

Claudia Reufer

## Geordnete Unordnung. Ästhetische Evidenzerzeugung im Pariser Zeichnungsbuch Jacopo Bellinis

*»L'ordre est le plaisir de la raison,  
mais le désordre est le délice de l'imagination.«<sup>1</sup>*

Der Name des venezianischen Malers Jacopo Bellini (um 1400–1471) ist heute hauptsächlich mit zwei, etwa Mitte des 15. Jahrhunderts entstandenen Zeichnungsbüchern verbunden und insbesondere mit den zahlreichen darin enthaltenen Zeichnungen komplexer perspektivischer Konstruktionen.<sup>2</sup> Schriftlichen Quellen zufolge war es im 15. Jahrhundert eine übliche und weitverbreitete Praxis in den Werkstätten der Maler, Zeichnungen von vorbildhaften Motiven und Ikonographien sowie Studien und Entwürfe in Büchern zusammenzustellen. Allerdings haben sich nur wenige dieser Sammlungen, zumal in Buchform, bis heute erhalten.<sup>3</sup> Die beiden Zeichnungsbücher aus der Werkstatt Jacopo Bellinis sind ein solcher Fall und unterscheiden sich zugleich durch ihre Größe, ihren Umfang und den Grad der Ausarbeitung von anderen erhaltenen Beispielen.<sup>4</sup> Bilden die beiden Bände heute auch den Hauptzugang zum Werk Jacopo Bellinis, so war seine Kunst im 17. und 18. Jahrhundert kaum mehr bekannt. Schon in den *Vite* Vasaris dient er »primär [der] Funktion [...], der Karriere seiner ihn überstrahlenden Söhne den Boden zu bereiten.«<sup>5</sup> Seine Zeichnungen, von denen Vasari offenbar keine Kenntnis hatte, werden nicht erwähnt. Vasari zählt zwar verschiedene malerische Werke auf, doch konnte er die großen Zyklen mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, die für die *scuole* Venedigs dokumentiert sind, nicht mehr mit eigenen Augen sehen. Denn bereits kurz nach Jacopos Tod 1471 fielen seine monumentalsten Werke im öffentlichen Raum nach und nach der Zerstörung anheim.<sup>6</sup> Mit ihnen verschwand der Name Jacopo Bellini zunehmend aus den kunsttopographischen Beschreibungen Venedigs.<sup>7</sup> Schon Mitte des 16. Jahrhunderts war der Ruhm, den er zu Lebzeiten etwa als Bildnismaler genossen hatte,<sup>8</sup> verblasst und seine

Kunstwerke in Vergessenheit geraten. Erst im 19. Jahrhundert änderte sich dies wieder. 1855 kaufte das British Museum ein hundert Seiten umfassendes Buch aus venezianischem Privatbesitz an, das mit ganzseitigen Bleigriffelzeichnungen gefüllt ist. Auf der ersten Seite wurde nachträglich, aber vermutlich noch im 15. Jahrhundert vermerkt, dass das Buch von der Hand des Venezianers Jacopo Bellini gemacht sei.<sup>9</sup> Aufgrund dieser Inschrift wird es als dasjenige identifiziert, das Marcantonio Michiel um 1530 im Haus des venezianischen Patriziers und Sammlers Gabriele Vendramin nennt: »El libro grande in carta bombasina de disegni de stil de piombo fu de man de Giacomo Bellino.«<sup>10</sup> Zwei Jahre nach dem Ankauf nahm Gustav Friedrich Waagen die Neuerwerbung in den Supplementband zu seinen *Treasures of Art in Great Britain* auf, wo er ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte folgendermaßen beschrieb: »[...] a book of this kind, containing such a store of artistic ideas by the chief master of the [Venetian] school, becomes of the greatest importance, and the more so as scarcely a picture by his hand can be with certainty pointed out.«<sup>11</sup> Erst auf Grundlage der im Buch versammelten Zeichnungen wurde Jacopo Bellini wieder eine bedeutende Rolle für die venezianische Malerei zugesprochen. Die Existenz eines zweiten Buches war zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt. Erst 1884 wurde es in der Gegend von Bordeaux wiederentdeckt und für den Louvre angekauft.<sup>12</sup> Mit Kenntnis der Zeichnungen seien nicht nur die künstlerischen Ideen, die – wie Waagen formulierte – im Buch eingelagert sind, rekonstruierbar. Corrado Ricci meinte 1903 aufgrund der Zeichnungen die »personalità artistica del grande maestro«<sup>13</sup> erkennen zu können. Auch heute noch gelten Zeichnungen als dasjenige Medium, in dem sich die Persönlichkeit des Künstlers, seine Ideen und Kreativität am unmittelbarsten zeigt – und das häufig ungeachtet der Tatsache, dass es sich bei Malerei und Zeichnung um unterschiedliche Materialitäten und Medialitäten mit jeweils spezifischen Eigenheiten handelt, die nur bedingt füreinander eintreten. Im Folgenden sollen jedoch weniger kennerschaftliche Aspekte thematisiert, als vielmehr das Medium des Buches, das gemeinhin als *das* Medium der Ordnung, Speicherung und Vermittlung von Wissen schlechthin gilt, in den Vordergrund der Betrachtung gestellt werden. Was bedeutet es, dass die Zeichnungen nicht allein für sich stehen, sondern in einem Buch eingebunden sind? Und inwiefern prägt die Form und Struktur des Kodex ein darin zur Anschauung kommendes Wissen, bringt dieses hervor oder beeinflusst es?<sup>14</sup> Gleichermäßen sind für die Frage, wie in den Büchern Evidenzen erzeugt werden, die

