten in Farbigkeit und Komposition auf den Nenner einer gemeinsamen Werkstatt gebracht werden. In der Annahme, dass Bonifazio Ende der 1540er Jahre aufgrund seines Gesundheitszustands nicht mehr eigenhändig tätig war, könnte er dennoch die ideengebende gemeinsame Instanz der Bilder gewesen sein.¹²⁸

Die übrigen fünf Bilder des Zyklus lassen sich, wenn auch in der Geschichte ihrer Zuschreibung teilweise zusammenfassend behandelt, nicht mehr in Werksgruppen untergliedern. Durch ihre unterschiedlichen stilistischen und kompositionellen Strukturen müssen sie einzeln betrachtet werden, um sie in ihrem Umfeld charakterisieren zu können.

In der Literatur wenig beachtet ist die Anbetung der Hirten (Abb. 21).¹²⁹ Einzeln aufgelistet wird die Szene überhaupt nur bei Moschini 1815, Lorenzetti 1926 und in dem Kirchenführer von Augusti Ruggeri und Savini Branca 1994. Während Moschini sie noch als eigenhändiges Werk Bonifazios ansieht¹³⁰, wird sie von Lorenzetti¹³¹ nur noch seiner Werkstatt zugeschrieben, von Augusti Ruggeri und Savini Branca¹³² sogar nur noch als aus dem Umkreis Bonifazios kommend bezeichnet. Nachdem der Zyklus

¹²⁷ Dass es durchaus für transalpine Künstler üblich war in den Werkstätten venezianischer Meister zu arbeiten, ist vielfach belegt. Für die eingereisten Maler war dies die beste Möglichkeit, sich mit den venezianischen Auftraggebern vertraut zu machen. Besonders für die Gestaltung der Landschaftshintergründe wurden die Künstler angestellt. Außerdem galten bei Ausländern starke Beschränkungen zur selbstständigen Ausführung ihres Berufes, wodurch sie auf die nationalen Werkstätten angewiesen waren. Nach Ridolfi beschäftigten sowohl Tizian als auch Tintoretto transalpine Künstler in ihren Werkstätten (Vgl. Ridolfi 1914, Bd. 1, S. 225). Lambert Sustris war einer von ihnen und nach Aussage Hermans war dieser darüber hinaus auch in der Werkstatt Bonifazios tätig; vgl. Herman 2003, S. 77.

¹²⁸ Bereits bei den Bildern aus dem Palazzo dei Camerlenghi sind im Laufe der 1540er Jahre keine eigenhändigen Bilder Bonifazios mehr zu finden. Er scheint zu diesem Zeitpunkt seine Werkstatt nur noch betreuend geführt zu haben bis er schließlich im Oktober 1553 starb. Vgl. zu einer ausführlichen Betrachtung der Arbeiten Bonifazios im Palazzo dei Camerlenghi Cottrell 2000b, S. 658-678.

¹²⁹ In der Literatur wird diese Szene fälschlicherweise mit der Geburt Christi bezeichnet.

¹³⁰ Moschini 1815, Bd. II, Teil I, S. 313.

¹³¹ Lorenzetti 1926, S. 518.

¹³² Augusti Ruggeri/Savini Branca 1994, S. 4.

zwischenzeitlich nicht verändert wurde, ist davon auszugehen, dass die Szene auch bei Ludwig¹³³ und Wickhoff¹³⁴ mit in der Nennung des gesamten Ensembles eingeschlossen war. Pallucchini schreibt 1950 „la *Natività* si caratterizza per le proporzioni insolite delle figure e per un luminismo nordico o fiammingheggiante, tanto da far pensare davvero ad uno straniero“.¹³⁵ Auch Caterina Limentani Viridis geht in ihrem Beitrag einzeln auf die Szene der Geburt ein. Sie beschreibt die Geburt dort als „facilmente riconoscibile come ‚bassanesca‘“, dessen Vorbild sich im Folgenden auch in den nördlichen Ländern verbreiten soll.¹³⁶ Namentlich nennt sie jedoch keinen Künstler. Cottrell empfindet die Einordnung des Bildes als problematisch, sieht aber auch am ehesten Verbindungen zum Werk von Jacopo Bassano.¹³⁷ Die Zuschreibung 1914 von Detlev von Hadeln an Nadalino da Murano ist durch fehlende gesicherte Werke des Künstlers schwierig zu verfolgen.¹³⁸

Die besondere Behandlung von Licht und Schatten ist, wie Pallucchini schreibt, kein rein nordalpines Merkmal, sondern bereits von Jacopo Bassano im direkten venezianischen Kontext der Sakristei angewandt worden. Auch in Lorenzo Lottos Geburt Christi aus dem Jahr 1521 bildet das Christuskind bereits die direkte Lichtquelle, während der Rest der Szene in Dunkel getaucht ist (Abb. 41). Bei den Werken von Jacopo Bassano fällt jedoch nicht nur die gleiche Lichtbehandlung ins Auge, sondern ebenso finden wir in ihrer Komposition ähnliche Darstellungen des Themas der Anbetung der Hirten. Besonders die Hervorhebung des Jesuskindes, das vor dem Tuch präsentiert wird und aus sich selbst heraus strahlt, ist in allen Bildern der Geburt Christi mit den Hirten von Jacopo Bassano zu finden. Bassano setzt die heilige Familie in seinen Darstellungen immer vor den halboffenen Stall, der mit klassischen architektonischen Säulenelementen dargestellt wird. Diese finden wir auch in der Sakristei.

¹³³ Ludwig 1902, Teil III, S. 62.

¹³⁴ Wickhoff 1903, S. 90.

¹³⁵ Pallucchini 1950, S. 48.

¹³⁶ Limentani Viridis 1972, S. 11. Besonders Martin de Vos greift das Vorbild der Komposition mit dem ausgeprägten Licht- und Schattenspiel wieder auf, vgl. zum Beispiel von Martin de Vos die Geburt im Koninklijk Museum in Antwerpen.

¹³⁷ Cottrell 2000a, S. 342.

¹³⁸ Er bezieht sich in einer Anmerkung zur Ridolfi Ausgabe auf die Aussage Vasaris, Nadalino da Murano habe auch an dem Ensemble mitgewirkt. Anm. Von Hadeln, Ridolfi 1914, S. 289; zusätzlich schreibt von Hadeln einen Aufsatz zu Nadalino da Murano, in dem er versucht nachzuweisen, dass die Anbetung der Hirten von diesem ist; von Hadeln 1913, S. 163 ff. Hierin nimmt er Vasaris Aussage als Grundlage, dass „Natalino“ die Werke Tintoretts fertiggestellt habe, vgl. Vasari, Hrsg. von Julian Kliemann 1983, S. 57; Vergleiche hierzu aber außerdem S. 57, Anm. 32, in der Kliemann bereits jegliche Beteiligung Nadalinos verneint.

Bei der Betrachtung von Tizians Oeuvre wird jedoch deutlich, dass dieses Motiv nicht auf Jacopo Bassanos eigene Erfindung zurück geht. Die Darstellung des liegenden Jesusknaben, der vor einem weißen Tuch präsentiert wird, hatte Tizian in der Anbetung der Hirten von 1532-1533, die er für den Herzog von Urbino Francesco Maria della Rovere gemalt hatte, bereits angewendet (Abb. 41a). Wie vielfach geschehen, hat Jacopo Bassano auch bei der Anbetung der Hirten auf ein bekanntes Motiv Tizians zurückgegriffen und dieses in sein Oeuvre aufgenommen.

Um 1545 ist eine Anbetung der Hirten von Jacopo Bassano entstanden, die sich heute in der Galleria dell'Accademia in Venedig befindet (Abb. 42). Über Tizians Motiv hinaus finden wir besonders in der Aufreihung der Hirten – wenn auch seitenverkehrt gestaltet – eine Parallele in beiden Kompositionen, ebenso in der Farbwahl des Gewandes Marias und des mittleren Hirten. Auffallend im Vergleich mit Bassano ist auch die Physiognomie der Maria. Die etwas überlängten Finger, der gedrehte Körper, die großen runden Augen und die breiten Lippen sind auch in dem Gemälde der Sakristei zu sehen. Bei den Proportionen lässt der Künstler des Bildes in der Sakristei jedoch etwas nach. So ist der Kopf Marias im Verhältnis zu ihrem Unterleib zu klein geraten. Auch Josefs Gewand scheint einen überdimensionalen Körper im Vergleich zum Kopf zu verbergen.

Nach Ridolfi hat Jacopo Bassano seine erste Ausbildung in der Werkstatt des Bonifazio de' Pitati erfahren¹³⁹, womit eine Beziehung in dessen Umkreis wieder hergestellt wäre. In den 40er Jahren bereits übernimmt Jacopo Bassano jedoch die Hauptaufgaben in der väterlichen Werkstatt und ist Zeit seines Lebens in Bassano anzutreffen. Dass er Ausflüge nach Venedig unternommen hat, steht außer Frage, dokumentiert sind sie allerdings in den seltensten Fällen.¹⁴⁰ Bei dem Werk in der Sakristei handelt es sich aber lediglich um Einflüsse von Bassano. Dass das Bild von ihm persönlich gemalt ist, ist nicht anzunehmen. Eine stilistische Gemeinsamkeit zwischen der Darstellung der Anbetung der Hirten und einem der anderen Bilder der Sakristei zu finden, ist mir nicht möglich. Wie bereits bei der Taufe Christi und der Opferung Isaaks wurde bei der Anbetung der Hirten auf ein Motiv Tizians zurückgegriffen. Die Zuschreibung in den Umkreis von Bonifazio scheint mir jedoch eine Notlösung zu sein, die daher rührt, den gesamten Zyklus als eine Einheit begreifen zu wollen.

¹³⁹ Ridolfi 1914, Bd. 1, S. 386. Auch Cottrell weist im Zuge der Dekoration des Palazzo dei Camerlenghi auf eine Mitarbeit Bassanos in der Werkstatt Bonifazios hin. Seiner Meinung nach er zusammen mit Bonifazio und Stefano Cernotto 1535 das Emmausmahl gestaltet. Vgl. Cottrell 2000a, S. 159.

¹⁴⁰ Vgl. Aurenhammer 1993, S. 388.

In den allgemein gehaltenen Auflistungen des Bilderzyklus wird die Kreuzigung mit den Heiligen Sebastian und Onophrius nicht einzeln benannt (Abb. 18). Wie gehabt von Sansovino als veronesisch betitelt, von Ludwig als Werkstattarbeiten Bonifazios und von Wickhoff als Arbeiten Martin de Vos, ist die Zuschreibungsfrage dieser Werke im Laufe der kunsthistorischen Forschung jedoch umfassender behandelt worden. Bereits im 18. Jahrhundert ist die Kreuzigung einschließlich der beiden seitlich angegliederten Heiligen von Sajanello dem eher unbekanntem Künstler Raffaele da Verona¹⁴¹ zugeschrieben worden: „tum etiam Imago Christi Domini Crucifixi com duabus lateralibus S. Sebastiani, & S. Onophrii, quae *Raphaelem* (ut aliqui dicunt) *de Verona* Authorem habent“.¹⁴² Auch Ludwig¹⁴³ und Rognini¹⁴⁴ folgen dieser Meinung und widersprechen damit Lorenzettis Zuschreibung an Domenico Brusasorzi.¹⁴⁵ In dem aktuellen Kirchenführer von San Sebastiano finden wir das Triptychon der Kreuzigung in drei Einzelbilder aufgeteilt; die mittlere Szene der Kreuzigung wird nach Lorenzetti immer noch Brusasorzi zugeschrieben, die beiden flankierenden Heiligen Sebastian und Onophrius jedoch als anonym bezeichnet.¹⁴⁶ Aufgrund der starken Ausrichtung der beiden Heiligen auf das Hauptgemälde kann man die Bilder meiner Meinung nach jedoch nicht voneinander trennen. Besonders die stilistische Übereinstimmung der Köpfe des Hieronymus und des Heiligen Onophrius sprechen für denselben ausführenden Künstler der drei Werke. Die unterschiedliche Behandlung besonders des Hintergrundes lässt meiner Meinung nach nicht auf eine andere Hand schließen, sondern unterstützt viel mehr den Assistenzfigurencharakter der beiden Heiligen zur Kreuzigung. Das grüne Tuch hinter dem Heiligen Sebastian erinnert an Darstellungen der Madonna mit Heiligen von Lorenzo Lotto.

Lorenzetti hatte offensichtlich bei seiner Zuschreibung an Brusasorzi dessen Kreuzigung aus der Kapelle degli Agonizzanti in San Fermo Maggiore in Verona als Vergleichsbeispiel vor Augen (Abb. 43), die er als Argumentationsgrundlage für seine Zuschreibung genommen hat.¹⁴⁷ Die beiden Darstellungen sind in ihrer Komposition

¹⁴¹ Eigentlicher Name ist Raffaele Torlioni, Neffe des Prior Bernardo Torlioni. Zu finden ist er unter beiden Benennungen.

¹⁴² Sajanello 1760, Bd. II, S. 31

¹⁴³ Ludwig 1902, Teil III, S. 184.

¹⁴⁴ Rognini 1980/1981, S. 152-154.

¹⁴⁵ Lorenzetti 1926, S. 518.

¹⁴⁶ Augusti Ruggeri und Savini Branca 1994, S. 4.

¹⁴⁷ Lorenzetti tätigt seine Zuschreibung in dem Venedigführer jedoch ohne genannte stilistische Herleitungen oder aufgeführte Quellen. Vgl. Lorenzetti 1926, S. 518. Auch fehlt eine Bibliographie, die eine Rückführung seiner Argumentationslinie nachvollziehbar machen würde. Die Annahme, dass die Kreuzigung aus S. Fermo ihm als Argumentationsgrundlage gedient haben könnte, geht auf meine persönlichen Überlegungen zurück.

geradezu identisch; das Veroneser Bild ist lediglich in seinem Ausschnitt enger gewählt und als Hochformat angelegt, was aber auch durch die räumlichen Gegebenheiten der Kapelle bedingt ist. In San Sebastiano wird der Landschaftsdarstellung mehr Raum gegeben und die beiden Heiligen Hieronymus und Franziskus an den jeweiligen unteren Bildrand, anstatt direkt seitlich ans untere Ende des Kreuzes, gesetzt. Wenn auch die Kompositionen der Bilder direkt in Verbindung zueinander stehen, so sind dennoch klare Unterschiede in der Malweise zu erkennen, was die These von zwei verschiedenen Händen unterstützt. Besonders auffällig ist der deutlich offenere Pinselstrich in Verona. Trotz der prinzipiell gleichen Gestaltung des Himmels wirkt der von Brusatorzi bewegter und plastischer. Die Wolken türmen sich auf, während in San Sebastiano eher ruhige Farbflächen übereinander geordnet sind. Das beinahe wörtliche Zitat der Figuren bis zu deren Handhaltung spricht zusätzlich eher für eine Kopie als dafür, dass Brusatorzi zweimal ein identisches Bild verfasst hat. Durch das Fehlen dokumentierter Werke von Raffaele da Verona ist eine stilistische Herleitung unmöglich. Dass Raffaele da Verona von der Kreuzigung Brusatorzis beeinflusst worden ist, lässt sich aber auch durch biographische Überschneidungen erklären.

Bereits in ihrer Jugendzeit waren beide Maler befreundet. In ihrer Heimatstadt Verona waren die Beiden Mitglieder der Accademia Filarmonica. Während Domenico Brusatorzi aus einer Malerfamilie stammte und bereits mit seinem Vater Agostino Aufträge in Verona ausführte, begann Raffaele sein künstlerisches Schaffen zunächst als Musiker. Zu seiner Zeit auf der Accademia Filarmonica war er auch schon als Maler tätig, allerdings sind von ihm keine Werke überliefert.¹⁴⁸ Die nahe Anbindung an das Bild von Brusatorzi lässt darauf schließen, dass es sich bei dem Künstler in Venedig um einen Kenner dieses Bildes gehandelt hat. Als einzigen Hinweis auf Raffaele da Veronas malerische Tätigkeit in Verona zeigt Rognini einen Zahlungsbeleg für eine Arbeit in der Kirche Santo Stefano von 1547. Mit einiger Sicherheit ist dieser an Raffaele Torlioni gerichtet.¹⁴⁹ Zeitgleich waren auch Agostino und Domenico Brusatorzi dort beschäftigt und haben das Hauptaltarbild des kreuztragenden Christus mit Heiligen gemalt.¹⁵⁰ An dieser Stelle ist Raffaele also mit Sicherheit mit der Kunst Domenico Brusatorzis in Berührung gekommen.

¹⁴⁸ In Unterlagen der Accademia Filarmonica ist von 1547 belegt, dass Raffaele Torlioni Wappen malen solle. A.S.VR., Atti dell'Accademia Filarmonica, reg. unico, adunanze, alla data. Nach Rognini 1980/1981, S. 150.

¹⁴⁹ „dati a M. Raphaela a conto de l'adornamento d l'ancona“, Archivio parrocchiale di S. Stefano, Compagnia del Crocifisso, reg. di spese del secolo XVI a c. 37; zit. nach Rognini 1980/1981, S. 151.

¹⁵⁰ Ebd., S. 151.

