

WOLFGANG WOLTERS

»AL MODO VENEZIANO« UND NICHT »ALLA MODERNA«

ZU DEN ANFÄNGEN DER VENEZIANISCHEN RENAISSANCEBAUKUNST

Dem Freund Norbert Huse gewidmet

Dieser Beitrag profitiert auf vielfältige Weise von Beobachtungen und Einsichten von Freunden und Kollegen. Die einschlägigen Arbeiten von Deborah Howard, Ralph Lieberman und Debra Pincus seien hier hervorgeho-

ben. Eine knappere Fassung habe ich am 20. September 2003 beim Italian Renaissance City Symposium in Princeton vorgetragen. Patricia Fortini Brown und John Pinto danke ich für diese Einladung.

»Ma lo storico [...] deve sforzarsi di mettersi nei panni dell'osservatore di allora, e guardarsi dal giudicare le intenzioni degli artisti d'altri tempi con la mentalità e le abitudini proprie della propria epoca.« (BENEVOLO 1956, S.11)

»The art historian [...] whose chief documents are works of art rather than of literature, is in an unusually good position to explore and expose the disparity between material reality and literary myths.« (ONIAN 1982, S.260)

Der eindrucksvolle Torso der Ca' del Duca am Canal Grande (Abb. 8, 9, 10) sowie große Teile des Arco Foscari (Abb. 11) und die daran angrenzende Wand des Cortiletto dei Senatori im Dogenpalast (Abb. 12), wurden zwischen der Mitte der fünfziger und der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts errichtet. Sie sollen im folgenden, neben anderen, als Zeugnisse des Versuchs gedeutet werden, einen unverwechselbar venezianischen Baustil auszubilden.¹ Das Ergebnis wäre somit nicht ein von mangelnder Orientierung geprägter Übergang² zwischen der venezianischen Gotik und dem bald auch in Venedig so erfolgreichen Stil »all'antica«, sondern ein eigener, selbstbewußt formulierter, lokale vorgotische Formen nutzender, Baustil.³ Eine venezianische Renaissance der Baukunst auf der Basis der eigenen Frühgeschichte, nicht der Antike. Daß Bartolomeo Buon, der zu oft unterschätzte venezianische Bildhauer und Architekt, beim Versuch, auch in der Architektur venezianische Identität zu zeigen, die führende Rolle spielte, ist ebenso aus Archivalien wie aus seinen Bauten nachzuweisen.⁴ Ein in sich schlüssiges, gar systematisches Regelwerk aber war nie sein Ziel.

Bartolomeos fachliche Kompetenz und damit verbunden sein Ansehen wurden im Juli 1453 durch seine Gutachter-tätigkeit »pro parte magistri Donatelli« unterstrichen. Damals hatte er in Padua, zusammen mit dem Goldschmied

und Guardian Grande der Scuola Grande di San Marco Gioffredo da Brazzo, seinem offensichtlich unzertrennlichen Mitarbeiter Pantaleone (di Paolo) sowie Niccolò del Sole Donatello Gattamelata bewertet und dabei die Interessen des Florentiner Bildhauers vertreten.⁵

Bartolomeos Konzept für eine neue, dabei venezianische Bauweise, war in Venedig nicht allgemein verbindlich. Wenn Antonio Gambello⁶ um 1457 sich mit dem Umgangschor für San Zaccaria (Abb. 17) auf vorgotische Werke bezog, so scheint es ihm vor allem darum gegangen zu sein, eine zentrale Funktion des Chors als Ort eines schon lange in San Zaccaria verehrten Heiligen Grabes in der Sprache der Architektur zu veranschaulichen. Prominente Privatpaläste wie der Palazzo Pisani Moretta am Canal Grande (Abb. 15) zeigen sodann, daß anonym gebliebene Baumeister bald nach der Jahrhundertmitte antikisierende und gotische Bauelemente nebeneinander verwenden konnten.⁷ Andere wiederum errichteten noch lange nach der Jahrhundertmitte, nicht selten für einflußreiche Bauherren, Paläste im traditionellen gotischen Stil.

Gründe für das baldige Scheitern dieser Bauprogramme lassen sich vermuten, auch wenn die Archivalien, wie nicht anders zu erwarten, diese nicht nennen. Letztlich entscheidend dürfte die auch in Venedig, vor allem unter den Gebil-

¹ John Onians hat von einem »tuscan revival« im Hinblick auf das Werk des Brunelleschi gesprochen und den von Humanisten geschaffenen »Mythos« einer von Brunelleschi begründeten Architektur »all'antica« u. a. mit Hinweisen auf die selbstbewußte Nutzung einer toskanischen Sprache relativiert. ONIAN 1982. Vgl. auch KLOTZ 1970, passim.

² »Periodo di transizione« (PAOLETTI 1893, passim), »stile di transizione«, »Übergangsstil« und »transitional style« sind die in der Forschung fast ausnahmslos verwandten Klassifizierungen für Bauwerke, die der üblichen Definition von Gotik ebenso wenig wie der der Renaissance entsprechen. Auch GOY 2006 und CONCINA 2006 argumentieren mit diesem Konstrukt. Ausnahmen sind ROMANELLI 1993, S. 55, der bei der Ca' del Duca »una sorta di ecletticismo storicista« erkennt, und MORRESI 1998, S. 209, die bei Aufträgen im Dogat des Francesco Foscari einen »bilinguismo« erkennt, der sich aus einem »dialeto locale« und der »lingua latina« zusammensetzte.

³ LIEBERMAN 1982, S. 10, betonte »an unprecedented concern for the creation of a local Venetian style that would be an amalgam of the

many elements of the city's architectural heritage«. BRUNCKHORST 1997, S. 32, erkennt am Arco Foscari einen »eigenständigen venezianischen Renaissancestil«. Zum Problem der Anfänge einer venezianischen Renaissancebaukunst vgl. auch HOWARD 2003.

⁴ Zu B. Buon als Architekt: WOLTERS 2000a und zuletzt GOY 2006, S. 99–139. Bartolomeos skulpturales Meisterwerk, die *Justitia Salomonis* an der NW-Ecke des Dogenpalasts, ist weiter Gegenstand von widersprüchlichen Zuschreibungen (NEGRI-ARNOLDI, 1988–89, S. 218–20, als Werk des Bartolomeo Buon; BELLOSI 1988–89, S. 205f., und FERRETTI 1995 als Werk des Nanni di Bartolo; SCHULZ (A. M.) 1997, S. 49–51, vertrat eine Zuschreibung an Nanni di Bartolo und Mitarbeiter mit einer starken Abwertung der künstlerischen Qualität. HAINES 2001, S. 59: »Nanni di Bartolo on the basis of a model supplied by Lorenzo Ghiberti in 1424, c. 1430 (?)«.

⁵ MILANESI 1855.

⁶ Für die Dokumente und seine auf einer profunden Kenntnis der Werke beruhenden Urteile besonders wichtig: PAOLETTI 1893.

deten, dominante humanistische Ideenwelt gewesen sein. Deren Verfechter verfolgten andere Ziele als Bartolomeo Buon oder Antonio Gambello und, nicht zu vergessen, als deren prominente Bauherren.⁸ So scheint sich der anonyme Architekt des Portals zum Arsenal (1458) (Abb. 18), das für die Anfänge einer an der Antike orientierten Baukunst steht, am antiken Sergierbogen in Pula orientiert zu haben. Die 1462 von Don Agostino, dem Vertreter des Konvents von Santa Maria della Carità ausgesprochene Forderung, den »Barco« in der unter der Leitung von Bartolomeo Buon in gotischen Formen errichteten Kirche »tuto a lantiga«, also ganz in antikisierenden Formen zu gestalten,⁹ ist nur ein wohl eher zufällig erhaltenes Zeugnis für die damals Gebildete ebenso wie nicht wenige Künstler erfüllende Antikensehnsucht. Ein prominenter Vertreter wenn nicht gar ein Protagonist dieser Richtung könnte der Doge Cristoforo Moro (Doge vom 12. Mai 1462 bis zum 9. November 1471) gewesen sein. Drei von ihm gestiftete, von Antonio Rizzo und Mitarbeitern geschaffene Altäre in San Marco, von denen einer inschriftlich 1465 datiert ist, und seine meist dem Pietro Lombardo zugeschriebene Grabkapelle in San Giobbe, sind frühe Beispiele eines vornehmlich an der Antike orientierten Stils.¹⁰

Das angewandte Antikenstudium venezianischer Künstler, seien es Architekten, Maler, Bildhauer oder Buchmaler, ist ebenso Kontrastprogramm wie Hintergrund für die folgenden Überlegungen. So ist auch heute das an Facetten reiche Verhältnis Venedigs zur antiken Überlieferung ein die Forschung dominierendes Thema. Unscharf scheint mir hingegen der Hinweis auf den Fall des oströmischen Imperiums an die Türken im Jahr 1453 und ein daraus angeblich resultierendes »byzantinisches Revival« in der venezianischen

Baukunst der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.¹¹ Venedig, so der Kern des Arguments, habe sich nach 1453 als Erbin Konstantinopels, als »nuova Costantinopoli« verstanden. Zahlreiche Bauten, insbesondere die Kreuzkuppelkirchen seien Vorbildern in Konstantinopel abgesehen.¹² Aber auch hier waren es die damals noch stehenden venezianischen Kirchen der vorgotischen Zeit, auf die sich Architekten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, darunter auch Mauro Codussi, bezogen und die sie mehrfach durch im Bautypus eng verwandte Neubauten wohl nicht selten auf den bestehenden Fundamenten ersetzten.¹³ Francesco Sansovino hat 1581 den anschaulichen Zusammenhang dieser Bauten des 15. und frühen 16. Jahrhunderts mit der lokalen Tradition in seiner *Venetia città nobilissima et singolare* durch den Hinweis auf die ähnlich gebildete Gewölbezone von San Giacomo di Rialto und San Marco betont und dabei vermutlich Einsichten seines Vaters Jacopo verbreitet. Seine Absicht dürfte gewesen sein, die evidenten Übereinstimmungen vor allem im Wölbungsbereich der venezianischen Kreuzkuppelkirchen der Renaissance mit vorgotischen Bauten wie San Marco und San Giacomo di Rialto

⁷ Rückgriffe auf vorgotische Formen sind in der Baukunst und in der Malerei des 15. Jahrhunderts nördlich der Alpen zahlreich. So hat sich ein eigenes Forschungsfeld entwickelt, das 2003 in einem Tagungsband Bilanz zog: *Wege zur Renaissance* 2003. Schon vorher hatte es Michael Schmidt unternommen, das Dickicht der Argumentationen und Definitionen zu lichten (SCHMIDT 1999). Nicht nur Arbeiten über »Romanik als Antike« (HOPPE 2003; GRAF 2003) verdienen auch in unserem Zusammenhang Interesse.

⁸ Aus der kaum mehr überschaubaren Literatur zum Thema Venedig und die Antike sei für die bildenden Künste das Buch von Patricia Fortini Brown hervorgehoben (BROWN 1996).

⁹ FOGOLARI 1924, S. 115. Der Barco wurde im frühen 19. Jahrhundert abgebrochen, Reste wurden bisher nicht identifiziert. Vom damals ebenfalls abgebrochenen Grabmal der Dogen Marco und Agostino Barbarigo in der gleichen Kirche konnten jüngst umfangreiche Reste identifiziert werden, s. WOLTERS 2008.

¹⁰ Einer der Altäre von San Marco ist 1465 datiert, Zahlungen von 1469 beziehen sich auf alle drei Altäre. Das von Julia Keydel gefundene Dokument bei PINCUS 1976, S. 175, Anm. 4; SCHULZ (A. M.) 1983, cat. 15. Zur Chorkapelle von San Giobbe als Grabkapelle des Dogen Moro vgl. auch WOLTERS 2000b, S. 116f., und, in größerem Zusammenhang, GAIER 2006.

¹¹ TAFURI 1982 hat auch hier eine Richtung gewiesen und dabei Arbeiten von McANDREW 1969 und McANDREW 1980 sowie ACKERMAN 1977 als Bestätigung seiner Überlegungen genannt. Tafuri sprach von »rinascita bizantina« und »revival bizantino«. Nach ihm handelt es sich um eine »renovatio programmata und programmatica«. Ziel sei eine »raffigurazione di un programma di translatio Imperii« gewesen. Vgl. auch LIEBERMAN 1982. Die Venezianer, so Lieberman, seien »both new Romans and New Romans« gewesen. Da es mir nicht um eine Widerlegung dieser zuletzt u. a. von Concina, Loechel und Guerra akzeptierten These, sondern um die Formulierung eigener Beobachtungen und Schlüsse geht, kann hier auf ein kritisches Eingehen auf die von den Autoren angeführten Argumente und Zitate verzichtet werden. CONCINA 1995, passim, und CONCINA 1996, passim; LOECHEL 1996, S. 666–70; GUERRA 1996. Die Nachwirkung der von Otto Demus mehrfach vorgetragenen, unterdessen u. a. von HERZOG 1986 und WEIGEL 1997, in wesentlichen Punkten widerlegten These einer »renovatio imperii christiani« in den Künsten der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Venedig, scheint mir in diesen Analysen deutlich. Explizit CONCINA 1984a (»renovatio imperii«).

¹² Auch hier stehen sich zwei Herleitungen, eine »byzantinische« und eine »venezianische« gegenüber. Stellvertretend für die »byzantinische« seien die Arbeiten von Concina, für eine »venezianische« WOLTERS 1997 genannt. Wichtig der Hinweis von DORIGO 2003, S. 254, und, auf S. 255, im »prospetto 18«, daß neben San Marco in Venedig noch sechs mittelalterliche Kirchen dem Typus der Kreuzkuppelkirche entsprechen. PLANT 1984, S. 15, hat auf die Vorbildlichkeit der vorgotischen venezianischen Bauten für Codussis Kreuzkuppelkirchen, wie ich meine, zu Recht verwiesen. Hubertus Günther hat sodann in mehreren Arbeiten sehr bemerkenswerte Überlegungen zur Interpretation der Kreuzkuppelkirche durch Architekturtheoretiker und Gebildete des 15. und 16. Jahrhunderts vorgetragen: GÜNTHER 1997, GÜNTHER 2001.

