

Quadrat oder Kreis und einer gerichteten Form. Ein Beispiel dafür bietet das Gebälk der offenen Halle rechts im Relief des "Wunders des Geizigen" (Abb. 44 b). Ebenfalls donatellesker Anregung zu entstammen scheinen die Nischen mit den Figuren all' antica (es sind die gleichen wie an der Fassade des Gebäudes in Abb. 4) zu Seiten des Bogens in Abb. 19, man vergleiche die Zoppo(?) - Zeichnung in den Uffizien (Abb. 57) und die Zeichnung Colville (Abb. 54). Donatellesker und/oder castagnesker Anregung entspringt die Gestaltung der beiden Tonnen in Form von Rechteckfeldern, die bei Donatello z.B. im Relief des "Wunders des Geizigen" (Abb. 44 b), bei Castagno bei der "Dormitio Virginis" (Abb. 59) zu finden ist. Gerade bei unserem dritten Beispiel ist der Bezug zu Donatello, Mantegna, Zoppo und Castagno durch die Erhabenheit der Kassettenrahmen evident (Abb. 20, 44 b, 51, 54, 59).

Eine deutliche Reminiszenz an die Straße des "Dormitio Virginis"-Mosaiks Andrea del Castagnos bilden die Straßen der beiden ersten Zeichnungen (Abb. 10, 19, 59), doch wandelt Bellini das Motiv, man möchte jetzt schon sagen "natürlich" ebenfalls wieder ab. Dabei bleibt die erste Zeichnung, gerade was den Aufbau des rechten Gebäudes mit seinem Portikus und den Abschluß des Einblickes durch einen querstehenden Bau angeht, näher am Vorbild, wohingegen die des Pariser Buches durch die Tiefenstreckung, das Summarische der Häuser und die Landschaft im Hintergrund ihm entfernter ist.

Dennoch sind beide Zeichnungen Zeugnisse der Auseinandersetzung Bellinis mit den Architekturen Castagnos, Donatellos und seines Kreises, wobei Bellini verschiedene Elemente verschiedener Künstler verschieden kombinieren kann, was erstens für die Existenz von Musterblättern mit diesen Motiven spricht, zweitens Bellinis Vertrautheit mit diesen Künstlern erneut deutlich vor Augen führt und drittens Bellinis Freiheit bezüglich der Kombination unterschiedlicher Anregungen beleuchtet.

Diese Beobachtungen finden Bestärkung durch die dritte **Z**eichnung (Abb. 20). Hier ist der Durchblick Teil einer Palastanlage.

Die Integration des Durchblickes in einen größeren Kontext stellt eine eigenständige Weiterentwicklung Bellinis dar, da etwas Entsprechendes bei keinem anderen hier zum Vergleich herangezogenen Künstler nachzuweisen ist. Am nächsten verwandt sind zwei Zeichnungen des Londoner Skizzenbuches von Marco Zoppo (Abb. 55, 56), die einen Durchblick - allerdings in Schrägansicht - in einem Gebäudeverband zeigen.

An dem Durchblick dieser Bellinizeichnung fällt besonders seine ungemeine Tiefe, seine Verengung in der Mitte und die Gestaltung seiner Tonne auf. Ersteres ist originär Bellini, das zweite und dritte Charakteristikum hat Vorbilder bei Donatello und seinem Kreis. Donatello verwendet bei seinem paduaner Relief des "Eselswunders" (Abb. 44 c) ein höchst kunstvolles Verfahren zur Schließung der Raumteile nach hinten: die vorderen Raumteile werden durch Gitter nach hinten transparent "abgeschlossen". Hinter diesen setzen sich wenig schmalere und niedrigere Raumteile in die Tiefe fort, die ihrerseits nach hinten durch Gitter abgeschlossen werden. Bellini "entfernt diese Gitter" und erhält so die leichte Einziehung des hinteren Raumteiles seines sottoportico.

Die Kassettierung der Tonne - wir sprachen davon bereits kurz - findet sich häufig bei Donatello (Abb. b/c, 49), Castagno (Abb. 59), Mantegna (Abb. 51), welcher sie ähnlich wie Bellini mit Rosetten füllt, und Zoppo (Abb. 54, 57) und wird so zu einem Charakteristikum dieser Künstlergruppe, zu der Bellini bis zu einem gewissen Grade zu rechnen ist.

Mit den Architekturen dieser Künstler verbindet Bellini noch etwas Weiteres, wofür gerade diese Zeichnung deutliches Zeugnis ablegt: die Einblicke in seitliche angrenzende Gebäudeteile, wie hier links in ein Treppenhaus, rechts in einen portico und einen Hof. Solche Einblicke - für einen sich mit perspektivischen Problemen beschäftigenden Künstler auch reizvoll, weil schwierig zu konstruieren - sind besonders bei Donatello, Mantegna und Zoppo häufig. Donatello gestaltet derartiges in den Reliefs des "Eselswunders" (Abb. 44 c) (rechts), des "Sohneswunders" (Abb. 44a) (links vorne), des "Geizigenwunders" (Abb. 44 b) (Abb. 44 b) (besonders rechts hinten), in

seinem Relief des "Gastmahles des Herodes" in Lille (Abb. 47) und auch schon in seinem sehr frühen Relief des "Drachenkampfes des Hl. Georg" (Abb. 46) (rechts). Bei Mantegna findet es sich z.B. im Fresko der "Bekehrung und Taufe des Hermogenes durch Jacobus" in der Ovetari-Kapelle (Abb. 53), bei Marco Zoppo in manchen seiner Skizzenbuchzeichnungen. Aber ähnliches findet sich bereits bei den paduaner Trecentomalern (vgl. Abb. 26, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39), bei den Architekturen Giambonos in der Mascoli-Kapelle, die jedoch, wie gesagt, von der Disposition her an trecentesken Architekturen orientiert sind, und bei der Architektur der "Heimsuchung", die von Merkel¹¹⁵⁾ mit gutem Recht dem Jacopo Bellini zugeschrieben wird.¹¹⁶⁾

Dieser scheint mir zu s o l c h e n Einblicken durch seine Zeitgenossen angeregt worden zu sein, da sie sie in so großer Anzahl verwenden, wobei durchaus aber auch die Vorbildlichkeit Altichieros, Avanzos und Giusto de' Menabuois mitzuberechnen ist.

Die Schmuckformen und Architekturelemente dieser Zeichnung sind wiederum verschiedenen Quellen entnommen. Zum einen der gebauten Architektur, wobei wiederum das Nebeneinander verschiedener Stile zu beachten ist: eine byzantinisch-romanische Doppelloggia im Hof kenntlich an dem fehlenden achsialen Bezug von oberen und unteren Stützen und Interkolumnien, wie es noch am Fondaco dei Turchi zu sehen ist, zum anderen die Öffnungen des ersten Obergeschosses und der merlature der Fassade, die sehr an Giambonos Mascoli-Architekturen erinnern und dem gotico fiorito angehören¹¹⁷⁾, die renaissancehaft modernen Formen des sottoportico, die aus dem paduaner Kreis stammen, desweiteren die antiken Münzen entnommenen patere am torresello, die sicherlich Musterbüchern entnommen sind¹¹⁸⁾, ebenso wie wohl auch die Erscheinung Christi in der Mandorla mit der Seele Mariae, die Bellini in den Zeichnungen des Marienbildes, aber auch in seiner brescianer Predellatafel gleichen Themas mehr oder minder abgewandelt verwendet und wohl auf einer Musterblattzeichnung nach Andrea del Castagnos (?) basiert¹¹⁹⁾.

(vgl. Abb. 59).

Bei den im Vorangegangenen besprochenen fünf Zeichnungen Bellinis können also klare und deutliche Abhängigkeiten Bellinis von Architekturen Donatellos, Castagnos und Parallelen bei Mantegna und Zoppo festgestellt werden, sowohl was die Anordnung und die Art der Architektur anbetrifft, als auch was Architekturformen, Schmuckmotive und deren Disposition angeht. Bellini macht sich niemals sklavisch abhängig von seinen Vorbildern, sondern setzt sich mit ihnen auseinander, auch indem er ihre Architekturen "zerlegt", d.h. Einzelheiten in sein Musterbuch übernimmt und an anderer Stelle verwendet, benutzt sie, um etwas Eigenes, dem Venezianischen stark Verhaftetes zu schaffen. Und darin unterscheidet er sich ganz deutlich von allen vier zeitgenössischen Künstlern.

Doch geht Bellinis Abhängigkeit von Donatello und Castagno noch weiter, d.h. er ist ihnen nicht nur bei Zeichnungen dieser Art von Architektur und den dort angewendeten Schmuck- und Architekturformen verpflichtet, sondern auch bei zahlreichen Zeichnungen der anderen Gruppen, die wir kennen. Exemplarisch ist diese Abhängigkeit im Folgenden darzustellen.

Ein Motiv der bellinischen Architekturen, das Bellini wohl Donatello verdankt, stellt die bildoberflächenparallele Balustrade über einem Sockel dar. Es findet sich bei Bellinis Architekturen häufig, besonders bei "Einzelgebäuden mit Einblick in ihr Inneres". Als Beispiel kann der "Tempelgang Mariae" Abb. 1)¹²⁰⁾ dienen. Der Einblick ist nach vorne durch eine venezianische Balustrade mit Mittelzugang gegenüber der wenig tiefen Vordergrunds"bühne" markiert. Eine Balustrade findet sich bei Altichiero und Avanzo an vergleichbarer Stelle nicht. Das prinzipiell ähnlichste Beispiel scheint mir Donatellos Relief mit der "Auferweckung der Drusiana" in der Alten Sakristei von San Lorenzo, Florenz, zu sein (Abb. 48): Vordergrunds"bühne", Balustrade, Mittelzugang mit Treppe und tiefer Raum, in dem sich das Hauptgeschehen vollzieht, sind mit Bellini gemeinsam, nicht jedoch die Form der Balu-

strade. Aber wir stellten bereits mehrfach fest, daß Bellini die Anregungen, die er Bildquellen entnimmt, ins Venezianische übersetzt. Balustraden, deren Funktion die des renousoir ist, verwendet Donatello auch in Padua, aber nicht in der Weise, daß er sie über den Großteil der Bild- bzw. Raumbreite ausdehnt, sondern nur auf die Seiten beschränkt, wie z.B. in dem Relief mit dem "Sohneswunder" (Abb. 44 e). Auch Mantegna, auf dessen Abhängigkeit von Donatello bereits hingewiesen wurde, wendet in prinzipiell identischer Weise, aber in ganz anderem Zusammenhang und Aussehen diese Möglichkeit Donatellos in dem Eremitani-Fresko "Martyrium des H. Jakobus" ebenso an wie Marco Zoppo in der Zeichnung "Vier kämpfende Kinder" (Abb. 57)¹²¹⁾, deren Architektur im Hintergrund ganz eindeutig an Donatellos "Sohneswunder"-Relief (Abb. 44 a) inspiriert ist.

Es scheint also nach allen angeführten Beobachtungen nicht verfehlt, bei unserem Bellinibeispiel eine donatelleske Anregung geltend zu machen, wobei Bellini sich enger als Mantegna und Zoppo an das ihm wohl durch eine Zeichnung bekannte Vorbild hält und es "venezianisierend" in einen Kontext eingliedert, dessen Hauptvorbild ein "venezianisierter" Avanzo darstellt¹²²⁾.

Im nächsten Beispiel, dem "Tempelgang Mariae" (Gol. II, 27) (Abb. 14) ist der Einblick in das Gebäude, wie wir sagten, ebenfalls von einem Trecentovorbild deutlich abhängig. Bei dieser Darstellung benutzte Bellini daneben wiederum noch weitere Quellen. Zunächst sei Donatello genannt: er machte, wie wir sagten, in Padua (Abb. 44 c) aber auch bei dem Relief der "Auferweckung der Drusiana" (Abb. 48), in dem ihm nahestehenden "Forzoni-Altar (Abb. 49) und auch in der nachpaduanischen Zeit extensiven Gebrauch von hohen tonnengewölbten, in die Tiefe führenden Räumen, deren Wölbungen er in Längsrichtung mit parallelen Linien oder Graten betonte. Bellini scheint mir auch im vorliegenden Fall diese Praxis der Tiefenraumerzeugung zu nutzen, wie es Mantegna bei seinem Fresko "Der Hl. Jakobus auf dem Weg zur Richtstätte" (Abb.

51) oder Marco Zoppo in der Zeichnung Colville (Abb. 54) getan haben.

Auf andere Quellen dagegen geht der Schmuck dieses Tempels, die Münzreliefs zurück. Für diese Art der Schmückung eines Bauwerks gibt es weder bei Donatello noch bei einem anderen Florentiner noch in Padua¹²³⁾ Parallelen, mit der Ausnahme von Andrea Mantegnas Fresko "Der Hl. Jacobus bekehrt und tauft Hermogenes" (Abb. 53). Bellini und sein Schwiegersohn (in spe ?) nutzen hierzu die Sammlungen antiker Münzen und Gemmen der Antiquare und Sammler Paduas und Venedigs oder Zeichnungen nach derartiger Kleinkunst. Aber es ist auch nicht ausgeschlossen, daß Bellini hier zum Teil Münzen aus eigenem Besitz abzeichnet, denn daß er selbst Antikes sammelte, ist überliefert¹²⁴⁾. Die den Reliefs zugrundeliegenden Münzen sind im Gegensatz zu denjenigen des obengenannten Beispiels wenigstens zum Teil identifizierbar: links am Tempel das revers einer Sesterz des Domitian mit der Darstellung der Germania Capta, die Bellini noch einmal in Gol. II, 43, in einem seiner Blätter mit Antikenstudien wiederholt¹²⁵⁾, und deren Figuren Mantegna als Freifiguren auf dem Triumphbogen der Leinwand IX seines "Triumphes Caesars" ebenfalls zeigt¹²⁶⁾, sodaß sie beide Künstler in ihren Münzmusterblättern gehabt haben müssen. Rechts am Tempel das revers eines Dupondius aus hadrianischer Zeit, eine stehende Juno mit Opferschale in der rechten und Stab in der linken Hand zeigend¹²⁷⁾. Von den am Sockel angebrachten sechs Münzreliefs sind nicht alle identifizierbar: in der Mitte links ein Imperatorenkopf, dessen Identität nicht geklärt ist¹²⁸⁾, rechts daneben eine nur zu einem Viertel sichtbare Münze mit dem Vorderteil eines sprengenden Pferdes, möglicherweise identisch mit einer der Münzen in Abb. 20. Rechts von der Treppe das revers einer Tetradrachme des Lysimachos aus Pergamon mit einer sitzenden, sich auf ihren Schild aufstützenden Athena Nikephora¹²⁹⁾, daneben das revers einer griechischen Münze mit einem von zwei Säulen flankierten Adler¹³⁰⁾. Die Zwischenräume zwischen den Münzen füllt Bellini mit antikischem Akanthusranken-

werk.

Diese Art von Ranken und die Münzen an einem Gebäude, das aus trecentesken, donatellesken und venezianischen Elementen zusammengesetzt ist, signalisieren, daß es sich um eines handeln soll, das ein nicht-christliches ist und das vor langer Zeit gestanden hat. Außerdem bekunden sie dem Betrachter die Antikenkenntnis Bellinis. Ob sich aus den sichtbaren Reliefs ein irgendwie geartetes theologisches Programm herausfinden läßt, wird im folgenden Kapitel erörtert werden; sollte deutlich werden, daß die Auswahl dieser Münzen sinnvoll ist, wäre Bellini von dem Verdikt 'Dekorateur' befreit.

Einen völlig anders gestalteten und geschmückten Tempel zeigt das nächste Beispiel "Jesus lehrt im Tempel" (Gol. II, 12) (Abb. 22), der Aufschluß über weitere Quellen Bellinis gibt und die Abhängigkeit von Donatello, Castagno und Musterblättern, was die Schmuckformen angeht, noch größer werden läßt.

Der Tempel als Ganzer hat keine Vorbilder, keiner der Künstler, denen Bellini verpflichtet ist, schuf etwas Vergleichbares, wohl aber lassen sich Quellen für die Gestaltung des Sockels, der Tiefenraum erzeugenden Holzdecke, für die Schmuckformen der Fassade nennen und damit weitere Motive der Musterblätter Bellinis aufzeigen.

Die Holzdecke mit längsgerichteten Balken ist hier neben der Gestaltung des Fußbodens das Tiefenraum erzeugende Element. Keiner der Künstler, die wir bisher als wichtige Quellen bzw. Parallelen der bzw. zur Kunst Bellinis erkannten, benutzt dieses Verfahren. Ein florentiner Künstler jedoch, der sich mehrere Male in Venedig aufhielt, machte davon Gebrauch: Paolo Uccello¹³¹). Gut sichtbar ist dies bei der ersten Darstellung der "Hostienschändung" der urbinatischen Predella (Abb. 61). Ich halte es für nicht ausgeschlossen, daß Bellini sich hier in dieser (und anderen) Zeichnung an der Methode dieses Künstlers, dessen Wirkung und Wirken in Venedig nur mehr schwer zu greifen ist, orientierte.

Das Motiv der putti, die Girlanden mit wehenden Bändern halten,

stammt mit Sicherheit aus dem Squarcione- und Donatellokreis¹³²⁾. Es seien hier aus der Vielzahl der festonhaltenden putti an die des Sockels des donatellesken "Forzoni"-Altars (Abb. 49) erinnert, an dem sie an vergleichbarer Stelle wie hier bei Bellini verwendet sind, an die Putti und Festons am Sockel der Judith-Holofernes-Gruppe (Florenz) von Donatello, an die putti und Festons in der Ovetari-Kapelle, an die Uffizienzeichnung (Abb. 57) und die Zeichnung Colville (Abb. 54) von Marco Zoppo, aber auch an Grabmaldekorationen Michelozzos¹³³⁾. Bellini verwendet Festons haltende putti noch einmal, nämlich in Gol. II, 10, hatte sie somit also im Musterbuch, doch läßt sich für die Bewegungsmotive dieser putti das Vorbild nicht exakt bestimmen, die genaue Quelle also nicht lokalisieren, sodaß hier wohl eine freie Nachschöpfung nach Vorbildern vorliegt. Weitere Schmuckmotive, die Bellini von Donatello oder seinem Kreis übernahm, bilden die Festons über der Arkadenstellung, für die keine Belegbeispiele angeführt zu werden brauchen, da Festons so häufig verwendet wurden. Die Diamantrustikasteine an Bellinis Tempelfassade entstammen wohl auch der Kenntnis eines Werkes Donatellos, der sie nicht häufig anwendet. Aber gerade in Padua tut er es an einer mit Bellini durchaus vergleichbaren Stelle an einer Architektur, nämlich als Schmuck eines Frieses über Öffnungen in dem Relief des "Wunder des Sprechenden Neugeborenen" (Abb. 44 d), sodaß diese Herleitung am naheliegendsten ist. Paduanisch sind die Vasen, die Bellini an seiner Fassade zeigt, und zwar eher dem Squarcionekreis entstammend als dem des Donatello oder von Donatello selbst, da dieser niemals derart kleinteilig geschmückte darstellt. Im Squarcionekreis dagegen sind solche kleinteiligen, in ihren Proportionen fast mißgestaltete Vasen nachweisbar, z.B. bei Schiavones "Madonna Sabauda" (Abb. 62)¹³⁴⁾. Das gleiche wie für die Vasen gilt auch für die stark eingetieften patere in den Bogenzwickeln darunter, für die das ebengenannte Beispiel Beleg sein kann.

Ein donatelleskes Motiv wiederum sind die Nischen mit Mu-

scheln¹³⁵⁾, in denen Figuren - durch Gewandung und Bücher als doctores kenntlich gemacht - sitzen. Weitere donatelleske Motive bilden die Rosetten, die Bellini häufigst an antik gemeinten Bauwerken, und nur dort, verwendet¹³⁶⁾.

Interessant ist der Schmuck der Zone über dem ersten Gesims: hier kombiniert Bellini Schmuckformen der florentiner Renaissance in Form der Kränze mit wehenden Bändern und Büsten¹³⁷⁾, die ihre nächstliegende Entsprechung nicht bei Donatello, sondern in Andrea del Castagnos Chorbogensmuck in San Tarsasio haben (Abb. 60), mit solchen der Gotik in Form von auf die Spitze gestellten Quadraten mit halbkreisförmigen Ausbuchtungen an den Seiten und gefüllt mit einer Rosette. Derartiges findet sich in der gotischen Baukunst, aber auch Bellini selbst verwendet es als Schmuckform in seiner brescianer Predellatafel der "Dormitio Virginis", die noch keinen Einfluß antikischer, renaissancehafter Formen zeigt. Bei der vorliegenden Fassade macht der die castagneske und die gotische Form rahmende Eierstab die beiden heterogenen Elemente kommensurabel.

Ein ähnliches Nebeneinander von Schmuckformen, die durch ein Drittes zusammengebunden werden, zeigt das Giebel tympanon: eine sehr moderne Muschel, wie sie beispielsweise bei Donatello nachzuweisen ist (Abb. 44 b, 49), findet sich in Kombination mit Drachen, für die Bellini eine ausgesprochene Vorliebe zeigt¹³⁸⁾. Die exakte Herkunft der Drachen konnte ich nicht klären, doch entstammen sie sicherlich Musterblättern, wobei besonders an solche für orientalische Stoffmuster beispielsweise zu denken ist. Wir wissen, daß Bellini selbst Stoffe entwarf oder sich zumindest mit Stoffmustern beschäftigte¹³⁹⁾. Obwohl Bellini an der Fassade dieses Gebäudes Elemente verschiedener Herkunft, aber vor allem solche aus der florentiner Renaissance vereinigt, gibt dieses Bauwerk klar zu erkennen, daß es in Venedig entstanden ist und zwar durch die für die venezianische Baukunst charakteristische Anordnung der einzelnen Teile in deutlich voneinander abgesetzten, horizontalen Streifen ohne größere, auch in vertikaler Richtung übergreifen-

de Einheit, wie sie der florentiner Baukunst eigen ist. Bisher sprachen wir vor allem von Einzelbauwerken und einer bestimmten Art von Architektur und bis auf eine Ausnahme ausschließlich von Zeichnungen des pariser Bandes, in dem in der Tat der Einfluß Donatellos, Castagnos und anderer, gerade was die Schmuckformen angeht, ungleich größer ist als im Londoner Buch. Doch sind auch - und in einem Beispiel wurde dies nachgewiesen - im Londoner Skizzenbuch donatelleske Anregungen unverkennbar, gerade was die Tiefenräumlichkeit mancher Zeichnungen aber auch was Architekturelemente angeht. Aus vielen Möglichkeiten seien nur zwei, dafür aber besonders signifikante, herausgegriffen: die Treppenanlagen.