Der Rückschluss in der Zuschreibung der Kreuzigungsdarstellung auf Raffaele da Verona ist weiterhin zu unterstreichen, da dessen Onkel Bernardo Torlioni der einflussreiche Prior des Konvents war. Der als Mäzen auftretende Geistliche hatte nicht nur dem jungen Veronese eine Präsentationsfläche in San Sebastiano geschaffen, sondern auch seinem eigenen Neffen. Wäre Raffaele da Verona nicht bereits Ende der 40er Jahre verstorben, hätte vielleicht die gesamte Ausstattung der Sakristeiwände von ihm ausgeführt werden sollen. Diese Überlegung bleibt jedoch Spekulation, da uns keine entsprechenden Nachrichten überliefert sind.

Auch die Auferstehung Christi (Abb. 25) wird zunächst nur in der Guidenliteratur benannt. Von Sansovino¹⁵¹ als Teil des gesamten Zyklus als veronesisch bezeichnet, spezifiziert Boschini 1815 den Künstler auf Bonifazio de' Pitati.¹⁵² Ludwig schreibt es dessen Werkstatt zu¹⁵³ und Wickhoff, wie gehabt, Martin de Vos.¹⁵⁴ Bei beiden wiederum taucht das Sujet nicht einzeln genannt auf. Lorenzetti ist der Erste, der sich bei der Werkstatt Bonifazios direkt auf dessen angeheirateten Neffen Antonio Palma festlegt.¹⁵⁵ Dieser Meinung folgen Pallucchini¹⁵⁶ und Augusti Ruggeri und Savini Branca¹⁵⁷. Somit ist diese Zuschreibung auch in der Sakristei heute noch so vorzufinden. Cottrell jedoch sieht hier keine Parallelen, hält sich aber bei einer Zuschreibung bedeckt.¹⁵⁸

Die Zuschreibung an Antonio Palma wurde bisher zwar in der Forschung über die Sakristei nur von Cottrell angezweifelt, ist aber in der aktuellen Antonio Palma Forschung längst nicht mehr anerkannt.¹⁵⁹ Antonio Palma war ein fester Bestandteil der Werkstatt von Bonifazio de' Pitati und durch seine Heirat mit dessen Nichte Giulia eng in die Familie integriert. Ludwigs Behauptung, dass Antonio die Werkstatt Bonifazios nach dessen Tod zusammen mit Battista di Giacomo übernommen habe, ist jedoch anzuzweifeln.¹⁶⁰ Zur genaueren Untersuchung wird dem Werk der Sakristei eine

¹⁵¹ Sansovino 1998, S. 260.

¹⁵² Boschini 1674, S. 16.

¹⁵³ Ludwig 1902, Teil III, S. 183.

¹⁵⁴ Wickhoff 1903, S. 90.

¹⁵⁵ Lorenzetti 1926, S. 518.

¹⁵⁶ Pallucchini 1950, S. 48.

¹⁵⁷ Augusti Ruggeri/Savini Branca 1994, S. 9.

¹⁵⁸ Cottrell 2000a, S. 345.

¹⁵⁹ Die umfassendste Übersicht über Antonio Palma geben Dorothee Westphal 1931 und der Aufsatz von Vertova 1985, S. 21-32. Weder in den beiden Publikationen, noch in dem aktuellen Lexikoneintrag des Allgemeinen Künstlerlexikons wird die Auferstehung von San Sebastiano zu den Werken von Antonio Palma gezählt; vgl. Westphal o.J., S. 171.

¹⁶⁰ Ludwig 1901, Teil 2, S. 189.

Auferstehung von Antonio Palma gegenübergestellt. Die dem Frühwerk zuzurechnende Auferstehung Christi befindet sich heute im Besitz der Staatsgalerie Stuttgart (Abb. 44).¹⁶¹ Im Gegensatz zu der Darstellung in der Sakristei ist der Bildausschnitt weiter gewählt; der signierte Sarkophag, über dem der auferstehende Christus schwebt, ist deutlich präsenter. Die beigefügten Figuren dagegen sind stärker zurückgenommen und zu beiden Seiten des Sarkophags angeordnet. Besonders auffallend ist aber der Unterschied der räumlichen Konstellation der beiden Bilder: Während in der Sakristei der Bildraum nur grob angedeutet wird und in seiner Ausführung nicht logisch nachvollziehbar ist, bettet Antonio Palma seine Auferstehung in eine umfassende Landschaftskomposition ein. In seinen Werken zeichnet sich Antonio immer wieder durch die besondere Entwicklung des Naturhintergrundes und durch Konzentration auf das Detail aus.¹⁶² Umso erstaunlicher wäre eine derartige Komposition der Sakristei für seinen künstlerischen Stil. Das Raugeschehen ist hier nur durch den vorspringenden Berg auf der rechten Bildseite definiert, der restliche Hintergrund wird von der aufbrechenden Wolkenmasse dominiert. In welchem räumlichen Zusammenhang die hinteren Soldaten zu den vorderen stehen, ist nicht auszumachen.

Palmas Christus erinnert stark an den auferstehenden Christus von Tizian, den er 1542 für eine Prozessionsfahne der Bruderschaft des Corpus Domini in Urbino schuf (Abb. 45). Ebenso lassen sich Parallelen zwischen dem Werk der Sakristei und Tizians Prozessionsfahne aufweisen. Beide Werke gehen von der gleichen Raumkomposition aus: Den linken Bildrand begrenzt ein Soldat in Rückenansicht, der zu Christus aufblickt. Der minimalistisch definierte Raum ist in beiden Fällen nur an den Figuren und dem offenen Sarkophag auszumachen. Während Tizians Raum dabei aber in sich schlüssig bleibt, verliert sich der minimalistisch angedeutete Schauplatz des Werkes in der Sakristei in Unstimmigkeiten. Aber auch in der Darstellung Christi finden sich Übereinstimmungen. Nicht weiter auffallend ist die der traditionellen Ikonographie entsprechende Grundhaltung der Figur Christi in beiden Werken, die exponierte Darstellung des Lendentuchs sticht jedoch heraus. Im Vergleich mit den Bildern der Taufe und der Kreuzigung der Sakristei fällt der Unterschied besonders ins Auge.

Jacopo Sansovino arbeitet ungefähr zeitgleich zur Entstehung der Bilder der Sakristei an der Bronzetür der Sakristei von San Marco. Das obere Bildfeld stellt die Auferstehung Christi dar, die im Bildaufbau stark an das Gemälde aus San Sebastiano erinnert (Abb.

¹⁶¹ Durch die Signatur ...TONIUS PALMA auf der Schmalseite des Sarkophags ist es eindeutig als sein Werk zu identifizieren.

¹⁶² Vgl. Vertova 1985, S. 25.

46). In der vorderen Ebene liegen die überraschten Soldaten vor dem offenen Sarkophag auf dem Christus steht. Im Hintergrund ist in groben Zügen ein landschaftlicher Ausblick angedeutet. Durch diese Vorbilder wird deutlich, dass unser Künstler sich aus dem malerischen Fundus Venedigs bedient hatte. Eine weitere Inspirationsquelle stellte wohl die Sammlung Grimani dar. Der 1523 verstorbene Kardinal hinterließ seine Kunstsammlung, die er besonders während seines Aufenthalts in Rom aufgebaut hatte, nach seinem Tod der Stadt Venedig.¹⁶³ Dort wurden Teile im Dogenpalast aufgestellt, in dem dafür ein extra Saal eröffnet wurde, der Sala delle Teste. Zu einem späteren Zeitpunkt gingen Teile dieser Sammlung in die weitaus umfangreichere seines Neffen Giovanni Grimani über.¹⁶⁴ Bis dahin aber waren die antiken Skulpturen für ausgewählte Besucher im Dogenpalast sichtbar und sicherlich auch für interessierte Künstler zugänglich. So auch die Skulptur eines gefallenen Gladiators (Abb. 47). Im Vergleich mit dem Soldaten am vorderen rechten Bildrand der Auferstehung (Abb. 48) werden deutliche Parallelen in der Haltung beider Männer sichtbar. Wie bereits bei den übrigen Bildern gesehen, sind auch hier starke eklektische Züge zu bemerken.

Das Gemälde der Ehernen Schlange (Abb. 26) wurde bereits in den Zuschreibungen des 17. Jahrhunderts gesondert betrachtet. Die in der frühen Kunstliteratur von Sansovino¹⁶⁵, Ridolfi¹⁶⁶, Boschini¹⁶⁷, Moschini¹⁶⁸ und Zanetti¹⁶⁹ vorgenommene Zuschreibung der Ehernen Schlange an Tintoretto selbst wird in der neueren Literatur einstimmig abgelehnt. Lorenzetti nimmt 1926 jedoch auch noch die Eigenhändigkeit des Meisters an.¹⁷⁰ Limentani Virdis schreibt 1977 „essa può essere veramente di chiunque e non torna conto di parlarne, situandosi comunque all'interno di un tintoretismo malinteso e sciatto“.¹⁷¹ Auch Cottrell akzeptiert die Zuschreibung nicht.¹⁷² Augusti Ruggeri und Savini Branca beschreiben es als „piuttosto di ambito

¹⁶³ Vgl. Ravagnan 2002, S. 92-94 und Perry 1978, S. 215-244.

¹⁶⁴ Die zusammengelegte Sammlung von Giovanni und Domenico, die 1596 der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, ist von sehr hohem Rang und besonders wichtig in der Museumsgeschichte der Stadt Venedig; für eine ausführliche Darstellung der Sammlungsgeschichte vgl. Perry 1972, S. 75-150. Die Familie Grimani hielt eine bedeutende gesellschaftliche Stellung in der venezianischen Gesellschaft inne. In der Kirche von San Sebastiano war Marcantonio Grimani der wichtigste private Stifter der Seitenkapellen; vgl. hierzu Ranieri 2002, S. 65-81.

¹⁶⁵ Sansovino 1998, S. 260-

¹⁶⁶ Ridolfi 1914, Bd. 2, S. 16.

¹⁶⁷ Boschini 1674, S. 16.

¹⁶⁸ Moschini 1815, Bd. II, Teil I, S. 313.

¹⁶⁹ Zanetti 1771, S. 147.

¹⁷⁰ Lorenzetti 1926, S. 518.

¹⁷¹ Limentani Virdis 1977, S. 10.

¹⁷² Cottrell 2000a, S. 345.

tintorettesco“.¹⁷³ Die deutlichen Einflüsse Tintoretts sind zwar nicht zu negieren, aufgrund der malerischen Schwächen, besonders in der Darstellung der Figuren, ist an eine Eigenhändigkeit jedoch nicht zu denken. Durch Robert Echols werden wir auf einen Künstler aufmerksam gemacht, der große stilistische Ähnlichkeiten zum Bild in der Sakristei aufweist – Giovanni Galizzi.¹⁷⁴ Der wohl aus der bergamasken Künstlerdynastie da Santa Croce stammende Maler hat wahrscheinlich in der Werkstatt Tintoretts gearbeitet. Ab 1543 ist er in Venedig dokumentiert. Aufgrund seines klassischen Stils ist anzunehmen, dass er die Ausbildung bei seinem Cousin Francesco Rizzo di Bernardo di Santa Croce absolviert hat bevor er in Venedig in das Atelier von Tintoretto eingetreten ist. Auffallend ist in seinen teils signierten teils ihm zugeschriebenen Werken der klassische Bildaufbau, in dem er immer wieder auf Elemente Tintoretts zurückgreift. Echols hält daher eine Mitarbeit in dessen Werkstatt für wahrscheinlich, in der er aber die Freiheit hatte, seinen eigenen Stil aufzubauen.

Das Bild des Thronenden Heiligen Markus mit den Heiligen Jakobus und Patrizius (Abb. 49), signiert und datiert 1547, in Santa Maria Assunta in Vertova, weist starke Ähnlichkeiten zu Tintoretto auf. Gleichzeitig finden wir aber die Statur des Heiligen Jakobus in der Moses-Figur der Sakristei wieder. Wenn auch Moses zeichnerisch schwächer ist, so ist die Parallele in der Physiognomie nicht von der Hand zu weisen. Ebenso schreibt Echols, dass Galizzi eine sehr breite Farbpalette verwendet. Oftmals kommt die Kombination von einem starken Orange mit rot und blau vor. Eben diese auffällige Farbigkeit ist in dem Bild in San Sebastiano wiederzufinden.¹⁷⁵ Dadurch hebt das Bild sich besonders stark von den übrigen der Sakristei ab. Wie auch auf dem Bild des thronenden Markus bleibt der Hintergrund nur angedeutet und der Fokus wird eindeutig auf die Figuren gelegt. Die an Tintoretto erinnernden, stark akzentuierten Lichtreflexe auf den Gewändern der Israeliten wirken gegen die des Meisters jedoch plump. Der skizzenhafte Pinselstrich schafft es in seiner Flüchtigkeit nicht, die Körper unter den Gewändern zu modellieren und das Volumen herauszuarbeiten. Stattdessen bleiben sie flach und etwas unbeholfen im Raum hintereinander gestaffelt. Durch diese

¹⁷³ Augusti Ruggeri/Savini Branca 1994, S. 9.

¹⁷⁴ In seinem Aufsatz arbeitet Echols überzeugend heraus, dass einige von Tintoretts Werken aus seiner Frühzeit nicht dem Meister selbst zugeschrieben werden können, sondern stattdessen der Hand des Giovanni Galizzi entstammen; vgl. Echols 1995, S. 69-110. Vgl. auch im Ausstellungskatalog zu Tintoretto den Beitrag von Echols 2007, S. 25-62. Diese Meinung wurde auch von Philip Cottrell aufgegriffen. Cottrell 2000a, S. 345 und 348.

¹⁷⁵ Leider habe ich die vergleichenden Abbildungen von Echols nur in schwarz/weiß sehen können, so dass eine Überprüfung der farblichen Ausprägungen nicht möglich war.

übergreifenden stilistischen Parallelen ist es wahrscheinlich, dass Galizzi der Maler der Ehernen Schlange in der Sakristei von San Sebastiano ist.

Am schwierigsten in der Erschließung der einzelnen Bilder bleibt der Durchzug durchs Rote Meer (Abb. 20). In den ersten Erwähnungen nicht thematisch erkannt, fehlt bis heute eine wirkliche Zuschreibung. Boschini¹⁷⁶ bezeichnet es als Werk Bonifazios, Ludwig¹⁷⁷ und Lorenzetti¹⁷⁸ schreiben es seiner Werkstatt zu. Palluchini sieht in der Darstellung „uno spirito manieristico di schietta marca emiliana, non tanto orientato verso il Parmigianino, ma piuttosto verso Nicolò dell’Abate“.¹⁷⁹ Auch Limentani Viridis sieht in dem Gemälde mittelitalienische Einflüsse aufgrund der „maggiore elasticità dell’organizzazione spaziale e per certe ‚citazioni‘ delle esperienze manieristiche dell’Italia centrale“¹⁸⁰. Bei Augusti Ruggeri und Savini Branca nur als deutlich manieristisch betitelt¹⁸¹, sieht Cottrell „concessions to the styles of Dosso Dossi and Giuseppe Porta’s own brand of Venetian Mannerism“¹⁸².

Erst durch die digitale Aufnahme und spezielle Belichtung ist es ansatzweise möglich, die Szene in dem dunklen Raum der Sakristei in ihrer gesamten Komposition zu begreifen. Durch die vielen verschiedenen stilistischen Vorschläge der Forschung wird deutlich, dass die Einordnung nicht leicht fällt. Deutlich zu sehen ist jedoch nur, dass der Autor des Bildes einen gesteigerten Wert auf die Bewegung im Bild und deren verschiedenen Auswirkungen auf die Anatomie der Figuren legt.

Zudem verwendet der Künstler Antikenzitate, die er in seine Darstellung einbaut. Die Sammlung des Domenico Grimani spielte hier – wie auch für die Komposition der Auferstehung – eine entscheidende Rolle. Darin befand sich die Statue eines toten Galliers (Abb. 50), die in identischer Form in der Figur des sterbenden Soldaten in der vorderen rechten Bildecke Verwendung fand (Abb. 51). Während der räumliche Kontext des in den Fluten untergehenden Soldaten in der Darstellung der Sakristei nicht recht gelungen ist, wird durch den Vergleich mit der Statue aus der Grimani-Sammlung dessen Einsatz verständlich. Diese Vorgehensweise zeugt gleichzeitig von malerischer Unselbstständigkeit des Künstlers. Der Autor scheint sich vorhandener Motive zu bedienen, die er in einer Darstellung zusammenbringt. Auch der nach links in die

¹⁷⁶ Boschini 1674, S. 16.

¹⁷⁷ Ludwig 1902, Teil III, S. 183 f.

¹⁷⁸ Lorenzetti 1926, S. 518.

¹⁷⁹ Palluchini 1950, S. 48.

¹⁸⁰ Limentani Viridis 1977, S. 10.

¹⁸¹ Augusti Ruggeri/Savini Branca 1994, S. 9.

¹⁸² Cottrell 2000a, S. 342.