¹³ JESTAZ 2004, hier S. 15f., hat die weitgehende Nutzung der Fundamente des Vorgängerbaus im Fall von San Giovanni Crisostomo nachgewiesen.

mit der Gründungslegende der Stadt in Einklang zu bringen.¹⁴

Die Hypothese einer byzantinischen Herkunft nicht nur der venezianischen Kreuzkuppelkirche der Renaissance scheint mir auf der heute verbreiteten Fehleinschätzung der damaligen Bewertung der lokalen vorgotischen Architektur zu gründen. Daß die venezianische Architektur der vorgotischen Zeit auf Anregungen und, hie und da, auch auf Vorbilder in Byzanz zurückgeführt werden kann, bleibt dabei unbestritten. Aber nicht Byzanz sondern die vorgotische Architektur der eigenen Stadt gab einigen venezianischen Architekten, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nach neuen Wegen suchten, Anregungen und Orientierung. Die Konstrukte mancher Architekturtheoretiker der Renaissance, die im Studium mittelalterlicher Bauten durch Architekten der Renaissance den Versuch zu erkennen glaubten, sich so, wenn auch auf einem Umweg, der antiken Baukunst zu nähern, waren gemessen an den anschaulichen Verweisen auf lokale Traditionen wohl nicht mehr, aber auch nicht weniger, als ein intelligenter Überbau. Auch in Florenz, um nur ein oft angeführtes Beispiel zu nennen, hatte das Studium der lokalen vorgotischen Architektur für die Ausbildung einer neuen, toskanischen Baukunst zentrale Bedeutung.¹⁵

Dabei gab es in Venedig mit der Ca' d'Oro (Abb.1) bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts ein Bauwerk, das auch Motive aus vorgotischer Zeit zeigte.¹⁶ In der Geschichte der gotischen Baukunst Venedigs spielt dieser um 1421 begonnene und in den dreißiger Jahren vollendete Palast zu Recht eine herausragende Rolle.¹⁷ Entstehungszeit, das reiche Maßwerk und die einst strahlende, durch Bemalung gesteigerte Polychromie der Materialien ließen den Palast des Marino Contarini für viele Betrachter zum gotischen Palast par excellence werden. Dabei wurde nicht übersehen, daß das Erdgeschoß durch eine weit wirkende Loggia geöffnet und die gesamte Fassade in Stein inkrustiert wurde. Beide Eigenarten waren und sind auch heute noch an vorgotischen Fassaden des 12. und des frühen 13. Jahrhunderts am Canal Grande wiederzufinden, unter denen die der

Ca' da Mosto am wenigsten unter den Veränderungen der renovierenden Architekten des 19. Jahrhunderts gelitten zu haben scheint.¹⁸ Hier sei, auch wegen der Dimension des Bauwerks, der ehemalige Palazzo Pesaro (später: Fondaco dei Turchi) in seinem Zustand vor der Renovierung des 19. Jahrhunderts abgebildet (Abb.3). Eine durchgehende Inkrustation und eine weit geöffnete Erdgeschoßloggia finden sich hingegen an den Fassaden der übrigen gotischen Privatpaläste nicht.¹⁹ Ein jüngst von Manfred Schuller veröffentlichtes verformungsgerechtes Aufmaß der Fassade der Ca' d'Oro hat sodann den Umfang der wiederverwendeten ornamentalen Elemente eines vorgotischen Vorgängerbaus ebenso wie deren geschickte Ergänzungen durch Steinmetze des 15. Jahrhunderts dokumentiert.²⁰ Nimmt man diese Beobachtungen zusammen, so ergibt sich in der Sprache der Architektur ein auch vom architektonischen Laien kaum übersehbarer Verweis auf die vorgotische Baukunst Venedigs. Ein solcher Verweis ist weit mehr als nur ein beliebiges Zitat, sondern vielmehr ein anschauliches und nachvollziehbares Bekenntnis zu einer glorreichen Epoche Venedigs. 1177 hatte der Doge Sebastiano Ziani dem Stauferkaiser Friedrich Barbarossa und Papst Alexander III den Frieden von Venedig abgerungen und 1201–04 hatte der Doge Enrico Dandolo im Bündnis mit den Franken den sogenannten Vierten Kreuzzug zur Unterwerfung Zaras und zur Errichtung eines lateinischen Imperiums in Konstantinopel unter dem »imperatore« Balduin von Flandern genutzt. Vorbereitung, Höhepunkte und Konsequenzen des »Friedens von Venedig« waren seit 1319 in der 1525 abgebrochenen Cappella di San Niccolò des Dogenpalasts, und bald nach der Mitte des 14. Jahrhunderts auch in dessen Sala del Maggior Consiglio in Bildern dargestellt. Diese Ereignisse des 12. und frühen 13. Jahrhunderts sind von der venezianischen Geschichtsschreibung als Höhepunkte der »vaterländischen« Geschichte oder, wie wir heute sagen, des »Mythos von Venedig« geschildert worden,²¹ haben jedoch nicht zu einer Periodisierung der venezianischen Geschichte beigetragen, die der Unterscheidung von »romanisch« (»vorgotisch«) und »gotisch« in der Baukunst entsprechen würde.

¹⁴ Zu der von Francesco Sansovino besonders hervorgehobenen Kirche San Giacomo di Rialto im Kontext der venezianischen Gründungsmythen und der Architekturgeschichte vgl. WOLTERS 1986, hier S.94, und GÜNTHER 1997(wie Anm.11).

¹⁵ ONIANS 1982.

¹⁶ PAOLETTI 1893, hier S.26: »la facciata (...) ricorda nel suo insieme i tipici palazzi veneziani del secolo XIII«.

¹⁷ Die wichtigsten Archivalien zur Ca' d'Oro haben CECCHETTI, 1886, BONI 1887 und PAOLETTI 1893, S.20–28, veröffentlicht. Vgl. auch MORRESI 1998, hier S.205. Das Buch von Richard J. Goy: *The House of Gold. Building a Palace in Medieval Venice*, Cambridge u.a. 1992 ist von Juergen Schulz in den *Annali di Architettura*, 6 (1994) S.165–70 und Susan Connell, *Burlington Magazine*, 136 (1994), S.173f. zu Recht streng besprochen worden. Zu Veränderungen des 19. Jahrhunderts zuletzt NEPI SCIRÉ 2001.

¹⁸ Vgl. insbesondere die Arbeiten von Juergen Schulz. Zuletzt: SCHULZ (J.) 1999; idem 2004. Zur venezianischen Baukunst von den Anfängen bis 1340 jetzt DORIGO 2003.

¹⁹ ARSLAN 1970 hat eine große Zahl dieser Bauten beschrieben und abgebildet.

²⁰ SCHULLER 2000a. Hierdurch wurden die Voraussetzungen für objektive Forschungen zu den Proportionen des Maßwerks an venezianischen Palastfassaden geschaffen. Vgl. bisher DIRUF 1990 sowie GOY 1992 und idem 1994.

²¹ Zur Aktualität der Ereignisse von 1177 in der venezianischen Renaissance vgl. RUBINSTEIN 1973, S.442f. Zum Nachleben von »1177« in den Bildern des Dogenpalasts vgl. WOLTERS 1983, S.164–181.

Die Fassade der Ca' d'Oro (Abb.1) kann somit auch als ein anschauliches Bekenntnis des ehrgeizigen, jedoch mit seiner hochfliegenden Karriereplanung gescheiterten Bauherrn zur venezianischen Geschichte der vorgotischen Zeit und somit den Werten und Idealen einer glorreichen Vergangenheit verstanden werden. Ebenso wenig waren für Betrachter, die architektonische Formen erkennen und Zusammenhänge herstellen konnten, die formalen Qualitäten von zeitgenössischen Motiven der Fassade zu verkennen. Daß Bauherren Vorbilder vertraglich festlegen konnten, ist in zahlreichen venezianischen Archivalien überliefert.²² Das Maßwerk der Loggia im 1. Obergeschoß ist eine Weiterentwicklung des Maßwerks der Loggien des Dogenpalasts, das 1341 von Filippo Calendario entworfen,²³ seit 1424 am Westflügel, dem ursprünglichen Projekt folgend, weitergeführt worden war²⁴ (Abb.16). Das für die Ca' d'Oro entworfene Maßwerk unterscheidet sich dabei ganz wesentlich von »wörtlichen« Zitaten des Dogenpalastmaßwerks an anderen venezianischen Palazzi.²⁵

Venedig war in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Ziel namentlich bekannter Künstler vor allem aus Florenz

und der Toskana.²⁶ So wurde nicht selten die Entstehung einer venezianischen Renaissance aus Florentiner Traditionen erklärt. Nur wenige der in Venedig tätigen Toskaner leisteten jedoch einen mehr als marginalen Beitrag zur Geschichte der Kunst in Venedig. Dies gilt auch für die an der Bekrönung von San Marco beteiligte »zweite Garde« toskanischer Bildhauer. Sogar Donatellos ausdrucksstarker Täufer in Santa Maria dei Frari von 1438, der für eine Aufstellung in der Scuola dei Fiorentini geschnitzt worden war, hat in Venedig kaum Spuren hinterlassen.²⁷

Ebenso selten scheinen auswärtige Maler von Rang Aufträge erhalten zu haben, die in Venedig eine stilbildende Wirkung hätten entfalten können. Die 1442 datierte Ausmalung Andrea del Castagnos der Apsis von San Zaccaria I liefert ein beunruhigendes Beispiel für die Verweigerung der venezianischen Maler und von deren Auftraggebern, die von Castagno selbstbewußt formulierten Neuerungen im Figürlichen zur Kenntnis oder gar zum Maßstab zu nehmen. Das Werk des Antonio Vivarini der, zusammen mit Giovanni d'Alemagna, für den gleichen Chor um 1443 die Bilder für drei überaus kostbare und qualitätvolle Altäre lieferte, kann hier für die Zunft der venezianischen Maler stehen.

Mindestens als ebenso wichtig wie die Werke wurden archivalische Hinweise auf die Anwesenheit toskanischer Künstler in Venedig eingeschätzt. Eine Folge sind die bereits erwähnten Versuche, ein Hauptwerk des Bartolomeo Buon und somit der venezianischen Bildhauerei wie die »Gerechtigkeit des Salomo« an der NW-Ecke des Dogenpalasts letztlich auf einen Entwurf des Lorenzo Ghiberti zurückzuführen und Nanni di Bartolo gen. il Rosso zuzuschreiben.²⁸ Antonio Averlino, gen. Filarete, dessen Anwesenheiten in Venedig dokumentiert sind, wurde mehrfach als Architekt der Ca' del Duca des Bartolomeo Buon bezeichnet oder ihm, als Theoretiker des Bauens, zumindest eine wichtige Rolle in der Geschichte der venezianischen Architektur zugeordnet.²⁹ In unserem Zusammenhang ist es vertretbar, sich auf bezugte Werke zu konzentrieren und an fast spurlos verlorene wie die Bibliothek von San Giorgio Maggiore, deren bauliche Hülle möglicherweise durch einen finanziellen Beitrag des Cosimo I. durch Michelozzo um 1430 errichtet worden war, nur zu erinnern. Archivalien belegen zudem, daß die

²² CONNELL 1988, passim. Hier eine Auswahl: Marino Contarini legte Nicolò Romanello fest, daß drei »pergoli« der Ca' d'Oro »die eser a muodo de quello de la chasa fo di ser Chostantin de prioliji quello e suso al chanton inverso sam Zacharia [Pal. Priuli bei San Severo]« (PAOLETTI 1893 I, S.25). 1461 unterzeichnet Antonio da Cremona »murer« einen Vertrag für die Kirche San Gregorio, in dem er sich verpflichtet, »le suo fenestre tajade et lavorade come sono le fenestre de la carità [Santa Maria della Carità] vel circa ...«. Sodann: »compindo la dicta faza de sopra a la forma et qualità de la faza' de la giesia de San Felippo e Giacomo con quelli capitelli et altri ornamenti come è quella ...« (Dok. bei MARZEMIN 1912, S.114). Die Fenster von Santa Maria della Carità waren 1458 auch Vorbild für die inneren Fenster zum Umgangschor in San Zaccaria (»dela grandezza e largeza e condition de quele dela giesia dela Carita«, DELLWING 1974, S.229, nach PAOLETTI 1893, S.68. Das Rundfenster (der Fassade) von Santa Maria della Carità »de eser facto come e quello de santa maria da lorto« (Santa Maria dell'Orto, 1445), FOGOLARI 1924, S.97. Vergleichbare Vorschriften finden sich für Grabmäler (etwa für das des Orsato Giustiniani) und den Kirchturm von San Michele in Isola (1473) »Chapaniel simel a quel di S. Michiel de Muran«. (MENEGHIN 1962, S.38). Im Vertrag für das Chorgestühle von San Zaccaria wurden für verschiedene Elemente unterschiedliche Vorbilder genannt. RADKE 2001, S.449f.

²³ WOLTERS 1976, S.40–48. DORIGO 2003, S.622, hat archivalische Belege für eine bildhauerische Tätigkeit des Filippo Calendario veröffentlicht. PUPPI 2004 haben die Argumente für Calendario als Architekt und leitenden Bildhauer des Dogenpalasts dennoch nicht überzeugt.

²⁴ Am 27.9.1422 Beschluß zum Weiterbauen, am 27.3.1424 Abbruchbeginn des Vorgängerbaus. PAOLETTI 1893, S.6f. Eine Rekonstruktion der Bauphasen gab SCHULLER 2000b.

²⁵ Die offenkundige Absicht von venezianischen Bauherren und Architekten, durch solche Zitate an den Regierungspalast zu erinnern, ist von der Forschung nur selten verkannt worden. Im Fall der Ca' d'Oro sind die formalen Unterschiede zum Maßwerk des Dogenpalasts allerdings erheblich. Anders GOY 1992.

²⁶ Kaum eine Arbeit, die die in Venedig anwesenden und in der Stadt tätigen Toskaner nicht als Überbringer der erlösenden Botschaft einer mittelitalienischen Renaissance nennt.

²⁷ VALCANOVER 1979.

²⁸ Vgl. Anm.4

²⁹ FRANCO 1939; SPENCER 1976; PUPPI 1973 und zuletzt CONCINA 1984b, S.68. Concina schließt eine Beteiligung des Filarete am Arsenalportal nicht aus: »E tutt'altro che improbabile [...] ritenere che la porta veneziana sia riconducibile a consigli ed eventuali appunti grafici del Filarete«.

Arbeiten an deren Ausstattung erst nach 1467 begannen.³⁰ In unserem Zusammenhang hat die späte Überlieferung des meist gut informierten Francesco Sansovino (1581) Gewicht, man habe Cosimo damals nicht gestattet, die Fassade der Kirche von San Giorgio Maggiore auf seine Kosten errichten zu lassen.³¹ Auch wenn die »convenienti rispetti«, die Francesco Sansovino als Gründe für die Verweigerung anführte, von ihm nicht präzisiert wurden, liegt die Vermutung nahe, man habe Cosimo keine Möglichkeit geben wollen, in Venedig ein Beispiel für seine (Florentiner) Vorstellungen von einer Kirchenfassade zu hinterlassen. Auch damals war man erfolgreich bemüht, beim Bauen venezianische Traditionen zu bewahren und der Selbstdarstellung von Fremden mit den Mitteln der Baukunst einen Riegel vorzuschieben.

Auch die Portalanlage der Dominikanerkirche Santi Giovanni e Paolo (Abb.4) steht im Zusammenhang lokaler Traditionen. 1458 begonnen ist sie ein eindrucksvoller Torso geblieben.³² Ansätze zum Weiterbauen lassen erkennen, daß mit dem Portal nur die Mitte eines wohl mehrstöckig geplanten Fassadenprojekts verwirklicht werden konnte.³³ Wie die Fassade einmal aussehen sollte, ist nicht überliefert, Rekonstruktionen wurden bisher nicht veröffentlicht. Unbekannt sind auch die Ursachen für die Beschränkung auf das Portal.³⁴ Am 10. April 1458 wurde eine Zahlung »pro octo columnis marmoreis pro porta Ecclesie« geleistet, von denen jedoch nur sechs am Portal Verwendung fanden. Diese Säulen wurden aus Torcello am 6. September 1459 geliefert und die Vermutung liegt nahe, daß deren Auswahl vom entwerfenden Architekten bestimmt und deren Format den Entwurf mit konditionierte.

Daß Archivalien nicht immer die Antworten geben, die wir uns von ihnen erhoffen, zeigt sich auch hier. An keiner Stelle der überlieferten Dokumente wurde Bartolomeo Buon als Entwerfer der Portalanlage genannt und auch auf einen zeichnerischen Entwurf der Gesamtanlage etwa als Bestandteil eines Vertrags wurde ebenso wenig wie auf »modelli« oder Schablonen Bezug genommen. Bartolomeo erhielt

jedoch am 24. April 1459 für nicht spezifizierte Leistungen (»pro parte laboris sui«) und am 2. Februar 1460 als Abschlußzahlung (»pro toto complemento sui salarii porte ecclesie«) die mit Abstand höchsten Zahlungen. Bescheideneren Zahlungen an Steinmetze für die Ausführung einzelner Elemente folgten bis zum Februar 1463. Alles spricht für Bartolomeo als den für den Entwurf und die Überwachung der Ausführung Verantwortlichen.³⁵

Ohne einen gezeichneten Entwurf und ohne Schablonen (»sagome«) mit ihren verbindlichen Profilen und Maßen ist ein so kompliziertes Werk auch von erfahrenen Steinmetzen nicht zu realisieren. Hier, ebenso wie bei fast allen venezianischen Bauten, fehlen jedoch diese Unterlagen. Aus den Zahlungsbelegen geht eine Aufteilung des Werks in einzelne, genau abgegrenzte Leistungen unterschiedlich geprägter Bildhauer hervor. Deren Vielfalt wird auch in der Anschauung deutlich. Der krautige, prächtige Feston um das Giebelfeld (einem »Luce lapicide« übertragen) und der Fries »all'antica« mit seinen filigranen Ranken (von einem »Domenico Fiorentino« ausgeführt) sind zwei in ihrem Stil grundverschiedene Elemente, bei deren Gestaltung die Bildhauer vermutlich eine weit gehende Freiheit genossen.³⁶

Die Gewände des Portals zieren gedrehte Dienste zwischen die jeweils eine der Säulen aus Torcello vor eine steinerne Kehle gestellt wurde. Jeweils zwei weitere, gekuppelte Säulen flankieren den seitlichen Abschluß. Ohne Antwort bleibt die Frage, ob Bartolomeo Buon beim Entwerfen des Kirchenportals auf die Fassade der damals neben der Kirche stehenden Scuola Grande di San Marco mit der Wahl der Motive und Proportionen geantwortet haben könnte. Überliefert ist, daß Giovanni Buon als Werkstattleiter den Auftrag für ein nicht näher bezeichnetes Portal der Scuola erhalten hatte und daß deren Fassade 1443 ihrer Vollendung entgegenseh.³⁷ Giovanni arbeitete 1437 in einer Werkstatt mit seinem damals bereits prominenten Sohn Bartolomeo zusammen, und es scheint möglich, wenn nicht wahrschein-

³⁰ MUELLER 1992, S.37, Anm.19, und FOSCARI 1993. Zur Holztüre WOLTERS 2000b, S.156f., Abb.149.