In unserem Beispiel Abb. 4 sehen wir links im "Dogenpalast"-Hof eine Treppe, die der Form nach eine venezianische ist, nicht aber in der Weise, wie sie zum Gebäude angeordnet ist. Eine freistehende gab es in Venedig nach meiner Kenntnis nicht. Unser Künstler holte sich zu dieser Lösung die Anregung bei Donatello und zwar in dem Relief des "Wunders des Sohnes" (Abb. 44 a). Donatello zeigt an vergleichbarem Platz innerhalb der Darstellung eine frei in den Bildraum ragende Treppe mit rundbogig geschlossenem Einblick in den Treppenkörper und mit einem Vordach darüber. Bellini übernimmt die Anordnung, den Einblick, der bei Donatello wohl auch aus der Kenntnis der altichiero'schen Architekturen stammen dürfte, sodaß in diesem Falle die gemeinsame Quelle für Donatello und Bellini die gleiche ist - Donatello macht einen solchen Einblick nur in diesem Relief - und das Vordach. Bellini setzt die Anregung ins Venezianische um und bringt sie so in einen venezianischen Kontext ein¹⁴⁰⁾. Der Gedanke, daß Sansovinos Dogenpalasttreppe auch aus einer Bildhauer- und Zeichnerarchitektur hervorgegangen sein dürfte, entbehrt nicht einer gewissen Faszination.

Eine ähnliche Adaption donatellesken Gutes bildet die Treppe in der Zeichnung "Gastmahl des Herodes" (Abb. 17), über die bereits kurz im Zusammenhang mit Altichiero gehandelt wurde. Jetzt interessiert vor allem die in die Tiefe führende Treppe,

die in den Bellinizeichnungen in dieser Form, nämlich mit dem Umbiegen um 90° , ein Unikum darstellt, aber in anderen Zeichnungen (vgl. Abb. 6, 15) in entsprechender Funktion verwendet wird. In dieser und den anderen Zeichnungen adaptiert Bellini einen donatellesken Gedanken, den der Florentiner in seinem Relief "Gastmahl des Herodes" (Abb. 47) gestaltet hat. Die Treppe dieses Reliefs veranlaßte Forscher zu der Annahme, Donatello habe es in Padua oder Venedig gefertigt, doch wird es von der neueren Forschung in die Jahre zwischen 1433 und 1435 angesetzt^{140a)}. Es besteht, wie oben ausgeführt, kein Hinderungsgrund zu der Annahme, daß Bellini durch Donatello-Zeichnungen mit derartigem vertraut war. Gerade die Gegenüberstellung dieser Zeichnung und dieses Reliefs macht es fast zur Gewißheit: die Übereinstimmung der Treppenanlage ist trotz der Unterschiede evident, denn die Treppe beginnt in beiden Fällen beinahe am unteren Bildrand und führt weit in die Bildtiefe, wobei Bellinis Lösung der Steigung weitaus weniger befriedigend ist als die Donatellos. Unsere Behauptung, daß eine Zeichnung nach diesem Relief Bellini zu dieser Treppe, vielleicht auch zu dieser Zeichnung angeregt hat, läßt sich durch weitere Anhaltspunkte stützen: die Bank links in Vordergrund bei Donatello entspricht dem an sich sinnlosen Tisch rechts bei Bellini; die Anordnung der Architektur ist in beiden Fällen nicht unähnlich: links das vorspringende Gebäude, schräg dahinter daran anschließend ein niedrigerer Gebäudeteil, an den sich ein höherer anfügt. Dies braucht uns jedoch nicht an der Behauptung zu hindern, daß Bellinis Architekturanordnung durch die paduaner Trecentisten angeregt worden ist (Abb. 36). Das eine schließt das andere nicht aus, sondern ergänzt sich, indem ein älterer Bildgedanke mit Hilfe eines anderen, neueren neu gestaltet wird. Etwas Vergleichbares fanden wir bei Ghiberti, bei Giambonos Tempel, bei Donatello und dem Einblick in den Treppenkörper. Daß dieses Relief des "Gastmahles" in Padua bekannt gewesen sein mußte - und dies ist ein weiterer Anhaltspunkt zur Stützung unserer These -, davon zeugen Architekturen anderer

Künstler, die ebenfalls darauf zurückgehen: Mantegnas Eremitani-Fresko "Bekehrung und Taufe ..." (Abb. 53) zeugt durch die Bogenreihe und die Bogengestaltung, durch den Zwickeltondo und durch die Balustradenform ebenso davon wie Ansuinos da Forlì Fresko "Predigt des Hl. Christophorus" in der gleichen Kapelle. Während diese beiden sich in den Architekturformen wiederum näher an das Vorbild halten, wählt Bellini einen bestimmten Aspekt aus und setzt ihn in seinem Sinne, wie er ihn benötigt, in seinen an Venedig orientierten Zusammenhang ein. Dennoch bleibt, wie so oft, die Quelle erkennbar.

Als letztes sei eines unserer ersten Beispiele, der "Rundtempel mit antiker Bildsäule" (Abb. 3) auf die Quellen hin untersucht. Zunächst zu den Schmuckformen: die merlature hatten wir als venezianisch-byzantinisch-romanisch, die Muscheln als paduanisch (squarcionesk oder donatellesk), die Kränze mit Bändern und Büsten eher als castagnesk denn als donatellesk bestimmt und den Wechsel zwischen gerichteter und zentrierter Form als donatellesk. Bleiben also noch die eigentümliche Form der Rahmung der Attikafelder, die Girlanden und die Blattkonsolen zu bestimmen. All diese Motive sind von Donatello übernommen. Eine sehr ähnliche Rahmung von Feldern findet sich bei ihm z.B. in den Reliefs des "Wunders des Geizigen" (Abb. 44 b) und des "Wunders des Neugeborenen" (Abb. 44 d), ähnliche Girlanden in den paduaner Engelreliefs, Blattkonsolen in dieser Form z.B. an dem Tabernakel von St. Peter zu Rom. Bellinis Musterbuch mit donatellesken Motiven scheint wahrhaftig umfangreich gewesen zu sein.

Eine Frage ist bezüglich dieser Darstellung noch ungeklärt: Wie kam Bellini dazu, einen solchen Tempel, dessen Schmuckformen und Architekturteile er der venezianischen Baukunst, Altichiero und Avanzo, Donatello und Castagno entlehnte, in einem solchen ambiente zu zeichnen, wofür er bei keinem dieser Künstler Vorbilder finden konnte? Eine These stellten wir im zweiten Kapitel auf, nämlich daß dieser Tempel den "Endpunkt" einer Zeichnungsserie darstelle, die mit Rundtempeln in Jerusalemveduten beginnt, über Darstellungen von Rundtem-

peln in innerstädtischen Veduten geht und in der Vereinzelung solcher Tempelformen mit gotischen und antikischen Formen endet. Eine weitere These, die in Kapitel 3 referiert wurde, bietet die Literatur an: Bellini zeichnete auch Rundtempel, weil er die schwierige Perspektivkonstruktion von Polygonalbauten erproben wollte, ähnlich wie es Brunelleschi mit seiner Zeichnung des Baptisteriums in Florenz getan hatte.¹⁴¹⁾ Beide Thesen sind richtig, aber was diesen Tempel vor einer Arkadenwand betrifft, so kommt etwas Weiteres, Wichtiges hinzu. Ich glaube, daß Bellini für diese Darstellung ein ganz bestimmtes Vorbild benutzt hat, nämlich das Mosaik "Der Leichnam des Hl. Isidor wird nach San Marco gebracht" aus der Cappella di San Isidoro in San Marco, das nach 1355 entstanden ist (Abb. 23)¹⁴²⁾. In diesem Mosaik bildet ein Rundbau mit Pyramidenstumpfdach und Kuppel die Abbreviation von San Marco und dieser Bau steht vor einer Arkadenwand. Dieses Vorbild setzt Bellini in antikische Formensprache um und erfüllt es mit antikischem Inhalt in Form der Säule mit nackter Gottheit, behält aber als Hinweis auf sein Vorbild und den venezianischen Kontext die von uns als überraschend und merkwürdig bezeichnete Reminiszenz an San Marco bei¹⁴³⁾. Wenn diese These stimmt, und ich halte sie für wahrscheinlich, bedeutete dies, daß Bellini hier ein venezianisches Architekturthema, also Rundbau vor Arkadenwand mit Hilfe antikischer Formen (aus zweiter Hand) rekonstruierend wiederbelebt und gleichzeitig in eine ideale Antike transponiert und zwar einer, in die die Geschichte Venedigs nicht zurückreicht.

Hier sind wir an einem Punkt angelangt, den es wenigstens etwas ausführlicher zu behandeln gilt, da es ein wichtiger für Bellinis antikische Architekturen und nicht nur für sie ist. Darüber wird im vorletzten Kapitel zu handeln sein.

Mit der eben als möglich erachteten Quelle und der Interpretation sind die anderen Tempel als "Einzelbauwerke" und die in einem urbanen Kontext¹⁴⁴⁾ nicht abgedeckt, da sich für sie keine konkreten Vorbilder aufweisen lassen.

Die Tempel als "Einzelbauwerke" könnten - mehr als vermuten

ist wohl nicht möglich - angeregt worden sein durch solche Darstellungen wie z.B. die Giambonos im Mosaik "Tempelgang Mariae" in der Mascoli-Kapelle, oder die Kirchen der Altichiero- und Avanzo-Fresken, in denen das Bauwerk isoliert vor neutralem Grund erscheint oder von Zeichnungen, die ein Einzelgebäude musterblattmäßig zeigen, wie z.B. die Pisanellos mit dem Altichiero-Tempel (Abb. 27). Für die Tempel in urbanem Kontext könnte sich Bellini an Fresken von Altichiero, Avanzo und Giusto orientiert und diese weiterentwickelt und neu interpretiert haben. Möglicherweise sind ihm auch Ideen Leone Battista Albertis zu Ohren gekommen bezüglich der Lage des Tempels in der Stadt, die dieser in seinem Traktat De re aedificatoria Libri X zu einem späteren Zeitpunkt niedergelegt hat. Wir sprachen bereits in Zusammenhang mit Ghibertis Architekturen davon, daß Alberti seit den 1430er Jahren über Baukunst "nachdachte" und daß seine Gedanken in Ghibertis Paradiestür und Zenobius-Schrein ihren ersten frühen Niederschlag fanden¹⁴⁵⁾. Gerade Ghibertis Relief auf der Rückseite des Zenobius-Schreines mit dem "ersten Idealplatz der Renaissance" (Krautheimer), wohl in wechselseitiger Inspiration Ghibertis und Albertis entstanden¹⁴⁶⁾, bildet, was die Lage, nicht die Form des Tempels bzw. der Kriche innerhalb des urbanen Kontextes anbetrifft, eine interessante Parallele zu manchen Bellini'schen Lösungen. Möglicherweise boten Bellini Albertis Gedanken eine gleichsam maieutische Hilfe zur Entwicklung solcher Zeichnungen, was durchaus noch wahrscheinlicher wird, bezieht man die Idealstädte, die später unter klarem Alberti'schem Einfluß entstanden, wie etwas Lauranas (?) Idealstadt in Urbino¹⁴⁷⁾ in die Betrachtung mit ein, was das Moment eines Rundtempels in einer Stadt angeht. Daß Bellinis Innerstädtischen Veduten keine Idealstadtansichten sind, hoben wir deutlich im zweiten Kapitel hervor.

Die Quellen für Bellinis Architekturen sind vielfältig, doch lassen sie sich in vier große Bereiche gliedern: erstens die venezianische Baukunst, zweitens die Architekturen der

paduaner Malereien Altichieros, Avanzos und Giustos de' Menabuoi, drittens die Architekturen florentiner Zeitgenossen, allen voran Donatellos, aber auch Castagnos und schließlich für die Dekoration mit antiken Reliefs die Paduaner Antiquare und Humanisten. Bellinis Architekturen sind die Ergebnisse einer Auseinandersetzung mit Architekturen und Komposition von Architektur und Freiraum, ein Variieren und Umsetzen verschiedener vorgegebener Möglichkeiten. Wir konnten alle Architekturkompositions-Schemata bei den paduaner Trecentisten und den florentiner Zeitgenossen nachweisen. Deshalb sind die venezianisch anmutenden innerstädtischen Veduten auch keine Idealstädte, wohl aber sind sie Umsetzungen von Bildhauer- und Maler-Architekturen einer anderen Zeit und eines anderen kulturellen Bereiches ins Venezianische, in vorherrschend venezianische Architektur. Auffallend oft greift Bellini dabei auf venezianische Architektur einer frühen Epoche zurück. Die venezianische Architektur Bellinis wird durchsetzt oder bereichert mit Antikenreminiszenzen, mit Reminiszenzen an Bellinis Vorbilder. Die modernen, zeitgenössischen Vorbilder, allen voran Donatello, dienen Bellini bisweilen zur Wiederbelebung, Erneuerung auch Neuinterpretation der trecentischen Architekturen, gerade was die räumliche Durchgestaltung und das Verhältnis von Architektur zu den sie bevölkernden Menschen angeht. Die Architekturelemente und Schmuckformen können fast alle bei den obengenannten Künstlern nachgewiesen werden: Bellini hatte Musterblätter mit altichiero'schen, avanzo'schen, mit donatello'schen und castagno'schen Elementen und Schmuckformen. Die Vielzahl der Reminiszenzen macht deutlich, wie genau Bellini diese Architekturen studierte und wie eng er mit Donatello in Verbindung stand; offenbar hatte er Zugang zu seinen Musterblättern.

All dies macht mehr als wahrscheinlich, daß Bellini nicht nach Mittelitalien gereist ist. Er kannte "seinen" Altichiero, Avanzo, Giusto, Donatello, Castagno, Squarcione.

ARCHITEKTUR UND THEMA DER DARSTELLUNG IN DEN SKIZZENBÜ-
CHERN DES JACOPO BELLINI: "SPIRITUALIA SUB METAPHORIS
CORPORALIAM" ?¹⁾

Aus den vorangegangenen Beobachtungen ergab sich die Frage, ob die Verwendung unterschiedlicher Stile in einem Gebäude oder innerhalb einer Zeichnung mehr ist als Ausdruck bloßen Eklektizismus' und bloßer Phantasie, die Bellini in reichem Maße besaß, mehr ist als Ausdruck eines historischen Bewußtseins und einer Antikenbegeisterung, ob die Verwendung mehrerer Stile der Architekturformen und Schmuckmotive also in irgendwie geartetem geistigem Zusammenhang mit der Aussage und dem Thema der jeweils dargestellten Szene steht. Die zweite Frage war, ob die figürliche Bauplastik, also Reliefs, Freifiguren u.ä., ihrerseits nur motivische Übernahmen von Vorbildern darstellt oder ob auch sie in einem näher zu bestimmenden Verhältnis zum Geschehen steht.

Diesen Ansatz als überhaupt möglich zu erachten wird ermöglicht durch Erwin Panofskys Analysen frühniederländischer Gemälde, besonders von Verkündigungen Melchior Broederlams, der Gebrüder van Eyck und anderer²⁾. Bei derartigen Gemälden sind unterschiedliche Stile unterschiedlich konnotiert: ein runder, orientalisierende und byzantinisierende Formen aufweisender Tempel in Zusammenstellung mit einem gotischen Bauwerk bei einer Verkündigung ist Zeichen des Alten Bundes, des Judentums, des Heidentums, des Irdischen Jerusalems, im Gegensatz zu Christentum, Himmlischem Jerusalem und Neuem Bund, für die die Gotik Zeichen ist. Der Gegensatz wird also durch Zusammenstellung von Stilformen verschiedener, räumlich weit auseinander liegender Kulturkreise zum Ausdruck gebracht. Es besteht aber auch die Möglichkeit - bei van Eyck, Rogier van der Weyden, also bei Zeitgenossen Bellinis -, die gleichen Aussagen mit Hilfe von Stilformen zu leisten, die dem gleichen, westlichen, eigenen Kultur- und Kunstkreis entstammen, die aber zeitlich aufeinanderfolgen, also dem als veraltet gedachten, noch in vielen Bauwerken sichtbaren romanischen Stil, und dem zeit-

gemäßen gotischen. Beide Stile müssen dabei nicht auf zwei verschiedene Gebäude verteilt, sondern können an einem Gebäude, an dessen Fassade etwa verënigt sein. Hierbei gibt es dann bei der Verteilung mehrere Möglichkeiten: die rechte Gebäudehälfte gotisch, die linke romanisch, oder der obere Gebäudeteil gotisch, der untere romanisch, oder, wenn das Göttliche Licht von oben einstrahlt, oben Romanik und unten Gotik, oder im Bildvordergrund Gotik und im Hintergrund Romanik und umgekehrt. Solche, oft in höchster Raffinesse durchgeführte Darstellungen geistiger Aussagen mittels realer, irdischer Dinge stellen Endpunkte einer Entwicklung dar, die ihren Ausgang im italienischen Trecento nahm: bei Giotto, Duccio, Ambrogio Lorenzetti, aber auch bei Altichiero, in dessen Fresko "Die Hl. Katharina weigert sich, die heidnische Gottheit anzubeten" (Abb. 36) der Tempel durch Rundbogenformen von zum Teil beinahe klassischer Prägung und eine das Götterbild bergende Muschelnische als unchristlich kenntlich gemacht wird. Anders wird auf das Pagane in Altichieros Fresko "Der Hl. Georg zerstört die Heidnischen Götter" (Abb. 33) verwiesen, nämlich durch nackte geflügelte Genien auf dem aus gotischen und romanischen Formen zusammengesetzten Tempelgebäude. In beiden Fällen sind die Zeichen aus der eigenen kulturellen Vergangenheit, der römischen Antike entnommen. Die Anwendbarkeit verschiedener Stile als Metaphern kennen jedoch alle Trecentomaler noch nicht. Dies ändert sich im folgenden Jahrhundert mit der beginnenden Renaissance, wobei in Italien ein Moment sich vom Norden unterscheidet: das Jüdische, Alttestamentarische wird nicht, wie nördlich der Alpen, durch romanische Formen, sondern durch gotische dargestellt, das Christliche, Neutestamentarische durch die neuen an der Antike orientierten Renaissanceformen.

So verwendet Lorenzo Ghiberti für das Innere der Tempeldarstellung in seinem Salomon-Relief an der Paradiestür des Baptisteriums in Florenz gotische Formen im Tempelinneren als Zeichen des Alten Bundes³⁾, für die Fassade eine Mischung

von Renaissance- und gotischen Formen. Ob wir berechtigt sind, die Verwendung des alten und des neuen Stiles mit der typologischen Ausdeutung der Szene als Vermählung Christi mit ecclesia⁴⁾ in Verbindung zu bringen, vermag ich definitiv nicht zu entscheiden, halte es aber gemäß dem oben Ausgeführten für durchaus wahrscheinlich. Dann wäre die Gotik Zeichen des Alten, die Renaissance Zeichen des Neuen Bundes, der Verweis auf die christliche Konnotation.

Einen anderen Weg beschreitet Donatello bei seiner Cantoria (Domopera, Florenz)⁵⁾. Sie ist, und das macht die Vielfalt der Möglichkeiten deutlich, in eine untere pagane Zone mit an weströmisch-antiken Formen orientierten Schmuckmotiven und Reliefs und in eine obere, von der unteren getragene Zone geteilt, deren Puttenreigen ebenso wie die Säulchen und die Inkrustation an frühchristlicher und mittelalterlicher Kunst, unter anderem der der Cosmaten, inspiriert sind. Hier ist die Antike als Trägerin des Christentums im wörtlichen und übertragenen Sinne, als zeitlicher Vorläufer aufgefaßt.

Auf ein Beispiel Oberitaliens aus der Bellini-Zeit sei verwiesen, nämlich auf die "Verkündigung an Maria" von Lorenzo Marini da Cattaro, die zeitweise Jacopo Bellini selbst zugeschrieben wurde⁶⁾. Hier scheint mir der Fall vorzuliegen, daß durch Architekturelemente der Übergang von Altem zu Neuem Bund symbolisiert wird: auf der einen Gebäudeseite eine nackte, Schild und Lanze haltende männliche Figur auf einer Säule, die vage an einer antiken orientiert ist, und hinter dem Gebäude ein an mittelalterliche Wiedergaben des Castel Sant' Angelo in Rom⁷⁾ gemahnender Turm Davids, während auf der anderen Gebäudeseite die Säule kein antikisches Merkmal aufweist, der Sockel des Lesepultes Mariae eindeutig gotisches Ornament zeigt und die Stadt im Hintergrund (civitas Dei) mittelalterliches Aussehen hat⁸⁾.

Die Kenntnis dieser Möglichkeit der Informationsvermittlung in Oberitalien ist auch naheliegend, da dort Kunstwerke der niederländischen Zeitgenossen wohlbekannt und hoch geschätzt wurden⁹⁾.