Zeichentechnik bzw. die konkreten Liniengefüge der Darstellungen zu berücksichtigen. Ist es doch die Zeichnung, die im 15. Jahrhundert aufgrund ihrer medialen und materialen Eigenschaften als der intellektuellen Fähigkeit bzw. dem Denken am nächsten kommend konstruiert wurde.<sup>15</sup>

### Die Ordnung des Buches

Von Beginn an ist das Buch als Medium eng mit der Vorstellung eines Wissensspeichers, eines Archivs der Erinnerungen und der Ordnung von Wissen verknüpft.<sup>16</sup> Richard von Bury, der von 1333 bis 1345 Bischof von Durham gewesen war, thematisiert mit der Überschrift des ersten Kapitels des vermutlich von ihm verfassten *Philobiblon* die Funktion von Büchern als Schatzkammer der Weisheit [*thesaurus sapientie*].<sup>17</sup> Nicht zuletzt ist es die konkrete physische Struktur, die den Kodex als Behälter, als geeignetes Medium für die Ordnung und Fixierung von Wissen erscheinen lässt. Durch die Sequenzierung und das ›Hintereinander‹ klar definierter Einheiten, sprich durch die Seiten, kommt der Kodex einem »Interesse an Strukturierung, Gliederung und Relationierung« entgegen, wie Bruno Reudenbach mit Bezug auf die frühchristliche Text- und Kunstproduktion formulierte.<sup>18</sup> Bereits im 11. und 12. Jahrhundert wurde die von den Kodizes vorgegebene Ordnung auf der Textebene durch die Einführung von Kapitelüberschriften, durch Indices und farbige Rubrizierungen weiter differenziert und systematisiert, wodurch u. a. ein schnelleres Auffinden, ein vereinfachtes System an Querverweisen, aber auch eine bestimmte Art des Denkens ermöglicht wurden.<sup>19</sup>

All diese Ordnungsstrukturen kamen im Falle der Zeichnungsbücher Jacopo Bellinis nicht zum Einsatz. In Anbetracht der Tatsache, dass kein Text enthalten ist, ist dies auch nicht verwunderlich. Doch auch abgesehen davon lassen sich aus heutiger Sicht keinerlei Ordnung oder Systematik erkennen. Zwar unterscheiden sie sich grundlegend dadurch, dass die Zeichnungen in einem Buch – heute im British Museum – durchgehend mit Bleigriffel auf Papier ausgeführt worden sind, während der Band im Louvre hauptsächlich Federzeichnungen auf Pergament enthält. Doch weist sich besonders das Pariser Buch, um das es im Folgenden gehen wird, durch eine Heterogenität an Materialien, Motiven und Darstellungstechniken aus. Es ist etwa 30 x 40 cm groß und beinhaltet 103 Zeichnungen. Häufig sind diese auf die recto-Seiten beschränkt, während die verso-Seiten leer bleiben. Vereinzelt finden sich

jedoch auch doppelseitige Kompositionen oder Zeichnungen, deren Architektur- oder Landschaftselemente ein Stück weit über den Falz hinweggeführt werden.<sup>20</sup> Die Ausrichtung ist in unregelmäßiger Folge im Hochformat oder im Querformat angelegt, so dass das Buch während der Betrachtung immer wieder hin- und hergedreht werden muss. Ein ›Leseverhalten‹, wie es bei geschriebenen Büchern üblich ist und wo nur die Seiten bewegt werden, nicht aber das ganze Buch, wird dadurch immer wieder unterbrochen. Beim Großteil der Darstellungen handelt es sich um religiöse Themen in großen perspektivisch konstruierten Architektur- oder Landschaftssettings (Tafeln 12 und 13). Daneben finden sich jedoch ebenso antike, antikisierende und mythologische Themen, Zeichnungen einzelner Figuren oder Figurengruppen, Tierdarstellungen oder auch Monumente und Altäre. Jede Seite ist einer einzelnen Darstellung vorbehalten, die in den meisten Fällen ohne Rahmung bis an die Kanten führt. Ohne erkennbare chronologische, stilistische oder thematische Ordnung folgen die Zeichnungen im Buch aufeinander. Offenbar handelt es sich also nicht um eine systematische Sammlung, die zusammengestellt wurde, um eine bestimmte Argumentation oder Entwicklung unmittelbar nachvollziehbar zu machen oder um eine fortlaufende Geschichte zu erzählen. Es mag sich daher zunächst der Eindruck einstellen, dass es sich um eine reine Akkumulation von Darstellungen verschiedener Themen und Sujets handelt. Auch das noch im 15. Jahrhundert angefügte Inhaltsverzeichnis listet lediglich die Themen der Reihe nach auf, unternimmt jedoch keinen Versuch der Systematisierung oder nachträglichen Ordnung.<sup>21</sup>

Zur Entstehungsweise, zur Dauer oder dem konkreten Prozess der Produktion, etwa zur Frage, ob die Zeichnungen in einem fertig gebundenen Buch realisiert oder die Seiten erst nachträglich vernäht wurden, lassen sich keine eindeutigen Angaben machen. Ebenso unklar bleiben muss, ob eventuell mehrere Künstler beteiligt waren, ob die Seiten fortlaufend von der ersten bis zur letzten gefüllt wurden oder jeweils ›wahllos‹ eine freie Seite aufgeschlagen wurde. Albert Elen, der die alte, aufgrund von Restaurierung und Neubindung nicht mehr erhaltene Lagenstruktur rekonstruierte, geht davon aus, dass die einzelnen Lagen des Buches schon bestanden, bevor der Künstler mit dem Zeichnen begann. Aus praktischen Gründen waren diese jedoch vermutlich noch nicht zu einem Buchblock zusammengebunden.<sup>22</sup> Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt erkennen hingegen einen wesentlich komplexeren Entstehungsprozess bzw. ein »unregelmäßige[s] Wachstum [...]