³¹ SANSOVINO 1581, c. 82r.: »(Cosimo) tentò anco di far la facciata della Chiesa, ma non gli fu permesso per convenienti rispetti«.

³² PAOLETTI 1893, S.74, sah stilistische Verbindungen einzelner Motive zum Bau von San Zaccaria. Die Dokumente zum Portal bei GALLO 1961–62. Vgl. auch WOLTERS 1986, S.21, und WOLTERS 2000a, S.275.

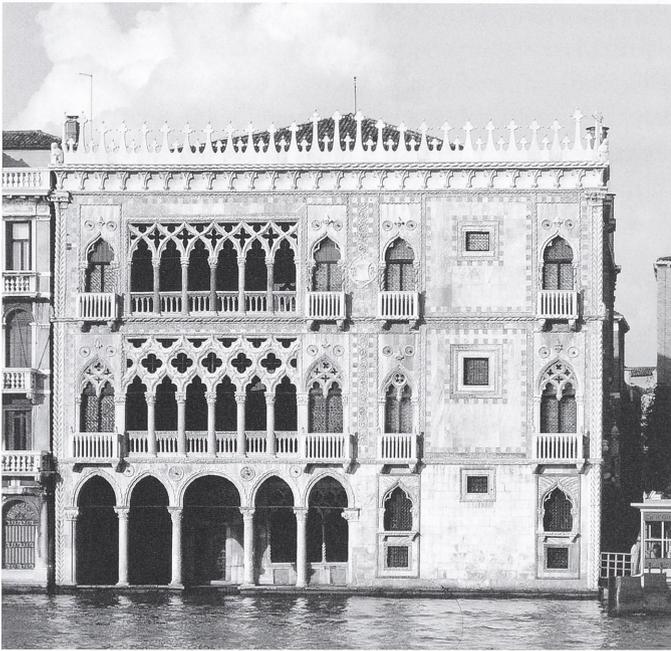
³³ Ein so umfangreiches Projekt war im Testament der Graziosa, Witwe eines Giovanni Lanza vom 3. 1. 1458 vielleicht noch nicht vorgesehen, in dem nur von einer »fabricha porte marmorea« die Rede war. PAOLETTI 1893, S.74, Anm.3.

³⁴ GAIER 2002, passim hat mehrere, teilweise spektakuläre jedoch erfolglose Versuche aus späterer Zeit beschrieben, die unvollendete Fassade für Bildprogramme zu nutzen.

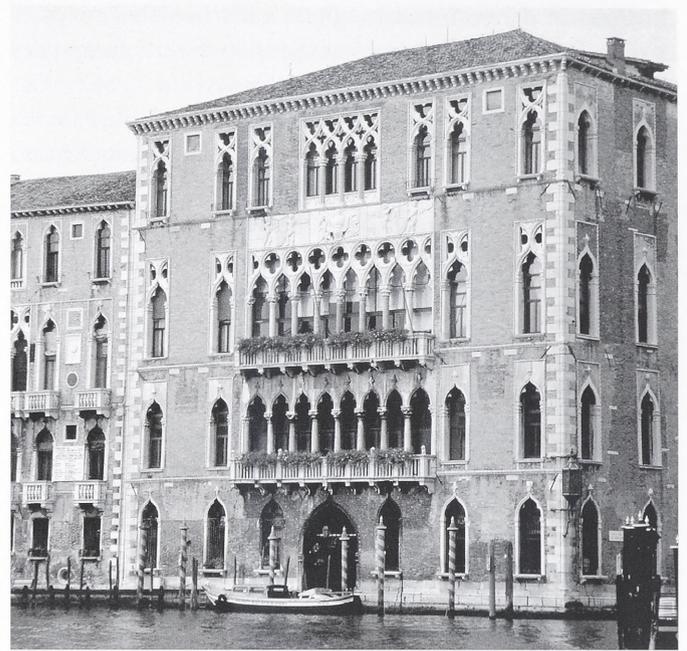
³⁵ Zur venezianischen Bildhauer- und Baumeisterwerkstatt unübertroffen: CONNELL 1988 und CONNELL WALLINGTON 2000.

³⁶ Eine solche Erklärung ist nicht mit jüngst vorgetragenen Hypothesen zu verwechseln, die die stilistischen Inkongruenzen von Motiven am Portal des Arsenal (1458) als Folge eines politisch-architektonischen Programms deuten. CONCINA 1984b, S.51–73, auf dessen Argumentation hier nur verkürzt verwiesen werden kann, datierte das Bauwerk zwischen Januar 1458 und Mai 1460 und glaubte »consigli ed eventuali appunti grafici« des Filarete erschließen zu können. Er sah eine »contaminazione tra le due allusioni imperiali, romana e »romaica«, ein Programm, bei der die »renovatio imperii« »tema di fondo« gewesen sei. Anders LIEBERMAN 1991, S.122: »the combination of Roman and Byzantine elements ... is a summary of the Venetians view of their past«. Und: »the message was that Venice rose on a Roman foundation«.

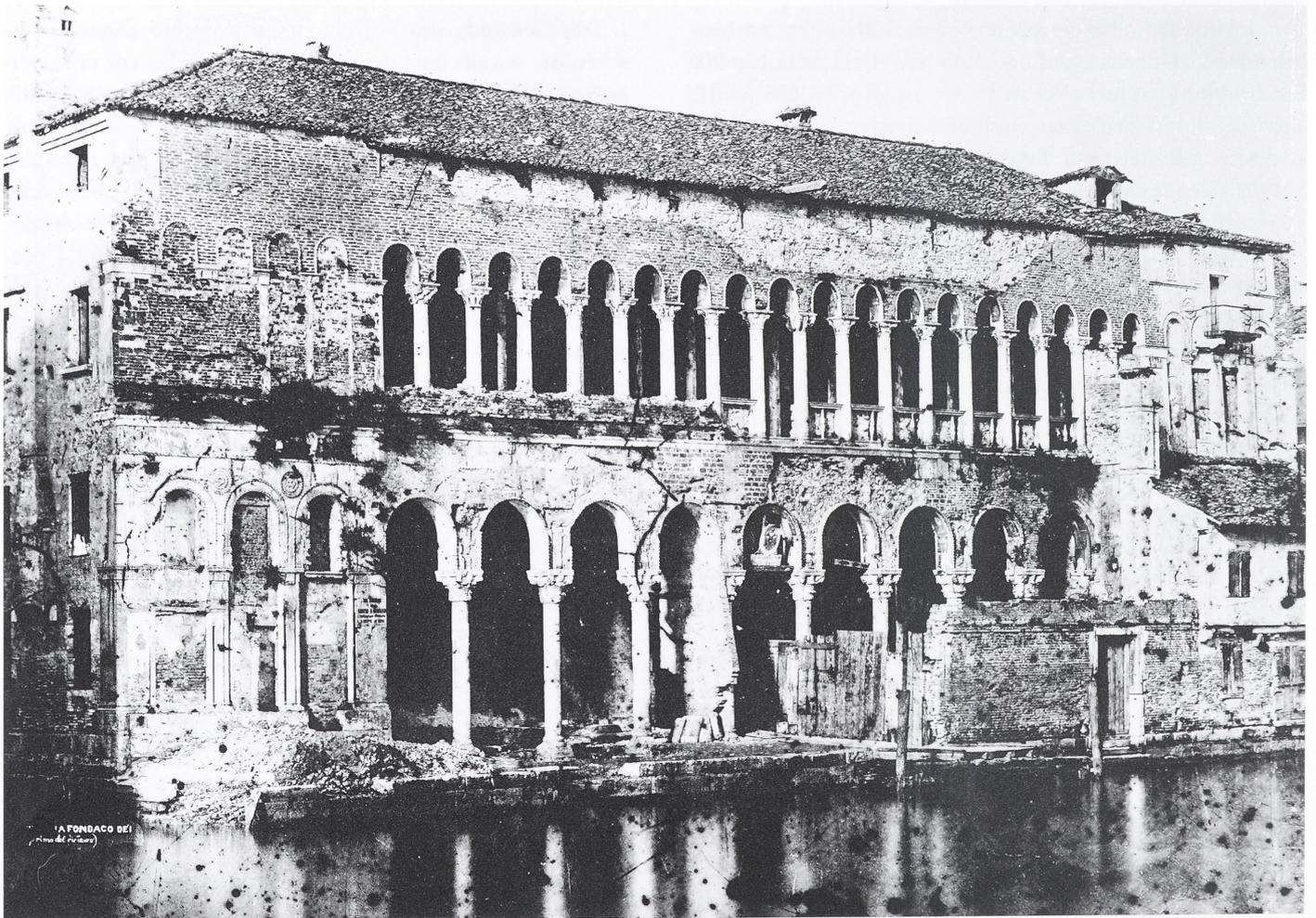
³⁷ Zur Scuola auch vor dem Brand vgl. immer noch PAOLETTI 1929.



1. Ca' d'Oro am Canal Grande (Foto Markus Hilbich)



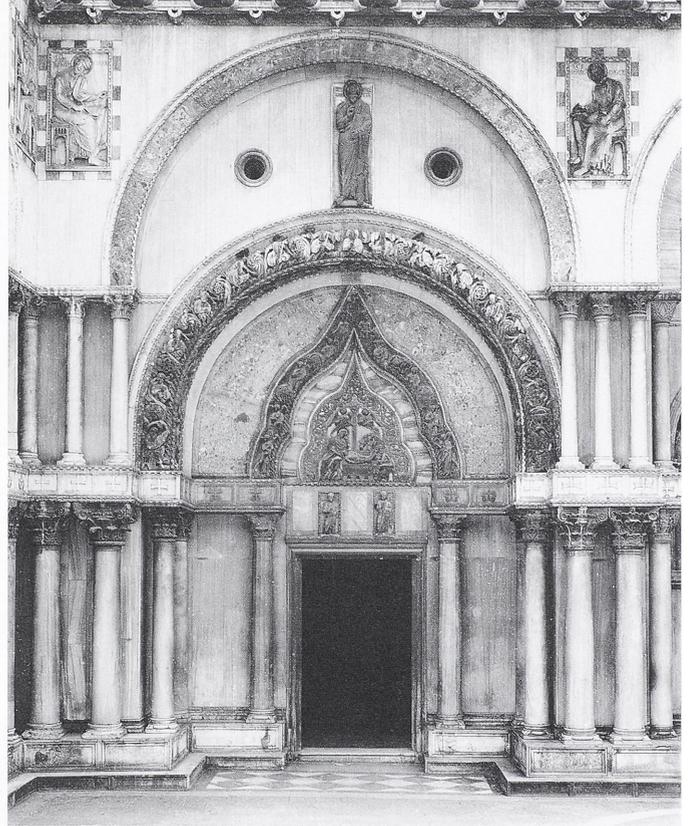
2. Pal. Foscari am Canal Grande (Foto W. Wolters)



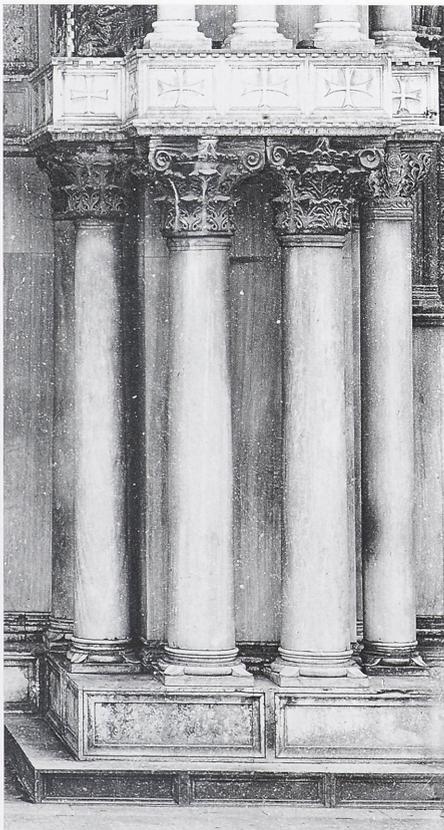
3. Pal. Pesaro (später Fondaco dei Turchi), Zustand vor der Renovierung (Foto Böhm-Naya)



4. Santi Giovanni e Paolo, Hauptportal (Foto Markus Hilbich)



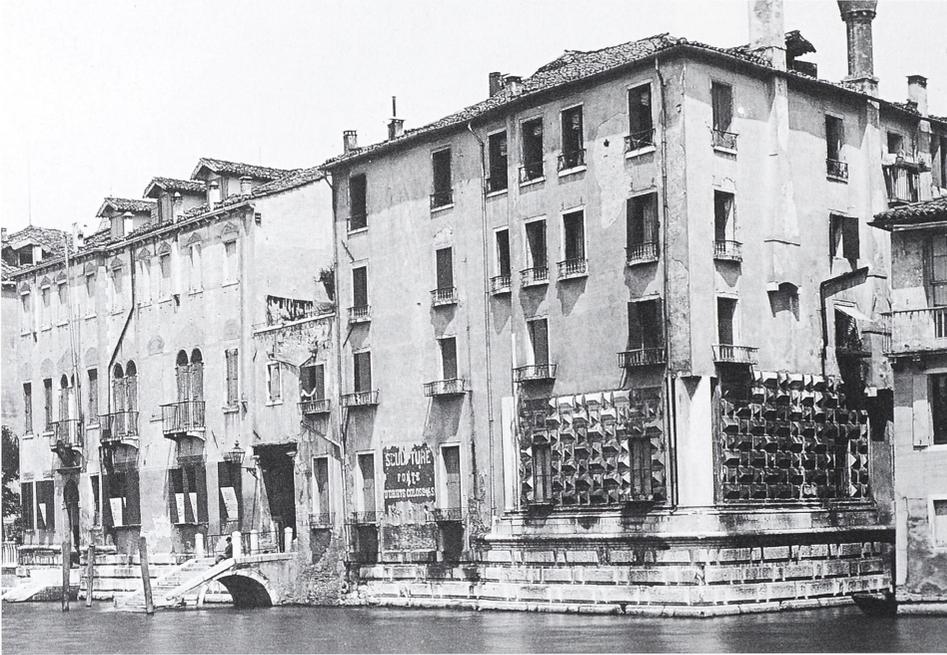
5. San Marco, Nordfassade (Foto Böhm)



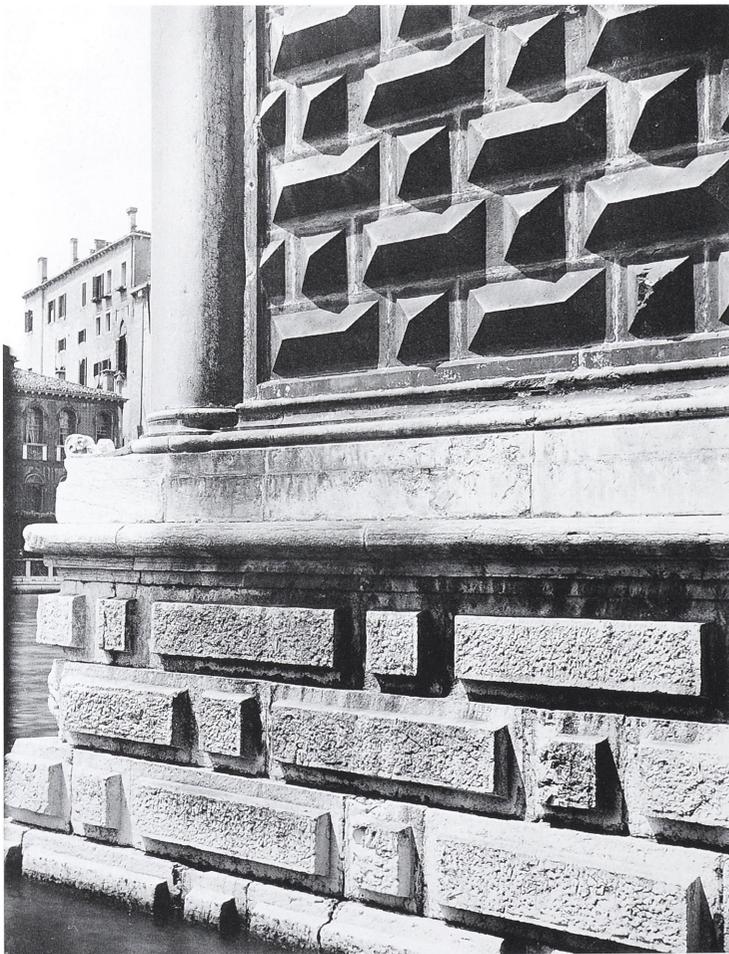
6. San Marco, Nordfassade, Detail (Foto Böhm)