Die Anwendung dieser Möglichkeit war jedoch keinesfalls zwingend: Bellini selbst macht sie sich beispielsweise in seiner brescianer Verkündigung nicht zunutze und es gilt nun zu überprüfen, ob er sie in manchen Zeichnungen der Skizzenbücher verwendet. Diese Überprüfung kann nur an wenigen, ausgewählten Beispielen erfolgen. Möglicherweise läßt sich die These, daß er sie verwendete, durch eine genauere, umfassendere Analyse der Zeichnungen auf diesen Aspekt hin festigen oder aber zur Gänze ausschließen. Bisher hat die Forschung nur bei wenigen Zeichnungen die Möglichkeit in Betracht gezogen. Ein Beispiel dafür bietet die Kreuzifixusdarstellung (Abb. 11) mit der Ruine einer antiken Aedicula als Zeichen des durch Christi Tod überwundenen Heidentums.¹⁰⁾

Eine bedeutsame Einschränkung ist noch zu machen: eine Anwendung der "spiritualia sub metaphoris corporalium"-Vermittlung ist nur bei christologischen und mariologischen Themen und solchen Heiligen- oder alttestamentarischen Legenden möglich, die typologisch auf Themen der Heilsgeschichte bezogen werden können. Damit aber scheidet Bellinis "Architektur" (Abb. 2) mit ihrer merkwürdigen Zusammenstellung byzantinisch-romanischer und gotischer Formen, ebenso wie die anderen mit dieser vergleichbaren Architekturen aus. Daß Bellini an solchen Architekturen Elemente verschiedener Zeiten und Stile verwendet, muß also andere Gründe haben.

Wir fragten uns, ob die deutliche Scheidung der Stilformen in der rechten und linken Zeichnungshälfte bei der "Auferweckung des Lazarus" (Abb. 5) einen tieferen Sinn ergibt. Das theologisch relevante Geschehen vollzieht sich vor einer vorherrschend gotischen Kirchenfassade. Damit liegt es am nächsten, diesen Stil als christlich konnotiert zu sehen¹¹⁾. Stellt man dieser Zeichnung z.B. diejenige mit der Darstellung "Christus vor Pilatus" (Abb. 9) gegenüber, so ergibt sich, daß dort der gotische Stil als nicht-christlich konnotiert ist, denn der Thron Pilatus', des "Widersachers" Christi, zeigt als einziges Element dieser Zeichnung explizit gotische Formen. Das läßt zwei Schlüsse zu: der erste, daß Bellinis Verhältnis zu

den Stilen sich zwischen der einen und der anderen Zeichnung geändert hat, und der zweite, daß Bellini dieses System der Konnotation von Stilen nicht angewandt hat. Letzteres scheint zumindest in diesem Falle wahrscheinlicher. Doch auch in anderen Zeichnungen fällt die Interpretation der Architekturen nach einem solchen rigorosen Schema schwer.

Nimmt man die Verkündigungsdarstellung (Abb. 8), so fielen uns durchaus verschiedene Stilelemente auf. Aber ihre Verteilung ist schwer in einen theologisch eindeutigen Zusammenhang zu bringen. Der weite Segmentbogen, die Pilasterkapitelle und der sich über dem Bogenscheitel befindliche Kranz mit wehenden Bändern und Büste sind Formen¹²⁾, die sich von den Elementen der anderen Gebäudeteile unterscheiden, denn der Engel kniet unter und der göttliche Strahl fällt durch einen byzantinisch-romanischen Bogen, wie auch die übrigen Gebäude den frühen Stil zeigen. Hier stünde also "Renaissance" für Neues Testament, "Byzantinisch-Romanisch" für das Alte Testament. Für diese These spricht, daß der Tempel des Alten Bundes, der über dem Palast aufragt, byzantinisch-romanische Formen aufweist und von einer nackten, eine Trompete (?) blasenden Figur antiken Aussehens (eine Fama ?) bekrönt wird. Desweiteren spricht dafür, daß der einzige weite Bogen derjenige des Triumphbogens ist, dessen einziges identifizierbares Relief (?) am Bogenscheitel einen trionfo zeigt, der zur Zeit Bellinis durchaus nicht mehr als nur nichtchristliches Motiv galt, worauf unten näher einzugehen ist. Der Triumphbogen ist beinahe achsial auf die Himmlische Erscheinung Gottes bezogen. Möglicherweise bezieht sich die Muschel im Giebeltympanon des Bogens auf die Jungfräulichkeit Mariae und verweist auf die Auferstehung des Menschen¹³⁾. Diese Deutung - Pfauen und Brunnen sind traditionelle Mariensymbole - auferlegt also der byzantinisch-romanischen Architektur die uneigentliche Bedeutung "Alter Bund", der "Renaissance" "Neuer Bund".

Bisher scheint dieser Deutung wenig entgegenzustehen, und doch gerät sie in Konflikt mit zumindest einer Tatsache. Die byzantinisch-romanische Architektur ist unter anderem diejenige, in der die Staats k i r c h e San Marco und andere alte vene-

zianische Kirchen wie z.B. San Giacomo in Rialto gebaut sind¹⁴⁾. Diese Architektur wurde im 11. Jahrhundert und verstärkt im 13. Jahrhundert bewußt in Antithese zu Florenz und Rom zur Dokumentation und Propaganda der venezianischen renovatio imperii christiani versus renovatio imperii pagani in Venedig aufgenommen¹⁵⁾. Es erscheint mit fraglich, ob ein venezianischer Künstler einen derartigen Bruch vollziehen kann, indem er diese Architekturformen mit der Belegung "veraltet, durch etwas Neues zu überwinden" versieht, auch wenn diese Zeichnungen, wie eingangs erläutert, privaten Charakter besitzen. Diese Beobachtung relativiert unsere Interpretation und zeigt, daß zumindest größte Vorsicht geboten ist.

Ähnlich schwierig gestaltet sich die Interpretation des "Urteils Salomons" (Abb. 6), sodaß darauf verzichtet werden kann, denn bei der Betrachtung der wenigen Beispiele ergab sich, daß Bellini, wenn er verschiedene Stile verschieden konnotiert, dies nicht in allen Zeichnungen gleichmäßig tut: Gotik kann einmal Altes Testament, einandermal Neues Testament bedeuten, Renaissance einmal heidnisch, alttestamentlich, ein andermal christlich, neutestamentlich konnotiert sein, die byzantinisch-romanische Architektur ebenso Alten wie Neuen Bund bedeuten. An einem strengen System, wie es die Niederländer hatten, scheint Bellini nicht interessiert gewesen zu sein, ja es fragt sich, ob Bellini diese Möglichkeit überhaupt verwendet.

Etwas deutlicher und daher besser zu fassen sind manche der Aussagen, die Bellini mit Hilfe des figürlichen Bauschmuckes macht oder machen könnte, denn wiederum lassen sich nicht alle Zeichnungen eindeutig interpretieren, sodaß auch hier Vorsicht geboten ist.

Derart klare christliche Figurenprogramme, wie z.B. in Abb. 2, beschränken sich auf das Londoner Buch. Im Pariser Band herrschen in der Bauskulptur Themen vor, die in indirekter Weise auf die Aussage der Darstellung Bezug nehmen.

Ein Beispiel dafür bildet der Triumphbogen und sein Bauschmuck in der Zeichnung "Christus vor Pilatus" (Abb. 9). Einen Triumphbogen mit einer christologischen oder auch mariologischen Szene in Zusammenhang zu bringen, stellt, wie im vorigen Ka-

nitel deutlich wurde, auch in Padua und Venedig nichts Unge-
wöhnliches dar: Donatello, Andrea del Castagno, Andea Manteg-
na, Marco Zoppo bedienen sich dieser Möglichkeit. Der Triumph-
gedanke¹⁶⁾ war bereits im Mittelalter nichts Außergewöhnliches
- man denke z.B. an die Triumphkreuze in den Chorbögen vie-
ler Kirchen, die daher auch als Triumphbögen bezeichnet werden -,
wurde aber durch das humanistische Gedankengut seit Petrarca
zunächst auf literarischem Gebiet und dann auch auf dem der
bildenden Kunst in den verschiedenen Ausdeutungen wiederbe-
lebt. Bellini steht wie die anderen genannten Künstler
vom Gedanken des Triumphes Christi, des Christentums her in der
Fortsetzung des Mittelalters, bedient sich aber wie diese
der Formensprache all' antica. Der Bauschmuck des Bogens
Bellinis macht den Triumphgedanken wie die Architektur deut-
lich: die antiken Vorbildern entlehnten Niken und die Fackel,
die der putto hält, sind Siegeszeichen¹⁷⁾, die beiden Szenen
rechts und links in der Attika verweisen entweder indirekt
auf den Anfang und das Ende der Passion, der der Sieg durch
den Tod folgt, oder es ist beabsichtigt, das Martyrium des
Hl. Isidor, dessen Schleifung rechts formal das Vorbild in
der gleichnamigen Kapelle in San Marco wiederholt, in Paral-
lele zur Passion Christi zu setzen.

Auch in der Zeichnung der "Geißelung Christi" (Abb. 18)
zeigt Bellini an der Fassade des Bogens Darstellungen, die
antiken Vorbildern entlehnt und die auf die christliche
Szene bezogen sind: Herkules als christlicher Tugendheld
oder als Präfiguration Christi tötet den Kentauren, der als
Sinnbild für die Superbia des Bösen steht. Die Deutung liegt
hier und auch bei Marco Zoppo (Abb. 58) umso näher, als sie
erstmalig vom Hl. Antonius von Padua gegeben wurde, also ein
ursprünglich paduanisches Thema, das in der Folge häufig an
Grabmälern Verwendung fand, darstellt¹⁸⁾, und das mit Hilfe
antiker Formen wieder aufgegriffen wird. Damit bezieht sich
der Bauschmuck auf die siegreiche Überwindung des Bösen
durch Christus und seine Passion¹⁹⁾.

Waren in den beiden eben besprochenen Zeichnungen die Dar-
stellungen des Bauschmuckes eindeutig und ohne Schwierigkei-

ten auf die Szene zu beziehen, so bereitet dies in den abschließend zu besprechenden Zeichnungen ("Tempelgang Mariae" (Abb. 14), "Geißelung Christi" (Abb. 16)) Probleme. Wie sollen am Tempel, in dem Maria vom Hohen Prieser erwartet wird, eine opfernde Juno, eine gefangene Germania, ein römischer Kaiser, eine Nike tragende Athena und ein Adler zwischen zwei Säulen in einen sinnvollen theologischen Gesamtzusammenhang gebracht werden, ohne daß die Deutung auf weit hergeholteten Hypothesen beruht? Weder sind mir bei mariologischen Themen die Verbindung mit Juno oder Athena bekannt, noch weiß ich eine Germania Capta mit christlichen Inhalten zu verbinden, und zwar so, daß die Verbindungen auch belegbar sind²⁰⁾.

So scheint Bellini zumindest in dieser Zeichnung die Münzreliefs tatsächlich ausschließlich zur Kennzeichnung des Gebäudes und der Szene als weit zurückliegende zu verwenden und dazu, seine Kenntnis antiker Objekte zu dokumentieren. Ähnlich scheint mir der Fall auch bei der letzten in diesem Zusammenhang zu behandelnden Zeichnung (Abb. 16) zu liegen. Der Palast in dieser Zeichnung ist mit zahlreichen Reliefs und mit als gemalt zu denkenden Figuren all' antica geschmückt²¹⁾: an der Stirnseite als Münzrelief ein sitzender Zeus mit Blitzbündel²²⁾, darüber eine wohl als Bacchus zu bestimmende männliche, nackte Figur, die Bellini etwas verändert und seitenverkehrt in einer seiner Zeichnungen mit Bacchanten darstellt²³⁾, an der Hausecke zwei der Taten des Herkules: die eine stellt den Kampf mit dem nemeischen Löwen (auch diese Darstellung findet sich in anderem Zusammenhang und in anderer Ansicht in einer weiteren Zeichnung Bellinis²⁴⁾) und die andere wohl den Kampf mit der lerneischen Hydra dar. Daneben wohl eine Abundantia mit Füllhorn. Bis auf die Lupa Romana, die die Zwillinge säugt²⁵⁾, ist, soweit mir bekannt wurde, keine der anderen Darstellungen genau bestimmbar. Freilich lassen sich Herkules und Zeus, ich erinnere z.B. an den berühmten Danteverv 118 im sechsten Gesang des Purgatorio, christologisch deuten. Aber was sollen ein Bacchus,

eine Abundantia oder eine Lupa Romana? Letztere gibt wohl Anlaß zu der Deutung, daß die antikischen Darstellungen darauf abzielen, die Darstellung in einer "venezianischen Antike", denn die Gebäude sind wieder venezianische, zu versetzen, ohne darüberhinaus theologisch-symbolische Aussagen zu machen, auch wenn Teile des "Programmes" mit Christus in Verbindung gebracht werden können, aber nicht müssen.

Zwingend ist, wie deutlich wurde, dieser Ansatz nur in beschränktem Maße: oftmals ergaben sich bei der Analyse mehr Unklarheiten und Inkongruenzen als Eindeutigkeit, bisweilen jedoch erschienen die Deutungen klar.

Bellini scheint also die Möglichkeit der Informationsvermittlung "sub metaphoris corporalium" zwar gekannt, aber nicht für derart bedeutsam gehalten zu haben, als daß er ihr grosse Aufmerksamkeit geschenkt hätte.

ASPEKTE ZUM VERHÄLTNIS DER ARCHITEKTUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN DES JACOPO BELLINI ZUR VENEZIANISCHEN FRÜHRENAISSANCE

Bei vielen Gebäuden Jacopo Bellinis fiel auf, daß sie entweder zur Gänze oder teilweise nicht der Baupraxis des Quattrocento angehören, sondern derjenigen der venezianischen Proto-renaissance. Wir fanden für dieses Phänomen eine nur in manchen Fällen mehr oder minder befriedigende Erklärung darin, daß Bellini mit dem Zurückgreifen auf eine frühere Stilstufe bestimmte theologische Aussagen machen wollte. Ähnliches gilt auch für den Schmuck mancher Gebäude - Tempel, Paläste, Triumphbogen - mit der Antike antnommenen Reliefdarstellungen. Demnach mußte Bellini andere Gründe dafür gehabt haben. Gerade für die Reliefdekoration war ein persönlicher sicher nicht der unwichtigste, nämlich Bellinis Begeisterung für Antike, die er mit zahlreichen Zeitgenossen nicht nur in Padua und Venedig teilte: antike Skulpturen, antike Reliefs, antike Bauten und ihre Schmuckformen waren für ihn und für viele Künstler seiner Zeit Formvorbilder, die durch Kopie-

ren, Verändern, Variieren der eigenen Kunst nutzbar gemacht und in sie eingeschmolzen wurden oder als Ansatz für die eigene Kunst dienten¹⁾. Bei den Architekturzeichnungen sahen wir dies vor allem in Form des Reliefschmuckes, aber auch bei dem "Rundtempel ..." (Abb. 3), der eine ideale Rekonstruktion ohne jegliche Rücksicht auf irgendeinen archäologischen Befund darstellt. Das Wissen um antike Rundbauten in Rom etwa²⁾ erfährt so mit Hilfe von aus anderen Quellen geschöpften Formen eine sichtbare Wiederbelebung. In unserem Falle mit erkennbarem Bezug auf Venedig.

Diese Antikenbegeisterung ging bekanntlich - mit zeitlicher Verzögerung begonnen - Hand in Hand und parallel zum Humanismus als geistig-literarischer Bewegung. Wie aus dem terminus studia humaniora hervorgeht, ist der Humanismus eine vor allem auf den Menschen zentrierte Bewegung. Und nicht nur der Mensch als Individuum, sondern auch seine Einrichtungen in jeglicher Form besitzen eine Geschichte und zwar eine, die als nicht mehr bedingungslos von Gott abhängige und auf das Ende hin ausgerichtete erkannt wurde. Damit aber ist das Sich-Interessieren für Zurückliegendes auch und vielleicht vor allem eine Frage und Suche nach der e i g e n e n Vergangenheit und Identität. Ein Individuum kann seine Geschichte betreiben, ein Künstler oder eine Gruppe von Künstlern kann Formen ans Licht holen, für die er oder sie sich interessiert oder interessieren muß, weil der Auftraggeber es möchte oder es Mode ist, ein Staatswesen als Gemeinschaft von Menschen kann Geschichte betreiben, seine Identität in seiner Vergangenheit suchen, sich durch sie und aus ihr legitimieren und gleichzeitig damit sein hohes Alter und lange Kontinuität dokumentieren, wobei es keine allzu große Rolle spielt, ob das Ergebnis hieb- und stichfest ist.

Die starke Bestrebung nach einer Verankerung der Legitimität in der jeweils eigenen Vergangenheit ist nun nicht nur in Venedig, sondern in allen großen und kleinen Zentren Italiens wie Florenz, Rom, Padua, Mailand, Ferrara, Urbino usw. seit dem Ende des 14. und besonders im 15. Jahrhundert unter huma-

nistischem Einfluß feststellbar. War für Rom, Florenz oder Padua die eigene Vergangenheit die weströmische Antike der Republikaner und Caesaren, so war sie es nicht für Venedig, die nachantike Gründung. Diese Stadt leitete ihre Legitimität und die ihres Machtanspruches vor allem vom christlichen Kaisertum Ostrogoths des 6. nachchristlichen Jahrhunderts her, in bewußter Antithese zu Rom oder Florenz.³⁾

Der Gedanke, daß die Legitimität und die Macht Venedigs dort begründet lägen, entstammt nun nicht dem Tre- oder Quattrocento, sondern einer früheren Zeit, nämlich dem 11. und besonders dem 13. Jahrhundert⁴⁾. Der im 11. Jahrhundert entstandene Contarini-Bau von San Marco, der Staatskirche und Palastkapelle, stellt eine Übernahme von Formen des Apostoleion in Konstantinopel dar, die mit westlichen Formen der Baukunst verschmolzen wurden. Im 13. Jahrhundert erfuhr gerade diese Kirche eine großartige Ausgestaltung unter anderem durch die Anbringung von Spolien aus dem eroberten Konstantinopel: die vier Bronzerosse, die Säulen vor der Westfassade, zahlreiche Reliefspolien - um nur Wichtigstes zu nennen - demonstrieren der Öffentlichkeit diesen Anspruch des venezianischen Staatswesens. Zur selben Zeit adaptierte Venedig für seinen Palastbau einen Typus, der dem gleichen Kulturraum und der gleichen Zeit entstammte, die sogenannte Portikusvilla mit Eckkrisaliten⁵⁾. In der sakralen wie in der profanen Baukunst also bezog sich Venedig auf oströmische, frühchristliche Vorbilder als sichtbarem Ausdruck des Zieles, dieses christliche antike Reich durch eine renovatio imperii christiani wieder erstehen zu lassen und es damit als die eigene Vergangenheit in Abgrenzung zu anderen für sich in Anspruch zu nehmen. Dies geschah unter anderem deshalb, weil die Eroberung des großen östlichen Territoriums durch Venedig gerechtfertigt werden sollte.

In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts befand sich Venedig vom machtpolitischen Gesichtspunkt her gesehen in einer durchaus vergleichbaren Situation: die serenissima brachte große Teile Oberitaliens unter ihre Herrschaft und wurde so neben Florenz, Rom und Mailand zu einer der politisch bedeutendsten Landmächte auf dem Festland. Dies bedeutete, daß Ge-

biete und Städte wie etwa Padua unter venezianischen Einfluß gelangten, die eine von der Stadt unterschiedliche kulturelle und künstlerische Entwicklung hinter sich hatten. Diese galt es zu assimilieren oder es galt sich von diesen abzugrenzen, die eigene politische, kulturelle und künstlerische Identität zu betonen. Letzteres war ebenso in Hinblick auf die "Konkurrenten" Florenz oder Rom nötig. Gleichzeitig bedeutete jedoch die Wendung zur terraferma auch eine Öffnung gegenüber Tendenzen in Kultur und Kunst, die auf dem Festland virulent waren. Wir sprachen von den Kontakten mit Florenz.

Abgrenzung, Öffnung, Machtfülle und ein Geschichtsbewußtsein, das neben dem in Venedig so charakteristischen Sinn für Tradition, vom Humanismus mitgeprägt war, bedingten in den Jahren um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Venedig eine Besinnung auf sich selbst, auf seine eigene Bedeutung, seine eigene Geschichte, seine eigene Kultur, seine eigene Kunst. Und dies in zwei voneinander verschiedenen und doch sehr eng zusammengehörigen Rückgriffen: zum einen besonders im offiziellen Bereich auf die Kunst des 11. bis 13. Jahrhunderts, also der Epoche, in der der renovatio - Gedanke erstmals deutlich formuliert und in Bauten wie San Marco und in dessen Ausstattung, in der Ausstattung des Repräsentationsbereiches um Dogenpalast und San Marco sichtbaren, monumentalen Ausdruck gefunden hatte, und zum zweiten auf Antikes selbst, und zwar nicht ausschließlich, aber doch vorherrschend auf Oströmisches, Frühchristliches, von dem Zeugnisse in Venedig selbst oder im venezianischen Herrschaftsbereich in großem Maße - ich erwähne Ravenna - vorhanden waren.

