

THOMAS HIRTHE

DIE
ARCHITEKTUREN
IN DEN
SKIZZENBUECHERN
DES
JACOPO BELLINI

BERLIN 1980

Meinen Eltern

ERRATA ET CORRIGENDA

Seite 23, Zeile 18: statt "Sansovino"
lies "Rizzo oder die für den Auf-
trag Verantwortlichen"

Seite 25, Zeile 19: statt "Cavalcavia"
lies "sottoportico"

Seite 84, Zeile 29: statt "Sansovios"
lies "Rizzos"

2. Auflage
Juli 1981

INHALT

JACOPO BELLINI UND SEINE SKIZZENBÜCHER	6
DIE ARCHITEKTUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN: ÜBERBLICK, BELLINIS VERHÄLTNIS ZUR GE- BAUTEN ARCHITEKTUR, FRAGESTELLUNGEN	14
THESEN UND ERGEBNISSE DER BISHERIGEN FORSCHUNG	41
QUELLEN FÜR DIE ARCHITEKTUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN DES JACOPO BELLINI	46
ARCHITEKTUR UND THEMA DER DARSTELLUNG IN DEN SKIZZENBÜCHERN DES JACOPO BEL- LINI: "SPIRITUALIA SUB METAPHORIS COR- PORALIUM ?"	90
ASPEKTE ZUM VERHÄLTNIS DER ARCHITEK- TUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN DES JA- COPO BELLINI ZUR VENEZIANISCHEN FRÜH- RENAISSANCE	98
ZUSAMMENFASSUNG	103
ANMERKUNGEN	106
BIBLIOGRAPHIE	132
ABBILDUNGSTEIL	144

JACOPO BELLINI UND SEINE SKIZZENBÜCHER

Die beiden Skizzenbücher des Malers Jacopo Bellini, geboren um 1400 in Venedig und dort auch 1470 oder 1471 gestorben¹⁾, bilden den wichtigsten Teil des uns überkommenen Werkes dieses Künstlers und stellen darüberhinaus wichtige Dokumente der Auseinandersetzung eines Venezianers mit Architektur und bildender Kunst seiner Heimatstadt, mit der florentinischen und paduanischen sowie der antiken Kunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts dar.

Im Gegensatz zu den Skizzenbüchern sind die malerischen Werke Bellinis bis auf wenige Ausnahmen verloren: so sein Erstlingswerk als selbständiger Künstler, nämlich ein Fresko in San Michele zu Padua aus dem Jahre 1430²⁾, ferner das auf 1436 datierte Kreuzigungsfresko in der Kathedrale zu Verona, mit dessen Signatur Jacopo Bellini als seinen Lehrer Gentile da Fabriano nennt³⁾. Auch von dem 1441 am ferrareser Hofe im Wettstreit mit Pisanello entstandenen Portrait Lionello d' Estes⁴⁾ und der für die Cappella del Gattamelata im Santo zu Padua 1460 geschaffenen Altartafel⁵⁾ zeugen nur noch Quellen. Verloren sind ebenso Bellinis Arbeiten in Venedig, nämlich die für die Scuola Grande di Santa Maria della Carità 1452/53, für die Kathedrale und den Bischofspalast 1456/57⁶⁾. Ferner überdauerten Jacopo Bellinis Gemälde in zwei der bedeutenden venezianischen scuole die Zeit nicht: er war 1464 bis Anfang 1465 an dem Zyklus mit dem Leben Christi und Mariae in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista beteiligt⁷⁾ und schuf für die Scuola Grande di San Marco 1466 eine Kreuzigungs- und eine Kalvarienbergdarstellung.⁸⁾

Gerade der Verlust der Gemälde der beiden scuole ist für die Auseinandersetzung mit den Architekturen in den Skizzenbüchern insofern bedauerlich, als Bellini dort sicherlich Architekturen darstellte, die als Vergleichs-

objekte zu denjenigen der Skizzenbücher hätten dienlich sein können. Denn die Themen der Darstellungen in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, die durch stichpunktartige Inhaltsangaben Ridolfis überliefert sind - Tempelgang Mariae, Geburt Christi, Darbringung im Tempel, Jesus im Tempel, Ölberg, Golgata -, hat Bellini in seinen Skizzenbüchern wiederholt mit großangelegten Architekturen gestaltet.⁹⁾

Was die erhaltenen Werke Bellinis betrifft, so sind diese bis auf eine Ausnahme Tafelbilder und zeigen Darstellungen von Madonnen mit Kind, des Hl. Hieronymus, Portraits¹⁰⁾ und solche anderer Themen, von denen uns besonders der 1444 fertiggestellte Mariae-Verkündigungs-Altar in S. Alessandro zu Brescia mit seinen Predellentäfelchen interessieren wird.¹¹⁾ Diese Täfelchen und Teile der Mosaiken der Cappella dei Mascoli in S. Marco zu Venedig¹²⁾ sind die einzigen erhaltenen Werke, die Architekturen außerhalb der Skizzenbücher zeigen und die mit Sicherheit in unmittelbarem Bezug zu Jacopo Bellini stehen.

Beim Überblick über das Werk dieses Künstlers gewannen wir außer dem Eigentlichen zweierlei: zum einen die Orte, an denen er sich nachweislich aufhielt: Padua, Verona, Ferrara sowie seine Heimatstadt Venedig, wo er überwiegend lebte und arbeitete.¹³⁾ Von den genannten Städten prägten - wie im Laufe der Arbeit deutlich werden wird - Padua und Venedig am entscheidensten die Kunst Jacopo Bellinis und nicht seine angeblichen Reisen nach Florenz oder gar Rom.

Die Florenzreise, die Jacopo in Begleitung Gentile da Fabriano¹⁴⁾ in den Jahren 1423 bis 1425 unternommen haben soll, findet jedenfalls - sofern sie überhaupt jemals stattfand, was keineswegs gesichert ist¹⁵⁾ - in den Architekturzeichnungen keinen Niederschlag: alle Motive, die der florentinischen Kunst entnommen sind, fand Bellini bei Künstlern aus dieser Stadt in Padua und Venedig. Ein weiterer Besuch der Arnostadt in den späten 1430er oder frühen 1440er Jahren, wie ihn Joost-Gaugier für wahrscheinlich

hält¹⁶⁾, da die erste Reise für Bellinis Architekturen wenig bedeutsam gewesen sei, ist hypothetisch, weil er für die Kunst Bellinis, wie sie sich in den Architekturzeichnungen der Skizzenbücher darstellt, eben n i c h t zwingend ist.

Wenn gar eine Romreise ins Auge gefaßt wird, weil Bellinis Perspektivkonstruktionen und manche seiner Raumkompositionen mit solchen der Fresken des Katharinenzyklus¹⁷⁾ Masolino da Panicciales Ähnlichkeiten aufwiesen und von diesen Fresken in S. Clemente beeinflusst sein müßten¹⁷⁾, so spricht doch schon d i e Tatsache dagegen, daß Bellini in seinen Zeichnungen allein solche römisch-antiken Baudenkmäler wiedergibt, die in der Tradition der Rommabilien stehen und von denen mehr oder minder genaue Zeichnungen zirkulierten. Außerdem schien die Werkstatt Bellini Romzeichnungen dieser Art besessen zu haben.¹⁸⁾ Falls Jacopo Bellini in Rom gewesen wäre, dann hätte er, der sich so sehr für Architektur, für Stadt, für Antikes interessierte, wie sich aus beinahe jedem seiner Skizzenbuchblätter ersehen läßt, nicht nur die Masolinofresken betrachtet, sondern eingehend alle Reste des antiken Roms studiert und damit sehr viel genauere, richtigere und ausführlichere Darstellungen römischer Bauwerke wiedergegeben.

Neben den Bellini bekannten Städten wurde aus dem Überblick über das Werk dieses Künstlers noch etwas zweites deutlich: die offenbar große Wertschätzung seiner Kunst durch die Zeitgenossen; der Auftrag eines angesehenen Fürstenhofes und Arbeiten in großen und bedeutenden Kirchen der venezianischen terraferma auf der einen Seite, auf der anderen Aufträge in Venedig selbst für die Kathedrale und den Bischofspalast, für drei der scuole grandi¹⁹⁾ und für San Marco zeugen davon, daß Bellinis Kunst in hohem Ansehen stand.

Von den zeitgenössischen schriftlichen Äußerungen, die der Hochschätzung seiner Kunst Ausdruck verleihen, sind uns

nur wenige überliefert: einige wenige entstanden anlässlich des Wettstreites mit Pisanello 1441 am Hofe von Ferrara. Der estensische Hofpoet Ulisse de' Aleotti, ein paduaner Humanist, preist mit der üblichen panegyrischen Topik und Übertreibung Bellini in zwei Sonetten als "Summo pictore" und "nuovo fidia", lobt seine Portraitzkunst wegen ihrer Naturtreue: "la sua (= Lionello d' Este) vera efigie feze viva"²⁰⁾ und an anderer Stelle: "Siche ad ogni altro insegni il ver camino / del divo Apelle et nobil policleto ..." ²¹⁾. Ähnlich äußert sich auch der in Ferrara lebende pisaner Dichter Giovanni Testa Cilleno²²⁾.

Zum zweiten haben wir Kenntnis von der Widmung eines Traktates des bedeutenden paduaner Humanisten und Mathematikers Giovanni da Fontanas an Jacopo Bellini²³⁾: in dem 1444 entstandenen "Liber de omnibus rebus naturalibus quae continentur in mundo" erwähnt Fontana einen zuvor verfaßten Traktat über Perspektive, den er Bellini gewidmet hatte: "Ab hoc naturali experientia ars pictoria optimos canones accepit ut in libello ad Iacobum bellinum Venetum pictorem insignem certe descripsi ..." ²⁴⁾, wobei es sich hierbei, wie Mariani Canova meines Erachtens überzeugend klar macht, nicht um die Abhandlung der Linearperspektive, sondern um die der Farbenperspektive handelt.²⁵⁾ Das bedeutet, daß Fontana offenbar nur auf die Malerei Bellinis Bezug nimmt.

Aus der kurzen Betrachtung der Quellen ergibt sich, daß Bellini erstens schon vor 1444 nicht nur in Ferrara künstlerisch hoch geschätzt wurde, sondern auch als ausgezeichnete, hervorragende (insignis) Maler der "wissenschaftlichen" Farbenperspektive in humanistischen Kreisen Paduas bekannt war, daß zweitens Zeichnungen von Bellini zumindest Fontana unbekannt oder nicht erwähnenswert waren, daß drittens Bellini sich bereits in dieser frühen Zeit mit Perspektive beschäftigt hat.

Doch nicht nur Bellini als Künstler war geachtet, sondern

auch Bellini als Person schien geachtet gewesen zu sein. Er war - wie viele seiner Berufsgenossen - Mitglied einer scuola, und zwar seit 1437 der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, deren decano er 1441 für das Sestiere di San Marco wurde. Er übte also innerhalb der venezianischen Gesellschaft eine durchaus angesehene Funktion aus.²⁶⁾

Es läßt sich festhalten, daß die Skizzenbücher Äußerungen eines Mannes darstellen, der seit der Mitte der 1440er Jahre nachweislich gesellschaftlich und künstlerisch Achtung genoß und der offenbar Beziehungen zu gebildeten Kreisen der Universitätsstadt Padua hatte, Beziehungen, die sich auch und gerade künstlerisch in der Folgezeit noch vertieften, wie sich aus den zahlreichen Reminiszenzen an die paduanische Kunst und vor allem an die Donatellos, die sich in den Architekturzeichnungen Bellinis finden, ergibt. Donatello hielt sich von 1443 bis 1453 in Padua auf. Daraus läßt sich die Entstehungszeit der beiden Skizzenbücher unschwer zeitlich auf die Jahre um oder kurz nach 1450 festmachen.²⁷⁾

Beide Bücher zusammen enthalten 229 Darstellungen, die größte Anzahl von Zeichnungen eines und desselben Künstlers des 15. Jahrhunderts, die erhalten geblieben sind²⁸⁾.

Von diesen entfallen auf das sich heute in London befindliche Buch, das 198 Seiten umfaßt, 127 Zeichnungen. Die Mehrzahl von ihnen erstrecken sich über zwei Seiten, wobei die versi wohl in einem zweiten "Arbeitsgang" nachträglich von Bellini gezeichnet wurden, sodaß aus ursprünglich hochrechteckigen Darstellungen querrechteckige entstanden. Dieses Verfahren von einem Künstler selbst geleistet stellt ein Unikum der Kunstgeschichte dar²⁹⁾. Das Material der Blätter ist carta bombasina im ungewöhnlich großen Format von 415 auf 335 mm (H x B)³⁰⁾. Bellini führte die Zeichnungen mit Bleistift aus, teilweise wurden sie später, wohl im 16. und 18. Jahrhundert retouchiert³¹⁾. Die nicht erneut mit Bleistift oder mit Feder übergangenen Blätter verblaßten im Laufe der Zeit teilweise derart, daß sie nur noch schwer

lesbar sind, wie z.B. die Zeichnung Gol. I, 15.³²⁾

Daß dieses Buch ebenso wie das Pariser bereits zur Gänze oder zumindest in größeren zusammenhängenden Einheiten gebunden vorlag, bevor Bellini zu zeichnen begann, und nicht eine gegen Ende des 15. Jahrhunderts bei einem erneuten Binden erfolgte Zusammenstellung von ursprünglich losen Blättern darstellt, haben Popham und Pouncey sowie Röthlisberger überzeugend zu klären vermocht. Sie setzten damit der bis dahin die gesamte Forschung durchziehenden Bemühung ein Ende, mittels Stilkritik eine Chronologie in die Zeichnungen zu bringen.³³⁾

Im Gegensatz zum Londoner Buch besteht das sich im Louvre befindliche aus dauerhafterem Material: der Band umfaßt 92 Seiten aus Pergament im Format 427 auf 290 mm (H x B) und eine aus Papier (Gol. II, 9)³⁴⁾. Insgesamt enthält er 71 Zeichnungen, von denen sich 14 über zwei Seiten erstrecken. Die Veränderungen, die dieser Band durch Einfügen und Herausnehmen von Zeichnungen erfuhr, ist für unseren Zusammenhang unerheblich. Den Inhalt des Buches um das Jahr 1500 gibt ein Index (Gol. II, 96) aus dieser Zeit wieder.³⁵⁾ Die Ausgabe Victor Golubews enthält alle heute existierenden Zeichnungen dieses Bandes. Die Darstellungen führte Bellini teils in Feder, teils in Silberstift (manche auf blaugrauer Grundierung), teils in Pinsel und eine in Aquarell aus, wodurch alle ungleich besser erhalten geblieben sind als die des Londoner Buches.

Aus der Verwendung von haltbarerem Träger- und Zeichenmaterial folgt, daß Bellini diesen Zeichnungen offenbar mehr Gewicht beimaß als denen des Londoner Bandes³⁶⁾. Diese Beobachtung, vom rein Technischen her gewonnen, ist auch vom Inhaltlichen her evident. Manche der Darstellungen des Pariser Bandes weisen Merkmale eines nochmaligen Überdenkens der künstlerischen Lösungen auf, die Bellini für ein Thema im Londoner Buch gefunden hatte, und erhalten so im Vergleich mit diesen den Charakter einer Vervollkommnung und der Reinzeichnung.³⁷⁾

Die Themen, die Bellini interessierten und die er gestaltete, sind vielfältig: abgesehen von den Darstellungen, die Architekturen zeigen - Einzelbauwerke, innerstädtische Veduten und Palastanlagen, Stadtveduten in Bildvorder-, -mittel- und -hintergrund, Burgen und Kastelle, Bauernhäuser und Holzkonstruktionen wie Ställe, Scheunen u. dergl. - enthalten die Bücher folgende Themen, wobei zu beachten ist, daß zahlreiche Darstellungen nicht genau zu identifizieren sind, sodaß die Forschung gezwungen ist, beschreibende Titel zu wählen³⁸⁾: die größte Anzahl der Zeichnungen haben religiösen Inhalt (christologische, mariologische Szenen und Darstellungen, Heilige als Einzel- oder Gruppenstudien)³⁹⁾, gefolgt von Darstellungen mit Rittern (einzeln, mit Gefolge, gegeneinander kämpfend, Drachenkämpfe)⁴⁰⁾, von Tierstudien (meist Löwen, aber auch Greifvögel und andere Tiere)⁴¹⁾, von Darstellungen von Denkmälern, Postamenten, Grabmälern, einem Altaraufsatz⁴²⁾, von denen wohl drei Denkmaldarstellungen mit den Planungen zu dem für Nicolo d'Este in Ferrara zu errichtenden Monument zu sehen sind.⁴³⁾ Weitere Themengruppen bilden die Studien von menschlichen Figuren, einzeln, zum Teil bildnishaft, oder in Gruppen als Personenstudien einschließlich Aktdarstellungen⁴⁴⁾ und Kostümfiguren⁴⁵⁾, bei denen zum Teil Naturstudien vorauszusetzen sind, bei denen aber auch zahlreiche Berührungspunkte mit Darstellungen zeitgenössischer Künstler oder mit antiken Motiven festzustellen sind. Die Frage, inwieweit Bellini nach der Natur oder nach Must^{er}blättern zeichnet^{er}, beschäftigt uns ausführlich bei den Architekturzeichnungen.

Ferner enthalten die Bände mythologische Darstellungen nach antiken Motiven, bei denen sich das gleiche Problem wie eben angeschnitten stellt. Beliebte Themen Bellinis bei diesen Zeichnungen sind Faune, Bacchanten, Silene u.ä.⁴⁶⁾. Desweiteren enthalten die Bände Quadrate mit eingezeichneten Kreisen, die, wie Gol. II, 43 verdeutlicht, zur Aufnahme von Zeichnungen nach antiken Münzen dienen sollten⁴⁷⁾, ferner

zwei Gefäßstudien⁴⁸⁾ und je eine Landschafts- (Gol. I, 80), Blumen- (Gol. II, 57) und Stoffmusterstudie (Gol. II, 95)⁴⁹⁾. Charakteristisch für die beiden Bände ist die Verschiedenartigkeit und Vielfalt der Themen und ihrer Wiedergabe: sie reichen von einfachen Objektzeichnungen, wie etwa die der Gefäße ohne Angabe einer Umgebung, des Maßstabes u.ä., die un schwer in einem Musterbuch des 15. Jahrhunderts enthalten sein und damit der Fixierung und Tradierung von Formen, Motiven, exempla dienen könnten⁵⁰⁾ bis hin zu vollständigen, bildmässig ausgeführten Kompositionen, die so in keinem der (erhaltenen) Musterbücher ihren Platz fänden⁵¹⁾, sondern vollgültige Studien darstellen, Endprodukte, die ihren Sinn in sich tragen und nicht ausschließlich Material zum Werkstattgebrauch bilden. Zu dieser Gruppe sind alle Architektur zeigenden Blätter zu rechnen, die mit 110 Zeichnungen die weitaus größte Gruppe bilden, ein Umstand, der deutlich macht, wie wichtig für Bellini Architektur war, auch wenn er sie nur winzig klein im Bildhintergrund darstellt.

Die Tatsache, daß Werkstattmitglieder wie etwa Jacopos Söhne Gentile und Giovanni aus den Zeichnungen Anregungen schöpften, widerspricht nicht dem Charakter der Studien als Endprodukte. Die voll ausgeführten Zeichnungen sind das eine, nämlich Studien zu Themen, die Jacopo Bellini interessierten und die er bis zu einer ihm als befriedigend erscheinenden Lösung brachte, konnten aber auch zum anderen, nämlich zur Überlieferung von Bildgedanken und Objekten benutzt werden, wie eben auch die Bücher beides enthalten: musterblattähnliche Darstellungen und bildmäßige Kompositionen, von denen letztere bei weitem überwiegen.

Die Richtigkeit unserer Auffassung vom Bildcharakter der Zeichnungen scheint die Bezeichnung der Bücher im Testament der Witwe Jacopo Bellini⁵⁾, Anna, aus dem Jahre 1471 zu bestätigen. Sie vermacht ihrem ältesten Sohn Gentile neben Malutensilien und anderen Werkstattgegenständen "quadros disegnatos et omnes libros de desigijs"⁵²⁾. Letztere sind wohl die Musterbü-

cher, aus denen Jacopo und seine Werkstatt Material schöpften, denn omnes besagt eindeutig, daß es mehr als zwei waren. Die "quadros disegnatos" werden dann Zeichnungsbände sein mit ihren vorherrschend bildmäßigen Kompositionen. Abgesehen davon, daß die "quadros disegnatos" getrennt von den Musterbüchern der Werkstatt im Testament aufgeführt werden, spricht für den Umstand, daß sie nicht ausschließlich für den Werkstattbetrieb gedacht waren, der gute Erhaltungszustand der beiden Bände: die Blätter sind nicht verschmutzt oder zerrissen und im Wesentlichen in ihrem Bestand erhalten geblieben. Letzteres ist auch dem Umstand zu verdanken, daß das Pariser Buch 1479/80 von Gentile Bellini dem Sultan in Konstantinopel zum Geschenk gemacht wurde, das Londoner Buch ebenfalls bald in eine Sammlung einging. Der genaue Zeitpunkt ist nicht gesichert, doch ist es im Jahre 1530 in der Sammlung des Gabriele Vendramin nachweisbar.⁵³⁾ Beide Bände wurden also schon recht bald nach ihrem Entstehen als Wertgegenstände angesehen.

