



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Architektur und Malerei der Kirche San Zan Degolà und ihre
Beziehungen mit der byzantinischen Kunst des 13. Jh.

verfasst von | submitted by
Angelika Fink BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Dr. Jadranka Prolovic

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Forschungslage.....	4
3. Geschichte der Kirche San Zan Degolà.....	10
4. Architektur der Kirche San Zan Degolà.....	15
4.1. Äußere Ansicht der Kirche.....	15
4.2. Innere Aufbau der Kirche.....	17
4.3. Architektur von San Zan Degolà im Vergleich.....	20
4.4. Ursprungstypus der venezianischen Kirchenbasilika.....	24
5. Wandmalerei der Kirche San Zan Degolà.....	27
5.1. Wanddekoration der Schiffsbereiche der Kirche.....	27
5.2. Wandmalerei der Südkapelle.....	29
5.3. Wandmalerei der Nordkapelle (Kreuzkapelle).....	29
5.3.1. Die Beschreibung der erhaltenen Freskomalerei.....	30
5.3.2. Vergleichsanalyse und Bildprogramm der Nordkapelle.....	38
5.3.3. Stilanalyse der Freskenmalerei.....	49
5.3.3.1. Kunstströmungen in Byzanz und in den Ländern ihres Kultur- und Kunstkreises und ihr Einfluss auf die Malerei von San Zan Degolà.....	50
5.3.3.2. Serbien und dessen Sonderstellung in der byzantinischen Malerei im 13. Jahrhundert.....	62
5.3.3.3. Byzantinische Künstler in Venedig und ihr Einfluss auf den einheimischen Künstlermilieu.....	81
5.3.3.4. Die Datierung der Malerei von San Zan Degolà als Ergebnis der Ikonographisch-Ikonologischen und Stilanalyse.....	99
6. Conclusio.....	109
Literaturverzeichnis und Abkürzungen.....	113
Abbildungsnachweis.....	125
Abbildungen.....	135
Abstract Deutsch.....	203
Abstract English.....	204

1. Einleitung

Unweit vom hektischen Treiben auf dem *Canale Grande*, zwischen dem *Campo San Giacomo dell'Orio* und dem *Fondaco dei Turchi* im *Sestiere Santa Croce*, befindet sich auf einem ruhigen Platz die kleine, dem Johannes den Täufer geweihte Kirche, welche im venezianischen Dialekt unter den Namen *San Zan Degolà* (Johannes der Enthauptete) bekannt ist. (Abb.1) Bereits auf den ersten Blick, aus der *Calle Bembo* über den Kanal kommend, erkennt man an der Fassade dieser dreischiffigen Basilika die Spuren der Zeit, welche uns die Geschichte dieses sakralen Monuments verraten. Dies ist auch im Inneren der Kirche ersichtlich, wo sich unter anderen in der Nordkapelle die Reste einer qualitätsvollen Freskenausstattung befinden, in der sich serbisch/byzantinische Einflüsse neben den lokalen venezianisch/italienischen Traditionen wiederfinden, welche für die Forscher ein Rätsel darstellen und eine stilistische Zuordnung sowie genauere Datierung dieser Malerei erschweren. Der Fokus dieser Masterarbeit liegt gerade auf diesen Fresken. Um diese aber grundsätzlich zu untersuchen und sie in den richtigen Kontext zu stellen, wird man zuerst die Geschichte der Kirche, ihre Architektur und künstlerische Strömungen der Zeitspanne, in der die Kirche und ihre Fresken entstanden sind, erforschen.

Unsere erste Aufgabe dieser Arbeit ist den bisherigen Forschungsstand über die Kirche San Zan Degolà zu erläutern. Um die Baugeschichte und innere Verzierung der Kirche besser zu verstehen, werden wir uns danach mittels der historischen Quellen auf die Geschichte der Kirche konzentrieren, wobei hier unter anderen über die Stifter der Kirche, verschiedene Restaurierungen, zeitweilige Schließungen und die Umwidmung auf die russisch-orthodoxe Kirche die Rede sein wird. Weiters wird in dieser Arbeit auch die Architektur der Kirche behandelt. Dabei wird bei der Untersuchung unsere Aufmerksamkeit besonders daraufgelegt, ob die Kirche ebenfalls einem starken byzantinischen Einfluss unterliegt, oder doch einem typischen Beispiel der oberitalienischen Bauweise dieser Zeit entspricht. Dies wird durch verschiedene Vergleiche mit Kirchen aus derselben Entstehungszeit erarbeitet. Drei Beispiele venezianischer Kirchen sollen die Architektur von San Zan Degolà in Kontext setzen.

Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich, wie oben bereits erwähnt, vor allem mit der alten Freskomalerei der Nordkapelle. Um eine bessere Übersicht über die gesamte Malerei der Kirche zu präsentieren und gleichzeitig eine Basis zur Erforschung der Kapellenmalerei herzustellen, wird zuerst auf den Freskobestand der gesamten Kirche eingegangen. Die erhaltenen Fresken der Nordkapelle fokussieren sich auf drei großflächige Wandmalereien. Eine Verkündigungsszene, eine Lünette mit mehreren Heiligen und einen Sternenhimmel mit Christus im Zentrum und den evangelischen Symbolen in den Flügeln des Kreuzgewölbes.

Ein wichtiger Punkt dieser Masterarbeit ist es, das Programm der Nordkapelle zu rekonstruieren. Hierbei werde ich versuchen das ursprüngliche Aussehen der Kapelle wiederherzustellen. Mithilfe von Vorbildern aus der serbischen und byzantinischen Kunst werde ich Vorschläge für die verlorenen Fresken bieten. Die Forschung hat sie auf diese Weise noch nicht wirklich untersucht und sollen so zu einer genaueren Untersuchung in diese Richtung anregen. Ich habe mich dabei auf die Wände der Kapelle beschränkt, da diese bei ihrer Auffindung am stärksten beschädigt waren.

Die stilistische Untersuchung und Abhängigkeit von verschiedenen Einflüssen wurden durch die Vergleiche mit hochrangiger Malerei des byzantinischen Kulturkreises und seinem Echo in der venezianischen Malerei untersucht. Für ein besseres Verständnis der byzantinischen Malerei des 13. Jahrhunderts mit ihren unterschiedlichen Richtungen und Merkmalen, wird ein Aufriss der bedeutendsten Strömungen und Beispiele der byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts gegeben. Dabei wird unsere Aufmerksamkeit neben den Kunstartwicklungen in Konstantinopel und den Provinzen des Byzantinischen Reiches auch auf die Kunst des byzantinischen Einflussbereiches gestellt. In diesem Zusammenhang wird im Detail die Malerei des 13. Jahrhunderts in Serbien behandelt, wo wir am meisten Vergleichsbeispiele für die Fresken unserer venezianischen Kirche finden. Die Bildprogramme, die Anordnung, die Ausführung, sowie die stilistische Entwicklung der Fresken der serbischen Kirchen im Laufe des Jahrhunderts wurden genauer untersucht. Um die Entwicklung der serbischen Malerei eingehend schildern zu können, habe ich anhand der bekanntesten Beispiele den Wandel des Stils festgemacht. Durch einen geschichtlichen Aufriss soll auch erörtert werden, wie es dazu kam, dass die hochwertigste byzantinische Malerei des 13. Jahrhunderts beinahe exklusiv im serbischen Raum entstanden ist.

Dem direkten byzantinischen Einfluss steht die Malerei der sogenannten Adriatischen Schule gegenüber, welche sich seit dem 11. Jahrhundert ebenfalls aus dem byzantinischen

Einfluss in Venedig etablierte. Dies zeigen uns klar die Beispiele im Dom von San Marco. Venedig bildete oft die Schnittstelle zwischen Westen und Osten, Westeuropa und Byzanz, oder auch Katholizismus und Orthodoxie. Dies war auch in der Kunst der Fall, deshalb ist es wichtig festzuhalten, wie sich Byzanz und die adriatische Schule zueinander verhielten, bevor erörtert werden kann, in welchem Maße die byzantinische Malerei auf San Zan Degolà eingewirkt hat. Der Vergleich zwischen venezianischer und byzantinisch/serbischer Kunst dient weiters dazu die Datierung der Fresken festzustellen und zu untermauern.

2. Forschungslage

Über die venezianische Kirche San Zan Degolà wurde bisher relativ wenig geschrieben und für uns heute relevante Publikationen erschienen erst ab den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts. Die Architektur der Kirche wurde dabei ziemlich oberflächlich und nur in den allgemeinen Werken über Kirchen in Venedig herangezogen. Es handelt sich dabei um die Bücher *Le chiese di Venezia* von Umberto Franzoi und Dina DiStefano, *Le chiese di Venezia* von Sabina Vianello sowie *Tracce di chiese veneziane distrutte* von Elena Bassi, indem sie auf die zerstörten Kirchen von Venedig eingeht.¹ Die Fresken der Kirche haben im Vergleich dazu die Aufmerksamkeit der Forscher deutlich mehr auf sich gezogen, wobei mit Veröffentlichung der damit verbundenen Forschungsergebnisse gleich nach der Restaurierung der Kirche und Wiederentdeckung der alten Fresken in der Nordkapelle begonnen wurde.

Bereits im Jahre 1758 verfasste Flaminio Corner, in seinem Buch *Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia, e di Torcello, tratte dalle chiese veneziane, e torcellane* eine kleine Geschichte dieser Kirche.² Giuseppe Tassini veröffentlichte im Jahre 1862 sein Buch *Curiosità veneziane. Ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia*, in dem er ebenfalls über die Geschichte der Kirche berichtet.³ In seinem Aufsatz *Primizie di Maestro Paolo Veneziano* aus dem Jahre 1931 äußerte sich Giuseppe Fiocco über die Kirche San Zan Degolà und datierte sie und ihre Fresken ins 11. Jahrhundert.⁴ Ein anderer Aufsatz über die Fresken der venezianischen Kirche mit dem Titel *Gli affreschi bizantini di San Zan Degolà* publizierte Giuseppe Fiocco im Jahre 1951 und zwar kurz nach den Restaurierungsarbeiten in der Kirche.⁵

¹ FRANZOI/DISTEFANO, *Le chiese di Venezia*, 66 -68 ; VIANELLO, *Le chiese di Venezia*, 25, 44, 95-97, 144-147; BASSI, *Tracce di chiese veneziane*, 63-70 .

² CORNER, *Notizie storiche*, 388.

³ TASSINI, *Curiosità veneziane*, 699-700.

⁴ FIOCCO, *Primizie di Paolo Veneziano*, 888.

⁵ FIOCCO, *Gli affreschi bizantini*, 7-14.

Viel wichtiger für die Forschung der Wandmalereien der Nordkapelle sind aber die wissenschaftlichen Arbeiten von Michelangelo Muraro, der bei den Restaurierungsarbeiten auch die neuen Freskenreste wiederentdeckt hat. Zuerst erwähnte er die Fresken 1953 in *Nuova guida di Venezia e della sue isole* und etwas später, im Jahre 1956, in englischer Ausgabe der Führung *A new guide to Venice*.⁶ Die erste Auflage publizierte er im Jahre 1954 in *Le meraviglie del passato* seinen Aufsatz *Antichi affreschi veneziani*, in der er die Reste der Fresken an der Ostwand beschreibt sowie auf das Bildprogramm der Kapelle und die verwendete Technik der Wanddekoration eingeht.⁷ Dabei ist es wichtig, dass er sich in seiner Forschung auch mit der möglichen Rekonstruktion der Kapelle beschäftigt und somit den Grundstein für ein theoretisches Gesamtprogramm der Kapelle legte. Später schrieb Muraro über diese Fresken auch in seinen Büchern *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco* aus dem Jahre 1960 und *Paolo da Venezia* aus dem Jahre 1969 (englische Übersetzung aus dem Jahre 1970).⁸ Weiters beschäftigte sich Muraro mit den Fresken von San Zan Degolà im Jahre 1972 in seinem Aufsatz, die in einer Version in serbischer Sprache unter dem Titel *Разне фазе византијског утицаја у Венецији у Трећему* (*Razne faze vizantijskog uticaja u Veneciji u Trećentu*) in Zeitschrift *Zograf* und auf Italienisch unter dem Titel *Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel trecento* in der Zeitschrift *Thesaurismata* erschienen ist.⁹ Michelangelo Muraro verfasste auch die Abbildungsreferenzen des Katalogs der Ausstellung *Venezia e Bisanzio*, die im venezianischen Palazzo Ducale von 8. Juni bis 30. September 1974 stattgefunden hat.¹⁰ In all seinen Abhandlungen ordnete Muraro die Freskomalerei der Kirche dem 13. Jahrhundert zu und fand wichtige Vergleichsbeispiele in der serbischen mittelalterlichen Kunst, besonders in den Kirchen von Sopoćani und Mileševa, somit datierte er die Fresken in die sechziger Jahre des 13. Jahrhunderts.

Die Fresken von San Zan Degolà wurden auch von Sergio Bettini in seinem Aufsatz *I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito* aus dem Jahre 1954 sowie in den Büchern *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960) von Erwin Panofsky, *Venezia e il suo estuario* (1956²) von Giulio Lorenzetti und *La pittura veneziana del Trecento* (1964) von

⁶MURARO, *Nuova guida di Venezia*, 265; MURARO, *A new guide to Venice*, 300.

⁷MURARO, *Antichi affreschi veneziani*, 661-668.

⁸MURARO, in: *Pitture murali nel Veneto*, 38, 40; MURARO, *Paolo da Venezia* (1969), 14; MURARO, *Paolo da Venezia* (1970), 6.

⁹MURARO, *Разне фазе византијског утицаја у Венецији*, 5-7; MURARO, *Varie fasi di influenza bizantina a Venezia*, 182.

¹⁰MURARO, in: *Venezia e Bisanzio*, Abb. 60-62.

Rodolfo Pallucchini erwähnt.¹¹ Es folgen weitere Erwähnungen im Aufsatz *Bisanzio e la scultura del duecento a Venezia* von Otto Demus aus dem Jahre 1966 sowie im Buch *Ricerche storiche sulla posizione giuridica ed ecclesiastica dei Greci Veneziani nei secoli XV – XVI* von Giorgio Fedalto.¹²

Für weitere Forschung der venezianischen Kirche ist der im Jahre 1980 erschienene Aufsatz *Precisioni cronologiche e stilistiche sull'affresco di San Giovanni Decollato in Venezia* von Carla Lenarda besonders wichtig, in dem sie sich mit dem Bericht der Denkmalpflege über die Fresken ausgiebig auseinandersetzt hat und ausführlich auf die Geschichte der Kirche eingeht.¹³ Die Autorin legt den Fokus auf das Lünettenfresko und bringt dieses in Bezug auf ein verlorenes Mosaik im kleinen Sekreton der konstantinopolitanischen Kathedralkirche Hagia Sophia, in dem ein Teil des Kreuzes Christi aufbewahrt wurde.

Über die Fresken von San Zan Degolà wurden weiters im Jahre 1987 auch das Buch *Uno studio per gli affreschi medioevali di San Zan Degolà* von Andrea Pagnes veröffentlicht, in dem er vor allem die oben erwähnten Forschungsergebnisse von Giuseppe Fiocco und Michelangelo Muraro vereinte.¹⁴ Sein Buch enthält ausgiebige Beschreibungen zu den beiden später abgenommenen Fresken der Kapelle.¹⁵ Im Jahre 1994 wurde das Buch *Chiesa San Zan Degolà. Notizie* mit einer Einführung von Don Aldo Marangoni veröffentlicht.¹⁶

Im Jahre 2005 publizierte Ludovico Geymonat in einem Aufsatz unter dem Titel *Stile e Contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia* seine Forschungsergebnisse über die Wandmalereien der Kirche.¹⁷ Der Autor behandelt die Kapelle als Gesamtheit, er gibt genaue Beschreibungen der Fresken und zeigte die bisher einzige bildliche Rekonstruktion der Kapelle. Er versuchte die Malereien im Kontext der gesamt italienischen Malerei zu bringen mittels Beispiele aus den Anfängen des 14. Jahrhunderts. Er verortet die Fresken vornehmlich im Umfeld der Malereien um Giotto.

¹¹ BETTINI, I mosaici dell'atrio, 24; PANOFSKY, Renaissance and Renascences in Western Art, 137; LORENZETTI, Venezia e il suo estuario, 471; PALLUCCHINI La pittura veneziana del Trecento, 45.

¹² DEMUS, Bisanzio e la scultura del duecento a Venezia, 154; FEDALTO, Ricerche storiche dei Greci Veneziani, 16.

¹³ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46-60.

¹⁴ PAGNES, Uno studio.

¹⁵ PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, 7.

¹⁶ MARANGONI, Chiesa San Zan Degolà.

¹⁷ GEYMONAT, Stile e Contesto, 513-539.

Weiters ist dieses Monument auch im Kirchenführer Venedig einbezogen, den Herbert Rosendorfer im Jahre 2008 veröffentlichte.¹⁸ Im Jahre 2012 hat am Institut für Kunstgeschichte der Technischen Universität in Berlin Svenja Frank, ihre Dissertation mit dem Titel *Ausmalungen gotischer Kirchen in Venedig (1370 – 1500)* veröffentlicht, in der auch über die Kirche San Zan Degolà die Rede ist.¹⁹

Um die Architektur und Wandmalerei der Kirche San Zan Degolà richtig zu erforschen, bedienten wir uns in unserer Forschung an weiterer wissenschaftlicher Literatur, die Zeit entsprechende sowohl allgemeinen als auch die spezifischen Themen der venezianischen bzw. gesamt italienischen und byzantinischen Kunst behandelt.

Für das Thema dieser Masterarbeit waren auch die Werke mehren Forscher, die sich mit der byzantinischen und italienischen Kunst beschäftigten wichtig. Unter ihnen ist auch Viktor N. Lazarev, der ehemalige Professor der Moskauer Universität, der allgemeine Kenntnisse der Kunstgeschichte hatte und schrieb einige Aufsätze auch über italienische Kunst, die für unser Thema besonders wichtig waren. Ein Standard Werk über byzantinische Kunst das er verfasste war für uns ebenfalls von großer Bedeutung. Es handelt sich dabei um die italienische Auflage des Buches *Storia della pittura bizantina* von 1967, die im Jahre 1986 mit einem neuen wertvollen Bildband auf Russisch nachgedruckt wurde.²⁰ Bei der Ausstattung der Kirche des Hl. Demetrios in Vladimir bot vor allem das Überblickswerk *Die Geschichte der russischen Kunst*, das Lazarev zusammen mit Igor E. Grabar und Vladimir Kemenov im Jahre 1957 veröffentlicht hat.²¹

Von besonderer Bedeutung waren für uns auch die Werke des ehemaligen Professors des Institutes für Kunstgeschichte an der Wiener Universität, der ein angesehener Forscher der byzantinischen Kunstgeschichte war und sich besonders auch mit der italienischen Kunst des Mittelalters beschäftigte. Sein Buch über die sizilianischen Mosaiken *Mosaics of Norman Sicily* und besonders seine Abhandlungen über Kunst von Venedig *Mosaic Decoration of San Marco*, dessen Krönung die mehrbändige Monographie über dem Markusdom *The Mosaics of San Marco* ist, stellten die Basis für unsere Erforschung der venezianischen Kunst des 12. und 13. Jahrhunderts.²² Für die Vergleiche und weitere Analyse im Bereich der italienischen Kunst

¹⁸ ROSENDORFER, Kirchenführer Venedig, 45.

¹⁹ FRANK, Ausmalungen gotischer Kirchen in Venedig, 318-319.

²⁰ LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*.

²¹ GRABAR/LAZAREV/KEMENOV, *Geschichte der russischen Kunst*.

²² DEMUS, *Mosaics of Norman Sicily*; DEMUS, *Mosaic Decoration of San Marco*; DEMUS, *The Mosaics of San Marco*.

waren auch zwei von mehreren Werken des Sergio Bettini wichtig. Sein Buch *Venezia nascita di una città* von 1978 führte er aus seiner Einführung des Ausstellungskatalogs *Venezia e Bisanzio* von 1974 weiter.²³

Weiters waren uns von großer Bedeutung auch die Werke von ebenso bekannten Forschern der byzantinischen Kunst Vojslav J. Đurić und Svetozar Radojčić. Besonders wichtige Vergleichsbeispiele für die Fresken der Kirche San Zan Degolà fanden wir im Buch von Vojslav J. Đurić *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* von 1967.²⁴ Auch die beiden Ausgaben seiner Monographie über das Klosters Sopoćani sowie sein Beitrag im Buch über das serbischen Patriarchatskloster in Peć waren für diese Arbeit sehr wichtig.²⁵ Unter den Arbeiten von Svetozar Radojčić war für uns seine Monographie über das Kloster Mileševa von besonderer Bedeutung.²⁶ Für die Apostelkirche des bereits genannten serbischen Patriarchatsklosters haben wir auch das Werk *Die Apostelkirche im Patriarchat von Peć*, das im Jahre 1964 Radoslav Ljubinković verwendet.²⁷ Neben dem Werk *Byzantinische Fresken in Jugoslawien* von Vojslav J. Đurić war uns auch das im Jahre 1976 veröffentlichte allgemeine Werk *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien . Vom 11. bis zum frühen 14. Jh.* von Richard Hamann-Mac Lean und Horst Hallensleben ebenfalls sehr behilflich.²⁸

Unter der für diese Masterarbeit nützliche und relativ neu erschienene Arbeiten sollte man auch das allgemeine Buch über die byzantinische Kunst von Tania Velmans *L'arte monumentale bizantina* erwähnen.²⁹ Weiters gehören hier auch das im Jahre 2000 erschienene Buch *The church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage* von Ida Sinkević,³⁰ sowie die Beiträge von Dragana Pavlović *Thematic Programmes of Serbian Monumental Paintings* und Branislav Todićs *Serbian monumental Art of the 13th Century* zu erwähnen, die im Jahre 2016 in *Sacral Art of Serbian Lands in the Middle Ages* publiziert wurden.³¹ Um einen ausgiebigen Überblick über die damalige Kunstsituation in Venedig zu erhalten, waren für uns die Werke von Wladimiro Dorigo wichtig und zwar der erste Band von *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino alla età gotica* von 2003 sowie im

²³ BETTINI *Venezia nascita di una città*, BETTINI in: *Venezia e Bisanzio*, 17-88.

²⁴ ĐURIĆ *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*.

²⁵ ĐURIĆ, Sopoćani 1963; ĐURIĆ, Sopoćani 1991; ĐURIĆ/ČIRKOVIC/KORAĆ, Pećka patrijaršija.

²⁶ RADOJČIĆ Mileševa.

²⁷ LJUBENKOVIĆ, Apostelkirche in Peć.

²⁸ HAMMANN-MAC LEAN/HALLENSLEBEN *Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*.

²⁹ VELMANS, *L'arte monumentale bizantina*.

³⁰ SINKEVIĆ, *St. Panteleimon at Nerezi*.

³¹ PAVLOVIĆ, *Thematic Programmes*; TODIĆ, *Serbian monumental Art*.

Jahre 2004 in einem von Francesca Flores d'Arcais und Carlo Pivano herausgebrachter Sammelband erschienener Artikel *La pittura nel Veneto, in Le origini.*³²

³² DORIGO Venezia, 21-63, DORIGO Venezia romanica 1, 90 -91; 553 – 579.

3. Geschichte der Kirche San Zan Degolà

Die kleine Kirche San Giovanni Decollato, oder, wie sie im venezianischen Dialekt genannt wird, San Zan Degolà, im Sestiere Santa Croce, zählt zu den ältesten sakralen Gebäuden der Stadt Venedig. Nach einigen Quellen soll an Stelle dieser schlichten Basilika bereits im 7. oder 8. Jahrhundert ein wahrscheinlich hölzernes Oratorium existiert haben. Laut dem venezianischen Geschichtsschreiber und Mitglied des Großen Rates der Republik Venedig, Flaminio Corner (1693-1778)³³ wurde das Kirchengebäude, das heute noch als Kernbau existiert, im frühen 11. Jahrhundert errichtet.³⁴ Ein weiterer venezianischer Gelehrter des 18. Jahrhunderts, Giovanni Battista Gallicciolli (1733-1806) berichtet, dass die Kirche im Jahre 1007 errichtet wurde.³⁵ Für eine Entstehung der Kirche in dieser Zeit spricht die Tatsache, dass zu dieser Zeit die administrative Unterteilung der Stadt auf der Grundlage der Kathedrale San Pietro di Castello festgelegt wurde, wobei der jeweilige Verwaltungsbezirk eine Pfarrei bildete, die von einer Kirchengemeinde, Priester oder Priesterkollegium verwaltet wurde.³⁶ Die Kirche San Zan Degolà soll also kurz vor dieser administrativen Umstellung gebaut worden sein. Flaminio Corner übermittelt uns auch, dass die Kirche von der Familie Venier errichtet wurde, welche in der Nähe einen Palast besaß, sodass sie als Palastkirche dieser Patrizierfamilie fungierte.³⁷ Dies wird auch im *Libro dei nobili veneti* aus dem Jahre 1866 bestätigt.³⁸ Die Venieri

³³ Flaminio Corner wurde 1693 in Venedig geboren, er stammte aus dem Corner Familienzweig von San Apponai eine der reichsten und mächtigsten Familien von Venedig. Er strebte eigentlich eine kirchliche Laufbahn an, musste dieses Lebensziel aufgeben als er der einzige Nachkomme seiner Familie war. Er wurde von den anderen Mitgliedern seiner Familie eingelernt. Obwohl er Mitglied im großen Rat und Senator war, lag sein Hauptinteresse nicht in der Politik, sondern in der Geschichtsschreibung. Diese wurde geweckt als er mit dem Jesuiten Francesco A. Zaccaria an der „*Storia ecclesiastica veneta*“ arbeitete. In den nachfolgenden Jahren veröffentlichte er weitere Bücher. DBI, Flaminio Corner, 191-193.

³⁴ CORNER, Notizie storiche, 388.

³⁵ GALLICCIOLLI, *Delle memorie venete antiche*, Vol. III, 15, 19.

³⁶ SCHIAPPOLI/CARON, Parrocchia, 449-464.

³⁷ CORNER, Notizie storiche, 388.

³⁸ Libro dei nobili veneti, 86. Vgl. auch: LORENZETTI, Venezia e il suo estuario, 471-472; FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 7; GEYMONAT, Stile e Contesto, 528.

gehören zu den ältesten Familien Venedigs, wo sie spätestens im 11. Jahrhundert als eines der „*neuen Häuser*“ (case nuove) urkundlich nachweisbar sind. (Abb. 2) Laut der Überlieferung stammen sie aus Vicenza,³⁹ einer anderen Legende zu folge, handelt es sich um die Nachkommen des altrömischen Geschlechts Aurelia.⁴⁰ Im Laufe der Zeit gewinnt die Familie Venier mehr an Bedeutung. Nach dem vierten Kreuzzug herrschte sie über einige griechische Inseln und Gebiete in Dalmatien. In Venedig besaß sie mehrere Paläste, die heute noch existieren, und stellte im 14. und 15. Jahrhundert drei Dogen.⁴¹

Die Kirchengemeinde von San Zan Degolà spielte eine besondere Rolle in der Geschichte Venedigs. Eine Stiftskirche hatte üblicherweise ein Kapitel, dessen Kanoniker einen Priester, einen Diakon und einen Subdiakon beinhaltete, die zunächst in allen Verwaltungsaufgabenheiten der Pfarrei zusammengearbeitet haben. Aus der Kirchengemeinde San Zan Degolà stammen mehrere Dogen und andere wichtige Persönlichkeiten, neben den Dogen der Venieri (Antonio Venier 1382-1400, Francesco Venier 1554-1556, Sebastiano Venier 1577-1578) ist auch Christoforo Moro (1390-1471, Doge ab 1462)⁴² bedeutend, (Abb. 3) sein Vater, Lorenzo di Giacomo, bekleidete das Amt des Prokurators der *Contrada San Zan Degolà*, und dessen Familie seit Ende des 10. Jahrhunderts in Venedig nachweisbar war.⁴³ Weiters gehörte zur dieser Pfarrei auch der Gelehrte Teodoro Correr (1750-1830)⁴⁴, ein bedeutender Sammler von Kunstobjekten und Büchern, auf dessen Stiftung das venezianische Museum Correr und seine Bibliothek am Markusplatz zurückgeht.⁴⁵ Zum Rum der Gemeinde hat auch der Patron der Pfarrkirche beigetragen. Im Jahre 1118 erhielt die Kirche das Patrozinium der Enthauptung des Heiligen Johannes des Täufers.⁴⁶ Im Laufe der Zeit verbreitete sich offensichtlich die Schutzkraft der Kirche durch deren Patron. So schenkte der Kirche im Jahr 1334 ein böhmischer

³⁹ Libro dei nobili veneti, 86.

⁴⁰ TASSINI, Curiosità Veneziane, 680 -681.

⁴¹ Libro dei nobili veneti, 86-87; TASSINI, Curiosità Veneziane, 764-766.

⁴² Cristoforo Moro wurde 1390 in Venedig geboren, durch seine Frau Cristiana Sanudo wurde er in den Handel eingeführt. Nach 1436 war er ein wichtiger Spieler im Krieg von Venedig gegen das Herzogtum von Mailand. 1439 wurde er Botschafter in Florenz, nachdem er die Wahl zum Botschafter des Papstes nicht schaffte. 1462 wurde er zum Dogen gewählt, er starb 1471. Er war beim Volk unbeliebt da er für seine Gier und Kriegstreiberei bekannt war und so das Volk verarmte. DBI, Vol.77

⁴³ Enciclopedia Italiana, Vol. 23 (R. CESSI: Moro, Christoforo); DBI, Vol. 77 (G. GULLINO: Moro, Christoforo).

⁴⁴ Teodoro Maria Francesco Gasparo Correr wurde 1750 in Venedig geboren, als er 11 Jahre alt war kam er in das Kolleg von S. Cipriano di Murano und bereitete damit eine klerikale Laufbahn vor. Am 27. Mai 1775 wurde er mit nur 25 Jahren Mitglied des großen Rates. 1785 übernahm er von seinem Vater das Amt des Prokurators und Verteidiger der Kirche San Giovanni Decollato in deren Gebiet der Familien Palazzo sich befand. Er war auch für die österreichische Herrschaft über den Bereich der Lombardei und Venedig verantwortlich. DBI, Vol. 29, 509 -512.

⁴⁵ DBI, Vol. 29 (G. ROMANELLI, Correr, Teodoro Maria Francesco Gasparo).

⁴⁶ GALLICCIOLLI, Delle memorie venete antiche, Vol. I, 119

scher Ritter, der auf einer Pilgerreise ins Heilige Land unterwegs war und im Haus von Antonio Colonna stationär behandelt wurde, die Reliquie eines Fingers des Täufers.⁴⁷ Als am 29. August 1358 die venezianische Flotte die der Genueser vor der Küste von Negroponte besiegte, wurde dieser Sieg Johannes dem Täufer zugesprochen, da die Schlacht am Tag des Tanzes der Salome geschehen war, das im Weiteren zur Enthauptung des Heiligen führte. Der Doge legte deswegen einen Eid ab, jedes Jahr an diesem Feiertag die Kirche zu besuchen. Als sich die Kirche für diesen Zweck zu klein erwies, wurden die Feierlichkeiten jedoch nach wenigen Jahren in die Staatsbasilika St. Markus verlegt.⁴⁸ Im Jahre 1577 stellte sich die *Scuola Calderai*, der Verein der Schmiede, die sich besonders mit Kessel beschäftigten, und sich ab 1294 in der Kirche des San Luca versammelten, sich dem Schutz des San Giovanni Decollato unter und übersiedelten in die Kirche San Zan Degolà.⁴⁹ Jeder Beruf hatte einen speziellen Schutzheiligen, sodass sich die venezianische *Scuole artigianali* (die den gewerblichen Gilden bzw. Zünften ähnlichen Berufsvereinigungen) in der Nähe der Kirche ihres Patrons niederließen, wo sie einen eigenen Altar hatten und gesonderte Räumlichkeiten nutzen konnten.

Im Laufe der Geschichte erlitt die Kirche San Zan Degolà mehrmals Schaden und wurde immer wieder repariert und umgebaut. Im Jahre 1116 wurde die Kirche zuerst durch ein Erdbeben und später durch einen Brand stark beschädigt.⁵⁰ Wie die Schäden danach beseitigt wurden, wissen wir heute nicht. Eine große Renovierung wurde aber laut Flaminio Corner wegen der schwachen Struktur der Fundamente im Jahre 1213 mit Hilfe der einflussreichen venezianischen Familie Pesaro durchgeführt.⁵¹ Es handelt sich hierbei wohl um die Familie Palmieri aus der Stadt Pesaro in Romagna, die sich als Getreide- und Lebensmittelhändler um das Jahr 1225 in Venedig niederließ und im Jahre 1297 den Adelsstatus erhielt.⁵² Offensichtlich wurde ihr Familienname in Venedig nach ihrer Herkunftsstadt Pesaro umbenannt. Ein Mitglied der Familie, Giacomo Palmieri, ließ den nicht unweit der Kirche San Zan Degolà befindlichen *Palazzo Pesaro* errichten, er ist heute unter dem Namen *Fondaco dei Turchi* bekannt und beherbergt das Naturkundemuseum Venedigs – *Museo civico di storia naturale di Venezia*.⁵³

⁴⁷ CORNER, Notizie storiche, 388.

⁴⁸ CORNER, Notizie storiche, 388; MCGREGOR, Venice from the Ground, 24.

⁴⁹ TASSINI, Curiosità Veneziane, 108.

⁵⁰ GEYMONAT, Stile e Contesto, 528.

⁵¹ CORNER, Notizie storiche, 388. Vgl. auch: TASSINI, Curiosità veneziane, 549; MURARO, Antichi affreschi veneziani, 663.

⁵² TASSINI, Curiosità veneziane, 492-493; Sagredo/Berchet 1860², S. 5, Libro dei nobili, 68.

⁵³ Der Name *Fondaco dei Turchi* erhielt der Palazzo durch die Tatsache, dass er einige Zeit als Handelshaus für osmanische Händler diente – vgl. ARSLAN, Gothic Architecture in Venice, 18; SAGREDO/BERCHET, Il

Im 16. Jahrhundert wurde die Fassade von San Zan Degolà neugestaltet,⁵⁴ während sie im Jahre 1703 durch die Seitenaltäre und Bearbeitung der Fassade barockisiert wurde.⁵⁵ Während der napoleonischen Herrschaft (1797-1798, 1806-1814) wurde die Kirche beschädigt und man hat ihr den Status einer selbständigen Pfarrei aberkannt. Da sie während der Besetzung der Stadt durch Napoleons Truppen als Warenlager diente, wurde der antike Fußboden und auch einige der Säulen aus griechischem Marmor des 11. Jahrhunderts beschädigt. Gemäß dem napoleonischen Dekret des Königreichs Italien vom 5. Juni 1805 wurden am 28. Juli 1806 zuerst 15 Männer- und 19 Frauenklöster sowie neun Pfarrkirchen in Venedig, und auf den umliegenden Inseln Murano, Burano, Torcello und Mazzorbo aufgelöst. In nachfolgenden Verordnungen wurde in Venedig der Prozess der Auflösung und Umwandlung von Kirchen und Klöstern sowie der Änderung der Gemeindegrenzen eingeleitet, dies betraf auch die Kirche San Zan Degolà.⁵⁶ So wurde die Pfarrei San Giovanni Decollato mit der nahegelegenen Gemeinde von San Giacomo dell' Orio zusammengelegt.⁵⁷ Im Jahre 1818 wurde die Kirche San Zan Degolà nach der Restaurierung als Oratorium der Pfarrei San Giacomo dell' Orio wiedereröffnet.⁵⁸

Die nächste große Restaurierung am Gebäude wurde 1939 begonnen. Das Ziel dabei war, so weit möglich den ursprünglichen Zustand der Kirche wiederherzustellen, indem die Aufbauten aus dem 19. Jahrhundert entfernt werden sollten. Die Arbeiten wurden durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges unterbrochen und konnten erst 1945 beendet werden.⁵⁹ Die Dächer aller Kirchenschiffe sowie Fassade des 16. Jahrhundert wurden dabei erneuert. Um die ursprüngliche Holzdecke zu rekonstruieren, wurde die eingefügte Gipsdecke des Hauptschiffes entfernt und neue Dachträger bei den absägten original Tragebalken wieder eingesetzt. Die rechteckigen Fenster an der Südseite des Mittelschiffes wurden zu rundbogigen Fenstern zurück gestaltet. Die Westfassade wurde durchbrochen und die Rosette wiederhergestellt. Die Arkaden im Mittelschiff wurden dabei wieder mit weiten Spitzbögen versehen.⁶⁰

Fondaco dei Turchi in Venezia, 3-5.

⁵⁴ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

⁵⁵ CORNER, Notizie storiche, 388; MURARO, Antichi affreschi veneziani, 663.

⁵⁶ FOURNOUX, Napoléon et Venise, 273; LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

⁵⁷ CAPPELLETTI, Storia della Chiesa di Venezia, 403; FILIPPONI, Città e attrezature pubbliche nella Venezia, 30-31.

⁵⁸ WOLTERS, Architektur und Ornament, 179.

⁵⁹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

⁶⁰ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

Der bedeutendste Fund dieser Restaurierung waren die Freskenreste im byzantinischen Stil, die unter Aufbauten des 18. Jahrhunderts in der Apsis der linken Seitenkapelle entdeckt wurden.⁶¹ Weiters wurde später auch eine Freskendarstellung des Heiligen Michael in der rechten Apsis von Verputz befreit. Die wiederentdeckten Fresken wurden in den 50er Jahren das erste Mal restauriert, 1974 wurde die Entscheidung getroffen die Malereien abzunehmen und auf unabhängigen Paneelen anzubringen. Dies machte es möglich, die Fragmente der Fresken in der Ausstellung “*Venezia e Bisanzio*” im Palazzo Ducale in Venedig noch im selben Jahr auszustellen.⁶² In den 1980er Jahren wurden die Fresken kurzzeitig aus konservatorischen Gründen in der nahegelegenen Kirche San Giacomo dell’ Orio aufbewahrt, während die Kirche einer abermaligen Restaurierung unterzogen wurde.⁶³ Heute befinden sich die Fresken wieder in der Kreuzkapelle von San Zan Degolà.

Nachdem die Kirche fast 20 Jahre lang geschlossen war, wurde sie im Jahre 1994 wiedereröffnet. Sie wurde dabei der Heiligen Myrophora genannten russisch-orthodoxen Kirchengemeinde in Venedig zur Verfügung gestellt. San Zan Degolà bekam dabei eine Ikonostase, die ein wichtiger Bestandteil des orthodoxen Ritus bildet. Die Liturgie findet jetzt jede Woche regelmäßig statt.

⁶¹ LENARDA, *Precisioni cronologiche*, 48.

⁶² MURARO, in: *Venezia e Bisanzio*, Abb. 60-61.

⁶³ PAGNES, *Uno studio*, 19.

4. Architektur der Kirche San Zan Degolà

4.1. Äußere Ansicht der Kirche

Die auf dem nach ihr benannten Platz im venezianischen Sestiere Santa Croce befindliche Kirche, San Zan Degolà zeigt sich heute im Chorbereich mit den umliegenden Häusern verbaut, dass für den Betrachter von außen nur ihre westliche und südliche Seite sichtbar sind. (Abb. 4). Sie hat trotz einiger Renovierungen in den vergangenen Jahrhunderten ihr ursprüngliches Aussehen weitgehend erhalten und stellt ein erhaltenes Beispiel venezianisch-byzantinischer Architektur in der Lagunenstadt dar. Die Fassade die auf einem weißen Steinsockel ruht ist das Resultat einer Umgestaltung des 16. Jahrhunderts.⁶⁴

Die dreiteilige Gliederung der Westfassade der Kirche präsentiert jedoch die Tradition der oberen Adria des 11. Jahrhunderts und spiegelt die typische innere Einteilung in Haupt- und Seitenschiffe wider.⁶⁵ Die Schiffe werden dabei durch zwei leicht hervorgehobene Pilaster optisch voneinander getrennt, deren Basis und Kapitelle klar ausgeformt und der Schaft einfach rustiziert erscheinen. Im unteren Bereich des Mittelschiffes befindet sich ein einfaches Eingangsportal mit Dreiecksgiebel. Etwas oberhalb wurde ein rechteckiger Stein mit Inschrift eingesetzt, (Abb. 6) während ein darüber angebrachter Okulus das Mittelschiff beleuchtet. Den aufwendigsten Teil der Westfassade bildet das Gebälk, das den Abschluss des Hauptschiffes bildet. Es gliedert sich in einem Architrav mit Guttae, Triglyphenfries, Zahnschnittgesims und Kranzgesims, auf dem sich ein weiterer Dreiecksgiebel aufbaut. Über den Pilastern ist es ebenso wie im Giebel verkröpft, dessen nicht gesprengte Dreieckspitze leicht nach hinten tritt. Bedeckt wird das Hauptschiff von einem Satteldach. Die Ecken des Giebelfeldes sind heutzutage durch wucherndes Gestrüpp verdeckt.

⁶⁴ Der Istrische Stein aus Parenzo und Rovigno, beide Städte waren unter venezianischer Vorherrschaft, eignete sich besonders gut für eine architektonische und skulpturale Verarbeitung. CONNELL WALLINGTON, Il cantiere,⁴⁶

⁶⁵ BETTINI, Venezia nascita di una città, 78; FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 68.

Die Seitenteile der Westfassade sind einfacher gestaltet. Beide folgen demselben Aufbau mit jeweils einem Rundbogenfenster und einem kleinen Okulus darüber. Hinter dem gebogenen, abschließenden Gesims, das von den Außenwänden zu den Pilastern des Mittelschiffes ansteigt, befinden sich die Pultdächer der Seitenschiffe.

Die wenigen erhaltenen Putzreste an der Ziegelmauer deuten darauf hin, dass die Fassade der Kirche ursprünglich verputzt gewesen sein muss. Es bleibt aber ungewiss, ob sie jemals farbig war. Anhand des freigelegten Mauerwerks merkt man, wie stark die Bausubstanz in der Vergangenheit bearbeitet wurde. Das aktuelle Erscheinungsbild der Westfassade mit geöffneter Rosette im Mittelteil geht auf eine Restaurierung um 1939 zurück. Diese hatte das Ziel, die ursprüngliche Lichtsituation der Kirche zu rekonstruieren, darunter fiel auch die Wiederherstellung der Fassade aus dem 16. Jahrhundert.⁶⁶ Deswegen wirkt besonders der Mittelteil dieser Fassade stark „zerstückelt“. Um die Rosette gibt es Mauerteile, die darauf hinweisen, dass die Wand mehrmals geöffnet und geschlossen wurde. Ein ähnliches Los wurde dem kleineren Okulus im Giebelfeld zuteil. Auf älteren Darstellungen wurde er offen abgebildet. So zeigt ein Foto von 1907 neben dem offenen Okulus auch zwei große Rundbogenfenster im Mittelteil der Fassade (Abb. 5). Das Westportal zeigt den heutigen Dreiecksgiebel.

In der Mitte der ebenfalls frei sichtbaren Südfassade befindet sich das zweite von drei Portalen der Kirche (Abb. 7). Die Doppelflügeltür wird vom bereits erwähnten weißen Stein gerahmt, wobei hier anstelle des Dreiecksgiebels des Westportals ein Architrav auf Konsole verwendet wurde. Darüber öffnet sich ein Fenster mit Segmentbogen. Im südlichen Seitenschiff, kurz vor dem Anschluss des Gebäudes im Osten, befindet sich noch ein halbrundes Fenster und darunter ein eingesetztes Marmorrelief mit der Darstellung einer Schale mit dem abgeschlagenen Kopf des Heiligen Johannes des Täufers, es wird von einer teilweise erhaltenen Inschrift begleitet. Es handelt sich hierbei wohl um eine Spolie da der Stein auf allen Seiten stark beschnitten ist, und Teile der Schale sowie nur der untere Teil der Beschriftung fehlen (Abb. 8).

Der Obergaden des Südseitenschiffes ist in einem deutlich besseren Zustand als der Rest der Kirchenfassade erhalten. Der Putz des Obergadens ist vollständig erhalten und zeigt eine starke Terrakotta Farbigkeit. Hier befinden sich fünf schmale Fenster, die für die Lichtsituation im Mittelschiff verantwortlich sind. Während der Restaurierung von 1939 bzw. 1945 wurden statt rechteckiger Fenster wieder Rundbogenfenster eingesetzt.⁶⁷ Neben der Fassade

⁶⁶ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

⁶⁷ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

ist die Südseite ebenfalls stark von Umbauten gezeichnet. Man kann deutlich zwei ehemalige Fenster erkennen. Eines befindet sich im westlichen Bereich und das andere stößt direkt an das halbrunde Fenster im östlichen Bereich an. Vergleicht man die aktuelle Aufnahme mit jener von 1907, fällt auf, dass die Fenster bereits damals zugemauert waren, was auf die Renovierung von 1703 zurückgehen kann.⁶⁸ Des Weiteren fällt im Vergleich mit der alten Aufnahme auf, dass sich im Obergaden noch die rechteckigen Fenster befanden.

Die Nordseite ist durch eine schmale Gasse stark eingeengt (Abb. 9). Auf derselben Höhe, wie zuvor auf der Südseite, befindet sich das dritte Portal der Kirche. Oberhalb befindet sich eine Nische, diese ist heute leer und hatte früher vermutlich eine Skulptur beherbergt. (Abb. 10). Im Osten gibt es ein der Südseite entsprechendes Lünettenfenster, während die Apsis von einem rechteckigen Fenster beleuchtet wird.

Im südöstlichen Chorbereich befindet sich ein Turm mit einem Pyramidendach. Darunter befinden sich auf allen vier Seiten je zwei Rundbogenfenster, die zu einem Drittel zugeschlossen wurden. Der Turm besitzt eine schlichte Dekoration, sie besteht aus weiß gerahmten Fensterbögen mit hervorgehobenem Schlussstein. Unterhalb der Biegung der Fenster zieht sich ein breites Gesims über alle vier Seiten des Turmes. Dieses fasst die Fenster wie Klammern zusammen. Ein weiteres Gesims befindet sich am unteren Ende der Rundbögen. Auf der Westseite des Turmes befindet sich ein zusätzliches quadratisches Fenster oberhalb des Obergadens. Der Turm ist bis auf die Fensterzone ohne Strukturierung. Bei der letzten Restaurierung in den 1990er Jahren wurden vermutlich die Maueranker des Turms freigelegt.

4.2. Innere Aufbau der Kirche

Wladimir Dorigo erkennt zwei Bauphasen der Kirche, dessen Grundrisse er in seinem Buch *Venezia romanica: la formazione della città medioevale fino all'età gotica* publizierte.⁶⁹ Die erste Phase, welche er als Variante A bezeichnet, stellt ein romanisches Mauerwerk dar (Abb. 11). Hier endete der Chorbereich mit den zwei Seitenkapellen auf selber Höhe. Es gab bereits einen Turm, allerdings nicht an der heutigen Stelle, sondern freistehend vor der südwestlichen Ecke. Zudem existierten dem Portal vorgelagerte Pfeiler. Nach Dorigo könnte es sich dabei um einen Narthex handeln, jedoch konnten wir hierzu keine Aufzeich-

⁶⁸ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

⁶⁹ DORIGO, Venezia romanica 1, 90.

nungen finden. Ebenso unerwähnt bleiben die zusätzlichen Seitenportale in der Fassade. Darüber hinaus erkennt man in der Stadtansicht Venedigs von Jacopo de' Barbari aus dem 16. Jahrhundert den separaten Turm und ein Element das dem Portal vorgelagert ist (Abb. 12). In der zweiten Bauphase der Kirche, die Dorigo als Variante B bezeichnet (Abb. 13), wurde die Hauptapsis hervorgehoben, indem die ursprüngliche Wand abgerissen und nach hinten versetzt wurde.

Um einen aktuellen Grundriss zu erhalten, habe ich den Grundriss von Dorigo adaptiert (Abb. 14). Dabei habe ich die Seitenportale geschlossen, in den Seitenschiffen die barocken Altäre eingefügt und den Apsiden Stufen vorgelegt. Trotz der geringen Maße, von 22,45 m Länge mal 13,60 m (bis zu 14,40 m) Breite,⁷⁰ macht die Kirche einen erhabenen Eindruck (Abb. 15).

Das basilikale Schema der Kirche ist auch im Inneren klar erkennbar. Das höhere Mittelschiff wird von acht Säulen aus griechischem Marmor getragen, die Kapitelle und Deckplatten stammen aus dem 11. Jahrhundert und erinnern an die Architektur von San Marco.⁷¹ Im Gegensatz zu den fein gearbeiteten Kapitellen wirken die Basen grob und klobig und sind von unterschiedlicher Höhe.⁷² Auf den Säulen ruhen Spitzbögen mit Blendarkaden, nach aktuellen Erkenntnissen wird davon ausgegangen, dass sie nicht Teil der originalen Struktur waren. Die Spitzbögen im Langhaus stammen vermutlich aus der Zeit der ersten Renovierung im Jahre 1213.⁷³

Im Inneren des Mittelschiffs sieht man, dass nur die Südseite mit einem Obergaden (Abb. 16) versehen ist. Unter der Decke befinden sich fünf kleine Rundbogenfenster. Die Fenster befinden sich jeweils über dem Scheitelpunkt der Arkadenbögen. Im Gegensatz dazu präsentiert sich die Nordwand des Mittelschiffes ohne jegliche architektonische Rhythmisierung (Abb. 17). Eine ähnliche Situation findet sich auch in Santa Maria Assunta auf Torcello, hier wurde vor allem wegen der kalten Nordwinde auf Fenster an dieser Seite verzichtet.⁷⁴

Das Mittelschiff ist oben durch einen aufwendig gestalteten, offenen Holzdachstuhl abgeschlossen (Abb. 18). Dieser geht ebenfalls auf die Restaurierung in den 1940er Jahren zurück. Bei der Umgestaltung im 18. Jahrhundert wurde eine Gipsdecke eingezogen, dafür wur-

⁷⁰ DORIGO, Venezia romanica 1, 90.

⁷¹ FORLATI, Da Rialto a S. Ilario, 645.

⁷² MURARO, Antichi affreschi veneziani, 663.

⁷³ FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 68.

⁷⁴ NIERO, Torcello, 10.

den die Trägerbalken der originalen Holzdecke radikal abgesägt.⁷⁵ Man kann die Reste der ursprünglichen Balken an der Wand unterhalb des Daches erkennen.

Die Pultdächer der Seitenschiffe sind vermutlich gleichzeitig mit dem Dach des Mittelschiffes eingesetzt worden (Abb. 19). Diese Dächer spannen sich über die Seitenschiffe bis zum fünften Joch, wo sie gekappt werden und durch ein quergestelltes Tonnengewölbe ersetzt werden (Abb. 20). Wie für viele Änderungen der Kirche gibt es hierfür keine Aufzeichnungen der Umgestaltung, sie scheinen mit dem halbrunden Fenster zusammenzuhängen.

An der Rückwand des zweiten und vierten Joches wurden in den Seitenschiffen barocke Wandaltäre eingebaut. Die dargestellten Heiligen werden von der Literatur nicht bestimmt, sie sind in Zusammenhang mit meiner Arbeit nicht von Bedeutung.

Die Westwand ist, wie auch die anderen Wände der Kirche, abgesehen vom Eingang und Okulus, architektonisch nicht ausgestaltet (Abb. 21). Die Seiteneingänge der Kirche sind, wie auch schon der Haupteingang an der Westseite, durch einen Holzvorbau verstellt und sind daher nicht frei einsehbar.

Wenn man die Kirche betritt bemerkt man sofort den großen und hellen Chorraum des Mittelschiffes. Abgegrenzt durch eine Ikonostasis (Abb. 22), ragt dahinter ein barocker Wandaltar hervor. Ein breites Gesims läuft über alle Wände, dieser ist sogar in den Altar integriert. Die Wände sind plan und ohne weitere Gestaltung, auf der Nord- und Südseite schließt oberhalb des Gesimses ein dreiteiliger Lünetten Blendbogen an. Auf der Nordseite ist der mittlere Teil des Bogens zu einem Fenster umfunktioniert worden, dies fehlt auf der Südseite, da vermutlich wegen des Turmaufbaus aus statischen Gründen darauf verzichtet werden musste. Den oberen Abschluss in der Hauptapsis bildet ein Kreuzgratgewölbe. Der Boden der Hauptapsis ist um zwei Stufen erhöht und zeigt verschiedenfarbigen Marmor.⁷⁶

Die Südkapelle (Abb. 23) erhält durch die Pilaster am Eingangsbereich eine klare Rahmung. An der Südseite sieht man einen weiteren Wandaltar, aber anders als bei den vorherigen, befindet sich an der Stelle des Gemäldes eine Skulptur. Es handelt sich dabei um Johannes den Täufer. An der Ostwand der Kapelle sieht man einen Altartisch, im Bildfeld darüber befindet sich ein Fresko umrandet von freigelegten Ziegelsteinen. (Abb. 24) Den oberen Abschluss bildet ein Tonnengewölbe. Da hier keine Fenster eingebaut sind, bzw. vermutlich dem Turm zum Opfer gefallen sind, ist die Kapelle sehr dunkel.

⁷⁵ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

⁷⁶ SALERNI, Repertorio, 278.

Der Einblick in die Nordkapelle (Abb. 25) weist bereits einige Unterschiede zu ihrem Gegenüber auf. Die rahmenden Pilaster am Eingang der Kapelle sind nicht detailliert ausgeformt, nur die Kämpferplatten des Bogens sind ausgeformt. An der Ostseite der Kapelle befindet sich ein Altar, aber kein Bild, stattdessen sieht man eine Nische, die auf ca. ein Drittel der Gesamthöhe der restlichen Wand gekappt wurde. Die Seitenwände der Kapelle sind vollständig mauersichtig. Ein Kreuzgratgewölbe bildet den oberen Abschluss der Nordkapelle. Wenn man vom Inneren in Richtung der Seitenschiffe blickt, erkennt man, dass Gewölbe und Eingangsbogen nicht übereinstimmen, das kann auf einen Umbau zwischen Seitenschiff und Kapelle zurückgeführt werden (Abb. 26).⁷⁷ Bei einem Blick auf das Gewölbe fällt auf, dass es nicht auf Kämpfern aufliegt, sondern abrupt gekappt wird, das könnte auf das Barockisieren von 1703 zurückgehen.⁷⁸ Im Gegensatz zur Südkapelle ist die nördliche durch eine eigene Lichtquelle beleuchtet. In der Nordwand befindet sich im oberen Bereich ein rechteckiges Fenster. Man erkennt um das Fenster verschiedene Fresken Reste.

4.3. Architektur von San Zan Degolà im Vergleich

Ein Vergleich der Architektur der Kirche San Zan Degolà mit anderen zeitgleichen Kirchen in Venedig erweist sich als sehr schwierig, da sich bis heute nur wenige Vergleichsbeispiele erhalten haben.⁷⁹ An dieser Stelle werden wir für eine Vergleichsanalyse die Kirche San Stin oder Santo Stefano im Sestiere von San Polo, San Nicolò dei Mendicoli von Dorsoduro und San Moisè im Sestiere von San Marco verwenden. All diese venezianische Kirchen entstanden um dieselbe Zeit, obwohl sie in ihrer geschichtlichen Entwicklung sehr unterschiedlich erscheinen.

Die parallel zum Kanal San Stin gelegene Kirche Santo Stefano Confessore im Sestiere von San Polo (Abb. 27) wurde von der Bevölkerung zu San Stin abgekürzt, damit sie mit jener im Sestiere San Marco, die dem gleichen Patron geweiht war, nicht verwechselt wurde.⁸⁰ Die im 10. Jahrhundert erbaute Kirche erlitt bei einem Brand 1105 großen Schaden und wurde erst im Jahre 1295 wieder aufgebaut.⁸¹ Gleich wie San Zan Degolà war San Stin dreischiffig. Abseits der Kirche stand ein Turm mit Triforium. Die Hauptseite der Kirche war

⁷⁷ GEYMONAT, Stile e Contesto, 526.

⁷⁸ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

⁷⁹ PIGNATTI, 1000 Jahre Kunst in Venedig, 15.

⁸⁰ FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 30.

⁸¹ ZORZI, Venezia scomparsa, 388.

nach Süden ausgerichtet. Die Nordseite stand ebenfalls frei und bildete den optischen Abschluss des Campo San Stin.⁸² Ein Ölbild von Bernardo Bellotto zeigt die Nordseite der Kirche zwischen den Jahren 1740 und 1780. Hier erkennt man, dass bereits Apsis und Turm miteinander verbunden waren.⁸³

Auch diese Kirche wurde mehrmals umgebaut. Besonders auffallend ist der Anbau östlich des Portals. An den Seitenwänden des dreischiffigen Innenraums befanden sich sieben Altäre. Neuen Aufschwung erhielt die Kirche im 17. Jahrhunderts als Antonio Gaspari für die Familie Zane eine Kapelle gestaltete.⁸⁴ Fertiggestellt wurde die Kirche von Domenico Rossi, man kann aber nicht sagen, welche Elemente von ihm bearbeitet oder geschaffen wurden, oder wie die fertige Kirche ausgesehen hat, da sie heute nicht mehr existiert.⁸⁵ Es gibt verschiedene Aufzeichnungen aus den Jahren 1813 bis 1839, die über den Verkauf von unterschiedlichen Kunstgegenständen, vor allem Altarbilder, aus der Kirche San Stin berichten, dies lässt uns vermuten, dass der Abriss der Kirche in diesem Zeitraum stattgefunden hat.⁸⁶

Die alte Kirche **San Nicolò dei Mendicoli** im venezianischen Stadtteil Dorsoduro (Abb. 28) erhielt ihren Beinamen “für die Bettler”, da ihre Glaubensgemeinschaft überwiegend aus Fischer und Arbeiter bestand. Diese Kirche gründeten bereits im 7. oder 8. Jahrhundert Paduaner, die in Venedig Zuflucht vor den Langobarden suchten.⁸⁷ Das erste gesicherte Datum für die dreischiffige Kirche stammt aber aus der Zeit ihrer Wiedererrichtung im 12. Jahrhundert. Dies kann man auch am alten Grundriss der Kirche ablesen.⁸⁸ Da sich die Kirche außerhalb des Einflussbereiches reicher Familien von Venedig befand, konnte sie ihren ursprünglichen venezianisch-byzantinischen Baukern lange erhalten. Dazu gehören das Satteldach im mittleren Bereich sowie das kleine Biforium an der Westfassade (Abb. 29).⁸⁹

Das basilikale dreischiffige Langhaus (Abb. 30), dass in einem absidialen Presbyterium endet, wurde von einem Querhaus gekreuzt. In den Seitenschiffen wurden zusätzliche Seitenkapellen eingebaut.⁹⁰ Eine Besonderheit der Kirche ist der ihr vorgelagerte und noch erhaltene Narthex oder Vorbau, wie man ihn auch in byzantinischer Architektur antrifft. Auch diese

⁸² FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 30.

⁸³ BASSI, Tracce di chiese veneziane, 66.

⁸⁴ BASSI, Tracce di chiese veneziane, 66.

⁸⁵ BASSI, Tracce di chiese veneziane, 71.

⁸⁶ ZORZI, Venezia scomparsa, 388.

⁸⁷ FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 190.

⁸⁸ FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 190.

⁸⁹ VIANELLO, Le chiese di Venezia, 44.

⁹⁰ FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 190.

Kirche erhielt bereits im 12. Jahrhundert einen angebauten Turm, der einen quadratischen Grundriss hat. Seine Fassaden werden von drei Lisenen dominiert, die vom Bodenniveau starten und an der gesamten Wandseite nach oben bis zu einem Triphoren laufen, welche auf jeder Seite die oberste Zone des Turmes zieren. Die mittlere Lisene wird von einer Konsole gekappt.⁹¹

Im 14. Jahrhundert fand die erste größere Restaurierung an der Kirche statt, hier wurden besonders die Kapitelle der Säulen im Mittelschiff dem damaligen Zeitgeschmack angepasst. Das Dach wurde später wieder mit Hilfe des freigelegten Gebälks hergestellt. Im 15. Jahrhundert wurden die Bögen des Seitenschiffes sowie jene des Presbyteriums mit einem Fries ausgestattet,⁹² während im späten 16. Jahrhundert die Verkleidung des Mittelschiffes mit Holz sowie eine zunehmende Gestaltung des Innenraumes mit Hilfe von Stoffen und Statuen durchgeführt wurde. Dabei wurde auch ein neuer, von Francesco Montemezzano und Leonardo Corona, gestalteter Lettner eingebaut.⁹³ Die letzten großen Renovierungen stammen aus dem Jahre 1765 als die Fassade des Seiteneinganges aus istrischem weißen Stein neugestaltet wurde. Bei dieser Überarbeitung wurden im Portal Nischen für drei Statuen geschaffen, oberhalb des Portals befindet sich die Immaculata, links der hl. Johannes Nepomuk und auf der rechten Seite befindet sich der kopflose hl Antonius.⁹⁴

Unser letztes Vergleichsbeispiel für die Architektur San Zan Degolàs, nämlich die Kirche San Moisè in der Nähe vom Markusplatz im Sestiere von San Marco zählt ebenfalls zu den ältesten Kirchen Venedigs (Abb. 31). Laut Erzählungen soll sie von zwei reichen Tribuns-Familien, den Vidilicci und den Chorii, gegründet worden sein.⁹⁵ Laut den erhaltenen venezianischen Quellen wurde die Kirche aber im Jahre 797 von den Familien Artigera und Scoparia gegründet.⁹⁶ Die damals gebaute kleine Holzkirche war unter dem damaligen Patron entsprechend als San Vittore bekannt.⁹⁷ Der venezianische Gelehrte und Dichter Francesco Sansovino (Francesco Tatti, 1512-1586) übermittelt uns ohne seine Quelle anzugeben, dass die Kirche im Jahre 947 gegründet wurde. Dabei handelte sich höchstwahrscheinlich um einen Umbau der Kirche, durch welche die Holzkirche als eine Steinkirche rekonstruiert wurde. Der

⁹¹ FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 190.

⁹² FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 191.

⁹³ FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia, 191.

⁹⁴ SALERNI, Repertorio, 122.

⁹⁵ CONCINA/CODATO/PAVAN, Kirchen in Venedig, 354

⁹⁶ VIANELLO, Le chiese di Venezia, 96.

