



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Venedigs Triumph über Byzanz 1204.

Kunstraub als Legitimationsstrategie der Markusrepublik?“

Verfasserin

Lea Marie-Rose Hinterer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.Prof.Dr.phil.Mag.art Robert Stalla

Inhalt

I.	Einführung in das Thema	1
II.	Ziel der Arbeit, Forschungsstand und Quellen	5
	1. Ziel der Arbeit.....	5
	2. Forschungsstand und Quellen	6
III.	Venedig vor Venedig. Vom Aufstieg der Lagunensiedlungen zum Selbstverständnis und die politischen Entwicklungen bis zum Vierten Kreuzzug	10
IV.	<i>Die Translatio Sancti Marci.</i> Der Raub der Reliquie des Heiligen Markus Evangelista -der fromme Weg in die Unabhängigkeit	18
V.	Der Vierte Kreuzzug	22
	1. Die Vorbereitungen und die vertraglichen Verpflichtungen der Kreuzfahrer	25
	2. Die Eroberung von Zara	28
	3. Wendung gegen Byzanz - Die Rivalität der Riesinnen	30
	4. Das Lateinische Kaiserreich	43
	5. Die Folgen des Vierten Kreuzzuges für den Westen	54
VI.	Das Sestiere San Marco	49
	1. Die Basilika San Marco - geraubte Tradition	50
	2. Die Piazza San Marco – repräsentatives Zentrum der Stadt und „Salon Europas“	52
VII.	Die byzantinischen Spolien auf der Piazza, der Piazzetta und an der Basilika San Marco. Beutegut als Medium der Machtübertragung und wirkungsvolles Mittel politischer Repräsentation	57
	1. Die Bedeutung von Spolien und die Motivation ihrer Verwendung	57

2. Die Freisäulen am <i>molo</i>	61
a. San Todaro	64
b. Der Markuslöwe	67
3. Die Pfeiler der konstantinopolitanischen Polyeuktosbasilika der Anicia Iuliana - der Tempel Salomos zur Zierde der Serenissima	72
4. Die Tetrarchengruppe – Darstellung von <i>concordia</i> und <i>fortitudo</i> oder Sinnbild des Diebstahls	80
5. Die Pietra del Bando	87
6. Der Kopf des Carmagnola – Zur ewigen Mahnung	88
7. Die Säulen an der Westfassade der Basilika San Marco	91
8. Die Rosse von San Marco - Ein antikes Viergespann wird zur <i>Quadriga Domini</i>	94
a. Die <i>interpretatio christiana</i> des Viergespanns des Kaisers als <i>Quadriga Domini</i>	104
VIII. Conclusio	107
IX. Abbildungsteil	111
1. Abbildungen	112
2. Abbildungsnachweis	185
X. Literaturverzeichnis	189
XI. Anhang	196
1. Abstract – Deutsch	197
2. Abstract – English	199
3. Lebenslauf	201

I. Einführung in das Thema

Seit der Mensch entdeckt hat, dass er als Individuum eine einmalige Persönlichkeit besitzt, ist er stets bestrebt, seine Stellung innerhalb der Gemeinschaft zu festigen – und dies um jeden Preis.

Um die soziale Schicht, den Bildungsgrad, die Familiengeschichte und vor allen Dingen den Machtanspruch zu demonstrieren, wurde bei der Errichtung und Ausgestaltung repräsentativer Bauten und Ensembles stets großer Wert auf die Exklusivität des Materials sowie dessen erlesene Bearbeitung gelegt.

Jedoch, die Fertigung solch exquisiter Werke nimmt einige Zeit in Anspruch. Zeit, die im Laufe der Geschichte stets von großer Kostbarkeit war, Zeit, die nicht jedem in großzügigem Maße beschieden war.

Die Verwendung und Wiederverwendung bereits fertiger Bauteile und Elemente liegt demnach als logische Konsequenz nahe, eröffnet allerdings auch eine Reihe neuer Interpretationsmöglichkeiten und leitet den Leser dieser Werke auf potenziert vielschichtige Wege des Verstehens. Es existiert wohl kaum ein architektonisches Ensemble, das nicht eine politische Aussage in sich trägt. Sind in derartige Ensembles nun Stücke eingesetzt, die ursprünglich in völlig anderem Kontext entstanden, so wird man als aufmerksamer Leser skeptisch, vorsichtig und vor allem neugierig. Der sublimen Unterschied zwischen dem plakativen ersten Eindruck und dem reflektierten Erkennen teilt Welten des Erfahrens, erlaubt ein tiefes Eintauchen in komplexe historische Strategien und offenbart die wahren Zusammenhänge.

Das Gebaren der Republik Venedig lässt spätestens seit dem 10. Jahrhundert die Vermutung zu, dass die Serenissima darum bemüht war, sich nachhaltig als neues Machtzentrum Europas zu etablieren, in militärischer, wirtschaftlicher, politischer und religiöser Hinsicht.

Seit dem Anbeginn ihre Bestehens aufs Engste mit Konstantinopel verbunden, strebte Venedig stets und stetig nach Unabhängigkeit von Ostrom. Als sich im 11. Jahrhundert

dessen langsamer Verfall abzuzeichnen begann, fielen Venedigs Bemühungen, seine Stellung zu etablieren und zu festigen auf immer fruchtbarer werdenden Boden.

Man bezog sich auch beim Neubau der Basilika von San Marco nicht nur in der Ausstattung auf justinianische Bauten des 6. Jahrhunderts. So präsentierte sich die Republik, nicht ohne in deutliche Konkurrenz mit der Hauptstadt des Oströmischen Reiches als der größten und wichtigsten christlichen Metropole zu treten, als selbständig und unabhängig.

Mit dem Vierten Kreuzzug 1204 sah die Serenissima endgültig die Gelegenheit gekommen, sich über die ewige Konkurrentin zu erhöhen.

Es waren finstere Stunden für die Christenheit und doch zugleich die hellste Sternstunde der venezianischen Politik.¹

Die Venezianer transportierten nach dem Fall Konstantinopels unzählige Kunstwerke in den Westen, um damit vorrangig die Kirche ihres Stadtheiligen und die Piazza San Marco als das zeremonielle und repräsentative Zentrum der Stadt zu schmücken. Venedig war, im Gegensatz zu den rivalisierenden Städten auf dem Festland, wie etwa Padua und Verona, keine originär römische Stadtgründung. Ein grober Mangel, wünschte man, seine Stellung weiterhin zu etablieren.

So folgte man einer geschickten, hoch manipulativen Marketingstrategie, erfand einen Stammbaum und ein Erbe, konzipierte die Piazza San Marco ähnlich einer gefälschten Urkunde und legitimierte diese Urkunde sukzessive mit Spolien und Legenden, man fügte sozusagen dieser Urkunde im Laufe von Jahrhunderten immer mehr und mehr möglichst prominente und überzeugende Unterschriften hinzu.

Unter den Beutestücken aus Konstantinopel befanden sich zahlreiche Reliquien von allerhöchstem Rang, Marmore, Reliefplatten, Ikonen, Skulpturen. Was keiner Verwendung als Kirchengut oder Bauschmuck zugeführt wurde, kam im Tesoro von San Marco, der Schatzkammer der Basilika in Verwahrung. Freeman erwähnt ins 6.

¹ Lebe 1978, S. 135.

Jahrhundert zu datierende Bronzetüren (Abb. 19, 20), die für das Hauptportal der Basilika San Marco bestimmt waren.²

Es scheint, als hätte man den Wunsch gehegt, der Welt die Piazza San Marco als neues Forum Romanum zu präsentieren, legitimiert durch die ungeheure Pracht und die Bedeutung der zur Schau gestellten Kunstwerke.³

Für Jacoff deutet die Exquisitheit der Beutestücke für San Marco auf eine gewisse Zeitspanne nach der Eroberung der Stadt hin, die zur Auswahl der Stücke benötigt wurde.⁴ Gezielt schickte der Doge sachkundige Experten aus, um die edelsten und bedeutungsstärksten Kunstwerke und Reliquien für die Serenissima zu sichern. So fanden höchst prominente Stücke, die im zeremoniellen und konzeptionellen Gefüge Konstantinopels zentrale Bedeutung hatten und an den herrschaftlichsten Orten angebracht waren, wie etwa dem Philadelphion, dem Milion, dem Hippodrom, dem Blachernenpalast, dem Bukoleonpalast und deren Kirchen und Kapellen, der Polyektosbasilika und der Hagia Sophia, in Venedig einen völlig neuen Kontext und im Laufe der Zeit auch völlig neue Bedeutungen und Dimensionen.

Angesichts der strategischen Auswahl unterscheidet sich der venezianische Raub grundlegend von den brandschatzenden und zerstörerischen Beutezügen der restlichen Kreuzfahrer während der dreitägigen Heimsuchung der Stadt. Die Säulenschäfte, und Kapitelle sollten sich in den gewünschten Kanon einfügen, was Größe, Beschaffenheit und Materialität anbelangte – Anforderungen, die eine gezielte Suche nach geeigneten Stücken erfordert. Mag auch für die Skulpturen und Reliefs eine gewisse Eile bei der Auswahl angebracht gewesen sein, so benötigten die Inspektoren für die Architekturteile mit Sicherheit einige Zeit, ein zumindest in groben Zügen ausgearbeiteter Plan zur Neugestaltung der Fassaden der Basilika San Marco muss zu dieser Zeit also bereits existiert haben.

² Freeman 2004, S. 88.

³ Lebe 1978, S. 204.

⁴ Jacoff 1993, S. 6.

Der Transport von Spolienmaterial aus dem Eroberten Konstantinopel nach Venedig zog sich bis über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinfort.⁵ Um die importierten Kunstwerke begannen die Venezianer bald Legenden und Geschichten zu ranken, durch welche die fremdländische Herkunft teilweise in Vergessenheit geraten sollte und welche die Werke fest in der mythischen Stadtgeschichte verankerten.

Auch wenn Demus der Blütezeit der venezianischen Mythogenese mit dem 13. Jahrhundert ein Ende bescheinigt, ist es fraglich, ob sie je ein Ende finden wird.⁶

⁵ Demus 1960, S. 120.

⁶ Demus 1970, S. 15.

II. Ziel der Arbeit, Forschungsstand und Quellen

1. Ziel der Arbeit

Unmengen von Geschriebenem stürzen auf den motivierten Interessierten ein, der sich Venedig, seine Geschichte und die Geschichte seiner Steine zum Thema vornimmt. Herrscht über die Quellen und die Interpretation ihrer Aussagen, so sie vertrauenswürdig sind, doch weitgehender Konsens, liegen die Unterschiede, Widersprüchlichkeiten und unterschiedlichen Schlussfolgerungen in der Interpretation der Stücke. Vornehmlich die Provenienz und der Kontext, in dem sie in originaler Position standen, sind selbst nach teils langer, wissenschaftlicher Behandlung immer noch höchst umstritten.

Zusammen mit der *interpretatio christiana*, der Umdeutung der Stücke in christlich relevante und legitime Ikonologie, sind die Antworten auf diese drei grundlegenden Fragen der Schlüssel zum Verständnis ihrer vollen Bedeutung.

Die vorliegende Arbeit hat zunächst zum Ziel, die Geschichte Venedigs in Hinsicht auf das starke Streben der Stadt nach Unabhängigkeit gegenüber der politischen Vormacht des Oströmischen Reiches, nach Überlegenheit gegenüber den wirtschaftlich konkurrierenden Handelsmächten, sowie Unabhängigkeit und Selbständigkeit in der geistlichen Hierarchie der katholischen Kirche zu erzählen und damit hervorzuheben, wie wichtig und stark die Funktion der zu behandelnden Reliquien und Kunstwerke innerhalb dieser über viele Jahrhunderte kalkultierten und konsequent verfolgten Strategie war und immer noch ist.

Die Literatur und die Quellen zu den einzelnen Kunstwerken wurden bezüglich ihrer Entstehungsorte, der vorgeschlagenen Datierung und der vermuteten ursprünglichen Aufstellung im originalen Kontext behandelt und die jeweils plausibelsten Vorschläge miteinander verknüpft.

Zwar ist es allgemein bekannt, dass die Werke sich jeweils durch großen materiellen Wert auszeichnen, dass sie stark bedeutungsgeladen sind und für das venezianische Selbstverständnis von ungeheurer Bedeutung sind, doch scheint bislang nicht versucht

worden zu sein, die Werke als Elemente eines wohlüberlegten ikonographischen Programms zu lesen.

Derart untersucht, wirken sie wie die Teile eines gigantischen Mosaiks, das die Politik der Stadt dokumentiert.

Die Ergebnisse sollen in ihrer Zusammenstellung auch eine Basis schaffen, aufgrund derer die Komplexität des Programms untersucht werden kann, das der Ausstattung der Piazza, der Piazzetta und des Basilika von San Marco zugrunde liegt. Es ist dieses Programm vielschichtiger, als gemeinhin bislang angenommen und ist wohl hinsichtlich mehrerer Aspekte in Zukunft genauer zu prüfen, jedenfalls wird das Thema noch lange im Blickpunkt der Forschung stehen, bis die Großzahl der Fragen geklärt sein wird.

2. Forschungsstand und Quellen

Die Chroniken des Nicetas Choniates, die neben den Berichten des Geoffroy de Villehardouin und des Robert de Clari als die einzigen und wohl vertrauenswürdigsten umfassenden Augenzeugenberichte sowohl zu den sozialen Umständen und historischen Begebenheiten als auch zur kunsthistorischen Topographie der Stadt anzusehen sind, lagen in der Bearbeitung von Harry J. Magoulias aus dem Jahr 1984 vor. Die Berichte des Nicetas Choniates stellen das Gleichgewicht in Bezug zu jenen der Kreuzfahrer her, nur durch die Lektüre aller drei Werke kann man sich unvoreingenommen mit der Geschichte um den Vierten Kreuzzug befassen, denn die Nöte und Ängste, Verwunderung über das Gebaren der Gegner und kulturell bedingte Missverständnisse sind auf beiden Seiten groß und ermöglichen Empathie sowohl für die Byzantiner als auch für die Kreuzfahrer.

Die beiden aus dem Norden Frankreichs stammenden Ritter Geoffroy de Villehardouin und Robert de Clari sind die beiden wichtigsten Chronisten der Kreuzfahrer des Vierten Kreuzzuges, deren Aufzeichnungen in der Übersetzung und Bearbeitung von Gerhard E. Sollbach aus dem Jahr 1998 vorlagen und studiert wurden. Es ist deutlich, dass Geoffroy de Villehardouin als offizieller Chronist mehr mit den sozial höher gestellten Schichten

verkehrte, während Robert de Clari meist aus der Sicht der niederen Soldaten schildert und es ist ebendieser Gegensatz, der die Chroniken zu einem so einzigartig glaubwürdigen und sozial ausbalancierten Dokument macht.

Geoffroy de Villehardouin, Marschall der Champagne, war in seinen Kreisen höchst angesehen und gehörte zu jener Delegation, die Ende 1200 mit Venedig in Verhandlung über den Transport der Kreuzfahrertruppen in den Orient trat. Im Zuge der Geschehnisse des Vierten Kreuzzuges wurde er wiederholt mit den sensibelsten und wichtigsten diplomatischen Handlungen betraut. Seine detaillierten und durch andere Quellen in ihrer Wahrheit belegbaren Aufzeichnungen über den Kreuzzug beginnen Ende 1198 und schließen mit September des Jahres 1207. Sie gelten als die ersten in Altfranzösisch abgefassten historiographischen Prosatexte und als der Beginn der französischen Geschichtsschreibung.⁷ Bis 1212 lässt sich seine Spur durch Dokumente und Verträge bezüglich der Politik des Lateinischen Kaiserreiches verfolgen, danach verliert sie sich. Obwohl in manchen Abschnitten sicherlich darauf bedacht, Rücksicht auf die Ehre der Kreuzfahrer von Adel zu nehmen, zu denen er gehörte und gewisse Handlungen wie die Eroberung Zaras als tugendhafte Notwendigkeit darzustellen, hält sich seine Chronik oft erstaunlich eng an die historischen Ereignisse.

Robert de Clari war ein picardischer Ritter niederen Ranges und stand unter der Lehensherrschaft des Bischofs Pierre von Amiens. Seine Aufzeichnungen diktierte er seinem Bruder Aleaume, einem Geistlichen, der ebenfalls am Kreuzzug teilgenommen hatte. Es wird aufgrund einer von ihm ausgehenden Stiftung von aus Konstantinopel stammenden Reliquien an die Abtei von Corbie im Jahre 1205 angenommen, dass er um diese Zeit nach Frankreich zurückgekehrt war, zudem ist er bis zum Frühsommer dieses Jahres in seinem Bericht wesentlich detaillierter als später. Seine Chronik endet im Jahr 1216. Beim Vergleich der beiden Chroniken wird deutlich, dass sich Robert de Clari im Gegensatz zu Geoffroy de Villehardouin nicht in den hohen und bestinformierten Kreisen bewegte, viele seiner Angaben sind mangelhaft und zum Teil grob falsch.⁸ Doch

⁷ Sollbach 1998, S. 14.

⁸ Sollbach 1998, S. 16.

gibt Robert de Clari der anonymen Masse der Kreuzfahrer eine Stimme, gewährt Einblick in das Denken und die Ängste, in das Leben in den Lagern und die Emotionen, die sie überkamen, als die ungeheuren Schätze und der wundersame Glanz Konstantinopels vor ihnen lagen.

Die Chroniken des Stadtarchivs von Venedig waren dem Verfasser nicht zugänglich und es gilt gemäß der Meinung vieler Autoren, mit den darin enthaltenen Informationen vorsichtig umzugehen. Wo notwendig, wurde nach der Sekundärliteratur zitiert. Wie Enrico Dandolo praktisch mit der Mythenbildung begann, führte sie Andrea Dandolo weiter, mit seinen Bemühungen, Venedig als neues Abbild von Byzanz zu inszenieren.⁹ Vornehmlich das im 14. Jahrhundert von letzterem verfasste *Chronicon Danduli* trug nachhaltig dazu bei, das Bild Venedigs in der Geschichtsschreibung positiv zu verzerren, indem darin negative, oder dem gewünschten Bild, das die Welt und die Zukunft von der Serenissima haben sollte, nicht entsprechende Ereignisse einerseits zur Gänze nicht erwähnt, andererseits einfach gefälscht werden.¹⁰

Zur historischen Entwicklung Venedigs ist vor allem Nicol 1988 und weiters Lebe ausführlich. Zwingende Lektüre zum Ablauf der Kreuzzüge sind die Schriften von Runciman und Queller. Zu den Dokumenten und Verträgen bezüglich des vierten Kreuzzugs Madden, Lebe und Queller.

Die geläufigsten der behandelten Stücke sind zweifellos die Rosse von San Marco, viel wurde über sie geschrieben. Dass sie unter die drei in den aus dem frühen 8. Jahrhundert stammenden *Parastaseis syntomoi chronikai* erwähnten Quadrigen zu zählen sind, ist wohl als gegeben zu erachten.¹¹ Diese lagen dem Verfasser in der kommentierten Übersetzung von 1984, herausgegeben von Averil Cameron vor. Sie finden Erwähnung in den Schriften des Francesco Petrarca (Epist, rer, senil., IV, 2.), eingehend beschäftigten sich mit den Rossen Jacoff 1993 und Galliazzo 1981. Eine

⁹ Pincus 1992, S. 108.

¹⁰ Lebe 1978, S. 9.

¹¹ siehe Freeman 2004, S. 29 und Cameron 1984.

besonders umfassende und detaillierte Zusammenstellung von Informationen bietet der Ausstellungskatalog der Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais von 1981, in dem ein sehr ausführliches Kapitel der Quellenlage gewidmet ist.¹²

Die porphyrynen Tetrarchen sind Gegenstand der Untersuchungen vornehmlich von L'Orange 1965 und 1984, dessen Meinung grundlegend ist, ebenso von Ragona 1963, Boschung 2006 und Graepler 2011, der sie in einem Projekt des archäologischen Instituts Göttingen behandelte.

Die Figur des Markuslöwen nahm 1947 Ward Perkins zum Thema einer Abhandlung, als sich ihm während der Restaurierungsarbeiten nach dem Krieg die Gelegenheit bot, die Skulptur genau zu untersuchen. Zu dem Bronzelöwen auf einer der Säulen der Piazzetta äußerte sich also vor allem Ward Perkins, neuere Untersuchungen stellte Scarfi in *The Lion of Venice*, publiziert im Jahre 1991 zusammen, doch war dieses Werk dem Verfasser leider nicht zugänglich.

Zum Kopf des Carmagnola bietet Breckenridge in seinem Artikel von 1981 die ausführlichste zugängliche Information und diskutiert eingehend die Meinungen anderer Autoren.

Zu den Pfeilern der Polyektosbasilika wurden vor allem die besonders spannenden Untersuchungen von Harrison 1990 konsultiert und die Familienverhältnisse der Anicia Iuliana und ihre Beziehung zum byzantinischen Kaiserhaus legt Capizzi 1986 auseinander.

Zum verpflichtenden Lektürekanon bezüglich der Architektur Venedigs gehören in jeder Hinsicht die Werke Rushkins und Demus', wenn auch einige bereits überholte und in der späteren Literatur korrigierte Fehlmeinungen darin oft reichlich vorkommen und zu den oben erwähnten Missverständnissen führen, die von nachfolgenden Autoren oft bereitwillig übernommen wurden und werden.

Vornehmlich Esch, Kinney und Poeschke behandeln die Geschichte und die Bedeutung von Spolienmaterial und die weite Verbreitung dieser Praxis, welche Motivation auch in den einzelnen Fällen dahinter steht.¹³

¹² Borelli Vlad und Guidi Toniato in Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 121 bis S. 130.

III. Venedig vor Venedig. Der Aufstieg der Lagunensiedlungen zu Venedig und die politischen Entwicklungen bis zum Vierten Kreuzzug

Am nordwestlichen Rand der Adria gelegen, trug die Lagune bereits zu römischen Zeiten den Namen *Venetia*.

Das von der Legende propagierte Gründungsdatum des 25. März 421 ist keinesfalls ein historisches Faktum. Anders ausgedrückt -es ist viel mehr. Dieses Datum widerspiegelt das Kalkül, mit dem man geschickt und beeindruckend erfolgreich versucht hat, die Idee *Venedig* mit den Venezianern zu vereinen. Der Enthusiasmus, mit dem sich der Lagunenstaat zu einer gefürchteten und bewunderten Großmacht mit starkem ideologischem Bewusstsein entwickelte, ist das Produkt einer über Jahrhunderte geschickt ausgeführten und immer mehr verfeinerten Propagandastrategie.

Die Bevölkerung der Inseln setzte sich vornehmlich aus Fischern und Salzgärtnern zusammen, ab dem 4. Jahrhundert begannen die Einwohner der im Umland gelegenen römischen Städte vor den einfallenden nordischen Völkern zu fliehen und siedelten sich auf den Inseln der Lagune an.¹⁴

Über lange Zeit zog sich die Besiedelung und langsame Konstituierung dessen, was einmal die *Serenissima Repubblica* werden würde. Im Jahr 568 invadierten die Langobarden unter König Alboin das byzantinisch verwaltete Oberitalien und lösten so eine Fluchtwelle in die Küstenregion aus. Durch den starken Bevölkerungszuwachs, bildeten sich die ehemals kleinen Siedlungen der durch Salzgewinnung und Fischerei ihren Lebensunterhalt bestreitenden Lagunenbewohner zu wahren Städten aus, *Venetien* entstand.

Seit dem 6. Jahrhundert gehörte Venetien zum Königreich der Ostgoten und wurde somit von deren Sitz in Ravenna aus regiert. Mit dem Tod König Theoderichs im Jahre 526 zerfiel das ostgotische Reich und Venetien wurde unter Kaiser Justinian wieder Teil des römischen Imperiums. Nach dessen Teilung 586 und dem endlichen Rückzug der römischen Kaiser nach Konstantinopel 680, zählte Venetien neben Rom und einigen

¹³ Esch 1969 und 2005, sowie Kinney 1995 und 1997.

¹⁴Kaminski 1999, S. 8.

anderen Gebieten zum Hoheitsgebiet des Basileus in Byzanz und unterstand damit der lokalen Autorität des Exarchen von Ravenna.

Die Loslösung von der ungeliebten byzantinischen Herrschaft fand schrittweise statt, bereits in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts besaß jede der acht Hauptinseln der Lagune eine eigenständige Verwaltung. Wegen der ständigen und stetig wachsenden Bedrohung durch die Langobarden, gelang es den Bewohnern der Lagune durch die von Byzanz genehmigte Einführung des Amtes des *dux*, einen politischen Führer mit größerer Entscheidungsbefugnis als die bisherigen Militärtribunen einzusetzen. So setzte der byzantinische Exarch in Ravenna Ende des 7. Jahrhunderts einen Dux in Venetien ein. Paoluccio Anafesto wurde so 697 zum ersten Dogen gewählt.¹⁵ Dessen Amt jedoch hatte noch wenig gemein mit jenem des Dogen, das sich im Laufe der Zeit aus ihm entwickeln sollte. Bis zur Unabhängigkeit Venetiens und bis zu dessen Selbständigkeit verging noch viel Zeit voll blutgetränkter Auseinandersetzungen und Machtkämpfe. Als die Region mit Rialto ein Verwaltungs- und Regierungszentrum erhielt, wurde endlich *Venedig* geboren.

Um 810 wurde der Sitz des Dogen von Malamocco nach Rivo Alto, heute Rialto bezeichnet, verlegt, womit die Selbständigkeit der Republik gefestigt war und was *en gros* den Beginn der Urbarmachung und umfassenden Besiedelung der Inseln markiert. In diese Zeit der regen Bautätigkeit fiel auch die Errichtung der ersten Dogenburg, die sich bereits an der Stelle des heute existierenden Palastes befand. Damit war der Grundstein gelegt für die Einrichtung des politischen Zentrums um San Marco.

Mit der Pax Nicephori von 811 zwischen Karl dem Großen und Ostrom war die Stellung Venedigs als einzige Stadt Italiens als teilweise unabhängige Provinz des byzantinischen Reiches besiegelt. Spätestens seit diesem Zeitpunkt begann Venedig sich kulturell am stetigen östlichen Vorbild zu messen und zu orientieren.¹⁶

¹⁵ Kaminski 1999, S. 9.

¹⁶ Howard 1980, S. 19.

Venedig versuchte, sich als Wirtschaftsmacht zu etablieren und mit der wachsenden Selbständigkeit kamen auch ein gewisses Selbstverständnis und der Wunsch nach Repräsentation der Unabhängigkeit auf.

Deutlich spiegelt die Tatsache, dass der Hl. Theodor, der griechischen Tradition verpflichtet, im Jahr 829 in seiner Funktion als Stadtpatron durch den Hl. Markus ersetzt wurde, welcher deutlich im Westen verankert ist.¹⁷

In der Amtszeit des Dogen Giustiniano Partecipazio, vermutlich 827/29, fand die *Translatio Sancti Marci* statt, der Raub der Reliquien des Evangelisten aus Alexandria.¹⁸ Das Chronicon Danduli berichtet von einer heldenhaften und sehr selbstlosen, von allerlei göttlichen Hilfeleistungen und Fügungen legitimierten Rettungsaktion der Reliquien vor sarazenischer Bedrohung.¹⁹

Beigesetzt wurden die Reliquien nicht in Grado, dem Bischofssitz, sondern in Rialto, dem Sitz des Dogen. Diese Maßnahme ergriff man wohl einerseits, um die Reliquien in Sicherheit zu wissen, denn dieses lag im nur schwer zugänglichen Herzen der Stadt. Grado hingegen war vom Festland nicht schwer zu erreichen. Andererseits wird dadurch deutlich, dass man versuchte, das Dogat in seiner Stellung über den Bischof zu erheben. Nur wenige Eingeweihte wussten vom genauen Aufbewahrungsort der kostbaren Reliquie, die zu einer politischen und kirchenpolitischen Superwaffe geworden war. Es ist nicht ganz uninteressant, zu erwähnen, dass die Echtheit der Gebeine keine gar so große Rolle spielte. Einzig wichtig war für die ganze Unternehmung, dass niemand an deren Echtheit zweifelte, keine der Parteien zweifelte an deren Identität.

Giustiniano Partecipazio ließ zunächst im Dogenpalast eine Kappelle für die Reliquien einrichten. Sein Tod im Jahr 829 ließ ihm keine Zeit mehr, die Basilika zu errichten, doch verfügte er testamentarisch, dass dies zu geschehen hatte. Unter seinem Bruder und

¹⁷ Howard 1980, S. 19.

¹⁸ Siehe hierzu das im vorliegenden Text folgende Kapitel IV. „Die *Translatio Sancti Marci*. Der Raub der Reliquie des Heiligen Markus Evangelista -der fromme Weg in die Unabhängigkeit“.

¹⁹ Lebe 1978, S. 43.

Nachfolger, dem Dogen Giovanni I. Partecipazio war der Bau der ersten Markuskirche auf dem Gelände der heutigen Basilika vermutlich um 836 weitgehend fertig gestellt, denn in diesem Jahr wurden die Gebeine des Evangelisten dort in der neu errichteten Kapelle des Dogen beigesetzt.²⁰

Die Hinwendung an den Heiligen Markus war für Venedigs kollektives Bewusstsein von immenser Bedeutung, denn alle, ob Doge, Edelmann, Händler oder einfacher Bürger, sogar die untersten sozialen Schichten waren gleichgestellt, was ihre Verehrung des Heiligen anbelangte, man betete nicht das politische, sondern das religiöse Staatsoberhaupt an und war sich als Christ unter Christen ebenbürtig.

Der Evangelist wurde ideell zum eigentlichen Herrscher Venedigs, der Doge war ihm untertan und handelte in seinem Sinne.

Am 11. August 976 wurden der Dogenpalast mitsamt seinen Archiven, die Kirchen San Teodoro und Santa Maria Zobenigo, um die dreihundert weitere Gebäude und vor allem große Teile der Markuskirche ein Raub der Feuersbrunst, die anlässlich einer Verschwörung gegen den damaligen Dogen Pietro IV. Candiano entfacht worden war. Der Putsch war mit der Ermordung des Dogen zwar erfolgreich, doch war der dabei entstandene Schaden immens. Neben sämtlichen Dokumenten, die in der Dogenburg lagerten, verbrannte mit größter Wahrscheinlichkeit auch Venedigs wichtigster Schatz, die Staatsreliquie.²¹

Ein solcher Verlust, zudem noch verursacht durch innenpolitische Instabilität, hätte Venedig wohl ruiniert und das Ansehen der Serenissima in Schmach gestürzt. Um dieser Schande zu entgehen, ersann man ein, zwei oder mehrere Märchen. Etwa, Pietro IV. Candiano, der niedergemetzelte Tyrann, ließ die Reliquien in einem der Pfeiler der Kirche einmauern, aber niemand wisse mehr in welchem genau, denn alle Mitwisser wären bei dem Attentat ums Leben gekommen. Doch alle Pfeiler waren nach dem Brand noch intakt und der Heilige den Venezianern somit noch erhalten. Ein weiteres Märchen besagt, der 1731 heiliggesprochene Pietro I. Orseolo, Nachfolger des Ermordeten, hätte

²⁰ Lebe 1978, S 49.

²¹ Lebe 1978, S. 60.

die Gebeine noch rechtzeitig aus der Kirche gerettet und sie in der daraufhin neu aufgebauten dreischiffigen Basilika unter großer Geheimhaltung und mit Sorgfalt bestattet.²² All dies macht deutlich, wie bedroht sich Venedig ohne seinen Schutzpatron fühlte – sein Verlust durfte auf keinen Fall überzeugend sein!

Um das Jahr 1000 von der byzantinischen Oberhoheit befreit, entwickelte sich Venedig in der Folge zu einem bedeutenden Handelszentrum und baute eine starke Flotte auf. Seine stetig wachsende Macht ließ Venedig zu einer starken Rivalin der großen Seehandelsstädte Pisa und Genua werden.

Immer wieder mussten die Venezianer ihre erfolgreiche Flotte in den Dienst der Byzantiner stellen. Als Gegenleistung dazu, forderten die Dogen konstant immer stärkere Handelsprivilegien und größere Unabhängigkeit.²³

Wie wichtig das Markusbanner in der venezianischen Staatsikonologie und den Zeremonien war, widerspiegelt die Überreichung nicht nur des Szepters, sondern auch des Markusbanners an den Dogen bei seiner Investitur, wie sie seit dem 11. Jahrhundert praktiziert wurde.²⁴

Seit dem 2. Jahrhundert ist der geflügelte Löwe als Symbol des Evangelisten Markus belegbar und ab dem 4. Jahrhundert ist er Teil der christlichen Ikonographie.

Doch erst die Venezianer verwendeten dieses Symbol so üppig, auf schon geradezu inflationäre Weise.²⁵ Am 26. Mai des Jahres 1000 überreichte der Bischof von Rialto dem Dogen Pietro II. Orseolo ein *vexillum triumphale*, das mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Markusbanner entsprach, unter dem Venedig in der Folge seine Triumphe erringen sollte.²⁶ Dieses Banner, zusammen mit jenem des Hl. Hermagoras, welches der Doge vom Bischof in Aquileja-Grado erhielt, wurde auf dem Admiralsschiff des Dogen gehisst, als die Flotte in See stach, um Venedigs Macht in der Adria zu besiegeln.

²² Lebe 1978, S. 60.

²³ Kaminski 1999, S. 11.

²⁴ Lebe 1978, S. 76.

²⁵ Lebe 1978, S. 37.

²⁶ Lebe 1978, S. 66.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts wurde mit dem Bau der Basilika San Marco in ihrer heutigen Gestalt begonnen. Die Weihe wurde 1071 vollzogen und die Schönheit dieses neuen Staatsheiligtums, dieses immensen Reliquienschreins, sollte Handelsreisende, Pilger, Diplomaten und Staatsoberhäupter mit ihrem prachtvollen Glanz blenden, Wohlstand und Macht sollte repräsentiert und stets vergegenwärtigt sein.

Ende des 11. Jahrhunderts mögen wohl ernsthafte Zweifel und Fragen aufgekommen sein, was den Verbleib der Reliquien des Hl. Markus anging. Denn die Geistlichen Venedigs und der Doge Vitale Falier schienen zu besonders inbrünstigen Gebeten bemüht, um die Offenbarung des Verstecks zu erleben. Die daraufhin tatsächlich erfolgte wundersame *Inventio Sancti Marci*, die Auffindung der Reliquien am 25. Juni 1094, wurde in verschiedenen Versionen überliefert, geschickter Weise scheint für jeden Geschmack etwas dabei zu sein, das rechtens klingt, sei es für den tiefgläubigen Menschen des Mittelalters oder für den chronisch misstrauischen Skeptiker. Einmal habe es da etwa ein Erdbeben gegeben, woraufhin die Mauer eines der Pfeiler zu bröckeln begann und den dahinter verborgenen Sarg zum Vorschein kommen ließ. Der anderen Version zufolge habe der Heilige höchstselbst den Arm aus der Mauer gestreckt, um den frommen Suchenden den Weg zu ihm zu weisen. Natürlich verströmte der Leichnam wiederum diesen legendär betörenden Duft, wie er es bereits bei der Gelegenheit der Translation aus Alexandria getan hatte. Der Pfeiler ist bis zum heutigen Tag mit einem ewigen Licht ausgezeichnet und vielleicht hängt ihm sogar noch etwas von der frommen Parfümierung an. Einige Zeit später habe man den Heiligen wieder unter größter Geheimhaltung bestattet. Drei offizielle Feiertage zu Ehren des Staatsheiligen wurden mit feierlichen Prozessionen und Messen begangen, der 25. April, an dem der Heilige sein Martyrium erlitten hatte, der 25. Juni, Tag der Inventio und der 31. Januar, an dem die Reliquien in Venedig eingetroffen waren.

Ende des 11. Jahrhunderts sahen sich die Byzantiner angesichts der Gebietsverluste infolge militärischer Niederlagen gezwungen, Hilfe im christlichen Westen zu suchen. Dem Vordringen der Normannen über Süditalien bis auf das griechische Festland etwa konnte nur dank der Venezianer Einhalt geboten werden, im Gegenzug wurden ihnen

Handelsprivilegien, Zollnachlässe sowie eine Handelsniederlassung in Konstantinopel vertraglich zugesichert.

Weitere Hilfesuche an den Westen führten zum Ausruf des Ersten Kreuzzugs durch Papst Urban II., infolge dessen ein Heer aus allen Teilen Westeuropas Richtung Konstantinopel zog, doch hatte dies weitestgehend eine Verschlechterung der Beziehungen zur Folge. Die Situation eskalierte 1171 in Pogromen, die byzantinische Regierung beschlagnahmte den Besitz tausender in Byzanz ansässiger Venezianer und setzte sie gefangen, was die politischen Verhältnisse dauerhaft schädigte.

Enrico Dandolo wurde im Frühjahr 1192 vom venezianischen Rat zum Dogen gewählt. Damals war er bereits sehr fortgeschrittenen Alters und verfügte angesichts seiner jahrelangen Erfahrung in außenpolitischen Belangen über großes diplomatisches Geschick und Wissen. Die Dynastie der Dandolo stellte Venedig über Jahrhunderte Dogen, Diplomaten, Räte, Admiräle, Patriarchen und Prokuratoren und war eine der ältesten und am meisten angesehenen Adelsfamilien der Serenissima.²⁷

Der Doge Enrico Dandolo (Regierungszeit 1192-1205) war trotz seines hohen Alters und seiner angeblichen Blindheit eine der bedeutendsten Persönlichkeiten der venezianischen Geschichte.

Seinen geschickten Verhandlungen ist es zu Verdanken, dass sich die Kreuzfahrer, die vom Lido aus mit venezianischen Schiffen zum Vierten Kreuzzug aufbrachen, überreden ließen, nach Konstantinopel zu ziehen.

Es mag wohl zu einem guten Teil die Überlieferung der Geschehnisse während und nach der Plünderung der Stadt sein, wie sie Niketas Choniates gab, die Venedig und Enrico Dandolo als die treibende, grundböse Macht hinter all dem erscheinen lassen, was zum endlichen Ereignis geführt hatte. Niketas beschreibt Dandolo als rachsüchtige, zutiefst überhebliche Kreatur, wie niemand sonst von irrsinnigem Durst nach Ruhm und Macht getrieben, für ihn war es Dandolo, der Hass und Eifersucht in die Herzen der Kreuzfahrer gesät hatte, um das beneidete Byzantinische Reich endgültig untergehen zu sehen.²⁸

²⁷ Lebe 1978, S. 127.

²⁸ Freeman 2004, S. 82 bis S. 84.

Er zählte um die 95 Jahre, als Venedig und die Kreuzfahrer Konstantinopel im Rahmen des Vierten Kreuzzuges im Jahr 1204, unter dem Vorwand, die dortigen Thronstreitigkeiten klären zu wollen, eroberten. Das Byzantinische Reich, seiner mächtigen Hauptstadt beraubt, kollabierte, unter venezianischer Vorherrschaft wurde das sogenannte Lateinische Kaiserreich eingerichtet.

Nach dem Sieg teilten die Kreuzfahrer und die Venezianer das Reich unter sich auf. Die unermesslichen Schätze Konstantinopels wurden geplündert, auch die Gotteshäuser blieben nicht verschont. Venedig eignete sich im Zuge der Eroberung und Plünderung Kreta und die peloponnesische Halbinsel sowie wertvolle Kunstschätze an.

Die Venezianer transportierten unzählige Kunstwerke in den Westen, um damit etwa die Kirche ihres Stadtheiligen zu schmücken.

Das Byzantinische Reich wurde in der Folge durch Rückeroberungen in vergleichsweise bescheidenem Umfang wiederhergestellt, verlor jedoch zunehmend an Territorium und war bald eine christliche Insel im Osmanischen Reich.

Als Ostrom politisch wie kirchenpolitisch an Bedrohlichkeit verloren hatte, wurde die Mode, sich an Vorlagen byzantinischer Kunst zu orientieren verstärkt.

Fortan war die Republik in jedweder Hinsicht bestrebt, ihre Stellung gegenüber Byzanz zu behaupten und nahm sich die dortige Kunst zum Vorbild für zahllose Werke.

Man bezog sich auch beim Neubau der Basilika von San Marco nicht nur in der Ausstattung auf justinianische Sakralbauten des 6. Jahrhunderts. So präsentierte sich die Republik, nicht ohne in deutliche Konkurrenz mit der Hauptstadt des Oströmischen Reiches als der größten und wichtigsten christlichen Metropole zu treten, als selbständig und unabhängig. Diesen Status erlangte Venedig vor allem durch die regen Handelsbeziehungen. Vor allem durch die Kreuzzüge, in denen sich Venedig engagierte, konnte die Republik neben dem bereits betriebenen Levantehandel die Märkte in Syrien, Ägypten und Konstantinopel schützen und zusätzlich konsolidieren. Mit dem endgültigen Fall Konstantinopels und somit des Restes des oströmischen Reiches durch die Eroberung unter Mehmed II. im Jahre 1453, der osmanischen Eroberung Ägyptens und Syriens und der Entdeckung des Seeweges nach Indien durch die Portugiesen Ende

des 15. beziehungsweise Anfang des 16. Jahrhunderts, um nur einige einschneidende Ereignisse zu nennen, begann auch der langsame aber stetige Abstieg der Serenissima.²⁹ 1797 zwang schließlich Napoleon nach der Eroberung Venedigs den Maggior Consiglio, die fast tausendjährige Geschichte der Unabhängigkeit zu beenden.³⁰

IV. Die *Translatio Sancti Marci*. Der Raub der Reliquie des Heiligen Markus Evangelista -der fromme Weg in die Unabhängigkeit.

Die Heiligenlegende besagt, dass sich der Apostel Markus, dem Wunsch des Hl. Petrus folgend, in den Nordosten Italiens begab, um die dortige Bevölkerung zu missionieren. So kam es zur Gründung des Erzbistums Aquilea, dem Venetien und jenes Gebiet, das einst die Stadt Venedig umfassen sollte, unterstellt waren.

Es ergab sich also, dass Markus die Lagune bereiste und sich dort verirrte. Bei einbrechender Dunkelheit suchte er für die Nacht Schutz auf einer der Inseln. Im Schlaf hatte er der Legende zufolge eine Vision, es erschien ihm ein Engel, der ihn mit den Worten *pax tibi Marce Evangelista meus* begrüßte und ihm prophezeite, dass sich genau an jener Stelle dereinst seine letzte Ruhestätte befinden werde und dass dies auch der Ort seiner höchsten Verehrung sein werde. Dies wussten die Venezianer lange später klug zu nutzen, um ihren Status als auserwähltes Volk zu legitimieren.

Seine Missionsreisen führten den Apostel weiter nach Ägypten, wo es ihm gelang, die Stadt Alexandria zu missionieren und dort einen Bischofssitz einzurichten. Doch wurde er dort, als die heidnische Partei wieder die Oberhand gewonnen hatte, gefangen genommen und erlitt sein Martyrium. Gefesselt, wurde er an Stricken durch die Stadt geschleift, bis er starb.³¹

Seinen Leichnam bestatteten die alexandrinischen Christen in der Bischofskirche. Als im 9. Jahrhundert die Stadt von den muslimischen Sarazenen erobert worden war, sollte für den Kalifen ein prächtiger Palast errichtet werden. Um den Bau möglichst

²⁹ Grabec 2003, S. 6.

³⁰ Kaminski 1999, S. 18.

³¹ De Voragine/Benz 1984, S. 309.

rasch fertig stellen zu können, griff man bei der Baumittelbeschaffung auf bereits bestehende Bauwerke zurück, so wurde unter anderem Spolienmaterial aus christlichen Kirchen verwendet. Durch diese radikalen Maßnahmen geriet folglich auch die Ruhestätte des Evangelisten in äußerste Gefahr.

Es fügte sich, dass zu dieser Zeit zwei venezianische Kaufleute mit Namen Rustico von Torcello und Buono von Malamocco in Alexandria weilten, deren reich beladene Schiffe kürzlich zuvor bei einem unvorhersehbaren und schweren Sturm in den Hafen von Alexandria getrieben worden waren.

Den beiden ehrbaren Christen, die stets ihre Andacht in der Kirche des Hl. Markus zu verrichten pflegten, wurde eines Tages von den griechischen Geistlichen, die dort ihren Dienst versahen, mit Sorge von den Unternehmungen des Kalifen berichtet.

Umgehend beschlossen die beiden Venezianer die Rettung der Reliquie des Heiligen.

Es gelang ihnen, die Mönche Stauratius und Theodor davon zu überzeugen, dass es die kostbare Reliquie vor den Misshandlungen der Sarazenen zu bewahren galt und sie also den beiden Kaufleuten zu überlassen.

Da es sich mit Gewissheit schwierig gestalten würde, der christlichen Gemeinde in solch schweren Zeiten bitterer Not die Präsenz ihres Schutzheiligen zu nehmen und man also sowohl mit Widerstand ihrerseits als auch seitens der Sarazenen rechnen musste, flehten Rustico und Buono den Hl. Markus um Beistand an.

Und so geschah es, dass gerade zu dieser Zeit, als sie den Leichnam, an dessen Stelle sie jenen der Hl. Claudia legten, aus der Kirche fortschafften, ein heftiges Unwetter über die Stadt niederging, das alle Menschen in ihre Häuser trieb (Abb. 142). Sie gelangten unbemerkt mit ihrer kostbaren Beute aus der Kirche. Doch der Körper des Heiligen verströmte einen so wunderbaren Geruch, dass es unmöglich schien, ihn beim Verlassen der Stadt an den muslimischen Zöllnern vorbeizubringen. Die Venezianer halfen sich also mit einer List. Sie transportierten die Reliquie in einer Kiste und bedeckten sie mit Schweinefleisch. Dies war für die muslimischen Zöllner so abscheuerregend, dass sie die Venezianer unkontrolliert passieren ließen.³²

³² De Voragine/Benz 1984, S. 310.

In einer durch den Heiligen bewirkten wundersam schnellen Fahrt über das Meer brachten sie ihn so am 31. Januar 829 nach Venedig, wo er vom Bischof und vom Dogen sowie der gesamten Bevölkerung feierlich empfangen wurde. Als man die kostbare Reliquie in den Dogenpalast brachte, wurde sie plötzlich so schwer, dass auch mehrere Männer den Toten nicht mehr zu tragen vermochten. Erst als der Doge in einem feierlichen Gelübde versprach, dem Heiligen genau an dieser Stelle eine Kirche zu errichten, ließ sich der Leichnam aufheben und zu seiner vorläufigen Ruhestätte tragen.³³

Soweit die Geschichte der Translation des Heiligen nach Venedig, die in ihrer frühesten Überlieferung aus dem 11. Jahrhundert stammt.³⁴ Dass gerade zur damaligen Zeit Venedig in heftige Auseinandersetzungen mit dem Erzbistum Aquilea um eine unabhängige venezianische Diözese verstrickt war, machte das Eintreffen des Apostels in Venedig zu einem ausgesprochenen Glücksfall. Denn nun, wo der Missionar des Erzbistums Aquilea in Venedig weilte, konnte nicht einmal mehr der Papst, geschweige denn der widerspenstige Erzbischof den Venezianern ein eigenes Bistum verweigern. Nicht wenige Historiker haben deshalb behauptet, Rustico und Buono seien keineswegs als Händler nach Alexandria gekommen. Vielmehr sei es ihre Mission gewesen, die lästige Bistumsfrage durch den Raub der Heiligenreliquie ein für allemal zugunsten der Venezianer zu entscheiden. Konnte man denn überhaupt sicher sein, den richtigen Leichnam mit sich zu führen? Immerhin war der Apostel vor mehr als 700 Jahren bestattet worden. Doch dies sind Zweifel, die eher einen Menschen unserer Zeit plagen und kaum einen frommen Gläubigen des Mittelalters befallen haben dürften. Im Gegenteil, das Wunder seiner Überführung nach Venedig machte nur umso deutlicher, wie sehr der Apostel Venedig vor allen anderen Städten auszeichnete. Dass ein weiteres Wunder den Ort seiner letzten Ruhestätte neben dem Sitz des weltlichen Herrschers und nicht etwa in der Bischofskirche anzeigte, und damit die Überlegenheit der weltlichen Macht gegenüber der Kirche in Venedig christlich einwandfrei legitimierte,

³³ Kaminski 1999, S. 122.

³⁴ Demus 1960, S. 9.

fügte sich in denselben Kontext. Der Verehrung des Heiligen und dem Glauben an die Anwesenheit seiner Reliquie in Venedig tat es keinen Abbruch, dass der Leichnam im Laufe der Zeit mehrmals verschwand und stets wieder durch ein Wunder unversehrt auftauchte.

Bereits vor dem Vierten Kreuzzug hatte sich Venedig bemüht, sich durch eine große Menge an prominenten Reliquien von den Bischofskirchen der umliegenden Städte abzuheben und somit eine Art unabhängige Staatskirche für sich selbst zu erschaffen. Vornehmlich die Apostel spielten in den Patrozinien der diversen Kirchen eine herausragende Rolle.³⁵

So wie man sich des Hl. Markus bemächtigte, verfuhr man auch zur Beschaffung anderer prominenter Reliquien. Die Heilige Gemeinde Venedigs setzte sich zusammen aus den Überresten nicht nur ihres Obersten, des Evangelisten Markus, auch Hermagoras, Fortunat, Nikolaus von Bari und Isidor wurden aus ihrer jeweiligen unzumutbaren Bedrängnis durch alle möglichen Widrigkeiten von den frommen Venezianern errettet und in ihren sicheren Hafen verschifft, wo sie sich in schützender und vor allem legitimierender Funktion hinter deren merkantile Interessen stellten.³⁶ Der Hl. Markus war nicht nur ein westlicher Heiliger, mehr noch war er ein italienischer Heiliger, denn sein Evangelium, das für die Italiener verfasst worden war, war zudem in Rom entstanden, als er Petrus zu Diensten war.³⁷

So war er, als Missionar der nördlichen Adria, von allen verfügbaren Heiligen am stärksten geeignet, den Venezianern als Werkzeug zur Erfüllung ihres Staatskonzeptes zu dienen.

³⁵ Demus 1960, S. 8.

³⁶ Lebe 1978, S. 98.

³⁷ Demus 1960, S. 10.

V. Der Vierte Kreuzzug

1187 hatte Saladin das Königreich der Kreuzritter in Jerusalem erobert.

Kaiser Friedrich I. Barbarossa brach daraufhin 1189 zum Dritten Kreuzzug auf, doch sein plötzlicher Tod im Jahr 1190 führte zur teilweisen Auflösung des Heeres, die Aktionsgebiete wurden stark eingeschränkt und 1192 endete der Kreuzzug ohne die Rückeroberung Jerusalems mit dem Abschluss eines Friedensvertrags, der jedoch zumindest die gefahrlose Reise nach Jerusalem für christliche Pilger gewährleistete.³⁸

Mit Akkon als Hauptstadt errichtete man fast behelfsmäßig ein neues Königreich Jerusalem, Zypern wurde zum Kreuzfahrerstaat. 1193 kam es nach dem Tod Saladins zu Nachfolgestreitigkeiten, wodurch man die Stabilität seines Reiches geschwächt sah. Die Zeit schien reif für einen neuerlichen, den Vierten Kreuzzug.