des Konvolutes«. <sup>23</sup> Ungeachtet der Frage, ob die Abfolge der Lagen bereits feststand und damit vom Künstler intendiert war, wurde spätestens mit der Bindung eine Reihenfolge festgelegt, die nicht ohne weiteres verändert werden konnte. Somit wird durch die Struktur des Kodex, durch das Hintereinander der Seiten, eine Abfolge und damit eine (wenn auch nicht thematische) Ordnung geschaffen, die die Wahrnehmung der Zeichnungen und die Rezeption des Buches, wie gezeigt werden soll, prägen und bestimmen kann.

### Ungeordnete Narration – ein Beispiel: *Geißelung Christi* und *Christus wird vor den Hohen Rat geführt*

Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei dem Großteil der Zeichnungen um religiöse Sujets. Besonders zahlreich sind Darstellungen aus dem Leben Mariae und Christi sowie der Passion. <sup>24</sup> Die Episoden sind jedoch nicht in chronologischer Reihenfolge oder einem narrativen Strang folgend in den Büchern eingebunden. Ungeordnet und unterbrochen von einzelnen Figuren oder auch mythologisierenden Triumphzügen, <sup>25</sup> von Tierdarstellungen und Szenen höfischen Lebens werden Episoden aus dem Leben und der Passion Christi gezeigt. Darstellungen, die gemäß der Bibel erzählzeitlich früher zu verorten sind, finden sich weiter hinten im Buch, wie z. B. die Darstellung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* auf folio 35 des Pariser Bandes (Tafel 12). <sup>26</sup> Hinter einem ausgedehnten Proszenium, das sich über zwei Stufen in die Tiefe erstreckt, erhebt sich eine monumentale Architektur mit einem Bogen, der den Blick in einen Innenhof freigibt, an dessen Ende Pilatus thront. Christus, der sich links vor dem Bogen befindet und sich nur durch den Heiligenschein von den umstehenden Figuren abhebt, wird gefesselt und mit einer Kette um den Hals zum Hohen Rat geführt. Der Bogen, der die Zeichnung dominiert, nimmt auf den Sergierbogen in Pula Bezug <sup>27</sup> – ebenso wie der leicht variierte Bogen auf folio 8, einem Blatt, das die *Geißelung Christi* zeigt (Tafel 13). Mit Blick auf die Abfolge der Ereignisse, wie sie in der Bibel geschildert werden, sind die beiden Episoden in vertauschter Reihenfolge eingebunden. Das Motiv des Bogens vermag jedoch auch über dreißig Seiten hinweg einen Zusammenhang für die Rezipienten herzustellen. Zudem schließt sich in beiden Zeichnungen ein venezianisch anmutender *palazzo* hinter dem Bogen an, so dass sie durch die dargestellte Architektur als an einem Ort stattfindend ausgewiesen werden. Neben dem narrativen Zusammenhang stellt sich bei

der Betrachtung der Eindruck einer zeitlichen Abfolge zwischen den beiden Zeichnungen ein. Auf folio 35 steht Christus noch vor dem Bogen; auf folio 8 hat Christus diesen bereits durchschritten und wird am Ende des Innenhofes geißelt. Mit dem Fortschreiten der Ereignisse scheint sich aber nicht nur Christus bewegt zu haben. Auch der Betrachter ist Christus folgend die beiden Stufen, die auf folio 35 an der ästhetischen Grenze des Bildes in ungewöhnlich aufwendigem Dekor gestaltet sind, hinaufgegangen und hat sich scheinbar dem Geschehen genähert. Der Bogen, der zunächst in einiger Entfernung gezeigt war, erscheint bei der Geißelung ›heranzoomt‹. Beim Blättern von vorn nach hinten ergibt sich natürlich eine gegenläufige Bewegung. Mit fortschreitendem Blättern im Buch scheint sich der Betrachter vom Bogen zu entfernen, der erst auf folio 35 als Sergierbogen in Pula erkennbar wird. Schon in der Zeichnung der *Geißelung Christi* auf folio 8 ist ein vielschichtiges System aus narrativen Strängen angelegt.<sup>28</sup> So verweist Judas auf der linken Seite des Proszeniums mit dem Strick um den Hals auf seinen bereits begangenen Verrat und Petrus neben ihm auf die in der Zukunft stattfindende Verleumdung Christi. In Zusammenschau mit der Darstellung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* kommt eine weitere Erzähl- und Sinnebene hinzu. Christus kann bei der *Geißelung Christi* nicht anders wahrgenommen werden als durch den Triumphbogen, den er auf seinem Weg zum Kalvarienberg durchschreiten wird. Ist der letztliche Triumph über den Tod in dieser Zeichnung bereits angelegt, so wird er dreißig Seiten weiter, wenn der Betrachter zur Darstellung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* ›vorgeblättert‹ hat, einerseits durch die gesteigerte Monumentalität des Bogens, andererseits durch zwei Viktorien in den Zwickeln zusätzlich figurativ ins Bild gesetzt.