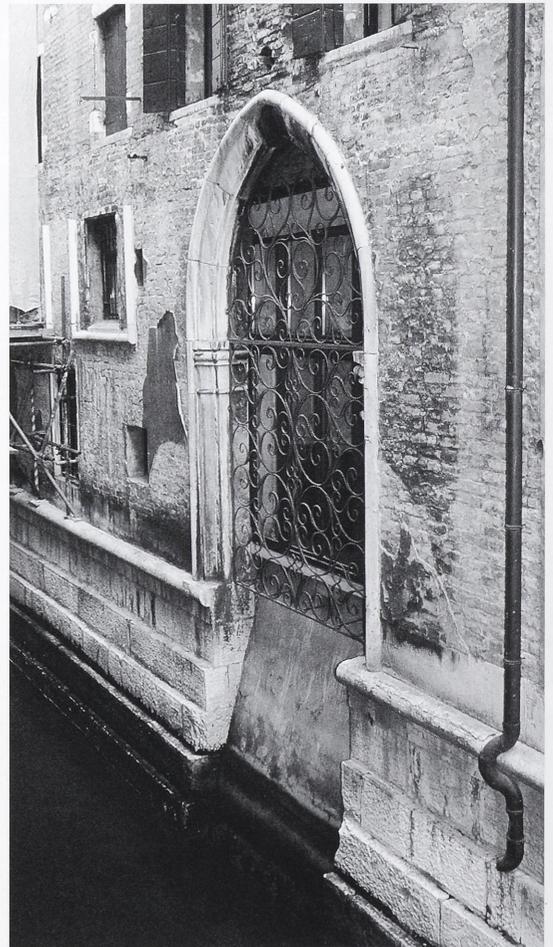
7. Dogenpalast, Pfeiler der Nordfassade des Südflügels zum Hof (Foto W. Wolters)



8. Unvollendeter Palast des Andrea Corner (Ca' del Duca) am Canal Grande (Foto Archiv W. Wolters)



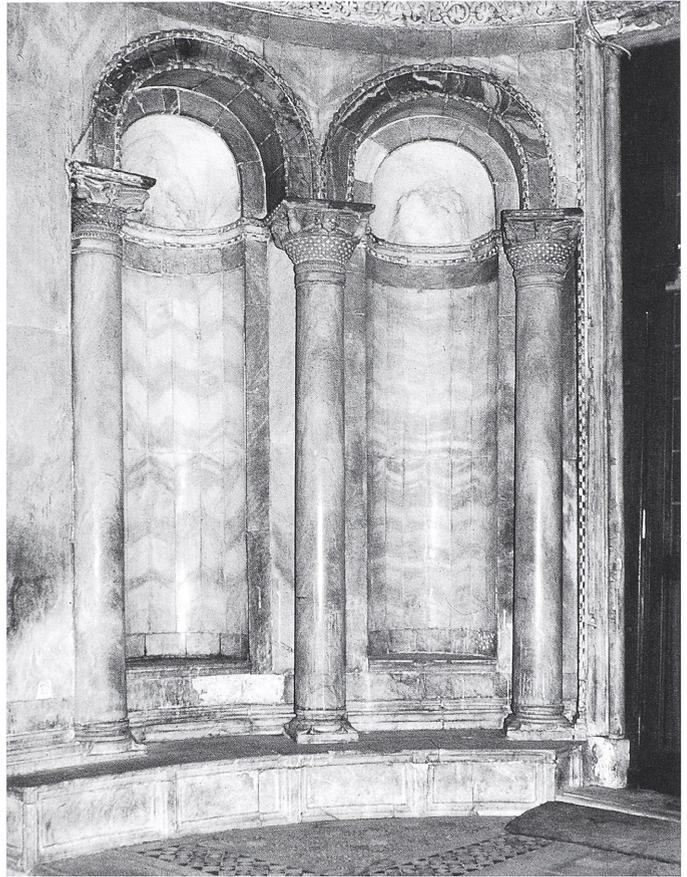
9. Unvollendeter Palast des Andrea Corner (Ca' del Duca) am Canal Grande, Detail des Risalits (Foto Archiv W. Wolters)



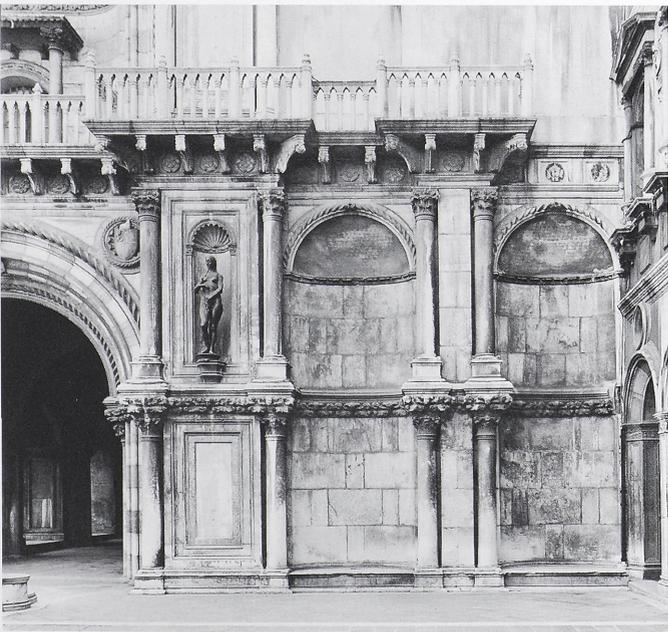
10. Detail der Seitenfront, Palast des Andrea Corner (Ca' del Duca) am Canal Grande (Foto W. Wolters)



11. Arco Foscari im Hof des Dogenpalasts (Foto Böhm)



13. San Marco, Nischen im Atrium (Foto W. Wolters)



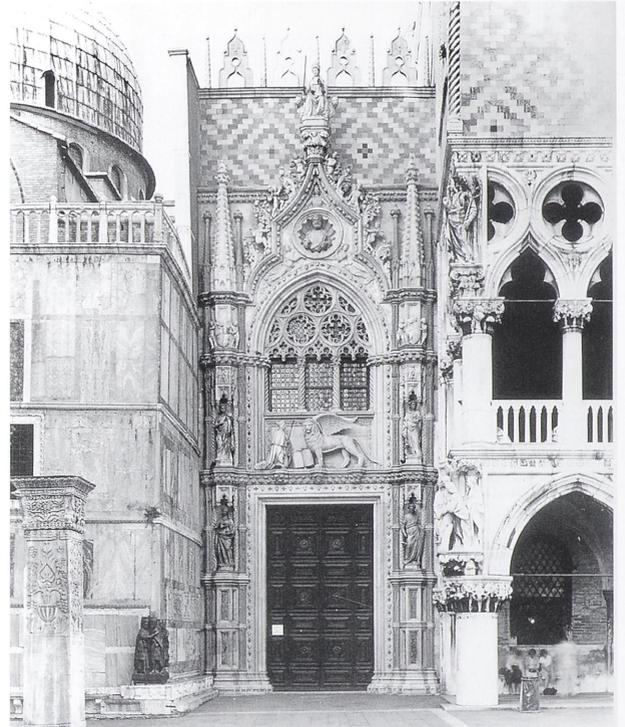
12. Westwand des Cortiletto dei Senatori im Hof des Dogenpalasts (Foto Böhm)



14. San Marco, Nischen in der Cappella di San Pietro (Foto Procuratoria di San Marco)



15. Palazzo Pisani Moretta (Foto Markus Hilbich)



16. Westfassade des Dogenpalasts mit der Porta della Carta (Foto Böhm)



17. San Zaccaria, Chorumgang (Foto Böhm)



18. Arsenal, Hauptportal (nach Concina, Storia dell'architettura di Venezia, 1995)

lich, daß der Entwurf zur Fassade der Scuola Grande aus der gleichzeitig für den Dogenpalast tätigen Buon-Werkstatt hervorgegangen war.³⁸ Die nach dem Brand von 1485 nach einem Entwurf des Pietro Lombardo begonnene, von Mauro Codussi vollendete Fassade der Scuola zeigt in ihrem Erdgeschoß den antiken Säulen am Kirchenportal vergleichbare, jedoch nicht identische Proportionen der gliedernden Pilaster. Auch Alessandro Leopardi beachtete den gewachsenen städtebaulichen Zusammengang, als er den von Säulen umstandenen Sockel für das Reiterstandbild des Colleoni entwarf.³⁹

Bestimmend für die Wirkung des Portals von Santi Giovanni e Paolo sind die antiken Säulen in Verbindung mit einem gotischen Stufenportal.⁴⁰ Gekuppelte antike Säulen finden sich an der West- und, systematischer noch, an der Nordfassade von San Marco (Abb. 5 u. 6), die im 13. Jahrhundert ihren Schmuck erhielten. Ihre charakteristische Verwendung an Santi Giovanni e Paolo läßt die Absicht vermuten, hiermit an die dem Stadtpatron geweihte Eigenkirche des Dogen und somit auch an einen herausragenden Bau der vorgotischen venezianischen Baukunst zu erinnern.⁴¹ Vermutlich war es die Nachbarschaft der dem Stadtpatron geweihten Scuola Grande, und somit der Ort, der Bartolomeo und den Dominikanern dieses Erinnern sinnvoll erscheinen ließ. Hatte Bartolomeo nicht zuvor bereits an der Porta della Carta des Dogenpalasts (1438–42) (Abb. 16) und dem daran anschließenden überwölbten Gang (als »andito Foscari« bekannt) in der Wahl der Motive die Nachbarschaft des Dogenpalasts und der Atrien von San Marco durch geistreiche Variationen von deren Motiven bedacht und so auf den Zusammenhang verwiesen? Rückgriffe auf traditionelle Strukturen sind in Venedig mehrfach zu beobachten⁴² und erwiesen sich wie im Fall des Wiederaufbaus der 1514 verbrannten Bauten am Rialto gegenüber theorielastigen, antiken Vorbildern nacheifernden Planungen des Fra Giocondo als überlegen.

Sucht man nach Vergleichbarem für das Motiv der Säule vor einer Kehle wird man sich in Venedig nicht zuerst an römische, sondern an nahe gelegene venezianische Bauten erinnern. Filippo Calendario hatte (seit 1341) an seinen Stützen der Loggia im 1. OG der Hoffassade des Dogenpalasts stämmige Säulen vor eine knapp angedeutete Kehle des Pfeilerkerns gestellt, und so einen anschaulichen Bezug zu den Nachbarpfeilern hergestellt. (Abb. 7). Bei letzteren standen fünf Säulen frei unter einer Deckplatte, ein Motiv mit dem Calendario die vorgotische Südwestecke von San Marco zitierte.⁴³ Dienste mit Basen und Kapitellen zieren die Ecken zahlreicher gotischer Palazzi. Da seit 1424 der Westflügel des Dogenpalasts nach Calendarios ursprünglichem Entwurf von 1340 vollendet wurde, war um 1458 die Aktualität des damals immerhin schon fast 120 Jahre alten Entwurfs auch der Hoffassade evident. Unbekannt ist, unter wessen Leitung der Weiterbau des Dogenpalasts stand. Erhebliche Abweichungen von Filippo Calendarios Vorbild bei der Konstruktion der Nordwestecke, wie sie Schuller jüngst nachgewiesen hat, belegen einen eigenen konstruktiven Stil und auch den Willen, dem eigenen fachlichen Wissen zu folgen. Zwingende Argumente für die oft vorgebrachte Zuschreibung des Westflügels an Bartolomeo Buon wurden bisher nicht genannt.⁴⁴

Wenn Bauten etwas über das Selbstverständnis ihrer Erbauer aussagen, so gilt dies in besonderem Maße für den Palast des Dogen Francesco Foscari an der »volta« des Canal Grande.⁴⁵ (Abb. 2). Am 11. Mai 1453, in hohem Alter und zwei Jahre nachdem sein Sohn in die Verbannung geschickt worden war, hatte er den Vorgängerbau, den die Republik 1439 dem Mailänder Herzog für eine gewisse Zeitspanne überlassen aber 1447 wieder genommen hatte, bei einer Versteigerung erworben, und diesen umgehend umbauen lassen.⁴⁶ Wie in Venedig üblich ist auch hier der Name des Architekten, dem der Doge die Planung und Bauleitung anvertraute, in den Archivalien bisher nicht gefunden worden und auch ein Vollendungsdatum des Baus ist

³⁸ Die Gestalt der vom Brand beschädigten Fassade ist nicht bekannt. Zu den Bildwerken, die den Brand überstanden und beim Neubau am Portal erneut Verwendung fanden, vgl. die Bibliographie zur gotischen Skulptur Venedigs. Die Reliefs an den beiden Sockeln des Portals sah MIDDELDORF 1978, S. 318, im Kontext der Ausstattung von Albertis Tempio Malatestiano in Rimini und schrieb sie einem Bildhauer aus der Umgebung des Matteo de Pasti zu. Mir scheint, als seien die Postamente erst im Zusammenhang mit dem nach 1485 errichteten Portal entstanden. Dies jedoch ändert nichts an Middeldorfs Beobachtungen zum Stil.

³⁹ ERBEN 1996 geht auch auf die städtebaulichen Aspekte des Denkmals ein. Zum Sockel und denkbaren Anregungen in Venedig und in antiken Texten vgl. auch WOLTERS 2000, S. 106.

⁴⁰ POESCHKE, S. 229f.

⁴¹ In diesen Zusammenhang gehören wohl auch die Portale der Westfassade von San Marco, auch wenn diese im Gewände mehrere frei vor der Wand stehende Säulen zeigen.

⁴² Antonio Abbondi gen. Lo Scarpagnino hatte mit seinem intelligenten Eingehen auf die städtebauliche und somit auf die funktionale und formale Tradition des 1514 verbrannten Rialtobezirks einen Rekonstruktionsplan des Fra Giocondo als ortsfremd und somit als unbrauchbar erscheinen lassen »ma uno à fato fra Ziocondo, qual non è qui e il locho non capisse« urteilte damals, nicht ohne Häme, Marin Sanudo, ein venezianischer Insider (SANUDO 1879–1911, Bd. 18 [1887], Sp. 401). Zum Wiederaufbau des Rialto nach dem Brand von 1514 und zu Fra Giocondos Projekt vgl. CALABI/MORACHIELLO 1984.

⁴³ Nicht nur zur Hoffassade vgl. SCHULLER 2000b.

⁴⁴ Vgl. aber ARSLAN 1970, S. 237.

⁴⁵ Die ältere Lit. bei ARSLAN 1970, S. 245f., Anm. 167–75. Neuerdings GULLINO 1997, S. 313; *Casa grande* 2001; DORIGO 2003, 1, 315; Weitere Beiträge finden sich in *Ca' Foscari* 2005.

⁴⁶ *Casa grande* 2001, S. 35 (Dok. zur Versteigerung).

nicht bekannt.⁴⁷ Greppi glaubte aus einem Brief des Fra Simone da Camerino schließen zu können,⁴⁸ daß der Bau 1454, zumindest teilweise, abgeschlossen war, was einen völligen Neubau unwahrscheinlich macht.

Der Palazzo Foscari ist als herausragendes Beispiel für gotisches und somit für traditionelles Bauen verstanden worden. Antonio Foscari⁴⁹ hingegen hat auf die Proportionen der im Erdgeschoß später veränderten Fassade⁵⁰ verwiesen und sah im Palazzo Foscari ein Bauwerk der Renaissance in gotischem Gewand.⁵¹ Die heute backsteinsichtigen Oberflächen besaßen einmal einen Überzug, dessen Aufbau und Farbigkeit bei der letzten Restaurierung nachgewiesen werden konnten. Erinnert man sich an die Ergebnisse der jüngsten Restaurierung der Fassade des Palazzo Bernardo am Canal Grande,⁵² so sind monochrome Oberflächen ebenso denkbar wie Fugenmalerei. Unterhalb der Traufe der Seitenfassade zum Rio, bereicherten ornamentale Darstellungen die Wirkung. Wäre bei der jüngst abgeschlossenen Instandsetzung auch die Fassade zum Canal Grande und nicht nur die Seitenfront geschlänmt worden, wäre die vertraute Wirkung einer Ikone des venezianischen Bauens verstörend verändert worden. Dem ursprünglichen Bild aber wäre eine nicht mehr backsteinsichtige Fassade näher als der heutige »rustikale« Zustand gekommen.