Bereits Heinrich der VI. hatte vor seinem Tod im Jahre 1197 intensiv an der Ausarbeitung von Kreuzzugsplänen gearbeitet. Als Sohn Friedrich Barbarossas und Gatte der Erbin von Sizilien war er mit den Worten Runcimans „eine furchtgebietendere Erscheinung als irgendein Machthaber seit Karl dem Großen“.³⁹ Er forderte von Richard Löwenherz den Lehnseid und ihm lag sehr an der Vernichtung von Byzanz, das ihn an Glanz überstrahlte. Auch Papst Zölestin III. fürchtete ihn und vermochte nicht viel gegen ihn auszurichten, mahnte ihn jedoch, Konstantinopel nicht anzugreifen, da er mit dessen Kaiser in Verhandlungen über die Wiedervereinigung der Kirchen stand. Der Kriegszug nach Akkon im Jahr 1197 und die Eroberung der Stadt kann als Vorläufer zur Vorbereitung auf den Kreuzzug gedeutet werden. Heinrich der VI. starb jedoch während er in Messina eine Armee für seine Unternehmungen aufstellte, Papst Zölestin III. folgte ihm nur wenige Monate später. Die Planung des Kreuzzugs stand somit für kurze Zeit still.

Auch der Nachfolgebischof, Innozenz III. wollte den Kreuzzug, mittels der päpstlichen Bulle *Post miserabile Ierusalem* rief er zum Kreuzzug zur Rückeroberung Palästinas auf.

³⁸ Lebe 1978, S. 125.

³⁹ Runciman 1968, S. 884.

Es gab keinen wirklich dringenden Anlass für den Vierten Kreuzzug, der Dritte Kreuzzug war zwar nicht besonders erfolgreich gewesen, aber es war keine unmittelbare Bedrohung vorhanden. Doch der Großteil Palästinas und insbesondere Jerusalem waren noch immer im Besitz der muslimischen Ayyubiden und ohne die Hilfe eines westlichen Heeres sahen die Christen in den Kreuzfahrerstaaten keine Möglichkeit, ihre Situation auszubauen und zu festigen.⁴⁰

Der Landweg nach Jerusalem wurde als zu gefährlich erachtet und man entschloss sich dazu, über Ägypten zu reisen. Doch benötigte man hierzu eine große Flotte, über die man mit den Venezianern in Verhandlungen trat.

Ägypten, das reichste Land im Vorderen Orient, seine Fruchtbarkeit, die Fernhandelsrouten und der reiche Gewürzhandel waren sehr verlockend und so war es, als neue Kreuzzugsgedanken, oder –gelüste aufkamen bereits seit längerer Zeit als Etappe eines Kreuzzuges im Gespräch, denn solange die Muslime im Falle eines Krieges vom Nildelta aus Angriffe auf Jerusalem unternehmen konnten, würden die Stadt und die Kreuzfahrerstaaten durch die rege militärische Unterstützung aus diesem Gebiet stets in Gefahr sein. Würde Ägypten als das damalige Zentrum der islamischen Macht hingegen erobert und das Machtgebiet der Muslime somit geteilt und geschwächt, würde die Stadt mit Leichtigkeit in christliche Hände fallen. Bereits über fünf Jahre anhaltende Missernten und Dürre in der Nilregion hatten die Bevölkerung und die Stärke der Defensive geschwächt und es bot sich somit ein idealer Zeitpunkt zum Angriff.

Der Wanderprediger Fulko von Neuilly überzeugte für den Papst die Bauern, ihren Grundherren in den Krieg zu folgen, im Elsass engagierte sich Abt Martin von Pairis. Es wurde ein Kreuzzug der Barone und Fürsten, die naturgemäß nicht alle aus purer Frömmigkeit in den Krieg zogen, sondern sich durchaus auch neue Ländereien und Besitzungen versprachen. Natürlich waren viele der Männer von wahrhaftiger Hingabe an die Religion zum Kreuzzug motiviert, doch für einige war unzweifelhaft die Hoffnung auf materiellen Gewinn, vor allem in Form von Land treibend.

⁴⁰ Lilie in Kotzur 2004, S. 155.

Tibald von Champagne wurde als Führer anerkannt, Balduin IX., Graf von Flandern und Hennegau und dessen Bruder Heinrich, Ludwig Graf von Blois, Gottfried III. von Le Perche und Simon IV. von Montfort und ihre Brüder, Enguerrand von Boves, Rainald von Dampierre und Geoffroy de Villehardouin (der wie bereits erwähnt als Chronist des Kreuzzuges von großer Bedeutung ist) und zahlreiche geringere Herren aus Nordfrankreich und den Niederlanden schlossen sich den Kreuzrittern an. Auch der Bischof von Autun schloss sich mit einer Gruppe von Rittern aus der Auvergne an, der Bischof von Halberstadt und der Graf von Katzenellenbogen sowie viele ihrer Nachbarn im Rheinland und zahlreiche Grundherren Norditaliens unter der Führung von Bonifaz von Montferrat folgten ihrem Beispiel.

1201 starb Tibald von Champagne unerwartet und an seiner statt übernahm Bonifaz von Montferrat die Führung des Kreuzheeres. Als Innozenz III. von der Beteiligung des Bonifaz von Montferrat erfuhr, begann er, das Unternehmen skeptisch zu betrachten, denn dessen Familie hatte hervorragende Verbindungen zum Osten. Sein Vater war Grundherr in Palästina gewesen, einer seiner Brüder hatte Sibylle von Jerusalem geheiratet und war Vater des Kindkönigs Balduin V., ein anderer hatte die Tochter Kaiser Manuels I. Komnenos geheiratet, war jedoch in Konstantinopel ermordet worden. Bonifaz' Einfluss war jedoch stärker als der des Papstes und 1201 traf er in Soissons mit den anderen Kreuzfahrern zusammen, die ihn als Führer anerkannten.

Den Winter verbrachte Bonifaz bei dem ihm befreundeten Deutschen König Phillip von Schwaben, welcher Aussichten hatte, zum westlichen Kaiser gekrönt zu werden, die Abneigung gegenüber den byzantinischen Kaisern teilte und die Pläne seines Bruders Heinrich VI. zu deren Vernichtung mit Freuden in die Tat umsetzen wollte.

Er war mit Irene Angelina, der Tochter des Kaisers Isaak Angelos verheiratet und damit in die dynastischen Streitigkeiten der Angeloi um den byzantinischen Thron involviert. Isaak wurde 1194 als unfähiger Herrscher von seinem eigenen Bruder, Alexios III. geblendet und zusammen mit seinem Sohn Alexios dem Jüngeren eingekerkert. Ende 1201 floh Alexios der Jüngere aus der Gefangenschaft und gelangte von Konstantinopel nach Deutschland an den Hof seiner Schwester und des Phillip von Schwaben, wo er

schließlich Bonifaz von Montferrat kennenlernte. Bonifaz erkannte, dass er sich eine gewisse Vormachtstellung sichern konnte, wenn er dem Flüchtling wieder zum Thron von Byzanz verhalf. Das östliche Kaiserreich wäre somit dem westlichen in Schuld und Freundschaft verpflichtet.⁴¹

1. Die Vorbereitungen und die vertraglichen Verpflichtungen der Kreuzfahrer

Geoffroy de Villehardouin verhandelte mit den Venezianern über die Bereitstellung einer Flotte und Verpflegung für die Kreuzfahrer.

Robert de Clari berichtet, Geoffroy de Villehardouin und Conon de Béthune wurden zu den Gesandten der Kreuzfahrer bestimmt und sollten mit Pisa, Genua und Venedig über die Bereitstellung einer Flotte verhandeln. Weder die Pisaner, noch die Genuesen sahen sich dazu imstande, so wandte man sich an den Dogen von Venedig, der antwortete: „Ihr Herren, wir wollen gerne einen Vertrag mit Euch schließen und eine genügend große Zahl von Schiffen für hunderttausend Mark [Silber] beschaffen, wenn Ihr wollt, unter der Bedingung, daß ich Euch mit der Hälfte der Venezianer, die fähig sind, Waffen zu tragen, begleite und wir die Hälfte von allen Eroberungen erhalten, die dabei gemacht werden. Wir werden euch auf unsere Kosten fünfzig Galeeren stellen und von dem Tag an in einem Jahr, den Ihr uns angebt, werden wir Euch in das Land bringen, wohin Ihr wollt, sei es Babylon [Ägypten] oder Alexandria.“ Und weiter „Dann nahmen die Unterhändler Abschied und kehrten zurück. Der Herzog schickte einen vornehmen Adligen von Venedig mit ihnen, um die Anzahlung im Empfang zu nehmen. Danach ließ der Herzog seinen Befehl in ganz Venedig ausrufen und verkünden, daß kein Venezianer sich erdreisten sollte, einem Geschäft nachzugehen, welches immer das auch sei, sondern alle sollten bei dem Bau der Flotte mithelfen. Das taten sie auch. Sie begannen damit, die mächtigste Flotte zu bauen, die jemals gesehen wurde.“⁴²

⁴¹ Runciman 1968, S. 887.

⁴² Robert de Clari zitiert nach Sollbach 1998, S. 86 bis S. 87.

Im April 1201 wurde der Vertrag über den Transport von 34 000 Soldaten und 4 500 Pferden, sowie deren Unterhalt und Verpflegung über ein Jahr abgeschlossen. 85 000 Silbermark hatten die Kreuzfahrer dafür zu bezahlen, weiters beteiligte sich die Serenissima selbst mit fünfzig Galeeren und sollte mit der Hälfte der eroberten Gebiete und Güter entlohnt werden.⁴³

Die Kreuzfahrer wurden dazu aufgerufen, sich in Venedig zum gemeinsamen Aufbruch nach Ägypten zu versammeln. Einige spalteten sich, uneins über das Ziel der Unternehmung, bereits zu diesem Zeitpunkt von der Gemeinschaft ab und so zog etwa der Bischof von Autun nach Syrien, Rainald von Dampierre brach nach Akkon auf. Andere, laut Runciman vor allem jene niederen Standes, konnten nicht verstehen, warum man nach Ägypten segeln wollte, hatten sie sich doch für die Rettung des Heiligen Landes anwerben lassen.⁴⁴

Venedig erwies sich deutlich engagierter in den Kreuzzugsunternehmen als die anderen Handelsstädte wie etwa Genua und Pisa.⁴⁵

Eine weit verbreitete, aber fehlerhafte Meinung über die Verträge Venedigs und der Kreuzfahrer zum Transport und Unterhalt des Heeres, es handle sich um einen Wucherpreis und eine von vorneherein klar ersichtliche vertragliche Falle, in welche die armen Kreuzfahrer einzuwilligen gezwungen waren, widerlegt Queller.⁴⁶ Er vergleicht die Preise, welche die Genuesen für die gleichen Leistungen im Dritten Kreuzzug festgelegt hatten und kommt zu dem Ergebnis, dass der venezianische Preis nur verschwindend gering höher war. Beachtet man außerdem, dass die Kreuzfahrer, genauer die Chronisten der Unternehmungen Robert de Clari und Geoffroy von Villehardouin, in ihren Berichten die Leistungen der Genuesen diesbezüglich nicht eben lobend erwähnen, jedoch die Flotte, die Venedig aufbaute sehr honoriert wurde, erscheint diese vermeintliche Falle bereits in völlig anderem Licht. Die Anführer der Unternehmung waren zu erfahren in diplomatischen und wirtschaftlichen Belangen, um

⁴³ Queller 1976, S. 722 bis S. 724.

⁴⁴ Runciman 1968, S. 899.

⁴⁵ Queller 1976, S. 722.

⁴⁶ Queller 1976, S. 724.

leichtsinnig oder unter Zwang in zweifelhafte Geschäfte einzuwilligen, denn alle hatten sie ihre Länder zu regieren und die Wirtschaft war zwar nicht in allen Gebieten florierend, aber dennoch weitgehend stabil, was auf ein gewisses ökonomisches Geschick der Vertragspartner schließen lässt.

Die Produktion der Flotte für den Kreuzzug war ein gewaltiges Unternehmen für Venedig. Zwar verfügte die Serenissima über viele Schiffe, doch die Zahl der zusätzlich benötigten war hoch und erforderte vor allem für den Transport der Pferde besondere Struktur und Logistik. In Anbetracht der geschätzten Lebensdauer eines venezianischen Schiffes auf zehn Jahre ist dies eine überaus beachtliche Investition. Die Venezianer gingen demnach mit dem Abschluss der Verträge ein hohes Risiko ein: für die Bemanning einer Flotte von solchem Ausmaß, die Venedig auch stellen musste, waren geschätzte 17 300 Mann notwendig. Nun betrug die Bevölkerungszahl der Republik damals, Alte, Kranke, Frauen und Kinder mit einberechnet ca. 100 000 Menschen. Man kann sich vorstellen, was der Verlust dieser Arbeitskräfte bedeutet haben muss. Die Männer und Schiffe waren für lange Zeit weg, das bedeutet für eine Stadt, deren Wirtschaft vor allem vom Seehandel dominiert wird unglaubliche Einbußen. Als klar wurde, dass die Kreuzfahrer die vertragliche Schuld nicht begleichen konnten, stand Venedig praktisch vor dem Staatsbankrott.⁴⁷

Die Kreuzfahrer befanden sich schnell in der Misere, sie weder den Aufenthalt in Venedig, die Verpflegung und die Unterkunft leisten zu können, noch den Aufbruch nach –wie es damals noch hieß– Ägypten, oder die Rückkehr in die eigenen Länder.

Man hatte viel zu optimistisch mit 34 000 Teilnehmern gerechnet.

Ein sich stark haltendes Gerücht ist jenes, Venedig habe einen Keil zwischen den Verbund der Kreuzfahrer getrieben, um einen Angriff auf Ägypten zu verhindern, da dies die guten Handelsbeziehungen gefährdet hätte. Im Gegenteil hätte Venedig stark von einer lateinischen Eroberung Alexandrias profitiert.⁴⁸

⁴⁷ Queller 1976, S. 725.

⁴⁸ Queller 1967, S. 729.

Die Tragödie des vierten Kreuzzuges bestand darin, dass die Größe und die Ressourcen der Armee von Beginn an grob überschätzt wurden. Zwar zogen die reichsten französischen Adligen, der Graf von Flandern und der Graf von Champagne mit, doch die Kalkulation war riskant und ging am Ende nicht auf.⁴⁹

2. Die Eroberung von Zara

Für Venedig war das gesamte Unternehmen also ein hochriskantes Wagnis. Die Serenissima stellte über 200 Schiffe zur Verfügung, neugebaut und von der eigenen Handelsschiffahrt abgezogen. Nichts davon konnte im Voraus von den Kreuzfahrern bezahlt werden. Als im Sommer 1202 bei weitem nicht die Zahl an Kreuzfahrern angereist war, die man erwartet hatte, und in der Folge auch nicht alle notwendigen finanziellen Mittel aufgebracht werden konnten, um die Kreuzfahrt zu beginnen, handelte der Doge Dandolo mit den Befehlshabern der Kreuzfahrer und deren Obersten Bonifaz von Montferrat den sogenannten Vertrag von Zara aus. Bonifaz von Montferrat war spät nach Venedig gekommen, er war zuvor noch in Rom um mit dem Papst zu verhandeln.

Es muss bedacht werden, dass das gesamte Unternehmen zu diesem Zeitpunkt stark gefährdet war: die Geldmittel waren mehr als knapp, man hatte sich bei Venedig verschuldet, das, sollte die Schuld nicht bezahlt werden, Bankrott wäre, das Heer, das bei weitem nicht so zahlreich erschienen war, wie erwartet, begann bereits, sich aufzulösen und jene, die geblieben waren, begannen schon leise zu rebellieren. Der Frühlings- und der Sommerconvoy wurden wegen der Zahlungsunfähigkeit zurückbehalten. Die Abfahrt der Schiffe wurde verzögert, Venedig brauchte Sicherheit, dass die Schulden bezahlt würden.

Innerhalb von drei Wochen nach der Ankunft des Bonifaz von Montferrat, dem Befehlshaber des Kreuzzuges, fiel der Entschluss und der Vertrag war fixiert. Demzufolge hatte das Kreuzfahrerheer Söldnerdienste bei der Rückeroberung der für den Seehandel strategisch wichtigen dalmatinischen Handelsstadt Zadra, oder Zara zu

⁴⁹ Queller 1976, S. 723.

leisten, welche die Serenissima kurz zuvor an Ungarn verloren hatte und die praktischerweise sogar auf der geplanten Reiseroute lag und somit keinerlei Umweg darstellte. Nach der Eroberung sollte die Stadt geplündert werden, es war vereinbart, den Gewinn gegen die Schulden aufzurechnen.

Die Belagerung und Einnahme von christlichen Gebieten und Städten im Verlauf von Kreuzzügen war durchaus nichts Ungewöhnliches für italienische Kreuzfahrer. Weiters wäre eine Überfahrt nach Ägypten so spät im Jahr nicht eben ungefährlich gewesen, die Vorräte in Venedig gingen zur Neige, man musste sich unbedingt um ein geeignetes Winterlager für die Armee umsehen. Diese Notwendigkeit überlagerte sich mit den Interessen Venedigs an der Rückeroberung Zaras und machte die Stadt so zum perfekten Ziel, beziehungsweise zum perfekten Opfer.

Ein Angriff auf die christliche Stadt widersprach aber dem Kreuzzugsgedanken per se und wurde mit Exkommunikation durch den Papst geahndet, weshalb einige der Kreuzfahrer eine Beteiligung ablehnten und in ihre Heimat zurückkehrten. Andere lösten sich vom Hauptheer und stellten Versuche an, nach Palästina zu ziehen. Doch der Großteil der Kreuzfahrer konnte von der Unternehmung überzeugt werden, stand doch der Fortgang des Kreuzzugs auf dem Spiel, der ansonsten an dieser Stelle zu Ende gewesen wäre.

Als der Angriff auf Zara feststand, nahm am 25. August 1202 der Doge Enrico Dandolo im Zuge einer demagogischen Rede in der Basilika San Marco feierlich das Kreuz.⁵⁰

Am 8. Oktober 1202 stach die Flotte in See, angeführt von dem prachtvollen Schiff des Dogen, das mit dem Banner der Serenissima, dem Markuslöwen, dekoriert war.⁵¹

Robert de Clari berichtet voll Bewunderung über die Pracht des Schiffes: „Die Galeere, auf der er [der Doge von Venedig] war, war hellrot mit einem darüber gespannten Zelt aus hellroter Seide. Vor sich hatte er vierzig Trompeter mit silbernen Trompeten, die erschallten, und Trommelschläger, die einen sehr fröhlichen Lärm machten. Alle großen Herren, die Geistlichen und die Laien, hoch und niedrig, zeigten eine solche Freude bei der Abfahrt, daß man eine derartige Freude und eine derartige Flotte noch nie gesehen

⁵⁰ Lebe 1978, S. 131.

⁵¹ Lebe 1978, S. 134.

oder gehört hatte.[...] Denn da waren wohl hundert Trompetenpaare aus Silber oder aus Bronze, die bei der Abfahrt erschollen, und ebenso viele Pauken und andere Instrumente, daß es ein reines Wunder war. Als sie auf dem Meer waren und sie ihre Segel gehißt und ihre Banner und Standarten auf die Spitze der Kastelle der Schiffe gesetzt hatten, schien es, als ob das ganze Meer von Bewegung wimmele. Es war voll von den Schiffen, die sie steuerten, und von der riesigen Freude, die sie zeigten.“⁵²

Am 10. November 1202 erreichte die Flotte Zara, am 24. November kapitulierte die Stadt, wurde geplündert und unter den Venezianern und den Kreuzfahrern je zu einer Hälfte aufgeteilt. Um die Aufhebung der Exkommunikation zu erwirken, wurden der Bischof von Soissons und Robert de Boves, Lehnsherr des Robert de Clari, an den päpstlichen Hof in Rom gesandt.⁵³ Das Heer richtete sich in Zara ein, um dort zu überwintern, da es für die weitere Überfahrt bereits zu spät im Jahr war und die Flotte lag vor Anker.⁵⁴

Doch die Beute deckte bei weitem nicht die Schulden.

3. Wendung gegen Byzanz – Die Rivalität der Riesinnen

Als Innozenz III. von der Plünderung Zaras erfuhr, stellte er den gesamten Kreuzzug unter Kirchenbann. Nun bestand ein Problem. Das Kreuzheer würde nicht mehr aufzuhalten sein, die Schande wäre groß, die Kosten bereits sehr hoch und eine Rückkehr unverrichteter Dinge würde das Ansehen vieler großer Fürsten schädigen. Der Papst fand für sich als Legitimation wohl, den Venezianern die Erpressung der Kreuzfahrer vorzuwerfen, die sich nicht anders zu helfen gewusst hatten, als für die Venezianer eine Stadt zurückzuerobern, um weiterziehen zu können. Nun, soweit so gut, man hob den Bann teilweise auf, die Venezianer blieben jedoch im Bann und wurden so zu den ewigen Erzbösewichten des Vierten Kreuzzuges.

⁵² Robert de Clari zitiert nach Sollbach 1998, S. 91.

⁵³ Sollbach 1998, S. 93.

⁵⁴ Lebe 1978, S. 134 und Runciman 1968, S. 891.

Die Anführer des Kreuzzugsheeres hielten die Exkommunikation der Venezianer längere Zeit geheim, wohl um die Motivation der Soldaten nicht zu gefährden.

Der Doge Enrico Dandolo, damals bereits 95 Jahre alt, befand sich nun recht unbeeindruckt, wie auch Philipp von Schwaben, im Kirchenbann und da traf 1203 ein Bote Philipps bei Bonifaz von Montferrat ein, der ihm ein Angebot des Flüchtlingskaisers Alexios des Jüngeren, Sohn des gestürzten Kaisers Isaak, vorlegte. Dieser war bereit, den Kreuzfahrern die Schulden an Venedig zu bezahlen, ihnen das dann noch fehlende Geld und die Vorräte für die Eroberung Ägyptens zu geben und ihnen außerdem 10 000 Mann aus dem byzantinischen Heer mitzuschicken, wenn ihm die Kreuzfahrer zum Thron in Konstantinopel verhelfen würden. Zusätzlich würde er den Unterhalt für 500 Ritter stellen, die nach dem erfolgreichen Ende des Kreuzzuges im Heiligen Land bleiben sollten, um die Stabilität dort zu sichern, und würde veranlassen, dass die Kirche von Konstantinopel sich der Römischen unterwerfe.

Angesichts dieses Angebots wurde Ägypten vorerst als Ziel zunehmend uninteressant. Konstantinopel als Ziel hingegen kam den Venezianern keinesfalls ungelegen, da sie einerseits ihre wirtschaftliche Stellung dort gefährdet sahen und andererseits der Handel mit dem eigentlichen Ziel der Unternehmung, nämlich Ägypten, erst seit kurzer Zeit autorisiert war und vor allem florierte.⁵⁵

Mitte des 12. Jahrhunderts war fast ein Siebtel der Bevölkerung Konstantinopels westeuropäischer Herkunft. Es waren großteils Händler aus den Seerepubliken Amalfi, Genua, Pisa und vor allem Venedig, die Privilegien genossen, welche ihnen die byzantinische Regierung für militärische Unterstützung in Notzeiten zugesichert hatte. Die Bevorteilung der Lateiner, deren zunehmende ökonomische Macht als Bedrohung empfunden wurde, ihre anmaßende Art und noch dazu ihre fortwährend untereinander ausgetragenen Feindseligkeiten schürten jedoch Hass in der byzantinischen Bevölkerung.

So schlug auch das traditionell freundliche Verhältnis der Byzantiner zu Venedig im 12. Jahrhundert unter Manuel I. Komnenos in Misstrauen, Verachtung und Hass um, nicht

⁵⁵ Lebe 1978, S. 131 bis S. 133.

zuletzt durch die immer wieder auf byzantinischem Boden ausgetragenen Machtkämpfe der Serenissima mit Pisa und Genua.

Der byzantinische Kaiser Manuel I. Komnenos sah den Aufstieg und die zunehmende Macht Venedigs mit Argwohn und schränkte den blühenden Handel ein, indem er zugesicherte Handelsprivilegien nicht erneuerte und beschnitt.

1167 war Kaiser Manuel I. Komnenos siegreich über die Ungarn und die Byzantiner dehnten ihren Handel über die Dalmatinische Küste und die Adria aus. Venedig sah seine Handelsvormacht im adriatischen Bereich gefährdet und nahm Verhandlungen mit den Ungarn zu Rückeroberung der verlorenen Bereiche auf. Als Reaktion auf die antivenezianische Haltung, die Byzanz zunehmend einnahm, veranlasste der Doge Vitale Michiel II. alle dort ansässigen Kaufleute zur Rückkehr nach Venedig. Er untersagte den Handel mit Konstantinopel, worauf Kaiser Manuel den Konkurrenten Venedigs, Pisa und Genua, Handelsprivilegien und eigene Stadtviertel zusicherte. Die venezianische Bevölkerung Konstantinopels organisierte sich daraufhin in einem Aufstand und weigerte sich, für den entstandenen Schaden aufzukommen.⁵⁶

Der Kaiser wiederum sah wohl die Wirtschaft in seinem Reich dadurch gefährdet und sicherte den Venezianern ihre Handelsprivilegien wieder zu, worauf die Kaufleute zurückkehrten. Doch plante er einen, wie er hoffte, vernichtenden Schlag gegen die unliebsam Aufstrebenden und am 12. März 1171 eskalierte die Situation in jenem Pogrom, welches das Venezianische Viertel Konstantinopels in Flammen aufgehen ließ. Sämtliche Besitzungen der dort ansässigen Händler wurden beschlagnahmt, alle Gelder konfisziert, tausende Menschen wurden inhaftiert. Dies sollte die politischen Verhältnisse dauerhaft schädigen. Die Nachricht über den Schlag gegen Venedig löste dort unbändige Wut und die sofortige Kriegserklärung an Byzanz aus. Im Arsenal herrschte höchste Produktivität und schon im September 1171 segelte die neue Flotte der Serenissima unter dem Kommando des Dogen und unter dem Banner des Hl. Markus gegen Byzanz. Eine Spur der Verwüstung in den byzantinischen Kolonien und Städten der Adria und der Ägäis hinterlassend schickte man, einer Aufforderung der Gegenseite

⁵⁶ Freeman 2004, S. 75.

nachkommend, Diplomaten gegen Byzanz. Die venezianische Gesandtschaft in Konstantinopel wurde indes sehr schlecht behandelt.

Die Blendung des später zum Dogen gewählten Enrico Dandolo, der zuvor lange als Diplomat Venedigs Interessen in Byzanz vertreten hatte, im Zuge dieser Mission auf Geheiß Kaiser Manuels I., ist recht wahrscheinlich nicht mehr als eine Legende, denn es gibt dafür keinerlei historische Anhaltspunkte. Doch mangelte es nicht an anderen Gründen für eine tendenziell antibyzantinische Haltung.

Die Gesandtschaft wurde lange hingehalten und ohne befriedigende Ergebnisse nach Chios zurückgeschickt, wo die Flotte über den Winter ankern musste, da es für einen Angriff auf Byzanz bereits zu spät war. Dies war das Ziel des vorgetäuschten diplomatischen Willens der Byzantiner gewesen, die wiederum die Zeit zur Aufrüstung des byzantinischen Heeres nutzten. In Chios hatte eine Seuche die Flotte jedoch derart geschwächt und dezimiert, dass man im Frühjahr beschloss, nach Venedig zurückzukehren. Der Doge Vitale Michiel wurde nach der Ankunft während eines Aufstandes getötet, sein Mörder daraufhin gehängt. Zu seinem Nachfolger bestimmte man Sebastiano Ziani.⁵⁷

Unter ihm erstarkte Venedig wieder und 1176 sah sich Kaiser Manuel I. gezwungen, die Restriktionen gegen Venedig endgültig wieder aufzuheben. Trotz eines Friedensvertrags kam es immer wieder zu Übergriffen und Lateinerpogromen. In Venedig mochte man die Byzantiner also nicht besonders.

Manuel I. Komnenos starb 1180 und seine Nachfolger erneuerten die Handelsverträge mit Venedig.⁵⁸ Im Frühjahr 1182 riss Andronikos I. Komnenos den byzantinischen Thron an sich und es kam wieder zu Pogromen gegen die lateinische Bevölkerung der Stadt, mehrere tausend Menschen starben oder wurden versklavt.

In den Vierteln der italienischen Händler fielen rund 30 000 Menschen den Brandschatzungen und Morden zum Opfer.

⁵⁷ Lebe 1978, S. 117.

⁵⁸ Freeman 2004, S. 77.

Es waren wiederum in nicht geringem Ausmaß diese Pogrome, die im Westen das Misstrauen und den Hass gegen die schismatischen und hinterlistigen Byzantiner aufflammen ließen und es war dieser Hass, der die untereinander traditionell stark konkurrierenden Seemächte Italiens und die Fürsten Europas zunehmend miteinander verband.

Die Byzantiner genossen demnach auch im restlichen Abendland keinen besonders guten Ruf und galten, seit sie dem Heer des Dritten Kreuzzuges unter Friedrich Barbarossa die Durchreise verweigert hatten und seit dem Bündnis der byzantinischen Kaiser mit Sultan Saladin in den achtziger Jahren des 12. Jahrhunderts als Verräter am Christentum und am Kreuzzugsgedanken per se.

Es gab einige Palastrevolten und langsam begann der Niedergang der kaiserlichen Autorität im byzantinischen Reich. Byzanz verlor seine Bedeutung als europäische Macht. Noch verhängnisvoller als der Verlust an Einfluss wurde für Byzanz die Einbuße seiner Seeherrschaft. Seit den Auseinandersetzungen mit den Normannen vor Zypern, besaß das Byzantinische Reich lediglich noch 20 Schiffe. Mit dieser Flotte vermochte man nicht einmal das Marmarameer frei von Piraten zu halten. Infolgedessen ging der Seehandel, die Haupteinnahmequelle Konstantinopels, drastisch zurück.

Boten, die von Bonifaz von Montferrat zu Alexios dem Jüngeren geschickt wurden, brachten den jungen Mann nach Korfu, wo das Heer vor Anker lag, um auf ihn zu warten. Und „[...] als die Kreuzfahrer den jungen Mann kommen sahen, gingen sie ihm entgegen, grüßten ihn und empfingen ihn mit großer Freude. Als der junge Mann sah, daß die großen Herren ihm Ehrerbietung bezeugten und er die ganze Flotte sah, die da war, war er so glücklich wie kein anderer Mensch war.“⁵⁹

Die Entscheidung fiel, Alexios schwor auf die Evangelien, seine Versprechungen einzuhalten und man segelte zum Sturm auf Konstantinopel.

Natürlich spalteten sich daraufhin wieder einige der Ritter ab, etwa Reinhold von Montmirail, der nach Syrien zog. Andere verließen das Kreuzfahrerheer, die wichtigsten Anführer stimmten jedoch zu.

⁵⁹ Robert de Clari zitiert nach Sollbach 1998, S. 95.

Nun wirkt die Unternehmung nicht besonders sympathisch, doch die Serenissima als den ultimativen Bösewicht abzutun ist dennoch nicht rechtens. Wie auch die anderen Kreuzfahrer waren die Venezianer, obschon endlich die Profiteure, auch Opfer einer Serie von Fehlentscheidungen und diplomatischen Unfällen, die den Fortgang des Vierten Kreuzzuges bestimmten.⁶⁰

Byzanz selbst verfügte über keine Industrie, die für den Welthandel geeignete Ware produzierte. Gold und Silber waren zu teuer um weit gehandelt zu werden, Waffen wurden nicht an potentielle Feinde verkauft und der Seidenhandel war von der Regierung so streng reglementiert, dass ein weiter und gewinnbringender Handel damit kaum möglich war. Byzanz blühte wirtschaftlich einzig und allein, weil es der Marktplatz des Mittelmeeres war. Von Byzanz aus fand der Handel mit den Gütern der Islamischen Länder und des Orients statt, von dort fuhren die Handelsschiffe ab. Doch um das Ende des 12. Jahrhunderts, nach dem Dritten Kreuzzug, war seine Rolle als erster Handelsplatz geschwächt, der Markt wurde von italienischen Kaufleuten dominiert und ausgenutzt und als die levantinischen Häfen mehr und mehr Bedeutung erfuhren, sank das Interesse der Italiener am konstantinopolitanischen Markt. Vor allem Genua und Pisa hatten nach dem Dritten Kreuzzug alternative Handelszentren zu Konstantinopel auf- und ausgebaut und gewannen langsam die Kontrolle über den Handel, auf dem der Wohlstand Konstantinopels beruhte. Venedig stellte die größte Zahl an italienischen Händlern in der Stadt und hätte also rein wirtschaftlich nicht so sehr von einer Eroberung der Stadt profitiert, wie von einer Eroberung Alexandrias und somit des Marktes dort.

Eine Vertragsklausel zwischen Venedig und den Kreuzfahrern besagt neben der Aufteilung der Spolien und der Kriegsbeute auch eine Verbannung aller Handelsmächte, die sich im Krieg mit Venedig befinden, was somit eine Eroberung der Stadt natürlich besonders lukrativ machte und klarstellt, dass weniger die Venezianer aus Hass zum Sturm auf Konstantinopel bliesen, sondern dass das Unternehmen ihnen vielmehr durch vertragliche Zusicherung der Handelsvormacht schmackhaft gemacht wurde. So wurden

⁶⁰ Queller 1976, S. 718.

etwa die Genuesen, wenn man den Quellen traut, weitgehend verbannt, während die Pisaner, die am Vorabend des entscheidenden Übergriffes auf Konstantinopel auf die Seite der Eroberer wechselten, ihre Stellung behielten.⁶¹

Der Papst musste resignieren, er konnte nicht mehr viel tun, außer zu erlassen, dass keine Christen angegriffen werden dürfen, es sei denn, sie behinderten den Heiligen Krieg in handgreiflicher Weise.⁶²

Die Flotte segelte los, von Zara über Dyrrhachion, nach Korfu, um den Peloponnes, Andros, die Dardanellen und nach Abydos.

Am 26. Juni 1203 traf die Flotte vor Konstantinopel ein. Der Kaiser schickte Boten zu den Kreuzfahrern, um den Grund ihrer Ankunft zu erfahren und bot Geld und Güter zur Beschwichtigung an. Doch auf das Angebot ging man nicht ein, war man doch gekommen, um dem rechtmäßigen Erben den Thron zurück zu geben. Auf Anraten Dandolos präsentierte man den jungen Alexios dem Volk, das sich am Strand und entlang der Stadtmauern versammelt hatte und fragte, ob sie bereit wären, ihn als ihren rechtmäßigen Kaiser anzuerkennen. Als sie ablehnten und vorgaben, ihn nicht zu erkennen, kam es unter der Führung der venezianischen Flotte zum ersten Angriff auf die Stadt. Am Westufer des Bosphorus gelang es den Kreuzfahrern, an Land zu gehen, die gewaltige geschmiedete Eisenkette (Abb. 7, 8 und 9), welche die Zufahrt zum Goldenen Horn versperrte wurde gesprengt, nachdem man den Turm von Galata erobert hatte, an dem sie verankert war. Von gewaltigen Türmen, die an den Mastbäumen der Schiffe aufgezogen wurden, beschoss man die mächtigen Stadtmauern und am 17. Juli 1203 gelang die Einnahme mehrerer Türme am Goldenen Horn, wenn die Angreifer auch an anderen Stellen Rückschläge hinnehmen mussten.⁶³

Weite Teile der Stadt brannten, die Byzantiner waren verunsichert und wohl nicht wenig überrascht, doch bei weitem nicht besiegt, während die Angreifer dem Ende ihrer Kräfte nahe waren. Doch der Zusammenhalt in der Bevölkerung und der Regierung war

⁶¹ Queller 1967, S. 735.

⁶² Runciman 1968, S. 893.

⁶³ Lebe 1978, S. 136.

erschüttert. Kaiser Alexios III. floh mit den Kronjuwelen und verließ die Stadt. Die Beamten handelten schnell, holten den geblendeten und gestürzten Kaiser Isaak II. aus dem Kerker, setzten ihn wieder auf den Thron und schickten Boten zu Dandolo und den Kreuzfahrern, dass der Vater ihres Verbündeten, des rechtmäßigen Thronerben, wieder eingesetzt war und somit die Kämpfe nicht mehr notwendig waren. Alexios der Jüngere, der wohl nicht damit gerechnet hatte, dass sein Vater noch einmal aus der Versenkung auftauchen würde, stellte die Bedingung, zum Mitkaiser ernannt zu werden, außerdem sollten alle Versprechungen, die er den Kreuzfahrern gemacht hatte, anerkannt und eingehalten werden.

Am 1. August 1203 wurde Alexios der Jüngere also zu Alexios IV. gekrönt.

Alexios, der byzantinische Prinz, war noch keine zwanzig Jahre alt, als er die Kreuzfahrer dazu bewegte, für ihn den byzantinischen Thron zurück zu erobern.⁶⁴

Die Möglichkeit, dass Dandolo und die anderen Anführer des Kreuzzuges in dieser Unternehmung eine Chance sahen, einen ob seiner Jugend manipulierbaren und von ihnen abhängigen Kaiser zu ihrem eigenen Vorteil an die Macht zu bringen, ist nicht von der Hand zu weisen.

Bis zur Erfüllung der von ihm gegebenen Versprechen zur Finanzierung und Unterstützung der weiteren Unternehmungen des Kreuzheeres blieben die Franken und Venezianer vor der Stadt und planten ihren Feldzug gegen das eigentliche Ziel der Unternehmung: Ägypten.

Das Schicksal des Flüchtlingskaisers nahm seinen Lauf.

Alexios IV. hatte bereits mehr als die Hälfte der in Zara vertraglich vereinbarten Zahlungen getätigt, ebenso hatte er durch einen Brief, in dem er sich dem Papst unterwarf, Gespräche zwischen den beiden Kirchen in die Wege geleitet. Nach Geoffroy de Villehardouin begann er mit der Einhaltung des Vertrages kurz nach seiner Krönung, Robert de Clari entspricht in seinen Aufzeichnungen weitgehend seiner Überlieferung.⁶⁵ Doch das Blatt wendete sich bald.

⁶⁴ Lebe 1978, S. 132.

⁶⁵ Madden 1993, S. 446.

Ernste und gewaltsame Ausschreitungen zwischen der orthodoxen und der katholischen Bevölkerung der Stadt brachen aus. Die byzantinischen Geistlichen weigerten sich, die Oberhoheit der Römischen Kirche anzuerkennen, die Staatskasse und das Schatzamt verfügten bei weitem nicht über die notwendigen Mittel, um die Venezianer zu bezahlen, geschweige denn die Kreuzfahrer bei Laune zu halten.

Isaak war entrüstet über das Benehmen seines Sohnes Alexios, der in den Lagern der Kreuzfahrer dem Laster frönte und das Ansehen des Kaisers in den Schmutz zog.⁶⁶

Auch Niketas Choniates hielt wenig von Alexios dem Jüngeren.

Er berichtet von der Schändung der Heiligen Ikonen in den Kirchen, die, ihres Juwelenschmuckes und Goldbesatzes beraubt, zerstört und den Flammen übergeben wurden und von dem Raub der kostbaren liturgischen Gerätschaften, um die Schulden an die Kreuzfahrer zu bezahlen.⁶⁷

Weder die Beschlagnahme von Kirchenschätzen noch die Einführung zusätzlicher Steuern, die den steigenden Unmut der byzantinischen Bevölkerung zusätzlich befeuerten, konnten die Kosten decken, der Zorn in der Stadt stieg. Soldaten plünderten die umliegenden Dörfer und als in einem Anfall von Glaubenseifer die Moschee der muslimischen Kaufleute in Brand gesteckt wurde und daraufhin ein ganzes Stadtviertel nieder brannte wurde immer klarer, wie aussichtslos die Situation für beide Seiten war. Auch kam es zu Übergriffen der byzantinischen Bevölkerung auf die Invasoren, in einem Tumult wurde eine Statue der Athene von Phidias zerstört.

War auch die Beziehung zwischen den Vertragspartnern, Alexios IV. und den Kreuzfahrern und Venedig, in mehrerlei Hinsicht diffizil und empfindlich, so führten doch der schwelende Hass und die Auseinandersetzungen zwischen der byzantinischen Bevölkerung der Stadt und den Lateinern am 1. Dezember 1203 zur Einnahme Konstantinopels. Eine daraufhin an den Hof entsandte Delegation der Kreuzfahrermächte unterbreitete dem Kaiser ein Ultimatum zur Einhaltung der vertraglichen Pflichten. Es war dieses Ultimatum, obschon diplomatisches Mittel zur Demonstration des guten Willens und zur Beschwichtigung der eigenen Soldaten,

⁶⁶ Magoulias 1984, S. 305.

⁶⁷ Magoulias 1984, S. 302.

welches bei Hofe und beim Kaiser selbst auf großen Widerwillen stieß, worauf die Gesandten der Überlieferung Geoffroy de Villehardouins zufolge aus dem Palast flüchteten. Die abweisende Reaktion des Kaisers auf das Ultimatum missdeuteten die Kreuzfahrer als Vertragsbruch und sahen sich somit von allen Verpflichtungen befreit.⁶⁸ Geoffroy de Villehardouin schreibt in seiner Chronik: „Der Kaiser, der seine Sache sehr gut geführt hatte und der glaubte, von ihnen unabhängig zu sein, wurde hochmütig gegenüber den Baronen und gegenüber denjenigen, die ihm so viel Gutes getan hatten. Und er ging nicht mehr hin, um sie im Lager aufzusuchen, wie er es gewöhnlich getan hatte. Und sie schickten zu ihm und baten ihn, ihnen die Zahlungen ihres Geldes zu machen, wie er es ihnen zugesagt hatte. Und er hielt sie von Termin zu Termin hin. Und dann und wann machte er ihnen kleine armselige Zahlungen; und schließlich wurden die Zahlungen zu nichts.“⁶⁹

Was als gewagte, doch geschickte und legitim scheinende Unterstützung bei der Lösung der Thronstreitigkeiten begonnen hatte, scheiterte an der Unkontrollierbarkeit der Untertanen beider Seiten und artete in einem Bürgerkrieg aus. Es kam zu einer Palastrevolte, der byzantinische Edelmann Nikolaus Kanabos wurde als Gegenkaiser eingesetzt, aber sehr schnell eingekerkert und durch einen hochrangigen ehemaligen Berater der beiden gestürzten Kaiser ersetzt. Alexios Doukas, genannt Mourtzouphlos stellte sich nun als Alexios V. den Kreuzfahrern entgegen.⁷⁰

Nach dem Sturz und der Gefangennahme Alexios IV. und seiner Ermordung im Kerker, war einer der Vertragspartner tot und der Vertrag somit nicht mehr gültig.⁷¹

Es hatte sich im Heerlager langsam der gleiche Versorgungsengpass wie zuvor in Venedig eingestellt und weder den Kreuzfahrern noch den Venezianern gefiel das besonders.

Für die Kreuzfahrer nahmen zunehmend die Byzantiner die Rolle der Ungläubigen und Verräter an der Christenheit ein, die vormals an erster Stelle die Muslime innehatten.

⁶⁸ Madden 1993, S. 448.

⁶⁹ Geoffroy de Villehardouin zitiert nach Sollbach 1998, S. 66 bis S. 67.

⁷⁰ Lebe 1978, S. 139.

⁷¹ Madden 1993, S. 460 und Queller 1997, S. 137.

Man beschloss, die von den christlichen Werten offenbar abgekommene Stadt vollends einzunehmen und einen der ihren als Kaiser einzusetzen.

Nun begann, was als der eigentliche Kreuzzug unter all den bisher erfolgten Schlachten zu bezeichnen ist. Am 12. April fiel schließlich die Stadt (Abb 10, 11), der Patriarch und der Kaiser flohen aus der Stadt und allein dies war den Kreuzfahrern Beweis dafür, dass sie den Willen Gottes erfolgreich zu dessen Zufriedenheit ausgeführt haben mussten.⁷² Bonifaz von Montferrat nahm den Bukoleonspalast für sich, der Blachernenpalast fiel an Balduin von Flandern und beide ließen die dort vorhandenen Schätze und Reichtümer von ihren Rittern und Soldaten bewachen. Die großen Herren und Ritter der Kreuzfahrer nahmen die prachtvollen Paläste und Villen für sich ein und gaben die Stadt ihren Soldaten für drei Tage zur Plünderung frei.

„Und das übrige Kriegsvolk, das sich über die Stadt verbreitet hatte, machte große Beute. Die Beute war so groß, daß keiner euch die Menge angeben kann: Gold und Silber und Gefäße und Edelsteine und Samt und Seidenstoffe und Gewänder aus grauem Pelz und Hermelin und alle die wertvollen Dinge, die jemals auf der Erde gefunden wurden. Und Geoffroy de Villehardouin, der Marschall der Champagne, bezeugt wohl nach seinem Wissen als Wahrheit, daß seit die Welt besteht, keine so große Beute in einer Stadt gemacht wurde. [...] Jeder nahm die Herberge, die ihm gefiel, und es gab genug davon. [...] Dann wurde durch Ausruf von seiten des Markgrafen von Montferrat, welcher der Anführer des Heeres war, und von seiten der Barone und von seiten des Herzogs von Venedig in dem ganzen Heer bekanntgemacht, daß die ganze Habe bei Strafe der Exkommunikation herbeigetragen und zusammengebracht werden sollte, so wie man es vereinbart und beschworen hatte. Als die [Sammel-]Stellen wurden drei Kirchen bestimmt; und man stellte da Wachen der Franzosen und der Venezianer auf, von den verlässlichsten, die man finden konnte. Dann begann jeder, die Beute herbeizutragen und sie zusammenzubringen. Der eine trug gut herbe, der andere übel, denn die Habgier, welche die Wurzel allen Übels ist, ließ nicht los. So begannen die Habgiereigen von da an, Sache zurückzubehalten, uns Unser Herr begann, sie weniger zu lieben. [...] Was das

⁷² Madden 1993, S. 468.

Stehlen anbelangt, so wisset, daß man diejenigen, die dessen überführt wurden, mit dem Tode bestrafte; und es gab viele davon, die gehenkt wurden.“⁷³

Geoffroy de Villehardouin berichtet weiter: „Dann hättet ihr sehen können, wie man Griechen niederhaute und Pferde und Zelter und Maulpferde und anderes Gut erbeutete. Es gab da so viele Tote und Verwundete, daß derer kein Ende und kein Maß war.“⁷⁴

Die strahlende Hauptstadt der christlichen Zivilisation wurde also von brandschatzenden, saufenden, vergewaltigenden und mordenden Soldaten heimgesucht. Die Grabmäler der byzantinischen Kaiser wurden ob ihres Reichtums geschändet und geplündert, selbst vor jenem des großen Justinian I. konnte die Gier kein Halten.⁷⁵

Niketas Choniates berichtet von den Statuen des Hippodroms, von denen nur wenige erhalten blieben, der Rest war eingeschmolzen und zu Münzen geprägt, zerstört und geschändet. Wenn auch Niketas Choniates seine Geringschätzung und den Abscheu, den er für die Kreuzfahrer hegte, in seinen Texten kaum zu verbergen suchte, ist es in diesem Abschnitt vornehmlich Bestürzung und Trauer um jene Symbole, die für alle Zeiten verloren gingen, die zwischen den Zeilen fühlbar ist.⁷⁶ Selbst die Statue der Helena, die Niketas mit liebevoller Bewunderung so zärtlich beschreibt, als wäre sie der sinnlichste Traum eines jeden Byzantiners, konnte die eisernen Herzen der Barbaren, wie er schreibt, nicht rühren und fiel der Zerstörung anheim.⁷⁷

Kirchen, Bibliotheken, Klöster, Häuser und Hütten, alles wurde zerstört und geraubt und die Beute endlich den hohen Rittern ausgehändigt.

Als Folgen der Eroberung hatte die Bevölkerung Konstantinopels mit Feuersbrünsten (es brannten noch nach der Belagerung ganze Viertel, wie etwa Galata), Vandalismus, Attacken auf die Lateiner, Plünderungen und Übergriffen durch Kreuzritter zu kämpfen, weite Teile der Stadt wurden zerstört und nahmen ernstlich Schaden.⁷⁸

„Und die Stadt begann zu brennen und sehr gewaltige Feuer zu fangen. Und sie brannte die ganze Nacht und den folgenden Tag bis zum Abend. Und das war das dritte Feuer,

⁷³ Geoffroy de Villehardouin zitiert nach Sollbach 1998, S. 78 bis S. 79.

⁷⁴ Geoffroy de Villehardouin zitiert nach Sollbach 1998, S. 76.

⁷⁵ Magoulias 1984, S. 357.

⁷⁶ Magoulias 1984, S. 357 bis S. 362.

⁷⁷ Magoulias 1984, S. 360.

⁷⁸ Jacoby in Laiou 2005, S. 195.

das es in Konstantinopel gab, seitdem die Franzosen in dem Land angekommen waren. Und dabei wurden mehr Häuser verbrannt, als es in den drei größten Städten des Königreichs von Frankreich gibt.“⁷⁹

Die Viertel der Handwerker brannten nieder, der kaiserliche Hof und die aristokratische und soziale Elite verließ die Stadt. Byzanz verzeichnete große territoriale Verluste, die auch in der Folge und im Zuge der Rückeroberung nie wieder eingeholt werden konnten, die ehemals strenge staatliche Kontrolle aller Schiffe, die den Bosphorus passierten, konnte nie wieder in diesem Ausmaß errichtet werden

Im März 1204, noch vor der Eroberung, einigten sich die Kreuzfahrer und Venedig in einem Vertrag, der sogenannten *partitio terrarum imperii Romaniae*, zur Aufteilung der Beute nach der Eroberung Konstantinopels und der byzantinischen Gebiete. Zu den Vereinbarungen bezüglich der Aufteilung der Güter von Byzanz spricht Geoffroy de Villehardouin ausführlich.⁸⁰

Der von sechs Venezianern und sechs Franken gewählte neue Kaiser sollte ein Viertel erhalten, Kreuzfahrer und Venezianer je drei Achtel, wobei ein Gremium von 12 Franken und 12 Venezianern diese Aufteilung und die Besitzansprüche überwachen sollte. Die Venezianer waren darüber hinaus dem Kaiser nicht zu Vasallendiensten verpflichtet. Bei der Wahl des neuen Kaisers gab es zwei Konkurrenten, Bonifaz von Montferrat und Balduin von Flandern. Um ernsthafte Streitigkeiten auszuschließen, legte man fest, dass der Verlierer der Wahl ganz Kleinasien und die Morea (die romanische Bezeichnung für die Halbinsel Peloponnes) erhalten sollte. Balduin von Flandern wurde am 17. Mai in der Hagia Sophia zum neuen Kaiser gekrönt.

Niketas Choniates unterstreicht das manipulative Geschick, mit dem Dandolo die Wahl des Lateinischen Kaisers zu Gunsten Venedigs zu lenken verstand. Balduin von Flandern war zum Zeitpunkt seiner Bestimmung zum Kaiser kaum 32 Jahre alt und verfügte über

⁷⁹ Geoffroy de Villehardouin zitiert nach Sollbach 1998, S. 77.

⁸⁰ Geoffroy de Villehardouin zitiert nach Sollbach 1998, S. 72 bis S. 73.

wenig politische Erfahrung. Dandolo war ihm, so Choniates, väterlicher Vertrauter und Berater.⁸¹

Mit der Eroberung Konstantinopels erhielt der Doge den Zusatz *Dominator quarte et dimidie partis totius imperii Romanie* zu seinem Titel.⁸²

Die Venezianer durften den neuen Patriarchen stellen, wählten Tommaso Morosini und suchten den Stadtteil, in dem sich die Hagia Sophia befindet als den ihnen vertraglich zustehenden aus.⁸³

Bonifaz von Montferrat, der Verlierer der Kaiserwahl, wollte in der Folge Kleinasien gegen Thessaloniki tauschen, das ihm familiär am Herzen lag, komme was da wolle, doch widersprach dies den Regelungen für die Aufteilung. Die Verhandlungen waren noch im Gange, noch gehörte keinem irgendetwas, daher konnte niemand niemandem etwas zugestehen, nicht einmal der Kaiser. Bonifaz von Monferrat sah sich daraufhin sehr beleidigt, löste sich von seinen lateinischen Verbündeten und begann auf eigenen Faust den Versuch, in Adrianopel die Dynastie der Angeloï wiederherzustellen, der er familiär verbunden war.⁸⁴

Nach kompliziertem diplomatischem Hin und Her wurde er schließlich, nachdem er seinen schwer zu entkräftenden Erbanspruch geltend gemacht hatte, doch König von Thessaloniki unter der Lehnsherrschaft des lateinischen Kaisers.