Die beiden Skizzenbücher des Jacopo Bellini stellen also persönliche, private Äußerungen des angesehenen Künstlers dar⁵⁴⁾, Äußerungen zu Gegenständen und Themen, die ihn interessierten und die er großteils bildmäßig gestaltete, eine Tatsache, die in dieser Form für die Kunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts ungewöhnlich und einzigartig ist.⁵⁵⁾

Von diesen Voraussetzungen müssen wir ausgehen, wenn wir uns nun den Zeichnungen zuwenden, die das Thema zeigen, das Bellini offenbar am stärksten interessierte und fesselte, also den Architektur zeigenden.

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

Jacopo Bellini hat - und das wurde bereits kurz erwähnt - verschiedene Arten von Architektur in unterschiedlichen Kontexten gezeichnet: Einzelbauwerke, fast immer mit Einblick in

ihr Inneres, innerstädtische Veduten und Palastanlagen, Stadtveduten in Vorder-, Mittel- und Hintergrund, Einzelgebäude in Landschaften wie Burgen, Kastelle, Bauernhäuser sowie Holzkonstruktionen.

Aufgrund dieser Vielgestaltigkeit muß sich die vorliegende Arbeit zwangsläufig auf die Architekturzeichnungen beschränken, anhand derer sich die Probleme am deutlichsten aufzeigen lassen, nämlich auf die Zeichnungen, die die Gruppen "Einzelgebäude", "innerstädtische Veduten und Palastanlagen" und "Stadtveduten" bilden.¹⁾

Zur Systematisierung der immer noch großen Vielfalt der Architekturen Jacopo Bellinis dient zunächst einmal die Aufteilung in die ebengenannten Großgruppen. Innerhalb dieser können nocheinmal Untergruppen gebildet werden, die sich bei den "Einzelbauwerken" aus der Art und Weise ergeben, wie das Bauwerk zum Bildfeld in Beziehung gesetzt ist, ob es also allseitig überschritten ist, sodaß der Einblick in sein Inneres dominiert, ob seine seitlichen Kanten mit den Bildrändern zusammenfallen oder ob es allseitig frei im Bildraum steht. Bei der zweiten Großgruppe ergeben sich die fünf Untergruppen aus der Art und Weise, wie Bellini die Architekturen um oder neben einen Freiraum, sei es Platz, Straße oder Hof, anordnet, d.h. in welcher Weise Gebäude und Freiraum im Bild verteilt sind. In der ersten Untergruppe befindet sich rechts eine Fassade, durch deren große Öffnung der Einblick in das Gebäude ermöglicht wird, links ein weit in die Bildtiefe führender Hof oder Platz; in der zweiten Untergruppe sind die Gebäude wie in der ersten angeordnet nur mit dem Unterschied, daß sich das vorspringende Gebäude erstens links oder rechts im Bild befinden kann und zweitens, daß seine Fassade nicht oder nur wenig geöffnet ist. In der dritten Untergruppe sind die Gebäude u-förmig um einen Freiraum angeordnet, in der vierten l-förmig und in der fünften schließlich geht der Blick durch mehr oder minder tief in den Bildraum zurückversetzte Bögen in tiefe und schmale Höfe, Stras-

sen oder Plätze.

Die Untergruppen der dritten Großgruppe, der "Stadtveduten" werden durch die Lage der Stadt im Bildraum konstituiert. Was diese Systematisierung betrifft, so ist sie keineswegs nur das Hilfsmittel eines modernen Historikers, der sich bemüht, ordnend in ein "Chaos" einzugreifen. Die Zeichnungen der meisten Untergruppen folgen in den Bänden in relativ kurzen Abständen hintereinander²⁾, sodaß Bellini selbst, wenn auch nicht übermäßig streng, Gruppen gebildet hat. Offenbar interessierten ihn zeitweise verschiedene Möglichkeiten der Architekturanordnung besonders.³⁾

Die Bildbeispiele sind so gewählt, daß sich anhand relativ weniger Beispiele eine möglichst große Anzahl verschiedener Architekturen, unterschiedlicher Architekturelemente, Schmuckformen und deren Kombination aufzeigen lassen. Bei ihrer Betrachtung werden wir analysieren, inwieweit Bellini sich bei der Anordnung seiner Architekturen an existierenden urbanen Gegebenheiten und inwieweit er sich bei den Gebäuden selbst an gebaute Architektur orientierte, d.h. bei einem venezianischen Künstler, der hauptsächlich in Venedig lebte und arbeitete, zwar nicht zwangsläufig, aber doch wahrscheinlich an Venedig. Bei der Analyse des Verhältnisses Bellinis zur gebauten Architektur werden wir im Rahmen des Möglichen versuchen, die Architekturen, ihre Elemente und Schmuckformen wenigstens grob zu datieren. Dies ist ein Unternehmen, das bisher nicht geleistet wurde. Zwar wies die Forschung immer darauf hin, daß Bellini aus verschiedenen Epochen rezipierte, was ihm auch die Bezeichnung 'Eklektizist' eintrug, aber wo und wie er Elemente welcher Epochen und Stile vereinigte, wurde noch keiner Betrachtung unterzogen.⁴⁾

Wir beginnen unseren ersten "Durchgang" durch die Architekturzeichnungen Bellinis mit drei Beispielen der ersten Großgruppe, der Einzelbauwerke also: "Tempelgang Mariae"(II)(Gol. I, 81)(Abb. 1), "Architektur" (Gol. I, 121)(Abb. 2), "Rundtempel mit antiker Bildsäule" (Gol. II, 48)(Abb. 3).

Der "Tempelgang Mariae (II)" bildet das Beispiel für die erste Untergruppe der "Einzelbauwerke", deren Fassade also seitlich und oben überschritten wird und die durch große Öffnungen Einblick in ihr Inneres gewähren.⁵⁾

Durch einen großen Rundbogen geht der Blick in ein kirchenähnlich gestaltetes Tempelinnere, dessen Hauptraum ein von einer Kuppel nach oben abgeschlossener Zentralbau ist. Seitlich öffnet sich je ein Nebenraum, in den eine Empore auf gestelzten Rundbögen eingestellt ist. Die Emporen sind durch einen Laufgang, der über den "Chor"bogen führt, verbunden. Der polygonal geschlossene "Chor" zeigt gotisierende, der Hauptraum dagegen vorgotische Architekturformen,⁶⁾ die beispielsweise mit denen von San Marco in Venedig in Verbindung gebracht werden können (Abb. 22): zentralisierter Raumteil mit Nebenräumen, Kuppel, Emporen, gestelzte Rundbögen, massive Emporenbrüstungen entsprechen einander in etwa. In San Marco gab es bis ins 13. Jahrhundert seitliche Emporen, die dann eingerissen wurden, sodaß nur noch die Arkadenstellungen als "Katzenstege" stehen blieben⁷⁾.

Bellini alludiert bei seiner Tempeldarstellung also hinsichtlich der Formensprache an eine venezianische Kirche wie z.B. San Marco. Doch ist dieser Einblick nicht nach einer Studie nach der Natur entstanden, sondern einer trecentesken Bildquelle in Padua entnommen, und zwar dem Fresko "Predigt des Hl. Jacobus" von Jacopo Avanzo im Santo (Abb. 32). Die Architektursprache der Kirche dieser Quelle wurde, wie ich es bezeichnen möchte, in ihren wesentlichen Elementen venezianisiert. Bereits das erste Beispiel mahnt uns zur Vorsicht bezüglich der Annahme, Bellini würde venezianische Architektur nach der "Natur" zeichnen. Auffällig ist der Bezug zu einer Quelle des Trecento und die Tatsache, daß Bellini venezianische Architekturelemente aus einer weit zurückliegenden Zeit verwendet. Die zweite Untergruppe bilden Einzelbauwerke, deren seitlichen Kanten mit den Bildrändern zusammenfallen, wobei die Gebäude mehr oder minder weit in den Bildraum zurückversetzt sind,

sodaß sich vor ihrer Fassade ein Freiraum befindet⁸⁾. Das Beispiel "Architektur" (Abb. 2) zeigt die Fassade einer Kirche, kenntlich an den drei Figuren zu Seiten und über dem Bogenlauf des Mittelportales, die sich als segnender Christus flankiert von einer Verkündigung zu erkennen geben. Auch der Blick in den Chor durch das geöffnete Portal bestätigt, daß es sich um eine Kirche und nicht etwa um eine Scuolenfassade handelt. Deren Stirnseite weist als auffallendstes Merkmal den Giebel in Form eines vielfach getreppten Eselsrückens auf, der sich auch in Venedig zur Zeit Bellinis besonderer Beliebtheit erfreute. Eine sehr ähnliche Form weist der Giebel der Fassade der Scuola Vecchia della Misericordia aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf.⁹⁾ Bellini orientiert sich hier also an der zeitgenössischen Architektur Venedigs. Weitere Elemente dieser Fassade, die sich als venezianische Spätgotik bestimmen lassen, bilden die Vierpaßfüllungen der in einer für Venedig charakteristischen Anordnung gegebenen drei oculi in der Mitte des Giebels¹⁰⁾, die Spitzbogenfenster, das krautige Blattwerk der Konsolen zwischen den "tragenden" Diensten und den beiden kleinen halbrunden Balkonen und der Konsole des Christus' über dem Portal, ebenso wie die Anordnung der drei Portalfiguren¹¹⁾. Als nicht gotische, aber venezianische Elemente erscheinen die seitlich des Portals zu erkennenden marmorinkrustierten, gerahmten Felder, in deren Mitte je eine patera¹²⁾ sitzt, sowie die Brüstungen der Kanzeln und die schmalen und mit gestelzten Rundbögen geschlossenen Zugänge zu diesen. All diese Elemente können wiederum mit solchen des 13. Jahrhunderts an San Marco in Verbindung gebracht werden: auch dort sind Marmorinkrustationen mit patere, diese Brüstungsform und gestelzte Bögen zu finden.

An dieser Kirchenfassade verwendet Bellini also Elemente, die der zeitgenössischen, gebauten Architektur Venedigs zuzuordnen sind, aber auch solche die dem Dugento angehören.

Die Fassade als Ganzes existierte nicht, nirgends gab es derartige Außenkanzeln, gab es alle Elemente in dieser Anordnung

und es gab auch keinen Chor, der einer Kirche mit solcher Fassade angehören könnte. Es handelt sich also um Phantasiearchitektur mit deutlich erkennbaren venezianischen Elementen aus zwei Epochen, nämlich des Quattrocento und des Dugento.

Es stellt sich die Frage, ob diese Zusammenfügung rein zufällig ist oder ob sie einen zu verifizierenden Sinn ergibt, ob Bellini mit dieser Praxis alleinsteht oder ob es in seinem Umkreis irgendetwas Vergleichbares gibt.

Die dritte Untergruppe bilden solche Einzelbauwerke, die allseitig frei im Bildraum und in drei Fällen in einer näher zu bestimmenden Umgebung stehen,¹³⁾ wie in unserem dritten Beispiel. Das Beispiel aus dieser Gruppe (Abb. 3) zeigt einen zehneckigen, hoch aufgetürmten Tempel. Hinter ihm eine zweigeschossige offene Arkadenstellung mit Pilastern, die ihrerseits den Abschluß eines von Mauern umgebenen Gevierts bildet. Der Tempel, dessen Erdgeschoß durch Arkaden allseitig offen ist und dessen Inneres eine korinthische Säule mit nackter Figur birgt, besteht aus zwei Geschossen: über dem Erdgeschoß eine Attika, in deren Feldern Kränze mit wehenden Bändern zu sehen sind. Jene enthalten en-face-Büsten. Dieses Schmuckmotiv verwendet Bellini an weiteren Architekturen des Pariser Buches und zwar immer dann, wenn das betreffende Bauwerk antikisch aussehen soll. Das bedeutet zum einen, daß Bellini dieses Motiv auf einem seiner Musterblätter hatte¹⁴⁾, und zum andern, daß es für Bellini die Konnotation 'antik' hatte. Es wird sich zeigen daß er es nicht direkt einer antiken, sondern einer zeitgenössischen Quelle entnahm.¹⁵⁾ Über der Attika befinden sich giebelförmige Zinnen, deren Form unantik ist. Sie entstammen der venezianischen Baukunst des 12. und 13. Jahrhunderts,¹⁶⁾ finden aber bei Bellini an einem Bauwerk Verwendung, das als antikes gedacht ist. Die Reminiszenz überrascht zumindest. Über der Attika ein pyramidenstumpfförmiges Dach, über dessen Graten Blattkonsolen, die einen umlaufenden Balkon tragen, ansetzen. Zwischen den Konsolen sind Felder mit hängenden Festons, die ebenfalls ein häufig wiederholtes Motiv bei Bellinis antikischen Architekturen bilden¹⁷⁾. Jede Seite des

zweiten Geschosses ist durch rundbogig geschlossene Biforien mit Maßwerkfüllung durchbrochen, auch dieses ein unantikes Element. Kombinationen von Rundbogen mit gotischem Maßwerk kommen an einem Bauwerk vor, das Bellini sehr gut kannte, am Santo in Padua. An dessen Fassade ist diese Kombination bei zwei Fenstern zuseiten der Fensterrose verwendet. Aber auch in der Trecentomalerei Paduas findet dieses Motiv seine Verwendung, und zwar bei Architekturen Altichieros da Zevio, die, wie später sehr deutlich werden wird, eine der Hauptquellen Bellinis darstellen. Mit Auswahl und Kombination von Architekturformen und mit ihren Quellen scheint Bellini, wie bereits jetzt deutlich wird, nicht puristisch gewesen zu sein. Über dem zweiten Geschoß des Tempels folgt ein weiteres pyramidenstumpfförmiges Dach. Seinen Abschluß findet das Bauwerk in einer Kuppel mit Tambour und Laterne. Die Form der Kuppel erinnert stark an die der Kuppeln von San Marco in Venedig.

Das Tempelgebäude stellt sich auf den ersten Blick als nicht baubar dar: die Säulen könnten trotz der verspannenden Zuganker Schub und Druck der Baumassen niemals aushalten. Ähnliches gilt auch für die anderen Rundbauten, die Bellini zeichnete, ebenso wie für die übrigen Bauwerke, die wir sahen. Um den Entwurf zu bauender oder das Abbilden gebauter Architektur geht es Bellini nicht. Er erfindet Architekturen, und zwar solche, die der gebauten Architektur näher und solche die ihr ferner und fern stehen. Er "erbaut" sie mit Formen, die er in seiner Umgebung an gebauter Architektur finden konnte - die Frage, ob er tatsächlich von dieser rezipierte oder auf andere Vorbilder zurückgriff, wurde gestellt - und solchen, die er nicht an gebauter Architektur sehen konnte, wozu insbesondere die antikischen Schmuckmotive gehören. Die Frage nach den Quellen Bellinis erweist sich als dringend.

Die zweite Großgruppe von Architekturen zeigenden Zeichnungen bilden die Darstellungen von innerstädtischen Veduten und Palastanlagen. Sie ist mit 41 Zeichnungen die zahlenmäßig umfangreichste.

Die erste Untergruppe umfaßt solche Darstellungen, die auf der rechten Seite einen Ausschnitt aus der Fassade eines Gebäudes und einen Einblick in sein Inneres, auf der linken Bildseite den Blick in einen von Gebäuden umstandenen Hof oder Platz bieten. Derartige Zeichnungen finden sich ausschließlich im Londoner Buch und nur in Form von sogenannten "double-drawings" (Röthlisberger), das sind sich über zwei Seiten erstreckende Darstellungen, deren recti zunächst allein standen und deren versi Bellini in einem zweiten Arbeitsgang unter Benutzung des gegebenen Fluchtpunktes oder -bereiches zeichnete¹⁸⁾. Aus den fünf Zeichnungen dieser Untergruppe¹⁹⁾ sei als Beispiel "Architektur" und "Geißelung Christi (II)" (Gol. I, 86/87) (Abb. 4) gewählt. Die rechte Bildhälfte nimmt die durch den oberen und die seitlichen Bildränder überschrittene Fassade des Palastes des Pontius Pilatus ein. Von dieser ist nur ihr durch drei Rundbogen fast vollständig geöffnetes unteres Geschoß und ein darüberbefindlicher Fries sichtbar. Interessant sind die Schmuckformen dieser Fassade: zum einen die Füllung eines auf korinthisierenden Säulen ruhenden Rundbogens mit gotischem Maßwerk²⁰⁾ und gotisches, krautiges Blattrankenornament im Fries, zum anderen in den Bogenzwickeln zwei antik anmutende, im Kontrapost stehende als vollplastisch zu denkende Figuren auf Konsolen; desweiteren die Form der Balustrade, die wie die patere dem 13. Jahrhundert angehört²¹⁾, und die wohl als Marmorinkrustationen zu deutenden rautenförmigen Felder am Sockel. Diese Art von Felder geht auf frühchristlich byzantinische Vorbilder zurück; Beispiele finden sich an der Außenwand des Tesoro von San Marco²²⁾.

Also finden wir hier in völlig anderem Zusammenhang - es soll sich, wie gesagt, um den Palast des Pilatus handeln - ebenfalls eine Mischung verschiedener Elemente verschiedener Zeiten: auf Frühchristliches Zurückgehendes, Antikes in Form der nackten Konsolfiguren²³⁾, gotisches Maßwerk in einem weiten, von korinthisierenden Säulen getragenen Bogen von antikischen Proportionen.

Durch die Arkadenstellung blickt man in einen kastenförmigen Raum, der durch zwei eingestellte Arkaturen unterteilt und in einer weiteren seinen Abschluß findet. An die Mittelsäule der zweibogigen Stellung ist Christus gefesselt.

Für einen derartigen Raum und eine derartige Fassadengestaltung gibt es keine Entsprechung in der gebauten Architektur. Hier griff Bellini auf Bildquellen zurück, die im übernächsten Kapitel zu behandeln sein werden.

Die linke Zeichnungshälfte bietet den Einblick in einen rechteckigen Palasthof. In Zusammenschau mit dem Geißelungsthema muß der den Hof umschließende Palast als der des Pontius Pilatus in Jerusalem angesehen werden. Die Gebäulichkeiten jedoch weisen Elemente auf, die charakteristisch für den venezianischen Palastbau sind²⁴⁾: zum einen die zu Ungunsten der vertikalen deutlich hervorgehobene horizontale Gliederung der glatten Wandflächen, ferner der Turm an der äußeren Gebäudekante, ein sogenannter torresello, weiterhin die das Gebäude bekrönenden Zinnen, die merlature hier in ihrer einfachsten Form, die Reihung von gleichmäßig gestalteten Öffnungen im piano nobile, hinter der die Mittel-sala liegt, ferner der überdachte Balkon auf weit vorspringenden Konsolen, einen Zugang zum Hof mittels eines asymmetrisch angeordneten sottoportico, dann hier groß im Vordergrund die für den venezianischen Palast charakteristische Außentreppe als Zugang zum ersten Obergeschoß²⁵⁾, die Bellini jedoch im Unterschied zur Baupraxis Venedigs an drei Seiten frei in den Hof stehen läßt, wofür er ein ganz bestimmtes Vorbild der zeitgenössischen Reliefkunst seinen Zwecken nutzbar machte, und schließlich eine Balkon- und Fensterform, die trotz der Vereinfachung und Veränderung sehr an das Steno-Fenster der Dogenpalast-Molo-Fassade erinnert. Überhaupt legen die Größe des Hofes, der torresello, die Höhe der Gebäude und das Fenster, das gerade weil es an verkehrter Stelle angebracht ist, als besonders deutlicher Hinweis fungiert, die Vermutung nahe, es handle sich hierbei um eine Allusion an den Dogenpalast des 15. Jahrhunderts. Über sein Aussehen ist nun leider sehr we-

nig bekannt, außer daß die Existenz des torresello sichergestellt ist²⁶⁾.