Der direkte Rückgriff auf Antikes war erst in der zweiten Quattrocentohälfte in Bauten wie etwa dem Tor zum Arsenal⁷⁾, das auf den etwa zehn Jahre vorher von Bellini gezeichneten Sergier-Bogen in Pola zurückgreift, von größerer Bedeutung. Doch ist er in Einzelfällen bereits um die Mitte des Jahrhunderts nachweisbar: in Jacopo Bellinis Architekturschmuck in Form von antiken Münzen und Reliefs, oder aber in der Er-

gänzung einer antiken Skulptur zu einem Hl. Paulus in der Portallünette von S. Polo⁸⁾, oder auch in der Sammelleidenschaft von Patriziern.⁹⁾

Mit den Motiven, die Bellini in Reliefs oder Münzen an Fassaden seiner Tempel, Bögen oder Palästen anbrachte, griff er auf antike Motive zurück. Doch nahm Bellini mit der Tatsache, daß er "antike" Spolien an Fassaden anbrachte, eine Praxis der ersten großen Phase der renovatio imperii christiani - wenn man des 15. Jahrhundert als eine zweite große bezeichnen möchte - auf: an den Außenwänden und besonders an der Fassade von San Marco wurden im 13. Jahrhundert Reliefikonen eingelassen, von denen ein Teil aus frühchristlicher Antike stammt, von denen der andere Teil im 13. Jahrhundert als Pendants unter versuchter formaler und stilistischer Angleichung geschaffen wurde, um ein ikonographisches Programm zu schaffen, das staatspolitische Inhalte vermittelt¹⁰⁾. Zwei dieser Reliefikonen, die eine ist eine Spolie, die andere eine Angleichung an diese aus dem 13. Jahrhundert, zeigen Taten des Herkules. Durch die Einbindung dieses antiken Heros in ein staatspolitisches Programm wird er zu einem der protettori Venedigs¹¹⁾. Damit aber sind die Herkulesdarstellungen an Gebäuden in den Skizzenbüchern Bellinis (vgl. Abb. 16, 18), obwohl sie andere Taten zeigen als die Reliefikonen von San Marco, neben Reminiszenzen an antike Reliefs und an Darstellungen, die im paduaner Humanistenkreis greifbar waren, zum einen auch ein explizit venezianische Thema und damit für Bellini umso leichter adaptierbar, zum anderen ein Rückbeziehen durch Wiederbelebung auf eine Praxis des 13. Jahrhunderts, der Gründungsepoche des renovatio-Gedankens. Doch nicht nur durch die Tatsache, daß Bellini "antike" Reliefs an Fassaden anbringt - ohne mit diesen in jedem Falle programmatische Aussagen machen zu wollen, außer derjenigen, das Gebäude der aura (Demus) des Alten teilhaftig werden zu lassen und die Zeit zu bestimmen, in der die Szene spielen soll - geht er auf eine Praxis des venezianischen Dugento zurück, sondern auch dadurch, daß er viele seiner Architektu-

ren mit den Charakteristika dieser frühen Phase venezianischer Baukunst versieht.

Dieses Rückwärtsgewandtsein auf die Baupraxis des Dugento bildet keine Eigenbrötlererei Jacopo Bellinis, sondern geht mit Tendenzen der venezianischen Architektur um 1450 parallel, wobei Bellini diese mit der Freiheit einer privaten Kunst in sehr persönlicher Weise reflektiert und ausbaut. Einer der Hauptbelege für die Tendenzen, durch gebaute Architektur auf die eigene Vergangenheit Bezug zu nehmen, bildet der Arco Foscari. An seiner Stirnseite weist er Architekturelemente auf, die in vielem an die Architektur der Fassade von San Marco erinnern und erinnern sollen: übereinandergestellte Säulen, zwei große Bögen übereinander angeordnet, von denen der untere eine Tonnische bildet, über dieser eine Terrasse, die Mehrfarbigkeit der Materialien, um Wichtiges zu nennen¹²⁾. Manche Zeichnungen Bellinis der fünften Untergruppe der innerstädtischen Veduten und Palastanlagen (Vgl. Abb. 10, 19, 20) ähneln dem unteren Stockwerk des Arco im Prinzip, ohne es jedoch abzubilden¹³⁾. Der Arco Foscari ist das erste in einer Reihe von Bauwerken der venezianischen Frührenaissancearchitektur, das so explizit auf Baukunst der eigenen Vergangenheit zurückgreift. In der Folgezeit werden Gebäude errichtet, die auf diese frühe Architektur zurückgreifen und sie mit neuen Formen und Stilmitteln wiederbeleben: ich erinnere - ein genaues Eingehen verbietet sich in einer solchen Arbeit - an die Bauform der tetrastylen Kirche¹⁴⁾, bei San Crisostomo oder Santa Maria Formosa, die einen frühen Vertreter z.B. in San Giacomo in Rialto hat, an Santa Maria dei Miracoli¹⁵⁾ mit ihrer Marmorinkrustation, der Felderteilung, dem weitgehend Unplastische der Wandgestaltung, das sich an und in San Marco findet.

Bellini antizipiert diese Entwicklung mit seinen Architekturzeichnungen um Jahre. Die gemeinsame Zurschaustellung von Elementen verschiedener Stile an einem Gebäude hat somit weniger eine theologische denn eine historische, Anfänge einer "Bestandsaufnahme" in der gebauten Architektur reflektieren-

de Komponente: die Fassade in Abb. 2 erhält, indem sie Elemente beider Zeiten zeigt, solche der Gegenwart und solche der Gründungszeit des renovatio-Gedankens, durch letztere auch die aura des Altehrwürdigen, enthält gleichsam einen Brückenschlag über Jahrhunderte. Wenn Bellini bei seiner Verkündigungsdarstellung (Abb. 8) vor allem romanisch-byzantinische Formen in Verbindung mit einigen der Moderne zeigt, so verweist dies weniger auf Alten bzw. Neuen Bund, als auf das Altehrwürdige dieses Themas in Venedig - die Stadt soll einem Gründungsmythos zufolge am Verkündigungstag des Jahres 421 gegründet worden sein¹⁶⁾ -, in das Neues einfließt, das durch Neues wiederbelebt wird. Ähnliches gilt für die Mehrzahl derartiger Zeichnungen: die Geißelung Christi (Abb. 16) erhält durch die Reliefs ihre aura.

Dies alles in Rechnung gestellt, ist Bellini ein hochmoderner Künstler auch in dieser Hinsicht. Über die Auseinandersetzung mit den Kunstströmungen seiner Zeit, Donatello, Mantegna, Castagno, Squarcione wurde gesprochen.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Architekturen in den Skizzenbüchern sind Ergebnisse, die Jacopo Bellini in der Auseinandersetzung und Beschäftigung mit Kunstwerken, geistigen Strömungen und der Architektur seiner engeren Heimat gewonnen hat. Er ist nicht nach Mittelitalien greift. Vier Hauptschwerpunkte lassen sich herauskristallisieren: einmal die Beschäftigung mit der venezianischen Baukunst, bei der Bellini zu einem frühen Zeitpunkt - wir bewegen uns um das Jahr 1450 oder wenig später - Tendenzen innerhalb der offiziellen venezianischen Baukunst, die sich deutlich in der Architektur des Arco Foscari ablesen lassen, in privaten Rahmen reflektierend gestaltet. So erklären sich die häufigen Verweise auf Architekturen des 11. bis 13. Jahrhunderts an den Bauwerken. Mit diesen Verweisen gestaltet Bellini auf seine Weise eines der Hauptcharakteristica der venezianischen Renaissance bis Sansovino, das in in der Bezugnahme

auf frühe Architekturen liegt: Bauten wie Arco Foscari, das Tor zum Arsenal, die Form der tetrastylen Kirche, ferner die Fassade der Scuola Grande die San Marco, die Marmorinkrustation von Santa Maria dei Miracoli sind prominente Zeugnisse dafür. Viele der Architekturen Bellinis sind "übersteigert", was ihre Größe und was ihre "venezianità" angeht; besonders deutlich wird dies an Palastanlagen (vgl. Abb. 8, 15), aber auch an Triumphbogen (Abb. 9), an Tempeln (Abb. 14). Alle derartigen Architekturen sind nicht baubar und nicht nach der Natur gezeichnet, daher Phantasiearchitekturen. Doch gibt es auch Architekturen, die recht eng an der baubaren venezianischen Architektur orientiert sind (Abb. 2, 4, 5, 7).

Die Größe und die verschiedenen Arten und Weisen, in denen die Architekturen angeordnet sind und zahlreiche Elemente und Schmuckformen an ihnen, resultieren aus Bellinis Beschäftigung und genauer Kenntnis von ganz bestimmten Bildquellen, der zweite und dritte Hauptschwerpunkt: in geringerem Maße Mosaiken in San Marco, in großem Maße Altichiero, Avanzo, Giusto de' Menabuoi auf der einen und Donatello, Castagno vor allem auf der anderen Seite. Nach deren Architekturen muß Bellini Zeichnungen gemacht, bzw. im Falle Donatellos Kenntnis von dessen Musterblättern gehabt haben. Donatello war auch auf dem Gebiet der Architekturzeichnung "Koeffizient", da Auseinandersetzungen mit seinen Architekturen auch bei Künstlern wie Mantegna und Zoppo in manchen Charakteristika mit solchen Bellinis übereinstimmen. Der Unterschied zwischen ihnen und Bellini liegt darin, daß er die Anregungen, die er von Donatello, aber auch den paduaner Trecentomalern erhält, ins Venezianische übersetzt.

Bellinis Architekturschmuck mit antiken Reliefs resultiert aus seinen Kontakten mit humanistischen Kreisen Paduas und Venedig - Squarcione, Ciriaco d' Ancona, Marcanova -: der vierte Hauptschwerpunkt. Bellini bringt sie an Tempeln und Palästen an bei christologischen und mariologischen Darstellungen nicht so sehr, um ein theologisches Programm zu konstituieren - das gleiche gilt auch für die Verwendung verschie-

dener Stilelemente der Architekturen in einer Zeichnung - sondern als "Datierung" des Gebäudes und der Szene. Gleichzeitig geschieht dies mit der Intention, der venezianischen Architektur die aura des Alten, des Altehrwürdigen zu verleihen. Diese Praxis hat Vorläufer in Venedig, z.B. in Form der Relieffikonen von San Marco.

So stellen die behandelten Zeichnungen wichtige Zeugnisse des Beginnes der venezianischen Renaissance dar und sind Dokumente für die Auseinandersetzung eines venezianischen Künstlers mit Humanismus, Baukunst, florentiner und einheimischer Kunst. Daß diese Zeichnungen darüberhinaus auch - vielleicht ist das am entscheidendsten - ästhetisch außerordentlich reizvoll sind und von ihrem Reiz nichts eingebüßt haben, wurde in dieser Arbeit zu wenig gewürdigt. Hiermit ist es geschehen.

- zum brescianer Altar vgl. Zeri, "Quattro tempere di Jacopo Bellini", Diari di lavoro (Bergamo 1971), 42 - 49, bes. 48 vgl. auch Joost-Gaugier, "A Florentine Element in the Art of Jacopo Bellini", Acta Historiae Artium ... 21 (1975), 359 - 370, hier 359 u. Anm. 2
- 12) Boskovits, "Una ricerca su Francesco Squarcione" Paragone 325 (1977), 40 - 70, hier 68, Anm. 68, der einen Anteil Mantegna gibt.
vgl. dagegen Merkel, "Un problema di metodo: La 'Dormitio Virginis' dei Mascoli", Arte Veneta 27 (1973), 65 - 80
Hartt, "The Earliest Works of Andrea del Castagno" Art Bulletin 41 (1959), 159 ff., hier 227 f
- 13) vgl. U. Schmitt, a.a.O., S. 710
- 14) zum Lehrer-Schüler-Verhältnis vgl. neben Thieme, Becker, a.a.O., und U. Schmitt, a.a.O.: Vasari, Milanesi, a.a.O., S. 149 und S. 20
- 14) vgl. S. 6 f., 8
- 15) vgl. die Übersicht bei Joost-Gaugier, "Considerations ..." 24 ff.
Daß die frühe Florenzreise Bellini für seine Architekturzeichnungen wenig Bedeutung hatte, vgl. Joost-Gaugier, "Considerations ...", 22
- 16) vgl. Joost-Gaugier, "The Tuscanization of Jacopo Bellini", Acta Historiae Artium ... 23 (1977), 95 - 112, 291 - 370, hier 95 ff., 291
- 17) zur Romreise vgl. Joost-Gaugier, "The Tuscanization ..." 109 u. Anm. 30, 291
zur Abhängigkeit von den Masolino-Fresken Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 102
- 18) vgl. gegen die Romreise und zu Zeichnungen sowie zum Zeichnungsbesitz der Werkstatt Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 97, Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt mit Zeichnungen nach der Antike", Festschrift für Luitpold Dussler (München, Berlin 1972), 139 - 168,
- 19) zu den scuole in Venedig vgl. Pullan, The service of the Scuole Grandi to the State and People of Venice in the Sixteenth and early Seventeenth Centuries (Cambridge 1962)
- 20) aus dem Sonett "Quando il Pisan ...", letztmalig abgedruckt in Joost-Gaugier, "Considerations ...", 21 u. Anm. 4
- 21) aus dem Sonett "Ulixix pro Jacopo Belino Pictore ...", abgedruckt in Joost-Gaugier, "Considerations ...", 21 u. Anm. 8; vollständig abgedruckt in Ricci, Bellini e i suoi libri di disegni (Firenze 1908), Bd. 1, 52
- 22) vgl. Joost-Gaugier, "Considerations ...", 21 u. Anm. 10 in den Anm. 3 bis 10 weitere Lit. zum Bellini und Ferrara; vgl. auch 21 ff. zur weiteren fama Bellinis nach Ferrara
- 23) Mariani Canova, "Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre", Arte Veneta 26 (1972), 9 - 30, hier 22 ff.
zu Fontana und Traktatwidmung vgl. Thorndike, A History of Magic and Experimental Science, Bd. 4 (New York 1944), S. 150 ff.
vgl. auch Klein, "Pomponius Gauricus on Perspective", Art

Bulletin 43 (1961), 211 ff

- 24) zit. nach Mariani Canova, a.a.O., 22
- 25) vgl. Mariani Canova, a.a.O., 22 f.
vgl. Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 99 f.
- 26) vgl. Paoletti, Documenti ..., S. 6
- 27) zu den Datierungen vgl. Röthlisberger, Studi ..., S. 11
zu Donatello in Padua vgl. Janson, The Sculpture of Donatello (Princeton 1957, Ndr. 1979), S. 162 ff.
- 28) vgl. Röthlisberger, "Notes ...", 358
- 29) Zum Problem der "double-drawings" und zum einzigen Parallelbeispiel in Form des 'Libro di Giusto' vgl. Röthlisberger, Studi ..., S. 33 f
Gründe für das Anfügen der versi in Röthlisberger, "Notes ...", 360 u. Anm. 13, ders., Studi ..., S. 22 f.
auch Joost-Gaugier, "Jacopo Bellini's Interst in Perspective and its iconographical Significance", Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), 1 - 28, hier 10 u. Anm. 13/14
- 30) zu den wesentlich kleinen Formaten anderer gleichzeitiger Zeichnungsbände vgl. Joost-Gaugier, "The 'Sketchbooks' of Jacopo Bellini reconsidered", Paragone 25 (1974), 24 - 41
- 31) zur Technik vgl. Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 101 ff.
Golubew, Die Skizzenbücher des Jacopo Bellini (Brüssel 1908/12), Einleitungen zu den beiden Bänden und die Kommentare zu den Einzelzeichnungen
Röthlisberger, "Notes" 359 f.
- 32) Der Arbeit liegt die Faksimile-Edition der Zeichnungen von V. Golubew, Die Skizzenbücher des Jacopo Bellini (Brüssel 1908/12), 2 Bde. zugrunde.
Der Londoner Band wird mit "Gol. I." bezeichnet, die einzelnen Zeichnungen entgegen der Numerierung in römischen Zahlen bei Golubew der leichteren Lesbarkeit halber mit arabischen Ziffern. Der Pariser Band erscheint als "Gol. II.", des weiteren wie oben.
- 33) vgl. Popham, Pouncey, Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, British Museum, the 14th and 15th Centuries (London 1950)
Röthlisberger, Studi ..., bes. 11 f. und "Notes", 359, der die ältere Lit. diskutiert
Joost-Gaugier, "The 'Sketchbooks' ...", 28 f.
Den Ergebnissen Röthlisbergers folgt als einzige Forscherin Mariani Canova, "Riflessioni ..." nicht in allem.
Am deutlichsten wird das Bemühen der älteren Forschung um eine Chronologie der Zeichnungen in den Gruppen, die Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 110 bilden.
- 34) zu Material und Technik: Golubew, a.a.O., Kommentare zu den Zeichnungen
Röthlisberger, "Notes ...", 359 f.

- zu Pergament als Zeichnungsträger vgl. Degenhart, Schmitt, Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300 - 1450 (Berlin 1968), Bd. I, 1, XL
- 35) zu den Veränderungen sehr detailliert Röthlisberger, Studi ..., S. 11 f. und "Notes ...", 359 Anm. 5
- 36) zu Musterbüchern vgl. Degenhart, Schmitt, Corpus ..., Bd. I, 1, XL
- 37) vgl. Röthlisberger, "Notes ...", 360 ff.
- 38) vgl. z.B. den Aufsatz von Joost-Gaugier, "'Subject or Non-Subject' in a Drawing by Jacopo Bellini", Commentari 24 (1973), 148 ff. zur Zeichnung Gol. I, 69
- 39) Gol. I, 6, 18, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 39, 45, 46, 47, 48, 49, 56, 62, 71, 75, 76, 88, 98, 105, 113, 114, 122
Gol. II, 18, 19, 25, 31, 54, 56, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 75, 79, 82, 83, 84
- 40) Gol. I, 7, 17, 40, 61, 109, 111
Gol. II, 42, 47, 49, 50, 66, 71, 74, 80, 90, 91
- 41) Gol. I, 3, 9, 10, 11, 24, 120, 124
Gol. II, 61, 76, 77, 78, 86, 94
- 42) Gol. I, 4, 31, 99, 103, 104, 106
Gol. II, 2, 7, 43, 44, 93, A
- 43) von der Forschung als solche erkannt Gol. I, 4, 31, 99
vgl. dazu Golubew, a.a.O., I, Kommentare zu den Zeichnungen Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 102, 103
zur Planung und Ausführung des Monuments vgl. z.B. Gruyer, L'art ferrarais ..., Bd. 1, 511
- 44) Gol. I, 23, 35, 36, 72
Gol. II, 20, 81, 85, 88
Die Unterscheidung trifft Golubew.
- 45) Gol. I, 22, 38, 96, 127, 129
Gol. II, 51, 94
- 46) Gol. I, 5, 60, 126, 132
Gol. II, 35, 38, 87, 89
Mythologische Darstellungen bringt Bellini auch in Zusammenhang mit Grabmälern und häufig mit Architekturen, hier besonders im Pariser Band.
vgl. neuerdings Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt ..."
- 47) Gol. I, 74 und (nicht bei Gol. abgebildet) ebenso in London fol. 61r, 62r, 63r, 64r, 65r
Gol. II, 97 48) Gol. II, 59, 60
- 49) Diese Stoffmusterstudie ist die einzige noch erhaltene. Die anderen tilgte Bellini selbst, indem er die Pergamentseiten erneut grundierte und bezeichnete. Ein deutlicher Beweis dafür bildet Gol. II, 51, wo wieder Teile der ursprünglichen Darstellung sichtbar wurden. vgl. hierzu Golubew, a.a.O., II, Kommentar zu II, 51

- 50) Literatur zu Musterbüchern Degenhart, Schmitt, Corpus, Bd. I, 1, XIII ff.
 Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt . . ."
 Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 9, 108
 Jenni, "Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit", Die Parler und der Schöne Stil, 1350 - 1400 (Köln 1978), Bd. 3, 139 - 150, hier 139 f.
 vgl. auch R.W. Scheller, A Survey of Medieval Model Books (Haarlem 1963); er hält die Skizzenbücher als Endpunkte der mittelalterlichen Musterbuchtradition.
- 51) zur Möglichkeit der ausführlichen Darstellung in Musterbüchern vgl. z.B. Jenni, a.a.O., S. 140
- 52) Das Testament vollständig abgedruckt in P. Paoletti, Documenti . . ., S. 11
 Die Interpretation der umstrittenen Stelle, der wir uns anschließen, bei Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt . . ." 138
 eine andere Auslegung der Stelle bei N. Huse, Studien zu Giovanni Bellini (Berlin, New York 1972), S. 45
- 53) zur weiteren Geschichte der beiden Bände: Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 101 f. (London), 106 ff. (Paris)
- 54) zum privaten Charakter von Zeichnungen vgl. auch: Gilbert, "On Subject or Non-Subject in Italian Renaissance Pictures" Art Bulletin 34 (1952), 202 ff., hier 209
- 55) vgl. Joost-Gaugier, "The 'Sketchbooks' . . .", 29; Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 9 ff.