4. Das Lateinische Kaiserreich

Die neue Verfassung stütze sich auf die Theorien der feudalen Rechtsgelehrten und die mutmaßliche Rechtssprechung des Königreichs Jerusalem, der Kaiser wurde von einem ritterlichen Gremium und dem venezianischen Statthalter, dem Podestà, beraten und war nicht viel mehr als der repräsentative Vorstand einer erblichen Adelskammer, die

⁸¹ Magoulias 1984, S. 328.

⁸² Jacoff 1993, S. 3.

⁸³ Runciman 1968, S. 901.

⁸⁴ Madden 2008, S. 45.

ein mächtiges Vetorecht gegen seine Erlässe besaß.⁸⁵ Das Lateinische Kaiserreich, der Staat Romania, war errichtet.

Doch man täuscht sich, wenn man vermutet, dass dieses Reich unbehelligt existierte. Die Griechen und die aus Konstantinopel entkommenen Edelleute und Bürger sammelten sich im den Reichen Trapezunt, Epiros und Nikäa, wo sie ihren neuen und für sie rechtmäßigen Sitz des Kaiserreiches errichteten und Theodor Laskaris zum echten griechischen Kaiser wählten, mit Anna, der Tochter des 1203 vertriebenen Kaisers Alexios III., als Kaiserin.⁸⁶

Es ist angesichts der ungeschickten Diplomatie, der militärischen Niederlagen, der inneren Machtkämpfe, Misswirtschaft und dem Widerstand seitens der griechisch-orthodoxen Bevölkerungsmehrheit des Lateinischen Kaiserreiches mehr ein Zufall, dass es wohl vor allem aufgrund der Dispute unter seinen befeindeten Nachbarn bis zum 25. Juli 1261 überdauern konnte, als Konstantinopel fast wie durch Vorsehung und im Handstreich von General Alexios Melissenos Strategopoulos und seinem Heer für die Griechen zurückerobert wurde.

Das Lateinische Heer war auswärts auf einem Beutezug und die Stadt lag nahezu unverteidigt. Durch eine geheime Tür in der Befestigungsmauer Konstantinopels führte er seine Truppen im Schutz der Dunkelheit unbemerkt in die Stadt. Sie öffneten heimlich das Goldene Tor und die anderen Stadttore, im Morgengrauen strömte die Armee in die Stadt, das venezianische Viertel wurde in Brand gesetzt.

Der lateinische Kaiser Balduin II. ließ seine Reichsinsignien zurück und floh mit einem venezianischen Handelsschiff nach Euböa ins Exil.

Für Widerstand war es zu spät und unter den französischen und italienischen Bürgern der Stadt brach Panik aus, die katholische Bevölkerung floh zum Hafen. Zu diesem Zeitpunkt kehrte die venezianische Flotte mit dem lateinischen Heer zurück. Die Truppen an Bord sahen die panisch zusammengedrängten Menschenmassen am Hafen, und hielten die Stadt für verloren, nahmen einige Flüchtlinge auf und segelten nach Venedig. Die zurückgebliebene fränkische Bevölkerung suchte Zuflucht in den Klöstern

⁸⁵ Runciman 1968, S. 901.

⁸⁶ Sollbach 1998, S. 8.

oder versuchte, sich zu verstecken. Als klar wurde, dass das erwartete Massaker, als Rache für 1204, ausblieb, rafften sie ihre Besitztümer zusammen und segelten mit neu eingetroffenen venezianischen Schiffen nach Euböa. Da sich jedoch nicht genug Proviant an Bord befand, verhungerten viele von ihnen unterwegs.

Michael VIII. Palaiologos zog am 15. August 1261 feierlich in die wieder gewonnene Hauptstadt ein. An der Spitze der Prozession führte er das, der Überlieferung nach vom Apostel Lukas gemalte, direkte Portrait der Heiligen Jungfrau, die hochheilige Ikone der Hodegetria. Er betrat die Stadt durch das Goldene Tor und schritt dann bloßen Fußes bis zur Hagia Sophia, wo neben einem Dankesgottesdienst auch eine zweite Krönung Michaels stattfand. Patriarch Arsenios Autoreianos krönte Michael VIII. und seine Frau Theodora zusammen mit ihrem kleinen Sohn Andronikos.

5. Die Folgen des Vierten Kreuzzuges für den Westen

Der vormals skeptische Papst Innozenz III. war hocheifrig, als nach der Eroberung Konstantinopels kostbare Reliquien für die Kirchen Frankreichs und Belgiens eintrafen, doch folgte bald Ernüchterung, als er von den Gräueltaten und der Grausamkeit der Eroberer erfuhr. Er fühlte sich übergangen, sein Legat Peter von St. Marcel hatte zudem den Kreuzfahrern per Dekret die Verpflichtung zur Weiterreise ins Heilige Land erlassen, womit restlos offiziell wurde, dass der Vierte Kreuzzug nichts anderes war als ein Kriegszug von Christen gegen Christen und nichts zu tun hatte mit der Verteidigung des Heiligen Landes gegen die Muslime. König Amalrich II. von Jerusalem, nunmehr sicher, dass keine Verstärkung aus dem Westen mehr eintreffen würde, erneuerte seinen Waffenstillstand mit dem Sultan der Ayyubiden el-Adil I., dem Bruder des verstorbenen Saladin, dem Gegner des Richard Löwenherz in den vorherigen Kreuzzügen. Doch schlimmer als die Ausbleibende Verstärkung war, dass die in und um Jerusalem sich befindenden Kreuzritter nun die Ländereien um Konstantinopel weit verlockender fanden und begannen, aus dem Heiligen Land abzuziehen, um sich dort nach lukrativen Besitzungen umzusehen, das Verteidigungswerk der Christen in Palästina war umgestürzt. Der Landweg nach Syrien war noch schwieriger passierbar

geworden, auch der Seeweg wurde erschwert. Seit seiner Schaffung war das Byzantinische Kaiserreich das Bollwerk Europas gegen den barbarischen Norden und den muslimischen Osten gewesen, doch die Einheit des Byzantinischen Reiches war für alle Zeit verloren, obwohl die Exilkaiser von Nikäa viele der verlorenen Gebiete zurückerobern konnten. Diese Spaltung machte es für türkische Eroberungsfeldzüge zu einem leichteren Opfer, man denke an das Vorrücken der Osmanen.

Die östliche und westliche Christenheit stand einander in größerem Hass denn je unvereinbar gegenüber.

Konstantinopel war der Hort der Christen für die Reliquien ihrer Heiligen und Heiligsten. St. Helena, Konstantins Mutter selbst brachte etwa das Heilige Kreuz dorthin, die Gebeine zahlloser Märtyrer, Jungfrauen und Heiliger wurden dort in kostbarsten Reliquiaren aufbewahrt und verehrt. Vor allem die Passionsreliquien, Kreuz, Krone, Nägel, Leichentuch, Sandalen, die Lanze des Longinus, der Schwamm zählten zu den unschätzbaren Kostbarkeiten der Christenheit, die sich dort befanden. Der Blachernenpalast, die Hagia Sophia und der Bukoleonpalast, wo sich die Reliquienkapelle der Kaiser befand, waren besonders reich an prominenten Reliquien. Alle beteiligten Kreuzfahrer bemühten sich, einige der heißbegehrten Reliquien für die Kathedralen, Kirchen und Klöster ihrer Länder zu ergattern.

Abt Martin von Pairis erbeutete voll frommen Fleißes 52 Reliquien, darunter zwei Finger der Hl. Margaretha, die sämtlich nach St. Albans gelangten.⁸⁷ Die Region um Neapel wurde reich bestückt, Fragmente des Kreuzes Christi kamen in das kleine Priorat von Bromholm in Norfolk, Dornen aus der Dornenkrone Christi in das norwegische Bergen, ein Knochen des Hammels, den Abraham opferte, kam in die Abtei von Anchin in Frankreich, der Stab Mose, der diesem von Gott anvertraut worden war, landete in Soissons, das Leintuch der Fußwaschung beim Letzten Abendmahl wurde für die Sainte Chapelle in Paris bestimmt, die Augenbraue Johannes des Täufers fand ihren Weg nach Clairvaux, das Knie des Hl. Simeon landete in Notre Dame de Paris und den restlichen Körper des Hl. Simeon nahmen sich die Venezianer für die ihm geweihte Kirche mit nach

⁸⁷ Lebe 1978, S. 142.

Hause. Alle derart transladierten Reliquien aufzuzählen würde den Rahmen bei weitem sprengen.

Der Besitz von prominenten Reliquien stellte in mehrererlei Hinsicht einen Vorteil dar. Zum einen wurde die Wirkung auf die gläubigen Christen verstärkt, man hatte sozusagen etwas Heiliges zum Angreifen, da musste man hin um sich das anzusehen. Pilgerbewegungen entstanden, was nicht nur für die Gastronomie und Hotellerie wirtschaftlich lukrativ, sondern in Form von Ablasshandel auch für die Kirche selbst ungemein gewinnbringend, macht- und bedeutungssteigernd war. Eine vorteilhafte Situation für alle Beteiligten, natürlich ausgenommen die beraubten Byzantiner. Wer eine Reliquie ergattert hatte, konnte mit ihr als ergiebige und üppige Geldquelle rechnen.

Derart reizvoll, ist es kaum verwunderlich, dass plötzlich mehr und mehr neue Reliquien auftauchten, die auf wundersamen Wegen zu ihren neuen Besitzern gekommen waren: hier ein Löckchen, da ein Fingernagel, ein Schulterblatt, ein Zahn – zwar nicht eben ein Schnäppchen, aber doch eine unglaubliche Gelegenheit, man musste sofort und unbedingt zugreifen, bevor der Abt vom benachbarten Kloster davon erfuhr.

Der blühende Reliquienhandel erregte Unmut im Vatikan, man missbilligte, dass Heiligtümer derart feilgeboten und schamlos ausgestellt wurden. So wurde im Vierten Lateranischen Konzil 1215 beschlossen, dass Reliquien künftig nicht außerhalb der Schreine ausgestellt und somit der profanen Schaulust ausgesetzt werden dürften. Weiters wurde verboten, sie zum Kauf anzubieten und für neu und mysteriös aufgetauchte Objekte musste zwingend ein durch päpstliche Spezialisten erstelltes Echtheitszertifikat eingeholt werden.⁸⁸ Reliquiare wurden prachtvoller und sehr zahlreich produziert.

Der Vierte Kreuzzug löste einen grundlegenden Wandel in der Münzprägung Europas aus, der seit Konstantin bestehende stabile *solidus* schwankte und verlor zunehmend an

⁸⁸ Barber in Laiou 2005, S. 325 bis S. 334.

Wert, was weitreichende Folgen für die Wirtschaft hatte.⁸⁹ In Venedig glich man das Erscheinungsbild des *grosso* den byzantinischen Münzen an.⁹⁰

Venedig sicherte sich viele Ikonen, darunter sehr berühmte und einflussreiche, die man prominent und sehr zahlreich in und am Markusdom anbrachte, so kamen vor allem jene Ikonen, die man aus dem Blachernenpalast raubte zu großer Beliebtheit und waren bald von großer Wichtigkeit für die gläubigen Venezianer. In feierlichen Prozessionen nach byzantinischem Vorbild führte man die Heiligen Bilder durch die Stadt, besonders die Ikone der Nicopeia (Abb. 145) wurde zum wichtigen Symbol des Sieges für die Venezianer. Ikonen hatten spätestens seit dem Import der Pala d'Oro (Abb. 143, 144) im frühen 12. Jahrhundert Tradition in der Lagunenstadt und man verband Ikonen traditionell mit Kultlegenden. Ihre besondere Herkunft und ihre Wundertätigkeit bedingten eine gewisse Heilserwartung, die Basilika San Marco wurde mit allen Mitteln einer byzantinischen Pilgerkirche angeglichen. Natürlich bewirkte die Bewunderung und Prominenz der Ikonen bald eine rege Tätigkeit der Kopisten und Fälscher und es kam einer sozialen und religiösen Katastrophe gleich, als 1231 ein Brand große Teile des Kirchenschatzes von San Marco vernichtete.⁹¹

Im Westen wurden die Ikonen, obwohl bereits seit Jahrhunderten immer wieder importiert, ab dem 13. Jahrhundert in einen neuen Kontext gesetzt, teilweise liturgisch, aber vor allem architektonisch. Waren sie in byzantinischen Kirchen an der Ikonostasis angebracht, wurden sie im Westen bald auf einen Altar gesetzt, wodurch sich allmählich die Form der Bildtafeln änderte und so entfalteten die Elemente der Ikonenmalerei ihre enorme Wirkung vor allem auf die italienische Tafelmalerei.⁹² Es entwickelte sich zudem eine regelrechte Schule der Ikonenmalerei in Venedig, die solch feine Arbeiten hervorbrachte, dass es mitunter schwierig ist, zu klassifizieren, ob es sich um eine byzantinische oder italienische Arbeit handelt.⁹³

⁸⁹ Robert D. Leonard Jr. in Madden 2008, S. 76.

⁹⁰ Demus 1960, S. 26.

⁹¹ Belting 2004, S. 221.

⁹² Belting 2004, S. 369.

⁹³ Demus 1960, S.121 und S. 123 bis S. 124.

Im Gegensatz zu den Franken, die wahllos Goldschmuck zusammenrafften und einschmolzen, schickten die Venezianer, so scheint es, Suchtrupps aus Kunstexperten durch die Stadt, welche die wertvollsten und dem Ruhm San Marcos am meisten zuträglichen Gegenstände sicherstellten. Reliquien der Heiligen Paulus, Stephan, Philipp, und Johannes des Täufers sowie einen Teller vom letzten Abendmahl, Statuen, Säulen, Inschriften, Reliefplatten und andere ungeheure Reichtümer kamen so in den Besitz der Venezianer.⁹⁴

VI. Das Sestiere San Marco

Die Teile der Altstadt Venedigs werden als Sechstel, *sestieri* (Abb. 2), bezeichnet. Jene Sechstel, die links des Canal Grande liegen –San Marco, Cannaregio und Castello- bilden die *de citra*, die rechts liegenden –San Polo, Dorsoduro und Santa Croce- die *de ultra* genannten Teile. Die Gliederung in Sechstel als Verwaltungssystem, die wiederum in mehrere Pfarrsprengel unterteilt waren, übertrug Venedig auch auf diverse Kolonialstädte, wobei die Vertreter der Teile, die *Capi dei Sestieri*, den sogenannten Kleinen Rat bildeten.

Das Sestiere San Marco mit der Piazza und der Basilika gilt als das intellektuelle, politische und geistliche, Zentrum der Stadt. Im Westen bildet der Canal Grande, nach Süden das Bacino di San Marco die natürliche Grenze des Sechstels, das im Norden an Cannaregio und im Osten an Castello anschließt.

Durch die wichtigen Gebäude um die Piazza, die Museen, die Basilika San Marco, den Dogenpalast und die hohe Zahl an Kunstwerken, die sich in diesem Bereich konzentrieren, ist die Piazza wohl nicht nur als der historische Mittelpunkt der Stadt, sondern auch damals wie heute als der Brennpunkt des touristischen Interesses zu bezeichnen.

⁹⁴ Lebe 1978, S. 142.

1. Die Basilika San Marco - geraubte Tradition

Die prächtige Basilika, deren Grundsteinlegung um 829 anlässlich der Translation der Reliquien des Evangelisten Markus nach Venedig stattfand, beherrscht die gesamte östliche Front der Piazza San Marco. (Abb. 15)

Nachrichten, sowie Dokumente zur eigentlichen Baugeschichte sind weder zahlreich noch exakt und auch die Frage nach der Gestalt des ursprünglichen Baus ist noch immer nicht restlos geklärt. Doch gerade dieser Aspekt der Basilika von San Marco ist von besonderem Interesse, da sie in gewisser Weise den Initialbau der sakralen Architektur im venezianischen Bereich, welche mit der ravennatischen Baukunst eng zusammenhängt, markiert. Der Bau hat auf den ersten Blick nur wenig gemein mit den hoch aufragenden, klar gegliederten Fassaden der europäischen Romanik und Gotik, die zur selben Zeit wie der Markusdom zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert errichtet wurden. Westeuropäische und byzantinische Elemente verschmelzen in der Struktur von San Marco zu einem außerordentlichen und für die Zukunft wegweisenden neuen Gefüge. Vornehmlich deshalb, weil San Marco als Zentralbau mit fünf Kuppeln und einer gewaltigen Vorhalle nach dem Vorbild des byzantinischen Narthex, einzigartig in der italienischen Architektur dasteht.⁹⁵

In der byzantinischen Tradition ist der Bau insofern verhaftet, als sein Vorbild zweifellos in der Apostelkirche in Konstantinopel (Abb. 14) gesehen werden muss. Nach deren Vorbild entstand die Grundstruktur des heutigen Baus der Markuskirche als dritter Neubau ab 1063 als ein nach Osten verlängerter Zentralbau mit fünf Pendentifkuppeln über dem Grundriss eines griechischen Kreuzes (Abb. 12, 13).⁹⁶

Als deutliche Merkmale einer venezianischen Interpretation der Anlage des Baus ist etwa die körperhaft gefestigte Raumabfolge als kennzeichnendes Element der lombardischen Architektur anzuführen, die dem stärker akzentuierenden spätromanischen Raumgefühl entspricht.⁹⁷ Es liegt nahe, dass die Konzeption des

⁹⁵ Pignatti 1957, S. 60.

⁹⁶ Kaminski 1999, S. 102.

⁹⁷ Pignatti 1957, S. 63.

Grundrisses in Form eines griechischen Kreuzes auf den Dogen Giustiniano Partecipazio (Regierungszeit 827–829) zurückgeht. Die Grabungsergebnisse scheinen jede Möglichkeit, dass andere Fundamente vorhanden sein könnten, auszuschließen. Des Weiteren, hielt sich der Doge Partecipazio längere Zeit in Konstantinopel auf, wodurch der Bezug des Baues zur Apostelkirche zusätzlich gerechtfertigt wäre.

Pignatti vermutet, dass sich der erste Bau auf die vier Arme des griechischen Kreuzes beschränkte und der Narthex mit der gesamten Fassade und den Seitenflügeln nach dem verheerenden Brand von 976 angefügt wurde. Als Quelle zu dieser These dienen ihm Einträge in den alten Stadtchroniken, nach denen der heutige Zustand der Markuskirche auf eine dritte Bauperiode in der Amtszeit des Dogen Domenico Contarini (Regierungszeit 1063-1071) zurückgehen soll.⁹⁸ Der dritte Neubau wurde während der Amtszeit des Dogen Vitale Falier (Regierungszeit 1084–1096) im Jahre 1094 geweiht. Darauf folgte offenbar im 13. Jahrhundert die Fertigstellung des unteren Teils der Fassade mit den säulengeschmückten Stufenportalen (Abb. 16, 17 und 18) und ihrem plastischen Dekor, wie ihn auch andere romanische Kathedralen aufweisen. Außerdem entstand in dieser Zeit die Mehrzahl der Mosaiken, welche die Mosaiken einer früheren Ausschmückung der Kirche im 12. Jahrhundert ersetzten, vor allem in den Kuppeln und Kuppelbögen.

Das 14. Jahrhundert bekrönte den Bau mit gotischen Tabernakeln und Spitzgiebeln. Die Arbeiten an dem Skulpturenschmuck erstreckten sich bis in die Anfänge des 15. Jahrhunderts und wurden von toskanischen Bildhauern zu Ende geführt.⁹⁹

Im Innenraum überwiegt der byzantinische Einfluss, aber auch dort umgedeutet zu einem neuen, venezianischen Ganzen. Die Fassade und die äußere Struktur von San Marco ist das Ergebnis mehrerer, immer wieder neue Schmuckelemente hinzufügender Bauphasen, die sowohl westeuropäische als auch byzantinische Anregungen aufnahmen und zu einem einzigartigen Gesamtkunstwerk verschmolzen.¹⁰⁰

⁹⁸ Pignatti 1957, S. 65.

⁹⁹ Pignatti 1957, S. 60.

¹⁰⁰ Kaminski 1999, S. 89.

Zum Bischofssitz wurde die Basilika erst nach dem Ende der Unabhängigkeit der Republik Venedig 1807. Sie diente als Kappelle des Dogenpalastes auch als Grablege der Dogen und ihrer engen Angehörigen.¹⁰¹

San Marco spiegelt nicht in erster Linie den Machtanspruch und den Reichtum der Kirche, sondern Glanz und Geschichte des venezianischen Staates wider. Mit ihren Kuppeln und Türmchen, den vielfarbigen Marmorsäulen, goldblitzenden Mosaiken, cremeweißen, ehemals vergoldeten Bogenbekrönungen, Skulpturen und bunten Marmorinkrustationen wirkt die Markuskirche wie eine kostbare Schmuckschatulle. Die endgültige Fertigstellung dieses grandiosen Bauwerkes nahm viele Jahrhunderte unermüdlicher Tätigkeit in Anspruch.

2. Die Piazza San Marco – repräsentatives Zentrum der Stadt und „Salon Europas“

Repräsentative, große, festlich gestaltete Plätze bedeuten seit dem Aufschwung der Städte zu wirtschaftlichen und kulturellen Zentren spätestens im 12. Jahrhundert den Ruhm der abendländischen Stadtbaukunst.¹⁰²

Bereits Petrarca rühmte den Markusplatz, als er schrieb „*cui nescio in terrarum orbis parem habit*“.¹⁰³ Der Platz vereint die Vorzüge einer sozusagen natürlich und über lange Zeit gewachsenen Struktur, sowie jene einer einheitlichen Planung und ist so bis heute nicht nur lebloses Verwaltungszentrum der Stadt, sondern mit den zahlreichen, in den Arkaden sich befindenden Geschäften, Cafés und den Museen auch deren vivider Mittelpunkt. Der Markusplatz war der Festsaal Venedigs, in dem Arm und Reich ihre Stadt und ihren Staat gemeinsam in Prozessionen, Umzügen und großen Begrüßungszeremonien für fremde Herrscher feierten und auf dessen Ausschmückung sie über Jahrhunderte ihre künstlerische und wirtschaftliche Kraft verwandten. Er war Veranstaltungsort von Ritterturnieren und Schauplatz von Hinrichtungen, an weniger

¹⁰¹ Demus 1960, S. 45 bis S. 47.

¹⁰² Moretti/Keller 1831/1979, S. 37.

¹⁰³ Moretti/Keller 1831/1979, S. 45.

festlichen Tagen wurde der Platz als Marktplatz genutzt. Napoleon sprach vom Markusplatz als dem schönsten Salon Europas.¹⁰⁴

1529 nahm Jacopo d'Antonio Tatti, Bildhauer und Architekt, die grundlegende Neukonzeption des Markusplatzes in Angriff. 1486 in Florenz geboren, nahm er später den Namen seines Lehrers Andrea Sansovino an. Um 1506 folgte er der Einladung Giuliano da Sangallos nach Rom, wirkte dort an den Arbeiten am vatikanischen Belvedere mit und war als Bildhauer und Restaurator antiker Statuen tätig. Durch den *Sacco di Roma*, die Plünderung Roms ab dem 6. Mai 1527 durch das schwer kontrollierbare deutsche und spanische Söldnerheer Kaiser Karls V. sowie papstfeindliche italienische Condottieri, floh Jacopo Sansovino, wie viele seiner Kollegen aus der Stadt. Fortan lebte er bis zu seinem Tod 1570 in Venedig. Er war neben den Umgestaltungen der Piazza San Marco auch für die Restaurierung der Hauptkuppel der Basilika von San Marco zuständig und wurde zum *proto*, dem obersten Baumeister an San Marco ernannt, das bis heute eines der am meisten angesehenen Ämter der Stadt darstellt. Mit Pietro Aretino und Tizian bewegte er sich in den höchsten Kreisen des venezianischen Patriziates und gilt als einflussreichster Architekt und Bildhauer Venedigs.¹⁰⁵

Die Piazza San Marco ist Venedigs einzige *piazza*, die anderen Plätze der Stadt werden durchweg *campi*, also Felder genannt, da sie ursprünglich keine Pflasterung aufwiesen und tatsächlich wurde auch der Markusplatz als erster um 1266 mit einer Ziegelpflasterung in Fischgrätmuster versehen.¹⁰⁶ Die typisch venezianische, ursprüngliche Pflasterung bestand aus Ziegelsteinen, wie sie nur an einigen wenigen Stellen, etwa in Innenhöfen von Palästen noch erhalten ist.¹⁰⁷

Der heutige Platz ist 175 m lang, trapezförmig und bis zu 82 m breit. (Abb. 21 bis 25)

¹⁰⁴ Kaminski 1999, S. 86.

¹⁰⁵ Howard 1975.

¹⁰⁶ Moretti/Keller 1831/1979, S. 41 und Perocco, in Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 59.

¹⁰⁷ Kaminski 1999, S. 91.

Er öffnet sich im Süden zum Bacino di San Marco mit dem Beginn des Canal Grande und da er sich nur wenig über den Meeresspiegel erhebt, wird er wie allgemein bekannt beim berühmt-berüchtigten venezianischen Hochwasser immer überflutet.

Die Ursprünge des Platzes gehen zurück bis ins 9. Jahrhundert, die heutige Struktur ist *en gros* das Resultat kontinuierlicher Umgestaltungen zwischen 1200 und 1700.

Ab 1500 wurde damit begonnen dem Platz ein einheitliches Aussehen zu verleihen, die Fassaden wurden in Proportion und Farbstimmung einander angepasst, man kann die Beendigung der größten Eingriffe in die Jahre um 1640 legen.

Nach der Überführung der Gebeine des Heiligen Markus, einem der berühmtesten Reliquienraube des Mittelalters, wurde 829 mit dem Bau einer Kirche in unmittelbarer Nähe des damaligen Dogenpalastes begonnen. 976 wurden diese beiden Gebäude zusammen mit rund 300 weiteren ein Raub der Flammen, worauf unter der Leitung des Dogen Pietro I. Orseolo (Regierungszeit 976–978) die Grundstrukturen des Platzes konzipiert wurden. Die aktuellen Ausmaße erzielte man 1156, als eine Schiffslandestelle und der Lauf des Rivo Batario zugeschüttet wurden. Der Doge Sebastiano Ziani (Regierungszeit 1172–1178) veranlasste den weiteren Ausbau ab 1170, der wenige Jahre später anlässlich des Staatsbesuchs Kaiser Friedrich I. Barbarossas 1177 bereits weitestgehend abgeschlossen war.

Vorbild für die Anlage der Piazza San Marco waren möglicherweise die Höfe der Moscheen, wie sie Händler und Diplomaten in der arabischen Welt gesehen hatten.¹⁰⁸ Auch die kaiserlichen Foren Konstantinopels, wie sie zur Zeit der Konzeption der Piazza noch zahlreich erhalten waren, sind als Inspiration evident. Die Verschmelzung beider Traditionen ließ die Piazza als neues, deutlich venezianisch geprägtes Element entstehen. Der Einfluss orientalischer Bautradition prägt das gesamte Stadtbild Venedigs, kaum ein *palazzo* kommt ganz ohne arabisches Architekturvokabular aus, selbst für die Basilika San Marco bediente man sich daraus. Sehr augenscheinlich ist dieser architektonische Orientalismus am *palazzo ducale*, dem Dogenpalast (Abb. 26).

¹⁰⁸ Howard 2000, S. 11.

Gleichrangig in der Proportion weist die Konzeption des Gebäudes römische, lombardische und arabische Elemente auf.¹⁰⁹ Die orientalischen Formen, die so vielschichtige Verwendung finden, wurden über byzantinische und griechische Handwerker und Architekten sowie über venezianische Reisende sozusagen importiert.¹¹⁰ Der repräsentative Palazzo Ducale wurde um 1340 grundlegend umgestaltet und ist heute trotz eines Brandes 1577 und nachfolgender Renovierung in noch dieser Form erhalten.¹¹¹

Der Platz ist bis heute von den Bauten, die bis zum 17. Jahrhundert entstanden definiert. Beginnend mit dem Palazzo Ducale am *molo* leitet die Porta della Carta (Abb. 27, 29), die ursprünglich teils vergoldet war und deshalb auch als *porta aurea* bekannt ist zum Markusdom über. Dann der Torre dell'Orologio (Abb. 31) also der Uhrturm, dessen astronomische Uhr mit einem Ziffernblatt aus Lapislazuli die Mond- und Sonnenphasen sowie die Tierkreiszeichen anzeigt, weiters die Procuratie Vecchie, deren napoleonische Flügel und die Procuratie Nuove (Abb. 34). Die Aufgaben dieser Einrichtungen reichten von baubehördlichen Beschlüssen bis zu innenpolitischen Belangen und generell politischer Exekutive, es handelt sich also um den Sitz der wichtigsten Staatsbeamten Venedigs. Heute beherbergen sie das Museo Correr und das Archäologische Museum. Außerdem der Campanile (Abb. 30, 32), auch als Markusturm bekannt, dessen Turmspitze eine Figur des Erzengels Gabriel schmückt. Er ist eine Art Angelpunkt zwischen der großen Piazza und der kleineren Piazzetta.¹¹²

Das Original entstand im 9. Jahrhundert und wurde nach dem Einsturz im Sommer 1902 originalgetreu wiedererrichtet. Am Fuße des Campanile befindet sich die Loggetta, die ebenfalls nach den Originalplänen Jacopo Sansovinos rekonstruiert wurde. Mit einer Höhe von 98,6 Metern ist der Campanile, der als das höchste Gebäude Venedigs als Leuchtturm und Landmarke diente, neben den beiden Säulen am *molo* ein weiteres Zeichen venezianischen Herrschaftsgebietes. So fanden Zitate der Säulen und des

¹⁰⁹ Ruskin 1851-53, Bd.I, S. 13, sowie Wolters 2010.

¹¹⁰ Grabec 2003, S. 4.

¹¹¹ Zur Umgestaltung und Struktur der Piazza San Marco ausführlich Fontana 1867, S. 7 bis S. 14.

¹¹² Kaminski 1999, S. 183.

Turmes als schon von fern sichtbare Wahrzeichen der Serenissima in ganz Venetien und bis Dalmatien sowie den venezianischen Kolonien Verbreitung.

Jede der fünf Glocken des Turmes hatte neben dem Ruf zum Gottesdienst auch praktisch-politische Funktion. So etwa war der Klang der *Malefico* Ankündigung einer Hinrichtung, die *Mezza Terza* wies eine Versammlung der Senatoren im Palazzo Ducale aus, die *Nona* läutete zum Mittag und die *Trottiera* verkündete den baldigen Beginn einer Sitzung der Großen Rates. Als einzige noch erhaltene der fünf Glocken tut die *Marangona* an hohen Feiertagen bis heute ihren Dienst. Den Abschluss zum molo hin bildet nach der Zeccha, der venezianischen Münzprägestätte, gegenüber dem Palazzo Ducale die Biblioteca Marciana (Abb. 33), eine der größten Bibliotheken Italiens mit einer überaus bedeutenden Sammlung an orientalischen, lateinischen und griechischen Handschriften.

Heute sind mit Ausnahme der Kirchenfassade von San Marco sämtliche Seiten der Platzhälften im Erdgeschoß von Arkaden umschlossen. Spätmittelalterliche Veduten zeigen, dass die Amtsgebäude auch schon vor dem 15. Jahrhundert derartige Laubengänge im Erdgeschoß besaßen. Sie bilden die Ergänzung zu den riesigen Wandgrabmälern der Dogen und den Fahnen im Innern der Kirchen.¹¹³

Um an die kriegerischen Erfolge und politischen Verdienste der Serenissima zu erinnern, fanden rund um die repräsentativen Gebäude und an prominenten Stellen des Platzes eine Reihe sehr bedeutender Spolien Aufstellung, um die es in den folgenden Abschnitten gehen soll.

¹¹³ Moretti/Keller 1831/1979, S. 42.

VII. Die byzantinischen Spolien auf der Piazza, der Piazzetta und an der Basilika San Marco. Beutegut als Medium der Machtübertragung und wirkungsvolles Mittel politischer Repräsentation.

1. Die Bedeutung von Spolien und die Motivation ihrer Verwendung

Zunächst sei der grundlegende Begriff *Spolie* genau definiert.

Der Begriff *spolia* entstammt dem Lateinischen und bedeutet sinngemäß die erbeutete Rüstung eines Gegners oder Gefallenen, sowie Beute-, Raub- oder Siegesgut im Allgemeinen. Er bezeichnet wiederverwendete, vielfach aus Beutegut stammende und meist noch gut erhaltene Bauteile, zu denen auch Bauplastik gehört, die sowohl dekorativ als auch symbolisch genutzt werden.

Die Verwendung von Spolienmaterial zur Errichtung oder Aufwertung eines Gebäudes weist stets eine überaus vielschichtige und komplexe Motivation auf.

Oft nur aus praktischen und ökonomischen Gründen als Baumaterial sozusagen wiederverwertet, fanden etwa behauene Quadersteine, Dachziegel, Fenster- und Türstöcke, Dachbalken, Böden und mehr vielfach Verwendung an oft simplen Wohnbauten. Die Aneignung von leicht verfügbarem Material aus ruinösen Anlagen, verlassenen Häusern, zerstörten Kirchen oder antiken Palästen ist einerseits als pure Sparmaßnahme zu verstehen und man kann also durchaus von Recycling im modernen Sinne sprechen. Andererseits sind Spolien als starke Bedeutungsträger in den meisten Fällen wohl ähnlich aussagekräftig und beachtenswert wie Bauinschriften oder sonstige Dokumente den Bau betreffend. Der programmatische Aspekt der Verwendung von Spolienmaterial im Sinne politischer Repräsentation andererseits, manifestiert sich für den Kunsthistoriker deutlich im Triumphbogen des Konstantin, ein Werk des Vierten Jahrhunderts, in dem Tondi und Friese aus dem Zweiten Jahrhundert wiederverwendet wurden. Von Vasari in diesem Falle als Qualitätsmangel und anachronistisch empfunden und getadelt, lobte er an anderer Stelle die Wiederverwendung bereits bearbeiteten

Materials im architektonischen Kontext als Zeichen des guten Geschmacks und der Stilsicherheit.¹¹⁴

Nach Kinney ist die Anwendung von Spolienmaterial für die Spätantike dermaßen typisch, dass sie als natürliche Gegebenheit angesehen und kaum als bezeichnendes Element erwähnt wird. Doch bereits in der konstantinischen Ära scheint eine selektive Definition des Begriffes relevant. Die ideologische Interpretation von Spolienmaterial ist laut Kinney ein Phänomen der Kunsthistorischen Praxis des 20. Jahrhunderts.¹¹⁵

Doch spricht der Charakter dieser Praxis zu stark für sich, als dass es möglich wäre, dass man sich zur Zeit ihrer Hochblüte nicht der starken Propagandawirkung bewusst war.

Denn die Verknüpfung mit kriegerischen Aspekten besteht bereits per definitionem.

Seit den Tagen der Konflikte Roms mit den Griechen, wurde der Raub von Kunstwerken und deren Neuaufstellung an prominenten Orten zur Demonstration der Überlegenheit und des Sieges über die Gegner ein immer wichtigeres Mittel der Propaganda.

Die Siegermacht schmückte sich mit den neuen Reichtümern, während die Unterlegenen ihrer Identifikationsträger, ihrer religiös-liturgischen und ihrer alltags-liturgischen Elemente beraubt und entblößt einer gewissen Orientierungslosigkeit preisgegeben waren.

Vor ihrer Wiederverwendung in nachantiken Jahrhunderten wurden die häufig Tempeln entnommenen Stücke nicht selten exorziert, wenn sie für sakrale Bauten benötigt wurden. Häufig unterzog man Bauteile und vor allem auch Skulpturen einer *interpretatio christiana*, die Furcht vor der heidnischen Hexerei eines Götzenbildes ging auf wunderbare Weise verloren, wurde etwa eine Rhea zur Madonna uminterpretiert.¹¹⁶

Die Säulen, die einst das Gewölbe einer bedeutenden Kirche trugen, der porphyrene Sarkophag eines bereits legendären Herrschers, die Kapitelle eines heidnischen Tempels oder die Verkleidung eines antiken Palastes wurden zum Instrument, mit dessen Verwendung die verschiedensten politischen und persönlichen Ansprüche demonstriert werden konnten.

¹¹⁴ Kinney 1997, S. 120.

¹¹⁵ Kinney 1997, S. 117.

¹¹⁶ Hierzu führt Esch mehrere prominente Beispiele an, siehe Esch 1969, S. 46.

Die Verwertung von Teilen antiker Tempel wurde zum beliebten Instrument zur Demonstration des Sieges der Christenheit über heidnische Kulte, deutlich etwa im Beispiel der Medusenkapitelle (Abb. 138, 139), die als Säulenbasen in der unter Justinian I. errichteten Basilika Zisterne in Konstantinopel eingesetzt wurden. Denkmalpflegerische Erlasse zum Schutz antiker Bauten existierten bereits in der Antike durchaus, doch hielt man es mit deren Einhaltung oft sehr leger. Im Ost- und Westreich verfuhr man mit derlei Belangen sehr unterschiedlich, wohl auch aufgrund der unterschiedlichen und unterschiedlich stark gepflegten Kulte. Während im Osten 399 ein Gesetz zur Zerstörung heidnischer Kultbauten erlassen wurde, bemühte sich ein anderer Erlass im gleichen Jahr noch um deren Erhaltung im Westen. 458 beugte man sich offenbar der längst üblichen Praxis der Spolierung, doch beschränkte man sie gesetzlich auf die Verwendung ausschließlich an öffentlichen Bauten.¹¹⁷

Innerhalb dieses Begriffs besteht ein weites und traditionsreiches Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten und –notwendigkeiten. Eine einfache Formel, um Einzelfälle zu klassifizieren, ist bei weitem noch nicht definiert und diese Aufgabe wird die kunsthistorische Praxis noch lange beschäftigen.

In der Literatur wird das sehr breite Spektrum der Beweggründe für den Gebrauch von Spolien oft zur Untermauerung von manchmal recht dubiosen Theorien herangezogen. Natürlich nicht gänzlich ohne Recht, führen doch solche Überlegungen auch zu völlig neuen und aufschlussreichen Deutungsmöglichkeiten. Dennoch werden laut Joachim Poeschke in den zeitgenössischen Quellen stets nur die ästhetische Qualität, die ausgesprochene Seltenheit und Exklusivität der Materialien sowie der Bearbeitung und die sehr schwierige Beschaffung der Stücke als Beweggründe für die Verwertung von Spolien angeführt.¹¹⁸

Nach Poeschke gilt die Aufmerksamkeit der kunsthistorischen Forschung bezüglich der Verwendung von Spolien überwiegend den Bauten, die in dem Zeitraum vom 4. bis zum

¹¹⁷ Esch 1969, S. 5.

¹¹⁸ Poeschke 1996, S. 225.

12. Jahrhundert entstanden.¹¹⁹ Besonders diese acht Jahrhunderte scheinen geprägt von dem Interesse an Identifikation mit den Herkunftsländern, den Herkunftsbauten und deren Stiftern sowie dem Verlangen nach Auszeichnung einer gewissen Kontinuität oder Legitimation, was mit den sehr turbulenten und grundlegenden politischen Geschehnissen und Umbrüchen in der Geschichte zu verbinden ist. Doch durchzieht die Praxis der Spolierung die Jahrhunderte, von der Antike über zu Napoleon bis zur heutigen Zeit.

Im Laufe der Jahrhunderte wurde die Anordnung von Spolien im Bau zunehmend einer formellen Konzeption unterzogen. Die durchgehende Stimmigkeit aller Teile, die „*convenientia*“¹²⁰ und *symmetria* nahmen als logische und gesetzmäßige Systeme in der konsequenten Durchgliederung des Baukörpers konstant an Wichtigkeit zu.¹²¹ Man war also ganz im Sinne des gotischen Architekturideals der Homogenität und Uniformität stärker um das optische Gleichgewicht und die Kohärenz der Bauteile bemüht.

Etwa fand in der Frühgotik die Säule des klassisch proportionierten Typs noch stärkere Verwendung als in der späteren Zeit, in welcher Diensten und Bündelpfeilern weit größere Bedeutung zukommen sollte. Der demonstrative Charakter des Fremdmaterials wurde im planmäßigen Gliederungssystem der Architektur inkorporiert.

Besonders in Bezug auf Rom und das Römische Reich sollte die Spoliendemonstration unterstreichen, dass sich die Stadt oder deren Herrscher als Erbe und Träger jener Werte sah, die das gesamte Römische Reich einst zur Weltmacht werden ließen.

Sind Spolien mancherorts sehr diskret und kaum wahrnehmbar, so treten sie andernorts derart provokant in Szene, dass man als Leser der Bauwerke nicht die geringste Möglichkeit hat, die brennende Neugier über ihre Herkunft und Funktion zu unterdrücken. So etwa am Dom zu Pisa und an der Basilika San Marco in Venedig.

¹¹⁹ Poeschke 1996, S. 225.

¹²⁰ Augustinus, De vera religione „sed cum in omnibus artibus convenientia placet, que una salva et pulchra sunt omnia, ipso vero convenientia aequalitatem unitatemque appetat...“ zitiert nach Poeschke 1996, S. 236.

¹²¹ Poeschke 1996, S. 225.

Mit der Verwendung solch prominenter Spolien wollte sich Venedig mit Gewissheit gegenüber bedeutenden Städten, Bauwerken und Mächten wie Pisa, Genua und dem Palast Karls des Großen behaupten, an denen vor allem antike römische Spolien große politische Bedeutsamkeit errungen hatten.¹²²

Es ist mit Sicherheit kein Zufall, dass ein großer Teil der an San Marco zur Schau gestellten Spolien von 1204 starke Konnotationen zum römischen und in der Folge dem byzantinische Kaisertum aufweisen. Durch die starke ideelle Verbindung der Stücke zum Imperium Romanum und durch die gezielte Verwendung von Stücken aus Porphyry wollte Venedig seinen Anspruch an das Erbe des Imperium Romanum legitimieren und demonstrieren. Es war nicht das pagane Rom, dessen Erbe man beanspruchte und dessen Kontinuität man sichern wolle, es war das christlich geprägte Rom Konstantins und Justinians. Die geraubten Stücke dienten mit absoluter Sicherheit nicht der bloßen Ausstattung der Piazza, sie waren nicht nur Dekorationselemente und auch nicht bloße Demonstration des Sieges. Betrachtet man die Stücke im Einzelnen, so lässt deren gemeinsamer Tenor keinen Zweifel über die komplexe Propagandaüberlegung, die ihrer Aneignung zunächst und folgend ihrer Aufstellung zugrunde liegt.

2. Die Freisäulen am *molo*

Die Säulen von San Marco und San Todaro, oder die Säulen der Piazza San Marco, bilden den repräsentativen Zugang zur Piazzetta und somit zum Hauptplatz Venedigs (Abb. 35, 36). Zwischen dem Palazzo Ducale und der Libreria Marciana gelegen, schließen sie den Platz zum sogenannten *molo* hin ab und bilden somit tatsächlich die Propyläen Venedigs, denn Handelsschiffe, oder Flaggschiffe diplomatischer Delegationen, die vom Meer aus dem Canal Grande folgend in die Stadt einfuhren, legten an dieser Stelle an. Sie rahmen und definieren die Sichtachsen von der Piazzetta über den Kanal. Keller und mit ihm Moretti geben an, dass die Säulen 1172 unter dem Dogen Sebastiano Ziani von dem lombardischen Baumeister Nicolò Barattiero, auch bekannt unter dem

¹²² Jacoff 1993, S. 82.

Namen Nicolò Starantonio errichtet wurden, von dem außerdem auch das erste Konzept der Einfahrt in den Canale Grande stammt.¹²³

Laut Pincus wurden die Säulen noch von dem Dogen Vitale II. Michiel 1172 aus dem Osten mitgebracht und erst 1177 unter seinem Nachfolger Sebastiano Ziani an der Piazzetta aufgestellt.¹²⁴ Nach der lokalen Tradition standen die Fundamente der beiden Säulen bei ihrer Errichtung noch im Wasser, das Niveau der Piazzetta ist erst später aufgeschüttet worden.¹²⁵

Die ursprüngliche Konzeption sah die Errichtung von drei derartigen Säulen vor, die allesamt aus dem Orient importiert wurden, doch sank eines jener der Schiffe, welche die kolossalen Stücke transportierten bei der Überfahrt, womit die dritte Säule unwiederbringlich verloren war.¹²⁶ Ihr Vorbild kann zweifellos in den Säulen der kaiserlichen Foren in Konstantinopel und Rom (Abb. 37, 38) gesehen werden, bekrönt von prachtvollen Portraitskulpturen der römischen Kaiser. Bewundert und weithin berühmt war etwa die Reiterstatue Justinians I., die sich auf einer Porphyrsäule unweit des Hippodroms befand (Abb. 39). Sie blieb bis zum 16. Jahrhundert erhalten, wurde jedoch eingeschmolzen, als man das Material zur Herstellung von Kanonen benötigte.¹²⁷ In Venedig hingegen, erhob man statt der Kaiser die beiden Stadtheiligen und führte sie damit imperialen Würden zu.

Als Symbol für die Herrschaft der Serenissima wurden monumentale Säulen nach ihrem Vorbild auf Plätzen zahlreicher erobelter Städte und Kolonien errichtet, etwa Rovigo, Bassano di Grappa, Feltre, Udine, Vicenza, Verona, Este oder Asolo (Abb. 40, 41). Die Säulen in Venedig sind jedoch nicht nur Hoheits-, sondern auch Gerichtssymbol, denn ihr Zwischenraum bildete die Richtstätte für Hochverräter, die dort mit dem Schwert enthauptet wurden.¹²⁸ Tatsächlich geht noch heute kein abergläubiger Venezianer zwischen den Säulen hindurch.¹²⁹

¹²³ Moretti/Keller 1831/1979, S. 39 und Howard 2000, S. 180.

¹²⁴ Pincus 1992, S. 111.

¹²⁵ Moretti/Keller 1831/1979, S. 39.

¹²⁶ Ward Perkins 1947, S. 24.

¹²⁷ Perocco in Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 56.

¹²⁸ Moretti/Keller 1831/1979, S. 44.

¹²⁹ Kaminski 1999, S. 168.

Der Schaft der westlichen Säule besteht aus rotem ägyptischem Granit, jener der östlichen Säule ist von aschfahl grauem ägyptischem Granit, beide Säulen weisen eine leichte Entasis auf.¹³⁰ Die venezianischen Kelchblockkapitelle aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 44, 54) sind aus weißem Marmor gearbeitet und kombinieren vegetabile und christologische Ornamentik.¹³¹ Der Abakus verjüngt sich abwärts in Stufen, welche an den Unterkanten einen Zahnschnitt aufweisen. Es scheint, als hätten sie die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker bislang nie zu detaillierten Beobachtungen inspiriert, denn in der einschlägigen Fachliteratur finden sie kaum Erwähnung. Aufgrund des Materials kann vermutet werden, dass es sich bei den Schäften sowie den Kapitellen um Beutestücke aus Griechenland oder dem kleinasiatischen Raum handelt. Nach Fontana war es der Doge Vitale Michiel II. (Regierungszeit 1156–1172), der die Säulenschäfte 1172 von Griechenland nach Venedig brachte.¹³² Da Venedig in den Jahren 1171 bis 1172 Krieg gegen Konstantinopel führte, liegt es nahe, dass die aus dem Umland der Stadt stammen. Goethe spricht in den Manuskripten seiner italienischen Reise, in denen er sich auch geologischen Beobachtungen und Überlegungen widmet, im Zuge seines ungefähr zweiwöchigen Venedigaufenthaltes am Abend des 29. Oktober 1786 von den beiden Säulen. Er schwärmt von der Pracht des Blickes, der sich einem erschließt, wenn man zwischen ihnen hervortritt und einem gleich ein paar ungeheure Marmortempel entgegenleuchten.¹³³

Bereits an solch prominenter Stelle errichtet, tragen sie seit 1329 als zusätzliche Bedeutungssteigerung die Symbole und Figuren des Stadtheiligen und des Stadtpatrone.

Das Streben der Serenissima nach Legitimation ihrer politischen und religiösen Werte und Aktionen durch hervorheben der Kontinuität und des Zugehörigkeitsgefühls sowohl zum westlichen als auch zum östlichen Römischen Reich zieht sich wie ein roter Faden durch das ikonologische Programm der Piazza San Marco, der Basilika und anderer

¹³⁰ Fontana 1867, S. 7 und S. 100 und Pincus 1992, S. 111.

¹³¹ Pincus 1992, S. 111 und Ward Perkins 1947, S. 24.

¹³² Fontana 1867, S. 7.

¹³³ Goethe nach Michel 1976, S. 92.

wichtiger Bauten. Bereits die Präsentation der beiden Stadtheiligen Venedigs, nämlich dem Hl. Theodor als östlicher und dem Evangelisten Markus als deutlich westlich geprägter Heiliger stellt diesen Anspruch durch die prominente Platzierung in der Vordergrund. Bemerkenswert ist vielleicht die Überkreuzung beider Skulpturen in ihrer Bedeutung und Provenienz. Während das Symbol des westlich geprägten Hl. Markus, der geflügelte Löwe, sehr wahrscheinlich aus dem Körper einer aus dem Osten stammenden bronzenen Chimäre besteht, die für den venezianischen Gebrauch adaptiert wurde, ist die Figur des östlichen Hl. Theodor eine Komposituskulptur aus vornehmlich dem Torso eines weströmischen Kaisers.

a. San Todaro

Die Säule westlich bekrönt als Stadtheiliger die Figur des Hl. Theodor, im venezianischen Dialekt *San Todaro* bezeichnet (Abb. 42).

Das Patrozinium geht zurück auf die Zeit der byzantinischen Herrschaft über Venedig. Der Hl. Theodor Teron oder Tiro (der griechische Zusatz bedeutet im übertragenen Sinne etwa Rekrut) ist einer der bedeutendsten Militärheiligen des frühen Christentums. Er ist der Schutzheilige der Soldaten und der Heere, man ruft ihn an in Kämpfen sowie bei Sturm. Er diente als einfacher Soldat im Heer von Kaiser Maximianus in Euchaïta, dem heutigen Beyözü bei Amasya, im Hinterland der Schwarzmeerküste im Pontischen Gebirge in der Türkei gelegen. Während der Christenverfolgung im Jahr 303 wurde er gefangen genommen und verhört. Nach seiner Freilassung brannte er zum Zeugnis seines Glaubens den *Magna Mater*-Tempel in Amasya ab und wurde dafür zum Feuertod verurteilt.