Wassermassen preschende Reiter ist nicht die eigene Erfindung des Künstlers. Raffael hatte in der Schlacht an der Milvischen Brücke in der Sala di Costantino am linken Rand eine ähnliche Figur gemalt (Abb. 52). In dem Fluss am rechten Bildrand platziert Raffael kämpfende, gestürzte und tote Soldaten mit Pferden. In der vordersten rechten Bildecke ist ein Pferd dargestellt, das sich mit den Vorderhufen aus den Wassermassen heraus aufbäumt (Abb. 52a). Der Künstler der Sakristei greift auf dieses Motiv zurück und schaut sich die Umsetzung bei Raffael ab (Abb. 53). Es handelt sich jedoch nicht um ein wörtliches Zitat, da die Figur des Reiters in seiner Haltung variiert wird. Möglich ist, dass der Künstler eine Zeichnung der Szene aus Rom als Vorlage hatte. Nicht allein die Vorlage Raffaels war wohl Ausgangspunkt der Darstellung. Hinzu kommt, dass sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine verstärkte Vorliebe für die anatomisch korrekten Darstellungen des Pferdes verbreitete.¹⁸³ Dies ist auch in den Werken von Nicolò dell'Abate und Dosso Dossi zu sehen, welche den Künstler der Sakristei aber nicht direkt beeinflusst haben müssen.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass mehrere Künstler an dem Wandzyklus beteiligt waren und dass diese überwiegend aus Verona stammten. In dem Wissen um den Konzeptor, Bernardo Torlioni, ist diese Auswahl nicht weiter verwunderlich. Allerdings wurden für den Wandzyklus anders als für die Deckenmalereien keine erstrangigen Künstler gewählt, weshalb es sich – isoliert betrachtet – nicht um außergewöhnliche Werke handelt. Aufgrund des durchgängigen Eklektizismus ist es auch schwierig, tatsächliche Künstlernamen zu den Bildern zu finden. Der hier vorgenommene Versuch einer motivgeschichtlichen und stilistischen Einordnung legt jedoch die Beteiligung der folgenden Künstler bzw. Werkstätten nahe: Die Opferung Isaaks, die Taufe Christi, Christus am Ölberg und der Traum Jakobs sind der Werkstatt Bonifazios anzunähern, wobei die ersten beiden Bilder eventuell sogar von dem selben Künstler gemalt wurden; die Kreuzigung ist Raffaele da Verona zuzuschreiben; die Anbetung der Hirten ist von den Werken Jacopo Bassanos geprägt; für den Durchzug durchs Rote Meer und die Auferstehung lassen sich keine Künstlerkreise festlegen. Bei mehreren Bildern konnte zusätzlich der Rückbezug auf Werke Tizians festgestellt werden.

¹⁸³ Als Vorreiter muss hier Dürer genannt werden, der sich in mehreren Arbeiten mit dem Thema auseinandergesetzt hat. Vgl. vor allem die Kupferstiche Das Kleine Pferd und Das Große Pferd; Schoch/Mende/Scherbaum 2002, Bd. 1, Kat.Nr. 42 und 43.

Auch und gerade in ihrem Eklektizismus stellen die Bilder ein wichtiges Zeitzeugnis der venezianischen Malerei aus der Mitte des 16. Jahrhunderts dar. Zudem werden sie insbesondere in ihrem Zusammenschluss zum Zyklus aufgewertet, welcher offensichtlich von Bernardo Torlioni detailliert konzipiert worden war.

2.5 Probleme der Konzeption und Entstehung, der ursprünglichen Hängung und des ikonographischen Programms

Wie bereits im Forschungsstand erläutert, sind keine Dokumente über Aufträge mit inhaltlichen Beschreibungen oder direkten Erwähnungen von Künstlern im Zusammenhang mit der Wanddekoration erhalten. Ausgehend von der Richtigkeit der Annahme Rogninis, dass die Kreuzigung von Raffaele da Verona gemalt wurde¹⁸⁴, und somit der Arbeitsbeginn bereits in die 1540er Jahre datiert werden kann, wäre also die Wandausstattung, oder zumindest die zentrale Darstellung des Konzepts, vor der Arbeit Veroneses an der Decke der Sakristei festgelegt worden.

Wie wir gesehen haben, ist Bernardo Torlioni seit seiner ersten Ernennung zum Prior 1543 maßgeblich an den Baumaßnahmen und Gestaltungen der Kirche beteiligt. Während seiner Zeit in San Sebastiano hinterließ er in Bau und Ausstattung der Kirche ein deutliches Andenken. Zwar ohne Quellenbelege, aber dennoch mehrfach nachzulesen ist, dass Torlioni Initiator des komplexen ikonographischen Programms war, welches Veronese im Kirchenschiff und der Sakristeidecke geschaffen hat.¹⁸⁵ Der Hl. Hieronymus hatte in seinem marianischen Traktat den kanonischen Bezug zwischen Esther und Maria dargelegt, der in dem Bildprogramm aufgegriffen worden ist.¹⁸⁶ Wie in der Einleitung bereits ausgeführt, ist das Programm ohne den Geist eines gebildeten Theologen nicht vorstellbar.

Während der Zyklus der Kirchenschiffdecke in der Kombination mit der Sakristeidecke eine klare typologische Einheit bildet, ist das Programm der Sakristeiwände nicht so eindeutig zu bestimmen. Das in sich geschlossene Ensemble der Sakristei setzt sich aus

¹⁸⁴ Vgl. hierzu die vorangegangene Zuschreibungsdiskussion dieser Arbeit. Ebenso Rognini 1980/1981, S. 143-165.

¹⁸⁵ Vgl. hierzu vorallem Pignatti 1976, S. 39 ff., Kahr 1970, S. 235, Rognini 1980/1981, S. 151 ff., Niero 1981, S. 328, Wolters 1990, S. 186, Evers 1997, S. 120 ff., Humfrey 2000, S. 370 und Gentili 2005, S. 48.

¹⁸⁶ Vgl. Niero 1981, S. 327.

alt- und neutestamentlichen Szenen zusammen, die alle direkt aus dem Leben Jesu stammen oder aber als alttestamentliche Vorboden dem christologischen Themenbereich zugeordnet werden können. Sie stellen einen Gegenpol zum marianisch orientierten Programm der Deckenausstattung im Kirchenschiff und der Sakristei dar. Wenn auch die Aufträge für die Decken- und Wandgestaltung unabhängig von einander getätigt worden waren und somit auch die Künstler nicht zusammen gearbeitet haben, so sind die Arbeiten in ihrem programmatischen Bezug nicht voneinander zu trennen. Hier ist wiederum die Vorgabe Torlionis zu vermuten.

Unabhängig von inhaltlichen Gesichtspunkten ist bereits durch die aufwendig gestalteten vergoldeten Holzrahmungen der Decke der Bezug zwischen den Wandgemälden und der Decke der Sakristei hergestellt. Die kreuzartigen Verstreungen der Deckenbildfelder enden jeweils in der oberen Mitte der Wandgemälde und nehmen so die Dreiteilung der Wände auch in der Decke auf (Abb. 54). Nachdem die Holzarbeiten vor den malerischen Werken entstanden sind und wahrscheinlich auch vor deren konzeptionellem Entwurf, stand also unabhängig von Themen- und Künstlerauswahl der Bezug zwischen Decke und Wand zu Beginn der Ausstattung bereits fest. Ist die Aufgliederung der Decke durch unterschiedliche Bildfeldformen auch nicht so eindeutig lesbar wie an den Wänden, so wird sie dennoch als Gestaltungselement konsequent eingesetzt.¹⁸⁷ Thematisch gliedern sich die Programme dem vorgegebenen architektonischen Rahmen ein. Die Marienkrönung der Decke scheint das Gesamtprogramm zu umschließen. Die gekrönte Maria ist in der neueren Theologie das Urbild des gläubigen Menschen und die Zusage an jeden einzelnen, dass er vor Gott eine königliche Würde besitzt und nach seinem Tod wie Maria in einer Gemeinschaft mit der göttlichen Dreifaltigkeit leben darf. So ist die Krönung der Maria gleichzeitig die Zusicherung an den sündigen Menschen, dass Gottes Gnade ihn retten wird. Ebenso gilt die Zusicherung des Wortes Gottes durch die Evangelisten an den sündigen Menschen. Die Einheit der Marienkrönung mit den vier Evangelisten zeigt also die Errettung des schuldig gewordenen Menschen, solange er an Gott und dessen Wort glaubt.¹⁸⁸ Das Thema der Erlösung des Gläubigen von seinen Sünden wird auch in den Wandgemälden aufgegriffen. Hier sind es die Werke aus dem Leben Christi, die dem Sünder die Gnade Gottes zusichern. Durch dessen Leben und Sterben kann der sündhafte Mensch immer wieder auf die Vergebung Gottes vertrauen. Auch die

¹⁸⁷ Zur genauen Aufteilung der Deckenbilder und deren Bildthemen vergleiche die Einleitung dieser Arbeit.

¹⁸⁸ Vgl. Kahr 1970, S. 237 f.

Inschrift aus Offenbarung 21,3, die oberhalb der Wandgemälde verläuft, spricht dem Menschen die Fürsorge Gottes zu, wenn sie sich als ihm zugehörig verstehen: „und sie werden sein Volk sein und er selbst, Gott mit ihnen, wird ihr Gott sein“.

Der heutige Zustand der Sakristei scheint nicht mehr der originale zu sein, da links neben der Auferstehung Christi eine Leerstelle ist. Da den Wänden ansonsten lückenlos Bilder vorgesetzt sind, ist anzunehmen, dass eine der Szenen verlorengegangen ist. Jacopo Sansovino erwähnt 1581 neun Leinwandbilder. Diese Anzahl könnte sich daraus ergeben, dass er die Kreuzigung mit dem Heiligen Sebastian und dem Heiligen Onophrius als Triptychon und damit als zusammengehöriges Bild gezählt hat. Darüber hinaus gibt uns diese Zählung die Auskunft, dass es wohl zu dieser Zeit noch eine leere Stelle an der Sakristeiwand gegeben hat. Bei Boschini 1674 und auch bei Moschini 1815 findet man die Erwähnung einer Darstellung des Jona, der aus dem Bauch des Wals steigt. In seiner Auflistung erwähnt Boschini im Weiteren die Szene vom Schiffsuntergang des Pharao, heute besser bekannt als Durchgang durch das Rote Meer. Da Moschini später diese Aussage nicht einfach kopiert, sondern die Szene als nicht erkennbares Sujet auflistet, ist weiter zu erkennen, dass er nicht einfach auf die Ausführungen Boschinis zurückgegriffen hat, sondern das Ensemble selbst in seiner Vollständigkeit noch 1815 bewundern konnte. Da die übrigen Beiträge der Kunstliteratur nie auf jede einzelne Szene eingehen, ist schwer festzustellen, zu welchem Zeitpunkt die Darstellung in den Zyklus eingereiht wurde und wann sie aus diesem wieder verschwunden ist. Durch Sansovinos Aussage ist nur deutlich, dass sie 1581 noch nicht angebracht worden war, was ein Entstehungsdatum zwischen 1581 und 1674 annehmen lässt. Wer aber der Künstler gewesen sein könnte, ist nach der heutigen Quellenlage nicht möglich herauszufinden.¹⁸⁹ Auch ob seit Beginn der Ausführungen dieses Thema vorgesehen war, muss als Spekulation dahingestellt bleiben.

Wie schon Cottrell angemerkt hat¹⁹⁰, ist zudem nicht gesichert, ob die Sakristei in ihrem heutigen Erscheinungsbild noch dem ursprünglichen entspricht oder ob bei den verschiedenen Restaurierungen die Leinwände eventuell neu geordnet wurden.¹⁹¹ Obwohl die Grundmaße der meisten Szenen identisch sind, bleibt bei dem Versuch der

¹⁸⁹ An der nördlichen Wand unterhalb der Mönchsempore befindet sich eine Darstellung des Jona mit dem Wal die Paris Bordone zugeschrieben wird; vgl. Branca/Ruggeri 1994, S. 2. Aufgrund seiner Maße kann es sich bei diesem Bild jedoch nicht um das verlorene Bild aus der Sakristei handeln.

¹⁹⁰ Cottrell 2000a, S. 350.

¹⁹¹ Die letzte Restaurierung der Wandgemälde erfolgte 2001, bei deren Dokumentation die Werke bereits in der heutigen Reihung aufgelistet wurden. Restaurierungsbericht vom 17.07.2001.

Neuordnung nur wenig Spielraum zur Umhängung. Die Aufbrechung der Wandfläche durch die Fenster an der Süd- und Westseite fixiert die beiden Darstellungen des Heiligen Hieronymus und des Heiligen Onophrius an ihre heutigen Plätze an der Westwand. Durch die Drehung der Körper der Heiligen hin zur mittleren Szene der Kreuzigung sind die Beiden noch nicht einmal von rechts nach links zu vertauschen. Ebenso ist das Bild des Moses mit der ehernen Schlange durch seine Komposition um das in der Mitte liegende Fenster nicht an einen anderen Ort versetzbar, ebenso wenig wie das verlorene Bild des Jona mit dem Wal. Auch wenn nichts Näheres über die Bildkomposition der Darstellung des Jona bekannt ist, lässt sich aufgrund der Maße kein anderes Werk des Ensembles mit diesem austauschen. Auf Basis der festgelegten Platzierungen eben genannter Bilder verbleiben im Weiteren die Versuche einer typologisch argumentierenden, einer anhand historischer Beschreibungen zu ermittelnden oder aber einer kompositionell orientierten Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung. Dies soll im Folgenden im Detail erörtert werden.

Die Idee einer Umgestaltung der Hängung im typologischen Sinne geht in der Konsequenz jedoch nicht auf. Obwohl der Zyklus aus Szenen aus dem Neuen und Alten Testament besteht, ist eine typologische Gegenüberstellung nicht bei allen Werken konsequent nachzuvollziehen. Nach dem Vorbild der *Biblia Pauperum* sind dennoch einige Parallelen zwischen den Szenen zu erkennen.¹⁹² Angefangen beim Traum des Jakob wird die Darstellung der Leiter als Übergang vom weltlichen Leben zum himmlischen Reich gedeutet – als alttestamentliche Vorwegnahme der Auferstehung Christi. Als Sohn Gottes hatte Jesus die Schuld der Menschen auf sich geladen und ist um ihretwillen gestorben. An dieser Stelle ist jedoch der deutlich stärkere Bezug zur Auferstehung die Darstellung des Jona, der nach drei Tagen aus dem Bauch des Wals errettet wird. Da jedoch die Leinwände des Jakob und der Auferstehung die gleichen Maße haben, Jona aber direkt für den Platz um das Fenster gestaltet worden war, ist eine Aufreihung der drei Bilder an einer Wand nicht möglich. Weiterhin nimmt die Episode des Moses mit der ehernen Schlange des Alten Testaments die Kreuzigung Christi des Neuen Testaments vorweg. Die Ungläubigen werden von Moses auf die Gnade Gottes aufmerksam gemacht: er hatte denen Erlösung von der Schlangenplage gesendet, die daran glaubten. Hierbei deutet die erhöhte Schlange auf dem Stab auf die Parallele von Christus am Kreuz hin. Ebenso wie bei Moses werden die Menschen, die an den Opfertod Christi glauben, von ihren Sünden erlöst werden. Aufgrund der Zweiteilung

¹⁹² Für eine zusammenfassende Auflistung der typologischen Bezüge aus der *Biblia Pauperum* vgl. von der Gabelentz 1912, S. 40-50.

der Szene seitlich des dazwischen liegenden Fensters lässt sie sich an keinem anderen Platz der Sakristeiwände unterbringen. Dementsprechend kann die Kreuzigung mit den beiden flankierenden Heiligen ebenso wenig an einen anderen Ort gesetzt werden. Die typologische Beziehung zwischen den Bildern geht bei diesen Werken also über zwei Wände hinweg, die direkt aneinander grenzen. Diese Überlegung, dass immer nebeneinander liegende Werke auf einander Bezug nehmen, wie Jona mit der Auferstehung und die Eherne Schlange mit der Kreuzigung, lässt sich noch am Opfer Isaaks im Bezug auf die Kreuzigung und am Durchzug durch das Rote Meer in Bezug auf die Taufe Christi erweitern, denn der Durchzug durchs Rote Meer wurde als der Taufe vergleichbare Wiedergeburt des Volkes Israel verstanden. Bei dieser Verteilung blieben aber die Szenen der Anbetung der Hirten und des Christus am Ölberg ausgeschlossen. Da eine typologische Programmatik also nicht durchgängig eingehalten wurde, ist nicht anzunehmen, dass sie als erster Anordnungsfaktor der Bilder gegolten hat.

Auch die Auswertung der Auflistung in den alten Guiden ergibt keine logischen Erkenntnisse über die Aufreihung der Bilder. In der ersten Erwähnung bei Sansovino 1581, in der am ehesten von der originalen Aufhängung auszugehen wäre, ist nur zu lesen: „Nella Sagrestia, li 9. Quadri che la circondano con vaghissima vista, furono dipinti da i Verones. & il S. Moisè fu di Iacomo Tintoretto.“¹⁹³ Martinioni erweitert diese Darstellung in seiner kommentierten Ausgabe Sansovinos 1648: „Vedendosi nella medesima Sagrestia tre Historie di mano di Bonifacio, che sono. Il Sacrificio di Abramo, la Scala di Giacob, & il Battesimo di Christo.“¹⁹⁴ Er benennt zwar drei Szenen, die man in der Folge auch nebeneinander hängen könnte; durch die wahllose und unvollständige Auswahl der Bilder kann jedoch nicht davon ausgegangen werden, dass diese drei auch tatsächlich nebeneinander gehangen haben. 1674 schreibt Boschini: „Nell’uno San Giovanni Battista battezza Christo: nell’altro vi è il Sacrificio di Abramo. Nel terzo vi è Christo all’Horto: Nel quarto Giona esce dal ventre della Balena: Nel quinto Giacob vede gli Angeli ascendere, e discendere dal Cielo: Nel sesto si(?) vede la sommersione de Faraone. Nel settimo Christo, che risorge; e tutti questi sono di Bonifacio. Vi è poi un altro con il castigo de’Serpenti del Tintoretto; & altri d’altri Autori.“¹⁹⁵ Im Gesamten stellt dieser zwar die ausführlichste Auflistung der alten Guiden dar, ist aber dennoch mit der gegebenen Raumstruktur nicht in Einklang zu

¹⁹³ Sansovino 1998, S. 260.