Die Disposition der Öffnungen und die meisten dreidimensionalen Schmuckmotive der Fassade lassen sich in zahlreichen gotischen Bauten Venedigs wiederfinden. Vom Familienstolz und Anspruch des damals von vielen Seiten angefeindeten *primus inter pares* zeugen nicht nur die bei-

den ungewöhnlich groß dimensionierten Familienwappen und der prächtige Helm im Fries über dem Maßwerk des zweiten Obergeschosses.⁵³ Das »wörtliche« Zitat nach dem Maßwerk der Loggien des Dogenpalasts (Abb.16), in dessen Ostflügel der amtierende Doge Francesco Foscari bei Baubeginn seines Privatpalastes noch residierte, könnte, damals wie heute, ebenso als Rückgriff auf eine konstruktiv besonders gelungene und bestens erprobte Lösung wie als »Bedeutungsträger« gelesen werden. Die Forderung von Bauherren an Architekten, Schreiner und Bildhauer, sich ältere Werke oder einzelne Motive zum Vorbild zu nehmen, ist im 15. Jahrhundert häufig nachzuweisen,⁵⁴ wurde jedoch nie begründet. In den veröffentlichten Archivalien, die sich fast alle auf Sakralbauten und deren Ausstattung beziehen, wird in keinem Fall das Maßwerk des Dogenpalasts als Vorbild genannt, ein Schweigen, das bei der lückenhaften Überlieferung nicht als Argument *ex silentio* nutzbar ist.

Als Francesco Foscari im November 1457 krank und verbittert abdanken mußte, dürfte Andrea Corner seinen Palast schräg gegenüber bereits begonnen gehabt haben.⁵⁵ (Abb. 8, 9, 10). Aber auch wenn Andrea erst kurz vor seiner Verbannung im gleichen Jahr⁵⁶ die Fundamente gelegt und mit der Errichtung der Südwestecke sowie der angrenzenden Fassade zum schmalen Seitenkanal begonnen haben sollte, wird sein Projekt Erstaunen und fachliches Interesse geweckt haben. Marco Cornaro, der ältere Bruder des Verbannten, sah sich später, aus welchen mißlichen Umständen auch immer, nicht in der Lage, das riesig geplante Bauwerk den Plänen seines Bruders entsprechend fortzuführen und

⁴⁷ Als Francesco Foscari am 22. 10. 1457 seine Wohnung im Dogenpalast verlassen mußte, soll er, so Gullini, in eine Wohnung bei Santa Margherita eingezogen sein, wo er auch gestorben sei. Dies würde bedeuten, daß sein Palast am Canal Grande damals noch nicht bewohnbar gewesen wäre. Anders die Cronaca Dolfin (Marc. It VII, 794) c. 449 v.: »(Francesco Foscari) a di 29 ottubrio 1457 desenduto del palazo ducal et andato ne la sua caxa nova per lui constructa sul canton del Canal grando in rio de S. Pantalon ad habitar ...« Zitiert nach GREPPI 1913, S. 330.

⁴⁸ GREPPI 1913, S. 331.

⁴⁹ Foscari in: *Casa grande* 2001, S. XVI.

⁵⁰ DIRUF 1990, S. 51f.

⁵¹ Die Hypothese, daß es in Venedig gotische Palazzi gebe, deren Verhältnisse (vom Umriß bis zur Binnengliederung) Proportionsregeln der Renaissance entsprächen, ist, so weit ich sehe, nicht überprüft worden. Der Schutzumschlag von LIEBERMAN 1982 zeigt in einem Buch über venezianisches Bauen der Renaissance programmatisch den Pal. Loredan dell'Ambasciatore. An anderer Stelle (S.12) hob er »a sense of balance, order and subdued elegance that is Classical in spirit« hervor. Das Fehlen von genauen Aufmaßen macht bei den meisten Bauten wissenschaftliche Untersuchungen der Proportionen derzeit unmöglich. Einen Versuch, Proportionen an erreichbaren Bauteilen wie den Fenstern zu ermitteln und aus diesen Schlüsse zu ziehen, hat DIRUF 1990 in einer zu wenig beachteten Arbeit unternommen (Zum Pal. Foscari bes. S. 49–56).

⁵² SCHULLER 2000a, S. 323–30.

⁵³ GULLINO 1997, S. 313: »... campeggia, tra due stemmi Foscari, un elmo in foggia di celata, con preciso e singolare riferimento (...) al feudo di derivazione imperiale posseduto dalla famiglia, e al titolo comitale che v'era annesso. Era un messaggio. Potrebbe trattarsi di un'esibizione di fierezza, ma anche di un grido di protesta«. Anders Foscari in *Casa grande* 2001, S. XVII f., der auf den Helm und damit verbunden einen »ruolo di condottiero« verwies. Eine vergleichbar anspruchsvolle Zurschaustellung der Würde einer Familie durch Wappen und Skulpturen fand sich seit 1365 am Pal. Loredan an der Riva del Ferro. WOLTERS 1976, cat. 98, und SCHULZ (J.) 2005 mit einer Datierung der Reliefs ins 15. Jahrhundert.

⁵⁴ Vgl. Anm. 22.

⁵⁵ Richard Schofield und Giulia Cereani Sebregondi haben jüngst die Archivalien zur Ca' del Duca gemehrt und Bartolomeos Konzept im Zusammenhang gewürdigt. SCHOFIELD/CEREANI SEBREGONDI 2006–07. Für die Übermittlung von deren Manuskript kurz vor dem Abschluß des hier vorgelegten Aufsatzes danke ich Richard Schofield.

⁵⁶ Wichtig GREPPI 1913, S. 344f. GULLINO 1983a verweist auf die Verbannung von 1457 als früheste Nachricht über Andrea Corner. GREPPI 1913, S. 345, belegt, daß auch Marco Corner in der gleichen Angelegenheit und zwar für zwei Jahre nach Castelfranco verbannt wurde. McANDREW 1980, S. 12, ging von einer Frühdatierung des Bauwerks »about 1453« aus. Ein Baubeginn mindestens zwei Jahre vor der Verbannung (1457) kann auch wegen der umfangreichen und komplizierten Fundamentierung angenommen werden.

nahm am 26. Juli 1460 brieflich Kontakt mit dem Herzog von Mailand mit der erklärten Absicht auf, den viel versprechenden Torso gegen ein anderes, bei San Polo gelegenes in Teilen auffälliges Bauwerk einzutauschen.⁵⁷ Mit diesem für ihn nicht lukrativen Geschäft hoffte er wohl in erster Linie, die Unterstützung des Herzogs beim Papst mit dem Ziel zu gewinnen, seinen Bruder zum Priester weihen zu lassen,⁵⁸ um diesem so die Rückkehr aus dem Exil nach Venedig zu ermöglichen. Die finanzielle Seite war gegenüber der familienpolitischen wohl eher zweitrangig. Der aus den Verhandlungen sich entwickelnde Briefwechsel ermöglicht Einblicke nicht nur in die Planungs- und Baugeschichte des Palazzo Corner sondern auch in die damalige Zuordnung des begonnenen Bauwerks zu regionalen Bautraditionen. Die von Beltrami veröffentlichten Briefe geben Auskunft über ein anspruchsvolles Bauwerk⁵⁹ das einmal neben den damals bereits aus dem Boden gewachsenen Bauteilen zum Canal Grande und zu einem schmalen Seitenkanal, noch einen großen Hof, einen Garten und, auf der Landseite, einen Vorplatz⁶⁰ haben sollte. Vollendet hätte dieser Palast in seiner imponierenden Größe mit dem Dogenpalast konkurriert. Seine übereinander gestaffelten monumentalen Loggien zwischen rustizierten Risaliten hätten seine Fassade zu einem grandiosen Hauptwerk nicht nur der venezianischen Renaissancebaukunst gemacht. Dabei ist es müßig, darüber zu spekulieren, ob das Scheitern dieses Projekts den in Venedig in der Folgezeit tätigen Baumeistern wie Mauro Codussi und Pietro Lombardo größere Freiräume bescherte.

Die Interpretation des Briefwechsels und der errichteten Bauteile führte zu einander widersprechenden Zuschreibungen des Entwurfs.⁶¹ Aus den Briefen geht hervor: 1460 wurden die Steinmetzen Paolo und Bartolomeo⁶² beauftragt, den Herzog im Hinblick auf einen Palast bei San Polo, der diesem damals noch gehörte, und den gerade begonnenen Palazzo Cornaro am Canal Grande, den er zu erwerben hoffte, zu beraten und eine Schätzung abzugeben.⁶³ Paolo, so der vene-

zianische Geschäftsträger, trage die Verantwortung für alle Arbeiten, die man in Venedig »per Sancto Marcho« ausführe, während Bartolomeo in seinem Metier als Steinmetz der erste sei (»primo et principale«)⁶⁴ Daß der damals in Venedig so erfolgreiche »tagliapietra« Bartolomeo Buon gemeint war, der als Bildhauer und Architekt hohes Ansehen genoß, steht außer Zweifel. In einem Brief vom 22. Dezember 1460 wird dann deren gemeinsame Verantwortung für die Baudurchführung der Ca' del Duca betont.⁶⁵

Der Versuch des Mailänder Herzogs, in den Besitz des Entwurfs für den Palast, den er zu erwerben trachtete, zu gelangen, scheiterte an der Dickköpfigkeit des Bartolomeo, der sich 1461 weigerte, die Entwurfszeichnung herauszugeben, damit ihm seine Idee nicht gestohlen werde,⁶⁶ da er Ehre und Gewinn aus dem Bau ziehen wolle und da er die Zeichnung der Fassade gefertigt habe.⁶⁷ Daneben steht die Mitteilung, Paolo und Bartolomeo hätten das Projekt geleitet.⁶⁸ Will man diesen scheinbaren Widerspruch auflösen, hat die Aussage, Bartolomeo beanspruche das intellektuelle Eigentum des Entwurfs und er habe die Zeichnung der Fassade angefertigt, deutlich größeres Gewicht als der Hinweis auf deren gemeinsame Leitung der Bauarbeiten.

Im Rahmen der Kaufverhandlungen wurde 1460 vom damaligen Eigentümer Marco Cornaro eine detailreiche Beschreibung des Entwurfs⁶⁹ verfaßt, deren Maßangaben vermutlich auf der Kotierung von Bartolomeos verlorenen Zeichnungen beruhen, was bedeuten würde, daß die Maßangaben venezianischen Maßen entsprächen.⁷⁰ Die Fassade zum Canal Grande habe, so die Baubeschreibung, an ihren Seiten (also zum Canal Grande) zwei Risalite (»torri«), die mit marmornen Diamantquadern geziert seien, während die »riva« (also der Portikus) zwischen den Türmen sehr große

⁵⁷ GREPPI 1913, S. 343, verwies auf ein Schreiben des Marchese di Varese vom Juli 1459, in dem dem Herzog das begonnene Bauwerk bereits als erwerbenswert genannt wurde.

⁵⁸ BELTRAMI 1900, S. 21. Daß Marco selbst die Kardinalswürde angestrebt habe, wurde von Greppi 1913, S. 346, ohne Nachweis mitgeteilt. In den von Gullino verfaßten Viten von Andrea und Marco Corner ist die Dokumentation zur Ca' del Duca ausgeklammert (GULLINO 1983a und 1983b).

⁵⁹ BELTRAMI 1990, S. 26: »più bella et più superba et signorille caxa«

⁶⁰ »... grande cortille, horto et piazza inanti la porta da terra«, BELTRAMI, op. cit., S. 20.

⁶¹ Einen Überblick geben FOSCARI/TAFURI 1981, bes. Anm. 5.

⁶² »M.o Paulo et M.o Bartolomeo tagliapietre«, BELTRAMI 1900, S. 22. Der Plural bei der Berufsbezeichnung könnte auf einem Lesefehler beruhen, da in einem anderen Brief Paolo ausdrücklich als Ingenieur bezeichnet wird

⁶³ BELTRAMI 1990, S. 22: »vedere et extimare« und »per havere el migliore et lo più utile consiglio se possa«.

⁶⁴ Die von A. J. Martin im *Dictionary of Art* vorgenommene Identifikation des 1459 als Proto des Ufficio del Sale genannten »maistro Polo marangonus et murarius« (PAOLETTI 1893, hier S. 44) ist wegen der verschiedenen Berufsbezeichnungen kaum zu belegen. Der im Briefwechsel genannte Paolo wurde 1461 ausdrücklich als Ingenieur (»Inzignero«) bezeichnet. Vgl. auch CONNELL 1988, S. 21.

⁶⁵ BELTRAMI 1900, S. 23: »qual non lavoraveno niente, ma sollamente inzignaveno e dessignaveno li marmori o sia serizi, et erano soprastanti.«

⁶⁶ BELTRAMI 1900, S. 31: »... non me vole dare el desegno perche dice vorebe luy havere lhonore et lutile«. Ibid.: »perche intexa sia la fantasia sua per altri«.

⁶⁷ BELTRAMI 1900, S. 31: »dessigno che ha facto in carta de la fazata«.

⁶⁸ BELTRAMI 1900, S. 23: »dui principalli maystri che attendevano ad questo lavoro, quali lavoraveno niente, ma sollamente inzignaveno et dessignaveno li marmori o sia serizi, et erano soprastanti«.

⁶⁹ BELTRAMI 1900, S. 24.

⁷⁰ Bei der Bewertung dieser Maßangaben wird das Fehlen eines verformungsgerechten Aufmaßes der erhaltenen Teile der Ca' del Duca besonders schmerzlich spürbar. Maße der Fassaden des Dogenpalasts, also des einzigen vom Anspruch her in Venedig vergleichbaren Baus bei SCHULLER 2000b.

Marmorsäulen zeige.⁷¹ Daß auch die Seitenfassade zum Rio (Abb. 10) bereits begonnen war, verschweigt das Dokument.

Im Erdgeschoß sollten »Magazine« (5,46m hoch) und darüber ein »Mezzanin« von der gleichen Höhe eingerichtet werden. Ein 55,50m langer, 10,62m hoch geplanter Portikus liege dazwischen. An der Rückseite des Gebäudes sei ein 34,60m langer, 40m breiter Hof geplant. Über dem EG-Portikus sei die gleich lange, aber nur 9,10m hohe Sala projektiert, die Licht von vier Seiten, d.h., wie üblich, von den Fenstern der kurzen Seiten, hier aber auch an den Langseiten, also von den beiden projektierten Höfen erhielten. Unbekannt sind der Ort und der Verlauf der mit keinem Wort erwähnten Treppen. Der damaligen Baupraxis hätten monumentale Außentreppen entsprochen.⁷² Jacopo Sansovino erfand später für ein nie realisiertes Projekt, mit dem er den Torso der Ca' del Duca zu vollenden hoffte, aufwendige, ins Innere des Baus verlegte Treppen.⁷³

Am 10. Januar 1461 wurde der Kaufvertrag zwischen Marco Cornaro und dem Herzog von Mailand, der auch ein Tauschvertrag war, abgeschlossen. Abermals bemühte sich der Mailänder Herzog darum, eine Anschauung des in seinen Anfängen steckengebliebenen Baus zu erhalten. Der aus Florenz stammende, in Mailand als Militärbaumeister tätige Benedetto Ferrini⁷⁴ erhielt vom Herzog am 15. 1. 1461 den Auftrag, nach Venedig zu reisen und eine Zeichnung und ein Modell⁷⁵ des Baus, so wie Bartolomeo ihn geplant hatte, anzufertigen. Daß der bis dato errichtete Stylobat der Fassade leicht gekrümmt (»gualampa«) sei, wird vom Geschäftsträger des Herzogs Guidobono mit dem Verlauf des Canal Grande hinreichend erklärt, wobei er auf den angeblichen Wunsch des Bauherrn verwies, keine Spanne des Terrains unbebaut zu belassen. Eine Begradigung, die wohl Mailänder Auffassung von ordentlichem Bauen mehr entsprochen hätte, aber sei mit großen Kosten verbunden. In weiteren Briefen des Guidobono könnte man vielleicht eine eher allgemein gehaltene Kritik an Bartolomeos Entwurf heraus-

hören, dem am Ende jedoch ein begeistertes Urteil widersprach: »Et in vero dicto disegno è bellissimo«.⁷⁶

Mit dem Erwerb des Gebäudes stellte sich dem Herzog die Frage, wie man weiter bauen könne und wollte. Abgesehen einmal von allen vorgeschobenen wie auch echten finanziellen Hindernissen ging es dabei vor allem um Fragen der Gestaltung. Ein Brief des Herzogs vom 7. März 1461⁷⁷ legte Grundsätzliches fest: Das Gebäude solle »a la moderna«⁷⁸ errichtet werden und zwar so, wie man im Mailändischen baue.⁷⁹ Er zweifle nicht, daß dieser moderne Entwurf als Neuheit in Venedig gefallen werde. Die bereits begonnene Fassade zum Canal Grande solle hingegen »al modo venetiano« vollendet werden. Sein Geschäftsträger in Venedig präziserte und sprach für die noch zu errichtenden Teile von »forma moderna et lombarda« und verwies zugleich darauf, daß den Venezianern nun einmal ihre eigene Bauweise (»forma et modo loro«) besser als andere Bauweisen gefiele. Diese Definitionen erlauben weiterführende Überlegungen. Offensichtlich sah man in Bartolomeos begonnener Fassade einen Entwurf »alla veneziana«, auch wenn die Verkleidung der Risalite mit opus isodomum und diamantförmigen Platten bis dahin in der gebauten Architektur Venedigs nicht bekannt gewesen zu sein scheint. Worin aber bestehen dann die venezianischen Elemente von Bartolomeos Fassadenentwurf? Eine Öffnung des mittleren Teils oder auch der gesamten Fassade in zwei übereinander gestaffelte Loggien ist – mit Ausnahme der Ca' d'Oro⁸⁰ – für vorgotische Palazzi am Canal Grande charakteristisch. Der Palazzo Pesaro (später: Fondaco dei Turchi) (Abb. 3) ist hierfür nur ein Beispiel.⁸¹ In venezianischen Archivalien wird bei Gebäuden mit erhöhten Seitenteilen stets von Türmen (»torri«) gesprochen, wobei diese »Türme« sich nicht einmal als Risalite aus der üblicherweise wie mit der Schnur gezogenen Fassade lösen mußten.⁸² In Bartolomeos Entwurf, der Risalite vorsah, konnten beim Betrachter sogar Assoziationen an Fürstensitze auf dem Festland wie die »castelli« von Ferrara und Mantova geweckt werden, ohne daß die in Venedig getroffene Entscheidung für Risalite als

⁷¹ BELTRAMI 1990, S. 24: »la faza da sopra el Canalle Grande a do torre da lado, le qualle sonno de marmoro a diamante, e la riva fra le do torre con colone grossissime de marmoro«. Die Bezeichnung von istrischem Kalkstein als »marmo« ist nicht überraschend, wenn man Francesco Sansovinos Passagen über die dem Marmor vergleichbaren Qualitäten dieses Steins bedenkt: SANSOVINO 1581, c. 141r.