In der um 1280 verfassten *Legenda Aurea* des Dominikanermönches Jacobus de Voragine steht über Theodor Tiro zu lesen:

„Theodorus ward gemartert in der Stadt der Marmaritaner unter den Kaisern Diodetianus und Maximianus. Da der Richter zu ihm sprach, daß er opfern sollte und seine frühere Ritterschaft wieder an sich nehmen, antwortete Theodorus "Ich bin ein

Ritter meines Gottes und seines Sohnes Jesu Christi". Sprach der Richter "So hat dein Gott einen Sohn?" Antwortete Theodorus "Zumal wohl". Sprach der Richter "Möchte ich den sehen?" Antwortete Theodorus "Ja, du magst ihn wohl erkennen und zu ihm kommen". Also ward Sanct Theodoro eine Frist gegeben, daß er sich beriete und den Abgöttern opfere. Da ging er des Nachts heimlich in den Tempel der Göttermutter, legte Feuer daran, und verbrannte ihn ganz und gar. Das sah der Heiden einer und meldete ihn, darum ward er in einen Kerker geschlossen, daß er darin sollte Hungers sterben. In dem Kerker erschien ihm unser Herr und sprach zu ihm "Hab gute Zuversicht, Theodore mein Knecht, denn ich bin mit dir". Darnach kam eine große Schar Männer in weißen Kleidern zu ihm durch die verschlossenen Türen und huben an mit ihm Psalmen zu singen. Als die Wächter das sahen, flohen sie voll Furcht. Darnach ward er aber ausgeführt und zum Opfer geladen; da sprach er zu dem Richter "Und wenn du mein Fleisch mit Feuer verbrennest und mit mannigfacher Pein tötest; so will ich doch meinen Gott nicht verleugnen, so lange noch Atem in meiner Nase ist". Da gebot der Richter, ihn an einem Holz aufzuhängen, und seine Seiten wurden so grausam mit eisernen Nägeln zerfleischt, daß seine Rippen bloß stunden. Sprach der Richter "Theodore, willst du nun mit uns sein, oder mit deinem Christo?" Antwortete Theodorus "Ich war mit Christo und bin noch mit ihm, und werde ewiglich mit ihm sein". Da ward geboten, daß man ihn ins Feuer wüf. In dem Feuer gab er seinen Geist auf, doch blieb sein Leib von dem Feuer unversehrt. Das geschah um das Jahr des Herrn 287. Da ward alles voll süßen Duftes und ward eine Stimme gehört, die sprach "Komm, mein Auserwählter, geh ein zu deines Herrn Freude". Und viele sahen den Himmel offen.¹³⁴

Im 9. Jahrhundert wurden die Legenden um Theodor weiter ausgeschmückt. Er war demnach ein Bruder des Hl. Georg, trat so auch selbst im Kampf Drachen gegenüber und wird daher als Soldat mit Panzer, Schild und Lanze sowie einem Lindwurm dargestellt. Die Statue die sich auf der Säule befindet vereint alle kanonischen Attribute. Außerdem wurde Theodor nun zum *Stratelates*, also Heerführer einer römischen Garnison und wirkte in dieser Funktion mehrere Wunder.

¹³⁴ Jacobus de Voragine nach Benz 1984, S. 859.

Bereits um 400 wurde über seinem Grab in Euchaita eine Kirche errichtet, weitere befanden sich unter anderem auch in Damaskus und Jerusalem und allein in Konstantinopel, wo auch seine wundertätigen Reliquien verehrt wurden, gab es 15 Kirchen mit seinem Patrozinium. Reliquien des Heiligen werden auch in Venedig, Rom, Brindisi, dessen Stadtpatron er ebenfalls ist, sowie in Wemding in Bayern verehrt. Dem Hl. Theodor als Schutzheiligem des byzantinischen Heeres war eine kleine Kirche in der Nähe des heutigen Dogenpalastes geweiht, auf dem Areal wurde später die Basilika San Marco errichtet.¹³⁵ Diese erste Kapelle des Dogen wurde vermutlich um das Jahr 819 unter dem Dogen Agnello Partecipazio von einem griechischen Edelmann namens Narses erbaut.¹³⁶ Als Privatkapelle des Dogen beherbergte sie die Reliquien ihres Patrons. Im Zuge der umfassenden Erweiterung und Umgestaltung der Markuskirche zur Basilika San Marco wurde San Teodoro mehr und mehr in den Neubau integriert, bis die kleine Kirche sich sozusagen im Corpus der Basilika auflöste. Nachdem Theodor in seiner Funktion als Stadtpatron von Markus abgelöst wurde, geriet er etwas in Vergessenheit, seine Reliquien wurden in die Kirche San Salvatore verbracht.

Es handelt sich bei der Skulptur ohne Zweifel um eine antike Herrscherfigur, die unter anderem durch Zufügung kanonischer Attribute des Heiligen adaptiert wurde, also um eine *statua composita*. (Abb. 43, 46) Sie besteht aus einem antik römischen Torso und einem der hellenistischen Antike entstammenden Kopf aus den Jahren 331 bis 323 vor Christus.¹³⁷

Esch verwurzelt den Torso in die hadrianische Antike, also dem ersten nachchristlichen Jahrhundert.¹³⁸ Pignatti bezeichnet den Torso leider ohne Angabe von Quellen und ohne weitere Ausführung als griechische Arbeit des 1. oder 2. Jahrhunderts vor Christus.¹³⁹

¹³⁵ Moretti, Keller 1831/1979, S. 44.

¹³⁶ Demus 1960, S. 21.

¹³⁷ Jacoff 1993, S. 93.

¹³⁸ Esch 1969, S. 36.

¹³⁹ Pignatti 1957, S. 162.

Die Extremitäten sowie der Lindwurm sind wesentlich späteren Datums und das Werk eines anonymen venezianischen Bildhauers. 1329 wurde die Kompositskulptur von dem Künstler durch Anfügen der Extremitäten, des Heiligenscheines und des Speers um die ikonographischen Anforderungen erweitert und komplettiert und auf der westlichen Säule positioniert.¹⁴⁰ In diese Zeit datiert Wolters auch das als Lindwurm fungierende Krokodil, über welches der Heilige triumphiert.¹⁴¹

Den Harnisch zieren geflügelte Victorien, die Trophäen präsentieren. Vergleichbar ist der Torso in Proportion und Dekorationsschema mit dem sogenannten Augustus von Prima Porta (Abb. 45, 47). Ebenfalls aus Marmor gefertigt, befindet sich diese etwas über lebensgroße Rundplastik aus den Jahren um 20 vor Christus in den Vatikanischen Museen in Rom.

Das Original des San Todaro wird heute, vor der Witterung geschützt, im Dogenpalast aufbewahrt, den Platz an der Spitze der Säule nahm eine Kopie ein.

b. Der Markuslöwe

Gen Osten bewacht das Symboltier des Hl. Markus Evangelista, Schutzpatron Venedigs, die Einfahrt (Abb. 48). 828 waren die Reliquien des Evangelisten Markus von venezianischen Seeleuten in Alexandria geraubt und nach Venedig überführt worden, wobei es sich bei diesem Raub höchst wahrscheinlich um einen Auftrag des Dogen Giustiniano Partecipazio (Regierungszeit 827–829) handelte.

Venedig wurde dadurch neben Santiago de Compostela und Rom zu einer der bedeutendsten Pilgerstätten der Christenheit in Europa. Durch die große Popularität und den enormen Ansturm gewann der Hl. Markus Evangelista für die Venezianer zunehmend an Bedeutung, verdrängte nach und nach den Stadtheiligen Theodor und wurde zum ersten Stadtpatron Venedigs, das sich fortan als *Serenissima Repubblica di San Marco* bezeichnete und den Markuslöwen im Wappen und der Fahne führte. (Abb. 49)

¹⁴⁰ Jacoff 1993, S. 93.

¹⁴¹ Wolters 1976, S. 20.

Als Herrschaftszeichen war das Symbol in allen Städten des ehemals venezianischen Herrschaftsbereichs und in den Kolonien der mächtigen Seerepublik in zahlreicher und variantenreicher Ausführung vertreten. Der Markuslöwe trat das Erbe der römischen Wölfin an und war als christliches Symbol politisch gegenüber der unlegbar heidnischen Wölfin klar im Vorteil.¹⁴²

Die Worte PAX TIBI MARCE EVANGELISTA MEUS stehen in Gemälden und Skulpturen häufig in dem aufgeschlagenen Buch, das der Löwe in seinen Pranken hält zu lesen. Befand sich die Republik im Krieg, wurde das Buch meist verschlossen dargestellt, oder auf Kriegsflaggen und Schiffen der venezianischen Flotte durch ein Schwert ersetzt, welches nicht nur die kriegerischen Absichten verdeutlichte, sondern auch als Attribut der Justitia zu interpretieren ist, wie ein Vergleich Filippo mit Calendarios Maßwerktondo (Abb. 53) in den Arkaden des Dogenpalastes vor Augen führt, in welchem sie auf dem Löwenthrone sitzend das Schwert präsentiert.¹⁴³

Als Attribut des Evangelisten ist der Markuslöwe schon im 4. Jahrhundert nachweisbar und hat seine älteste Quelle, wie die Attribute der drei anderen Evangelisten, der geflügelte Stier des Lukas, der Adler der Johannes und der Mensch oder Engel des Matthäus, im Buch Ezechiel des Alten Testaments. Folgende Stelle im Buch des Propheten wurde von den frühen christlichen Theologen als Präfiguration entsprechender Wesen in der Offenbarung des Johannes gedeutet.

„Ich sah: Ein Sturmwind kam von Norden, eine große Wolke mit flackerndem Feuer, umgeben von einem hellen Schein. Aus dem Feuer strahlte es wie glänzendes Gold. Mitten darin erschien etwas wie vier Lebewesen: Und das war ihre Gestalt: Sie sahen aus wie Menschen... Ein Menschengesicht ..., ein Stiergesicht..., ein Löwengesicht... und ein Adlergesicht.“¹⁴⁴ Das in Form von Briefen gehaltene Buch der prophetischen Offenbarung des Johannes 4,7 im Neuen Testament will den göttlichen Heilsplan enthüllen und damit die Gemeindemitglieder ermutigen, den römischen Kaiserkult

¹⁴² Lebe 1978, S. 205.

¹⁴³ Romanelli 2007, S. 132.

¹⁴⁴ Ezechiel, 1/4-11.

abzulehnen und auf die Wiederkunft Christi als Endrichter zu hoffen. Die vier Lebewesen stehen dort um den Thron Gottes: „Das erste glich einem Löwen, das zweite einem Jungstier, das dritte hat ein Gesicht wie ein Mensch, das vierte war gleich einem fliegenden Adler.“¹⁴⁵

Mit hoch erhobenem Kopf steht der geflügelte Löwe (Abb. 54, 55) wachsam und mit starkem Blick, als wäre er jederzeit bereit, zum Sprung anzusetzen und abzuheben, auf seiner Säule.

Die lange Mähne schmiegt sich in eleganten und fein ziselierten S-förmigen Locken an den Kopf und reicht bis an die Brust des Tieres (Abb. 56, 57). Das wie zum Sprechen geöffnete Maul zielt nach unten eine Reihe kürzerer Löckchen, auf der Oberlippe scheint ein nobler, nach oben gezwirbelter Schnauzer geradezu zu thronen, dahinter zusätzlich noch ein recht ordentlich gestutzter Oberlippenbart. Die markante Schnauze leitet über zu den wieder ordentlich gekämmten Augenbrauen, die beinahe amüsiert leicht nach oben gezogen sind. All dies in Verbindung mit den wachsam vorgestellten Ohren, wirkt das Gesicht der Skulptur erstaunlich menschlich.

Die erste dokumentarische Erwähnung findet der Löwe *supra columpnam* am 14. Mai 1293, als der Maggior Consiglio finanzielle Mittel zu dessen Reparatur bewilligt.¹⁴⁶ Die Tatsache, dass bereits Reparaturen notwendig waren, legt den Schluss nahe, dass sich die Skulptur bereits einige Zeit dort befunden hat.¹⁴⁷ Wann genau der Löwe auf der Säule platziert wurde, ist unsicher und wird in den Chroniken nicht erwähnt, terminus post quem seiner Positionierung auf der Säule ist jedenfalls das Jahr, in dem die Säulen vermutlich aufgestellt wurden, also 1172, terminus ante quem ist 1293, mit großer Wahrscheinlichkeit aber bereits etliche Jahre früher.

Die Herkunft des Löwen ist umstritten und schwierig zu klären.

In Ermangelung von Vergleichsbeispielen, die dem Sujet, dem Stil, der Technik und der Größe entsprächen, ist es noch nicht gelungen, der Skulptur einen eindeutigen Ursprung

¹⁴⁵ Offenbarung des Johannes, 4/7-9.

¹⁴⁶ Pincus 1992, S. 111.

¹⁴⁷ Jacoff 1993, S. 92.

zuzuweisen. Umfangreiche Restaurierungen und Umarbeitungen bereits in der Antike, dem Mittelalter und dem 19. Jahrhundert machen ihn wohl zusätzlich schwer zuzuordnen. Nach seinem Import wurde er durch Anbringung der Flügel und des Evangelienbuches für die venezianischen Zwecke adaptiert.

Der Korpus des Löwen ist ein Bronzeguss und stammt nach Pincus vermutlich aus dem 6. oder 7. Jahrhundert vor Christus. Der Entstehungsort ist noch ungesichert, wird aber im östlichen Mittelmeerraum oder Anatolien festgemacht.¹⁴⁸

Ward Perkins schließt aus, dass es sich um ein italienisches Produkt handelt und sieht die Skulptur als Teil einer Kriegsbeute, stamme sie von 1204 in Konstantinopel oder von Auseinandersetzungen in der Ägäis oder der Levante, wie etwa auch die Säule, auf der sie steht.¹⁴⁹ Er schlägt aufgrund des scheinbaren Zusammenspiels verschiedener skulpturaler Traditionen (Abb. 58 bis 65) eine Herkunft aus dem östlichen Mittelmeerraum vor und unterstreicht eine Verbindung zu einer Gruppe von Objekten, die mit einem orientalischen oder orientalisierenden Anteil in der griechischen Skulptur des 7. und 6. Jahrhunderts vor Christus verwurzelt sind.¹⁵⁰

Andere Forschungsmeinungen verankern die Skulptur im Griechenland des 3. Jahrhunderts vor Christus, attestieren ihm jedoch ebenfalls einen orientalisierenden Stil.¹⁵¹ Seine Ursprünge werden von der Forschung auch in der sassanidischen oder etruskischen Kunst gesucht.¹⁵² Pignatti verortet ihn recht allgemein in den Vorderen Orient, wo er als phantastische Sphinx einen Tempel bewacht haben soll.¹⁵³

Es ist nicht mit Sicherheit zu behaupten, dass es sich bei der Skulptur im Originalzustand um eine Chimäre gehandelt hat. Die Locken der Mähne, die entlang des Rückens zu den Vorderbeinen fortlaufen und in welche die Verankerung der aktuellen Schwingen geschnitten wurde, erschweren die Lokalisierung von Flügeln oder Ähnlichem und

¹⁴⁸ Pincus 1992, S. 102.

¹⁴⁹ Ward Perkins 1947, S. 28.

¹⁵⁰ Ward Perkins 1947, S. 41.

¹⁵¹ Jacoff 1993, S. 92.

¹⁵² Moretti/Keller 1831/1979, S. 44.

¹⁵³ Pignatti 1957, S. 162.

machen es wahrscheinlich, dass es sich tatsächlich um die bloße Skulptur eines Löwen handelte.¹⁵⁴

Durchaus vergleichbar sind der Löwe von San Marco und die ebenfalls bronzene Chimäre (Abb. 65), die sich heute nur noch als Kopie an der Piazza della Repubblica von Arezzo befindet, das Original wird im Archäologischen Museum in Florenz bewahrt. Dieses Fabelwesen mit etruskischer Herkunft ist eine Kreuzung aus Löwe, Ziege und Schlange und ist in die Jahre um 400 vor Christus zu datieren.

Ein Vergleichsobjekt aus der sassanidischen Kunst wäre etwa der auf 500 - 450 vor Christus zu datierende goldene Löwenrhyton (Abb. 62) aus Ekbatana in Hamadan, also im westlichen Zentral-Iran, der sich in Teheran im Nationalmuseum befindet.

Hinzuweisen ist außerdem auch auf die rotmarmornen Skulpturen von Löwen, die sich heute in der Cappella Zen befinden und ursprünglich womöglich ehemals die Vorhalle der Porta da Mar, dem heute geschlossenen Südportal der Basilika San Marco stützten. Auch sie weisen stilistisch große Ähnlichkeit mit dem Bronzelöwen auf.¹⁵⁵ (Abb. 63, 64) Folgt man allerdings diesem Vergleich, müsste der Bronzelöwe der Kunst der Romanik der Poebene entspringen. Um die These, beide Löwen seien örtlich und zeitlich ähnlichen Ursprungs, zu verifizieren, ist es notwendig, den venezianischen Löwen mit Werken zu vergleichen, die in dem selben Zeitraum in jener Gegend entstanden sind.

Als Teil der nach der Eroberung der Stadt als Siegestrophäen nach Paris verbrachten Kunstwerke, wurde der Löwe unter Napoleon über einem Brunnen auf der Place des Invalides aufgestellt und 1815 wieder an Venedig restituiert.¹⁵⁶ Während der Demontage dort erlitt die Skulptur Schaden und wurde von dem Bildhauer Bartolommeo Ferrari restauriert.¹⁵⁷ So sind alle vier Pfoten, der obere Teil des hinteren Körpers mit dem Schwanz, jedoch exklusive der Schwanzspitze, die Flügel und der obere Teil des Kopfes dessen Werk, welches sich in seiner Gezähmtheit deutlich von der

¹⁵⁴ Ward Perkins 1947, S. 26

¹⁵⁵ Romanelli 2007, S. 69 und S. 72.

¹⁵⁶ Wescher 1976, S. 76.

¹⁵⁷ Ward Perkins 1947, S. 23.

Stilistik der älteren Teile abhebt (Abb. 66).¹⁵⁸ Aus dieser Phase der Restaurierung stammt vermutlich auch die Füllung der Augen mit weißem Glasfluss. Um die Stabilität der nunmehr aus mehreren Teilen zusammengefügt Figur zu erhöhen, wurde sie im Inneren durch eine Eisenarmierung verstärkt. Vor allem das Gewicht der Flügel wird von dieser Armierung getragen. Die Flügel, die man dem Löwen im Zuge der Adaptation an die Ikonographie des Hl. Markus anpasste, waren wohl zerstört. 1891 kam es wegen der Korrosion dieser Armierung zu einer weiteren Restaurierung unter der Leitung von Giacomo Boni, man ersetzte das Eisen durch Bronze. Bis zum Jahr 1941, als die Skulpturen der Piazza San Marco zum Schutz vor Kriegsschäden abgenommen wurden, blieb der Löwe an seinem Platz auf der Säule. Abgesehen von den erwähnten Restaurierungen ist die Skulptur im Original erhalten und war vermutlich ehemals vergoldet.¹⁵⁹

3. Die Pfeiler der konstantinopolitanischen Polyektosbasilika der Anicia Iuliana - der Tempel Salomos zur Zierde der Serenissima

Vor der Südfront von San Marco, in unmittelbarer Nähe der Porta della Carta und der porphyernen Tetrachen, stehen zwei kostbare, mit Weinranken und weiteren Elementen frühchristlicher Symbolik geschmückte Pfeiler (Abb. 69 bis 72) von etwa quadratischem Durchschnitt.

Das obere Band beider Pfeiler ist mit diagonalen Mäandern verziert. An der oberen Hälfte des Schafts sind alle vier Seiten reich geschmückt, an der unteren Hälfte sind drei Seiten schmucklos, während die vierte Seite ein einfaches rechteckiges Feld mit Kreuz und Weltkugel zeigt. Auf zwei Seiten der oberen Hälfte ist das Ornament ein strenges Muster zweier gleicher, übereinandergestellter Motive. Jedes Motiv weist ein Monogramm im Kreis auf, das leider nicht mit Sicherheit identifiziert werden kann. Es steht in der Mitte zwischen einem großen, von oben herabhängenden Weinblatt und einem von unten aufwärts weisenden Weinblatt. Rechts und links sind vertikale Voluten

¹⁵⁸ Ward Perkins 1947, S. 24.

¹⁵⁹ Ward Perkins 1947, S. 24.

mit kleineren Weinblättern im Wechsel mit Trauben. Auf den beiden anderen Seiten besteht das Muster aus einem Kantharos, aus dessen Fuß zwei kräftige Rebstöcke herauswachsen, ein großes, aufrechtes Weinblatt bilden und zusammenlaufen, um einen Granatapfel auf ihrer Spitze zu tragen; aus den Rebstöcken sprießen wiederum Trauben und Weinblätter im Wechsel.¹⁶⁰

Die Kapitelle weisen zu jeder Seite ein kunstvolles Muster mit stark stilisierten vegetabilen Ornamenten auf, die Weinblätter und sechszackige Sterne umschließen. Die Basisleiste ist mit Eiformen im Wechsel mit dreiteiligen Blättern verziert, das obere Band zeigt eine Reihe einfacher geteilter Palmetten.¹⁶¹

Die Pfeiler sollen einer Überlieferung zufolge vor der Festung der Genuesen in Akkon in Palästina aufgestellt gewesen sein, weshalb sie von der Forschung meist als *pilastri acritani* bezeichnet werden. Von dort raubten sie angeblich die Venezianer nach ihrem Sieg 1258, der den venezianischen Händlern wieder freien Zugang zum Orienthandel brachte.¹⁶² Pignatti bestaunt die Trophäen aus dem Orient, welche die Basilika von San Marco zieren und erwähnt in diesem Zusammenhang ebenfalls die „Pfeiler der Johannesbasilika in Akkon“.¹⁶³ Auch Moretti sieht in ihnen das Zeugnis dieses Sieges über die Genuesen durch den Admiral Lorenzo Tiepolo im Jahre 1258 und weist sie als Werke syrischer Kunst des 6. Jahrhunderts nach Christus aus.¹⁶⁴

Eine neue Untersuchung Harrisons von 1990 sieht in ihnen dagegen Reste der schon vor 1204 verfallenen Polyektosbasilika in Konstantinopel.¹⁶⁵ Von der spätantiken Basilika, im 6. Jahrhundert von Anicia Iuliana (Abb. 75) gestiftet, sind heute lediglich die Substruktionen erhalten. Vorbild, das zugleich übertroffen werden sollte, war der Tempel Salomos, wie er im Alten Testament beschrieben wird. Ausstattung und Architekturteile wurden als Spolien für andere Bauten verwendet. Nach dem Vierten

¹⁶⁰ Harris 1990, S. 101 bis S. 102.

¹⁶¹ Harris 1990, S. 100.

¹⁶² Kaminski 1999, S. 100.

¹⁶³ Pignatti 1957, S. 63.

¹⁶⁴ Moretti/Keller 1831/1979, S. 43.

¹⁶⁵ Harrison 1990.

Kreuzzug 1204 gelangten die Pfeiler und viele weitere Dekorationselemente der Basilika als Beutestücke nach Venedig und in andere Städte des Westens.¹⁶⁶

Wie es von einer Aristokratin ihres Ranges erwartet wurde, agierte Iuliana als Mäzenin der Künste und Wissenschaften, zudem ließ sie zahlreiche öffentliche Bauten und Kirchen errichten. Besonders in Konstantinopel übertraf sie in dieser Hinsicht manchen Kaiser. Die prächtige, von ihr finanzierte, jedoch heute bis auf wenige Reste zerstörte Polyektosbasilika war bis zum Bau der neuen Hagia Sophia durch Justinian I. der größte und prachtvollste Sakralbau in der Hauptstadt.

Obwohl ein Großteil des gewaltigen Grundbesitzes ihrer Familie in der westlichen Reichshälfte lag, wurde Anicia Iuliana um 460 in Konstantinopel geboren. Sie war von kaiserlichem Geblüt: Nicht nur war ihr Vater Olybrius 472 bis zu seinem frühen Tod einige Monate lang Kaiser des Westreiches gewesen, sondern ihre Mutter Placidia, Enkelin von Galla Placidia, war zudem die Tochter des Kaisers Valentinian III., und Iulianas Urgroßvater war der oströmische Kaiser Theodosius II..

479 sollte sie nach dem Willen des damaligen Kaisers Zeno den Goten Theoderich den Großen heiraten, doch die Ehe kam nicht zustande. Stattdessen wurde sie die Gemahlin des mächtigen Generals Areobindus, der 512 beinahe zum Gegenkaiser in Ostrom ausgerufen worden wäre, und ihr Sohn heiratete eine Nichte des kinderlosen Kaisers Anastasios I.

Iuliana trug den hohen Ehrentitel *patricia* und kann als Beispiel dafür dienen, dass die spätrömische Senatsaristokratie auch nach der Reichsteilung von 395 ein Bindeglied zwischen Ost und West darstellte. Sie gehörte (wie ihr Zeitgenosse Boëthius oder später Gregor der Große) zum Adelsgeschlecht der Anicii, welches seine Wurzeln bis in die Römische Republik zurückführte. Zugleich entstammte sie, wie erwähnt, der valentinianisch-theodosianischen Dynastie, die von 364 bis 455 (Westrom) beziehungsweise 457 (Ostrom) die Kaiser gestellt hatte. Iuliana zählte somit zu den reichsten und einflussreichsten Frauen ihrer Zeit. Sie starb um 530, in den ersten

¹⁶⁶ Kaminski 1999, S.100.

Regierungsjahren Justinians, den sie aufgrund seiner Herkunft aus einer einfachen Bauernfamilie wohl nicht als ebenbürtig ansah.¹⁶⁷

Die Zeiten, in denen sie lebte, sind kunsthistorisch von besonderem Interesse, denn in ihnen vollzog sich erstmals die Synthese der Elemente, aus denen sich die byzantinische Kunst herausbildete: der römische Sinn für solide Pracht und fachmännische Handwerkskunst, das griechische Gefühl für Ausgewogenheit und Proportion und die ebenfalls griechische Freude am mathematischen Experiment, die orientalische Liebe zu reichem, ja phantastischem Schmuck und das Bestreben, den angemessenen Rahmen für die Riten des christlichen Reiches und der christlichen Kunst zu schaffen.¹⁶⁸

In der *Palatinischen Anthologie* ist ein Epigramm erhalten, das besagt, daß Anicia Iuliana den Bau einer großen Kirche veranlasst hatte, die ihrem Lieblingsheiligen, dem Krieger und Märtyrer Polyeuktos, geweiht war.¹⁶⁹

Polyeuktos war zur Zeit der Kaiser Decius und Valerian Offizier in Melitene, dem heutigen Malatya in der östlichen Türkei. Zur Zeit der Christenverfolgung unter Kaiser Decius zerstörte er heidnische Götzenbilder und bekannte sich trotz des Verbotes und gegen den Rat seines Stiefvaters und seiner Frau öffentlich zu seinem christlichen Glauben. Wegen seiner Unbeugsamkeit wurde er zum Tode verurteilt und vermutlich im Jahr 251 mit dem Schwert hingerichtet. Da er den Glaubensschwur, den er seinem Gott geleistet hatte, niemals brach, gilt er als Bewahrer und Schutzpatron des Eides.

Im Jahre 1960 wurde bei Arbeiten an den Fundamenten des neuen Rathauses von Istanbul durch Zufall ein Fragment einer Marmorinschrift (Abb. 78, 80 und 76) zutage gefördert, das sich als Teil des Epigramms über Anicia Iulianas Kirche herausstellte. Als im Laufe der Bauarbeiten weitere Marmorstücke geborgen wurden, schaltete sich das türkische Amt für Archäologie ein und erteilte in Zusammenarbeit mit seinen eigenen Wissenschaftlern einem Archäologenteam des Dumbarton Oaks Institute in Washington, D.C. unter der Leitung von Professor R.M. Harrison die Grabungserlaubnis.

¹⁶⁷ Cappizzi 1968, S. 191 bis S. 226.

¹⁶⁸ Harrison 1990, S. 7.

¹⁶⁹ Harrison 1990, S. 8.

Die Mehrzahl der Funde wurde im Archäologischen Museum in Istanbul untergebracht.¹⁷⁰ (Abb. 81 bis 84)

Eines der faszinierenden Resultate der Ausgrabung war die Erkenntnis, warum die Kirche gebaut wurde. Das im Laufe der Arbeiten durch Funde rekonstruierte Epigramm verglich die Stifterin Anicia Iuliana mit König Salomon, dessen zerstörten Tempel die neugebaute Kirche laut dem Text an außergewöhnlicher Schönheit noch bei weitem übertraf. Detaillierte Untersuchungen und Berechnungen des Grundrisses machen deutlich, wie exakt die Baumeister die in der Bibel beschriebenen Maße des großen Tempels in Jerusalem übernommen hatten. Salomon war der archetypische König in der Bibel und im Bewusstsein ihrer hocharistokratischen Abstammung war die Prinzessin entschlossen, neben ihrem Palast einen königlichen Sakralbau zu errichten, als Akt der Herausforderung gegenüber den Kaisern ihrer Zeit, die sie als Emporkömmlinge betrachtete. Angesichts dieser Rivalität bekommt der legendäre Ausspruch Kaiser Justinians I. nach der Fertigstellung der noch größeren und prächtigeren Hagia Sophia „Salomon, ich habe die besiegt!“ eine nicht unamüsante Dimension. Es war wohl die eigenwillige alte Dame der Salomon, den er dabei im Sinn hatte.¹⁷¹

Die beiden Pfeiler der Polyektosbasilika wurden laut Freeman 1285 vor der Südfassade aufgestellt, doch tendiert er stark dazu, seine Quellen zu verschweigen und macht es somit schwer, seinen Angaben zweifellos Glauben zu schenken. Die Art und Weise ihrer Aufstellung als isolierte Stücke lässt Freeman an die Beschreibung zweier Pfeiler des Salomonischen Tempels denken, wie sie das Alte Testament gibt.¹⁷² Diese, im Vestibül des Sanctuariums aufgestellten Pfeiler bestehen demnach aus Bronze und sind, wie jene der Polyektosbasilika mit Granatäpfeln verziert.¹⁷³

Die Polyektosbasilika war also als Entsprechung des salomonischen Tempels errichtet worden. Harrison hält daher eine Parallele zwischen San Marco und dem Tempel Salomons für nicht unwahrscheinlich. Ebenso der Dogenpalast wurde laut Rosand mit

¹⁷⁰ Harrison 1990, S. 12.

¹⁷¹ Harrison 1990, S. 8.

¹⁷² 1 Könige 7/13-23.

¹⁷³ Freeman 2004, S. 94.

dem Tempel in Verbindung gebracht.¹⁷⁴ Auch Howard vertritt diese These und führt weitgehende Entsprechungen in den Abmessungen, sowie der Materialität und der überlieferten Topographie an.¹⁷⁵ Der Palast des Königs Salomon lag unmittelbar neben dem Tempel, so wie auch der Dogenpalast unmittelbar neben der Basilika San Marco liegt. Angesichts dieser Verbindungen ist die Theorie, die *pilastri acritani* wären als Entsprechungen der berühmten Säulen an der Vorhalle des salomonischen Tempels, Jachin und Boas, an der Südfront der Basilika San Marco aufgestellt worden, nicht unberechtigt und legt höchst interessante neue Deutungsmöglichkeiten der Gesamtkonzeption des Markusplatzes und seiner Bauten nahe.¹⁷⁶ Es existieren durchaus weitere Elemente an den Gebäuden, die salomonisch gedeutet werden können und müssen. Doch folgt man diesem Experiment, ist es notwendig, die Piazzetta als Gesamtkunstwerk zu verstehen und das grundlegende Konzept zu beachten. Dadurch ergibt sich eine spannende Möglichkeit, das Programm zu lesen, in das sich die einzelnen Elemente beinahe schon verschwörerisch einzufügen scheinen.

Die Wichtigkeit der Südfassade ist unumstritten. Alle Besucher, jeder Diplomat, jeder Händler, der am *molo* anlegte und an der Piazzetta von Bord ging, um den Dogenpalast zu betreten, sah die Basilika zunächst von dieser Seite. Demus geht sogar soweit, sie als die wichtigste, die offizielle Fassade hervorzuheben, der demonstrative Charakter wird durch die reiche und kostspielige Dekoration unterstrichen.¹⁷⁷ Für Jacoff ist die reiche Ausstattung der Südfassade ein Argument für die zeremonielle Wichtigkeit der Porta Aurea im 13. Jahrhundert.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Rosand 1983, S. 127.

¹⁷⁵ Howard 2000, S. 180 bis S.183.

¹⁷⁶ Harrison 1990, S. 143. Die Säulen Jachin und Boas wurden von den Freimaurern als wichtige Symbole übernommen. Sie stellen die Grundfesten der Humanität dar. Die erste Säule, Boas (benannt nach dem Urgroßvater König Davids) repräsentiert Stärke und gibt Kraft, die zweite Säule, Jachin (benannt nach dem Hohepriester, der die Weihe eines Teils des Tempels vollzogen hatte) verleiht Standfestigkeit. In Kombination symbolisieren sie Stabilität.

¹⁷⁷ Demus 1960, S. 112.

¹⁷⁸ Jacoff 1993, S. 10.

Die Pfeiler, die heute etwas nach rechts verschoben sind, flankierten ursprünglich das Südportal symmetrisch.¹⁷⁹ Das Südportal, die *porta da mar*, war tatsächlich eines der Hauptportale, durch spätere Veränderungen wirkt es in seiner heutigen Gestalt wenig wichtig, wenn nicht sogar verloren. Im 16. Jahrhundert wurde der Eingang vermauert und dahinter die Cappella Zen geschaffen, durch ihn betrat man ehemals durch Bronzetüren, die angeblich aus justinianischer Zeit und aus Byzanz stammen, das südliche Ende des Westarmes des Narthex. Die Mosaiken, die in der heutigen Cappella Zen erhalten sind (Abb. 68), zeigen die Translation des Hl. Markus. Umbauten des 14. und 16. Jahrhunderts und umfangreiche Restaurierungsarbeiten im 19. Jahrhundert veränderten das Erscheinungsbild der Südfassade grundlegend.¹⁸⁰ Um die Grabkappelle des Kardinal Giovanni Battista Zen zu belichten wurden ein Fenster und eine Türe eingebrochen, das ehemalige Hauptportal wurde vermauert und im Innenraum durch den Altar der Kappelle verstellt. Der skulpturale Schmuck des Portals wurde zum einen Teil zerstört, zum anderen ins Innere der Kappelle transferiert, wie etwa die beiden liegenden Löwen (Abb. 63, 64), die wohl ehemals den Eingang flankierten, einige wenige Stücke wie etwa die Greifen (Abb. 74, 146), blieben an ursprünglicher Stelle erhalten.¹⁸¹ Anders als die Gestaltung der Westfassade, die einem christlichen Kanon entspricht und gut lesbar ist, scheint die Südfassade in ihrer vollen Aussagekraft lediglich durch die Kenntnis der Geschichte der einzelnen Elemente begreifbar zu sein. Nicht so sehr die primäre optische Aussage, sondern sehr viel mehr die ideelle Bedeutung und die Kenntnis der Herkunft der Einzelteile macht sie zum Mahnmal der Macht und der legitimierten Kontinuität, in die sich die Serenissima einzufügen wünschte.

Vom *molo* aus kommend, betrat man die Piazzetta zunächst durch die beiden Freisäulen. Wieder ähnlich den beiden Säulen Jachin und Boas, die dem Tempel Salomos vorstanden, bilden sie den Eingang des wichtigsten zeremoniellen Platzes der Stadt und zugleich den Beginn einer Via Sacra, einer Zeremonienstrasse. Doch ihr mächtiger

¹⁷⁹ Jacoff 1993, S. 9.

¹⁸⁰ Jacoff 1993, S. 9.

¹⁸¹ Demus 1960, S. 113 und Papadopulos 2002, S. 54 f.

symbolischer Gehalt wird bereichert durch die Figuren, die sie bekrönen: die beiden Stadtpatrone scheinen die salomonische Gewalt noch zu übersteigern, sie haben sie überwältigt und demonstrieren ihre Überlegenheit gegenüber den antiken Werten. König Salomon, der Erbauer des ersten Tempels in Jerusalem, ist übertroffen.

Die Deutung der Säulen als Sinnbilder von Jachin und Boas scheint nicht unbegründet, es ist die Richtstätte für Hochverräter, die salomonische Weisheit und Gerechtigkeit als Beispiel für ein prachtvolles Leben wirkt auf den Rat der Serenissima, wie es wohl verdeutlicht werden soll durch das Hochrelief mit dem Salomonischen Urteil (Abb. 28) an jener Ecke des Arkadenganges des Dogenpalasts, welches nächst der *porta aurea* liegt. Es stammt aus den Jahren zwischen 1424 bis 1438 und wird Nanni di Bartolo zugeschrieben. Über dem Türsturz der *porta della carta*, wie das Portal seit dem späten 15. Jahrhundert genannt wird, kniet der Doge von Venedig vor dem Markuslöwen. Das Portal ist ein Werk der Gebrüder Bon, die beiden aus Venedig stammenden Bildhauer schufen das Werk zwischen 1438 und 1443. Deutlich salomonisch geprägt ist auch der Tondo (Abb. 53), welcher die allegorische Personifikation der gekrönten Venezia als Justitia zeigt, auf einem Löwenthron über das Meer herrschend, mit erhobenem Schwert bereit zur Durchsetzung der Gerechtigkeit. Die Krone und die Fibel, die den Umhang schließt, sind aus Metall und mit Edelsteinen besetzt. Der Tondo wird Filippo Calendario zugeschrieben und in das Jahr 1355 datiert.¹⁸²

Die Pfeiler der Polyektosbasilika, welche nach dem Vorbild des salomonischen Tempels errichtet wurde, künden von dem Untergang der Bautätigkeit des byzantinischen Hochadels und damit einer Epoche einer ganz besonderen Spiritualität. Doch dahinter betrat der andächtige Besucher durch die Porta Da Mar die neue, prächtige Weisheit, die sogar über die große Weisheit des Justinian, die Hagia Sophia in Konstantinopel, triumphieren sollte.

Die beiden Pfeiler der Polyektosbasilika, einst die mächtigste und prachtvollste Kirche in der mächtigsten Stadt der Christenheit, bilden eine Art imaginäres Portal zur Basilika San Marco. Als Fragmente, beeindruckend schön, doch als letzte ärmliche Zeugen scheinen sie wie ein Mahnmal von dem Untergang einer Großmacht des Christentums zu

¹⁸² Howard 2000, S. 181 und S. 182.

berichten. Durchschreitet man dieses imaginäre Portal am Ende jener *via triumphalis*, reist man durch die Geschichte, man wird gewahr, dass man durch eine Ruine, die den Anforderungen der Zeit nicht standhalten konnte, die Zukunft betritt. Man ist also im Begriff, die neue, die sieghafte Metropole der Christenheit zu betreten. San Marco, im Grunde byzantinisch und doch ein Symbol der Überwindung, des Triumphes, der neuen Größe und Macht Venedigs.

Es sei wiederholt, dass dieses zum molo weisende Portal vorwiegend Reisenden und Besuchern der Stadt zugedacht war, was den mahnenden Charakter noch unterstreicht.

4. Die Tetrarchengruppe – Darstellung von *concordia* und *fortitudo* oder Sinnbild des Diebstahls

Eingemauert an der Ecke der Cappella del Tesoro, also der Schatzkammer des Markusdoms, dicht an der Porta della Carta und den Pfeilern der Polyektosbasilika befindet sich die berühmte Gruppe der Tetrachen (Abb. 85) aus Porphyrt.

In diesem fensterlosen, blockartigen Anbau werden die Schätze der Markuskirche sowie Reliquien und liturgisches Gerät aufbewahrt.

In den venezianischen urbanen Legenden wurden die Tetrarchen in aufregende Abenteuer verstrickt.¹⁸³ Eine venezianische Legende deutet die Figuren als vier räuberische Mauren, welche die Absicht hegten, den Schatz von San Marco zu stehlen. Durch eine Wundertat des Hl. Markus, der sie persönlich in flagranti erwischte, wurden die Diebe jedoch zur Strafe in Stein verwandelt und zur Abschreckung für zukünftige Räuber als ewiges Mahnmal an der Ecke des Tesoro an dieser Stelle eingemauert.¹⁸⁴

Andere Versionen der Geschichte erzählen von vier Brüdern, Räubern, Prinzen, albanischen Edelmännern, Moren oder auch Händlern, die sich gegenseitig im Streit um den Schatz ermordeten, worauf dieser in Ermangelung von Testamenten an den Staat Venedig fiel. Diesem Schatz, als ersten großen Reichtum Venedigs, würde durch die Skulpturen der vier sozusagen edlen Spender gedacht.

¹⁸³ Perry 1977, S. 39.

¹⁸⁴ Kaminski 1999, S. 101.

Die vier scheinen je nach aktuellem Bedarf die Rolle der jeweiligen politischen Feindbilder eingenommen zu haben und sind in jeder der Geschichten besonders gierig, skrupellos, intrigant und kaltblütig, niemals aber sind sie Venezianer, sie sind Fremde. Jedoch deutet bereits die Verwendung des Materials auf den tatsächlichen Rang der Dargestellten hin, ist doch der außerordentlich harte und schwer zu bearbeitende Porphyrt seit alten Zeiten ausnahmslos den höchsten Herrschern und vor allem in der ägyptischen Tradition besonders den Pharaonen vorbehalten.

284 führte der vom Heer zum Kaiser erhobene Aurelius Valerius Diocletianus die absolute Monarchie, also das sogenannte Dominat, nach dem Vorbild der orientalischen Despotie unter Ausschaltung des Senats ein, um das geschwächte Imperium zu sichern. Nach grundlegenden Reformen setzte er Maximianus Herculius als Mitaugustus ein und ernannte die Feldherren Constantius I. Chlorus und Galerius zu Caesaren.

Indem das Reich unter die Verwaltung von vier völlig gleichberechtigten Regenten gestellt wurde, konnten die Grenzen neu gestärkt und die innenpolitischen Belange besser verwaltet werden.

Die Entscheidungsgewalt teilte sich gerecht auf, sowohl militärische als auch politische Entscheidungen wurden im Namen aller vier Regenten getroffen.

Das System folgte klaren Regelungen. Die Augusti Diocletian (für den Osten zuständig) und Maximian (für den Westen zuständig) hatten nach 20-jähriger Regierungszeit abzutreten, die Caesares Galerius (Diocletian unterstellt) und Constantius I. Chlorus (Maximian unterstellt) wurden neu zu Augusti ernannt und folgten ihnen nach. Nach zehn Jahren als Caesares herrschten sie zehn weitere Jahre als Augusti über das römische Reich, wobei ihnen wiederum neu gewählte Caesares untergeordnet waren, die nach zehn Jahren ebenso zu Augusti aufsteigen sollten und so fort.

Die dadurch entstehende relativ lange Regierungszeit propagierte dem durch die politischen Turbulenzen des 3. Jahrhunderts verunsicherten Volk das neue Herrschaftsmodell als ein sicheres und friedvolles System.

Vor allem die Tugenden der Einheit und Gleichheit spielten für die Kaiser der Tetrarchie eine große Rolle. Augusti und Caesares sahen sich keinesfalls als Rivalen, im Gegenteil,

es lag im Interesse aller vier Kaiser, das Wohlergehen des römischen Volkes zusammen gewährleisten zu können und zu sichern.

Sehr deutlich kommt in diesem Werk, das wohl um 300 entstanden ist, der starke Stilwandel zum Ausdruck, der für die frühchristliche und byzantinische Kunst prägend ist. Die grundlegende Veränderung der Auffassung von Herrscherbildnissen und generell von Porträts der spätantiken Plastik zur Zeit dieses historischen Umbruchs, von einem die Majestät unterstreichenden idealisierenden Naturalismus, wie er etwa im Augustus von Prima Porta evident ist (Abb. 45), hin zu einer völlig neuen Repräsentation abstrakter Werte, für die der ideale menschliche Körper kein geeignetes Ausdrucksmittel mehr ist, wird in diesem Werk besonders deutlich. Die beinahe ikonenhaft expressive Behandlung der Gesichter (Abb. 88 bis 90) stellt sich entschieden gegen den deskriptiven Naturalismus westlicher Porträtskulpturen.¹⁸⁵ Starre Symmetrie bestimmt die Komposition der Gesichter und die Haltung der Körper, kaum scheint sich menschliche Regung in ihnen zu finden, die weit geöffneten Augen blicken fest und voll Bestimmtheit, die Iris ist deutlich umzeichnet. Die rauhe und vertiefte Struktur der Steinbearbeitung im Bereich der Augen legt nahe, dass das Weiße der Augen gefärbt war, die Pupillen sind als Bohrloch geschaffen. In der geschlossenen Form ist die Organik zurückgedrängt, die Individualität der Charaktere scheint eine absolut nichtige Rolle zu spielen. Vielmehr werden durch die zwei leicht unterlebensgroßen, isokephal angeordneten Kriegerpaare, die sich in zeremoniöser Weise umarmen, politisch-propagandistische Werte wie *fortitudo* und *concordia* durch die strenge Anlage und die klare Frontalität vermittelt und so sind sie Ausdruck tetrarchischer Gleichheitsideologie. Wichtig war demzufolge allein ihr Rang innerhalb des tetrarchischen Systems. Wohl um unter anderem auch die *concordia* des venezianischen Ratssystems und die Gleichberechtigung der Mitglieder zu demonstrieren, brachte man die außergewöhnliche Skulpturengruppe in der Nähe genau jenes Portals an, durch das die Mitglieder des Rates bei Versammlungen und zu feierlichen Anlässen, wie etwa der Investitur eines neugewählten Dogen, den Palazzo

¹⁸⁵ L'Orange 1965, S. 22.

Ducale betraten, nämlich die goldene Porta della Carta. Man nahm ganz deutlich Bezug auf Byzanz und die Kontinuität des Römischen und Oströmischen Reiches.

Die Figuren kamen mit der Beute des vierten Kreuzzuges 1204 aus Konstantinopel nach Venedig und sind so ein weiteres bemerkenswertes Relikt der venezianischen Beutezüge rund um das östliche Mittelmeer.

Der tatsächliche Ursprung der Skulpturen ist bis heute nicht restlos geklärt, doch fehlt es in der Forschung nicht an Vorschlägen. Ihr Herstellungsort wird meist in Ägypten vermutet, eines der vielen Argumente dafür ist der charakteristische Gewandstil mit den seilartigen Falten, den auch Fundstücke aus Ägypten selbst aufweisen.

Bereits die Verwendung von Porphyrt für die Herstellung, der als repräsentativstes Material allein Herrschern vorbehalten ist, legt für Moretti fest, dass es sich um Beutestücke aus Syrien oder Ägypten handelt.¹⁸⁶ Auch Pignatti hält die spätantiken Figuren für syrische Arbeiten.¹⁸⁷ Der linke Fuß der Kaisergestalt ganz rechts wurde vom Unterschenkel an wohl im 18. oder 19. Jahrhundert ergänzt.

1963 wurde bei Grabungsarbeiten am Myrelaion, der Kirche und dem Kaiserpalast des Romanos Lekapenos (920–944), im Istanbuler Stadtteil Aksaray unter Leitung von Rudolf Naumann, dem ersten Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts Istanbul, ein Schuh- und Fußfragment (Abb. 91 bis 95) entdeckt.¹⁸⁸ Das Bruchstück ist im Besitz des Archäologischen Museums Istanbul und wird in der 1999 eingerichteten Abteilung für konstantinopolitanische Stadtgeschichte ausgestellt, in welcher auch die geborgenen Bauteile und Dekorationselemente der Polyeuktosbasilika zu sehen sind. 2010 wurde durch eine Marmorprobe und durch eine Plastikkopie die Zugehörigkeit des Fußes zu den Tetrarchen untersucht und tatsächlich stellte sich das Fragment als der in Venedig fehlende Teil der Skulptur heraus. Dadurch ist deren Import aus Konstantinopel im Zuge des Vierten Kreuzzuges unumstößlich geklärt.

¹⁸⁶Moretti/Keller 1831/1979, S. 43 f.

¹⁸⁷Pignatti 1957, S. 63.

¹⁸⁸Naumann 1966, S. 209 bis S. 211.

Es handelt sich bei den Kunstwerken um eine Art Diptychon, wobei eine Gruppe vollständig, die zweite an ihrer rechten Seite beschnitten ist. Beide Gruppen waren mit großer Wahrscheinlichkeit einst vor einem gerundeten Hintergrund, wohl am oberen Teil von Säulen (Abb. 96) angebracht. Dass die Kaiserpaare einzeln auf zwei Säulen angebracht waren, legt die Analogie der vatikanischen Tetrarchen nahe, diese befinden sich an zwei Porphyrsäulen (Abb. 97) in der Galleria Clementina der Biblioteca Apostolica im Vatikan. Sie werden Ende des 3. Jahrhunderts datiert und sind in einer Höhe von ungefähr 3,80 m angebracht. Es sind Details in der Kleidung und der Rüstung der vatikanischen Tetrarchenbildnisse, die für L'Orange eine Datierung in die Zeit um 300 nahelegen.¹⁸⁹ Auch Delbrueck spricht sich für eine Datierung Ende des 3. bis Anfang des 4. Jahrhundert aus.¹⁹⁰

In Venedig und in den entsprechenden vatikanischen Gruppen stehen jeweils zwei Regenten in einer Art zeremoniöser Umarmung beisammen. Der Gestus betonte die staatliche Zusammengehörigkeit, die gegenseitige Anerkennung und Eintracht der Herrscher, die in einem so krisenanfälligen Projekt wie der gemeinsamen Herrschaft von vier Personen große, wenn nicht zentrale Bedeutung hatte. An den Tetrarchengruppen im Vatikan erkennt man also, dass auch jene in Venedig mit ihrer gerundeten Rückseite einst als Embleme an großen Säulen befestigt gewesen sein müssen, die in ein komplexes Architekturkonzept integriert waren. Delbrueck gibt die exakten Abmessungen der Figurengruppe an und bemerkt den für Kaiserbildnisse verhältnismäßig kleinen Maßstab. Diesen führt er auf die Dimension der Säulen zurück, an denen sie angebracht waren.¹⁹¹ Die Porträts der Tetrarchen wurden im ganzen Römischen Reich als Vierergruppe aufgestellt, so auch in dem sogenannten Fünfsäulenmonument (Abb. 38) am westlichen Ende des Forum Romanum in Rom. Auf Säulen standen dort die Statuen der vier Herrscher, in ihrer Mitte eine fünfte Säule mit der Statue Jupiters. Solche Bildnisgruppen waren auch auf Münzen Ausdruck der

¹⁸⁹ L'Orange 1965, S. 18.

¹⁹⁰ Delbrueck 1932, S. 94.

¹⁹¹ Delbrueck 1932, S. 84.

Untrennbarkeit und *concordia*, auf die sich das diokletianische Reichssystem gründete, sowie der gegenseitigen Anerkennung der Tetrarchen.

In Konstantinopel waren die Stücke aus Venedig demzufolge mit hoher Wahrscheinlichkeit an Säulen fixiert, die sich ebenfalls auf einem bedeutenden Platz befanden. Es liegen Anhaltspunkte vor, die bestätigen, dass es sich bei diesem Platz um das Philadelphion handelte, so befand sich das Philadelphion auf dem Gelände, auf welchem das Bruchstück des Fußes gefunden wurde.