DIE ARCHITEKTUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN: ÜBERBLICK, BELLINIS VERHÄLTNIS ZUR GEBAUTEN ARCHITEKTUR, FRAGESTELLUNGEN

- 1) Burgen, K~~ast~~elle, Kirchen in Landschaft, Bauernhäuser und Holzkonstruktionen zeigen folgende Zeichnungen, die keiner näheren Betrachtung unterzogen werden:
 Gol. I, 13, 14, 20, 30, 41, 52, 55, 57, 73, 116, 131
 Gol. II, 37, 45, B
 Interessant ist, daß sich Bellini auch für die "niedrige" Architektur, also Bauernhäuser und Scheunen (außerhalb von Darstellungen mit der "Geburt Christi") interessiert. Die von uns zu besprechenden Architekturen gehören alle der "hohen" und "mittleren" Stilstufe an (Kirchen, Tempel, Paläste; Wohnhäuser). Die Stilstufen bei Architekturen finden sich z.B. bei L.B. Alberti, De re aedificatoria Libri X, lib. VI, VII, VIII
 vgl. zu den Stilstufen in der Malerei eine Generation später, bei Giovanni Bellini: Huse, a.a.O., Studien . . . S. 33 ff.
- 2) vgl. dazu die Anm. dieses Kapitels Nr. 5), 8), 13), 19), 47), 55), 56)

- 3) Innerhalb der Skizzenbücher als Ganzen sind Themenschwerpunkte durchaus auch festzustellen. Vgl. Röthlisberger, "Notes ...", 359
- 4) Die Bezeichnung 'Eklektizist' z.B. bei Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 98
- 5) zu dieser Gruppe gehören außerdem: Gol. I, 118, 125
Gol. II, 40
- 6) die Balustradenform im Vordergrund ebenfalls vorgotisch; vgl. als Beleg die Balustrade der Terrasse von S. Marco in der Darstellung der Kirche im Mosaik der Porta di S. Alipho (um 1265); Hubala, Venedig, Brenta-Villen, Chioggia, Murano, Torcello (Stuttgart 1974), S. 96
- 7) zur Baugeschichte von S. Marco vgl. u.a. besonders: O. Demus, The Church of San Marco in Venice ... (Washington 1960), Hubala, a.a.O., S. 90
Die massiven Balustraden der "Katzenstege" sehr früh.
- 8) zu dieser Untergruppe gehören außerdem: Gol. I, 107, 110, 117; Gol. II, 10
Auffällig ist, wie dicht die Zeichnungen der Untergruppen 1 (siehe Anm. 5) und 2 aufeinanderfolgen, gerade im Londoner Buch. Bellini scheint sich so eine gewisse Zeit besonders für diese Art der Komposition und Architekturdarstellung interessiert zu haben.
- 9) Abb. der Fassade der Scuola Vecchia della Misericordia bei P. Paoletti, Architettura e scultura del Rinascimento a Venezia (Venezia 1893 - 1897), Bd. I, S. 55, Abb. 70
- 10) derartige Oculi-Anordnung z.B. an der Fassade der Frarikirche oder der von SS. Giovanni e Paolo
die Füllung von Oculi mit Vierpaß häufig in Venedig: vgl. z.B. die obere Loggia des Dogenpalastes
- 11) Eine derartige Anordnung von drei Figuren an einem Portal findet sich am Hauptportal der Frarikirche.
Bellini zeigt dieses Motiv häufiger, auch in anderen Zusammenhängen. Daher liegt die Folgerung nahe, daß er dieses Motiv in einem seiner Musterbücher hatte.
die Gruppierung von Figuren um eine Öffnung in folgenden Zeichnungen: Gol. I, 117, 121; Gol. II, 10, 15
- 12) eine sehr alte patera bei Trincanato, Venezia minore (Venezia 1948), S. 357 abgebildet. Sie stammt aus dem 10. Jh. und zeigt einen oströmischen Kaiser. patere in Venedig sehr häufig; vgl. auch an S. Marco, dazu Demus, The Church ..., S. 16
- 13) die weiteren Zeichnungen dieser Untergruppe:
Gol. I, 93, 108; II, 5, 12, 22, 27, 41
Auch diese Zeichnungen liegen eng beieinander.
- 14) vgl. Gol. II, 12 (Abb. 21), 28 (Abb. 8), 24 (Abb. 6), 10
- 15) vgl. dazu Kap. 4, S. 83 und Abb. 60

- 16) vgl. Trincanato, a.a.O., S. 72
- 17) Festons auch in Gol. I, 130; Gol. II, 5, 12 (Abb. 21), 40, 41
- 18) zu den "double-drawings" vgl. Röthlisberger, "Notes...", 360, Studi ..., S. 33f
- 19) die weiteren Zeichnungen dieser Untergruppe:
Gol. I, 65/66, 82/83, 84/85, 89/90
Auffällig wieder, daß diese Zeichnungen alle unmittelbar hintereinander folgen. Bellini scheint sich also zu einer bestimmten Zeit mit dem Problem Fassade-/Innenraum und Hof auseinandergesetzt zu haben.
- 20) Golubew, a.a.O., Bd. 1 vermutet in seinem Kommentar zu diesem Blatt, daß das Maßwerk eine spätere Hinzufügung darstelle. Diese Vermutung wird immerhin zweifelhafter, wenn man mit Gol. II, 24 (Abb. 6) vergleicht: dort ist ebenfalls ein Rundbogen mit sehr ähnlichem Maßwerk gefüllt.
- 21) vgl. z.B. die Balustrade der Terrasse an San Marco, siehe Anm. 6
- 22) vgl. Hubala, a.a.O., S. 94
- 23) Diese Konnotation war im 15. Jh. durchaus gebräuchlich. vgl. Maestro dei Martirii, La demolizione dell' Idolo, dazu Fiocco, "Le pitture venete del Castello di Kanopiste" Arte Veneta 2 (1948), 7 - 40, Abb. 26
vgl. bei Bellini selbst z.B. in Gol. II, 23 und dazu Haftmann, Das italienische Säulenmonument (Leipzig, Berlin 1939) S. 93
- 24) Ich beziehe mich hier und im Folgenden bezüglich der Charakteristika des venezianischen Palastbaues auf die Ausführungen Trincanatos, Venezia minore, Einleitung und auf Hubala, a. a.O., S. 14 ff.
- 25) zu den Treppen vgl. Heydenreich, Lotz, Architecture in Italy 1400 - 1600 (London 1974), S. 93 mit Lit.
G. Chiminelli, "Le scale scoperte nei palazzi veneziani", Ateneo veneto 35 (1912), 210 ff.
- 26) zum Dogenpalast vgl. Bassi, "Appunti per la storia del palazzo Ducale di Venezia", Critica d' Arte 51 (1962), 25 - 38
52 (1962), 41 - 53; dies., "Il Palazzo Ducale nel Quattrocento", Bollettino C.I.S.A.P. 6 (1964), 281 - 286; dies., Il Palazzo Ducale nella storia e nell' arte di Venezia (Milano 1960); Hubala, a.a.O., S. 35 ff.
- 27) Die Venedigvedute Reuwichs befindet sich in B. v. Breydenbach, Perigrinationes in Terram Sanctam (Mainz 1486).
zur These, daß diese Vedute von derjenigen Jacopos abhängig sein soll, Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 63 f. mit Lit.
Die Existenz einer Venedigvedute Jacopos ist durch einen Briefwechsel Antonio Salimbenes mit Francesco Gonzaga im Jahre 1493 bezeugt, vgl. dazu Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 106 f.

- 28) vgl. dazu Muraro, "La scala senza Giganti", De artibus opuscola XL, Essays in Honour of Erwin Panofsky (New York 1961), 350 ff.
- 29) die weiteren Zeichnungen dieser Variante: Gol. I, 12, 58
- 30) einziges Beispiel neben Gol. I, 92 (Abb. 17)
- 31) Bezeichnung vgl. Trincanato, Venezia minore zu Fensterformen vgl. Trincanato, a.a.O., S. 71, 72 f. zu baroal ebd, S. 92
- 32) Trincanato, a.a.O., S. 85 f.
- 33) zum Fassadenschmuck vgl. Foscari, Affreschi esterni a Venezia (Milano 1936)
Gentile Bellini, Prozession auf der Piazza S. Marco (Venedig, Accademia)
Vittore Carpaccio, Wunder der Kreuzreliquie (Venezia, Accademia)
- 34) vgl. dazu Swoboda, Römische und romanische Paläste ... (Wien 1919), 191 ff, 313
Trincanato, a.a.O., S. 52
Hubala, a.a.O., S. 154, 162
- 35) auch in Gol. I, 81, 83, 86 (Abb. 4)
Gol. II, 11 (Abb. 15), 12 (Abb. 21), 22, 24 (Abb. 6), 34 (Abb. 9), 37, 72, 92
- 36) Panofsky, Early Netherlandish Painting (Cambridge/Mass. 1953), Bd. 1, 131 ff.
- 37) zur Ikonographie derartiger Brunnen, die Bellini bisweilen auch in aufwendigerer Form darstellt vgl. Miller, French Renaissance Fountains (New York 1977); vgl. auch Pincus, The Arco Foscari ... (New York, London 1976), S. 14 Anm. 10. Pincus' These, daß dieser Hof an den des Dogenpalastes alludieren soll, halte ich für zu weit hergeholt. Nicht einmal in seiner Grundform stimmt er mit dem Dogenpalasthof überein.
- 38) vgl. Anm. 25); ein prominentes Beispiel einer solchen gedeckten Außentreppe ist heute noch in Ferrara im Hof des Palazzo del Municipio zu sehen.
- 39) vgl. Trincanato, a.a.O., S. 54 - 56; Abb. 132 Es handelt sich um den Palazzetto in Salizzida S. Lio, Castello, n.a. 5662-72
- 40) außer der erwähnten Zeichnung Gol. I, 15 desweiteren:
Gol. I, 67
Gol. II, 11 (Abb. 15) 72, 92
- 41) Rosenau, Vision of the Temple, The Image of the Temple of Jerusalem ... (London 1979)
- 42) Weder in Reuwichs Vedute, noch im Barbaro-Plan, noch in einem der Gemälde Gentile Bellinis oder Carpaccios ist diese Dachform zu sehen. Ich nehme jedoch an, daß es sie

gegeben hat, da sich Bellini bei derartigen Architekturen charakteristischer venezianischer Bauformen bedient.

- 43) Trincanato, a.a.O., S. 112, 114
- 44) vgl. z.B. das Beispiel in Anm. 39)
- 45) Trincanato, a.a.O., S. 60
- 46) zur Vornehmheit vgl. Pincus, a.a.O., S. 38 f.
Swoboda, a.a.O., S. 191 ff
- 47) die anderen Zeichnungen dieser Gruppe:
Gol. I, 43, 53, 78, 94, 101, 119
Gol. II, 17, C (Abb. 16)
- 48) zum Fondaco dei Turchi und zur Genese vor allem Swoboda,
a.a.O., S. 191 ff., auch Hubala, a.a.O., S. 154, O. Demus,
The Church ..., S. 101
- 49) Solcher Reliefschmuck an Bogenläufen in den Zeichnungen:
Gol. I, 102; Gol. II, 4, 28, 34. Die Forschung, so z.B.
Joost-Gaugier, "A Pair of Miniatures by a Panel Painter:
The Earliest Works of Giovanni Bellini?", Paragone 357
(1979), 48 - 71, hier 59, verweist auf niederländische
Vorbilder, etwa den Johannes - oder den Miraflores-Altar
Rogier van der Weydens. Doch sind in beiden Altären die
Gruppen wie an gotischen Cathedralportalen als freiplastisch
zu denkende, unter Baldachinenebenen sich befindende
gegeben, also ganz anders als bei Bellini. Die nächstgelegenen
Vergleichsbeispiele, nämlich solche in Flachrelief,
finden sich an den Archivolten der Westportale von San
Marco.
- 50) Dieser Untergruppe gehören weiterhin an:
Gol. I, 54, 63 (Abb. 19), 79, 102, 115, 123, 128, 130
Die Zeichnungen liegen sehr eng beieinander.
Gol. II, 3 (Abb. 18), 4, 26 (Abb. 20), 53
- 51) Dieses Motiv wohl in einem der Bellini'schen Musterbücher,
da es Bellini mehrfach verwendet: Gol. I, 90; Gol. II,
22, 34
- 52) vgl. zur These, daß ein römisches Vorbild vorliege, Tietze.
Tietze-Conrat, a.a.O., 112
- 53) vgl. Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt ...", 144, 150 ff.
- 54) Es ist wenig wahrscheinlich, daß Bellini den Bogen vor Ort
gesehen hat. Wahrscheinlicher ist, daß er eine Zeichnung
von ihm besaß, vergleichbar mit der des Diokletianspalastes
in Spalato, die eines der Musterblätter Bellinis bildet
(Abb. 13 b). vgl. Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt ...",
139 ff.; vgl. auch Kapitel 3 der Arbeit
- 55) Insgesamt 19 mal zeichnet Bellini Städte in Bildmittel-
und -hintergrund: im Mittelgrund Gol. I, 50, 51, 95;
Gol. II, 1, 13, 33, 36, 67
im Hintergrund (oft kaum noch erkennbar) Gol. I, 19, 25,
44, 97, 134; Gol. II, 9, 14, 21, 32, 55, 58

- 56) die anderen der Gruppe sind: Gol. I, 8, 27, 112, 133
Gol. II, 6, 8, 15
- 57) Die Jerusalemveduten der Bilder in London und Tours zeigen z.B. Türme, die dem Campanile von San Marco ähneln.
- 58) solche Säulen bei Bellini häufig, z.T. zeigen sie auch andere Formen; Gol. 2, 50, 95; Gol. II, 6, 15, 16, 33, 36, B; vgl. abgesehen von Haftmann, a.a.O. auch Martindale, The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna ... (London 1979), S. 150
- 59) vgl. Haftmann, a.a.O., S. 108
- 60) Haftmann, a.a.O., S. 94
- 61) Haftmann, a.a.O., S. 93
- 62) Haftmann, a.a.O., S. 93
- 63) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 19 u. Anm. 36 mit Lit.; zur unmitttelalterlichen, frührenaissancehaften Praxis, kleinformatige Kunstwerke ins Großformatige zu übersetzen vgl. Ladendorf, Antikenstudium und Antikenkopie ... (Berlin 1958), S. 24 ff.; Martindale, a.a.O., S. 69, 92
- 64) zu Rommirabilien in Oberitalien vgl. Haftmann, a.a.O., S. 108; Mommsen, "Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrum in Padua" Art Bulletin 34 (1952), 95 - 160, hier 111; Scaglia, "The Origin of the Archaeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi" Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), 137 ff, hier 140 ff.
zu Pyramiden und Obelisken vgl. auch Martindale, a.a.O., S. 153
weitere Pyramiden bei Bellini in Gol. I, 27, 50, 95:
Gol. II, 1, 6, 15, 16, 33, 36
- 65) Haftmann bespricht sehr detailliert Bellinis Reitermonumente auch im Zusammenhang mit der Antikenrezeption in Oberitalien, sodaß hier darauf verzichtet werden kann: Haftmann, a.a.O., S. 103 ff.
- 66) vgl. Prosdocimi, "Classicismo nell' architettura padovana del Trecento" Da Giotto al Mantegna (Milano 1974), 31 ff., hier 32 f.
- 67) folgende Zeichnungen zeigen Wasser: Gol. I, 16, 123
- 68) vgl. dazu Arslan, Venezia Gotica ... (Venezia 1970)

THESEN UND ERGEBNISSE DER BISHERIGEN FORSCHUNG

- 1) vgl. Kap. 1, S. 11 und die Anm. 33) des Kap. 1

- 2) Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 108
Röthlisberger, Studi ..., S. 10 f.
Röthlisberger, "Notes ...", 358 f.
Mariani Canova, "Riflessioni ...", 9
- 3) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 9 ff.
- 4) Degenhart, Schmitt, Corpus ..., S. XVII
- 5) vgl. Kap. 1, S. 7 und Anm. 15)
- 6) vgl. die in der Bibliographie von ihr angeführten Titel
- 7) vgl. Kap. 1, S. 8 und Anm. 16)
- 8) vgl. Joost-Gaugier, "A Florentine Element in the Art of Jacopo Bellini", Acta Historiae Artium ... 21 (1975), 359 - 370, hier 368 bezüglich der engen Abhängigkeit der Verkündigungsdarstellungen Bellinis von solchen Fra Angelicos; auch zu engen Kontakten mit Florenz Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 306 ff., 310
- 9) z.B. die Portiken rund um die Piazza am Palazzo della Ragione; vgl. Prosdocimi, a.a.O., 32 ff
zur paduaner Architektur vgl. Prosdocimi, a.a.O., 35
- 10) Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 292
- 11) Pisanello konstruiert nach toskanisch-wissenschaftlicher Methode wie es auch Bellini in vielen Fällen tut.
zu Pisanellos Zeichnung vgl. Saalman, "Early Renaissance Theory and Practice in Antonio Filarete's Trattato di Architettura", Art Bulletin 41 (1959), 89 - 106, hier 94
- 12) zu den anderen Perspektivtypen, die Bellini verwendet
vgl. Joost-Gaugier, "Jacopo Bellini's Interest ...", 3 ff.
- 13) Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 104 und passim
Bellini kannte Alberti wohl persönlich. Alberti war 1437 in Venedig, Bellini 1441/42 in Ferrara. Der Traktat entstand 1435.
- 14) L. B. Alberti, Della Pittura, Buch I
- 15) Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 105, 292
- 16) Röthlisberger, Studi, S. 38 ff
- 17) Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 291
- 18) zu Donatello und Bellini vgl. auch Mariani Canova, "Riflessioni ...", 14
Joost-Gaugier sieht im Bereich der Skulpturenzeichnung Bellinis einen Einfluß von Donatello, ebenso von Ghibertis Baptisteriumstüren, "The Tuscanization ...", 306 f, 307 f.
- 19) hierzu Hartt, "The Earliest Works of Andrea del Castagno" Art Bulletin 41 (1959), 159 ff., hier 167
Muraro, "Domenico Veneziano at San Tarasio", Art Bulletin 41 (1959), 151 - 158, hier 154
Muraro, "The Statutes of the Venetian Arti and the Mosaics

- of the Mascoli Chapel", Art Bulletin 43 (1961), 263 - 274
hier 271
Padovani, "Un contributo alla cultura padovana ...",
Paragone 259 (1971), 3 - 31, hier 23 f., Anm. 23
- 20) Merkel, "Un problema di metodo: La 'Dormitio Virginis'
dei Mascoli", Arte Veneta 27 (1973), 65 - 80
- 21) Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 97
Röthlisberger, Studi ..., S. 20 f.
Röthlisberger, "Notes ...", 360 Anm. 19
Mariani Canova, "Riflessioni ...", 15 f.
- 22) "Richtig" bezieht sich auf die "Wissenschaftliche" Per-
spektivkonstruktion Albertis, Brunelleschis und anderen
Toskanern. Diese ist ihrerseits in der Wirklichkeitswie-
dergabe nur "symbolisch", wie Panofsky, "Die Perspektive
als "symbolische" Form", Vorträge der Bibliothek Warburg
(1924/25), 258 - 330 nachweist.
- 23) zu Antikenkenntnissen Bellinis aus Padua vgl. Mariani
Canova, "Riflessioni ...", 18 ff. ; Tamassia, "Jacopo
Bellini e Francesco Squarcione: due cultori dell' anti-
chità classica" Atti del Convegno V internazionale di stu-
di sul Rinascimento (1958), 159 ff.; A. Schmitt, "Fran-
cesco Squarcione als Zeichner und Stecher" Münchener Jb.
der bildenden Kunst 3. Folge 25 (1974), 205 - 213;
Saxl, "Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians", Lectu-
res (London 1957), Bd. 1, 150 ff.
zu Ciriaco d' Ancona vgl. Huelsen, La Roma antica di Ciri-
aco d' Ancona (Roma 1907); Ashmole, "Cyriac of Ancona",
Proceedings of the British Academy 45 (1959), 25 ff.
zu Marcanova vgl. Martindale, a.a.O., S. 24 mit Lit.
- 24) Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt ..."
Daß Musterbücher Quellen für Bellini waren, vgl. auch
Joost-Gaugier, "Jacopo Bellini's Interest ...", 27
Joost-Gaugier, The Tuscanization ..., 308, 310
Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20 ff.
Röthlisberger, "Notes ...", 363 f.
- 25) Joost-Gaugier, "Jacopo Bellini and the Theatre of his Time"
Paragone 28 (1977), 70 - 80; hilfreich ist die umfassen-
de Bibliographie zum italienischen Theater des 14. - 16 Jh.
- 26) Lecoq, "'La città festeggiante" Les Fêtes publiques aux XV^e
et XVI^e siècles", Revue de l' Art 33 (1976), 83 - 100, hier
96

QUELLEN FÜR DIE ARCHITEKTUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN DES
JACOPO BELLINI

- 1) dazu Huse, a.a.O., S. 56 ff. mit Quellen und Lit.