Einen Anhaltspunkt für sein Aussehen im 15. Jahrhundert bietet die Venedigvedute Erhart Reuwichs aus dem Jahre 1483/86, die in Übereinstimmung mit Bellinis vorliegender Zeichnung den torresello und einen niedrigeren Gebäudeteil zeigt, der demjenigen in der Zeichnung ganz links entspricht. Doch besteht die Möglichkeit, daß Reuwichs Vedute auf einer zwar Quellenmäßig bezeugten, doch nicht erhaltenen Vedute Jacopo Bellinis beruht, sodaß jene für unseren Zweck wenig brauchbar ist²⁷⁾.

Dennoch scheint mir hier eine Allusion an den Dogenpalast vorzuliegen, auch wenn sich sicherlich kein derartiger Baldachin, wie ihn Bellini vor die Mauer des linken Palastflügels stellt, im Hof des Dogenpalastes befunden hat. Verstärkt wird der Eindruck freilich durch die Lage und die Form der Treppe, die derjenigen der Scala dei Giganti sehr ähnlich sieht.²⁸⁾

Möglicherweise kannte Sansovino diese Zeichnung, sodaß es nicht ganz verfehlt ist anzunehmen, daß die vorliegende oder eine andere Zeichnung Bellinis die Formgebung mit angeregt habe.

So klar erkennbar in dieser Zeichnung, besonders auf ihrer linken Seite, Bellinis Bezug zur Architektur Venedigs ist, fußt sie dennoch nicht ausschließlich auf Naturbeobachtung: gerade was die Darstellung auf dem recto angeht und was die Kombination eines Innenraumes, dessen perspektivisches Zentrum in ihm liegt, mit einem perspektivisch auf ihn bezogenen "Nebenraum", so ist Bellini hierin einer Bildquelle des Trecento verpflichtet, deren Architekturformen er wiederum venezianisiert.

Die Gemeinsamkeiten der sieben Zeichnungen der nächsten Untergruppe liegen darin, daß zum einen das vorspringende Gebäude nicht von dem Einblick in sein Inneres prädominiert wird, wie es bei dem gerade besprochenen Beispiel der Fall war, sondern daß seine Fassade gezeigt wird, die nun auch nicht von den Bildrändern überschritten wird, zum anderen darin, daß die

Höfe oder Plätze neben diesen vorspringenden Gebäuden weit in den Bildraum hineinführen, ähnlich wie in der eben analysierten Zeichnung der "Geißelung Christi".

Stellvertretend für die Zeichnungen dieser Gruppe stehen zwei Darstellungen, bei denen unter anderem auch die beiden Varianten in der Lage der Gebäude berücksichtigt sind: zum einen "Auferweckung des Lazarus" (Gol. I, 77)(Abb. 5), bei der sich das vorspringende Gebäude rechts²⁹⁾, zum anderen "Urteil Salomons" (Gol. II, 24)(Abb. 6), bei der es sich links befindet.³⁰⁾

Die Zeichnung mit der "Auferweckung des Lazarus" zeigt einen auf drei Seiten von Architektur umgebenen Platz. Die linke Seite der Darstellung nimmt der von drei Palästen begrenzte, mit wenigen Menschen bevölkerte tiefe Platzteil ein. Alle drei Gebäude sind voneinander verschieden. Bei dem ersten links vorne fallen der auf einfachen Stützen aufruhende portico, ein mit quadratischen Fenstern belichteter mezzanino und die darüberliegende Reihe von acht Öffnungen auf. Der palazzo wird durch merlature bekrönt, seine Mitte durch eine Dachgaube, ein abbaino oder baroal ausgezeichnet. Diese Elemente geben dem Bauwerk eindeutig venezianischen Charakter, doch macht gerade die Öffnungsreihe der sala deutlich, daß Bellini hier keinen existierenden palazzo abbildet, denn es fehlt die für den venezianischen Palastbau so charakteristische Wandpause zwischen den Öffnungen in der Mitte und denen der Seiten.

Der zweite palazzo zeigt sich geschlossener als der eben besprochene. Auch er wird als eindeutig venezianisch ausgewiesen: zum einen durch den liagò zur calle hin, zum andern durch die Holzterrasse auf dem Dach und schließlich durch die beiden Kamine mit den charakteristischen Funkenfängern, den fumaioli. Er ist mit seinen fehlenden Schmuckformen und einfachen Architekturelementen durchaus ein Vertreter der Architektur des Venezia minore³¹⁾, wofür auch die in einfachen Formen gehaltene Türe spricht. Sie stellt eine ihren Schmuckformen be-

raubte Verteterin einer im Tre- und Quattrocento oftmals verwendeten Türform dar³²⁾.

Dies ist eine sehr wichtige Beobachtung, die wir schon jetzt machen und festhalten können: Bellinis Paläste zeigen niemals den in seiner Zeit so häufig und in vielen Abwandlungen verwendeten Fassadenschmuck oder die Schmuckformen an den einzelnen Architekturteilen, wie sie uns Gemälde Gentile Bellinis oder Vittore Carpaccios dokumentarisch genau überliefern³³⁾. Jacopo Belli hat nicht die Intention, Portraits bestimmter venezianischer Bauten zu liefern, wie wir bereits auch in anderen Zeichnungen sehen konnten, sondern er zeigt Gebäude, die durch die für die venezianische Architektur charakteristischsten Elemente als der Bautradition dieser Stadt angehörig erscheinen. Jacopo Bellini zeichnet also weder Architektur- noch Stadtportraits, wie es sein ältester Sohn oder Carpaccio tun. Diese Feststellungen gelten auch für den dritten palazzo, der auf dieser Zeichnung zu sehen ist. Er weist wiederum andere, aber ebenso charakteristische Architekturelemente auf: zum einen einen ~~einseitigen~~^{sottoportico}, darüber im piano nobile hier sehr deutlich sichtbar die Mittel-sala, die Wandpause und das Fenster eines seitlichen Raumes. Über der Gebäudemitte wiederum ein abbaino, hier jedoch mit einem halbkreisförmigen Giebel bekrönt, was eine avantgardistische Lösung darstellt; ich konnte jedenfalls keinen erhaltenen oder in Stadtveduten der Zeit abgebildeten Palast ausfindig machen, der eine solche Form des baroal aufwies. Über der sichtbaren Gebäudeseite erhebt sich ein torresello, ein anderer dürfte auf der anderen Seite zu ergänzen sein. Damit begegnet uns hier das erste Beispiel einer ganz bestimmten venezianischen Palastform, der des "Palastes mit Eckrisaliten"³⁴⁾, von der wir noch andere, größere Beispiele sehen werden und über die dann zu sprechen sein wird.

Die rechte Zeichnungshälfte zeigt den wenig tiefen Platzteil, hinter dem eine Kirchenfassade der spätgotischen Form sich erhebt, die wir bereits aus dem zweiten Beispiel (Abb. 2) kennen. Vor deren Eingang steht ein Baldachin mit

spätgotischen Formen und einer Kuppelbekrönung, die wiederum an San Marco erinnert. Auch diese Art von Baldachin, von der wir bereits ein weiteres Beispiel kennen (Abb. 4), hatte Bellini in seinem Musterbuch, da sie in vielfach abgewandelter Form in zahlreichen anderen Zeichnungen vorkommt³⁵⁾.

Außer dem bezüglich der palazzi Festgestellten ist an dieser Zeichnung noch folgendes interessant: weisen die von uns analysierten Paläste Architekturformen auf, die auf alle Fälle nicht gotische sind, sondern eher wieder einer früheren Epoche zuzuordnen wären, so zeigen die Kirchenfassade und das an sie anschließende Gebäude rechts explizit gotische oder zumindest gotisierende Formen: Spitzbogenfenster, Baldachin, Vierpaßfüllung, getreppter Eselsrücken, gotisches Kelchkapitell. Vor dieser Fassade spielt sich das theologisch relevante Geschehen ab. Ist es denkbar, daß Bellini mit der Verbindung Christus, Wunder und Gotik auf der einen und Alltagsleben und Nicht-Gotik auf der anderen Seite außer der Darstellung eines heiligen Geschehens innerhalb eines deutlich venezianischen ambiente und venezianischer Architektur noch etwas anderes aussagen wollte, die unterschiedlichen Stile ~~mit einem~~ Bedeutungsinhalt versah, vergleichbar etwa mit Architekturen eines Jan van Eyck, deren Sinn Panofsky entschlüsseln konnte³⁶⁾? Darauf eine Antwort zu suchen bleibt dem fünften Kapitel vorbehalten.

War im eben besprochenen Beispiel eine relative Nähe zur venezianischen Baukunst festzustellen, so gestaltet Bellini in der nun zu besprechenden Zeichnung (Abb. 6) unter Benutzung der gleichen, aber spiegelverkehrten Anordnung der Gebäude etwas völlig anderes: einen Palast Salomons, bei dem Bellini Architektur- und Schmuckformen verschiedener Provenienz verwendet und in einer Weise zu Architekturen kombiniert, wie sie weder jemals gebaut wurden noch baubar waren.

Wir sehen geradeaus auf einen aus mehreren Baukörpern zusammengesetzten Palastteil, in dessen tiefer Erdgeschoßhalle sich das im Verhältnis zur Größe der Architektur klein dargestellte Hauptgeschehen vollzieht.

Die Halle ist durch eine Bogenstellung auf zwei Seiten geöffnet, die mit ihren weiten Rundbogen renaissancehaft anmutet, obwohl weder die Säulenbasen noch die Pilasterkapitelle antiken Ursprungs sind, oder von antiken Vorbildern abgeleitet sein können. Ähnliches gilt für den Brunnen³⁷⁾: er zeigt antikische Formen besonders in manchen Ornamenten, aber auch solche, die unantik sind, wie z.B. das Kapitell unter der unteren Brunnenschale.

Über der vorderen Bogenstellung des Palastes in Form der Kränze mit wehenden Bändern, die wir bereits kennen, weitere antikische, renaissancehafte Elemente, wohingegen der Balkon mit der überdachten Treppe, die beiden ungleich breiten, gegenüber dem Mittelteil weit vorspringenden Eckrisalite, der Mittelteil mit seinem, ihn vor allen anderen Bauteilen des Palastes auszeichnenden reichen Schmuckwerk, der in Disposition und Form zumindest von Ferne an das Steno-Fenster erinnert, allerdings hier in völlig anderm Kontext verwendet wird, die Fensterformen, der Bogenfries, die Kamine, der Altan auf dem Dach erstens der venezianischen Baukunst entnommen sind oder zumindest an sie alludieren und zweitens vorherrschend gotisch sind. Hier finden sich also antikisch-renaissancehafte Formen am unteren Teil des Palastes und vor diesem, dort also, wo Salomon sein Urteil spricht, an den oberen Teilen der Gebäude gotische und venezianische Formen. Diese recht deutliche Trennung läßt die Frage aufkommen, ob auch hier die Stile als Ausdruck über sie hinausweisender Dinge begriffen werden sollen, oder welcher Grund sich ansonsten dafür finden ließe, falls sich herausstellen sollte, daß die erste Möglichkeit zu keinem Ergebnis führt.

An dem den Hof nach rechts begrenzenden Palastflügel fällt mehrerlei auf: einmal die in die Bildtiefe führende gedeckte Außentreppe in einer Form, wie sie häufig in Venedig war³⁸⁾, der Dachgarten und schließlich die beiden dicht nebeneinander stehenden, durch eine Holzbrücke verbundenen, formal an Geschlechtertürme erinnernde Bauten. Wo diese innerhalb des

Gebäudeverbandes stehen sollen, bleibt unklar.

In dieser Massivität und Höhe kommen derartige Doppelbauwerke in Venedig nicht vor. Doch hat es in dieser Stadt ähnliche Bauwerke - zwei turmartige Gebäude durch eine Holzbrücke verbunden - im Dugento gegeben³⁹⁾. Wenn Bellini hier tatsächlich venezianische Architektur als Vorbild genommen hat, es kommen als Alternative wiederum Bildquellen in Frage, so rekurriert er damit auf eine uralte Gebäudeform und integriert sie in einen vollkommen anderen Zusammenhang. Wenn er eine Bildquelle benutzte, so konnte Bellini diese Gebäude umso leichter in seine vorherrschend an venezianischer Architektur orientierten Darstellungen integrieren, als etwas Vergleichbares in Venedig gebaut worden war. Diese These läßt sich im Laufe der Arbeit gerade an Bauskulptur weiter ausbauen und sichern.

Die besprochene Zeichnung macht noch etwas zweites, wichtiges klar: die Verwendung gotischer Formen, wie wir sie bisher ausschließlich im Londoner Buch fanden, ist keineswegs auf dieses beschränkt, wie vielleicht der vorherrschend antikisch gebildete Rundtempel (Abb. 3) hätte glauben machen können. Auch im Pariser Buch verwendet Bellini, wenn auch nicht so häufig, gotische Formen, doch zeigen die Architekturen des letzteren deutlicheren antikischen, renaissancehaften Einschlag, wie an weiteren Beispielen deutlich werden wird.

Wenn Bellini in seinem späteren Zeichnungsband in verstärktem Maße antikisch-renaissancehafte Formen und Motive verwendet, so bedeutet dies einen Unterschied zu den Zeichnungen des etwas früheren Londoner Bandes; für den es einen Grund geben muß. Diesen Grund zu suchen, wird dem Quellenkapitel vorbehalten, doch können wir schon jetzt andeuten, daß Donatello in Padua eine zentrale Stellung bei dieser Um- oder Neuorientierung Jacopo Bellinis einnimmt.

Die nächste Untergruppe faßt die Zeichnungen zusammen, bei denen Bellini die Gebäude in einem gleichseitigen 'U' um einen Platz oder Hof anordnet. Diese Art und Weise, Architekturen zusammenzustellen und zu kombinieren, scheint Bellini schon

frühzeitig beschäftigt zu haben, da eine der ersten innerstädtischen Ansichten diese Anordnung zeigt. Diese Zeichnung (Gol. I, 15) verblaßte jedoch so stark, daß sie kaum mehr lesbar ist. Wir wählen eine andere, nämlich die der "Geißelung Christi (III)" (Gol. I, 91)(Abb. 7)⁴⁰⁾.

Diese Zeichnung bildet nun insofern eine Ausnahme innerhalb der Untergruppe, als in den rechtwinkligen Platz links ein im Grundriß achzehneckiger Zentralbau mit Kegelstumpfdach, runder Tambourkuppel der venezianischen Form und kegelhaubenbekrönter Laterne gestellt ist. Dies ist der erste Tempel, denn um einen solchen dürfte es sich mit großer Wahrscheinlichkeit bei einer Geißelungsdarstellung handeln, den Bellini in einer innerstädtischen Vedute zeigt. In den früheren Zeichnungen treten Rundbauten nur in Jerusalemveduten auf.(vgl. Abb. 11) Die Tatsache, daß hier ein Rundbau erstmals in urbanem Kontext gezeigt wird, ist insofern bedeutsam, als sich Bauten dieses Typus' in den folgenden Zeichnungen häufen (Gol. I, 93, 108, II, 5, 22, 48 (Abb. 3)), und zwar als dominierendes Bildthema. Diese Zentralbauten gehören allesamt der dritten Untergruppe der Großgruppe "Einzelbauwerke" an. Aus dieser Beobachtung läßt sich eine Möglichkeit zur Genese der Rundbauten als Einzelbauten gewinnen: zunächst stellt sie Bellini in Jerusalemveduten dar, bei denen sie zur traditionellen Ikonographie gehören⁴¹⁾, dann nimmt er sie in die innerstädtische Ansicht Jerusalems hinein, und als letzten Schritt stellt Bellini sie in Vereinzelung, als Einzelbauwerke dar. Bei dieser Vereinzelung zeigt das erste Beispiel noch einen gotisch geschmückten Zentralbau, der dann immer stärker antikisch geschmückt wird. Den Endpunkt, sowohl was die Größe als auch was die Fülle antikischen Schmuckes angeht, bildet der "Rundtempel mit antiker Bildsäule" (Abb. 3). Zur Erklärung dieser Sondergruppe von Architekturen lassen sich noch weitere Möglichkeiten finden, die im Laufe der Arbeit aufzuzeigen sein werden.

Neben schon bekannten Elementen venezianischer Baukunst zeigen

die Gebäude dieser Zeichnung uns noch unbekannt: zunächst zwei neue Varianten venezianischer Profanarchitektur. Im Hintergrund links steht ein Wohnhaus, dessen auffälligstes Merkmal die Dachlösung bildet, die nachzuweisen mir nicht gelang⁴²⁾. Durch eine calle getrennt ein anderes venezianisches Wohnhaus mit Satteldach. Diese Dachform ist die einfachste der venezianischen Baukunst und auch von daher wird dieses Gebäude als Vertreter der Architektur des Venezia minore gekennzeichnet.⁴³⁾ Beide Häuser sind durch einen Übergang im zweiten Obergeschoß miteinander verbunden, auch dieses Motiv ist in Venedig nachzuweisen⁴⁴⁾. Interessant ist die Gestaltung des Zuganges zur calle: er wird in Höhe des ersten Obergeschosses der beiden Häuser von einem Schwibbogen in Form eines Spitzbogens mit Dreiecksgiebel überfangen. Diese Art, den Eingang zu einer calle auszuzeichnen, stellt eine charakteristische Form der Architektur des Venezia minore dar. Auch heute zeugen noch Beispiele von dieser Baupraxis in Venedig, wie z.B. an der Calle del Paradiso.⁴⁵⁾ Bei diesen beiden Häusern und bei ihrer Zusammenstellung sowie der Ausprägung des calle-Zuganges gibt Bellini also wiederum charakteristische Lösungen wieder, hält sich recht eng an die Baupraxis der Stadt. Unvenezianisch dagegen ist die durch Arkaturen zum Platz und zur Seite hin geöffnete Halle des Palastes rechts, in der sich die Geißelung Christi vollzieht. Der Palast ist jedoch, abgesehen von der Erdgeschoßloggia, wiederum durch folgende Architekturelemente als venezianisch bestimmt: Eckfenster und Eckbalkone, der charakteristische Wechsel von Öffnung und Schließung der Mauer, die vorherrschend horizontale Gliederung, Mittelbalkon, torreselli, die Mezzaninfenster in einer großen ungegliederten Mauerfläche, merlature und patere. In dieser Zeichnung läßt sich ein Moment, das bei Bellinis Architekturen und bei ihrer Komposition zueinander auch eine Rolle spielt, deutlich ablesen, und zwar die Zusammenstellung von bescheidener Architektur, wie sie durch die beiden Häuser links im Hintergrund repräsentiert wird, mit vornehmer Architektur, wie es die beiden Paläste mit Eckkrisaliten sind⁴⁶⁾.

Eine derartige Zusammenstellung von bescheidenen Häusern und vornehmen Palästen gab es in Venedig nicht, ebensowenig natürlich wie einen derartigen Zentralbau. Bellini muß also etwas anderes dazu bewogen haben, diese Komposition von Gebäuden zu wählen. Ein Anhaltspunkt bietet wiederum die Tatsache, daß sich das theologisch relevante Geschehen in einem der vornehmen Paläste abspielt, daß der Tempel in Zusammenhang mit den bescheidenen Architekturen gebracht ist. Die Architekturen würden dann dadurch, daß sie unterschiedliche Rangstufen bilden, zu Vermittlern einer über sie hinausweisenden Aussage. Damit läge hier ein ähnlicher Fall vor wie bei der Zeichnung der "Auferweckung des Lazarus" (Abb. 5). Ob dies in der Tat so ist, werden wir anhand dieses Beispiels später zu klären versuchen. Wichtig ist festzuhalten, daß Bellini hier eine sehr alte, vornehme venezianische Palastform wiedergibt, sie aber mit nichtvenezianischen Architekturelementen versieht.

Ähnliches gilt auch für das Beispiel der vierten Untergruppe, die "Verkündigung an Maria" (Gol. II, 28)(Abb. 8). Diese Untergruppe umfaßt solche Zeichnungen, in denen die Gebäude 'L'-förmig den Freiraum begrenzen⁴⁷⁾. Diese Darstellung der Verkündigung enthält eine der aufwendigsten Palastarchitekturen, die Bellini jemals zeichnete.