Eine andere Rekonstruktion schlägt vor, dass die Tetrarchen an den Säulen angebracht waren, die den Portikus des Kapitols stützten. Wenn auch heute gesichert ist, dass es sich um Portraits der Kaiser der Tetrarchie handelt, glaubte man wohl zur Zeit, als sie sich in Konstantinopel befanden, dass es sich um Bildnisse der Söhne des Konstantin handelte, wie die Berichte von diesen Statuen und eine eingehende Beschreibung des Philadelphion in den *Parastaseis Syntomoi Chronikai* nahelegen.¹⁹²

Die ursprüngliche, militärisch-karge Gestaltung muss in Byzanz dortigen Dekorationsschemata und Schmucktraditionen angepasst worden sein. Etwa wurden ihre Gewandfibeln durch größere aus anderem Material ersetzt, zuvor mussten die alten Fibeln weggemeißelt werden. Kostbare Applikationen wurden auch an den schlichten Mützen angebracht. Die Fibeln waren aufmodelliert, die Kappen weisen Löcher als Verankerung für Kränze auf. Wegen der ursprünglichen Anbringung in großer Höhe vermutet Delbrueck die einzelnen Dekorations- und Schmuckelemente ehemals polychromiert und mit farbigen Edelsteinen besetzt. Die Panzerschale war demzufolge mit hoher Wahrscheinlichkeit vergoldet.¹⁹³

Bei den jeweils rechten Figuren der Gruppen wurde nach der Politur ein grober Bart eingeritzt. Dies zeigt deutlich, auf welcher geschickten Weise die Skulpturen für einen neuen Kontext adaptiert wurden. Die klassische antike Reihung in der Hierarchie legt jedoch die linke Person als die ranghöchste fest, was zusätzlich darauf schließen lässt,

¹⁹² Freeman 2004, S. 88 bis S. 89 und Mango 2004, S. 28 bis 29, kritisch und sehr ausführlich Cameron 1984, S. 265 bis S. 266, außerdem Delbrueck 1932, S. 116.

¹⁹³ Delbrueck 1932, S. 85.

dass der Bart eine spätere Ergänzung ist. Die Kleidung und Ausstattung der Figuren entdeckt spannende und höchst interessante Aspekte.

Die vier Kaiser tragen die übliche Muskelpanzertracht mit einem auf der Schulter zusammengehaltenen Militärmantel, der *chlamys*. Diese vermutet Delbrueck ursprünglich purpurrot.¹⁹⁴ Einer damals neuen Mode entsprechen die engen, langen Ärmel der Tunica und die *campagi* genannten halboffenen Schuhe mit den gekreuzten Riemen über dem Rist. Die Kleidung ist an Gürtel, Schwert und an den Schuhen mit Edelsteinen geschmückt. Edelsteine in der Männertracht waren zuvor in Rom stets als Kennzeichen orientalischer Monarchie verdammt worden, nun wurden sie bewusst als Kennzeichen des monarchischen Status gezeigt.

Die barettartigen Kappen stehen in eigentümlichem Gegensatz zum monarchischen Prunk. Sie sind als kaiserliches Attribut nur für die Tetrarchen bezeugt. Wie das Aussehen solcher Mützen bei Soldaten etwa am Konstantinsbogen bezeugt, waren es niedrige, zylindrische Mützen mit pelzigen oder filzigen Oberflächen. Man hat sie mit der spezifisch pannonischen Soldatenmütze aus Filz oder Pelz identifiziert, die der Militärschriftsteller Vegetius im 4. Jahrhundert n. Chr. erwähnt (*Epitoma Rei Militaris* 43).¹⁹⁵ Die meisten Kaiser nach Gallienus und alle Tetrarchen stammten aus Illyricum. Die Illyrier bildeten schon lange die schlagkräftigsten Einheiten des römischen Heeres, sie verkörperten die *virtus exercitus Illyrici*. Die Mützen stellten ein Bekenntnis dar: zur illyrischen Identität der Tetrarchen, zum notwendigen Rückhalt im illyrischen Heer, aber auch zur Ideologie militärischer Leistung, die das Portraitideal so stark bestimmte.¹⁹⁶ Monarchische Distinktion und Soldatenideologie verbinden sich in der Ausstattung der venezianischen Tetrarchen auf ungewohnte Weise.

¹⁹⁴ Delbrueck 1932, S. 88, hier wird eine bis ins kleinste Detail sehr präzise Analyse der Kleidung gegeben.

¹⁹⁵ L'Orange 1965, S. 17 und Delbrueck 1932, S. 87 bis S. 88.

¹⁹⁶ Graepler 2011.

5. Die Pietra del Bando

Der Südwestecke der Basilika San Marco etwas vorgelagert fand ein Säulenstumpf aus Porphyraufstellung. Die sogenannte *Pietra del Bando* (Abb. 101) oder *Colonna del Bando* gilt, wie die monumentalen Freisäulen am *molo*, als Ort der Rechtssprechung. Das Wort *bando* entstammt dem Italienischen und bedeutet sinngemäß Ächtung, Bann oder Bekanntmachung. Schon aufgrund der Platzierung an dieser sehr prominenten Position wird deutlich, dass der Stein ein besonderer Bedeutungsträger ist.

An diesem Ort wurden dem Volk Gesetzesbeschlüsse verkündet, die Schädel enthaupteter Hochverräter wurden für den Zeitraum von drei Tagen und drei Nächten dort ausgestellt. Nach Perocco und Freeman wurde der Stein im Jahr 1256 an der Stelle positioniert.¹⁹⁷

In den Werken, welche die Menge der Spolien an und um San Marco behandeln, wird dieses Stück nur sehr selten und stets mit nur wenigen Worten erwähnt. Die Information, die man erhält, bezieht sich meist auf ihre angebliche Herkunft. Oft wird die Meinung vertreten, es handle sich um Beute aus der Schlacht gegen die Genuesen 1285 bei Akkon.¹⁹⁸ Doch wird der Stein diesbezüglich stets in Verbindung mit den Pfeilern der Polyektosbasilika erwähnt, deren tatsächliche Herkunft aus Konstantinopel wissenschaftlich unumstößlich gesichert ist. Daher sind Zweifel an der Provenienz der Pietra del Bando aus Akkon durchaus angebracht, sehr viel wahrscheinlicher handelt es sich auch bei diesem Stück um Beutegut aus Konstantinopel.

Delbrueck schlägt aufgrund der Abmessungen der Terarchengruppe vor, dass die Säule, an der sie angebracht waren, einen Durchmesser von ungefähr 80 cm haben muss. Er gibt an, dass dies in etwa dem Durchmesser der Pietra del Bando entspricht und dass weiters Analogien der Formgebung des unteren Ablaufes zu den Säulen im Vatikan

¹⁹⁷ Perocco, in Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 59 und Freeman 2004, S. 94.

¹⁹⁸ Jacoff 1993, S81.

bestehen.¹⁹⁹ Dies würde der Pietra del Bando mehr Deutungsvolumen geben und zudem ihre Herkunft aus Konstantinopel bestätigen.

Am 14. Juli 1902, als der Campanile in sich zusammenbrach, soll die Pietra del Bando die Basilika vor Beschädigung durch die Trümmer geschützt haben.²⁰⁰

Eine genauere Behandlung dieses Objektes scheint in der Forschung nicht zu existieren und steht somit noch aus.

6. Der Kopf des Carmagnola – Zur ewigen Mahnung

An der Südwestecke der Galerie der Basilika San Marco ist auf der Balustrade der porphyrene Kopf einer Statue angebracht.

Die ursprüngliche Bedeutung dieses Bruchstückes, bekannt als *Testa di Carmagnola*, wurde auf die gleiche Weise von Legenden überformt wie auch die anderen Spolien an und um San Marco. Die ursprüngliche Konnotation trat damit in den Hintergrund und geriet in Vergessenheit.

Der legendäre Carmagnola, der in diesem Fall als Namensgeber fungiert, war ein für seine erfolgreiche Schlachtenführung in seiner Zeit hoch gerühmter italienischer Condottiere, der zunächst für die Visconti tätig war. Durch ein Komplott gegen ihn beim Herzog in Ungnade gefallen, flüchtete er nach Venedig und trat dort in die Dienste des Dogen Francesco Foscari.

Als der übliche Sieg in einigen Schlachten ausfiel, schöpfte die Serenissima Verdacht auf Verrat seinerseits, denn es lagen wohl Anhaltspunkte vor, die Misstrauen gegen den Condottiere aufkeimen ließen. Da seine Familie gefangen gehalten wurde, war er angreifbar und bestechlich. So wurde der wieder in Ungnade gefallene Francesco Bussare, bekannt unter dem Namen Carmagnola, am 5. Mai 1432 wegen Hochverrats gerichtet.²⁰¹ Zwischen den beiden monumentalen Freisäulen, der traditionellen Richtstätte für des Hochverrats Angeklagte, wurde er enthauptet.

¹⁹⁹ Delbrueck 1932, S. 86 und S. 90.

²⁰⁰ Freeman 2004, S. 94.

²⁰¹ Breckenridge 1981, S. 1.

Die venezianische Legende besagt, dass es sich bei dem Porphyrkopf am Dom um den Kopf eben dieses Carmagnola handelt, welchen der Hl. Markus zur Strafe in Stein verwandelt hat. Als ewiges Mahnmal soll es den Venezianern eine Warnung sein und sie zur steten Treue und zur Hingabe an die Serenissima aufrufen.

Es ist der Kopf eines bartlosen, erwachsenen Mannes mit kurzgeschnittenem Haar. Das breite, juwelenbesetzte Diadem und die Verwendung des Porphyrs identifiziert die Skulptur eindeutig als Portrait einer Person mit dem Status eines byzantinischen Herrschers.

Spuren von Bemalung lassen sich im Bereich der Haare und der Augen finden, doch ist nicht geklärt, ob es sich um den Originalzustand oder spätere Überarbeitung handelt.

Die Pupillen waren mit großer Wahrscheinlichkeit mit Edelsteinen intarsiert.

Leichte Asymmetrien legen nahe, dass am originalen Aufstellungsort eine Hauptansicht von der linken Seite gegeben war.²⁰² Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die Statue zu jenen gehörte, welche am Philadelphion in Konstantinopel standen, dessen Portal die berühmte Tetrarchengruppe schmückte. Diese Skulpturen wurden während der Heimsuchung der Stadt größtenteils zerstört. Tatsächlich ist der 40 Zentimeter hohe Kopf Teil der Beute aus dem Vierten Kreuzzug.

Die Identifikation der Skulptur mit einem bestimmten Herrscher ist ungesichert.

Es wird unter anderem vorgeschlagen, dass es sich um ein Porträt Justinians II.

Rhinotmetos handelt, wofür vor allem die erstaunlich abgeflachte Nase als Hinweis

angeführt wird. Diese Partie weist kaum relevante Schäden auf und könnte, wenngleich dies ungewöhnlich wäre, auf eine tatsächliche physiognomische Eigenheit Justinians II.

hinweisen. Es war im 7. Jahrhundert nicht unüblich, einem gestürzten Kaiser als Zeichen der Schande Nase, Zunge und Ohren zu verstümmeln. Nachdem er 685 den Thron bestiegen hatte, wurde er 695 gestürzt und im Hippodrom von Konstantinopel dieser Strafe zugeführt. Nun gelangte Justinian II. nach seinem Sturz durch die Hilfe der Chasaren, an deren Hof er ins Exil geflüchtet war, wieder an die Macht und könnte diese

²⁰² Breckenridge 1981, S. 2.

Verstümmelung als Zeichen seiner Unbeugsamkeit und Macht als gezieltes Mittel zur Propaganda genutzt haben.²⁰³

Es ist dies zwar eine aufregende und sogar auf der Ebene der plastischen Chirurgie diskutierte These, doch ist sie in einiger Hinsicht sehr fragwürdig und keineswegs belegbar. Ebenso könnte die eigentümliche Darstellung der Nase mit einer Beschädigung, möglicherweise sogar durch den Transport nach 1204, zu erklären sein, die so gut wie möglich zu reparieren versucht wurde.

Jacoff vertritt die Meinung, dass es sich um einen Teil einer Statue Kaiser Justinians I. handelt.²⁰⁴

Die Identifikation mit Justinian I. ist plausibel, vornehmlich aufgrund der physiognomischen Ähnlichkeit des Kopfes mit den Herrscherportraits in den Stiftermosaiken von San Vitale in Ravenna (Abb. 102) und numismatischen Portraits. Die großen, von schwungvoll gebogenen Augenbrauen gerahmten Augen und die ornamentale Gestaltung der Krone weisen starke Parallelen zu den konstantinopolitanischen Münzbildnissen aus der Zeit des Kaisers (also von 527 bis 565) und dem bekannten Mosaik in Ravenna auf.

Im Vergleich der Münzbildnissen Justinians I. (Abb. 105) und Justinians II. (Abb. 104) zeigt sich ein evidenter Unterschied in der Form des Kopfes und der Behandlung der Gesichtszüge, welcher die Identifikation mit ersterem sehr nahelegt. Auch zeigen die Münzen Justinians II. aus der zweiten Regierungsperiode keinerlei Hinweis auf Verstümmelungen, was eine derart demonstrative Zurschaustellung dieser an der Statue zusätzlich unwahrscheinlich macht, welche zudem den generellen Gepflogenheiten der damaligen hohen Gesellschaft kaum entsprochen hätte.

²⁰³ Breckenridge 1981, S. 2.

²⁰⁴ Jacoff 1993, S. 80.

7. Die Säulen an der Westfassade

Der Doge Domenico Silvio, dessen Amtszeit von 1070 bis 1084 betrug, erließ die gesetzliche Bestimmung, dass jedes venezianische Schiff bei seiner Rückkehr aus fernen Ländern ein Stück zur Zierde der Serenissima mitzuführen habe.²⁰⁵ Angesichts der Tatsache, dass Venedigs Wirtschaft wesentlich auf dem Fernhandel, dem Import wie Export luxuriöser Güter basierte, vermag die Pracht der Kirchen und Palazzi kaum mehr zu verwundern.

Während Venedig sich also anschickte, zur beherrschenden Seemacht im östlichen Mittelmeer aufzusteigen, sammelte man in allen eroberten Gebieten Schätze, Marmor, Säulen, Kapitelle, Reliefs, kostbare Gefäße und Gemälde, mit denen man die Basilika von San Marco ausschmückte. Die vielen byzantinischen Reliefplatten mit sakralen und profanen Stoffen (Abb. 107, 108), welche die Fassaden von San Marco bedecken, sowie die vielfarbigen Marmorsäulen am Außenbau (Abb. 16 bis 18 und 118) sind ein beredtes Zeugnis dieser Praxis.

Im Laufe des 13. Jahrhunderts erfuhren die Fassaden der Basilika San Marco aufgrund der notwendig gewordenen politischen Machtrepräsentation nach der Eroberung Konstantinopels grundlegende Veränderung. Zwischen 1220 und 1270 wurde die bis dahin nur spärliche Ausstattung der ursprünglichen Ziegelfronten (Abb.106) sukzessive um Mosaiken, Säulen, Reliefs, Marmorinkrustationen und Skulpturen bereichert. Die damalige Beschaffenheit der Westfassade ist in dem Mosaik der Porta Sant'Alipio (Abb. 118, 117) im nördlichen Bereich der Westfassade überliefert, welches aus den Jahren um 1260/70 stammt. Thema des Mosaiks ist die Überführung der Gebeine des Hl. Markus in die Basilika, ein Ereignis das 828/829 stattfand, doch wird die Fassade in ihrer Gestalt des 13. Jahrhunderts dokumentiert.²⁰⁶

Die Säulen stammen von verschiedenen Orten und aus verschiedenen Zeiten und wurden zur Verschönerung der Fassade neu zusammengestellt. In Größe und Form

²⁰⁵ Moretti/Keller 1831/1979, S. 43.

²⁰⁶ Jacoff 1993, S. 1.

einander angepasst, wurden manche auch mit neu gearbeiteten, kostbaren Kapitellen versehen, die den Wert der Marmorsäulen unterstreichen. Harrison erkennt bei drei Kapitellen am nördlichen und südlichen (Abb. 146) Ende der Fassade deren Ursprung in der Polyektosbasilika der Anicia Iuliana in Konstantinopel.²⁰⁷ Allein die Farbigeit der Stücke trug schon zur Belebung der ursprünglichen einfachen Ziegelfassade bei.²⁰⁸ Vornehmlich die Westfassade von San Marco wurde so zum demonstrativen Zeugnis der Eroberungen der Serenissima. Geradezu triumphal verdeutlichen die insgesamt 145 Säulen, die sich in zwei eng gestellten Registern über die Portalvorhallen verteilen die venezianische Spolienrepräsentation, handelt es sich doch auch um den größten bis heute erhaltenen Bestand antiker Spolien an einem Bauwerk.

Die Schäfte bestehen überwiegend aus prokonnesischem Marmor, an besonders prominenten Stellen finden sich auch edle Materialien wie etwa aquitanischer Marmor, Verde antico oder gar Porphyr. Es handelt sich bei den Säulen vornehmlich um symmetrisch angeordnete und der ursprünglichen Ziegelfassade vorgeblendete Schmuckelemente, die kaum tragende Funktion haben, wodurch der Trophäencharakter dieses Spolienensembles zusätzlich unterstrichen wird. Aufschlussreich wäre in jedem Fall die Aufstellung der Kosten, welche die Neuproduktion der Säulen für San Marco damals verursacht hätten. Der Vergleich könnte neue Schlussfolgerungen ermöglichen, die eventuell den ideellen Wert der Spolien zusätzlich unterstreichen.

Die strenge Konzeption der Fassade als durchgehend symmetrisch-harmonisches Gefüge ist erstaunlich. Sowohl in Bezug auf das Material sowie die Dimension wurde auf exakte symmetrische Entsprechungen geachtet, die Stücke sind meist originalen Zuschnitts und nur äußerst selten lassen sich Spuren feststellen, die auf eine gezielte nachträgliche Bearbeitung schließen lassen.²⁰⁹ Dies deutet darauf hin, dass man die Schäfte mit Bedacht und gezielt für die Anforderungen des Fassadenkonzeptes ausgesucht hat.²¹⁰

²⁰⁷ Harrison 1990, S. 142.

²⁰⁸ Kaminski 1999, S. 92.

²⁰⁹ Demus 1960, S. 101.

²¹⁰ Deichmann 1981, S. 13.

Diesem ausdrücklichen Bemühen um Stimmigkeit und Konformität entspricht die Systematik in der Verteilung der Schäfte und Kapitelltypen, jedoch reicht die Uniformität nicht bis ins Detail. Poeschke merkt an, dass Schäfte unterschiedlichen Materials und unterschiedlicher Proportion, ebenso wie Kapitelle verschiedenen Typs unmittelbar nebeneinander angeordnet sind.²¹¹

Für Demus entspricht die Gestaltung und Marmorverkleidung der Westfassade San Marcos der italienischen Protorenaissance und er gibt die Dome von Pisa, Florenz und Lucca als Vergleiche an.²¹² Poeschke führt jedoch einige Argumente an, die das Konzept der Spolienanbringung an San Marco als beispiellos auszeichnen.²¹³

Etwa entspricht die Stellung der Säulen nicht den Anforderungen der kanonischen Säulenordnungen, sondern weist eher eine Anordnung wie jene gotischer Dienste auf. Der Ensembledanke erfüllt zugleich den formalen Zweck, die fünf Portalnischen miteinander zu verbinden und zu vereinheitlichen, wobei die Mitte hervorgehoben wird. Die Nebenportale korrespondieren in ihrer Dimension weitgehend mit dem Hauptportal, laut Poeschke hat dies die Portalprospekte französischer Kathedralen als Vorbild. Diese Art der Portalgruppe bezeichnet er als unantik und unromanisch, wobei diese Entwicklung nach ihm in Italien um 1200 einsetzt.²¹⁴

Er schlägt demnach als definitiven *terminus post quem* eine Datierung der Fassadengestaltung um 1204, also dem Datum der Eroberung Konstantinopels vor. Aufgrund des Grades der Berücksichtigung von Werten wie Symmetrie und Ausgewogenheit und der Hinnahme von gewissen Unstimmigkeiten spricht er sich für einen *terminus ante quem* um die Jahre 1220/30 aus, weist jedoch bezüglich der von der Forschung vorgeschlagenen Datierungen auf den Mangel an eindeutigen Quellen hin.²¹⁵

²¹¹ Poeschke 1996, S. 230.

²¹² Demus 1960, S. 101.

²¹³ Poeschke 1996, S. 229.

²¹⁴ Poeschke 1996, S. 230.

²¹⁵ Poeschke 1996, S. 238. Poeschke listet einen detaillierten kritischen Forschungsstand zur Datierung der Fassadeninkrustation und -dekoration auf.

8. Die Rosse von San Marco - Ein antikes Viergespann wird zur *Quadriga Domini*

Die eindrucksvollsten Schaustücke an der Westfassade der Basilika sind wohl die vier Rosse von San Marco, die in der mittleren Portalachse der Kirche Aufstellung gefunden haben. (Abb. 109) Die Pferde symbolisieren sowohl das weströmische Kaisertum, durch ihren Ursprung, der in Rom vermutet wird, von wo sie wahrscheinlich mit Konstantin als Symbol für den Machttransfer von Rom nach Byzanz gelangten, wo sie wiederum als Kriegsbeute von den Venezianern beansprucht wurden. Der Transport der Beutestücke aus dem Vierten Kreuzzug nach Venedig wird von der Forschung zwischen 1205 und 1207 vermutet.²¹⁶

Der Aufstellungsort auf der Galerie direkt über dem Hauptportal der Basilika ist äußerst prominent. Es ist nicht unplausibel, dass die Terrasse der Galerie, auf der sie auf je drei Säulen angebracht sind (Abb. 119), eigens für die Skulpturen erweitert wurde.²¹⁷ Der Zeitpunkt der Aufstellung der Quadriga an der Westfassade wird zwischen 1205 bis 1260 angenommen. Plausibel erscheint eine Eingrenzung in die Jahre zwischen 1230 und 1240, eine frühere Aufstellung vor dem Ende der Bauarbeiten an der Fassade ist wenig wahrscheinlich und scheint durch ihren Wert belegt, da die Stücke somit einem hohen Risiko der Beschädigung ausgesetzt gewesen wären. Als gesicherter terminus ante quem ist jedenfalls die Entstehungszeit des Mosaiks der Porta Sant'Alipio (Abb. 117) geltend zu machen, also um 1270.²¹⁸ Dort sind die Pferde in ihrer heutigen Position abgebildet und scheinen die untere Szene der Translation des Hl. Markus zu überwachen. Die Überführung der Pferdegruppe in die Stadt des Hl. Markus scheint als letzter symbolischer Akt die endgültige Überwindung der alten Schutzmacht Byzanz besiegelt zu haben. Die Pferde von San Marco, sowie die Basilika wurden zum Symbol der Macht für den venezianischen Staat.

²¹⁶ Jacoff 1993, S. 7.

²¹⁷ Lehnert 2009, S. 32.

²¹⁸ Jacoff 1993, S. 8.

In Konstantinopel zierten sie laut der gängigsten Meinung die Loge des Kaisers oder das Portal des Hippodroms, doch ist es nicht zweifelsfrei belegbar, dass es sich bei den Stücken in Venedig um tatsächlich diese Quadriga handelt. Robert de Clari berichtet über das Hippodrom „...[dort] sind die aus Kupfer gegossenen Standbilder von Männern und Frauen, von Pferden und Ochsen, von Kamelen und Bären und Löwen und vielen anderen Arten wilder Tiere. Die sind so gut gemacht und so naturgetreu nachgebildet, daß es keinen so guten Meister in der Heidenwelt oder in der Christenheit gibt, der die Standbilder besser oder sie so gut gestalten könnte, wie diese Standbilder gestaltet sind. Diese pflegten sich früher durch Zauberei zu bewegen; jetzt aber bewegen sie sich nicht mehr.“²¹⁹

Nach Galliazzo stellten die vier Pferde die vermutlich einzige Quadriga Konstantinopels dar. Auch er verortet sie spätestens ab dem 8. Jahrhundert im Hippodrom, wo sie den um die 23 m hohen Turm des Hauptportals bekrönten.²²⁰ Doch sprechen die Quellen von mehreren derartigen Werken.

Dass die exakte Identifikation der Quadriga mit einer der in Konstantinopel zu dieser Zeit noch erhaltenen schwierig und noch als ungesichert zu bezeichnen ist, wird bei Freeman deutlich. Er hält es für wenig wahrscheinlich, dass es sich um die Pferde des Turmes im Hippodrom handelt, die nur schwer zugänglich gewesen seien – ein Argument, das angesichts des als enorm zu bezeichnenden Aufwandes bezüglich des Transports und der Neuaufrichtung der Stücke in Venedig jedoch als haltlos zu bezeichnen ist. Eher wahrscheinlich ist für ihn die Identifikation mit weiter unten im Hippodrom angebrachten Pferden. Ein weiteres Viergespann befand sich am *milion*, jenem Bauwerk, das den Mittelpunkt der Welt markierte, den Konstantin der Große einfach von Rom in die neue Hauptstadt des Reiches verlegt hatte. Diese Stelle, die der Ausgangspunkt sämtlicher Messungen war, lag entlang der *mese*, der wichtigsten Zemonien- und Prachtstrasse der Stadt, die im imperialen Zeremoniell eine große Rolle spielte. In die Basis waren die Distanzen der wichtigsten Städte zu Konstantinopel eingemeißelt. Das Gebäude hatte die Gestalt eines Tetratylon und war überkuppelt.

²¹⁹ Robert de Clari zitiert nach Sollbach 1998, S. 132 bis 133.

²²⁰ Galliazzo 1981, S.67 und S. 74f.

Statuen Konstantins, vermutlich in der Gestalt des Zeus Helios mit seiner Quadriga, sowie Helenas, seiner Mutter, befanden sich dort.²²¹ Zu speziellen Feierlichkeiten wurde die Quadriga vom *milion* in das Hippodrom verbracht.

Die *Parastaseis Syntomoi Chronikai* berichten: „At the golden Milion a chariot of Zeus Helios [Zeus in the guise of the sun-god] with four fiery horses driven headlong beside two statues has existed since ancient times [...] And the chariot of Helios was brought down into the Hippodrome [...]“.²²²

Dieses Bauwerk und die dort angebrachten Skulpturen repräsentierten intensiv Konstantin und die Gründung der Stadt, wodurch sie nach Freeman den Ansprüchen Venedigs im Sinne einer Legitimation der Stadt als genuin christliche und römische Gründung exakt entsprechen würden.²²³

Die Pferde des Hippodroms erfuhren als Sinnbild der Macht in den byzantinischen Kolonialstädten Nachahmung.²²⁴ So, wie der Markuslöwe von den Venezianern gezielt als Symbol der Werte der Serenissima und deren stets wachender Gegenwart an den Hauptplätzen der wichtigsten Städte ihrer Kolonien eingesetzt wurde.

Auch Vladimir I. brachte eine byzantinische Quadriga nach Kiev, wo diese in unmittelbarer Nähe zu einer Kirche und einem Palast aufgestellt wurde.²²⁵

Es besteht dort eine lockere topographische Parallelität zwischen der originalen und der neuen Aufstellung im venezianischen Kontext. Aufzuzeigen ist so auch die Ähnlichkeit der Platzierung der Quadriga an San Marco mit ihrem ursprünglichen Aufstellungsort in Konstantinopel. Wie auf dem Turm am Hippodrom befinden sich die Pferde dort in unmittelbarer Nähe zur Hauptkirche, des Palastes und in großer Höhe, werden untersichtig wahrgenommen und weisen auf einen großen Hauptplatz von zentraler Bedeutung für das Sozial- und Staatsgefüge. Die Konnotation zum Herrscher ist da wie dort stark, zu gewissen religiösen Zeremonien und Ereignissen mehr säkularen Charakters wie etwa Turnieren, die auf der Piazza San Marco stattfanden, hielt sich der

²²¹ Maclagan 1968, S. 23.

²²² *Parastaseis Syntomoi Chronikai* zitiert nach Freeman 2004, S. 29.

²²³ Freeman 2004, S. 89 bis S. 91.

²²⁴ Demus 1960, S. 114.

²²⁵ Jacoff 1993, S. 91.

Doge auf der Loggia der Westfassade auf und überblickte von dort das Geschehen, so wie es der Kaiser von seiner quadrigenbekrönten Loggia im Hippodrom tat.²²⁶

Wenngleich die genaue Position der Kaiserloge im Hippodrom umstritten ist, so ist die Beziehung des Kaisers und dem bedeutungsstarken Symbol nicht von der Hand zu weisen.

Durch die Position des Dogen auf der Loggia zwischen den Pferden trat dieser gleichsam in die Rolle ihres Lenkers und erhielt somit einen festen Platz im Programm der Fassade als dessen Willen ausführendes Instrument Gottes.

Man hält die erstaunlichen Stücke allgemein für hellenistische oder römische Arbeiten, vermutlich aus dem 4. Jahrhundert vor Christus.²²⁷ Borelli Vlad, Fogolari und Toniato weisen jedoch darauf hin, dass weder in der griechischen, noch in der römischen Kunst Beispiele existieren, die in der Anatomie und der Stilistik direkt als Vergleiche herangezogen werden könnten, mit denen sich eine gesicherte Zuordnung durchführen ließe.²²⁸ Zu sehr unterscheiden sich die Pferde von den Vergleichsobjekten in wichtigen Details, auch die Untersuchung der Bronzestruktur führte zu keinem Ergebnis. Die Bronzepferde, deren ursprüngliche Vergoldung nur schlecht erhalten ist, bekrönten wohl in ihrem wahren Ursprung als Quadriga einen römischen Triumphbogen. Eine Quadriga ist nach antikem Vorbild ein zweirädriger Streitwagen, der von vier nebeneinander schreitenden Zugtieren gezogen wird. Vornehmlich im alten Rom wurde die Quadriga bei Wagenrennen und in Triumphzügen eingesetzt und häufig in Bildern und Statuen abgebildet, so diente sie vornehmlich als repräsentativer Skulpturenschmuck von Triumphbögen. Die generelle Ähnlichkeit der Komposition der Westfassade der Basilika San Marco mit jener römischer Triumphbögen ist an dieser Stelle zu erwähnen, erfüllt sie doch einen ähnlichen Zweck und dient der Erhöhung Gottes, des Hl. Markus und des Staates per se.²²⁹

²²⁶ Jacoff 1993, S. 102, dort zitiert er Briefe Petrarcas und andere Quellen.

²²⁷ Pignatti 1957, S. 75.

²²⁸ Boreli Vlad, Fogolari, Toniato in Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 15.

²²⁹ Perocco in Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 56.

Bereits um 600 vor Christus kommt eine Quadriga im babylonischen Schöpfungsmythos *enûma elîsch* als Kriegswagen des Marduk vor. Gewöhnlich haben die Wagen zwei Deichseln und einen langen Querbaum oder ein Joch. Oft variiert diese Form, indem nur die beiden mittleren Pferde an die Deichsel angeschirrt sind und diese durch ein Joch (lat. *biga*) zusammengehalten werden, während die beiden Seitenpferde nur mit den Zugsträngen (lat. *funalis*) angespannt werden. Als Wagenlenker sind in der antiken Kunst häufig die Siegesgöttin Viktoria, beziehungsweise Nike, oder Apollon dargestellt. Es handelt sich bei den Rossen Venedigs um das einzige erhaltene antike Viergespann. Ein gewagtes und wissenschaftlich irrelevantes, aber durchaus interessantes Gedankenspiel ist es, den Wagenlenker von Delphi (Abb. 137) mit der venezianischen Quadriga zu verbinden. Nur die Enden der Zügel, die der Lenker noch in einer Hand hält und Fragmente der Pferde weisen darauf hin, dass die ergänzenden, jedoch heute verschollenen Teile der Komposition ein solches Viergespann gewesen sind. Der Kaiser in seinem Siegeswagen, der die venezianischen Rosse ursprünglich lenkte, ist verloren. Den fragmentarischen Zustand der Gruppe kommentiert Johann Wolfgang von Goethe in seiner Korrespondenz aus dem Jahr 1786: „Diese kostbaren Thiere stehen hier wie Schafe, die ihren Hirten verloren haben.“²³⁰

Eine entsprechende Passage widmet der Dichterstern dem Viergespann in seiner *Italienischen Reise*, es findet sich ein Eintrag vom 8. Oktober 1786: „Die Pferde auf der Markuskirche besah ich in der Nähe. Von unten hinauf bemerkt man leicht, daß sie fleckig sind, teils einen schönen gelben Metallglanz haben, teils kupfergrünlich angelauten. In der Nähe sieht und erfährt man daß sie ganz verguldet waren, und sieht sie über und über mit Striemen bedeckt, da die Barbaren das Gold nicht abfeilen, sondern abhauen wollten. Auch das ist gut, so blieb wenigstens die Gestalt. Ein herrlicher Zug Pferde! Ich möchte einen rechten Pferdekennner darüber reden hören. Was mir sonderbar scheint, ist, daß sie in der Nähe schwer und unten vom Platz leicht wie die Hirsche aussehen.“²³¹

²³⁰ Moretti Keller S. 43.

²³¹ Goethe/Michel 1976, S.117.

Tatsächlich ist erstaunlich, wie sublim die Meister, die die Stücke schufen, es verstanden, deren Wirkung aus der Nähe betrachtet natürlich wirken zu lassen und doch Rücksicht auf die Untersicht zu nehmen, die ihrer ursprünglichen Konzeption entspricht. Sie vereinigen in sich ehrfurchtgebietende Überlegenheit einer großen Tradition und unerhört vitale, plastische Kraft.²³²

Goethe empört sich über die Spuren, die das Abnehmen der Vergoldung an den Rössern hinterließ, und in der Tat weist deren Oberfläche Ritzungen auf. (Abb. 111 bis 113) Es handelt sich hierbei jedoch nicht zwingend um einen Akt des Vandalismus, sondern möglicherweise um einen geschickten Kunstgriff. Da die Rösser in vielen Metern Höhe angebracht waren, ist es nachvollziehbar, dass die Meister die Vergoldung in feine Rillen an der Oberfläche fügten (Abb. 114), um die Reflexion der Sonnenstrahlen weniger aggressiv wirken zu lassen. Dadurch ergäbe sich der Vorteil, dass der Betrachter nicht vom Glanz des edlen Materials geblendet wird, weiter könnte dies auch eine gewisse Materialersparnis bedeuten.

Eingehende Untersuchungen ergaben, dass zur Vergoldung der Stücke zwei verschiedene Techniken angewendet wurden. Die Verwendung von Blattgold ist bereits 2 500 Jahre vor Christus bezeugt, doch die Technik der Feuervergoldung könnte ein Indiz für die Provenienz der Pferde sein. Borelli Vlad schlägt aufgrund der Art der Vergoldung eine Datierung in das 4. Jahrhundert vor.²³³

Die Kombination der beiden Materialien Bronze und Gold, die zu den wertvollsten und repräsentativsten Werkstoffen zählen, unterstreicht den edlen Charakter dieser Kunstwerke.

Die Pferde wurden in nur zwei Stücken gegossen (Abb. 115, 116), wobei die Trennung der Teile durch das Halsgeschirr verdeckt wird. Hinzuweisen ist darauf, dass offenbar für den Transport von Konstantinopel nach Venedig die Köpfe der Pferde abmontiert wurden, denn vielmals wird in der Literatur darauf hingewiesen, dass die Köpfe falsch wieder aufgesetzt wurden. Dieses Urteil begründet sich in der ungewöhnlichen

²³² Pignatti 1957, S. 75.

²³³ Borelli Vlad in Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 179f.

Verteilung der Blickrichtungen der einzelnen Tiere. Um die Dynamik und Geschwindigkeit zu unterstreichen, streben die Rosse in Quadrigen üblicherweise vom Wagen zu den Seiten hin, was durch die Beinstellung und Körperwendung als auch die Richtung, in die der Kopf gedreht ist, gelingt. Im Falle der Rosse Venedigs irritiert die beinahe verschwörerisch wirkende Innigkeit des Blickes, den sich jeweils die Tiere zur linken sowie zur rechten Hälfte zuzuwerfen scheinen. Zweifel an der Originalität der Ausrichtung der Köpfe sind also durchaus berechtigt.

Die Position der Köpfe entspricht jedenfalls jener, wie sie im Mosaik der Porta Sant'Alipio wiedergegeben ist, woraus man schließen kann, dass das Zueinanderwenden der Häupter ein bewusster und bedachter Kunstgriff ist, um die Einigkeit zu unterstreichen, entsprechend der Auslegung des Viergespanns als Quadriga Domini.

Die üppigen und facettenreichen Legenden, die sich um die vier Rosse ranken, sind ein weiteres Zeugnis für die venezianische Lust am erzählen schillernder Geschichten.²³⁴

Eine auch in der einschlägigen Literatur weit verbreitete Mär besagt, dass man zunächst die wertvollen Rundplastiken in Venedig im Arsenal aufbewahrte, als sie jedoch von der Einschmelzung bedroht waren erinnerte man sich ihrer.

Die Überlieferung, die Bronzepferde wären nach dieser langen Lagerung im Arsenal nur um ein Haar der Einschmelzung entgangen, ist für Jacoff wenig plausibel und man schenkt seinen Ausführungen gerne Glauben.²³⁵ Allein die Anstrengungen, die unternommen worden waren, um die Quadriga unversehrt von ihrem Aufstellungsort am Hippodrom zu bergen und nach Venedig zu verschiffen, belegen ein dezidiertes Interesse daran, sie einer gewissen Verwendung als Kunst- und Kulturgut zuzuführen, an welchem Ort auch immer. Wäre eine Einschmelzung von Beginn der Unternehmung an geplant gewesen, wäre diese noch an Ort und Stelle erfolgt, wie es mit vielen Bronzeskulpturen tatsächlich geschah, denn ein derart unökonomisches Verhalten entspräche mit Sicherheit nicht dem Gebaren einer Wirtschaftsmacht wie Venedig.

²³⁴ Perry 1977, S. 27 f.

²³⁵ Jacoff 1993, S. 7.

Wie rasch in den Jahrhunderten seit der Verbringung der Pferde an die Fassade von San Marco diese Rosse schon zum Symbol des venezianischen Staates geworden waren, zeigt ein Ausspruch des genuesischen Admirals Pietro Doria aus dem Jahre 1379, als während des Krieges von Chioggia Venedigs Untergang besiegelt schien, er hoffe, den Rossen von San Marco den Zaum anlegen zu können.²³⁶

Das Viergespann ist Gegenstand zahlreicher Legenden. In einer Paudaner Chronik aus dem 15. Jahrhundert wird die Begebenheit aus dem vierten Genueser Krieg 1379 anders erwähnt. Nach der Eroberung Chioggias entsandte Venedig Diplomaten, um einen Friedensvertrag auszuhandeln, doch Francesco da Carrara, Condottiere aus Padua im Dienste Genuas soll geantwortet haben, dass er nicht ruhen würde, bis er den Rossen von San Marco Zügel angelegt habe.²³⁷

Obwohl die Feinde Venedigs immer wieder damit gedroht hatten, den Rossen endlich die symbolischen Zügel anzulegen, gelang es erst Napoleon, sie zu entführen. Als er 1797 der fast tausendjährigen Geschichte der Unabhängigkeit der venezianischen Republik ein Ende bereitete, schickte er die Pferde mit anderen kostbaren Beutestücken als Siegestrophäe nach Paris.

So geschah es am zweiten Ostertag 1797, im Rücken der französischen Truppen, die bereits bis nach Friaul vorgerückt waren, dass sich die Städte der venezianischen Terra Ferma mit Verona an der Spitze in einem Aufstand gegen die französische Besatzung erhoben. Auf Befehl Napoleons unterdrückte General Augereau den Aufstand, und die Rache gegenüber Verona und Venedig war hart. Insbesondere Venedig, bisher als neutral von den Kriegshandlungen verschont geblieben, teilte nun das Schicksal der übrigen eroberten Städte. In Mestre diktierte Napoleon persönlich die Bedingungen für Venedig, dessen Mächtige als die Hauptschuldigen des Aufstandes angesehen wurden. Die Inquisitoren wurden inhaftiert, der Doge und die Signoria abgesetzt, die Flotte ausgeliefert und sechs Millionen Sesterzen in Bargeld und Gütern als Kontribution auferlegt, darunter zwanzig Bilder und fünfhundert Manuskripte aus öffentlichem

²³⁶ Moretti Keller S. 42 f.

²³⁷ Jacoff 193, S. 74.

Besitz. General Baraguay-d'Hilliers besetzte mit seinen Truppen die Lagunenstadt, und die Kunstkommissare begannen ihre Arbeit.

Unter dem Schutz der Truppen wurden neben dem mittelalterlichen Bronzelöwen, der eine der beiden Monumentalsäulen auf der Piazzetta zierte, auch die vier Bronzepferde und weitere Skulpturen aus der alten, in der Biblioteca Marciana vorhandenen Sammlung beschlagnahmt.²³⁸

Als am 3. Oktober 1797 der Friede von Campoformio unterzeichnet war, der die alten Fürstentümer in der cisalpinischen Republik vereinte, aber Venedig an Österreich gab, ließ Napoleon seinen Stellvertreter General Berthier, den neuen Oberkommandierenden Italiens, von Paris aus wissen: „Versichern Sie sich, daß die vier Bronzepferde und der Löwe und die anderen Kunstwerke ebenfalls evakuiert werden“²³⁹. Worauf Berthier ihm brieflich bestätigte: „Les fregates la Diane et la Juno sont ici, j'ai vu à bord de la Diane les quatre chevaux de Venise.“²⁴⁰

Waren frühere Transporte mit Kunstwerken ohne großen Pomp in Paris empfangen worden waren, wurde die Ankunft diesmal zum Anlass einer großen Feierlichkeit genommen, die zugleich an die Revolutionsfeste und die römischen Triumphe erinnerte. André Thouin, einer der letzten Gärtner des Königs, und in der Folge auch einer der führenden Gärtner der neuen Republik, war im Rahmen des Italienfeldzugs 1796 beauftragt, systematisch von den enteigneten Aristokraten der eroberten Bereiche deren Pflanzensammlungen für das Nationale Museum für Naturgeschichte zu erlangen. Er war bereits an der künstlerischen Organisation der großen Revolutionsfeiern, die J.L. David leitete, beteiligt. In erhaltenen Briefen ist sein Plan für den triumphalen Einzug der italienischen Kunstwerke und der sonstigen Beute bis in kleinste Einzelheiten belegt.

Vom 27. bis zum 28. Juli 1798 bestaunte die Pariser Bevölkerung in einer endlosen Kolonne (Abb. 130) den Einzug der „Monuments des Sciences et Arts“. Angeführt von den zwei römischen Kolossalstatuen des Nil und des Tiber aus dem Vatikan bewegte

²³⁸ Wescher 1976, S. 68 f.

²³⁹ Napoleon 1858-1869, Bd. III, S. 466.

²⁴⁰ Wescher 1976, S. 71.

sich die Prozession der Kriegsbeute vom Botanischen Garten entlang der Seine zum Champs de Mars und weiter zum Louvre. Der Inhalt der Kisten war mit großen Buchstaben aufgeschrieben, und zwischen den griechischen und römischen Statuen wurde ein Transparent getragen, auf dem zu lesen stand: „La Grèce les ceda, Rome les a perdu / Leur sort changea deux fois / Il ne changera plus“. Die Bronzepferde von San Marco wurden, wie dies ein zeitgenössischer Stich zeigt, auf rollenden Plattformen zwischen lebenden Giraffen, Kamelen und anderen exotischen Tieren, die für den zoologischen Garten bestimmt waren, mitgeführt.²⁴¹

Sie wurden danach auf marmornen Basen am Ostende der Tuileries (Abb. 132) und 1808 als Bekrönung mit einem Siegeswagen und anderen neu zu diesem Zwecke angefertigten Akzessorien auf dem an dieser Stelle errichteten Arc de Triomphe du Carrousel aufgestellt. (Abb. 133) Napoleon ließ den Arc de Triomphe du Carrousel von 1807 bis 1809 zwischen dem Louvre und dem damals noch freistehenden Palais des Tuileries zum Gedenken an seine Grande Armée nach dem Vorbild des Septimius-Severus Bogens in Rom bauen.

Die ihn schmückenden Reliefs nach Entwürfen von Charles Meynier legen einen Schwerpunkt auf die Ruhe der Friedensverhandlungen und entsprechen so dem Bild, das Napoleon von sich selbst propagierte, preisen aber zugleich das Militär indem die Uniformen antikisierend überhöht dargestellt sind.

Das ungefähr 19 Meter hohe, 23 Meter breite und 7,3 Meter tiefe Monument besteht aus drei Bögen. Der mittlere Bogen mit einer Höhe von über 6 Metern wird von zwei niedrigeren, gut 4 Meter hohen, flankiert. Der Triumphbogen ist mit rosafarbenem Marmor an den Säulen und dem Frontispiz ausgekleidet. Die Rosse fanden also einen Platz, der der ursprünglichen Konzeption als Bekrönung eines Triumphbogens entsprach. 1808 wurden der Quadriga auch zwei Siegesgöttinnen zur Seite gestellt. Während der politischen Restauration in Frankreich wurde die Quadriga durch eine Kopie von François Joseph Bosio ersetzt. Nach dem Sturz Napoleons fiel Venedig an Franz I von Österreich, der die Rückführung der Quadriga aus Paris einleitete (Abb. 134). Erst 1815 kehrten sie an ihren alten Platz zurück.

²⁴¹ Wescher 1976, S. 76 f.

Die Wege, auf denen ein Gegenstand zum Symbol für eine Gemeinschaft und gar einen Staat aufsteigt, sind oft zufällig oder gar wunderbarlich. Mit Sicherheit gab es im Mittelalter, ehe Straßen und Plätze gepflastert waren, edle Pferde in Venedig, denn der venezianische Adel stand noch im Trecento an ritterlichem Wesen kaum hinter den Edlen der Terra ferma zurück.

„In Jahrhunderten, die aus eigener Kraft noch keine freiplastische Reiterstatue bilden konnten, mußten diese frei ausschreitenden Hengste wie Wundergebilde gewirkt haben und wie Telesmata verehrt worden sein, wie Weihegaben, die eine rätselhafte Schöpfergewalt hervorgebracht hatte und an die das Geschick der Stadt magisch gebunden schien.“²⁴²

Findet man auch heute keine Pferde mehr in der Stadt, sind die Rosse von San Marco noch immer Verkörperung von Venedig. In unserer Zeit sind es nicht mehr feindliche Mächte, sondern Umweltgifte, welche die Rosse bedrohen. Die Originale befinden sich heute aus diesem Grund im Museo di San Marco.²⁴³

Zwischen 1974 und 1981 wurden die Pferde aus Denkmalpflegerischen Gründen nach und nach durch Kopien ersetzt und die Originale restauriert ins Museum verbracht.²⁴⁴

a. Die *interpretatio christiana* des Viergespanns des Kaisers als *Quadriga Domini*

In Venedig kommen, einer damaligen Mode in Italien entsprechend, vielerorts freistehende Rundplastiken als Identifikationsfiguren der Bevölkerung und als Machtdemonstration zum Einsatz. Etwa der Koloss von Barletta, ebenfalls Teil der Beute von 1204. Es handelt sich bei diesem Stück, das wohl Teil eines der vielen Säulenmonumente Konstantinopels war, um die überlebensgroße Bronzefigur eines frühchristlichen Kaisers, höchst wahrscheinlich Marcian (Kaiser von 450-457).²⁴⁵ Er war mit großer Wahrscheinlichkeit ebenfalls für die Piazza San Marco bestimmt, doch geriet das Schiff, das ihn transportierte vor Barletta in Seenot und ging vor Anker, worauf das

²⁴² Moretti/Keller 1831/1979, S. 42, zitiert nach Heinrich Decker.

²⁴³ Kaminski 1999, S.92.

²⁴⁴ Jacoff 1993, S. 5.

²⁴⁵ Johnson 1925, S. 20 bis S. 25 und Jordan-Ruwe 1995, S. 176.

Stück dort verblieb.²⁴⁶ Antike Skulpturen wurden solcherart in vielen italienischen Städten zum Mittelpunkt des Selbstverständnisses. Einerseits fügen sich die Pferde San Marcos in diese Gruppe ein, sind jedoch neben ihrer Propagandafunktion um eine Facette der Interpretation reicher. Jacoff prüft alle gängigen Erklärungen für die Platzierung des Viergespanns und Deutungen ihrer Präsenz und kommt überzeugend zu dem Schluss, dass die plausibelste Möglichkeit in der Identifizierung der Pferde und dem ursprünglich sie umgebenden Skulpturenprogramm in Venedig als *Quadriga Domini* liegt. Entsprechend dem Patrozinium San Marcos wird die Bedeutung des Stadtheiligen als Mitbegründer des Triumphs des Christentums dadurch unterstrichen und kann als Höhepunkt des ihm gewidmeten Mosaikenzyklus im Inneren der Basilika und somit seiner Vita gelesen werden.

Die *Quadriga Domini*, der Thronwagen Gottes, entspringt den Visionen des Ezechiel wie er die *merkavah* (Abb. 134, 135) in den Kapiteln 1 und 10 seines Buches beschreibt.²⁴⁷

Die vier Cherubim und die vier vieläugigen Räder, von denen er spricht wurden christlich umgedeutet auf die von Pferden gezogene *Quadriga*, wodurch auch die bedeutsame Vierzahl der Evangelisten repräsentiert war, verkörpert in den Tieren. Diese Deutung ermöglichte überdies eine gewisse Kontinuität auch in mythologischer Hinsicht und verknüpft so den Thronwagen Gottes mit dem Viergespann des Sonnengottes Apoll, entsprechend der Legitimation des Christentums durch die Adaption an den Kult des *Sol Invictus*, entsprechend der biblischen Prophezeiung „aufgehen wird euch die Sonne der Gerechtigkeit“.²⁴⁸

Die Deutung der vier Pferde als *Quadriga Domini* wird vor allem in Anbetracht des heute nicht mehr erhaltenen originalen Dekorationsschemas plausibel. Im 15. Jahrhundert wurde in das Bogenfeld hinter den Pferden ein großes, halbrundes Fenster eingebrochen, bekannt als *finestrone*. Einiges spricht dafür, dass sich anstelle des

²⁴⁶ Freeman 2004, S. 88.

²⁴⁷ Ezechiel 1,4-28 und 10,1-22.

²⁴⁸ Maleachi 3,20.

Fensters ursprünglich fünf, womöglich wie auch die Pferde vergoldete, Reliefpaneele (Abb.121 bis 125) befanden, Christus und die vier Evangelisten darstellend.²⁴⁹ Diese wurden im Zuge des Einbaus des großen Fensters an der Nordwand angebracht, wo sie noch heute in etwas unrepräsentativer Form zusammengestellt sind. Vornehmlich die große Wichtigkeit und starke Präsenz der Evangelisten im gesamten Programm und der Innenausstattung würde ihr Fehlen in der Gestaltung der Westfassade im Zustand des 13. Jahrhunderts ein Problem in deren Lesbarkeit darstellen.

Die starke Verbreitung des Motivs der Quadriga Domini im Byzantinischen Raum und die Orientierung der Venezianischen Kunst an byzantinischer Mode legt eine Deutung als Quadriga Domini nahe, zudem stand das Motiv im 13. Jahrhundert im religiösen Diskurs und war dem Mittelalterlichen Betrachter geläufig.

Gerechtfertigt wird die These Jacoffs auch durch die Tatsache, dass dem Hl. Markus, Stadtpatron Venedigs, dessen Vita der Hauptteil der Freskenzyklen in der Innenausstattung gewidmet ist, durch die Darstellung als eines der vier Zugpferde der Christenheit, nämlich als Verfasser eines der Evangelien, grundlegend zur weiten Verbreitung der Religion und der damit verbundenen Tugend, zusätzliche Ehre zuteil wird.²⁵⁰ Jacoff nennt die Stücke, die ein eindrucksvolles Beispiel der *interpretatio christiana* paganer Kulte bietet, bewundernd eine „einzigartige visuelle Metapher“.²⁵¹ Die Rosse von San Marco demonstrieren eindringlich, wie sehr Religion und Politik in der Serenissima miteinander verwoben waren und verschmolzen und ihre Ambivalenz zeichnet das Programm der Fassaden von San Marco und der Piazza als feiner und berechnender durchdacht aus als bislang behauptet.