- 2) vgl. auch Bartholomaeus Facius; Baxandell, "Bartholomaeus Facius on Painting, A Fifteenth-Century Manuscript of the De viris illustribus", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), 90 - 107, hier 100/101
- 3) vgl. Degenhart, Pisanello (Wien 1942), S. 28 f., Abb. 35
- 4) vgl. z.B. die Architekturen Giottos in der Arena-Kapelle
- 5) Degenhart, Pisanello, S. 28; London, British Museum 1885 - 5 - 9-36
- 6) Mellini, Altichiero e Jacopo Avanzi (Milano 1965), S. 77 f. dagegen Kruft, Altichiero und Avanzo ... (Bonn 1966), S. 143 mit dem Hinweis, die Architektur sei unaltichieristisch
- 7) vgl. Degenhart, Schmitt, "Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums", Münchener Jb. der bildenden Kunst 3. Folge (1960), 59 - 151, hier 70, Abb. 13
Möglicherweise hatte Pisanello auch einen Entwurf Altichieros mit der ganzen Architekturen vorliegen. vgl. ebd. 143, Anm. 86
- 8) vgl. S. 52, 63
- 9) Ähnlich den Trecento-Stadtveduten verpflichtet sind auch Pisanellos Stadtveduten, z.B. die des Fresko "Drachenkampf des Hl. Georg" (Verona)
- 10) Blatt Musée Bayonne 648/1991; dazu Degenhart, Pisanello, und Degenhart, Schmitt, "Gentile da Fabriano ...", 86
- 11) Blatt Louvre 2520; dazu Saalman, "a.a.O.", 94; Lotz, "Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance", Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz 7 (1956), 193 - 226, hier 195 f. Degenhart, Schmitt, "Gentile da Fabriano ...", 86 halten es für möglich, daß diese Zeichnung von florentiner Gemälden kopiert ist.
- 12) vgl. Anm. 24) des 3. Kapitels
- 13) zur Vita Gentile da Fabrianos vgl. Thieme, Becker, a.a.O., Bd. 13, S. 402 ff.; auch Degenhart, Schmitt, "Gentile da Fabriano ...", 59 ff.
- 14) Joost-Gaugier, "Consideration ...", 30 ff.
- 15) Degenhart, Schmitt, "Gentile da Fabriano ...", 59
Degenhart, Pisanello, Abb. 45a
- 16) zur allgemeinen Abgrenzung Bellinis von Gentile da Fabriano und der Internationalen Gotik m.E. richtig, Joost-Gaugier, "Considerations ...", 21 ff.
- 17) Bellini und Pisanello trafen sich wohl in Verona 1436 und 1441 in Ferrara, vgl. Kap. 1, S. 6, 9
Nicht zu unserem Thema gehörig sind die möglichen, z.T. gesicherten Einflüsse Pisanellos und Gentile da Fabrianos bezüglich der Antikenkenntnisse Bellinis. Beide trieben in und außerhalb*Antikenstudien, die in Zeichnungen überliefert sind. vgl. Degenhart, Schmitt, "Gentile da Fabri-

ano ...", 59 ff. v. von Rom

- 18) vgl. zu den Darstellungen Huse, a.a.O., 56 ff.
- 19) Huse, a.a.O., S. 59; vielleicht hatte Bellini seine Rommirabilien auch aus dieser Romvedute.
- 20) Was die Venedigvedute, die Bestandteil des Londoner Buches gewesen war, zeigte, ist nicht bekannt.
vgl. Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O., S. 106 f. und Anm. 27 des Kap. 2 dieser Arbeit
- 21) vgl. allgemein zu Altichiero und Avanzo, Mellini, a.a.O. und Krufft, a.a.O., ferner Schöbinger, Altichiero und seine Schule (Leipzig 1898)
zu Giusto de' Menabuoi: Bettini, Giusto de' Menabuoi e l' arte del Trecento (Padova 1944), ders., Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova (Venezia 1960)
- 22) zur Kultur des frühen Humanismus, zur Kunst, zur Antikenrezeption im Trecento in Oberitalien vgl. A. Schmitt, "Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento ..." Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (1974), 167 - 218
- 23) über die Anteile an den Zyklen im Santo und im Oratorio di San Giorgio vgl. Mellini, a.a.O., S. 49 ff.
Krufft, a.a.O., 25 ff.
- 24) zur Datierung der Fresken vgl. Krufft, a.a.O., S. 66 f.
- 25) Mommsen, "Petrouch ..." Quellen: Marc Antonio Michiel, Notizia ..., vgl. Mellini, a.a.O., S. 77; M. Savonarola, Commentariolus ... in: Muratori, Rerum Italicorum ..., Bd. 24 (Milano 1738), Sp. 1175;
vgl. auch Krufft, a.a.O., S. 9 f.
- 26) Dekoration und Programm der Sala Tebana haben sich durch Avanzos Thebais-Illustrationen erhalten (Dublin, Chester-Beatty Library), vgl. Mellini, a.a.O., S. 99 - 102; diejenigen des Raumes mit den "Fatti de armi delli Carraresi" in den Randillustrationen der Cronaca Carrarese (Ven. Bibl. Marc. ms. lat. X, 381), vgl. Mellini, a.a.O., S. 95; diejenigen der Sala dei Giganti nach Petrarca in Form der Avanzo (?) - Illustrationen zu Fr. Petrarca, De viris Illustribus (Darmstadt, Landesbibliothek, MS 101), vgl. Mellini, a.a.O., S. 95 - 98
diejenigen der "Ritratti dei Carraresi" in der Sala der Uomini Illistri in Pier Paolo Vergerio, De Principibus Carrarensibus (Padova, Bibl. Civica, ms. 151)
diejenigen der Sala mit der "Istoria de Spoleti nel Consiglio de Venetia" möglicherweise z.T. in Form einer Miniatur mit dem Kampf Paduas gegen Venedig in der Bibl. Nat. Paris (MS 6069 G), in einer Zeichnung, die bereits im Zusammenhang mit Pisanello besprochen wurde (London British Museum, 1885-5-9-36, 1885-5-9-37) (Abb. 26) und die von

Mellini, a.a.O., S. 78 f. für eine freie Nachzeichnung eines der Fresken Altichieros gehalten wird. Ferner Zeichnungen der Slg. Sloane (5226-57v) und des British Museum (1860-6-16-67, 1946-7-13-2) zur Überlieferung von Freskenzyklen in Miniaturen vgl. Mellini, a.a.O., S. 77 f. und J. v. Schlosser, "Ein veronesisches Bilderbuch ...", Jb. d. k. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses 16 (1895), 144 ff.

- 27) siehe Anm. 26)
- 28) vgl. S. 6
- 29) vgl. dazu Mellini, a.a.O., S. 38 - 40
- 30) erstmals quellenmäßig erwähnt von Vasari/Milanesi, a.a.O., Bd. 3, S. 633; vgl. Mellini, a.a.O., S. 25 - 32 auch zur Tradition der öffentlichen Bildnisse in Verona und zu den Quellen der Kaiserbildnissen in Form der Historia Imperialis von Giovanni Mansionario (geschr. Verona 1313), in der die Münzsammlung Cangrandes mit römischen Kaiserbildnissen abgebildet und beschrieben ist (Cod. Vat. ms. Chig. I, VII, 259 und Cod. Bibl. Capt. veron. ms. CCIV, der um 1330 datiert wird) vgl. auch A. Schmitt, "Zur Wiederbelebung ..."
- 31) vgl. hierzu Bettini, Giusto de' Menabuoi ... und ders., Le pitture
- 32) Vasari/Milanesi, a.a.O., Bd. 3, S. 633 unter Berufung auf Girolamo Campagnuola
- 33) zu Francesco Petrarca und dem Humanismus in Padua auch nur eine diesen annähernd gerechtwerdende Kurzdarstellung zu geben, ist sinnlos. Daher vgl. E. Keßler, Petrarca und die Geschichte ... (München 1978), mit fast vollständiger Bibl. vgl. auch Cosenza, Biographical and Bibliographical Dictionary ... (Boston/Mass. 1962), s.v. Padua vgl. auch A. Schmitt, "Zur Wiederbelebung ...", bes. 167 ff Saxl, Petrarch in Venice, Lectures, Bd. 1, S. 139 ff.
- 34) Petrarca-Bildnisse in der Sala deli Uomini Illustri und im Darmstädter Kodex (MS 101): "Petrarca im Studiolo" hatte u.a. Nachfolge in einem neuen Zweig der Hieronymus-Ikonographie, dem "Hieronymus im Gehäus". Diese Variante der Hieronymus-Ikonographie rezipiert Bellini nicht. vgl. zur Hieronymus-Ikonographie Meiss, "Scholarship and Penitence in the Early Renaissance, The Image of St. Jerome", Pantheon 32 (1974), 135 - 140 weitere Petrarca-Bildnisse in den Santo-Fresken (z.B. "Kronrat des Kg. Ramires", Abb. 35) und in den Oratorio-Fresken (z.B. Taufe des Königs von Spanien)
- 35) vgl. die Ausführungen bei A. Schmitt, "Zur Wiederbelebung ...", 167 ff., Mellini, a.a.O., S. 32
- 36) vgl. Thorndike, a.a.O., S. 152 ff. Panofsky, "Die Perspektive ...", 320 ff. Kristeller, Andrea Mantegna (Berlin, Leipzig 1902), S. 104 ff.

Pomponio Gaurico, De Sclptura, ed. Brockhaus (Leipzig 1880), S. 52 ff.

Klein, "Pomponio Gaurico on Perspective", Art Bulletin 43 (1961), 211 ff.

- 37) vgl. hierzu Panofsky, "Die Perspektive ...", 258 ff.
- 38) vgl. Kruft, a.a.O., S. 151
- 39) M. Savonarola, zit. nach Bettini, Le pitture ..., S. 10
- 40) vgl. hierzu Kristeller, Mantegna, S. 8 ff.
- 41) Das Fresko enthält anders als Bellinis Zeichnung eine Mehrfacherzählung.
- 42) Ein ähnliches Verfahren auch bei rechteckigen Einblickrahmungen; vgl. z.B. Gol. II, 40 mit Altichiero, Die Hl. Katharina bekehrt die Philosophen (Oratorio di San Giorgio)
- 43) weitere Sockel z.B. in Gol. I, 110, 117; Gol. II, 10, 12 (Abb. 21).
- 44) Mellini, a.a.O., S. 49
- 45) weitere Santoallusionen in den Fresken: "Exequien der Hl. Lucia" (Oratorio), "Darstellung im Tempel" (Oratorio; Abb. 34)
- 46) vgl. Kap. 2, Anm. 8), 13)
- 47) vgl. zu den Möglichkeiten der trecenteken Innenraumdarstellungen Kruft, a.a.O., S. 148 f., 151 f., 153 f.
- 48) vgl. Kap. 2, Anm. 19)
- 49) Padua, Santo, Cappella di San Giacomo oder Felice
- 50) vgl. zu dieser Raumkonstruktion auch Giusto de' Menabuoi, Geburt Johannis d.T. (Padua, Baptisterium des Domes)
- 51) Durchaus vergleichbar sind von der Anordnung her einige der Illustrationen, die Fresken der Reggia Carrarese überliefern. z.B. Avanzo, Illustration des 3. Gesangs der Thebais (Mellini, a.a.O., Taf. 320), und Geschichte der Römer (Mellini, a.a.O., Taf. 340). Auch vergleichbar ist das Fresko "Martyrien der Hl. Lucia" (Oratorio), in den ähnlich wie in dem "Ramires"-Fresko ein Innenraum rechts, aber ein zurückspringender Palastteil links, also Freiraum gegeben ist.
- 52) Wenn unsere Beobachtungen stimmen, dann leitet sich diese Art der Architekturdisposition von einem Vorbild ab und ist nicht so sehr als Folge einer Tendenz in der venezianischen Malerei zu sehen, wie Röthlisberger, "Notes ...", 360, Anm. 13 meint. Oder Bellini folgte dieser Tendenz, nahm sich aber ein konkretes Vorbild, eben Trecentomalerei.
- 53) Piero della Francesca's "Geißelung Christi" in Urbino, die ebenfalls Innen- und Außenraum aufweist, hat den Fluchtpunkt in der Bildmitte. An den donatellesken "Forzoni"-Al-

tar zu denken, ist, soweit ich sehe, verfehlt, obwohl dort auch der Fluchtpunkt im rechten Raumteil liegt. Doch fehlt in diesen Zeichnungen jedes Motiv, das Bellini in anderen Zeichnungen, die eindeutig an Donatello inspiriert sind, von diesem rezipiert, besonders bei Innenraumdarstellungen oder Durchblicken das Tonnengewölbe. vgl. hierzu weiter unten.

- 54) (fällt aus.)
- 55) vgl. Kap. 2, Anm. 30); diese Anordnung der Architekturen kommt bei Giusto nicht vor.
- 56) vgl. Kap. 2, Anm. 40)
- 57) Knabenschue, "Ancient and Medieval Elements in Mantegna's Trial of St. James", Art Bulletin 41 (1959), 59 ff. stellt eine Parallele zwischen dem "Prätor"-Fresko und Bellinis "Gerichtssene" (Gol. II, 92) fest, was unsere These stützt. Auch Mantegna scheint sich also an dem "Prätor"-Fresko orientiert zu haben.
- 58) vgl. z.B. auch die verkürzte Bogenreihe in Giustos de' Menabuois "Hochzeit von Kana" (Padua, Baptisterium des Domes). Die Gestaltung der in die Tiefe führenden Bogenreihen bei Giusto zeigt, wie ich meine, daß Bellini bei seinen Bogenreihen nicht unbedingt auf zeitgenössische zurückgreifen brauchte.
- 59) Kap. 2, Anm. 47)
- 60) Kap. 2, Anm. 50)
- 61) Stadtveduten dieser Künstler in den Fresken:
 Altichiero, Kreuzigung Christi (Santo)
 Enthauptung des Hl. Georg (Oratorio) (Abb. 40)
 Enthauptung der Hl. Katharina (Oratorio)
 Drachenkampf des Hl. Georg (Oratorio): daß hier eine Stadtvedute dargestellt ist, bedeutet eine ikonographische Neuerung; Kruft, a.a.O., 80
 Anbetung der Hirten (Oratorio)
 Flucht nach Ägypten (Oratorio)
 Avanzo, Clavigoschlacht (Santo)
 Giusto de' Menabuoi, Die drei Engel Abrahams (Dombaptist.)
 Kreuzigung (Santo)
 Paduavedute (Santo) (Abb. 43)
- 62) Diese Form erinnert sehr an die der Eckrisalite des Castello Porto-Colleoni (Villa Thiene) in Thiene, das in den 1470er/80er Jahren seine heutige Gestalt erhielt. Die Formen der Türme jedoch schon früher. vgl. Egg, et al., Südtirol, Trentino, Venezia-Giulia ... (Stuttgart 1972), S. 439 f. und Mellini, a.a.O., der gute Abbildungen und Nachweise bringt.
- 63) Zu den Typen der Stadtdarstellungen, von denen Bellini nur den der Stadtansicht aus der Entfernung benutzt, nicht den der Ansicht aus der Vogelschau, wie z.B. hier Giusto, vgl. Krautheimer, Krautheimer-Hess, Lorenzo Ghiberti (Prin-

ceton 1956), S. 258 f, Anm. 11

- 64) zu Avanzo-Illustrationen des Darmstädter Kodexes vgl. Mel-
lini, a.a.O., S. 95 ff.
zu Guariento vgl. Huse, a.a.O., S. 56 ff.
zu Mirabilienbüchern z.B. Tietze, Tietze-Conrat, a.a.O.,
S. 97
- 65) Zur Ikonographie des Templum Salomonis vgl. neuerdings
Rosenau, a.a.O.; andere mögliche Quellen sind Buchillu-
strationen oder Zeichnungen aus Reisebeschreibungen, wie
sie z.B. die Descriptio Terrae Sanctae des Burchardus de
Monte Sion (Padua, Seminario MS 74, f. 13v) aus dem frü-
hen Trecento zeigt; vgl. dazu Degenhart, Schmitt, "Mari-
no Sanudo und Paolino Veneto", Römisches Jahrbuch 14 (1973)
1 - 137, Abb. 19
- 66) Es ist auch möglich, daß Bellini Architektur- und Schmuck-
motive von Michele Giambono übernommen hat. Beide arbei-
teten zusammen mit Andrea del Castagno an den Mosaiken
der Cappella dei Mascoli in San Marco. Giambono verwendet
dort an seinen Architekturen (Geburt Mariae, Tempelgang
Mariae) zahlreiche Motive, die bei Bellini ebenfalls vor-
kommen. Doch rezipiert Giambono seinerseits Altichiero:
der Tempel des "Tempelganges" bildet eine Abwandlung des-
jenigen Altichieros in dem Fresko "Der Hl. Georg zerstört
die heidnischen Götterbilder" (Oratorio di S. Giorgio)
(Abb. 33) (vgl. dazu auch Degenhart, Schmitt, "Gentile da
Fabriano ...", 143: die Vff. vermuten, daß Giambono eine
Zeichnung wie z.B. die Pisanellos (siehe Abb. 27) benutzte).
Die Formensprache, wie sie Giambono verwendet, kommt
bei Bellini nicht vor, seine Tempel und Kirchen sehen anders
aus. Größere Ähnlichkeiten weist das Haus, in dem die
"Geburt Mariae" stattfindet in manchem mit Bellinis Pa-
lästen auf: die Loggia (mit Zuganker!) ist durchaus mit
der des Palastes der "Verkündigung Mariae" (Abb. 8) ver-
gleichbar. Gleichzeitig werden aber auch die Unterschie-
de deutlich: bei Giambono eine Häufung spätgotischer For-
men, bei Bellini "antikische" und byzantinisch-romanische
Formen. Selbst wenn Bellini sich in Einzelformen Anregun-
gen von Giambono oder von anderen gleichzeitigen Künst-
lern geholt haben sollte, so gehen zahlreiche Einzelfor-
men der Architekturen dann auch bei diesen auf trecentes-
ke Vorbilder zurück, wahrscheinlich dann eben auf die
der paduaner Fresken. Auch Anregungen Castagnos.
zu Giambono vgl. Merkel, a.a.O., 65 ff.; Muraro, "The
Statutes ...", 267; Hartt, "The Earliest ...", 231 f.;
Degenhart, Schmitt, "Gentile da Fabriano ...", 143
- 67) Auf die Wirkungen Giottos auf die Architekturen Bellinis
kann nicht eingegangen werden. Daß Bellini die Fresken in
Padua kannte, ist sicher. Außerdem existierten Zeichnun-
gen nach Werken Giottos; vgl. unsere Abb. 27
vgl. auch Degenhart, Schmitt, Corpus ..., Bd. I, 1, S. XLV f
- 68) vielleicht entnahm Bellini die Brücke auch einer Rommira-
bilienzeichnung, da sie der Brücke der Romansicht von Tad-

deo di Bartolo im Palazzo Pubblico von Siena sehr ähnelt.

- 69) Eine andere, vielleicht naheliegendere Quelle könnte die Naturbeobachtung in diesem Falle sein. Der Zugang zum Presbyterium von San Marco weist halbkreisförmige Stufen auf, vgl. Abb. 22
- 70) (fällt aus)
- 71) Bei Giambonos Tempel, der in seiner Gesamtform und in manchen Einzelformen größere Nähe zu Altichiero aufweist, fehlen die nackten Figuren.
- 72) vgl. die Abbildungen bei Wolters, "Appunti per una storia della scultura padovana del Trecento" Da Giotto al Mantegna (Padova 1974), 36 - 42
zur Flächengebundenheit vgl. Ladendorf, a.a.O., 22 ff.
weitere Zeichnungen mit auf Konsolen stehenden Freifiguren bei Bellini: Gol. I, 65, 66, 82, 83, 86/87 (Abb. 4), 125; Gol. II, 10, 11 (Abb. 15), 15, 16 (Abb. 12), 26 (Abb. 20), 40, 41, 92, C (Abb. 16).
Die häufige Verwendung des Motives läßt auf einen Musterblatteintrag schließen. Um 1500 ist ein Musterblatt nachzuweisen, das eine Figur auf einer Konsole, also beides zusammen zeigt; vgl. A. Schmitt, "Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance", Münchener Jb. der bildenden Kunst 3. Folge 21 (1970), 99 - 128, hier 116
- 73) von den Übernahmen Giambonos, der Orientierung Pisanellos siehe oben
- 74) vgl. dazu z.B., Krufft, a.a.O., S. 43 und Anm 71
- 75) Krautheimer, a.a.O.,
- 76) Krautheimer, a.a.O., bes. S. 214 ff, 218 ff.
- 77) Krautheimer, a.a.O., S. 258 ff,
- 78) Krautheimer, a.a.O., S. 248 ff., 265 f.
- 79) vgl. die entsprechenden Kapitel bei Kretschmayr, Geschichte von Venedig (Gotha, Stuttgart, 1905 - 1934), Bd. 2
Hellmann, Grundzüge der Geschichte Venedigs (Darmstadt 1976), S. 120 ff. ; Chambers, The Imperial Age of Venice 1380 - 1580 (London 1970), S. 54 ff.
ferner kurz zusammengefaßt bei Muraro, "The Statutes ..." 264, 271, 274; Muraro, "Domenico Veneziano ...", 154
- 80) Damerini, L' isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore (Vicenza 1956) mit Quellen
- 81) vgl. Hierzu Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 310
Mariani Canova, "Alle origini del Rinascimento padovano: Nicolò Pizolo", Da Giotto al Mantegna, 75 ff., hier 77
Janson, a.a.O., S. 62, S. 187 f.
Bellonci, Garavaglia, L' opera completa del Mantegna (Milano 1967), S. 86

- Hartt, a.a.O., 167
 Krautheimer, a.a.O., S. 5f.
 Muraro, "Domenico Veneziano ...", 154 Anm. 20
- 82) zur Donatellorezeption in der Malerei vgl. neuerdings Dunkelmann, Donatello's Influence on Italian Renaissance Painting (New York 1976); in den Graphischen Künsten Degenhart, Schmitt, Corpus ..., Bd. I,2, S. 342 - 373 in der Skulptur Janson, a.a.O.
- 83) zur Künstlerfrage vgl. Kap. 1, Anm 12)
- 84) vgl. Hubala, a.a.O., S. 352 ff.
 Hartt, a.a.O.
- 85) zu Squarcione vgl. Muraro, "Francesco Squarcione pittore "umanista", Da Giotto al Mantegna, 68 ff. mit ausführl. Bibl.; Boscovits, "a.a.O." mit Lit.; auch Ruhmer, Marco Zoppo (Venezia 1966), S. 25 ff; A. Schmitt, "Fr. Squarcione ..."; Tamassia, "Francesco Squarcione ..."; auch Martindale, a.a.O., S. 22 f.; Ladendorf, a.a.O., S. 69 f.; Fiocco, L' Arte di Andrea Mantegna (Venezia 1959); Padovani, a.a.O., 24 f. Anm. 27 mit Bibl.
- 86) vgl. dazu Fiocco, "Le pitture venete ...", 18 ff.
 Röthlisberger, Studi ..., S. 36 f.; auch Fiocco, Mantegna, S. 52 ff.
 zu Mantegna vgl. Bellonci, Garavaglia, a.a.O., mit Quellen und Lit.; Martindale, a.a.O.; Kristeller, a.a.O.; Blum, Die Bedeutung der Antike für das Werk des Andrea Mantegna (Straßburg 1936); Eisler, "Mantegnas frühe Werke und die römische Antike", Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft 3 (1903), 159 ff.
 zu Marco Zoppo vgl. die Monographie von Ruhmer, a.a.O.
- 87) vgl. dazu Padovani, a.a.O., 5 f.; A. Schmitt, "Francesco Squarcione ...", 211; Fiocco, Mantegna, S. 365
- 88) zu Ciriaco d' Ancona Huelsen, La Roma antica di Ciriaco d' Ancona (Roma 1907); Ashmole, "Cyriac of Ancona", Proceedings of the British Academy 45 (1959), 25 ff.; Janson, a.a.O., S. 125; Scaglia, "The origin ...", 140 ff.
 zu Marcanova vgl. Martindale, a.a.O., 24 ff. mit Lit.
- 89) vgl. dazu Kristeller, Mantegna, S. 8 ff.; Saxl, a.a.O., 150
- 90) Degenhart, Schmitt, Corpus ..., Bd. I,2, S. 343
- 91) Degenhart, Schmitt, Corpus ..., Bd. I,2, S. 343 ff.
- 92) Janson, a.a.O., S. 92 ff.; entstanden zw. 1428 und 1430
- 93) vgl. Kap. 2, Anm. 55)
- 94) zum Problem der Donatello-Zeichnungen vgl. Degenhart, Schmitt, Corpus ..., Bd. I,2, S. 345 ff.
- 95) Entwurf zu einem Glasfenster der Florentiner Domkuppel 1434 gegen Ghiberti; vgl. dazu Degenhart, Schmitt, Corpus ..., Bd. I,2, S. 343; zu Donatello-Zeichnungen vgl.