In gewisser Weise würden die Zeichnungen auch isoliert voneinander funktionieren.<sup>29</sup> Maßgeblich ist in diesem Fall jedoch, dass es sich nicht um Einzelblätter handelt, sondern um Seiten in einem Buch, das durch die Buchdeckel als eine Einheit definiert ist. Darin stehen sie nicht für sich, sondern im Verbund mit der Gesamtheit der Zeichnungen, auf die sie ein- und zurückwirken und deren Wahrnehmung und Interpretation sie beeinflussen (können). Eine der strukturellen Eigenheiten des Kodex besteht darin, dass er nicht aus einer Fläche besteht, »auf der per se etwas sichtbar ist, sondern aus einer Akkumulation von Flächen, die ihren Inhalt erst sichtbar werden lassen, wenn sie geblättert werden.«<sup>30</sup> Die Form des Buches und die ihm eigene Sequenzialität fordern das Suchen nach Zusammenhängen, nach Bezügen und

Assoziationen geradezu heraus. Wie Peter Stallybrass eindrücklich darlegte, macht das eigentliche Potenzial eines Kodex nicht das kontinuierliche, lineare ›Lesen‹ von der ersten bis zur letzten Seite aus. Viel entscheidender sei die Möglichkeit, im Buch rasch vor- und zurückspringen zu können.<sup>31</sup> Gerade ein diskontinuierliches Blättern schafft dabei immer wieder neue Kombinationsmöglichkeiten, die – mal mehr, mal weniger – neue Sinnebenen evident werden lassen. Narrative Zusammenhänge können mittels einer Motivübernahme wie des Bogens auch über viele Seiten hinweg hergestellt werden, wobei die Wahl unterschiedlicher Ausschnitte, das ›Näherrücken‹ von Figuren oder der Architektur im fortschreitenden Schauen den Eindruck eines zeitlichen Ablaufs suggerieren. Trotz der thematischen Unordnung und der ›Unterbrechungen‹ stellen sich in den Zeichnungsbüchern im Rezeptionsvorgang Zusammenhänge und Bezüge ein, die beim Blättern durch die Bücher und die zugänglich gemachte Fülle an Bildern aktiviert werden. Die räumliche Entfaltung einer Erzählung, die im Buch »nicht auf die Horizontale und Vertikale beschränkt [ist], sondern [...] auch mehrere Seiten oder das ganze Buch mit ein[bezieht]«,<sup>32</sup> bildet eine der epistemischen Qualitäten, die Zeichnungsbücher als *Bücher* besitzen, als welche sie Erfahrungen ermöglichen, die im Sehen *und* Blättern vollzogen werden.

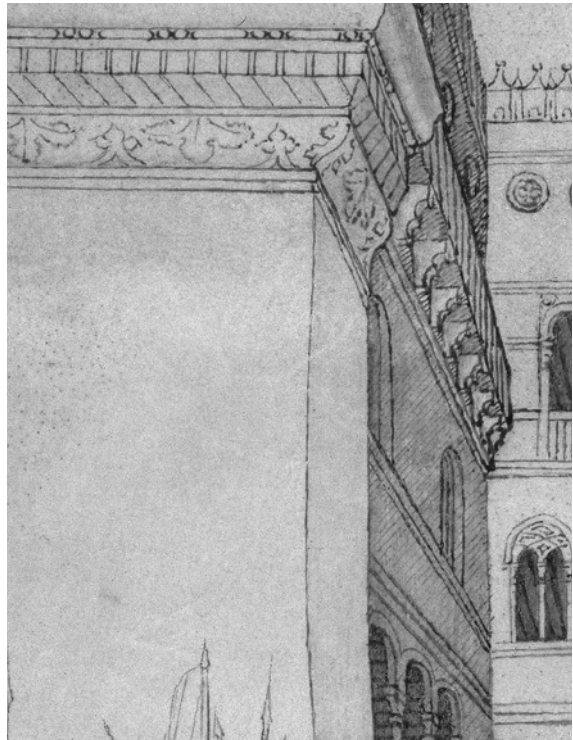
Patricia Fortini Brown deutet die »persistent, even unruly, randomness« und »the very lack of a consistent organizing principle« in den Büchern Jacopo Bellinis als Ausdruck von und Reflexion auf Spannungen und Ambiguitäten eines kreativen Prozesses, die sich in der Gesamtheit der Zeichnungen zeigten.<sup>33</sup> Die kreativitätsfördernde Dimension des Buches hebt auch Jorge L. Borges hervor, der Bücher als Werkzeuge, als Erweiterung des Gedächtnisses *und* der Fantasie versteht.<sup>34</sup> Sie dienen nicht nur der Fixierung, Ordnung und Speicherung von Wissen, sondern sie schaffen und eröffnen auf den hintereinander folgenden Seiten einen Raum, der Kreativität und Einfallsreichtum befördert und dadurch neues Wissen generieren kann. Mit jeder neuen Seite ergibt sich die Möglichkeit, von vorne zu beginnen, dem Abgeschlossenen etwas Neues hinzuzufügen oder gegenüberzustellen, ein Ergebnis als Ausgangspunkt für die nächste Seite zu nutzen; ein Thema wieder aufzugreifen, neu zu bedenken oder auch verschiedene Versionen eines Themas als alternative und ergänzende Möglichkeiten nebeneinanderzustellen, wie es im Falle der sieben Darstellungen der *Geißelung Christi*<sup>35</sup> oder der zehn *Kreuzigungen*<sup>36</sup> in den Zeichnungsbüchern Jacopo Bellinis der Fall ist – auch unabhängig von

einer vorgegebenen Ordnung. Doch wie oben ausgeführt, lässt sich dieses Potenzial, das im Buch wirksam wird, nicht auf die Produktionsebene begrenzen. Im Pariser Zeichnungsbuch Jacopo Bellinis wird das Potenzial der Unordnung gleichermaßen auch auf der Rezeptionsebene wirksam. Die aus heutiger Sicht fehlende thematische oder stilistische Systematik ist nicht zwangsläufig als Mangel zu verstehen, sondern als Möglichkeit einer andersartigen Erfahrung, in der Wissensformen in einer anderen, alternativen Weise Gestalt annehmen bzw. annehmen können.<sup>37</sup> So erklärt sich die *Geißelung Christi* in der Rückschau, im Erinnern an die zuvor gesehene Zeichnung, in einer erweiterten Sinndimension.