²⁴⁹ Jacoff 1993, S. 27f und S. 34.

²⁵⁰ Jacoff 1993, S. 59.

²⁵¹ Jacoff 1993, S. 112.

VIII. Conclusio

Die Mystik und Verworrenheit Venedigs wurde, wie die Sichtung der Literatur und die schier ungeheure Fülle romantischer Werke zum Thema eindringlich bezeugt, vielen Generationen von Erzählern, seien sie wissenschaftlich oder säkular motiviert, zum Verhängnis. Selbst der sachlichste und kühlpste Autor hält an manchen Stellen dem Druck nicht stand und lässt sich zu sentimentaler Schwärmerei hinreißen, wo er sich an anderer Stelle an unbestreitbaren Fakten und anerkannten Tatsachen festmacht. Diese Verführungskunst hat zur Folge, dass sich der Schleier der Legenden über die Stadt breitete und selbst vor den Orten nicht halt machte, die im Zentrum der Aufmerksamkeit standen, gesichtet von unzähligen Augen, bewundert und bewusst. Eine sinnliche Schläfrigkeit drang über viele Jahrhunderte in das Bewusstsein der Stadt im weitesten Sinne ein und erfasste auch die Steine von Venedig.

Durch das Zusammentragen dieser Legenden und mystischen Schleier, die so oft durch Historisches zu belegen versucht wurden einerseits und die wissenschaftliche Analyse der Materialität, Stilistik, Herkunft und der Bedeutung im originalen Kontext wird deutlich, dass der Hang zum Erfinden schöner Geschichten eine Ursehnsucht der Venezianer darstellt.

Bereits zum Zeitpunkt ihrer Aufstellung erzählten die prominenten Kunstwerke der Piazza San Marco und der Basilika San Marco den Betrachtern aus aller Welt von Ruhm, Stabilität, Kontinuität und somit einer mächtigen Vergangenheit mit dem deutlichen Ziel, die Zukunft ebenso ruhmreich, stabil, kontinuierlich und vor allem mächtig zu gestalten.

Die Rosse von San Marco sollten nicht auf die unzählbare Macht und Freiheit Venedigs anspielen, sondern als Quadriga Domini die Wichtigkeit ihres Staatspatrons, dem Hl. Markus Evangelista, als Verkünder des Göttlichen Heilsplanes unterstreichen.

Der Kopf des Carmagnola war nicht grausame Abschreckung vor dem selbstsüchtigen Verrat am Vaterland, sondern sollte als Teil einer prominenten Statue des ruhmreichen Kaisers Justinian I. darauf verweisen, dass sich Venedig als einigende Macht verstand. Justinian der Große, Überwinder der Antike, der das Römische Imperium in seiner alten

Größe und Würde wieder zu restaurieren bestrebt war und welcher der christlichen Welt zu neuer Zusammengehörigkeit verhelfen wollte, um den Sieg der Christenheit voranzutreiben, der Erbauer der Hagia Sophia. Auf diese Werte wollte sich Venedig beziehen, sie weiterhin verfolgen, ja sogar übertrumpfen und als Erbe der alten Ideale ein neues Imperium begründen.

Die Tetrarchen waren keine räuberischen, verruchten und allen christlichen Werten abtrünnigen Brüder, darüber hinaus ausländisch und in der damals schrecklichsten Steigerung gar Mohren. Die Portraits der Kaiser der Tetrarchie sollten die Einigkeit des venezianischen Rates symbolisieren und seine Mitglieder gleichwohl zur Eintracht motivieren, als welche man die Macht und Unangreifbarkeit des Staates sah. Wie die vier gleichgesetzten Kaiser beschlossen die Mitglieder des Rates im Ideal auf Augenhöhe zueinander die Geschicke Venedigs.

Die vielen Säulen, die wie Orgelpfeifen die Portale umgeben, scheinen mit Liedern in den Zungen ihrer so zahlreichen Herkunftsländer die Herrlichkeit der Basilika San Marco zu besingen und scheinen wie die synästhetische Verkörperung einer im Chor vielstimmig gesungenen Lobpreisung.

Der Hl. Theodor und der Markuslöwe blicken wachsam und mahnend auf jeden Besucher hinab, als wären sie die Torwächter zum Allerheiligsten der Stadt, daran erinnernd, dass die gewaltige historische und legendäre Macht beider Teile des Römischen Imperiums hinter der Serenissima stehen.

Die Pfeiler der Polyektosbasilika üben eine sinnliche Anziehungskraft auf jenen aus, der sich über die Piazzetta der Basilika nähert und wirken wie eine magische Pforte, durch die man eine Welt betritt, in der andere, höhere Gerichtsbarkeit herrscht, die nach erhabeneren Werten handelt, als die profane Wirklichkeit.

Es ist wunderbar nachvollziehbar, dass die Aufstellung und Anbringung dieser hoch bedeutungsvollen und aussagekräftigen Spolien mit äußerster Bedachtsamkeit an genau jenen Orten vorgenommen wurde, wo sie sich auch heute noch befinden. Sehr geschickt passten die Venezianer die Stücke in das Konzept der Piazza San Marco ein, das sich bei genauer Betrachtung als höchst komplex und wohlüberlegt präsentiert.

Der Verwendung von Spolien zur repräsentativen Ausschmückung eines prominenten Bauwerkes kann mannigfache Motivation zu Grunde liegen.

Im Falle der Spolien, die auf der Piazza San Marco Aufstellung gefunden haben, scheinen die Verantwortlichen einem präzise kalkulierten Programm, oder zumindest einem sehr genau definierten Grundgedanken gefolgt zu sein, denn zu ähnlich sind die Aussagen der einzelnen Werke, zu sehr laufen sie alle auf ein gemeinsames Ziel hinaus.

Dennoch kann diese These wohl niemals eindeutig zu beweisen sein, denn bis zur Auffindung einer schriftlichen Quelle für den Beweis eines solchen wohl kalkulierten Programms für die Anlage der Piazza San Marco und die Basilika, bleibt die Möglichkeit, dass die Werke ihrer bloßen Ästhetischen Wirkung wegen verwendet wurden trotz ihrer Unwahrscheinlichkeit immer bestehen, so unromantisch und wissenschaftlich unbefriedigend sie auch sein mag.

Enrico Dandolo wurde nach seinem Tod am 1. Juni 1205 in der Hagia Sophia (Abb. 136) bestattet und der Überlieferung nach wurden seine sterblichen Überreste nach der Eroberung der Stadt 1453 von Sultan Mehmed II. in alle Winde verstreut.²⁵² Dieser Akt, dem beinahe etwas religiös Fanatisches anhaftet, zeugt von dem Ruhm und Glanz des Dogen und Venedigs in den Augen des späteren Eroberers. Fast 250 Jahre nach seinem Tod also löste Mehmed II. schließlich die letzten Bande, die den Dogen daran hinderten, die Welt einzunehmen und übergab ihn dem Wind.

Dandolo genoss wohl eine fast zügellose Freiheit betreffend seine Handlungen in Konstantinopel, im Vergleich zu seiner eingeschränkten repräsentativen Position als Doge Venedigs. Womöglich war dies der Grund dafür, dass er offenbar bis zu seinem Tode nie an eine Rückkehr nach Venedig dachte. Seine Person wurde in Venedig vertreten durch seinen Sohn Raniero, den er persönlich als sein Substitut eingesetzt hatte, es bestand demnach nicht die geringste Notwendigkeit zur Eile.

1811, Venedig war zu jener Zeit Frankreich zugehörig, fand man in einem Grab in der Basilika die Überreste eines Menschen, denen eine Bleitafel beigegeben war mit der

²⁵² Lebe 1978, S. 138 und S. 147 und Magoulias 1984, S. 340.

Inschrift des Datums der zusätzlichen Weihe der Basilika an dem Tag der wundersamen Inventio Sancti Marci am 25. Juni 1094.

Ob dies die Gebeine des Heiligen sind, oder ein Surrogat mit der Funktion, die politische Stabilität weiterhin zu gewährleisten, ist hier nicht von fundamentaler Bedeutung. Die Gebeine, die 1835 unter dem Hauptaltar der Basilika zum wer weiß wievielten male zur Ruhe gebettet wurden, haben jedenfalls erfüllt, was man sich von ihnen erhofft hatte.

Durch sie war die Einigkeit der Venezianer konsolidiert, das kollektive Bewusstsein der Serenissima Repubblica und ihr besonderer Stolz bestand in der Geschichte, wie sie auch heute noch besteht, da die großen Zeiten Venedigs vergangen sind und jene wenigen, die sich um ihr wahres Erbe noch bemühen eine gemeinsame Idee verfolgen.

Viva San Marco!

IX.
Abbildungsteil

1. Abbildungen



Abb. 2: Die Sestiere von Venedig..



Abb. 1: Braun und Hogenberg, Civitates Orbis Terrarum, historische Karte von Venedig, 1572.



Abb. 3: Karte Konstantinopels mit den wichtigsten Bauwerken, Zeremonienstraßen und den kaiserlichen Foren.



Abb. 4: Die Route und die wichtigsten Stationen des Vierten Kreuzzuges.

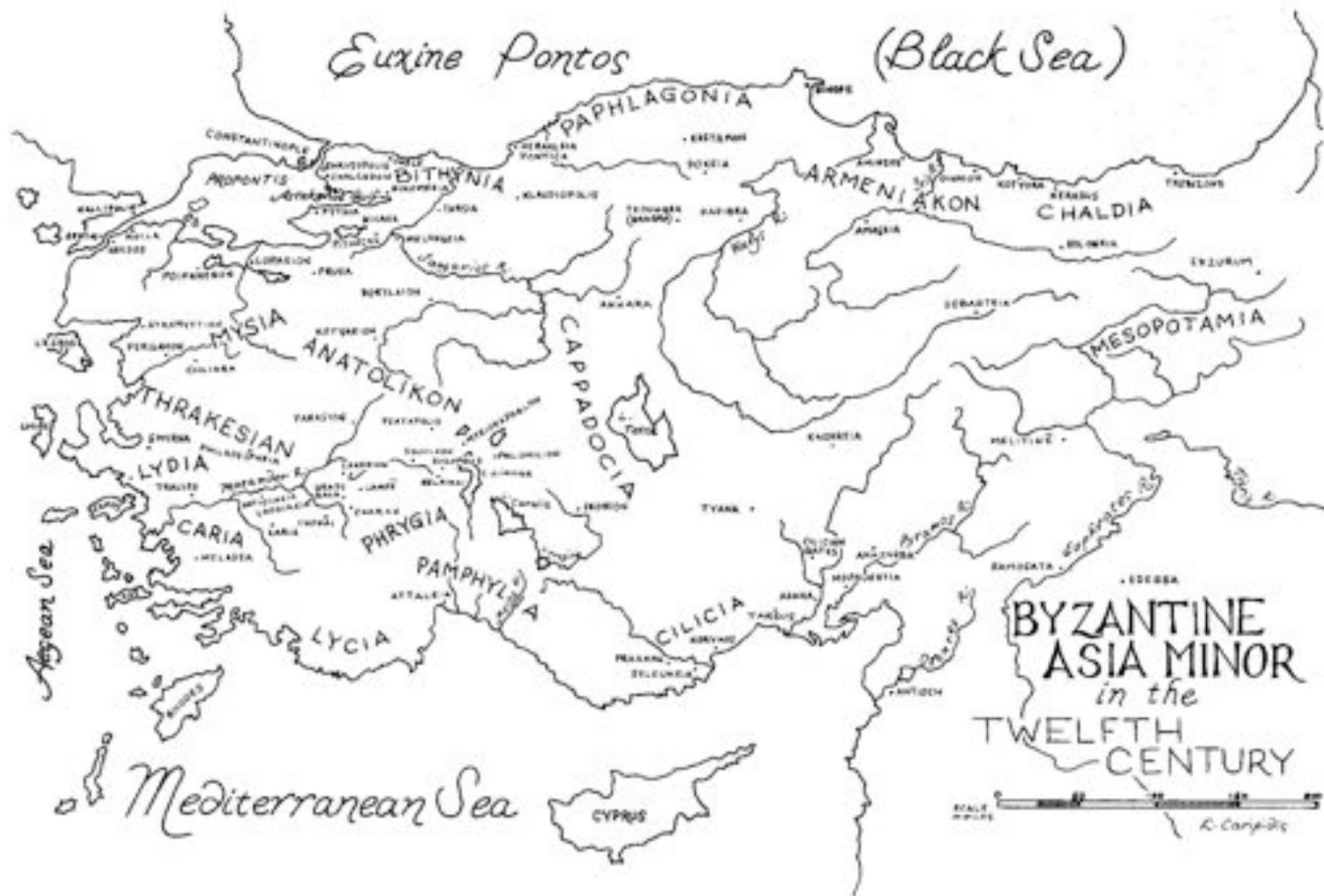


Abb. 5: Das byzantinische Kleinasien im 12. Jahrhundert.

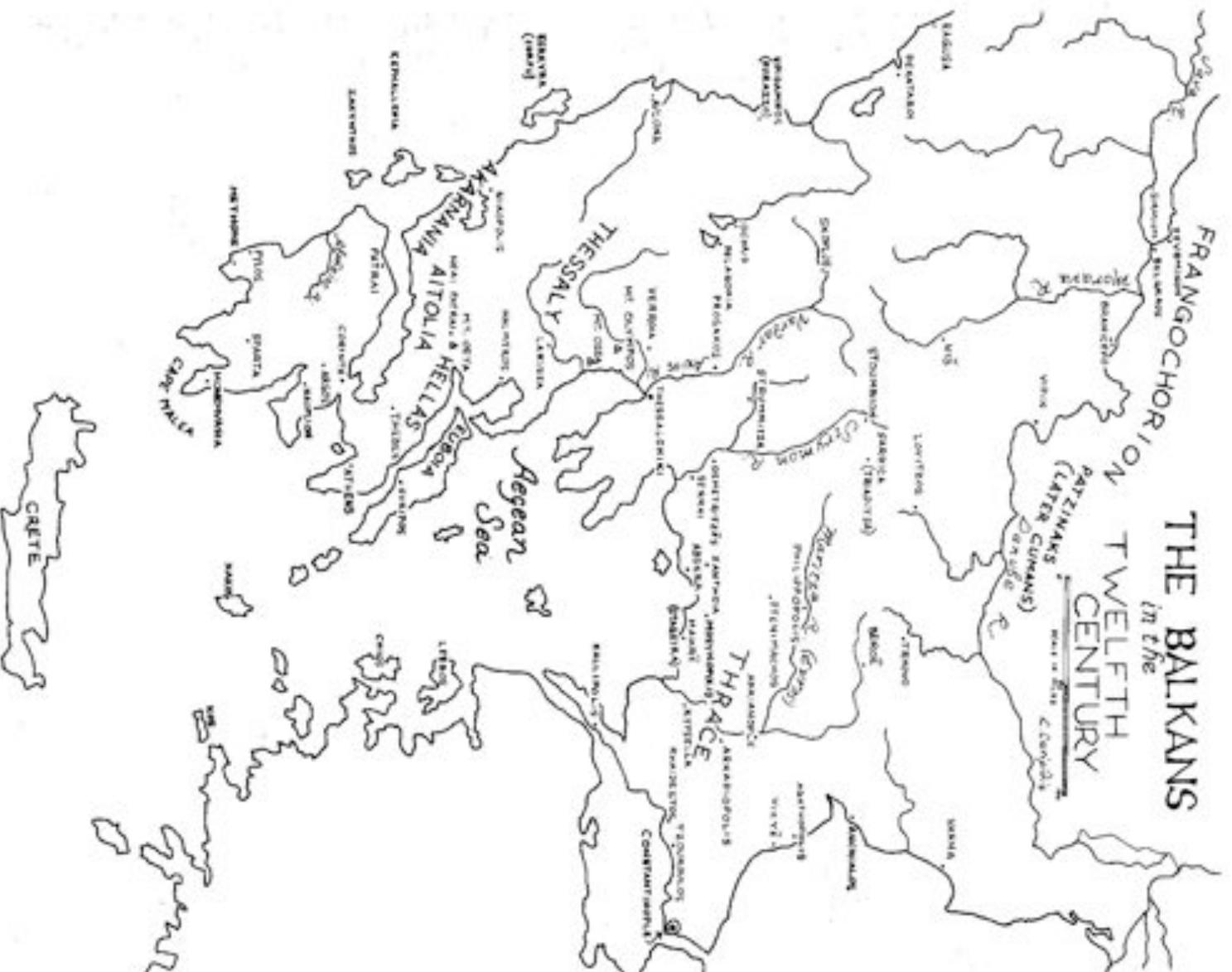


Abb. 6: Die Balkanstaaten im 12. Jahrhundert.



Abb. 9: Die Überreste der Kette vom Goldenen Horn, mit dem Fuß des Verfassers als Größenreferenz (Gr. 41).

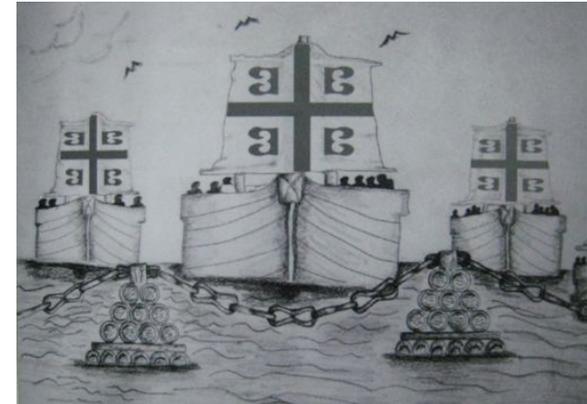


Abb. 7: Rekonstruktion der Absperrung vom Goldenen Horn.



Abb. 8: Plan des Angriffs auf Konstantinopel, eingezeichnet ist auch die Position der Kette vom Goldenen Horn.



Abb. 10: Jacopo Robusti, gen. Tintoretto,
Der Fall Konstantinopels 1204,
um 1598-1605, Öl auf Leinwand,
Venedig, Palazzo Ducale.



Abb. 11: Jacopo d'Antonio Negretti, gen. Palma il Giovane,
Die Eroberung Konstantinopels 1204,
um 1587, Öl auf Leinwand,
Venedig Palazzo Ducale, Sala del Maggior Consiglio.

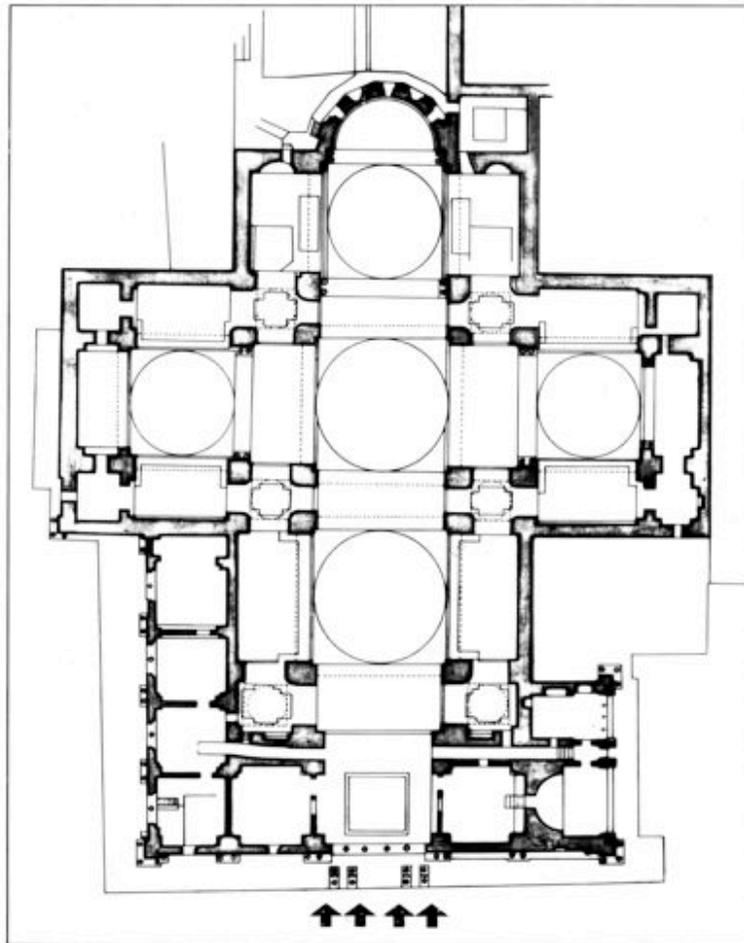


Abb. 12: Grundriss der Basilika San Marco.
Die Pfeile kennzeichnen die Position der Pferde
an der Westfassade.

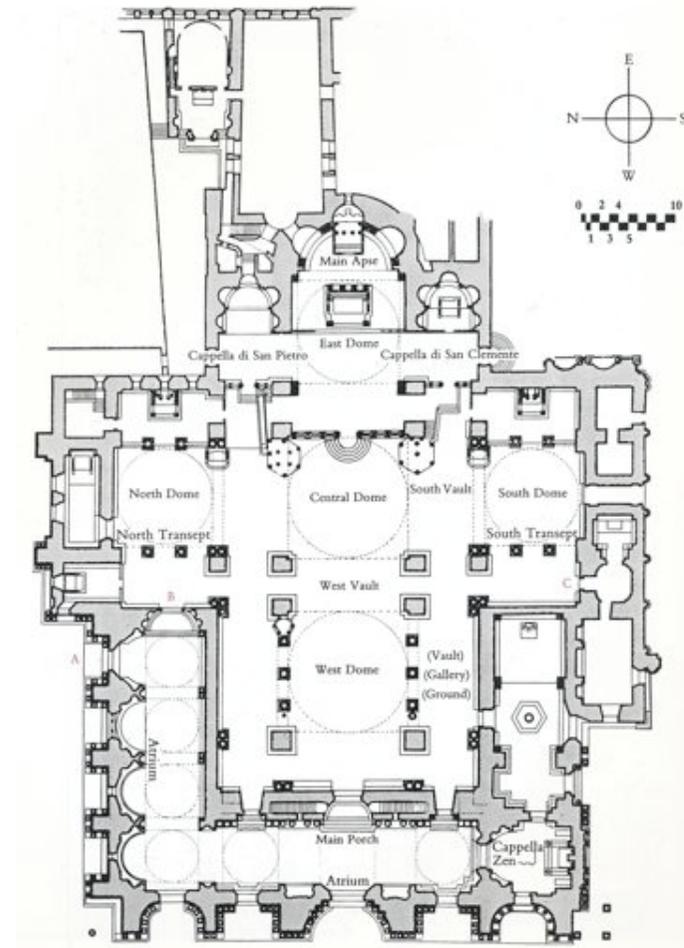


Abb. 13: Grundriss der Basilika San Marco.

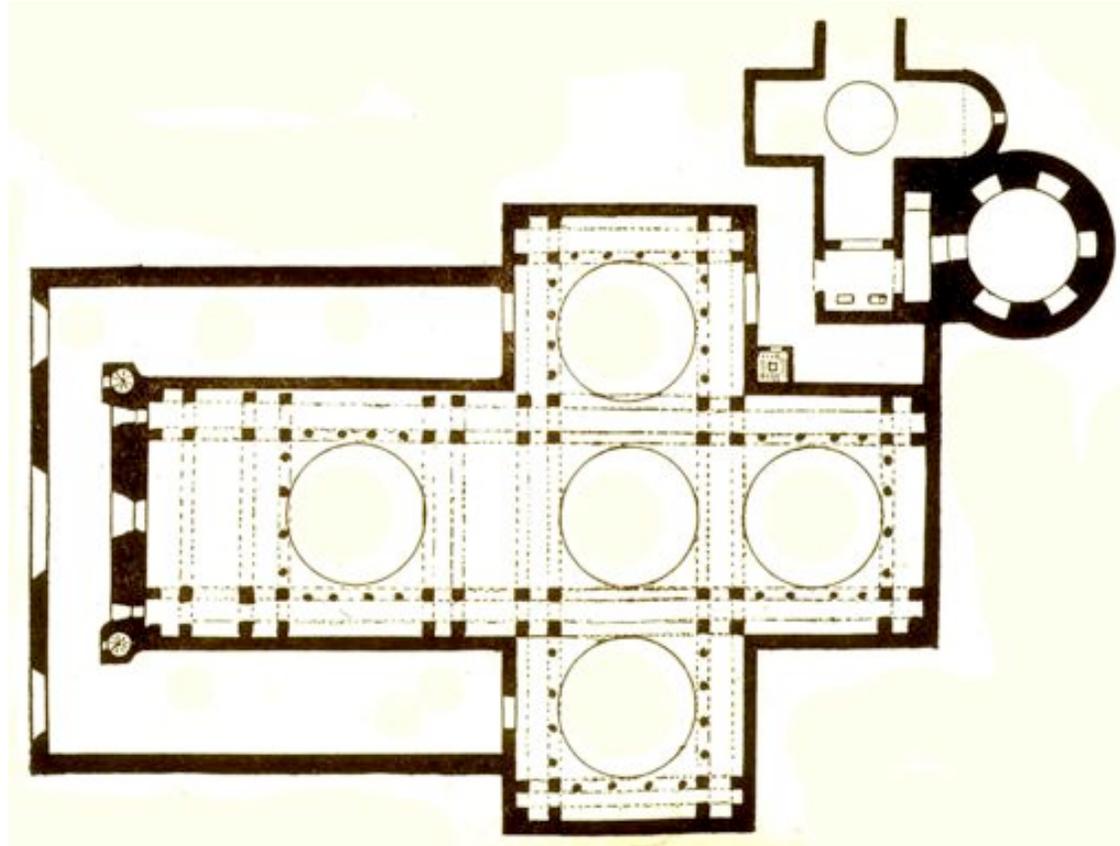


Abb. 14: Grundriss der Apostelkirche, errichtet ca. 536 – 550 an der Stelle des konstantinischen Baus unter Kaiser Justinian I., 550 geweiht. Der justinianische Bau ist nicht erhalten, er wurde 1462 abgetragen und an seiner Stelle wurde die Fatih-Moschee errichtet.



Abb. 15: Gentile Bellini, Prozession auf der Piazza San Marco, 1496, Öl auf Leinwand, Venedig, Galleria dell'Accademia.



Abb. 16: Das Hauptportal der Basilika San Marco, die Säulen sind in zwei Registern übereinander gestellt.



Abb. 17: Säulen an der Westfassade.



Abb. 18: Säulen an der Westfassade.

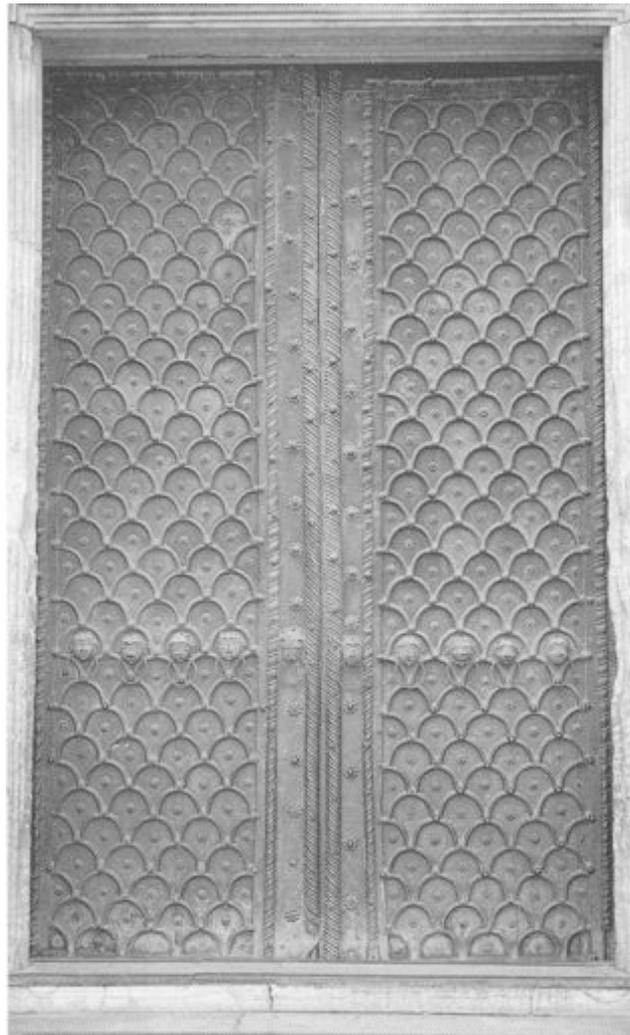


Abb. 19: Die Bronzetüre des Hauptportals der Basilika San Marco aus dem 6. Jahrhundert stammt aus Konstantinopel. Sie war vermutlich Teil der Beute des Vierten Kreuzzuges.



Abb. 20:
Detail der Bronzetüre des
Hauptportals der Basilika San Marco.



Abb. 21: Piazza San Marco, Luftbild.

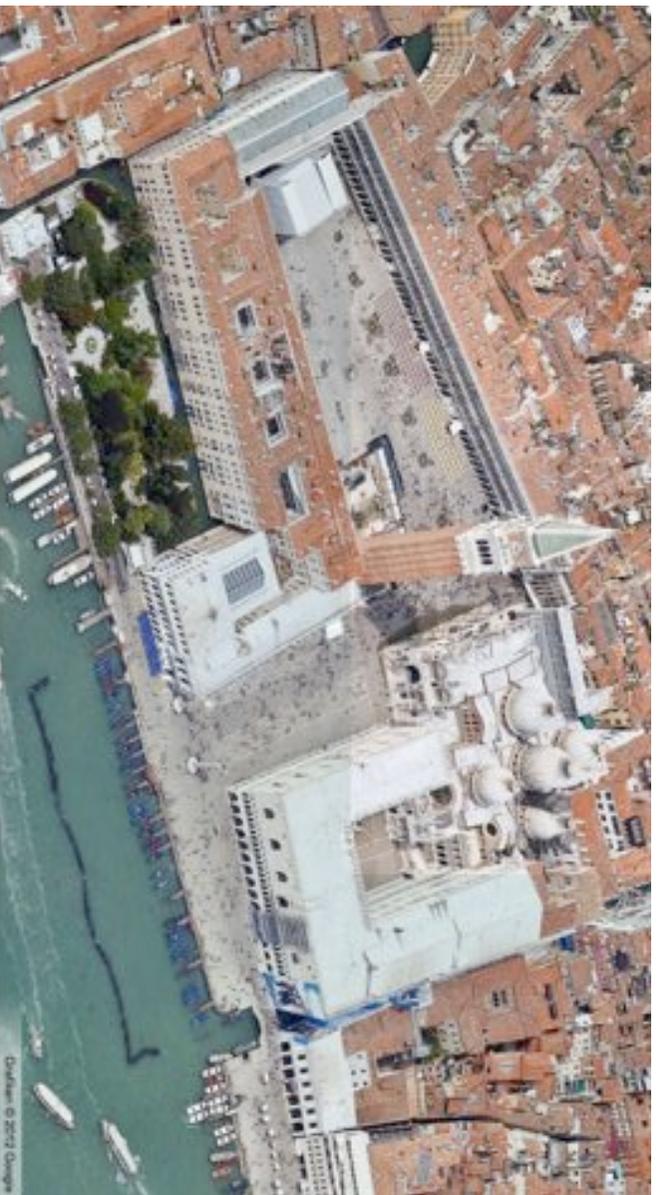


Abb. 22: Piazza San Marco, Luftbild.

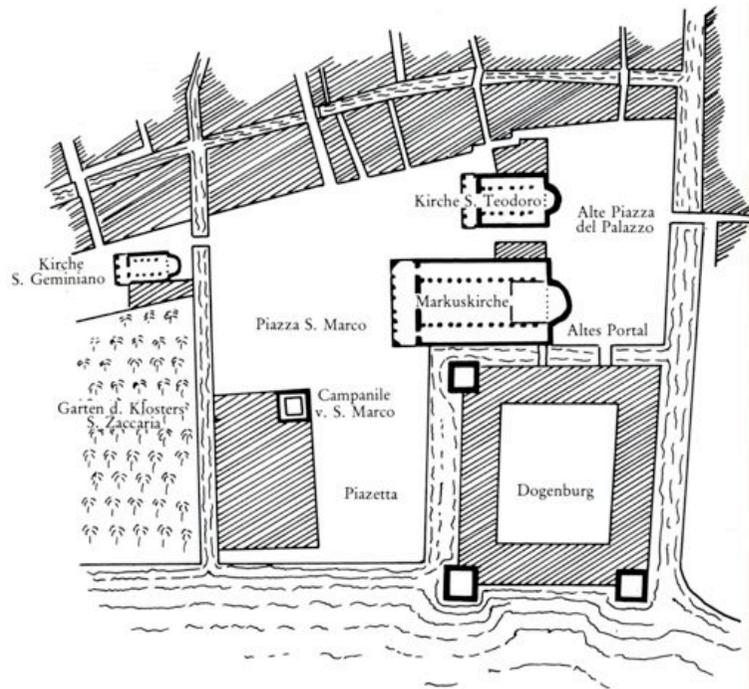


Abb. 23: Der Grundriss der Piazza San Marco um das Jahr 1000 in einem Rekonstruktionsversuch von A. Pallanda. Noch behauptet sich San Teodoro neben der Markuskirche, noch war der Dogenpalast eine turmbewehrte Burg und noch hatte die Piazza San Marco ihre spätere Ausdehnung nach Westen nicht erreicht.



Abb. 24: Karte der Piazza San Marco, aktuelle Ausmaße.

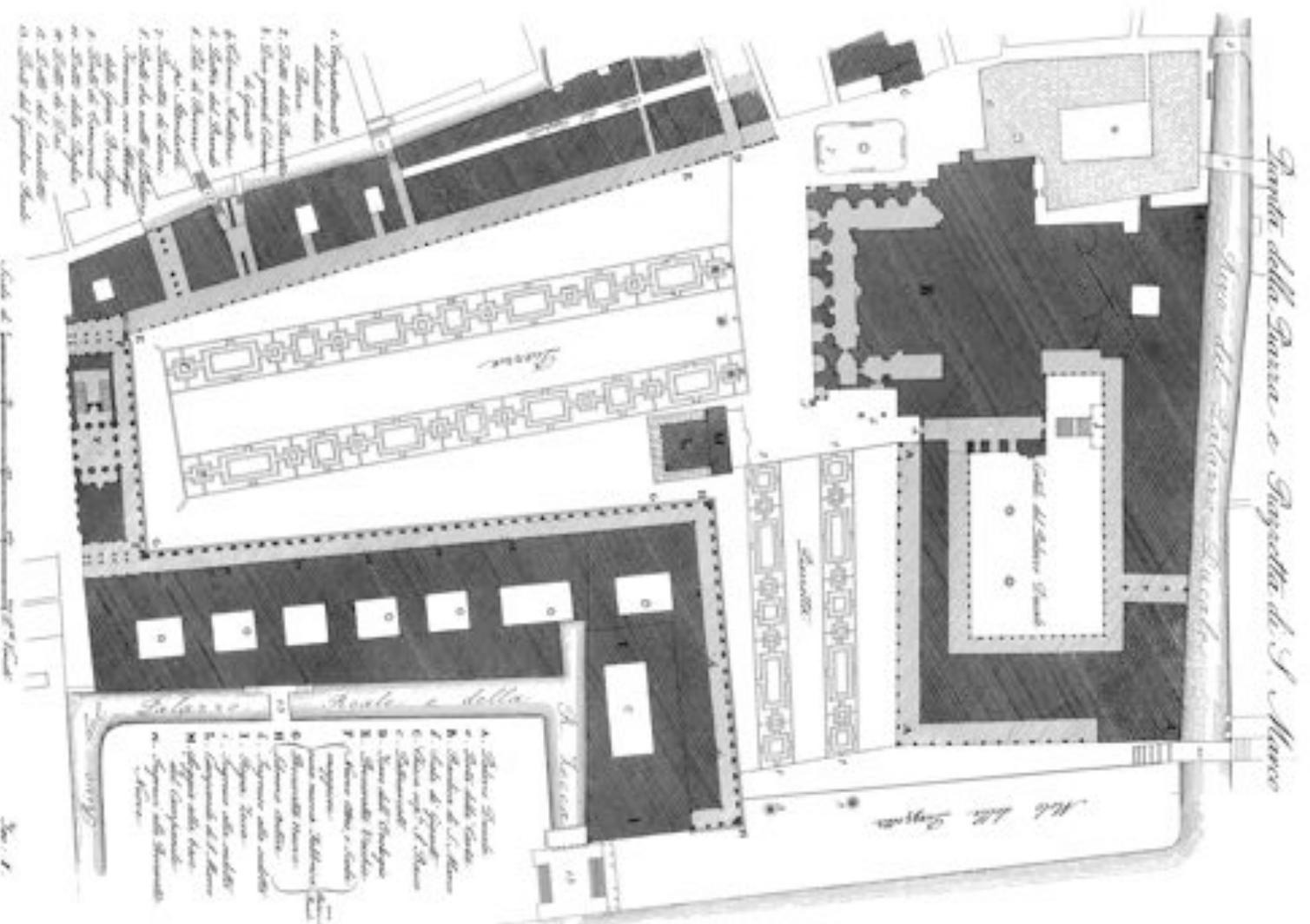


Abb. 25: Der Grundriss der Piazza San Marco mit der Bezeichnung der einzelnen Gebäude.



Abb. 26: Blick auf die Südfassade des Palazzo Ducale vom Canal Grande.

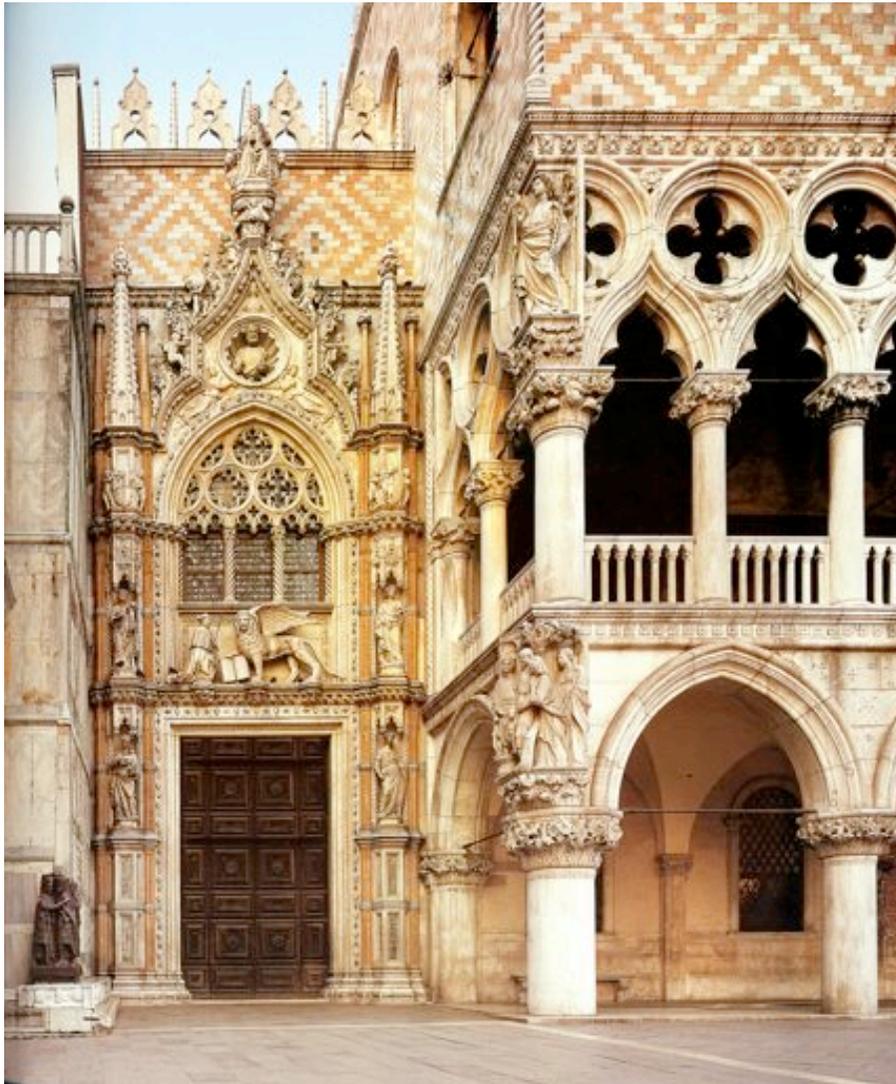


Abb. 27: Giovanni und Bartolomeo Bon,
Porta della Carta, auch Porta Aurea, 1438-43, Venedig.



Abb. 28: Nanni di Bartolo, gen. Il Rosso,
Das salomonische Urteil, um 1424-1438, Venedig.



Abb. 29: Porta della Carta, Aquarell, 20. Jahrhundert.

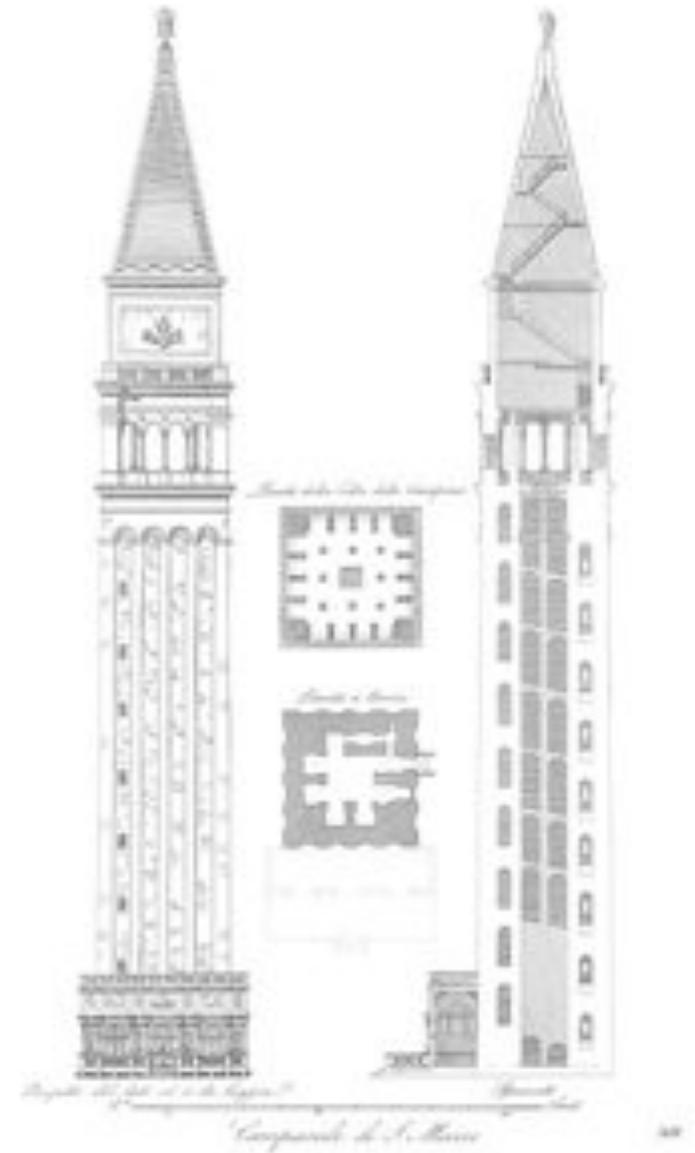


Abb. 30: Isometrie des Campanile.



Abb. 31: Mauro Codussi, Torre dell'Orologio, errichtet 1496-1504, das Uhrwerk stammt von Gian Paolo Ranieri.



Abb. 32: Campanile, auch Markusturm, Baubeginn vermutlich bereits im 9. Jahrhundert, nach dem Einsturz 1902 Ende der Arbeiten am originalgetreuen Wiederaufbau 1912.

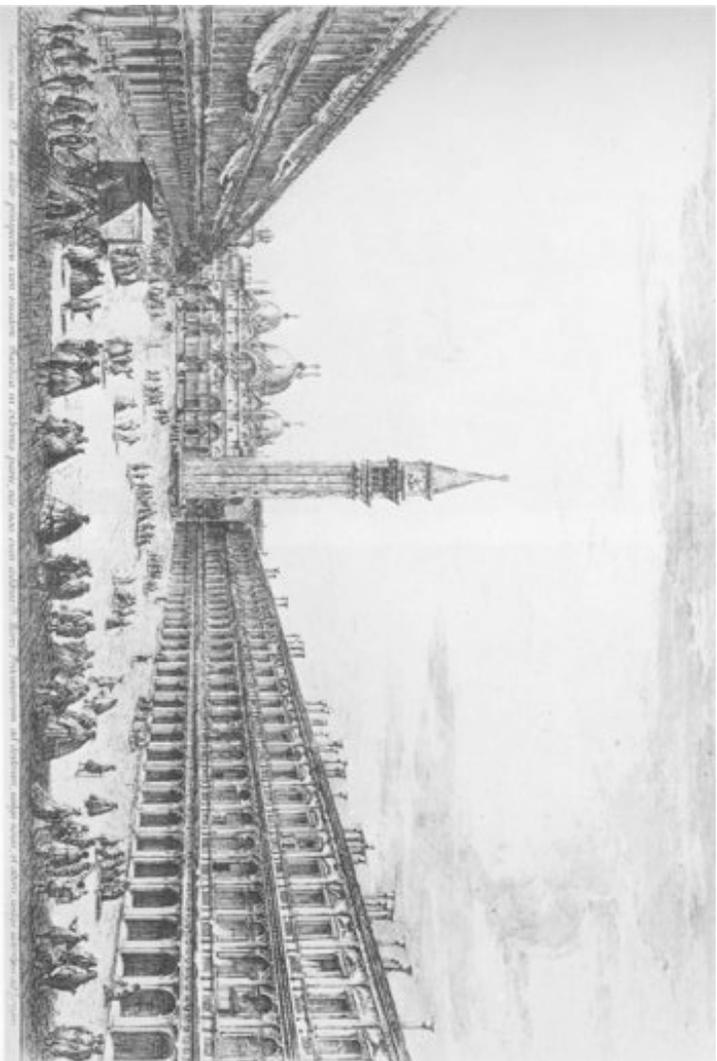


Abb. 34: Michele Marieschi, Piazza San Marco, 1741, Stich.

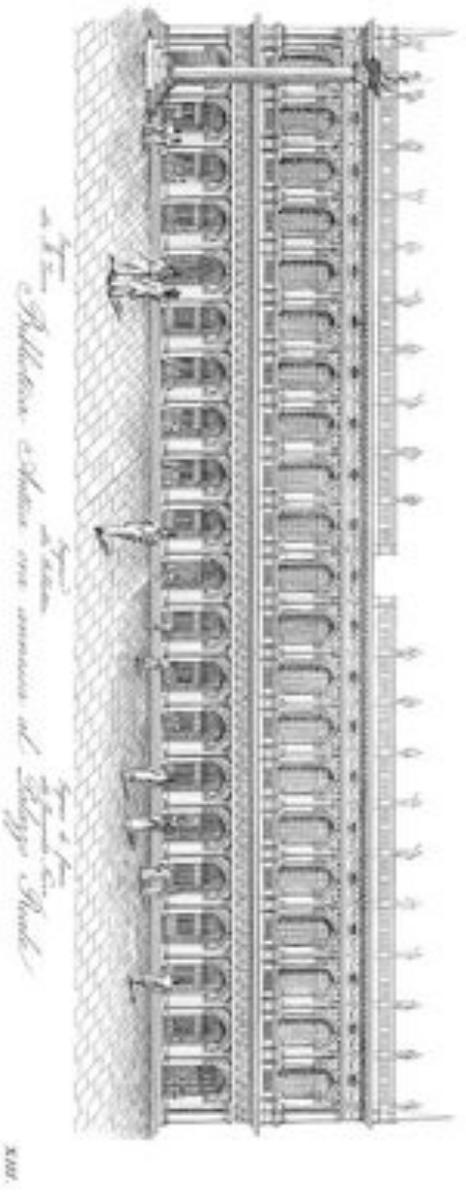


Abb. 33: Dionisio Moretti, Biblioteca Marciana, 1831, Stich.



Abb. 35: Die Freisäulen auf der Piazzetta,
19. Jahrhundert, Stich.



Abb. 36: Die Freisäulen auf der Piazzetta,
Blick auf den Canal Grande.

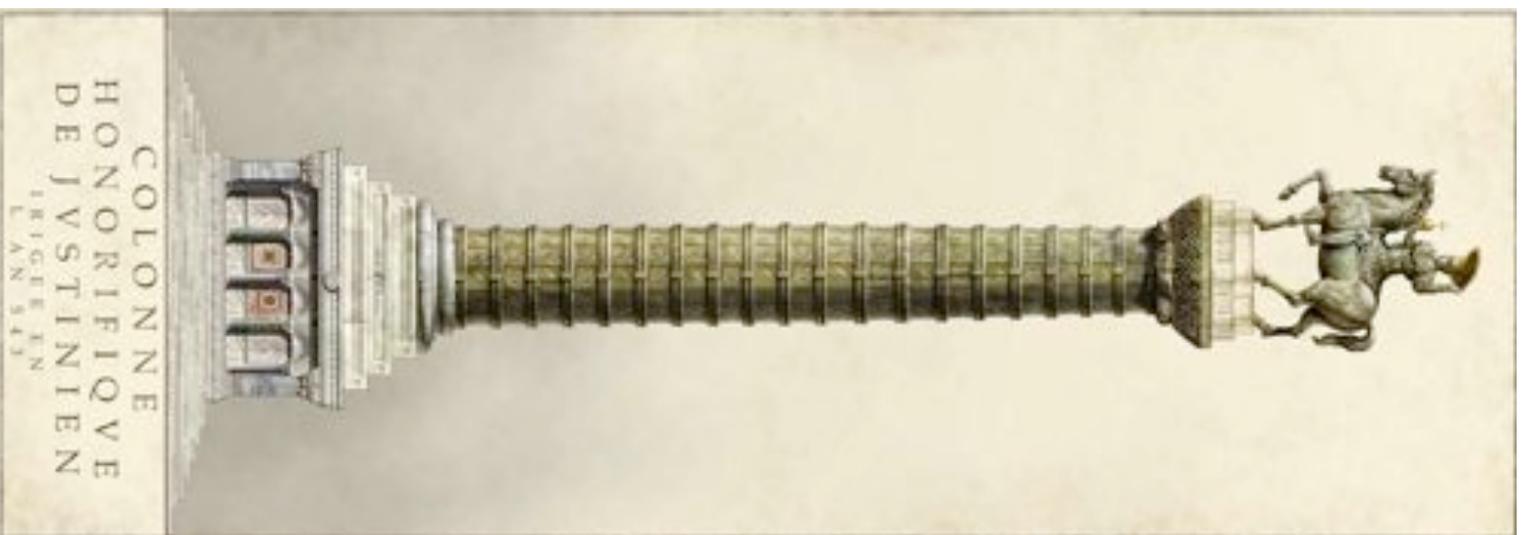


Abb. 39: Die Porphyrsäule mit dem Reiterstandbild Justinian I., in einer Rekonstruktion von Antoine Helbert.



Abb. 40:
Markussäule und Uhrturn an der Piazza Vittorio Emanuele von Rovigo.



Abb. 41:
Markussäule und Säule des San Todaro an der Piazza dei Signori von Vicenza.



Abb. 42: Die westliche Freisäule auf der Piazzetta mit der Figur des Hl. Theodor.



Abb. 43: Der Hl. Theodor, *Statua Composita* aus Elementen der römischen und der hellenistischen Antike.