- auch Martindale, a.a.O., S. 72 Anm. 2; Dunkelmann, a.a.O., S. 121 f.
- 96) vgl. P. Gauricus, De Sculptura, ed. Brockhaus (Leipzig 1880), S. 120-123, 128-131; Pomponius Gauricus, De Sculptura, ed. Chastel, Klein (Genève 1969), S. 64, bes auch Anm. 93-95
- 97) zu den Reliefs vgl. Janson, a.a.O., S. 23 ff (Drachenkampf) 92 ff. (Himmelfahrt ...), 128 ff. (Gastmahl des Herodes), 132 ff. (Tondi, Florenz), 162 ff. (Padua), 244 ff. ("Forzoni"-Altar); jeweils mit Lit. und Lit.-diskussion
W. v. Bode, "Donatello als Architekt und Dekorateur", Jb. der kgl. Preussischen Kunstsammlungen 21 (1901), 3 ff.,: zu Gastmahl des Herodes S. 7 f.; zu "Forzoni"-Altar S. 18
Zucker, "Raumdarstellung und Architekturwiedergabe bei Donatello", Monatshefte für Kunstwissenschaft 6 (1913), 360 - 373: zu Santo-Reliefs S. 365, zu "Forzoni"-Altar S. 366 ff.
Dunkelmann, a.a.O., S. 131 f
- 98) zur Verbindung dieser Zeichnung mit Donatello und Castagno vgl. Röthlisberger, Studi ..., S. 17
- 99) vgl. dazu Knabenschue, a.a.O.; Dunkelmann, a.a.O., S. 128; Bellonci, Garavaglia, a.a.O., S. 90
- 100) Ruhmer, a.a.O., S. 60 f.
- 101) Ruhmer, a.a.O., S. 71 ff.
- 102) zur Chronologie vgl. Merkel, a.a.O., 65 ff.
- 103) vgl. Anm. 97)
- 104) bei Donatello auch Bronzekanzeln (Florenz, S. Lorenzo),
- 105) bei Bellini in folgenden Zeichnungen: Gol. I, 54, 63, 73, 79, 81, 115; Gol. II. 3 (Abb. 18), 4, 10, 22, 24, 27 (Abb. 14), 34 (Abb. 9), 40, 41, 48 (Abb. 3), 92
- 106) vgl. kurz Jenni, a.a.O., 139 f.
- 107) vgl. Anm. 113)
- 108) vgl. dazu Bode, a.a.O., bes. 6, 16, 19 "Programm gegen die Antike"; Janson, a.a.O., S. 100: "Highly selective"; Krautheimer, a.a.O., S. 263: antklassischer Stil, fragmentierte Antike; zu Donatellos Antikenkenntnissen und Antikenbegeisterung vgl. u.a. Janson, a.a.O., S. 125 mit Quellen
- 109) vgl. Röthlisberger, Studi ..., S. 17; Saxl, a.a.O., 154 f. Knabenschue, a.a.O., 61 f.
- 110) vgl. z.B. Knabenschue, a.a.O., 61 f.; Saxl, a.a.O., 154 f.
- 111) weitere Reminiszenzen an Mosaiken von San Marco bei Joost-Gaugier, "Jacopo Bellini's Interest ...", 23 ff. besprochen
- 112) vgl. dazu Blum, a.a.O.; Knabenschue, a.a.O.; Saxl, a.a.O., Tamassia, "Jacopo Bellini ..." 159 ff.
- 113) Ruhmer, a.a.O., S. 101 f.
- 114) vgl. dazu Tamassia, "Jacopo Bellini ...", 160 f.; Martindale, a.a.O., S. 76, 143, Abb. 136, 173

- 115) Merkel, a.a.O., 73 f.
- 116) Merkel, a.a.O., 76; Die Darstellung der Heimsuchung in der Cappella dei Mascoli hängt bezüglich der Architektur sehr eng mit manchen Zeichnungen der Skizzenbüchern zusammen, sodaß sich auch hieraus eine Datierung der Bücher um 1450 und/oder wenig später ergibt.
- 117) vgl. Anm. 66)
- 118) Die Identifizierung der Motive dieser Tondi ist, soweit mir bekannt wurde, bisher nicht erfolgt. Der Bogenschütze des oberen Tondo könnte ein Herkules sein; jedenfalls ähnelt er demjenigen des Herkules-Nessus-Deianira-Reliefs in Gol. II, 16.
- 119) Diese Form bei Bellini in Gol. I, 79
- 120) auch in Gol. I, 86/87; Gol. II, 12, 27
- 121) Londoner Skizzenbuch, fol. XVIII recto, Abb. Ruhmer, a.a.O., IL Nr. 105
- 122) Auch die Gestaltung des Bogens mit Fascien ist florentinisch. Ob^{er} aber dafür auf das Ospedale degli Innocenti zurückgreifen mußte, wie Joost-Gaugier, "The Tuscanization ...", 293 meint, halte ich für unwahrscheinlich. Auch Donatello z.B. machte solche Bögen (Gastmahl des Herodes" (Lille), Abb. 47).
- 123) Die Tondi im Hof des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz nach Gemmen aus der Sammlung Cosimos il Vecchio de' Medici aus der Donatello-Schule sind später. vgl. Kauffmann, Florenz und Fiesole (Stuttgart 1962), S. 359 f.
- 124) vgl. hierzu Brown, "Una testa di Platone antico ...", Art Bulletin 51 (1969), 372 ff.; A. Schmitt, "Römische Antikensammlungen ...", 105, 123 Anm. 17/18
- 125) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20 u. Anm. 40
- 126) Martindale, a.a.O., S. 158
- 127) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20 u. Anm. 39
- 128) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20
- 129) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20 u. Anm. 41
- 130) Näheres ist über die Münze nicht bekannt; sie ähnelt einer Tetradrachme des Ptholemaeus I Soter; vgl. Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20 u. Anm. 42
- 131) zu Paolo Uccello in Venedig vgl. Muraro, "L' esperienza veneziana di Paolo Uccello", Venezia e l' Europa: atti del XVIII congresso internazionale di storia dell' arte (Venezia 1956), 197 ff.
- 132) vgl. Dunkelman, a.a.O., S. 69 f.
Janson, a.a.O., S. 126
Pincus, a.a.O., S. 53 Anm. 28

- 133) z.B. Grabmal Aragazzi (Montepulciano, Dom); Abb. in Baumh., Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien (Stuttgart 1926), S. 218
- 134) Vasen bei Donatello z.B. an den Chorschranken des Santo in Padua, vgl. hierzu Bode, a.a.O., 16; auch als Schmuck eines Pfeilers im Relief "Wunder des Neugeborenen" im Santo (Abb. 44d); auch am Tabernakel von St. Peter in Rom, vgl. Bode, a.a.O., 6 f.
zur Madonna "Sabauda" vgl. Ruhmer, a.a.O., S. 28
Vasen bei Bellini in Gol. I, 115, Gol. II, 5, 12, 28 vgl. zu Vasen auch Tamassia, "Visioni di antichità nel opera di Mantegna", Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia ser. III 28 (1955/56), 213 ff. hier 218
- 135) vgl. z.B. M. Zoppo (?), Geißelung Christi (Uffizien) (Abb. 58); L. Ghiberti, Christus unter den Schriftgelehrten (Florenz, Baptisterium, Nordtür)
- 136) Rosetten bei Donatello z.B. Bronzekanzeln (Florenz, S. Lorenzo), Verkündigungstabernakel (Florenz, Sta. Croce), Reliefs Padua passim (Abb. 44 a/b/c/d), Grablegung Christi (Padua) (Abb. 50), Tabernakel (Rom, St. Peter), Gastmahl des Herodes (Lille)
vgl. zu Rosetten und anderen für Donatello charakteristischen Schmuckformen Bode, a.a.O., 5 f., 9, 14
Rosetten bei Bellini in Gol. I, 94, 128; Gol. II, 3 (Abb. 18), 4, 10, 11 (Abb. 15), 12 (Abb. 21), 24 (Abb. 6), 26 (Abb. 20), 28 (Abb. 8), 40, 41, 48 (Abb. 3), 72, C (Abb. 16)
- 137) Kränze mit wehenden Bändern mit/ohne Büsten bei Bellini vgl. Kap. 2, Anm. 14)
- 138) Drachen ansonsten bei Bellini in Gol. I, 90; Gol. II, 10, 12 (Abb. 21), 53, C (Abb. 16)
- 139) vgl. die Stoffmusterstudie Gol. II, 95
- 140) dazu Dunkelmann, a.a.O., S. 128 f.
- 140a) zur Padua- und Venedigthese: E. Müntz, Donatello (Paris 1885), S. 92 und Schubring, Donatello, S. 124, 199 f.; zur neueren Datierung Janson, a.a.O., S. 129 ff.
- 141) zu Brunelleschis Zeichnungen vgl. z.B. Panofsky, "Die Perspektive ..." 283 ff.; Vasari/Milanesi, a.a.O., Bd. 2, bes. S. 322
- 142) Saxl, a.a.O., 146 f.; auch Demus, Die Mosaiken von San Marco 1100 - 1300 (Bäden b. Wien 1935), S. 99 u. Anm. 44, 45
- 143) weitere Reminiszenzen an Mosaiken in San Marco, vgl. Anm. 111)
- 144) Gol. I, 91, (Abb. 7), 108; Gol. II, 22, 48 (Abb. 3)
- 145) vgl. S. 64
- 146) Krautheimer, a.a.O., S. 272; Alberti, De re aedificatoria

lib. V,6; VII,3, 6

- 147) daneben noch die Bilder in Baltimore und in Berlin.
vgl. dazu Krautheimer, a.a.O., S. 272; Alberti, a.a.O.,
V,6, VII, 3,6; Rosenau, The Ideal City and its architec-
tural Evolution, (London 1959)

ARCHITEKTUR UND THEMA DER DARSTELLUNG IN DEN SKIZZENBÜCHERN
DES JACOPO BELLINI: "SPIRITUALIA SUB METAPHORIS CORPORALIUM"?

- 1) Panofsky, Early Netherlandish Painting (Cambridge/Mass. 1953), Bd. 1, 131
- 2) Panofsky, Early ..., Bd. 1, S. 131 ff.
Panofsky, "The Friedsam Annuntiation", Art Bulletin 17 (1935), 433 ff.
- 3) Krautheimer, a.a.O., S. 260
Panofsky, "The Friedsam Annuntiation", 433 ff.
- 4) Kirschbaum et al., Lexikon der christlichen Ikonogra-
phie (Rom, Freiburg i. Brsg., Basel, Wien 1974), Bd. 4, 22 ff.
- 5) Janson, a.a.O., S. 125 f.
- 6) vgl. dazu Joost-Gaugier, "A Florentine ...", 359 und Anm. 6 mit Lit.
- 7) vgl. z.B. Scaglia, "The origin ...", 137 ff.
- 8) zur Verkündigungskonographie vgl. Robb, "The Iconography of the Annuntiation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", Art Bulletin 18 (1936), 480 - 526
Kirschbaum, a.a.O., Bd. 4, 422 ff.
Panofsky, Early ..., Bd. 1, S. 131 ff.
Panofsky, "The Friedsam Annuntiation", 433 ff.
- 9) Man vergleiche die Äußerungen von Bartolommeo Facio über Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, siehe Baxandell, a.a.O., 102/03, 104-107; niederländische Gemälde wurden gesammelt, z.B. in Ferrara und Padua, vgl. Planiscig, Die Estensischen Kunstsammlungen ... (Wien 1919); Ames-Lewis, "Fra Filippo Lippi and Flanders" Zeitschrift für Kunstgeschichte 42 (1979), 255 ff.; vgl. auch Panofsky, Early ... Bd. 1, S. 1 ff., 67, 308, 235
Auch reisten italienische Künstler nach Norden, z.B. Filippo Lippi, vgl. Ames-Lewis, a.a.O., 255 ff., oder Alberti, vgl. Krautheimer, a.a.O., S. 317, Anm. 12, 318
vgl. auch Meiss, "Jan van Eyck and the Italian Renaissance", in: ders., The Painter's Choice (New York 1976), 19 - 35
- 10) vgl. Golubew, a.a.O., Bd. 1, Kommentar zu Blatt 2 zur Darstellung von Gegensätzen mittels ruinöser und intakter Architektur vgl. Panofsky, Early ..., Bd. 1, 135

- 11) zur Ikonographie der Auferweckung des Lazarus vgl. Kirschbaum, a.a.O., Bd. 3, S. 34 ff.
- 12) Der Symbolgehalt des Kranzes ist vielfältig; möglicherweise ist er hier Zeichen der Jungfräulichkeit Mariae, vgl. hierzu Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst (Düsseldorf, Köln 1974), S. 163 f. In Donatellos Relief "Wunder des Neugeborenen" (Abb. 44 d) ist die Madonna mit Kind selbst in einem Kranz dargestellt. Die Verbindungsmöglichkeit von Maria und Kranz also auch in Padua nachgewiesen.
- 13) Heinz-Mohr, a.a.O., S. 218 f.
- 14) vgl. Hubala, a.a.O., S. 149 zu S. Giacomo Demus, The Church ..., S. 56 zur Bedeutung von S. Marco
- 15) zur renovatio imperii christiani vgl. Demus, The Church ... S. 56 ff.
- 16) zu trionfi vgl. Weisbach, Trionfi (Berlin 1919) auch Martindale, a.a.O., S. 48, 51 f., 56
- 17) zur Bedeutung der Fackel vgl. Heinz-Mohr, a.a.O., S. 99
- 18) vgl. Kirschbaum, a.a.O., Bd. 2, S. 507 mit Lit. u. Quellen
- 19) entsprechende Parallelen zwischen antiken Reliefs und christlichem Bildinhalt auch bei Mantegna. vgl. sehr ausführlich Blum, a.a.O.; auch Bellonci, Garavaglia, a.a.O., S. 90; Martindale, a.a.O., S. 87
- 20) Daß mit Hilfe von Kleinkunstwerken entnommenen Motiven durchaus programmatische Aussagen gemacht werden konnten, zeigen die Tondi im Hof des Palazzo Medici-Riccardi, vgl. dazu Kap. 4, Anm. 123); vgl. auch Degenhart, Schmitt, "Ein Musterblatt ...", 156, und Anm. 31
- 21) zur Quellenfrage einiger Reliefs vgl. Tamassia, "Jacopo Bellini ...", 159 ff.
- 22) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20 u. Anm. 43
- 23) vgl. Gol. II, 35
- 24) vgl. Gol. I, 11
- 25) Mariani Canova, "Riflessioni ...", 20 u. Anm. 44. Die Verfasserin meint, daß die Darstellung von einem konstantinischen Relief abgeleitet sei. Möglich ist m.E. auch die Herleitung von einem der Fresken Avanzos in der Reggia Carrarese. In der Darstellung mit der die Zwillinge säugenden Wölfin ist diese ähnlich wie die Bellinis dargestellt. vgl. die Zeichnung Abb. Mellini, a.a.O., 333

ASPEKTE ZUM VERHÄLTNIS DER ARCHITEKTUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN
DES JACOPO BELLINI ZUR VENEZIANISCHEN FRÜHRENAISSANCE

- 1) vgl. dazu Ladendorf, a.a.O., S. 22 ff.
- 2) vgl. z.B. Ghibertis ideale Rekonstruktion des Macellum Ne-
ronis in seinem Josephs-Relief der Paradiestür des floren-
tiner Baptisteriums; dazu Krautheimer, a.a.O., S. 266 ff.
und Anm. 23
- 3) Demus, The Church ..., S. 56 ff.
- 4) Demus, The Church ..., S. 56 ff., 101 f., 178 f.
Hubala, a.a.O., S. bes. S. 12 f.
- 5) vgl. Swoboda, a.a.O.; siehe Kap. 2
- 6) (fällt aus)
- 7) Hubala, a.a.O., S. 259 f.
- 8) vgl. dazu Wolters, "Eine Antikenergänzung aus dem Kreis
des Donatello in Venedig", Pantheon 32 (1974), 130 ff.
- 9) vgl. Kap. 4, Anm. 89)
- 10) Demus, The Church ..., S. 125 ff., 134
Demus, "Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco: Be-
merkungen zur venezianischen Plastik und Ikonographie des
13. Jhs." Jb. der österreichischen byzantinischen Gesell-
schaft 3 (1954), 88 ff.
Hubala, a.a.O., S. 94 f.
- 11) vgl. Anm. 10)
- 12) Hubala, a.a.O., S. 45 ff.
zum Arco Foscari vgl. Pincus, The Arco Foscari ... (New
York, London 1976)
- 13) vgl. dazu Pincus, a.a.O., S. 92 ff.
- 14) Hubala, a.a.O., S. S. 261
vgl. auch Kap. 5, Anm 14)
Heydenreich, Lotz, a.a.O., S. 89 ff.
- 15) Lieberman, The Church of Sta. Maria dei Miracoli in Venice
(1971); Hubala, a.a.O., S. 211 ff.
- 16) vgl. z.B. Hubala, a.a.O., S. 11

BIBLIOGRAPHIE

- Alberti, L. B., Della Pittura Libri Tre, in: ders., Kleinere kunsttheoretische Schriften, ed. H. Janitschek (= Quellenschriften für Kunstgeschichte Bd. 11) (Wien 1877, unveränderter Nachdruck Osnabrück 1970)
- Alberti, L. B., Zehn Bücher über die Baukunst, ed. M. Theuer (Wien, Leipzig 1912)
- Ames-Lewis, Fr., "Fra Filippo Lippi and Flanders", Zeitschrift für Kunstgeschichte 42 (1979), 255 - 273
- Arslan, E., Venezia gotica, L' architettura civile gotica veneziana (Venezia 1970)
- Ashmole, B., "Cyriac of Ancona", Proceedings of the British Academy 45 (1959), 25 ff.
- Baron, H., Humanistic and Political Literature in Florence and Venice at the Beginning of the Quattrocento (Cambridge 1955)
- Bashir-Hecht, H., Die Fassade des Dogenpalastes in Venedig, Der ornamentale und plastische Schmuck (Köln, Wien 1977)
- Bassi, E., "Appunti per la storia del Palazzo Ducale di Venezia", Critica d' Arte 51 (1962), 25 - 38; 52 (1962), 41 - 53
- Bassi, E., "Il Palazzo Ducale nel Quattrocento", Bollettino del Centro Internazionale di Studi dell' Architettura 'Andrea Palladio' 6 (1964), 281 - 286
- Bassi, E., Il Palazzo Ducale nella storia e nell' arte di Venezia (Milano 1960)
- Baum, J. (Hrsg.), Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien (Stuttgart 1926)
- Baxandell, M., "Bartholomaeus Facius on Painting, A Fifteenth-Century Manuscript of the De Viris Illustribus", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), 90 - 107
- Bellonci, M., Garavaglia, N., L' opera completa del Mantegna (Milano 1967)
- Berenson, B., Italian Pictures of the Renaissance, 6 Bde. (London 1957 ff.)
- Bettini, S., Giusto de' Menabuoi e l' arte del Trecento (Padova 1944)
- Bettini, S., Le pitture di Giusto de' Menabuoi nel Battistero del Duomo di Padova (Venezia 1960)

- Blum, I., Die Bedeutung der Antike für das Werk des Andrea Mantegna (Straßburg 1936)
- Bode, W. von, "Donatello als Architekt und Dekorateur", Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 22 (1901), 3 ff.
- Bodnar, E. W., Cyriacus of Ancona and Athens (Brüssel 1960)
- Boerio, G., Dizionario del dialetto veneziano (Venezia 2. Aufl. 1856)
- Boskovitis, M., "Una ricerca su Francesco Squarcione", Paragone 325 (1977), 40 - 70
- Briquet, C. M., Les Filigranes (Leipzig 1923)
- Brown, C. M., "'Una testa di Platone antico con la punta di naso di cera", Unpublished Negotiations between Isabella d' Este and Niccolo and Giovanni Bellini", The Art Bulletin 51 (1969), 372 ff.
- Burckhardt, J., Die Kultur der Renaissance in Italien, Ein Versuch, 2 Bde. (Leipzig 11. Aufl. 1913)
- Cancogni, M., Perocco, G., L' opera completa del Caracciolo (Milano 1967)
- Candida, B., I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides nel Museo Liviano a Padova (= Pubblicazione dell' Istituto di Archeologia dell' Università di Padova, II) (Padova 1967)
- Cennini, C., Das Buch von der Kunst des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, ed. A. Ilg (Wien 1888, unveränderter Nachdruck Osnabrück 1970)
- Chambers, D. S., The Imperial Age of Venice 1380 - 1580, (London 1970)
- Cipriani, R., Tutta la pittura del Mantegna (Milano 1956)
- Coarelli, F., Rom, Ein archäologischer Führer (Freiburg im Brsg. 1975)
- Coletti, L., "Pittura veneta dal Tre al Quattrocento" Arte Veneta 1 (1947), 251 - 262
- Coletti, L., Die frühe italienische Malerei I (Wien 1941)
- Cosenza, M. E. (ed.), Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of the Classical Scholarship in Italy, 1300 - 1800, 6 Bde. (Boston/Mass. 1. Aufl. 1954, 2. durchges. u. erw. Aufl. 1962)