Ausschlaggebend ist jedoch nicht nur, *was* im Buch gezeigt und vor Augen gestellt wird oder in welcher Reihenfolge. Eine ästhetische Evidenzerzeugung schließt das *Wie* der konkreten Gestaltwerdung stets und intrinsisch mit ein, ist mithin nicht von der faktischen Ausführung gelöst zu denken. Die großen Formen der Architektur in *Christus wird vor den Hohen Rat geführt*, der geometrische Aufbau etwa der polygonal gebrochenen Treppe im Vordergrund und die Betonung der Fußbodenquadrierung sowie die Verwendung von Lineal und Zirkel geben der Zeichnung eine geometrische, fast technische Anmutung, die durch die in regelmäßigen Abständen gesetzten, isolierten Parallellinien in den verschatteten Partien neben gänzlich unstrukturierten ›weißen‹ Flächen noch betont wird (Abb. 1). Jedes Detail dieser Szene ist sorgfältig konstruiert und gleichmäßig mit der Feder ausgeführt.<sup>38</sup> Im Unterschied zur Abfolge der Zeichnungen herrscht in der linearen Gestaltung der Seite durchaus der Eindruck von Ordnung und Regelmäßigkeit. Die Möglichkeit, mit unterschiedlich starkem Druck die Linie an- und abschwellen zu lassen und somit ein differenzierteres Ausdruckspotenzial zu erreichen, wird nicht eingesetzt. Degenhart und Schmitt sehen in dieser Technik bzw. der Ästhetik der Linie einen Hinweis auf eine frühe Entstehung der Zeichnung um 1435 bis 1440.<sup>39</sup> Doch zeigte Marzia Faietti am Beispiel von Zeichnungen Pisanellos eindrücklich auf, dass ein variierendes Spektrum an graphischen Ausdruckspotenzialen schon im Quattrocento intendiert und bewusst eingesetzt wurde.<sup>40</sup> Unterschiedliche Modi der Linienführung beeinflussen und prägen die Art und Weise, wie Dinge in den Bereich des Sichtbaren kommen und somit auch, worauf sich die Aufmerksamkeit des Zeichners richtet. Letztlich, so auch David Rosand, stehen sie mit unterschiedlichen Weisen des Wissens und Verstehens in



Verbindung.<sup>41</sup> Eine umreißende Zeichnung mit durchgehenden Linien drückt ein anderes Verständnis der Zeichnung und des zu zeichnenden Objekts aus, als eine strichelnd-tentative, eher modellierende Gestaltung; eine Umrisszeichnung macht etwas sichtbar und erfahrbar, das in der Natur in dieser Weise nicht beobachtet werden kann. Die Feder als Zeicheninstrument vermag dabei äußerst präzise und nuanzenreich Genauigkeit und Aussagekraft zu erreichen. Sie bietet den Vorteil, so Stefan Morét im Zusammenhang mit Antikennachzeichnungen, »der sehr getreuen Aufnahme des Gesehenen und der detailgenauen Wiedergabe der Einzelformen insbesondere der Umrisse.«<sup>42</sup> Was die



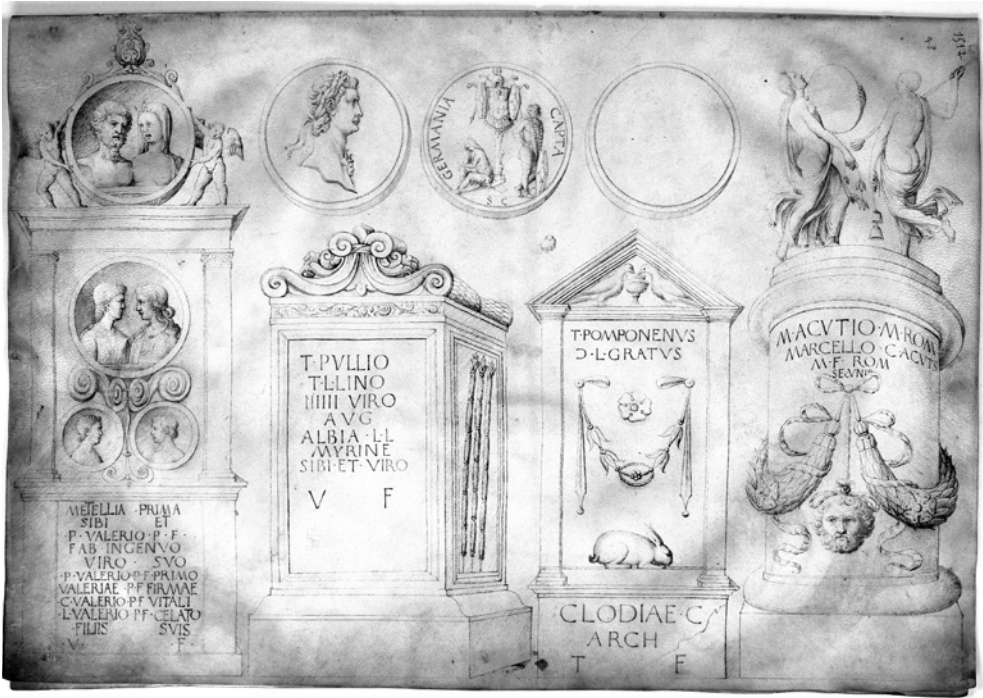
1. Jacopo Bellini, *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* (Detail von Tafel 12).