Trotz der völlig anderen Umgebung - die Gebäude stehen in einer weiten Landschaft - ist die Übereinstimmung bezüglich der Anordnung der Gebäude und manche Einzelheiten an ihnen mit denen der rechten Bildhälfte des eben besprochenen Beispiels auffällig: ein stark fluchtender Palast mit torreselli rechts, ein weiterer Palast und ein campanile in rechtem Winkel zu jenem im Hintergrund. Beide Zeichnungen hängen also, sowohl was die Anordnung der Gebäude als auch was die Form der Gebäude betrifft, eng zusammen. Bellini kann also ähnliche Architekturen aus dem urbanen Kontext, wohin sie eigentlich gehören, herauslösen und sie in eine Umgebung stellen, in der sie nie gebaut worden wären. Und Bellini kann vergleichbare Architekturen in unterschiedlichen Bildthemen

bringen. Bellini stellt in dieser Zeichnung den Palasttypus mit Eckrisaliten, was die Architekturformen und den Schmuck angeht, in seiner ursprünglichen byzantinisch-romanischen Form, d.h. derjenigen des 12. und 13. Jahrhunderts dar, als diese Palastform in Venedig "eingeführt" wurde. Als einziges noch erhaltenes Beispiel zeugt der sogenannte Fondaco dei Turchi (in stark restaurierter Form) vom Aussehen eines solchen Palastes der Anfangszeit⁴⁸⁾. Bellini geht also mit der Darstellung dieses Palastes, wie auch mit dem vor ihm stehenden niedrigeren Palastteil mit den engen und hohen Arkaden und mit der für diese Zeit charakteristischen merlature-Form, die und bereits von dem "Rundtempel mit antiker Bildsäule" (Abb. 3) aus ganz anderem Zusammenhang bekannt ist, auch im Profanbau auf eine sehr weit zurückliegende Epoche der venezianischen Baukunst zurück. Auf Reminiszenzen an San Marco wurde schon mehrfach hingewiesen. Auch in dieser Zeichnung ist eine Anspielung an die Kuppelform dieser Kirche rechts im Vordergrund über dem Palast zu sehen. Dieser Palastteil weist nun neben byzantinisierenden Formen, wie etwa die Reihe der sala-Öffnungen und der enge, gestelzte Bogen der Erdgeschoßloggia-Stirnseite, die Form der Balustrade im weiten Segmentbogen, auch wieder Motive auf, die dieser frühen Epoche nicht eigen sind: der weite Segmentbogen, der Schmuck des Frieses darüber, die Konsolenformen der Balcone und andere mehr. Gerade die Schmuckformen waren an keinem Bauwerk Venedigs oder Paduas zu sehen, ebensowenig wie ein derartiger Raum, in dem Maria die Kunde empfängt. Hier benutzte Bellini wiederum Bildquellen, die im übernächsten Kapitel in ihrem Verhältnis zu Bellini zu behandeln sind. Neben dem so deutlich byzantinische Formen aufweisenden Palastflügel im Hintergrund, der der venezianischen Architektur nahe steht, schließt eine triumphbogenähnliche Architektur mit antikisierenden Formen an. Aber die Stirnseite des Bogenlaufes ist wiederum in ganz und gar unantiker Weise mit Reliefs (?) geschmückt, deren Szenen bis auf eine

Ausnahme - sie zeigt einen trionfo - nicht erkennbar sind. Die Schmückung eines Bogenlaufes mit Flachreliefs gehört der venezianischen Bautradition an: sie findet sich in prinzipiell ähnlicher Weise an den Archivolten der Westportale von San Marco. Auch hier geht Bellini - wenn ich mich nicht täusche - auf frühe venezianische Bautradition zurück⁴⁹⁾. Ein vergleichbarer Bogen als Ganzes jedoch ist in Venedig nicht nachzuweisen.

In dieser Zeichnung finden sich also Elemente explizit venezianischer und zwar früher venezianischer Bautradition mit solchen Bau- und Schmuckformen vereinigt, die unvenezianisch sind.

Die letzte Untergruppe der innerstädtischen Veduten und Palastanlagen wird von solchen Zeichnungen gebildet, die die Einsicht in schmale und tiefe Höfe, Plätze oder Straßen bieten, die von Gebäuden umstanden sind, wobei in elf der vierzehn Fälle - damit ist diese Untergruppe die zahlenmäßig stärkste überhaupt und erweist sich als offenbar für Bellini besonders interessant - ein mehr oder weniger aufwendig gebildeter, mehr oder weniger tiefer Bogen den Einblick rahmt. Ein solcher Bogen kann auch beinahe zum Hauptgegenstand werden, wie das Beispiel "Christus vor Pilatus" (Gol. II, 34)(Abb. 9) verdeutlicht. Das zweite Beispiel, das sog. "Spital mit Pestkranken (?)" (Gol. II, 73)(Abb. 10), zeigt einen Durchblick durch einen tonnengewölbten sottoportico in eine lange, in die Tiefe führende Straße.⁵⁰⁾

Die Darstellung des ersten Beispiels wird beherrscht von dem hinter einem tiefen, um zwei Stufen erhöhten, bevölkerten Vorplatz sich erhebenden, riesenhaften, aufwendig geschmückten antiken Triumphbogen. Durch ihn blickt man geradewegs - die Zeichnung ist streng zentralperspektivisch organisiert - in einen schmalen, tiefen Hof, an dessen Ende Pilatus unter einem spätgotischen Baldachin vor einer mit gotischen und romanisch-byzantinischen Fensterformen durchbrochenen Fassade sitzt.

Dieser Bogen macht neben dem eingangs besprochenen Rundtempel (Abb. 3) den stärksten antikischen Eindruck: die gekuppelten Säulen auf hohen Sockeln, das Gegliedertsein des Bogenlaufes, die Attika, verschiedene antike Profile wie Karnies, Wulst u.ä. und auch antike Schmuckformen wie Zahnschnitt, Eierstab und schließlich auch die Palmzweige haltenden Niken in den Zwickeln⁵¹⁾. Für diesen Triumphbogen benutzte Bellini ein ganz bestimmtes Vorbild, das jedoch nicht, wie die ältere Forschung behauptet, in Rom⁵²⁾, sondern nach neuerer Erkenntnis im Sergier-Bogen zu Pola⁵³⁾, der im venezianischen Herrschaftsbereich lag, zu suchen ist (Abb. 24). Zahlreiche Elemente stimmen überein: die gekuppelten Säulen, der weite, gegliederte Bogenlauf, das Vorhandensein einer Attika, die Niken in den Bogenzwickeln⁵⁴⁾. Die Feststellung, daß Bellini auch bezüglich eines antiken Bauwerkes auf ein sich im venezianischen Bereich befindliches rekurriert, ist wichtig und bestärkt unsere Beobachtungen und Feststellungen, die wir bei den Reminiszenzen an venezianische Bauten wie San Marco oder den Palasttypus des Fondaco gemacht haben: Bellini rezipiert zuallermeist Venezianisches.

Auch wenn Übereinstimmungen mit dem Vorbild, gerade auch was die Gesamterscheinung angeht, festzustellen sind, so erweisen sich die Säulenbasen und -kapitelle, die Proportionierung besonders des unteren Gebälkes, die Schmuckformen der Gebälke, der auf den Schlußstein geblendete Schild mit fackelhaltendem putto, das Relief der Attika in dieser erzählenden Form, die Gestaltung der Bogenunterseite, die großen Mauerflächen zwischen Bogenöffnung und Säulenpaaren, überhaupt das Eingebundensein des Bogens in einen Mauerverband bei näherem Hinsehen als doch nicht dem Vorbild eigen und als unantik. Woher entnahm Bellini diese Formen, die er dann offensichtlich nicht direkt von dem oder einem antiken Vorbild abzeichnete, und wie kam er überhaupt dazu, eine Darstellung mit "Christus vor Pilatus" so zu gestalten, gab es also Vorbilder für derartiges?

Ein Moment verbindet diese Zeichnung mit der als nächste zu besprechenden: der starke Tiefenzug, der auch den anderen Zeichnungen der Untergruppe eigen ist.

Die Architektur der Zeichnung des "Spitals mit Pestkranken" weist, abgesehen von obengenannter Gemeinsamkeit, zahlreiche Unterschiede zu der eben besprochenen auf. Nicht ein Triumphbogen ist dargestellt, sondern ein sottonortico, dessen Fassade nur ausschnittsweise gegeben ist. Jede Architekturform ist einfacher, hat eine andere Formensprache, um nur auf die Marmorinkrustation, die eingetieften patere der Bogenzwickel und die wohl einen Balkon tragenden Konsolen hinzuweisen. Auch die Profilierung des Gesimses ist eine andere, ebenso wie die Gestaltung der Bogenunterseite. Der Blick durch den sottonortico geht auf eine Straße, die von recht summarisch dargestellten Häusern flankiert wird. Die Form der Häuser unterscheidet sich von all den Architekturen, die Bellini ansonsten gezeichnet hat und von denen wir Beispiele sahen. Diese auffällige Unterschiedlichkeit - man beachte die Terrasse - erklärt sich daraus, daß diese Straße eine Reminiszenz an diejenige darstellt, die Andrea del Castagno für das Mosaik der "Dormitio Virginis" in der Cappella dei Mascoli von San Marco entworfen hat. (Abb. 57). Bellini setzt sich also hier mit einer zeitgenössischen Bildquelle auseinander, ebenso wie er es mit trecentesken tut, wie wir eingangs andeuteten.

Zwei Beispiele sind abschließend noch zu behandeln und zwar solche aus der dritten Großgruppe, den Stadtveduten.

Diese zeichnet Bellini im Bildvorder-, -mittel- und -hintergrund. Die Stadtveduten in Mittel- und Hintergrund innerhalb einer Landschaft sind oft so klein und summarisch, daß nur Weniges zu erkennen ist. Sie sind Chiffren für Stadt. Unsere Betrachtung kann sich daher auf die Stadtansichten im Vordergrund beschränken⁵⁵⁾. Diese erstrecken sich immer in perspektivischer Verkürzung bis in den Bildmittel- oder gar -Hintergrund. Die aufwendigste von diesen, die Bellini jemals zeichnete, stellt die in der Zeichnung "Kruzifixus" (Gol. I, 2)(Abb. 11) dar. Außer dieser ziehen wir noch die

der Darstellung "Einzug in Jerusalem" (Gol. II, 16)(Abb. 12) heran, die drei für uns interessante Aspekte vereinigt.⁵⁶⁾ Die Jerusalemvedute des ersten Beispielles zeigt dichtgedrängte, hochaufgetürmte Gebäude verschiedenen Aussehens: hinter hohen Wehrmauern erheben sich phantastische Rundbauten, die vom Aufbau her ähnlich oder fast identisch mit denen sind, die Bellini als Einzelbauwerke oder als Teil einer innerstädtischen Vedute (vgl. z.B. Abb. 7) gezeichnet hat. Auch der "Rundtempel mit antiker Bildsäule" (Abb. 3) unterscheidet sich nur unwesentlich von der Tektonik her von den Rundbauten dieser Stadtvedute. Den Hauptunterschied bildet der Schmuck, der dem Gebäude in diesem Falle "mittelalterliches" oder "antikisches" Aussehen verleihen kann.

Innerhalb der großen Anzahl verschiedener Gebäude fällt eines besonders auf, nämlich der venezianische Palast mit Eckrisaliten im Hintergrund rechts in einer von uns als altertümlich erkannten Form. Auch diese Jerusalemvedute enthält also einen Hinweis auf Venedig. Daran knüpft sich die Frage, ob Bellini als Urheber einer solchen Praxis zu gelten hat. Denn bekanntlich gibt beispielsweise Andrea Mantegna in seinen Veduten ebenfalls manchen Hinweis auf die Architekturen bestimmter Städte, z.B. Venedigs in seinen Darstellungen "Christus am Ölberg"⁵⁷⁾. Einen weiteren auffallenden Bestandteil dieser Vedute Bellinis bildet die hohe Säule, die eine nackte, auf einer Kugel stehende Figur trägt⁵⁸⁾. Ein solches Motiv in eine durchaus der Tradition verhaftete Jerusalemansicht einzubringen, deren Quellen zu besprechen sein werden, darin war Bellini einer der ersten, wie Haftmann in seiner Arbeit über das italienische Säulenmonument verdeutlicht⁵⁹⁾. Und doch konnte Bellini dies umso leichter tun, als es in Venedig ähnliche Säulenmonumente am Molo seit alters gab. Hier scheint mir einer der Fälle vorzuliegen, der die anlässlich der Doppeltürme innerhalb der Palastanlage des "Urteil Salomons" (Abb. 6) aufgestellten These bestärkt. Die Säule und die Figur sind nicht venezianisch, sondern erinnern formal an antike Säulen und antike Statuen. In eine Jerusalemvedute integriert, werden sie zu Zeichen des Nicht-Christlichen, des Alten, bestimmen

auch, wenn man so will, das Alter der Stadt, die Zeit, in der sich das Geschehen der Kreuzigung Christi abspielte⁶⁰⁾. Ist diese Säule Ausdruck eines Antikeninteresses und bis zu einem gewissen Grade auch der eines historischen Bewußtseins bei Bellini, so liegt ein anderer Fall bei den Überresten einer antiken Aedicula im Bildvordergrund links vor. In Zusammenhang mit dem Kreuzigungsthema soll hier wohl die antike Ruine als Chiffre für das durch Christi Tod überwundene Heidentum stehen⁶¹⁾. Diese Art der Antikenverwendung, die sich auch bei Hieronymus- und Taufe-Christi-Darstellungen findet, ist bezeichnend für Bellinis Antikenverständnis, das offenbar also zwei einander widersprechende Aspekte kennt: zum einen eine Begeisterung für Antikes, wie sie sich beispielsweise hier in Form der Säule mit nackter Figur oder in dem "Rundtempel mit antiker Bildsäule" (Abb. 3) offenbart, zum anderen eine negative, moralisierende Sicht der Antike oder, wie es Haftmann formuliert, einen "Antikenhaß"⁶²⁾, der die Antike als Zeit der Gottlosigkeit dem Christentum gegenüberstellt. Für Bellinis Antikeninteresse dagegen sprechen drei Aspekte der zweiten Stadtvedute (Abb. 12): im Vordergrund rechts an der Stadtmauer ist, als Relief gedacht, eine antike Münze angebracht, die bestimmbar ist als revers einer Sesterz des Caligula mit der Darstellung einer sitzenden pietas⁶³⁾. Eine derartige Verwendung antiker Münzen als großformatige Reliefs kommt bei Bellini öfter vor, wie an weiteren Beispielen zu sehen ist (vgl. z.B. Abb. 14, 16, 20). In dieser Zeichnung treffen wir nun auf explizite Rom-Mirabilien in Form der beiden Pyramiden⁶⁴⁾. Bellini gibt diese hier und auch in den anderen Zeichnungen derart konventionell, daß es ausgeschlossen erscheint, er habe z.B. die Cestius-Pyramide oder den vatikanischen Obelisken an Ort und Stelle gesehen. Zur Kenntnis solcher Rommirabilien liegen Bildquellen in Oberitalien nicht nur räumlich näher (vgl. z.B. Abb. 41). Und als dritter Hinweis auf Bellinis Antikeninteresse zählt das Reiterstandbild auf einer hohen Säule. Die Darstellung

ist zu summarisch, als daß sie zu identifizieren wäre. Doch allein die Tatsache, daß Bellini hier und in anderen Zeichnungen Reitermonumente in Form von Ehrensäulen darstellt, ist an sich schon sehr bemerkenswert. Sie zeugen von Bellinis Interesse an dieser genuin antiken Form und von seinem Sich-Gedanken-Machen über diese⁶⁵⁾. Diese drei Reminiszenzen an Antikes erfüllen in dieser Zeichnung das, was die Säule mit nackter Figur in der ersten Jerusalemvedute ebenfalls tat: sie "datieren" die Begebenheit in die römische Antike. Und ein letztes fällt bei dieser Vedute auf: das langgestreckte Gebäude ähnelt einem der prominentesten Bauwerke Paduas, dem Palazzo della Ragione im Zustand vor den späteren Veränderungen⁶⁶⁾. Damit liegt hier einer der sehr wenigen Fälle vor, bei denen das ungefähre Abbild eines bestimmaren, real existierenden Gebäudes in eine Phantasiestadt eingebracht ist.

Die erste Auseinandersetzung mit den Architekturen Jacopo Bellinis brachte zweierlei: erste wichtige Ergebnisse und Fragen, um deren Klärung wir uns in den folgenden Kapiteln bemühen. Als Ergebnisse können wir folgende verbuchen:

1. Bellini zeichnet sehr verschiedene Architekturen in verschiedenen Kontexten: Einzelgebäude oft mit Einblick in ihr Inneres, innerstädtische Veduten, Palastanlagen, Stadtveduten.
2. Bellini setzt Gebäude oder Gebäudegruppen und Freiräume in verschiedener Art und Weise zueinander oder zum Bildfeld in Beziehung. Dabei erfindet er nicht für jede Zeichnung neue Lösungen, sondern wiederholt einige wenige Kompositionsformen, die durch ihre Wiederholung schematischen Charakter bekommen und die im Folgenden als Schemata bezeichnet werden. Solche Schemata zieht Bellini zur Darstellung unterschiedlicher Architekturen heran: ein Palast kann in der ersten Großgruppe in derselben Weise zum Bildraum in Beziehung gesetzt sein wie ein Tempel, die Gebäude einer innerstädtischen Vedute können in identischer Weise wie die Gebäudeteile einer Palastanlage angeordnet sein. Die Schemata hat Bellini entweder selbst er-

funden oder er hat sie übernommen. Daß letzteres zutreffend ist, wird das übernächste Kapitel deutlich machen.

3. Die Architekturen, die Bellini darstellt, weisen allesamt einen mehr oder minder starken und deutlichen Bezug zur venezianischen Architektur auf. Bellini bildet jedoch niemals ein real existierendes Gebäude in toto ab. Er gibt also weder Portraits bestimmter Bauwerke noch solche von Gebäudeensembles Venedigs.

4. Die Tatsachen, daß Bellini zu seinen Darstellungen der innerstädtischen Veduten Schemata benutzt, die er auch bei Palastanlagen in gleicher Weise verwendet, und daß er bis auf ganz wenige Ausnahmen - und diese finden sich nur in Stadtveduten - keine real existierenden Gebäude wiedergibt, wohl aber solche mit explizit venezianischem Charakter, auch wenn bisweilen nichtvenezianische Elemente in diese integriert werden, heißt, daß Bellini auch nicht die Stadt Venedig abbildet. Dies wird bestärkt durch die Tatsache, daß nur in drei der vielen Zeichnungen Wasser zu sehen ist⁶⁷). Desweiteren dadurch, daß er teilweise Gebäude oder Architekturelemente darstellt, die einer ganz bestimmten Epoche der venezianischen Baukunst angehören, nämlich der romanisch-byzantinischen; Anspielungen an San Marco - n i e das Portrait der Kirche - oder an Architekturen wie der des Fondaco dei Turchi waren häufig: ein Zurückgehen also auf die eigene Vergangenheit. Bellini gibt keine Veduten des real existierenden Venedigs, d.h. er bildet nicht ab, sondern er "baut" venezianische Architektur in Auseinandersetzung mit ihr und mit Bildquellen, über die zu handeln ist. Die Architektur, die er "baut", weist fast ausschließlich allein die charakteristischen Elemente venezianischer Baukunst auf, ist von der realen Baupraxis - um 1450 stand der Stil des gotico fiorito noch in voller Blüte⁶⁸) - abstrahiert durch die Auseinandersetzung mit der Architektur der Vergangenheit und mit den Bildquellen. Dabei gelangt Bellini bisweilen zu Ergebnissen, die eine Übersteigerung - und das nicht nur in der Größe der Architekturen - bedeuten, Übersteigerung durch Verwendung charakteristischer

Elemente unter Weglassung des wuchernden Schmuckes beispielsweise. Dies bedeutet gleichzeitig auch eine gewisse Polemik in Bezug auf die Baupraxis seiner Zeit: keiner der Paläste Bellinis zeigt Formen wie sie etwa die Ca' d' Oro aufweist. Die gotischen Paläste sind, wenn man so will, gereinigt mit Hilfe der eigenen Architekturvergangenheit.

5. Bellini zeichnet auch Architekturen, die sich als Ganze weit von der venezianischen Baukunst entfernen, das sind neben manchen der Palastanlagen insbesondere Tempel, Rundtempel und Triumphbögen. Doch auch bei diesen kommen häufig venezianische Architekturelemente vor und zwar meist solche der frühen venezianischen Baukunst, wie z.B. am "Rundtempel ..." (Abb. 3) die merlature in Form derer des 12./13. Jahrhunderts. Solche Bauten sind Antikenphantasien ohne Rücksicht auf einen archäologischen Befund, aber eben auch mit Bezug zu Venedig.

6. Neben den venezianischen Architekturelementen verwendet Bellini oftmals in Mischung mit diesen Elemente oder auch und besonders Schmuckformen, die er weder in Venedig noch in Padua an gebauter Architektur finden konnte, nämlich die der Antike entnommenen bzw. die an sie erinnernden.

7. Bellinis Verhältnis zur Antike ist zweigesichtig: zum einen hegt er ein deutlich ablesbares Interesse für sie, zum anderen lehnt er sie ab.

8. Bellini besaß Musterblätter für Architekturen und Architekturelemente sowie für Schmuckformen. Dieser Punkt ist im Folgenden noch auszubauen.