⁷² Grundlegend CHIMINELLI 1912, S. 209–53. Eine prächtige Treppe im Hof zeigten neben anderen der Pal. Foscari (DIRUF 1990, S. 50) sowie die gotischen Paläste Giustiniani und Bernardo am Canal Grande. CHIAPPINI 2003 nennt weitere Beispiele.

⁷³ Die von FOSCARI 1993 u. TAFURI 1982 dem Jacopo Sansovino mit guten Gründen zugeschriebene Zeichnung wurde erstmals von BELTRAMI 1906 als Entwurf im Zusammenhang mit der Ca' del Duca identifiziert.

⁷⁴ BANDIRALI 1981.

⁷⁵ BELTRAMI 1990, S. 27.

⁷⁶ BELTRAMI 1990, S. 32.

⁷⁷ Beltrami, op. cit., S. 33.

⁷⁸ Ohne auf den Gebrauch des Begriffs weiter einzugehen, sei auf POCHAT 1987 und, für das Selbstverständnis der Architekten, auf das Kapitel von BUCK 1968, bes. S. 85f. verwiesen.

⁷⁹ »a la moderna, et nel modo se edifica in queste nostre parte de qua«.

⁸⁰ Daß Bauherr und Architekt der Ca' d'Oro mit der Hausteinvorverkleidung und dem Motiv der übereinander gestaffelten Loggien vorgotischen Vorbildern folgten, wurde weiter oben bereits betont. GOY 1992, S. 136–39 und GOY 1993, S. 189f. bestritt die Möglichkeit, die Fassade der Ca' del Duca mit venezianischer Tradition zu verbinden (»cannot be located happily within the venetian palace style in any sense«).

⁸¹ Zu diesem erschöpfend: SCHULZ (J.) 2004, S. 133–63.

⁸² DORIGO 2000, 1, S. 315f. nennt Beispiele.

beabsichtigter Verweis begründet werden müßte.⁸³ Auch der wohl vorgotische Vorgängerbau des schräg gegenüber liegenden Palasts des Dogen Francesco Foscari scheint zwei »Türme« besessen zu haben,⁸⁴ so daß der Rückgriff Bartolomeos auf eine wohl als ehrwürdig angesehene Variante des vorgotischen Privatpalasts Teil seines architektonischen Programms war.⁸⁵ Dies und dazu die Hausteilverkleidung der Fassade waren deutliche Hinweise auf vorgotische Bautraditionen. Das »Bauprogramm« Bartolomeos, das dieser ohne die Zustimmung oder vielleicht sogar die Anregung seines Bauherrn nie hätte realisieren können, wird, wie bei Bauten so oft, bei der Ecklösung besonders deutlich. Eingebettet in die Diamantquader findet sich dort eine Kehle mit einem groß dimensionierten Säulenstumpf. Es ist die Stelle, an der am gotischen Palast runde oder gedrehte, in der Regel eher schlanke Dienste vor der Andeutung einer Kehle zu finden sind. Bartolomeo hat den monumental geplanten Säulen der Arkaden Säulen an den Ecken zugeordnet und so auch hier die Tradition neu interpretiert. Daß Säulen vor Kehlen auch bei antiken Bauten zu finden sind, wird schon damals antiquarisch gebildete Betrachter erfreut haben.⁸⁶

Auch für die nicht leicht einsehbare Seitenfassade zum Rio hin, die etwa bis zur Höhe des Risalits errichtet worden war, hatte Bartolomeo, ausgehend von gotischen Formen, eine eigene Architektursprache entwickelt. (Abb.10). Die Reduktion auf einfache Grundformen bei Fenstern und Wassertoren ist dabei wohl nicht zuerst aus ökonomischen Zwängen sondern aus gestalterischen Überlegungen zu erklären. Das Ergebnis war eine von der damals in Venedig üblichen Formenvielfalt bereinigte, elementare Architektursprache, deren Verbindung mit den Formen der Hauptfassade bruchlos möglich war.

Fassaden mit Diamantrustika finden sich auf älteren Bildern.⁸⁷ Somit ist nicht völlig ausgeschlossen, daß Bartolomeo dies Motiv von heute spurlos verschwundenen, bemal-

ten Fassaden kannte. Giuliano da Sangallo hingegen scheint Jahrzehnte später Diamantquader als eine antike Erfindung betrachtet zu haben, wenn er dieses Motiv für seine zeichnerische Rekonstruktion des antiken Triumphbogens in Fano nutzte.⁸⁸ Francesco Sansovino nannte als Kriterien für herausragende Paläste die Beherrschung der Baukunst, den kunstvollen Einsatz des Hausteins, eine meisterliche Gestaltung, sowie Größe und hohe Kosten für die Errichtung.⁸⁹ Der Palast für Andrea Corner hätte diesen in all seinen Elementen entsprochen.

Bartolomeo hatte sich mit seinem Entwurf für den Palast für Andrea Corner von gotischen Bautraditionen weit entfernt. Vor diesem Hintergrund verdient der »Arco Foscari«, die Ehrenpforte im Hof des Dogenpalasts, Aufmerksamkeit.⁹⁰ (Abb.11). Bartolomeo hatte 1442 die Porta della Carta als »Opus Bartholomei« weithin sichtbar auf dem Türsturz signiert und es wäre überraschend, hätte man ihm nicht auch den direkt daran anschließenden überwölbten Gang in den Hof (den »andito Foscari«) und den dazugehörigen Kopfbau übertragen. Aus einer ersten Bauzeit stammt der gotische Kern des Arco Foscari, der mit der Porta della Carta und dem zugehörigen Gang auch formal eine Einheit bildet.⁹¹ Wie der gotische Bau in seinen oberen Abschnitten einmal geplant war, ist nicht bekannt. Erst am 6. September 1463, zwanzig Jahre nach dem Abschluß der Arbeiten an der Porta della Carta, wird im Senat daran erinnert, daß die beiden Meister Pantaleone⁹² und Bartolomeo bereits vier Fünftel der vereinbarten Summe für ein »lavor del Palazzo« erhalten hatten und daß nur noch eine Kleinigkeit fehle, um dieses Werk zu vollenden. Die dann folgenden Passagen dokumentieren eine große Verärgerung auf Seiten der Auftraggeber. Man habe Bartolomeos Versprechungen bis zum Juli 1463 vertraut. Damals habe er sich verpflichtet, das Werk bis zum 20. Februar 1464 zu vollenden. Unter Androhung einer ungewöhnlich hohen Strafe von 200 Dukaten und der Androhung weiterer Sanktionen wurde ein heftiger Druck auf den offenkundig Säumigen, vielleicht schon Kränkelnden ausgeübt. Ob der seit dem 12. Mai 1462 amtierende Doge Cristoforo Moro, dessen künstlerischen Auffassungen Bartolomeos Bauwerk nicht entsprochen haben kann, hinter den Kritikern stand, ist nicht überliefert.

⁸³ Zu den Wurzeln der frühen venezianischen Paläste SCHULZ (J.) 2000. Daß Risalite damals auch anderenorts geschätzt wurden, zeigt neben anderen der Gonzagapalast von Revere nicht weit von Mantua. CARPEGGIANI, 1969.

⁸⁴ Hierzu und zu anderen venezianischen Beispielen DORIGO 2000, 1, S. 315. Zum Vorgängerbau des Pal. Foscari vgl. Foscari in: *Casa grande* 2001, S. XI. SCHULZ (J.) 2000, S. 94, verwies auf SANSOVINO 1581, c. 139 v, der 1581 den Fondaco dei Turchi (ehem. ein Palast der Pesaro, damals des Duca di Ferrara) als »fabricato come in forma di castello« charakterisierte.

⁸⁵ Grundsätzlich zu vergleichbaren Fragen: BRUCHER 1986. SUCKALE 1989.

⁸⁶ Antike und vorgotische Beispiele sind zahlreich. Giuliano da Sangallo hat ein antikes »sepolcro« mit diesem Motiv abgebildet. BORSI 1985, S. 243.

⁸⁷ Frühere Beispiele für Diamantquader in der gebauten Architektur werden in der Forschung nicht genannt. WOLTERS 2000, hier S. 68f.; CERIANA 2003.

⁸⁸ WOLTERS 2000, *ibid.* Zum Blatt des Giuliano da Sangallo vgl. BORSI 1985, S. 219–23.

⁸⁹ SANSOVINO 1581, c. 148 v.: »... i principalissimi di tutti i palazzi del Canal grande sono quattro. (parlo di architettura, per artificio di pietre vive, per magistero, per grandezza di corpo e di spesa)«.

⁹⁰ Zur Baugeschichte: PINCUS 1976. Für die Dokumente: LORENZI 1868, *passim*.

⁹¹ GALLO 1933 hat nachgewiesen, daß die Notwendigkeit, Teile von San Marco statisch zu sichern, bei der Errichtung des Arco Foscari mitbestimmend waren.

⁹² Zu Pantaleone di Paolo: WOLTERS 1976, S. 266f.

Wie die Angelegenheit endete, geht aus den Archivalien nicht hervor. In unserem Zusammenhang ist die Passage wichtig, Bartolomeo habe bereits vier Fünftel seiner Zahlungen erhalten und es fehle nur noch eine Kleinigkeit zur Vollendung. Wesentliche Teile des Arco Foscari waren somit im Juli 1463 unter Bartolomeos Leitung bereits vollendet.

Baulicher Befund und Stil sprechen für die übliche Zuschreibung auch der nahtlos angrenzenden Fassade des nur auf einer Seite vollendeten »cortiletto dei Senatori« (Abb. 12) an den Entwerfer des Arco Foscari und somit an Bartolomeo Buon. Auch beim Arco Foscari und dem Cortiletto dei Senatori ist Bartolomeos Absicht erkennbar, auf die Gegebenheiten des Orts (des »sito«) einzugehen. Beispiele aus Venedig für die Wahl der Motive sind somit nicht nur topographisch bei der Suche nach Anregungen, Vorbildern oder Zitaten näherliegend als etwa zeitgenössische Bauten in Florenz oder Pienza. Die breiten, dabei nur wenig tiefen Nischen finden sich in den vorgotischen Apsiden der beiden Chorkapellen in der Markuskirche (Abb. 14), schlanke Nischen, die am Arco Foscari zur Aufstellung von Antonio Rizzos erstem Menschenpaar genutzt wurden, sind ein Leitmotiv der Atrien.⁹³ (Abb. 13).

Neben den Bauprogrammen des Bartolomeo Buon gab es anders geartete architektonische Konzepte, die es ermöglichen sollten, antikisierenden Motiven in Venedig Einzug zu verschaffen, ohne die lokale gotische Tradition aufzugeben.⁹⁴ Der am Canal Grande gelegene Palazzo Pisani Moretta (Abb. 15) ist hierfür ein Beispiel.⁹⁵ Auch dieses Bauwerk zeigte übrigens um 1500 eine Bemalung der Fassade zum Canal Grande mit großen, stehenden Figuren.⁹⁶ Wie bei fast allen privaten Bauprojekten dieser Jahrzehnte sind bisher keine Archivalien gefunden worden, die eine Datierung oder gar eine Zuschreibung des Baus ermöglichen. Der Einsatz antikisierender Gesimse, Kapitelle und Baluster ebenso wie die Plattenrustika des Sockelgeschosses sprechen für die übliche Datierung des Baus nach der Jahrhundertmitte. Die Wirkung der Fassade wird jedoch nicht

zuerst von Motiven »all'antica« sondern vom Maßwerk bestimmt, das als ein Bekenntnis zur gotischen Bautradition Venedigs verstanden werden kann. Hier erinnert man sich an die 1460 gemachte Mitteilung des Geschäftsträgers Guidobono an den Herzog von Mailand, daß die Venezianer ihre eigenen Traditionen höher als Lösungen »alla moderna« einschätzten. Die Kombination der gotischen Maßwerkfenster in der Fassadenmitte mit »modernen«, letztlich an antiken Werken orientierten Motiven in den übrigen Bereichen der Fassade, konnte als eine geglückte Verbindung patriotischer Gesinnung und humanistischer Ideale verstanden werden. Andere Bauherrn wie Francesco Giustiniani, an dessen Palast am Canal Grande, nicht weit von San Moisè, um 1474 gearbeitet wurde und mit dessen Ausstattung man 1478–79 beschäftigt war, scheinen es vorgezogen zu haben, die Fassaden ihrer Familienpaläste in den vertrauten gotischen Formen »al modo veneziano« errichten zu lassen, wohl kaum eine unpolitische Entscheidung.⁹⁷

Im Inneren des gotischen Palazzo Giustinian wurden 1479 Kaminwangen »alla moderna« also doch wohl in einem antikisierenden Stil erwähnt.⁹⁸ Nicht ausgeschlossen, daß es sich hierbei um Vorläufer der vor 1501 ausgeführten Kamine des Dogenpalasts handelte.⁹⁹ Die Ausstattung eines Bauwerks, die in der Regel den ästhetischen Vorstellungen des Bauherrn entsprach, mußte nicht der öffentlichen Fassade stilistisch entsprechen. Auch für eine solche Vielstimmigkeit gab es ältere Beispiele. Schon 1434 hatte der aus Florenz stammende Pietro di Niccolò Lamberti, der seine Florentiner Herkunft in seinen venezianischen Skulpturen und Grabmälern nie verhehlte, den Vertrag über die Lieferung von zwei leider nicht erhaltenen Kaminen aus Marmor für die Ca' d'Oro geschlossen.¹⁰⁰

Das Nebeneinander verschiedener Stile an einem Werk fand sich damals nicht nur bei Bauten und deren Ausstattung. Kontraste zwischen einem feingliedrigen gotischen Rahmen und einer »modernen« Bildwelt zeigt, um nur ein prominentes Werk zu nennen, Bartolomeo Vivarinis Mar-

⁹³ Ähnlich argumentiert PAOLETTI 1893, S. 42–44. Einige der Kapitelle der Säulen unterscheiden sich von den benachbarten Blattkapitellen durch ihre Kannelluren. Deren nächste Verwandte finden sich innen in den Apsiden des Chorumgangs von San Zaccaria, ein Bau der seit 1457 nach einem Entwurf des Antonio Gambello begonnen worden war. Auch hier dürften die Unterschiede durch die Beteiligung verschiedener Steinmetzen erklärbar sein. Zu den Kapitellen zuletzt WOLTERS 2000, S. 101f.

⁹⁴ Robert Suckales sehr wichtiger Aufsatz über die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen (SUCKALE 1983) hilft auch in unserem Fall, die Bauten ernster als die Stilbegriffe zu nehmen.