Zeichnung auf folio 35 zeigt, ist jedoch gerade nicht die getreue Aufnahme von etwas Gesehenem; aber ebenso wenig die unmittelbare Materialisierung einer Idee oder Erfindung im Geiste. Die spezifische Linienführung, die eine große Kontrolle des Zeichenstiftes voraussetzt, lässt zusammen mit den wenigen Korrekturen vielmehr den Eindruck eines Resultats entstehen und erhebt schon dadurch einen Anspruch auf Geltung des Dargestellten in genau dieser Weise. Gezeigt werden in den Darstellungen mithin nicht Zeichnungen nach der Natur, eine Wirklichkeit, die mit eigenen Augen gesehen wurde oder werden kann. Evident gemacht wird vielmehr die Konstruktion einer Wirklichkeit, die nur im Medium der Zeichnung erfahrbar ist.<sup>43</sup> Der Zeichner nutzt dafür eine Technik bzw. eine Ästhetik der Liniengefüge, die zur gleichen Zeit in zunehmendem Maße auch für Antikennachzeichnungen bzw. zur Dokumentation von durch Autopsie gewonnenen Erkenntnissen auf Grundlage der materiellen Überreste der sichtbaren Vergangenheit verwendet wurde.

## Jacopo Bellini und die *antiquarii* seiner Zeit

Der Bogen, der in beiden Zeichnungen die Darstellung dominiert, ist dem Sergierbogen in Pula, einem Ort in Istrien, der im 15. Jahrhundert zum venezianischen Staatsgebiet gehörte, nachgebildet.<sup>44</sup> Zwar handelt es sich nicht um eine exakte Nachzeichnung des antiken Bogens, dennoch dient er der Authentifizierung und verortet die Geißelung als historisches Ereignis in der römischen Antike.<sup>45</sup> Der Bogen ist nicht der einzige Hinweis für ein aufkommendes Interesse an der Vergangenheit in den Zeichnungen Jacopo Bellinis. Unmittelbar auf die Zeichnung *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* folgt die erste Darstellung mit einem mythologischen Thema, der *Triumphzug des Bacchus* (fol. 36). Und nochmals einige Seiten weiter, auf folio 44 und 45 (Abb. 2), werden auf den quergelegten Pergamentseiten antike Denkmäler mit Inschriften, Statuen und Münzen gezeigt.<sup>46</sup> Die einzelnen Elemente sind gleichmäßig auf der Seite arrangiert und komponiert. Mit feinen, langen und präzisen Federstrichen in hellbrauner Tinte werden die Monumente zum Teil unter Zuhilfenahme von Lineal und Zirkel umrissen und mittels eines lavierenden Pinsels oder mit sorgfältig und isoliert gesetzten Diagonalen Plastizität und Räumlichkeit angedeutet – der linearen Gestaltung des Bogens auf folio 35 nicht unähnlich. An diesen beiden Seiten (fol. 44 und 45) wird häufig ein antiquarisches und epigraphisches Interesse Jacopo Bellinis festgemacht und ein Zusammenhang mit den Syllogen von Ciriaco d'Ancona, Giovanni Marcanova und Felice Feliciano proklamiert, mit denen er nicht nur die Begeisterung für die Antike, sondern auch eine »visual world« geteilt habe.<sup>47</sup> Bei den Syllogen handelt es sich hauptsächlich um Inschriftensammlungen, wobei auch andere, die Antike betreffende Komponenten, etwa Exzerpte von Texten griechischer oder römischer Autoren, Beschreibungen der Stadt Rom oder Zeichnungen in den Büchern vereint werden konnten.<sup>48</sup> Die Inschriften auf den beiden Seiten des Pariser Zeichnungsbuches lassen sich in der Tat ohne Ausnahme in einer oder mehreren der Syllogen Ciriacos, Marcanovas und Felicianos nachweisen.<sup>49</sup> Fortini Brown vermutet gar, dass Jacopos Idee, seine Zeichnungen in Büchern zusammenzustellen, unmittelbar auf die Kenntnis der Syllogen Ciriacos zurückzuführen sei, es handle sich quasi um »pictorial versions« der Syllogen.<sup>50</sup>

Mögliche Verbindungen zwischen Jacopo Bellini und den sogenannten *antiquarii*, die durchaus plausibel erscheinen, aber nicht nachweisbar sind,



2. Jacopo Bellini, *Antike Monumente und Denkmäler*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, RF 1484, fol. 44. © bpk/RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot.

sowie Zusammenhänge zwischen den Syllogen und den Zeichnungsbüchern waren bereits mehrfach Gegenstand von Untersuchungen.<sup>51</sup> An dieser Stelle sei daher zur Frage, ob sich der Zeichner und die *antiquarii* kannten und gemeinsam Inschriften dokumentierten, auf diese Studien verwiesen und der Blick darauf gerichtet, inwiefern eine solche Verbindung die Rezeption der Zeichnungen beeinflusste und mithin auch Auswirkungen auf den Modus der Evidenzerzeugung hatte.