Die Fragen, die sich aus der Betrachtung der Architekturen ergaben, zielen zunächst auf die Quellen der Schemata in der Anordnung der Architekturen, der verschiedenen nichtvenezianischen Elemente und Motive, also die Frage nach dem Musterbuch, desweiteren auf das Verhältnis von dem Inhalt der Darstellung zu den Architekturen, d.h. also die Frage, ob die Architekturen eine irgendwie geartete Konnotation besitzen, und schließlich darauf, ob Bellinis häufige Verwendung von Formen der frühen venezianischen Architektur zufällig und nur Ausdruck einer persönlichen Vorliebe ist, oder ob dies in einen größeren Zu-

sammenhang gestellt werden kann.

THESEN UND ERGEBNISSE DER BISHERIGEN FORSCHUNG

Manche der Fragen, die sich uns stellten, wurden in der bisherigen Forschung bereits gestellt, besonders die nach den für die Architekturen maßgeblichen Quellen, daneben auch nach Bellinis Neuerungen bezüglich der Ikonographie einzelner Darstellungen, nach Bellinis Perspektivkonstruktionen und deren Quellen und anderes mehr, das für unseren Zusammenhang minder wichtig ist.

Besonders geschah dies in der neueren Forschung, die durch Pop- ham, Pouncey und Röthlisberger "begründet" wurde, wie im ersten Kapitel ausgeführt¹⁾.

Die Thesen der älteren Literatur sind bei Tietze, Tietze-Con- rat, bei Röthlisberger und Mariani Canova zusammengefaßt, sodaß wir hier der Pflicht enthoben sind, sie erneut zu referieren.²⁾

Die einzige neuere Arbeit, die den Ergebnissen Röthlisbergers be- zuzüglich des Pariser Bandes nicht folgt, stammt von Frau Ma- riani Canova. Sie hält doch an einem Anteil Giovanni und Gen- tile Bellinis an manchen Zeichnungen fest³⁾; einer ähnlichen Ansicht scheinen auch Degenhart und Schmitt, soweit es sich aus einem Nebensatz ersehen läßt, zuzuneigen⁴⁾.

Die Forschung zu Jacopo Bellini ist sich seit jeher einig, daß Bellinis Architekturzeichnungen ohne die Errungenschaften der florentinischen Frührenaissance nicht denkbar ist, daß also Bellini mit dieser in Beziehung stand. Grundlegend dafür sollte die Florenzreise der Jahre 1423/25 gewesen sein, die jedoch nicht gesichert ist.⁵⁾ Die Frage, inwieweit und auf welchem Wege Bellini mit der Kunst der Toskaner vertraut wurde, verfolgt die neuere Forschung, die neben dem Aufsatz Ma- riani Canovas und den Ausführungen Röthlisbergers ausschließ- lich in den Händen von Joost-Gaugier⁶⁾ liegt, weiter, doch kommt gerade die Letzgenannte bisweilen zu Ergebnissen, die der Wahrscheinlichkeit entbehren, wie in unserem ersten Ka-

pitel bezüglich der angenommenen Florenzreise um 1440 und des Romaufenthaltes angedeutet wurde.⁷⁾

Joost-Gaugier sieht zwischen den Architekturen Jacopo Bellinis und der Frührenaissance in Florenz eine enge Verbindung⁸⁾. So müsse Bellini beispielsweise aus eigener Anschauung Brunelleschis Ospedale degli Innocenti gekannt haben, da er eine Arkatur mit Zwickeltondi wie die der Turnier-Darstellung in Gol. I, 62 gezeichnet habe. Die Verfasserin weist gleichzeitig daraufhin, daß es sehr ähnliche Folgen von Bögen in Venedig - und ich möchte hinzufügen in Padua⁹⁾ sowohl bei gebauter als auch bei gemalter Architektur - zu sehen gab. Ein wesentliches Argument, das die Autorin zur Stützung ihrer These anführt, ist die Verwendung von Zugankern zwischen den Bögen (vgl. z.B. Abb 3 mit dem "Rundtempel", den Joost-Gaugier als ein Beispiel anführt), und zwar "in a Tuscan way"¹⁰⁾. Die Zuganker der Bögen im Paduaner Baptisterium besitzen jedoch identische Form und Funktion. Viel wichtiger als dieser Hinweis, daß es natürlich auch Zuganker in Oberitalien gegeben hat, ist die Tatsache, daß solche Zuganker in Zeichnungen Kaschierungen der zur Konstruktion des Paumes nach der toskanisch-wissenschaftlichen Methode benötigten Hilfslinien sind. Ein gutes Beispiel für "nichtkaschierte" Hilfslinien bietet Pisanellos Zeichnung (Abb. 20)¹¹⁾ oder man vergleiche dazu Bellinis Zeichnungen Gol. I, 63 und Gol. II, 26 (Abb. 19, 20). Bellinis direkte Kenntnis der florentiner Architektur kann Joost-Gaugier auch in ihren übrigen Arbeiten meines Erachtens nicht schlüssig nachweisen. Überdies scheint mir diese Kenntnis auch nicht zwingend notwendig für Bellinis Architekturen. Das zweite große Verbindungsmoment zwischen Bellini und Florenz sei die Zentralperspektive¹²⁾: daß Bellini diese kannte, steht außer Zweifel (vgl. z.B. Abb. 19, 20). Doch wendet er sie selten nach den strengen Regeln Leon Battista Albertis an, wie immer gesehen wurde und auch Joost-Gaugier zugibt. Darin ist dann die Freiheit Jacopo Bellinis gegenüber der prospettiva legittima zu sehen¹³⁾. Wie allgemein bekannt, setzt

Alberti Architektur und Perspektive in engste Verbindung miteinander, braucht sie zur Meßbarmachung des Raumes¹⁴⁾.

Diese Verbindung von Perspektive und Architektur sieht Joost-Gaugier als einen der Entstehungsgründe für die Architekturzeichnungen Bellinis an: Bellini zeichnete Architekturen, um die Perspektive erproben zu können, denn "as architecture it (=Architektur) makes no sense" und die Architekturdarstellungen seien "a fanciful language devoted to the service of perspective".¹⁵⁾ Die Zeichnungen werden also zu Demonstrations- oder Versuchsobjekten für Perspektive, was meines Erachtens ein Gesichtspunkt, aber sicherlich nicht der einzige ist. Im vorangegangenen Kapitel konnten, was den Sinn der Architekturen angeht, bereits andere Aspekte gesammelt werden. Wichtiger als die direkte Umsetzung Alberti'scher Regeln war für die Perspektive Bellinis die Kenntnis von Bildquellen. Hier macht Röthlisberger einen für uns auch bezüglich der Architekturen selbst entscheidenden Hinweis: die Reliefs mit den Wundertaten des Heiligen Antonius im Santo zu Padua von Donatello (Abb. 44 a/b/c/d)¹⁶⁾. Joost-Gaugier schreibt bezüglich Donatellos Einfluß auf Bellinis Architekturen und Perspektive: "The commonly held hypothesis that Jacopo Bellini's debt to Tuscan art lies merely in the work of Donatello at Padua has never been explicated, and for very good reason since the example of this Florentine master in that place does not account for the diverse traditions of the first half of the Tuscan Quattrocento which are repeatedly referred to by and indeed dominate the drawing albums of Jacopo."¹⁷⁾ Aus gutem Grund werden wir wahrscheinlich machen können, daß Donatello nicht nur durch die Paduaner Reliefs, sondern auch durch seine Zeichnungen auf Bellini weitreichenden Einfluß ausübte, woraus sich ohne Schwierigkeiten die Quellen zahlreicher nicht nur antikischer Architekturmotive und Schmuckformen, sondern auch einigen seiner Schemata in der Anordnung der Architekturen klären lassen.¹⁸⁾

Doch war Donatello bekanntlich nicht der einzige Florentiner,

der ins Veneto kam: Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Filippo Lippi, Lorenzo Ghiberti, Michelozzo und andere¹⁹⁾ hinterließen in Oberitalien Werke und Spuren ihrer spezifischen künstlerischen Umsetzung der damals in Florenz relevanten Probleme und Tendenzen der Kunst und ihrer jeweils spezifischen Auffassung von Architekturen und deren Verbindung mit Perspektive, seien sie gebaut, gemalt, gezeichnet, mosaiziert oder in Relief ausgeführt.

Hier liegen Quellen zu "Tuscanization" Jacopo Bellinis, zumal er ja an den Mosaiken der Cappella dei Mascoli in San Marco mitgearbeitet hat²⁰⁾, bei denen ein Florentiner, nämlich Andrea del Castagno sehr deutliche Spuren florentiner Perspektive und florentinisierender Architektur hinterlassen hat. Die Tietzes, Mariani Canova und Röthlisberger²¹⁾ geben Hinweise auf Architekturen, die wie wir andeuteten und weiter ausführen werden, für Bellini von entscheidender Bedeutung waren, und die sich ebenfalls in Padua befinden: die Freskenzyklen Altichieros, Avanzos und Giustos de' Menabuoi.

Die Abhängigkeit Bellinis von diesen ist jedoch viel tiefergehender und weitreichender als bisher angenommen - mehr als Hinweise darauf existieren nicht -: gerade Bellinis Stadtveduten, Paläste und Kirchen stehen in enger Verbindung mit den Architekturen der paduaner Trecentisten, auch bezüglich der Perspektive, die das "Dreigestirn" so meisterhaft beherrschte, daß es vielfach zu fast "richtigen" Konstruktionen kam²²⁾.

Padua spielte - das wurde schon immer gesehen - für Bellinis Antikenkenntnisse und sein Antikeninteresse überhaupt die entscheidende Rolle: Spuren der Sammelleidenschaft und Antikenbegeisterung Ciriaco d' Anconas, Giovanni Marcanovas und Francesco Squarciones finden sich in vielen Zeichnungen Bellinis²³⁾. Hauptmedium zur Vermittlung von Kenntnissen über antike Kunst waren Zeichnungen mit Musterblattcharakter. Daß Bellini Musterblätter mit antiken Motiven besaß, haben Degenhart und Schmitt in ihrer Veröffentlichung eines von der Münchener Gräphischen Sammlung erworbenen Blattes (Abb. 13 a/b) nachweisen können.²⁴⁾

Die antiken Architekturteile, die das recto des Blattes zeigt (Abb. 13 a), fanden in Bellinis Architekturzeichnungen keinen Niederschlag, ebensowenig wie die Darstellung des verso (Abb. 13 b), wohl die Fassade eines Teiles des Diokletianspalastes in Spalato wiedergebend. Doch ist immerhin die Tatsache bemerkenswert, daß eine ganze Partie eines Gebäudes zeichnerisch Verbreitung fand. Daher ist es durchaus zulässig in Erwägung zu ziehen, daß Bellini ganze Teile beispielsweise der Fresken Altidieros musterblattmäßig abzeichnete, was die enge Beziehung vieler Architekturen der Skizzenbücher zu diesen erklärte. Gleiches dürfte dann auch von den Architekturen Donatellos gelten.

Noch ein Ansatz, den Joost-Gaugier versucht, sollte nicht unerwähnt bleiben: die Beziehungen Bellinis zum zeitgenössischen Theater und Festwesen²⁵⁾. Solche Architekturen wie die der Abb. 19 oder 20 versucht die Autorin mit Entwürfen oder Abbildungen von tableaux vivantes und anderen Formen des Theater- und Festwesens in Verbindung zu bringen. Um dies ernsthaft ins Auge fassen zu können, benötigte die Forschung genauere Kenntnisse über die Theaterpraxis der Zeit. Unter anderem aus diesem Grund lehnt Frau Lecoq die Interpretation der Szenen des 'Ursula-Zyklus' Vittore Carpaccios als Darstellungen von höfischen Theater ab²⁶⁾. Die Möglichkeit, diese und ähnliche Zeichnungen mit Theater- und Festwesen in Zusammenhang zu bringen, ist zwar nicht ganz auszuschließen - eben weil schlüssige Gegenbeweise ebenso fehlen -, aber sie ist für die Architekturen Bellinis nicht unbedingt zwingend, da solche Zeichnungen in vorderer Linie als Auseinandersetzung Bellinis mit Donatello und Castagno anzusehen sind.

Die bisherige Forschung bietet also zahlreiche Hinweise auf mögliche Quellen für die Architekturen Bellinis, Donatello, die Florentiner in Oberitalien, die Humanisten Paduas, die gemalten Architekturen des Trecento. Sie sind im Folgenden weiter auszubauen.

Direkte Kenntnis der florentiner Architektur, Theater und Festwesen, Rom- und zweite Florenzreise sind unwahrscheinlich und darüberhinaus sind sie nicht notwendig für Bellinis Architekturen.

QUELLEN FÜR DIE ARCHITEKTUREN IN DEN SKIZZENBÜCHERN DES JACOPO BELLINI

Die Frage nach den Quellen bezieht sich auf die der verschiedenen Schemata, mit Hilfe derer Bellini seine Architekturen anordnet, auf die nicht der gebauten Architektur entnehmbaren Architekturelemente und Schmuckformen.

Bei den Nachforschungen beschränken wir uns weitgehend auf zwei von der Forschung noch zu wenig eruierte Möglichkeiten: auf die Architekturen Altichieros, Avanzos, Giustos de' Menabuoi in Padua, aber auch in Verona, und auf die florentiner Künstler der Bellinizeit in Padua und Venedig. Bei diesen beschränken wir uns hauptsächlich auf Donatello und Andrea del Castagno. Von Interesse sind auch die paduaner Humanisten und Antiquare, an deren Antikenkenntnissen Bellini, soweit es heute noch nachprüfbar ist, beträchtlich partizipierte. Zuvor ist jedoch kurz auf Architekturen zweier Künstler in Bezug auf diejenigen Bellinis einzugehen, nämlich auf Gentile da Fabriano und Pisanello.

Gentile da Fabriano, Pisanello und die Architekturen Jacopo Bellinis

Die Frage, ob und wenn ja, inwieweit Bellini von den Architekturen und Stadtveduten seines Lehrers Gentile da Fabriano oder auch solchen Pisanellos, mit dem Jacopo in Venedig und Ferrara zusammentraf, beeinflusst wurde, ist schwierig zu beantworten. Beide malten in der Sala del Maggior Consiglio des venezianischen Dogenpalastes Teile des Freskenzyklus' um die Ereignisse des Friedens von Venedig 1177.¹⁾ Gentile da Fabrianos

"Landschlacht"²⁾ zeigte wohl keine Architektur. Von Pisanellos Fresko "Otto vor Papst Alexander III und dem Dogen Sebastiano Ziani" haben wir möglicherweise durch eine sich auf dieses Fresko beziehende Zeichnung in einem der Musterbücher des Pisanelers, die wohl als Entwurf zu werten ist, bildliche Kenntnis³⁾ (Abb. 25)

Der Blick geht in die Halle eines venezianischen Palastes (Degenhart), dessen Fassade in ihrem unteren Teil ganz geöffnet zu sein scheint, ähnlich wie wir es auch bei Bellini kennengelernt haben (z.B. Abb. 1). Der obere Teil der Fassade scheint durchfenstert und mit Wappen versehen zu sein, auch dies ein Motiv, das Bellini bei seinen Einzelgebäuden mit Einblick in ihr Inneres anwendet, wie z.B. bei Gol. II, 40. Im Unterschied zu allen Innenraumdarstellungen Bellinis, die stets in Zentralperspektive oder ihr angenäherten Konstruktionen gegeben sind, zeigt Pisanello den Einblick in Schrägansicht und obliquer Perspektive (möglicherweise mit Rücksicht auf den Betrachterstandpunkt?). Dies stellt eines der weitverbreitetsten trecentesken Verfahren dar⁴⁾, vergleichbar auch mit einigen der Einblicke Altichieros, dessen Schüler Pisanello war, und solcher Avanzos in Padua. Diese Form der Innenraumeinblicke wendet Bellini nicht an.

Ein weiteres Blatt wurde von Degenhart mit einem verlorenen Fresko Pisanellos im Dogenpalast in Verbindung gebracht (Abb. 26): es soll die Nachzeichnung der zentralen Partie des Freskos "Otto als Bittsteller vor Kaiser Barbarossa" darstellen⁵⁾. Mellini dagegen⁶⁾ bringt diese Zeichnung als freie Nachahmung eines Freskos aus dem Zyklus der "Storia degli Spoleti nel consiglio di Venezia" in der paduaner Reggia Carrarese mit Altichiero in Zusammenhang. In der Tat weist die Architektur dieser Zeichnung Elemente auf, die altichieristisch sind: ich weise auf den seitlichen Balkon, die Mittelnische mit Adler, die in den Santo-Fresken ebenfalls vorkommen, ferner Segmentbogen, ausgeschnittene Fassade, die Fenstergestaltung, die Säulenform und den kurzen Vorplatz hin.

Beide Hinweise sind für unseren Zusammenhang interessant:

Wenn die Verbindungsmöglichkeit mit beiden Künstlern besteht, dann heißt das zum einen, daß sich Pisanello offenbar an Architekturen Altichieros bei seinem Fresko im Dogenpalast orientiert hat - wenn sich diese Zeichnung auf jenes bezieht - und zum zweiten, daß Pisanello die Architekturen Altichieros gut kannte. Dies ist in der Tat der Fall, da er eine der paduaner Architekturen seines Lehrers, nämlich den Tempel aus dem Fresko "Der Hl. Georg zerstört die heidnischen Götter" (Abb. 33) in einer Zeichnung in freier Weise ergänzt (Abb. 27)⁷⁾. Auch in Hinblick auf Bellini stellt dies einen interessanten Vorgang dar, weil er zum einen die Wichtigkeit dieser Trecento-Architekturen für die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts bestätigt, zum anderen die Möglichkeit andeutet, gegebene Architekturen in umformender Weise sich zu eigen zu machen. Drittens heißt dies, daß Bellini keinen Einzelfall darstellt, wenn er sich mit den Architekturdarstellungen der paduaner Trecentisten auseinandersetzt⁸⁾.

Wenn also das besprochene Blatt wirklich ein Fresko Pisanellos im Dogenpalast in freier Nachzeichnung wiedergibt, dann sah Bellini eine an Altichiero orientierte Architektur, lernte also an prominentester Stelle, im Dogenpalast, eine sich auch in der Perspektivkonstruktion eng an das paduaner Trecento anlehrende Architektur kennen⁹⁾: möglicherweise entnahm er diesem einige seiner Architekturelemente, die er jedoch naturgemäß auch bei Altichiero selbst in Padua sehen konnte.

Zwei Zeichnungen Pisanellos mit Architekturen völlig verschiedenartiger Auffassungen sind in Hinblick auf Bellini wichtig. Die erste Zeichnung (Abb. 28) zeigt die Ansicht des Santo in Padua von Osten¹⁰⁾. Diese Zeichnung vertritt eine Art der Architekturdarstellung, die Bellini nicht interessierte, die des Architekturportraits. Ähnlich genau gibt Paolo Veneziano das Innere von San Marco in Venedig wieder. Es gab also vor Bellini durchaus exakte Wiedergaben von existierenden Gebäuden. Bellini folgt dieser Tradition in Oberitalien nicht. Die zweite Zeichnung Pisanellos¹¹⁾ (Abb. 29) ist das uns bereits bekannte Architektur-Interieur. Pisanello konstruiert

hier nach der toskanisch-wissenschaftlichen Methode Albertis einen Raum, der mit manchen tonnengewölbten Räumen Bellinis durchaus Ähnlichkeit aufweist. Doch geht Jacopo immer einen Schritt weiter, in dem er nicht bei der reinen Konstruktion stehenbleibt. Eine solche Zeichnung wie die Pisanellos könnte die Vorstufe zu Bellinis Architekturdurchblicken bilden, so könnten Vorzeichnungen Bellinis zu seinen Architekturen ausgesehen haben.

Welche Anregungen Bellini konkret von Pisanello übernahm, ist, soweit ich sehe, bezüglich der Architekturen nicht auszumachen.

Ähnliches gilt auch für Gentile da Fabriano, von dem wir hörten, daß er in Venedig keine Architekturdarstellung hinterlassen hat. Ob Bellini ihn auf die Reisen nach Brescia (1414-1419) und Florenz (1423-1425)¹³⁾ begleitet hat, ist ungewiß. Wenn er es getan hat, dann konnte er in Florenz die Entstehung und Fertigstellung zweier berühmter Altäre, die in den Predellen Architekturen zeigen, sehen: der Altar mit der "Anbetung der Könige" für Palla di Onofrio Strozzi und das sogenannte Polyptichon Quaratesi.¹⁴⁾ Die Architekturen und Stadtansichten sowie die Kircheneinblicke dieser Predellentäfelchen unterscheiden sich größtenteils derart von denen Bellinis, daß er sie, wenn er sie kannte, nicht rezipiert hat. Gerade Einblicke in Kirchen oder Tempel und Stadtveduten konnte er in Padua sehen. Der einzige Anklang, der sich bei Bellini bezüglich der Architekturen an solche Gentile da Fabrianos finden läßt, stellt der Tempel in Gol. I, 108 dar, der entfernt an jenen in Gentiles Predellatafel "Darstellung im Tempel" (Abb. 31) des Strozzi-Altars erinnert. Doch stellt diese Vergleichsmöglichkeit meines Erachtens eine allzu schwache Basis dafür dar, einen diesbezüglichen Einfluß Gentiles auf seinen Schüler zu sehen. Ähnliches dürfte auch für die Lateranfresken Gentile da Fabrianos gelten, die Bellini, wenn überhaupt, dann durch Zeichnungen kannte.