- Damerini, G., L' isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore (Verona 1956)
- Degenhart, B., Pisanello (Wien 3. Aufl. 1942)
- Degenhart, B., Italienische Zeichnungen des frühen 15. Jahrhunderts (Basel 1949)
- Degenhart, B., "Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern", Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge 2 (1951), 93 - 158
- Degenhart, B., Schmitt, A., "Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums", Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge (1960), 59 - 151
- Degenhart, B., Schmitt, A., Corpus der italienischen Zeichnungen, 1300 - 1450, 4 Bde. (Berlin 1968)
- Degenhart, B., Schmitt, A., "Ein Musterblatt mit Zeichnungen nach der Antike", Festschrift für Luitpold Dussler (München, Berlin 1972), 139 - 168
- Degenhart, B., Schmitt, A., "Marino Sanudo und Paolino Veneto", Römisches Jahrbuch 14 (1973), 1 - 137
- Demus, O., Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100 - 1300 (Baden b. Wien 1935)
- Demus, O., "Die Reliefikonen der Westfassade von San Marco: Bemerkungen zur venezianischen Plastik und Ikonographie des 13. Jahrhunderts", Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft 3 (1954), 88 ff.
- Demus, O., The Church of San Marco in Venice: History, Architecture, Sculpture ... (Washington 1960)
- Dunkelman, M. L., Donatello's Influence on Italian Renaissance Painting (Diss., New York 1976)
- Egg, E., Hubala, E. et al., Südtirol, Trentino, Venezia-Giulia, Friaul, Veneto: Baudenkmäler und Museen (= Reclams Kunstführer Italien II,2) (Stuttgart 2. Aufl. 1972)
- Eisler, R., "Mantegnas frühe Werke und die römische Antike", Monatsberichte über Kunst und Kunstwissenschaft 3 (1903), 159 ff.
- Fiocco, G., "Le pitture veneta del Castello di Kanopiste" Arte Veneta 2 (1948), 17 - 40
- Fiocco, G., L' arte di Andrea Mantegna (Venezia 1959)
- Fiocco, G., Die toskanische Malerei im 15. Jahrhundert (Wien 1941)
- Foscari, L., Affreschi esterni a Venezia (Milano 1936)

- Franzoi, U., Stefano D. di, Le chiese di Venezia (Venezia 1976)
- Franzoni, L., "Rilievo Romano del Ponte Nuovo in un disegno di Jacopo Bellini", Vita Veronese 1/2 (1974), 10 - 13
- Frey, D., "Der Dom von Sebenico und sein Baumeister Orsini" Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Zentralkommission für Denkmalpflege 7 (1913)
- Fröhlich-Bum, L., "Bemerkungen zu den Zeichnungen des Jacopo Bellini ...", Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der "Graphischen Künste" (1916), Nr. 3
- Frutaz, A. P., Le piante di Roma (Roma 1962)
- Gaeta Bertelà, G., Donatello (Firenze 1970)
- Gaurico, Pomponio, De Sculptura, ed. H. Brockhaus (Leipzig 1880)
- Gaurico, Pomponio, De Sculptura, ed. A. Chastel und R. Klein Genf 1969)
- Ghiotto, R., Pignatti, T., L' opera completa di Giovanni Bellini detto Giambellino (Milano 1969)
- Gilbert, C., "On Subject and Non-Subject in Italian Renaissance Pictures", The Art Bulletin 34 (1952), 202 ff.
- Gilbert, C., Italian Art 1400 - 1500, Sources and Documents (Eaglewood Cliffs 1980)
- Golubew, V., Die Skizzenbücher des Jacopo Bellini, 2 Bde. (Brüssel 1908/1912)
- Graevenitz, G. von, Gattamelata und Colleoni (Leipzig 1906)
- Gronau, G., Die Künstlerfamilie Bellini (Bielefeld, Leipzig 1909)
- Grossato, L., Bellinati, C. (ed.), Da Giotto a Mantegna (Padova, Milano 1974)
- Gruyer, G., L' Art ferrarais à l' Époque des Princes d' Este 2 Bde. (Paris 1897)
- Haftmann, W., Das ^{italienische} antike Säulenmonument, ... (Leipzig 1939, unveränderter Nachdruck Hildesheim 1973)
- Hartt, Fr., "The Earliest Works of Andrea del Castagno", Art Bulletin 41 (1959), 159 ff.
- Heinz-Mohr, G., Lexikon der Symbole, Bilder und Zeichen der christlichen Kunst (Düsseldorf, Köln 3. Aufl. 1974)
- Hellmann, M., Grundzüge der Geschichte Venedigs (Darmstadt 1976)
- Heydenreich, L. H., Lotz, V., Architecture in Italy 1400 -

- 1600 (London 1974)
- Hill, G. F., A Corpus of Italian Madals (London 1930)
- Hubala, E., Venedig, Brenta-Villen, Chioggia, Murano, Torcello: Baudenkmäler und Museen (= Reclams Kunstführer Italien II,1)(Stuttgart 1974)
- Huelsen, C., La Roma antica di Ciriaco d' Ancona (Roma 1907)
- Huse, N., Studien zu Giovanni Bellini (Berlin, New York 1972)
- Huter, C., "Early Works by Jacopo Bellini", Arte Veneta 28 (1974), 9 - 20
- Janson, H. W., The Sculpture of Donatello, 2 Bde. (Princeton 1957, Nachdruck in einem Bd. 1979)
- Jenni, U., "Vom mittelalterlichen Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit", A. Legner (ed.), Die Parler und der Schöne Stil 1350 - 1400 ... 3 Bde. (Köln 1978), Bd. 3, 139 - 150
- Joost-Gaugier, Chr. L., "'Subject or Non-Subject" in a Drawing by Jacopo Bellini", Commentarii 24 (1973), 148 ff
- Joost-Gaugier, Chr. L., "A Contribution to the Paduan Style of Giovanni Francesco da Rimini" Antichità viva 5/6 (1973), 7 - 12
- Joost-Gaugier, Chr. L., "The 'Sketchbooks' of Jacopo Bellini reconsidered", Paragone 25 (1974), 24 - 41
- Joost-Gaugier, Chr. L., "Considerations regarding Jacopo Bellini's Place in the Venetian Renaissance", Arte Veneta 28 (1974), 21 - 38
- Joost-Gaugier, Chr. L., "Jacopo Bellini's Interest in Perspective and it's Iconographical Significance" Zeitschrift für Kunstgeschichte 38 (1975), 1 - 28
- Joost-Gaugier, Chr. L., "A Florentine Element in the Art of Jacopo Bellini", Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 21 (1975), 359 - 370
- Joost-Gaugier, Chr. L., "The Tuscanization of Jacopo Bellini" Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae 23 (1977), 95 - 112, 291 - 313
- Joost-Gaugier, Chr. L., "Jacopo Bellini and the Theatre of his Time" Paragone 28 (1977), 70 - 80
- Joost-Gaugier, Chr. L., "A Pair of Miniatures by a Panel Painter: The Earliest Works of Giovanni Bellini ?", Paragone 357 (1979), 48 - 71
- Kaftal, G., Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy (Firenze 1978)

- Kauffmann, G., Florenz und Fiesole: Baudenkmäler und Museen (=Reclams Kunstführer Italien III,1)(Stuttgart 3. Aufl. 1975)
- Kauffmann, G., Emilia-Romagna, Marken, Umbrien: Baudenkmäler und Museen (= Reclams Kunstführer Italien IV)(Stuttgart 1971)
- Kirschbaum, E. et al., Lexikon der christlichen Ikonographie 7 Bde. (Rom, Freiburg im Brsg., Basel, Wien 1974)
- Klein, R., "Pomponio Gaurico on Perspective", Art Bulletin 43 (1961), 211 ff.
- Knabenshue, P. D., "Ancient and Medieval Elements in Mantegnas Trial of St. James", Art Bulletin 41 (1959), 59 ff.
- Krautheimer, R., "Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture'", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 5 (1942),
- Krautheimer, R., Krautheimer-Hess, T., Lorenzo Ghiberti (Princeton 1956)
- Kretschmayr, H., Geschichte von Venedig, 3 Bde. (Gotha 1905 - Stuttgart 1934)
- Kristeller, P., Andrea Mantegna (Berlin, Leipzig 1902)
- Kruft, H. W., Altichiero und Avanzo, Untersuchungen zur oberitalienischen Malerei des ausgehenden Trecento (Diss., Bonn 1966)
- Kultzen, R., Italienische Malerei, Alte Pinakothek München Katalog V (München 1975)
- Ladendorf, H., Antikenstudium und Antikenkopie in der neueren Kunst (Berlin 2. Aufl. 1958)
- Lavin, J., "The Sources of Donatello's Pulpits in San Lorenzo, Revival and Freedom in Choice in the Early Renaissance" Art Bulletin 41 (1959), 19 - 38
- Lazzarini, V., Documenti sulla pittura padovana del XV secolo (Bologna 1974)
- Lecoq, A. M., "La "Città festeggiante", Les fêtes publiques aux XV^e et XVI^e siècles", Revue de l' Art 33 (1976), 83 - 100
- Lehmann, Ph. W., "Theodosius or Justinian? A Renaissance Drawing of a Byzantine Rider" Art Bulletin 41 (1959), 39-57
- Longhi, R., Viatico per cinque secoli di pittura veneziana (Firenze 1946)

- Longhi, R., Officina Ferrarese (Firenze 1968)
- Lorenzetti, G., Venezia e il suo estuario ... (Venezia 1926)
- Lorenzi, G., Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ... parte prima dal 1253 al 1600 (Venezia 1868)
- Lotz, W., "Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance", Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts Florenz 7 (1956), 193 - 226
- Mariacher, G., "Profilo di Antonio Rizzo", Arte Veneta 2 (1948), 67 - 84
- Mariani Canova, G., La Miniatura veneta del Rinascimento (Venezia 1969)
- Mariani Canova, G., "Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro di disegni del Louvre", Arte Veneta 26 (1972), 9 - 30
- Marle, R. van, The Development of the Italian Schools of Painting, 18 Bde. (1923 ff.)
- Martindale, A., The Triumphs of Caesar by Andrea Mantegna at the Royal Collection of Hampton Court (London 1979)
- Mas-Latrie, M. de, Galichon, E., "Jacopo, Gentile et Giovanni Bellini", Gazette des Beaux-Arts 20 (1866), 282 ff.
- Meiss, M., Andrea Mantegna as Illuminator (New York 1957)
- Meiss, M., "Scholarship and Penitence in the Early Renaissance The Image of S. Jerome", Pantheon 32 (1974), 135 - 140
- Mellini, G. L., "Disegni di Altichiero e della sua scuola" Critica d'Arte 51 (1962), 1 - 24
- Mellini, G. L., Altichiero e Jacopo Avanzi (Milano 1965)
- Merkel, E., "Un problema di metodo: La 'Dormitio Virginis' dei Mascoli", Arte Veneta 27 (1973), 65 - 80
- Micheletti, E., L'opera completa di Gentile da Fabriano (Milano 1976)
- Michiel, Marcanton, Notizia d'opere del disegno, ed. Th. Frimmel (= Quellenschriften für Kunstgeschichte N.F. Bd. 1)(Wien 1888)
- Miller, Naomi, French Renaissance Fountains (New York 1977)
- Molmenti, P., La pittura veneziana (Venezia 1903)
- Mommsen, Th. E., "Petrarch and the decoration of the Sala Vi-

- rorum Illustrium in Padua" Art Bulletin 34 (1952), 95 - 160
- Moschetti, A., Padova (= Italia artistica No. 65)(Bergamo 1927)
- Moschetti, A., Il Museo civico di Padova ... (Padova 1938)
- Muraro, M., "Domenico Veneziano at San Tarasio", Art Bulletin 41 (1959), 151 - 158
- Muraro, M., "The Statues of the Venetian Arti and the Mosaics of the Mascoli Chapel", Art Bulletin 43 (1961), 263 - 274
- Muraro, M., "La scala senza giganti", in: De Artibus Opuscula 40, Essays in Honour of Erwin Panofsky (New York 1961), 350 ff.
- Oechslin, W., "Pyramide et sphère ...", Gazette des Beaux-Arts 113 (1971), 206 ff.
- Pächt, O., "Gestaltungsprinzipien der westlichen Malerei des 15. Jahrhunderts", Kunstwissenschaftliche Forschungen 2 (1933), 75 - 100
- Padovani, S., "Un contributo alla cultura padovana del primo Rinascimento: Gionan Francesco da Rimini", Paragone 259 (1971), 3 - 31
- Panofsky, E., Early Netherlandish Painting, 2 Bde. (Cambridge/Mass. 1953)
- Panofsky, E., "Die Perspektive als "symbolische Form"", Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25), 258 - 330
- Panofsky, E., "Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance. ..." in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Köln 1975; Erstveröffentlichung in Städel-Jahrbuch 6 (1930), 25 - 72)
- Paoletti, P., L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia, 3 Bde. (Venezia 1893-97)
- Paoletti, P., Raccolta di documenti inediti per servire alla storia della pittura veneziana nei secoli XV e XVI, fasciolo primo: I Bellini (Padova 1894)
- Paoletti, P., La Scuola Grande di San Marco (Venezia 1929)
- Peters, H. A., "Bemerkungen zu oberitalienischen Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts", Wallraff-Richarts-Jahrbuch 27 (1965), 129 ff.
- Pincus, D., The Arco Foscari. The Building of a triumphal Gateway in Fifteenth-Century Venice (New York, London 1976)
- Planiscig, L., Die Estensische Kunstsammlung ... (Wien 1919)

- Popham, A. E., Pouncey, Ph., Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings, British Museum, the 14th and 15th Centuries (London 1950)
- Pullan, B., The Service of the Scuole Grandi to the State and People of Venice in the Sixteenth and early Seventeenth Centuries (Cambridge 1962)
- Réau, L., Iconographie de l' art chrétien (Paris 1955 ff.)
- Ricci, C., Jacopo Bellini e i suoi libri di disegni (Firenze 1908)
- Ridolfi, C., Le meraviglie dell' arte, ed. D. Frh. v. Hadeln 2 Bde. (Berlin 1914)
- Rigoni, E., "Jacopo Bellini a Padova nel 1430", Rivista d' Arte 11 (1929), 261 - 264
- Ringbom, S., From Icon to Narrative, The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting (Abo 1965)
- Robb, D. M., "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries", Art Bulletin 18 (1936), 480 - 526
- Romanini, A. M., "Donatello e la "prospettiva"", Commentari (1966), 290 - 323)
- Rosenau, H., The Ideal City and its architectural Evolution (London 1959)
- Rosenau, H., Vision of the Temple, The Image of the Temple of Jerusalem in Judaism and Christianity (London 1979)
- Rosenauer, A., Studien zum frühen Donatello - Skulpturen im projektiven Raum der Neuzeit (Wien 1975), rezens. v. J. Poeschke, Kunstchronik 30 (1977), 340 - 345
- Röthlisberger, M., "Notes on the Drawing Books of Jacopo Bellini", The Burlington Magazine 98 (1956), 358 - 364
- Röthlisberger, M., "Nuovi aspetti dei disegni di Jacopo Bellini", Critica d' arte 13/14 (1956), 84 - 88
- Röthlisberger, M., Studi su Jacopo Bellini (Saggi e memorie di storia dell' arte 3)(Venezia 1960)
- Ruhmer, E., Marco Zoppo (Venezia 1966)
- Saalman, H., "Early Renaissance Theory and Practice in Antonio Filarete's Trattato di Architettura" Art Bulletin 41 (1959), 89 - 106
- Salvini, R., Giotto, Cappella degli Scrovegni (Firenze 1974)

- Sanpaolesi, P., "Leon Battista Alberti ed il Veneto", Bollettino C.I.S.A.P. 6 (1964), 251 - 261
- Sansovino, F., Venezia, Città nobilissima e singolare (Venezia 1581)
- Sartori, A., Documenti per la storia dell' arte a Padova (Vicenza 1976)
- Saxl, F., Lectures, 2 Bde. (London 1957)
- Saxl, F., Panofsky, E., "Classical Mythology in Medieval Art" Metropolitan Museum Studies 4 (1932/33), 228 ff.
- Scaglia, G., "The Origin of an Archaeological Plan of Rome by Alessandro Strozzi", Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 27 (1964), 137 ff.
- Scaglia, G., "Fantasy Architecture of Roma Antica", Arte Lombarda 15 (1970), 9 ff.
- Scheller, R. W., A Survey of Medieval Model Books (Haarlem 1963)
- Schlosser, J. v., "Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des 14. Jahrhunderts", Jahrbuch der k. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses 16 (1895), 144 ff.
- Schmitt, A., "Römische Antikensammlungen im Spiegel eines Musterbuches der Renaissance", Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 21 (1970), 99 - 128
- Schmitt, A., "Berichte der Staatlichen Kunstsammlungen, Staatliche graphische Sammlung", Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 22 (1971), 249 - 255
- Schmitt, A., "Francesco Squarcione als Zeichner und Stecher" Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 3. Folge 25 (1974), 205 - 213
- Schmitt, A., "Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei", Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 18 (1974), 167 - 218
- Schmitt, U., "Jacopo Bellini", in: Dizionario biografico degli italiani, Bd. 7 (Roma 1965), S. 695 - 712
- Schubring, P., Altichiero und seine Schule (Leipzig 1898)
- Schubring, P., Cassoni (Leipzig 2. Aufl. 1923)
- Schultz, J., The Printed Plans and Panoramic Views of Venice, 1486 - 1797 (Firenze 1970)
- Schweikhart, Fassadenmalerei in Verona vom 14. bis 20. Jahrhundert (München 1973)

- See, K. v., Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 9 (Frankfurt a. M. 1972)
- Shell, C., "The Early Style of Fra Filippo Lippi", Art Bulletin 43 (1961), 197 - 209
- Shorr, D., "The Iconographic Development of the Presentation in the Temple" Art Bulletin 28 (1946), 17 ff.
- Simon, H., Die Chronologie der Architektur- und Landschaftszeichnungen in den Skizzenbüchern des Jacopo Bellini (Diss. München 1936)
- Smith, E. B., Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages (Princeton 1956)
- Soergel, G., Untersuchungen über den theoretischen Architektorentwurf von 1450 bis 1550 in Italien (Diss. München 1958)
- Spencer, J., "The Ca' del Duca in Venice and Benedetto Ferri-
rini" Journal of the Society of Architectural Historians 29 (1970), 3 ff.
- Spencer, J., "Filarete, The Medaillist of Roman Emperors" Art Bulletin 61 (1979), 450 - 461
- Swoboda, K. M., Römische und romanische Paläste, Eine architekturgeschichtliche Untersuchung (Wien 1919)
- Tamassia, A. M., "Visioni di antichità nell' opera del Mantegna", Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia, ser. III, 28 (1955/56), 213 ff.
- Tamassia, A.M., "Jacopo Bellini e Francesco Squarcione: due cultori dell' antichità classica", Atti del convegno quinto internazionale di studi sul Rinascimento (1958) 159 ff.
- Tamassia-Mazzarotto, B., Le feste veneziane (Firenze 1961)
- Tassini, G., Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli veneziani (Venezia 2. Aufl. 1961)
- Testi, L., Storia della pittura veneziana, 2 Bde. (Bergamo 1909 ff.)
- Thieme, U., Becker, F., Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler ... (Leipzig 1907 ff.)
- Thorndike, L., A History of Magic and Experimental Science, vol 4: the 14th and 15th Centuries (New York 1934)
- Tietze, H., Tietze-Conrat, E., The Drawings of the Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries (New York 1944)

- Toesca, P., La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento (Torino 1966)
- Trincanato, E. R., Venezia minore (Venezia 1948)
- Vasari, G., Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori, ed. G. Milanesi (Firenze 1906, Nachdruck 1973)
- Venturi, L., Le origini della pittura veneziana (Venezia 1907)
- Wadell, M.-B., Fons pietatis, Eine ikonographische Studie (Göteborg 1969)
- Weisbach, W., Trionfi (Berlin 1919)
- Weiss, R., The Renaissance Discovery of Classical Antiquity (Oxford 1969)
- Wolters, W., "Eine Antikenergänzung aus dem Kreis des Donatello in Venedig", Pantheon 32 (1974), 130 - 133
- Zampetti, P., A Dictionary of Venetian Painters, 4 Bde. (Leigh-on-Sea 1970)
- Zeri, F., "Quattro tempere di Jacopo Bellini", Diari di Lavoro (Bergamo 1971), 42 ff.
- Zorzi, A., Venezia scomparsa, 2 Bde. (Milano 3. Aufl. 1977)
- Zucker, P., "Raumdarstellung und Architekturwiedergabe bei Donatello", Monatshefte für Kunstwissenschaft 6 (1913) 360 - 373

144

ABBILDUNGSTEIL

ABBILDUNGSNACHWEISE

- Bettini, S., Le pitture di Giusto de' Menabuoi ...:
Abb. 42
- Degenhart, B., Pisanello: Abb. 25, 30
- Degenhart, B., Schmitt, A., "Gentile da Fabriano ...":
Abb. 27
- Degenhart, B., Schmitt, A., "Ein Musterblatt ...":
Abb. 9, 13a/b, 14, 24
- Giamboni, L., Urbino ...: Abb. 61
- Golubew, V., Die Skizzenbücher ..., Bd. 1:
Abb. 1, 2, 4, 17
- Janson, H. W., The Sculpture ...: Abb. 44 a/b/c/d, 45, 46,
47, 48, 49, 50
- Joost-Gaugier, Chr. L., "A Florentine ...": Abb. 8
- Joost-Gaugier, Chr. L., "Considerations ...": Abb. 31
- Joost-Gaugier, Chr. L., "Jacopo Bellini's Interest ...":
Abb. 6, 15
- Joost-Gaugier, Chr. L., "The Tuscanization ...": Abb. 3,
5, 19, 21
- Kubach, H.E., Architektur der Romanik (Stuttgart 1974),
Abb. 22
- Mariani Canova, G., "Riflessioni ...": Abb. 16, 18, 20
- Mellini, G. L., Altichiero ...: Abb. 26, 28, 32, 33, 34,
35, 36, 37, 38, 39, 40, 41
- Merkel, E., "Un problema di metodo ...": Abb. 10, 59
- Moschetti, Padova ...: Abb. 43, 51, 52, 53
- Muraro, M., "Domenico Veneziano ...": Abb. 60
- Röthlisberger, M., Studi ...: Abb. 7, 11, 12
- Ruhmer, E., Marco Zoppo: Abb. 54, 55, 56, 57, 58, 62
- Saalman, "Early Renaissance ...": Abb. 29
- Saxl, F., Lectures, Bd. 2: Abb. 23

Die genauen bibliographischen Angaben finden sich in der Bibliographie.