Ciriaco di Filippo de' Pizzicolti (1391–ca. 1452) war ein Kaufmann aus Ancona, der auf seinen Reisen unermüdlich antike Inschriften und Denkmäler sammelte und abschrieb. Dabei beschränkte er seine Suche nicht wie seine Vorgänger, etwa Giovanni Dondi oder Nicola Signorili, auf Rom, sondern weitete sie auf ganz Italien und über Dalmatien, Griechenland, Byzanz und den Vorderen Orient aus.<sup>52</sup> Francesco Scalamonti, sein Freund und Biograph,<sup>53</sup> berichtet, dass es das erklärte Ziel Ciriacos gewesen sei, alle noch erhaltenen Überreste

der Antike, die es auf der Erde gebe, mit eigenen Augen zu sehen: »quascunque alias mundi partes videre scrutarique«. <sup>54</sup> Wie vor ihm schon für Manuel Chrysoloras <sup>55</sup> war für Ciriaco die Autopsie, die unmittelbare Beobachtung der materiellen Überreste der Vergangenheit, von entscheidender Bedeutung. <sup>56</sup> Dieser, so hatte er Scalamonti zufolge erklärt, sei mehr Glauben und mehr Aufmerksamkeit zu schenken als Büchern. <sup>57</sup> Schon 1424 habe Ciriaco sich bei einem Romaufenthalt täglich auf die Suche gemacht:

»[...] he daily rode round the city on his white horse closely and diligently inspecting, examining and taking note [*incredibili diligentia sua viderat, exscrutarat exceperatque*] of whatever venerable antiquities survived in that great city – temples, theaters, vast palaces, marvelous baths, obelisks, and arches, aqueducts, bridges, statues, columns, bases and historical inscriptions. These he faithfully recorded exactly as they were written, so that some day later on he would be able to put them together properly in his *commentaria* [*ut postea ex his quandoque digna conficere commentaria posset, fide quoque suis ordine litteris commendavit*].« <sup>58</sup>

Demnach scheint für Ciriaco zunächst einmal alles aus der Antike gleichermaßen wert gewesen zu sein, gesammelt und studiert zu werden. <sup>59</sup> Zu seinen Untersuchungsgegenständen, die er mit großer Sorgfalt und auf Vollständigkeit bedacht in Augenschein nahm, fertigte er vor Ort Notizen an, die er später geordnet ins Reine übertrug. <sup>60</sup> Seine Annäherung an diese Gegenstände beschreibt er in einem erhaltenen Autographen mit verschiedenen Verben der visuellen und intellektuellen Wahrnehmung: »inspeximus« – »conspeximus« – »comperimus«. <sup>61</sup> Als eine der Leistungen Ciriacos kann demnach sein Vermögen angesehen werden, eine Auswahl aus einer Fülle visueller Informationen zu treffen [*inspicio*] und diese nicht nur mit den Augen wahrzunehmen, sondern auch erforschend zu erkennen [*comperio*]. Die Ergebnisse der Autopsie, seine Sammlung römischer, aber auch griechischer Inschriften, stellte er in sechs großen Bänden, die er *commentarie* <sup>62</sup> nannte, zusammen. Das Besondere und Neue an Ciriacos Methode war, dass er nicht nur den Wortlaut der Inschriften abschrieb und Beschreibungen der besichtigten Bauwerke erstellte, sondern auch die Schriftart imitierte und Zeichnungen von Inschriftenträgern und Monumenten anfertigte. Offenbar ging es nicht um eine reine Dokumentation der Inschriften, sondern darum, ein spezifisches

Wissen von der Antike angemessen und möglichst umfangreich zu vermitteln, was allein durch Beschreibung bzw. durch den Wortlaut der Inschriften nicht möglich gewesen zu sein scheint. Die konkrete Gestaltung spielte dabei eine wichtige Rolle. Von den Originalhandschriften der *commentarie* haben sich nur einige Seiten, eingebunden im sogenannten Codex Trotti 373, erhalten.<sup>63</sup> Eine dieser Seiten, folio 107, zeigt die Zeichnung eines Reliefs aus einer Kirche in Keria in Lakonien (Abb. 3), das unter einem beschreibenden Text etwas laienhaft, aber mit sorgfältigen langen Federstrichen realisiert wurde. Neben der architektonischen Form des Monuments werden besonders die Gewänder der Figuren in ihren jeweiligen Faltenverläufen festgehalten.

Im Codex Hamilton 254, einer Sylloge, die dem Paduaner Bischof und Freund Ciriacos Pietro Donato gehörte, ist eine Lage eingebunden, die als Autograph Ciriaco d'Anconas angesehen wird.<sup>64</sup> Auf diesen Seiten, etwa auf folio 81v–82, zeigt sich, dass die ästhetische Gestaltung eine enorme Bedeutung für Ciriaco gespielt haben muss. Mit verschiedenen Tinten und Schriftarten werden unterschiedliche Ebenen markiert, wobei er sich in den beschreibenden Passagen einer humanistischen Grundform bedient, die er mit fantastisch wirkenden Formen durchmischt, möglicherweise um die Schrift griechisch-antikisch oder auch unvertrauter und exotischer wirken zu lassen.<sup>65</sup> Ob die Zeichnungen auf diesen Seiten ebenfalls von seiner Hand sind, ist umstritten.<sup>66</sup>



3. Ciriaco d'Ancona, Antikes Relief aus der Kirche Johannes des Täufers in Keria in Lakonien, Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 107. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana.