⁹⁷ VIANELLO, Le chiese di Venezia, 96.

neue Stifter war der venezianischer Patrizier Moisè Veniers, dessen Namensvetter der neue Patron der Kirche wurde, was zu der Namensänderung der Kirche führte.⁹⁸

Durch ein verheerendes Feuer wurde die Kirche San Moisè stark beschädigt und im Jahre 1105 restauriert.⁹⁹ Ihr Grundriss zeigt drei Langschiffe mit Apsiden und einen Turm an der rechten Seite.¹⁰⁰ Dieser Gesamteindruck blieb viele Jahre erhalten. Nach einem anderen Brand von 1632 wurde die Kirche San Moisè durch eine Stiftung des Prokurator Vincenzo Fini grundlegend umgestaltet.¹⁰¹ Die Messungen zur Neugestaltung der Fassade wurden 1644 vom Pfarrer der Kirche in Auftrag gegeben. Der ausführende Architekt dieser Umgestaltung war vermutlich Alessandro Tremignon, der Bruder des damaligen Pfarrers von San Moisè.¹⁰² Im Jahre 1663 waren nur die Seitenkapellen fertig gestellt und der restliche Bau hatte aufgrund seines Alters große statische Probleme entwickelt.¹⁰³

Durch diesen Umbau entstand eine große und dunkle Hallenkirche mit gewölbter Decke sowie mit Seitenkapellen und Presbyterium (Abb. 32).¹⁰⁴ Besonders auffällig ist der starke Kontrast zwischen der aufwendigen und überladenen barocken Fassade und dem architektonisch sehr sparsam dekorierten Innenraum. Die prunkvolle Fassade ist gekennzeichnet durch dichte Figurendarstellungen und Ornamentalschmuck sie erscheint als Memoriallob auf den Stifter Vincenzo Fini, dessen Büste über dem Hauptportal zusehen ist, während die Büste von zwei seiner Familienangehörigen und ebenfalls Prokuratoren über den Seitenportalen präsentiert werden.¹⁰⁵ Die fast vollständig erhaltene spätbarocke innere Ausstattung der Kirche (Seitenaltäre, Kanzel, Orgelbrüstung und Decken Malerei) wurde strikt dem Patrozinium untergeordnet, indem klar das Alte Testament mit Moses als Hauptfokus dominiert.¹⁰⁶

⁹⁸ FRANZOI/DISTEFANO, *Le chiese di Venezia*, 318.

⁹⁹ FRANZOI/DISTEFANO, *Le chiese di Venezia*, 318.

¹⁰⁰ FRANZOI/DISTEFANO, *Le chiese di Venezia*, 318.

¹⁰¹ BRUSEGAN/SCARSELLA/VITTORIA, *Guida insolita*, 68.

¹⁰² FRANZOI/DISTEFANO, *Le chiese di Venezia*, 320.

¹⁰³ CONCINA/CODATO/PAVAN, *Kirchen in Venedig*, 354.

¹⁰⁴ FRANZOI/DISTEFANO, *Le chiese di Venezia*, 320.

¹⁰⁵ CONCINA/CODATO/PAVAN, *Kirchen in Venedig*, 355; VIANELLO, *Le chiese di Venezia*, 96.

¹⁰⁶ CONCINA/CODATO/PAVAN, *Kirchen in Venedig*, 356.

4.4. Ursprungstypus der venezianischen Kirchenbasilika

Die Kirche San Zan Degolà und die oben angeführten Kirchen gehen in ihren Grundzügen auf den Typus der Basilika zurück. Sie alle wurden im sogenannten *veneto-byzantinischen Stil* errichtet, der byzantinische Elemente mit der Tradition der Adriatischen Küste verbindet und im 11. Jahrhundert im Bereich der oberen Adriaküste weit verbreitet war.¹⁰⁷

Der Basilika-Bautypus war bereits in der frühchristlichen Zeit für den Kirchenbau bevorzugt worden, da diese Bauform imstande war, eine Vielzahl an Gläubigen aufzunehmen.¹⁰⁸ Ein weiterer Vorteil der Basilika war, dass sie einfach in der Herstellung war. Cyril Mango bezeichnet sie als Serienprodukt, da man sie beliebig vergrößern konnte, ohne auf statische Schwierigkeiten zu stoßen.¹⁰⁹ Da Italien im Frühchristentum Teil des Byzantinischen Reiches war, entstanden auch hier Kirchen, welche mehr oder weniger die östlichen Merkmale zeigten. Für die Verbreitung dieser Bauelemente in Oberitalien und Venedig spielte Ravenna als Hauptstadt des Exarchats des byzantinischen Reiches eine besondere Rolle, in der auch italienische Tradition eingearbeitet wurde.¹¹⁰ So entstand eine Architektur-Mischung, die für die nordadriatische Gegend charakteristisch ist.

Die Vorbilder des veneto-byzantinischen Typus der Basilika finden wir zum Beispiel in der **Kirche Sant' Eufemia in Grado**, die ehemalige Kathedrale des Patriarchen von Grado (Abb. 34). Die heutige Kirche bewahrt im Wesentlichen das Gotteshaus, das Patriarch Elias (571-586) durch eine Erweiterung fertig gestellt und während der Synode am 3. November des Jahres 579 der Heiligen Euphemia von Chalkedon geweiht hat. Anschließend wurde Grado zum Bischofssitz von Venetien und Istrien ernannt.¹¹¹

Die Kirche Sant' Eufemia in Grado zeigt starke Ähnlichkeiten zur frühchristlichen Architektur in Syrien auf.¹¹² Ihre Fassade ist durch flache Lisenen in drei Abschnitte gegliedert, die wieder den Aufriss der Schiffe im Inneren widerspiegelt. Oberhalb eines einfachen Gesimses öffnen sich drei große Rundbogenfenster. Sie tragen maßgeblich zur Beleuchtung

¹⁰⁷ VIANELLO, Le chiese di Venezia, 145.

¹⁰⁸ OUSTERHOUT, Master Builders of Byzantium, 9.

¹⁰⁹ MANGO, Architettura bizantina, 37.

¹¹⁰ MANGO, Architettura bizantina, 78.

¹¹¹ CONCINA, A history of Venetian architecture, 12.

¹¹² CONCINA, A history of Venetian architecture, 12.

im Innenraum bei. Die freigelegten Ziegelsteine an der Außenmauer wurden als Farbakzent eingesetzt.¹¹³ Der Turm wurde erst später an die Südseite angebaut.¹¹⁴

Der Innenraum (Abb. 35) wird in drei Schiffe geteilt und durch zwei Reihen zu je zehn Säulen getrennt. Die Wände des Mittelschiffes werden oberhalb der Säulenkapitelle, mit Hilfe von flachen Lisenen, rhythmisiert. Diese finden sich nur bei jeder zweiten Säule, während sie außen zwischen jedem Fenster zu finden sind.¹¹⁵ Die zehn Säulen sind aus zweifarbigem griechischem Marmor von Chios. Die Schäfte der Säulen sind alle unterschiedlich in Umfang und Höhe, was zur Vermutung führt, dass es sich hierbei um Spolien handelt, deren Ursprungsort nicht mehr bekannt ist. Drei Säulen wurden bereits komplett ausgetauscht, zwei davon in rosa Granit.¹¹⁶ Von den zwanzig Kapitellen sind bis heute nur sieben aus der Gründungszeit der Kirche erhalten. Diese sind gut erkennbar, da sie proportional zu den Säulenschaften passend gefertigt wurden. Die restlichen Kapitelle sind an den Säulen gemessen zu klein.¹¹⁷ Die neu angefertigten Kapitelle der Kirche zeigen eine Form des Kompositkapitells, deren Akanthusblätter sich stark nach unten biegen und so eine intensive Licht-Schatten-Situation kreieren. Unter der Deckplatte befindet sich in den Ecken jeweils eine ionische Volute. Im Gegenzug dazu zeigen die Spolienkapitelle unter anderem die korinthische Ordnung.¹¹⁸

Als Bischofssitz, nahm die Stadt Grado eine Vorbildfunktion ein und wurde oft kopiert. Neben Jesolo reichte der Einfluss Grados auch nach Torcello als auf dieser Insel im Auftrag des Exarchen von Ravenna Isacius ab 639 als neuen Bischofssitz von Altino die Kirche Santa Maria Assunta als älteste Kirche in Venedig errichtet wurde (Abb. 33). Es ist unsicher, ob es sich bei der heutigen Kirche noch um den Ursprungsbau handelt, da sie im 9. und 11. Jahrhundert stark überarbeitet wurde.¹¹⁹ Trotzdem stellt Santa Maria Assunta ein wichtiges Bindeglied zum Fortbestand der frühchristlichen Architektur im Adriatischen Raum dar. Zum einen schließt sie nahtlos zur venetischen Tradition an, indem sie das Synthronon, die Ikonostasis und die strenge Anwendung des goldenen Schnitts in ihren Proportionen anwendet. Merkmale, die auch in Sant'Eufemia zu sehen sind. Zudem finden sich aufwendige Mosaikdarstellungen im Stile Ravennas an den Wänden.¹²⁰

¹¹³ CONCINA, A history of Venetian architecture, 12.

¹¹⁴ BOVINI, Grado paleocristiano, 143.

¹¹⁵ BOVINI, Grado paleocristiano, 149.

¹¹⁶ BOVINI, Grado paleocristiano, 152.

¹¹⁷ BOVINI, Grado paleocristiano, 153.

¹¹⁸ BOVINI, Grado paleocristiano, 155.

¹¹⁹ HOWARD, The Architectural History of Venice, 20.

¹²⁰ CONCINA, A history of Venetian architecture, 34.

In Venedig war im 7. Jahrhundert die Basilika mit offenem Dachstuhl die Hauptform der Kirchen, wobei in manchen Fällen auf die kostspieligen Säulen zu Gunsten von Pfeilern im Langhaus verzichtet wurde. Allerdings finden sich die Marmorsäulen nicht nur in Bischofs- und Klosterkirchen, sondern auch in einfachen Pfarrkirchen.¹²¹ Am Ende des 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts lässt sich eine neuerliche Hinwendung zum klassischen Stil der Blütezeit Ravennas erkennen. Diese Rückbesinnung auf Konstantinopel hängt mit der makedonischen Renaissance auf der einen und mit der Ottonischen, auf der anderen Seite zusammen.¹²² Alle oben, zusammen mit der Kirche San Zan Degolà, besprochenen Beispiele gingen in ihrer Anfangszeit auf diesen Bautypus zurück, wurden durch den Einfluss von Sant' Eufemia in Grado und Santa Maria Assunta auf Torcello auch mit dem byzantinischen Repertoire erweitert.¹²³ Wegen einer besonderen Kombination von hellen Farben, verschiedener Marmorarten und starker Beleuchtung durch die Lanzettfenster im Langhaus und in der Apsis war die Kirche Sant' Eufemia von Grado ein Vorbild auch für die sakrale Architektur in Venedig im 11. Jahrhundert.¹²⁴ Weiterhin werden also byzantinische Einflüsse über die adriatische Tradition gefiltert und in die venetische Architektur eingebaut.¹²⁵

¹²¹ BETTINI, Venezia nascita di una città, 68; CONCINA, A history of Venetian architecture, 35.

¹²² CONCINA, A history of Venetian architecture, 22.

¹²³ CONCINA, A history of Venetian architecture, 35.

¹²⁴ CONCINA, A history of Venetian architecture, 14.

¹²⁵ CONCINA, A history of Venetian architecture, 15.

5. Wandmalerei der Kirche San Zan Degolà

An den Wänden der Kirche San Zan Degolà sind überwiegend Fragmente von Wandmalerei aus verschiedenen Phasen der Kirchengeschichte erhalten. Während der Hauptchor keine sichtbare Freskenmalerei bzw. keine Reste zeigt und neben dem eingebauten Altar die Wände Weiß gehalten sind, sind das Haupt- und die beiden Nebenschiffe vor allem mit schllichten oder mit arabesken Banddekoration verziert. In den beiden Kapellen befinden sich mehr oder weniger erhaltene Szenen- und Figuren-Darstellungen. Besonders die Fresken der Nordkapelle sind für unsere Forschung interessant und stehen im Mittelpunkt dieser Arbeit.

5.1. Wanddekoration der Schiffsbereiche der Kirche

Beim Einblick in die Kirche fallen die Reste mehrerer Gestaltungen im Hauptschiff auf. Die Blendarkaden auf den griechischen Marmorsäulen werden von einem doppelten, rot-weißen Band betont. Dieses zieht sich über alle Bögen im Mittelschiff. Es ist nur an wenigen Stellen durch aufwendige rot-weiße Arabesken unterbrochen (Abb. 36-37). Im Bereich der Eingangstür auf der Seitenschiffswand hat sich ein Teil besonders gut erhalten, man erkennt hier neben der Arabeske ein Tondo, das sich oberhalb der Säule befindet (Abb. 40) . Aufgrund der Positionierung kann davon ausgegangen werden, dass auch diese Gestaltung dem Verlauf der Bögen folgte.

Neben den Blendbögen wurden auch die Durchgänge der Arkaden bemalt. Man erkennt heute nur mehr eine leichte Dekoration. Ein dunkler Strich läuft leicht versetzt entlang der Bogenkante, der mittlere Teil wurde rot-bräunlich eingefärbt (Abb. 41). Am deutlichsten erkennt man diese Gestaltung erneut am Bogen im Eingangsbereich, während man ansonsten nur noch ausgebleichte Farbreste vorfindet.

Auf der Südwand der Kirche zieht sich unterhalb der Fensterreihe ein breites Band mit einem rot-weißen Pfeil Muster entlang (Abb. 36). Oberhalb der drei mittleren Bögen erkennt man eine dunkle Verfärbung. Es handelt sich um Teile der floralen arabesken Schicht, die bereits im Bereich des rot-weißen Bandes der Arkaden sichtbar war. Die Fenster der Südwand sind mit einer ähnlichen Gestaltung versehen, wie das Arkadenband. Sie zeigen eine einfache rot-weiße Umrandung, wovon es noch weitere Reste neben dem zweiten Fenster im Eingangsbereich gibt. Entlang der Wand, unterhalb der ehemaligen Dachbalken, läuft ein dünnes rotes Band.

Die Dekorationen der Nordwand hat sich nur fragmentarisch erhalten (Abb. 39). Das rot-weiße Pfeilband ist nur im Chor- und Eingangsbereich sichtbar, wo es über Eck auf der Westwand weiterläuft. Dies zeigt, dass dieses Band auf allen drei Seiten des Mittelschiffes entlanglief. Neben weiteren Teilen des floralen Bandes und der Tondi, im Bereich der Arkaden, erkennt man auf der Nordwand auch ein Bruchstück eines aufwendigen Gesimses. Es befindet sich etwas unterhalb des rot-weißen Pfeilbandes. Im Westbereich der Nordwand direkt an der Anschlussstelle zum Dach erkennt man Reste eines weiteren Gesimses. Zwischen den gekappten Dachbalken finden sich Felder von gemaltem Scheinmarmor.

Ähnlich wie bei der Nordwand haben sich auch auf der Westwand nur Reste der Malerei erhalten. Besonders betont ist die Rosette (Abb. 38). Am unteren Rand erkennt man wieder das florale Band in Dunkelrot und Weiß, man kann zusätzlich ein dünnes dunkles Band am Rand des Bogens ausmachen. An den Seitenschiffen ist von der ehemaligen Farbgestaltung nicht viel zu erkennen. Auf Süd- und Nordwand finden sich je vier rote Kreuze in Kreisen eingefasst. Diese findet man auch auf der Westseite, neben den Fenstern. Man erkennt stark ausgebleichte Rahmen und Abtrennungen an mehreren Stellen.

Die bisherige Forschung hat sich kaum mit der genannten dekorativen Malerei des Hauptschiffs der Kirche San Zan Degolà beschäftigt, sodass wir in den bisherigen publizierten Arbeiten lediglich bei Frank auf eine Behandlung über die Entstehungszeit dieser Dekoration stoßen. Sie hat festgestellt, dass anhand der sichtlichen Übermalungen es naheliegend ist, dass die einfache rot-weiße Gestaltung älter als die floralen Arabesken-Bänder ist. Sie datiert die ältere Dekorationsphase auf das Ende des 14. bzw. Anfang des 15. Jahrhundert. Die floralen Bänder entstanden später und werden von ihr der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert zugeordnet.¹²⁶

¹²⁶ FRANK, Ausmalungen gotischer Kirchen in Venedig, 319.

5.2. Wandmalerei der Südkapelle

In der Südkapelle (Abb. 24) hat sich an der Ostwand in einem mit Steinen eingerahmten Spitzbogen ein Fresko erhalten, das den Erzengel Michael im Kampf gegen den Drachen zeigt. Es stammt vermutlich aus dem 14. Jahrhunderts und wird in den bisher publizierten Forschungsliteratur als eine gotische Arbeit bezeichnet.¹²⁷ Dieses Fresko bildet einen starken Kontrast zu den Fresken der Nordkapelle in Form und Ausführung.

5.3. Wandmalerei der Nordkapelle (Kreuzkapelle)

Die wichtigsten Wandmalereien der Kirche San Zan Degolàs befinden sich in der Nord- bzw. Kreuzkapelle, sie sind nur mehr fragmentarisch erhalten. Diese Fresken wurden in den Jahren 1939 und 1945 wiederentdeckt.¹²⁸ Da sie in einem schlimmen Zustand waren, fand eine erste grundlegende Restaurierung bereits in den 50er Jahren statt. 1954 wurden genauere Untersuchungen der chemischen Zusammensetzung der Fresken und deren Untergrund von der *Soprintendenza ai Monumenti di Venezia* beim “Istituto Centrale di Restauro di Roma” in Auftrag gegeben.¹²⁹ Der Malgrund für die Fresken bildet ein grober Putz, ein Gemisch aus Kalk und Marmor Pulver mit eingemischten Bruchstücken von Hanf und Stroh. Diese Technik war bereits in der Antike bekannt und verlangsamte die Austrocknung des Malgrundes. Die Figuren der Kreuzkapelle wurden in der Technik des “verdaccio” ausgeführt. Dabei wird vor dem Farbauftragung, vor allem im Bereich der Gesichter, ein grünfarbiger Putz aufgetragen. Dies bewirkt, dass das Inkarnat der Figuren besonders lebendig und intensiv wirkt.¹³⁰

Im Jahre 1974 wurden die großflächigen Fresko Reste, der Verkündigung und der Lünette mit den Heiligen Köpfen, von der Wand abgenommen und auf autonome Paneele angebracht, die infolgedessen, in der Ausstellung “Venezia e Bisanzio” im selben Jahr im Palazzo Ducale ausgestellt wurden.¹³¹ Im Zuge der Abnahme konnten die Fresken einer intensiven Restaurierung unterzogen werden. Dies war nötig, da die Malereien einen starken Schimmelbe-

¹²⁷ DORIGO, Venezia romanica 1, 90.

¹²⁸ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

¹²⁹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46-47.

¹³⁰ MURARO, Pitture murali nel Veneto, 38; LENARDA, Precisioni cronologiche, 47.

¹³¹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 47.

fall hatten, welcher große Teile der Malerei angegriffen hatte. Nach der Reinigung erhielten die Farben der Fresken einen Teil ihrer ursprünglichen Leuchtkraft zurück.¹³²

Trotz fragmentarischer Erhaltung der ursprünglichen Ausstattung der Kreuzkapelle, verraten uns die neu entdeckten Fresken, dass alle Wände der Nordkapelle mit Malereien bedeckt waren,¹³³ welche ein Programm zeigten, das sich vermutlich auf die Weihe der Kapelle fokussierte.

5.3.1. Die Beschreibung der erhaltenen Freskomalerei

Von der übrig gebliebenen Freskenausstattung der Kapelle sind heute an ihren ursprünglichen Wandstellen *in situ* nur noch die Malereien im Gewölbe und einige Reste in den Nischen der Ost- und Nordwand vorhanden.

Das einzige großflächige Fresko, das sich heute noch an seinem ursprünglichen Ort befindet, zierte das **Gewölbe** der Kreuzkapelle (Abb. 42). Die Deckenmalerei zeigt einen, heute stark ausgebleichten fleckenhaft, blauen Sternenhimmel, an den Graten entlang laufen gut erhaltene rot-grüne Blumengirlanden, die das Gewölbe in vier Felder einteilen. In der Mitte befindet sich ein stark beschädigter Vierpass (Abb. 43) mit einer vermutlichen Christus-Darstellung, von der nur noch Reste erhalten sind.¹³⁴ In jeder begrenzten Gewölbekappe befindet sich ein Dreipass mit Spitzen, in dem jeweils ein, in einem Kreis eingeschriebenes, Evangelisten-Symbol abgebildet ist.¹³⁵ Die Rahmungen sind illusionistisch ausgestaltet. Der Engel als Symbol des Evangelisten Matthäus ist stark beschädigt und beinahe nicht mehr erkennbar. Die übrigen drei Evangelisten-Symbole bezeugen über eine in unterschiedlichen Farbkombinationen detailliert herausgearbeitete Darstellungsweise.¹³⁶ Dies wird besonders in der Fellbehandlung des Löwen als Symbol des Evangelisten Markus (Abb. 46) sowie die Bearbeitung des Federkleides des Adlers als Symbol des Evangelisten Johannes (Abb. 44) ersichtlich. Wie weiter unten erklärt wird, wurde eine ähnliche Technik wie bei den Haaren der vier Lünetten-Heiligen verwendet.¹³⁷

¹³² LENARDA, Precisioni cronologiche, 47.

¹³³ GEYMONAT, Stile e Contesto, 516.

¹³⁴ GEYMONAT, Stile e Contesto, 526.

¹³⁵ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 8.

¹³⁶ GEYMONAT, Stile e Contesto, 527.

¹³⁷ GEYMONAT, Stile e Contesto, 527.

Während die Nord- und Südwand der Kreuzkapelle nach der Restaurierung größtenteils ziegelsichtig sind, haben sich auf der **Ostwand** einige Freskenreste (Abb. 53) erhalten, die sich um eine kleine Nische in der Mitte der Wand konzentrieren. Auf der Laibung der Nische ist, ähnlich wie im Gewölbe, vor einem dunklen Grund und einen roten Rand am Eck ein Freskofragment einer Blumenranke wiedergegeben.¹³⁸ Links von der Nische erkennt man das untere Teil eines sehr stark ausgebleichten blauen Gewandes mit offensichtlich purpurnem Umhang, der leichte, senkrechte Falten aufweist.¹³⁹ Darunter befindet sich abermals ein dunkler Bereich, bei dem es sich nicht feststellen ließ, ob es sich hierbei um eine Beschädigung oder einen Teil des Freskos handelt. Rechts von der Nische sind weitere stark ausgebleichte Figurenreste bzw. ein rotes Gewandstück sowie ein nur noch schwer erkennbarer schwarzer Schuh in frontaler Ansicht zusehen.¹⁴⁰ Dieser Schuh ist auf einem Foto von 1995 noch deutlich erkennbar (Abb. 54). Dies zeigt uns, wie stark die Malereien in den letzten vierzig Jahren ausgebleicht sind.

Schließlich erkennt man auf der linken Seite der leicht vertieften **Lünette der Nordwand**, in der sich das rechteckige Fenster zur Beleuchtung der Kapelle befindet, Fragmente des Abbilds eines roten Stoffes mit stark gerafften senkrechten Falten, das auf die Darstellung von Draperie vermuten lässt. Wie oben bereits erklärt, wurden im Jahre 1974 die übrigen großflächigen Fresko Reste von den Wänden abgenommenen und nach einer neuerlichen Restaurierung an den Kapellen-Wänden zurückgesetzt. Dazu gehört die **Verkündigung-Szene** (Abb. 62), die besonders stark von Schimmel befallen war. Neben den zahlreichen Lücken im Bild ist die Szene im oberen Teil abgeschnitten, auch unterhalb der beiden Figuren fehlen große Teile der Malerei. Am Paneel, das nach der Restaurierung unter der Lünette der Nordwand angebracht wurde, ist dies durch den hellen Putz deutlich erkennbar.¹⁴¹ Ursprünglich befand sie sich nicht innerhalb, sondern außerhalb über dem Eingang der Kapelle. Dies wird durch Fotos bewiesen (Abb. 61), es zeigt das Fresko vor der Abnahme und bestätigt ebenfalls die teilweise erhaltene nach rechts aufsteigender illusionistischer Rahmung des Freskos, die offensichtlich dem ursprünglichen Satteldach des Seitenschiffs folgte.¹⁴² Der Rahmen hat sich nur auf drei Seiten erhaltenen, dessen dreidimensionaler Effekt durch Schattierungen verstärkt wird, er begrenzt das Bildfeld und legt so den verlorenen Teil fest. Dadurch weiß man, welche

¹³⁸ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 664.

¹³⁹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 525; MURARO, Antichi affreschi veneziani, 664.

¹⁴⁰ GEYMONAT, Stile e Contesto, 525.

¹⁴¹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518; MURARO, Antichi affreschi veneziani, 664.

¹⁴² FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 8; GEYMONAT, Stile e Contesto, 519.

Ausmaße der fehlende Bereich hatte. Den Eingang in die Kapelle und somit den unteren Abschluss der Verkündigung bildete, laut Geymonat, ein Spitzbogen.¹⁴³ Er bezieht sich auf die innere Ausrichtung der Kapelle und die Unstimmigkeiten zwischen dem Gewölbe und dem Eingangsbogen.¹⁴⁴ Lenarda widerspricht dieser Theorie und sieht die Spitzbögen als spätere Umgestaltung.¹⁴⁵ Es wurde aber bereits 1951 von Fiocco festgehalten, dass dieser im 19. Jahrhundert gekappt und in den heutigen Rundbogen umgewandelt wurde und somit Teile des Freskos zerstört worden sind.¹⁴⁶ Diese Anfangsszene des Festzyklus misst heute nur noch 200 x 260 cm.¹⁴⁷

Die Darstellung der Verkündigung an Maria entspricht im Allgemeinem der Ikonographie dieser Szene, welche den byzantinischen Modellen folgt, die im 12. und besonders im 13. Jahrhundert in der italienischen Kunst vollständig übernommen wurden. In den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts wurde der einheimische Stil in einigen Details der Zeitperiode entsprechend verändert. Der üblicherweise im Profil und mit halb geöffnetem Flügel gezeigte Erzengel Gabriel befindet sich an der linken Bildseite und wendet sich mit der ausgestreckten Linken segnend an die ihm gegenüber, an der rechten Seite des Freskos stillstehende Gottesmutter. Trotz des starken Verfalls kann man die Figur erkennen. Er trägt einen aufwendig gestalteten, pastellgrünen Chiton mit dem gut erhaltenen, rosa färbenden Himation, dessen starker Faltenwurf dem Gottesboten einen zusätzlichen Bewegungsschub verleiht (Abb. 63). Dabei befindet sich ein besonders aufgewählter Bausch seines Himations unter seinem rechten Flügel.¹⁴⁸ Von den Flügeln des Erzengels ist der rechte in einem besseren Zustand. Es haben sich aber nur die dunklen Bereiche erhalten. Das innere Feld der Flügel ist nahezu verschwunden. Neben den Flügeln sind auch seine Extremitäten am stärksten beschädigt. Die ausgestreckte Hand und das Gesicht kann man nur noch erahnen. Der untere Bereich des Freskos ist gänzlich verloren, was offensichtlich mit der baulichen Veränderung des Eingangs zusammenhängt.¹⁴⁹

Dem Erzengel gegenüber bildet die Pose der Muttergottes einen starken Kontrast (Abb. 64). Sie steht blockhaft still vor einer Architekturkulisse, ihre Bewegung beschränkt

¹⁴³ GEYMONAT, Stile e Contesto, 519.

¹⁴⁴ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518.

¹⁴⁵ LENARDA, Precisioni cronologiche, 46.

¹⁴⁶ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 8.

¹⁴⁷ MURARO, in: Venezia e Bisanzio, Abb. 61.

¹⁴⁸ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518; PAGNES, Uno Studio, 22.

¹⁴⁹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518.

sich auf das Heben der Hand als Gegenreaktion auf die Botschaft des Engels.¹⁵⁰ Trotz der starken Beschädigung und stark verblassten Farben kann man, obwohl mühsam, noch das beeindruckende Faltenspiel ihres blauen Chitons und purpurfarbenen Maphorions erkennen.¹⁵¹ Mit der linken Hand hält sie den Maphorion eng um ihren Körper, sodass nur die Hand und ihr, im Laufe der Zeit, stark beschädigtes Gesicht frei liegen. In einer solchen, der Umarmung entsprechenden, Haltung sieht man einen Verweis auf ihr Leiden durch die Kreuzigung Christi.¹⁵²

Der Hintergrund der Szene ist von starken Gegensätzen gezeichnet. Der Erzengel steht vor einem nicht weiter definierten blauen Grund, während sich Maria vor einem mehrstöckigen und relativ gut erhaltenen Haus befindet. Dieses wurde aber im Bereich des zweiten Stockes gekappt. Auf Fotos vor der Abnahme der Fresken (Abb. 61) sind zarte geometrische Linien auf dem Balkon und zu ihm führenden Biphoren hinter Maria erkennbar.¹⁵³ Das Haus mit dem vorspringenden Balkon, der auf den wuchtigen Konsolen aufliegt, erinnert an alte Häuser, wie man sie auch in Venedig oder in Konstantinopel fand. Es handelt sich dabei jedoch um eine willkürlich zusammengestellte Fantasiearchitektur.¹⁵⁴ Auf dem Balkon blicken zwei doppelbogige Fenster, sie haben eine Säule mit Kapitell in der Mitte. Die genaue Form dieser Biphoren sieht man an der Seitenwand. Einen weiteren Zugang auf den Balkon bildet eine viereckige Tür rechts der Biphoren. Oberhalb dieser Fenster sieht man ein Gesims und die Basis einer Säule, die am vorderen Gebäudeeck platziert ist. Von diesem Stock erkennt man nur noch Teile von Fenstern.¹⁵⁵ Nach dem die Rahmen links und rechts von der Architektur vorgegeben waren, kann man davon ausgehen, dass der obere Teil des Rahmens auch der Architektur der Kirche folgte und wegen des Anstiegs des Seitenschiffes zum Hauptschiff diagonal nach oben verlief. Dies gibt dem Gebäude genügend Raum, um einen detaillierten Abschluss zu finden.¹⁵⁶

Das zweite ebenso großformatige und während der Restaurierung abgenommene Fresko befand sich an der **Südwand**. In der Lünette dieser Wand ist eine Heilige Frau zusehen, während darunter in der Zone der stehenden Figuren nur noch vier Köpfe der Heiligen erhalten sind. Nach der Restaurierung wurde dieses Fresko auf einem eigenen Paneel angebracht und auf Augenhöhe der Besucher auf der Südseite der Kreuzkapelle aufgehängt. Das

¹⁵⁰ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518.

¹⁵¹ PAGNES, Uno studio, 22.

¹⁵² PAGNES, Uno studio, 22.

¹⁵³ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518.

¹⁵⁴ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 8.

¹⁵⁵ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518.

¹⁵⁶ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 8.

Lünetten Fresko (Abb. 81) hat sich gut erhalten. Die hier bis zur Taille abgebildete Heilige Frau, die ohne Nimbus 60 cm in Höhe misst, steht in einer antik anmutenden Architektur.¹⁵⁷ Sie hält ihren Kopf in einer leichten Drehung und der Blick ist in die Richtung des Altars der Kapelle gewandt.¹⁵⁸ Der Oberkörper ist frontal wiedergegeben, sie hält in ihrer rechten Hand ein Kreuz mit Doppelbalken, das wahre Kreuz Christi, und hebt ihre Linke zur Bitte oder Gruß.¹⁵⁹ Anhand der reichen Kleidung und der Darstellung des Wahren Kreuzes in ihrer Hand wird in diesem Bild von der bisherigen wissenschaftlichen Forschung beinahe einstimmig die **Heilige Helena** (Abb. 83), die Mutter des Kaisers Konstantin, erkannt.¹⁶⁰ Für eine solche Identifizierung der Heiligen spricht vor allem das „Wahre Kreuz“ in ihrer Hand. Ein anderes Merkmal der Heiligen Helena, nämlich die Krone ist aufgrund der schlechten Erhaltung heute fast nicht erkennbar. Man kann jedoch einige rechteckige Lücken im Kopfbereich ausmachen. Diese können als Edelsteine der Krone identifiziert werden. Neben der Krone sind ihre Haare ebenfalls stark beschädigt. Man erkennt Reste der Haare an den Schnittstellen zum Heiligschein, wie z. B. bei ihrer rechten Gesichtshälfte, wo sich ein Teil des eingefärbten Nimbus erhalten hat. Dieser war früher nicht nur in einem Gelb-Ocker Ton eingefärbt, sondern war auch vergoldet und vermutlich leicht reliefiert. Man hat ihn bei den barocken Umgestaltungen abgekratzt und abgeflacht, bevor die Fresken anschließend abgedeckt wurden.¹⁶¹

Die Heilige Helena trägt ein rosa färbendes Gewand, in derselben Farbe wie zuvor der Erzengel in der Verkündigung. Am Hals entlang und vorne in der Mitte nach unten, zierte ein breites braunes bzw. purpurnes Band mit Perlen und Edelsteinen das Gewand.¹⁶² Davon haben sich nur noch wenige erhalten. Vorne an der Brust, wo sich die Bänder treffen, befand sich ein ovaler Stein, zudem war dieser wohl in einer anderen Farbe. Ähnliche Bänder bilden den vorderen Abschluss bei den Ärmeln des Gewandes.¹⁶³ Über den Schultern trägt sie einen blauen Mantel, den sie vorne über den linken Unterarm geschlagen hat. Die Falten, die unter ihren Brüsten zusammenlaufen, sind stark ausformuliert und lassen auf einen Gürtel oder Band an ihrer Taille schließen, der vom Umhang verdeckt wird. Des Weiteren lassen die Falten an den

¹⁵⁷ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 10.

¹⁵⁸ MURARO, in: Venezia e Bisanzio, Abb. 60.

¹⁵⁹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 47.

¹⁶⁰ PAGNES, Uno studio, 42. Allein Michelangelo Muraro stellt dies in Frage, da er dieselben Attribute, die in San Zan Degolà zur Identifizierung der Hl. Helena führen, auch bei anderen heiligen Königinnen wie etwa der Hl. Agnes erkennt. Als Beispiel nennt er dafür das Mosaik im Atrium von San Marco – Vgl. MURARO, Antichi affreschi veneziani, 666. Für die Ikonographie vgl.: MEIER, Handbuch der Heiligen, 170.

¹⁶¹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 48.

¹⁶² PAGNES, Uno studio, 43.

¹⁶³ LENARDA, Precisioni cronologiche, 47.

Armen weite Pumpärmel des Gewandes vermuten. Das Kreuz ist dünn abgebildet und besitzt eine ähnliche Farbigkeit wie das Gewand. Die Hand, die das Kreuz hält, ist beschädigt, die Linke dagegen ist vollständig erhalten.

Das Gebäude, in dem sich Helena befindet, ähnelt der Architektur eines basilikalen Chorbereichs. In der Literatur werden auch Vergleiche zu einer Loggia für Zeremonien im Imperial Palast gezogen. Lucco sieht in der Weiträumigkeit der Architektur von Helena ein Merkmal des Westens, eines das in den Fresken von Sopoćani so nicht vorkommt.¹⁶⁴ Die Gestaltung des Gebäudes ist einfach, die Pfeiler haben keine Basis oder Kapitelle und enden mit einer doppelten Deckplatte.¹⁶⁵ Die Ansätze der Bögen werden auf der Fassade mit Diensten zusätzlich betont. Sie folgen dem Tonnengewölbe dahinter. Die Apsiden reichen über ein Joch nach hinten, bevor sie halbrund abgeschlossen werden. Ein Gesims läuft über alle Apsiden und bildet die einzige Strukturierung innerhalb der Kapellen.¹⁶⁶

An der Fassade, neben den Diensten, die dem Gewölbe folgen, sind drei schlichte Marmor Rosen angebracht.¹⁶⁷ Oben wird die Architektur mit einem dünnen Dachgesims abgeschlossen. Die drei Arkaden wurden symmetrisch konstruiert, und es war den Künstlern wichtig, das Kreuz in der Hand Helenas in den absoluten Mittelpunkt des Bildes zu setzen. Deshalb wurde die Heilige leicht versetzt in der Nische platziert.¹⁶⁸

Das scheinarchitektonische Gesims, das den oberen Teil des Freskos von den vier Köpfen im unteren Bereich trennt, besteht aus mehreren Teilen. Unterhalb der oberen Auflage zieht sich ein Zahnschnittgesims über die Breite der Bildfläche. Darunter etwas nach hinten versetzt, laufen noch zwei unterschiedlich breite Bänder über die Wand. Die leichte Untersicht des Zahnschnittgesims hängt mit dem ursprünglichen Anbringungsort des Freskos zusammen und verstärkt zudem die Dreidimensionalität des Freskos.¹⁶⁹ Dieses Gesims wird oft als Balkon für Helena verstanden, was zusätzlich für die These spricht, dass es sich bei der Architektur hinter Helena um den Imperialen Palast handeln könnte, bzw. um den Balkon des Tricliniums, der für Zeremonien verwendet wurde, und für die Kreuzanbetung wichtig war.¹⁷⁰

¹⁶⁴ LUCCO, Pittura del Trecento a Venezia, 178.

¹⁶⁵ PAGNES, Uno studio, 44.

¹⁶⁶ GEYMONAT, Stile e Contesto, 520.

¹⁶⁷ PAGNES, Uno studio, 44.

¹⁶⁸ GEYMONAT, Stile e Contesto, 521.

¹⁶⁹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 519.

¹⁷⁰ LENARDA, Precisioni cronologiche, 48.

Die Lünette mit der Darstellung der Hl. Helena wird durch ein breites Gesims zum unteren Teil hin getrennt, in dem sich nur **vier Köpfe der Heiligen** erhalten haben. Die Heiligen befinden sich heute vor einem oliv-grauen Hintergrund, und links oberhalb der Figuren befinden sich in lateinischer Schrift in einer helleren Farbe die Namen der Dargestellten.¹⁷¹ Während Fiocco die Schrift noch als spätere Zugabe sieht, steht für Lenarda fest, dass die Beschriftung zeitgleich entstanden ist.¹⁷² Auf jedem Fall verraten uns diese Namensinschriften, dass es sich hier um den ersten Prophet des Neuen Testaments nämlich den Hl. **Johannes der Täufer** und die **Apostel Petrus, Thomas und Markus** handelt.¹⁷³

Obwohl die Ikonographie aller vier Heiligen den Vorgaben der mittelalterlichen und besonders byzantinischen Kunst folgt, sind ihre Gesichter von starkem Individualismus geprägt.¹⁷⁴ Die Kopfhaltung der Heiligen verraten uns, dass sie im drei Viertel Profil abgebildet und dabei paarweise angeordnet waren.¹⁷⁵ Das erste Paar sind Johannes und Petrus, die zueinander gedreht sind.

Johannes der Täufer (Abb. 85) hat schulterlanges, gewelltes Haar und einen stark wuchernden Bart, den man trotz des Ausbleichens der Fresken noch gut erkennt. Die Augenfarbe ist hell und sein Blick wirkt abwesend.¹⁷⁶ Die Augen haben einen starken Lidstrich, der sie schwermütig erscheinen lässt, die Augenbrauen kann man heute kaum noch ausmachen. Die lange gebogene Nase ist stark ausformuliert und wurde zusätzlich schwarz nachgezogen, um den Schatten klar zu definieren. Der Mund ist dagegen nur schwach erkennbar und wird teils durch den Bart verdeckt. Der Gesamteindruck lässt ihn in Gedanken versunken erscheinen, dazu trägt vor allem sein abwesender Blick bei.¹⁷⁷ Besonders feine Bearbeitung erhielten seine Haare. Sie wurden mit dünnen Pinselstrichen in verschiedenen Farbtönen nebeneinander effektvoll dargestellt. Man sieht bei der linken Gesichtshälfte noch goldene Farbreste des Heiligenscheins. Der graue Nimbus weist heute an seinem Rand eine Einzeichnung im Malgrund auf, die vermutlich bei seiner Skizzierung gefertigt wurde. Ansonsten weist der Heiligschein nur mehr eine grobe Bearbeitung auf. Ähnlich wie bei der Hl. Helena, wurde auch Johannes' Heiligenschein teils sehr knapp an seinem Haar entlang abgekratzt. Die Linie, die den

¹⁷¹ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 10.

¹⁷² LENARDA, Precisioni cronologiche, 50.

¹⁷³ LENARDA, Precisioni cronologiche, 50.

¹⁷⁴ PAGNES, Uno studio, 32.

¹⁷⁵ GEYMONAT, Stile e Contesto, 521.

¹⁷⁶ LENARDA, Precisioni cronologiche, 50.

¹⁷⁷ PAGNES, Uno studio, 33.

Kopf des Heiligen vom Körper trennt, ist abrupt, es wurden Teile des Bartes mit abgeschlagen.

Wie zuvor Johannes der Täufer ist auch Petrus (Abb. 88) in der zeitentsprechenden Bildtradition ausgeführt.¹⁷⁸ Er zeigt sich als ältester der Heiligen mit kurzen grauen in Büscheln zusammengefassten Haaren und mit einem ebenso buschigen weißen Bart.¹⁷⁹ Die Haare wurden fein detailliert ausgearbeitet. Verschiedene Farben akzentuieren das Spiel von Licht und Schatten. Petrus' Blick wirkt ähnlich abwesend wie jener des Johannes. Sein Blick ist geradegerichtet, die halboffenen Augen lassen Petrus müde erscheinen, seine Nase ist kürzer als jene von Johannes. Der Bart ist gut gepflegt, seine vollen Lippen besonders auffällig. Petrus ist stärker durch Schattierungen definiert als Johannes, der mehr mit Konturlinien betont und definiert wurde. Das sieht man besonders gut in der verkürzten Gesichtshälfte und an den Weißhöhungen in der Mitte der Stirn. Dies wird unter anderem durch die Schattierung der Lidfalten und Tränensäcke betont. Es hat sich bei Petrus auch ein Stück des Halses erhalten und mit ihm ein Teil des Kragens seines braunen Gewandes. Die Werkzeugspuren in der Fläche des Nimbus zeugen davon, dass der Heiligenschein radikal abgeschlagen wurde.

Als zweites Paar erscheinen hier der Heilige Thomas und allen Anschein nach Apostel und Evangelist Markus. Beide wurden jung und bartlos abgebildet.¹⁸⁰ Der Heilige Thomas (Abb. 92) hat seinen Kopf nach links gewendet, sein braunes Haar ist wie bei Petrus in Büscheln zusammengefasst. Es ist länger und die unterste Locke umspielt sein Ohr. Die Schattierungen sind weich, die Augenlidfalten und die Tränensäcke sind stark definiert. Er hat wie Johannes einen sehr stark betonten Lidstrich. Ähnlich ausgeformt sind der schmale gerade Nasenrücken und der rechte Nasenflügel. Thomas hat weite, offene Augen in einer klaren dunklen Farbe. Sein linkes Auge wurde nicht verkürzt, weswegen er leicht verzerrt wirkt. Nur die Unterlippe ist voll und in roter Farbe ausgeführt. Auch hier haben sich Teile des Halses erhalten. Durch den schlechten Zustand verblasst die Schattierung dort zunehmend. Man kann auf beiden Seiten des Halses Reste seines roten Gewandes feststellen. Ansonsten wurde, wie auch schon bei den Heiligen davor, der Nimbus abgekratzt. Obwohl besonders grob bei dem Abkratzen des Heiligenscheins vorgegangen wurde, haben sich einige Reste der Goldfärbung des Nimbus erhalten.

¹⁷⁸ LENARDA, Precisioni cronologiche, 50.

¹⁷⁹ PAGNES, Uno studio, 33.

¹⁸⁰ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 10.

Der letzte der vier abgebildeten Heiligen soll unserer Meinung nach den hl. Markus (Abb. 96) darstellen. Wegen seiner ungewöhnlichen Ikonographie behaupten manche Forscher, dass es sich hier um ein Bild des Hl. Martino di Monte Massico, genannt Marcius, handelt, dessen Verehrung in Venedig bis ins 13. Jahrhundert weit verbreitet war.¹⁸¹ Weiters gab es in der bisherigen Forschung auch die Äußerung, dass es sich hier um eine ikonographische Variante des Jungen Evangelisten Markus handeln könnte.¹⁸²

Das Gesicht des Heiligen ist nach rechts gewandt, sein Blick in die Ferne schweifend und die Augen weit geöffnet. Er wird hauptsächlich durch Licht und Schatten modelliert, ist aber heller abgebildet als der Hl. Thomas. Die Nase ist wieder lang und schmal und ist markant hervorgehoben. Wie bei den anderen Heiligen wurde die Schattierung vor allem mit Brauntönen ausgearbeitet. Dies macht die Übergänge weicher als etwa ein harter Schwarzton. Die Lippen sind betont durch ein starkes Rot. Der Künstler hat die Unterlippe wieder klein und voll gestaltet. All dies verleiht den Figuren mehr Plastizität.¹⁸³ Diese Dreidimensionalität erkennt man erneut in der Bearbeitung der Haare des Heiligen. Sie werden in Locken zusammengefasst. Verschiedene Farben wurden mit kurzen Pinselstrichen eng nebeneinander gesetzt und erzeugen so Lichtreflexe.¹⁸⁴

5.3.2. Vergleichsanalyse und Bildprogramm der Nordkapelle

Wenn wir die erhaltenen Freskenfragmente und die Weibung der Kapelle berücksichtigen, können wir mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit das gesamte Fresken-Programm der Kreuzkapelle rekonstruieren. Dabei helfen uns auch stilistische Merkmale dieser Malerei, welche einerseits die byzantinischen Vorbilder und andererseits den venezianischen Trend dieser Zeit folgen, was etwas später ausführlich besprochen wird.

Die ursprüngliche Ausstattung der Kreuzkapelle versuchten nur wenige Forscher zu rekonstruieren. Einer von diesen war Michelangelo Muraro, der in seinem Text von 1958 *Antichi Affreschi Veneziani* versuchte, ein mögliches Bildprogramm der Nordkapelle wieder herzustellen. Er fokussierte sich vor allem auf die Freskenreste der Ostwand der Kapelle.¹⁸⁵ Ein weiterer Rekonstruktionsversuch stammte von Ludovico Geymonat, der in seiner Publikation

¹⁸¹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 523.

¹⁸² PAGNES, Uno studio, 33.

¹⁸³ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 665.

¹⁸⁴ GEYMONAT, Stile e Contesto, 527.

¹⁸⁵ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 664.

Stile e contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia einerseits seinen Vorschlag für den ursprünglichen Aufriss der Kapelle einbrachte. Andererseits beschäftigte er sich in dieser Arbeit vor allem mit den beiden abgenommenen Fresken, der Verkündigung und der Lünetten-Darstellung.¹⁸⁶ In dieser Masterarbeit haben wir eine eigene Rekonstruktion der erhaltenen Fresken angefertigt. Dabei haben wir als Ausgangspunkt die Skizzen im Text von Ludovico Geymonat herangezogen die hier publizierten Zeichnungen von Aida Colombo, werden in keinem anderen Text erwähnt. Bei der Ostwand der Kapelle stütze ich mich auf den Text von Michelangelo Muraro, der sich als einziger eingehend mit der Stirnwand beschäftigte.

Unsere Analyse der Freskenausstattung der Kapelle zeigt deutlich, dass das Programm der Malerei der Weihung der Kapelle entspricht, und eine Beziehung zur Kreuzigung und dadurch die Wichtigkeit dieses Geschehens für die Erlösung der Christenseelen aufzeigt. Vor dem Eingang zur Kapelle wurde im oberen Abschluss nicht zufällig und hoch symbolisch die Verkündigung an die Gottesmutter platziert, eine Wiedergabe des Geschehnisses mit dem die Geburt des Messias angekündigt wurde, durch dessen Kreuzigungsofer die Erlösung der Menschen ermöglicht wurde.

Die ikonographische Analyse der **Verkündigungsszene** in San Zan Degolà (Abb. 61 - 64) zeigt, dass sie im Allgemeinem aber auch in Details eine Verbindung von byzantinischen als auch italienischen Vorbildern eingeht. Obwohl sich diese Szene in der venezianischen Kirche nicht in der inneren Kapelle befindet, kann man ihre Platzierung an der Ostwand des Nordschiffes und zwar über dem Eingangsbogen der Kreuzkapelle mit ihrer Einordnung im Rahmen des Festtagszyklus des Bilderprogramms der byzantinischen Kirchen vergleichen. Als Anfangsszene des Festtagszyklus wird sie an der Ostwandfläche der Kirche angeordnet und befindet sich meistens am Triumphbogen über bzw. neben der Altarapsis-Nische, diese Szenerieortung wird fast ausnahmslos in kleinen Kirchen verwendet. In größeren Kirchen wird diese Szene auch an den mit Altarraum verbundenen beiden östlichen Pilaster oder Pfeiler verteilt, wobei der Erzengel Gabriel am nordöstlichen und die Gottesmutter am südöstlichen Pilaster bzw. Pfeiler erscheinen. Solche Beispiele haben wir etwa in den Katholika der serbischen Klöstern Mileševa (1222-1228) und Sopoćani (1263-1268), deren Freskomalerei neben der ikonographischen auch stilistisch die meisten Verbindung mit denen in San Zan Degolà aufzeigt. In Sopoćani ist diese Szene zweimal abgebildet, einmal innerhalb des Festzyklus am östlichen Pfeiler und zum zweiten Mal in der Prothesis (Abb. 70).¹⁸⁷ Interessanterwei-

¹⁸⁶ GEYMONAT, Stile e Contesto, 519.

¹⁸⁷ ĐURIĆ Sopoćani 1963, 54, 124, Abb. VII; ĐURIĆ Sopoćani 1991, 191; ŽIVKOVIĆ, Sopoćani, 11 (III/1), 12 (III/3), 30 (X/1). Für Darstellung in Mileševa vgl. RADOJČIĆ, Mileševa, 74-75; ŽIVKOVIĆ, Mileševa, 12-13

se entspricht die Nordkapelle von San Zan Degolà im Bezug zu seinem Altarraum der Prothesis der orthodoxen Kirche, sodass auch hier eine Verbindung zu erkennen ist.

Die Verkündigung-Szene San Zan Degolà zeigt stärkere Parallelen zur selben Darstellungen im sizilianischen Raum (Abb. 71), die ebenfalls mit der byzantinischen Kunst und Künstler verbunden sind. Eine ähnliche Platzierung dieser Szene können wir auch in Torcello (Abb. 72) sehen, am Triumphbogen der Apsis, sieht man links den Engel mit wehendem Gewand und rechts die in sich gekehrte Maria.¹⁸⁸ Deren Mosaiken klar den byzantinischen Vorbildern folgen. Ein weiteres Vergleichsbeispiel ist die Verkündigungsszene über den Bogen des Ziboriums aus dem Jahre 1277 (Abb. 73) in der Euphrasius-Basilika in Poreč (um 550), diese Mosaiken gelten als Arbeit der Mosaizisten von San Marco in Venedig und steht somit in Verbindung zu San Zan Degolà.¹⁸⁹ Hier ist noch zu erwähnen, dass die Verbindung der Dogen-Kirche sowohl bezüglich ihrer Architektur als auch ihrer Innenausstattung mit den byzantinischen Vorbildern und Künstlern weit bekannt ist, wobei die größte Welle des byzantinischen Einflusses in der venezianischen Kunst im 12. und besonders im 13. Jahrhundert spürbar ist. Im Fall der Platzierung der Verkündigungsszene über dem Eingang zur Kapelle in San Zan Degolà kann man bemerken, dass die Eingangsnische die Altarnische der byzantinischen Kirche widerspiegelt und so gesehen entspricht die Platzierung dieser Szene in der venezianischen Kirche mit derjenigen in den byzantinischen Kirchen.

Wie bei der Beschreibung der Freskomalerei der Kreuzkapelle bereits besprochen wurde, entspricht das gesamt Konzept der Verkündigungsszene mit dem Engel auf der linken und Maria an der rechten Seite sowie die Hintergrundkulisse ebenfalls den byzantinischen Vorbildern. In der byzantinischen Verkündigungsszene ist der Hintergrund der Figuren von der zur Verfügung stehenden Wandfläche abhängig. Wenn die Szene weiter unten auf den Pilaster oder Pfeiler verortet ist, bleibt daher weniger Platz für die Hintergründe. Hinter dem Erzengel Gabriel wird ähnlich wie in San Zan Degolà der blaue Himmel gemalt, während darunter die grüne Farbe den Boden andeutet. Diesem Schema folgen auch die Verkündigungs-Darstellungen in den Katholiken der serbischen Klöster Mileševa und Sopoćani, wobei in beiden Kirchen der Himmelbereich der Szene die kostbare Mosaiktechnik mittels gemalter Würfel in Freskotechnik imitiert, heute ist die Vergoldung dieses Bereiches stark beschädigt. Der goldene Hintergrund befindet sich auch in der Mosaikdarstellung der Szene in Torcello und

(6-7).

¹⁸⁸ MUSOLINO, Torcello, 32 -33.

¹⁸⁹ BETTINI, I mosaici dell'atrio di San Marco, 24.

folgt dadurch den mittelbyzantinischen Vorbildern, wie jene im Kloster Daphni (um 1000) in Athen.¹⁹⁰ Im Vergleich mit der Darstellung der Verkündigung am Ziborium der Euphrasius-Kathedrale in Poreč erscheint der Bereich des Himmels ebenso in Gold. Dort sind zusätzlich noch Bäume in die Gestaltung der Szene eingefügt.

Der Erzengel Gabriel kann in manchen Fällen mit seiner erhobenen Hand die gegen ihm befindliche Maria segnen, er kann aber ebenfalls mit einem Stab als Symbol seiner Botschaft in der Hand dargestellt werden, beide Variationen sind in oben erwähnten Kirchen vertreten. Wegen des schlechten Erhaltungszustands des Freskos in San Zan Degolà ist nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen, in welcher Variante der Erzengel hier abgebildet war. Es ist aber klar ersichtlich, dass seine Darstellung große Ähnlichkeit mit seinem Bildnis in Sopoćani zeigt, obwohl er in der serbischen Kirche in seiner Bewegung etwas gehemmt gezeigt wird (Abb. 74). Der Erzengel Gabriel in San Zan Degolà hat aber einen besonderen Elan inne und agiert mit starken Bewegungen, die von den Falten seines Gewandes verstärkt werden. In diesem Sinne entspricht sein Bildnis besser einem Engel der Darstellung der Geburt Christi (Abb. 76) in Sopoćani,¹⁹¹ was uns als Orientierung für seine Rekonstruktion innerhalb der Verkündigung Szene (Abb. 69) von San Zan Degolà diente.

Die Darstellung der Gottesmutter hat sich in sehr schlechten Zustand erhalten, sodass einige Einzelheiten bei ihrer Figur schwer erkennbar sind. Es ist aber klar, dass ihre Darstellung in San Zan Degolà den byzantinischen Vorbildern folgt. In der byzantinischen Kunst wird Maria sowohl auf dem Thron sitzend als auch vor dem Thron stehend dargestellt. Sitzend wird sie mit der Spindel in den Händen gezeigt, in dem Moment als sie den purpurfarbenen Faden für den Tempel Vorhang bearbeitet. Die stehende Variante fixiert den Moment als sie wegen der überraschenden Ankunft des Engelsboten die Arbeit unterbrochen hat und vom Sessel aufgestanden ist. Dabei zeigt sie mit der erhobenen Linken in Richtung des Engels und hält in der nach unten zum Körper haltenden Rechten die Spindel. Diese stehende Variante der Marien-Darstellung ist in der Verkündigung-Szene von San Zan Degolà abgebildet.

Die Verkündigung an Maria ereignete sich in ihrem Haus. Deswegen wird sie auf dem Sessel sitzend oder danebenstehen gezeigt. Darüber hinaus wird mit der Darstellung der architektonischen Kulissen ihr Haus angedeutet und dies ist auch in San Zan Degolà zu sehen.

¹⁹⁰ DIETZ/DEMUS, Hosios Lucas & Daphni, 1-23 (mit der Datierung der Mosaiken in der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts); LAZARIDES, Das Kloster Daphni, 48 (Abb. 26) mit der Datierung der Mosaiken (S. 15) um das Jahr 1100. Für die Datierung der Mosaiken von Daphni um das Jahr 1000 vgl. PROLOVIĆ, Resava, 291, 298, 403, 529; PROLOVIĆ, Der Codex theor. Gr. 240, 375-376.

¹⁹¹ ĐURIĆ Sopoćani 1963, 54, 131, Abb. VIII; ĐURIĆ Sopoćani 1991, Reste in der Abb. 63; ŽIVKOVIĆ, Sopoćani, 10 (II/1).

Nur im Fall, wenn die zur Verfügung stehenden Fläche zu eng ist, wird kein Haus hinter der Gottesmutter dargestellt, wie es in der Pilaster-Darstellung innerhalb des Festzyklus Sopoćani zu sehen ist. Die Marien Darstellung mit dem dahinter befindlichen Haus in San Zan Degolà entspricht sehr gut der Szene in der Prothesis von Sopoćani. Hinter der Gottesmutter ist ihr Haus auch in Mileševa zu sehen (Abb. 77), wo Maria noch sitzt und damit beschäftigt ist den Vorhang für den Tempel zu weben. Das Aussehen des Hauses ist nicht mit jenem in San Zan Degolà vergleichbar. Die Gebäudearchitektur in der Prothesis von Sopoćani (Abb. 70), obwohl in einzelnen Aufbauelementen unterschiedlich, zeigt die Gesamterscheinung Verwandtschaft mit jener in San Zan Degolà und weist die Herkunft dieser Architektur auf. Wie weitere Vergleichsbeispiele zeigen, waren diese Modelle auf italienischen Boden und besonders in Venedig zurzeit der Entstehung der Fresken in San Zan Degolà schon etabliert.

Ludovico Geymonat verwendet für seine Rekonstruktion, der Verkündigung-Szene der Kreuzkapelle, (Abb. 65) ein Haus im Hintergrund der Szene des Todes der hl. Klara auf einem Triptychon in Triest (Abb. 68) er bezieht sich vor allem auf das einfach gestaltete Gebäude der linken Seite.¹⁹² Ein weiteres Vergleichsbeispiel für die Darstellung des Marienhau ses in San Zan Degolà sehen wir in der Darstellung des Pharaos Palastes in der Moses Kuppel des Atriums von San Marco.¹⁹³ Im Bereich des ersten Stocks sieht man einen Balkonbereich mit schmalen Säulen, die einen Baldachin tragen. Vergleichbares erkennt man am oberen Rand des Freskos in San Zan Degolà (Abb. 82). Weiters ist bemerkbar, dass ähnliche Architekturelemente des Marien Hauses auch in der Verkündigungsszene in der Cappella degli Scrovegni in Padua (1304-1306) erscheinen (Abb. 66 - 67).¹⁹⁴ Es geht um den hochrangigen Künstler Giotto, der auf der Basis der byzantinischen Kunst seine eigene Stilrichtung entworfen und der Basis für die Weiterentwicklung der italienischen Renaissance festgelegt hat.

In unserer Rekonstruktion der Verkündigungsszene von San Zan Degolà haben wir den Scheinrahmen oberhalb des Erzengels weitergeführt und auf diese Weise den oberen Rahmen des Bildfeldes eruiert. Als Vorbild für die Rekonstruktion der Hauptdarsteller haben wir uns vor allem an den Beispielen von Sopoćani orientiert, da die Künstler dieses Programms Figuren besser im Raum platzieren konnten. Für die Rekonstruktion des zerstörten oberen Teils des Hauses hinter der stehenden Maria haben wir, wie zuvor Ludovico Geymonat,¹⁹⁵ oberhalb des ersten Stockes den unteren Teil einer Säule erkannt, welche vermutlich das Dach

¹⁹² GEYMONAT, Stile e Contesto, 518.

¹⁹³ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 175.

¹⁹⁴ GEYMONAT, Stile e Contesto, 537.

¹⁹⁵ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518.

des Gebäudes trug und unter Berücksichtigung der oben genannten Vergleichsbeispiele das mögliche Aussehen des Hauses rekonstruiert.

Für die Rekonstruktion der inneren Ausstattung der Kapelle, im speziellen der Ostwand, schließen wir uns an die Rekonstruktionsvorschläge der früheren Forscher an, die hier eine **Kreuzigungsszene** verortet haben.¹⁹⁶ Dies steht im Bezug zur Darstellung der Verkündigungsszene über dem Eingang zur Kapelle, da, durch die Kreuzigung, seine Mission auf der Erde für die Errettung der Menschheit ausgeführt wurde.

Tatsächlich sind in den Freskenresten links und rechts vom Fenster verschiedene Fragmente einer Kleidung zu sehen, durch deren Farben vor allem auf der linken Seite ein Teil der stehenden Darstellung der Gottesmutter (blauer Chiton und purpurnen Maphorion) zu erkennen ist. Ihr gegenüber sieht man heute die Reste einer ebenfalls stehenden Figur, welche offensichtlich von der Figur des Apostels Johannes stammen, obwohl das Verwenden der roten Farbe in der byzantinischen Kunst nicht charakteristisch für sein Gewand ist, dies verlangt weitere Untersuchungen in diese Richtung. Zwischen den beiden befand sich der gekreuzigte Jesu, obwohl das Aussehen des Kreuzes mit dem Gottessohn umstritten ist. Auf jedem Fall handelt es sich hier um ein Kreuzigungsbild, das nur die Hauptprotagonisten darstellt. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Mosaikdarstellung der Kreuzigung in Daphni (um 1000) (Abb. 59).¹⁹⁷ Hier ist eine Mutter geprägt durch ihren Schmerz in einer erhobenen Haltung zu sehen. Wenn dieses Konzept der Szene verwendet wurde, soll auch Johannes ähnlich, wie in Daphni, dargestellt gewesen sein. Andererseits könnte ihre Haltung eine den Menschen nahestehenden Pathos, wie es der Kern des berühmten Kreuzigungsfresko im Katholikon des serbischen Klosters Studenica (1209) am besten aufzeigt (Abb. 60), die mit vielen italienischen Kruzifixen vergleichbar ist.¹⁹⁸

Für die Rekonstruktion der ursprünglichen Darstellung des gekreuzigten Jesu in der Szene sind noch viele Fragen ungeklärt. Umstritten erscheint, ob sich ursprünglich in der Wandmitte zwischen der Darstellung der Gottesmutter und des Johannes ein Fenster befand, das während der Restaurierung von 1945 geschlossen wurde. Michelangelo Muraro, der Restaurierungsarbeiten von 1945 nahestand, vertritt in seiner Publikation aus dem Jahre 1958 die Meinung, dass das zugemauerte Fenster im 17. Jahrhundert als eine Verbindung zum dahinter liegenden Kloster durchbrochen wurde. Muraro meint auch, dass hier ein gemalter Architek-

¹⁹⁶ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 664; Geymonat 2005, S. 518.