¹⁹⁴ Ebd. S. 261.

¹⁹⁵ Boschini 1674, S. 16.

bringen. Die Hängung von Jona mit dem Wal, darauffolgend Jakob mit der Himmelsleiter und danach der Durchzug durch das Rote Meer würde an keiner der Wände Platz finden. Sajanello, der aufgrund seiner historischen Aufarbeitung von Ordensquellen als fundiertester Forscher anzusehen ist, beschränkt sich in seiner Publikation 1760 nur auf die Zuordnung der Werke an Bonifazio und außer der Kreuzigung mit den Heiligen Hieronymus und Onophrius beschreibt er keine genauere Themenauflistung.¹⁹⁶ Moschini gibt 1815 eine genaue Auflistung aller Szenen der Sakristeiwände inklusive derer Zuordnung zu den einzelnen Wänden: „I due quadri alla sinistra di che guarda, l'uno con la scala di Giacobbe, l'altro con la nascita di N.S. gli si vogliono di Bonifacio: del terzo non si può nè manco riconoscere il soggetto. Nella parete di mezzo v'ha chi vuole del medesimo Bonifacio il battesimo di N.S., il sacrificio d'Abramo, e N.S. all'orto. Nella parete all'altra parte gli si attribuiscono il Giona ch'esce dalla balena, e la risurrezione di N.S.; e vien poi attribuito a Jacopo Tintoretto il gastigo de' serpenti. Nella parete tra le finestre il Cristo in croce e i due quadri laterali con le figure de' santi Sebastiano ed Onofrio si credono da alcuno di Raffaello da Verona (Sajanello f. 31). Ma già dell'autore di alcuno di questi quadri non può proferirsi sicuro giudizio, e sol può tenersi fermo, che figli della scuola veronese gli abbiano eseguiti.“¹⁹⁷ Hiermit ist die Anordnung von 1815 sichergestellt: Jakobs Traum war gefolgt von der Anbetung der Hirten und dem Durchzug durchs Rote Meer¹⁹⁸, an der nächsten Wand die Taufe Christi, die Opferung Isaaks und die Ölbergzene. Daraufhin kamen die Darstellung des Jona, die Auferstehung und die Errichtung der ehernen Schlange. Als Szene zwischen den Fenstern zählte er als letztes die Kreuzigung mit den Heiligen Sebastian und Onophrius auf. Einzig bei Moschini sind demnach alle Bildthemen genannt und in eine Reihenfolge gebracht, die sich auf den realen Raum bezieht, anstatt einer Auflistung auf Basis künstlerischer Zugehörigkeiten.¹⁹⁹ Diese weicht zu der heutigen insofern ab, als dass zum einen die Szenen der Anbetung der Hirten und die des Durchzugs durch das Rote Meer vertauscht aufgelistet sind, zum anderen die Taufe Christi und das Opfer Abrahams. Ob diese Anordnung aber der originalen Idee von Torlioni entspricht, ist nicht zu klären.

¹⁹⁶ Sajanello 1760, Bd. II, S. 31.

¹⁹⁷ Moschini 1815, Bd. II, Teil I, S. 313.

¹⁹⁸ Bei Moschini noch angegeben als nicht zu erkennendes Sujet.

¹⁹⁹ Cottrell geht bei seinem Versuch der Neuordnung der Bilder auf die Hängung nach Moschini zurück. Diese wird zwar nicht explizit zitiert, aber über die Herleitung der typologischen Zusammengehörigkeit kommt er zu diesem Ergebnis. Vgl. Cottrell 2000a, S. 350.

Aufgrund dieser wenig aussagekräftigen Annäherung sowohl programmatischer als auch historisch-kritischer Art, bleibt an dieser Stelle nur noch die Untersuchung der Hängung unter Berücksichtigung kompositorischer Kriterien. Hierbei soll natürlich die typologische Idee nicht außer Acht gelassen werden, nur wurde die Hängung meines Erachtens nicht vordergründig nach dieser ausgerichtet. Durch die klare Einheit der Kreuzigung mit den zwei Heiligen Hieronymus und Onophrius (Abb. 18) ist an dieser Wand die erste fixierte Anordnung gegeben. Ebenso gliedert sich die Auferstehung Christi sinnvoll in die freie Lücke zwischen der Ehernen Schlange und Jona mit dem Wal ein (Abb. 55). Es kann somit davon ausgegangen werden, dass man diese Reihung auch im ursprünglichen Zustand so vorgefunden hat. An der westlichen (Abb. 56) und der südlichen Wand fällt dadurch jeweils eine starke Betonung der Mittelachse auf, die nicht nur für die Komposition des mittleren Bildes, sondern auch im Bezug auf die gesamte Wandfläche gilt. In beiden Bildern ist der Fokus auf die Figur Christi gelegt – den Auferstehenden (Abb. 25) und den Gekreuzigten (Abb. 34). Bei näherer Betrachtung des restlichen Zyklus finden wir zwei weitere Szenen, in denen ebenfalls die Person Christi die direkte Mittelachse des Bildes bildet – die Taufe (Abb. 23) und die Anbetung der Hirten (Abb. 24). Vertauscht man also die Anbetung der Hirten mit dem Durchzug durch das Rote Meer, bilden die vier essentiellen Themen des christologischen Zyklus, Geburt, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung, jeweils den Mittelpunkt der vier Sakristeiwände. Besonders auffällig ist die Komposition der Anbetung der Hirten. Im direkten Vergleich der Szene mit Vorbildern findet man selten eine derartige Zentrierung des Jesuskindes. In den meisten Fällen wird Maria mit Josef und dem Kind entweder an den rechten oder linken Rand gesetzt und gibt den restlichen Bildraum für die herannahenden Hirten und Ochs und Esel frei. Es ist also gut möglich, dass die Szene extra für den Ort ausgerichtet worden ist und, um die Einheit des Ensembles zu bewahren, Christus in die kompositionelle Mittelachse des Bildes gesetzt wurde.

Somit wäre die heutige Anordnung der Bilder weitgehend original, lediglich die Anbetung der Hirten wäre zu einem späteren Zeitpunkt mit dem Durchzug durch das Rote Meer vertauscht worden. Nicht nur das Raumgefüge und der Bezug der Bilder untereinander würde durch diese Hängung zusätzlich unterstrichen, sondern auch programmatisch entspräche dies der zentralen Rolle Christi in dem christologischen Zyklus: Der Fokus läge auf den wichtigsten Stationen des Leben Jesu, um die

typologisch entsprechende Szenen angeordnet sind. Diese Anordnung entspräche meiner Meinung nach stärker dem Gesamtcharakter des Ensembles.

An dieser Stelle soll auch die Rezeption der Bilder durch den Betrachter in Bezug auf die Funktionen einer Sakristei erörtert werden. Diese spalten sich in drei Bereiche auf. Zum einen gilt die Sakristei zunächst als reiner Aufbewahrungsraum der Gerätschaften und Gewänder für die Messe. Darüber hinaus ist sie jedoch auch als Andachtsraum für den Priester gedacht, der in diesem zur Ruhe kommen soll und sich im stillen Gebet geistig auf die kommende Messfeier einstimmen soll.²⁰⁰ Im speziellen Fall von San Sebastiano könnte es nun sein, dass der Sakristei noch eine dritte Funktion zugeteilt war. Die eine Hälfte der oberhalb der Bilder verlaufenden Inschrift zitiert einen Teil einer Matutin. Diese bildete – ursprünglich als Nachtwachengebet, später als Morgengebet – einen wichtigen Punkt in dem Gemeinschaftsleben eines Konvents. Durch das Aufgreifen dieses Gebets im Kontext der Sakristei ist es möglich, dass es an eben dieser Stelle von den Mönchen rezitiert worden ist. Unterstützt wird diese These durch die für eine Sakristei untypisch der Wand entlang platzierten Bänke. Demnach könnte dem Raum zusätzlich die Funktion als Versammlungs- und Gebetsraum der Mönche zugesprochen werden. Wie im Abschnitt über die Scuole in Venedig bereits ausführlicher besprochen, wurden Sakristeien im 16. Jahrhundert im venezianischen Raum oftmals auch von kleineren Scuole ohne eigene Gebäude als Versammlungsraum genutzt. Dadurch bekommt die Sakristei einen öffentlich-repräsentativen Charakter, der in der Programmauswahl der Bilder sicher mit ausschlaggebend war. In der Aneignung spielen die Heiligen eine entscheidende Vermittlerrolle zwischen Programm und Konventsbrüdern, vielleicht auch externen Besuchern der Sakristei. Sebastian als Schutzheiliger gegen die Pest und gleichzeitig Namenspatron der Kirche in der Kombination mit dem Heiligen Onophrius, der für das asketische Leben eines Eremiten steht, ruft die Gläubigen zur Demut auf. Sie unterstreichen die These der Vermittlung der göttlichen Gnade an die, die nach dem Willen und den Regeln Gottes leben. Auch der Heilige Hieronymus auf der Kreuzigung und der Heilige Franziskus reihen sich dort mit ein.

²⁰⁰ Dass dies besonders im Klima der Gegenreformation wichtig wurde, können wir durch die Bestimmungen Carl Borromeos bezüglich der Ausstattung einer Sakristei nachvollziehen. Siehe hierzu Kapitel 3 der Arbeit zur Übernahme des Sakristeientypus nach San Sebastiano und darin den zitierten Text aus Carlo Borromeos Publikation zu Ausstattungs- und Baubestimmungen einer Kirche.

Das Programm der Sakristei und dessen Rezeption durch den Besucher ist also durchgehend von der göttlichen Gnade und der Erlösung des sündigen Menschen geprägt. Durch meinen Versuch einer Rekonstruktion der ursprünglichen Hängung werden die wichtigsten Stationen im Leben Jesu in den Mittelpunkt des Zyklus gestellt und nehmen dadurch eine zentrale Stellung ein.

Zusätzlich bleibt zu erkunden, zu welchem Zeitpunkt die Sakristeiwände mit den Ölbildern geschmückt wurden. Da die Zuschreibungsdiskussion keine nähere Aufschlüsselung zur Datierung erbringen konnte, bleiben hier der historische Kontext und bestehende Forschungsmeinungen zur zeitlichen Einordnung. In einem Auftrag des Bernardo Torlioni an den Schreinermeister Lucha vom 27. Januar 1543 in Venedig erklärt dieser sich bereit „a far dal sofitado fin a la cornice di banchi i suo teleri co suoi ornamenti“²⁰¹. Somit ist anzunehmen, dass zumindest die Idee der Ausstattung mit Leinwandbildern zu diesem Zeitpunkt schon existierte. Außerdem ist in dem gleichen Dokument zu lesen, dass er die Deckenrahmung vornehmen wird, was ebenso die Grundstruktur für die Gestaltungsdimension durch Veronese festlegt. Aufgrund der Inschrift auf einer von einem Putto gehaltenen Tafel an der Decke wissen wir, dass die Ausgestaltung der Decke von Veronese am 23. November 1555 vollendet war. Damit ist ersichtlich, dass durch den Auftrag zur Holzverkleidung keine sichere Datierung der Leinwandbilder möglich ist.

Ranieri weist darauf hin, dass Torlioni wohl zu seinem Wiedereinstieg als Prior von San bis spätestens Ende 1542 auch die Konzeption der malerischen Ausgestaltung der Kirche geschaffen hatte. Dennoch lenkt auch er ein, dass angesichts der Konzeption der Holzrahmen der Decke das Programm noch nicht wie in der endgültigen Erscheinung bestehen konnte, sondern dass an dieser Stelle Veronese seine eigene Konzeption verwirklicht hat. Michael Matile vermutet, der Zyklus sei um 1555 begonnen worden.²⁰² Ludwig nimmt das Jahr 1551 an, in dem der Auftrag an Bonifazio de' Pitati ging. Da nach seiner Aussage in Scuolen und Magistraten je nur ein Bild pro Jahr entstand, rechtfertigt er somit die Weitergabe des Auftrags an Bonifazios Erben, im speziellen Battista di Giacomo.²⁰³ Da Bonifazio im Jahr 1553 verstarb, müsste man, sollte zumindest bei den ersten Entwurfsskizzen von seiner Beteiligung ausgegangen werden, den ursprünglichen Auftrag noch vor dieses Datum setzen. Rognini bleibt mit seiner

²⁰¹ Zit. nach Ranieri 2002, S. 107. Ranieri veröffentlicht im Anhang alle den Kirchenbau betreffenden Dokumente.

²⁰² Matile 1997, S. 71 Anm. 156.

²⁰³ Ludwig 1901, Teil II, S. 183 f.

Zuschreibung der Kreuzigung an Raffaele da Verona bei einer sehr frühen Entstehungszeit des Zyklus oder zumindest einzelner Bilder. Seiner Meinung nach ist die Sakristei in einem stringenten Arbeits- und Denkprozess entstanden. Mit der Wiederkehr als Prior von San Sebastiano vergab Bernardo Torlioni den Auftrag für die Holzarbeiten an den Schreinermeister Luca, womit, nach Rogini, auch der Entwurf zur Ausstattung mit Leinwandbildern bereits existierte.

Da Raffaele da Verona bereits spätestens 1549 starb, muss also das Konzept bis dahin bereits stückweise existiert haben und die Szenen, mindestens jedoch die Kreuzigung mit den Heiligen Sebastian und Onophrius, auch schon ausgeführt worden sein.²⁰⁴ So erging der Auftrag zur Ausgestaltung der Wände bereits in den 1540er Jahren. Damit wäre zumindest ein Teil der Wandgestaltung der Sakristei vollendet gewesen, bevor Veronese an die Baustelle berufen wurde. Es wäre anzunehmen, dass im Zuge der Reintegration des Ordens durch den Papst auch an dem malerischen Ausstattungskonzept gearbeitet worden ist und die Sakristei hierbei einer der ersten Werke der Kirche bildete.

Gehen wir wiederum davon aus, dass die Ausstattung der Sakristei mit den Deckengemälden von Veronese im Jahr 1555 begonnen wurde, fällt jeglicher persönliche Einfluss von Bonifazio de' Pitati weg. Glauben wir an dieser Stelle den Ausführungen von Ludwig, dass Battista di Giacomo und Antonio Palma die Werkstatt nach Bonifazios Tod weitergeführt haben, wären diese beiden vermutlich Hauptansprechpartner für den Auftrag gewesen.²⁰⁵ Da wir aber von Werkstattarbeiten Bonifazios ausgegangen sind, ist der Beginn der Arbeiten in den späten 1540er Jahren mit der Arbeit Raffaele da Veronas zu vermuten und endet wohl mit dem Einstieg Veroneses zur Deckengestaltung 1555.

2.6 Umgang mit der Ausstattungstradition in San Sebastiano

Wie bereits erörtert, ist die Ausstattung der Sakristei von San Sebastiano nicht an älteren Sakristeien orientiert, sondern an Ausstattungstypen anderer Raumgattungen, nämlich den Versammlungsräumen der Bruderschaften und den Sakramentskapellen.

²⁰⁴ Vgl. Rogini 1980/1981, S. 143-165.

²⁰⁵ Vgl. Ludwig 1901, Teil II, S. 183 f. Ludwig erwähnt aber auch, dass in keinem der Testamente von Bonifazio eine klare Erbschaftsregelung seiner Werkstatt verzeichnet ist.

Nachdem in den letzten Kapiteln der Wandzyklus in seinem historischen Kontext erschlossen wurde, soll nun eingehender untersucht werden, inwieweit die Ausstattungstraditionen der Scuole und der Sakramentskapellen in San Sebastiano tatsächlich Anwendung gefunden haben.²⁰⁶

Auf den ersten Blick stimmt die Ausstattungsart in der Konzeption genau mit der der Bruderschaftsgebäude überein: Die bis zur halben Höhe holzvertäfelten Wände mit eingelassenen Bänken sind sowohl in den Scuole als auch in den Sakramentskapellen zu finden und wie in den Palazzi der Scuole wird die obere Wandhälfte lediglich durch Leinwandbilder untergliedert. Eine Ausrichtung erhält der Raum der Sakristei einzig durch das Kreuzigungstriptychon; eine Tendenz, die ebenso auch in den Bruderschaftspalazzi zu bemerken ist. Abgesehen von Fenstern und Türen erfährt der Raum keine architektonische Gliederung. In den Sakramentskapellen nehmen dagegen die Altäre eine zentralisierte Stellung im Raum ein und lassen die Leinwandbilder nur als deren schmückendes Beiwerk erscheinen. Gemeinsam ist den Sakramentskapellen, den Scuole und der Sakristei wiederum die Einbindung mehrerer Künstler in die Ausführung der Bilder.