Eine dieser Zeichnungen ist (aus dem Umkreis) von Pisanello erhalten¹⁵⁾ (Abb. 30). Doch ist die Kenntnis solcher Zeichnungen

weder für die Architekturformen noch für die Raumgestaltung, etwa das Unterteilen eines Raumes in die Tiefe durch Bogenstellungen wie in Gol. I, 86/87, Abb. 4), für die Architekturen Bellinis zwingend, da gerade letzteres auch in Padua nachzuweisen ist, z.B. bei Giustos de' Menabuoi Verkündigungsfresko im Dombaptisterium.

Gentiles Architekturen scheinen, wie deutlich zu machen versucht wurde, keinen oder nur geringen Einfluß auf Bellini ausgeübt zu haben¹⁶⁾. In Pisanellos fanden wir bezüglich der Architekturen zwar Parallelen, direkte, zwingende Einflüsse dagegen aber nicht.¹⁷⁾

Die übrigen Architekturen zeigenden Fresken der Sala del Maggior Consiglio, von der unsere Betrachtung ausging, stammten von Guariento¹⁸⁾. Diese hat Bellini zumindest nicht direkt rezipiert: dort waren die Fassade von S. Maria della Carità, die Piazza San Marco, die Fassade von San Marco, eine Innenansicht von San Marco, eine Vedute von Ancona, eine von Rom, die Ansicht des Castel Sant' Angelo und eine Innenansicht der Lateransbasilika zu sehen¹⁹⁾. Keines dieser Bauwerke und keine dieser Venedigansichten sind in Bellinis Skizzenbüchern nachzuweisen.²⁰⁾

Altichiero da Zevio, Jacopo Avanzo, Giusto de' Menabuoi in Padua und Verona und die Architekturen des Jacopo Bellini

Altichiero, Avanzo und Giusto de' Menabuoi²¹⁾ hinterließen in Padua Freskenzyklen, die größtenteils erhalten oder zumindest durch Nachzeichnungen überliefert sind. Sie zeugen anschaulich von der Kultur des frühen Humanismus im Padua des ausgehenden 14. Jahrhunderts.²²⁾

Altichiero stattete in Zusammenarbeit mit Jacopo Avanzo²³⁾ die Cappella di San Giacomo oder San Felice im Santo mit insgesamt 17 Fresken aus. Wenig später erfolgte durch die gleichen Künstler die Ausmalung des dem Santo benachbarten Oratorio di San Giorgio²⁴⁾ mit 22 Fresken. Die Mehrzahl von diesen insgesamt 39 Fresken weist großangelegte Architekturdar-

stellungen wie Einblicke in Tempel oder Kirchen, Paläste und Stadtveduten auf.

Während diese Fresken alle mehr oder weniger gut erhalten geblieben sind, wurden die Arbeiten Altichieros und Avanzos in der Reggia Carrarese, dem Sitz der Fürsten da Carrara, die bis zur Eroberung Paduas durch die Venezianer 1405 die Stadt regierten, bis auf einen Bruchteil zerstört. Hier malten die beiden Künstler große Zyklen profanen, frühhumanistischen Inhaltes, von denen sich in situ nur noch ein starkrestauriertes Petrarca-Portrait in der Sala degli Uomini Illustri oder dei Giganti erhalten hat. Zur ursprünglichen Ausstattung gehörten eine Geschichte Thebens, Zyklen mit viri illustres, Ereignissen aus der Geschichte der Römer, Hannibals, Alexanders, mit Darstellungen der Taten der Carrareser und Bildnissen von diesen und schließlich eine Geschichte des Kampfes der Paduaner gegen die Venezianer. Das Programm dürfte mit größter Wahrscheinlichkeit von Petrarca selbst stammen.²⁵⁾ Über Aussehen und Umfang dieser Fresken unterrichtete Miniaturen und Zeichnungen.²⁶⁾ Von diesen interessieren uns vor allem die Darstellungen Avanzos (?) im Darmstädter Codex²⁷⁾ mit der Geschichte der Römer: hier gibt Avanzo (?) Ansichten von Rom (vgl. Abb. 41), die Bellini wohl im Original, d.h. in Form der Wandgemälde unter den viri illustres der Sala dei Giganti gekannt haben dürfte.

Noch weitere Malereien Altichieros und Avanzos dürfte Bellini gekannt haben durch seine Verona-Reise²⁸⁾: zum einen das berühmte Motiv-Fresko der Familie Cavalli in Sant' Anastasia²⁹⁾ und zumindest die gemalten Bildnisse von römischen Kaisern und Kaiserinnen in Tondi an den Bogenläufen der Loggia del Can Signorio der Reggia degli Scaligeri in Verona. Ob Bellini Zutritt zu der Reggia selbst bekam und dort den Krieg um Jerusalem nach Flavius Josephus und die Trionfi nach Boccaccio sah, ist nicht nachzuweisen, zumal diese zerstört sind, sodaß keine Vergleiche mit Bellinis Zeichnungen angestellt werden können³⁰⁾.

Der dritte Künstler des ausgehenden Trecento, der große Ar-

chitekturen malte, war der aus Florenz stammende Giusto de' Menabuoi, der das Baptisterium des Domes zu Padua³¹⁾ mit Freskenzyklen ausstattete und als weiteres Hauptwerk in Padua die Cappella del Beato Luca Belludi im Santo ausstattete. Hier malte er eine ungewöhnlich großangelegte Vedute von Padua (Abb. 43).

Altichiero, Avanzo und Giusto de' Menabuoi waren, wie im Falle Pisanellos bereits angedeutet wurde, in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts und weit darüber hinaus hoch geschätzt. Zum einen wegen der hohen und höchsten künstlerischen Qualität ihrer Werke, Mantegna "li lodava come pittura rarissima", schreibt noch Vasari³²⁾, zum anderen aber, und dies trifft besonders auf die Humanisten nicht nur in Padua zu, auch deswegen, weil sie Maler waren, die mit der überragenden Persönlichkeit, dem Begründer der neuen Geistesbewegung der studia humaniora, Francesco Petrarca³³⁾ in Verbindung standen: nicht nur die Petrarcabildnisse - besonders aus der Hand Altichieros und Avanzos³⁴⁾ - und die Realisierung antik-römischer Themen in der Reggia Carrarese und der degli Scaligeri, sondern auch zahlreiche Elemente und Motive in den Architekturen ihrer religiösen Gemälde in Padua und Verona zeugen davon. So fügten sie beispielsweise Kaiserbildnisse nach antiken Münzen in ihre Architekturen des "Traumes des Königs Ramires" (Abb. 35), des "Martyrium und Begräbnisses der Hl. Lucia", des Freskos "Die Hl. Katharina weigert sich, die heidnische Gottheit anzubeten" (Abb. 36) und der des Freskos "Der Hl. Georg leert den Giftbecher" (Abb. 39) ein² als¹ Zeichen dafür, daß es sich um Begebenheiten handelt, die in römischer Zeit stattfanden. Sie sind also Zeichen eines gewissen historischen Bewußtseins und solche einer frühen Antikenbegeisterung und -verehrung³⁵⁾. Ein von diesen Künstlern grundsätzlich anderes Verhalten gegenüber der Antike nimmt auch Bellini nicht ein. Außerdem hatten diese Maler auf einem Gebiet, das die Paduaner Humanisten und Künstler besonders beschäftigte³⁶⁾ Erstaunliches erreicht: in der perspektivi-

schen Durchorganisation ihrer Malereien. Sie waren auf empirischem Wege diesbezüglich zu Ergebnissen gekommen, die der perspektivischen Organisation des Bildes nach den "wissenschaftlichen" Methoden des Quattrocento³⁷⁾ sehr nahe kamen und nur die Meßbarkeit des Raumes noch nicht kannten³⁸⁾. Stolz bezeichnet Michele Savonarola im Jahre 1440 Padua als "mater perspectivae picturae", was sich auch auf die Lehrtätigkeit der Naturwissenschaftler wie Giovanni da Fontana, von dem die Traktatwidmung an Jacopo Bellini stammt, an der Universität bezog³⁹⁾.

Nun konnte sich Jacopo Bellini also aus ganz verschiedenen Gründen für die Malereien und die Architekturdarstellungen der drei Trecento-Künstler interessieren: zum einen deswegen, weil es weit und breit nichts vergleichbares gab, was Vielfalt, Größe, Umfang diesen gleichkommen konnte; zum zweiten, weil es berühmte Malereien waren, geschätzt von Künstlern und Gelehrten; zum dritten, weil sie mit dem ihm offenbar zumindest teilweise vertrauten Humanismus in Beziehung standen - Bellinis antiquarisches Interesse sahen wir an Beispielen (vgl. Abb. 12); viertens, weil sie Lösungen der perspektivischen Bildraumgestaltung boten, die ihn offenbar selbst beschäftigte, wie die Traktatwidmung Fontanas und seine Architekturdarstellungen zeigen; fünftens schließlich liegt Padua unweit Venedigs und beide Städte waren politisch und geistig eng miteinander verbunden. Die Universität von Padua wurde von der serenissima zur einzigen zulässigen des venezianischen Festlandbesitzes bestimmt⁴⁰⁾.

Es ist also nicht verwunderlich, daß Bellini die Architekturen Altichieros, Avanzos und Giustos de' Menabuoi sehr genau studierte. Viele Zeichnungen der Skizzenbücher bezeugen dies.

Das erste Beispiel aus den Skizzenbüchern (Abb. 1) zeigt den Einblick in einen Innenraum. Dieser ist - wir deuteten es bereits an - von dem Fresko Avanzos "Predigt des Hl. Jakobus" (Abb. 32) in der Cappella di San Giacomo im Santo abhängig,

wie sich aus dem Vergleich ergibt ⁴¹⁾: sofort ins Auge fallende Gemeinsamkeiten bilden der den Einblick rahmende Rundbogen, das Vorhandensein von Zwickeltondi, der kuppelüberwölbte Hauptraum, die Seitenräume, das Vorhandensein von Emporen, der gotisierende Chor, hier sogar die Rundfenster der Seitenräume. Genauso jedoch fallen die Unterschiede ins Gewicht: Bellini nimmt den Ausschnitt enger als Avanzo, der Rundbogen wird so fast bildfüllend ⁴²⁾, die seitlichen Fortsetzungen (in beiden Fällen zweigeschossig) sind vom Bildrand überschritten und bildoberflächenparallel im Gegensatz zu Avanzo, der zwei vorspringende Baukörper darstellt. Bellini macht das Tempelinnere von vorne her begehbar, während Avanzo einen Sockel mit seitlichen Treppen gibt. Derartige Sockel verwendet Bellini jedoch häufig in anderen Zeichnungen ⁴³⁾. Weitere Unterschiede im Detail brauchen nicht eigens erwähnt zu werden - Bellini kopiert nicht wörtlich. Doch ist folgender Unterschied entscheidend: Jacopo Bellini verwendet eine andere Formensprache, nämlich im Hauptraum eine romanisch-byzantinische, während Avanzo z.B. bei den Arkaden der Emporen ebenso wie bei den Balustraden der Vorbautenloggien gotische Formen vorzieht. Uns erinnerte Bellinis Einblick an eine venezianische Kirche mit der Formensprache von S. Marco, Mellini erinnert Avanzos Einblick an die Formensprache des Santo in Padua ⁴⁴⁾. Solche Allusionen an den Santo geben Altichiero und Avanzo häufiger und zwar ebenfalls in Zusammenhang mit Tempeldarstellungen ⁴⁵⁾ (Abb. 34). Das bedeutet, daß die Möglichkeit lange vor Bellini bestand, mit Hilfe der Formensprache eines christlichen Bauwerkes ein dem nichtchristlichen Kultus geweihtes Gebäude wiederzugeben, und, was wichtiger ist, die Formensprache der lokalen Baukunst zu entnehmen. Jacopo Bellini ist also Avanzo bei dieser Darstellung durch das Thema 'Einblick in ein "Kircheninneres"' und die Übernahme und Verteilung von genannten Elementen, wozu zunächst ein Musterblatt vonnöten war, ebenso verpflichtet in Bezug auf das Realisieren des Gebäudes mit Hilfe lokaler Bautradition: Avanzo zeigt explizit paduanische, Bellini explizit venezia-

nische Architekturformen.

Im eben besprochenen Falle unterschied sich Bellinis Verhältnis bezüglich der Gewichtung zwischen Fassade und Einblick von der des Vorbildes, doch gibt es in der zweiten und dritten Untergruppe der ersten Großgruppe Einblicke in Kirchen- oder Tempelinnenräume⁴⁶⁾, die dem trecentesken Vorbild prinzipiell näher folgend den Einblick in das Innere mit Hilfe der geöffneten Fassade, also des Außenbaues zeigen⁴⁷⁾. Eines der Beispiele dafür bildet der "Tempelgang Mariae (II)" (Gol. II, 27)(Abb. 14). Hier wird der Einblick durch ein Aufreißen der Fassade ermöglicht. Zwar unterscheidet sich wiederum die Formensprache dieses Tempels von der Avanzos, nicht jedoch das Prinzip. Ähnlich ist hier auch, daß das Gebäude seitlich frei im Bildfeld und auf einem Sockel steht, daß es zweigeschossig ist und daß Bellini Einblicke in seitliche Räume gibt. Unterschiedlich dagegen ist die tiefenräumliche Gestaltung und das Zurückversetzen des Gebäudes in den Bildraum sowie die Schmuckformen: all dies konnte Bellini nicht bei den Trecento-Künstlern finden, dazu brauchte er Anregungen von seinen Zeitgenossen.

Interessant ist weiterhin, nun im Vergleich dieser Zeichnung mit der eben besprochenen (Gol. I, 81, Abb. 1), die beide das selbe Thema haben, daß sich bei beiden die Bogenstellungen zu seitlichen Nebenräumen, recht ähnliche Baldachine und die gleiche Brüstungsform finden. Bellini wiederholt also innerhalb des gleichen Themas einige der Architekturelemente, wiederholt im Pariser Buch Lösungen des Londoner Buches. Die Wiederholung macht auch für diese Elemente und Motive ein Musterblatt notwendig.

Zumindest bei dieser Gruppe von Zeichnungen, also Einblicke in das Innere von Einzelgebäuden, erscheint Bellini - wie deutlich wurde - in mehrfacher Hinsicht von Altichiero und Avanzo abhängig.

Weder bei diesen beiden Künstlern noch bei Giusto konnte Bellini jedoch Vorbilder oder Lösungen für die Vereinzelung von Rund- oder Polygonaltempel finden (vgl. Abb. 3). Solche Tem-

pel entnahm Bellini also anderen Quellen, von denen noch zu sprechen sein wird.

Die Schemata in der Anordnung der Gebäude der "innerstädtischen Veduten und Palastanlagen", finden ebenfalls direkte Vorläufer bei den drei Malern des 14. Jahrhunderts.

Für die Zeichnungen der ersten Untergruppe, also solche, die rechts einen Einblick in einen Innenraum, links in einen Außenraum zeigen, wobei die linke Hälfte durch Benutzung des Zentrums des recto mit diesem verbunden ist⁴⁸⁾, läßt sich prinzipiell Vergleichbares in solchen Fresken Altichieros finden, die eine Mehrfacherzählung enthalten. Altichiero gestaltet diese mittels verschiedener Raumteile oder einer Kombination von Innenraum und Landschaften, die durch die Perspektive miteinander in Verbindung gebracht sind, wie z.B. im "Traum des Königs Ramires, Kronrat (Petrarca-Portrait !)" und "Schlacht bei Clavigo"⁴⁹⁾ (Abb. 35), mit dem das Beispiel aus den Skizzenbüchern (Abb. 4) durchaus zu vergleichen ist: in beiden Fällen ein in die Tiefe führender Raum, der auf die Mittelachse zentriert ist (bei Altichiero liegen die verschiedenen Fluchtpunkte auf der Achse, bei Bellini liegt der Fluchtpunkt in Kopfhöhe der Vordergrundsfiguren und "auf den Waden" Christi), in beiden Fällen befindet sich die Hauptfigur in der Bildmitte, und in beiden Fällen wird der Einblick durch drei Rundbögen mit Maßwerk (!) in das Innere geführt, das durch tragende Elemente in der Tiefe untergliedert⁵⁰⁾ ist. Links an diesen schließt sich bei beiden Darstellungen ein weiterer Raumteil an, das Schlafgemach des Königs bei Altichiero, der Palasthof bei Bellini, der in beiden Fällen auf **Fluchtachse** bzw. Fluchtpunkt des rechten Raumteiles bezogen und gleich tief wie der rechte Raum ist.

Daß große Unterschiede etwa in der Gewichtung der beiden Teile, in der Formensprache u. dergl. festzustellen sind, tut dieser Beziehung keinen Abbruch. Mir scheint, daß Bellini diese merkwürdige Komposition von zwei Räumen, die durch eine geschlossene Wand geradezu durchtrennt werden, wenn

nicht von dieser, so doch von vergleichbaren der Zeit⁵¹⁾ entlehnte bzw. sich daran inspirierte.⁵²⁾ Künstler der Bellinizeit wendeten, wenn meine Beobachtungen stimmen, diese Art der Darstellung nicht an.⁵³⁾

Die Anordnung der Gebäude der nächsten Untergruppe unserer Systematik - vorspringendes Gebäude oder vorspringender Gebäudeteil auf der einen und ein weit in die Bildtiefe hinein führender Hof auf der anderen Seite, sowie ein Gebäude, das zwischen Bildrand und vorspringendem Gebäude(teil) in die Bildtiefe weist - läßt sich ebenfalls bei Altichiero zumindest bei Palastanlagen nachweisen. Bellinis Verwendung dieses Schemas bei innerstädtischen Veduten, wie es unser Beispiel (Abb. 5) zeigt, scheint mir von den Zeichnungen mit Palastanlagen übernommen zu sein, da die ersten Zeichnungen, die dieses Schema aufweisen, allesamt Paläste zeigen⁵⁵⁾.

Das Beispiel "Urteil Salomons" (Abb. 6) stellt, wie wir sagten, die am weitesten fortgeschrittene Entwicklung des Schemas bei Bellini dar. Doch noch hier läßt sich die Herkunft der Anordnung aus Altichieros Fresko "Die Hl. Katharina weigert sich, die heidnische Gottheit anzubeten" im Oratorio di San Giorgio zu Padua (Abb. 36), wie ich meine, nachvollziehen: links der in den Bildraum führende Gebäudeteil, in Altichieros Fall der Tempel, in Bellinis ein Palastteil, der vorgezogene Palastteil mit beidesmal ausgezeichnete Mitte, Rundbogenfries und torreselli und der zurückspringende Palastteil, wobei Bellini natürlich in der Konsequenz der Gesamtanordnung und -durchorganisation gemäß des zeitlichen Abstandes im neuen, toskanisch-wissenschaftlichen Sinne fortgeschrittener ist.

Die Abhängigkeit Bellinis in Bezug auf die Anordnung der Gebäude in der vierten Untergruppe - Häuser und/oder Paläste sind U-förmig um einen Platz oder Hof gruppiert⁵⁶⁾ - von Altichiero, Avanzo und Giusto de' Menabuoi ist eine sekundäre. Die weit in die Tiefe führenden Platz- oder Hofräume - für den letzteren Fall stellvertretend "Gastmahl des He-

rodes" (Gol. II, 11) (Abb. 15) - läßt eher an eine Inspiration an Donatellos paduaner Relief des "Wunders des Jähzornigen Sohnes" (Abb. 44 a) denken. Dort ist die tiefenräumliche Erstreckung ähnlich unerhört wie bei Bellinis Zeichnung. Und doch bieten vom Typus des dreiseitig geschlossenen Palasthofes her Avanzos Fresko "Lucia vor dem Praetor" (Abb. 37) zum Beispiel Parallelen⁵⁷⁾. Als Inspirationsquelle für die Platzanlagen Bellinis (Abb. 7) kann man auch an Giusto de' Menabuois Fresko "Christus heilt einen Kranken" (Abb. 42) denken. Dort spielt sich das Geschehen auf einem tiefen Platz ab, um den die Gebäude U-förmig gruppiert sind⁵⁸⁾. Doch scheint dieses Schema durchaus verbreitet gewesen zu sein, wie der Hinweis auf Gentile da Fabrianos Predellatafel (Abb. 31) deutlich macht. Sowohl bei Giusto als auch bei Gentile nehmen die Gebäude Bezug auf die lokale Bautradition der Städte, in denen die Darstellungen entstanden: bei Giusto auf die des Paduaner Trecento, bei Gentile zumindest teilweise auf florentinische Gebäude. Es gab also bereits vor Bellini die Möglichkeit, religiöse Szenen in einer städtischen Umgebung darzustellen, deren Gebäude der lokalen Bautradition mehr oder minder stark verpflichtet sind. Was bei Bellini anders und neu ist, ist die Tatsache, daß zum einen die Freiräume meist stark in die Tiefe ausdehnt und zum anderen, daß er in expliziter Weise venezianische Architektur darstellt.