¹⁹⁷ DIETZ/DEMUS, Hosios Lucas & Daphni, 94; LAZARIDES, Das Kloster Daphni, 45-47 (Abb. 23-25).

¹⁹⁸ ŠAKOTA, Studenica Monastery, 19, Abb. 10.

tur-Sockel eine plastische Darstellung des Kreuzes trug.¹⁹⁹ Nach Ludovico Geymonat war dieses Fenster als Teil der originalen Struktur und war die einzige Lichtquelle der Kapelle. Geymonat legte in seiner Publikation auch eine Rekonstruktionszeichnung der mit Fresken überzogenen Kapelle (Abb. 55) bei.²⁰⁰

Das Aussehen der ursprünglichen Darstellung der Kreuzigung an der Ostwand der Kapelle ist in jeden Fall von der richtigen Feststellung des ursprünglichen Vorhandenseins eines Fensters in der Mitte der Wand abhängig. Wenn das Fenster, wie Muraro meint, hier nicht existierte, könnte man sich vorstellen, dass die Darstellung von Jesu am Kreuz hier auch im Freskotechnik durchgeführt wurde. Um diese Möglichkeit zu akzeptieren, muss man sich vorher noch mit dem bemalten Architektur-Sockel beschäftigen, der ein solches Bild stören würde. Daher ist einerseits eher zu glauben, dass nach dem Vorschlag von Muraro eine hölzerne Reliefkreuzigung am Architektur-Sockel untergebracht wurde. Es besteht die Möglichkeit, dass der heute noch vorhandene Sockel ein Teil der Fensterbank ist die Geymonat als ursprünglich existierende Öffnung ausmachte. Ein bemaltes hölzernes Kruzifix, das in der italienischen Kunst des 13. Jahrhundert die Blütenzeit i Produktion erlebten, könnte auch auf der Fensterbank befestigt worden sein, ohne dass es wesentlich das Fenster gestört hätte.

In meiner Rekonstruktion befindet sich auf der Ostwand der Nordkapelle eine Kreuzigungsszene, mit einem vorgelegten Holzkreuz in der Mitte. Auf der linken Seite steht eine bedrückte Maria. Sie ist in sich gekehrt und blickt schmerzerfüllt auf ihren gekreuzigten Sohn. Ich habe die Muttergottes auf der Maria aus dem Mosaik von Daphni basiert (Abb. 56). Ihr gegenüber steht Johannes, der nach dem Vorbild seiner Darstellung im Kreuzigungsfresco von Studenica rekonstruiert wurde. Ich habe mich für diese beiden Vorbilder entschieden, da sich zum einen diese Szene im Programm von Mileševa nicht erhalten hat, bzw. in wichtigen Szenen bereits zu viele Beteiligte abgebildet waren. Für das Kreuz in der Mitte beziehe ich mich auf Fotos aus dem Jahr 1994 (Abb. 58), die anlässlich einer Restaurierung angefertigt wurden und ein detailliertes Kreuz an dieser Stelle zeigen.²⁰¹

Der Kreuzweihung der Nordkapelle von San Zan Degolà entspricht auch die, gut erhaltene, Darstellung der **Heiligen Helena**, Mutter von Konstantin des Großen. Sie hat in Jerusalem das Wahre Kreuz Christi gefunden und hat diese Reliquie nach Konstantinopel ge-

¹⁹⁹ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 664.

²⁰⁰ GEYMONAT, Stile e Contesto, 518, 527.

²⁰¹ Vergleiche hierfür GEYMONAT, Stile e Contesto, 517, Fußnote 4, Geymonat erwähnt dort eine erneute Restaurierung die 1983 begonnen und 1994 beendet wurde.

bracht. Die heilige Helena wurde in der Lünette der Südwand porträtiert (Abb. 83), welche zum Gewölbe aufschließt. Diese Platzierung der Heiligen, die während der Restaurierungsarbeiten von der Wand abgenommen wurde, bestätigt ein Foto vor der Abnahme (Abb. 80), sowie das Zahnschnittgesims unter ihr, das in einer leichten Untersicht dargestellt ist und erst durch die hohe Anbringung in die richtige Perspektive gesetzt wird.²⁰² Auf der von Geymonat publizierten Rekonstruktionszeichnung von Aida Colombo (Abb. 55) erkennt man, dass das Doppelgesims der Helena sich über die Stirnseite der Kapelle weiterzieht. Unterhalb des Doppelgesims sind, wie wir oben bereits besprochen haben, die Gottesmutter und Apostel Johannes angeordnet, während unter der Lünette mit der heiligen Helena an der Südwand vier Köpfe von ursprünglich **stehenden Figuren des Johannes des Täufers und der Apostel Petrus, Thomas und Markus** zu sehen sind. Durch eine Anordnung der Heiligen unterhalb des Doppelgesims erreichen die vier Köpfe bzw. ihre Figuren dieselbe Maße wie die Freskenreste der Gottesmutter und des Johannes auf der Ostwand der Kapelle. Die Vergleichsbeispiele für das Aussehen der Dargestellten finden wir in den Darstellungen der verschiedenen Heiligen in Mileševa und Sopoćani.²⁰³ Eigentlich sind die Ähnlichkeiten auch unter den Heiligen in unweit von San Zan Degolà, befindlichen San Marco zu erkennen. So sieht man ebenfalls in der Mosaikdarstellung des zweifelnden Thomas einen Apostel der noch jung und bartlos ist abgebildet.²⁰⁴ Zum Schluss dominiert in Sockel unterhalb der Heiligenreihe die gemalte Marmorverkleidung, die oft in der untersten Zone des Freskoensembles einer Kirche zu sehen ist.

Unsere Rekonstruktion der Lünette mit der ziemlich gut erhaltenen Darstellung der Heiligen Helena (Abb. 103) benötigte am wenigsten Überarbeitung allein im Bereich des Gesichtes, wo mehrere Risse die Wand entlanglaufen oder im Bereich der Haare und Krone und des Heiligenscheins, die wegen des Abkratzens teilweise verschwunden sind, sowie am Juwelband des Gewandes, dessen Edelsteine teilweise auch beschädigt sind. Als Vorbild zur Wiederherstellung von Gewand und Krone habe ich mich auf die Darstellung der Helena in Sopoćani (Abb. 104) gestützt. Sopoćani zeigt eine ähnliche Verzierung des Gewandes, mit der Betonung auf die Mitte sowie dem quer über die Schultern laufenden Akzentstreifen. Bei der Rekonstruktion der Krone folgte ich bis auf die herabhängenden Schnüre ebenfalls dem Beispiel Sopoćanis. Anders als in Sopoćani und Mileševa ist Helena im italienischen Beispiel al-

²⁰² GEYMONAT, Stile e Contesto, 519.

²⁰³ Vgl. RADOJČIĆ, Mileševa, Abb. XXV-XXVI etc.; ĐURIĆ Sopoćani 1963, Abb. XLVII, XLIX etc.; ĐURIĆ Sopoćani 1991, Abb 31, 86, .

²⁰⁴ LENARDA, Precisioni cronologiche, 50; BERTOLI/DORIGO/NIERO, Mosaici di San Marco, Abb. 98.

leine in einer gut erhaltenen basilikalen Architektur wiedergegeben. Der blaue Himmel in dieser Szene ist heller als jener in der Verkündigung.

Besonders aufwändig war die Rekonstruktion der vier Heiligen auf der Südwand unterhalb der Helena-Lünette. Durch die Reste der Fresken auf der Ostwand wird deutlich, dass die vier erhaltenen Köpfe der Heiligen früher noch ihre gesamten Körper besaßen.²⁰⁵ An den einzelnen Köpfen musste man für die Rekonstruktion nur das Abkratzen der Heiligenscheine und teilweise der Haare ausbessern. Für die Wiederherstellung der Körper, die als Linienzeichnung ausgeführt wurden, habe ich mich wieder an den jeweiligen Vorbildern aus Sopoćani gehalten. Der Körper des Johannes des Täufers basiert auf der Darstellung beider erwähnter Kirchen.²⁰⁶ Die Rekonstruktion des Petrus orientiert sich an der Petrus Version von Sopoćani (Abb. 106).²⁰⁷ Das Vorbild für Markus und Thomas findet sich ebenfalls in Sopoćani (Abb. 107).²⁰⁸ Eine detaillierte Rekonstruktion ist durch die fehlenden Belege für den Urzustand dieser Fresken nur schwer möglich.

Auf der gegenüberliegenden Nordwand der Kreuzkapelle ist bis auf einige Fragmente in der oberen Lünette von einer Fresko Ausstattung nichts mehr erhalten. Jedoch kann man anhand der Kapellenweihung und der Fresken der übrigen, oben bereits besprochenen Wände, eine These für ihre Dekoration aufstellen. (Abb. 102) In der Lünette der Nordwand, die wie diejenige auf der Südwand über dem Doppelgesims, die obere Wandfläche abschließt, befindet sich heute ein rechteckiges Fenster, das hier ursprünglich nicht existierte. Die Südlünette mit der Darstellung der Heiligen Helena entsprechend sollte auch die Nordlünette komplett mit dem Fresko bedeckt gewesen sein und zwar mit einer Darstellung des Konstantin des Großen, der das Christentum als Staatsreligion anerkannte und zusammen mit seiner Mutter an der Auffindung des Wahren Kreuzes maßgeblich beteiligt war. Deswegen wurden die beiden in der byzantinischen Kunst meist mit dem Kreuz in der Mitte nebeneinander dargestellt (Abb. 103).

Auf der Nordwand unterhalb der Lünette vermuten wir, dass hier analog zur Südwand vier stehenden Heilige dargestellt waren. Wenn wir die Dargestellten auf der Südwand in Betracht nehmen, können wir feststellen, dass sie alle eine Verbindung mit Kreuzigung,

²⁰⁵ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 665.

²⁰⁶ ŽIVKOVIĆ, Mileševa, 23, Abb. 3, unten rechts; ĐURIĆ Sopoćani 1963, Abb. XLIII; ĐURIĆ Sopoćani 1991, 10 laut Schema auf Seite 11 südliche Wand Nr. 3; ŽIVKOVIĆ, Sopoćani, 1991.

²⁰⁷ ĐURIĆ Sopoćani 1963, Abb. XLIX; ĐURIĆ Sopoćani 1991, 18 laut Schema V – Apsis Nordseite, Östliche Wand Nr. 12.

²⁰⁸ ĐURIĆ Sopoćani 1963, Abb. XLVIII; ĐURIĆ Sopoćani 1991, 18 laut Schema V – Apsis Nordseite, Östliche Wand Nr. 6 für den hl. Markus und 2 für den hl. Thomas.

Auferstehung und der Erlösung der Menschen aufweisen. Johannes der Täufer bekam hier seinen Platz nicht nur weil er der Patron der Kirche ist, sondern vor allem, weil er als Vorbereiter Christi und Prediger des Endgerichtes fungiert, was ihm den Platz des Anführers der Heiligen Prozession sicherte. Der Heilige Petrus erhielt seine ebenso hervorragende Platzierung als Sprecher der Apostel, erste Bekenner, aber auch Verleugner Jesu und Augenzeuge der Auferstehung. Apostel Thomas glaubte vorerst nicht an die Auferstehung Jesu, während dem Hl. Markus als Evangelisten und Patron von Venedig hier ein Platz ebenso gesichert ist. Dem entsprechend glauben wir, dass auf der Nordwand auf jeden Fall der Heilige Paulus dargestellt war, der höchstwahrscheinlich als zweiter von rechts dargestellt war und dem anderen Apostelfürsten Petrus gegenüberstand. Neben dem Heiligen Paulus vermuten wir das noch die übrigen Evangelisten dargestellt waren. Als Vorbild (Abb. 105) für die Rekonstruktion hat wieder die Darstellung des Paulus von Sopoćani gedient. Dadurch kann man die gesamte untere Zone der Freskomalerei der Kreuzkapelle eine seltsame verkürzte Deesis bilden, ein Kernbild des Jüngsten Gerichtes, indem um Erlöser auf dem Kreuz die Apostel eingeordnet sind, welche an der linken Seite die Gottesmutter und diejenigen auf der rechten Seite Johannes der Evangelist anführen. Ansonsten gibt es keine Anhaltspunkte, wer sich dort befunden haben könnte. Ungewöhnlich für ein Deesis-Bild ist neben der anstatt am Thron sitzenden Jesu seine Kreuzigung darzustellen, wobei Apostel Johannes in der Reihung vor Johannes der Täufer erscheint. Doch dies steht nicht der Tatsache im Weg, dass hier eine Deesis an größten Richter zu sehen ist, der durch seinen Leid auf dem Kreuz die Erlösung der Menschheit ermöglicht hat.

Meine Rekonstruktion der Nordwand folgt der Illustration Geymonats (Abb. 55),²⁰⁹ die denselben Aufbau wie auf der Südwand zeigt. Die Lünette wird durch dasselbe Gesims vom unteren Bereich getrennt, wie zuvor auf der Südseite zwischen Helena und den Köpfen der Heiligen. Ich habe die Perspektive des Zahnschnittgesims angepasst, sodass es in die andere Richtung, wie auf der Südseite läuft und aussieht als würde es die Kapelle umlaufen. In meiner Rekonstruktion der Stehenden Heiligen habe ich die Apostelreihe in der unteren Zone der Seitenchöre von Sopoćani verwendet. Dies soll primär eine Vorstellung bieten, wie diese Wand zur Zeit der Fertigstellung ausgesehen haben könnte.

Ein Unterschied zwischen der Freskomalerei der Kapellen-Wände und der im Gewölbe (Abb. 47) ist eine starke Übereinstimmung in Form und Farbe mit den Arabesken im Langhaus (Abb. 40) dies könnte bedeuten, dass sie zeitgleich entstanden sind. Im Fall des Kapel-

²⁰⁹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 556, Abb. 13.

len-Kreuzgewölbes stimmen wir der Meinung Geymonats zu, er sieht in der von Giotto ausgestatteten Cappella degli Scrovegni in Padua ein wichtiges Vergleichsbeispiel für das Deckenfresko, der Kreuzkapelle von San Zan Degolà.²¹⁰ Dabei sind sowohl die stilistischen Gemeinsamkeiten, als auch die ikonographischen Ähnlichkeiten auffallend. In Padua wird das Gewölbe in zwei Abschnitte unterteilt, die durch detailliert ausgearbeitete gemalte Bänder abgetrennt wurden. Die größte Gewölbefläche nimmt der mit Sternen ausgefüllte Himmel ein (Abb. 50), der auf ähnliche Weise auch in San Zan Degolà erscheint. Während der Himmel in Padua heute noch in einem tiefen regelmäßigen Azurblau leuchtet, ist in Venedig von der ursprünglichen Farbtiefe, durch den prekären Zustand der Fresken, nichts mehr erhalten. Es gibt dunkle Flecken, die auch mit einem Schimmelbefall der Fresken zusammenhängen können.²¹¹ Bei genauerer Betrachtung können wir feststellen, dass in der Kreuzkapelle die teilweise kaum sichtbaren Himmelsterne, ähnlich wie in der Cappella degli Scrovegni, regelmäßig auf der Decke verteilt wurden.

Auf den zwei Gewölbeabschnitten der Capella degli Scrovegni sind je fünf Medaillons abgebildet, die ebenfalls starke Ähnlichkeit mit den Darstellungen der fünf Medaillons am Kreuzgewölbe der Nordkapelle von San Zan Degolà vorweisen. Der Unterschied zeigt sich nur dadurch, dass die im mittleren Medaillon der beiden Gewölbeabschnitte der segnende Christus und die Gottesmutter mit dem Kind von je vier Büsten der Propheten umgeben sind, die ebenfalls in kreisförmigen Medaillons gemalt sind. In San Zan Degolà zeigt das mittlere Medaillon Christus in einem Vierpass eingesetzt, während jene der Evangelistensymbole von einem Dreipass umgeben sind.²¹² Vierpassförmige Rahmen sind aber auch in Cappella degli Scrovegni (Abb. 51-52) vorhanden und zwar in den gemalten Bändern, die beide Gewölbebereiche abtrennen. In diesen sind im Unterschied zu San Zan Degolà halbfigürliche Darstellungen von Engeln Doktoren der Kirche und Vorfahren Christi abgebildet.²¹³ Ähnlich verhält es sich mit den Arabesken auf den Graten des Gewölbes der San Zan Degolà Kapelle, welche mit den Bändern in der Cappella degli Scrovegni vergleichbar sind. Ein weiteres Vergleichsbeispiel dafür ist auch in der Kirche Santa Maria e Donato in Murano zu sehen.²¹⁴ Ein Altaraufsatz zeigt dort nämlich ein Relief des hl. Donato mit den beiden Stiftern der Podestà Donato Memmo und seiner Frau, in dessen oberen Bereich sich eine Rahmengestaltung befindet,

²¹⁰ Über die Cappella degli Scrovegni in Padua vgl. LUCCO, Pittura del Trecento a Venezia, 178-179.

²¹¹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 47.

²¹² BASILE, The Arena Chapel Frescoes, 361.

²¹³ BASILE, The Arena Chapel Frescoes, 361.

²¹⁴ FLORES D'ARCAIS, Venezia, 20.

die den Girlanden von San Zan Degolà sehr nahekommt. Sie zeigt auch die auffallende Zweifarbigkeit, wurde aber in Rot und Grün ausgeführt. Die Malerei ist weniger aufwändig als die Fresken, hat aber eine ähnliche Pinselführung in der Gestaltung.

5.3.3. Stilanalyse der Freskenmalerei

Unsere ikonographische und ikonologische Analyse der Malerei der Nordkapelle von San Zan Degolà hat bereits gezeigt, dass bei diesem Bildensemble ein großer Einfluss der byzantinischen Kunst festzustellen ist. Darüber hinaus ist zu bemerken, dass die Malerei auch mit venezianischen Kunstströmungen verbunden ist, die ihrerseits ebenfalls auf byzantinische Einflüsse zurückgehen. Deswegen verwundert es nicht, dass die bisherigen Forscher in ihren Publikationen über die Kirche San Zan Degolà auf diese Einflüsse schon eingegangen sind. Bereits im ersten Text nach der Wiederentdeckung von 1945, bezeichnete Giuseppe Fiocco die Fresken der Nordkapelle als die schönsten und ältesten erhaltenen Fresken in Venedig und sah sie eher in der Folge der Mosaiken von Dafni als Echo der Makedonischen oder Palaiologischen Renaissance.²¹⁵ Michelangelo Muraro sieht in den Fresken der Kreuzkapelle zwar byzantinische Einflüsse, verweist aber auch auf die Merkmale, die auf frühchristlichen Traditionen zurück gehen, sowie auf enge Verbindungen mit den Mosaiken von San Marco in Venedig.²¹⁶ In ihrem stilistischen Vergleich der italienischen Fresken mit der byzantinischen Tradition, sieht Carla Lenarda klare Einflüsse der byzantinischen Kunst und besondere Beziehungen mit der Malerei der Länder im byzantinischen Einflussbereichs, vor allem Serbien, durch das Beispiel der Fresken der Kirche des Klosters Mileševa, aber auch Russlands mit den teilweise erhaltenen Fresken der Kirche des hl. Demetrios in Vladimir.²¹⁷ Andrea Pagnes erkennt in der Malerei der Nordkapelle von San Zan Degolà ebenfalls die Ähnlichkeiten zur Figurendarstellung der serbischen Klöster, vor allem jene in Mileševa und Sopoćani.²¹⁸ Zuletzt betont durch einige Vergleichsbeispiele auch Ludovico Geymonat die enge Verbindung der Malerei von San Zan Degolà mit serbischen Fresken in den Klöstern Mileševa und Sopoćani.²¹⁹

²¹⁵ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 10.

²¹⁶ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 662-663.

²¹⁷ LENARDA, Precisioni cronologiche e stilistiche, 50-51.

²¹⁸ PAGNES, Uno studio, 59.

²¹⁹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 530.

Unsere Stilanalyse der Freskomalerei der Nordkepelle von San Zan Degolà bestätigt einerseits die Bemerkungen älterer Forscher und andererseits bemühen wir uns durch weiterführende Analysen und andere Vergleichsbeispiele neue Ansätze für weitere Forschungen zu liefern.

5.3.3.1. Kunstströmungen in Byzanz und in den Ländern ihres Kultur- und Kunstkreises und ihr Einfluss auf die Malerei von San Zan Degolà

Als Konstantin I. der Große das Christentum anerkannte und die Handelsstadt Byzantion am Bosporus erneuerte und unter den Namen Konstantinopel zu seiner Hauptstadt erklärte, wurden alle Voraussetzungen erfüllt für die Entstehung des Kaisertums der Römer, welches heute Byzanz genannt wurde, ein modern geprägter Begriff, der dazu dienen soll, das antike römische Reich vom christlichen Reich zu unterscheiden. Es handelt sich hier um ein Reich, das jahrhundertlang als Weltmacht in Sinne der europäischen Welt, des ganzen Mediterraneum, nahen und Mittelosten fungierte. Dies blieb es auch noch lange nach dem großen politischen Zusammenbruch des Reiches, der ihm nicht nur den Verlust der meisten Territorien kostete, sondern alle Segmente des Lebens beeinflusste und wegen der theologischen Auseinandersetzungen und daraus resultierten Verbot der Ikonen als Ikonokasmus bezeichnet wurde. Deswegen ist selbstverständlich, dass auch kulturelle Tätigkeit dieser Macht für uns hier interessante Kunstströmungen der restlichen christlichen Welt besonders beeinflussten. Dabei ist für uns in dieser Arbeit besonders der italienische Raum wichtig, der nicht nur für lange Zeit Teil der byzantinischen Herrschaft war, sondern auch später noch unter ihrem Einfluss stand, der auch die Basis für die Entstehung der italienischen Renaissance war.²²⁰

Die frühchristliche bzw. byzantinische Kunst entstand auf der Basis der Antike, die sie zunehmend christianisierte. Dies gilt auch für die sakrale Kunst, in der zur Illustration der christlichen Ereignisse nicht nur der Stilströmungen, sondern auch die einzelnen ikonographischen Motive der Antike im christlichen Bild übernommen wurden. Wenn sich in der byzantinischen Kunst durch die Zeit auch eigene ikonographische und stilistische Merkmale entwickelt haben, bleibt die antike Kunst mehr oder weniger spürbar. In zwei Phasen dieser Kunstgeschichte sind die antiken Elemente in ihrer klassizistischen Form so stark sichtbar, dass sie

²²⁰ Hier angegebene Zusammenfassung über byzantinische Geschichte und Kultur basiert auf den Vorlesungen und einführenden Erklärungen im Rahmen der Lehrveranstaltungen meiner Betreuerin Doz. Dr. Jadranka Prolović über die byzantinische Kunst am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

auch in der Forschung nach der zu dieser Zeit herrschenden Dynastien als Makedonen und Palaiologen Renaissance genannt wurden. Da die Malerei der Nordkapelle von San Zan Degolà zur Zeit der Entwicklung bzw. Etablierung der Renaissance der Palaiologen entstand, wundert es uns nicht, dass in dieser Wandmalerei auch einige Merkmale der frühchristlichen Kunst und die der Makedonen Zeit bemerkbar sind, was durch das Zurückgreifen an die Vorbilder dieser beiden Perioden der christlichen Kunst zu erklären ist.

Die frühchristliche Kunstradition haben, wie oben bereits gesagt, haben schon frühere Forscher in der Malerei von San Zan Degolà bemerkt. So sieht Michelangelo Muraro in den Fresken der Kreuzkapelle zwar byzantinische Einflüsse, doch durch verschiedene Merkmale, wie die Beleuchtung, Gesichtsausdrücke und Plastizität der Dargestellten, ordnet er sie der frühchristlichen Tradition des 5. und 6. Jahrhundert ein.²²¹ Die These der frühchristlichen Einflüsse wird auch im Buch von Andrea Pagnes wieder aufgegriffen und er nennt als Beleg dafür mehrere Beispiele, darunter finden sich auch die Dekorationen der Katakomben in Rom.²²² Weiters nennt Pagnes als Beispiel die Fresken des 4. Jahrhunderts in der Kirche der Heiligen Johannes und Paulus in Rom und vor allem die Darstellung des *Betenden*, der wie die Heiligen Thomas und Marcus in San Zan Degolà jugendlich und ohne Bart abgebildet ist. Darüber hinaus strahlt er auch eine Melancholie durch seinen abwesenden Blick aus. Die Vergleichbarkeit des Betenden mit den beiden Aposteln wird aber vor allem durch die physischen Attribute hervorgerufen, die sich durch die ähnlichen Augen, die Ausführung der Haare in zusammengefassten braunen Locken, der betonten Mund, die fleischige Nase, der stark ausgearbeitete Schatten unter dem Kinn und dieselben runden Backen definiert. Eine weitere Verbindung die *Orans-Haltung* des Betenden findet sein Vergleich in der Haltung bei der hl. Helena aus der Südlünette der Nordkapelle von San Zan Degolà.²²³

Eine Verbindung der Malerei von San Zan Degolà mit derjenigen aus der Zeit der Makedonen Renaissance ist in der antik anmutenden Betonung des Figurenvolumens, das sich eher mit den Werken aus der ersten Hälfte und der Mitte des 10. Jahrhunderts vergleichen lässt. Die Mosaiken von Daphni, die allem Anschein nach in der Endphase bzw. eine manieristische Phase der Makedonen Renaissance gefertigt wurden (um 1000), haben wir auch als Vorbild für die Rekonstruktion der eventuellen Kreuzigung-Szene auf der Ostwand der Nordkapelle genommen. Auf die Mosaiken von Daphni bezieht sich bereits Fiocco in seinem Text

²²¹ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 662-663.

²²² PAGNES, Uno studio, 51.

²²³ PAGNES, Uno studio, 54.

gleich nach der im Jahre 1945 wiederentdeckten Fresken der Nordkapelle. Er lehnte sich aber an die ihm bekannte Datierung der Mosaiken als Werk der Komnenen-Zeit an und sah die Fresken eher in der Folge der Mosaiken von Dafni als der Makedonischen oder der Palaiologen Renaissance.²²⁴

Mit dem Aufstieg des Militäradels und der Durchsetzung der Komnenen als neue byzantinische Dynastie, treten auch Neuerungen in der byzantinischen Kunst auf, die, so viel wie möglich, Distanz zum klassischen Erbe der Antike schaffen sollen. Es zeichnet sich vor allem durch die betonte Vergeistigung der Heiligen, die mystische Spiritualität des orthodoxen Christentums aus. Dazu zählen auch asketische Körper der gelängten Figuren, deren Bewegungen durch die vorwiegende frontale Abbildung beschränkt ist. Während die Figuren bis dahin gleichmütig wirkten, zeigten sie nun auch Emotionen. Dies ist besonders in den Passionsszenen erkennbar. Anstelle stoischer Distanz, wurden Figuren nun in verschiedenen Gefühlszuständen abgebildet. Der Ausdruck des Pathos, der besonders in den Passionsszenen betont wurde, wird durch die Dauer dieser Kunsthause immer stärker. Die Gestaltung der Kleider und Mäntel wurde in ein kleinteiliges begrenztes Netz aus flachen geometrischen Formen ohne Tiefe und Volumen aufgebrochen. Durch die Vorliebe für leuchtende Farben entfernten sich die Werke zusätzlich von der Realität. Die Hintergrundarchitektur wurde vereinfacht und geplättet, eine Kulisse also, welche, wie die Figuren, keine Tiefe und plastische Formen besaßen. Dabei handelt es sich um Fantasiegebäude, die nur im Zeichenraum existieren können.²²⁵

Ein Beispiel der Höhepunkt der Entwicklung dieser Kunstrichtung stellen die Fresken der Hl. Panteleimon-Kirche in Nerezi bei Skopje dar (Abb. 123), welche im Jahre 1164 für den Prinzen Alexios Komnenos, den Angehörigen der amtierenden und bald auch zukünftigen Kaiserfamilie die konstantinopolitanischen Künstler in höchstrangigen höfischen Stil gefertigt haben.²²⁶ In diesem Bildensemble, die zu den selten erhaltenen Beispielen der hauptstädtischen Wandmalereien dieser Zeit zählt, sieht Carla Lenarda die Vorbilder für die Fresken

²²⁴ FIOCCO, Gli affreschi bizantini, 10.

²²⁵ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 185, 190; ĐURIĆ, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, 14.

²²⁶ Prinz Alexios Komnenos war der Sohn des Adeligen Konstantinos Angelos und Theodora, der Tochter des byzantinischen Kaisers Alexios Komnenos. Die Familie Angelos war zu dieser Zeit bereits in der Aufstiegsphase, die sie im ausgehenden 12. Jahrhundert zum byzantinischen Kaiserthron führen wird. Als Enkelsohn des byzantinischen Kaisers nennt der Prinzen in der Stifterinschrift nur seine komnenisch-kaiserliche Herkunft. Als Grund für Errichtung der Kirche in Nerezi könnte einerseits die Vermutung über das Bestehen einiger Besitztümer der Familie Angeloi in der Umgebung von Skopje gewesen sein, andererseits könnte er in Skopje im kaiserlichen Dienst amtieren, da die Quelle berichten, dass er hier in der Begleitung des Kaisers Manuel Komnenos war. Darüber und für ein Überblick über die Wandmalerei von Nerezi vgl. ĐURIĆ, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, 13-14. Die ausführliche Monographie von Nerezi verfasste Ida Sinkević - SINKEVIĆ, The Church of St. Panteleimon at Nerezi.

von San Zan Degolà. Als Vergleichsbeispiel nennt Lenarda die Darstellung der Kreuzabnahme, sie sieht im Gesicht des Johannes eine enge Verbindung zu den hl. „Marcius“²²⁷ und Thomas. Weiters bemerkt Lenarda in ihrer Arbeit, dass sich die ausführende Technik in Nerezi von den italienischen Werken unterscheidet, denn, laut ihr ist die Farbe in Nerezi dicht und teilweise überlagernd aufgetragen, so dass sie mancherorts beinahe zu einem Relief wird, während die Farbe in Venedig dünner und heller aufgetragen ist.²²⁸

Wir sehen ebenfalls die Unterschiede der Malerei von Nerezi mit derjenigen in San Zan Degolà. Wir glauben aber, im Unterschied zu Lenarda, dass sie noch gravierender sind. Die Endphase des komnenenischen Kunststils wird durch verstärkten Pathosausdruck der Dargestellten, flatternde und dabei stark gewickelten Draperien oder betonten Liniennetz, das die Formen zersplittert und zu zerstören droht gekennzeichnet, was besonders in der Wandmalerei der Kirche Hagioi Anargyroi in Kastoria (ca. 1180) und noch besser bei den von der gleichen Werkstatt ausgeführten Fresken in der Georgskirche in Kurbinovo (1191) erkennbar ist.²²⁹ Davon muss man natürlich die Spuren der Antike in allen Werken dieser Kunstepoche ausnehmen, welche in der byzantinischen Kunst immer vertreten sind. Dies trifft auf eine andere Stilrichtung der Komnenenkunst zu, welche das antike Erbe stärker verinnerlicht hat und in den konstantinopolitanischen Werkstätten weiter gepflegt wurde. Tatsächlich haben wir im heutigen Istanbul kein Monument dieser Kunst erhalten, da die hauptstädtischen Künstler weitgefragt waren, und so verbreitete sich diese Kunstrichtung auf das ganze Reich.²³⁰ Darüber hinaus haben sich bis heute die Werke der byzantinischen Künstler dieser Zeit auch in Sizilien und Venedig erhalten.

Die byzantinische Tradition war stark mit Sizilien verbunden, da die Insel bis zum 9. Jahrhundert ein Teil des byzantinischen Reiches war. Zwischen 831 und 965 eroberten Araber Sizilien,²³¹ die wiederum von den Normannen, die sich in Südalien bereits etabliert hatten, geschlagen wurden. Unter Roger I. im Jahre 1071 wurden die Araber nach harten Kämpfen endgültig besiegt. Nachdem Probleme in der Erbfolge von Wilhelm II. auftraten begann im Jahre 1194 der Absturz der Normannen Dynastie, die offiziell mit dem Tod Konstanze, der

²²⁷ LENARDA, Precisioni cronologiche e stilistiche, 53.

²²⁸ LENARDA, Precisioni cronologiche e stilistiche, 53.

²²⁹ Für die Kirchen Ag. Anargyroi in Kastoria und des Hl. Georgios in Kurbinovo vgl.: PELEKANIDIS/CHATZIDAKIS, Kastoria, 22-49; ĐURIĆ, Byzantinische Fresken in Jugoslawien, 14-15; HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo.

²³⁰ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 186.

²³¹ CRACCO RUGGINI, La Sicilia fra Roma e Bisanzio, 52.

Tochter des Roger II. im Jahre 1198 beendet wurde.²³² Bei dem Ausbau ihrer Machtzeichen sowie den Kirchen und ihrer Ausstattung bedienten sie sich bei der byzantinischen Tradition. Die byzantinische Kunst und Kultur war ohnehin das Vorbild des gesamten Christentums, auch als der byzantinische Staat politisch immer schwächer wurde. Darüber hinaus waren byzantinische Tradition und die orthodoxe Liturgie auf Sizilien noch immer präsent, obwohl römisch-katholischer Ritus staatlich-offiziell wurde. Bereits Roger I. erlaubte Arabern und Griechen die Ausübung ihrer eigenen Sitten und die religiöse Toleranz war charakteristisch für die damaligen sizilianischen Könige.²³³ Das Ergebnis aller hier erwähnter Tatsachen, waren auch prachtvolle Mosaikausstattungen der sizilianischen Kirchen, die nicht nur unter dem byzantinischen Einfluss, sondern auch von byzantinischen und offensichtlich konstantinopolitanischen Künstlern ausgeführt wurden. Die Wände sind in ihrem unteren Teil mit Marmor verkleidet, während die oberen Wandflächen mit Goldgrundmosaike bedeckt sind. Die Bildprogramme dieser Kirchen entsprechen denen der byzantinischen, wobei sich die Szenen und Figuren hierarchisch vertikal von oben nach unten und horizontal von Apsis ausgehend reihen. Die Ikonographie der Szenen und der einzelnen Heiligen folgt ebenfalls byzantinischen Vorbildern, während die lateinischen Inschriften selbstverständlich vorherrschend sind.

Zu den ältesten erhaltenen Mosaiken Siziliens zählen jene in der Cappella Palatina und La Martorana in Palermo, die nahezu gleichzeitig entstanden sind. Die beiden Stifter waren eng verbunden, was sich auch auf den gegenseitigen Einfluss widerspiegeln könnte. Die **Cappella Palatina** (Palastkapelle) (Abb. 124) in Palermo wurde von Roger II. errichtet, den ersten normannischen König Siziliens, für den es wichtig war, eine prunkvolle Atmosphäre an seinem Hof zu schaffen. Dafür imitierte er den byzantinischen Hof und dessen Kultur.²³⁴ Seine Hofkapelle ließ der König zwischen 1132 und 1140 errichten, ihre Weihe, im Namen des hl. Petrus, fand im Jahr 1140 statt. Die Mosaikausstattung erfolgte offensichtlich erst danach, denn Kuppelmosaik wurde im Jahre 1143 datiert. Roger II. war zusammen mit seinen Ratgebern in die Findung des Programms stark involviert. Die Kuppelausstattung war zum Todeszeitpunkt Rogers II., 1154, noch nicht vollständig fertiggestellt, so dass sein Sohn mit teils überarbeiteten Plan weitermachte.²³⁵

La Martorana, bekannt auch unter den Namen Santa Maria dell'Ammiraglio und San Nicolò dei Greci, ist eine Stiftung des führenden Mitarbeiters des Königs Roger II., sein

²³² CRACCO RUGGINI, La Sicilia fra Roma e Bisanzio, 255 - 258.

²³³ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 235.

²³⁴ CILENTO, Mosaici bizantini, 68.

²³⁵ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 236; DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, 47.

Heerführer und hoher Hofbeamte Georgios von Antiochien, der den Titel *ammiratus ammiratorum* bzw. *archōn tōn archontōn* trug. Dieser Griech im Dienst der normannischen Könige stiftete bereits 1127 das griechische Kloster S. Michele in Mazara. Auch der Ponte dell’Ammiraglio in Palermo wurde im Jahre 1132 in seinem Auftrag gefertigt.²³⁶ La Martorana ließ Georgios von Antiochien ab 1143 als eine typische byzantinische Kreuzkuppelkirche bauen. Das byzantinische Bildprogramm und dessen Ikonographie, das von 1146 bis 1151 ausgeführt wurde, waren gänzlich mit Inschriften in griechischer Sprache versehen. Dies betrifft auch das Gebet des Admirals auf dem Dedikationsmosaik (Abb. 125), wo er betend zu Füßen der Gottesmutter dargestellt ist.²³⁷ Es wurde eine konservative Tradition verwendet, die sich in der Darstellung der Christi Himmelfahrt mit den vier Erzengeln im Kuppelbereich zeigt, während sich hier in neueren Programmen der Pantokrator wiederfindet.²³⁸

Die stärkste Verbindung zur höfischen Tradition Konstantinopels zeigen auch die qualitätsvollen Mosaiken des Doms von Cefalù (Abb. 127), eine weitere Stiftung von Roger II., der damit, der Legende nach, Gott Dank erweisen wollte, nachdem er sich im Jahre 1130 aus seinem in einen heftigen Sturm geratenen Schiff vor der Nordküste Siziliens nach Cefalù retten konnte.²³⁹ Die Kirche sollte auch zu seiner Grabkirche werden. Wie es auch in der mittelbyzantinischen Zeit für Kathedralkirchen in Byzanz üblich war, ließ Roger II. im Jahre 1131 den Dom von Cefalù als Basilika bauen. Da die Arbeiten aber mehrmals unterbrochen wurden, haben die byzantinischen Künstler die Mosaiken der Apsis erst 1148 fertiggestellt. Das Gestaltungssystem von Cefalù beruht auf der konstantinischen Tradition. Das Fehlen der Kuppel bedingte die Darstellung des Pantokrators in der Konche der Hauptapsis. Darunter wird eine betende Maria stehend zwischen vier Engeln abgebildet. Die Register darunter zeigen die Apostel. Die Figuren in der Apsis wurden mit griechischen Beischriften versehen, während das Zitat des Buches in der Hand Christi sowohl in Griechisch, als auch in Lateinisch erscheint. Sowohl Ikonographie als auch Stil zeugen davon, dass hier ausschließlich griechische Meister der konstantinopolitanischen Werkstätten dieser Zeit beschäftigt waren.²⁴⁰ Vermutlich hat eine andere Gruppe von Künstlern die Mosaiken des Presbyteriums zwischen 1155 und 1165 fertig gemacht. Neben griechischen wurden hier auch lateinischen Inschriften

²³⁶ FODALE, Georg von Antiochien, 1279-1280; DELLE DONNE, Giorgio d’Antiochia, 347 -350.

²³⁷ Über die Mosaiken der Kirche vgl. KITZINGER, I mosaici di Santa Maria dell’Amiraglio; DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, 82; LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 235.

²³⁸ CILENTO, Mosaici bizantini, 96.

²³⁹ EHRHARDT, Freiheit im Bild, 126.

²⁴⁰ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 198-199.

verwendet. Eine spätere Restaurierung macht eine genaue Stilanalyse heute schwierig, jedoch vermuten wir, dass es sich auch hier um byzantinischen Künstler handelt.²⁴¹

Zuletzt ist noch die Kathedrale Santa Maria Nuova in Monte Regali, genannt **Monreale**, (Abb. 128) zu erwähnen, sie wurde ursprünglich als Klosterkirche und Memorialbau konzipiert. Sie ist eine Stiftung des Königs Wilhelm II., welchem der Legende nach in einem Traum an dieser Stelle die Gottesmutter erschienen war.²⁴² Die Kirche wurde von 1172 bis 1176 als Basilika gebaut, die gänzlich erhaltenen Mosaiken, deren Programm, Ikonographie und Stil wurde ebenfalls von konstantinopolitanischen Künstlern zwischen 1179 und 1182 gefertigt. Anders als in Byzanz, wo nur der obere Bereich mit kostbaren Mosaiken ausgestattet wurde, wurden in Monreale, bis auf Marmorinkrustationen im unteren Bereich, neben der Gewölbezone auch die Wände mit Mosaiken ausgestattet.²⁴³ Man sieht hier aber bereits den westlichen Einfluss im Gegensatz zu Cefalù, das noch einen starken konstantinopolitanischen Charakter aufweist.²⁴⁴

Im letzten Dezennium des 12. Jahrhundert als, wie oben bereits besprochen, die Komnenen Kunst, die in der Georgskirche von **Kurbinovo** (1191) die Endphase ihrer Entwicklung erreichte, erschienen in der Malerei Merkmale einer neuen Strömung der byzantinischen Kunst, die sich langsam von den komnenischen Liniennetz, Pathos und heftigen Bewegung befreite. Ein Beispiel dafür ist die Wandmalerei in der Kirche Panagia Arakiotissa in **Lagoudera** auf Zypern (Abb. 166), die wahrscheinlich von konstantinopolitanischen Künstlern im Jahre 1192 gefertigt wurden.²⁴⁵

Ein weiteres Beispiel finden wir in der Monumentalmalerei der Kathedrale des **hl. Demetrius in Vladimir**, eine Stiftung des Großfürstens von Vladimir Vsevolod III. (Großfürst von 1176 – 1212), genannt Bolšoe Gnezdo, welche er seinem Namenspatron (Dimitrije war sein Taufname) widmete. Die Kirche ließ er im Jahre 1194 errichten, wobei ihre gesamte Ausstattung noch zu Lebzeiten des Großfürstens fertiggestellt wurde. Für die Freskoausstattung der Kathedrale hat er die besten Maler aus Konstantinopel berufen, die nach einigen Forscher als Mitarbeiter auch einheimische Kräfte hinzuzogen.²⁴⁶ Das Engagement konstantino-

²⁴¹ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 199; DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, 18.

²⁴² GALLAS, Sizilien, 210.

²⁴³ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 239; DEMUS, Mosaics of Norman Sicily, 112; SCHIRÒ, Der Dom von Monreale; KITZINGER, Mosaici di Monreale .

²⁴⁴ TALBOT RICE, Byzantine art, 81.

²⁴⁵ Über Malerei der Kirche vgl.: NICOLAÏDÈS, Lagudéra, 1-137; WINFIELD, Lagoudhera. Vgl. auch Buchbesprechung von Jadranka Prolović (PROLOVIĆ, Winfields Lagudera – Buchbesprechung, 378-383).

²⁴⁶ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 201; GRABAR/LAZAREV/KEMENOV 1957, S. 288.

politanischer Künstler in Russland war keine Ausnahme und im Fall der Demetrius-Kirche könnte dies auch durch die private Beziehung ihres Stifters zur byzantinischen Hauptstadt erklärt werden, natürlich nur im Fall wenn sich die Spekulationen als Wahrheit herausstellt, dass der zukünftige Fürst von Vladimir Vsevolod III. nach dem Tod seines Vaters Yuriy Dolgorukiy seine jungen Jahre in Konstantinopel verbracht hat und dadurch wahrscheinlich der Oberschicht der byzantinischen Gesellschaft und das künstlerische Milieu der byzantinischen Hauptstadt gut bekannt hat.²⁴⁷

Der Großteil der Fresken ging unter anderen auch durch schlechte Restaurierungsarbeiten im Jahr 1843 verloren. Heute hat sich nur mehr die Darstellung des Jüngsten Gerichts an dem kleinen und großen Gewölbe unter der Galerie erhalten. Während im großen Gewölbe die Deesis mit den sitzenden Aposteln und Engelschar abgebildet sind (Abb. 129-131), zeigt das kleine Gewölbe eine Paradiesdarstellung mit der Jungfrau, Abraham, Isaak und Jakobus sowie der Prozession der Auserwählten und Engelscharen, die aus dem Hintergrund herbeiströmen.²⁴⁸

Die Apostel der südlichen Rundung der Großgewölbe zeigen eine sichere Handführung des Meisters und außerordentliche Qualität, dass die Werke der konstantinopolitanischen Maler dieser Zeit charakterisiert, die mit kommenden Neuerungen in der byzantinischen Kunst bereits vertraut waren. Wie Carla Lenarda bemerkt hat, zeigt ihre Malweise erstaunlich viele Parallelen zu den Fresken in San Zan Degolà. Die lineare Gestaltung der Komnenenzeit wird hier durch Modellierung verdrängt (Abb. 131). Die Haare wurden fleckig mit dicken Pinselstrichen gemalt. Die Figuren sind nicht mehr nur spirituelle Bilder, sondern Figuren mit Körpern, die Volumen und Masse besitzen.²⁴⁹ Die Dargestellten in Vladimir sind in freien Posen gezeichnet, wobei die neue Art der Körperwiedergabe mit fein bearbeiteten Falten der Gewänder an antike Statuen erinnern lassen. Die Köpfe der Apostel zeigen unterschiedliche Haltungen, ihre Gesichter sind durch fein ausgearbeitete Gesichtszüge individualisiert, so dass man die einzelnen Apostel gut unterscheiden kann. Die Farben wie Grün, Hellblau, Braun, verschiedene Rottöne und Weiß, welche besonders herausstechen, sind hell und dünn aufgetragen und weisen einen starken Bezug zur konstantinopolitanischen Kunst auf.²⁵⁰

²⁴⁷ Vgl. darüber: PČELOV, in: Ruthenica Bd. III, 68-79; LITVINA/USPENSKIJ, Vybor imeni u russkih knjazej v X – XI vv., 148; MARTIN, Medieval Russia.

²⁴⁸ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 201; GRABAR/LAZAREV/KEMENOV, Geschichte der russischen Kunst, 288.

²⁴⁹ LENARDA, Precisioni cronologiche e stilistiche, 51.

²⁵⁰ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 201; GRABAR/LAZAREV/KEMENOV, Geschichte der russischen Kunst, 288.

Vergleicht man die einzelnen Figuren in San Zan Degolà mit jenen in Vladimir werden die Gemeinsamkeiten schnell sichtbar, das beginnt bei derselben pseudo-plastischen Ausarbeitung der Gesichter, dem leicht angeschwollenen Hals, den vollen kleinen Lippen, derselben betonten Augenpartie oder derselben Verbindungsline zwischen Augenbrauen und Nase, sowie den weißen Schraffuren, die das Volumen des Gesichtes verstärken. Weitere Gemeinsamkeiten zwischen den russischen und italienischen Fresken erkennt man im Vergleich eines Engels (Abb. 157) in Vladimir und der Hl. Helena in Venedig. Während der Engel in seiner linken Hand ein Zepter hält, hebt er die Rechte zum Segensgruß. Helena in San Zan Degolà ist auf ähnliche Weise konzipiert. Neben ihrer Haltung besitzen beide Figuren große Hände mit besonders schlanken Fingern, die eine detaillierte Ausarbeitung der Schatten zeigen. Erst bei genauerer Untersuchung beider Figuren werden einige Unterschiede sichtbar. So ist der Oberkörper der Helena flacher und steifer dargestellt als der des Engels. Dazu trägt vor allem das breite Band an ihrem Kleid bei. Der Engel dagegen zeigt einen ruhigen Faltenwurf. Beide halten ihre Mäntel jedoch eng um ihre Arme geschlungen. Lenarda sieht weniger Einflüsse der Beispiele untereinander als ein konstantinisches Vorbild, auf das beide Ausstattungen zurückgehen.²⁵¹

*

* * *

Nach der Spaltung des Christentums in die orthodoxe und katholische Kirche von 1054 stieg die Feindseligkeit der katholischen Ritter gegen das Byzantinische Reich, die schließlich im vierten Kreuzzug gipfelte. Gefördert von den kommerziellen Interessen Venedigs und der zunehmenden Strukturschwäche des byzantinischen Reiches, fiel Konstantinopel am 12. April 1204 unter lateinische Herrschaft. Dabei wurde der Kaiser Alexios V. Murtzuphlos von den Kreuzrittern getötet. Am 16. Mai 1204 wurde Balduin, Herzog von Flandern und Hennegau, in der Hagia Sophia zum Imperator des lateinischen Kaiserreiches gekrönt. Unter ihm wurde Tommaso Morosini zum Patriarchen gewählt. Venedig beanspruchte weite Teile des Reiches für sich.²⁵² Theoretisch waren alle eroberten Länder ab diesem Zeitpunkt Territorium Roms und somit Teil der katholischen Kirche. Dieser Anspruch hatte jedoch einen gegensätzlichen Effekt: Der byzantinische Geist wurde gestärkt und es kam zu Aufständen. Bereits ein Jahr nach der Eroberung Konstantinopels war das lateinische Reich wieder deutlich geschrumpft. Der Adel und die Intellektuellen, sowie die Spitze der Kirche flüchteten nach

²⁵¹ LENARDA, Precisioni cronologiche e stilistiche, 51-52.

²⁵² EFFENBERGER, Byzanz. Weltreich der Kunst, 276.

Nicäa. Theodoros Laskaris wurde 1208 zum neuen Kaiser gekrönt und ab diesem Zeitpunkt wurde an der Rückkehr des Hofes nach Konstantinopel gearbeitet. Von anderen überlebenden Mitgliedern der Komnenos Familie wurden weitere Reiche gegründet, wie z. B. das Reich Trapezunt im nördlichen Gebiet der heutigen Türkei, oder die Herrschaft Epirus im Nordwesten von Griechenland, die sich alle als die rechtmäßigen Nachfolger von Byzanz sahen.²⁵³

Die byzantinische Kunst dieser Zeit ist selbstverständlich eng mit den politischen Entwicklungen verbunden. Die Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzritter führte zu einer Stärkung der verschiedenen Provinzen des byzantinischen Reiches, die eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Monumentalmalerei spielten. Dies ermöglichte die Entstehung neuer Kirchen, bei denen nicht nur der Kaiser und führende Kleriker, sondern auch Klosterabte, einfache Priester und Dorfgemeinden als Stifter fungierten. In der Wandmalerei dieser Zeit existierten zwei Strömungen parallel weiter: Die Erste hielt an alten Prinzipien fest, während die Zweite neue Elemente einbaute. In den meisten Provinziellen Kirchen, wie etwa in Attika oder auf den Peloponnes, entstanden Malereien, welche vor allem auf alte komnenische Vorbilder zurückgingen. Hier sind Neuigkeiten, die bereits im ausgehenden 12. Jahrhundert in der byzantinischen Malerei auftreten, nur spurenhaft in manchen Kirchen sichtbar. Ein solches Beispiel ist die 1259 erbaute **Panagia Mavriotissa von Kastoria**, deren Maler offensichtlich konservativ orientiert war. Obwohl ihm die technischen Neuerungen bekannt waren, entschied er sich für den veralteten Stil, der etwa durch starke Linien und Konturen, der vereinfachten stark geometrisch geprägten Formen der Gewandfalten z. B. oder betonte Gesichtszüge zum Ausdruck kommt. Die vereinfachten Lösungen führen dabei zu einer Störung des ikonografischen Systems und der gesamten Harmonie dieser Malerei.²⁵⁴

Im Despotat **Epirus** findet sich aber neben den archaisierenden Stil auch die neuen Strömungen, die etwa an den Mosaiken von Panagia Paregoritissa in Arta (um 1280) oder in den Mosaiken und Fresken der Kirche Porta Panagia in Pyli bei Trikala, welche der Herrscher von Thessalien Johannes I. Doukas im Jahre 1283 als Katholikon eines Klosters errichten ließ.²⁵⁵

Obwohl der Start des neuen Stils der Renaissance der Palaiologen mit der Rückeroberung Konstantinopels durch Michael VIII. Palaiologos im Jahre 1261 verbunden wird, gibt

²⁵³ OSTROGORSKY, Byzantinische Geschichte, 346-384.

²⁵⁴ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 292; PELEKANIDIS/CHATZZIDAKIS, Kastoria, 66-83; VELMANS, L'arte monumentale bizantina, 202.

²⁵⁵ Für Panagia Paregoritissa in Arta und Porta Panagia in Pyli vgl.: ORLANDOS, Panagia Paregoritissa; KODER/HILD, Hellas und Thessalia, 245-246.

es doch genügend Hinweise auf einen früheren Anfang. Man erkennt bereits in der Malerei der Jahre 1220-30 erste Anzeichen dieses neuen Stils, obwohl er erst im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts zum vollen Ausdruck kam, wobei die Rückeroberung Konstantinopels einen wichtigen Zeitpunkt bildete.²⁵⁶

Durch der Einnahme Konstantinopels von den Lateinern wurde der Bruch mit der alten Tradition beschleunigt, die Künstler waren zu mehr bereit. Dies zeigte sich in einer starken Hinwendung zur Antike, die durch größere Plastizität der Figuren gekennzeichnet war, hier wurden Formen einfach, massiv und schwerfällig. Die Figuren wurden mit ihrem Hintergrund in einer szenischen Einheit immer stärker verbunden, wobei die Hintergrundarchitektur raumgreifender und an hellenistischen Bauten orientiert gestaltet wurde. Die Pastellfarben wurden dominant und die Pinselführung wurde gewagter, spontaner, sodass der gesamte Stil des 13. Jahrhunderts eine malerische Ausführung erhielt. Man orientierte sich an Werken der frühchristlichen Zeit und besonders der sogenannten Makedonen Renaissance mit ihrem Höhepunkt im 10. Jahrhundert.²⁵⁷

Es wird davon ausgegangen, dass die Neuerungen im Stil von Konstantinopel propagiert wurden, wo sich trotz lateinischer Herrschaft byzantinische Künstler aufhielten. Diese Annahme wird durch in der von den konstantinopolitanischen Künstlern ausgeführte Buchmalerei oder serbischen Fresken bestärkt.²⁵⁸ Dabei soll auch die Wichtigkeit von Nicäa hervorgehoben werden, wo sich der byzantinische Kaiser und der konstantinopolitanische Patriarch im Exil befanden. Dabei spielte auch Thessaloniki, das sich von der lateinischen Herrschaft zuerst befreite und die zweitwichtigste byzantinische Metropole war, eine große Rolle. Nach der Eroberung Konstantinopels von 1204 flohen die besten byzantinischen Künstler nicht nur in den freien aber miteinander zerstrittenen byzantinischen Teilgebieten, sondern in den ganzen Mittelmeerraum und anderen freien orthodoxen Staaten, wie Serbien und Georgien.²⁵⁹

Da durch zahllose Zerstörungen keine Monumentalmalerei in Konstantinopel oder in Nicäa erhalten ist, sind für uns unter anderen die Freskomalerei der ehemaligen byzantinischen Klosterkirche **Hagia Sofia in Trapezunt** wichtig, eine Stiftung des Kaisers Manuel I., der, das Kaiserreich der Komnenen-Dynastie am Schwarzen Meer nach der Eroberung Konstantinopels von 1238 bis 1263 regierte. Die bis heute erhaltene vergrößerte Kuppelkirche ließ

²⁵⁶ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 278.

²⁵⁷ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 275-276, 287-88.

²⁵⁸ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 278.

²⁵⁹ Hier angegebene Zusammenfassung nach den Vorlesungen und einführenden Erklärungen im Rahmen der Lehrveranstaltungen von Doz. Dr. Jadranka Prolović am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien.

er um 1250 errichten und in den folgenden Jahren ausmalen. Die Fresken dieser Kirche, die in drei Abschnitten gemalt wurden, zählen zu den bemerkenswertesten Arbeiten der Palaiologischen Renaissance. Die Freskoausstattung des Naos erfolgte um 1260, der Narthex wurde um 1270 und das Portal um 1280 ausgemalt. Durch die lange Arbeitszeit sind unterschiedliche Stufen der Qualität erkennbar. Einige Teile, wie etwa der Faltenwurf des Erzengels in der Verkündigungsszene, sind der Tradition des 12. Jahrhunderts verhaftet und wurde vermutlich von lokalen Meistern ausgeführt.²⁶⁰

Obwohl große Teile der Dekoration fehlen, ist erkennbar, dass der Hauptteil der Fresken der Sophienkirche in Trapezunt dem Schema des neuen Stils des 13. Jahrhunderts folgt. Dabei ist die starke Tendenz zur narrativen Darstellung ersichtlich, die einen wichtigen Punkt der palaiologischen Renaissance repräsentiert. Dies sieht man etwa an den Darstellungen der Brotvermehrung und der Hochzeit in Kanaan. Der begabteste Meister in dieser Kirche hat den Kuppelbereich (Abb. 121-122) ausgeführt. Heute sieht man dort nur mehr eine Prozession von verschiedenen Engeln in Prosdynese, die sich mit besonders wallend dargestellten Gewändern Richtung Osten bewegen. Im Tambour sind hier die Apostel und Propheten zu sehen, während in den Pendentifs neben den Evangelisten andere Szenen mit abgebildet werden. Die Gesichter aller Dargestellten wurden fein modelliert und individualisiert.²⁶¹

Die einzige erhaltene Darstellung dieser Zeit in Konstantinopel ist das **Deesis-Mosaik** (Abb. 108) an der südlichen Galerie der Kirche Hagia Sophia in Konstantinopel, wegen der hohen Qualität des Mosaiks wollten einige Forscher die Deesis ins 11. oder 12. Jh. datieren, sie wird meistens kurz nach der Rückeroberung Konstantinopels datiert.²⁶² Das Mosaik zeigt die Figuren von Christus, Maria und Johannes den Täufer in einer sehr detaillierten Ausarbeitung, die bedrückten Gesichter von Maria und Johannes sind besonders gut ausgearbeitet. Der Künstler hat hier in den Kleidungen der drei durch feine farbliche Abstufungen einen reichen Faltenwurf geschaffen, was den Dargestellten einen zusätzlichen Realismus verleiht. Dies wird durch die Verwendung von kleineren Tesserae, einer größeren Farbpalette und einer humanistische Einstellung erreicht.²⁶³

²⁶⁰ Über die Kirche und ihre Malerei vgl.: Zur Malerei der Kirche vgl. TALBOT RICE, Hagia Sophia at Trebizond, 88 – 184.

²⁶¹ Vgl. TALBOT RICE, Hagia Sophia at Trebizond 179 - 180; VELMANS, L'arte monumentale bizantina, 187, 189.

²⁶² BECKWITH, Art of Constantinople, 134; TALBOT RICE, Kunst aus Byzanz, 26.

²⁶³ YANAGI et al., Byzanz, 70; TALBOT RICE, Kunst aus Byzanz, 26.

Die Wandmalerei der Werkstätten von Thessaloniki dieser Zeit ist uns heute durch die hervorragenden dem berühmten Maler Manuel Panselinos zugeschriebenen Fresken in Protaton und Vatopedi sowie durch das Werk des Malers Eutychios, der mit seinem Sohn Michael im Jahre 1295 die Gottesmutter-Peribleptos-Kirche in Ohrid mit Fresken ausstattete überliefert.²⁶⁴ Ein wichtiges Charakteristikum der Schule von Thessaloniki ist eine besonders ausgeprägte Farbigkeit. Diese erkennt man unter anderem in der Hauptkuppel von San Marco. Es ist dadurch erklärt, dass **Thessaloniki** durch ihre starke wirtschaftliche Anbindung vermehrt Einfluss auf Venedig nahm.²⁶⁵ Der Großteil der Malereien des neuen Stiles des 13. Jahrhunderts befindet sich heute in Serbien. Das starke Mäzenatentum des serbischen Hofes, zog damals eine große Anzahl geflüchteter Künstler an sich, die sich dort eine längerfristige Anstellung erhofften. Sie förderten dort die Bildung eines nationalen Stiles und bildeten einheimische Künstler zu ihren Nachfolgern heran.²⁶⁶

5.3.3.2. Serbien und dessen Sonderstellung in der byzantinischen Malerei im 13. Jahrhundert

Die historischen Gegebenheiten des 12. Jahrhunderts als der byzantinische Staat sukzessiv geschwächt wurde, brachten im Teil, der von Serben bewohnten Gebieten in eine führende Position und eine angesehene serbische Familie an die Macht. Deren Mitglied Stefan Nemanja war der Begründer einer Dynastie, die über 200 Jahre mit zunehmender Bedeutung und Ausdehnung über die Staatsgebiete herrschte. Die Nemanjiden und ihre Adeligen hinterließen zahlreiche und bis heute teilweise erhaltene Stiftungen, welche die besten Künstler dieser Zeit mit Malerei verzierten. Für unsere Arbeit sind besonders die Fresken der serbischen Kirchen des 13. Jahrhunderts wichtig, die eine enge Verwandtschaft mit den Fresken in San Zan Degolà zeigen.

²⁶⁴ MARKOVIĆ, The painter Eutychios, 9-34; KISSAS, Solunska umetnička porodica Astrapa, 35-37; TODIĆ, Serbian monumental Art, 213-231; TODIĆ, The age of King Milutin; HALLENSLEBEN, Die Malerschule des Königs Milutin; MILJKOVIĆ-PEPEK, Deloto; TSIGARIDAS, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων της Μακεδονίας; TSIGARIDAS (Ed.), Manuel Panselinos; TSIGARIDAS, in: Ιερά Μεγίστη Μονή 35βΒατοπαιδίου, 350-417; TSIGARIDAS, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου; MAUROMMATIS, Μανουήλ Πανσέληνος VASSILAKI, Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος, 39-54; MUTAFOV, ΠΕΡΙ ΜΑΝΟΥΗΛ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, 55-61; TETERIATNIKOV, NEW ARTISTIC AND SPIRITUAL TRENDS 110-125; BELTING/MANGO/MOURIKI, St. Mary Pammakaristos; ĐURIĆ, Les conceptions hagiographiques Prôtaton, 37-89.

²⁶⁵ BETTINI, Venezia nascita di una città, 149, 161.

²⁶⁶ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 273-274.