Inhaltlich jedoch unterscheiden sich die bildkünstlerischen Programme der drei Raumgattungen. Während in den Scuole bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts noch historisch orientierte Heiligengeschichten der Namenspatrone in venezianischer Umgebung dargestellt wurden, ist davon in San Sebastiano nichts mehr zu bemerken. Nur selten wurden in den Scuole christologische Szenen in die Zyklen integriert.²⁰⁷ In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aber lässt sich eine Themenverschiebung in den Ausstattungen der Bruderschaftsgebäude feststellen. Wie sehr sich Leinwandbilddekorationen unterschiedlicher funktionaler Kontexte in Bezug auf die Programmauswahl beeinflusst haben, wird am besten beim Betrachten des malerischen Zyklus der Scuola Grande di San Rocco deutlich. Später als die im ersten Teil der Arbeit besprochenen Ausstattungen begonnen, wurde dieser Zyklus nur von einem Künstler geschaffen – Jacopo Tintoretto. In der Programmatik weicht man von den älteren Scuole-Ausstattungen ab und bedient sich, statt der Episoden der Heiligenviten, eines Zyklus mit christologischen Szenen und deren alttestamentlichen Entsprechungen. Die

²⁰⁶ Gemeint sind hier die Ausstattungstraditionen aus den Scuole und Sakramentskapellen in Venedig, die in Kapitel 1 dieser Arbeit dargestellt und erläutert worden sind.

²⁰⁷ Die Werke in der Scuola degli Albanesi sind aus dem marianischen Themenkreis. Ebenso mischen sich in der Scuola di San Giorgio degli Schiavoni und in der Scuola di San Marco Szenen der Schutzheiligen mit Episoden aus den Evangelien. Vgl. Pignatti 1981, S. 94-96, S. 108-118. und S. 136-149.

Ausstattung wurde Ende des 16. Jahrhunderts begonnen und ist im Kontext der Scuole aufgrund der Themenauswahl ein Novum. Unter der Berücksichtigung der Wandgemälde der Sakristei von San Sebastiano kann dieses Programm jedoch nicht mehr als neuartig gelten. Im Zyklus der Sala Superiore behandelt Tintoretto unter anderem die gleichen christologischen Themen, wie sie in der Sakristei von San Sebastiano zu sehen sind, ohne dass hier von einer Vorbildwirkung auszugehen wäre.²⁰⁸ Mit diesem Anknüpfungspunkt lässt sich aber verfolgen, dass sich die Themen der Leinwandbildausstattungen innerhalb Venedigs, auch über die Grenzen des funktionalen Bestimmungsortes hinaus, im gleichen thematischen Kreis bewegt haben. Vorbildhaften Charakter in Bezug auf die Bildthematiken der Sakristei weisen auch die Sakramentskapellen auf. In diesen steht die Eucharistie grundsätzlich im Fokus der Ausstattungsprogramme. Der Bezug zum Leib Christi und somit indirekt zur Eucharistie wird auch in der Sakristei von San Sebastiano aufgenommen. Der kaum bekleidete Christus wird sowohl in der Kreuzigung (Abb. 34), als auch in der Auferstehung (Abb. 25) und der Taufe (Abb. 23) dem Betrachter vor Augen geführt.²⁰⁹ Als typologische Entsprechung des Alten Testaments führt die Opferung Isaaks den eucharistischen Gedanken des Zyklus fort. Ebenso wird das Erlösungsversprechen durch die Eucharistie auch in der Sakristei aufgegriffen: Die Auferstehung Christi, die Eherne Schlange und der Durchzug durch das Rote Meer reihen sich dort ein.²¹⁰ Es bleibt aber zu beachten, dass dies nur aufgegriffene Tendenzen aus dem direkten Umfeld sind, die es noch nicht gestatten, die Gesamtausstattung der Sakristei als eucharistischen Zyklus zu betiteln.²¹¹

²⁰⁸ An der Decke der Sala Superiore sind insgesamt 13 alttestamentliche Szenen als Leinwandbilder angebracht. Im Einzelnen sind es der Sündenfall, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Gott erscheint Moses, die Feuersäule, Jona und der Wal, die Eherne Schlange, die Vision des Ezechiel, Jakob und die Himmelsleiter, die Opferung Isaaks, der Mannaregen, die wundersame Brotvermehrung des Eliseus, Elias wird vom Engel genährt und das Osterfest der Israeliten. Die Temperabilder sind bei einer Restauration im 18. Jahrhundert von Giuseppe Angeli (geb. 1712) erneuert worden: Abraham und Melchisedek, Vision des Jeremia, Elias auf dem Feuerwagen, Daniel wird vom Engel errettet, Samson holt Wasser aus dem Kiefer des Esels, Samuel und Saul, Moses wird aus den Wassern gerettet und die drei Jünglinge im Gewölbe. An den Wänden folgen dann Episoden aus dem Leben Jesu des Neuen Testaments: Geburt, Taufe, Auferstehung Christi, Christus am Ölberg, Letztes Abendmahl, Vermehrung der Brote und Fische, Auferweckung Lazarus, Himmelfahrt, Heilung des Lahmen am Teich Bethesda, Versuchung Christi, Heiliger Rochus, Heiliger Sebastian. Allgemein zum Ausstattungsprogramm der Scuola di San Rocco vergleiche die Publikation von Astrid Zenkert, die besonders auf die typologische Bedeutungsebene des Zyklus eingeht: Zenkert 2003, S. 104 ff. Abbildungen ebd.

²⁰⁹ Das Überbetonen des nackten Körpers geht zurück auf die Diskussion der Realpräsenz Christi in der Eucharistie. Vgl. Anm. 56.

²¹⁰ Das Thema der Eucharistie als Errettung des Menschen wird vor allem bei Joh 6 thematisiert. Vgl. hierzu auch Zenkert 2003, S. 137 ff.

²¹¹ Die Sakristei fungierte lange als Aufbewahrungsraum für die eucharistischen Elemente. Von dort aus wurden sie zur Messe in einer feierlichen Prozession zum Hauptaltar geführt. Dieses könnte zusätzlich für die Wahl eucharistischer Szenen ausschlaggebend gewesen sein. Vgl. Bandmann 1956, S. 25.

Neben dem Aufgreifen venezianischer Ausstattungstraditionen hat Bernardo Torlioni aber auch seine Heimatstadt nicht außer Acht gelassen. Die Ausstattung der Cappella Avanzi in San Bernardino in Verona könnte für die Sakristei als direktes Vorbild gedient haben (Abb. 59). Das Altarpolyptychon der Grabkapelle für die Familie Avanzi wurde bereits 1498 von Francesco Morone begonnen und 1517 durch das Hinzufügen weiterer Szenen von Il Cavazzola auf ein sechsteiliges Polyptychon erweitert. Die Kreuzigung nimmt die mittleren beiden Tafeln ein und wird seitlich von Szenen aus der Passion Christi begleitet. Wenn die Kapelle auch nicht in direktem Zusammenhang mit einer Sakramentsbruderschaft steht, so ist sie thematisch dennoch eng an deren Ausstattungstradition gebunden. Zwischen 1517 und 1546 wird die malerische Ausgestaltung an den Kapellenwänden weiter geführt und so ein geschlossenes Bildprogramm entworfen. Die Szenen stammen von verschiedenen Künstlern, unter ihnen Antonio Badile, Nicola Giofino, Giovanni Francesco Caroto und auch Veronese, die den Zyklus mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte Christi vervollständigen. Die Bilder selbst sind nur durch schmale vergoldete Rahmen voneinander getrennt.²¹² Wenn es sich bei der Ausstattung auch lediglich um Darstellungen des Neuen Testaments ohne typologische Verknüpfungen mit dem Alten handelt, so können wir dennoch davon ausgehen, dass der aus Verona stammende Initiator des malerischen Zyklus in San Sebastiano, Bernardo Torlioni, diese Kapelle in seinen Überlegungen ebenso vor Augen hatte, wie die Ausstattungen der Sakramentskapellen und Scuole in Venedig selbst.

Unabhängig von festgelegten architektonischen oder direkten thematischen Vorbildmodellen haben alle diese Leinwandbildzyklen den gleichen Grundgedanken, der unabhängig vom funktionalen Kontext aufgegriffen wird. Das Leinwandbild verliert in der dekorativen Gesamtheit des Zyklus seine individuelle Bedeutung und gliedert sich stattdessen als ein Element zugunsten der Gesamtwirkung ein. Zugleich ordnen die einzelnen Bildinhalte sich einem gemeinsamen Konzept und thematischer Aussage unter. Dem architektonischen Grundgerüst werden die Bilder als fremdes Medium vorgesetzt, wobei die architektonischen Strukturen verunklart werden; es dominieren die Formen und Farben der narrativen Leinwandbilder. Wenn nun also keine Sakristeiausstattung vorbildhaft für jene von San Sebastiano war, so wird im Blick auf andere venezianische Raumgattungen leicht ersichtlich, wie die unterschiedlichen Einflüsse einzuordnen sind.

²¹² Vgl. Matile 1997, S. 79-81.

3. Zur Nachwirkung der Sakristeiausstattung von San Sebastiano

Bildet die Sakristei von San Sebastiano in der Mitte des 16. Jahrhunderts noch eine Ausnahme in der Ausstattung von Sakristeien, so ist am Ende des Jahrhunderts eine neue Entwicklung zu beobachten. Nach dem Konzil von Trient wird auch der Ausstattung von Sakristeien größere Beachtung geschenkt. Carlo Borromeo, der Neffe von Papst Pius IV. und spätere Erzbischof von Mailand, war ein wichtiger Vertreter der gegenreformatorischen Bewegung in Italien und darüber hinaus eine treibende Kraft des Konzils von Trient. Im Jahr 1577 verfasste er eine Abhandlung darüber, wie Art und Bauweise eines Kirchenhauses beschaffen sein sollten – die „Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae“. Hierin geht er auch sehr detailliert auf die gewünschten architektonischen Elemente und die benötigte Ausstattung einer Sakristei ein:

„Wir wollen nunmehr einige Erläuterungen zum wichtigsten Annex, nämlich der Sakristei geben. Die Sakristei, die die Alten ‚Camera‘ oder ‚secretarium‘ nannten, dient vor allem der Aufbewahrung der heiligen Gerätschaften. Sie sollte immer über einem länglichen Grundriß errichtet werden; ihre Größe bemißt sich nach der Größe der Kirche, nach der Zahl des Klerus und der Menge der Gerätschaften. Als vorteilhaft erweist sich, zumal an bedeutenden Kirchen, der Bau einer zweiten Sakristei, die dem Kapitel zur Verfügung gestellt wird. Der Abstand zwischen der Sakristei und dem Hochaltar muß so groß sein, daß der zelebrierende Priester nach altem Brauch prozessionsartig zum Altar schreiten kann; eine solche Prozession erfordert der mystische Sinn der Sakristei. Nur mit bischöflicher Genehmigung kann dieser Weg bei Platzmangel verkürzt werden.

Die Sakristei errichte man am besten auf der Südostseite der Kirche; man achte jedoch sorgfältig darauf, daß ihre Mauern nicht den Lichteinfall in den Chor hindern. Die Sakristei wird entweder eingewölbt oder mit einer Flachdecke versehen. An beiden Längswänden der Sakristei schneide man Fenster ein, die vor allem der Lüftung dieses Raumes dienen. Als Material für den Fußboden verwende man kein Holz, sondern Ziegelstein; um das Eindringen von Feuchtigkeit zu verhindern, wird der Gebäudesockel mit Kalk oder Mörtel verputzt. Die Sakristeitür muß immer ins Langhaus führen, ein Zugang zum Chor muß vom Bischof genehmigt werden. Die Türflügel werden doppelt gearbeitet, der innere mit einem Fensterchen für Fragesteller versehen.

In jeder Sakristei stelle man einen Altar auf, an dem der Priester eingekleidet wird. Wenn die Raumverhältnisse es gestatten, richte man zusätzlich eine kleine Kapelle ein, die mit einem weiteren Altar und einem Betschemel ausgestattet wird. Das Waschbecken sollte am besten in Form einer Wandnische gearbeitet werden; das Wasser fließt aus zwei Papillen. Neben dem Waschbecken hänge man an einem schön gedrechselten Haken ein blütenweißes Handtuch auf. In jeder Sakristei sollten mindestens drei aus Nußholz gearbeitete Schränke aufgestellt werden. Der erste Schrank dient der Aufbewahrung der Kleider und Gefäße: Man lege die Kleider nach Farben geordnet in Schubladen, die Gefäße hingegen stelle man in ein kleines abschließbares Schränkchen. Im zweiten Schrank verwahre man die liturgischen Bücher, die Dokumente und die Tauf-

bzw. Heiratsurkunden; gemäß diesen drei „literarischen“ Gattungen arbeite man diesen Schrank dreiteilig bzw. stelle drei Schränke nebeneinander auf. Im dritten Schrank werden die besonders wertvollen liturgischen Gewänder ausgebreitet aufgehängt, deshalb lasse man diesen Schrank bis auf eine Kleiderstange und eine flache Schublade ohne Unterteilung. Kollegiatskirchen verfügen noch über einen weiteren Sakristeischrank, in dem die Chorherrengewänder aufbewahrt werden.“²¹³

Wenn von Borromeo auch keine genauen Anweisungen zur bildlichen Dekoration ausgehen, so bezeugt die Passage die gesteigerte Bedeutung des Raumes. Dieser allgemeinen Aufwertung des Raumes ist es zuzuschreiben, dass die Sakristeiausstattung von San Sebastiano in Venedig kein Einzelfall mehr bleibt, sondern in weiteren Sakristeien aufgegriffen wird, so in San Giacomo dall’Orio und SS. Giovanni e Paolo.

Bereits im Jahr 1581 wird die malerische Ausstattung der alten Sakristei von San Giacomo dall’Orio fertig gestellt. Jacopo Palma il Giovane hatte den Auftrag hierzu von Giovanni Maria da Ponte erhalten, Pfarrer der Kirche von 1567-1606 und äußerst aktiv in der Gestaltung des Kirchenbaus. In seiner Amtszeit hat er neben der alten Sakristei noch das Baptisterium, die neue Sakristei und die Sakramentskapelle ausstatten lassen. Wahrscheinlich ist da Ponte selbst als Stifter der Sakristeiausstattung aufgetreten, denn sein Stifterportrait ist Teil des – nachfolgend zu erörternden – Bildprogramms und zudem fehlen die Zahlungsbelege zur Sakristei.²¹⁴ Da Ponte nimmt also eine ähnliche Stellung als Kunstmäzen seines Ordens ein wie seinerzeit Bernardo Torlioni in San Sebastiano. Aus Unterlagen geht hervor, dass der Zyklus erst nach 1574 von Palma il Giovane begonnen wurde, bis 1581 zur Apostolischen Visite aber vollendet war.²¹⁵ Bei Sansovino wird die Ausstattung jedoch noch nicht genannt.²¹⁶

Thematisch ist der Zyklus der Eucharistie zuzuordnen, ausgehend von dem Deckengemälde der vier Evangelisten, die die Hostie anbeten, folgen an den Wänden typologische Szenen zur Eucharistie; im Einzelnen sind dies das Passahfest, die Grablegung Christi, der Durchzug durch das Rote Meer, die Eherne Schlange, die Mannalese, Elias und der Engel und die Kreuzigung mit der Jungfrau Maria und

²¹³ Carlo Borromeo, *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Cap. XXVIII, Mailand 1577, dt. Übersetzung zit. nach Mayer-Himmelheber 1984, S. 158 f.

²¹⁴ Vgl. Mason Rinaldi 1984, S. 121.

²¹⁵ Es existiert ein Dokument von 1575, das für das vorangegangene Jahr Ausgaben zum „far choverser la sagrestia“ nachweist; Archivio parrocchiale, Catastico, zit. nach Mason Rinaldi 1984, S. 121.

²¹⁶ Vielleicht wurden die Bilder bei dessen Besuch noch in der Werkstatt aufbewahrt. Erst in der kommentierten Ausgabe von Martinioni von 1663 lesen wir: „Nella Sagrestia ancora esso Palma dipinse alcune Historie del Testamento Vecchio, cioè: il cader della Manna, il mangiar dell’Agnel Pascale; la Sommersion di Faraone, & altre; con il ritratto di Gio: Maria da Ponte già Piovano in questa Chiesa, e nel Palco effigiò li Evangelisti.“ Sansovino 1998, S. 203.

Johannes. Lediglich das Stifterbild Giovanni Maria da Pontes gehört nicht diesem Themenkreis an.²¹⁷ Begleitet von Papst Silvester und dem Apostel Johannes, wird da Ponte der Jungfrau Maria vom Heiligen Markus vorgestellt.²¹⁸ Der Gemäldezyklus thematisiert also mit einfachen Darstellungen das Wunder der Eucharistie und präsentiert dieses in Zusammenhang mit der Stifterpersönlichkeit.

Wie in San Sebastiano sind die Wände der alten Sakristei im unteren Teil Holzvertäfelt, während die Bilder im oberen Wandteil geschlossen um den Raum herum verlaufen. Eine Ausnahme stellt nur der Altar dar: in San Sebastiano nur durch die Konzeption der Leinwände angedeutet, ist er hier architektonisch ausgeprägt und gibt eindeutig die Ausrichtung des Raumes vor. Diese stimmt mit der des Hauptaltars im Kirchenschiff überein. Der rechteckige Grundriss des Raumes, die Ausstattung mit einem Altar und die Holzvertäfelung der Wände entsprechen Borromeos Konzeptionsvorschlägen. Derweil ist die formale Anlage des Wandzyklus in S. Giacomo dall’Orio deutlich von San Sebastiano abhängig. Thematisch ist der Zyklus zunächst an den Dekorationen der Sakramentskapellen orientiert, doch scheint auch das Programm von San Sebastiano hier berücksichtigt worden zu sein. Im Vergleich zu diesem sind die Bildszenen jedoch thematisch einheitlicher ausgewählt worden; alle Gemälde beziehen sich auf die Eucharistie. Sie sind zudem gleichmäßig zwischen Episoden des Alten Testaments und denen der Passion Christi aufgeteilt.