⁹⁵ Die Erwähnungen sind zahlreich, die schriftlichen Quellen rar. Vgl. ARSLAN 1970, S. 248 und 255, Anm. 186. WOLTERS 2000, S. 69 und 75.

⁹⁶ Gut erkennbar auf der Stadtansicht des Jacopo de' Barbari. WOLTERS 2000, S. 75. Das Datum dieser Bemalung ist nicht bekannt.

⁹⁷ PAOLETTI 1893, S. 44, hat die bisher bekannt gewordenen Dokumente zum Pal. Giustinian veröffentlicht. Vgl. sonst ARSLAN 1970, S. 323 und S. 334, Anm. 48. Ein weiteres prominentes Beispiel ist der zwischen November 1473 und 1479 errichtete Pal. Soranzo van Axel. TURSI 1923, S. 19 und S. 46–48 sowie ARSLAN 1970, S. 322 und S. 333, Anm. 37. Arslan hat in seinem Kapitel über die nach 1450 entstandenen Bauten die Forschungsdefizite, an denen sich seitdem wenig geändert hat, benannt. Zurückhaltend was die Möglichkeit der Zuschreibung venezianischer Zivilarchitekturen angeht ist SCHULZ (J.) 2000.

⁹⁸ PAOLETTI 1893, S. 44, Anm. 9: »2 modjonj da nappa fattj ala moderna« (1479)

⁹⁹ Zu den oft beschriebenen Kaminen des Dogenpalasts WOLTERS 2000, S. 164–67 und ATTARDI 2002, S. 22–24.

¹⁰⁰ PAOLETTI 1920, S. 124.

kustriptychon von 1474 in der Cornerkapelle von Santa Maria dei Frari.¹⁰¹ Die stilistische Diskrepanz zwischen einem traditionellen, überaus qualitätvollen, geschnitzten Rahmen, und den Bildern Bartolomeo Vivarinis sind ein auffälliges und aussagekräftiges Charakteristikum des Werks.¹⁰² Im Markustriptychon ließen der Fall der Gewänder und das antikisierende Ornament des Throns den geschnitzten Rahmen für die »Modernisten« wohl als antiquiert, für Anhänger der einheimischen Tradition für einen Altar angemessen erscheinen. Der vom Maler selbstbewußt zugespitzte Kontrast zwischen dem ihm wohl vorgegebenen Rahmen und seiner modernen Malerei ist venezianischen Palastfassaden vergleichbar, in denen architektonische Motive aus unterschiedlichen Traditionen miteinander zu einer »architecture parlante« verbunden wurden. Stilistische Divergenzen und die daraus resultierenden Spannungen waren somit kein Zufall, kein Zeichen für Orientierungslosigkeit oder gar für ein Scheitern. Als Bedeutungsträger sind diese Elemente aus der Entstehungsgeschichte und dem örtlichen Kontext der Werke heraus erklärbar.

In diesen Jahrzehnten waren es nicht allein Architekten und Bauherren, die über Bauen nachdachten. Jacopo Bellinis Bilder etwa für die Scuola Grande di San Giovanni Evangelista zeigten Gebäude und Gebäudeagglomerate und man wird sich fragen, ob diese verlorenen Bilder dem entsprachen, was wir aus Jacopos erhaltenen Zeichnungsbänden im Louvre und im British Museum kennen.¹⁰³ Geht man von der Vermutung aus, daß die Gebäude seiner Zeichnungsbände von denen auf seinen Wandbildern nicht grundsätzlich verschieden waren, ergeben sich bei allen zeitlichen und stilistischen Unterschieden der Zeichnungsbände untereinander doch einige auch in unserem Zusammenhang bedenkenswerte Eigenarten. Jacopo kombinierte bei zivilen Bauten und Bautengruppen gotische Bauformen mit anderen, die Ergebnis seiner breit angelegten Antikenstudien vor Originalen waren. Dabei reicht das Spektrum von exakten Antikenkopien bis hin zu Gebäuden, die an antike Bauten erinnern, aber keinem bekannten Bauwerk abgesehen sind. Das gilt in besonderem Maße für Bögen, die an Triumphbögen erinnern und in der Forschung mit dem Sergierbogen in Pula in Zusammenhang gebracht wurden. Zugleich stat-

tete Jacopo seine baulichen Anlagen mit Bauteilen aus, die in einigen Fällen malerischen Traditionen, etwa denen eines Altichiero entsprechen.¹⁰⁴ Überraschend aber sind vor allem schmucklose, karg und streng wirkende Bauten im Londoner Skizzenbuch für die es in Jacopos gebauter Umwelt nichts Vergleichbares gab. Ein auf elementare Formen reduziertes Bauen, das auch heute noch zeitlos wirkt. Jacopo Bellini war weder Architekt noch ein Theoretiker des Bauens. Seine Gebäude zeugen von der Überzeugung eines gebildeten Malers, daß in Venedig traditionelle und »moderne« Formen nebeneinander – in der Stadt ebenso wie an einzelnen Gebäuden – bestehen können. Sein in Zeichnungen reflektiertes Venedig ist jedoch mit den Bauprogrammen, mit denen wir uns beschäftigen haben, nicht zu verwechseln.

Es wäre nun wirklichkeitsfern anzunehmen, alle am venezianischen Baugeschehen Beteiligten hätten in den Jahren um 1460 die gleichen baukünstlerischen Ideale vertreten. So lassen die frühesten Teile von San Zaccaria II (begonnen 1457), für die Antonio Gambello wohl die Entwürfe geliefert hatte, Unterschiede zu den gleichzeitigen Bauten des Bartolomeo Buon erkennen. Und dennoch: Auch bei San Zaccaria II sind gotische und vorgotische Motive, vergleichbar Bartolomeos Portal von Santi Giovanni e Paolo, intelligent zu einem Ganzen gefügt. Das feingliedrige gotische Maßwerk im Obergaden des Chorumgangs kontrastiert mit den stämmigen Halbsäulen ohne Basen in den halbrunden Apsiden. (Abb.17). Besonders für letztere sind in der vorgotischen Architektur von San Marco eng verwandte Beispiele zu finden.¹⁰⁵ In den Archivalien zum Bau der Kirchen von San Zaccaria ist von einem Heiligen Grab die Rede, das schließlich in den 1457 begonnenen Neubau (San Zaccaria II) verlegt worden sei.¹⁰⁶ Die Entscheidung der Äbtissin und des Architekten Gambello für einen Umgangschor scheint im Hinblick auf die Funktion von San Zaccaria II als Grabeskirche getroffen worden sein. Die Figuren der Fassade mit den Arma Christi um einen Salvator Mundi auf der Fassadenbekrönung erin-

¹⁰¹ HUMFREY 1993, S. 44.

¹⁰² Grundsätzliches zum zeitlichen Verhältnis von Rahmen und Bildern in toskanischen Altären bei MERZENICH 2001. Viel anders wird es auch in Venedig nicht gewesen sein.

¹⁰³ DEGENHART/SCHMITT 1990, 5, Text, S. 34–49. Zu Jacopos Architektur in Bildern vgl. HIRTHE 1980. BRUNCKHORST 1997, S. 25, bezeichnet Jacopo als »Erfinder moderner venezianischer Renaissancepaläste wie sie in der gebauten Architektur (...) noch nicht zu sehen waren« und konstatiert eine »Belebung altvenezianischen Formenschatzes«.

¹⁰⁴ HIRTHE 1980; BRUNCKHORST 1997. SPONZA 1996, S. 346f. hat die Wandmalereien um das Grabmal des Dogen Michele Morosini (gest. 1382) in Santi Giovanni e Paolo dem Altichiero zugeschrieben.

¹⁰⁵ Radiale Rundkapellen an Zentralbauten in der Tradition antiker Zentralbauten gab es damals nicht nur an der Tribuna der Santissima Annunziata in Florenz, die nach 1449 von Michelozzo begonnen wurde.

¹⁰⁶ CATTANEO 1888, S. 258, verwies auf die annali del mondo des Stefano Magno (Museo Civico Correr, Cod. Cicogna 266, c. 66 v.: »sono analj dicono questo doxe [Pietro Tribuno, 888–912] in San Zacharia haver fato far uno monumento al muodo de quello de nostro Signor al qual se andava per una scala in do rami, il qual poi in tempo de Helena Donado abadessa in el 1460 volendo desfar la giesia fo trato de li et posto soto il portego fin fo fato la giesia nova et poi fo messo sotto lo altar mazor«.

nen an Passion und Auferstehung.¹⁰⁷ Der im späten 16. Jahrhundert tiefgreifend veränderte Hauptaltar scheint Zentrum dieses Zusammenhangs gewesen zu sein.

Unter den Werken, die vor allem Erinnerungen an antike Bauten wecken, hat das seit 1458 errichtete Portal zum Arsenal (Abb.18) in Venedig wohl eine bahnbrechende Rolle gespielt.¹⁰⁸ Geht man von der üblichen Definition der Baukunst der venezianischen Renaissance als Ergebnis einer Anverwandlung antiker oder antikisierender Werke aus, bleibt Pietro Paolettis Einschätzung des Arsenalportals als

»primo edificio veneziano (conosciuto) nello stile del Rinascimento« bestehen. Nicht vergessen werden sollte, daß dies die gleichen Jahre waren, in denen Bartolomeo Buon, unterstützt von einflußreichen Vertretern der venezianischen Oberschicht, es unternommen hatte, auf der Basis der venezianischen, vorgotischen Überlieferung einen unverwechselbar venezianischen Renaissancestil zu prägen. Dieser Versuch ist nach wenigen groß gedachten, meist unvollendet gebliebenen Bauten gescheitert. Was bleibt, sind die baulichen Zeugen einer stolzen Idee.

¹⁰⁷ Hierzu DELLWING 1974. Zur Funktion und Ausstattung des Bauwerks vgl. SCHILLING 2005.

¹⁰⁸ Als ein extremes Beispiel für eine Analyse, die das Portal des Arsenal mit zeitgenössischen Texten unterschiedlichster Art und Relevanz zu

erklären versucht, sei CONCINA 1984b und CONCINA 2006, S.287–93 genannt. Vgl. aber auch LIEBERMAN 1982. MORRESI 1998, S.213 erklärt die »disparità« zwischen der Attika und dem Bogen mit einer »presenza di almeno due maestri«

ABKÜRZUNGEN UND ZITIERTE LITERATUR

- ACKERMAN 1977 James S. Ackerman, »Palladio e lo sviluppo della concezione della chiesa a Venezia«, *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 19 (1977), S. 9–34.
- Architettura gotica 2000 *L'architettura gotica veneziana* (Atti del convegno internazionale di studio, Venezia 27–29 novembre 1996), hg. v. Francesco Valcanover u. Wolfgang Wolters, Venedig 2000.
- ARSLAN 1970 Edoardo Arslan, *Venezia gotica. L'architettura civile gotica veneziana*, Mailand 1970.
- ATTARDI 2002 Luisa Attardi, *Il camino veneto del Cinquecento. Struttura architettonica e decorazione scultorea*, Costabissara 2002.
- BELLOSI 1988–89 Luciano Bellosi, »Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo«, *Prospettiva*, 53–56 (1988–89), S. 200–13.
- BELTRAMI 1900 Luca Beltrami, *La »Ca' del Duca« sul Canal Grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia* (Nozze Luigi Albertini – Pierina Giacosa), Mailand 1900.
- BELTRAMI 1906 —, *La Ca' del Duca sul Canale grande ed altre reminiscenze sforzesche in Venezia* (Nozze Alberto Albertini – Paola Giacosa) Mailand 1906.
- BENEVOLO 1956 Leonardo Benevolo, »Il problema dei pavimenti Borrominiani in bianco e nero«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura*, 13 (1956), S. 1–17.
- BONI 1887 Giacomo Boni, »La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome«, *Archivio Veneto*, 34 (1887), S. 115–32.
- BORSI 1985 Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Rom 1985.
- BROWN 1996 Patricia Fortini Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven u. London 1996.
- BRUCHER 1986 Günter Brucher, »Gegen eine monistische Stilepochen-Kunstgeschichte«, in *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst. Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*, hg. v. G. Brucher, Wolfgang T. Müller, Horst Schweigert u. Brigitte Wagner, Graz 1986, S. 21–47.
- BRUNCKHORST 1997 Friedl Brunckhorst, *Architektur im Bild. Die Darstellung der Stadt Venedig im 15. Jahrhundert*, Hildesheim 1997.
- BUCK 1968 August Buck, »Aus der Vorgeschichte der »Querelle des anciens et des modernes«, Mittelalter und Renaissance«, in *Die humanistische Tradition in der Romania*, hg. v. August Buck, Bad Homburg, Berlin u. Zürich 1968, S. 75–91.
- CALABI/MORACHIELLO 1984 Donatella Calabi u. Paolo Morachiello, »Rialto. 1514–1538: gli anni della ricostruzione«, in »*Renovatio Urbis*«, *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523–1538)*, Rom 1984, S. 291–334.
- Ca' Foscari 2005 *Ca' Foscari. Storia e restauro del palazzo dell'Università di Venezia*, hg. v. Giuseppe Maria Pilo, Laura de' Rossi, Domizia Alessandri u. Flavio Zuanier, Venedig 2005.
- CARPEGGIANI 1969 Paolo Carpeggiani, »Luca Fancelli architetto civile nel contado Mantovano: ipotesi e proposte«, *Civiltà Mantovana*, 4 (1969), S. 87–114.
- Casa grande 2001 *La casa grande dei Foscari in volta de Canal. Documenti*, hg. v. Fabiola Sartori, mit einem Beitrag von Antonio Foscari, Venedig 2001.
- CATTANEO 1888 Raffaele Cattaneo, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille circa. Ricerche storico-critiche*, Venedig 1888.
- CECCHETTI 1886 Bartolomeo Cecchetti, »La facciata della Ca' d'Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono«, *Archivio Veneto*, NS XVI, 31, P. I (1886) S. 201–04.
- CERIANA 2003 Matteo Ceriana, »Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia 1455–1470«, in *L'invention de la Renaissance. La réception des formes »à l'antique« au début de la Renaissance*, hg. v. Jean Guillaume, Paris 2003, S. 109–33.
- CHIAPPINI DI SORIO 2003 Ileana Chiappini di Sorio, *Le scale di Venezia*, Venedig 2003.
- CHIMINELLI 1912 Caterina Chiminelli, »Le scale scoperte nei Palazzi veneziani«, *L'Ateneo Veneto*, 35.1 (1912), S. 209–53.
- CONCINA 1984a Ennio Concina, »Fra Oriente e Occidente: gli Zen, un palazzo e il mito di Trebisonda«, in »*Renovatio Urbis*«. *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523–1538)*, hg. v. Manfredo Tafuri, Rom 1984, S. 265–90.
- CONCINA 1984b —, *L'Arsenale e la Repubblica di Venezia*, Mailand 1984.
- CONCINA 1995 —, *Le Chiese di Venezia. L'Arte e la Storia*, Udine 1995.
- CONCINA 1996 —, »Dal Medioevo al primo Rinascimento: l'architettura«, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, 5, *Il Rinascimento, società ed economia*, hg. v. Alberto Tenenti u. Ugo Tucci, Rom 1996, S. 165–306.
- CONCINA 2006 —, *Tempo Novo. Venezia e il Quattrocento*, Venedig 2006.
- CONNELL 1988 Susan Connell, *The Employment of Sculptors and Stonemasons in Venice in the Fifteenth Century*, New York u. London 1988.