Stefan Nemanja wurde im Jahre 1112-13 in Ribnica (heute ein Bezirk der montenegrinischen Hauptstadt Podgorica) als jüngster von vier Söhnen des serbischen Adeligen Zavida geboren. Sein Aufstieg begann als Zavida seinen Söhnen die Verwaltungsgebiete zuteilte. Der älteste Sohn Tihomir herrschte als Großžupan über Raška, Miroslav verwaltete Zahumlje, Strazimir das Gebiet um West-Morava, während Nemanja die Gebiete um die Flüsse Toplica, Ibar, Rasina und Pusta Reka unter seiner Kontrolle hatte. Nachdem Nemanja eine enge Beziehung zum Byzantinischen Hof pflegte wurde sein Bruder misstrauisch und ließ ihn verhaften, als er freigelassen wurde, kam es zum Kampf zwischen den beiden Brüdern. Nemanja trat bei der Auseinandersetzung als Sieger hervor, sein Bruder dagegen kam ums Leben. Nemanja übernahm dann nicht nur das Verwaltungsgebiet seines Bruders, sondern erbte im Jahre 1167 auch den Titel des Großžupans. Seine älteren Brüder Miroslav und Strazimir ließ er deren Landteile weiter verwalten. Stefan gelang es sein Territorium auf Kosten von Byzanz weiter zu vergrößern und herrschte erfolgreich bis zum Jahre 1196 als er abdankte und sich als Mönch Simeon zuerst in seiner Stiftung im Kloster Studenica und danach in einer weiteren Stiftung dem Athos-Kloster Chilandar zurückzog, wo er am 13. Februar 1199 starb.

Stefan Nemanja war offensichtlich gut über die Fähigkeiten seiner Söhne informiert und bestimmte seinen zweitgeborenen Sohn Stefan Nemanja II., genannt Prvovenčani, als Nachfolger. Hier spielte auch die Tatsache eine große Rolle, dass dieser mit Eudokia, der Tochter des späteren byzantinischen Kaisers Alexios III. Angelos verheiratet war, das seinen Aufstieg sicherte. Nemanjas erstgeborener Sohn Vukašin musste sich mit der Verwaltung von Dukleia (Zeta) vorerst zufrieden zeigen, wo er sich selbst als König von Dalmatien und Dukleia erklärte, wobei er sich auf den Königstitel bezogen hat, den ca. 1077 Papst Gregor VII. (1073-1085) an den serbischen Herrscher von Dukleia, Travunia, Zahumlje und Raška Mihailo I. Vojislavljević (um 1050-1081) verliehen hatte. Der jüngste Sohn von Nemanja, Rastko, bekannt unter dem Mönchsnamen, Sava, war für eine kirchliche Laufbahn bestimmt. Er zeigte sich als fähigster unter den Brüdern. Er war nicht nur der engste Verbündete seines Vaters, sondern spielte eine wichtige Rolle in der Versöhnung zwischen den bald befeindeten Brüdern. Darüber hinaus war er ein guter Organisator und begabter Diplomat, der die historischen Vorteile sowohl für die kirchliche als auch staatliche Angelegenheiten Serbiens schuf.

Nach der lateinischen Eroberung Konstantinopels haben sich die serbischen Herrscher in den byzantinisch-dynastischen Kämpfen nicht eingemischt, sie bemühten sich vorerst ihren unabhängigen Staat zu festigen und die historischen Gegebenheiten für weitere Fortschritte auszunutzen. So heiratete Stefan Nemanja II. im Jahre 1216/17 seine dritte Frau Anna

Dandolo, die Enkelin des venezianischen Dogen Enrico Dandolo, auch Papst Honorius III. zeigte sich bereit, ihm die Königskrone zu geben. Gleichzeitig unternahm Sava eine Reise nach Nikaia, wo sich der byzantinische Kaiser und konstantinopolitanische Patriarch im Exil befanden. Die beiden stimmten der Unabhängigkeit der serbischen Kirche zu, sodass Sava dort im Jahre 1219 zum ersten serbischen Erzbischof geweiht wurde. Wahrscheinlich im Jahre 1219 brachte der Papstgesandte die Königskrone für Stefan Nemanja II., welcher der erstgekrönte Nemanjić wurde, das seinen Beinamen Prvovenčani bestimmte. Die Krönungszeremonie fand in der von ihm gegründeten Klosterkirche in Žiča statt, die gleichzeitig zum ersten Sitz des serbischen Erzbistums wurde und in der Folge als Krönungskirche der Nemanjiden diente.²⁶⁷

Der Begründer der Dynastie, Stefan Nemanja, ist auch durch rege Bautätigkeit bekannt. Die von ihm gestifteten Kirchen zeigen einen neuen Stil in der serbischen Architektur, der für das gesamte 13. Jahrhundert charakteristisch ist. Für seine erste Stiftung, die Kirche des Hl. Nikola in Kuršumlija (vor 1168) engagierte er konstantinopolitische Baumeister, die eine Kreuzkuppelkirche mit allen Merkmalen des Bauwesens der byzantinischen Hauptstadt dieser Zeit erschufen. Dieser Plan wurde auch bei späteren Bauten beibehalten, wobei sie in folge an der Fassade durch einen Fries von Blendarkaden oder Bauplastik eine romanische Ummantelung bekamen. Dies wird das erste Mal an der Kirche des Klosters Djurdjevi Stupovi (nach 1168) ausgeführt, später auch am Katholikon des Klosters Studenica (1183-um 1191), der Marien Kirche auf dem Insel Mljet (heute in Kroatien) oder am ersten Katholikon des Athos-Klosters Chilandar (1198). Besonders Studenica mit ihrer ausgereiften Stilentwicklung, war als Grabeskirche von Stefan Nemanja ein Vorbild für weitere Kirchen dieses architektonischen Stiles.²⁶⁸

Besondere Verdienste als Initiator, geschickter Organisator und Schöpfer kommen Sava I. von Serbien zu. Als Erzbischof kreierte er ein Netz von Bistümern und als Schriftsteller hinterließ er die Vita seines Vaters und das Typikon von Berg Athos Kareia, Chilandar und Studenica sowie ein Gesetzbuch. Darüber hinaus hatte Sava I. durch seine starken Beziehungen zu den byzantinischen Kunstzentren in Thessaloniki und Konstantinopel, wie durch sein aktives Eingreifen in die Gestaltung der Kirchen erheblichen Einfluss auf die serbische Malerei des 13. Jahrhunderts, ihren Stilbewegungen und ikonologisch-ikonographische Bild-

²⁶⁷ Zur serbischen Geschichte dieser Zeit vgl. ĆIRKOVIĆ, The Serbs, 31 - 33; KALIĆ, Srbi u poznom srednjem veku; BLAGOJEVIĆ, Srbija u doba Nemanjića; IVKOVIĆ, Stefan Nemanja, 239 – 313.

²⁶⁸ IVKOVIĆ, Stefan Nemanja, 264 -266.

ausstattung ausgeübt. Serbien stieg durch die Flucht der Künstler aus Konstantinopel zu einer der größten byzantinischen Kunstzentren des 13. Jahrhunderts auf.²⁶⁹

Die serbische Freskomalerei aus der Zeit vor den Nemanjiden ist kaum erhalten. Heute sind uns nur die Fresken der Erzengel-Michael-Kirche in Ston (nördlich von Dubrovnik, heute in Kroatien) bekannt, die im Auftrag des bereits erwähnten serbischen Herrscher Mihailo I. Vojisavljević (um 1050-1081) gefertigt wurden. Da dieser Herrscher in der Kirche mit der Königskrone dargestellt wurde, ist anzunehmen, dass die Wandmalereien nach ca. 1077 entstanden, da Mihailo I. zu dieser Zeit die Königskrone vom Papst bekam. Aus dem 11. Jahrhundert stammen auch die Reste der Apsismalerei in der Petrus und Paulus Kirche in Novi Pazar. Aus dem 12. Jahrhundert stammte die heute noch teilweise erhaltene Wandmalerei der Georgskirche von Djurdjevi Stupovi. Betrachtet man weitere künstlerische Entwicklung in Serbien, sieht man noch eine starke Abhängigkeit zur byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts, wie es wiedergefundene Fragmente in der Prothesis, sowie einige Teile der Malerei des Katholikons des Klosters Žiča, oder die von einem anderen Mitarbeiter derselben Künstlergruppe ausgemalte Turmzelle des Heiligen Sava in derselben Klosterkirche zeigen. Hingegen erkennt man im 13. Jahrhundert eine zunehmende Selbständigkeit, welche jedoch weiterhin auf der byzantinischen Kunst basiert. Serbien nahm aktiv am Schaffensprozess des neuen Malereistil teil, sodass ihre Fresken dieser Zeit einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der byzantinischen Kunst des 13. Jahrhunderts liefern.²⁷⁰

Die Monumentalmalerei Serbiens des 13. Jahrhunderts verwendete besonders in der ersten Phase ihrer Entwicklung auch in der Ikonologie alte und neue Modelle der byzantinischen Malerei und verband diese miteinander. Die alten ikonologischen Vorbilder hatten die Platzierung der Himmelfahrt in der Kuppel, wie es in Mileševa und der Apostelkirche des serbischen Patriarchatklosters in Peć zu sehen ist; die heutige Darstellung in Žiča (um 1312) wiederholt wahrscheinlich die gleiche Platzierung der verlorengegangenen Wiedergabe des 13. Jahrhunderts. Eine solche Platzierung dieser Szene steht auch im Zusammenhang mit der spezifischen Architektur der serbischen Kirchen des 13. Jahrhunderts. Für das Bildprogramm der jeweiligen Kirche ist auch wichtig zu welchem Zweck sie errichtet wurde. So erhielten einige Kirchen durch ihren Einsatz als Kathedralen oder Mausoleen angepasste Programme.²⁷¹

²⁶⁹ BABIĆ, in: Studenica, 64; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 39, 41.

²⁷⁰ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 224, 293; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 41, 64.

²⁷¹ PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 249; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 54.

Wie das Beispiel von Studenica bezeugt, wird seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts auch das, später in der byzantinischen Kunst weit verbreitete, Programm mit dem Pantokrator umgeben von einer Engelschar im Kuppelscheitel und den Propheten im Tambour verwendet. In den Pendentifs werden dabei üblicherweise die Evangelisten gezeigt. In der Halbkalotte der Altarapsis wird die Muttergottes, darunter folgt die Wiedergabe der Apostelkommunion und in der nächst niedrigeren Zone ist die Liturgie der Kirchenväter abgebildet.²⁷²

Das Gewölbe bzw. die höchste Zone des Naos inkludiert die Seitenchöre und wird mit Festtagsszenen dekoriert. In den niedrigeren Zonen kommen oft Passions- oder Gottesmutterzyklen vor, obwohl beide auch im Narthex abgebildet wurden.²⁷³ Diese Zyklen wurden gelegentlich auch mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament kombiniert. In den oberen Zonen des Narthex und anderen westlichen Anbauten finden sich Themen und Zyklen, die die Erzählungen des Hauptaumes ergänzen, dies variiert jedoch zwischen den verschiedenen Kirchen. Die Leben der Kirchenpatrone wurden oft an den Seitenwänden des Narthex oder an den Wänden der Seitenkapellen dargestellt.²⁷⁴

Das Besondere an der serbischen Malerei dieser Zeit ist die Gegenüberstellung von gegensätzlichen Themen. Darüber hinaus füllte eine Szene besonders in der früheren Phase des 13. Jahrhunderts die gesamte Wandfläche aus und bestimmte somit die Auswahl der gezeigten Szenen im Kirchenraum. Aus diesem Grund sind die Szenen des Neuen Testaments oft nicht chronologisch hintereinander angeordnet, andererseits geschah es auch deswegen, weil einige ausgewählte Szenen bevorzugt wurden. Dies beeinflusste auch die oben erwähnte architektonischen Sonderformen der Kirchenbauten des Raška Typus, welche neben dem Patroninium der jeweiligen Kirche eine große Rolle für die programmatiche Gestaltung der Wandmalerei Serbiens des 13. Jahrhunderts bzw. symbolische Anordnung der Szenen innerhalb des Bildensembles spielte. Die besten Beispiele dafür sind in der Unterkuppelraum von Mileševa und der Apostelkirche in Peć.²⁷⁵

Die unterste Zone im Naos und Narthex sind unter anderen für Portraits der Herrscherfamilie und die höchsten Mitglieder des serbischen Klerus reserviert. Die Tatsache, dass viele Kirchen in dieser Zeit als Mausoleum verwendet wurden, übte große Auswirkung auf die Gestaltung des Programms in dieser Zone aus. Die Gräber befinden sich meistens in der Süd-

²⁷² BABIĆ, in: Studenica, 64.; PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 249.

²⁷³ PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 253; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 54 - 55.

²⁷⁴ PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 253-254.

²⁷⁵ PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 249, 256, 259.

west-Ecke des Naos. Die untere Zone um die Sarkophage wurde mit Grabportraits der Stifter ausgestattet, während ringsum vor allem die soteriologischen Szenen, wie die Auferstehung Christi, die Frauen am Grab oder das Jüngste Gericht dargestellt waren. Ebenfalls Teil der untersten Zone ist der sogenannte Familienbaum der Nemanjiden, dort wurden neben den Stiftern der Kirche die Ahnenreihe der Nemanjićs in einer neuartigen horizontalen Präsentation abgebildet. Sonst sind in der untersten Freskenzone der Kirche die stehenden Portraits der Heiligen zu sehen, deren Auswahl von der Zeit der Ausstattung variieren kann und durch die Anforderungen des Stifters sowie persönliche Verehrung maßgeblich beeinflusst wurden. Zu den bevorzugten Heiligen dieser Zone einer Klosterkirche zählen vor allem Hymnographen, heilige Mönche und Säulenheilige.²⁷⁶

Neben dem durchdachten Programm der Raška Kirchen war auch die ausführende Technik der Fresken von Bedeutung. Die Gottesmutterkirche in Studenica erhielt eine neuartige Malerei, wie sie in Serbien bisher noch nicht bekannt war. Sava veranlasste die Vergoldung einiger Fresken, welcher als Hintergrund der Darstellung dient, der als gemalte Nachbildung der Mosaiktesserae erscheint. Dies wiederholt sich später noch in größeren Ausmaßen etwa in Mileševa, Sopoćani und Gradac. Die hier verwendete Malweise sollte die kostbaren Mosaiken von Konstantinopel und Thessaloniki imitieren. Die Mosaikkunst war in den Städten wegen der besseren Infrastruktur leichter auszuführen, als im Balkangebirge. Darüber hinaus war die Anwendung dieser Kunstmethode finanziell viel günstiger als Fertigstellung eines Mosaik-Ensembles.²⁷⁷

Die Freskenvergoldung, die Mosaikimitation und Verwendung der verschiedenen Materialien an den Wänden der serbischen Kirchen wurde hierarchisch angewendet es hing mit der symbolischen Bedeutung und Zugänglichkeit des betreffenden Kirchenraumes zusammen. So wurden die Stellen bevorzugt, welche symbolisch mit dem Himmel in Verbindung stehen oder jene, die den Gläubigen am besten und am häufigsten im Blickfeld erschienen. So wurden bereits in Studenica im Scheitel des Kuppel- und Altarbereichs die Figuren vor kostbarer goldener Hintergrundmalerei wiedergegeben. Die Propheten im Tambour der Kuppel und die Evangelisten in den Pendentifs waren vor tiefblauen Hintergrund abgebildet, der ebenfalls mit Mosaik Musterung versehen war. Zudem wurden auch Heiligscheine mit Gold überzogen, welche sich an den gut sichtbaren Stellen in der untersten Naoszone oder innerhalb der Festtagsszenen befanden. Die Heiligen wurden ebenfalls mit goldener Schrift namentlich gekenn-

²⁷⁶ PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 254, 256.

²⁷⁷ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 42.

zeichnet. Diese Heiligen standen vor einem azurblauen Hintergrund, der durch die Verwendung des kostbaren Lapislazuli erzielt wurde. Die weniger gut sichtbaren Szenen und Heiligen im Diakonikon und Prothesis, oder an den Durchgängen, erhielten einen hellblauen Grund, und ihre Beschriftung war in weißer oder schwarzer Farbe. Dadurch entstand ein allgemeines System, welches großteils auf diese Weise in den Kirchen des Raška Gebietes Anwendung fand.²⁷⁸

Stilistisch betrachtet, zeigt sich in der serbischen Malerei des 13. Jahrhunderts vor allem eine starke plastische Entwicklung der kräftigen Figuren mit großen Köpfen und neue Gestaltungen der Kompositionen, man veränderte die räumliche Anordnung und gab der Architektur mehr Raum und Gewicht, was zu mehr Tiefe führte. Die Szenen wurden großflächig, wenn möglich füllten sie die gesamte Wand. Es wurde frei in großen und breiten Pinselstrichen gemalt. Dabei wurde auf die für das 12. Jahrhundert charakteristische starke Linienbetonung immer mehr verzichtet. Die Dargestellten wurden jetzt durch Schattierungen belebt. Weitere wichtige Merkmale dieser Malerei sind die starke Farbigkeit in den Szenen sowie die logisch-symbolische Anordnung der Szenen und Figuren innerhalb der Kirche, die dadurch eine Einheit mit der Architektur bilden.²⁷⁹ Zu den wichtigsten serbischen Kirchen des 13. Jahrhunderts, deren Malerei diese Stilmerkmale zeigen, gehören die bereits erwähnten Hauptkirchen der Klöster Studenica, Žiča, Mileševa, Apostelkirche im Patriarchatskloster in Peć, Sopoćani und Gradac sowie die Bischofskathedrale in Arilje.

Die Freskomalerei des Katholikons im Kloster **Studenica**, es ist der Gottesmutter geweiht, steht am Anfang der Entwicklung des neuen Monumentalstils der serbischen Malerei des 13. Jahrhunderts. Das Kloster hat im Jahre 1186 der serbische Großzupan und Begründer der Nemanjiden Dynastie, Stefan Nemanja, gegründet. Die Kirche wurde als Grabstätte dieses Herrschers errichtet und diente später als Vorbild für die Grabeskirchen der Nemanjiden. Nach seiner Abdankung im Jahre 1196 verweilte Stefan Nemanja als Mönch Simeon im Kloster Studenica bevor er im Jahre 1198 zusammen mit seinem jüngsten Sohn Rastko, als Mönch Sava, auf den Berg Athos ging, wo sie das Kloster Hilandar errichteten, indem Nemanja als Mönch Simeon im Jahre 1199 oder 1200 starb, seine Reliquien wurden im Jahre 1208 nach Studenica überfahren. Als Vorbereitung dafür wurde der Heilige Sava 1206 Abt des Klosters Studenica und wie eine Inschrift am Fuß des Kuppeltambours festhielt unternahm er im Jahre 1209 zusammen mit seinen Brüdern die Freskenausstattung der Gottesmutterkirche. Die größ-

²⁷⁸ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 42-43.

²⁷⁹ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 295.

ten Verdienste dafür trägt der Heilige Sava, der den Quellen zufolge durch seine guten Kontakte die besten byzantinischen Maler dieser Zeit bestellen konnte und das Bildprogramm der Kirche weitgehend bestimmte.²⁸⁰

Wie oben bereits erwähnt wurde, erhielt die Kirche ein pantokratorzentrisches Programm, in dem einige Szenen seltene Platzierungen bekamen. So wurde das bekannte Kreuzigungsfresco an der Westwand und der Tod Mariae an der Nordwand des Naos angeordnet. Der Passionszyklus des 16. Jahrhunderts wiederholt dasselbe Programm aus dem 13. Jahrhundert und wurde interessanterweise im Esonarthex der Kirche angeordnet. Es handelt sich hier um den ersten selbständigen vorhandenen Passionszyklus der byzantinischen Kunst. In der unteren Zone der Nordwand neben der Altarschranke ist unter der Dreiblattarkade eine Freskoikone des Familienpatrons der Nemanjiden, den Erzdiakon Stephan zu sehen. In der unteren Zone des Westjoches des Naos erscheinen die hervorragenden Mönche, darunter ist die Darstellung des Namenspatrons und Vorbild des Heiligen Sava von Serbien, der Hl. Sabba von Jerusalem, er befindet sich auf der gut sichtbaren Frontseite des Süd-Pilaster. An der Südwand über dem Sarkophag steht das Bildnis des Stifters Stefan Nemanja, wobei das Fresko des 16. Jahrhunderts das Original wiederholt. Stefan Nemanja ist hier als Mönch Simeon zu sehen, trotzdem trägt er eine Krone auf dem Kopf, in seiner Linken trägt er das Modell der Kirche, die Gottesmutter hält ihn an seiner Rechten und führt ihn zu Christus auf dem Thron hin. Auf Stefan Nemanja folgt der zweite Stifter, nämlich der Heilige Sava von Serbien, der über Eck an der Westwand steht. An der Südwand des Esonarthex ist über dem Grab der Nemanjas seine Frau Anna, als Nonne Anastasia kniend vor der thronenden Gottesmutter mit Christuskind dargestellt. Die Portraits von zwei weiteren Nemanjas, Vukan und Stefan der Erstgekrönte, die mit Sava die Freskoausstattung beauftragten, wurden fragmentarisch in der Kapelle des Eingangsturmes dargestellt, sie wurden vom selben Maler wie auch die Fresken im Naos ausgeführt.²⁸¹

Nachdem Nemanjas Enkelsohn Radoslav im Jahre 1234 den Esonarthex mit Seitenkapellen errichtete, wurde die Südkapelle Stefan Nemanja geweiht und hier wurde auch sein Leben mit der eindrucksvollen Darstellung der Übertragung seiner Reliquien von Hilandar nach Studenica abgebildet. Im unteren Register der stehenden Figuren wurden die Portraits der

²⁸⁰ TODIĆ, Serbian monumental Art, 216; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 42; BABIĆ, in: Studenica, 64. Für Studenica vgl. auch TODIĆ, in: Studenica, 137-195.

²⁸¹ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 43; BABIĆ, in: Studenica, 70; Pavlović, Thematic Programmes, 249, 255.

Herrsscherfamilie angeordnet, zu der auch die höchsten Mitglieder des serbischen Klerus gehörten.²⁸²

Der Maler der Südkapelle folgte ebenfalls dem Stil des 13. Jahrhunderts, doch größere Begabung und Innovation zeigt der Maler, den der Hl. Sava für die Ausstattung des Nemanjas Bau, also Altarbereich, Naos und ursprünglicher Narthex (heute Esonarthex) engagierte. Allem Anschein nach handelt es sich hier, um einen konstantinopolitanischen Maler, der zu den besten Künstlern seiner Zeit zählte. Er folgte der innovativen Kunstströmung, die bereits einer von den Malern der Kirche Panagia Arakiotissa in Lagoudera in einem Werk zeigte. Sein Talent und seine Ausbildung zeigte er auch durch die Mosaikimitation und Vergoldung der Fresken und der Inschriften, welche er sowohl symbolisch-hierarchisch, als auch an den, den Gläubigen am besten und am häufigsten im Blickfeld kommenden Fresken anwandte. Sämtliche Beschriftungen in Studenica wurden in altserbischer Sprache ausgeführt. Sava war bewusst, dass durch die Beschriftung der Heiligen, die serbische Sprache gefördert und somit die Separation von Konstantinopel gefördert würde. Da die ausführenden Maler aber Griechen waren und die serbische Sprache nicht ausreichend beherrschten, wurden dafür vermutlich serbische Bücherkopisten engagiert.²⁸³

Kurz nach der Ausstattung des Katholikons von Studenica wurde die Klosterkirche von Žiča errichtet und bis zum Jahr 1217 mit Fresken ausgestattet. Die Kirche ist eine Stiftung des Nemanjićs Thronnachfolgers Stefan, der in dieser Kirche auch die Königskrone erhielt und dadurch als Stefan Prvovenčani (Erstgekrönte) genannt wird. Der Bau diente später als Krönungskirche der serbischen Könige und nach der Erlangung der Unabhängigkeit der serbischen Kirche im Jahre 1219 als erster Sitz der serbischen Erzbischöfe. Nach einem Einfall der Kumanen wurde das Kloster beschädigt. Dies veranlasste, dass der Erzbischofssitz nach Peć verlegt wurde. Die Freskomalerei der Kirche war beschädigt worden, und wurde Großteils um 1312 mit neuen Fresken ersetzt. Von der ursprünglichen Malerei haben sich bis heute nur Reste im Südchorraum sowie in der auf dem Kirchturm befindlichen Zelle des Heiligen Sava erhalten. Sava hat wohl auch bei diesem Bau, sei es in der Freskenausstattung als auch bei der Kirche selbst, starken Einfluss ausgeübt.²⁸⁴

Es wird angenommen, dass die Freskomalerei des 14. Jahrhundert das Programm der Malerei des 13. Jahrhunderts getreu wiederholt hat, sodass wir heute eine Vorstellung über die

²⁸² ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 43; BABIĆ, in: Studenica, 83-86.

²⁸³ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien 42-43.

²⁸⁴ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 45; VOJVODIĆ, in: Manastir Žiča, 528; ČANAK-MEDIĆ/TODIĆ, Monastery of Žiča, 33.

ursprüngliche Ikonologie von Žiča besitzen. Dabei ist festzustellen, dass diese Malerei eng mit der Patriarchatskirche der Heiligen Apostel in Peć verbunden ist, was ein Beweis ist, dass Sava I. das Programm für beide Kirchen bestimmte. Dies bestätigen auch die schriftlichen Quellen. Mitbestimmend für das Programm war wohl auch die Ausstattungen der Zionskirche in Jerusalem und die Kirche des Klosters des Heiligen Sabba von Jerusalem, welche Sava I. während seiner Reise durch dem Heiligen Land gesehen hat. Deswegen tauchen in den Programmen der beiden Erzbischöfskirchen Serbiens die Archaismen auf, wie etwa die Darstellung der Himmelfahrt Christi in der Kuppel. Die Erscheinung der Kreuzigung Christi im Südchorraum stellt ebenfalls eine ikonologische Rarität dar, die für die Kunst des 13. Jahrhunderts nicht charakteristisch war. Da Žiča als Erzbischofssitz bestimmt worden war, wurde hier eine Reihe der Heiligen Väter illustriert, die Vorbild und zugleich eine Verbindung der serbischen Bischöfe mit denen des Frühchristentums sichern. Dabei wurden ihre Bildnisse in der Büsten-Reihe des Altarraums, aber auch die Büsten der Mönche in der Zelle des Heiligen Sava I., als auf der Wand hängende Ikonen gemalt.²⁸⁵

Stilistisch betrachtet, zeigen die wieder aufgefondene Fragmente der Prothesis sowie die in der Zelle des Heiligen Sava I., linienhafte Merkmale des spätkomnenischen Stils,²⁸⁶ während die in ihrer Oberfläche beschädigten Fresken im Chorraum die Neuerungen erahnen lassen. Diese Malerei weist eine Verbindung zur Ausstattung von Studenica auf. Offensichtlich handelt es sich hier um einen etwas jüngeren Maler, der mit der fortschrittlichen Kunst des 13. Jahrhunderts vertraut war. Er dürfte zusammen mit einem Mitarbeiter auch der Anführer der Malergruppe sein, die im symbolisch wichtigsten und den Betrachtern sichtbaren Teile des Katholikons von Žiča mit Fresken ausstattete.²⁸⁷

Diesen Trend des 13. Jahrhunderts folgten auch die Maler der Apostelkirche des Patriarchatsklosters in Peć.²⁸⁸ Wie oben bereits erwähnt wurde, verordnete bereits der Heilige Sava I. nach dem Angriff der Kumanen auf Žiča den serbischen Erzbischofssitz nach Peć zu übersiedeln. Dies bestätigen sowohl die schriftlichen Quellen als auch das Stifterfresko der

²⁸⁵ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 46; VOJVODIĆ, in: Manastir Žiča, 529; ČANAK-MEDIĆ/TODIĆ, Monastery of Žiča, 35-36.

²⁸⁶ IVKOVIĆ, Fragmenti, 197 - 212; VOJVODIĆ, in: Manastir Žiča, 538-539.

²⁸⁷ Nach der Einführenden Vorlesungen und den Seminaren über serbische Kunst unter der Leitung von Jadranka Prolović an der Universität Wien.

²⁸⁸ Die Apostelkirche ist der mittlere Bau eines Kirchenkomplexes, der aus mehreren Kirchengebäuden besteht. Im 14. Jh. wurden nördlich und südlich von ihr Demetrius-, Muttergotteskirche sowie ein Großer Narthex errichtet, der alle drei Kirche verbindet. Dazu gehören noch eine kleine Nikolauskirche, die zuletzt, aber ebenfalls im 14. Jh., südöstlich an der Gottesmutterkirche angebaut wurde. Cf. ĐURIĆ/ČIRKOVIĆ/KORAĆ, Pećka patrijaršija, 33 -70; Ljubenković, Apostelkirche im Patriarchat, 1.

Kirche aus dem 14. Jahrhundert.²⁸⁹ Die Kirche wurde vermutlich in den 30er Jahren des 13. Jahrhunderts errichtet. Mit ihrer Ausmalung wurde vermutlich 1232-33, wahrscheinlich kurz vor Savas Tod begonnen. Denn, ihm wird die Anordnung der Fresken in der Kuppel und im Raum darunter zugesprochen. Sein Schüler und Nachfolger Erzbischof Arsenije hatte die Ausstattung der Kirche um ca. 1260 beendet und sie zu seinem eigenen Grabmal und danach der weiteren serbischen Erzbischöfe bestimmt. Er folgte weiterhin Savas Ideen, wobei ihm als Beispiel die malerische Gestaltung von Žiča diente.²⁹⁰

Die erhaltenen Fresken die noch auf Sava I. zurückgehen, in der Kuppel und den darunter befindlichen Wandflächen bestätigen durch die Themenwahl und ihre Anordnung die schriftlichen Quellen über den Wunsch des ersten serbischen Erzbischofs, der Hauptsitz des höchsten serbischen Kirchenwürdenträger nach dem Vorbild der Zions Kirche in Jerusalem und die des Klosters des Heiligen Sabba von Jerusalem zu gestalten. In der Kuppel befindet sich wie in Žiča eine monumental gestaltete Darstellung der Christi Himmelfahrt (Abb. 132), während darunter eine Pfingstdarstellung, den ungläubigen Thomas, den Missionsbefehl an die Apostel, sowie die Abbildungen des letzten Abendmahls und die Lazarus-Erweckung zu sehen sind. Dabei ist die Auferweckung des Lazarus wegen des symbolischen Triumphs über den Tod hier neu hinzugefügt worden. Zu diesem Bereich gehören auch die Medaillons der Propheten, die Evangelisten-Bildnisse in den Pendentifs und die teilweise erhaltenen nicht von Menschenhand gefertigten Bilder Christi, nämlich das Mandylion und das Keramion auf den Trägerbögen der Kuppel.²⁹¹

Es wird vermutet, dass die Fresken der Apostelkirche zwei Maler gefertigt haben. Einer soll für die Christi Himmelfahrt, während der andere für die Darstellungen des Abendmahls, der Auferweckung des Lazarus und den ungläubigen Thomas zuständig gewesen war. Sie folgten den Neuheiten der Malerei, die bereits in Studenica und Žiča auftreten, ihre Malweise zeigt aber die nächste Stufe der Entwicklung der serbischen Malerei. Sie übernimmt die Merkmale der byzantinischen Monumentalmalerei des 13. Jahrhunderts, Volumenbetonung und stufenartigen Modellierung verleihen den Figuren vollen Ausdruck. Dadurch stehen sie den Künstlern, die die Fresken der Nordkapelle der Muttergotteskirche von Studenica und denen der Kirche des Klosters von Mileševa schufen nahe. Es handelt sich dabei um dieselbe

²⁸⁹ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 51; ĐURIĆ/ĆIRKOVIĆ/KORAĆ, Pećka patrijaršija, 22.

²⁹⁰ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 51; ĐURIĆ/ĆIRKOVIĆ/KORAĆ, Pećka patrijaršija, 22; TODIĆ, Serbian monumental art, 221.

²⁹¹ ĐURIĆ/ĆIRKOVIĆ/KORAĆ, Pećka patrijaršija, 36; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 51; LJUBENKOVIĆ, Apostelkirche in Peć, 5-6, 9.

monumentale, den antiken Vorbildern nahestehenden, Gestaltung der Figuren und ähnlich ausgeformten Falten. Tatsächlich ist hier aber auch einerseits einer an den Komnenen Stil erinnernde grafische Ausarbeitung der Köpfe zu sehen, andererseits wird die Farbpalette dieser Meister von dunklen und satten Tönen dominiert, die großflächig und oft ohne Abstufung auftragen werden.²⁹²

Die Fresken der Altarapsis und Prothesis entstanden unter Savas Nachfolger, Arsenije. Als eine Grabeskirche erhielt die Apostelkirche in der Altarapsis eine Deesis-Darstellung (Abb. 133). Weiter sind hier neben den ausgewählten Heiligen in den Medaillons eine Apostelkommunion und die Liturgie der Heiligen Väter, zwischen denen auch der Heilige Sava I. als Vertreter der unabhängigen serbischen Kirche abgebildet ist. In der Prothesis sind die Heiligen Sava I. von Serbien und sein Nachfolger Arsenije bei der Ausübung des Gottesdienstes dargestellt.²⁹³

In dieser Malerei sind mindestens zwei Pinselführungen zu bemerken, einen Unterschied kann man zwischen den Fresken der Altarapsis und Prothesis bemerken. Die Figuren dieser Maler sind weniger plastisch und werden von den Falten verhüllt. Die Monumentalität wird durch die Dimensionen der Figuren und Farbflächen erzielt. Ein weiteres Mittel sind lange Linien und eine schnelle Pinselführung.²⁹⁴ Der Meister deutet den darunter liegenden Körper kaum an. Für seine Modellierung sind Farben das primäre Mittel, sie gestalten die Malerei. Man erkennt eine größere Reminiszenz zur Malerei der Komnenenzeit.²⁹⁵

Eine besondere Stelle in der Stilentwicklung der Malerei des 13. Jahrhunderts haben die Fresken der Klosterkirche **Mileševa**, die auch besonders Nahe zu den Fresken in San Zan Degolà stehen. Das Kloster Mileševa wurde von König Vladislav I., dem zweiten Sohn von Stefan dem Erstgekrönten, gestiftet. Die Kirche ließ Vladislav als sein Mausoleum errichten, wobei das Katholikon von Studenica als Vorbild diente.²⁹⁶ Er baute wie Stefan Nemanja die Kirche mit einem Narthex, die zwischen 1222 und 1228 mit Fresken ausgestattet wurde. Dazu wurde bald noch ein Exonarthex angebaut, welcher 1236 von einer anderen, möglicherweise einer lokalen, Künstlergruppe mit bescheidenen Fähigkeiten ausgestattet wurde. In diesem Jahr starb Heilige Sava I. nach seinem Rückzug aus dem Heiligen Land in der damaligen bul-

²⁹² ĐURIĆ/ĆIRKOVIĆ/KORAĆ, Pećka patrijaršija, 36 -39; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 51; LJUBENKOVIĆ, Apostelkirche in Peć, 6-11.

²⁹³ LJUBENKOVIĆ, Apostelkirche in Peć, 4.

²⁹⁴ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 53.

²⁹⁵ LJUBENKOVIĆ, Apostelkirche in Peć, 11; ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 53.

²⁹⁶ RADOJČIĆ, Mileševa, 67.

garischen Hauptstadt Trnovo. Nachdem seine Reliquien im Jahre 1237 nach Serbien transfiert wurden, wurde er im Exonarthex von Mileševa beigesetzt. Dem entsprechend erhielt dieser Raum ein Programm mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes auf allen vier Wänden.²⁹⁷

Für uns ist als Vergleichsbeispiel von San Zan Degolà besonders die erste Ausstattung der Kirche interessant, die anhand der an der Ostwand des ursprünglichen Narthex befindlichen Darstellung des nikaianischen Kaisers Johannes III. Doukas Vatazes zwischen 1222 und 1224 datiert wird.²⁹⁸ Diese Malerei zeigt wie bereits in Studenica die Pracht der Freskoimitation der Mosaiktechnik, wobei sich hier die Würfeltechnik nur auf den goldenen Hintergrund und den Altarfresken beschränkt, während die Malereien des Narthex einen glatten blauen Hintergrund haben.²⁹⁹ Die Fresken haben inzwischen stark gelitten. Darüber hinaus wurde inzwischen, um einen größeren funktionellen Raum zu schaffen, der Mittelteil der Wand, welche den Naos vom Narthex trennte, niedrigerissen, sodass dort befindliche Fresken sowohl im Naos (Tod Mariae), als auch im Narthex verloren gegangen sind.³⁰⁰

Die architektonischen Sonderformen mit dem Tambour Carrée, der in der Entwicklung des Raška Stils zum ersten Mal in Mileševa vorkommt, hat auf die programmatische Gestaltung der Kirchen und besonders ihres Naos starken Einfluss ausgeübt. Dies führte zu einzigartigen Lösungen wie z. B. bei der Darstellung der heute verloren gegangenen Christi Himmelfahrt in der Kuppel.³⁰¹ In den Unterkuppelflächen des Tambour Carrée Bereichs wurde die Himmelfahrt von der Passion-Christi-Szene, der Kreuzabnahme, und dem Leben der Maria begleitet.³⁰² In der Altarapsis befand sich die inzwischen zerstörte Darstellung der Muttergottes in der Kalotte, darunter hat sich die Liturgie der Heiligen Väter sowie mehrere Medaillons der Heiligen teilweise erhalten. Im Naos wurden die Szenen des Festtagszyklus untypisch platziert, sie haben sich ebenfalls nur teilweise erhalten. So befindet sich in der oberen Zone der Südwand des mittleren Joches die Auferstehung Christi, während in der gleichen Zone derselben Wand des Westjoches die Taufe Christi zu sehen ist. Beide Szenen stehen im Zusammenhang mit der Stifterkomposition (Abb. 134), die sich dem Beispiel von Studenica folgend, über den im Südwestjoch des Naos befindlichen Sarkophag des Stifters befindet. Ebenfalls wie in Studenica führt die Gottesmutter den Stifter zu Christus. Darüber ist die im mittleren

²⁹⁷ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 47.

²⁹⁸ ĐURIĆ, Tri dogadjaja u srpskoj državi XVI veka, 83; PETKOVIĆ, Nastanak Mileševe, 1-8.

²⁹⁹ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 47.

³⁰⁰ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 47.

³⁰¹ PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 249.

³⁰² PAVLOVIĆ, Thematic Programmes, 253.

Register mit dem Tod und der Auferstehung verbundene Szene der Myrophoren am leeren Grab mit dem berühmten Weisen Engel von Mileševa (Abb. 135) dargestellt.³⁰³

Ein interessantes Programm erhielt auch der ursprüngliche Narthex bzw. Esonarthex der Kirche. In der oberen Zone sind, wie in Studenica, Passionsszenen angeordnet, während in der unteren Reihe der stehenden Figuren an der Westwand berühmte Mönche des Christentums zu sehen sind, werden an der Nord- und nordöstlichen Wand des Esonarthex ein horizontaler Stammbaum der Nemanjiden dargestellt. An der Nordwand wenden sich Stefan Prvovenčani und seine Söhne Radoslav und der Stifter Vladislav an Sava I. und Simeon (Stefan) Nemanja, die sie zu einer durch den Umbau zerstörten Christusdarstellung führen.³⁰⁴ Als Pendant zu ihnen erscheint an der Südwand der oben bereits erwähnte byzantinische Kaiser und Fragmente verschiedener Mönche, während am südöstlichen Teil Konstantin und Helena ein großes Kreuz tragen, auch ihre Darstellung wurde durch den Umbau beschädigt.

Es wird vermutet, dass in Mileševa drei Meister am Werk waren, die in Serbien viele Neuerungen der Kunst des 13. Jahrhunderts mit sich brachten.³⁰⁵ Die von ihnen gemalten Figuren erscheinen volumenbetont, massiv und gewichtig. Sie sind in weite Kleider gehüllt, die harte und steife Falten bilden, die der Anatomie des Körpers folgen, was das Spiel von Licht und Schatten intensiviert. Fließende Bewegungen der Figuren dominieren die Handlungen, wobei auch die Gefühle der Dargestellten ausgedrückt wurden. Um Hauptereignisse deutlich hervorzuheben, wurden die Protagonisten der Szenen vergrößert, während die Statisten an den Rand der Szene gedrängt wurden. In den Hintergründen werden flächig ausfüllende Architekturen in dreiviertel Ansicht gezeigt.³⁰⁶ Die Farbgebung spielt eine große Rolle in dieser Malerei, indem durch sie eine besondere Plastizität der Dargestellten erzielt wurde. Die sonst kräftige Farbpalette dieser Künstler enthielt nämlich auch die Halbtöne, die ihnen ermöglichten, sowohl warme als auch kalte Farben in verschiedenen Abstufungen gegenüberzusetzen und dadurch auch Licht und Schatten besser darstellen zu können. Dabei wurden die Farben pastös aufgetragen, wobei einer der Künstler durch die betonten weißen Glanzlichter eine dynamische Ausarbeitung vermittelt. Durch die Verwendung von kontrastreicher Farbigkeit wollte

³⁰³ HAMANN-MAC LEAN/HALLENSLEBEN, Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, 320. TODIĆ, Serbian monumental Art, 219

³⁰⁴ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 48.

³⁰⁵ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 48.

³⁰⁶ Für detailliertere Ausführung zur Architektur in Mileševa und auch Sopoćani vgl. STOJAKOVIĆ, Arhitektonski prostor u slikarstvu; und STOJAKOVIĆ, La conception.

man zusätzlich gezielt den Blick der Gläubigen im Kirchenraum auf die Freskenausstattung lenken und sie dabei auch verstärkt beeindrucken.³⁰⁷

Stilistisch zeigt die Malerei von Mileševa also eine neue Phase in der Entwicklung der Malerei des 13. Jahrhunderts, die sich deutlicher den antiken Formen annähert. Anhand der Vorbilder, die auf den Mosaiken in der Kirchen Hagios Demetrios und Hagios Georgios in Thessaloniki zu finden sind, wird in der bisherigen Forschung geglaubt, dass diese Künstler aus Thessaloniki stammen bzw. mit dieser Stadt verbunden waren. In Serbien selbst hat sich bis heute keine ähnliche Malerei erhalten. Ende des 13. Jahrhundert tritt diese Malweise in der Kirche Hagia Sophia in Monemvasia auf den Peloponnes wieder auf.³⁰⁸

Reife Merkmale der Malerei des 13. Jahrhunderts zeigen sich in den ältesten Fresken der Dreifaltigkeit-Kirche des Klosters **Sopoćani**, die zusammen mit dem Deesis-Mosaik der konstantinopolitanischen Hagia Sophia am besten den Stil der Palaiologen Renaissance präsentieren. Es handelt sich auch hierbei um Malerei die mit der in San Zan Degolà ebenfalls gut vergleichbar ist. Das Kloster Sopoćani ist ebenfalls eine königliche Stiftung. Der Gründer des Klosters war Stefan Uroš I. (1243-1276), der Sohn Stefans des Erstgekrönten und ein Enkel Stefans Nemanja, wobei die Klosterkirche bereits zu seiner Regierungszeit gebaut und mit Fresken ausgestattet wurde. Nachdem Uroš I. entmachtet und in einem Kloster in Zahumlje verbannt wurde, wo er im Jahre 1280 starb, wurden seine Reliquien nach Sopoćani übertragen und in der Kirche beigesetzt, obwohl er diese Kirche nicht als sein Mausoleum geplant hatte.³⁰⁹ Gegen Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts wurde an die Hauptkirche ein Exonarthex und ein Glockenturm angebaut und in der Folge noch zwei weitere Kapellen zwischen den Seitenschören und bereits vorhandenen Seitenkapellen geschaffen. Dabei bekamen alle neugebauten Kirchenräume eine zeitensprechende Wandmalerei.³¹⁰

Die für uns relevante älteste Freskomalerei von Sopoćani ist, obwohl beschädigt, im Altarbereich inkludiert Prothesis und Diakonikon, im Naos, Narthex und in den durch ihn zugängigen Kapellen des Simeon Nemanja und des Erzdiakon Stefan zu sehen. Anhand des zu Lebzeiten dargestellten Erzbischofs Sava II. im Altarraum der Kirche soll die Ausstattung der Kirche zwischen 1263 und 1268 erfolgt sein. Dafür sprechen die Darstellungen der beiden

³⁰⁷ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 48 -49; LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 297; VELMANS, L'arte monumentale bizantina, 185.

³⁰⁸ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 49.

³⁰⁹ Vgl. POPOVIĆ, Vladarski grob, 191.

³¹⁰ ĐURIĆ, Sopoćani 1963, 29.

Söhne des Königs, die im bestimmten Alter im Rahmen der Stifterdarstellungen und der Abbildung des Todes der Mutter des Königs Uroš I. Anna Dandolo erscheinen.³¹¹

In Sopoćani ist es den Künstlern das erste Mal gelungen, ein stimmiges Programm für eine serbische Kirche zu schaffen, indem der Kirchenraum in Themenkreise unterteilt wurde. Dabei wurden im Kuppel- und Unterkuppelbereich die Geschehnisse von der Verkündigung bis zur Verklärung abgebildet. Im Altarraum sind üblicherweise die mit der Eucharistie verbundenen Themen gezeigt, während der Bereich im Westjoch für die Szenen des Todes und der Auferstehung reserviert waren.³¹²

Diesem Schema folgend waren in der Kuppel offensichtlich Christus und die Propheten abgebildet. In den Pendentifs befinden sich noch immer die Fresken der, in ihrer Arbeit vertieften, Evangelisten. Dazwischen sind noch zwei Medaillons mit Vorfätern erhalten. Die Kuppelbögen und die hohen Zonen der Pfeiler zeigen einige Vorfahren. Im oberen Altarbereich sind die Szenen nach der Auferstehung Christi zu sehen. Die Gottesmutter mit Christus befindet sich in der Altarhalbkalotte, während darunter noch die Apostelkommunion und die Anbetung des Opfers erscheinen. Am Ende des Liturgie-Zuges sind die drei bis dahin amtierenden serbischen Erzbischöfe, Sava I., Arsenije I. und der damals noch amtierende Sava II., abgebildet. In der Prothesis ist ein Gottesmutterzyklus und dem Hl. Nikolaus geweihten Diaconikon sind unter anderen eine Deesis, der hl. Nikolaus und das Mandylion zusehen.³¹³

In den oberen Zonen des Naos wurden vor allem die Festtagsszenen in Fokus gesetzt, wobei die Darstellungen an den gegenüber liegenden Wänden miteinander korrespondieren. Auf dem östlichen Pfeilerpaar wird die Verkündigung an Maria gezeigt und steht symbolisch gegenüber der Darstellung des Todes Mariæ (Abb. 136), die ihren üblichen Platz an der Westwand erhielt. Im mittleren Joch stehen Geburt und darunter befindliche Verklärung Christi an der Nordwand gegenüber der Präsentation Christi im Tempel und Christus lehrt im Tempel an der Südwand. Im Westjoch sind an der Nordwand der Einzug Christi in Jerusalem und darunter der Abstieg Christi in den Hades abgebildet, während gegenüber an der Südwand noch die Kreuzigung Christi zu sehen ist. Im Südchorraum sind neben der Darstellung der Heiligen Dreifaltigkeit noch die hl. Ärzte und die Apostelfiguren in der stehenden Zone untergebracht, während im Südchorraum weitere Apostel erscheinen. Auf dem Pfeiler und in der untersten

³¹¹ ĐURIĆ, Sopoćani 1963, 16 - 23. Neuerlich setzt sich Branislav Todić auch für eine spätere Datierung zwischen den Jahren 1272 und 1276 ein .(Vgl. TODIĆ, Serbian monumental Art, 226) die jedoch fraglich ist.

³¹² ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 55.

³¹³ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 54-55.

Zone der Kirche sind weitere stehenden Heilige angeordnet. Im unteren Register sieht man auch an der Süd- und südlichen Teil der Westwand den Stammbaum der Nemanjićs, in dem Maria die männlichen Mitglieder der Familie, angefangen bei Stefan Nemanja, Christus vorstellt.³¹⁴

Im Narthex sind weitere Darstellungen der Nemanjiden, darunter auch der Tod von Anna Dandolo, abgebildet. Hier sind die Erzählungen über den gerechten Joseph, den jüdischen Knaben sowie der Wurzel Jesse, die Ökumenischen Konzilien und zwei serbische Synoden, das Jüngste Gericht und mehrere stehende Heiligen in der unteren Zone angeordnet, wobei hier Mönche und Einsiedler bevorzugt wurden. In der dem Heiligen Simeon Nemanja geweihten Südkapelle ist nach dem Vorbild von Studenica sein Leben abgebildet, während in der Nordkapelle, die dem Schutzpatron der Nemanjiden, Erzdiakon Stephan, geweiht ist, einzelne Szene seines Lebens sowie die Figuren der weiteren Schutzheiligen zu sehen sind.³¹⁵

Die Fresken von Sopoćani haben mehrere Maler von unterschiedlichen künstlerischen Fähigkeiten fertiggestellt. Die besten Maler, die einer höfischen Tradition folgten, haben die symbolisch wichtigsten und dem Blick der Gläubigen am meisten präsentierten Fresken der Altarapsis und Naos gefertigt. Die schwächsten unter ihnen waren die Maler der Prothesis und des Diakonikon. Die Prothesis-Fresken zeigen gestauchte Figuren, die mit unstimmiger Modellierung aufwarten. Ähnlich ungeschickt wirken auch die Malereien des Diakonikons, deren Figuren in helles Kolorit und leichtem Farbauftrag gehen auf veralteten Modellen zurückgehen.³¹⁶

Die Maler des Narthex scheinen der klösterlichen Tradition näher als die Künstler des Naos und Altarapsis gestanden zu haben. Ihr Werk wirkt überladen, was tatsächlich auch die abgebildeten Themen diktieren haben, sodass sie der Künstlergruppe weniger Freiheiten in ihrer Darstellung ließen. Ein weiterer Faktor für den Unterschied zur ersten Künstlergruppe ist neben der schlechteren Umsetzung auch die Farbwahl, die sich auf Dunkelrot, Ocker, Dunkelblau und Weiß beschränkte.³¹⁷

Die Malereien der Süd- und Nordkapelle gehören zu einem anderen künstlerischen Milieu. Dabei hat sich der Maler der Südkapelle die Fresken des Hauptschiffes als Vorbild genommen und versuchte ebenfalls die Dargestellten plastisch zu erarbeiten. Durch die Anwen-

³¹⁴ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 55.

³¹⁵ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 56.

³¹⁶ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 57.

³¹⁷ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 54, 56.

dung einer dunkleren Farbpalette, haben die von ihm gemalten Figuren an der plastischen Wirkung ziemlich verloren. Im Gegensatz zu ihm lässt sich der Maler der Nordkapelle nicht von den Künstlern des Naos beeinflussen und bemühte sich, den archaisch wirkenden Figuren mit einer hellen Farbgebung Volumen zu verleihen.³¹⁸

Die im Altarraum und dem Naos wirkenden Hauptmaler stellen durch ihre Begabung und fortschrittlichen Kenntnisse alle anderen in Sopoćani tätigen Künstler in den Schatten und geben den Ton des gesamten Bildensemble der Kirche vor. Bezüglich des Bildkonzeptes ist in dieser Malerei im Vergleich zu Mileševa eine stärkere Konstruktion des Raumes durch die gemalte Architektur bemerkbar, indem etwa die Evangelisten von aufwendigen Gebäudestrukturen umgeben sind. Weiters verwendet man in den Szenen keinen illustrativen Zusatz mehr. Die Nebenprotagonisten des Geschehens werden hier nicht in Gruppen zusammengefasst und verkleinert am Rand abgebildet, sondern sie erhalten dieselbe Gewichtung wie der Hauptdarsteller, wobei die Zahl der Teilnehmer vervielfacht und die Beweglichkeit der Figuren komplexer wurde.³¹⁹ Die Dargestellten drücken ihr Inneres vor allem durch große und weite Bewegungen sowie starke Gestik aus.³²⁰

Die Dargestellten erscheinen in Sopoćani besonders monumental, plastisch und mit einem heroischen Ausdruck abgebildet sie erinnern an antike Heldenstatuen. Dazu tragen auch ihre weiten Gewänder und ihre besonders malerisch ausgeführte Wiedergabe bei.³²¹ Die Fresken wurden in einer pastellfarbenen Palette ausgeführt. Dabei wurden meistens zartes Rosa, Pistaziengrün und Himmelblau kombiniert und auf den Gewandfalten goldene Höhungen eingesetzt. Der goldene Hintergrund, der mit einer Maserung versehen war und den Mosaik-Grund imitierte, wurde über die Zeit schwer beschädigt, sodass hinter den Figuren mehr oder weniger noch ein brauner Untergrund der goldenen Oberschicht zusehen ist.

Die Freskodekoration in Sopoćani gilt als ein Höhepunkt der Palaiologen-Renaissance. Durch die Monumentalität und der starken plastischen Ausarbeitung der Figuren sowie durch die Farbgebung folgt diese Malerei den Antikenvorbildern und wirkt besonders fortschrittlich, auch in Bezug auf die folgende Renaissance in Italien.³²² Dabei wurden die Antikenmodelle teilweise von der frühchristlichen und mittelbyzantinischen Kunst aus der Zeit der Makedonier Dynastie übernommen. So weisen etwa die Figuren in Sopoćani eine gewisse

³¹⁸ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, 57.

³¹⁹ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, S. 55.

³²⁰ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, S. 56.

³²¹ ĐURIĆ, Fresken in Jugoslawien, S. 55; Lazarev, Storia della pittura bizantina, S. 300.

³²² VELMANS, L'arte monumentale bizantina, S. 189.

Ähnlichkeit mit den Figuren von Santa Maria Antiqua in Rom auf, insbesondere lässt sich dabei der Apostel Johannes mit dem Erzengel der Verkündigung in der römischen Kirche gut vergleichen. Besondere Gemeinsamkeiten zeigen die speziell ausgeformten Ohren, die lange Nase, die vollen Unterlippen sowie die tief verschatteten Augen auf.

Die Fresken von Sopoćani sind stilistisch mit zeitgenössischen Arbeiten der konstantinopolitanischen Werkstätten zu vergleichen. Vor allem handelt es sich dabei um das große Desis-Mosaik auf der Galerie der Hagia Sophia. Auch die Maler der Fresken der Sophienkirche in Trapezunt folgten der Malweise der Palaiologen-Zeit. Weitere Vergleichsbeispiele finden sich auch in der Miniaturmalerei. Zu erwähnen sind etwa die griechische Kodizes Nr. 46 aus dem Athos Kloster Stauronikita sowie der Psalter Nr. 381 aus der Vatikanischen Bibliothek, die vermutlich zur selben Zeit wie die serbischen Fresken entstanden sind. Man erkennt enge Verbindungen der Darstellung des Königs David im Athos Kodex zur selben Figur in Sopoćani, oder dem hl. Menas im italienischen Psalter.³²³ Während viele Formen auf byzantinische Vorbilder zurückgehen, sind in Sopoćani auch die serbischen Eigenkreationen hervorgehoben, wie die wiederholte Abbildung der Stifter oder der horizontale Familienstammbaum der Nemanjiden, der das erste Mal in Studenica nachweisbar ist.³²⁴

Wie an der stark beschädigten Wandmalerei des Katholikons des Klosters **Gradac** zu sehen ist, sind die Maler dieser Kirche ebenfalls dieser Stilrichtung gefolgt. Das Kloster dürfte bereits König Uroš I. und seine Frau Jelena gegründet haben und die der Verkündigung Mariæ geweihten Kirche sollte als ihre gemeinsame Grabstätte dienen. Dies verhinderte wahrscheinlich die Entmachtung und der baldige Tod des Königs, der deswegen in Sopoćani beigelegt wurde. Seine Witwe hat sich aber für die Fertigstellung der Kirche weiter eingesetzt und wurde hier nach ihrem Tod im Jahre 1314 begraben. Die Freskomalerei der Kirche entstand wahrscheinlich zwischen den Jahren 1277 und 1282. Ihre ursprüngliche Pracht ist an der schlecht erhaltenen und in der Oberschicht sehr beschädigten Freskenfragmenten kaum ersichtlich. Erst nach genauer Betrachtung kann man die erstklassige Komposition mit einigen selten erhaltenen ikonographischen Lösungen (z. B. Geburt Christi) und hervorragenden Stil der früher vergoldeten Malereien erkennen. Die beschädigte Stifterkomposition, die den älteren Stiftungen der Nemanjiden folgt, liefert uns einige Informationen über die Geschichte dieser Kirche.³²⁵

³²³ ĐURIĆ, Sopoćani 1963, 70.

³²⁴ LAZAREV, Storia della pittura bizantina, 299.

³²⁵ KANDIĆ, Manastir Gradac, 6/7.

Zuletzt ist noch eine Stiftung des Königs Dragutin, nämlich die dem Hl. Ahileios geweihten Kathedralkirche des Bistums von Moravica in Arilje zu erwähnen. Dragutin errichtete diese Kirche nach seiner Übergabe der Herrschaft an den jüngeren Bruder Milutin, welche durch einen Unfall verursachte Reue für die Entmachtung seines Vaters Uroš I. erfolgte. Mit der Ausnahme der späteren Mausoleen der Nemanjiden, stellt diese Kirche den letzten Bau des Raška Stils der serbischen Architektur des 13. Jahrhunderts dar. Die Ausstattung der Kirche (Abb. 137) wurde laut der Stifterinschrift im Jahre 1296 durchgeführt. Anhand der Abkürzung einer politischen Partei, die die Maler in einem Fresko hinterließen, wissen wir, dass sie aus Thessaloniki stammen. Ihrem Stil zufolge sollte es sich hierbei um einen etwas älteren Meister handeln. Sie pflegten nämlich eine konservativere Malweise im Vergleich zum neuem Trend der Malerei, die Manuel Panselinos, Eutychios und in der frühen Phase sein Sohn Michael pflegten, und bildeten so einen Übergang zum neuen Stil der byzantinischen Malerei des 14. Jahrhunderts.³²⁶

5.3.3.3. Byzantinische Künstler in Venedig und ihr Einfluss auf den einheimischen Künstlermilieu

Die byzantinische Kunst und besonders die konstantinopolitanischen Künstler haben einige ihrer besten Werke für ausländische Auftraggeber geschafft, da ihr qualitätsvolles Schaffen und die jahrhundertlange Tradition ihrer Kunstschulen in der damaligen christlichen Welt sehr gefragt waren. Als sich das byzantinische Reich im 13. Jahrhundert in einer schwierigen politischen Situation befand, beeinflussten die byzantinischen Künstler im Exil, wie oben bereits erklärt wurde, stark die serbische Kunst, in der alle Phasen der Stilentwicklung dieser Zeit zu sehen sind. Deswegen wundert es nicht, dass wir heute in der serbischen Wandmalerei viele Parallelen zu den Fresken von San Zan Degolà finden. Die byzantinische Kunst und jene auf den italienischen Boden bildeten seit frühchristlicher Zeit eine Einheit, da dem Reich der Romaier mit der Hauptstadt Konstantinopel auch der Großteil des heutigen Italiens gehörte. Obwohl sich die Lage nach dem Ikonoklasmus und besonders nach der Kirchenspalzung im Jahre 1054 änderte, hatte Byzanz als führende Weltmacht noch immer einen großen Einfluss auf den Westen und somit Italien. Was Venedig betrifft, ist bemerkbar, dass mit ihrem ökonomischen und dadurch auch politischer Aufstieg nach der Erlangung der Privilegien im

³²⁶ VOJVODIĆ, Arilje, 213 -231.

Mittelmeer frei zu handeln, begann auch die große Bautätigkeit und Kunstentwicklung auf der byzantinischen Basis und ihren Einfluss, der durch die Eroberung Konstantinopels und der Transfer seiner Schätze und Technologie noch verstärkt wurde. Deswegen sind in Venedig die Kunstschatze zu finden, deren Meistern ähnliche Kunstströmung wie diejenigen von San Zan Degolà folgen. Um die Entstehung der Malerei in San Zan Degolà besser zu erklären, soll an dieser Stelle mehr über das künstlerische Klima durch heute noch vorhandene Denkmäler der Monumentalmalerei im Umfeld von Venedig gesagt werden. Dazu gehören die Mosaiken von Santa Maria Assunta und bestimmte Mosaiken und Fresken in San Marco.

Die frühesten Beispiele dieser Kunstströmung befinden sich in der ehemaligen Bischofskirche **Santa Maria Assunta der Insel Torcello**, deren heute noch teilweise erhaltene Wanddekoration in mehreren Phasen entstanden ist.³²⁷ Die basilikale Kirche wurde im Auftrag des Exarchen von Ravenna Isaacius im Jahre 639 als *Santa Maria Madre di Dio* gebaut und im Jahre 826 unter dem Bischof Adeodatus vergrößert. Im Jahre 1008 wurde die Kirche auf Wunsch des neu eingesetzten Bischofs Orso Orseolo, den Sohn des Dogen Pietro II. Orseolo wieder aufgebaut, mit den Fresken und Mosaiken ausgestattet und dem Patrozinium *Santa Maria Assunta* geweiht. Nach einem Teileinsturz der Kathedrale durch ein Erdbeben im Jahre 1117, wurden Erneuerungsarbeiten durchgeführt, indem die zerstörte Mosaikteile ergänzt bzw. neue geschaffen wurden.

Die heute noch vorhandene Wanddekoration der Kirche, die sich in Altarapsis, Diakonikon und Westwand der Basilika befindet. Während der Restaurierungsarbeiten im Jahre 1939 wurden unter Marmorplatten der unteren Zone der Altarapsis Freskenfragmente freigelegt und sie werden inzwischen der benediktinischen Tradition zugeschrieben.³²⁸ Deswegen glauben wir, dass die Kirche ursprünglich mit Fresken ausgestattet war. Großteil der erhaltenen Wanddekoration sind Mosaiken die hauptsächlich aus dem 11. und 12. Jahrhundert stammen. Diejenigen im Altarbereich und im Diakonikon zeigen eine große Abhängigkeit von den frühchristlichen Modellen die offensichtlich von der ursprünglicher Ausstattungen dieser Kirche übernommen wurden. Die älteste Wandverzierung befindet sich in der Altarapsis und Diakonikon. Diese wird in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts datiert und stammt offensichtlich aus der Zeit der Kirchenerneuerung, die Orso Orseolo unternommen hat. Oberhalb der Marmorverkleidung ist die Altarapsis mit einer Apostelversammlung dekoriert, die als Arbeit von griechischen Künstlern aus den byzantinischen Kernländern angesehen wird. Den Vorbildern

³²⁷ DORIGO, Venezia, 30.