Die Anordnung der Gebäude in L- oder umgekehrter L-Form, also diejenige, die die vorletzte Untergruppe bildet⁵⁹⁾, findet Parallelen auch bei Altichieros und Avanzos Architekturdarstellungen, wie ein Vergleich zwischen Abb. 8 und eines weiteren Beispiels aus den Skizzenbüchern, der "Geiselsung Christi" (Gol. II, C) (Abb. 16) mit dem Fresko "Die Gefährten des Hl. Jakobus werden dem König von Spanien vorgeführt" (Abb. 38) oder mit demjenigen "Der Hl. Georg leert den Giftbecher" (Abb. 39) deutlich macht. Allerdings gilt auch hier die Einschränkung, daß Bellini eine andere For-

mensprache verwendet, und die, daß Bellini eine ungleich größere Tiefenerstreckung der Gebäude und des Freiraumes wiedergibt.

Während bisher nun alle Schemata in der Anordnung der Architekturen, die Bellini verwendet, bei Altichiero, Avanzo und Giusto de' Menabuoi nachgewiesen werden konnten, so findet die letzte Untergruppe bei Bellini, nämlich die Durchblicke durch einen Bogen⁶⁰⁾, die, wie wir sagten, für Bellini von besonderem Interesse gewesen sein mußte, da er sie so häufig gestaltet, bei den drei Genannten keine Entsprechung. Hier nutzte Bellini andere, moderne Quellen, nämlich vor allem Donatello und Andrea del Castagno, die in Padua und Venedig tätig waren.

Diese beiden und auch die anderen Florentiner des Quattrocento sind dagegen für Bellinis Stadtveduten (Abb. 11, 12), die dritte große Gruppe der Architekturen zeigenden Zeichnungen, unbedeutend. Hier dienten ihm die zahlreichen großangelegten Stadtveduten Altichieros, Avanzos und Giusto de' Menabuois als anregende Quellen⁶¹⁾, was umso deutlicher wird, als Bellini seine Städte bis auf zwei Ausnahmen (Col. II, 13, II, 6) wie Altichiero oder Avanzo ebenfalls rechts oder links im Bildfeld anordnet. Abgesehen davon zeigt sich Bellinis Abhängigkeit von den trecentesken Veduten besonders auch in der Dichtgedrängtheit der Gebäude in der Stadt, den Formen der Wehrtürme und zahlreichen anderen Gebäuden. Ein Vergleich der Abb. 11 mit der Vedute in der "Enthauptung des Hl. Georg" (Abb. 40) von Altichiero gibt Anhaltspunkte: die Lage der Stadt in der Darstellung; die Form der Wehrtürme, besonders diejenige der jeweils am weitesten links stehenden; der Rundturm mit Kuppelbekrönung und Laterne bei Altichiero ganz links, der bei Bellini hinter dem Stadttor formal fast identisch aufragt, sodaß Jacopo diesen wohl in einem seiner Musterbücher gehabt haben muß. Doch fügt Bellini in seine Veduten auch Gebäude ein, die er nicht in den Stadtveduten fand, sondern in anderen Darstellungen der Trecentokünstler: beispielsweise übernimmt er den Eckturm des Palastes links in der Darstellung der "Darbringung im Tempel" (Abb. 34) und setzt sie als oberstes Stockwerk dem Gebäude auf, das

zwischen Stadttor und dem Tempel rechts von diesem erscheint. Ähnlich geht er auch bei der Übernahme des oberen Abschlusses des hinteren, kleineren Stadttores vor: dieser stellt eine Reminiszenz an Altichieros Turmabschlüsse dar, wie z.B. in "Der Hl. Georg zerstört die heidnischen Idole" (Abb. 33). In dieser Darstellung kommt ein Satteldach mit Zinnen am Palastturm in der Bildmitte vor. Dieses vergleiche man mit der Bekrönung des Stadttores in Bellinis Zeichnung.⁶²⁾

Auch das, was besonders in unserem zweiten Beispiel für eine Stadtvedute Bellinis auffiel, nämlich die annähernd 'richtige' Darstellung des Palazzo della Ragione in Padua, dürfte Bellini nicht direkt nach der Natur gezeichnet haben, sondern nach der großen Padua-Vedute aus der Vogelschau von Giusto de' Menabuoi (Abb. 43)⁶³⁾. Die Dachgestaltung und die Wandgliederung sprechen für diese Annahme.

Die Art und Weise, wie Bellini seine Städte darstellt, und zahlreiche Gebäude sind stets den trecentosken Stadtveduten mehr oder minder stark verpflichtet. Bellini entfernt sich hier niemals so weit von diesen Vorbildern, wie er es bei seinen "Einzelgebäuden" und "innerstädtischen Veduten und Palastanlagen" tut. Soweit ich sehe, verhält sich Bellini bei den Stadtveduten traditionsgebundener, denn auch die Rommirabilien, die er einbringt, konnte er großteils - nicht alle - bei Avanzo in den Reggia-Fresken mit der Geschichte der Römer finden. Man vergleiche etwa den Obelisken in Abb. 12 mit demjenigen einer Avanzo-Illustration (Abb. 41). Eine andere mögliche Quelle wären Mirabilienbücher oder die Fresken Guarientos im Dogenpalast mit Romansichten⁶⁴⁾.

Eine Form konnte Bellini jedoch bei den drei paduaner Künstler nicht finden: die "phantastischen" Rundtempel innerhalb seiner Jerusalemveduten, die, wie wir sagten, zu den ersten gehörten, die Bellini zeichnete. Welche Vorbilder er für diese konkret benutzte und weiterentwickelte, bleibt unklar, doch waren gerade jerusalemische Tempel und besonders der sogenannte Templum Salomonis ein beliebtes Sujet, an dem sich die Phantasie der Künstler entzünden konnte⁶⁵⁾

Ein Ergebnis können wir schon jetzt festhalten: Bellini orientierte sich in einer Vielzahl von Fällen unmittelbar an den Fresken Altichieros, Avanzo und Giustos de' Menabuoi, was die Anordnung seiner Architekturen, der Stadtveduten, was einzelne Gebäudeteile und was die Einblicke in Einzelbauwerke betrifft. Als eines der Zwischenglieder zwischen den Fresken der drei Künstler und den Umsetzungen der Anregungen in den Skizzenbüchern liegen Musterblattzeichnungen Bellinis nach den Fresken. Die Darstellungen der drei Genannten boten ihm "Material", auf dem er aufbauen konnte und das er in seinem Sinne weiterentwickelt, wobei wir feststellten, daß er sich an den Formen der venezianischen und bisweilen auch der paduanischen Baukunst orientierte.

Die Abhängigkeit Bellinis geht jedoch über das bisher Erarbeitete noch hinaus: zahlreiche Elemente seiner Architekturen und Schmuckmotive dürfte er von den Architekturdarstellungen der paduaner Künstler entnommen haben und sie in seinen venezianischen Kontext integriert haben.⁶⁶⁾

Manche von ihnen lassen sich schon in den Fresken Giotto di Bondones in der Arena-Kapelle nachweisen⁶⁷⁾, so z.B. die Brücke der Jerusalemvedute Gol. I, 27, die derjenigen formal sehr ähnlich ist, die Giotto in seinem Fresko "Die Begegnung an der goldenen Pforte" (Arena-Kapelle, Padua) darstellt, wobei sie bei Bellini fünf, bei Giotto drei Bogen umfaßt⁶⁸⁾. Diese Beobachtung macht Bellinis Abhängigkeit von Trecento-Architekturen nur noch klarer und wahrscheinlicher.

Ein sehr charakteristisches Element altichiero'scher Architekturen nun ist eine dunkle, rundbogig, wohl in den Keller führende Öffnung an der Vorderseite eines Gebäudes, wie sie z.B. in dem Fresko "Der Hl. Georg leert den Giftbecher" (Abb. 39) zu sehen ist. Solche Öffnungen verwendet Bellini desöfteren in sehr ähnlicher Weise, wie das Beispiel "Geißelung Christi" (Abb. 16) zeigt. Das Gebäude ist eines der am stärksten antikisch geschmückten in den Skizzenbüchern. Dennoch findet sich eine deutliche Reminiszenz an eine Trecentoarchitektur.

Nur einmal verwendet Bellini in seinen Zeichnungen (Gol.

I, 82) eine auf Konsolen vorkragende Kirchenportalbekrönung, die den Fensterbekrönungen Altichieros, z.B. in dem Fresko "Der Hl. Georg zerstört die heidnischen Idole" (Abb. 33) sehr ähnelt.

Auch Bellinis gotische Baldachine, von denen wir in Abb. 4, 5, 9, 10 Bildbeispiele haben, dürften nicht der Baukunst entnommen sein, sondern von derartigen Vorbildern abstammen wie demjenigen des Freskos "Der Hl. Georg zerstört die heidnischen Götter" (Abb. 33). In diesem Fresko zeigt Altichiero eine der bei ihm häufig vorkommenden halbrunden Treppen, die zum Tempel führen. Auch diese kommen bei Bellini öfter vor. Ein Beispiel bietet die Abb. 14.⁶⁹⁾ Im gleichen Fresko sehen wir am Balkon des Palastes eine Konsolenform, die Bellini häufig anwendet, z.B. in Gol. I, 66 oder II, 92. Daneben zeigt Altichiero in ebenderselben Darstellung nackte geflügelte Genien über den Ecken des Tempels. An identischem Ort lässt Bellini bei einem seiner Rundtempel (Gol. I, 108), der formal fast identisch ist mit dem Baldachin aus Gol. I, 81 (Abb. 1), nackte Figuren stehen⁷¹⁾. Auch dies alles scheint mir Bellinis Abhängigkeit von Altichiero sehr nahe zu legen.

Die Zeichnungen "Geißelung Christi" (Abb. 4), "Einzug in Jerusalem" (Abb. 12) und "Gastmahl des Herodes" (Abb. 15) zeigen freiplastische Figuren auf Konsolen vor einer Mauer: auch dies ist bei Altichiero nachzuweisen, wie in der Darstellung "Die Hl. Katharina weigert sich, die heidnische Gottheit anzubeten" (Abb. 36). Allerdings gab es Freifiguren auf Konsolen in Padua auch in der Baukunst, sodaß es möglich wäre, daß Bellini dieses Motiv von dort rezipiert hat. Doch ist die Orientierung an zweidimensionalen Vorbildern, d.h. also Bilder, Zeichnungen u.ä. naheliegender, da die Übernahme weniger schwierig ist⁷²⁾. Im gleichen Fresko Altichieros sehen wir am Tempel links eine Götterstatue in einer Nische sitzen. Soweit sich erkennen läßt, sitzt eine ähnliche Statue ebenfalls, und dies ist wichtiger, in einer Nische bei der Zeichnung "Gastmahl des Herodes" (Gol. I, 92) (Abb. 17).

Über das bereits weiter oben bezüglich der Abhängigkeit Bellinis von den paduaner Trecentomalern Gesagte hinaus gewannen wir durch unsere Analyse der Architekturformen und Motive weitere Anhaltspunkte dafür, wie sehr Bellini die Architekturen Altichieros, Avanzos und Giustos de' Menabuoi studierte und wieviel er auch an Kleinformen von diesen übernahm, zu deren Fixierung zunächst einmal Musterblätter dienten. Dies wird dadurch gesichert, daß Bellini ein Motiv mehrfach in verschiedenen Kontexten wiederholt hat. Bellini übernimmt auch solche Formen und Elemente, die bei den Trecentokünstlern eine bestimmte Konnotation hatten, nämlich 'heidnisch' oder 'antik' im Sinne von zeitlich weit zurückliegend. Bellini wendet diese durchaus in vergleichbarer Weise an: der Palast des Herodes oder Pilatus oder das Stadttor von Jerusalem werden, obwohl sie im Ganzen ihr venezianisches Aussehen bewahren, mit solchen Motiven als heidnisch, sehr alt oder jüdisch bezeichnet. Diese Elemente schaffen also eine historische Distanz bzw. werten sie. Dieses Verfahren ist weitgehend identisch mit dem der spätmittelalterlich-frühhumanistischen Trecento-Künstler. Diesen Punkt werden wir im folgenden Kapitel noch etwas weiter ausführen.

Bellini übernimmt aber genauso Motive von den Architekturen der drei Maler als rein formale Reminiszenz.

Bellinis doch, wie deutlich wurde, sehr deutliche Orientierung an Vorbildern des Trecento⁷³⁾ stellt keinen Einzelfall dar - von Pisanello und Giambono sprachen wir. Eine zeitlich sehr naheliegende Parallele bildet Jacopo Bellinis Schwiegersohn Andrea Mantegna, auf den im Folgenden ausführlicher eingegangen wird. Seine Anordnungen von Architekturen in den Fresken der Ovetarikapelle gehen zum Teil ebenfalls auf die Altichieros, Avanzos und Giustos de' Menabuoi zurück: die vertikale Unterteilung zwischen tiefem und weniger tiefem Raum in seinem Fresko "Der Hl. Jakobus auf dem Weg zur Richtstätte" (Abb. 51) ist ohne die Trecentokünstler nicht denkbar.⁷⁴⁾

Ein frappierend ähnliches Verhalten bezüglich trecentesken Vorbildern legte Lorenzo Ghiberti an den Tag: viele der Archi-

tekturen dieses Künstlers, die Bellini nicht kannte, allenfalls durch Zeichnungen, gehen auf trecenteske Malereien zurück. Die Krautheimers weisen in ihrer bestechenden Monographie über diesen Künstler⁷⁵⁾ eindeutig nach, daß Ghiberti von der sienesiser Malerei (also der der Nachbarstadt von Florenz, bei Bellini war es Padua), z.B. der eines Ambrogio Lorenzetti, für seine Architekturen der Reliefs der Nord- und Paradies-türen des florentiner Baptisteriums sowie für die des Zenobius-Schreines ausgegangen ist⁷⁶⁾ und sie mit neuen Schmuckformen versehen und in der neuen Art der perspektivischen Bildraumgestaltung dargestellt hat. Wie bei Bellini z.B. sind Ghibertis Stadtveduten dichtgedrängt und durchsetzt mit Motiven all' antica⁷⁷⁾. Lorenzo Ghiberti hatte als Hauptanregende zu seinen Architekturen der Paradiestür, die neben ausgesprochen renaissancehaften Formen auch gotische aufweisen, und zu seinem idealen architectural setting des Zenobius-Schreines, Leone Battista Alberti und Brunelleschi⁷⁸⁾. Jacopo Bellini, dessen Abhängigkeit von Trecentoarchitekturmalereien wir bis in Einzelheiten verfolgen konnten, Andrea Mantegna, Marco Zoppo und andere paduaner und venezianische Künstler hatten vor allem Donatello.

Donatello, Andrea del Castagno und andere florentiner Künstler in Padua und Venedig, paduaner Künstler, Sammler und Antiquare und die Architekturen des Jacopo Bellini

Infolge des Bündnisses Venedigs mit Florenz gegen Mailand, das 1421 geschlossen und 1451 gelöst wurde, traten beide Zentren in diesen Jahren nicht nur politisch, sondern auch und gerade kulturell und künstlerisch in engen Kontakt⁷⁹⁾: aus politischen Motiven aus ihrer Heimatstadt vertriebene Florentiner Patrizier ließen sich in Padua und Venedig nieder, als bekanntester Cosimo il Vecchio de' Medici in den Jahren 1433/34. Er ließ für das Kloster San Giorgio Maggiore von Michelozzo eine Bibliothek und damit ein Zeugnis florentiner Baukunst errichten, über deren Aussehen jedoch weitestgehende Unklarheit herrscht⁸⁰⁾. Zahlreiche florentiner Maler und Bildhauer

kamen nach Padua und Venedig und hinterließen Zeugnisse florentiner Kunstauffassung⁸¹⁾: Paolo Uccello, Dello Delli, Masolin da Panciale, Lorenzo Ghiberti, Fra Filippo Lippi, Leone Battista Alberti, Andrea del Castagno, um nur die wichtigsten zu nennen. Von 1443 bis 1453 hielt sich Donatello in Padua und Venedig auf und schuf einige seiner berühmtesten Werke.

Für uns greifbar geblieben sind nur wenige der Arbeiten dieser Künstler, dafür jedoch die wichtigsten: allen voran Donatellos Skulpturen und Reliefs des Hochaltars im Santo zu Padua sowie das Reiterstandbild des Gattamelata vor dieser Kirche, die allesamt tiefgehende Wirkungen auf die Kunst Paduas und Venedigs und weit darüber hinaus in Skulptur, Relief und Malerei zeitigten⁸²⁾ und die auch die Architekturen in den Skizzenbüchern Jacopo Bellinis entscheidend mitbedingten.

Aber auch das Mosaik der "Dormitio Virginis" in der Cappella dei Mascoli in San Marco zu Venedig von Andrea del Castagno⁸³⁾ fand Nachwirkung unter anderem in bestimmten Architekturen Jacopo Bellinis, und nicht zuletzt die Fresken des Chorbogens in der Cappella di San Tarasio bei San Zaccaria, 1442 von Andrea del Castagno signiert⁸⁴⁾, waren ebenfalls nicht unbedeutend für die Architekturdekoration unseres Künstlers.

Neben diesen Werken der zeitgenössischen Kunst waren für Bellini - und nicht nur für ihn - auch der humanistisch ausgerichtete Kunstbetrieb Paduas bedeutsam. Francesco Squarcione⁸⁵⁾, weitgereist durch Italien und Griechenland, Sammler und Zeichner von antiken Statuen, Reliefs, Münzen, Gemmen, Gipsabgüssen, von zeitgenössischen Zeichnungen und Kopien nach Gemälden auch toskanischer Künstler, unterhielt seit dem Jahre 1431 eine Werkstatt von geradezu legendärer Größe, in der sich Künstler aus Italien, aus dem Norden, aus Spanien trafen.

Squarcione unterrichtete in verschiedenen Disziplinen der Malerei, unter denen die Perspektive eine der wichtigsten war. Andrea Mantegna und Marco Zoppo, zwei für unseren Zusammenhang wichtige Künstler, wurden durch die Squarcione-Schule geprägt. Ebenso scheint Antonio Vivarini tiefe Eindrücke aus dem paduaner Kreis empfangen zu haben: er kommt in sei-

nen Gemälden bezüglich der Architekturen und ihrer Anordnung zu Ergebnissen, die denen Bellinis durchaus vergleichbar sind⁸⁶⁾. Squarciones "Museum" war eine der Quellen für die Antikenkenntnis Bellinis und für seine antikische Architekturdécoration; Squarciones Beschäftigung mit der Perspektive dürfte Bellini nicht unbekannt und für ihn nicht uninteressant gewesen sein. Seit den 1440er Jahren hatte er Kontakte mit Squarcione⁸⁷⁾.

Squarcione war jedoch nicht der einzige in Padua und Venedig, der Antikenkenntnis und Antikeninteresse besaß und der Antiken sammelte: der gelehrte Marcanova sammelte lateinische und griechische Inschriften, Ciriaco d' Ancona reiste mehrere Male durch Italien und Griechenland, von wo er (dilettantische) Zeichnungen antiker Monumente nach Padua mitbrachte⁸⁸⁾. Aber auch paduaner und venezianische Patrizier sammelten Münzen und andere antike Stücke aus Rom, Griechenland und Oberitalien⁸⁹⁾.