Einige Jahre später soll noch eine weitere Sakristei in Venedig dem Ausstattungsschema S. Sebastianos und S. Giacomo dall’Orios folgen: Die Sakristei von SS. Giovanni e Paolo. Abermals findet sich hier die Raumgestaltung der Holzvertäfelten Wände mit Leinwandbildern, die, in schmale Rahmen gesetzt, direkt aneinandergereiht oberhalb der Vertäfelung entlanglaufen (Abb. 60). Der Zyklus entstand zwischen Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts unter der Initiative des Paters Antonio Serafino.²¹⁹ Dass es sich jedoch nicht um die ursprüngliche Raumdekoration handelt, lässt sich bei Sansovino nachlesen: „Et nella sagrestia vi è un Christo con la Croce in Spalla di mano del detto Vivarino.“²²⁰ Weitere Bilder sind hier nicht genannt und auch der kreuztragende Christus befindet sich heute nicht mehr in der Sakristei. Bei Boschini 1674 ist der Raum hingegen sehr detailliert beschrieben, eingehend auf Bildthemen und

²¹⁷ Alle Szenen abgebildet bei Mason Rinaldi 1984, Kt. Nr. 18, 26, 27, 31, 32, 33, 34 und 35.

²¹⁸ Nach Niero muss dieses Bild nach 1577 entstanden sein, da da Ponte schon in dem Gewand des Erzpriesters abgebildet ist, zu welchem er erst 1577 ernannt wurde. Antonio Niero, *La chiesa di San Giacomo dall’Orio*, Venedig 1979; nach Mason Rinaldi 1981, S. 122.

²¹⁹ Vgl. Boccazzi 1965, S. 240. Martinioni schreibt in seiner Anmerkung zur Sakristei: „Eßendo ivi ritratto il Padre Antonio Serafino, che fece ornar eßa Sagrestia.“ Sansovino 1998, S. 67.

²²⁰ Sansovino 1998, S. 65.

Künstler.²²¹ Aus unbekanntem Gründen wurde die Ausstattung aus dem 17. Jahrhundert aber im 18. Jahrhundert nochmals verändert. Einige Szenen verschwanden und stattdessen malte Francesco Fontebasso neue Gemälde, welche jedoch thematisch in den ursprünglichen Zyklus eingeordnet sind.

Der Bildzyklus gliedert sich in zwei Bereiche, zum einen Szenen aus der Passion Christi, zum anderen – und in deutlich höherem Anteil – Darstellungen der Gründung und wichtiger Stationen aus dem Leben des Ordens der Dominikaner. Wie schon in San Sebastiano und auch in den Scuole werden für die Ausstattung mehrere Künstler engagiert, deren Ausführung sich über mindestens 20 Jahre hinzieht.²²² An dem Zyklus beteiligt war Palma il Giovane mit den Szenen der Kreuzigung als Altarbild und der Auferstehung; außerdem Odoardo Fialetti, der die Erzählung von Dominikanern, die die Wunden Jesu küssen malt, den Hl. Dominikus, der ein Buch aus den brennenden Flammen rettet und die Szene, in der der Hl. Dominikus den Seemann mit einer Münze bezahlt, die wundersamerweise aus dem Mund eines Fisches hervorkam; von Leandro Bassano sind die Darstellung des Onorio III., der die Regeln des Ordens bestätigt und die Hll. Johannes und Paulus; von Angelo Leoni das Treffen des Hl. Dominikus und des Hl. Frankiskus; von Andrea Vicentino die Darstellung des Dogen Jacopo Tiepolo, als er den Dominikanern den Grund für die Kirche schenkt; im 18. Jahrhundert kommen

²²¹ „Entrando nella Sacrestia a mano sinistra, vi è un quadro di Odoardo Fialetti, Miracolo di San Domenico, che capitando in porto dopo il viaggio, e non havendo come pagare i Marinari, per miracolo del Signore uscì un Pesce dall’Acque, e piesolo (?), & apertolo, vi trovò una moneta, con la quale furono pagati i detti Marinari. In testa della Sacrestia al dirimpetto dell’Altare, vi è il Padre San Domenico a tavola, con tutti li Padri, il quale non havendo pane, ne alcuna cosa per mangiare, ricorso con le orazioni a Dio, comparvero due Angeli, che providdero abbandevolmente al bisogno. L’opera è di Leandro Bassano. Segue un quadro sopra una porta, dove il Salvatore siede sopra le nubi, e molti Santi della Religione di San Domenico; opera di Odoardo Fialetti. Segue la confermazione della Religione Domenicana d’Honorio Terzo, fatta da Leandro Bassano. Seguendo sopra una porta S. Paolo e San Pietro, l’uno de’ quali dà il libro, e l’altro il bastone à S. Domenico, acciò vada à predicare di mano del Zoppo dal Vaso. Sopra la porta appresso l’Altare San Domenico à confusione degli Heretici Albigensi, mette il suo libro nel fuoco tre volte, e resta sempre illeso, di mano di Odoardo Fialetti. Dal lato destro dell’Altare vi è Christo con la Croce sopra le spalle, di Lodovico Vivarino. La tavola dell’Altare con Christo in Croce; con San Sebastiano, e molti altri Santi è di Giacomo Palma. Segue dell’altro canto dell’Altare Christo, che risorge, pure di Giacomo Palma. Segue poi a visione del Doge Giacomo Tiepolo, quando gli Angeli incensavano l’Isoletta, e la dona di consenso del Senato a Padri Dominicani, dove poi fabricarno la Chiesa, & il Convento di Santi Giovanni, e Paolo; opera di Andrea Vicentino. Vi seno ancora due meze lune sopra l’Altare: nell’una v’è l’Angelo, e nell’Altra Maria Annonziata di mano di Leandro Bassano. Sopra la porta pure della detta Sacrestia nell’uscire vi sono li Santi Domenico, e Francesco, di Angelo Leone. Nel soffitto vi è Christo fulminante, con la B. Vergine che intercede, e li Santi Giacinto, e Domenico, di mano di Marco di Tiziano.” Boschini 1674, Di Castello S. 56-58. Falsch ist in diesem Kontext die Aussage im Kirchenführer von Franca Boccazzi, die Beschreibung von Boschini würde quasi mit dem heutigen Erscheinungsbild der Sakristei übereinstimmen; vgl. Boccazzi 1965, S. 240.

²²² Fialetti signiert das Gemälde des Heiligen Dominikus, der den Seemann mit der Münze aus dem Fischmaul bezahlt mit 1600. Das Altarbild und die Auferstehung von Palma il Giovane sind dagegen erst von 1620, was den groben Entstehungsrahmen der Bilder festsetzt. Das Datum für die Bilder von Palma il Giovane leitet sich davon ab, dass er vom Konvent im Jahr 1620 als Gegenleistung für seine Bilder einen Grabplatz vor der Tür zur Sakristei zugesprochen kriegte; vgl. Boccazzi 1965, S. 250/251; ebenso Mason Rinaldi 1981, S. 124.

Arbeiten von Francesco Fontebasso hinzu: die Geburt des Hl. Dominikus und die Personifikation des Glaubens mit einem Engel.²²³

Anders als bei den bisher behandelten Sakristeien wird der Raum jedoch nicht von einer flachen Holzdecke abgeschlossen, sondern ist mit einem Spiegelgewölbe mit eingezogenen Stichkappen überwölbt (Abb. 60). Die Stichkappen überfassen Lünettenfelder, die oberhalb des Bilderfrieses zur Deckengestaltung überleiten: Auf diesen ist seitlich des Altares auf zwei Feldern die Verkündigung dargestellt, während die restlichen Lünetten Bilder von Mönchen und Nonnen schmücken; alle Gemälde sind von Leandro Bassano.²²⁴ Die Decke selbst ist mit Stuckornamenten dekoriert, in deren Mitte das rechteckige Gemälde von Marco Vecellio in einen Stuckrahmen eingefasst ist und drei Viertel der Länge des Raumes einnimmt. Dargestellt ist Christus mit Pfeilen auf einer Wolke, unter ihm Madonna und die Heiligen Dominikus und Franziskus.²²⁵ Obwohl der Zyklus erst in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts begonnen wurde, ist das bereits bei Sansovino erwähnte Bild des kreuztragenden Christus von Vivarino mit eingegliedert worden. Wohl mit der Veränderung durch Francesco Fontebasso wird es aus der Sakristei entfernt und der Zyklus mit dessen Bildern vervollständigt. Aus der Sakristei verschwinden ebenso die Darstellung des Mahls des Hl. Dominikus von Leandro Bassano²²⁶, außerdem ein Werk von Odoardo Fialetti, das den Erlöser auf Wolken sitzend zeigt umgeben von Heiligen Dominikanern und darüber hinaus Petrus und Paulus, die dem Hl. Dominikus Buch und Stock reichen von Zoppo dal Vaso.²²⁷ Trotz dieser Veränderungen bleibt der Zyklus thematisch weiterhin dem Orden der Dominikaner verhaftet.

Obwohl also mindestens zwei weitere Sakristeien nach dem Vorbild von San Sebastiano ausgestattet wurden, lässt sich dennoch keine verbindliche Ikonographie für Sakristeien rekonstruieren. Während der gemeinsame Nenner von S. Giacomo dall’Orio und San Sebastiano auf den eucharistisch orientierten Szenen aus dem Alten und Neuen Testament liegt, lassen sich die Bildthemen von SS. Giovanni e Paolo nur schwer damit vereinen. Obwohl das Altarbild die Kreuzigung Christi zeigt und daneben eine

²²³ Abbildungen publiziert bei Boccazzi, Abb. 150-159.

²²⁴ Exemplarisch abgebildet ebd., Abb. 154-157.

²²⁵ Abgebildet ebd., Abb. 149. Ikonographisch ist die Figur des Christus mit Pfeilen in der Hand nicht näher bestimmbar. Möglich wäre, dass es sich bei den Pfeilen um Blitze handelt, die Christus als Weltenrichter charakterisieren.

²²⁶ Erwähnt noch von Ridolif 1648, II, S. 168 und von Boschini 1674, S. 57 als Bild der Sakristei von SS. Giovanni e Paolo; bei Zanetti 1771, S. 295 befindet es sich bereits im Refektorium. Heute ist es Teil des Museo Correr in Venedig.

²²⁷ Über die Bilder von Fialetti und von Zoppo dal Vaso ist nichts über den weiteren Verbleib ausfindig zu machen.

Auferstehung zu sehen ist, bleibt der Fokus der Ausstattung auf die Ordensgeschichte gerichtet. Während der eucharistische Gedanke zum einen durch die Vorbilder der Sakramentskapellen, zum anderen durch die ursprüngliche Funktion der Sakristeien zur Aufbewahrung der eucharistischen Elemente nachvollziehbar ist, bleibt das Programm der Ordensgeschichte mit den Funktionen der Sakristei eigentlich unvereinbar.²²⁸ Hier wird eher die Sakristei als Kapitelsaal des Ordens dekoriert. Dies und die umlaufenden Holzbänke lassen die Vermutung zu, dass diese Sakristei, ebenso wie San Sebastiano, als Versammlungsraum des Ordens genutzt wurde.

Durch diese nachfolgenden Ausstattungsmodelle zwar aus der isolierten Stellung unter den Sakristeien befreit, ist dennoch keine weitere Anwendung nach dem Muster von San Sebastiano in zeitlicher Nähe in Venedig ausfindig zu machen. Die in den Scuole geprägte Ausstattungstradition gelangt nur in diesen Ausnahmefällen in den Kontext der Sakristei.

²²⁸ Die Eucharistie wurde früher in der Sakristei verwahrt und zum Beginn des Gottesdienstes in einer Prozession zum Hauptaltar getragen. Hieran schließt sich auch die Aussage Borromeos, dass die Sakristei so positioniert sein solle, dass eine würdevolle Prozession abgehalten werden könne. Vgl. Bandmann 1956, S. 33.

Schlussbetrachtung

Die malerische Ausstattung der Sakristei von San Sebastiano in Venedig stellt Mitte des 16. Jahrhunderts einen Ausnahmefall unter den venezianischen Sakristeien dar. Bei der Betrachtung lokaler Leinwandbilddekorationen konnte jedoch festgestellt werden, dass sich die Ausstattung der Sakristei sowohl konzeptionell als auch thematisch an anderen venezianischen Raumtypen orientiert hat. So stimmt das Schema der Leinwandbilddekorationen mit den Ausstattungen der Scuole überein. Thematisch gliederte sich das Bildprogramm in San Sebastiano wiederum an die Vorbilder aus den Sakramentskapellen an, die bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts schwerpunktmäßig mit Bildern zur Eucharistie ausgestattet wurden. Auch die in den Scuole geprägte Ausstattungsform der Leinwandbilddekoration hatte hier bereits Anwendung gefunden. Die Sakristei von San Sebastiano stellt also nicht das erste, aber ein in seiner Perfektionierung bemerkenswertes Beispiel für die gattungsfremde Anwendung dieses Ausstattungsschemas dar.

Der in der kunsthistorischen Forschung bisher nur peripher behandelte Wandzyklus der Sakristei wurde in der vorliegenden Arbeit erstmals umfassend gewürdigt. Das Bildprogramm beschäftigt sich mit Darstellungen, die dem Betrachter die Erlösung seiner Sünden versprechen. Als zentrale Figur steht Christus im Mittelpunkt des Zyklus. Die Bilder wurden detailliert analysiert und vor dem Hintergrund bislang unbeachteter Vorbilder und Vergleichsbeispiele präziser als bisher in ihrem venezianischen Umfeld eingeordnet. Während die in Quellen und moderner Forschung vorgenommenen Zuschreibungen meist nur einen groben Zusammenhang mit der Werkstatt des Bonifazio de Pitati ergeben, konnte hier gezeigt werden, dass neben diesem auch Künstler wie Tizian, Jacopo Bassano und Andrea Schiavone zitiert werden. Eine direkte Zuschreibung an einzelne Künstler ist angesichts des starken Eklektizismus der Bilder nicht möglich, doch lassen sich einzelne Werkgruppen unterscheiden.

Auch die Frage der ursprünglichen Anordnung wurde untersucht. Der vorgenommene Rekonstruktionsversuch basiert auf kritischer Auswertung der Quellen, ferner auf ikonographischen und kompositionellen Überlegungen sowie der Entschlüsselung der zugehörigen Wandinschrift. Mit der Positionierung der Kreuzigung, Geburt, Taufe und Auferstehung in die jeweilige Wandmitte wird die Figur Christi nicht nur thematisch, sondern auch kompositionell in den Mittelpunkt der Ausstattung gesetzt, um den herum die übrigen Bilder angeordnet werden. Anhand der umlaufenden Bänke und anhand der

Themenauswahl konnte geschlossen werden, dass der Raum wahrscheinlich zusätzlich als Versammlungsort des Ordens genutzt wurde.

Der Entstehungszeitrahmen bleibt ebenso wie die Namen der beteiligten Künstler im Dunkeln. Aufgrund der wahrscheinlichen Beteiligung von Raffaele da Verona lässt sich jedoch der Arbeitsbeginn bereits in die späten 1540er Jahre datieren. Wann der Zyklus genau abgeschlossen wurde, muss aber weiter als unbekannt gelten.

Eine vergleichende Analyse der erhaltenen und archivalisch erschließbaren venezianischen Sakristeien des 15. und 16. Jahrhunderts war angesichts des defizitären Forschungsstands hier nicht möglich, doch konnten zwei an San Sebastiano orientierte Sakristeien nachgewiesen werden, nämlich die Sakristei von San Giacomo dall’Orio und ebenso diejenige von SS. Giovanni e Paolo. Doch scheint es bei diesen vereinzelt Nachahmungen zu bleiben; als gängige Dekorationsform dieser Raumgattung kann sich die Sakristei von San Sebastiano nicht durchsetzen.

Literaturverzeichnis

Aikema/Brown 1999

Bernard Aikema und Beverly Louise Brown (Hrsg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian, New York 1999.

Aikema 1999

Bernard Aikema, The Lure of the North: Netherlandish Art in Venetian Collections, in: Bernard Aikema und Beverly Louise Brown (Hrsg.), Renaissance Venice and the North. Crosscurrents in the Time of Bellini, Dürer, and Titian, New York 1999, S. 83-91.

Augusti Ruggeri/Savini Branca 1994

Adriana Augusti Ruggeri und Simona Savini Branca (Hrsg.), Chiesa di San Sebastiano. Arte e devozione, Venedig 1994.

Aurenhammer 1985

Hans H. Aurenhammer, Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext (unpubl. Diss. Universität Wien), Wien 1985.

Aurenhammer 1993

Hans H. Aurenhammer, Jacopo Bassano, in: Günter Meißner (Hrsg.), Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 7, Leipzig 1993, S. 385-390.

Aurenhammer 1999

Hans H. Aurenhammer, „Quadri numero sette esistenti nella sagrestia de San Giacomo della Zueca fatti per mano del Q. Paulo Veronese“. Zur Provenienz und ursprünglichen Bestimmung einiger Bilder Veroneses und seiner Werkstatt im Wiener Kunsthistorischen Museum, Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 1, 1999, S. 151-187.