³²⁸ NIERO, Torcello, 18.

entsprechend, die in der Hagia Sofia in Kiew (1. Hälfte des 11. Jahrhunderts) und etwas später im Katholikon der Kirche von Hosios Loukas zu finden sind, entstanden diese Mosaiken im 11. Jahrhundert, wobei die Figuren von Paulus, Matthäus, Andreas und Jakobus wegen der Beschädigung durch das Erdbeben bald danach die neu gefertigt wurden.³²⁹

Aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhundert stammen auch die ältesten Mosaiken des Diakonikons, die das Gewölbe zieren.³³⁰ Das in vier Segeln unterteilte Gewölbe ist mit einem Tondo mit der Darstellung des Lamm Gottes dekoriert (Abb. 138) dieses wird in einem Lorbeerkrantz eingefasst von vier Engeln getragen. Neben den Engeln werden die Eckflächen mit verschiedenen Pflanzen und Tieren gefüllt.³³¹ Diese Mosaiken zeigen deutlich, dass hier das alte Ausstattungsprogramm beibehalten wurde, das auf die Vorlagen des 9. Jahrhunderts basiert.³³² Ihre Vorbilder sind neben dem Presbyterium von San Vitale auch die Apsis der Kirche von San Giusto in Triest.

Weitere Mosaiken der Altarapsis und des Diakonikons stammen aus dem 12. Jahrhundert und entstanden unserer Meinung nach zur Zeit der Erneuerung der beschädigten Wanddekoration. Dass die Erneuerung des Altars und des Diakonikons gleichzeitig stattgefunden hat, zeigt die Ähnlichkeiten der Mosaiken beider Kirchenteile. Dies erkennt man etwa anhand der Spruchbänder, die die Bildzonen teilen; und symbolisch himmlische und irdische Sphäre trennen. Die dazu gehörige lateinische Inschrift besagt, *Personis triplex Deus est: et Numine simplex, herabitat hic terram, mare fundit, luminat aethericum*, was übersetzt bedeutet: *Gott ist dreifach in den Personen: und mit dem einfachen Gott streift er hier die Erde, ergießt das Meer, erleuchtet das Ätherische*,³³³ Dabei wurde das alte Dekorationskonzept beibehalten, sodass die neu entstandenen Mosaiken mit den Alten eine Einheit bilden.

Im Diakonikon wurde die Vermittlung der Offenbarung durch die Heilige Schrift mittels der Lehrer der Kirche in zwei Zonen gezeigt. In der unteren Zone stehen vier Kirchenväter des Westens, die heiligen Augustinus, Ambrosius, Martin und Gregor der Große sind in aufwändigen bischöflichen Gewändern dargestellt und stehen auf der, für die Region übliche, Klatschmohnwiese. Sie wurden auf ähnliche Weise, wie die Apostel in der Hauptapsis in der unteren Zone der Apsiskonche abgebildet.³³⁴ Als Datierungsreferenz kann hier die Darstellung

³²⁹ DORIGO, Venezia, 32.

³³⁰ DORIGO, Venezia 32.

³³¹ NIERO, Torcello, 24.

³³² DORIGO, Venezia, 32.

³³³ Vgl. CONCINA/CODATO/PAVAN, Kirchen in Venedig, 119.

³³⁴ NIERO, Torcello, 20.

des Hl. Martin verwendet werden, da er erst nach 1000 an Beliebtheit erlangte.³³⁵ Er ersetzt in den älteren Darstellungen den hl. Gerlam. Es handelt sich hier um seine älteste Wiedergabe innerhalb der genannten Gruppe von heiligen Bischöfen. In der Diakonikonskonche befindet sich die Mosaikdarstellung des von den Erzengeln Michael und Gabriel flankierten thronenden Christus, die eine byzantinisch-ikonographische Tradition aus der Jahrtausendwende folgt.³³⁶ Im Unterschied zu den Bischofsbildern, die eindeutig im 12. Jahrhundert datiert werden,³³⁷ glaubt man in der bisherigen Forschung, dass die Christus-Darstellung in einer späteren Phase des 12. oder im 13. Jahrhundert entstanden ist, wobei die Künstler hier die byzantinisch-ikonographische Tradition aus der Jahrtausendwende folgten.³³⁸ Ein Ähnliches Problem taucht dabei auch bei der Mosaikausstattung des 12. Jahrhunderts im Bereich der Altarapsis auf.

Die Konche der Hauptapsis wurde im 12. Jahrhundert mit einer Darstellung der Hodegetria ausgestattet (Abb. 139), während der Triumphbogen mit der Verkündigungsszene verziert wurde. Diese Mosaiken wurden in der byzantinischen Bildtradition gefertigt, wobei bis heute nur die Verkündigungsdarstellung in der ursprünglichen Ausführung zu sehen ist. Auf der linken Seite des Bogens sieht man üblicherweise den Erzengel Gabriel, der in Bewegung festgehalten wurde. Ihm gegenüber ist auf der rechten Seite die überraschte, erstarrt wirkende und vor dem Thron stehende Jungfrau Maria zusehen. Zu den klassischen Elementen der byzantinischen Bildtradition zählen auch der mit Faden gefüllter Korb neben dem Thron und die Spindel in ihrer linken Hand.³³⁹

Die in der Apsiskonche befindliche Darstellung der Gottesmutter Hodegetria ist vor einem Goldgrund dargestellt. Maria ist in einen tiefblauen Maphorion gehüllt, das goldene Kreuz auf ihrer Stirn wiederholt sich auf ihren Schultern und wird durch den goldenen Saum mit den goldenen Fransen zusätzlich betont. Ihre starre Haltung wird durch ihren Blick gemildert. Das Jesuskind auf ihrem Arm hält einen Rotulus mit dem Gesetz in der Hand. Maria trägt ein weißes Taschentuch als Zeichen der *Mater Dolorosa*.³⁴⁰ Offensichtlich wurde die Original-Darstellung der Hodegetria, die noch heute sichtbare starke Anlehnungen an das Hodegetria-Bildnis von Hosios Lukas zeigt,³⁴¹ im Laufe der Zeit restauriert, was die Forscher bei

³³⁵ NIERO, Torcello, 20.

³³⁶ NIERO, Torcello, 20.

³³⁷ DORIGO, Venezia, 32.

³³⁸ NIERO, Torcello, 20.

³³⁹ NIERO, Torcello, 20; DORIGO, Venezia, 35.

³⁴⁰ NIERO, Torcello, 18.

³⁴¹ NIERO, Torcello, 20.

der Datierung verwirrte. Viktor N. Lazarev betont die starke Beziehung dieser Darstellung zu den Mosaiken von San Marco und daraus schließt, dass die Meister von Torcello des 12. Jahrhunderts aus Venedig stammen.³⁴² Auch Wladimiro Dorigo glaubt, dass der Künstler der Altarapsis gleich wie jene des Diakonikons aus dem adriatischen Raum stammen. Dabei glaubt er, dass die im 12. Jahrhundert arbeitenden Künstler des Diakonikons eine Zuneigung zur ravnatischen Tradition zeigen,³⁴³ während die Mosaike der Altarapsis zu den ersten Werken gehören, die nach spätbyzantinischem Schema entstanden sind.³⁴⁴ Nach Antonio Niero wurde die originale Hodegetria aus dem 12. Jahrhundert durch die heutige um 1230 ersetzt.³⁴⁵ Ein ähnliches Problem der Mosaikdatierung gibt es auch bei der in verschiedenen Phasen gefertigten Darstellungen der Westwand des Mittelschiffes.

Die mit dem Tod und Auferstehung verbundene Mosaikdekoration der Westwand von Santa Maria Assunta (Abb. 113) entstand anscheinend in zwei Phasen. Die bisherigen Forschungsergebnisse zeigten, dass zuerst am Anfang des 12. Jahrhunderts in den oberen beiden Registern die Kreuzigung und darunter der Abstieg in die Hölle gefertigt wurden. In der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts dürften die restlichen unteren Abschnitte der Wand mit der Darstellung des Jüngsten Gerichtes verziert worden sein. Dabei ist bereits bemerkt worden, dass alle Darstellungen klare Verbindung mit den byzantinisch-ikonographischen Vorbildern zeigen, die unter den westlichen Einflüssen stehen. So betrachtet scheint uns sinnvoll die Bemerkung von Antonio Niero hier zu erwähnen, der in diesem Mosaik eine Kombination des byzantinischen Schemas mit der venezianischen Technik und einzelnen westlichen ikonographischen Elementen sieht.³⁴⁶ Dieser Meinung kann unsere Forschung teilweise unterstützen. Wir möchten aber in der Folge einige Feststellungen relativieren und unsere Beobachtungen für die Lösung dieser Frage anführen. Dies bezüglich ist hier auch zu erwähnen, dass die angeführten Beschlüsse meiner Untersuchung, wie viele anderen in dieser Masterarbeit, das Ergebnis einer engen Zusammenarbeit mit meiner Betreuerin Jadranka Prolović darstellen. Ohne ihrer Forschungserfahrung in Bereich der byzantinischen und italienischen Kunst und der Hilfe durch wertvolle Tipps und gemeinsamen Betrachtung des Fotomaterials konnte ich mit der Erfahrung einer Studentin der Kunstgeschichte bis zu diesen Ergebnissen schwer kommen.

³⁴² LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, 242.

³⁴³ DORIGO, *Venezia*, 32.

³⁴⁴ DORIGO, *Venezia*, 35.

³⁴⁵ NIERO, *Torcello*, 20.

³⁴⁶ NIERO, *Torcello*, 42.

Die fragmentarisch erhaltenen griechischen Mosaikinschriften der Westwand sprechen unserer Meinung nach über die Beteiligung der byzantinischen Künstler bei der Fertigstellung der Mosaiken. Es ist schwer zu glauben, dass die einheimischen Künstler durch die byzantinisch-ikonographischen Modelle auch die griechischen Beischriften übernommen haben. Diese Mosaiken wurden aber von mehreren Meistern geschaffen.³⁴⁷ Die sichtbaren westlichen Stilelemente bei der Bearbeitung mancher Gesichter und westliche Zutaten in der Ikonographie der Auferstehungsszene sprechen aber auch über die Beteiligung der einheimischen Künstler bei der Fertigstellung dieser Mosaiken. Dabei soll man klar die festgestellten späteren Überarbeitungen der Mosaiken vom Original trennen.

Unsere Hauptbemerkungen beziehen sich vor allem auf die Datierung der einzelnen Entstehungsphasen der Mosaiken dieser Wand. Die Wandausstattung erfolgte nach der Regel von oben nach unten, dieser Arbeitsvorgang wurde auch auf der Westwand der Kirche von Torcello verwendet. Deswegen glauben wir, dass zuerst die Kreuzigungsszene am Giebel der Wand gefertigt wurde. Diese Darstellung folgt den byzantinischen Modellen, die in der bisher erhaltenen Mosaikkunst auch im berühmten Mosaik in Daphni (um 1000) zu sehen ist. Stilistisch lässt sich die Darstellung aber noch besser mit dem Mosaik der Kreuzigungsszene in Hosios Lukas vergleichen, obwohl an der venezianischen Szene spätere Bearbeitungen durch westliche Meister zu bemerken sind. Wir können es nicht ausschließen, dass die Originalszene bereits im 11. Jahrhundert im Zuge der Erneuerung, die Bischof Orso Orseolo im Jahre 1008 entstanden ist. Andererseits ist es auch möglich, dass diese Szene auch am Anfang des 12. Jahrhunderts gefertigt wurde, wobei danach die weitere Westwandausstattung unterbrochen wurde. Ein Grund dafür könnte das Erdbeben von 1117 gewesen sein. Auf jeden Fall entstanden die Darstellungen der Höllenfahrt Christi und des Jüngsten Gerichts offensichtlich in einer weiteren Phase. Dafür spricht eine sichtbare Trennungsfläche zwischen der Kreuzigung und Höllenfahrt, aber auch die stilistischen Unterschiede, die zwischen diesen Mosaiken erkennbar sind. Darüber hinaus ist zwischen der Höllenfahrt und dem Jüngsten Gericht keine Trennung sichtbar; die vorhandene dünne Bordüre zwischen den beiden Szenen spricht unserer Meinung nach deutlich über gleichzeitige Entstehung der Darstellungen.

Eine Parallele des Abstieg Christi in die Hölle finden wir ebenfalls in Daphni wie auch in der Mosaikdekoration von Nea Moni auf Chios. Das byzantinische Schema der Szene ist hier klar ersichtlich. Christus hat die Tore zur Hölle aufgebrochen und den unter seinen Füßen befindlichen Satan besiegt. Der Erlöser hat den auf der linken Seite dargestellten Adam am

³⁴⁷ Vgl. darüber auch DORIGO, Venezia, 35.

rechten Handgelenk gepackt und zieht ihn aus der Hölle. Hinter ihm steht auf ihre Rettung wartend, Eva und daneben die Propheten David und Salomon, die durch einen Händegestus die alttestamentarischen Propheten vertreten. Auf der rechten Seite steht, in seinem Wüstenfellgewand, Johannes der Täufer, der seiner Prophezeiung entsprechend auf Christus zeigt. Hinter ihm befindet sich eine Gruppe von Mönchen, welche die byzantinische Mönchskleidung tragen. Ein Detail auf beiden Seiten der Szene hat die Forscher dazu geführt die westlichen Einflüsse hier zu sehen was wir hier relativieren möchten. In je einer Höhle hinter Adam bzw. Johannes der Täufer stehen in ihrem Grab je drei ähnlich wie Diakone weiß bekleidete junge Leute die mit den ausgestreckten Händen auf ihre Rettung warten. Eine solche Einzelheit kommt in den Darstellungen von Daphni und Nea Moni nicht vor,³⁴⁸ die als Vergleichsbeispiele in Torcello herangezogen wurden. Die byzantinischen Darstellungen der Auferstehung wurden oft mit ähnlichen Figuren erweitert,³⁴⁹ sodass die ikonographischen Einzelheiten in Torcello auch als eine inzwischen verlorengegangene byzantinische Ikonographie dieser Szene angesehen werden kann. Dafür konnte auch die qualitätsvolle Ausführung der von den byzantinischen Modellen nicht abweichenden Figurentyp der Dargestellten, obwohl wir hier ohne grundsätzlichen Untersuchung auch eine spätere zusätzliche Verbesserungsintervention nicht ausschließen dürfen.

Die darunter befindliche Darstellung des Jüngsten Gerichts folgt ebenfalls den byzantinischen Vorbildern. Die Geschichte wird in vier Zonen unterteilt, wobei der unter den Füßen Christi ausgehende Feuerfluss, die auf der linken Seite befindlichen Gerechten von den rechten Seite dargestellten Sünder teilt. Ein goldener Hintergrund der einzelnen Szenen verbindet sie jedoch optisch und fasst in einer Erzählung zusammen. Im obersten Register ist die Große Deesis dargestellt, in der Mitte sitzt Christus auf dem Regenbogen als Richter, in einer Mandorla, die von vierflügeligen Engeln getragen wird. Zu seiner Linken und Rechten stehen die Fürbitter Maria und Johannes der Täufer, die von Engeln flankiert sind, neben den beiden sitzen je sechs Apostel. Im Hintergrund der Szene sind zahlreichen Engel zu sehen. Unter der Mandorla ist der vorbereitete Thron - Hetoimasia mit Passionswerkzeugen zu sehen, die von Engeln bewacht wurden, während sich vor dem Thron kniend Adam und Eva befinden. Links und rechts erscheinen je zwei Engel, die mit Trompeten alle Toten herbeirufen. Von der Mandorla mit Christus fließt ein rosaroter Strahl nach unten, die die linke und rechte Seite der darunterliegenden Szenen teilt. Unter dem vorbereiteten Thron sieht man den Erzengel Mi-

³⁴⁸ NIERO, Torcello, 42.

³⁴⁹ Für mehrere Beispiele der Anastasis-Szene in der byzantinischen Kunst sind bei KARTSONIS, Anastasis, zu sehen. Für die Ikonographie der Szene vgl. Auch PROLOVIĆ, Andreaskirche, 133-137.

chael beim Abwägen der Seelen, der die vier Gruppen der Seligen anführt. Dem Erzengel gegenüber erscheinen die Dämonen, welche die Waage zu manipulieren versuchen. Hinter diesen drücken zwei Engel die Verdammten ins Feuer des Hades, in dessen Mitte der Teufel auf seinem Thron sitzt.³⁵⁰ In der darunterliegenden letzten Zone wird diese Darstellung des Paradieses auf der linken und des Hades auf der rechten Seite vollendet. Die Quälerei der Sündergen in der Hölle wird mittels rot-schwarz herrschenden Hintergrundtönen gezeigt, während links gegenüber Paradiesszenen auf Goldhintergrund erscheinen. Hier steht die Gottesmutter in der Mitte, links von ihr sitzt mit Kindern umgebenen Abraham mit dem gerechten Lazarus auf dem Schoß, während rechts von der Gottesmutter der geschützte Eingang zum Paradies zu sehen ist, mit der Darstellung des Petrus, der gerade die Ewige Welt betritt. Die Szene ist geschickt mit dem Eingang zur Kirche verbunden, in dessen Lünette symbolisch noch einmal die Gottesmutter erscheint, die diesmal als Büste als Oranta zu sehen ist.³⁵¹

Als Hauptargumente für die Datierung der Christi-Hadesfahrt-Szene in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts wurde der verwendeten Zackenstil im Gewand von Christus sowie Adam und Eva angeführt. Es ist zu bemerken, dass hier die byzantinische Art der Draperien-Bearbeitung der Komnenenzeit zu sehen ist. Die Bearbeitung der Draperien in dieser und darunter befindlichen Torcello-Szene kommt besonders in der Kunst der Spätkomnenenzeit zum Ausdruck, sodass dementsprechend die weitere Ausstattung der Westwand der Torcello Kirche eher in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhundert erfolgte. Die Fortsetzung der Westwandausstattung steht wahrscheinlich im Zusammenhang mit den Reparaturen, die auch an den Mosaiken der Apsis und des Diakonikons durchgeführt wurden. Die Wiedergabe der Mönche hinter Johannes den Täufer in der Hades-Fahrt-Szene sowie ihre hervorgehobene Gruppendarstellung hinter den Kirchenvätern, die von den Schreibern der noch immer geltenen orthodoxen Liturgien, nämlich Johannes Chrysostomos und Basileios der Große angeführt wurden, könnte auf einer Verbundenheit der Künstler mit byzantinischen Kloster-Milieu hinweisen bzw. dass die Hauptmeister der Höllenfahrt und des Jüngsten Gerichtes byzantinischen Mönche waren. Die bereits bemerkte Verbundenheit dieser Künstler von Torcello mit jenen der Himmelfahrtskuppel von San Marco,³⁵² ist unserer Meinung nach nicht auszuschließen.

³⁵⁰ NIERO, Torcello, 38.

³⁵¹ NIERO, Torcello, 42.

³⁵² DORIGO, Venezia, 34.

Für die weitere Analyse der Malerei von San Zan Degolà sind besonders die **Kuppelmosaike des Mittelschiffes von San Marco** wichtig, die eine Entwicklung der venezianischen Mosaikkunst deutlich zeigen. Der Markusdom wurde als Palastkirche der Dogen gebaut, der die Reliquien des hl. Markus, die 829 von Alexandria überführt wurden, aufnehmen sollte, wobei die ursprüngliche Kirche zwischen 829 und 832 gebaut wurde.³⁵³ Von dieser ersten Variante des Markusdoms haben wir nur wenige schriftliche Quellen, darunter fällt eine Abschrift aus dem 14. Jahrhundert eines Testamento des Dogen Justinian Partecipacius, er gab hier Anweisungen an seine Frau im Gebiet *Sancti Zachariae* eine Kirche zu erbauen. Es hat sich nichts von dieser ersten Kirche heute erhalten.³⁵⁴ Als dieser Bau durch ein im Palast gelegtes Feuer zerstört wurde, setzte sich der Doge Pietro I. Orseolo noch im selben Jahr für den Neubau der Kirche ein. Wir haben heute keine Information ob die zweite San Marco Kirche der ersten ähnlich war.³⁵⁵ Die heutige Kirche wurde als Stiftung des Dogen Domenico Contarini nach dem Vorbild der Apostelkirche in Konstantinopel zwischen 1063 und 1094 begonnen, während die Dogen Domenico Selvo (1071-84) und Vitale Falier (1086-96) den Bau abschlossen.³⁵⁶ Die erste Wanddekoration der Kirche beschränkte sich auf Portal und Hauptapsis. Erst im 12. Jahrhundert wurde die Kirche in Kuppeln, Wänden und Gewölbe teppichartig mit Mosaiken überzogen. Sowohl finanzielle als auch organisatorische Gründe verursachten den späteren Wandel in der Ausstattung der Palastkirche, das neue San Marco sollte alles bisher Dagewesene in den Schatten stellen. Es war für ein Projekt dieser Größenordnung nicht einfach, die Finanzierung der Materialien und Arbeitskräfte aufzubringen, sowie die Transportwege zu erstellen.³⁵⁷ Für Demus steht die gute Beziehung am Ende des 11. und 12. Jahrhunderts zwischen Byzanz und den Dogen klar in Zusammenhang mit dem Anstieg von byzantinischen Künstlern und Mosaik Materialien in Venedig zu dieser Zeit.³⁵⁸

Für die Ausstattung von San Marco wurden erfahrene byzantinische Mosaizisten berufen, die nach einem ausgearbeiteten Konzept bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts das Bilderprogramm ausgeführt haben. Durch die Zeit bildeten und engagierten diese Künstler zusätzlich auch einheimischen Kräfte, sodass sich in der Ausstattung der Dogen Kirche bald ein lokaler Stil einmischt. Nach den mehrjährigen Aussetzungen der Gestaltung um die Mitte des 13.

³⁵³ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 1.

³⁵⁴ DEMUS, Church of San Marco, 64.

³⁵⁵ DEMUS, Church of San Marco, 69-70.

³⁵⁶ DEMUS, Mosaics of San Marco, 2.

³⁵⁷ BRENK, Zur Funktion des Atriums von San Marco, 53.

³⁵⁸ DEMUS, Mosaics of San Marco, 3.

Jahrhunderts wurden neue Meister engagiert, die einen radikal veränderten Ausführungsstil in der Wandausstattung von San Marco eingeführt haben. Die Mosaiken wurden seit diesem Zeitpunkt hauptsächlich von lokalen Arbeitskräften ausgeführt, die den sogenannten *stile trasparente* pflegten, der die gotischen und romanischen Elemente mit der byzantinischen Tradition verbindet. Die neu engagierten Künstler pflegten die Darstellungsweise, nach der die Figuren alleine vor einen mächtigen Goldgrund gestellt wurden, die als Ergebnis eine ungeschickte Präsentation der Dargestellten hatte und zunehmend an Bedeutung verlor. Diese Mosaizisten führten in ihren Werken auf ihre eigene Art des am Anfang des 14. Jahrhunderts zum Ausdruck kommenden Erzählstils der byzantinischen Malerei ein, der ein Geschehen durch mehrere Episoden und mehrmalige Darstellung der Hauptakteure präsentierte.³⁵⁹

Wie es angenommen wird, waren an der Ausstattung der Kuppeln des Mittelschiffes von San Marco verschiedene Mosaizisten unter der Leitung eines byzantinischen Meisters beteiligt. Es könnte sich dabei um den Griechen Markos Indriani handeln, der sich nachweislich um 1153 in Venedig befand es ist jedoch nicht sicher ob er an San Marco tätig war, ein anderer Meister der an San Marco gearbeitet hat war, Petrus.³⁶⁰ Ungefähr zu dieser Zeit entstanden auch die Mosaiken der Presbyteriums- und der Westkuppel von San Marco. Die Ausstattung der Zentralkuppel erfolgte etwas später, nämlich gegen Ende des 12. Jahrhunderts.

Die Kuppel über dem Presbyterium (Abb. 140) ist im Scheitel mit einem Medaillon der Halbfigur Christi als Emanuel zwischen der Himmelssternen dargestellt es handelt sich hierbei um eine Erneuerung aus dem 16. Jahrhundert.³⁶¹ Um das Medaillon sind die stehenden Figuren der Gottesmutter Orans und dreizehn Propheten angeordnet. In den Pendentifs sind die Evangelistsymbole angeordnet. Einen Stilbruch innerhalb des Kuppelmosaiks verursachten ein Brand im Jahre 1106 und das Erdbeben von 1117, der auch in Torcello für die Teilzerstörung der Apsis verantwortlich war. Es wird vermutet, dass vor allem die Propheten Jeremia, Daniel, Obadja und Habakkuk aus der Zeit zwischen den beiden Katastrophen stammten, während der Rest der Kuppelausstattung einige Jahrzehnte später entstand.³⁶² Sie entsprechen den Darstellungen der mittelbyzantinischen Kunstrichtung.³⁶³ Dabei erkennt man bei der Darstellung des Propheten Obadja einen ähnlichen Faltenwurf der Kleidung wie er auch bei dem hl. Petrus in der Apsis zu sehen ist. Dies lässt darauf schließen, dass die Meister

³⁵⁹ DORIGO, Venezia, 45.

³⁶⁰ DEMUS, Mosaics of San Marco, 3.

³⁶¹ DEMUS, Mosaics of San Marco, 43.

³⁶² DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 25.

³⁶³ DEMUS, Mosaics of San Marco, 47.

dieselben Vorbilder benutzt haben und diese Mosaiken im selben Zeitrahmen entstanden sind.³⁶⁴

Die Westkuppel von San Marco wurde mit der Darstellung des Pfingstwunders dekoriert (Abb. 141), im Scheitel der Kuppel wurde die Hetoimasia wiedergegeben, von ihr laufen silberne Flammenstrahlen des Heiligen Geistes auf die Köpfe der am Sockel der Kuppel sitzenden Apostel zulaufen. Der Mosaizist hat den hl. Markus mit eingebracht und zusammen mit den anderen Evangelisten unterscheidet er sich von den anderen Aposteln durch eine frontale Haltung, goldene Falten und goldene Bücher in ihrer linken Hand.³⁶⁵ Die Platzierung dieser Szene in der Kuppel war in der byzantinischen Kunst bereits bekannt. Ein Vorbild finden wir heute in der blinden Kalotte des Presbyteriums der Klosterkirche Hosios Loukas in Phokis (Abb. 142).³⁶⁶ Durch eine ahistorische Restaurierung des Mosaiks wurden die Apostel unterschiedlich erneuert, Petrus und Paulus sind zum komplett während andere nur teilweise und dies lässt die Pfingstkuppel in deutlich schwächerer Ausführung erscheinen als jene der mittleren Kuppel, in der etwa die runden Falteneinschlüsse der Kleidung der Protagonisten des Geschehens fehlen. Deswegen glaubt man, dass die Pfingstkuppel vor der Mitte des 12. Jahrhunderts mit dem Mosaik ausgestattet wurde.³⁶⁷

In der zentralen Kuppel wurde die Himmelfahrt Christi dargestellt (Abb. 143). Wie das Beispiel in der Sophienkirche in Thessaloniki (9. Jh.) bezeugt, wurde diese Szene bereits nach dem Ikonoklasmus in den Kuppeln der byzantinischen Kirchen platziert und wurde hier parallel mit der Pantokrator-Darstellung öfter während der mittelbyzantinischen Zeit wieder gegeben. In Venedig folgte sie dem Vorbild der Apostelkirche von Konstantinopel, eine Darstellung, die uns durch die Ekphrasis des Konstantinos Rhodios (gestorben zwischen 931 und 944) bekannt ist, der bereits im 9. Jahrhundert reparierten Mosaiken des 6. Jahrhunderts beschrieb.³⁶⁸ Die erste erhaltene Kuppeldarstellung befindet sich in der Sophienkirche in Thessaloniki (Abb. 144), die Ähnlichkeit mit der venezianischen als auch anderen erhaltenen Darstellungen dieser Art zeigt. Die Szene von San Marco zeigt das übliche ikonographische Schema. Im Scheitel der Kuppel ist der aufsteigende Christus in einer Gloriole zusehen, der von vier Engeln getragen wird. Darunter sind in der Kuppelwölbung die Zeugen des Geschehens;

³⁶⁴ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 38.

³⁶⁵ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 54.

³⁶⁶ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 67.

³⁶⁷ DEMUS, Mosaics of San Marco, 154.

³⁶⁸ Vgl. LEGRAND, Description, 32-103. Über die Beschreibungen der Apostelkirche des Konstantinos Rhodios, und des Nikolaos Mesarites vgl. eine kürzere Beschreibung und weiterführende Literatur zu dieses Themas vgl. PROLOVIĆ, Resava, 409-410 (hier auch weiterführende Literatur dieses Themas).

die von Engeln flankierte Gottesmutter Orans und zwölf Apostel angeordnet. Unterhalb dieser sind zwischen den Tambourfenstern noch die Darstellungen von sechzehn Tugenden und Seligkeiten angeordnet. In den Pendentifs sieht man die von aufwendiger Architektur umgebenen Evangelisten an ihrem Schreibplatz und weiter darunter noch vier Personifikationen der alten Flüsse.³⁶⁹

Die Darstellung der Himmelfahrt in San Marco zeigt eine sichere Hand, mit ruhiger Pinselführung und bezeugt einen Meister, der auf einer hohen künstlerischen Ebene stand. Dieses Werk zeigt Ähnlichkeit mit der Darstellung der Passionsgeschichte im östlichen Bogen und die Szenen der Apostelgeschichte im südlichen Bogen zur Pfingstkuppel, es nicht auszuschließen ist, dass es sich hier um den gleichen Meister handelt.³⁷⁰ Die Apostel, die der Himmelfahrt beiwohnen, zeigen unterschiedliche Haltungen und Emotionen. Sie wurden durch Bäume links und rechts gerahmt welche ihren Aktionsraum definieren. Der Faltenwurf, der oft als "Zackenstil" bezeichnet wird, ist lebendig und individuell. Die Gewandstrukturen der Apostel erinnern an die Propheten der Ostkuppel. Sie sind in individuellen Bewegungen und Positionen festgehalten.³⁷¹ Der starken Dynamik der Apostel ist die statuenhafte Abbildung der Maria entgegengesetzt.³⁷² Die Darstellungen der Tugenden und Seligkeiten stellen eine Verbindung zwischen Orient und Okzident her. Dieser Teil wurde in keiner byzantinischen Kirche abgebildet und ist damit ein klar westliches Element. Sie agieren durch ihre Tanzbewegungen und ihren entblößten Kleidungsstil als Gegengewicht zu den Aposteln.³⁷³ Sie zeigen einen stärkeren westlichen Einfluss als die restliche Kuppel, weshalb man davon ausgeht, dass dieser Teil der Kuppel von venezianischen Mosaizisten ausgeführt wurde. Der Künstler der Himmelfahrtsszene pflegte einen archaisierend wirkenden Stil, der noch um die Mitte des 11. Jahrhunderts die Maler der Sophienkirche in Ohrid charakterisierte. Dies zeigt ein Vergleich des Faltenwurfes der Christus-Darstellung in Venedig mit den Engeln der Hagia Sophia in Ohrid.³⁷⁴ Auch die Evangelisten der Mittelkuppel wurden stark überarbeitet. Sie werden in ihren Darstellungen in der Klosterkirche von Nea Moni nachempfunden. Während die Vorbilder der Profilansicht zeigen, hat man in Venedig versucht, sie frontal abzubilden. Allerdings sind die Formen nicht stimmig, was durch den nicht zur Haltung passenden Faltenwurf nicht verbessert wird. Johannes hat an seiner Hüfte eine ähnliche Faltenlegung wie die Tugenden über

³⁶⁹ DORIGO, Venezia, 49.

³⁷⁰ ZULIANI, San Marco, 50.

³⁷¹ DORIGO, La pittura nel Veneto, 49.

³⁷² DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 62.

³⁷³ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 63.

³⁷⁴ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 67.

ihm.³⁷⁵ Die stilistische Merkmale zeigen aber dass die Mosaiken in San Marco vermutlich gegen Ende des 12. Jahrhunderts angefertigt wurden.³⁷⁶ Die Faltenwürfe und Einschlüsse sind aufgrund ihrer Komplexität auffällig und lassen eine Verbindung zu den Aposteln des Jüngsten Gerichts in Torcello zu. Eine ähnliche Faltengestaltung, wenn auch in abgeschwächter Form, findet sich auch in Monreale, Sizilien wieder.

Im **Atrium von San Marco** befinden sich die Mosaiken des 13. Jahrhunderts, die uns ebenfalls bei der Untersuchung der Fresken von San Zan Degolà und den Künstlerkreis ihrer Meister weiterhelfen können. Das Atrium wurde nach dem vierten Kreuzzug errichtet. Es wurde der Westfassade vorgelegt und umfasst die West- und Nordseite des Langhauses der Basilika. Es enthält neben sechs Kuppeln auch Lünetten, Konchen und Tonnengewölbe und das Programm war von Anfang an so geplant dass es das gesamte Atrium ausfüllte.³⁷⁷ Dieser Bereich wurde in zwei Etappen mit Mosaiken ausgestattet. Während der ersten Etappe im Zeitraum von 1215-40 wurden die Kuppeln und Gewölbe der Westseite gefertigt. Es folgte eine 20-jährige Pause aufgrund des Künstler-Mangels. Erst in den 60er Jahren wurde am Nordarm des Atriums weitergearbeitet. Die Kuppeln Nummer vier und fünf wurden zeitlich nahe zueinander ausgestattet, da sie im Stil sehr ähnlich sind. Die letzte Kuppel folgte in den 70er Jahren.³⁷⁸ Die Mosaikzyklen des Atriums zeigen eine stetige Entwicklung über den Entstehungszeitraum.

In den sechs Atriumskuppeln und anschließenden Gewölben sind alttestamentarische Szenen wiedergegeben. Ein Grund für die starke Konzentration auf das Alte Testament im Atrium wurde auf die fehlende Repräsentation im Inneren der Basilika erklärt, wo ausschließlich Szenen des Neuen Testaments abgebildet sind.³⁷⁹ In der ersten Kuppel (Abb. 145) ist die Geschichte über die Erschaffung der Welt dargestellt, wobei die einzelnen Szenen in drei konzentrischen Ringen dicht nebeneinander eingeordnet sind.³⁸⁰ Der innere Ring zeigt die ersten drei Tage der Schöpfung; in einzelnen Abteilungen sieht man die Kreation des Lichts, die Trennung von Tag und Nacht, und die Teilung von Wasser und Land. Der Schöpfer der Welt sowie die begleitenden Engel sind in diesen Szenen öfters dargestellt. Der mittlere Ring ist dem Sündenfall gewidmet. Die Szenen werden von einer starken Vegetation umgeben, die

³⁷⁵ DEMUS, S Mosaics of San Marco, 192-193.

³⁷⁶ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 51.

³⁷⁷ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 129

³⁷⁸ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 71.

³⁷⁹ BRENK, Zur Funktion des Atriums von San Marco, 62.

³⁸⁰ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 168.

beinahe den Goldgrund verdrängt. Ein dünnes weißes Band trennt die aufeinander folgenden Szenen.³⁸¹ Die Ausführung der venezianischen Genesisgeschichte distanziert sich von den Vorbildern in der byzantinischen Tradition der Komnenen-Zeit. Es ist eine direkte Beziehung zur Buchmalerei vorhanden. Die starke Verbindung zu den Illustrationen der Cotton Bibel aus dem 6. Jahrhundert ist leicht zu erkennen neu. (Abb. 146) Die venezianische Kuppeldarstellung zeigt ähnliche Einteilung und dieselbe Rahmung der Szenen.³⁸² Diese Art der Szenenpräsentation wurde in den anderen Kuppeln und Gewölben nicht verwendet. Bereits an den Seitenbögen mit der Darstellung der Sintflut und dem Turmbau zu Babel wurden die Ereignisse weniger dicht gepackt und mit reduziertem Programm präsentiert.³⁸³

Im Gewölbe rechts von der Geneskuppel befindet sich die Geschichte Noahs (Abb. 147) und der Sintflut. Sie ist in zehn Szenen unterteilt und beginnt mit dem Bau der Arche, in der die Zimmerleute bei der Sägearbeit besonders detailliert wiedergegeben wurden. Diese Szene zeigt die Ähnlichkeiten mit derselben Darstellung im Dom von Monreale (Abb. 148), wo die konstantinopolitanischen Künstler am Werk waren. Die Wiedergabe der Tierverladung erscheint ebenfalls besonders interessant, da hier eine politische Anspielung zu erkennen ist. Unter den Tieren wurden vor allem der Löwe, Pfauen und Adler hervorgehoben. Diese Tiere symbolisieren die alten Großreiche der Welt, nämlich Byzanz, Persien und Judäa. Die Sonderstellung der Löwe als Symbol der Stadt erhebt den Anspruch Venedigs als neue Weltmacht.³⁸⁴

Im Nordbogen sieht man auf der Westwand den Turmbau zu Babel (Abb. 149) in zwei Szenen abgebildet. Die erste Szene zeigt das Handwerk erneut in ausführlichen Details, während in der zweiten Abbildung der Weltherrscher von Engeln umgeben ist. Man kann zudem vier Gruppen ausmachen die die unterschiedlichen Sprachen Arbeiter symbolisieren. Der Bau des Babel-Turms mit den Details wie das Anröhren des Mörtels und die Lieferung der Ziegelsteine über ein Gerüst zeigt ebenfalls eine Ähnlichkeit mit der Darstellung derselben Szene im Dom von Monreale (Abb. 150).³⁸⁵

In der zweiten Atriums Kuppel wurde die Geschichte Abrahams präsentiert (Abb. 151). Im Unterschied zur Geneskuppel wurden die Ereignisse dieser alttestamentarischen Erzählung kontinuierlich in einem Band entlang am Rand der Kuppel angeordnet, wobei ein dünner weißer Strich den Anfang der Erzählung markiert. Entsprechend der byzantinischen

³⁸¹ Vgl. Für Programm der Geneskuppel: DEMUS, Mosaics of San Marco, 77-79.

³⁸² DORIGO, La pittura nel Veneto, 55-56.

³⁸³ DORIGO, La pittura nel Veneto, 56.

³⁸⁴ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 165.

³⁸⁵ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 165.

Tradition erhält der Goldgrund mehr Fläche und dehnt sich bis zu dem runden Ornament im Scheitel der Kalotte.³⁸⁶ Es sind hier sechzehn Darstellung abgebildet darunter finden sich Abrahams Berufung und seine Wanderung nach Kanaan, die Befreiung Lots, Abraham und Melchisedek, Abraham und der König von Sodom sowie die Hagar und Ishmael Geschichten.³⁸⁷ Das spezielle perspektivische Talent des Mosaizisten sieht man besonders gut in der Darstellung Reise nach Kanaan. Er positionierte die Akteure auf unterschiedlichen Ebenen und beachtete das Größenverhältnis zwischen Pferd und Reiter. Ein weiteres Zeugnis der gelungenen räumlichen Zuordnung ist ein vorne gehender Mann, der seinen Blick nach hinten richtet und dadurch als Symbol für die Erinnerung und das Zukünftige gilt.³⁸⁸

In drei weiteren Atriums Kalotten wurde die Josephsgeschichte wiedergegeben. In der dritten Atriums- bzw. erste Josephs-Kalotte wurde der Aufbau der Abrahamskuppel weiter gefolgt. Am Rand der Kalotte werden die fast hintergrundarchitekturlosen Szenen angeordnet, die oberhalb der Darstellung beschriftet wurden, sodass die dicht nebeneinanderstehenden Szenentiteln ein zweizeiliges Schriftband bilden. Anschließend erscheint eine breite goldene Zone, die bis zum üblichen isolierten Medaillon im Zenit der Kalotte reicht.³⁸⁹

Die vierte und fünfte Atriums- bzw. zweite und dritte Josephskalotte zeigen einen anderen Aufbau, in den der goldene Hintergrund deutlich reduziert ist, in den Zone am Rand der Kalotte erscheinen die Darstellungen mit größeren Figuren und mehr Architektur im Hintergrund.³⁹⁰ Die Figuren in der zweiten Josephskalotte wurden plastisch ausgeführt und wirken etwas schwer, während die einzelnen Szenen von aufwendigen Architekturen hinterfangen und dadurch gerahmt werden, aber nicht so dicht dass es sich negativ auf den Erzählfluss auswirkt.³⁹¹ In der dritten Josephskalotte wurde zudem ein Pyramidenmotiv in das Architekturrepertoire aufgenommen. Die Szenen dieser Kalotte bilden eine besondere Einheit, die Erzählung in den Szenen haben hier eine fließenden Übergang erhalten anders als in den Kalotten zuvor.³⁹² Das übliche Ornamentmedaillon im Scheitel der zweiten Josephskalotte unterscheidet sich von allen anderen Rosetten, was den Eindruck lässt, dass sich hier die westlichen Einflüsse der gotischen Glasrosetten widerspiegelt.³⁹³ Die dritte Josephskalotte zeigt an der Stelle

³⁸⁶ DEMUS, Mosaics of San Marco, 153.

³⁸⁷ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 165.

³⁸⁸ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 76-77.

³⁸⁹ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 166.

³⁹⁰ DORIGO, Venezia, 56.

³⁹¹ DEMUS, Mosaics of San Marco, 139.

³⁹² DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 174.

³⁹³ DORIGO, Venezia, 56.

der Rosette einer Arabeske, es handelte sich dabei um die teppichartige Zusammensetzung der rein byzantinischen Ornamentmotive, die in den unterschiedlichen Kombinationen seit der frühchristlichen Zeit etwa die Handschriften zieren. Als üppiges Flechtmuster werden sie besonders seit der Komnenen-Zeit verwendet. Neben der Cotton Bibel gilt auch die 1280er Jahren nach einer byzantinischen Vorlage entstandene lateinische Gerona Bibel³⁹⁴, als Vorbild für die Gestaltung der venezianischen Atriums-Kalotten.³⁹⁵

Die Mosaikdekoration der sechsten bzw. letzten Kalotte des Atriums von San Marco entstand vermutlich um 1275, spätestens 1285. Der hier dargestellte Moses Zyklus (Abb. 152) unterscheidet sich stark von den Mosaiken der anderen Kalotten, der Meister dieser Gestaltung zeigt im Unterschied zu seinen Vorgängern bereits aktuelle Züge der fröpalaiologen Phase der byzantinischen Kunst.³⁹⁶ Der Anfang der Gestaltung wird durch einen Felsspalt, der bis an die Basis der Kuppel reicht, gekennzeichnet. Diese Szenen sind durch die Felsformatiion dahinter zusammengefasst. Der Palast des Pharaos überragt alle Gebäude in der Kuppel und ist so der kompositorische Höhepunkt. Der Palast ist breit angelegt und nimmt dadurch ein Drittel der Kuppelfläche ein.³⁹⁷ Das Motiv der unterschiedlichen Höhe, von Heben und Senken des Hintergrundes durch die Architektur und Landschaft, zieht sich über die gesamte Kuppel Gestaltung hindurch. Den Beginn des Zyklus bildete die Szene der Aussetzung Moses im Fluss. Er wird von der Tochter des Pharaos gefunden und dem Pharao vorgestellt. Die folgende Abbildung zeigt Moses, wie er vor den Toren der Stadt einen Mann erschlägt, der zuvor einen alten Hebräer angegriffen hatte. Danach folgt der Darstellung der Flucht des Moses vor dem Pharao. In der Folge wie er sich an einem Brunnen ausruht und dort die Töchter von Jethros trifft, deren Tiere dort tränken. Darauf schließt die Wiedergabe des Treffens des Moses und des Jethros, des Priester von Midian, an, das in einem ähnlichen Raum wie zuvor denjenigen des Palastes des Pharaos stattfindet. Die Hinterseite des Palastes des Jethro bildet eine Zäsur und symbolisiert zugleich das Ende der Geschichte.³⁹⁸ Die letzte Szene zeigt Moses mit dem brennenden Dornbusch, der sich am Höhepunkt einer ansteigenden Landmasse befindet. Die wellenförmige Gestaltung der Hügel verleiht der Abbildung eine besondere Dynamik.³⁹⁹

³⁹⁴ Über die Gerona Bibel vgl. HOFFMANN, Bibel von Gerona.

³⁹⁵ DEMUS, Mosaics of San Marco, 171.

³⁹⁶ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 176.

³⁹⁷ DEMUS, Mosaics of San Marco, 171.

³⁹⁸ DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco, 151.

³⁹⁹ DEMUS, Mosaics of San Marco, 175.

Ebenfalls Teil des Oeuvres dieser Werkstatt oder Schule waren die Eingangsportale (Abb. 153) der Westseite. Inhaltlich ist das Mosaik wertvoll, da es den Zustand der Portale vor den Aufbauten des 14. Jahrhunderts zeigt. Man sieht die Translatio des Hl. Markus. Heute ist nur noch das Mosaik des Tores des hl. Alipio aus den 1270er Jahren erhalten. Man sieht die Ankunft der Reliquien des Evangelisten in der Kirche San Marco.⁴⁰⁰ Man erkennt die vier Bronzepferde, die als Beute des vierten Kreuzzuges nach Venedig kamen.⁴⁰¹ Vergleicht man die Arbeiten der Werkstätten in der Konche des Portals und die Ausstattung der dritten Josefskuppel, die zur selben Zeit entstanden sind, sieht man sofort einige technische Unterschiede. Die Figuren der Konche sind additiv aufgereiht und wirken sehr steif, der Faltenstil ist streng. Hier wurde ein starkes Kolorit verwendet; ein typisches venezianisches Merkmal.⁴⁰²

Neben der Mosaikkunst war auch die **Freskenmalerei** in Venedig ein gängiges Gestaltungsmittel. Durch die klimatischen Voraussetzungen der Stadt haben sich jedoch nur wenige Beispiele erhalten.⁴⁰³ Zu den ältesten erhaltenen Wandmalereien Venedigs zählt jene im Baptisterium von San Marco, die vermutlich aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammt. Man sieht eine betende Maria (Abb. 154),⁴⁰⁴ die von zwei Engeln flankiert wird und sich nur fragmentarisch erhalten hat. Maria geht auf die makedonische Formensprache zurück und hat ein direktes Formenpendant in der Maria der Prophetenkuppel im Hauptschiff. Beide stehen frontal und sind starr abgebildet, ihre Hände zum Gebet erhoben.⁴⁰⁵ Das Fresko soll eine Himmelfahrt Christi zeigen. Ob es sich um dasselbe Thema wie in der Zentralkuppel handelt, ist jedoch fraglich. Es gibt noch Reste von Aposteln, die ebenfalls nach oben blicken, aber der Zustand ist zu fragmentarisch, um einen Zusammenhang zu erkennen. Obwohl Bettini die Wandmalerei in der Nähe des 12. Jahrhunderts der makedonischen Malerei rückte, weist sie verschiedene Bezüge zur regionalen romanischen Malerei auf.⁴⁰⁶ Der Farbauftrag in den Gesichtern weist auf Kenntnis der mittelbyzantinischen Fresken hin und die Gewänder zeigen Bezüge zur Mosaikkunst der Komnenen.⁴⁰⁷

Die **Tafelmalerei** entwickelte sich sprunghaft, als die Bettelorden nach Venedig kamen und Altarbilder für ihre Kirchen, wie z. B. Santa Maria Gloriosa dei Frari, in Auftrag ga-

⁴⁰⁰ DORIGO, Venezia, 56.

⁴⁰¹ DEMUS, Mosaics of San Marco, 204.

⁴⁰² BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 84-86.

⁴⁰³ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 93.

⁴⁰⁴ Für Maria Orans des Bapisteriums vgl. Bettini, Appunti di storia della pittura, 20-42.

⁴⁰⁵ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 93.

⁴⁰⁶ DORIGO, Venezia, 50.

⁴⁰⁷ DORIGO, Venezia, 50.

ben.⁴⁰⁸ Während die Mosaiken eng der byzantinischen Tradition folgten, war die Tafelmalerei, die auch als Volkskunst galt, den westlich-romanischen Einflüssen gegenüber flexibler und offener. Aber auch hier dominierte die byzantinische Tradition für eine lange Zeit.⁴⁰⁹ Ein wichtiges Beispiel dafür ist "Madonna de la late" (Abb. 155)⁴¹⁰, die sich heutzutage im Museo Marciano befindet. Die Tafel wurde ursprünglich in der Vorhalle der Basilika San Marco aufbewahrt, bevor sie im 16. Jh. in die Capella di San Teodoro gebracht wurde. Im Zentrum sieht man die Darstellung der Maria Glykophilousa. Sanft neigt Maria den Kopf und weist mit ihrer Hand auf das Christuskind, das gerade von ihrer Brust trinkt.⁴¹¹ Auf beiden Seiten der Tafel werden je drei Heilige gezeigt. Die Zeichnung verweist auf romanisch-pisanische Elemente. Dazu zählen die Hand und die Darstellung des Maphorions. Die perspektivische Wiedergabe der Konsolen an der Unterseite des Bildes lassen antike Vorbilder vermuten.⁴¹²

Die "Madonna lactans" wurde von einem venezianischen Maler mit internationalem Weitblick geschaffen, der die pisanischen Einflüsse aufnahm und neu verarbeitet hatte. Dafür sprechen vor allem die Heiligen am Bildrand, die in ihrer Darstellung der venezianischen Tradition folgen. Das perspektivische Gesims unterhalb des Bildes scheint in Verbindung zum ähnlichen Gesims der Fresken der Kirche San Giovanni Decollato zu stehen.⁴¹³

Ein weiteres Beispiel ist die sogenannte Puškin Madonna (Abb. 118), sie wird Marco di Martino da Venezia zugeschrieben.⁴¹⁴ Sie sitzt auf einem fein ausgearbeiteten gotischen Thron, und trägt das Jesuskind, das ihre Wange berührt, auf ihrem Arm. In den oberen Ecken sieht man zwei Engel der Madonna zugewandt. Am unteren Bildrand sieht man heute nur mehr teilweise die oberen Abschnitte der Stifterfiguren die im Laufe der Zeit wie viele alte Tafelbilder, vermutlich dem neuen Ausstellungsplatz entsprechend abgesägt wurde. Es befindet sich ansonsten in einem guten Zustand und strahlt noch immer eine besondere Farbigkeit aus. Das Gewand der Maria hat eine ungewöhnlich satte Lila Farbe mit Erhöhungen. Darüber trägt sie einen dunkelgrünen Mantel mit Goldstickerei. Die grüne Farbe wird in einer helleren Variante auch beim Christuskind eingesetzt. Darüber trägt das Jesuskind einen leuchtend roten Mantel. Diese Farbe wird auch für die Polsterung oder den Mantel eines Engels verwendet.

⁴⁰⁸ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 100.

⁴⁰⁹ BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei, 101.

⁴¹⁰ Für Madonna de la late vgl. COPELLI, *La Madonna del latte del Museo Marciano*, 187-200.

⁴¹¹ LORENZONI, Byzantinisches Erbe, 110.

⁴¹² DORIGO, Venezia, 58.

⁴¹³ LORENZONI, Byzantinisches Erbe, 111.

⁴¹⁴ Für die Puškin Madonna vgl. LAZAREV, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder, 13

Der Thron leuchtet in einem hellen Gelb und setzt sich deutlich vom Hintergrund ab. Das gesamte Bild ist geprägt von starken Hell-Dunkel Kontrasten und besonders lebendigen Farben. Das spricht dafür, dass dieses Bild in Venedig entstanden ist. Das Bild zeigt keine Starre, die Gesichter wurden mit einer Weichheit gemalt, die sie von der Schärfe des 13. Jh. unterscheidet. Das Werk wird um die Jahrhundertwende datiert.⁴¹⁵

In 1259 wurde das Epistolarum von Giovanni da Gaibana (Abb. 156) von einem venezianischen Maler mit aufwendigen Illustrationen ausgestattet.⁴¹⁶ Diese Handschrift bildet ein wichtiges Glied in der Verbindung östlicher und westlicher Kunst. So folgt sie der byzantinischen Seitengestaltung, benutzt aber ebenso westliche Elemente wie die floralen Geflechte bei den Initialen.⁴¹⁷ Die Stilsprache des Epistolariums ist neu. Man erkennt einen Zusammenschluss aus byzantinischen, spätromanischen und gotischen Einflüssen.⁴¹⁸

5.3.3.4. Die Datierung der Malerei von San Zan Degolà als Ergebnis der Ikonographisch-Ikonologischen und Stilanalyse

Durch die fehlenden schriftlichen Quellen über die Entstehungszeit und den Auftraggeber der Fresken von San Zan Degolà, steht heutzutage der Forschung zur Datierung der Fresken allein die ikonographisch-ikonologische Stilanalyse und ihr Vergleich mit anderen Werken aus dem künstlerischen Umfeld zur Verfügung. Die ersten Versuche der Fresken-Datierung stammen aus der Zeit als diese Malereien noch nicht ausreichend untersucht waren, obwohl die Forscher von ihren byzantinischen Charakter fasziniert waren, wurde dieser oft nicht weiter einbezogen. Dabei konzentrierten sich die Forscher bei ihrer Vergleichsanalyse auf einzelnen Darstellungen die verschiedene Impulse für eine richtige Datierung geben. Am meisten Verwirrung machten die Vergleiche der Verkündigungsszene und der Heiligen an der Südwand der Kapelle.

Den ersten Versuch einer Datierung wagte Giuseppe Fiocco in seiner im Jahre 1951 publizierten Arbeit. Die Darstellung der heiligen Helena und die darunter befindlichen Heiligen in der Kreuzkapelle verband er mit der Makedonischen Renaissance und setzte sich für

⁴¹⁵ LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana, 23.

⁴¹⁶ Für das Epistolarium Giovanni da Gaibana vgl. BOSETTO, Il Maestro del Gaibana.

⁴¹⁷ LORENZONI, Byzantinisches Erbe, 108.

⁴¹⁸ LORENZONI, Byzantinisches Erbe, 108-109.

ihre Datierung im 11. Jahrhundert ein, während er die Verkündigungsszene als ein Werk des 13. Jahrhunderts angesehen hat. Das Gewölbe und die Beschriftung der vier Heiligen unter der Heiligen Helena ordnete er anhand der gestalterischen Ausführung dem 15. Jahrhundert zu.⁴¹⁹ Nach der Angabe von Carla Lenarda distanzierte sich Fiocco selbst von seiner anfänglichen Datierung, dabei nennt sie keine Quellen über ihre Erkenntnisse von Fioccos Datierungsänderung.⁴²⁰

Der russische Kunsthistoriker Viktor N. Lazarev meinte in seinem Artikel über die venezianische Tafelmalerei, dass die Fresken in San Zan Degolà im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden sind.⁴²¹ Er weist dabei auf eine Verbindung der Fresken mit der Tafel der Gottesmutter aus dem Puškin Museum (Abb. 118) hin. Die Tafel des Moskauer Puškin Museums sieht er als Vorläufer der Darstellung der Marienkrönung (Abb. 119) aus Washington, die durch die Inschrift in das Jahr 1324 datiert ist. Dementsprechend setzt Lazarev die Entstehung der Puškin Museum-Madonna maximal zehn bis fünfzehn Jahre früher also um 1310 an. Als Beweis für die zeitgleiche Datierung der Puškin Museum-Madonna und der Fresken von San Zan Degolà nennt Lazarev die Lebendigkeit der Farben und die Ähnlichkeit des Gesichts der Madonna mit derjenigen des Heiligen Thomas und Markus. Er sieht in der Ausführung dieser Gesichter die gleichen schweren Formen, der Linienführung sowie der Zeichnung der Nase, des Mundes oder den Ohren. Außerdem zeigt er auch auf die Verbundenheit der Arkaden des Marien Thrones der Puškin Museum-Tafel mit Architektur hinter der Heiligen Helena, wobei er hier Giottos Werk in der Arena Kapelle als gemeinsames perspektivisches Vorbild sieht. Deswegen meinte Lazarev, dass die Puškin Museum-Madonna und die Fresken von San Zan Degolà sogar die Werke eines Künstlers seien.⁴²²

Die Datierung der San Zan Degolà Fresken von Lazarev folgt später auch Ludovico Geymonat, der in San Zan Degolà ein Werk der Künstlergruppe sieht, die Anfang des 14. Jahrhunderts in Venedig tätig war. Er wiederholt in seiner Publikation alle Argumente Lazarevs bezüglich der Verbindung der Gottesmutter mit dem Kind aus dem Puškin Museum mit den Fresken von San Zan Degolà. Er zieht seine Schlüsse vor allem anhand der Verkündigungsszene und sieht in den Fresken ebenfalls starke Bezüge zur Scrovegni Kapelle und ordnet die venezianischen Fresken um 1305 - 1320 ein.⁴²³

⁴¹⁹ FIOCCO, *Gli affreschi bizantini*, 7-14.

⁴²⁰ LENARDA, *Precisioni cronologiche*, 57.

⁴²¹ LAZAREV, *Saggi sulla pittura veneziana*, 25; LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, 297.

⁴²² LAZAREV, *Saggi sulla pittura veneziana*, 23-25.

⁴²³ GEYMONAT, *Stile e Contesto*, 539-540, 543.

Vorher hat Michelangelo Muraro die Fresken auch ins 14. Jahrhundert datiert. Aufgrund des ähnlichen Zeitraums und einer ähnlich malerischen Sprache der Nordkapelle schrieb er die Fresken von San Zan Degolà dem Meister Paolo da Venezia zu.⁴²⁴ Allerdings weist die Hintergrundarchitektur in den Fresken auf eine intensive Auseinandersetzung mit Perspektive hin, die in den gesicherten Tafelbildern des Meisters fehlen. Man erkennt in den Gesichtern der Fresken bereits Vorstufen des *sfumato* des 14. Jahrhunderts. Später korrigierte Muraro seine Datierung und plädierte für das 13. Jahrhundert als Entstehungszeit dieser Fresken.⁴²⁵ Hier ist aber besonders wichtig zu erwähnen, dass diese Datierung der Malerei von San Zan Degolà zuerst Otto Demus vorgeschlagen hat. Dieser bedeutende Forscher der byzantinischen und mit dieser verbundenen italienischen Kunst sah hier am Werk ein Mitglied der antikisierenden oder protorenaissance Strömung des 13. Jahrhunderts, die in der Künstlerszene Italiens neuen Aufwind bekam.⁴²⁶ Seiner Meinung schlossen sich auch andere Forscher wie Erwin Panofsky, Sergio Bettini, Italo Furlan, Rodolfo Pallucchini und, wie oben gesagt, Michelangelo Muraro an.⁴²⁷ Die Mehrheit der Forscher sehen eine Fixierung der Entstehung der Fresken im Umfeld der Miniaturen des Epistolariums von Giovanni da Gaibana (1259) und dem Nordteil des Atriums von San Marco.⁴²⁸ Die Meinungen aller früherer Forscher zitiert Carla Lenarda in ihrem Text über die Datierung der Fresken der Nordkapelle von San Zan Degolà aus dem Jahre 1980. Für sie ist die starke Bindung zur byzantinischen Tradition hier offensichtlich. Zudem sieht sie hier die Elemente der venezianischen Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts, sowie die Züge der byzantinischen provinzialen Malerei dieser Zeit. Sie fokussiert sich vor allem auf die Fresken der Südwand der Kreuzkapelle und meint, dass eine Datierung der Fresken am Ende des 13. Jahrhunderts wahrscheinlicher ist. Unter der Berücksichtigung der Meinungen der oben erwähnten Forscher, legt sich Lenarda auf eine Datierung dieser Fresken in den letzten 10 bis 15 Jahren des 13. Jahrhunderts fest.⁴²⁹

Zuletzt ist auch die Meinung von Giovanni Lorenzoni zu erwähnen, der in seinem Text über das byzantinische Erbe in Venedig des 13. und 14. Jahrhunderts, die Fresken der Nordkapelle von San Zan Degolà ebenfalls im Umfeld des Epistolariums von Giovanni da Gaibana

⁴²⁴ MURARO, Paolo da Venezia (1969), 14.

⁴²⁵ MURARO, Разне фазе византијског утицаја у Венецији, 5-17; MURARO, Varie fasi di influenza bizantina a Venezia, 180-201.

⁴²⁶ DEMUS, Renascence of Early Christian Art, 348-361.

⁴²⁷ PANOFSKY, Renaissance and Renascences in Western Art, 137; BETTINI, Pittura veneta, 169; FURLAN, Venezia e Bisanzio dal IV al XIII secolo, 314-316; PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, 9-13.

⁴²⁸ LENARDA, Precisioni cronologiche, 57.

⁴²⁹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 58-59.

ansetzt (Abb. 156). Für ihn ist besonders die Gestaltung der Figuren dafür ausschlaggebend. Er verweist auf die Besonderheiten der Art der Darstellung der Figuren im Raum und dass sie oft mit der Tradition Giottos in Verbindung gebracht werden. Für ihn besteht jedoch ein Unterschied in der Ausführung, während Giotto bereits durch räumliches Denken die Figur im gezeichneten Raum positionieren konnte, wird Helena unbeholfen in die Architektur eingefügt. Sie ist noch der byzantinischen Tradition verhaftet und mit einigen westlichen Einflüssen wird sie dadurch zum typischen Beispiel venezianischer Kunst. Für Lorenzoni handelt es sich hier um einen venezianischen Künstler des 13. Jahrhunderts mit Antikenbezug, der zu einem neuen räumlichen Verständnis führt, in dem er auf antike Beispiele zurückgreift. Die Architektur ähnelt einem antiken Triumphbogen, der durch genaue perspektivische Konstruktion besticht. Lorenzoni verweist auf ein mögliches römisches Vorbild, mit dem der Künstler während einer Romreise in Kontakt gekommen ist.⁴³⁰ Ein anderes Gemälde das er in Verbindung mit den Fresken setzt, ist das Tafelbild der *Madonna del latte* in Museo Marciano (Abb. 155), hier werden, wie schon zuvor, die Konsolen, die vorgeben das Bild zu tragen, mit der Konsole des Hauses in der Verkündigung verglichen.⁴³¹

Nach unserer ikonographisch-ikonologischen Stilanalyse der Freskomalerei von San Zan Degolà sind wir mit oben angeführten Meinungen der älteren Autoren nur teilweise einverstanden. Die byzantinischen Vorbilder in der Malerei der Kreuzkapelle sind offensichtlich und diese lassen sich bereits in der byzantinischen Malerei des 12. Jahrhunderts verfolgen. Sie ist etwa auf den von den byzantinischen hauptstädtischen Künstlern ausgeführten Mosaiken in Sizilien aber auch in den venezianischen Arbeiten, wie etwa in Torcello, zu bemerken. Als Beispiel ist etwa die Verkündigungsszene zu erwähnen (Abb. 72), welche durch ähnliches Raumverständnis, die Anbringung auf einem Bogen oder der Interaktion beider Figuren und ihrer Bewegung eine Verbindung zu klassischen Modellen der byzantinischen Malerei, besonders mit der Darstellung dieser Szene in der Cappella Palatina (Abb. 71) und der Martorana (Abb. 163), obwohl Maria in Martorana sitzend dargestellt ist, zeigt. Der Erzengel der Cappella Palatina weist enge Verbindungen zu den venezianischen Fresken auf. Bei beiden Beispielen spielt sich die Szene deutlich im Innenraum ab und in beiden Abbildungen hält Maria Faden und Spinnrolle, ein typisches Merkmal aus der byzantinischen Tradition.⁴³² Im Mittelteil des Mosaiks sieht man die Hand Gottes, ein Element, das in Venedig gänzlich fehlt. Der

⁴³⁰ LORENZONI, Byzantisches Erbe, 109.