Abb. 44: Der Hl. Theodor mit seinen Attributen,
Kelchblockkapitell.



Abb. 45: Augustus von Prima porta, um 20 v. Chr.,
2,04 m Höhe, Marmor, Vatikanische Museen.



Abb. 46: Der Hl. Theodor auf der westlichen Freisäule der Piazzetta, Detail.



Abb. 47: Augustus von Prima Porta, Detail des Brustpanzers.



Abb. 48: Der Markuslöwe auf der östlichen Freisäule auf der Piazzetta.



Abb. 49: Das Markusbanner vor der Basilika San Marco.



Abb. 50: Das Stadtwappen Venedigs.



Abb. 51: Vittore Carpaccio, Markuslöwe vor einer Vedute der Lagune, um 1516, Venedig, Palazzo Ducale.



Abb. 52: Marco Boschini, Il regno tutto di Candia, Markuslöwe mit Schwert und Buch, um 1651, Stich.

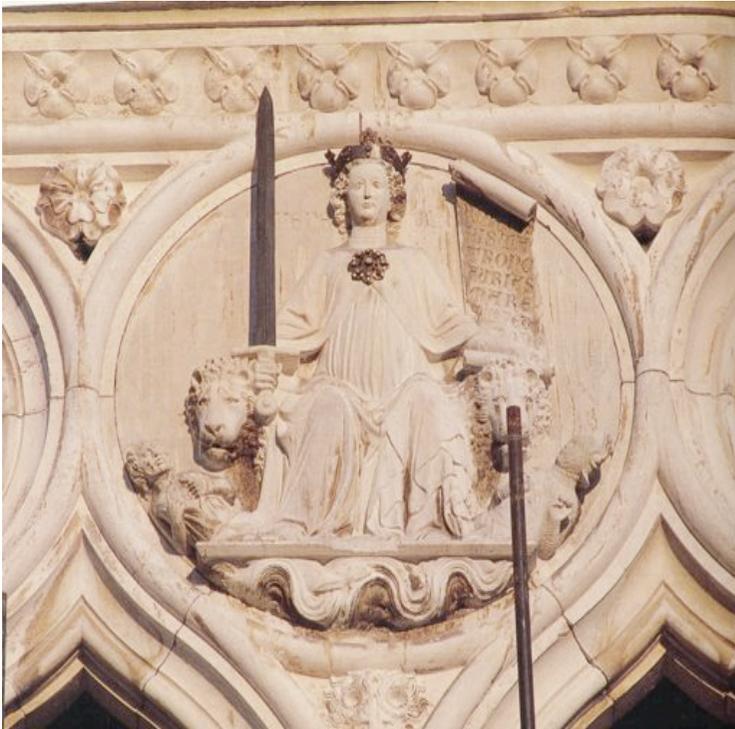


Abb. 53: Filippo Calendario zugeschrieben,
Venetia als Justitia,
um 1355, Venedig Palazzo Ducale.



Abb. 54: Der Bronzelöwe auf der Freisäule der Piazzetta,
Kelchblockkapitell.



Abb. 55: Der Bronzelöwe von San Marco wurde zum Schutz vor Beschädigung während der 2. Weltkrieges von der Säule abgenommen.



Abb. 56: Der Bronzelöwe von San Marco, Detail.



Abb. 57: Der Bronzelöwe von San Marco, Detail.

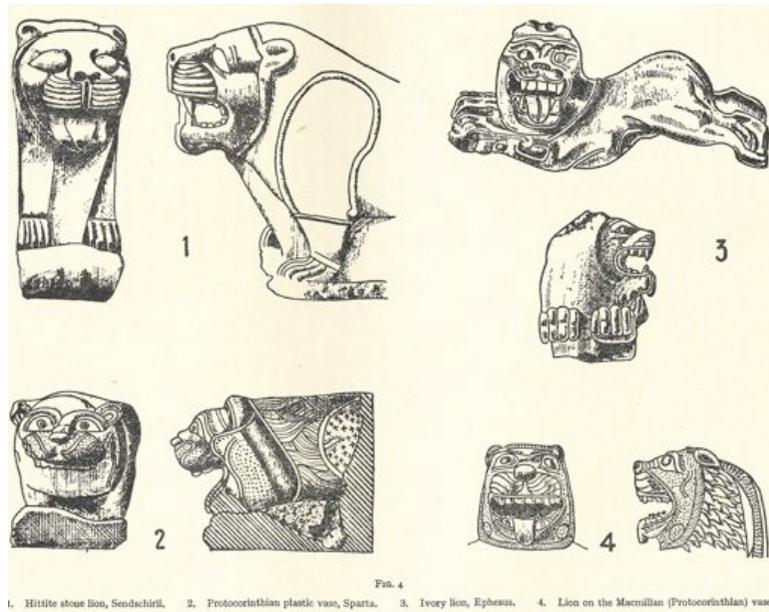


Abb. 58: Vergleichsbeispiele aus der griechischen Kunst.

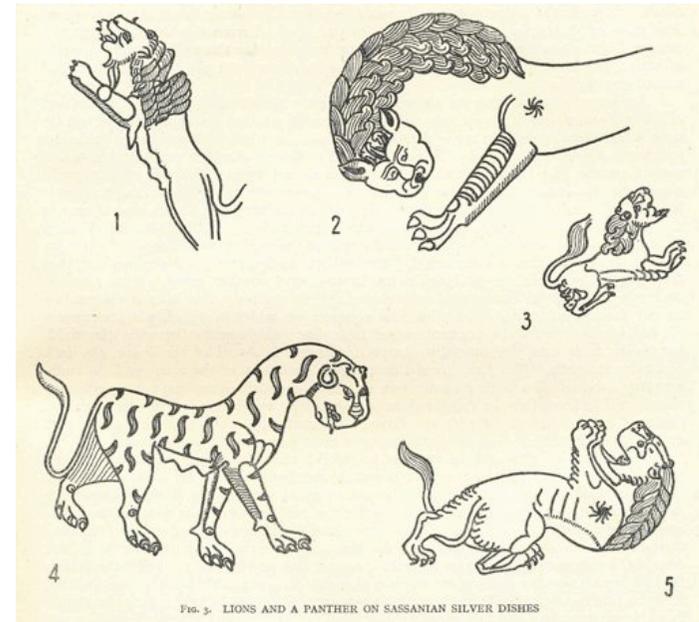


Abb. 59: Vergleichsbeispiele aus der sassanidischen Kunst.

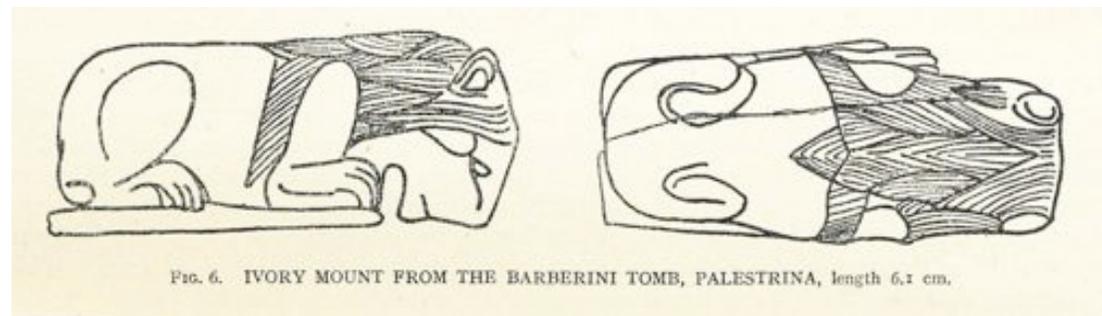


Abb. 60: Vergleichsbeispiel aus der römischen Kunst.

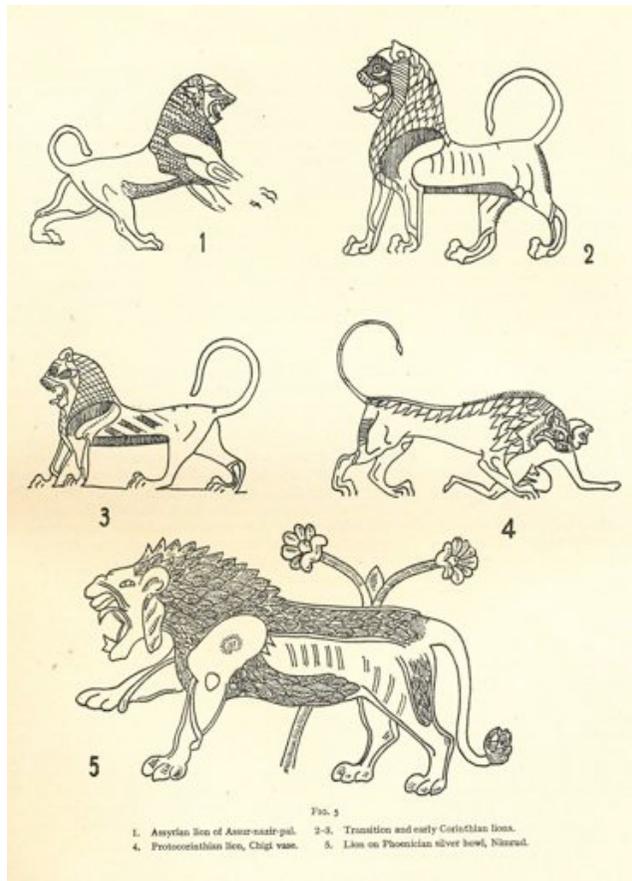


Abb. 61:
Weitere Vergleichsbeispiele nach Ward Perkins.



Abb. 62: Löwenrhyton aus Ekbatana,
um 500 - 450 v. Chr., Ø 19,5 cm, Gold,
Nationalmuseum Teheran.

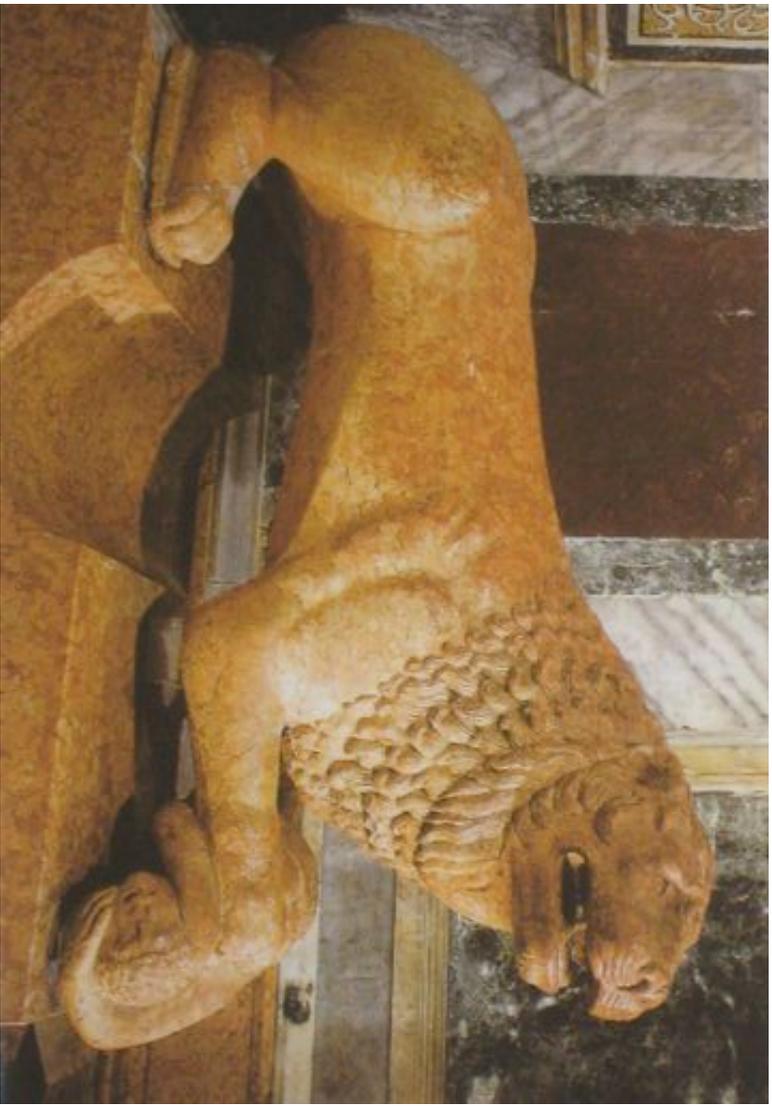


Abb. 63: Marmorlöwe der Cappella Zen, Basilika San Marco, Venedig.



Abb. 64: Marmorlöwe der Cappella Zen, Basilika San Marco, Venedig.



Abb. 65: Chimäre, 5. – 4. Jh. v. Chr., Bronze, Arezzo.



Abb. 66:
Löwe von San Marco.
Die Teile der Figur, die im Originalzustand erhalten sind,
sind schraffiert dargestellt.

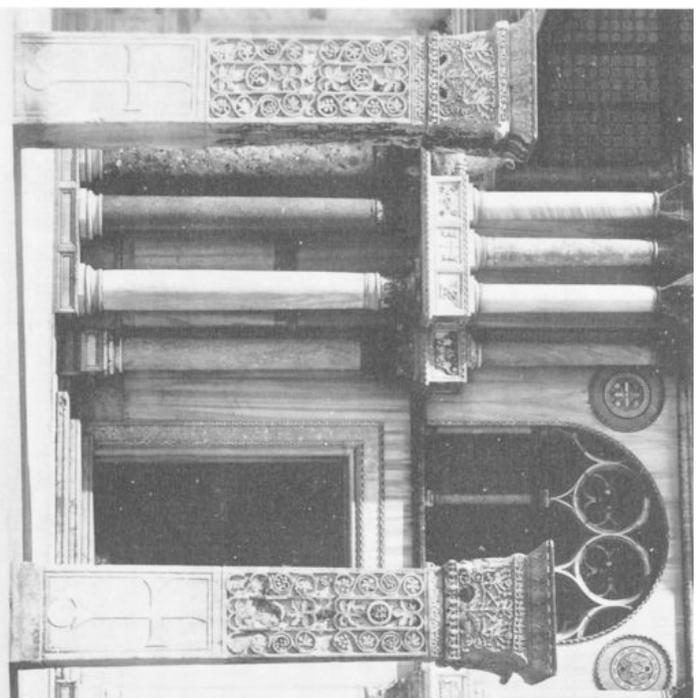


Abb. 67: Pfeiler der Polyeuktosbasilika vor der ehemaligen Porta da Mar, Venedig, San Marco.

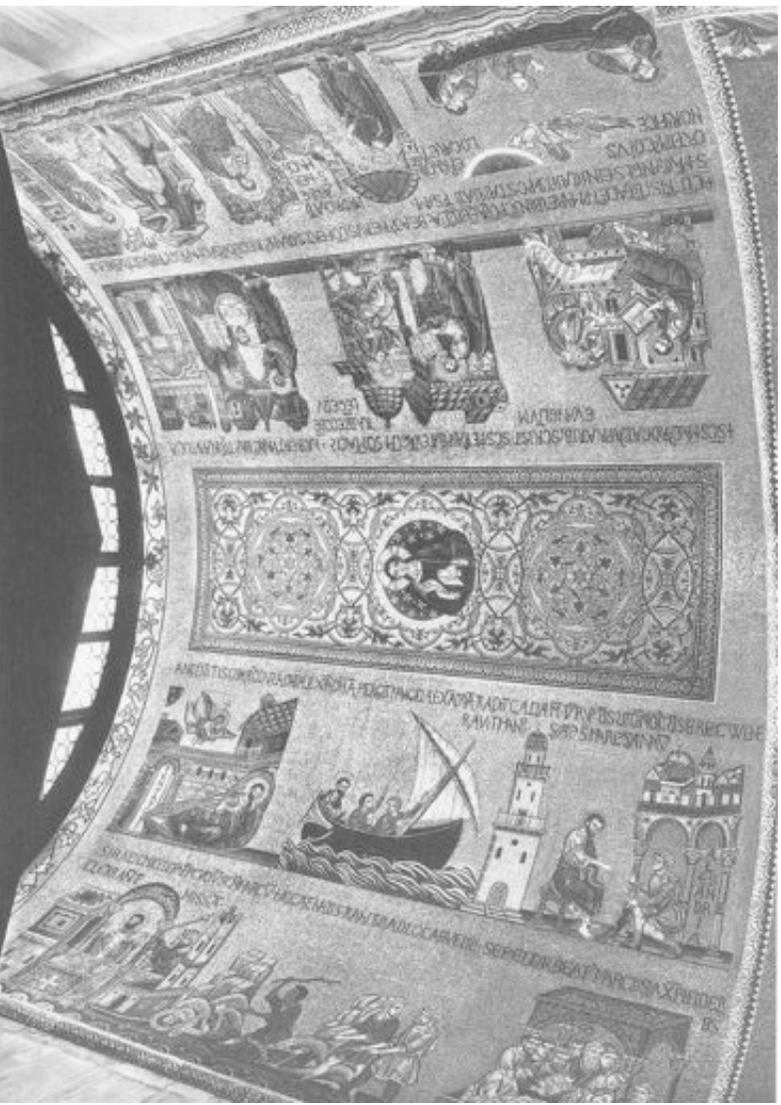


Abb. 68: Mosaiken der Cappella Zen mit dem Zyklus der Vita des Hl. Markus, um 1270.



Abb. 69: Pfeiler der Polyektosbasilika
an der Südfront der Basilika von San Marco.



Abb. 70: Pfeiler der Polyektosbasilika
an der Südfront der Basilika von San Marco, Detail Kapitell.



Abb. 73: Detail des Schafts
des Pfeilers der Polyeuktosbasilika



Abb. 71: Detail des Pfeilers
der Polyeuktosbasilika
vor der Südassade
der Basilika San Marco.



Abb. 72: Detail des Kapitells des
Pfeilers der Polyeuktosbasilika



Abb. 74: Greif am Eingang zur Cappella Zen an der Südfassade.



Abb. 75: Büste der Anicia Iuliana, 1. Viertel des 6. Jahrhunderts, New York, Metropolitan Museum of Art.

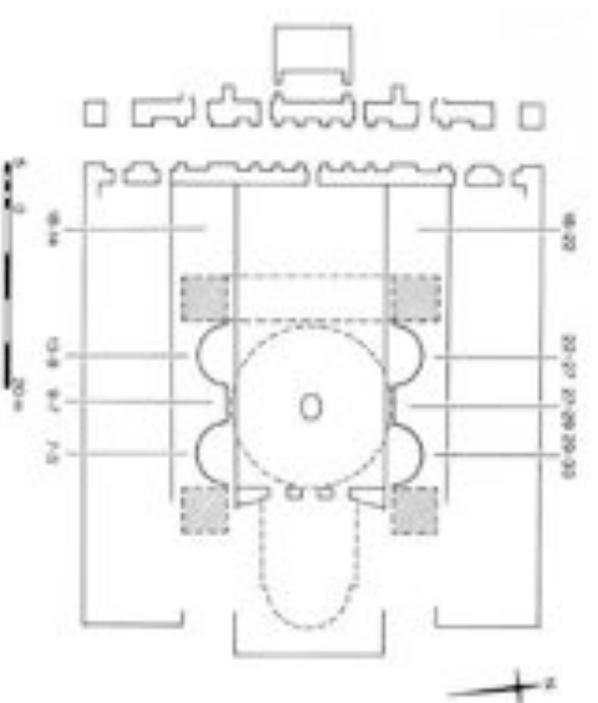


Abb. 76: Plan der mutmaßlichen Anlage der Polyeuktosbasilika mit Zeilenfolge und Verlaufsrichtung von Gedichtsinschriften und Standortangabe der sieben erhaltenen Gedichtzeilen.

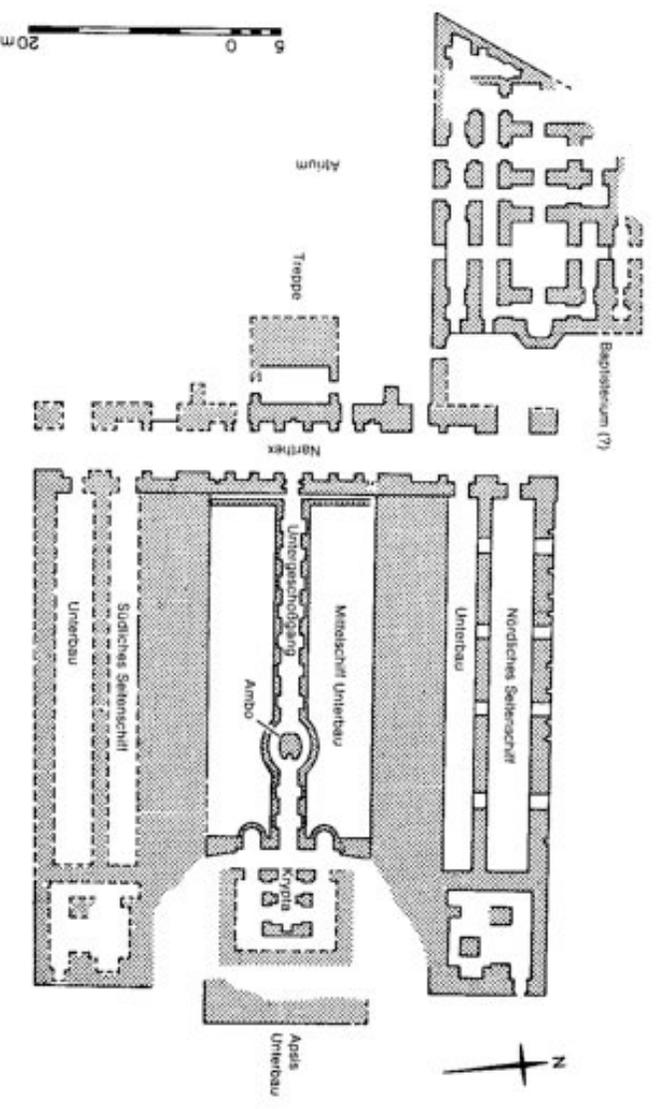


Abb. 77: Rekonstruktion des Grundrisses der Polyeuktosbasilika nach den Grabungsbefunden.



Abb. 78: Pfauennische vom Hauptgesims, mit Weinblattdekor und einem Teil der Zeile 31 des Gedichts aus der "Palatinischen Anthologie".



Abb. 79: Detail des Pfauenbogens.



Abb. 80: Pfauenbogen vom Hauptgesims der Polyuktosbasilika mit einem Teil der Zeile 30 des Gedichts aus der "Palatinischen Anthologie".



Abb. 81 und 82: Teile der Intarsienelemente der Säulen.



Abb. 83 und 84: Detail einer Säule aus der Polyektosbasilika mit Intarsienarbeiten aus Edelsteinen und Perlmutter.



Abb. 85: Die Tetrarchengruppe von Venedig an der Südwestecke des Tesoro der Basilika San Marco, Porphyr.



Abb. 86: Die linke Tetrarchengruppe.



Abb. 87: Die rechte Tetrarchengruppe.



Abb. 88: Die rechte
Tetrarchengruppe, Detail.



Abb. 89: Die linke Tetrarchengruppe,
Detail.

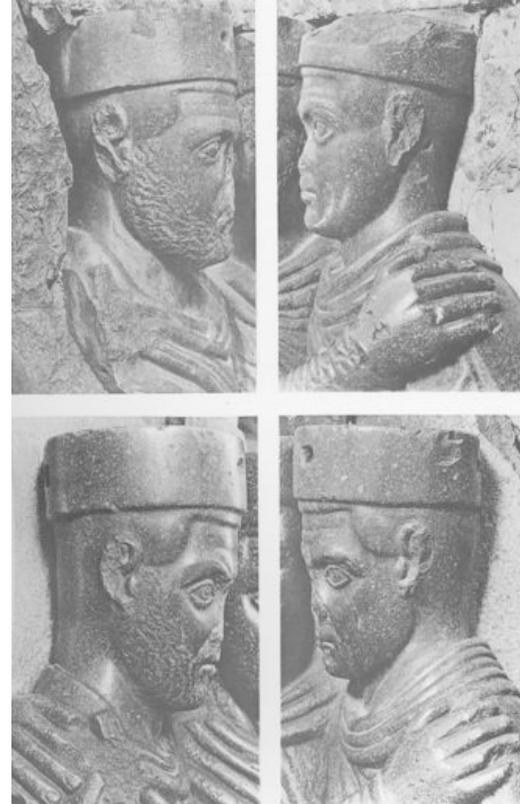


Abb. 90: Die Augusti den Caesares
gegenüber gestellt.



Abb. 91 bis 95: Das 1963 entdeckte porphyrne Fußfragment, das die venezianische Tetrarchengruppe ergänzt.
Istanbul, Archäologisches Museum, Abteilung für Stadtgeschichte.

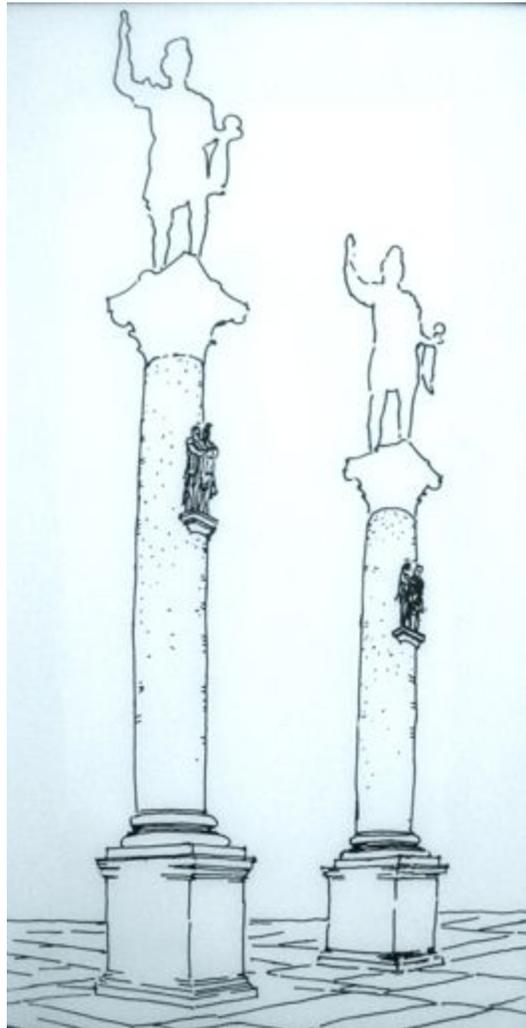


Abb. 96: In dieser Art waren die Tetrarchengruppen höchst wahrscheinlich an Triumphsäulen angebracht.



Abb. 97: Die Tetrarchengruppe in der Galleria Clementina der Biblioteca Apostolica im Vatikan. Ende 3. Jahrhundert, Porphyry.



Abb. 98:
Die Tetrarchengruppe in der Galleria Clementina
der Biblioteca Apostolica im Vatikan. Porphyr, Ende 3.
Jahrhundert. Details.



Abb. 99 und 100: Details der Tetrarchengruppe
im Vatikan.

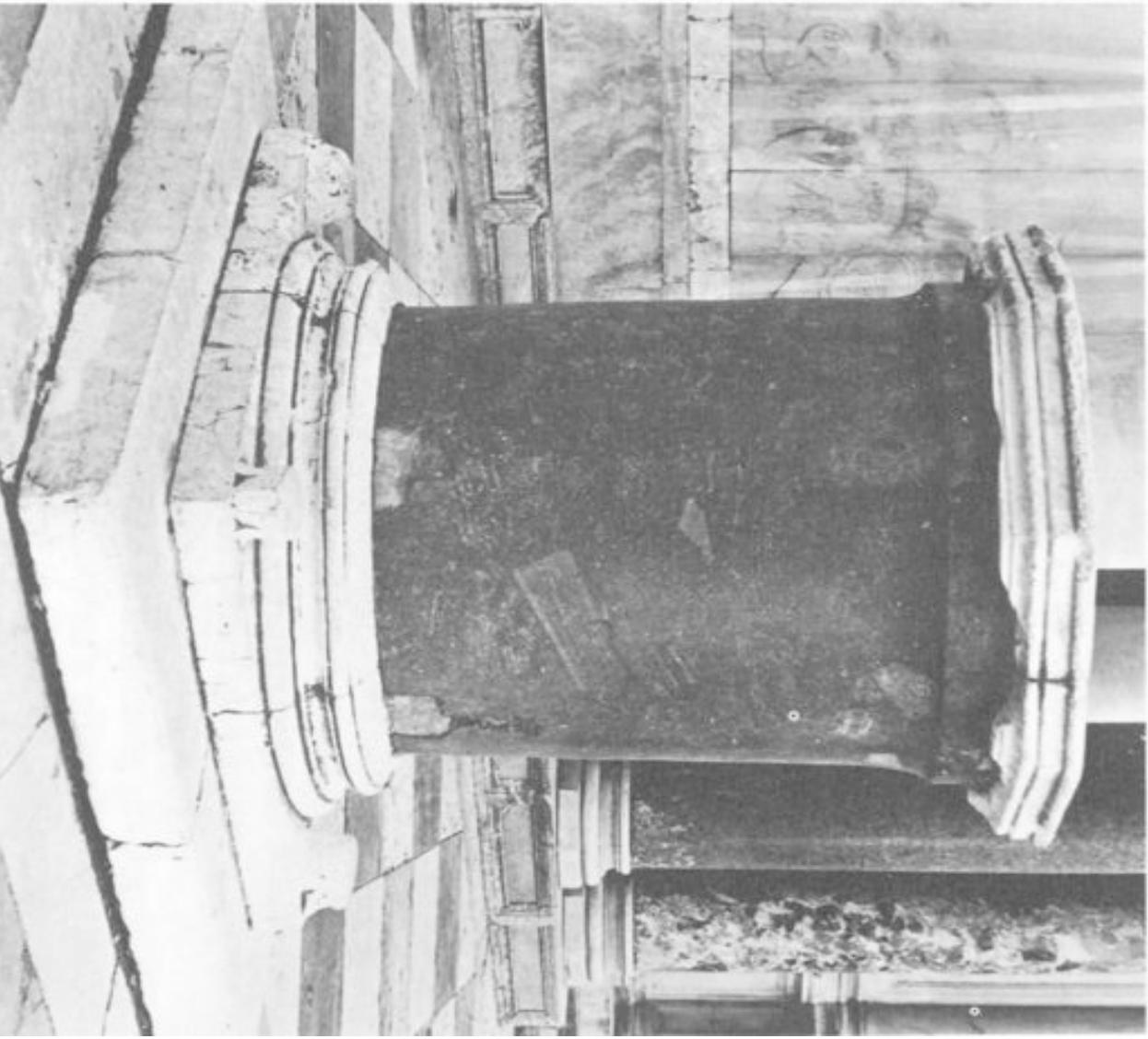


Abb. 101: Die Pietra del Bando, Teil einer Säule aus Porphyr, vermutlich in Zusammenhang mit den Tetrarchen stehend, Venedig, San Marco.

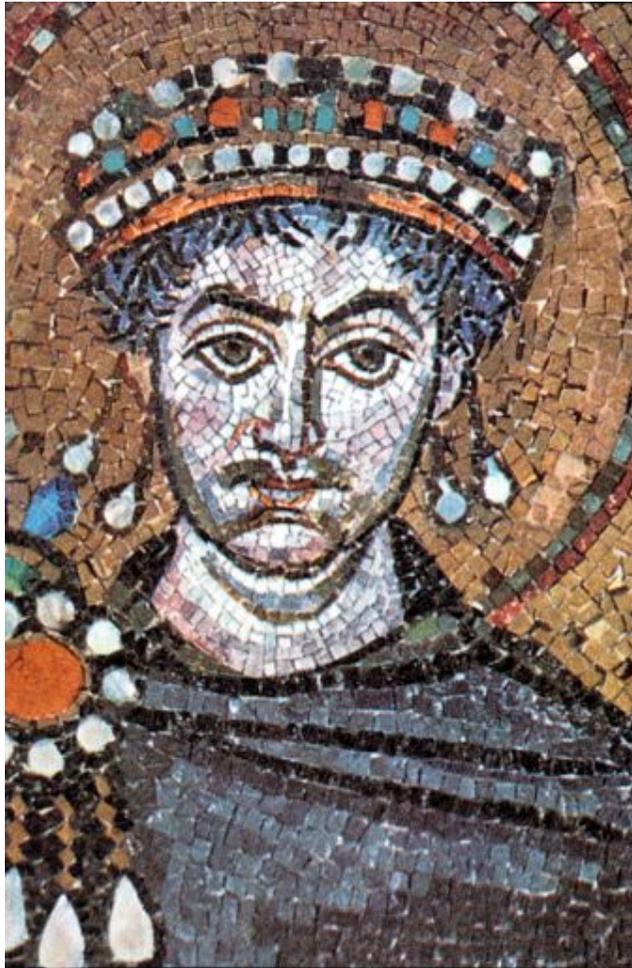


Abb. 102: Stiftermosaiken im Presbyterium (linke Seitenwand), Darstellung Justinians I., um 547, Ravenna, San Vitale.



Abb. 103: Der Kopf des Carmagnola, 5.-6. Jahrhundert, Porphyr.



Abb. 104: Solidus Justinians II., aus dessen zweiter Regierungsperiode, 705-711.



Abb. 105: Solidus Justinians I.

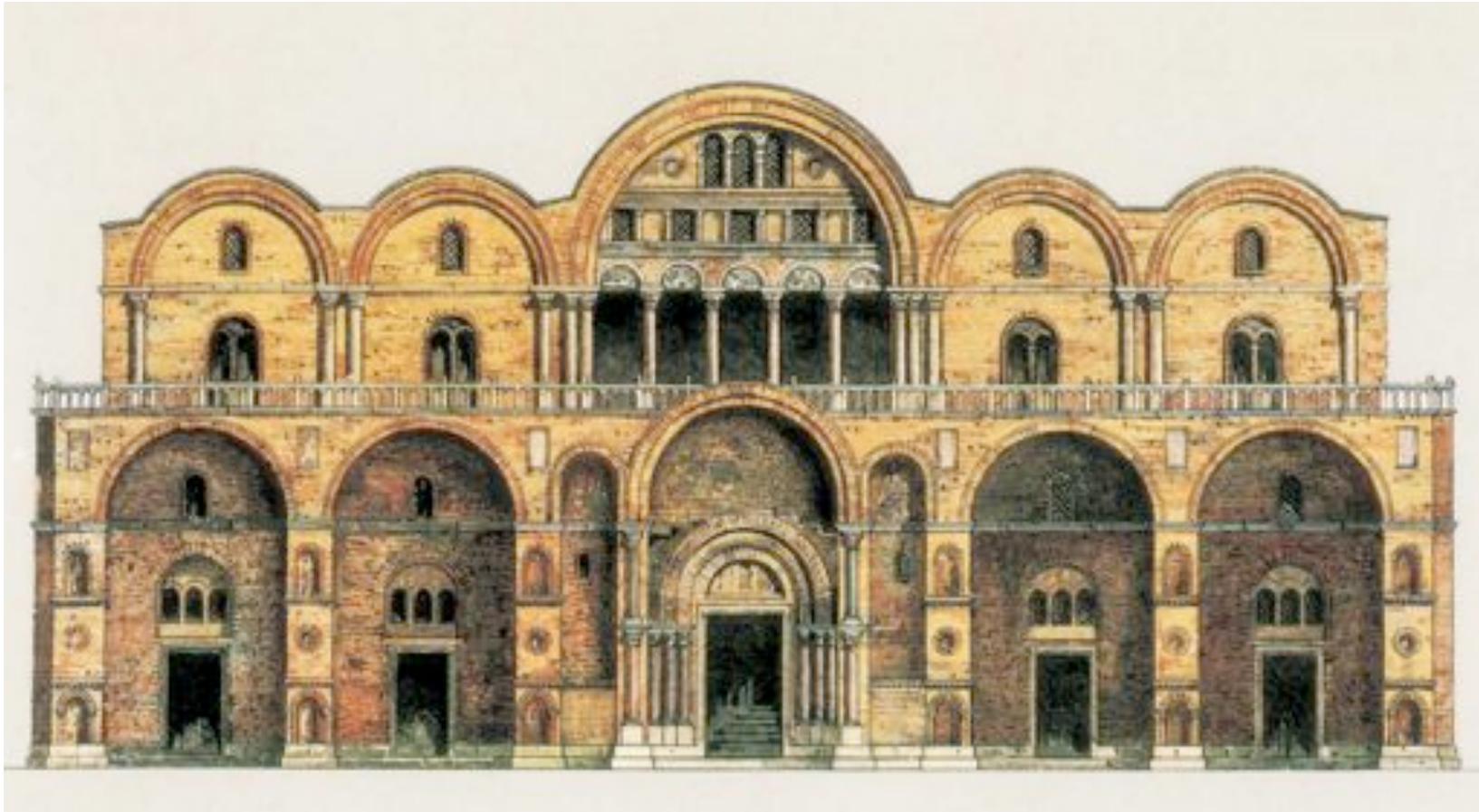


Abb. 106: Ziegelfassade der Basilica San Marco zu Beginn des 13. Jahrhunderts, Rekonstruktion von Antonio Pellanda.



Abb. 107: Die Südfassade des Tesoro di San Marco, verkleidet mit byzantinischen Reliefplatten und bunt geädertem Marmor.

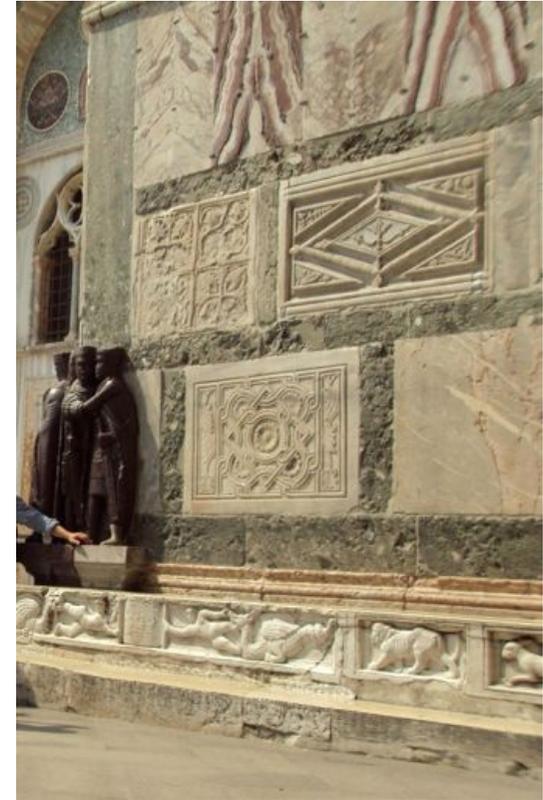


Abb. 108: Die Marmore wirken durch ihre Vielfarbigkeit.

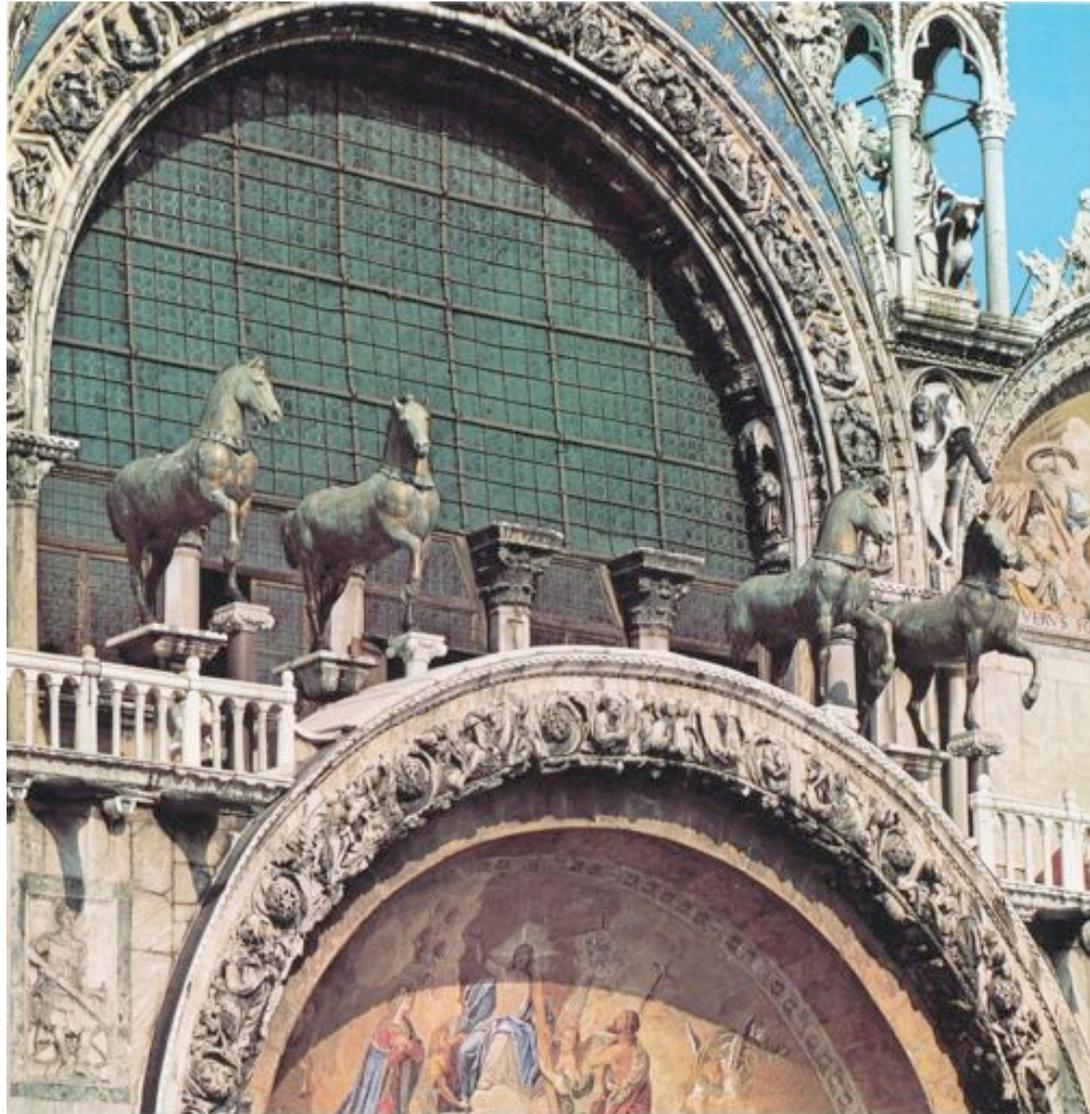


Abb. 109: Die Quadriga von San Marco auf der Galerie über dem Hauptportal der Basilika.



Abb. 110: Die Originale der Quadriga im Museo di San Marco, vermutlich 4. Jahrhundert vor Christus.



Abb. 111: Die Oberfläche der Pferde weist deutliche Spuren von Ritzen auf. Detail Nüstern.



Abb. 112: Detail. Augenpartie.



Abb. 113: Detail. Ohren und Frisur der Mähne.



Abb. 114: Zur Restaurierung und eingehenden Untersuchung wurden die Köpfe der Pferde abgenommen.



Abb. 115: Die Pferde wurden in nur zwei Stücken gegossen.



Abb. 116: Die Nahtstelle wird durch das Halsband des Geschirrs überdeckt.

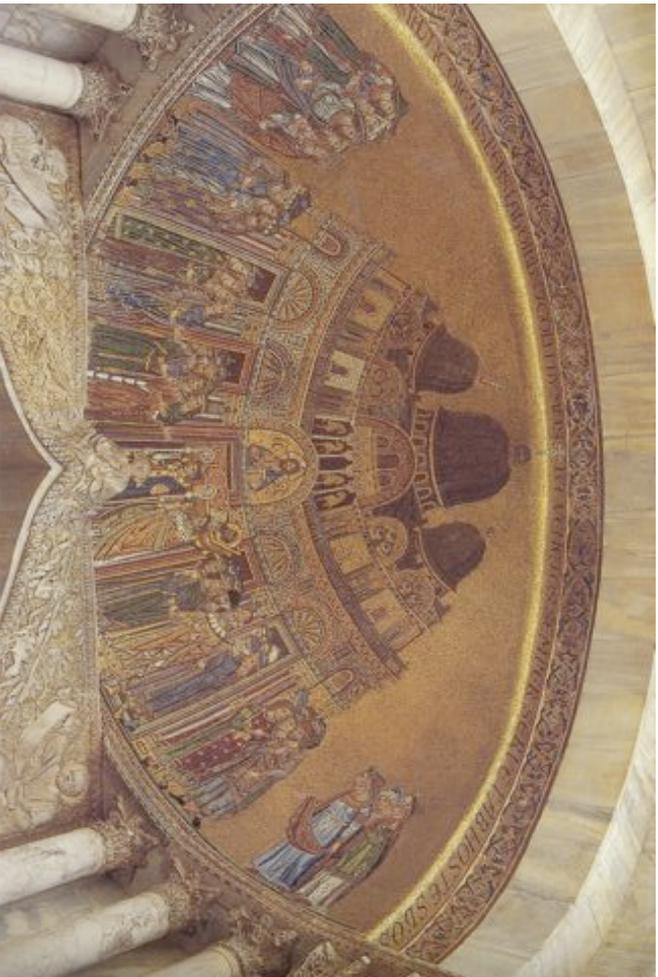


Abb. 117: Die Reliquie des Hl. Markus werden in die Basilika San Marco gebracht, Mosaik, spätes 3. Jahrhundert, Venedig, San Marco, Porta Sant'Alipio.



Abb. 118: Die Porta Sant'Alipio, das nördliche Portal der Westfassade.



Abb. 119: Auf der Galerie sind die Pferde auf je drei Säulen mit Kapitellen unterschiedlicher Herkunft angebracht.



Abb. 120: Eines der Pferde wird während der Abnahme der Stücke im 2. Weltkrieg abgeseilt.



Abb. 121:
Der Evangelist Johannes



Abb. 123:
Jesus Christus



Abb. 122:
Der Evangelist Matthäus

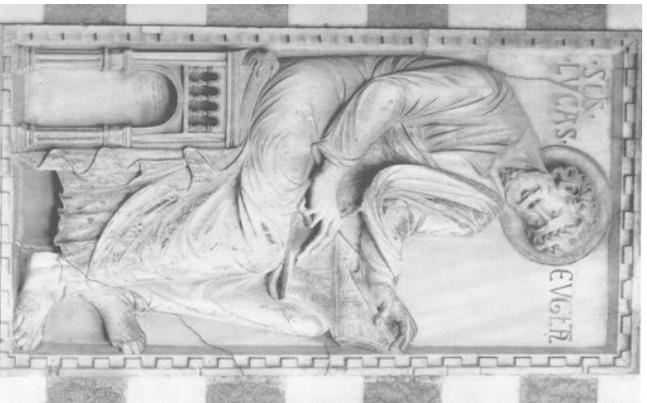


Abb. 124:
Der Evangelist Lucas

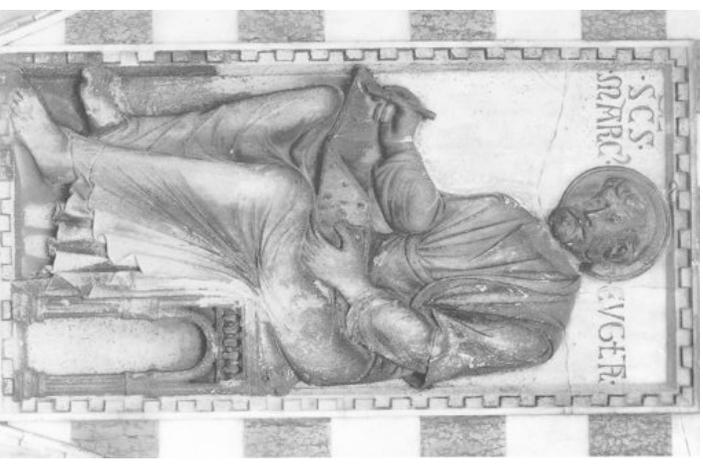


Abb. 125:
Der Evangelist Markus

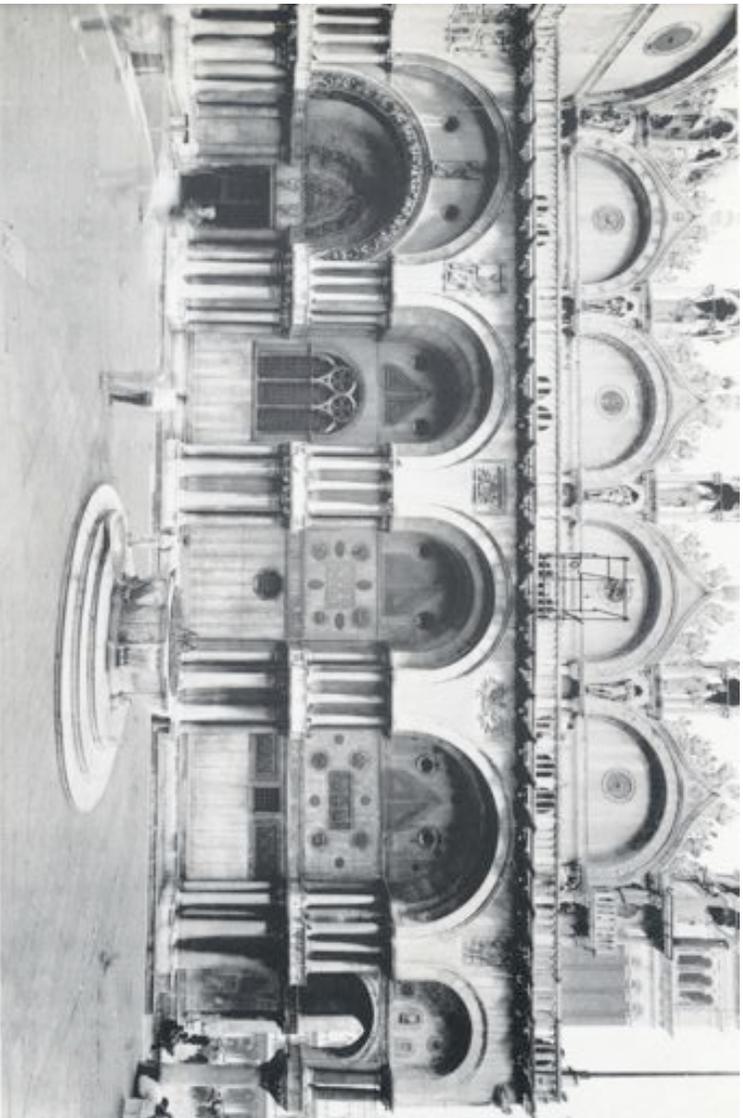


Abb. 126: Nordfassade der Basilika San Marco.

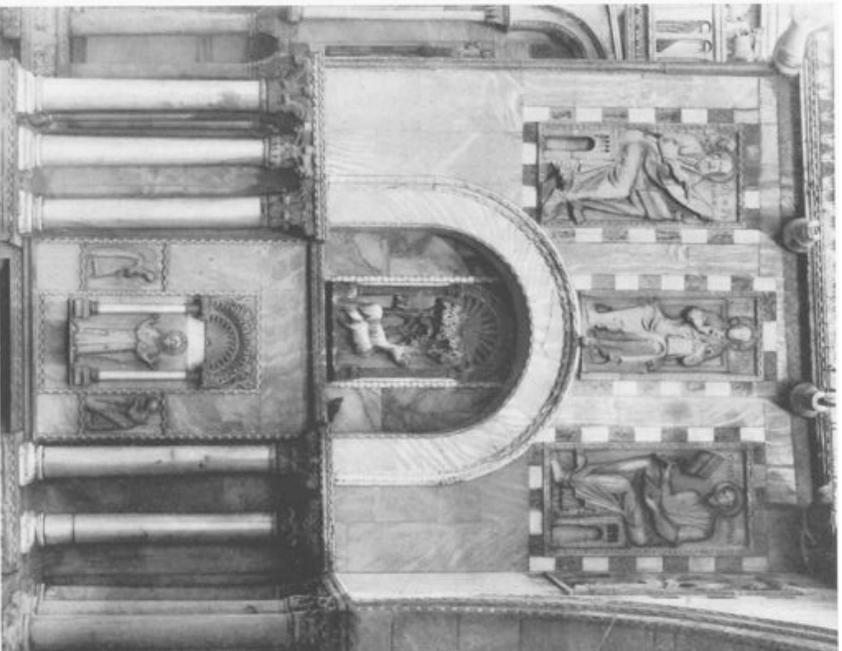


Abb. 127: Die Reliefplatten mit Jesus Christus und den Evangelisten, Westfassade des nördlichen Querarmes.