So war in Padua wie in Venedig reicher Vorrat an Material und Kenntnis der Antike, aus dem ein Künstler, wenn er es wollte, schöpfen konnte. Bellini tat dies, wie zahlreiche seiner Zeichnungen bezeugen (vgl. z.B. Abb. 9, 12, 14, 16, 18, 20). Und es gab dort fähige und fähigste Künstler aus Kunstregionen außerhalb des Veneto, die Neues in die einheimische Kunst bringen konnten und brachten, allen voran Donatello. S e i n e n Einfluß und den Andrea del Castagnos auf die Architekturen Jacopo Bellinis herauszustellen, ist die folgende Aufgabe. Um Donatellos Wirkung auf Bellinis Architekturen deutlich machen zu können, sind Vergleichsbeispiele notwendig. Diese finden sich bei Andrea Mantegna, seinen Mitarbeitern in der Cappella Ovetari und bei Marco Zoppo, die von ganz anderen künstlerischen Voraussetzungen ausgingen - beide sind geprägt von der Schule des Squarcione - und zu ganz anderen künstlerischen Ergebnissen kamen als Bellini. Doch ist an ihren Architekturen in Parallele zu Bellinis abzulesen, was auf diesem Gebiet der "Koeffizient" Do-

natello⁹⁰⁾ bedeutet und leistet, dessen Anteil auf dem Gebiete der Skulpturen- und Figurenzeichnung von Degenhart und Schmitt bei Mantegna und Giovanni Bellini trefflich herausgearbeitet wurde⁹¹⁾.

Donatellos Einfluß auf Bellinis Architekturzeichnungen erstreckt sich auf verschiedene Bereiche: zum einen scheint Bellini durch ihn zu der häufigen Verwendung des tonnengewölbten Raumes bzw. des Bogens angeregt worden zu sein, zu Darstellungen also, die die fünfte Untergruppe unserer Systematik bilden, wobei hier auch ein Einfluß Andrea del Catagnos geltend zu machen ist; zum zweiten geht auf Donatello wohl die auffällige tiefenräumliche Erstreckung vieler Freiräume in Bellinis Zeichnungen zurück; zum dritten ist ein Einfluß des großen Florentiners bezüglich des Verhältnisses von Architektur zu den dargestellten Personen geltend zu machen und schließlich übernahm Bellini von ihm zahlreiche Schmuckmotive, vor allem antikische, renaissancehafte.

Bei der Analyse der Bellinischen Architekturen in Bezug auf den Einfluß Donatellos, Andrea del Castagnos und die Antikenkenntnisse Bellinis durch paduaner Humanisten können wir die Stadtveduten außer Acht lassen: hier zeigt sich Donatello für Bellini unbedeutend. Der Florentiner hat selbst nur eine Vedute vor seinem Paduaaufenthalt gemacht, nämlich die Jerusalemvedute in dem Relief "Himmelfahrt Christi und Schlüsselübergabe an Petrus" (Abb. 45) links im Hintergrund⁹²⁾. Diese hat keine Ähnlichkeit mit Bellinis Veduten, auch nicht mit denen im Bildmittel- oder -hintergrund⁹³⁾.

Hier stellt sich natürlich die Frage, konnte Bellini sie prinzipiell überhaupt gekannt haben? Dies ist die Frage nach den Zeichnungen Donatellos: daß Donatello gezeichnet hat, steht außer Zweifel⁹⁴⁾, jedes seiner Werke setzt zahllose Studien voraus. Wenn auch nur eine Zeichnung dokumentarisch bezeugt ist⁹⁵⁾, so existieren doch gerade in Padua Äußerungen darüber, daß Donatello in Padua zeichnete und daß er Zeichnen für sehr sehr wesentlich hielt; es besteht kein Grund, am

Kern dieser Aussagen Pomponius Gauricus' zu zweifeln⁹⁶⁾. So ist es durchaus möglich anzunehmen - ohne allzusehr in Hypothesen zu verfallen -, daß Donatello neben seinen Entwurfs- und Reinzeichnungen für die paduaner Werke auch seine früheren Arbeiten gezeichnet hatte oder auf Bitten - was durch Gauricus belegt ist - Zeichnungen anfertigte. Und Donatello hatte selbstverständlich Musterblätter bei sich: viele seiner Architekturelemente und Schmuckformen, die er vor seiner paduaner Zeit verwendete, kommen in den paduaner Werken wieder vor. Durch beides, Donatellos Zeichnen in Padua und seine Musterblätter, zu denen, wie sich erweisen wird, Bellini Zugang hatte, können wir getrost auch auf Donatellos vorpaduanische Werke verweisen, wenn Donatellos Einfluß auf Bellini überprüft werden wird. Besonders interessant sind dabei neben den vier paduaner Reliefs mit den Wundertaten des Heiligen Antonius (Abb. 44 a/b/c/d) Donatellos Relief mit dem "Drachenkampf des Heiligen Georg" in Florenz (Abb. 46), das mit dem "Gastmahl des Herodes" in Lille (Abb. 47), die Tondi mit den Darstellungen aus dem Leben des Evangelisten Johannes, von denen uns besonders der mit der "Auferweckung der Drusiana" (Abb. 48) interessiert, sowie auch der sogenannte Forzoni-Altar (Abb. 49), dessen Zuschreibung umstritten ist, der aber mit Sicherheit unter stärkstem donatello-schen Einfluß entstanden ist⁹⁷⁾.

Den dritten Gang durch die Architekturzeichnungen Bellinis beginnen wir mit denjenigen der fünften Untergruppe der "innerstädtischen Veduten und Palastanlagen", als deren anregende Quellen wir thesenmäßig Donatello und Andrea del Castagno verantwortlich machten.

Das erste Beispiel, "Christus vor Pilatus" (Abb. 9) stellt eine Synthese verschiedener Anregungen dar und ist in engstem Zusammenhang mit der Zeichnung "Geißelung Christi" (Gol. II, 3) (Abb. 18) zu sehen, da bei beiden das Prinzip des Durchblickes, der Bogen, die Schmuckformen der Gesimse, der Schild mit Putto identisch sind. Die Identität in Vielem bezeugt die Existenz von Musterblättern, die diese Motive festhielten.

Sie stammen, wie sich zeigen wird, größtenteils von Donatello. Diese Tatsache ist bisher noch nicht ausreichend gewürdigt worden, ebensowenig wie die, daß diese Art der Architektur-anordnung abgewandelt von Donatello unter Mitbenutzung einer anderen Quelle, nämlich Andrea del Castagnos Triumphbogen des Mosaikes der "Dormitio Virginis" in der Cappella dei Mascoli (Abb. 59) übernommen ist.⁹⁸⁾

Andrea del Castagno dürfte Bellini dazu angeregt haben, Durchblicke durch Bögen zu zeichnen. Bei Donatello kommen zwar Einaber keine Durchblicke vor (vgl. Abb. 44 c, 49). Doch - und dies muß in Rechnung gestellt werden - entstanden unter nachweislich donatelleskem Einfluß in Padua bei Andrea Mantegna in den Fresken "Der Hl. Jacobus auf dem Weg zur Richtstätte" (Abb. 51) und "Der Hl. Jacobus vor Herodes Agrippa" (Abb. 52)⁹⁹⁾ und bei Marco Zoppo in der Zeichnung Colville (Abb. 54)¹⁰⁰⁾ und in zwei Zeichnungen seines Londoner Skizzenbuches, nämlich "Tod des Seneca" (Abb. 55) und "Sechs Kinder" (Abb. 56), die jedoch ihrerseits wieder von den Ovetarifresken Mantegnas abhängig sind¹⁰¹⁾, ähnliche Durchblicke. Daher ist es auch möglich, daß Donatello allein derartige Darstellungen mit Durchblicken anregte. Sicherlich jedoch ging die Anregung, vor allem religiöse Themen mit derartigen Durchblicken und triumphbogenartigen Bauten zu verbinden - über die theologische Bedeutung dieser Verbindung wird im nächsten Kapitel gesprochen - von Castagno und Donatello aus, da Castagno seinen Karton zu dem Triumphbogen der Cappella Mascoli vor Donatellos Ankunft in Padua machte¹⁰²⁾. Nachdem Donatello in Padua beim "Eselswunder"-Relief (Abb. 44 c) eine triumphbogenartige Fassade mit Einblicken in drei tonnengewölbten Räume gestaltet hatte und möglicherweise zeichnerisch Ideen festgehalten hatte, von denen der "Forzoni-Altar"¹⁰³⁾ einen Eindruck vermittelt, und Andrea del Castagno die "Dormitio Virginis"-Architektur geschaffen hatte, entstanden in Padua und Venedig durch Bellini in den Skizzenbüchern, durch Andrea Mantegna, durch Marco Zoppo religiöse Darstellungen in Verbindung mit Triumphbögen und Durchblicken, die auch formal eng an Donatello bzw. Castag-

no orientiert sind.

Die gegenseitige Abhängigkeit Jacopo Bellinis und Mantegnas in Bezug auf Durchblicke und Triumphbögen stellt ebenfalls ein Moment dar, das zu berücksichtigen ist, wobei ich aufgrund der Verschiedenartigkeit der Dekoration und der Gesamtanlage derartiger Darstellungen eher geneigt bin anzunehmen, daß beide aus einer gemeinsamen Quelle, nämlich Donatello und möglicherweise in beiden Fällen Andrea del Castagno, schöpften und verschiedene künstlerische Lösungen suchten und fanden, also parallel zu- aber nicht in strikter Abhängigkeit voneinander arbeiteten.

Donatellesker und castagnesker Anregung ist der starke Tiefenzug in beiden Beispielen (Abb. 9, 18) zu verdanken, wobei Donatello sich gerade in dem paduaner Relief des "Eselswunders" (Abb. 44 c) zur Erzeugung des Tiefenzuges eines Verfahrens bediente, das Bellini entsprechend anwendete: die parallel geführten Grate der Bogenunterseite¹⁰⁴⁾. Dieses Motiv findet entsprechende Verwendung bei den obengenannten Zeichnungen des Skizzenbuches Zoppos und zahlreichen anderen und bei Bellini¹⁰⁵⁾ nicht nur in diesen beiden Zeichnungen, in Form von in die Tiefe führenden Linien.

Zahlreiche andere Motive der Bellini-Bögen finden sich bei Donatellos Architekturen in fast identischer Weise, oftmals aber an ganz anderem Ort, was wiederum für die Existenz von Musterblättern mit donatellesken Motiven bei Bellini spricht. Der Putto vor einem Schild, dem Schlußstein des Bogens vorgesetzt, ist ein Motiv, das Donatello bei seinem Relief mit dem "Eselswunder" (Abb. 44 c) dreimal verwendet. Der mittlere Putto ähnelt demjenigen Bellinis auffallend, doch gibt dieser ihm eine Fackel in die Hand und stellt ihn seitenverkehrt dar. Letzteres Verfahren stellt eine oft geübte Form der Übernahme eines Vorbildes dar¹⁰⁶⁾.

Näher an seinem Vorbild bleibt Mantegna bei seinem Triumphbogen in dem Fresko "Der Hl. Jacobus vor Agrippa" (Abb. 52), wo er ebenfalls dieses donatelleske Motiv des Putto vor einem Schild, das bei dem Forzoni-Altar ebenfalls zu sehen ist (Abb. 49), anwendet. Bei Marco Zoppo ist dieses Motiv in freierer

Variation an den triumphbogenartigen Architekturen der Zeichnung Colville (Abb. 54) und der wohl von Zoppo stammenden Zeichnung mit der Geißelung Christi (Abb. 58) angebracht¹⁰⁷⁾. Weitere Motive, die Bellini von Donatello übernimmt, sind die Schmuckformen der Gesimse und der Bogenläufe in beiden Zeichnungen sowie die Schuppen der Säulenbasen an dem großen Triumphbogen (Abb. 9). Solche Schuppen verwendet Donatello z.B. in Padua bei den Rahmungen der Engelreliefs, als Pilasterspiegeldekoration beim Verkündigungstabernakel in Santa Croce zu Florenz. Die Anbringung solcher Schmuckformen an solchen Stellen ist bei beiden Künstlern unantik. Dies ist insofern eine wichtige Bemerkung, als Donatellos Verwendung antiker Motive eine nicht den kanonischen Regeln unterworfenen, sondern eine persönliche, freie und daher unantike ist¹⁰⁸⁾. Bellini lernt also bei Donatello derartiges schon in unantiker Weise kennen und kann so seinerseits sich umso leichter noch weiter von ihr entfernen, kann verlieren.

Das Schmuckmotiv des Karniesses unter dem Fries des Triumphbogens bei Bellini (Abb. 9) kommt in identischer Form bei Donatello als Karniesschmuck des Sarkophages im paduaner Grablegungsrelief (Abb. 50) vor, ebenso als Abschluß des Balustersockels der Judith-Holofernes-Gruppe in Florenz. Nicht nur Bellini rezipiert es, sondern auch Mantegna z.B. als Schmuck des ruinösen Bogens in der Darstellung des "Hl. Sebastian" (Paris). Das Motiv der Blattrihe am Wulst unter dem eben besprochenen Schmuckmotiv bei Bellini übernimmt dieser ebenfalls von Donatello, der es z.B. am mittleren Bogenlauf des "Eselswunder"-Relief (Abb. 44 c) verwendet. Auffällig ist bei Bellinis Schmuckwerk der riesenhafte Eierstab mit deutlich erkennbaren pfeilförmigen Zwischenteilen (besonders gut sichtbar in Abb. 18): Donatello verwendet ihn besonders eindrucksvoll am Gebälk des Verkündigungstabernakel in Sta. Croce.

Bellinis Musterblätter mit Donatelloreminiszenzen müssen, wie zu sehen war und zu sehen sein wird, recht zahlreich gewesen sein.

Was Bellini weder bei Donatello noch bei Castagno finden konnte,

ist die skulpturale Dekoration der Triumphbogenattika und diejenige der Bogenzwickel in unserem zweiten Beispiel.

Hierzu benutzte Bellini Zeichnungen nach Antiken und nach anderen Vorbildern verschiedener Herkunft¹⁰⁹⁾. Die Identifizierung der einzelnen Szenen am Triumphbogen ist bis auf wenige Ausnahmen noch nicht gelungen, und auch die Vorbilderfrage ist weitgehend ungeklärt. Es handelt sich jedoch mit Sicherheit um eine Abfolge von Szenen, die den Weg eines Mannes von seiner Verurteilung durch einen Mächtigen bis zu seinem Tode durch Schleifen zeigt. Für die letzte Szene rechts dürfte Bellini von der Darstellung des Martyriums des Hl. Isidor in der ihm geweihten Kapelle in San Marco abgewandelt übernommen haben¹¹⁰⁾. Damit liegt hier wiederum ein Bezug zu Mosaiken der so wichtigen Kirche Venedigs vor. Und auch für dieses Motiv dürfte ein Musterblatt vorhanden gewesen sein, da Bellini die Martyriumsdarstellung noch einmal als Thema einer ganzen Zeichnung nimmt¹¹¹⁾.

Bellini ist nicht der einzige, der den Fries eines Triumphbogens entgegen antiken Vorbildern schmückt. Andrea Mantegna tut dies in seinem Fresko "Der Hl. Jacobus auf dem Weg zur Richtstätte (Abb. 51) ebenfalls, verwendet aber andere Motive und Szenen¹¹²⁾. Eine Übereinstimmung also im Prinzip, nicht jedoch im Inhalt.

Bellini zeigt bei der "Geißelung Christi" (Abb. 18) anstatt der sonst meist ungegenständlich geschmückten oder nur angedeuteten patere in den Bogenzwickeln zwei reliefierte Tondi, von denen der linke einen laufenden Bogenschützen, der rechte einen fliehenden Kentauren, auf dessen Rücken eine weibliche Gestalt sitzt, zeigt: es handelt sich um die Tötung des die Deianira entführenden Nessus durch Herkules. Diese Szene verwendet Bellini noch einmal in der Zeichnung "Geißelung Christi" (Gol. II, 10), bei der erneut die oben genannte Urteilsszene wiederum erscheint, die Bellini also auch in einer Musterzeichnung vorliegen haben mußte. Herkules, Nessus und Deianira sind in der zweiten Geißelungszeichnung in ein Rechteckrelief zusammengezogen und die Beinstellung des Heros ist verändert. Bellini

hatte also auch dieses der Antike entlehnte Motiv in seiner Mustersammlung. Und die Szene scheint wie der Putto, der Triumphbogen mit der Passion Christi in Zusammenhang zu stehen. Denn zu diesem Motiv existieren sowohl formal als auch inhaltlich im paduaner Kunstkreis um Donatello und Squarcione interessante Parallelen: zum einen zeigt der "Forzoni-Altar (Abb. 49) bei der Geißelung eine Reiterszene wenn auch anderen Themas, zum anderen aber kommt in einer zwar wohl nicht von Donatello selbst stammenden, aber doch in engem Kontakt mit ihm entstandenen Zeichnung, die von Ruhmer Marco Zoppo zugeschrieben wird¹¹³⁾, (Abb. 57) und die ebenfalls eine Geißelung Christi zum Thema hat, wobei die Geißelungsgruppe unmittelbar von Donatello abhängt, als Relief in der Lünette eben diese Szene des Raubes der Deianira vor. Sie hängt vom Bewegungsmotiv so eng mit der Jacopo Bellinis zusammen, daß wohl von einem gemeinsamen Vorbild ausgegangen werden darf, das beide Künstler unterschiedlich abwandelten. Das Vorbild für den Herkules dürfte eine Zeichnung im Squarcione-"Museum" gewesen sein, die eine Metope des Theseion in Athen wiedergab. Das Vorbild für Nessus und Deianira konnte noch nicht nachgewiesen werden, doch war auch dieses wohl eine Zeichnung. Auffallenderweise kommt bei Andrea Mantegna in seiner Camera degli Sposi in Mantua und in seinem Triumph Caesars dieses Motiv in identischer Weise vor, wie es auch Jacopo Bellini gezeichnet hat.¹¹⁴⁾

Die Verwendung des bogenschießenden Herkules', des Nessus und der Deianira in Verbindung mit der Passion Christi scheint also aus dem Donatello-Kreis in Padua zu entstammen.

Die Zusammenschau der beiden besprochenen Bellini-Zeichnungen mit den Architekturen der Zeichnungen Zoppo's, den Fresken Mantegnas und den Arbeiten Donatellos und Castagnos macht bezüglich der Architekturen Bellinis verschiedenes deutlich: Bellini ist sehr wohl von diesem Kreis und seinen Architekturen abhängig, was die Existenz solcher triumphbogen-ähnlicher Architekturen oder tatsächlicher Triumphbögen und ihr Einsetzen in Zusammenhang mit Passionsszenen angeht. Desweiteren übernimmt Bellini zahlreiche Formen aus diesem Kreis. Er be-

dient sich auch einiger sehr wesentlicher Mittel der Darstellung, wie etwa der Gestaltung der Bogenunterseite zur Tiefenraumerzeugung, und er stellt die Architektur-ähnlich groß im Verhältnis zu den Menschen dar wie es z.B. Zoppo tut, ja übersteigert das Verhältnis noch, gerade im ersten besprochenen Beispiel. Auf der anderen Seite ist Bellini aber auch durchaus unabhängig und eigenständig. Dies betrifft besonders das Gesamterscheinungsbild, das viel stärker venezianisch ist als etwa das der Architekturen und ihrer Umgebung bei Mantegna, Zoppo, Castagno, Donatello. Bellini rekurriert als einziger dieser Künstler auf ein antikes Bauwerk des venezianischen Gebietes und bindet dies in einen venezianischen Kontext in Form der den Hof umstehenden Palastflügel mit charakteristischen Bauformen ein. Bellini übersetzt also die Anregungen, die er von den genannten Künstlern erhält, ins venezianische. Dabei aber verleugnet Bellini seine Abhängigkeit nicht, sie bleibt erkennbar.

Ähnliches gilt auch von unserem nächsten Beispiel, dem sogenannten "Spital mit Pestkranken (?)" (Abb. 10), das wir ergänzend mit zwei weiteren Zeichnungen flankieren, nämlich "Entwurf zu einer historischen Komposition (I)" (Gol. I, 63) (Abb. 19), wo auch schon donatellesker bzw. castagnesker Einfluß nachzuweisen ist, und "Tod der Maria" (Gol II, 26) (Abb. 20); alle drei sind Variationen über ein Thema: Ein- und Durchblick in bzw. durch eine sottoportico, angeregt durch Donatello und Andrea del Castagno.

Gerade die ersten beiden Zeichnungen tun die Anregungen durch die beiden Künstler kund: castagnesker ist die Tatsache des Durchblickes auf eine Straße, donatellesker die Tiefe des sottoportico, da Castagno in der Mascoli-Kapelle einen wenig tiefen Triumphbogen darstellt. Dennoch zeugen die eingetieften patere und die gut sichtbare Inkrustation mit stark gemasertem Marmor in den Bogenzwickeln an der Fassade des Bogens in Abb. 10 von castagnesker Anregung. Eher donatellesker ist die Gestaltung der Brüstung an dieser Fassade: Donatello verwendet häufig den Wechsel zwischen einer zentrierten Form wie