⁴³¹ LORENZONI, Byzantisches Erbe, 111. Für das Bild vgl. auch COPELLI, La Madonna del latte del Museo Marciano, 187-200.

⁴³² SINKEVIĆ, St. Panteleimon at Nerezi, 48.

schlechte Zustand des Freskos kann aber dafür verantwortlich sein, dass dieses Detail hier im Laufe der Zeit zerstört wurde.

Die Fresken von San Zan Degolà sind auch mit den Resten der Fresken der russischen Kirche des hl. Demetrios in Vladimir vergleichbar (Abb. 130-31), welche durch neuen für das 13. Jahrhundert charakteristische Merkmale die Weiterentwicklung der byzantinischen Kunst andeuten. Eine deutliche Übereinstimmung in der Physiognomie der Heiligen zu bemerken. So zeigt der Engel des großen Gewölbes der Demetrios-Kathedrale (Abb. 157) dieselben Gesichtsmerkmale wie Helena im italienischen Beispiel. Die großen Augen zeigen denselben schweifenden Blick. Auch die Ringe unter den Augen oder die Gestaltung der Nase und Mund stimmen überein. Helena vollführt zwar eine leichte Drehung mit dem Kopf, zeigt jedoch unübersehbare Gemeinsamkeiten mit dem Engel von Vladimir.

Die Fresken der Helena und der vier Heiligenköpfe an der Südwand der Kreuzkapelle von San Zan Degolà zeigen aber die größte Verwandtschaft mit den Wandmalereien einiger serbischen Klosterkirchen, vor allem mit Mileševa und Sopoćani. Eine etwas engere Beziehung ist dabei mit den Fresken im Altarraum, Naos und mit ihm später zusammengelegten ehemaligen Narthex von Mileševa (1222-1227) festzustellen. Es handelt sich dabei mit ähnlicher Monumentalität und der Ausdrucksweise der Plastizität der Dargestellten. Weiters verbindet sie auch die Linienführung der Konturen und einzelnen Körper- und Kleidungselemente. Besonders auffallend ist dabei die ähnliche Linie, welche die Augenbrauen mit der Nase verbindet. Die Gesichter sind in beiden Kirchen durch die runden Augen und fleischigen Hakennasen charakterisiert. Bei der Volumenbearbeitung der Inkarnate der Heiligen ist in beiden Kirchen eine dünne olivgrüne Farbschicht zu erkennen, eine in der italienischen Kunst als *verdaccio* genannte Maltechnik,⁴³³ die auch eine typische Maltechnik der byzantinischen Kunst ist. Durch diese Farbschicht für die Tief- bzw. in den Schatten liegenden Teilen wurde dabei eine besondere Leuchtkraft der hervorstehenden Gesichtsbereiche erzielt. Der blaue Hintergrund der Darstellungen in San Zan Degolà ist mit dergleichen im ehemaligen Narthex von Mileševa zu vergleichen; im Altarraum und Naos von Mileševa ist aber eine kostspielige Technik, nämlich auf dem Goldgrund bemalte Mosaikimitation für Hintergrund verwendet. Die Forscher haben bis jetzt auf die Ähnlichkeit des berühmten Weisen Engel am Grab Christi (Abb. 135) in Mileševa und der Jungfrau der Verkündigung (Abb. 77) in Venedig hingewiesen.⁴³⁴ Wir möchten hier noch die Aufmerksamkeit auf die ähnliche Haarbearbeitung bei der

⁴³³ LENARDA, Precisioni cronologiche, 51.

⁴³⁴ LENARDA, Precisioni cronologiche, 50-51; GEYMONAT, Stile e Contesto, 530.

Darstellung des Johannes den Täufer in San Zan Degolà und etwa des Heiligen Einsiedlers Onuphrios in Mileševa hinweisen, obwohl diese Malweise der Haarbearbeitung bei allen Dargestellten in beiden Kirchen zu sehen ist (Abb. 86). Weiters erscheinen auch die Gesichter der Heiligen denen der Märtyrer oder Apostel in Mileševa ähnlich (Abb. 164). Die expressionistische Farbgebung von Mileševa ist aber in San Zan Degolà nicht zusehen. Die etwas gedämpften Pastelltöne sind hier mehr mit den Wandmalereien in Sopoćani zu vergleichen.

Die Wandausstattung der Dreifaltigkeitskirche in Sopoćani erfolgte zwischen den Jahren 1263 und 1268. Gemeinsam mit dem Deesismosaik der Hagia Sophia in Konstantinopel gehören diese Fresken zu den besten Werken der Frühphase der Palaiologen Renaissance. Die plastische Figurengestaltung erinnert hier an die Darstellungsweise in San Zan Degolà. Weiters erscheinen hier ähnliche Lippen, runden Augen und Ohren der Heiligen. Als Vergleichsbeispiel ist die Darstellung des ungläubigen Thomas in Sopoćani bereits herangezogen worden. (Abb. 165) Ebenso werden die Umstehenden bei der Szene des Todes Marias, oder die Apostel Petrus und Johannes am nördlichen Querschiff als Vorbilder genannt.⁴³⁵ Die Ähnlichkeit der stehenden Heiligen in San Zan Degolà mit den stehenden Aposteln in den beiden Chorräumen von Sopoćani zeigen deutlichere ikonographisch-ikonologische und stilistische Verbindung der beiden Malereien als bis jetzt bemerkt wurde. Dazu trägt auch die ähnliche sanfte Farbgebung und perspektivische Verarbeitung der Hintergrundarchitektur bei.⁴³⁶ Die Ikonographie der Verkündigung der Prothesis von Sopoćani ist bis zu den Einzelheiten derselben Szene in San Zan Degolà gleich. Deshalb erscheint uns klar, dass der Maler von San Zan Degolà, der sicherlich auch einen Mitarbeiter haben musste, mit neuen Strömungen der byzantinischen Kunst vertraut war. Es soll ein byzantinischer Künstler gewesen sein, einer von mehreren, die wegen des immer größer werdenden Künstlerbedarfs nach Italien kamen.

Das Beispiel aus Sopoćani bezeugt, dass in San Zan Degolà ein byzantinisches bzw. konstantinopolitanisches Model vorhanden ist und dass dieses Fresko in keinem direkten Kontakt mit Giottos Verkündigung in der Cappella degli Scrovegni hat, wie es einige frühere Forscher bemerkten.⁴³⁷ Tatsache ist aber, dass Giottos Werk und seine Ikonographie auf byzantinischer Basis ruht und lässt sich dadurch mit zeitgenössischen byzantinischen Künstlern, wie Manuel Panselinos, Eutychios und sein Sohn Michael vergleichen. Wie es nur für große Künstler typisch ist, arbeitete Giotto aber die byzantinischen Modelle eine für ihn charakteris-

⁴³⁵ GEYMONAT, Stile e Contesto, 530.

⁴³⁶ LENARDA, Precisioni cronologiche, 52.

⁴³⁷ GEYMONAT, Stile e Contesto, 531.

tische Art und Weise auf und machte ein Schritt weiter mit der Entstehung der italienischen Renaissance.⁴³⁸ So verwendet Giotto etwa byzantinische Architekturelemente in seinem Bild, er bildet aber aus dem übernommenen Formen nicht nur einen anders aussehenden Bau, sondern bearbeitet auch die kleinen Bauelemente, wie etwa Fensteröffnungen, auf eine andere Art und Weise.

Die Fresken der Nordkapelle von San Zan Degolà wurden ebenfalls in der Beziehung zu einigen Tafelbildern aus den ersten Dezennien des 14. Jahrhunderts gebracht, was ein weiteres Argument für die spätere Datierung der venezianischen Fresken war. Es handelt sich um sechs Tafel mit Brustbilder der Apostel (Abb. 159) aus dem Dommuseum von Caorle (1310), die wahrscheinlich die Teile einer Ikonostase bildeten. Zusammen mit den oben bereits erwähnten Tafeln der thronenden Madonna mit dem Kind (1310-1315) aus dem Puškin Museum in Moskau und der mit ihr verbundener Darstellung der Krönung Mariä (1324) aus der National Gallery of Art in Washington werden sie oft mit Paolo Veneziano und seinem Bruder Marco in Verbindung gebracht.⁴³⁹ Alle genannte Werke zeigen ähnliche stilistische Merkmale und haben auf dem ersten Blick auch stilistische Gemeinsamkeiten mit der Fresken in San Zan Degolà. Sie zeigen nämlich ebenfalls eine klassische Monumentalität der Figuren, individualisierte Gesichter mit den charakteristischen Merkmalen, wie große Augen, eine stark ausgeformten Nasenbrücke, dieselben betonten Wangenknochen, betonten Lippen mit kleinen vollen Unterlippen, klare Umrisse der Ohren, die unter den Haaren sichtbar sind, die farbliche Ausarbeitung des Inkarnats, oder die Behandlung der Haare und Bärte, die in Büschel zusammengefasst sind.⁴⁴⁰ Im Unterschied zu Giottos Werk folgen alle genannte Werke fast vollkommen den byzantinischen Modellen und Stiltraditionen des 13. Jahrhunderts, was manche Forscher in die falsche Richtung führte. Durch andere Einzelheiten zeigen diese Werke die Verbindung mit der byzantinischen Stilentwicklung um und etwas nach 1300. Die Monumentali-

⁴³⁸ Diese Beobachtung basiert auf Grund der Lehrveranstaltungen meiner Betreuerin Jadranka Prolović und besonders des Seminars über die Verbindung der byzantinischen und italienischen Kunst im SS 2016.

⁴³⁹ LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana, 23-26, 28-29, 31; GEYMONAT, Stile e Contesto, S. 542. Zu den Tafeln aus Caorle vgl. BOSSETTO, L'Iconostasi della cattedrale di Caorle, 83-94. Zu Caorle und zu den Tafeln aus Puskin Museum und National Gallery of Art vgl. noch: LAZAREV, Maestro Paolo e la pittura veneziana, 86-88; LAZAREV, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder, 13; MURARO, Paolo da Venezia (1969), 29, 125, Taf. 5; MURARO, Marco e Paolo da Venezia, 23-24, 30-31; PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento, 21, 24-35, 141, 198, Pl. 1; FLORES D'ARCAIS, Venezia, 21-23, 81 (n. 31), Pl. 23, 29, Fig. 6-7; LUCCO, in: La Pittura nel Veneto, 534, 541-544; TRAVI, Su una recente storia della pittura del Veneto nel Trecento, 71; SANTINI, Un episodio della pittura veneziana di primo Trecento, 123-145, Taf. 1, 4, 18; MARKOVA, Italija. sobranie živopisi, 43; BOSKOVITS, *Italian Paintings of the National Gallery of Art*, 303-313. Über der beiden Tafel und weiteren Literaturangaben vgl. Seit der beiden Museen:

http://www.italian-art.ru/canvas/8-14_century/m/marco_veneziano/madonna_and_donors.php;
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41702.html#bibliography>

⁴⁴⁰ GEYMONAT, Stile e Contesto, 542-543.

tät der Figuren, klare Umrisslinien oder kreisförmige Rötung der Wangenknochen sind noch immer die Merkmale des 13. Jahrhunderts, die in der Übergangsphase zum 14. Jahrhundert, am besten Manuel Panselinus und Eutychios vertraten. Feine Modellierung des Inkarnats setzte sich immer stärker durch, etwa nach dem Jahre 1310, dies sieht am besten bei den Arbeiten Michael, Sohn des Eutychios.

Der Maler von San Zan Degolà gehörte einer älteren Künstlergeneration des 13. Jahrhunderts an, die schon früher in Venedig tätig war. Deswegen erscheint uns richtig, wenn die Fresken der Kreuzkapelle mit der Miniaturmalerei des Epistolariums des Giovanni da Gaibana (Abb. 156), vergleicht werden, die als Bildwerke des venezianischen Ursprungs betrachtet werden. Die Miniaturen stellen nämlich die reife Variante eines Stils dar, der in Venedig bereits anerkannt war und prägte sogar die gesamte Malerei Venedigs im 13. Jahrhunderts.⁴⁴¹ Weiters stellt auch die Tafel mit der *Madonna del latte* aus dem Museo Marciano ein wichtiges Beispiel der Kunstströmung dar, zu deren auch die Fresken der Nordkapelle gehören. Ein ikonographisches Detail des Tafelbildes erscheint ähnlich wie in San Zan Degolà. Am unteren Bildrand ist nämlich ein großer Zahnschnittfries aus acht Einkerbungen abgebildet, auf dem die Konsole liegt, die vorgibt, die Tafel zu tragen.⁴⁴²

Die perspektivische Darstellung der spätantiken Architektur hinter der Hl. Helena in San Zan Degolà findet man auch in anderen Kunstdenkmälern Venedigs. Das beste Beispiel dafür sind die zuletzt ausgestattete Kuppeln des Atriums von San Marco, nämlich die Josefs und Moses Kuppeln.⁴⁴³ Über die Verbindung der Fresken der Nordkapelle von San Zan Degolà zu den Mosaiken im Atrium von San Marcos war im vorherigen Kapitel bereits die Rede. Man geht also davon aus, dass die Mosaizisten des Atriums die Ausstattung in San Zan Degolà fertigten. Man kann gemeinsame Merkmale wie die Plastizität und die nüchterne Farbgebung der Figuren und Architektur ausmachen. Es wurde bisher besonders auf die Ähnlichkeiten der Darstellung des Erzengel Michaels auf der Wundersäule mit den Fresken von San Zan Degolà hingewiesen.⁴⁴⁴ Als Vergleichsbeispiele kann man aber auch die Darstellungen der Hl. Agnes (Abb. 160) im Nordarm des Atriums, die Lünette des hl. Alipio (Abb. 153), die Mosaiken der Zen Kapelle, das Gebet im Olivenhain (Abb. 161) und die zehn Paneele auf den Seitenschiffen, insbesondere des Propheten Daniel nennen.

⁴⁴¹ LENARDA, Precisioni cronologiche, 56. Über Giovanni da Gaibana vgl. BOSSETTO, Il Maestro del Gaibana.

⁴⁴² LORENZONI, Byzantinisches Erbe, 111; GEYMONAT, Stile e Contesto, 534; COPELLI, La Madonna del latte del Museo Marciano, 187-200.

⁴⁴³ GEYMONAT, Stile e Contesto, 538.

⁴⁴⁴ MURARO, Antichi affreschi veneziani, 663.

Eine im Jahre 1963 unter einer Marmorverkleidung entdecktes Fresko der von Erzengel flankierte Gottesmutter Orans (Abb. 154) auf der nördlichen Wand des Baptisteriums von San Marco, die höchstwahrscheinlich im 13. Jahrhundert entstand,⁴⁴⁵ zeigt einen harten und stark stilisierten Ausdruck, was etwa die Linie der Augenbrauen bezeugt. Die Farben sind dunkler und dichter aufgetragen als in San Zan Degolà.⁴⁴⁶ Der Mantel der Maria wird aber durch symmetrische Falten gezeichnet und flacht den Körper darunter ab, was zu Unstimmigkeiten führt. Eine ähnliche Situation findet sich auch bei Hl. Helena in San Zan Degolà. Daneben zeigt die Ausarbeitung der Gewänder beider Frauen Gemeinsamkeiten auf, wie es etwa die reich verzierten Manschetten bezeugen.⁴⁴⁷ Dieses Fresko zeigt uns jedenfalls, dass in San Marco auch die Fresken-Maler tätig waren.

Für die Datierung der Fresken in San Zan Degolà scheint uns wichtig auch die Tatsache zu erwähnen, dass es zwischen ca. 1240 bis zum Jahre 1260 eine Unterbrechung der Gestaltung des Atriums gab. Aufgrund einer päpstlichen Anfrage wurden verschiedene Mosaizisten von Venedig nach Rom geschickt, um einige Kirchen auszustatten. Auf diesem Weg kamen die Künstler in Kontakt mit der Kunst der größten Kunzzentren Italiens. Das Resultat dieses Kulturtransfers ist besonders in der Gestaltung der zweiten Hälfte des Atriums sichtbar.⁴⁴⁸ Es könnte daher angenommen werden, dass der Maler der Fresken von San Zan Degolà einer dieser Künstler war. Auf jeden Fall diese Zeitspanne der Freskenentstehung unterstützt auch unsere Vergleichsanalyse mit der serbischen Malerei. Sie hat die größeren Gemeinsamkeiten der Fresken von San Zan Degolà mit derjenigen von Mileševa und Sopoćani gezeigt. Da in San Zan Degolà die ausgereifte Finesse der fortschrittlichen Malerei in Sopoćani fehlt, glauben wir, dass die Fresken der Kreuzkapelle in der Zeitspanne zwischen der Ausstattung von Mileševa und Sopoćani entstanden sind.

Die Ausstattung des Gewölbes der Kreuzkapelle von San Zan Degolà bringt eine zusätzliche Verwirrung bei der Entzifferung der Freskenentstehung der Kapelle. Die Ausstattung eines Kirchenraumes beginnt normalerweise vom Gewölbe aus, was uns zu glauben führt, dass das Gewölbe der Kapelle gleichzeitig mit ihren Wänden ausgemalt wurde. Es ist nämlich schwer zu glauben, dass die Decke relativ bald danach zum ersten Mal verziert wurde. Des-

⁴⁴⁵ Dieses Fresko wurde von Forlati ins 13. Jh. datiert, während andere Forscher, darunter Bettini, Dalla Barba Brusin und Lorenzoni, es als ein Werk des 12. Jh. betrachten – vgl. Bettini, Appunti di Storia della Pittura, 21-33.

⁴⁴⁶ LENARDA, Precisioni cronologiche, 55.

⁴⁴⁷ LENARDA, Precisioni cronologiche, 55.

⁴⁴⁸ PAGNES, Uno studio, 56-58.

wegen glauben wir, dass die ursprünglichen Fresken durch eine uns heute unbekannte Katastrophe bzw. historischen Ereignis beschädigt wurden, was zu einer neuen Ausstattung des Gewölbes führte. Bis heute hat sich hier sehr gut die Rankenverzierung erhalten, während das Christusbildnis und die Evangelisten-Symbole, die eine wichtige Komponente für die Datierung darstellen könnten, sehr beschädigt erscheinen. Die florale Gestaltung des Gewölbes (Abb. 47) wird durch ähnliche Formen und Verteilung der Blätter, ähnliche Symmetrie und farbliche Kontraste mit den oberen Rändern eines Altaraufsatzen (Abb. 162) in S. Maria e Donato in Murano von 1310 in Verbindung gebracht.⁴⁴⁹ Ein Vorbild für die Gestaltung des Gewölbes wird in der Ausstattung der Cappella Scrovegni (Abb. 50) in Padua gesehen, wobei auch auf die Ähnlichkeit der einzelnen Elemente wie der blaue Sternenhimmel und die Rahmengestaltung der Embleme für die Figurendarstellung (Abb. 52) hingewiesen wurde.⁴⁵⁰ Die Malerei des Deckengewölbes der Kreuzkapelle zeigen auch unserer Meinung nach einem großen Einfluss des Werk Giottos in der Cappella Scrovegni, dies bedeutet aber nicht, dass diese Malerei der Kreuzkapelle um 1310 entstanden ist. Es handelt sich hier eher um das Werk eines Malers, der Giottos Manier und ikonographische Vorbilder auch lang nach Giottos Lebzeiten tradierte. Diese Malerei könnte im Laufe des 14. Jahrhunderts aber auch im 15. Jahrhundert entstanden sein. Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass diese Ausstattung mit der heute noch restlich erhaltenen ornamentalen Verzierung des Naos von San Zan Degolà im Zusammenhang steht.

6. Conclusio

⁴⁴⁹ GEYMONAT, Stile e Contesto, 532.

⁴⁵⁰ GEYMONAT, Stile e Contesto, 532-33.

In dieser Arbeit habe ich die Kirche von San Zan Degolà in ihrer Architektur und Mälerei auf ihren Bezug zur byzantinischen Kunst des 13. Jh. untersucht.

Der erste Bereich hat sich besonders auf die Geschichte und die Architektur konzentriert. Der Vergleich mit anderen Kirchen aus derselben Zeit hat aufgewiesen, dass die ursprüngliche Baustuktur San Zan Degolàs unüblich gut erhalten geblieben ist. Trotz starker baulicher Veränderungen hat die Kirche ihren Hauptkern einer Basilika mit offenem Dachstuhl behalten, während andere Zeitgenossen abgerissen oder ein komplett neues Aussehen erhalten haben. In ihrer Form hat sich herausgestellt, dass San Zan Degolà der „bischoflichen“ Tradition folgte. Dies war eine Tradition die ravennatische mit byzantinischen Bauelementen und adriatischen Merkmalen vereinte. Als Vorbild für diese Richtung kann die Kathedrale der hl. Euphemia von Grado gelten. Dieser Typus wurde für den neuen Bischofssitz in Grado erarbeitet und später auch in Torcello angewendet und in der Folge dann auch für kleine Pfarrkirchen eingesetzt wurde.

Der zweite Bereich der Arbeit beschäftigt sich mit der freskalen Ausstattung der Kirche San Zan Degolà. Ich habe eine genaue Bestandserfassung der Fresken der gesamten Kirche aufgezeigt. Zuerst habe ich die Freskenreste im Langhaus festgehalten, damit ich den augenfälligen Unterschied dieser Ausstattung zum eigentlichen Thema dieser Arbeit aufzeigen kann: die Ausstattung der Nordkapelle.

Heute existieren nur mehr Reste einer ehemals qualitätsvollen Ausstattung. Sie befinden sich nur mehr im Gewölbe und als wenige Fragmente an der Ostwand. Weitere Teile die sich erhalten haben sind eine Verkündigungsszene, die sich über einem Bogen abspielt, bei der links der Erzengel Gabriel und rechts die Jungfrau Maria steht. Weiters findet sich an der Südwand eine Lünette mit einer Heiligen, die von einer basilikalen Architektur gefasst wird und darunter die Köpfe von vier Heiligen die namentlich gekennzeichnet wurden. Beide wurden 1974 abgenommen und auf unabhängige Paneele angebracht. Alle Teile zusammen verweisen darauf, dass die gesamte Kapelle mit einem Programm ausgestattet war. Im Gewölbe der Kapelle befindet sich ein Sternenhimmel mit den evangelischen Symbolen.

Ich habe es mir zur Aufgabe gemacht, eine mögliche Variante dieser Gestaltung zu erarbeiten. Die Rekonstruktion die ich in meiner Arbeit geschaffen habe basieren auf den beiden einzigen Rekonstruktionen der Kapelle von Murano und Geymonat. Die Lünette mit der hl. Helena war besonders wichtig für die Rekonstruktion der Nordwand. Ich habe für die Ostwand eine Kreuzigungszene und eine Deesis erarbeitet. Wobei die Kreuzigungszene im Zu-

sammenhang mit der Namensgebung der Kapelle als Kreuzkapelle und Helena auf der Südseite wahrscheinlicher das ursprüngliche Motiv treffen, als die Deesis Darstellung. Bei einer Deesis wäre Johannes der Täufer doppelt abgebildet worden. Zudem widerspricht die paarweise Anordnung der Apostel dem Motiv der Deesis..

Durch die Darstellung Helenas auf der Südseite lassen sich Teile der Freskenausstattung der Nordseite bereits mit großer Sicherheit bestimmen, da in der byzantinischen Kunst Helena immer mit ihrem Sohn Konstantin dem Großen abgebildet ist. Ähnlich verhält es sich mit den vier Heiligen darunter, die bedeutende Aspekte einer Kreuzigungszene darstellen, weswegen ich in Absprache mit Prof. Prolović mich auf den zweiten Apostelfürsten und die restlichen Evangelisten als Möglichkeit festgelegt habe. Ähnlich wie Geymonat sehe ich die Decke der Kapelle in einer starken Abhängigkeit zum Deckenfresko von Giottos Cappella degli Scrovegni aus dem 14. Jh. Dies setzt die Decke zeitlich später an als die restliche Ausstattung der Kapelle und wurde deshalb nicht von mir überarbeitet.

Um die Grundlagen meiner Rekonstruktion zu untermauern, habe ich sie mit Beispielen der byzantinischen Kunst verglichen. Da dieses Feld sehr breit gefächert ist, habe ich in der Arbeit einen großen Teil damit verbracht die künstlerische Situation des byzantinischen Reiches festzuhalten um festzustellen welche Beispiele die engsten Parallelen aufweisen. Bereits in den ersten Texten über die Fresken von San Zan Degolà wird ihre Ähnlichkeit zur Malerei der mittelbyzantinischen Kunst betont. Um einen breiteren Überblick zu schaffen habe ich hier auch Beispiele des 12. Jahrhunderts, neben den offensichtlichen Vorbildern der Raška Malerei des 13. Jahrhunderts angeführt. Dies erlaubte mir Beispiele wie St. Demetrios in Vladimir oder auch die Beispiele auf Sizilien zu inkludieren, welche besonders zur Verkündigung enge Beziehungen aufweisen. Daneben habe ich für die Rekonstruktion vor allem auf Vorbildern von Sopoćani und Mileševa zurückgegriffen.

Im letzten Teil habe ich die Kunst im Umfeld der Fresken analysiert, da alleine der byzantinische Einfluss nicht ausreichte um das Aussehen bzw. die Datierung der italienischen Fresken zu fixieren. Obwohl die Figuren eindeutig auf byzantinischen Vorbildern basieren, ist der Ursprung der Architektur in den Fresken noch nicht ausgiebig geklärt.

Im letzten Kapitel gehe ich noch einmal gesondert auf das Datierungsproblem der Fresken der Nordkapelle ein. Durch das Fehlen jeglicher Aufzeichnungen über Auftrag oder Künstler, bleibt hier nur die Stilanalyse um die Wandausstattung zeitlich einzuordnen. Es haben sich im Laufe der Zeit besonders zwei Möglichkeiten herausgebildet. Auf der einen Seite

steht die Datierung im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts die von Demus vorgeschlagen wurde. Auf der anderen Seite ist die spätere Datierung in den ersten 20 Jahren des 14. Jahrhunderts von Lazarev zu erwähnen. Beide Datierungen wurden später von verschiedenen Forschern aufgegriffen. So findet man bei Lenarda die frühere Datierung von 1265 -80 und bei Geymonat die spätere Datierung Lazararevs um 1310-15 an. Die frühe Datierung sieht die Fresken vor allem im Zusammenhang mit den Illustrationen des Epistolariums des Giovanni da Gaibana und dem Nordarm des Atriums von San Marco.

Für mich kommt für die Fresken der Nordkapelle nur eine frühere Datierung in Frage, allerdings sehe ich eine stärkere Verbindung zur byzantinischen Malerei als die bisherige Forschung attestiert. Die Verkündigungsszene folgt im Aufbau der im 12. Jahrhundert von konstantinopolitanischen Künstlern üblichen Weise. Dort wurde die Szene über dem Bogen der Hauptapsis abgebildet: Der Engel Gabriel befindet sich auf der linken Seite in Bewegung stehend. Maria findet sich rechts mit Spindel. Dieser Typus findet sich in Sizilien in der Cappella Palatina und Martorana aber auch in Torcello.

Neben den sizilianischen Beispielen zeigen die venezianischen Fresken auch enge Verbindungen zu den Engelsdarstellungen der Fresken der Kirche St. Demetrios in Vladimir. Hier sind vor allem die physiognomischen Merkmale der Figuren ähnlich zu den Merkmalen der Dargestellten von San Zan Degolà.

Besonders eng sind die untersuchten Fresken aber mit den Ausstattungen der Kirchen von Mileševa und Sopoćani verwandt. Während die Forschung bereits Vergleiche zum berühmten weißen Engel oder der Maria der Verkündigung hergestellt haben, wollte ich noch einmal den Fokus auf die besondere Haarausarbeitung der Fresken von San Zan Degolà betonen und habe sie mit der des Makarius und Onophrius verglichen. Während die Figuren sehr stark an Mileševa orientiert sind, verweist die helle Farbgebung auf einen Bezug zu Sopoćani.

Durch diesen starken Bezug zur byzantinischen und serbischen Malerei, insbesondere der des Klosters Mileševa, sehe ich die Fresken von San Zan Degolà im Zeitraum von 1240 bis 60 einzuordnen.

In weiterer Folge ist vor allem der romanische Einfluss der Fresken, bzw. die Architektur im Hintergrund auf Entstehungsgeschichte und Vergleiche genauer zu untersuchen. Für eine weiterführende Bestimmung und Datierung könnten zukünftig auch chemische Analysen der Fresken und Farbreste herbeigezogen werden.

Literaturverzeichnis und Abkürzungen

ARSLAN, Gothic Architecture in Venice = Edoardo ARSLAN, Gothic Architecture in Venice. London 1971.

BABIĆ, in: Studenica = Sima ĆIRKOVIĆ/ Vojislav KORAĆ/ Gordana BABIĆ, Studenica Monastery. Belgrade 1986.

BASILE, The Arena Chapel Frescoes = Giuseppe BASILE, The Arena Chapel Frescoes, London 1993.

BASSI, Tracce di chiese veneziane = Elena BASSI, Tracce di chiese veneziane distrutte. Ricostruzioni dai disegni di Antonio Visentini. Memoria presentata nell'adunanza ordinaria dal 20 ottobre 1995. (*Memorie/Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti* 71). Venezia 1997.

BECKWITH, Art of Constantinople = John BECKWITH, The art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art 330 – 1453. London 1961.

BELTING, Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio = Hans BELTING, Bisanzio a Venezia non è Bisanzio a Bisanzio. In: Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente. Catalogo della mostra (Rimini, Castel Sismondo, 19 agosto-29 dicembre 2002). Milano 2002, 70-79.

BELTING/MANGO/MOURIKĒ, St. Mary Pammakaristos = Hans BELTING/ Cyril A. MANGO/ Ntula MOURIKĒ, The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Cami) at Istanbul. Washington 1978.

BERTOLI/DORIGO/NIERO, Mosaici di San Marco = Bruno BERTOLI/ Wladimiro DORIGO/ Antonio NIERO, I Mosaici di San Marco. Iconografia dell'Antico e del Nuovo Testamento. Milano 1986.

Bettini, Appunti di storia della pittura = Sergio Bettini, Appunti di storia della pittura veneta nel medioevo. *Arte Veneta* 20, (1966), 20-42.

BETTINI, I mosaici dell'atrio = Sergio BETTINI, I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito. *Arte Veneta* 8 (1954), 22-42.

BETTINI, Pittura veneta = Sergio BETTINI, La pittura veneta dalle origini al duecento, Padova 1964.

BETTINI, Venezia nascita di una città = Sergio BETTINI, Venezia nascita di una città, Milano 1978.

BETTINI, in: Venezia e Bisanzio = Sergio BETTINI, in: Venezia e Bisanzio, Catalogo della mostra. Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno/ 30 settembre 1974. Ed. Italo Furlan et al. Venezia 1974, 17 – 88.

BLAGOJEVIĆ, Srbija u doba Nemanjića = Miloš BLAGOJEVIĆ, Srbija u doba Nemanjića. Od kneževine do carstva (1168-1371)/ Serbia under the Nemanjić Dynasty. From Principality to Empire (1168-1371). Beograd 1989.

BOSSETTO, Il Maestro del Gaibana = Fabio Luca BOSSETTO, Il Maestro del Gaibana. Un miniatore del Duecento fra Padova, Venezia e l'Europa. (*Collana Biblioteca d'arte*, 51). Cinisello Balsamo (Milano) 2015.

BOSSETTO, L'iconostasi della cattedrale di Caorle = Fabio Luca BOSSETTO, L'iconostasi della cattedrale di Caorle: nuove osservazioni a partire da alcuni documenti dell'Archivio Storico Patriarcale di Venezia. In: Le arti a confronto col sacro: metodi di ricerca e nuove prospettive d'indagine interdisciplinare. Atti del convegno (Padova, 31 maggio-1° giugno 2007). Padova 2009, 83-94.

BOSKOVITS, Italian Paintings of the National Gallery of Art = Miklós BOSKOVITS, Italian Paintings of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. The Systematic Catalogue of the National Gallery of Art. Washington 2016.

BOVINI, Grado paleocristiano = Giuseppe BOVINI, Grado paleocristiano. Bologna 1973.

BRENK, Funktion des Atriums = Beat BRENK, Zur Funktion des Atriums von San Marco in Venedig. In: The Atrium of San Marco in Venice. The Genesis and Medieval Reality of the Genesis Mosaics. Berlin 2014, 49-72.

BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei = Günter BRUCHER, Geschichte der venezianischen Malerei. Bd. 1: Von den Mosaiken in San Marco bis zum 15. Jahrhundert. Wien – Köln – Weimar 2007.

BRUSEGAN/SCARSELLA/VITTORIA, Guida insolita = Marcello BRUSEGAN/ Alessandro SCARSELLA/ Maurizio VITTORIA, Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità delle chiese di Venezia. Newton Compton 2014².

ČANAK-MEDIĆ/TODIĆ, Monastery of Žiča = Milka ČANAK-MEDIĆ/ Branislav TODIĆ, The Monastery of Žiča. Belgrade 2007.

CAPPELLETTI, Storia della Chiesa di Venezia = Giuseppe CAPPELLETTI, Storia della Chiesa di Venezia dalla sua fondazione sino ai nostri giorni. Vol. II. Venezia 1851.

CHATZIFÓTIS, The School of Panselinos = Ioánnis M. CHATZIFÓTIS, Macedonian School. The School of Panselinos. 1290-1320. A Flowering of Greek Art. Athens 1995.

CILENTO, Mosaici bizantini = Adele CILENTO, I mosaici bizantini nella Sicilia normanna. Palermo. Monreale. Cefalù. Udine 2009.

ĆIRKOVIĆ, The Serbs = Sima M. ĆIRKOVIĆ, The Serbs. Oxford 2004.

CONCINA, Venetian Architecture = Ennio CONCINA, A History of Venetian Architecture. Cambridge 1998.

CONCINA/CODATO/PAVAN, Kirchen in Venedig = Ennio CONCINA/ Piero CODATO/ Vittorio PAVAN, Die Kirchen in Venedig. Kunst und Geschichte. München 1996.

CONNELL WALLINGTON, Il cantiere = Susan CONNELL WALLINGTON, Il cantiere secondo i dati d'archivio. In: L'architettura gotica veneziana. Atti del Convegno di studio Venezia, 27-29 novembre 1996. A cura di Francesco Valcanover e Wolfgang Wolters. Venezia 2000, 35-52.

COPPELLI, La Madonna del latte del Museo Marciano = Federica COPELLI, La Madonna del latte del Museo Marciano di Venezia. *Arte Medievale* 1 (2012), 187-200.

CORNELIO, Ecclesiae Venetae = Flaminio CORNELIO, Ecclesiae Venetae. Antiquis documentis nunc etiam primus editis illustratae, ac in decades distributae. Autore Flaminio Cornelio, Senator Veneto. Decadis decimae tertiae. Pars prior. Venetiis 1749.

CORNER, Notizie storiche = Flaminio CORNER, Notizie storiche delle chiese e monasteri di Venezia e di Torcello. Tratte dalle chiese veneziane e torcellane. Illustrate da Flaminio Corner, Senator Veneziano. Padova 1758.

CRACCO RUGGINI, La Sicilia fra Roma e Bisanzio = Lellia CRACCO RUGGINI, La Sicilia fra Roma e Bisanzio. Storia della Sicilia, Vol. III. Napoli 1980.

DBI = Dizionario biografico degli Italiani. Vol. 29, Roma 1983; Vol. 55, Roma 2000; Vol. 77, Roma 2012.

DBI, Vol. 29, 191-193 (Paolo PRETO)

DBI, Vol. 29, 509-512 (Giandomenico ROMANELLI)

DBI, Vol. 55, 347-350 (Fulvio DELLE DONNE)

DBI, Vol. 77, 36-39 (Giuseppe GULLINO)

DEMUS, Bisanzio e la pittura a mosaico del duecento a Venezia = Otto DEMUS, Bisanzio e la pittura a mosaico del duecento a Venezia. In: Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento. Ed. Agostino Pertusi. Vol. I: Venezia e le correnti di cultura greca. Firenze 1966, 125–139.

DEMUS, Bisanzio e la scultura del duecento a Venezia = Otto DEMUS, Bisanzio e la scultura del duecento a Venezia. In: Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento. Ed. Agostino Pertusi. Vol. I: Venezia e le correnti di cultura greca. Firenze 1966, 141-155.

DEMUS, Church of San Marco = Otto DEMUS, The Church of San Marco in Venice. History – Architecture – Sculture. Washington 1960.

DEMUS, Frühmittelalterliche Reminiszenzen in San Marco =Otto DEMUS, Frühmittelalterliche Reminiszenzen in San MarcoVenedig. In: Atti del 2° Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo (Grado, [...], 7-11 sett. 1952). Spoleto 1953, 181-187.

DEMUS, Mosaic Decoration of San Marco = Otto DEMUS, The Mosaic Decoration of San Marco, Venice. Chicago – London – Washington 1988.

DEMUS, Mosaics of Norman Sicily = Otto DEMUS, The Mosaics of Norman Sicily, New York 1950, 1988².

DEMUS, Mosaic of San Marco = Otto DEMUS, The Mosaic of San Marco in Venice. Vol. I, 1-2: The Eleventh and Twelfth Centuries (1. Text; 2. Plates); Vol. II, 1-2: The Thirteenth Century (1. Text; 2. Plates). Chicago 1984.

DEMUS, Renascence of Early Christian Art = Otto DEMUS, A Renascence of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice. In: Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr. Ed. Kurt Weitzmann [et al.]. Princeton 1955, 348-361, Pl. LVIII-LXI.

DIETZ/DEMUS, Hosios Lucas & Daphni = Ernst DIETZ - Otto DEMUS, Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas & Daphni. Cambridge 1931.

DORIGO, Venezia romanica 1= Wladimiro DORIGO, Venezia romanica 1. La formazione della città medioevale fino all'età gotica. Verona 2003.

DORIGO, Venezia romanica 2 = Wladimiro DORIGO, Venezia romanica 2. La formazione della città medioevale fino all'età gotica. Verona 2003.

DORIGO, Venezia = Wladimiro DORIGO, Venezia. In: La pittura nel Veneto. Le Origini. A cura di Francesca Flores d'Arcais. Milano 2004, 21-63.

ĐURIĆ, Byzantinische Fresken in Jugoslawien = Vojslav J. ĐURIĆ, Byzantinische Fresken in Jugoslavien, München 1976.

ĐURIĆ, Les conceptions hagiographiques Prôtaton = Vojslav J. ĐURIĆ, Les conceptions hagiographiques dans la peinture du Prôtaton. *Hilandarski zbornik* 8 (1991), 37-89.

ĐURIĆ/ĆIRKOVIĆ/KORAĆ, Pećka patrijaršija = Vojslav J. ĐURIĆ/ Sima ĆIRKOVIĆ/ Vojislav KORAĆ, Pećka patrijaršija. Beograd 1990.

ĐURIĆ, Sopoćani 1963 = Vojslav J. ĐURIĆ, Sopoćani. Beograd 1963 = ibid., Leipzig 1967.

ĐURIĆ, Sopoćani 1991 = Vojslav J. ĐURIĆ, Sopoćani. Beograd 1991.

ĐURIĆ, Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka = Vojslav J. ĐURIĆ, Tri dogadjaja u srpskoj državi XIV veka i njihov odjek u slikarstvu/ Trois événements dans l'art serbe du XIV^e siècle et leur incidence sur la peinture de l'époque (sum.). *Zbornik za likovnu umetnost Matice srpske* 4 (1968), 67-100.

EFFENBERGER, Byzanz Weltreich der Kunst = Neslihan ASUTAY-EFFENBERGER/ Arne EFFENBERGER, Byzanz Weltreich der Kunst. München 2017.

EHRHARDT, Freiheit im Bild = Matthias EHRHARDT, Freiheit im Bild. Zu den Herrscherbildern unter Roger II. von Sizilien und ihren Auftraggebern. München 2011.

Enciclopedia Italiana = Enciclopedia Italiana. Vol. 23. Rom 1934.

FEDALTO, Ricerche storiche dei Grecia Venezia = Giorgio FEDALTO, Ricerche storiche sulla posizione giuridica ed ecclesiastica dei Grecia Venezia nei secoli XV – XVI. Firenze 1967.

FILIPPONI, Città e attrezzature pubbliche nella Venezia = Emma FILIPPONI, Città e attrezzature pubbliche nella Venezia di Napoleone e degli Asburgo: Le rappresentazioni cartografiche. *MDCCC 1800*, Vol. 2 (2013), 27-40.

FIOLCO, Gli affreschi bizantini = Giuseppe FIOLCO, Gli affreschi bizantini di San Zan Degolà. *Arte Veneta* 5 (1951), 7-14.

FIOLCO, Primizie di Paolo Veneziano = Giuseppe FIOLCO, Primizie di Maestro Paolo Veneziano. *Dedalo* 11 (1930-1931), 877-894.

FLORES D'ARCAIS, Venezia = Francesca FLORES D'ARCAIS, Venezia. In: La Pittura nel Veneto. Il Trecento. Ed. M. Lucco. Milano 1992, 17-87.

FORLATI, Da Rialto a S. Ilario = Ferdinando FORLATI, Da Rialto a S. Ilario. In: Storia di Venezia. Vol. 2: Dalle origini del ducato alla IV Crociata. (*Centro internazionale delle arti e del costume*). Venezia 1958, 625-672.

FOURNOUX, Napoléon et Venise = Amable DE FOURNOUX, Napoléon et Venise. 1796-1814. Paris 2002.

FRANK, Ausmalungen gotischer Kirchen in Venedig = Svenja FRANK, Ausmalungen gotischer Kirchen in Venedig (1370 – 1500). Dissertation der Technischen Universität Berlin. Berlin 2012.

FRANZOI/DISTEFANO, Le chiese di Venezia = Umberto FRANZOI/ Dina DISTEFANO, Le chiese di Venezia. Venezia 1976.

FURLAN, Venezia e Bisanzio dal IV al XIII secolo = Italo FURLAN, Venezia e Bisanzio dal IV al XIII secolo. *Arte Veneta. Rivista di Storia dell'arte* 28 (1974), 314-316.

GALLAS, Sizilien = Klaus GALLAS, Sizilien. Insel zwischen Morgenland und Abendland. Sikaner/ Sikuler, Karthage/Phönizier, Griechen, Römer, Araber, Normannen und Staufer. Köln 1978.

GALLICCIOLLI, Delle memorie venete antiche = Giovanni Battista GALLICCIOLLI, Delle memorie venete antiche, profane ed ecclesiastiche. Vol. I-III. Venezia 1795.

GEYMONAT, Stile e Contesto = Ludovico GEYMONAT, Stile e contesto. Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia. In: Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia. (V-XIV secolo). Ed. Clementina Rizzardi. Venezia 2005, 513-579+Tav. XXIII-XXVII.

- GRABAR/LAZAREV/KEMENOV, Geschichte der russischen Kunst = Igor E. GRABAR/ Viktor N. LAZAREV/ Vladimir. S. KEMENOV, Geschichte der russischen Kunst. Dresden 1957.
- HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo = Lydie HADERMANN-MISGUICH, Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle. Bruxelles 1975.
- HAMANN-MAC LEAN/HALLENSLEBEN, Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien = Richard HAMANN-MAC LEAN/ Horst HALLENSLEBEN, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Gießen 1976.
- HALLENSLEBEN, Die Malerschule des Königs Milutin = Horst HALLENSLEBEN, Die Malerschule des Königs Milutin: Untersuchungen zum Werk einer byzantinischen Malerwerkstatt zu Beginn des 14. Jahrhunderts. Gießen 1963.
- HOFFMANN, Bibel von Gerona = Anette HOFFMANN, Die Bibel von Gerona und ihre Meister. Berlin 2013.
- HOWARD, The Architectural History of Venice = Deborah HOWARD, The Architectural History of Venice. London 1980.
- IVKOVIĆ, Fragmenti = Zorica Zlatić IVKOVIĆ, Otkopani fragmenti žičkog zidnog slikarstva. In: Manastir Žiča. Zbornik radova sa naučnog skupa. Kraljevo 2000, 197-212.
- IVKOVIĆ, Stefan Nemanja = Zorica Zlatić IVKOVIĆ, Stefan Nemanja (1113-2013). Beograd 2013.
- KALIĆ, Srbi u poznom srednjem veku = Jovanka KALIĆ, Srbi u poznom srednjem veku. Beograd 2012.
- KARTSONIS, Anastasis = Anna D. KARTSONIS, Anastasis. The Making of an Image. Princeton 1986.
- KANDIĆ, Manastir Gradac = Olivera M. KANDIĆ, Manastir Gradac. Beograd 1982.
- KISSAS, Solunska umetnička porodica Astrapa = Soterios KISSAS, Solunska umetnička porodica Astrapa. *Zograf* 5 (1974), 35-37.
- KITZINGER, I mosaici di Santa Maria dell'Amiraglio = Ernst KITZINGER, I mosaici di Santa Maria dell'Amiraglio a Palermo. Con un Capitolo sull'Architettura della Chiesa di Slobodan ĆURČIĆ. Bologna 1990.
- KITZINGER, Mosaics of St. Mary's of the Admiral = Ernst KITZINGER, The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. With a Chapter on the Architecture of the Church by Slobodan ĆURČIĆ (*Dumbarton Oaks Studies* 27). Washington 1990.
- KITZINGER, Mosaici di Monreale = Ernst KITZINGER, I mosaici di Monreale. Palermo 1960.
- KODER/HILD, Hellas und Thessalia = Johannes KODER/ Friedrich HILD, Tabula Imperii Byzantini. Bd. 1: Hellas und Thessalia. Hrsg. Herbert Hunger. Wien 1976.
- LEGRAND, Description = Emile LEGRAND, Description des œuvres d'art et de l'église des Saints Apôtres de Constantinople. Poème en vers iambiques par Constantin le Rhodien. *Revue des études grecques* 9 (Paris 1896), 32-103.

LENARDA, Precisioni cronologiche = Carla LENARDA, Precisioni cronologiche e stilistiche sull'affresco di San Giovanni Decollato in Venezia. *Rivista Archeologia* 4 (Venezia 1980), 46-60.

LAZAREV, Maestro Paolo e la pittura veneziana = Viktor N. LAZAREV, Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo. *Arte veneta* 8 (1954), 77-89.

LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana = Viktor N. LAZAREV, Saggi sulla pittura veneziana dei Sec. XIII - XVI. La maniera greca e il problema della scuola cretese (I°). *Arte Veneta* 19 (Venezia 1965), 17-31.

LAZAREV, Storia della pittura bizantina = Viktor N. Lazarev, Storia della pittura bizantina. Torino 1967.

LAZAREV, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder = Viktor N. LAZAREV, Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder. *Art Studies* 8 (1931), 3-32.

LAZARIDES, Das Kloster Daphni = Paul LAZARIDES, Das Kloster Daphni. Kurzer bebildelter ar chäologischer Führer. Athen 2011.

Libro dei nobili veneti = Libro dei nobili veneti e loro origine dal principio di Venezia fino l'anno 1704. Ora per la prima volta messo in luce. Firenze 1866. (https://books.google.rs/books?id=VfPfdL1iFdgC&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

LITVINA/USPENSKIJ, Vybor imeni u russkih knjazej v X – XVI vv. = Anna F. LITVINA/ Fedor Bori sovič USPENSKIJ, Vybor imeni u russkih knjazej v X – XVI vv. Dinastičeskaja istorija skroz' primzu antroponomiki. Moskva 2006.

LJUBENKOVIĆ, Apostelkirche in Peć = Radivoje LJUBENKOVIĆ, Die Apostelkirche im Patriarchat von Peć, Belgrad 1964.

LORENZETTI, Venezia e il suo estuario = Giulio LORENZETTI, Venezia e il suo estuario. Corredato di una grande pianta della città, di 19 piantine di itinerari, di 294 illustrazioni nel testo e 3 piantine di chiese. Rom 1956².

LORENZONI, Byzantinisches Erbe = Giovanni LORENZONI, Byzantinisches Erbe, Klassizismus und abendländischer Beitrag zwischen dem 13. und 14. Jahrhundert. In: Venedig Kunst und Architektur. Hrsg. Giandomenico Romanelli. Berlin 2005, 92 - 115.

LUCCO, in: La Pittura nel Veneto = Mauro LUCCO, Marco di Martino da Venezia (Marco Veneziano). In: La Pittura nel Veneto. Il Trecento. Ed. Mauro Lucco. Milano 1992, 534, 541-544.

LUCCO, Pittura del Trecento a Venezia = Mauro LUCCO, Pittura del Trecento a Venezia. In: La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento. Ed. E. Castelnuovo. Vol. II. Milano 1992, 176-188.

MANGO, Architettura bizantina = Cyril MANGO, Architettura bizantina. (*Storia dell'architettura*). Milano 1978.

MARANGONI, Chiesa San Zan Degolò = Don Aldo MARANGONI, Chiesa. San Zan Degolò. Notizie. Venezia 1994.

MARKOVA, Italija. Sobranie živopisi = Viktorija MARKOVA, Italija. Sobranie živopisi. Vol. 1: VIII-XVI vekov. Moskva 2002.

MARKOVIĆ, The Painter Eutychios = Miodrag MARKOVIĆ, The Painter Eutychios – Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid. *Zbornik za likovnu umetnost Matice srpske* 38 (Novi Sad 2010) 9-34.

MCGREGOR, Venice from the Ground = James H. S. MCGREGOR, Venice from the Ground. Cambridge (Massachusetts) – London 2006.

MEIER, Handbuch der Heiligen = Esther MEIER, Handbuch der Heiligen, Darmstadt 2010.

MILJKOVIĆ-PEPEK, Deloto = Petar MILJKOVIĆ-PEPEK, Deloto na zografite Mihailo i Eutihij. Skopje 1967.

MURARO, A new guide to Venice = Michelangelo MURARO, A new guide to Venice. Firenze 1956.

MURARO, Antichi affreschi veneziani = Michelangelo MURARO, Antichi affreschi veneziani. In: Le meraviglie del passato. I monumenti dell'antichità descritti da grandi archeologi moderni. Vol. 2. Verona 1958², 661-668.

MURARO, in: Pitture murali nel Veneto = Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco. Fondazione Giorgio Cini, San Giorgio Maggiore, Oktober 1960. (*Cataloghi di Mostre* 12). Venezia 1960.

MURARO, Marco e Paolo da Venezia = Michelangelo MURARO, Maestro Marco e Maestro Paolo da Venezia. In: Scritti di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi. Venezia 1971, 23-34.

MURARO, Nuova guida di Venezia = Michelangelo MURARO, Nuova guida di Venezia e delle sue isole. Firenze 1953.

MURARO, Paolo da Venezia (1969) = Michelangelo MURARO, Paolo da Venezia. Milano 1969.

MURARO, Paolo da Venezia (1970) = Michelangelo MURARO, Paolo da Venezia. Philadelphia – London 1970.

MURARO, Pitture murali nel Veneto = Michelangelo MURARO, Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco. Venezia 1960.

MURARO, Разне фазе византијског утицаја у Венецији = Michelangelo MURARO, Разне фазе византијског утицаја у Венецији у Трећенту = Les différents phases de l'influence Byzantine à Venise au XIV siècle (sum.). *Zograf* 4 (1972), 5-17.

MURARO, Varie fasi di influenza bizantina a Venezia = Michelangelo MURARO, Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel trecento. *Thesaurismata* 9 (Venezia 1972), 180-201.

MURARO, in: Venezia e Bisanzio = Michelangelo MURARO, in: Venezia e Bisanzio, Catalogo della mostra. Venezia, Palazzo Ducale, 8 giugno/ 30 settembre 1974. Ed. Italo Furlan et al. Venezia 1974, Abb. 60-61.

MUSOLINO, Torcello = Giovanni MUSOLINO, Torcello. Storia civile e religiosa di Torcello. Venezia 1955.

MUTAFOV, Περί Μανουήλ Πανσέληνου = Em. MUTAFOV, Περί Μανουήλ Πανσέληνου και του τέλους της „αληθινής τέχνης“. In: Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του/ Manuel Panselinos and his Age. Ed. Leonos Maurommatis and Katerina Nikolaou. Athens 1999, 55-61.

NELSON, Tales of Two Cities = Robert S. NELSON, Tales of Two Cities: The Patronage of Early Palaeologan Art and Architecture in Constantinople and Thessaloniki. In: Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του/ Manuel Panselinos and his Age. Ed. Leonos Maurommatis and Katerina Nikolaou. Athens 1999, 127-145.

NICOLAÏDÈS, Lagudéra = Andréas NICOLAÏDÈS, L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192. *Dumbarton Oaks Papers* 50 (1996), 1-139.

NIERO, Torcello = Antonio NIERO, The Basilica of Torcello and Santa Fosca's, Venezia 1970.

ORLANDOS, Panagia Paregoritissa = Anastasios K. ORLANDOS, Η Παρηγορίτισσα της Αρτης. Athens 1963.

OUSTERHOUT, Master Builders of Byzantium = Robert OUSTERHOUT, Master Builders of Byzantium. Princeton 2001.

OSTROGORSKY, Byzantinische Geschichte = Georgije OSTROGORSKY, Byzantinische Geschichte. 324 – 1453. München 1996 (unveränderter Nachdruck der zuerst 1965 erschienen Sonderausgabe).

PAGNES, Uno studio = Andrea PAGNES, Uno studio per gli affreschi medioevali di San Zan Degolà, (*Saggi e documenti* 30). Venezia 1987.

PALLUCCHINI, La pittura veneziana del Trecento = Rodolfo PALLUCCHINI La pittura veneziana del Trecento. Venezia – Roma 1964.

PANOFSKY, Renaissance and Renascences in Western Art = Erwin PANOFSKY, Renaissance and Re-nascences in Western Art. Stockholm 1960.

PAVOLOVIĆ, Thematic Programmes = Dragana PAVOLOVIĆ, Thematic Programmes of Serbian Monumental Paintings. In: Sacral art of the Serbian lands in the Middle Ages, Ed. Dragan Vojvodić – Danica Popović, Belgrade 2016, 249 - 259.

PČELAROV, Genealogija semi Yurija Dolgorukogo = Evgenij PČELAROV, Genealogija semi Yurija Dolgorukogo. Ruthenica. T. III. Kiev 2004, 68-79.

PELEKANIDIS/CHATZIDAKIS, Kastoria = Stylianos PELEKANIDIS/ Manolis CHATZIDAKIS, Kastoria. (*Byzantine Art in Greece. Mosaics, Wall Paintings*). Athens 1985.

PETKOVIĆ, Nastanak Mileševe = Sreten PETKOVIĆ, Nastanak Mileševe. In: Mileševa u istoriji srpskog naroda/ Mileševa dans l'histoire du peuple Serbe. Ed. Vojislav J. Đurić. Beograd 1987, 1-8.

PIGNATTI, 1000 Jahre Kunst in Venedig = Terisio PIGNATTI, 1000 Jahre Kunst in Venedig. München 1989.

POPOVIĆ, Vladarski grob = Danica POPOVIĆ, Srpski vladarski grob u srednjem veku. Beograd 1992.

PROLOVIĆ, Andreaskirche = Jadranka PROLOVIĆ, Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska. Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologischen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš. Wien 1997.

PROLOVIĆ, Resava = Jadranka PROLOVIĆ, Resava(Manasija). Geschichte, Architektur und Malerei einer Stiftung des serbischen Despoten Stefan Lazarević. Wien 2017.

PROLOVIĆ, Buchbesprechung Winfields Lagudera = Jadranka PROLOVIĆ, Buchbesprechung: D. & J. WIENFIELD, The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance (Dumbarton Oaks Studies XXXVII). Washington D.C. 2003. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 56 (2006), 378-383.

PROLOVIĆ, Der Codex theol. gr. 240 = Jadranka PROLOVIĆ, Der Codex theol. gr. 240 der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und seine künstlerische Ausstattung. In: Erforschen – Erkennen – Weitergeben. Gewidmet dem Gedenken an Helmut Buschhausen, Hrsg. Heide Buschhausen und Jadranka Prolović, 2021, 365-397.

RADOJČIĆ, Mileševa = Svetozar RADOJČIĆ, Mileševa. Belgrad 1963.

ROSENDORFER, Kirchenführer Venedig = Herbert ROSENDORFER, Kirchenführer Venedig. Leipzig 2008.

SAGREDO/BERCHET, Il Fondaco dei Turchi in Venezia = Agostino SAGREDO e Federico BERCHET, Il Fondaco dei Turchi in Venezia. Studi storici ed artistici. Milano 1860.

ŠAKOTA, Studenica Monastery = Mirjana ŠAKOTA, Studenica Monastery. Belgrade 1987.

SALERNI, Repertorio = Lina SALERNI, Repertorio delle opere d'arte e dell'arredo delle chiese e delle scuole di Venezia: Dorsoduro, Giudecca, Santa Croce. Vicenza 1994.

SANTINI, Un episodio della pittura veneziana di primo Trecento = Clara SANTINI, Un episodio della pittura veneziana di primo Trecento: Il ‘Maestro dell’Incoronazione della Vergine di Washington’. *Il Santo* 37 (1997), 123-145 + Ill.

SANTORO, Die Martorana und San Cataldo = Rodo SANTORO, Die Martorana und San Cataldo. Palermo 2005.

SCHIAPPOLI/CARON, Parrocchia = Domenico SCHIAPPOLI/ Pier Giovanni CARON, Parrocchia. In: Novissimo Digesto Italiano. Vol. XII. Roma 1965, 449-464.

SCHIRÒ, Der Dom von Monreale = SCHIRÒ, Der Dom von Monreale. Die Stadt des Goldenen Gotteshauses. Palermo 2000.

SINKEVIĆ, St. Panteleimon at Nerezi = Ida SINKEVIĆ, The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. Wiesbaden 2000.

STOJAKOVIĆ, Arhitektonski prostor u slikarstvu = Anka STOJAKOVIĆ, Arhitektonski prostor u slikarstvu srednjovekovne Srbije. Novi Sad 1970.

STOJAKOVIĆ, La conception = Anka STOJAKOVIĆ, La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale Serbe du XIII siècle. In : L'art byzantin du XIII siècle. Symposium de Sopoćani. Beograd 1967, 169-178.

TALBOT RICE, Byzantine art = David TALBOT RICE, Byzantine Art. Oxford 1935.

TALBOT RICE, Kunst aus Byzanz = David TALBOT RICE, Kunst aus Byzanz, München 1959.

TALBOT RICE, Hagia Sophia at Trebizond = David TALBOT RICE, The Church of Hagia Sophia at Trebizond. Edinburgh 1968.

TASSINI, Curiosità veneziane = Giuseppe TASSINI, Curiosità veneziane. Ovvero origini delle denominazioni stradali di Venezia. Venezia 1863. ed. 1872, ed. 1915, ed. 1970 a cura di L. Moretti.

TETERIATNIKOV, New Artistic and Spiritual Trends = Natalia TETERIATNIKOV, New Artistic and Spiritual Trends in the Proskynetaria Fresco Icons of Manuel Panselinos, the Protaton. In: Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του/ Manuel Panselinos and his Age. Ed. Leonos Maurommatis and Katerina Nikolaou. Athens 1999, 101-125.

TODIĆ, Serbian Monumental Art = Branislav TODIĆ, Serbian Monumental Art of the 13th Century. in: Sacral Art of the Serbian Lands in the Middle Ages. Ed. Dragan Vojvodić and Daniela Popović. Belgrade 2016, 213 – 231.

TODIĆ, The Age of King Milutin = Branislav TODIĆ, Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin. Beograd 1999.

TODIĆ, in: Studenica = Milan KAŠANIN – Milka ČANAK-MEDIĆ – Jovanka MAKSIMOVIĆ – Branislav TODIĆ – Mirjana ŠAKOTA, Manastir Studenica/Monastere de Studenica. Beograd 1986.

TRAVI, Su una recente storia della pittura del Veneto nel Trecento = Carla TRAVI, Su una recente storia della pittura del Veneto nel Trecento. *Arte cristiana* 82 (1994) 70-72.

TSIGARIDAS (Ed.), Manuel Panselinos = Euthymios TSIGARIDAS (Ed.), Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton. Thessaloniki 2003.

TSIGARIDAS, in: Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου = Euthymios TSIGARIDAS, in: Ιερά μέγιστη μόνη βατοπαιδίου: παράδοση – ιστορία – τέχνη. Vol. 2. Hagion Oros 1996, 350-417.

TSIGARIDAS, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου = Euthymios TSIGARIDAS, Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Ευθυμίου (1302/3). Εργο του Μανουηλ Πανζελιημού στημ Θεσσαλονίκη. Thessaloniki 2008.

TSIGARIDAS, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων της Μακεδονιάς = Euthymios TSIGARIDAS, Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων της Μακεδονιάς. Thessaloniki 2008.

VASSILAKI, Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος = Maria VASSILAKI, Υπήρξε Μανουήλ Πανσέληνος. In: Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του/ Manuel Panselinos and his Age. Ed. Leonos Maurommatis and Katerina Nikolaou. Athens 1999, 39-54.

VIANELLO, Le chiese di Venezia = Sabina VIANELLO, Le chiese di Venezia, Milano 1993.

VELMANS, L'arte monumentale bizantina = Tania VELMANS, L'arte monumentale bizantina. Milano 2006.

VOJVODIĆ, Arilje = Dragan VOJVODIĆ, Zidno slikarstvo crkve svetog Ahilija u Arilju/ Wall Paintings of the St. Achileos Church in Arilje (sum.). Beograd 2005.

VOJVODIĆ, in: Manastir Žiča= Milka ČANAK-MEDIĆ/ Danica POPOVIĆ/ Dragan VOJVODIĆ, Manastir Žiča. Beograd 2014.