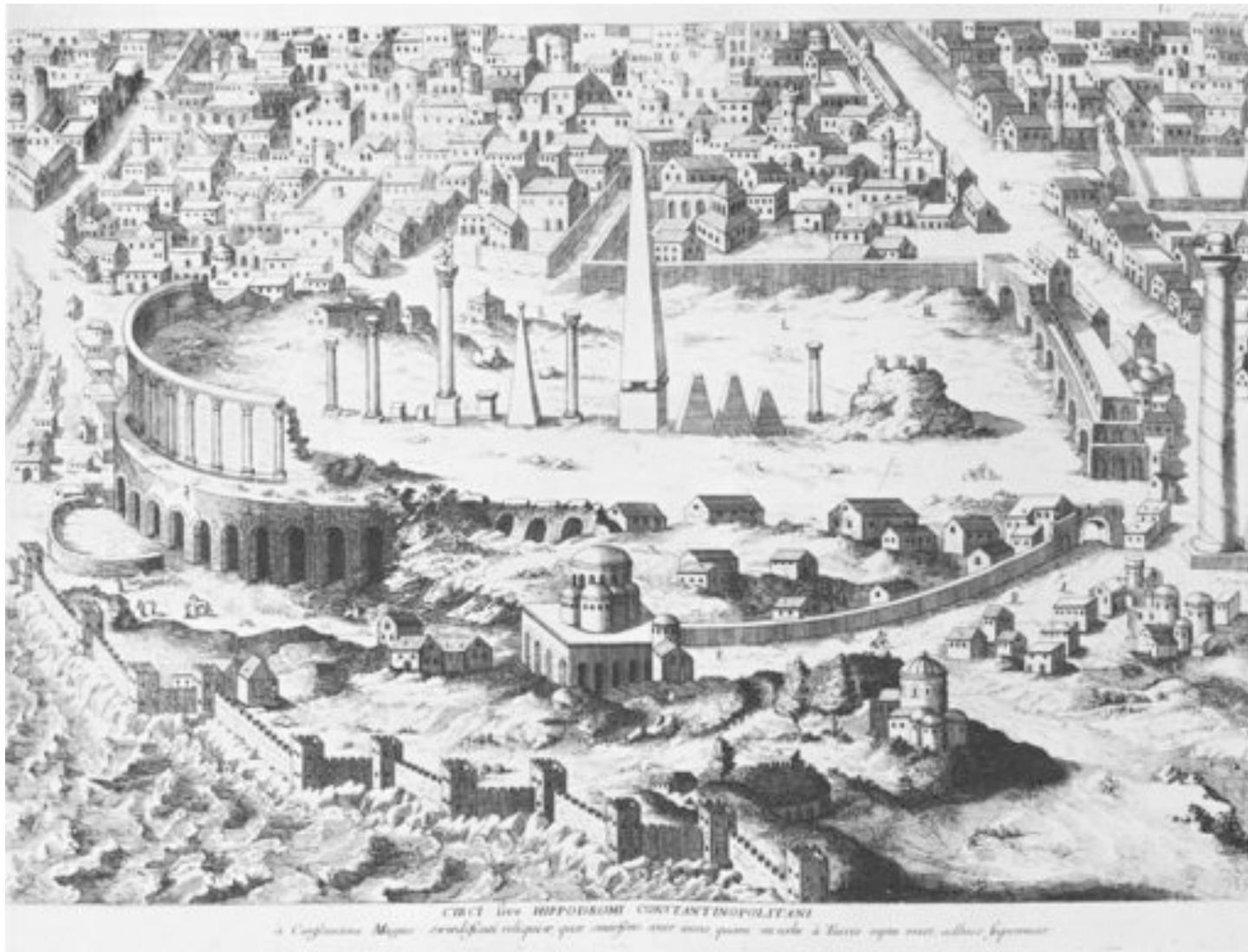


Abb. 128: Die Ruinen des Hippodroms von Konstantinopel, Stich um 1600.

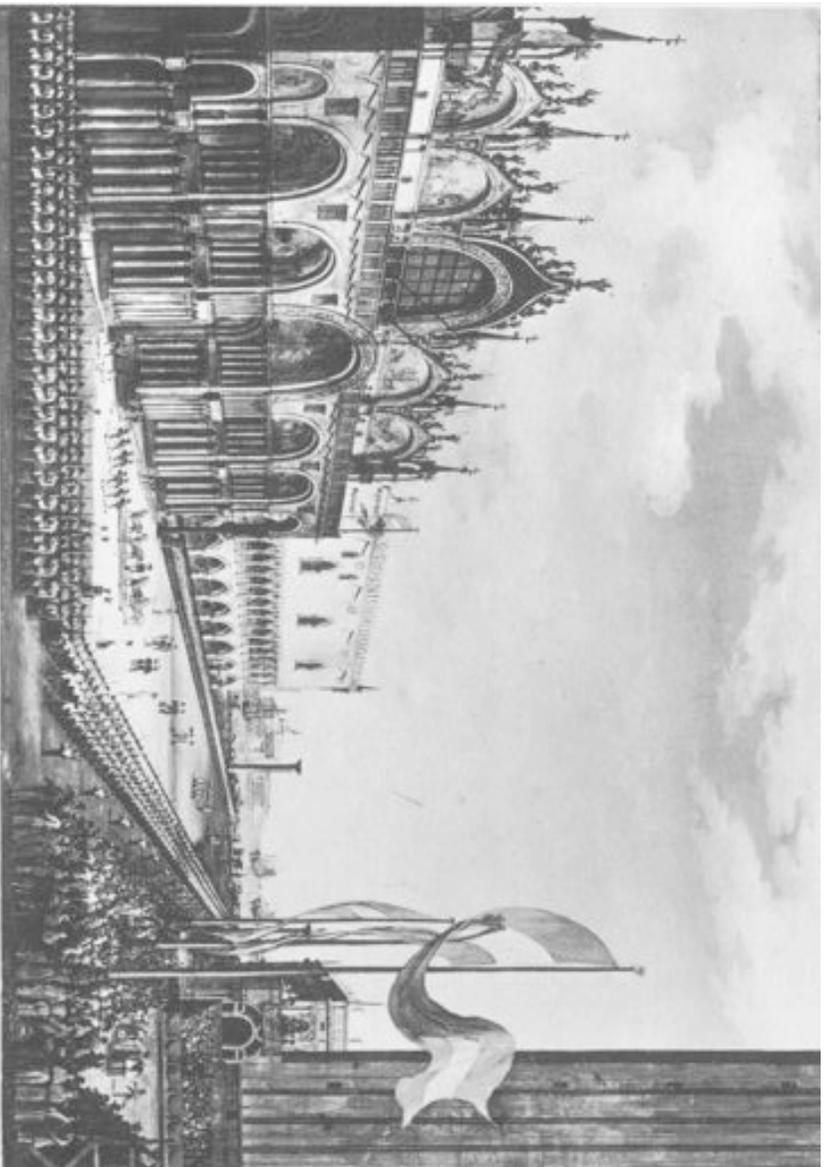


Abb. 129: V. Chitone, Die Rückkehr der Pferde von San Marco, 1815, Ölgemälde aus dem Besitz der Baronin Elsa Treves de Bonfilli, Venedig.

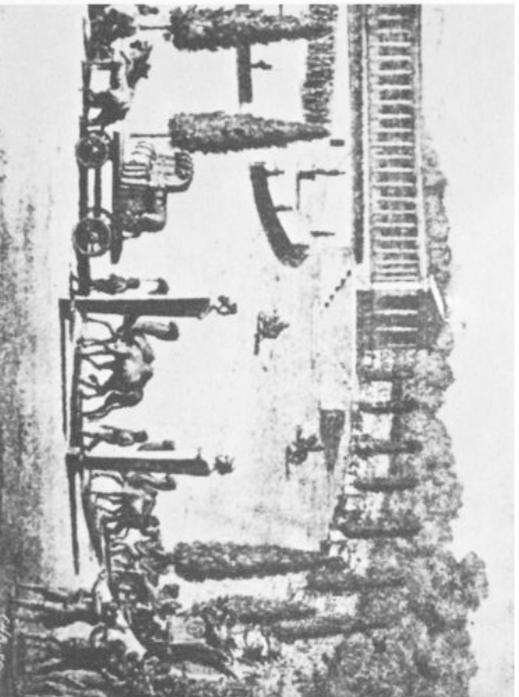


Abb. 130: Triumphzug Napoleons 27. Juli 1798 in Paris mit den Stücken aus Venedig, um 1800, Stich.

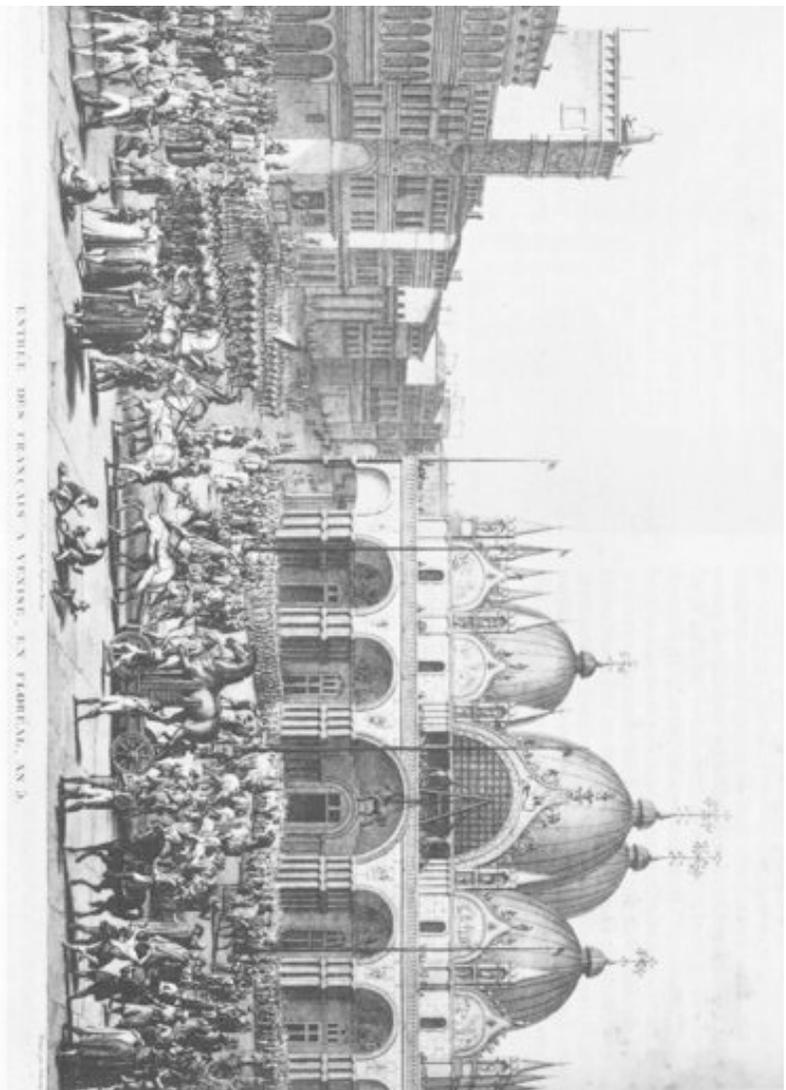


Abb. 131: Die vier Pferde werden von der Loge herabgelassen, 1797, Stich.



Abb. 132: Die Pferde von San Marco auf den Pfeilern des Gitters der Jardins des Tuileries in Paris, 1802-07.



Abb. 134: Allegorie des Transports der Pferde zurück nach Venedig.
Terracottaplatte, Anfang 19. Jahrhundert, Mailand Collezione Bernardi.



Abb. 133: Arc de Triomphe du Carroussel mit der Kopie der Quadriga von
San Marco. Paris, Frankreich.



Abb. 134: Der Himmelswagen, merkavah,
Rabbula-Evangeliar, 6. Jahrhundert, Syrien.



Abb. 135: Der Himmelswagen, merkavah,
1569.



Abb. 136: Grabplatte des Dogen Enrico Dandolo in der Galerie der Hagia Sophia in Istanbul.



Abb. 137: Der Wagenlenker von Delphi. Teil eines Skulpturenensembles, das sehr wahrscheinlich eine gelenkte Quadriga darstellte, vermutlich 5. Jahrhundert vor Christus, Delphi, Museum.



Abb. 138:
Kopfüber gelegtes Kapitell mit
dem Haupt der Gorgo Medusa
als Basis einer Säule
in der Basilikazisterne in Istanbul,
errichtet unter Justinian I. um 542.



Abb. 139:
Das Äquivalent im Garten
des Archäologischen Museums
Istanbul.



Abb. 140: Der Koloss von Barletta, Bronze,
Statue eines Oströmischen Kaisers des 4.-5. Jahrhunderts.



Abb. 141: Manuscript der Reisen des Marco Polo,
15. Jahrhundert, Oxford, Bodleian Library,
MS Bodl. 264, f. 218r.



Abb. 142: Tintoretto, Überführung des Körpers des Hl. Markus,
1562 – 1566, Venedig, Galleria dell'Accademia.

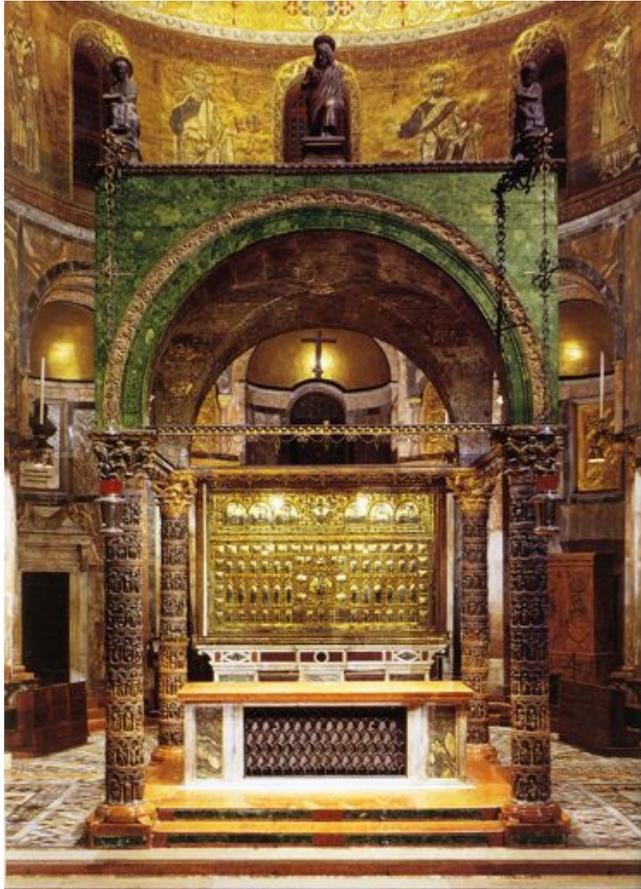


Abb. 143: Pala d'Oro, 1102-1105, erweitert 1345,
Venedig, Basilika San Marco.

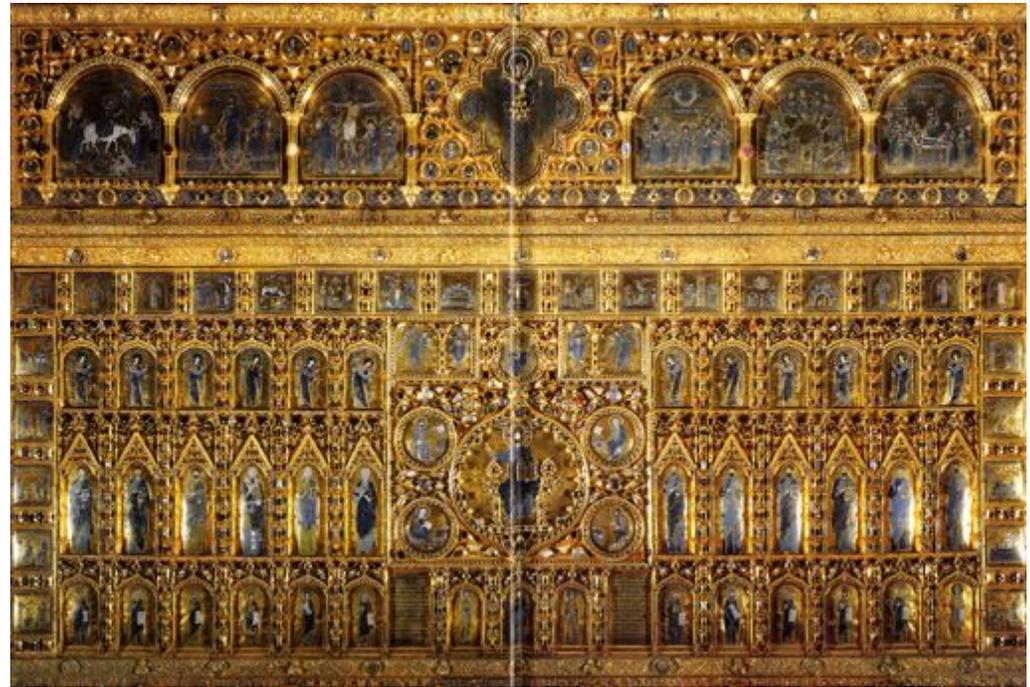


Abb. 144: Pala d'Oro, Detail,
1102-1105, erweitert 1345,
Venedig Basilika San Marco.



Abb. 145: Ikone der Nicopeia, 10. Jahrhundert, Byzanz, Venedig San Marco.



Abb. 146: Kapitelle an der ehemaligen Porta da Mar in der Südfassade der Basilika San Marco, die vermutlich von der Polyektosbasilika stammen. Der Greif bewacht die Porta da Mar, Gegenstück am Boden waren ehemals die Löwen aus rotem Marmor, jetzt im Inneren der Cappella Zen.

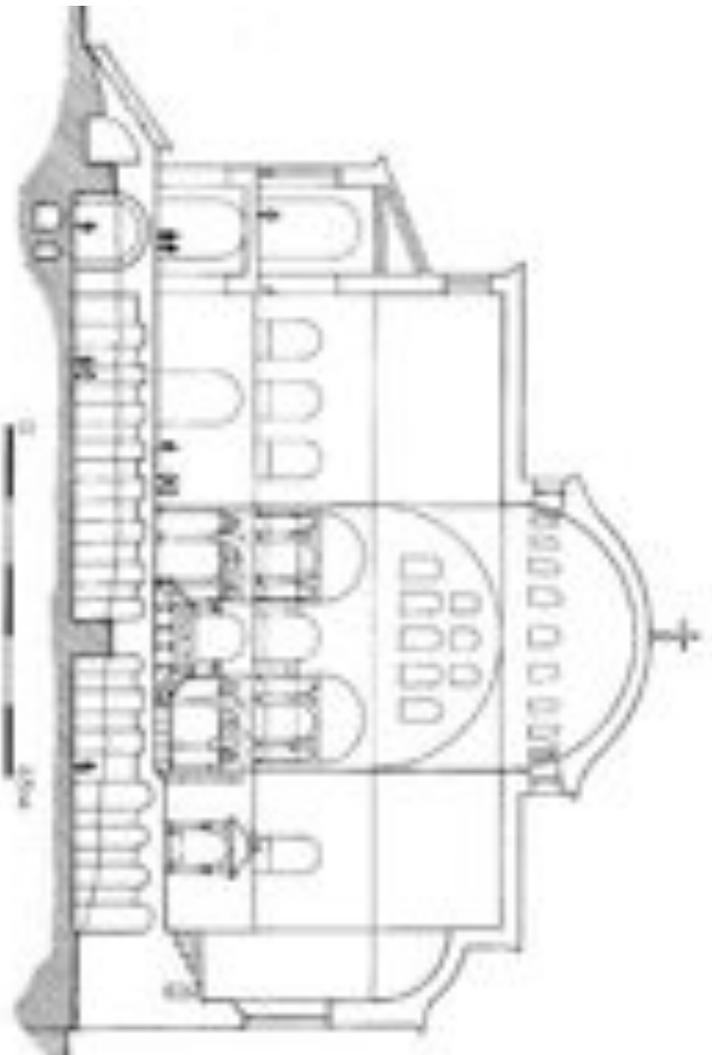


Abb. 147: Rekonstruktion des Aufrisses der Polyektosbasilika.

2. Abbildungsnachweis

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

Abb. 1: URL: <http://worldtouristmap.info/wp-content/uploads/2012/09/Venice-older-map.jpg> (28.12.2012).

Abb. 2: URL: <http://www.italyheaven.co.uk/veneto/venice/wheretostay.html> (19.11.2012).

Abb. 3: Nicol 1988, Map III Constantinople.

Abb. 4: URL: <http://www.venicethefuture.com/schede/it/016?aliusid=016> (11.12.2012).

Abb. 5: Magoulias 1984, S. 420.

Abb. 6: Magoulias 1984, S. 421.

Abb. 7: Lea Hinterer, Istanbul 2012, Informationsmaterial der Dauerausstellung des Archäologischen Museums Istanbul.

Abb. 8: Lea Hinterer, Istanbul 2012, Informationsmaterial der Dauerausstellung des Archäologischen Museums Istanbul.

Abb. 9: Lea Hinterer, Istanbul 2012.

Abb. 10: URL: <http://www.venicethefuture.com/schede/it/016?aliusid=016> (09.08.2012).

Abb. 11: URL: <http://www.atlantedellarteitaliana.it/artwork-14809.html> (09.08.2012)

Abb. 12: Les Cheveaux de Saint Marc 1981, S. 62, Abb. 79.

Abb. 13: Howard 2000, S. 106, Fig.122.

Abb. 14: Hutter 1978, Abb. 71.

Abb. 15: Polacco 1991, S. 102.

Abb. 16: Lea Hinterer, Venedig 2012.

Abb. 17: Hills 1999, S. 25.

Abb. 18: Hills 1999, Abb. 33.

Abb. 19: Polacco 1991, S 144.

Abb. 20: Polacco 1991, S 145.

Abb. 21: Quelle: google maps 2012.

Abb. 22: Quelle: google maps 2012.

Abb. 23: Lebe 1978, S. 24.

Abb. 24: Quelle: google maps 2012.

Abb. 25: Moretti/Keller 1831/1979, Tafel I.

Abb. 26: Lea Hinterer, Venedig 2009.

Abb. 27: Howard 2000, S. 184, Fig. 233.

Abb. 28: Poeschke 2000, Tafel 270.

Abb. 29: URL: <http://www.virtual-archive.co.uk/printpages/venportadellacarta.html> (12.08.2012).

Abb. 30: Isometrie moretti, markusplatz, 1979, Tafel XII.

Abb. 31: URL: <http://www.orologeria.com/italiano/hj/hj008.html> (12.10.2012).

Abb. 32: Lea Hinterer, Venedig 2009.

Abb. 33: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 69, Abb. 88.

Abb. 34: URL: http://2.bp.blogspot.com/-tU0C2x6x3kA/TdwR_wwRUmI/AAAAAAAAAEM/qGyaqZJ6B-0/s1600/800px-Quadri-Moretti%252C_Piazza_San_Marco_%25281831%2529%252C_11.jpg (12.12.2012).

Abb. 35: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 113, Abb. 148.

Abb. 36: Lea Hinterer, Venedig 2009.

Abb. 37: URL:
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Map_Forum_Temple_of_Concordia.jpg&filetimestamp=20071025212847 (12.12.2012).

Abb. 38: Graepler 2011.

Abb. 39: URL: <http://www.antoine-helbert.com> (28.12.2012).

Abb. 40: URL: http://www.ivmondo.org/h-editoriali/index_nov_10.html (18.06.2011).

Abb. 41: URL: <http://www.bed-breakfast-italy.com/unterkunft/vicenza-columns.htm>. (19.06.2011)

Abb. 42: Les Cheveaux de Saint Marc 1981, S. 67, Abb. 87.

Abb. 43: Wolters 1976, Ill.IV.

Abb. 44: Lea Hinterer, Venedig 2009.

Abb. 45: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.

Abb. 46: Pignatti 1957, S. 162.

Abb. 47: Lea Hinterer, Vatikanische Museen 2012.

Abb. 48: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 67, Abb. 86.

Abb. 49: Lea Hinterer, Venedig 2012.

Abb. 50: URL:
<http://www.archivio.provincia.venezia.it/ecm/faces/public/archivio/ApprofondimentiDettaglio?idM=14&path=../approfondimenti/3%29%20LO%20STEMMA%20DELLA%20PROVINCIA> (28.12.2012).

Abb. 51: Institut für Kunstgeschichte, Diasammlung.

Abb. 52: Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.

Abb. 53: Howard 2000, , S. 182, Fig. 232.

Abb. 54: Lea Hinterer, Venedig 2009.

Abb. 55: Ward Perkins 1947, Plate IV.

Abb. 56: Ward Perkins 1947, Plate IV.

Abb. 57: Ward Perkins 1947, Plate III.

Abb. 58: Ward Perkins 1947, Fig 4, S 33.

Abb. 59: Ward Perkins 1947, Fig 3, S 31.

Abb. 60: Ward Perkins 1947, Fig 6, S 39.

Abb. 61: Ward Perkins 1947, S. 37, Fig 5.

Abb. 62: URL:
http://www.kreiter.info/familie/images/reiseberichte/toscana/arezzo_26.jpg. (18.06.2011).

Abb. 63: Romanelli 2007, S. 69.

Abb. 64: Demus 1960, Plate 98.

Abb. 65: URL: <http://www.kreiter.info/familie/docs/reiseberichte/toscana/arezzo.htm>. (28.12.2012).

Abb. 66: Ward Perkins 1947, S. 25, Fig. 1.

Abb. 67: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 66, Abb. 84.

Abb. 68: Polacco 1991, S. 156.

Abb. 69: Lea Hinterer, Venedig 2009.

Abb. 70: Lea Hinterer, Venedig 2009.

Abb. 71 bis 73: Lea Hinterer, Venedig 2012.

Abb. 74: Lea Hinterer, Venedig 2012,

Abb. 75: Harrison 1990, Abb. 33.
Abb. 76: Harrison 1990, Abb. 48.
Abb. 77: Harrison 1990, Abb. 169.
Abb. 78 bis 80: Lea Hinterer, Istanbul, Archäologisches Museum 2012.
Abb. 81 bis 84: Lea Hinterer, Istanbul, Archäologisches Museum 2012.
Abb. 85: Polacco 1991, S. 82.
Abb. 86: Delbrueck 1932, Tafel 32.
Abb. 87: Delbrueck 1932, Tafel 31.
Abb. 88: Delbrueck 1932, Tafel 33a.
Abb. 89: Delbrueck 1932, Tafel 33b.
Abb. 90: Delbrueck 1932, Tafel 34.
Abb. 91 bis 95: Lea Hinterer, Istanbul, Archäologisches Museum 2012.
Abb. 96: Lea Hinterer, Istanbul 2012, Informationsmaterial der Dauerausstellung des Archäologischen Museums zur Geschichte der Stadt.
Abb. 97: URL:
http://www.isaventuri.it/TEDDOC/DOCARTE/romana/albumsc2/pages/14_jpg.htm.
(04.10.2012).
Abb. 98: Delbrueck 1932, Tafel 36.
Abb. 99: L'Orange 1984, Tafel 5b.
Abb. 100: L'Orange 1984, Tafel 5a.
Abb. 101: Die Pietra del Bando, Les Cheveaux de Saint Marc 1981, S. 66, Abb. 85.
Abb. 102: Bertelli 1996, S. 78.
Abb. 103: Delbrueck 1932, S.119, Abb. 48.
Abb. 104: URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Solidus-Justinian_II-Christ_b-sb1413.jpg
(04.10.2012).
Abb. 105: URL: <http://www.civitasgalleries.com/counterfeits/justiniansolidus1.html>
(04.10.2012)
Abb. 106: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 60, Abb. 76.
Abb. 107: Demus 1960, Plate 25 Exterior, South Wall of Tesoroo
Abb. 108: Lea Hinterer, Venedig 2012.
Abb. 109: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 2, Abb. 1.
Abb. 110: Polacco 1991, S. 84.
Abb. 111: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 198, S. 135, Abb. 161.
Abb. 112: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 198, S. 135, Abb. 162.
Abb. 113: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 198, S. 135, Abb. 163.
Abb. 114: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 217, Abb. 253 bis 256.
Abb. 115: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 198, S. 136, Abb. 165.
Abb. 116: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 198, S. 138, Abb. 178.
Abb. 117: Howard 2000, S. 100, Fig.111.
Abb. 118: Polacco 1991, S. 88.
Abb. 119: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 118, Abb. 153.
Abb. 120: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 114, Abb. 149.
Abb. 121: Lea Hinterer, Venedig 2012.
Abb. 122: Polacco 1991, S 118b.

Abb. 123: Polacco 1991, S 117b.
Abb. 124: Polacco 1991, S 117a.
Abb. 125: Polacco 1991, S 118a.
Abb. 126: Polacco 1991, S. 36.
Abb. 127: Demus 1960, Plate 7.
Abb. 128: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 53, Abb. 69.
Abb. 129: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 112, Abb. 146.
Abb. 130: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 79, Abb. 104.
Abb. 131: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 78, Abb. 103.
Abb. 132: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S.110, Abb. 145.
Abb. 133: Library of Congress, Prints and Photographs Division, Photochrom Collection.
Abb. 134: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 58, Abb. 74.
Abb. 134: URL: <http://maerchenquelle.ch/912/frieden/spiritualitat/2010/merkabah-die-vision-des-hesekiel-ezechiel/> (29.12.2012).
Abb. 135: Hamblin/Seely 2007, Abb 76
Abb. 136: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 57, Abb. 72.
Abb. 137: Andronicos 1978, Seite 174.
Abb. 138: Lea Hinterer, Istanbul 2012.
Abb. 139: Lea Hinterer, Istanbul 2012.
Abb. 140: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 159, Abb. 205.
Abb. 141: Howard 2000, Fig.13.
Abb. 142: : Nepi 2003, S. 290.
Abb. 143: Vio 2001, S. 164 bis 165.
Abb. 144: Vio 2001, S. 162.
Abb. 145: Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981, S. 6, Abb. 4.
Abb. 146: Lea Hinterer, Venedig 2012.
Abb. 147: Harrison 1990, Abb. 171.

X. Literaturverzeichnis

Andronicos 1978

Manolis Andronicos, Die Museen Griechenlands, Köln 1978.

Barthes 1993

Roland Barthes, Die Sprache der Mode, Frankfurt am Main 1993.

Bertelli 1996

Carlo Bertelli, Die Mosaiken. Von der Antike bis zur Gegenwart, Augsburg 1996.

Boschung 2006

Dietrich Boschung (Hg.), Die Tetrarchie. Ein neues Regierungssystem und seine mediale Präsentation, Wiesbaden 2006.

Breckenrigde 1981

James D. Breckenridge, Again the „Carmagnola“, in: Gesta, 20/1, 1981, S. 1-7.

Brilliant/Kinney 2011

Richard Brilliant/Dale Kinney, Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture. From Constantine to Sherrie Levien, Ashgate 2011.

Cameron 1984

Averil Cameron, Constantinople in the early eighth Century. The Parastaseis Syntomoi Chronikai. Introduction, Translation and Commentary, Leiden 1984.

Capizzi 1986

Carmelo Cappizzi, Anicia Giuliana. Ricerche sulla sua famiglia e la sua vita, in: Rivista di studi bizantini e neoellenici, 5, 1968, S. 191–226.

Concina 1998

Ennio Concina, A history of Venetian architecture, Cambridge 1998.

Deichmann 1981

Friedrich Wilhelm Deichmann (Hg.), Corpus der Kapitelle von San Marco in Venedig, Wiesbaden 1981.

Delbrueck 1932

Richard Delbrueck, Antike Porphywerke, Berlin/Leipzig 1932.

Demus 1935

Otto Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100 – 1300, Baden bei Wien 1935.

Demus 1960

Otto Demus, The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture, Washington D.C. 1960.

Demus 1970

Otto Demus, Byzantine Art and the West, London 1970.

Demus 1995

Otto Demus (Hg.), Le sculture esterne di San Marco, Mailand 1995.

Esch 1969

Arnold Esch, Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien, in: Archiv für Kulturgeschichte, 51, 1969, S. 1-64.

Esch 2005

Arnold Esch, Wiederverwendung von Antike im Mittelalter. Die Sicht des Archäologen und die Sicht des Historikers, Berlin 2005.

Favaretto 2000

Irene Favaretto (Hg.), Marmi della Basilica di San Marco. Capitelli, Plutei, Rivestimenti, Arredi, Mailand 2000.

Fenlon 2010

Ian Fenlon, Piazza San Marco, London 2010.

Fontana, 1867

Gianjacopo Fontana, La Piazza S. Marco di Venezia. Considerata quale monumento d'arte, e in relazione agli avvenimenti della storia, o quadro rappresentativo le varie fasi della grandezza italiana e l'influenza sua sui destini della penisola fino al compimento dei voti nazionali, Venedig 1867.

Freeman 2004

Charles Freeman, The horses of St Mark's. A story of Triumph in Byzantium, Paris and Venice, London 2004.

Galliazzo 1981

Vittorio Galliazzo, I Cavalli di San Marco, Treviso 1981.

Grabec 2003

Alexandra Grabec, Suq - Bazar – Rialto. Islamische Elemente in der venezianischen Handelsarchitektur und -struktur, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

Graepler 2011

Daniel Graepler (Hg.), Die Kaiser der Tetrarchie, in: Virtuelles Antiken Museum des Archäologischen Instituts der Universität Göttingen, (03.05.2011), <http://viamus.uni-goettingen.de/fr/e/uni/e/09>.

Hamblin/Seely 2007

William J. Hamblin/David Rolph Seely, Salomos Tempel. Mythos und Geschichte des Tempelberges in Jerusalem, London 2007.

Harrison 1990

Martin Harrison, Ein Tempel für Byzanz. Die Entdeckung und Ausgrabung von Anicia Julianas Palastkirche in Istanbul, Stuttgart 1990.

Hills 1999

Paul Hills, Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass 1250-1550, New Haven/London 1999.

Howard 1975

Deborah Howard, Jacopo Sansovino. Architecture and patronage in Renaissance Venice, New Haven 1975.

Howard 1980

Deborah Howard, The architectural history of Venice, London/Batsford 1980 .

Howard 2000

Deborah Howard, Venice & the East. The impact of the Islamic world on Venetian architecture 1100 - 1500, New Haven 2000.

Hutter 1978

Irmgard Hutter, Frühchristliche Kunst. Byzantinische Kunst, München 1978.

Jacoff 1993

Michael Jacoff, The Horses of San Marco and the Quadriga of the Lord, Princeton/NJ 1993.

Johnson 1925

Franklin Johnson, The Colossus of Barletta, in: American Journal of Archaeology, 29, 1925, S. 20-25.

Jordan-Ruwe 1995

Martina Jordan-Ruwe, Das Säulenmonument. Zur Geschichte der erhöhten Aufstellung antiker Portätstatuen, in: Asia Minor Studien, Vol 19, 1995.

Kaminski 1999

Marion Kaminski, Venedig, Köln 1999.

Kat. Ausst. Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais 1981

Les chevaux de Saint-Marc. Venise (Kat.Ausst., Procuratoria di San Marco, Venedig 1977; Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, Paris 1981), Paris 1981.

Kinney 1995

Dale Kinney, Rape or Restitution of the Past? Interpreting Spolia, in: Susan C. Scott (Hg.), The art of interpreting, Pennsylvania 1995.

Kinney 1997

Dale Kinney, Spolia. Damnatio and Renovatio Memoriae, in: Memoirs of the American Academy in Rome, 42, 1997, S. 117-148.

Kotzur 2004

Hans-Jürgen Kotzur, Die Kreuzzüge. Kein Krieg ist Heilig, Mainz am Rhein 2004.

Kramer 1981

Joachim Kramer, Corpus der Kapitelle der Kirche von San Marco zu Venedig, Wiesbaden 1981.

Kühnel 1992

Harry Kühnel (Hg.), Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, Stuttgart 1992.

Laiou 2005

Angeliki Laiou (Hg.), Urbs Capta. The Fourth Crusade and its Consequences, Paris 2005.

Laubscher 1999

Hans Peter Laubscher, Beobachtungen zu tetrarchischen Kaiserbildnissen aus Porphyry, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 114, 1999, S. 207-251.

Lebe 1978

Reinhard Lebe, Als Markus nach Venedig kam. Aufstieg und Staatskult der Republik von San Marco, Frankfurt am Main 1978.

Lehnert 2009

Julia Lehnert, Baugeschichte von San Marco in Venedig, München 2009.

Maclagan 1968

Michael Maclagan, The City of Constantinople, New York 1968.

Madden 1993

Thomas F. Madden, Vows and Contracts in the Fourth Crusade. The Treaty of Zara and the Attack on Constantinople in 1204, in: The International History Review, 15/3, 1993, S. 441-468.

Madden 2008

Thomas F. Madden, The Fourth Crusade. Event, Aftermath, and Perceptions, Aldershot 2008.

Magoulias 1984

Harry J. Magoulias (Hg.), O City of Byzantium. Annals of Niketas Choniates, Detroit 1984.

Maguire/Nelson 2010

Henry Maguire/Robert S. Nelson (Hg.), San Marco, Byzantium, and the myths of Venice, Washington D.C. 2010.

Mango 1985

Cyrl Mango, Le développement urbain de Constantinople (IVe – VIIe siècles), Paris 1985.

Michel 1976

Christoph Michel (Hg.), Johann Wolfgang von Goethe. Italienische Reise, Frankfurt am Main/Leipzig 1976.

Moretti/Keller 1831/1979

Harald Keller (Hg.), Moretti: Der Markusplatz zu Venedig, Dortmund 1831/1979.

Napoleon 1858-1869

Correspondance de Napoléon Ier publiée par ordre de l'empereur Napoléon III, 32 Bde., Paris 1858-1869.

Naumann 1966

Rudolf Naumann, Der antike Rundbau beim Myrelaion und der Palast Romanos I. Lekapenos, in: Istanbuler Mitteilungen, 16, 1966, S. 99-216.

Nepi 2003

Giovanna Scire Nepi (Hg.), Malerei in Venedig, München 2003.

Nicol 1972

Donald MacGillivray Nicol, Byzantium. Its ecclesiastical history and relations with the western world, London 1972.

Nicol 1988

Donald MacGillivray Nicol, Byzantium and Venice. A study in diplomatic and cultural relations, Cambridge 1988.

L'Orange 1965

Hans Peter L'Orange, Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts, Rom 1965.

L'Orange 1984

Hans Peter L'Orange, Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen. 284 - 361 n. Chr., Berlin 1984.

Papadopoulos 2002

Ruth Papadopoulos, Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Venedig, Würzburg 2002.

Perry 1977

Marilyn Perry, Saint Mark's Trophies. Legend. Superstition, and Archaeology in Renaissance Venice, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 40, 1977, S. 27-49.

Pignatti 1957

Terisio Pignatti, Der Markusplatz in Venedig, München 1957.

Pincus 1992

Debra Pincus, Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics, in: Artibus et Historiae, 13/26, 1992, S. 101-114.

Poeschke 1996

Joachim Poeschke (Hg.), Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, München 1996.

Poeschke 2000

Joachim Poeschke (Hg.), Die Skulptur des Mittelalters in Italien, München 2000.

Queller 1974

Donald E. Queller (u.a.), The Fourth Crusade. The neglected majority, in: *Speculum*, 49/3, S. 441-456.

Queller 1976

Donald E. Queller, Some Arguments in Defense of the Venetians on the Fourth Crusade, in: *The American Historical Review*, 81/4, 1976, S. 717-737.

Queller 1982

Donald E. Queller, Attitudes towards the Venetians in the Fourth Crusade. The Western Sources, in: *The International History Review*, 4/1, 1982, S. 1-36.

Queller 1986

Donald E. Queller, *The Venetian patriciate. Reality versus myth*, Chicago 1986.

Queller 1997

Donald E. Queller, *The Fourth Crusade. The conquest of Constantinople*, Philadelphia 1997.

Ragona 1963

Antonio Ragona, *I tetrarchi dei gruppi porfirei di S. Marco in Venezia*, Caltagirone 1963.

Romanelli 2007

Giandomenico Romanelli (Hg.), *Venedig. Kunst & Architektur*, Udine 2007.

Rosand 1983

David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice*, Yale 1983.

Runciman 1965

Steven Runciman, *Venezia dalla prima Crociata alla conquista di Costantinopoli del 1204*, Florenz 1965.

Runciman 1968

Steven Runciman, *Geschichte der Kreuzzüge*, München 1968.

Ruskin 1851-53

John Ruskin, *The stones of Venice*, 3 Bde., New York 1851-53.

Scarfi 1990

Bianca Maria Scarfi, *The Lion of Venice. Studies and research on the bronze statue in the piazzetta*, unbek. 1990.

Schöllgen 2004

Georg Schöllgen (Hg.), *Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt*, Stuttgart 2004.

Sollbach 1998

Gerhard E. Sollbach (Hg.), *Chroniken des Vierten Kreuzzugs. Die Augenzeugenberichte von Geoffroy de Villehardouin und Robert de Clari*, Pfaffenweiler 1998.

Tigler 1995

Guido Tigler, Il portale maggiore di San Marco a Venezia. Aspetti iconografici e stilistici dei rilievi duecenteschi, Venedig 1995.

Treue 1957

Wilhelm Treue, Kunstraub. Über die Schicksale von Kunstwerken in Krieg, Revolution und Frieden, Düsseldorf 1957.

Vio 2001

Ettore Vio, San Marco. Geschichte, Kunst und Kultur, München 2001.

De Voragine/Benz 1984

Richard Benz (Hg.), Jacobus de Voragine: Legenda aurea, Heidelberg 1984.

Ward Perkins 1947

John Bryan Ward Perkins, The Bronze Lion of St. Mark at Venice, in: Antiquity. A quarterly review of Archaeology, 21, 1947, S. 23-41.

Wescher 1976

Paul Wescher, Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.

Wolters 1976

Wolfgang Wolters, La scultura veneziana gotica (1300-1460), Venedig 1976.

Wolters 2000

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

Wolters 2010

Wolfgang Wolters, Der Dogenpalast in Venedig, Berlin/München 2010.

XI. Anhang

1. Abstract – Deutsch

Venedig strebte seit dem Anbeginn seiner Entwicklung nach Unabhängigkeit gegenüber der Oberhoheit des Oströmischen Reiches. Mit dem Vierten Kreuzzug, der 1204 in der Eroberung Konstantinopels endete, war für Venedig der Zeitpunkt des Triumphes über die ewige Rivalin Byzanz gekommen.

Nach der Einnahme und während der Plünderung der Stadt konnten sich die Venezianer unter der Führung des Dogen Enrico Dandolo die prächtigsten und prominentesten Kunstwerke und Reliquien der Stadt sichern und transportierten diese Spolien in ihre Stadt, die durch diese Stücke zu einem gigantischen Reliquienschrein für den Staatsheiligen, den Evangelisten Markus wurde. Bis zum Niedergang des Lateinischen Kaiserreiches 1261 wurden Werke aus den eroberten Gebieten zur Zierde der Serenissima Repubblica importiert. Einem gezielten Programm folgend, wählte man mit größter Bedachtsamkeit Werke, die das Erbe, das Venedig antreten wollte, legitimierten, die Serenissima Repubblica präsentierte sich fortan als neue politische und geistliche Metropole der Christenheit. Die Stadt war keine genuin römische Gründung und die Machthaber wollten diesen Mangel beheben, indem sie betonten, dass sich Venedig in die Kontinuität und Stabilität des östlichen, sowie des westlichen Römischen Reiches zu fügen wünschte.

Herrscht über die Quellen zu den Kunstwerken und die Interpretation ihrer Aussagen, so sie vertrauenswürdig sind, doch weitgehender Konsens, liegen die Unterschiede, Widersprüchlichkeiten und unterschiedlichen Schlussfolgerungen in der Interpretation der Stücke selbst. Vornehmlich die Provenienz und der Kontext, in dem sie in originaler Position standen, sind selbst nach teils langer, wissenschaftlicher Behandlung immer noch höchst umstritten. Zusammen mit der *interpretatio christiana*, der Umdeutung der Stücke in christlich relevante und legitime Ikonologie, sind die Antworten auf diese drei grundlegenden Fragen der Schlüssel zum Verständnis ihrer vollen Bedeutung.

Die einzelnen Werke sind als Elemente eines wohlüberlegten ikonographischen Programms zu lesen. Derart untersucht, wirken sie wie die Teile eines gigantischen Mosaiks, das die Politik der Stadt dokumentiert. Die aktuellsten Forschungsergebnisse

zu den einzelnen Werken werden in dieser Arbeit auf ihre Plausibilität untersucht und miteinander verknüpft, die Legenden und mystischen Schleier, die sich im Laufe der Jahrhunderte über die Stücke legten gelüftet, wodurch sich neue Möglichkeiten der Interpretation ergeben. Fehlmeinungen und Irrtümer, die von der Forschung über lange Zeit transportiert wurden, sind klar als solche ausgewiesen und werden korrigiert. Stücke, die bislang nicht zum Kanon der hoch repräsentativen Spolien gezählt wurden, sind eingehend erläutert und werden durch ihre Eigenschaften plausibel in das Programm von San Marco integriert. Salomonische Symbolik übersteigert die Bezüge der Stücke zum römischen Kaisertum und die ungeheure politische Macht des Hl. Markus zu einem Gefüge, das einzigartig ist. Das Programm der Piazza San Marco, der Piazzetta und der Basilika San Marco wird in seiner Komplexität untersucht und als wohlüberlegtes strategisches Konzept präsentiert. Die immense Bedeutung, die der Hl. Markus als Stadtpatron in seiner Funktion als einigendes Element in der Bevölkerung, alle sozialen Schichten durchziehend, erlangt, wird deutlich hervorgehoben. Es steht außer Zweifel, dass Venedig nicht Venedig geworden wäre, hätte man sich nicht der Reliquien des Evangelisten bemächtigt.

3. Abstract – English

Since the very beginning of its formation and expansion, Venice struggled for independence of the Eastern Roman Empire.

With the Fourth Crusade, that ended in the conquest of Constantinople, time had come for Venice's triumph against the eternal rival Byzantium. After the conquest and during the sack of the city, the Venetians, under the command of Doge Enrico Dandolo, gathered the greatest and most prominent works of art and relics kept in the city and transported these spoils to Venice, who became, due to this immense treasure, a gigantic shrine for the relics of their patron Saint Marc.

Until the downfall of the State of Romania under Latin leadership in 1261, spoils gathered in the conquered regions were constantly imported into the Serenissima Repubblica for her adornment. Following a clearly structured program, works were chosen with great care to legitimate the heritage Venice wanted to accept. The Serenissima Repubblica from now on represented itself as the new political and spiritual centre of Christendom. The city wasn't a genuine Roman foundation and the leaders wanted to eliminate this deficit by underlining that Venice wanted to fit into the continuity and stability of the Roman Empire.

The information concerning the works of art given by the sources is, as far as they can be trusted, generally accepted, but there is some difference in the interpretation of the works that lead to diverging conclusions.

Especially the origins of the works, their original context and position are still discussed, and even after all this time they are still a topic of interest.

Context and origins together with the *interpretatio christiana*, the reinterpretation of the works put in a Christian context to legitimate them, are the keys to reveal their true meaning and lead to their full understanding. The works are to be considered as elements of a deliberate iconographic program and thus seem to be small parts of a gigantic mosaic, documenting the political strategies of the city.

The results of the latest research concerning the works of art are investigated and their plausibility is examined. Legends and myths that lay over the spoils for centuries are

tried to be removed to gain new possibilities of interpretation. Errors and mistakes, transported for a long time in science, are set out and corrected. Works of art that so far have not been considered as a part of the canon of highly representative spolia are explained, commented and integrated into the program of San Marco.

Salomonic imagery augments the connection of the works to the Roman Empire and the extortionate power of Saint Marc to an outstanding arrangement.

The program of the Piazza San Marco, the Piazzetta and the Basilika San Marco is examined in its complexity and represented as a deliberate strategical concept. The immense meaning Saint Marc gained in his function of connecting the people of Venice, through all social classes is accentuated.

It is within doubt, that Venice wouldn't have become Venice, if there hadn't been the translation of the holy body of Saint Marc.

Curriculum Vitae

Zur Person

Name: Lea Marie-Rose Hinterer

Geboren am: 26.07.1986

Geburtsort: Bad Ischl

Kontakt: leahinterer@yahoo.com

Staatsangehörigkeit: Österreich

Schulbildung:

seit 2005 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Bundesrealgymnasium Bad Ischl 1997 – 2005

Volksschule Hallstatt 1993-1997

Praktika:

Praktikum und persönliche Assistenz bei Sr. Vittorio Morelli, Restaurator und bildender Künstler. Mithilfe bei der Vorbereitung der Ausstellung eines großen Teils seiner Sammlung „Autómatas con historia – Colección Vittorio Morelli“.

Sprachkenntnisse:

Deutsch als Muttersprache.

Zweisprachig aufgewachsen mit Französisch in Wort und Schrift.

Spanisch fließend in Wort und Schrift, durch ein Wahlfach während der Gymnasialzeit, sowie durch alljährliche längere Aufenthalte in Spanien um die dort wohnhaften Großeltern zu besuchen und durch ein dort absolviertes Praktikum und erweiternde Sprachkurse mit einem native speaker als Lehrer.

Englisch fließend in Wort und Schrift.

Italienisch fließend in Wort und Schrift.

Zusatzprüfung Latein erbracht am 26.01.2009.

Besondere Kenntnisse:

Durch intensive Mitarbeit im elterlichen Gastronomie- und Beherbergungsbetrieb seit frühester Kindheit großes Verantwortungsbewusstsein und umfassende Erfahrung im Umgang mit Menschen auch in schwierigen Situationen.

Übung im Korrekturlesen und Übersetzen von Texten.

Vertraut mit künstlerischen Prozessen und dem Erstellen von Konzepten für Projekte in Kunst, Gastronomie und Bauwesen speziell in Bezug auf historische Gebäude.

Vertraut im Umgang mit historischen Kunstgegenständen aller Art.

Jahrelange Erfahrung in der Praxis und Theorie der Gartenarchitektur, Parkgestaltung und -erhaltung.

Erfahrung mit der Restaurierung und Instandhaltung historischer Bausubstanz.

Aktuell Mitarbeit bei der Aufarbeitung der Sammlung Lattanzi-Morelli/Boucherit, sowie der Sammlung Lattanzi-Morelli/Hinterer und beim Aufbau eines Museums, in welchem die Sammlungen dauerhaft untergebracht werden sollen. Im Zuge dessen Mitarbeit bei der Restaurierung und Adaptierung des historischen Museumsgebäudes und der Restaurierung zukünftiger Ausstellungsstücke.

Lea Marie-Rose Hinterer

Wien, am 08.01.2013