- CONNELL WALLINGTON 2000 Susan Connell Wallington, »Il cantiere secondo i dati d'archivio«, in *Architettura gotica* 2000, S.35–52.
- DEGENHART/SCHMITT 1990 Bernhart Degenhart u. Annegrit Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300–1450, 2.5, Venedig, Jacopo Bellini*, Berlin 1990.
- DELLWING 1974 Herbert Dellwing, »Die Kirchen San Zaccaria in Venedig. Eine ikonologische Studie«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36 (1974), S.224–34.
- DIRUF 1990 Hermann Diruf, *Paläste Venedigs vor 1500. Baugeschichtliche Untersuchungen zur venezianischen Palastarchitektur im 15. Jahrhundert*, München 1990.
- DORIGO 2003 Wladimiro Dorigo, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venedig 2003.
- ERBEN 1996 Dietrich Erben, *Bartolomeo Colleoni. Die künstlerische Repräsentation eines Condottiere im Quattrocento*, Sigmaringen 1996.
- FERRETTI 1995 Massimo Ferretti, »Una scultura veneziana nella Romagna Estense«, in *Napoli, l'Europa. Ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, hg. v. Francesco Abate u. Fiorella Sricchia Santoro, Catanzaro 1995, S.71–78.
- FOGOLARI 1924 Gino Fogolari, »La Chiesa di Santa Maria della Carità di Venezia. Documenti inediti di Bartolomeo Buon, di Antonio Vivarini, di Ercole del Fiore e di altri artisti«, *Archivio veneto-tridentino*, 5 (1924), S.57–119.
- FOSCARI 1993 Antonio Foscari, »Introduzione a una ricerca sulla costruzione della libreria medicea nel convento di San Giorgio Maggiore a Venezia«, in *Studi per Pietro Zampetti*, hg. v. Ranieri Varese, Ancona 1993, S.226–36.
- FOSCARI/TAFURI 1981 Antonio Foscari u. Manfredo Tafuri, »Un progetto irrealizzato di Jacopo Sansovino: il palazzo di Vettor Grimani sul Canal Grande«, *Civici Musei veneziani d'Arte e di Storia. Bollettino*, N. S.26 (1981), S.71–87.
- FRANCO 1939 Fausto Franco, »L'interpolazione del Filarete trattatista fra gli artefici del Rinascimento architettonico a Venezia«, in *Atti del IV Convegno nazionale di storia dell'architettura*, Mailand 1939, S.267–80.
- GAIER 2002 Martin Gaier, *Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*, Venedig 2002.
- GAIER 2006 —, »Il mausoleo nel presbiterio. Patronati laici e liturgie private nelle chiese veneziane«, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, (Atti delle giornate di studio, Firenze 27–28 marzo 2003), hg. v. Jörg Stabenow, Venedig 2006, S.153–80.
- GALLO 1933 Rodolfo Gallo, »Il Portico della Carta del Palazzo Ducale«, *Rivista di Venezia*, 12 (1933), S.283–96.
- GALLO 1961–62 —, »L'architettura di transizione dal Gotico al Rinascimento e Bartolomeo Bon«, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 120 (1961–62), S.187–204.
- GOY 1992 Richard J. Goy, *The House of Gold. Building a Palace in Medieval Venice*, Cambridge u.a. 1992.
- GOY 1993 —, »Architectural Taste and Style in Early Quattrocento Venice: The Facade of the Ca' d'Oro and its Legacy« in *War, Culture and Society in Renaissance Venice, Essays in Honour of John Hale*, hg. v. David S. Chambers, Cecil H. Clough u. Michael E. Mallet, London 1993, S.173–90.
- GOY 1994 —, »Matteo Raverti at the Ca' d'Oro: Geometry and Order in Venetian Gothic Tracery«, *Renaissance Studies*, 8 (1994), S.115–37.
- GOY 2006 —, *Building Renaissance Venice. Patrons, Architects and Builders, c. 1430–1500*, New Haven u. London 2006.
- GRAF 2003 Klaus Graf, »Stil als Erinnerung. Retrospektive Tendenzen in der deutschen Kunst um 1500«, in *Wege zur Renaissance* 2003, S.19–29.
- GREPPI 1913 Crescentio Greppi, »Le case degli Sforza a Venezia e Fra Simone da Camerino«, *Nuovo Archivio Veneto*, NS anno XIII, 26 (1913), P. II, S.324–59.
- GULLINO 1983a Giuseppe Gullino, »Corner, Andrea«, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd.29, Rom 1983, S.157–59.
- GULLINO 1983b —, »Corner, Marco«, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd.29, Rom 1983, S.251–54.
- GULLINO 1997 —, »Foscari, Francesco«, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd.49, Rom 1997, S.306–14.
- GÜNTHER 1997 Hubertus Günther, »Geschichte einer Gründungsgeschichte. San Giacomo di Rialto, San Marco und die venezianische Renaissance«, in *Per assiduum studium scientiae adipisci margaritam, Festgabe für Ursula Nilgen zum 65. Geburtstag*, hg. v. Annelies Amberger, Karin J. Heerlein u.a., St. Ottilien 1997, S.231–59.
- GÜNTHER 2001 —, »Die Vorstellungen vom griechischen Tempel und der Beginn der Renaissance in der venezianischen Architektur«, in *Imitatio, von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Mißverständnisse*, hg. v. Paul Naredi-Rainer, Berlin 2001, S.104–43.

- GUERRA 1996 Andrea Guerra, »Opera di bottega e opera di artista. I Lombardo e le maestranze lombarde nel Duomo di Cividale e di Belluno (1502, 1517)«, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti costruttori dai Laghi lombardi* (Atti del Convegno, Como, 23–26 ott. 1996), hg. v. Stefano della Torre, Tiziano Mannoni u. Valeria Pracchi, Mailand 1996, S.201–10.
- HAINES 2001 Margaret Haines, »Ghiberti's Trip to Venice« in *Coming About. A Festschrift for John Shearman*, hg. v. Lars R. Jones u. Louisa C. Matthew, Cambridge, Mass., 2001, S.57–63.
- HERZOG 1986 Hans Michael Herzog, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen »Proto-renaissance«*, München 1986.
- HIRTHE 1980 Thomas Hirthe, *Die Architekturen in den Skizzenbüchern des Jacopo Bellini*, Mag.-Arb. TU Berlin (MS) 1980.
- HOPPE 2003 Stephan Hoppe, »Romanik als Antike und die baulichen Folgen. Mutmaßungen zu einem in Vergessenheit geratenen Diskurs«, in *Wege zur Renaissance* 2003, S.89–131.
- HOWARD 2003 Deborah Howard, »San Michele in Isola: Re-Reading the Genesis of the Venetian Renaissance«, in *L'invention de la Renaissance. La réception des formes »a l'antique« au début de la Renaissance*, (Actes du colloque tenu à Tours du 1er au 4 juin 1994, Université de Tours – Centre National de la Recherche Scientifique, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance), hg. v. Jean Guillaume, Paris 2003, S.27–42.
- HUMFREY 1993 Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven u. London 1993.
- JESTAZ 2004 Bertrand Jestaz, »La reconstruction de l'église San Giovanni Crisostomo a Venise, 1497–1506«, *Archivio Veneto*, ser. V, 163 (2004) S.5–52.
- KLOTZ 1970 Heinrich Klotz, *Die Frühwerke Brunelleschi und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970.
- LIEBERMAN 1982 Ralph Lieberman, *Renaissance Architecture in Venice, 1450–1540*, New York 1982.
- LIEBERMAN 1991 —, »Real Architecture, Imaginary History: The Arsenal Gate as Venetian Mythology«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54 (1991) S.117–26.
- LOECHEL 1996 André Jean-Marc Loechel, »Le rappresentazioni della comunità«, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima*, 5, *Il Rinascimento, società ed economia*, hg. v. Alberto Tenenti u. Ugo Tucci, Rom 1996, S.603–721.
- LORENZI 1868 Giambattista Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia ovvero serie di atti pubblici dal 1253 al 1797 che variamente lo riguardano*, 1, *Dal 1253 al 1600*, Venedig 1868.
- MCANDREW 1969 John McAndrew, »Sant'Andrea della Certosa«, *Art Bulletin*, 51 (1969), S.15–28.
- MCANDREW 1980 —, *Venetian Architecture of the Early Renaissance*, Cambridge, Mass., u. London 1980.
- MARZEMIN 1912 Giuseppe Marzemin, »Le abbazie veneziane dei SS. Ilario e Benedetto e di S. Gregorio«, *Nuovo Archivio Veneto*, NS XII, 23, P. I (1912), S.96–162 u. 351–470.
- MENEGHIN 1962 Vittorino Meneghin, *S. Michele in Isola di Venezia*, Venedig 1962.
- MERZENICH 2001 Christoph Merzenich, *Vom Schreinerwerk zum Gemälde. Florentiner Altarwerke der ersten Hälfte des Quattrocento*, Berlin 2001.
- MIDDELDORF 1978 Ulrich Middeldorf, »On the Dilettante Sculptor«, *Apollo*, 107 (1978), S.310–22.
- MILANESI 1855 Gaetano Milanesi, »Della statua equestre di Erasmo de' Narni detto il Gattamelata«, *Archivio Storico Italiano*, NS, 2, P. 1 (1855), S.45–61.
- MORRESI 1998 Manuela Morresi, »Venezia e le città del Dominio«, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, hg. v. Francesco Paolo Fiore, Mailand 1998, S.200–41.
- MUELLER 1992 Reinhold C. Mueller, »Mercanti e imprenditori fiorentini a Venezia nel tardo medioevo«, *Società e Stato*, 55 (1992), S.29–60.
- NEGRI-ARNOLDI 1988–89 Francesco Negri-Arnoldi, »Una Madonna veneta nel Museo di Budapest«, *Prospettiva*, 53–56 (1988–89), S.214–21.
- NEPI SCIRÉ 2001 Giovanna Nepi Sciré, »Restauri della Ca' d'Oro« in *Zwischen den Welten. Beiträge zur Kunstgeschichte für Jürg Meyer zur Capellen*, hg. v. Damian Dombrowski u.a., Weimar 2001, S.22–27.
- ONIANS 1982 John Onians, »Brunelleschi, Humanist or Nationalist?«, *Art History*, 5 (1982), S.259–72.
- PAOLETTI 1893 Pietro Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venedig 1893.
- PAOLETTI 1920 —, »La Ca' d'Oro«, in *Venezia: studi di arte e di storia a cura della direzione del Museo Civico Correr*, 1, Mailand 1920, S.88–139.
- PAOLETTI 1929 —, *La Scuola Grande di San Marco*, Venedig 1929.
- PINCUS 1976 Debra Pincus, *The Arco Foscari: the Building of a Triumphal Gateway in Fifteenth Century Venice*, New York u. London 1976.

- PLANT 1984 Margaret Plant, »Mauro Codussi: the Presence of the Past in Venetian Renaissance Architecture«, *Arte Veneta*, 38 (1984), S.9–22.
- POCHAT 1987 Götz Pochat, »Moderne Gestern. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung«, in *Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religio. Aspekte und Perspektiven*, hg. v. Hans Holländer u. Christian T. Thomssen, Köln 1987, S.21–39.
- POESCHKE 1996 Joachim Poeschke, »Architekturästhetik und Spolienintegration im 13. Jahrhundert«, in *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, hg. v. Joachim Poeschke, München 1996, S.225–41.
- PUPPI 1973 Lionello Puppi, »Filarete in Gondola«, *Arte Lombarda*, 18 (1973) S.75–84.
- PUPPI 2004 —, »Vischiosità della leggenda e levità della storia« in *Palazzo Ducale. Storia e restauri*, hg. v. Giandomenico Romanelli, Banco Popolare di Verona e Novara 2004, S.145–54.
- RADKE 2001 Gary M. Radke, »Nuns and their Art: the Case of S. Zaccaria in Renaissance Venice«, *Renaissance Quarterly*, 54 (2001), S.430–59.
- ROMANELLI 1993 Giandomenico Romanelli, *Ca' Corner della Ca' Granda. Architettura e committenza nella Venezia del Cinquecento*, Venedig 1993.
- RUBINSTEIN 1973 Nicolai Rubinstein, »Il Medio Evo nella storiografia italiana del Rinascimento (Firenze – Milano – Venezia)«, in *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, hg. v. Vittore Branca, Florenz 1973, S.429–48.
- SANSOVINO 1581 Francesco Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIII libri*, Venedig 1581.
- SANUDO 1887 Marin Sanudo, *I Diarii (MCCCCXCVI–MDXXXIII)*, Venedig 1879–1911.
- SCHILLING 2005 Ruth Schilling, »Erinnerungskultur zwischen Kloster und Stadt. Rituelle Nutzung und visuelle Gestaltung der Kirchen von San Zaccaria im frühneuzeitlichen Venedig«, in *Zeitrhythmen und performative Akte in der städtischen Erinnerungs- und Repräsentationskultur zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, hg. v. U. Rosseaux, W. Flügel u. V. Damm, Dresden 2005, S.51–67.
- SCHMIDT 1999 Michael Schmidt, *Reverentia und magnificentia. Historizität in der Architektur Süddeutschlands, Österreichs und Böhmens vom 14. bis 17. Jahrhundert*, Regensburg 1999.
- SCHOFIELD/CEREANI SEBREGONDI 2006–07 Richard Schofield u. Giulia Cereani Sebregondi, »Bartolomeo Bon, Filarete e le case di Francesco Sforza a Venezia«, *Annali di Architettura*, 18–19 (2006–07), S.9–51.
- SCHULLER 2000a Manfred Schuller, »Le facciate dei palazzi medioevali di Venezia. Ricerche su singoli esempi architettonici«, in *Architettura gotica* 2000, S.281–349.
- SCHULLER 2000b —, »Il Palazzo Ducale a Venezia«, in *Architettura gotica* 2000, S.351–431.
- SCHULZ (A. M.) 1983 Anne Markham Schulz, *Antonio Rizzo. Sculptor and Architect*, Princeton, New Jersey 1983.
- SCHULZ (A. M.) 1997 —, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Florenz 1997.
- SCHULZ (J.) 1999 Juergen Schulz, »Ca' da Mosto«, in *Medieval and Renaissance Venice*, hg. v. Ellen E. Kittel u. Thomas F. Madden, Urbana u. Chicago 1999, S.69–95.
- SCHULZ (J.) 2000 —, »La critica di fronte al problema dei primi palazzi veneziani«, in *Architettura gotica* 2000, S.93–98.
- SCHULZ (J.) 2004 —, *The New Palaces of Medieval Venice*, University Park, Pennsylvania, 2004.
- SCHULZ (J.) 2005 —, »Justice, Fortitude and Tyrannicide at Ca' Loredan« in *Der unbestechliche Blick / Lo sguardo incorruttibile, Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebzigsten Geburtstag*, hg. v. Martin Gaier, Bernd Nicolai u. Tristan Weddigen, Trier 2005, S.253–60.
- SPENCER 1976 John R. Spencer, »Filarete and the Ca' del Duca«, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 35 (1976), S.219–22.
- SPONZA 1996 Sandro Sponza, »Monumento funebre del doge Michele Morosini«, in *Pisanello. I luoghi del gotico internazionale nel Veneto*, hg. v. Filippa M. Aliberti Gaudioso, Mailand 1996, S.346f.
- SUCKALE 1989 Robert Suckale, »Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts«, in *Stil und Epoche, Periodisierungsfragen*, hg. v. Friedrich Möbius u. Helga Scieur, Dresden 1989, S.231–50.
- TAFURI 1982 Manfredo Tafuri, »La nuova Costantinopoli. La rappresentazione della »renovatio« nella Venezia dell'Umanesimo (1450–1509)«, *Rassegna*, 9 (1982), S.25–38.
- TURSI 1923 Angiolo Tursi, *Un palazzo veneziano del Quattrocento*, Bergamo 1923.
- VALCANOVER 1979 Francesco Valcanover, »Il San Giovanni Battista di Donatello ai Frari«, *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 8 (1979), S.23–30.
- VERGA BANDIRALI 1981 Maria Verga Bandirali, »Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453–1479)«, *Arte Lombarda*, 60 (1981), S.49–102.

- Wege zur Renaissance 2003 *Wege zur Renaissance. Beobachtungen zu den Anfängen neuzeitlicher Kunstauffassung im Rheinland und den Nachbargebieten um 1500*, hg. v. Norbert Nußbaum, Claudia Euskirchen u. Stephan Hoppe, Köln 2003.
- WEIGEL 1997 Thomas Weigel, *Die Reliefsäulen des Hauptaltarschoriums von San Marco in Venedig. Studien zu einer spätantiken Werkgruppe*, Münster 1997.
- WOLTERS 1976 Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300–1460)*, Venedig 1976.
- WOLTERS 1983 —, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes, Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983.
- WOLTERS 1986 —, »Architektur und Skulptur«, in Norbert Huse u. Wolfgang Wolters, *Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei. 1460–1590*, München 1986, S.7–202.
- WOLTERS 1997 —, »San Marco e l'architettura del Rinascimento veneziano«, in *Storia dell'arte Marciana: l'architettura*. Atti del convegno internazionale di Studi, Venedig 1997, S.248–54.
- WOLTERS 2000a —, »Ipotesi su Bartolomeo Buon architetto«, in *Architettura gotica* 2000, S.273–80.
- WOLTERS 2000b —, *Architektur und Ornament. Venezianischer Bauschmuck der Renaissance*, München 2000.
- WOLTERS 2008 —, »Fragmente vom Grabmal der Dogen Marco und Agostino Barbarigo in der Villa Valmarana ai Nani bei Vicenza«, in *L'attenzione e la critica. Scritti di storia dell'arte in memoria di Terisio Pignatti*, hg. v. M.A. Chiari Moretto Wiel und A. Gentili, Padua 2008, S.79–84 und 458f.