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

WINFIELD, Lagoudhera = David und June WINFIELD, The Church of the Panaghia tou Arakos at Lagoudhera, Cyprus. The Paintings and their Painterly Significance. Washington 2003.

YANAGI et al., Byzanz = Munemoto YANAGI/ Eiichi TAKAHASHI/ Shigebumi TSUJI/Yasushi NAGATSUKA, Byzanz. (*Monumente großer Kulturen*). Übersetzung: Shuichi Iwamoto. Verona 1976 (Original Ausgabe: Tokyo 1969).

ŽIVKOVIĆ, Sopoćani 1984 = Branislav ŽIVKOVIĆ, Sopoćani. Les dessins des fresques. (*Les monuments de la peinture serbe médiévale*). Beograd 1984.

ŽIVKOVIĆ, Mileševa = Branislav ŽIVKOVIĆ, Mileševa. Les dessins de fresques. (*Les monuments de la peinture serbe Médiévale*, 10). Beograd 1992.

ZORZI, Venezia scomparsa = Alvise ZORZI, Venezia scomparsa. Milano 1972.

ZULIANI, San Marco a Venezia = Fulvio ZULIANI, San Marco a Venezia. In: Veneto Romanico. Ed. Fulvio Zuliani. Milano 2008, 35 – 65.

Abbildungsnachweis

Abb. 1:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Campo_San_Zan_Degola_Venezia.jpg

Abb. 2:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Venier#/media/Datei:Venier_famiglia_stemma.png

Abb. 3:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Cristoforo_Moro#/media/Datei:Doge_Cristoforo_Moro.png

Abb. 4, 6, 7, 8, 9, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 62, 63, 64, 81, 83, 85, 88, 92, 96, 97 160 sind Fotos von der Verfasserin.

Abb. 5:

Period Paper Fine Art, Online Katalog, XGVB3, (21.09.2022) URL: <https://www.periodpaper.com/products/1907-print-campo-s-zan-degola-venice-italy-church-bell-tower-campiello-laundry-163085-xgyb3-030>.

Abb. 11:

Wladimiro Dorigo, Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all’età gotica, Verona 2003. S. 91, Ill. 1. Bearbeitung durch Verfasserin.

Abb. 12:

Andrea Pagnes, Uno studio per gli affreschi medioevali di San Zan Degolà, Venezia 1987, S. 14.

Abb. 13:

Wladimiro Dorigo, Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all’età gotica, Verona 2003. S. 91, Ill. 1. Bearbeitung durch Verfasserin.

Abb. 14:

Wladimiro Dorigo, Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all’età gotica, Verona 2003. S. 91, Ill. 1. Bearbeitung durch Verfasserin.

Abb. 27:

National Trust Images, 121017, (30.09.2022), URL: [https://www.nationaltrustimages.org.uk/
image/121017](https://www.nationaltrustimages.org.uk/image/121017)

Abb. 31:

Umberto Franzoi - Dina DiStefano, Le chiese di Venezia, Venezia 1976, Abb. 463.

Abb. 34:

prometheus-Bildarchiv, Online Katalog,

ffm_conedakor-27dd290429e4257da7f888dbf8c6ae79328ccc93

03.10.2022, URL: [https://prometheus.uni-koeln.de/rack-images/ffm_conedakor/original/MDAwLz-
ExNy8wNzIvaW1hZ2UuanBnPzEzNDg4NDA2NDI?asd=16647916769ee3fa83-
bee2a87ab613015a6bbaf15bbc214d0d](https://prometheus.uni-koeln.de/rack-images/ffm_conedakor/original/MDAwLz-ExNy8wNzIvaW1hZ2UuanBnPzEzNDg4NDA2NDI?asd=16647916769ee3fa83-bee2a87ab613015a6bbaf15bbc214d0d)

Abb. 35:

prometheus-Bildarchiv, Online Katalog,

ffm_conedakor-30e6d444b40fdbcf659cf1e4c8218376ce9990ce 03.10. 2022, URL: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/ffm_conedakor-812813c30b2e17ccc7fc600fb14f582e73d817b.

Abb. 48:

Wikipedia, (19.04.2024),

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Trabzon_-_Hagia_Sophia_von_Trapezunt
%2C_Fresken_14._Jh..JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Trabzon_-_Hagia_Sophia_von_Trapezunt%2C_Fresken_14._Jh..JPG)

Abb. 49:

Study.com, (19.04.2024), URL: [https://study.com/cimages/multimages/16/
meister_von_cefal_u_002.jpg](https://study.com/cimages/multimages/16/meister_von_cefal_u_002.jpg)

Abb. 50:

Giuseppe Basile, Giotto. The Arena Chapel Frescoes, London 1993, S. 28.

Abb. 51:

Wikipedia, (19.04.2024),

URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Cappella_degli_Scrovigni_%28Padova
%29_jm56775.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f4/Cappella_degli_Scrovigni_%28Padova%29_jm56775.jpg)

Abb. 52:

Giuseppe Basile, Giotto. The Arena Chapel Frescoes, London 1993, S. 363.

Abb. 54:

Ludovico Geymonat, Stile e Contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia, in: Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia. Venezia 2005, S. 556, Ill. 4.

Abb. 55:

Ludovico Geymonat, Stile e Contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia, in: Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia. Venezia 2005, S. 556, Ill. 13. Abb. 56, 57, 69, 102 und 103 von Verfasserin selbst erarbeitet.

Abb. 58:

Fondazione Cini, Online Katalog, scheda 197588, 17.10.2022, URL: <https://arte.cini.it/lista/Opere/ROZ:197588/#gallery-1>

Abb. 59:

Nano Chatzidakis, Greek Art. Byzantine Mosaics, Athen 1994, S. 133, Abb. 116.

Abb. 60:

Tania Velmans, Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul, Milano 2008, Abb. 129.

Abb. 61:

Fondazione Cini, Online Katalog, scheda 197716, 17.10.2022, URL: <https://arte.cini.it/lista/any:San%20Giovanni%20Decollato/#gallery-4>

Abb. 65:

Ludovico Geymonat, Stile e Contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia, in: Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia. Venezia 2005, S. 553, Ill. 7.

Abb. 66:

Wikipedia, (19.04.2024),

URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/Giotto_di_Bondone_-_No._14_Annunciation_-_The_Angel_Gabriel_Sent_by_God_-_WGA09190.jpg

Abb. 67:

Wikipedia, (19.04.2024),

URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Giotto_di_Bondone_-No._15_Annunciation_-_The_Virgin_Receiving_the_Message_-_WGA09191.jpg

Abb. 68:

Ludovico Geymonat, Stile e Contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia, in: Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia. Venezia 2005, S. 556, Ill. 8.

Abb. 70:

ŽIVKOVIĆ, Sopoćani, 11 (III/1), 12 (III/3), 30 (X/1).

Abb. 71:

Adele Cilento, I mosaici bizantini nella Sicilia normanna. Palermo, Monreale, Cefalù, Udine 2009,

Abb. 111.

Abb. 72:

The Urge to Wander, (19.04.2024), URL: https://theurgetowander.files.wordpress.com/2021/03/torcello_-_santa_maria_assunta_-_choir_mosaics.jpg

Abb. 73:

Ann Terry - Henry Maguire, Dynamic Splendor: the wall mosaics in the Cathedral of Euphrasius at Poreč. 2, Illustrations, Pennsylvania 2007, Plate 2.

Abb. 74: Vojislav J. Đurić, Sopoćani, Leipzig 1967, Plate VII.

Abb. 75:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Pillars/Southeast_pillar_higher_zone/The_Most_Holy_Mother_of_God_from_Annunciation/#lightbox-gallery--17-1

Abb. 76:

Vojislav J. Đurić, Sopoćani, Leipzig 1967, Plate VIII.

Abb. 77:

Μυρτάλ Αγειμαστού-Ποταμιάνου Βυζαντινή τοιχογραφία, Athen 2006, Abb. 79.

Abb. 78:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Arilje/Pictures/Naos_1_higher_zones/ARILJE_1_IMG_3800-1.html

Abb. 79:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Arilje/Pictures/Naos_1_higher_zones/ARILJE_1_IMG_3686-1.html

Abb. 80:

Ludovico Geymonat, Stile e Contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia, in: Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia. Venezia 2005, S. 578, Ill. 49.

Abb. 82:

Joachim Poeschke, Mosaiken in Italien. 300 - 1300, München 2009, Tafel 172.

Abb. 84:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva/Pictures/Interior_Naos/MIL_3_IMG_9824.html

Abb. 86:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva/Pictures/Interior_Narthex/MIL_3_IMG_9875.html

Abb. 87:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Middle_zone_of_the_nave/Lower_zones_of_central_part_of_nave/St_John_the_Baptist_and_Fore-runner_south_wall_part_next_to_altar_partition/#lightbox-gallery--17-1

Abb. 89:

Vojislav J. Đurić, Sopoćani, Leipzig 1967, Plate XLIX.

Abb. 90:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: <https://www.blagofund.org/Archives/Gradac/Pictures/Interior/Nave/Assumption/>

Abb. 91:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia,_Trabzon#/media/File:Trabzon_Hagia_Sophia_Resurrection_4857.jpg

Abb. 93:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Naos/MIL_2_IMG_2375.html

Abb. 94:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Narthex/MIL_3_IMG_0041-1.html

Abb. 95:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Narthex/MIL_3_IMG_0041-1.html

Abb. 98:

Ludovico Geymonat, Stile e Contesto: Gli affreschi di San Zan Degolà a Venezia, in: Venezia e Bisanzio. Aspetti della cultura artistica bizantina da Ravenna a Venezia. Venezia 2005, S. 578, Ill. 49, bearbeitet und vergrößert.

Abb. 99:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Naos/_MIL_2_IMG_3071.html

Abb. 100:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Naos/MIL_2_IMG_2808.html

Abb. 101:

Wikipedia, (19.04.2024); URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia,_Trabzon#/media/File:Trabzon_Hagia_Sophia_Resurrection_4857.jpg

Abb. 104:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Narthex/North_wall_with_Holy_Byzantine_Emperors/Holy_Emperor_Constantine_and_Empress_Helen_with_Holy_and_Life-giving_Cross/#lightbox-gallery--17-1

Abb. 105:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Southern_choir/Seven_Apostle_portraits/St_Apostles_Paul_and_Matthew_and_two_unknown_east_wall/#lightbox-gallery--17-1

Abb. 106:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Northern_choir/Eight_Apostle_portraits/St_Apostle_Peter_east_wall/#lightbox-gallery--17-1

Abb. 107:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Northern_choir/Eight_Apostle_portraits/St_Apostles_John_probably_Marc_maybe_not_and_two_unknown_west_wall/#lightbox-gallery--17-2

Abb. 108:

Hagia Sophia, (19.04.2024), URL: <https://hagiasophiaturkey.com/wp-content/uploads/2017/11/Deesis-Mosaic-of-Hagia-Sophia-Featured-Image-e1509832198475-810x358.jpg>

Abb. 109:

Wikipedia, (19.04.2024); URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia,_Trabzon#/media/File:Trabzon_Hagia_Sophia_John_the_baptist_and_Holy_spirit_4814.jpg

Abb. 110:

Wikipedia, (19.04.2024); URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia,_Trabzon#/media/File:Trabzon_Hagia_Sophia_Resurrection_4857.jpg

Abb. 111:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Arilje//Pictures/Naos_1_higher_zones/ARILJE_1_IMG_3800-1.html

Abb. 112:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Arilje//Pictures/Naos_2_lower_zones/ARILJE_2_IMG_0142-1.html

Abb. 113:

Wikipedia, (19.04.2024); URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Torcello_Cathedral#/media/File:Giudizio_Finale_Santa_Maria_Assunta_Torcello.jpg

Abb. 114:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Mosaic_of_the_Last_Judgment_of_Santa_Maria_Assunta_%28Torcello%291.jpg

Abb. 115:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/Mosaic_of_the_Last_Judgment_of_Santa_Maria_Assunta_%28Torcello%291.jpg

Abb. 116:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Naos/MIL_2_IMG_2840.html

Abb. 117:

Blago Fund, (19.04.2024), URL: https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva/Pictures/Interior/Naos/MIL_2_IMG_2839.html

Abb. 118:

Italian Painting in VIII-XX centuries from the collection of the State Pushkin Museum of Fine Art, (19. 04.2024), URL: http://www.italian-art.ru/canvas/8-14_century/m/marco_veneziano/madonna_and_donors.php?lang=it

Abb. 119:

National Gallery of Art, (19.04.2024), URL: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41702.html>

Abb. 120:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Trabzon_Hagia_Sophia_Feeding_of_the_thousands_4801b.jpg

Abb. 121: Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia,_Trabzon#/media/File:Trabzon_Hagia_Sophia_Baptism_of_Christ_93_068.jpg

Abb. 122:

Wikipedia, (19.04.2024), URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/63/Trabzon_Hagia_Sophia_Unidentified_scene_4866b.jpg

Abb. 123:

Ida Sinkević, The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage, Wiesbaden 2000, S. 144, Fig. XLVI.

Abb. 124:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palatine_chapel_\(Palermo\)_-_Central_apse_interior?uselang=de#/media/File:Cappella_Palatina_\(Palermo\)_16_07_2019_72.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Palatine_chapel_(Palermo)_-_Central_apse_interior?uselang=de#/media/File:Cappella_Palatina_(Palermo)_16_07_2019_72.jpg)

Abb. 125:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Santa_Maria_dell'Ammiraglio#/media/Datei:Martorana_Palermo_msu2017-0167.jpg

Abb. 126:

#SmartEducationUnescoSicilia, 19.04.2024), URL:

<https://www.smarterducationunescosicilia.it/en/palermo/the-mosaic-cycle-an-ascending-path-towards-the-light/>

Abb. 127:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Duomo_ce-falu_msu2017-0740.jpg

Abb. 128:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cathedral_\(Monreale\)?uselang=de#/media/File:6340_Quadratmeter_bedecken_die_Mosaiken_in_der_Kathedrale_Santa_Maria_Nuova_in_Monreale_06.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Cathedral_(Monreale)?uselang=de#/media/File:6340_Quadratmeter_bedecken_die_Mosaiken_in_der_Kathedrale_Santa_Maria_Nuova_in_Monreale_06.jpg)

Abb. 129:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Cathedral_of_Saint_Demetrius%2C_Vladimir%2C_Russia_-_50402693827.jpg

Abb. 130:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Cathedral_of_Saint_Demetrius%2C_Vladimir%2C_Russia_-_50402693827.jpg

Abb. 131:

Wikipedia, (19.04.2024), URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Cathedral_of_Saint_Demetrius%2C_Vladimir%2C_Russia_-_50402693827.jpg

Abb. 132:

Rosa D'Amico, Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia. Ferrara 1999, Abb. 17.

Abb. 133:

Tania Velmans, L'arte monumentale bizantina, Milano 2006, Ill. 80.

Abb. 134:

Svetozar Radojčić, Mileševa, Belgrad 1963, Plate VIII.

Abb. 135:

Blago Fund, (19.04.2024), URL:

https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Naos/MIL_2_IMG_2399.html

Abb. 136:

Vojislav J. Đurić, Sopoćani, Leipzig 1967, Plate XXVII.

Abb. 137:

Blago Fund, (19.04.2024), URL:

https://www.blagofund.org/Archives/Arilje//Pictures/Naos_1_higher_zones/ARILJE_1_IMG_3822-1.html

Abb. 138:

Ennio Concina, Kirchen in Venedig: Kunst und Geschichte, übersetzt von Dr. Peter Schiller, Le Chiese di Venezia. München 1996, S. 119 oben.

Abb. 139:

Ennio Concina, Kirchen in Venedig: Kunst und Geschichte, übersetzt von Dr. Peter Schiller, Le Chiese di Venezia. München 1996, S. 118 links.

Abb. 140:

Bruno Bertoli, I Mosaici di San Marco, Milano 1986, Abb. 74a.

Abb. 141:

Bruno Bertoli, I Mosaici di San Marco, Milano 1986, Abb. 100.

Abb. 142:

Daydream Tourist, (19.04.2024), URL:

<https://daydreamtourist.com/wp-content/uploads/2013/11/coupla-saints.jpg>

Abb. 143:

Otto Demus, *The Mosaic Decoration of San Marco Venice*, Chicago 1988, Abb. 34.

Abb. 144:

Charalambos Bakirtzis, *Mosaics of Thessaloniki. 4th-14th Century*, Translation Alexandra Doumas, Athen 2012, Abb. 23.

Abb. 145:

Wladimiro Dorigo, Venezia. In: *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di Francesca Flores d'Arcais - Carlo Pirovano, Milano 2004, S. 21-63, S. 53, Abb. 41.

Abb. 146: Wikipedia, (19.04.2024), URL:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b6/CottonGenesisFragment26vAbrahamAndAngeles.JPG>

Abb. 147:

Web Gallery of Art, (19.04.2024), URL:

<https://www.wga.hu/art/zgothic/mosaics/6sanmarc/6narth6w.jpg>

Abb. 148:

Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien. 300 - 1300*, München 2009, Tafel 139.

Abb. 149:

Flick1, (19.04.204), URL: https://live.staticflickr.com/8318/8026994126_725f139865_b.jpg

Abb. 150:

Joachim Poeschke, *Mosaiken in Italien. 300 - 1300*, München 2009, Tafel 142.

Abb. 151:

Bruno Bertoli, *I Mosaici di San Marco*, Milano 1986, S. 99.

Abb. 152:

Wladimiro Dorigo, Venezia. In: *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di Francesca Flores d'Arcais - Carlo Pirovano, Milano 2004, S. 21-63, S. 54, Abb. 42.

Abb. 153:

Wladimiro Dorigo, Venezia. In: *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di Francesca Flores d'Arcais - Carlo Pirovano, Milano 2004, S. 21-63, S. 55, Abb. 43.

Abb. 154:

Wladimiro Dorigo, Venezia. In: *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di Francesca Flores d'Arcais - Carlo Pirovano, Milano 2004, S. 21-63, S. 44, Abb. 35.

Abb. 155:

Wladimiro Dorigo, Venezia. In: *La pittura nel Veneto. Le Origini*, a cura di Francesca Flores d'Arcais - Carlo Pirovano, Milano 2004, S. 21-63, S. 57, Abb. 44.

Abb. 156:

Claudio Bellinati - Sergio Bettini - Giovanni da Gaibana, L'epistolario miniato di Giovanni di Gaibana. [Faksimile], Vicenza - Pozza 1968, S. 75.

Abb. 157:

Wikipedia, (19.04.2024), URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7a/Cathedral_of_Saint_Demetrius_%2C_Vladimir%2C_Russia_-_50402693827.jpg

Abb. 158:

Francesca Flores d'Arcais, Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente, Milano 2004, Abb. 47.

Abb. 159:

Blago Fund, (19.04.2024), URL:

https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Northern_choir/Eight_Apostle_portraits/St_Apostles_John_probably_Marc_maybe_not_and_two_unknown_west_wall/#lightbox-gallery--17-4

Abb. 161:

Otto Demus, The Mosaic Decoration of San Marco Venice, Chicago 1988, Fig. 48 + 49.

Abb. 162:

Gianmatteo Caputo - Giovanni Gentili, Torcello alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente, Venezia 2009, Cat. 61.

Abb. 163:

Christian Iconography, (19.04.2024), URL:

<https://www.christianiconography.info/sicily/annunciationMartorana.html>

Abb. 164:

Blago Fund, (19.04.2024), URL:

https://www.blagofund.org/Archives/Mileseva//Pictures/Interior/Narthex/MIL_3_IMG_9960.html

Abb. 165:

Blago Fund, (19.04.2024), URL:

https://www.blagofund.org/Archives/Sopocani/Pictures/Altar_area/Ressurection_frescoes_on_the_south_wall:_Appereances_of_Christ_and_Unbelief/Unbelief_of_St_Thomas/#lightbox-gallery--17-1

Abb. 166:

Wikipedia, (19.04.2024), URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/Arakiotissa_Lagoudera.jpg

Abbildungen



Abb. 1. Venedig, San Giovanni Decollato, ~1007



Abb. 2-3. Stammwappen der Venier und des Cristoforo Moros, 17. Jahrhundert



Abb. 4. Venedig, San Giovanni Decollato, ~1007



Abb. 5. Altes Aussehen von San Giovanni Decollato nach einer Fotoaufnahme von 1907

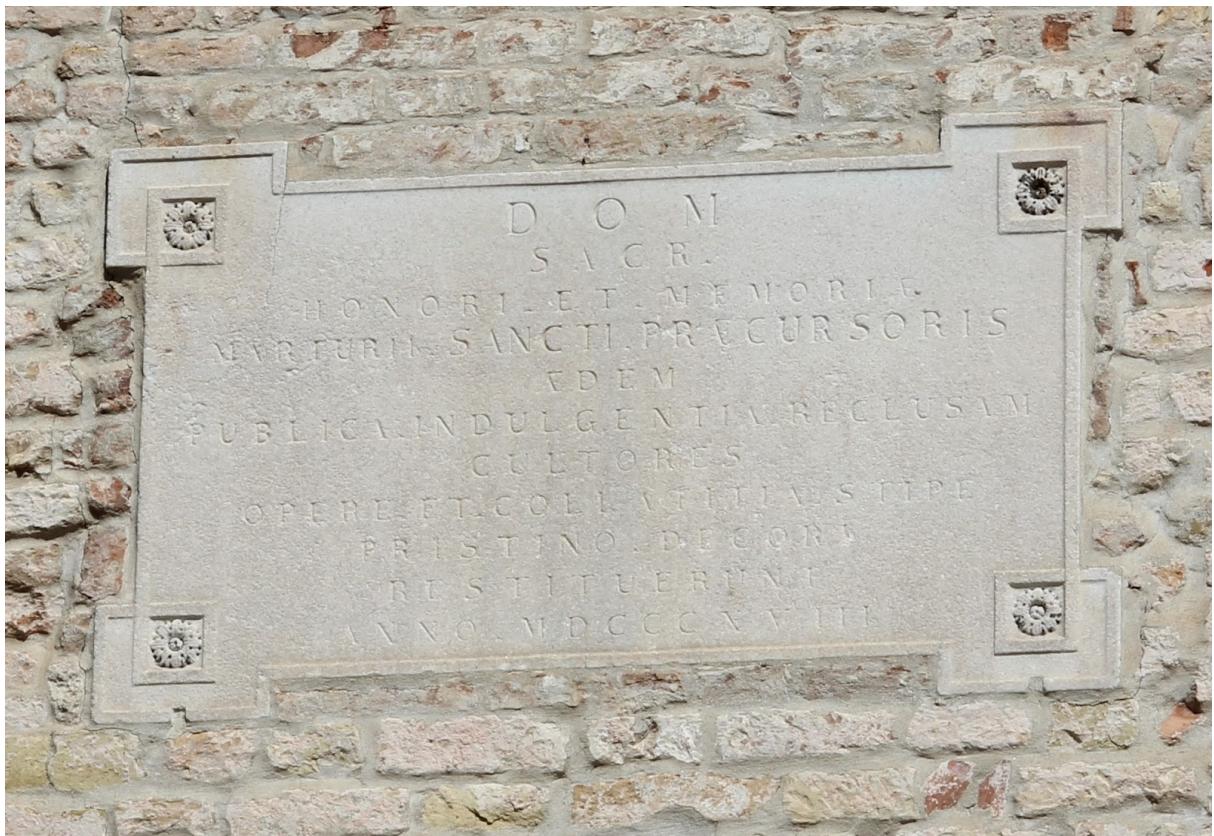


Abb. 6. Inschrift über dem Eingang der Westfassade der Kirche San Giovanni Decollato von 1818



Abb. 7. Südseite der Kirche San Giovanni Decollato



San Giovanni Decollato

Abb. 8. Enthaupteter Kopf des Johannes des Täufers
Spolienrelief an der Südfassade

Abb. 9. Nordfassade der Kirche



Abb. 10. Die Nische oberhalb des Nordportals von San Giovanni Decollato

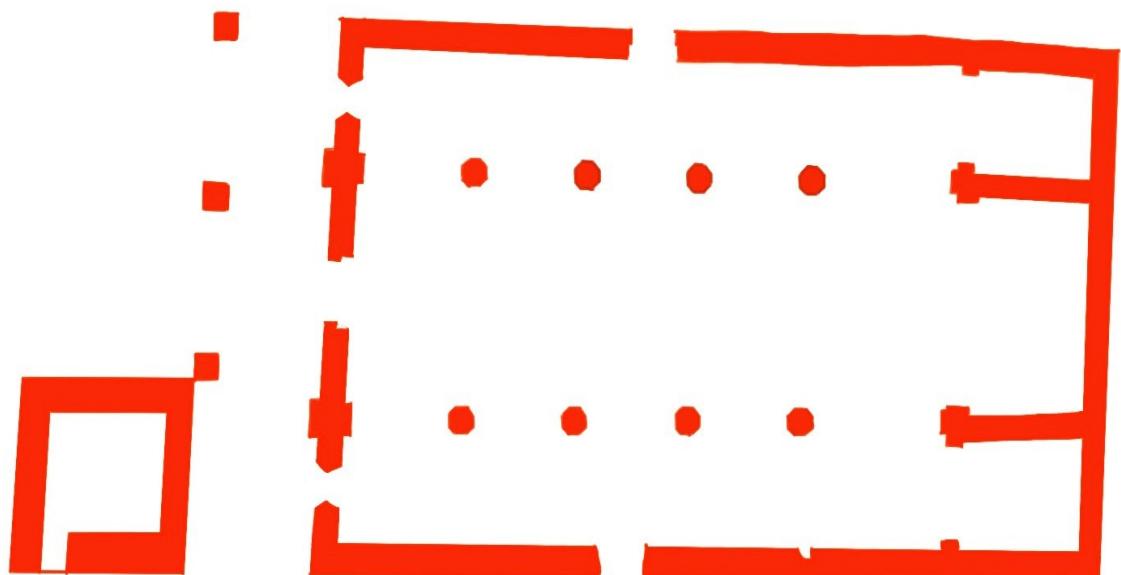


Abb. 11. San Giovanni Decollato, Grundriss der romanischen Bauphase der Kirche



Abb. 12. Jacopo de'Barbari, Ansicht von San Giovanni Decollato, Detail des Holzschnitts mit Ansicht von Venedig, ca. 1497-1500

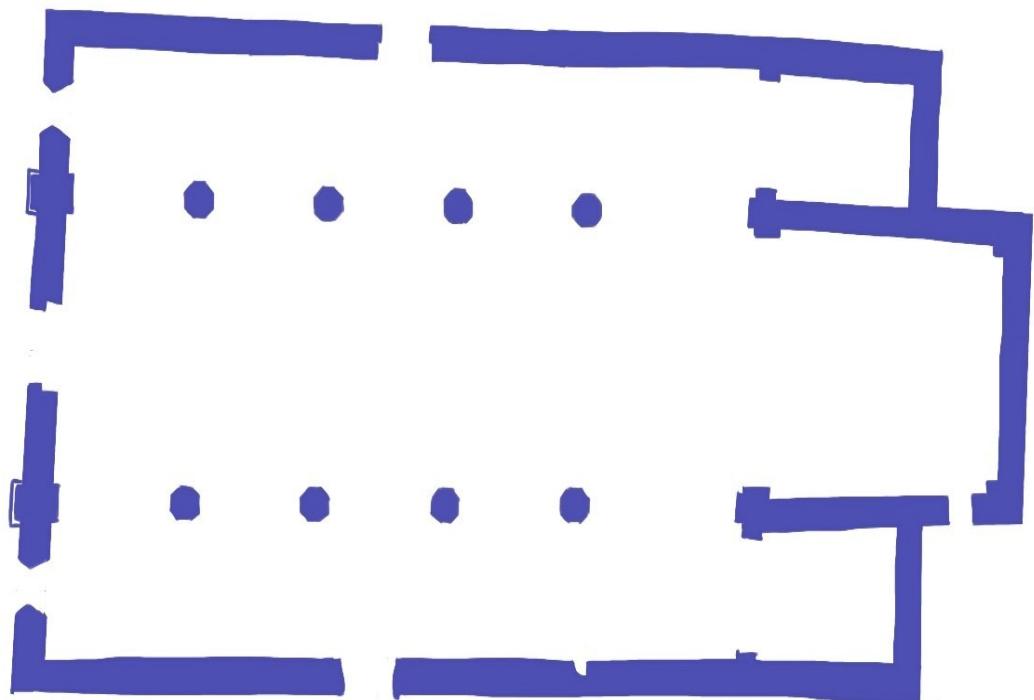


Abb. 13. San Giovanni Decollato, Grundriss des gotischen Umbauphase der Kirche

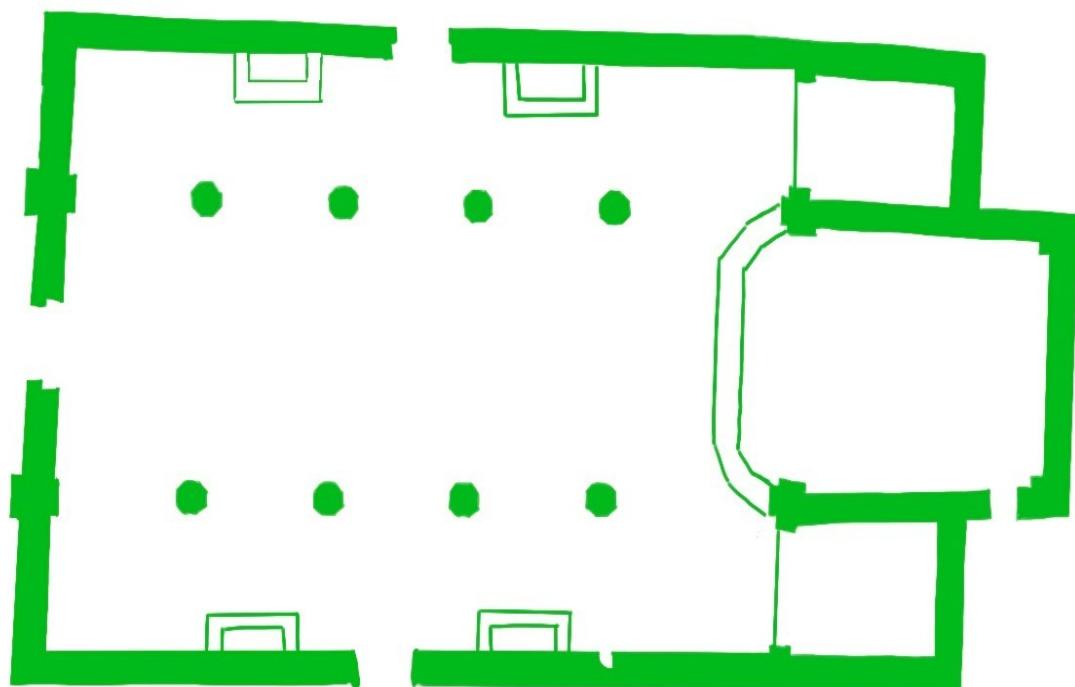


Abb. 14. San Giovanni Decollato, Grundriss des heutigen Kirchenbaus



Abb. 15. San Giovanni Decollato, Blich nach Osten

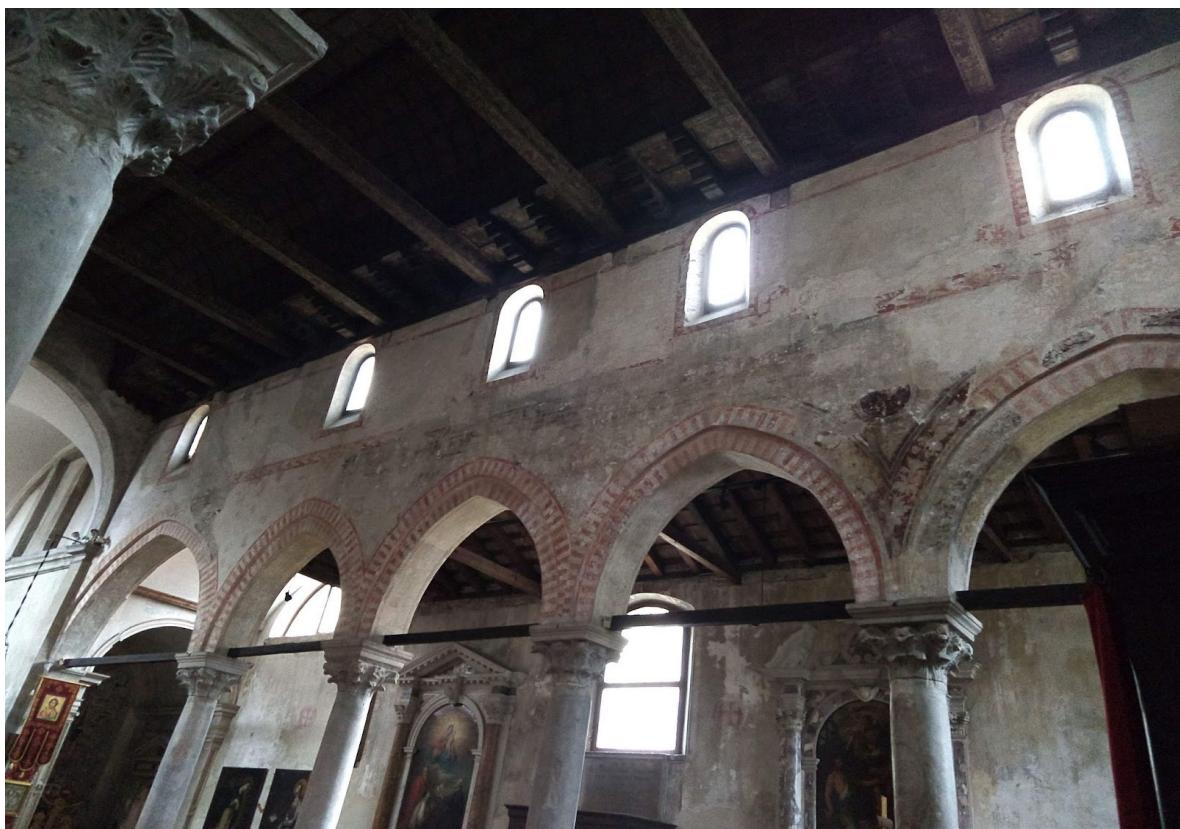


Abb. 16. San Giovanni Decollato, Einblick zur Südseite des Innenraums, Obergarten und Südschiff



Abb. 17. San Giovanni Decollato, Detail innen, Nordseite



Abb. 18. San Giovanni Decollato, Holzdecke des Mittelschiffes



Abb. 19. San Giovanni Decollato, Südschiff,
Blick nach Westen

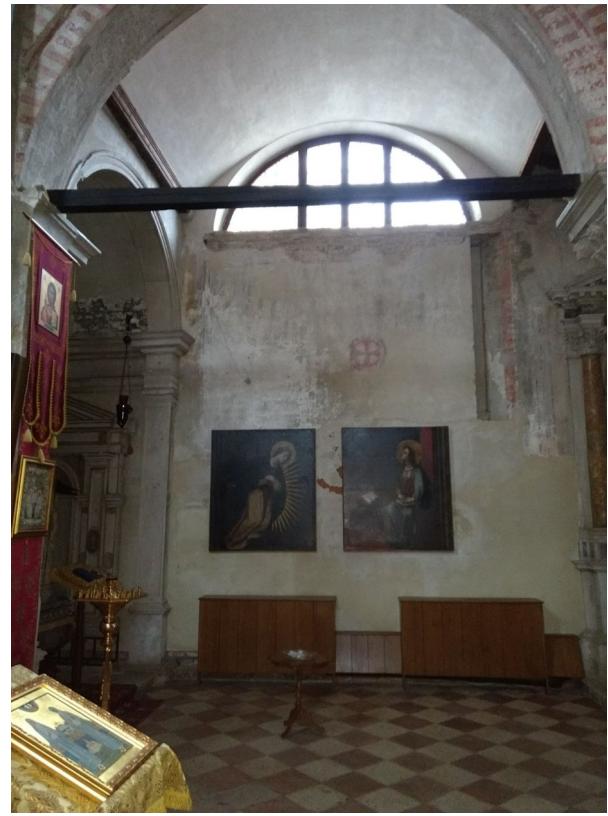


Abb. 20. San Giovanni Decollato, Nordschiff,
Blick nach Joch vor der Südkapelle



Abb. 21. San Giovanni Decollato, Westwand des Mittelschiffes

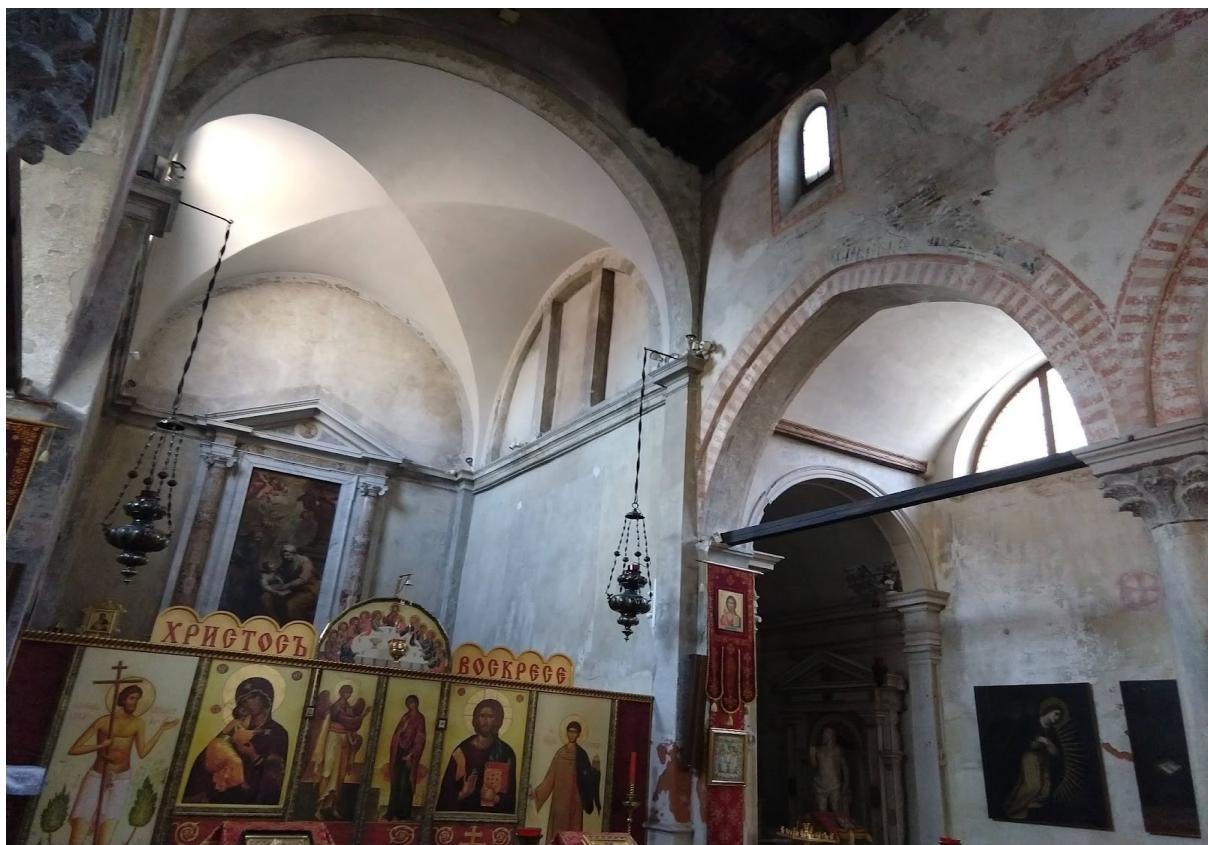


Abb. 22. San Giovanni Decollato, Einblick nach Osten (Altarraum und Südkapelle)



Abb. 23. Südkapelle



San Giovanni Decollato

Abb. 24. Südkapelle, Hl. Georg



Abb. 25. San Giovanni Decollato, Nordkapelle des Hl. Kreuzes



Abb. 26. San Giovanni Decollato, Eingangsbogen der Nordkapelle
(aus der Kapelle betrachtend)



Abb. 27. Bernardo Bellotto, Campo San Stin mit der inzwischen zerstörten Kirche San Stin, Öl auf Leinwand des 18. Jh. aus der Sammlung Penrhyn Castle (England)



Abb. 28. Venedig (Dorsoduro), San Nicolò dei Mendicoli, ~12.Jh.



Abb. 29. Venedig (Dorsoduro), San Nicolò dei Mendicoli, ehemalige Westfassade



Abb. 30. Venedig (Dorsoduro), San Nicolò dei Mendicoli, Blick nach Osten des Innenraums

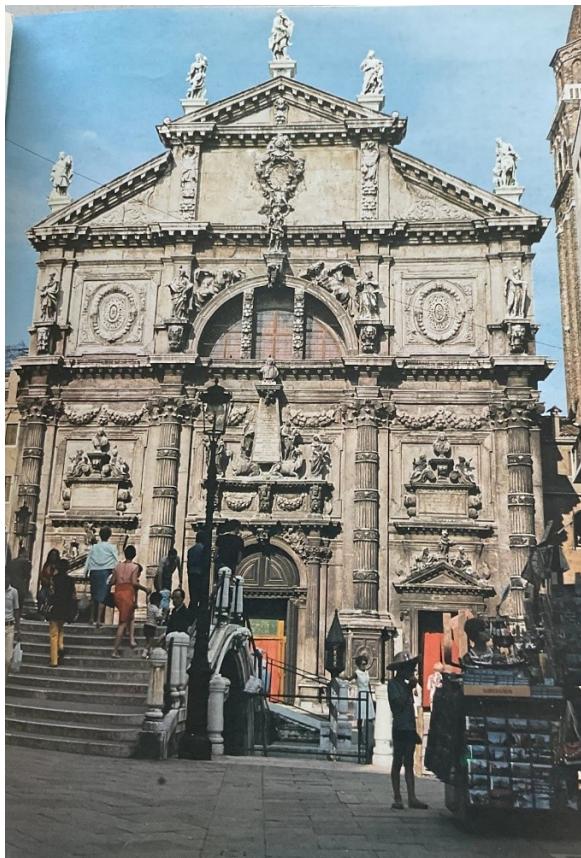


Abb. 31. Alessandro Tremignan, 1668,
San Moisè in Venedig



Abb. 32. Venedig, San Moisè,
Blick in Innenraum



Abb. 33. Torcello, Santa Maria Assunta, 7. Jh.



Abb. 34. Grado, Sant'Eufemia, Ende des 6. Jh,

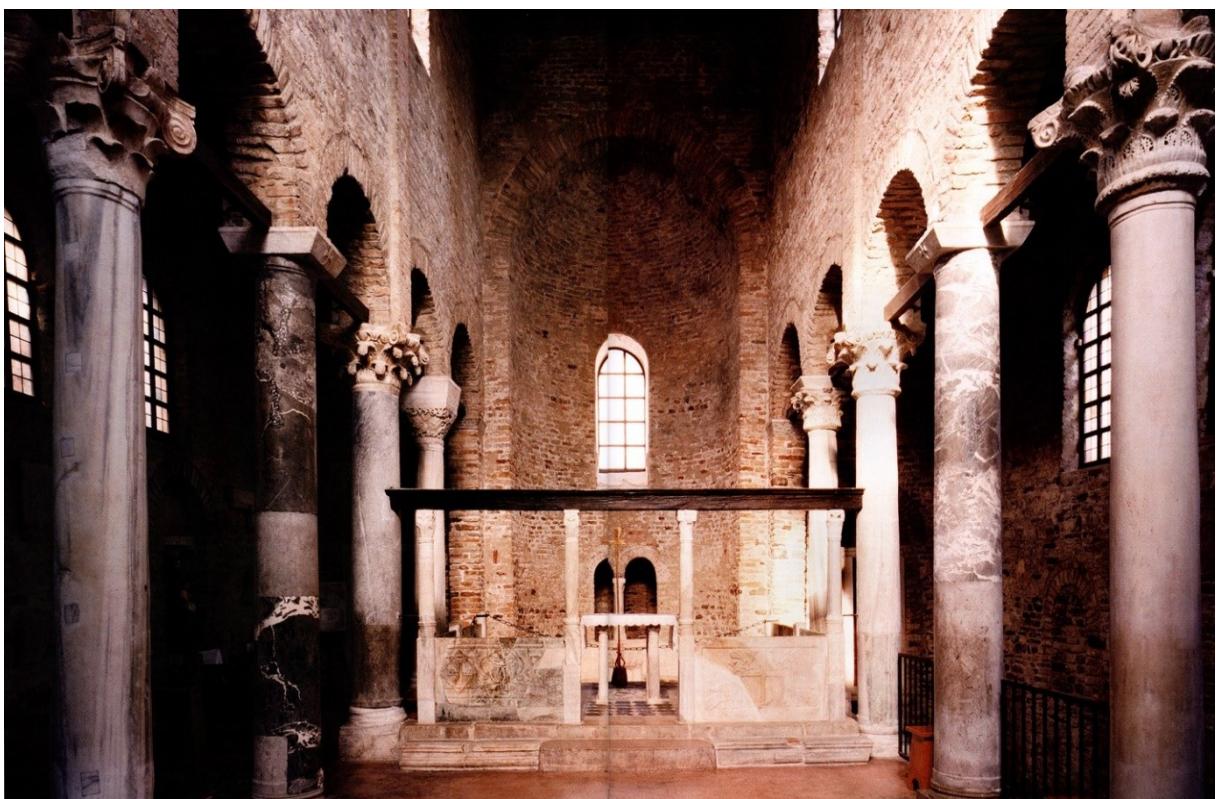


Abb. 35. Grado, Sant'Eufemia, Einblick in Innenraum



Abb. 36. San Giovanni Decollato, südliche Arkadenreihe mit den Resten der Verzierung am Obergaden



Abb. 37. San Giovanni Decollato, nördliche Arkadenreihe mit den Resten der Verzierung



Abb. 38-39. San Giovanni Decollato, Reste der Malerei der Westwand-Rosette und der nördlichen Arkadenreihe



Abb. 40-41. San Giovanni Decollato, Details der Verzierung des Obergarden südwestlichen Arkaden-Durchgang



Abb. 42. San Giovanni Decollato, Nordkapelle, Gewölbefresken ~14. Jh.



Abb. 43-46. San Giovanni Decollato, Nordkapelle, Christus-Darstellung und Evangelistensymbole



Abb. 47. San Giovanni Decollato, Nordkapelle, Gewölbefresken ~14. Jh,

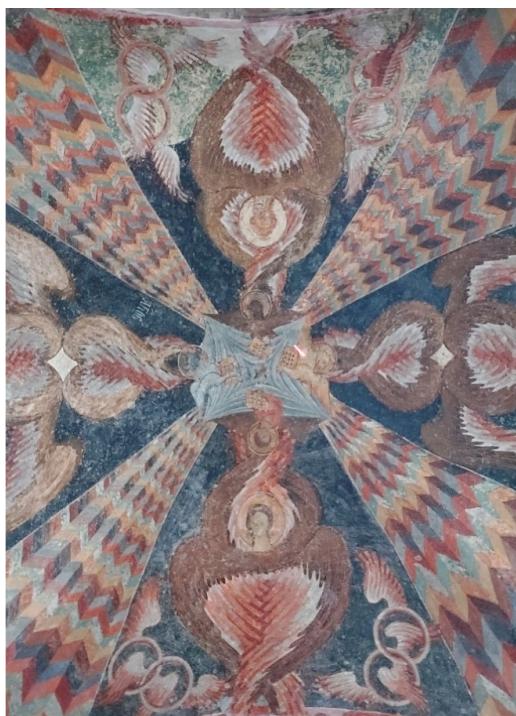


Abb. 48. Trapezunt, Sophienkirche,
Gewölbefresko, 14. Jh.



Abb. 49. Cefalù, Gewölbefresko, 1145-60.



Abb. 50. Padua, Cappella degli Scrovegni, Gewölbefresco, Detail 1304-1306



Abb. 51-52. Padua, Cappella degli Scrovegni, Fensterornament und Gewölbefresco, 1304-1306



Abb. 53. San Giovanni Decollato, Nordkapelle, Freskenreste der Ostwand, ~13. Jh,



Abb. 54. San Giovanni Decollato, Nordkapelle, Freskenreste der Ostwand, Fotos 1995.



Abb. 55. Rekonstruktion der Kreuzkapelle
(A. Colombo, 2003)

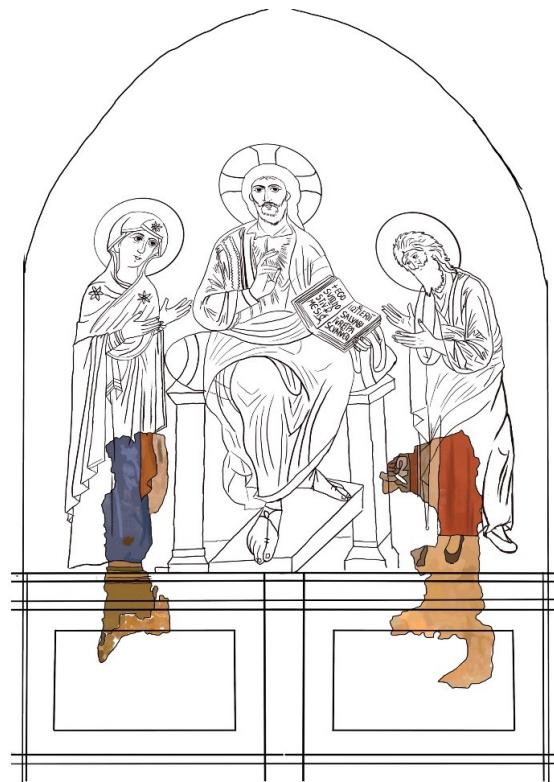


Abb. 56. Eine der Rekonstruktionsmöglichkeiten der Kreuzkapellenostwand (A. Fink, 2024)

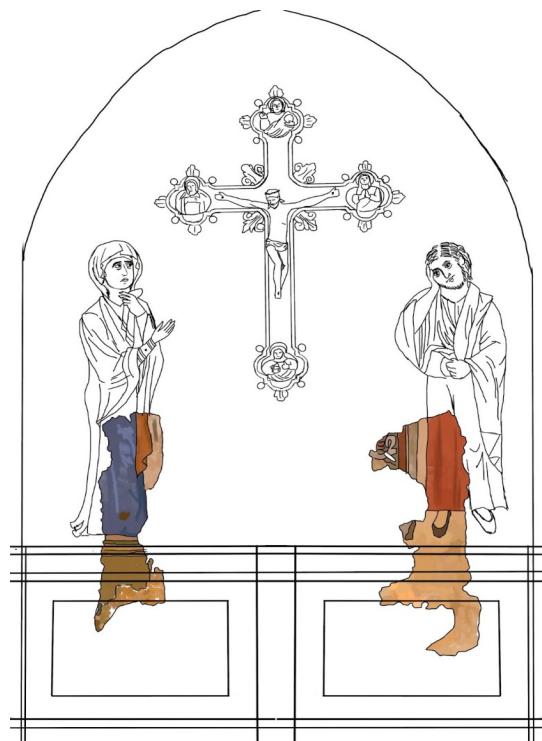


Abb. 57. Wahrscheinliche Rekonstruktion der Kapellenostseite (A. Fink, 2024)



Abb. 58. Der alte Holzkreuz der Nordkapelle



Abb. 59. Kloster Daphni, Kreuzigung, um 1000



Abb. 60. Studenica, Muttergotteskirche, Kreuzigung, 1209



Abb. 61. San Giovanni Decollato, Verkündigungsszene über dem Eingangsbogen der Nordkapelle vor der Abnahme der Freske im Jahre 1974

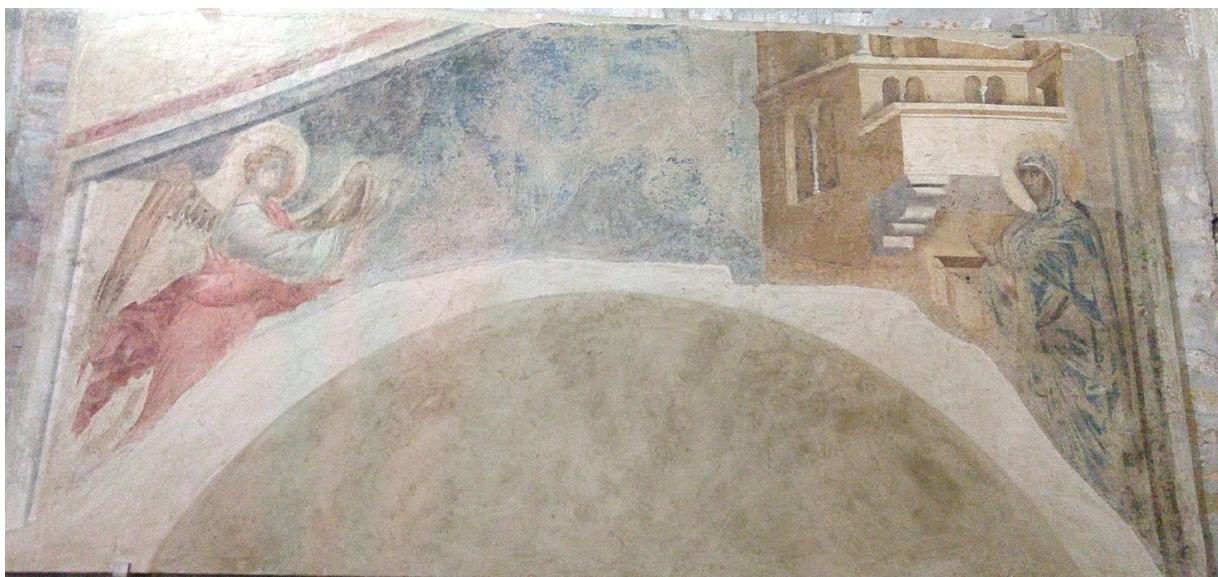


Abb. 62. San Giovanni Decollato, Nordkapelle, Verkündigung Mariæ ~13. Jh.

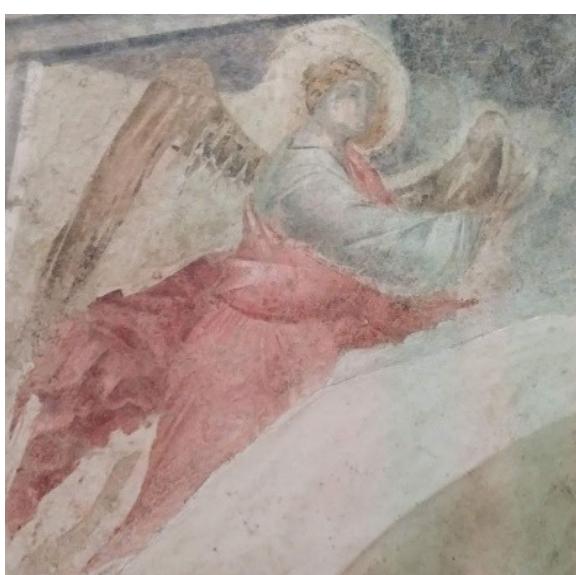


Abb. 63-64. San Giovanni Decollato,
Erzengel Gabriel und die Gottesmutter aus der Verkündigungsszene ~13. Jh.

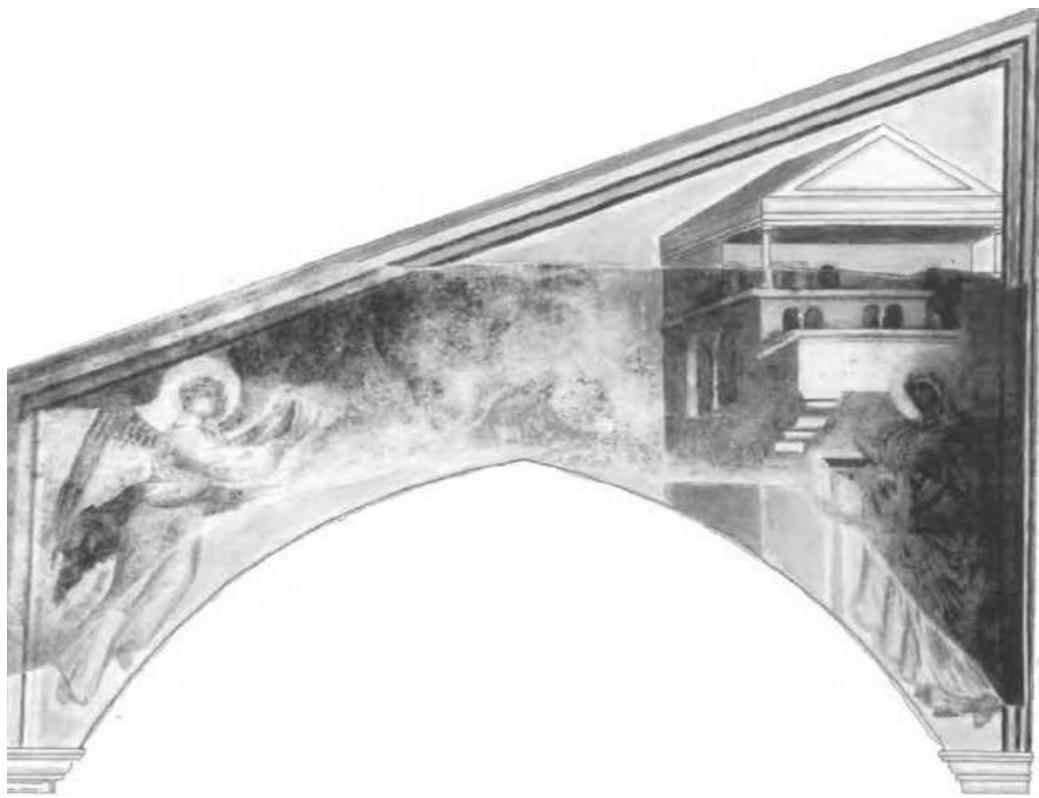


Abb. 65. Nordkapelle, Rekonstruktion der Verkündigungsszene von San Giovanni Decollato
(A. Colombo, 2003)



Abb. 66-67. Padova, Capella degli Scrovegni, Verkündigungsszene



Abb. 68. Trieste, Civico Museo Sartorio, Triptychon der hl. Klara, Der Tod der Heilign, 1300

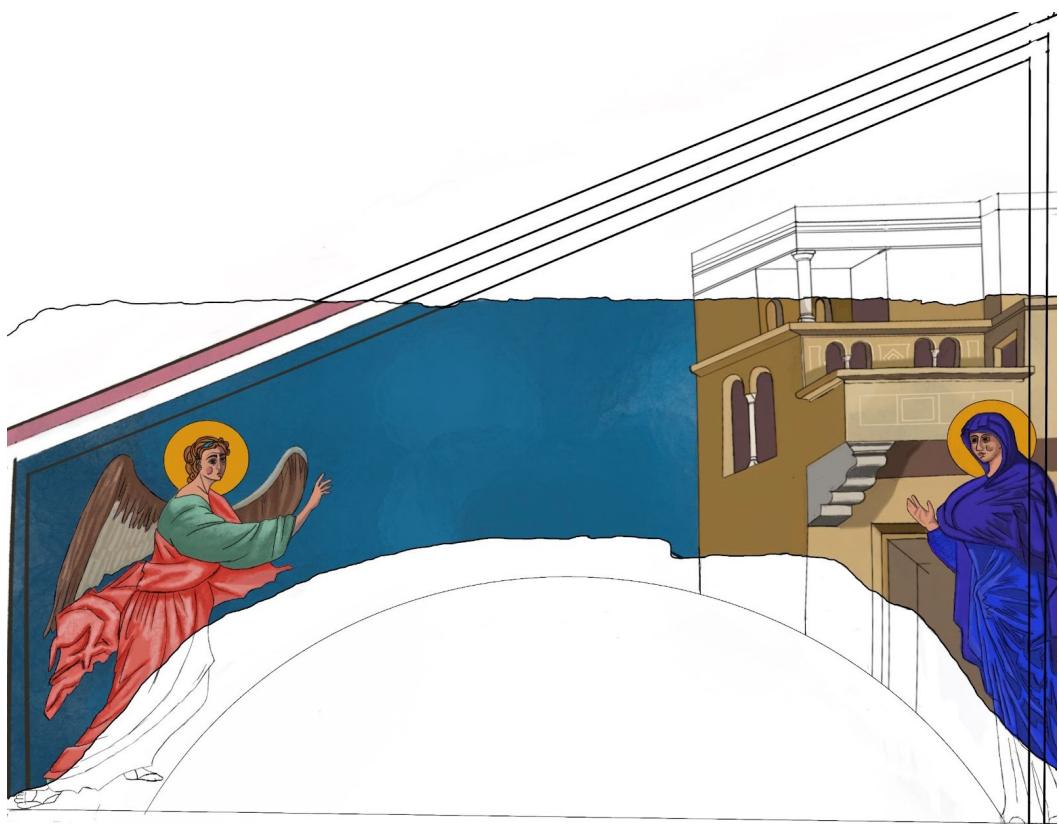


Abb. 69. San Zan Degolà, Rekonstruktion der Verkündigungsszene (A. Fink, 2024)

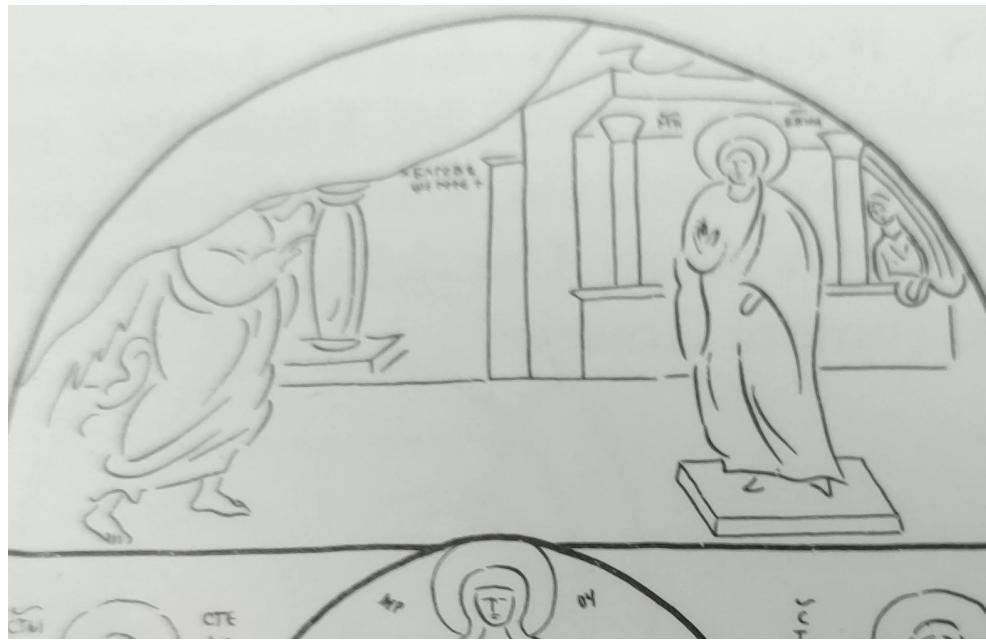


Abb. 70. Sopoćani, Prothesis, Verkündigungsszene, ~1260.