Bandmann 1956

Günter Bandmann, Über Pastophorien und verwandte Nebenräume im mittelalterlichen Kirchenbau, in: Wolfgang Braunfels (Hrsg.), Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Berlin 1956, S. 19-58.

Boccazzi 1965

Franca Zava Boccazzi, La basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia, Venedig 1965.

Boschini 1674

Marco Boschini, Le ricche minere della pittura Veneziana, Venedig 1674.

Cicogna 1834

Emmanuele Antonio Cicogna, Delle Inscrizioni Veneziane, Bd. IV, Venedig 1834.

Cope 1979

Maurice E. Cope, The Venetian Chapel of the Sacrament in the Sixteenth Century: A study in the iconography of the early Counter-Reformation (Diss. Universität Chicago 1965), New York – London 1979.

Cottrell 2000a

Philip Cottrell, Bonifacio's Enterprise. Bonifacio de' Pitati and Venetian Painting (unpubl. Diss. Universität St. Andrews), St. Andrews 2000.

Cottrell 2000b

Philip Cottrell, Corporate Colors: Bonifacio and Tintoretto at the Palazzo dei Camerlenghi in Venice, *The Art Bulletin*, 82/4, 2000, S. 658-678.

De Vecchi 1970

Pierluigi De Vecchi, L'opera completa del Tintoretto (Classici dell'Arte, Bd. 36), Mailand 1970.

Dobszay 1997

László Dobszay, Offizium, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil 7, Kassel 1997, Spalte 593-609.

Dumler 2001

Helmut Dumler, *Venedig und die Dogen*, Düsseldorf/Zürich 2001.

Echols 1995

Robert Echols, Giovanni Galizzi and the Problem of the Young Tintoretto, *Artibus et Historiae*, 16/31, 1995, S. 69-110.

Echols 2007

Robert Echols, Tintoretto the Painter, in: *Tintoretto*, Katalog zur Ausstellung im Museo Nacional del Prado in Madrid vom 30. Januar – 13. Mai 2007, hrsg. von Miguel Falomir, Madrid 2007, S. 25-62.

Evers 1994

Sonia Holden Evers, The art of Paolo Veronese: Artistic identity in harmony with patrician ideology (Diss. University of California at Berkeley), Ann Arbor 1994.

Faggin 1963

Giorgio T. Faggin, Bonifacio ai Camerlenghi, *Arte Veneta*, 17, 1963, S. 79-95.

Ferrari 1961

Maria Luisa Ferrari, *Il Romanino*, Mailand 1961.

Fleischer 1986

Martina Fleischer, Leinwandbilddekorationen venezianischer Kirchen vom 16. bis 18. Jahrhundert. *Venezianische Malerei und Gegenreformation* (unpubl. Diss. Universität Wien), Wien 1986.

Friedländer 1947

Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, hrsg. von A.A.M. Stols und Bruno Cassirer, Den Haag – Oxford 1947.

Gentili 2005

Augusto Gentili, Ester, che fortuna! *Venezia Cinquecento*, 15/29, 2005, S. 41-62.

Gombrich 1985

Ernst H. Gombrich, *Die Kunst der Renaissance I. Norm und Form*, Stuttgart 1985.

Haines 1983

Margaret Haines, *La Sacrestia delle messe del Duomo di Firenze*, Florenz 1983.

Herman 2003

Todd A. Herman, Out of the shadow of Titian: Bonifacio de' Pitati and 16th century Venetian painting, Ph.D. diss., Case Western Reserve University, Ann Arbor 2003.

Hills 1983

Paul Hills, Piety and Patronage in cinquecento Venice: Tintoretto and the Scuole del Sacramento, *Art History*, 6/1, 1983, S. 30-43.

Humfrey 2000

Peter Humfrey, Veronese's High Altarpiece for San Sebastiano. A Patrician Commission for a Counter Reformation Church, in: John Martin und Dennis Romano (Hrsg.), *Venice Reconsidered. The History and Civilization of an Italian City State, 1297-1797*, Baltimore und London 2000, S. 365-388.

Kahr 1970

Madlyn Kahr, The Meaning of Veronese's Paintings in the Church of San Sebastiano in Venice, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, S. 235-247.

Köster 2008

Gabriele Köster, Künstler und ihre Brüder. Maler Bildhauer und Architekten in den venezianischen Scuole Grandi (bis ca. 1600) (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. XXII), Berlin 2008.

Limentani Viridis 1977

Caterina Limentani Viridis, Martin de Vos e la Cultura Veneziana, *Antichità Viva*, 16/2, 1977, S. 3-14.

Lorenzetti 1926

Giulio Lorenzetti, Venezia e il suo estuario. Guida storico-artistica, Mailand 1926.

Ludwig 1901

Gustav Ludwig, Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung, Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XXII, 1901, S. 61-78 (Teil 1), S. 180-200 (Teil 2).

Ludwig 1902

Gustav Ludwig, Bonifazio di Pitati da Verona, eine archivalische Untersuchung, Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, XXIII, 1902, S. 36-66 (Teil 3).

Martinelli Pedrocco 1981

Elisabetta Martinelli Pedrocco, Le altre Scuole. Vicende storiche e artistiche, in: Terisio Pignatti (Hrsg.), *Le scuole di Venezia*, Mailand 1981, S. 217-226.

Mason Rinaldi 1981

Stefania Mason Rinaldi, Il ciclo eucaristico di Palma il Giovane nella Sagrestia Vecchia di San Giacomo dell'Orio, in: *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, Katalog zur Ausstellung im Palazzo Ducale in Venedig von September bis Dezember 1981, hrsg. von Rodolfo Pallucchini, Venedig 1981, S. 334-336.

Mason Rinaldi 1984

Stefania Mason Rinaldi, *Palma il Giovane. L'opera completa*, Mailand 1984.

Matile 1997

Michael Matile, *Quadri laterali* im sakralen Kontext. Studien und Materialien zur Historienmalerei in venezianischen Kirchen und Kapellen des Cinquecento (Akadémós 2), München 1997.

Mayer-Himmelheber 1984

Susanne Mayer-Himmelheber, Bischöfliche Kunstpolitik nach dem Tridentinum (tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte, Bd. 11), München 1984.

Merkel/Martinelli 1981

Ettore Merkel und Elisabetta Martinelli Pedrocco, Scuola della Carità. Catalogo delle Opere, in: Terisio Pignatti (Hrsg.), *Le scuole di Venezia*, Mailand 1981, S. 33-40.

Moschini 1815

Giannantonio Moschini, *Guida per la città di Venezia*, Bd. II, Teil I, Venezia 1815.

Nepi Scirè 2002

Giovanna Nepi Scirè, Die venezianischen Scuole und ihre Sammlungen, in: Jutta Frings (Hrsg.), *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vom 27. Sept. 2002 bis 12. Jan. 2003, Bonn 2002, S. 95-107.

Niero 1981

Antonio Niero, Il programma teologico di Paolo Veronese in San Sebastiano, in: Anna della Valle (Hrsg.), *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, Katalog zur Ausstellung im Palazzo Ducale von September bis Dezember 1981, S. 327-329.

Pallucchini 1950

Rodolfo Pallucchini, *La Giovinezza del Tintoretto*, Mailand 1950.

Pallucchini/Rossi 1994

Rodolfo Pallucchini und Paola Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 3 Bd., Mailand 1994.

Paoletti 1843

Pietro Paoletti, *L'Architettura e la Scultura del Rinascimento a Venezia*, Bd. 2, Venedig 1843.

Passamani 1988

Alessandro Bonvicino – Il Moretto, Katalog zur Ausstellung im Monastero di S. Giulia, 18. Juni – 20. November 1988, hrsg. von Bruno Passamani, Bologna 1988.

Pedrocco 2000

Filippo Pedrocco, *Tizian*, München 2000.

Perry 1972

Marylin Perry, *The Statuario Publico of the Venetian Republic*, *Saggie e Memorie di storia dell'arte*, 8, 1972, S. 75-150.

Perry 1978

Marilyn Perry, Cardinal Domenico Grimani's legacy of ancient art to Venice, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLI, 1978, S. 215-244.

Pignatti 1966

Terisio Pignatti, *Le pitture di Paolo Veronese nella chiesa di S. Sebastiano in Venezia*, Mailand 1966.

Pignatti 1969

Terisio Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini (Classici dell'Arte, Bd. 28)*, Mailand 1969.

Pignatti 1976

Terisio Pignatti, *Paolo Veronese*, 2 Bd., Mailand 1976.

Pignatti 1981

Terisio Pignatti (Hrsg.), *Le scuole di Venezia*, Mailand 1981.

Pullan 1981

Brian Pullan, *Natura e carattere delle Scuole*, in: Terisio Pignatti (Hrsg.), *Le Scuole di Venezia*, Mailand 1981, S. 9-26.

Ranieri 2002

Paola Ranieri, *La chiesa di San Sebastiano a Venezia: la rifondazione cinquecentesca e la cappella di Marcantonio Grimani*, *Venezia Cinquecento*, XII/24, 2002, S. 5-140.

Ravagnan 2002

Giovanna Luisa Ravagnan, *Die Familie Grimani und ihre archäologischen Sammlungen*, in: Jutta Frings (Hrsg.), *Venezia! Kunst aus venezianischen Palästen. Sammlungsgeschichte Venedigs vom 13. bis 19. Jahrhundert*, Katalog zur Ausstellung in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn vom 27. Sept. 2002 bis 12. Jan. 2003, Bonn 2002, S. 92-94.

Richardson 1980

Francis L. Richardson, *Andrea Schiavone*, Oxford 1980.

Ridolfi 1914

Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'arte*. Ed. Detlev Freiherr von Hadeln, 2 Bd., Berlin 1914.

Rognini 1980/81

Luciano Rognini, Bernardo Torlioni, Mecenate di Paolo Veronese, e il nipote Raffaello, pittore e musico, Studi storici veronesi Luigi Simeoni, 30/31, 1980/81, S. 143-165.

Rylands 1988

Philip Rylands, Palma il Vecchio. L'opera completa, Mailand 1988.

Sajanello 1760

Johannes Baptista Sajanello, Historica Monumenta ordinis sancti Hieronymi Congregationis B. Petri de Pisis, ed. 2. Longe Auctior, Et Correctior, Ac Documentis nunc primum editis illustrata, Bd. 2, Venedig 1760.

Sansovino 1998

Francesco Sansovino, Venetia, città nobilissima e singolare. Con le aggiunte di Gustiniano Martinioni, hrsg. von Lino Moretti, Venedig 1998.

Schoch/Mende/Scherbaum 2002

Rainer Schoch, Mathias Mende, Anna Scherbaum, Dürer - Das druckgraphische Werk, 3 Bde., München 2002.

Vertova 1985

Luisa Vertova, Profilo di Antonio Palma, Antichità Viva, 24/5-6, 1985, S. 21-32.

Von der Gabelentz 1912

Hans von der Gabelentz (Hrsg.), Die Biblia Pauperum und Apokalypse der Grossherzogl. Bibliothek zu Weimar, Strassburg 1912.

Von Erffa 1995

Hans Martin von Erffa, Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen, Bd. 2, München 1995.

Von Hadeln 1913

Detlev von Hadeln, Nadalino da Murano, Zeitschrift für bildende Kunst, N.F. 24, 1913, S. 163-167.

Westphal 1931

Dorothee Westphal, Bonifazio Veronese, München 1931.

Westphal o.J.

Dorothee Westphal, Antonio Palma, in: Hans Vollmer (Hrsg.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 26, Leipzig o.J., S. 171/172.

Wickhoff 1903

Franz Wickhoff, Aus der Werkstatt Bonifazios, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1903, S. 87-94.

Wohlmuth 2002

Josef Wohlmuth (Hrsg.), Dekrete der ökumenischen Konzilien (Konzilien der Neuzeit, Bd. 3), Paderborn – München – Wien – Zürich 2002.

Wolters 1990

Wolfgang Wolters, Paolo Veronese e l'architettura di S. Sebastiano, in: Massimo Gemin (Hrsg.), Nuovi Studi su Paolo Veronese, Venedig 1990, S. 183-188.

Wolters 2000

Wolfgang Wolters, Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance, München 2000.

Zampetti 1973

Pietro Zampetti, Guida alle opere d'arte della Scuola di S. Fantin, Ateneo Veneto, Venezia 1973.

Zanetti 1771

Antonio Maria Zanetti, Della pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de'Veneziani Maestri, Libri V, Venezia 1771.

Zannandreis 1891

Diego Zannandreis, Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi, Verona 1891.

Zenkert 2003

Astrid Zenkert, Tintoretto in der Scuola di San Rocco. Ensemble und Wirkung (Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, Bd. 19), Tübingen – Berlin 2003.

Zorzi 1972

Alvise Zorzi, Venezia Scomparsa, 2 Bd., Mailand 1972.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Photographie Antonia von Schultendorff

Abb. 2: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 66.

Abb. 3: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 67.

Abb. 4: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 69.

Abb. 5: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 68.

Abb. 6: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 112.

Abb. 7: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 114.

Abb. 8: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 117.

Abb. 9: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 151.

Abb. 10: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 154.

Abb. 10a: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 155.

Abb. 11: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 146.

Abb. 11a: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 147.

Abb. 12: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 150.

Abb. 13: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 176.

Abb. 14: Pignatti 1976; Bd. 2, Abb. 182/183.

Abb. 15: Unidam Bilddatenbank

Abb. 16: Pignatti 1976, Bd. 2, Abb. 383.

Abb. 17: Pignatti 1976, Bd. 2, Abb. 385.

Abb. 18-26: Photographien Antonia von Schultendorff

Abb. 27: Filippo Pedrocco: Tizian, München 2000 S. 165.

Abb. 28: Pignatti 1981, S. 108.

Abb. 29: Pignatti 1981, S. 52.

Abb. 30: Pignatti 1981, S. 76.

Abb. 31: Prometheus Bilddatenbank

Abb. 32-34: Photographie Antonia von Schultendorff

Abb. 35: Filippo Pedrocco: Tizian, München 2000, S. 90.

Abb. 36: Filippo Pedrocco: Tizian, München 2000, S. 184.

Abb. 37: Bilddatenbank National Gallery London

<http://www.nationalgalleryimages.co.uk/Imagedetails.aspx?q=NG1884&ng=NG1884&f>

[rm=1](#) (Zugriff vom 24.08.2010)

Abb. 38: Photographie Antonia von Schultendorff

- Abb. 39:** Rona Goffen, Giovanni Bellini, London 1989, S. 107, Abb. 73.
- Abb. 40:** Schoch/Mende/Scherbaum 2002, Bd. 2, S. 187.
- Abb. 41:** Peter Humfrey, Lorenzo Lotto, New Haven 1997, S. 59.
- Abb. 42:** Katalog zur Ausstellung in Bassano del Grappa, Museo Civico, 5. September – 6. Dezember 1992, hrsg. von Beverly Louise Brown und Paola Marini, Bassano 1992, Kat. Nr. 16.
- Abb. 43:** Rognini 1980/1981, Abb. 2.
- Abb. 44:** Vertova 1985, S. 26.
- Abb. 45:** Filippo Pedrocchi: Tizian, München 2000, S. 178.
- Abb. 46:** Manuela Morresi, Jacopo Sansovino, Mailand 2000, S. 276.
- Abb. 47:** Perry 1978, Abb. 24c.
- Abb. 48:** Echols 1995, S. 77.
- Abb. 49:** Ravagnan 2002, S. 136, Abb. 61.
- Abb. 50:** Photographie Antonia von Schultendorff
- Abb. 51:** Pierluigi De Vecchi, Raffael, München 2002, S. 312, Abb. 296.
- Abb. 51a:** Detail Abb. 51.
- Abb. 52-55:** Photographie Antonia von Schultendorff
- Abb. 56:** Matile 1997, Abb. 15.
- Abb. 57:** Boccazzi 1965, Abb. 149.

Ich habe mich bemüht, die Inhaber sämtlicher Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abbildungen



Abb. 1: Paolo Veronese, Marienkrönung, 1555, Öl auf Leinwand, 200x170cm, Sakristei S. Sebastiano Venedig



Abb. 2: Paolo Veronese, Lukas, 1555, Öl auf Leinwand, 85x200cm, Sakristei S. Sebastiano, Venedig



Abb. 4: Paolo Veronese, Markus, 1555, Öl auf Leinwand, 85x200cm, Sakristei S. Sebastiano, Venedig



Abb. 3: Paolo Veronese, Matthäus, 1555, Öl auf Leinwand, 85x240cm, Sakristei S. Sebastiano, Venedig



Abb. 5: Paolo Veronese, Johannes, 1555, Öl auf Leinwand, 85x240cm, Sakristei S. Sebastiano, Venedig



Abb. 6: Paolo Veronese, Verstoßung Wastis, 1555, Öl auf Leinwand, 500x370cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 8: Paolo Veronese, Triumph des Mordechai, Öl auf Leinwand, 500x370cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 7: Paolo Veronese, Krönung Esthers, Öl auf Leinwand, 450x370cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 9: Paolo Veronese, Martyrium des Hl. Sebastian, Fresko, 350x480cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 9: Paolo Veronese, Bogenschützen, Fresko, 270x130cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 10a: Paolo Veronese, Hl. Sebastian von Pfeilen durchbohrt, Fresko, 270x130cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 11: Paolo Veronese, Verkündigung an Maria - Erzengel Michael, Fresko, 280x150cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 11a: Paolo Veronese, Verkündigung an Maria - Maria, Fresko, 280x150cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 12: Paolo Veronese, Hl. Sebastian vor Diokletian, Fresko, 350x480cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 13: Paolo Veronese, Darbringung im Tempel, 1558-1560, Öl auf Holz, 490x190cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 14: Paolo Veronese, Heilung des Lahmen am Teich Bethesda, 1558-1560, Öl auf Holz, 490x190cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 15: Paolo Veronese, Madonna in der Glorie mit Heiligen Sebastian, Petrus, Katharina und Franziskus, ca. 1562, Öl auf Leinwand, 420x230cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 16: Paolo Veronese, Hl. Markus und Marcellus werden zum Martyrium geführt, 1565, Öl auf Leinwand, 355x540cm, San Sebastiano, Venedig



Abb. 17: Paolo Veronese, Martyrium des Hl. Sebastian, 1565, 355x540cm, Öl auf Leinwand, San Sebastiano, Venedig



Abb. 18: Raffaele da Verona (?), Kreuzigung und Hl. Sebastian und Hl. Onofrius, ca. 1548, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 19: Werkstatt Bonifazio de' Pitati (?), Traum des Jakob, um 1550, Öl auf Leinwand, 160x222cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 20: Unbekannt, Durchzug durch das Rote Meer, um 1550, Öl auf Leinwand, 160x222cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 21: Unbekannt, Anbetung der Hirten, um 1550, Öl auf Leinwand, 160x222cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 22: Werkstatt Bonifazio de' Pitati (?), Opferung Isaaks, um 1550, Öl auf Leinwand, 163x200cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 23: Werkstatt Bonifazio de' Pitati (?), Taufe Christi, um 1550, Öl auf Leinwand, 163x198cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 24: Werkstatt Bonifazio de' Pitati (?), Christus am Ölberg, um 1550, Öl auf Leinwand, 157x198cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 25: Unbekannt, Auferstehung Christi, um 1550, Öl auf Leinwand, 160x222cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 26: Giovanni Galizzi (?), Moses und die eherne Schlange, um 1550, Öl auf Leinwand, 160x70cm und 159x34cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 27: Tizian, Tempelgang Mariens, 1534-1538, Öl auf Leinwand, 335x775cm, Galleria dell'Accademia, Venedig

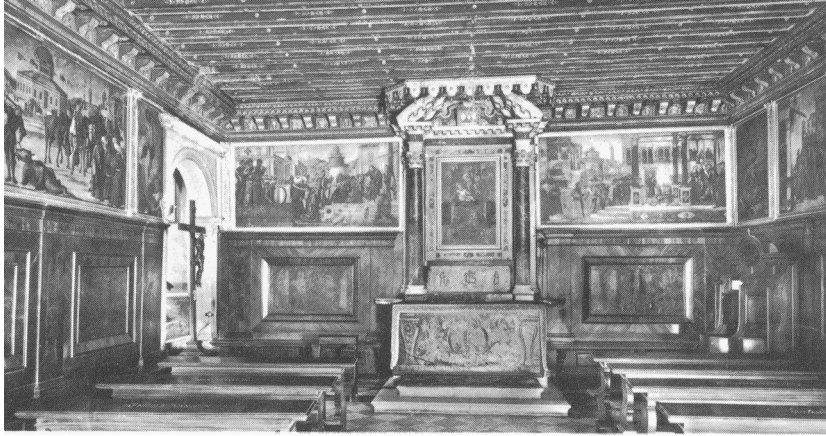


Abb. 28: Scuola degli Schiavoni, Venedig, Blick in das Oratorium mit den Gemälden Carpaccios



Abb. 29: Gentile Bellini, Prozession der Kreuzesreliquie auf dem Markusplatz, 1496, Öl auf Leinwand, 367x745cm, Galleria dell'Accademia, Venedig



Abb. 30: Vittore Carpaccio, Ankunft der Botschafter, 1495-1500, Öl auf Leinwand, 272x589cm, Galleria dell'Accademia, Venedig



Abb. 31: Dirck Bouts, Altar der Einsetzung des heiligen Abendmahls, 1464-1467, Öl auf Holz, Kirche St. Peter, Louvain



Abb. 32: Raffaele da Verona (?), Hl. Sebastian, ca. 1548, Öl auf Leinwand, 160x74cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 33: Raffaele da Verona (?), Hl. Onofrius, ca. 1548, Öl auf Leinwand, 163x73cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 34: Raffaele da Verona (?), Kreuzigung, ca. 1548, Öl auf Leinwand, 160x185cm, Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 35: Tizian, Taufe Christi mit Stifter Giovanni Ram, um 1511/1512, Öl auf Holz, 116x91cm, Pinacoteca Capitolina, Rom



Abb. 23: Taufe Christi, Details siehe Abb. 23 S. 99.



Abb. 36: Tizian, Opferung Isaaks, um 1544, Öl auf Leinwand, 328x284,5cm, St. Maria della Salute, Venedig



Abb. 22: Opferung Isaaks, Details siehe Abb. 22, S. 99.



Abb. 37: Andrea Schiavone, Jupiter verführt Kallisto, um 1550, Öl auf Leinwand, 18,7x18,9cm, National Gallery, London

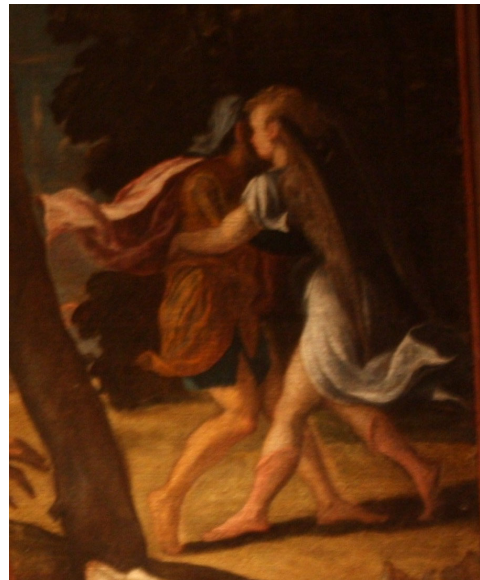


Abb. 38: Detail Traum des Jakob, Details siehe Abb. 19, S. 97.



Abb. 39: Giovanni Bellini, Christus am Ölberg, um 1465, Tempera auf Holz, 81,3 x127cm, National Gallery London



Abb. 40: Albrecht Dürer, Christus am Ölberg, Große Passion, Holzschnitt, 39,1x28,1cm

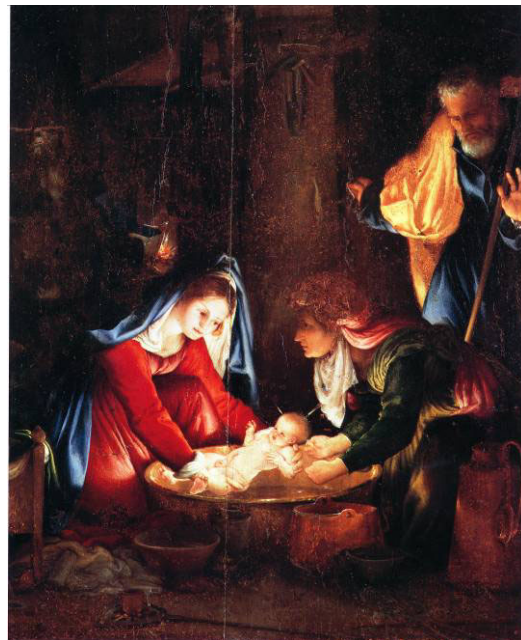


Abb. 41: Lorenzo Lotto, Nächtliche Geburt Christi, 1521, Öl auf Leinwand, 5x45,7cm, Pinoteca Nazionale Siena



Abb. 41a: Tizian, Anbetung der Hirten, 1532-1533, Öl auf Holz, 93x112cm, Palazzo Pitti Florenz



Abb. 42: Jacopo Bassano, Anbetung der Hirten, um 1545, Öl auf Leinwand, 95x140cm, Galleria dell'Accademia, Venedig



Abb. 43: Domenico Brusaporzi, Kreuzigung mit dem Heiligen Hieronymus und einer

unbekannten Heiligen, Öl auf Leinwand, S. Fermo, Cappella degli Avanzati, Verona

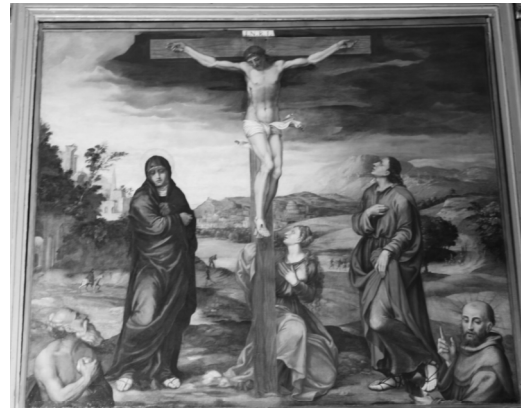


Abb. 34: Raffaele da Verona (?), Kreuzigung, Details siehe Abb. 43, S. 104

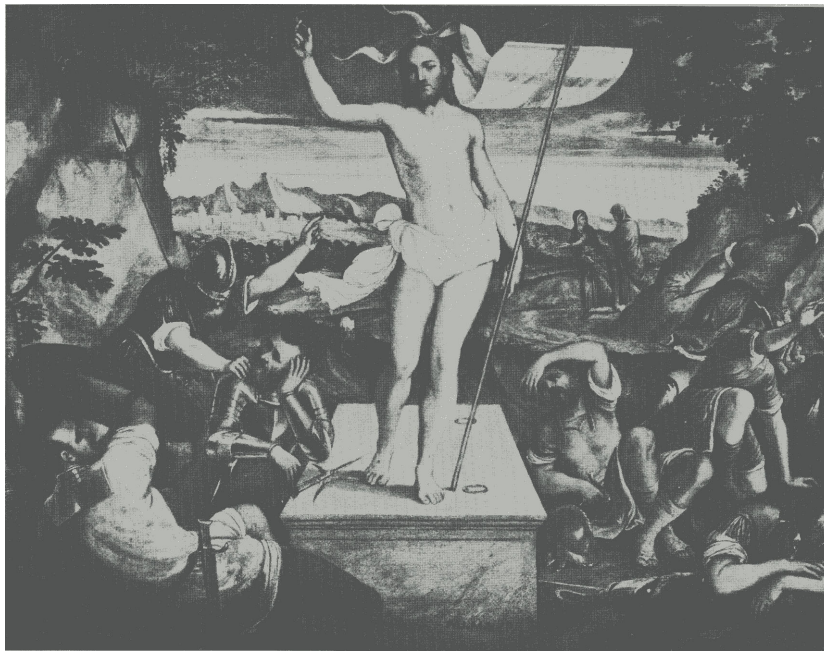


Abb. 44: Antonio Palma, Auferstehung, um 1545, Öl auf Leinwand, 90x116cm Staatsgalerie Stuttgart



Abb. 45: Tizian, Auferstehung, um 1544, Öl auf Leinwand, 163x104cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino



Abb. 25: Unbekannt, Auferstehung, Details siehe Abb. 25, S. 100



Abb. 46: Jacopo Sansovino, Auferstehung, um 1546, Bronze, Sakristeitür San Marco, Venedig



Abb. 47: Gefallener Gladiator, 3. Jhdt v. Chr, Marmor, Höhe 104cm, Museo Archeologico, Venedig



Abb. 48: Detail Abb. 25, Auferstehung Christi, Details siehe Abb. 25, S. 100



Abb. 49: Giovanni Galizzi, Der thronende Heilige Markus mit den Heiligen Jakobus und Patrick, Parish House, S. Maria Assunta, Vertova



Abb. 50: Statue eines toten Galliers, neronisch-flavische Kopie (Mitte 1. Jhdt. n.Chr.), Marmor, 25x137cm, Museo Archeologico, Venedig

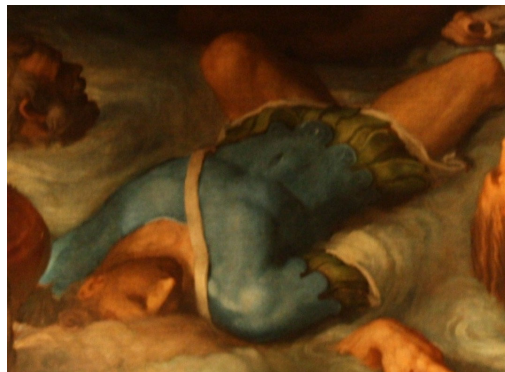


Abb. 51: Detail Abb. 20



Abb. 52: Raffael, Schlacht an der Milvischen Brücke, Fresko, Konstantinssaal, Vatikanische Museen, Rom



Abb. 52a: Detail Abb. 50



Abb. 53: Detail Abb. 20



Abb. 54: Innenansicht Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 55: Südwand Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 56: Westwand Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 57: Nordwand Sakristei San Sebastiano, Venedig



Abb. 58: Ostwand Sakristei San Sebastiano, Venedig

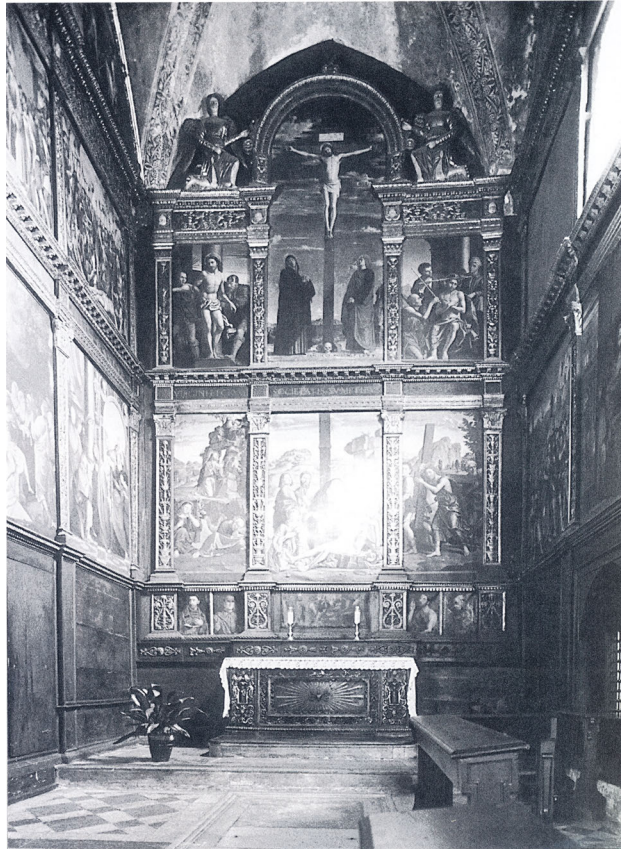


Abb. 55: San Bernardino, Cappella Avanzi, (Altarpolyptychon von Francesco Morone 1498, erweitert von Paolo Morando, gen. Il Cavazzola 1517), Verona



Abb. 56: Sakristei SS. Giovanni e Paolo, Venedig

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der malerischen Ausstattung der Sakristei von San Sebastiano in Venedig. Der Text ist in drei Teile gegliedert: Im ersten Teil wird auf die Leinwandbilddekorationen in Venedig Bezug genommen, die zur Entstehungszeit des Sakristeienzyklus existierten und eine wesentliche Vorbildfunktion für die Ausstattung der Sakristei inne hatten. Unterschieden wird in dem Bereich zwischen den dominanten Ausstattungen der Scuole und den zögerlichen Anfängen von Leinwandbilddekorationen im sakralen Raum im Kontext der Sakramentskapellen.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Sakristei von San Sebastiano umfassend betrachtet. Während zunächst auf die Baugeschichte der Kirche eingegangen wird, folgen dann die einzelnen Bilder des Zyklus. Nach einem kurzen Überblick über den Forschungsstand, werden die Bilder in den anschließenden Kapiteln kritisch auf Basis der in der Forschung existierenden Zuschreibungen betrachtet und in den venezianischen Kontext eingeordnet. Nach einer Überlegung zur ursprünglichen Anordnung der Bilder und ihrer Funktion im Sakristeienkontext, wird darauf eingegangen, in wiefern die Ausstattungstradition der Scuole und Sakramentskapellen hier übernommen wurde.

Abschließend wird im dritten Teil ein Ausblick auf die mögliche Vorbildfunktion der Sakristei von San Sebastiano auf die Sakristeien von San Giacomo dall'Orto und SS. Giovanni e Paolo gegeben.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Antonia von Schultendorff

Geboren am 29. Mai 1984, Göttingen, Deutschland

Ausbildung

Seit 10/06	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
10/08 – 06/09	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Roma Tre (Erasmus)
04/04 – 04/06	Studium der Kunstgeschichte und Volkswirtschaftslehre an der Ruprecht Karls Universität Heidelberg
07/03	Matura am Egbert Gymnasium Münsterschwarzach

Berufliche Erfahrungen

05/06 – 08/08	Dorotheum GmbH, Wien
08/04 – 09/04	Kunstoff Weimar
11/03 – 12/03	Canal Diez, Córdoba, Argentinien
08/03	Atlant Shipping, Hamburg

Sprachkenntnisse

Englisch, sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift

Italienisch, gute Kenntnisse

Spanisch, Grundkenntnisse