Abb. 71. Palermo, Cappella Palatina, Verkündigung, 1132-1140



Abb. 72. Torcello, Santa Maria Assunta, Verkündigung, 12.-13. Jh.



Abb. 73. Poreč, Euphrasius Kathedrale, Ziborium, Verkündigung, 1277



Abb. 74-75. Sopoćani, Darstellung der Verkündigung ~1260



Abb. 76. Sopoćani, Detail der Szene Geburt Christi (Hll. Drei Könige) ~1260



Abb. 77. Mileševa, Gottesmutter aus der Verkündigungsszene, 1222-1228



Abb. 78-79. Arilje, Verkündigungsszene, 1295

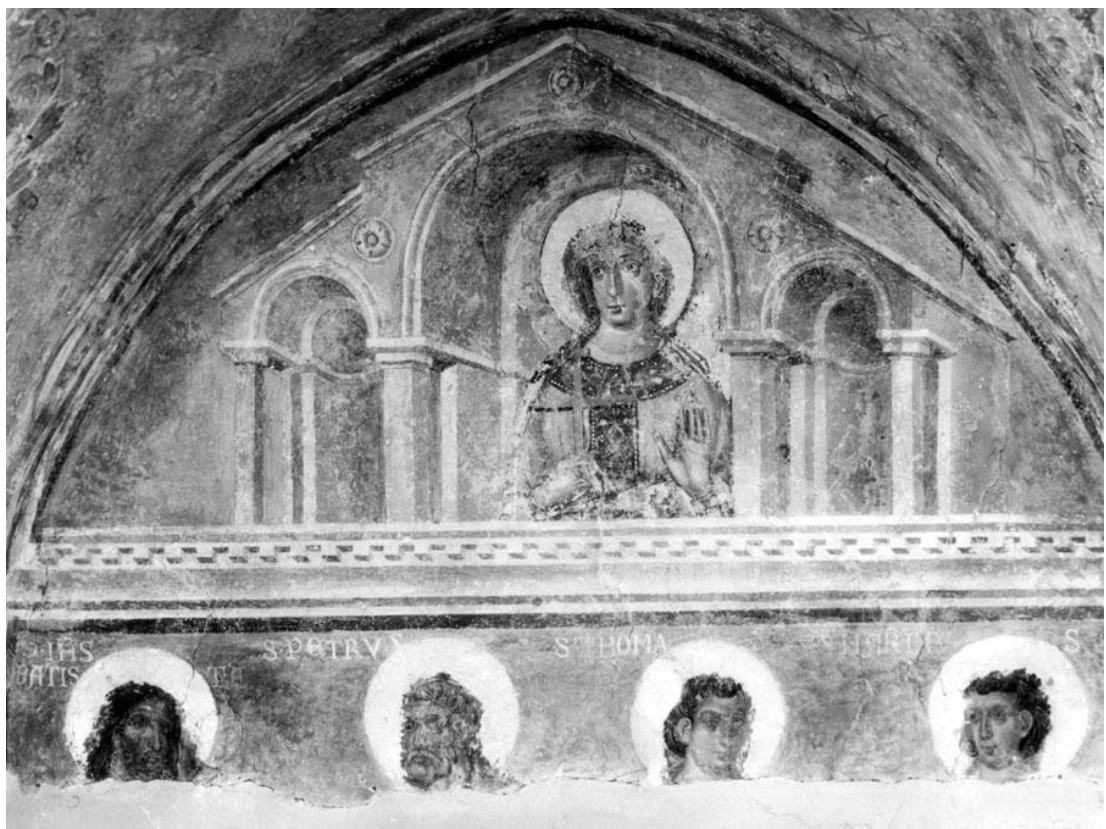


Abb. 80. San Zan Degolà, Fresken der Südwand der Kreuzkapelle vor ihrer Abnahme 1974



Abb. 81. San Giovanni Decollato, Nordkapelle, sämtliche Reste der Südwall-Fresken ~13. Jh.



Abb. 82. Venedig, San Marco, Moseskuppel des Atriums, Pharao Palast, 1275-1285



Abb. 83. San Zan Degolà, Hl. Helena



Abb. 84. Mileševa, Apostel Thomas

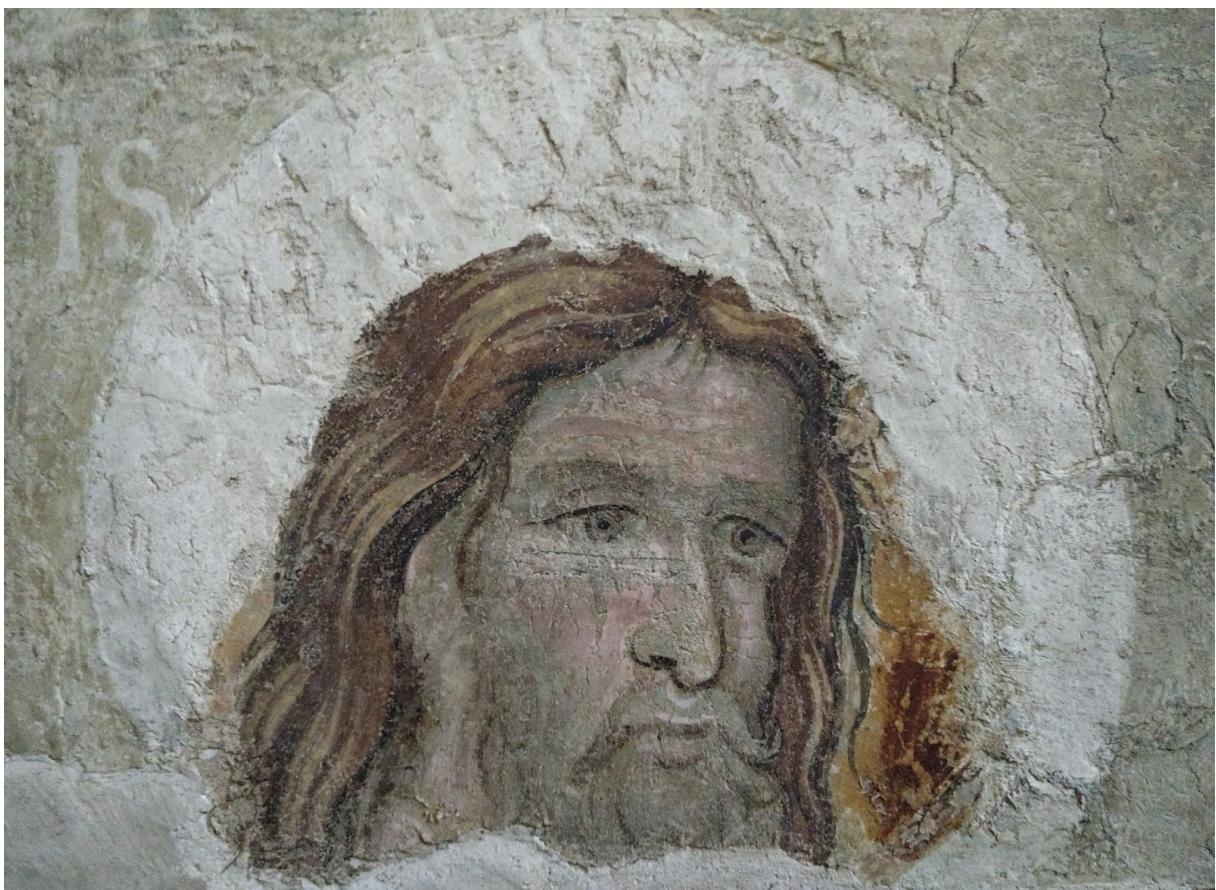


Abb. 85. San Giovanni Decollato, Südwand der Nordkapelle, Hl. Johannes der Täufer

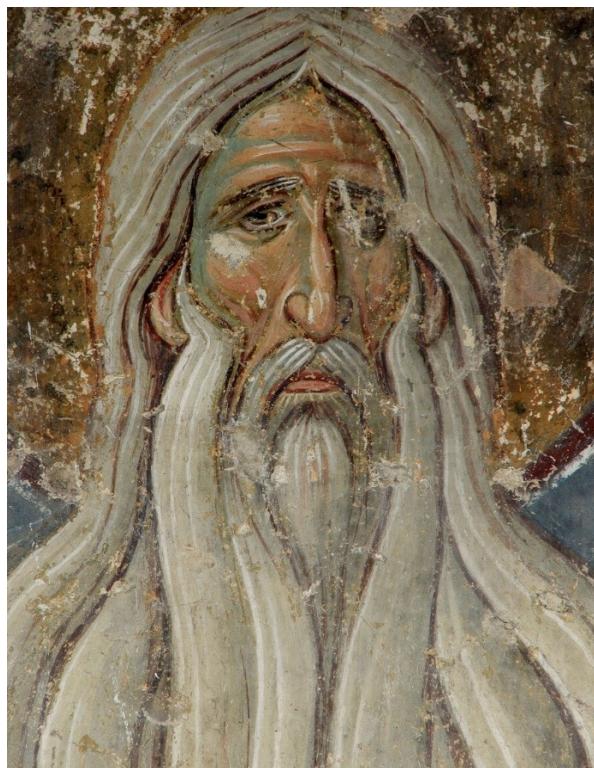


Abb. 86. Mileševa, Hl. Makarios

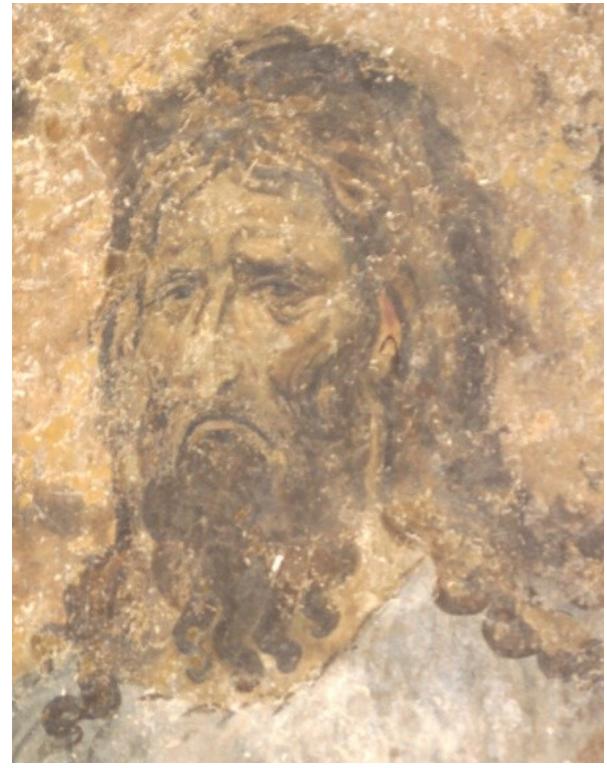


Abb. 87. Sopoćani, Hl. Johannes der Täufer



Abb. 88. San Giovanni Decollato, Südwand der Nordkapelle, Hl. Petrus



Abb. 89. Sopoćani, Hl. Petrus



Abb. 90. Gradac, Hl. Petrus

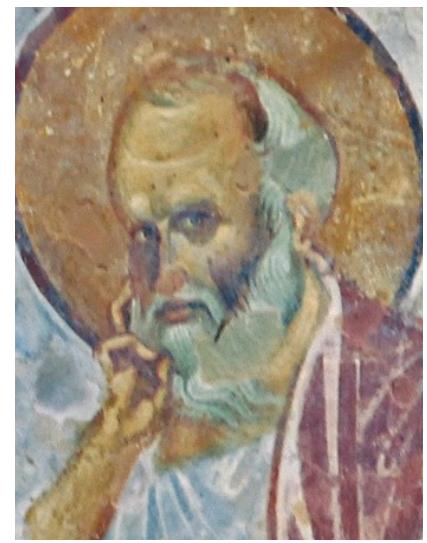


Abb. 91. Trapezunt,
Sophienkirche
Evangelisten Johannes



Abb. 92. San Giovanni Decollato, Hl. Thomas



Mileseva, Aposteldarstellungen aus der Szenen

Abb. 93. Tod Mariä , Apostel



Abb.94-95. Details des Verrats des Judas

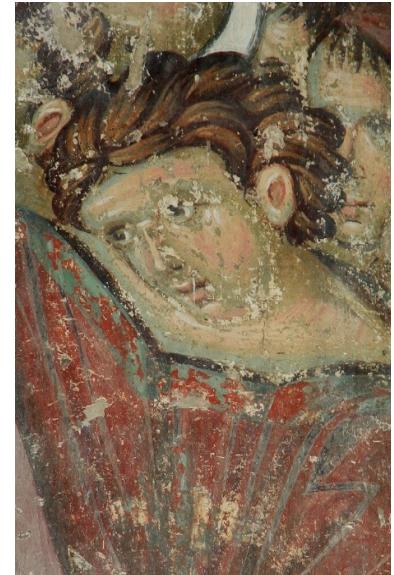




Abb. 96. San Giovanni Decollato, Südwand der Nordkapelle, Hl. Marcus/Marcius



Abb. 97. Beischrift des Hl. Marcus/Marcius unter dem gemalten Gesims der Südwand



Abb. 98. Beischrift des Hl. Marcus/Marcius vor der Abnahme der Frsken im Jahre 1974

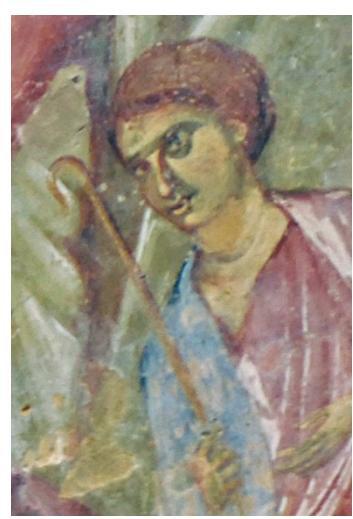
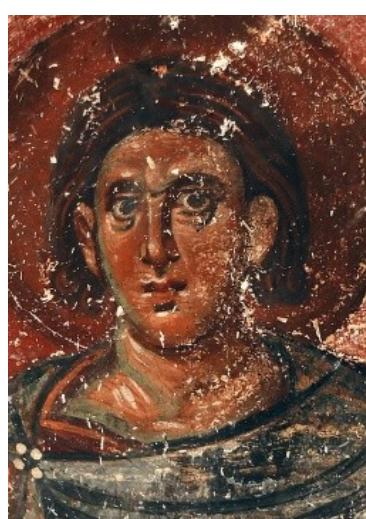
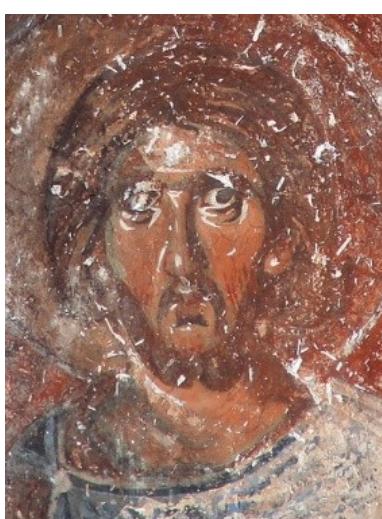


Abb. 99-100. Mileševa, Unbekannte Heiligen

Abb. 101. Trapezunt, Sophienkirche, Hirte.

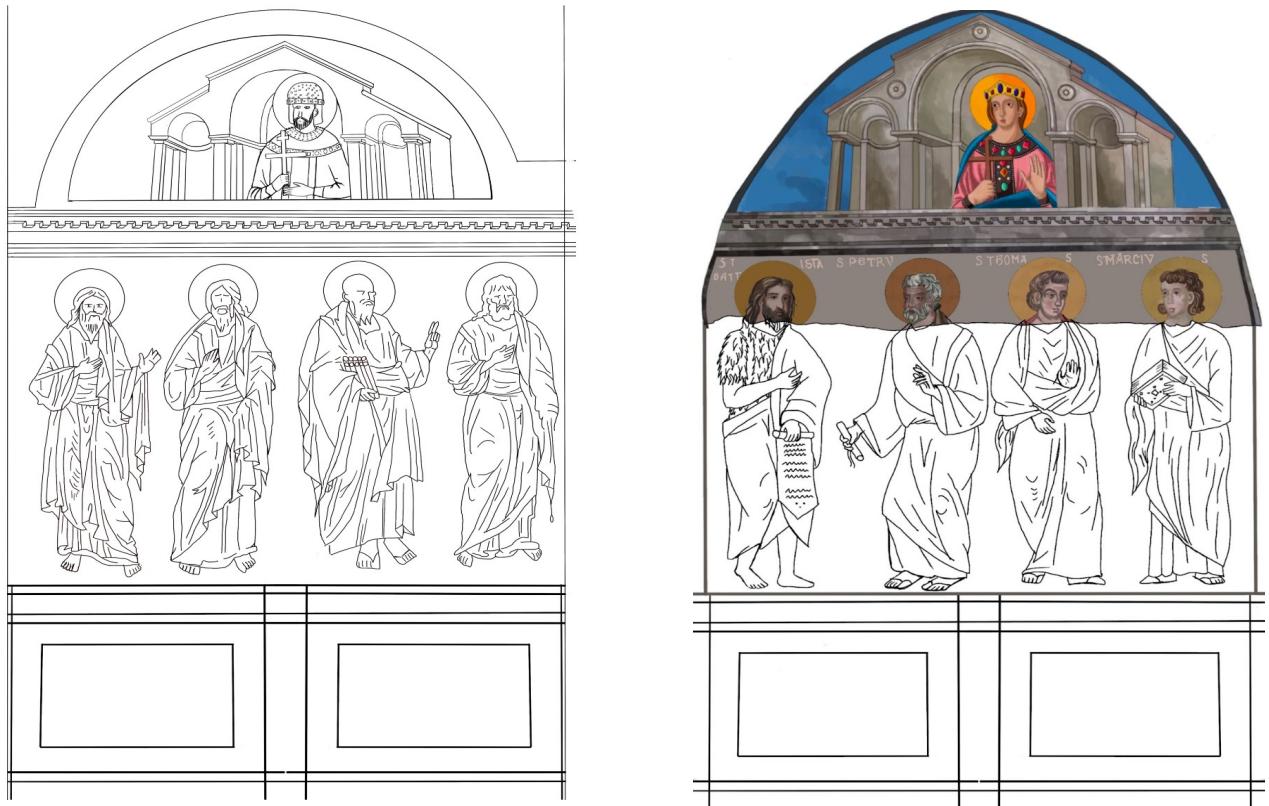


Abb. 102-103. San Giovanni Decollato, Rekonstruktion der Nord- und Südwand der Kreuzkapelle
(A. Fink, 2024)



Abb. 104. Sopoćani, Konstantin und Helena ~1260



Abb. 105. Sopoćani, Apostelreihe angeführt von Apostel Paulus gefolgt von Evangelist Lukas und weitere zwei Apostel ~1260

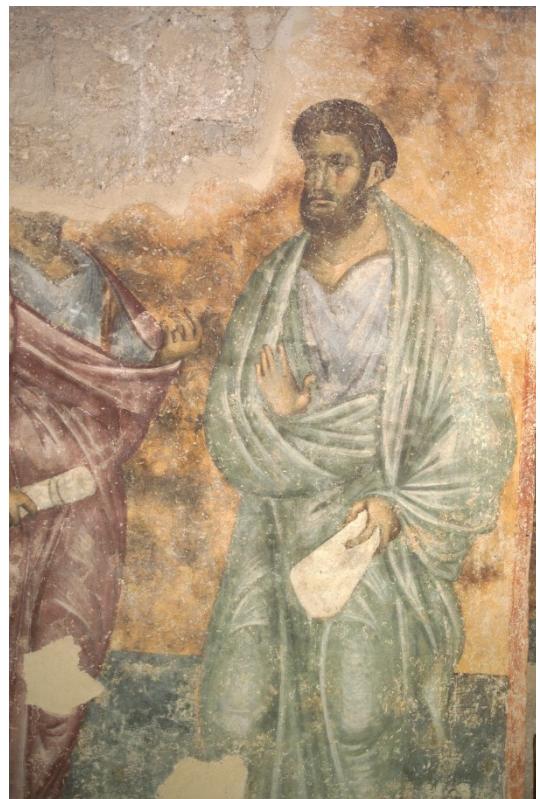


Abb. 106-107. Sopoćani, Apostel Petrus und nicht identifizierter Apostel, ~1260



Abb. 108. Konstantinopel, Hagia Sophia, Deesis 1260.



Abb. 109-110. Trapezunt, Sophienkirche, Johannes der Täufer, Salomon und David



Abb. 111-112. Arilje, Verkündigungserzengel und Haupt des Johannes des Täufers

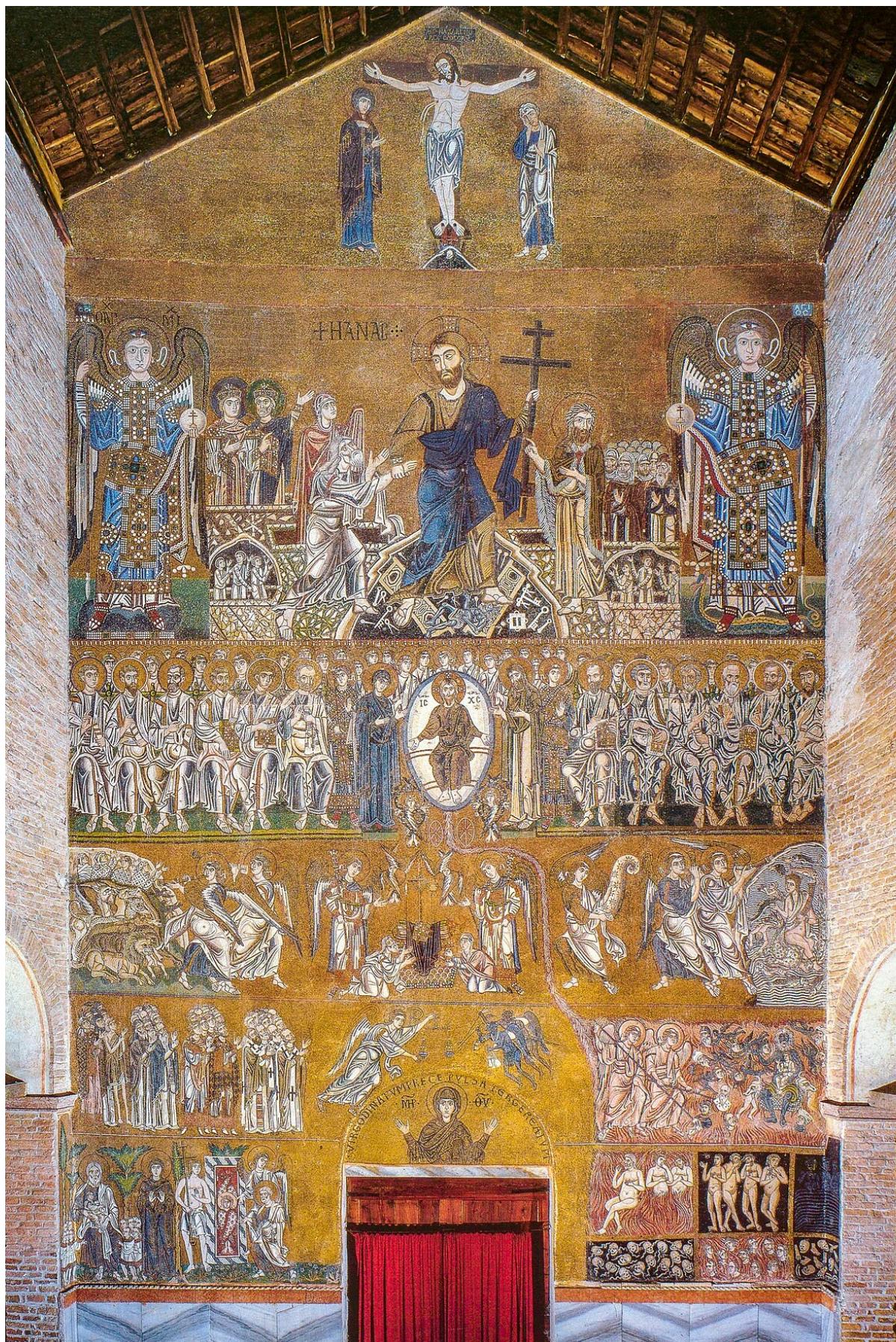


Abb. 113. Torcello, Mosaiken der Westwand von Santa Maria Assunta 11. und 12. Jh.



Abb. 114. Torcello, Hadesfahrt Christi

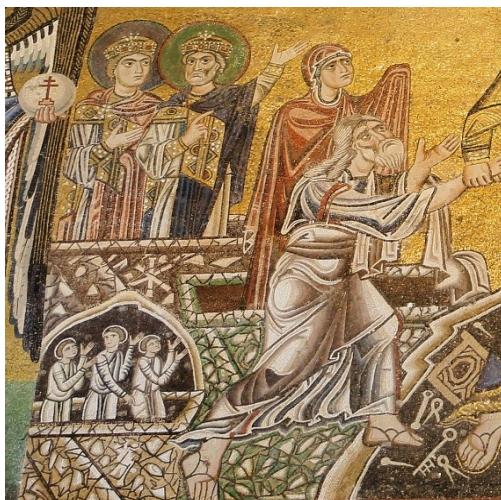


Abb. 115. Torcello, Detail der Hadesfahrt



Abb. 116. Mileševa, Detail der Hadesfahrt



Abb. 117. Mileševa, Deteil der Hadesfahrt Christi



Abb. 118. Marco di Martino da Venezia, Madonna mit Kind auf Thron mit Stiftern, Tempera auf Holz, 1310-1315, aus der staatlichen Sammlung Museum Puškin (Russland).



Abb. 119. Paolo Veneziano, Krönung der Maria, Tempera auf Holz, 1324, in der Sammlung der National Gallery of Art, Washington (USA).

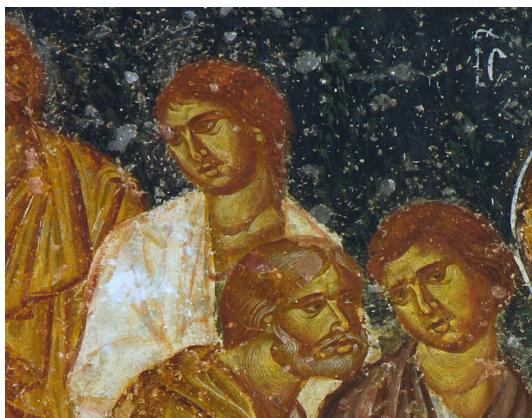


Abb. 120. Trapezunt Sophienkirche,
Detail Speisung der Tausend.



Abb. 121. Trapezunt Sophienkirche, Detail
Taufe Christi



Abb. 122. Trapezunt Sophienkirche, Detail unidentifizierte Szene.



Abb. 123. Nererzi, St. Panteleimon, Beweinigung Christi, 1164.



Abb. 124. Palermo, Cappella Palatina, Einblick, Mosaik Ausstattung 1143.

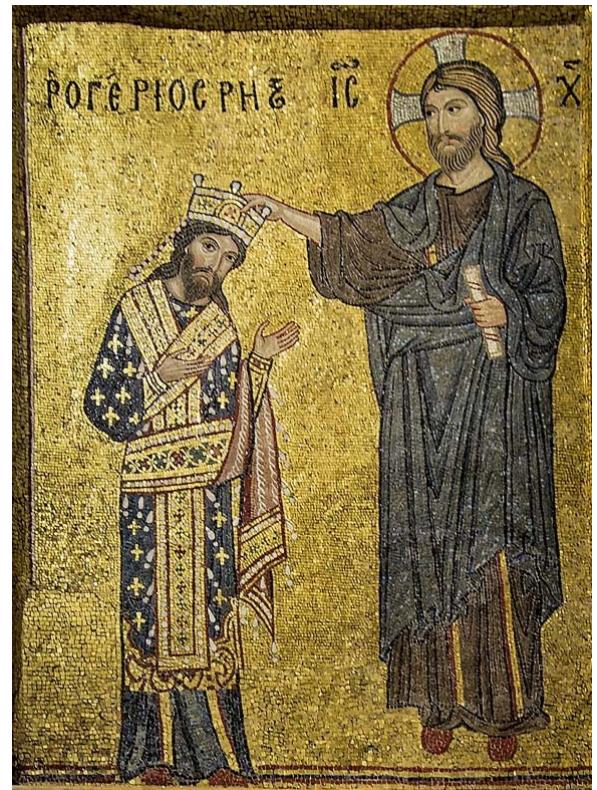
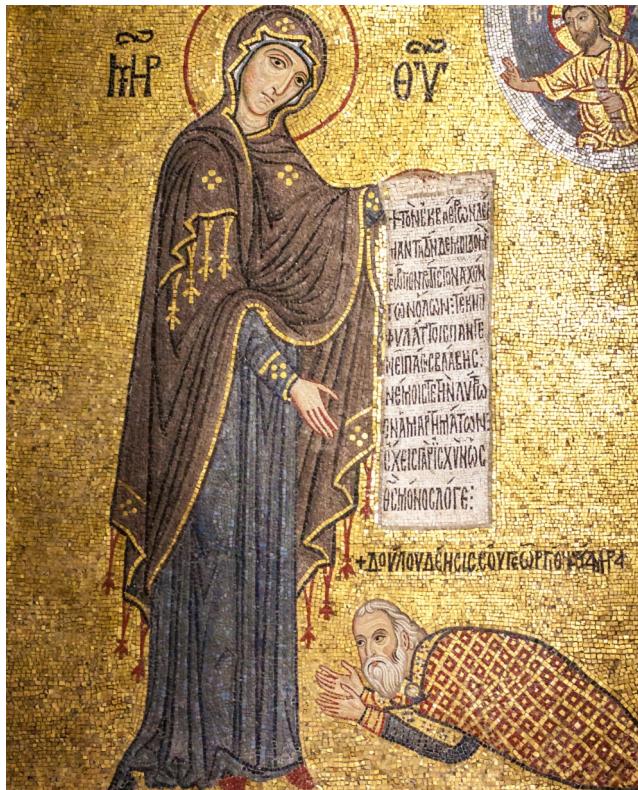


Abb. 125-126. Palermo, Dedikations Mosaike, Santa Maria dell'Ammiraglio, 1146-1151.



Abb. 127. Cefalù, Apsis Konche, Dom 1155 – 1165.

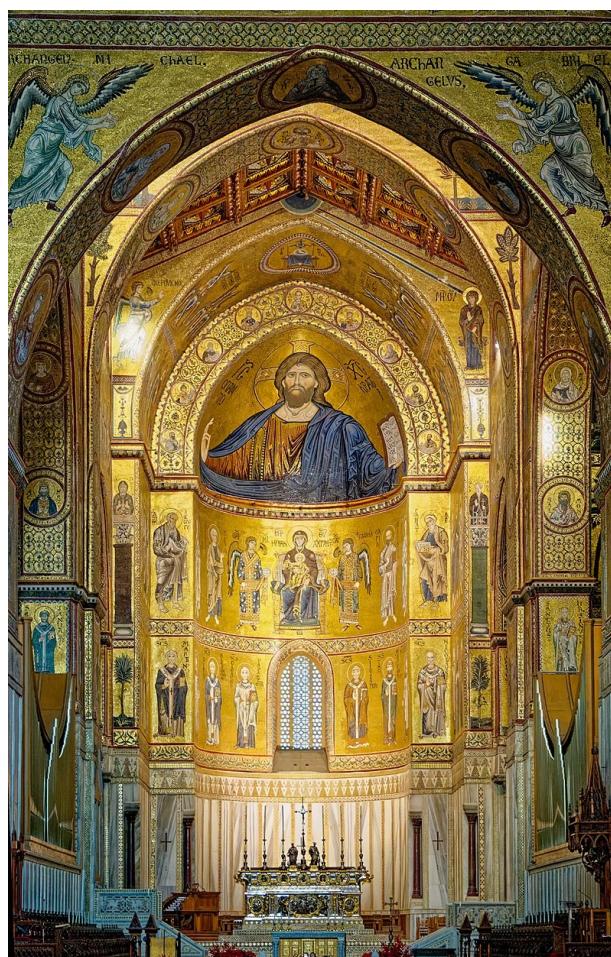


Abb. 128: Monreale, Einblick Apsis, Santa Maria Nuova, 1179-82.



Abb. 129. Vladimir, Apostel mit Engel beim Jüngsten Gericht, Gewölbe unter der Galerie, Kathedrale des hl. Demetrios, 1194.



Abb. 130 – 131. Vladimir, Detail zwei Engel Jüngstes Gericht.



Abb. 132. Peć, Maria der Christi Himmelfahrt im Tambour, Apostelkirche Mitte 13. Jh.



Abb.133. Peć, Einblick in die Konche.



Abb. 134. Mileševa, Klosterkirche, Vladislav I. Mit Maria vor Christus, 1222-1228.



Abb. 135. Mileševa, Engel am Grab.

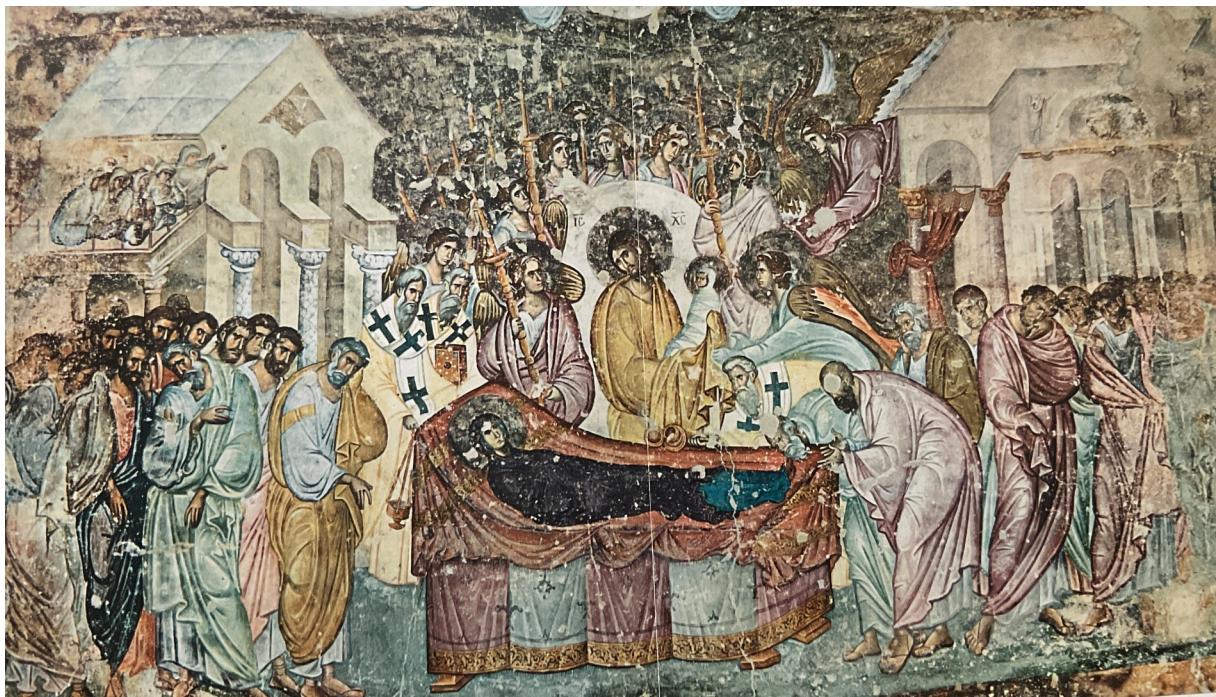


Abb. 136. Sopoćani, Dreifaltigkeitskirche, Tod der Maria, ~1260.



Abb. 137. Arilje, St. Achilius, St. Lauros, Naos, 1296.

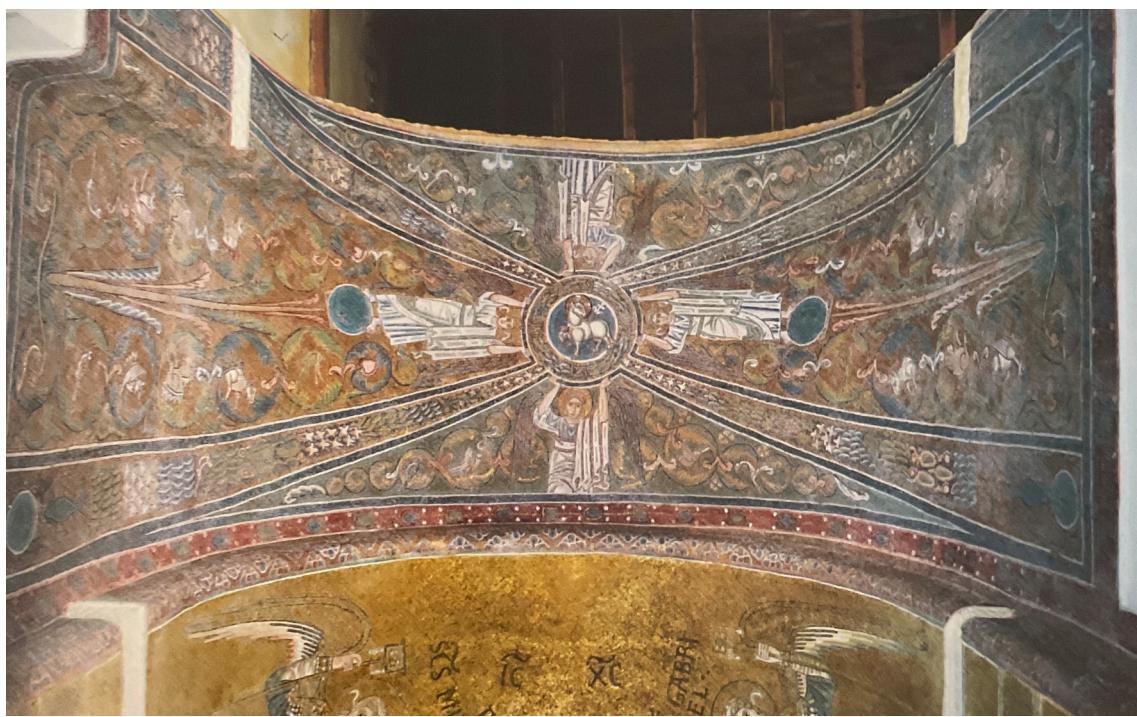


Abb.138. Torcello, Santa Maria Assunta, Gewölbe Diakonikon, 1. Hälfte 12. Jh.

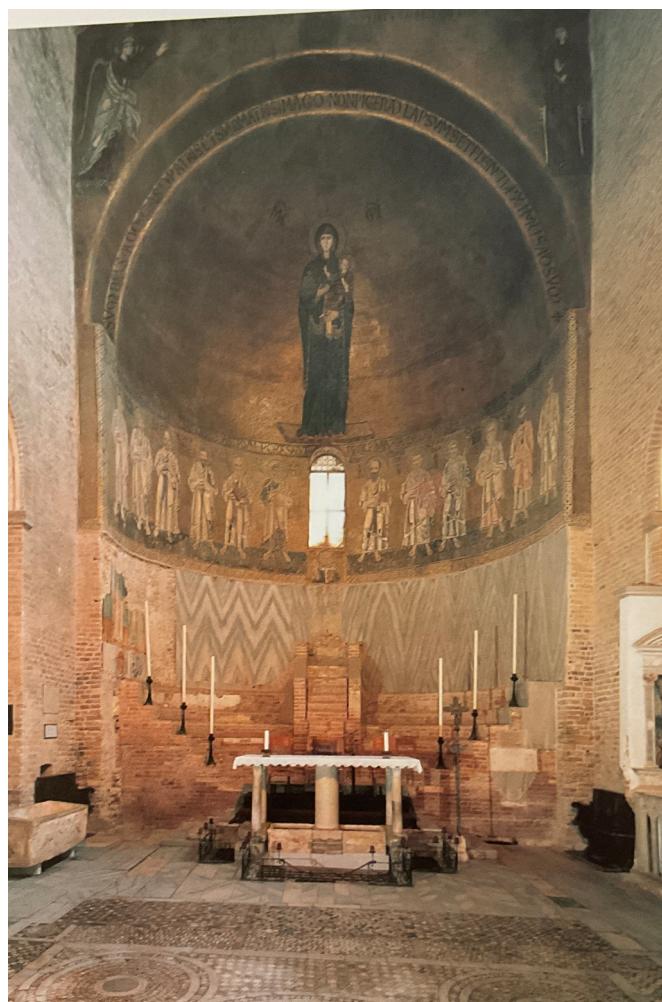


Abb. 139. Torcello, Hauptkonche.



Abb. 140. Venedig, San Marco, Kuppel des Presbyterium, 12. Jh.



Abb. 141. San Marco, Pfingstkuppel, 12. Jh.



Abb. 142: Delphi, Hosios Loukas, Pfingstkuppel, 11. Jh.



Abb. 143. San Marco, Himmelfahrtskuppel, letztes Viertel 12. Jh.



Abb. 144. Thessaloniki, Hagia Sophia, Himmelfahrtskuppel, 9.Jh.



Abb. 145. San Marco, Atrium, Genesiskuppel, 1215-1240.



Abb. 146. Folio 26v der Cotton Genesis zeigt eine Miniatur von Abraham mit den Engeln, 5.-6. Jh. Ägypten, Manuskript, British Library.

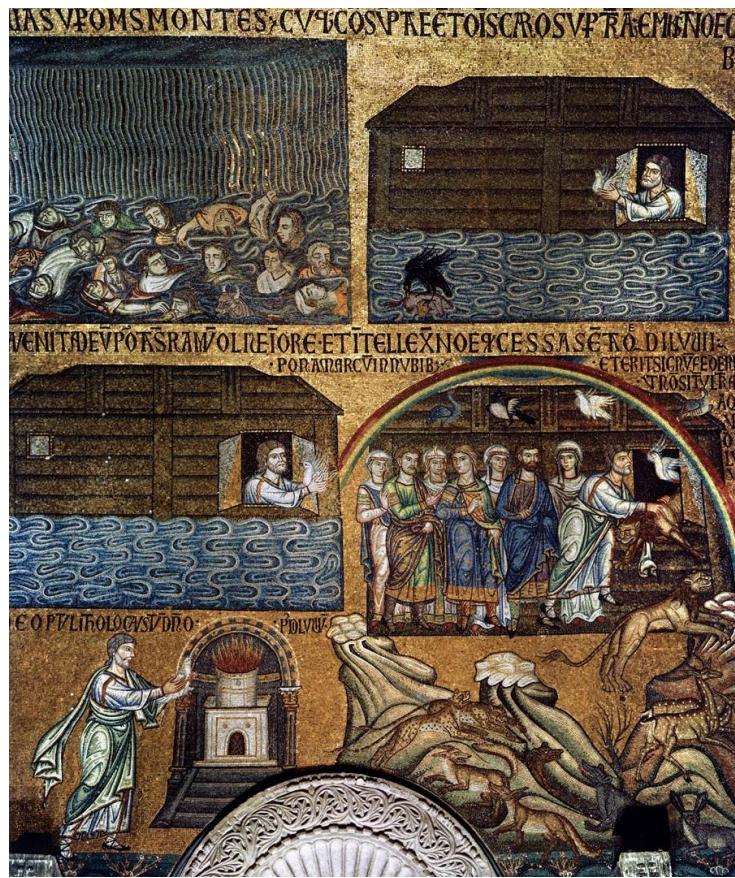


Abb. 147. Atrium, Geschichte Noah.



Abb. 148. Palermo, Monreale, Bau der Arche Noah, 1179-1182.



Abb. 149. Atrium, Turmbau zu Babel.



Abb. 150. Palermo, Monreale, Turmbau zu Babel, 1179-1182.



Abb. 151. Kalotte des Abraham



Abb. 152. Kalotte der Mosesgeschichte, 1275-1285.

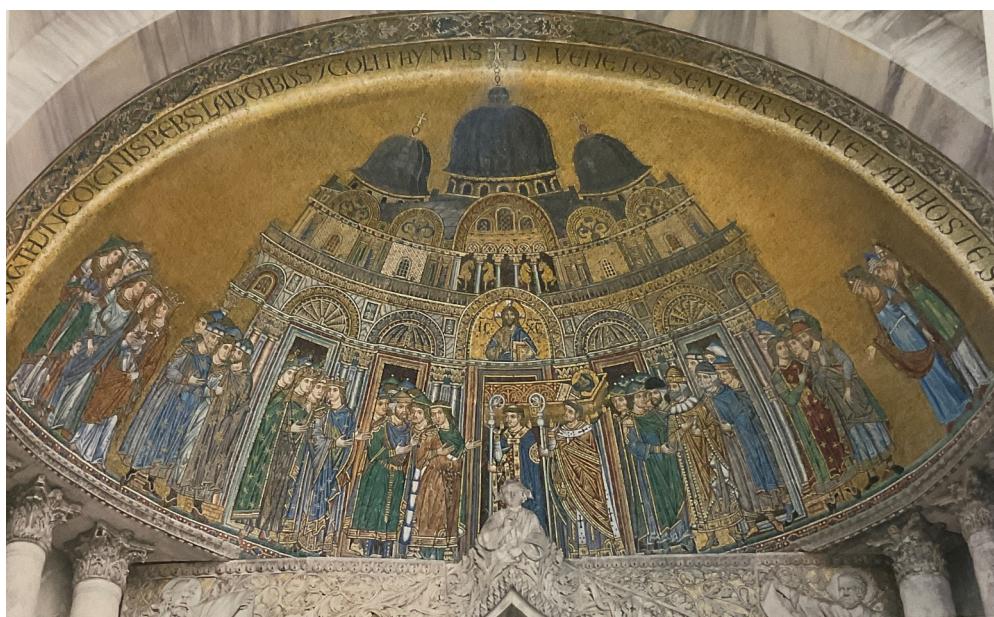


Abb. 153. Konche des Alipio-Portals, 70er Jahre des 13. Jh.



Abb. 154. San Marco Baptisterium, Madonna orans, 1. Hälfte 13. Jh.

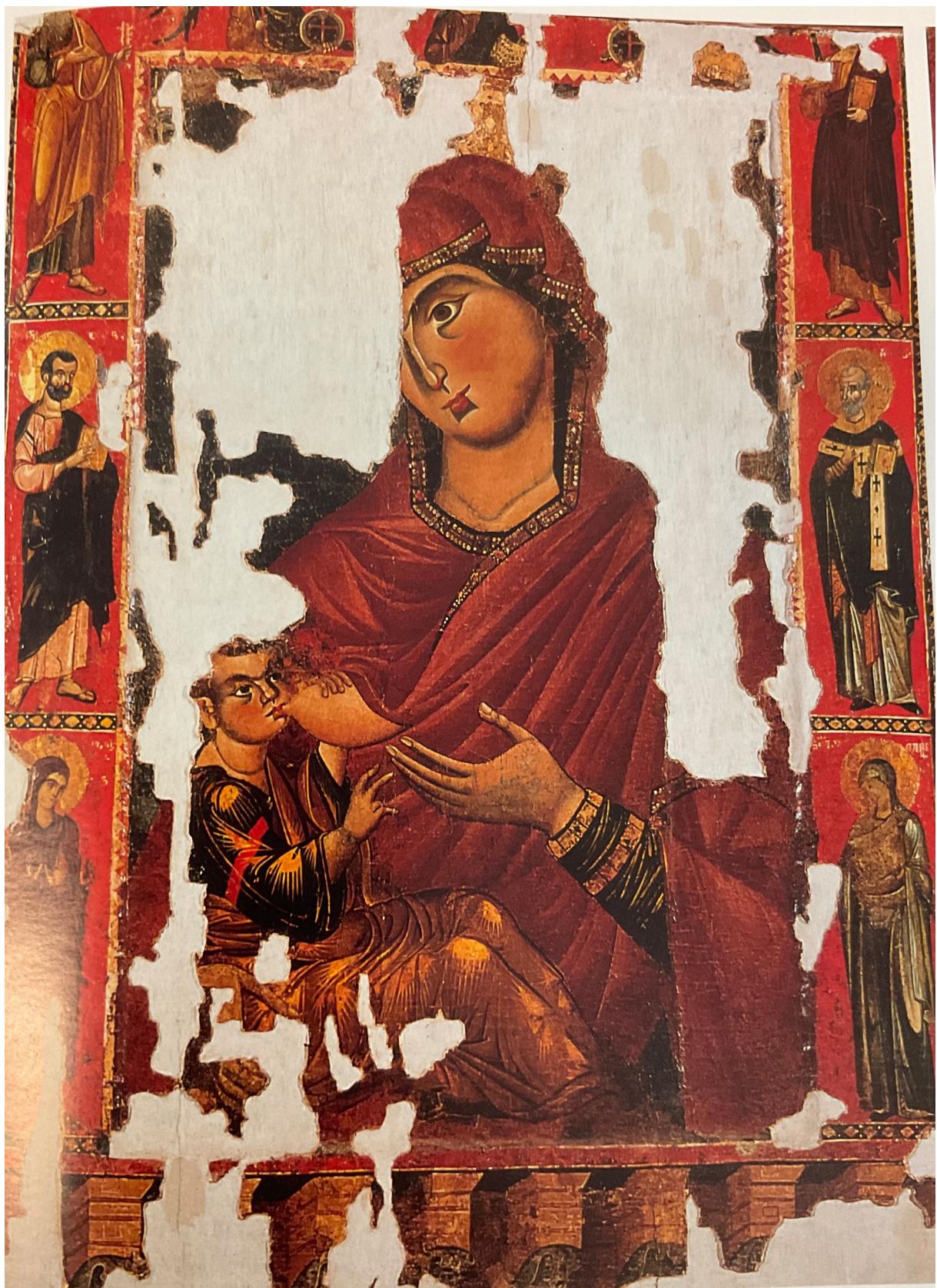


Abb. 155. Madonna de la late, 13. Jh. Tafelmalerei, 171x127 cm, Museo Marciano.



Abb. 156. Giovanni da Gaibana, Verkündigung, 1259, Buchmalerei, Biblioteca capitolare.



Abb. 157. Vladimir, Detail, Engel, 1196.

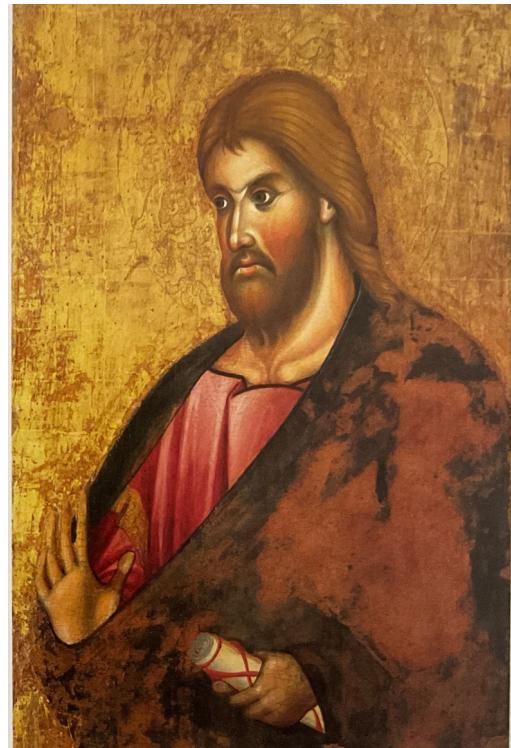


Abb. 158. Hl. Jakobus d. Ä., Mitte 14. Jh.,
Tempera auf Holz, Museo Diocesano,
Caorle.



Abb 159. Hl Johannes der Evangelist,
Sopoćani ~1260



Abb. 160. San Marco, Atrium, Hl. Agnes



Abb. 161. San Marco, Detail, Gebet im Olivenhain, 1220.

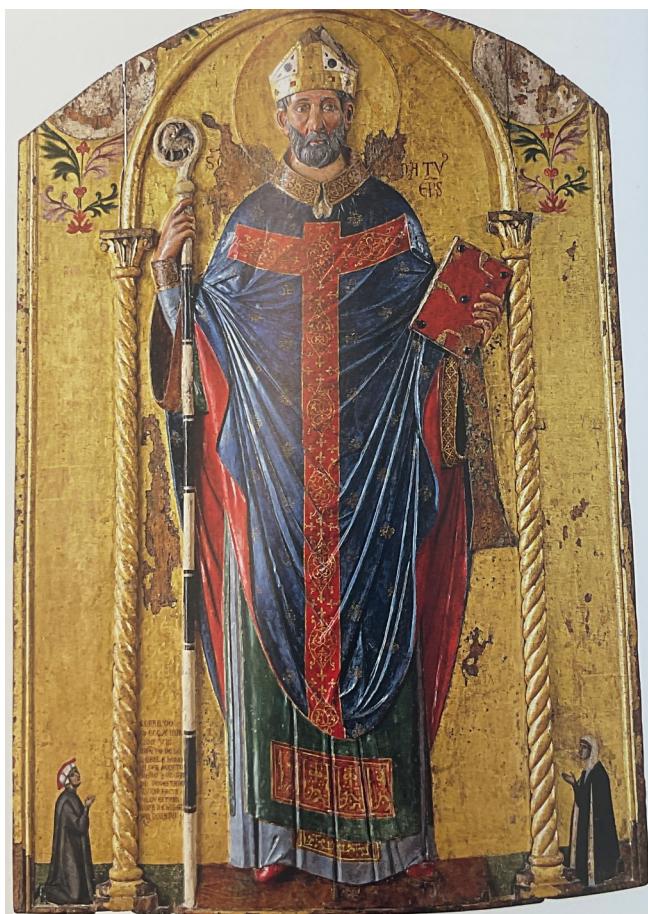


Abb. 162. Murano, Altaraufsatz des Hl. Donato, SS. Maria e Donato, 1310.



Abb. 163. Palermo, Santa Maria dell'Ammiraglio, Verkündigung 1146-1151.

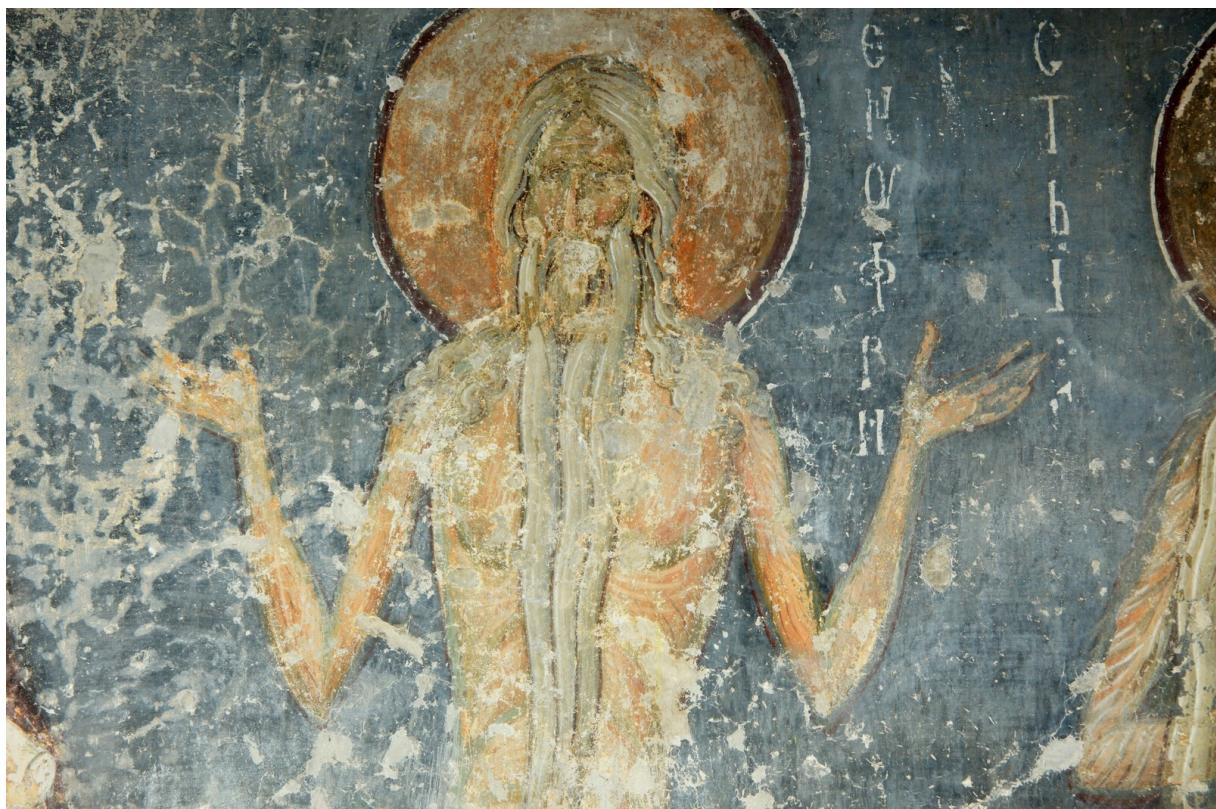


Abb. 164. Mileševa, Hl. Onophrios.



Abb. 165. Sopoćani, Der ungläubige Thomas.



Abb. 166. Lagoudera, Panagia tou Arakou, 1192.

Abstract Deutsch

Im Zentrum dieser Arbeit steht die Kirche San Zan Degolà in Venedig. Die Untersuchungen haben sich damit beschäftigt, wie sich die Architektur und die malerische Ausstattung in Bezug zur byzantinischen Kunst des 13. Jahrhunderts verhält.

Die Kirche ist etwa um 1007 entstanden und hat ihre ursprüngliche Form der Basilika noch erhalten. Sie zeigt Verbindungen zur byzantinischen Architektur auf, ist aber eher in der Nachfolge von Torcellos Santa Maria Assunta oder Grados Santa Eufemia einzuordnen.

Der größte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der malerischen Ausstattung der Kirche und hier im speziellen mit den Fresken der Nordkapelle.

Die Nordkapelle zeigt heute nur noch Reste einer Freskoausstattung des 13. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um eine Verkündigung, eine Lünette mit einer Heiligen vor einer Architektur und vier Köpfe darunter, sowie einen Sternenhimmel mit den evangelischen Symbolen und Christus im Kreuzgewölbe. Auf der Ostwand haben sich einige Reste erhalten.

In meiner Rekonstruktion habe ich versucht ein mögliches Programm der Kapelle zu erarbeiten. Bereits der Übernamen „*Kreuzkapelle*“ suggeriert einen starken Bezug zur Kreuzigung. Während die Verkündigung oberhalb des Eingangs zur Kapelle angebracht ist und auf das Leid des Christi widerfährt vorausweist, zeigt die Rekonstruktion innen einen Fokus auf die Kreuzigung. Im unteren Bereich der Seitenwände sind je vier Heilige dargestellt die eine Verbindung zur Kreuzigung aufzeigen. Darüber ist auf der Südseite die hl. Helena und auf der Nordseite der hl. Konstantin dargestellt. Sie werden in byzantinischen Kirchen immer gemeinsam abgebildet, und präsentieren das Kreuz Christi.

Die Ostwand auf der sich nur Reste befinden zeigt bei der ersten Rekonstruktion eine Kreuzigungsdarstellung, die nur aus Maria, Johannes und einem hölzernen Kreuz besteht. Bei einer zweiten Rekonstruktion zeigt die Ostwand eine Deesis. Das Kreuzgewölbe wurde von meiner Rekonstruktion ausgenommen, da es eine starke Verbindung zur Cappella degli Scrovegni in Padua aufweist.

Im letzten Punkt habe ich mich mit der Datierungsfrage der Fresken beschäftigt und nach reichlicher Untersuchung habe ich beschlossen mich dem älteren Vorschlag anzuschließen. Allerdings sehe die Datierung nicht im letzten Viertel des 13. Jahrhunderts, sondern halte durch die enge Verbindung zu Mileševa eher eine Datierung von 1240-60 für wahrscheinlich.

Abstract English

The main focus of this thesis lies on the small church of San Zan Degolà in Venice. I tried to put the architecture and the wallpaintings of this basilika in context to the byzantine art of the 12th and 13th Century.

Since the church was built in 1007 and the most important frescoes of the church are from the late 13th century, the architecture is more closely related to the basilica of Torcello and Grado, which were built in the previous millenia. You can see the byzantine influence but it is mixed with local elements that are in the „*Veneto-byzantine*“ tradition.

The main focus is on the frescoes of the church, and more specifically the northern chapel. Here you can see the remaining parts of a great fresco decoration from the 13th century. It contains an Annunciation, a lunette with a saint in an architecture, and only the heads of four saints below her. On the ceiling a fresco of a blue starry sky with the four evangelical sings and Christ can be found. On the eastern wall of the chapel you can see only fragments left.

Another important point of my thesis was to create a possible reconstruction of the program of the northern chapel of San Zan Degolà. Since the northern apsis is also titled as „*cross chapel*“ there is a high possibility that the cross is the main focus of the program as well. On the front above the entrance, you can see the annunciation playing out over the entrance. This already references the coming crucifixion of Christ.

Inside the chapel are the northern- and southern wall mirroring each other with four Saints in the middle area. All of them have some connection to the crucifixion. Above the saints is St. Helena on the southern wall and St. Constantine on the northern wall. In the byzantine Tradition they are usually paired together presenting the cross of Christ.

The fragments of the eastern wall are too small for a definitiv identification so I propose two examples; one shows a crucifixion with only Mary and John and a wooden cross in the middle, while a second one shows a Deesis.

The last big fresco is not included in my reconstruction, because it shows to many influences from the Capella degli Scrovegni in Padua.

In my last point I was working on the dating problem of the frescoes, due to the lack of information regarding the date of creation, a style analysis is the only option. Through intensive studying, I came to the conclusion that the frescoes are closer to the style and making of Mileševa, so accordingly I put the date around 1240 to 1260.