4. Giovanni Marcanova, *Collectio Antiquitatum*, Modena, Biblioteca Estense, α L.5.15, fol. 138 verso. © <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-alfa.l.5.15.html>.

Durch seine Zeichnungen, Exzerpte und Inschriften brachte Ciriaco »first-hand eye-witness knowledge of the ancient world«<sup>67</sup> in den lateinischen Westen, wo die *commentarie* vielfach kopiert wurden. Im Jahr 1465 publizierte Giovanni Marcanova (ca. 1418–1467), ein Paduaner Arzt und Philosoph seine *Collectio antiquitatum*. Neben Textauszügen lateinischer Autoren und achtzehn ganzseitigen Ansichten Roms, die mit der Werkstatt Marco Zoppo in Zusammenhang gebracht werden, beinhaltet sie eine Sammlung von Inschriften, die auf derjenigen Ciriaco d’Anconas aufbaut und durch eigene Beispiele und Funde ergänzt wurde.<sup>68</sup> Die Ausführung überließ Marcanova geschulten Schreibern und Künstlern in seinem Bologneser Scriptorium. Neben einem

historischen hatten die Objekte und Inschriften für Giovanni Marcanova wie schon für Ciriaco offenbar auch einen ästhetischen Wert.<sup>69</sup> Im kostbarsten ausgeschmückten Exemplar, heute in Modena, werden die Inschriften in goldener und farbiger Tinte ausgeführt und die Darstellungen der Monumente farbig laviert (Abb. 4).<sup>70</sup> Im Unterschied zu dieser Prachthandschrift handelt es sich bei den Ausgaben der *Collectio* in Paris (Abb. 5) und Princeton<sup>71</sup> sowie einer großen Anzahl weiterer Syllogon um reine Federzeichnungen, die die Inschriften und Monumente ausschließlich linear realisieren.

Trotz des hohen Stellenwerts, den die unmittelbare Anschauung des Originals und die Autopsie hatten, waren Abwandlungen von Details oder stilisti-

scher Art beim Transfer von einer Sammlung oder Abschrift zur nächsten durchaus legitim. Die Zeichnungen der Grabstele der Metellia Prima, die in zahlreichen Syllogen<sup>72</sup> und auch im Pariser Buch Jacopo Bellinis dargestellt ist (Abb. 2), weichen von der üblichen Darstellung auf römischen Grabmonumenten ab. Statt in strenger Frontalität werden die Porträtbüsten in Modena und Paris schräg gestellt und im Falle der Bellini-Zeichnung gar im Profil gezeigt. Obgleich der Anspruch der Authentizität und Geltung der Syllogen darauf gründet, auf unmittelbare Anschauung und Autopsie zu beruhen, konnten mit jeder neuen Kopie bewusste Veränderungen und Variationen vorgenommen werden, ohne den Geltungsanspruch zu verlieren.<sup>73</sup>



5. Giovanni Marcanova, *Collectio Antiquitatum, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 5825 F, fol. 113 verso.*  
© Bibliothèque nationale de France.

Inwieweit Jacopo Bellini an der antiquarischen Bewegung seiner Zeit teilhatte, darüber ist, wie bereits erwähnt, wenig bekannt. Degenhart und Schmitt konnten zeigen, dass die Monumente auf folio 44 und 45 des Pariser Bandes mit einer Ausnahme alle aus der Umgebung von Venedig und Verona stammten und es Jacopo somit durchaus möglich war, dorthin zu reisen, sie mit eigenen Augen zu sehen und vor dem Original abzuzeichnen – und dies zumindest in einem Fall nachweislich auch getan hat.<sup>74</sup> Jacopo Bellini dokumentiert die Denkmäler jedoch nur selten ›originalgetreu‹, sondern kombiniert verschiedene Monumente miteinander, rekonstruiert sie oder wandelt sie fantasievoll ab.<sup>75</sup> Es handelt sich bei dem Pariser Zeichnungsbuch also nicht um den Versuch einer möglichst vollständigen Erfassung der materi-

ellen Überreste der Antike mit dem Ziel der Rekonstruktion der Vergangenheit und mithin auch nicht um eine gezeichnete Sylloge. Lediglich zwei Seiten in diesem Buch weisen Monumente mit Inschriften auf. Doch verweist der Zeichner durch die Aufnahme der Darstellungen (fol. 44 und 45) unmittelbar auf diese aktuelle humanistische Bewegung und damit auf eine gelehrte Praxis seiner Zeitgenossen, die sich auf Autopsie als zugrundeliegende Methode berufen. Derart wird eine mögliche Rezeptionsweise eröffnet, die auf andere Zeichnungen im Buch – auch religiöse Darstellungen – zurückwirkt und deren Wahrnehmung und Rezeption beeinflussen kann. Die Zeichnungen *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* und *Geißelung Christi* zeigen etwas, das in dieser Weise in der Wirklichkeit des Betrachters nicht wahrnehm- oder beobachtbar ist. Durch den antikischen Triumphbogen wird das Passionsgeschehen als ein historisches, auf Erden stattgefundenes Ereignis ausgewiesen. Gleichzeitig wird das weit in der Vergangenheit liegende Geschehen um Jesus mittels der Darstellung des venezianisch anmutenden *palazzo* im Hintergrund paradoxerweise in der venezianischen Gegenwart des 15. Jahrhunderts verortet, einem zeitgenössischen Betrachter somit unmittelbar vor Augen und gegenübergestellt. Die wenige Seiten nach *Christus wird vor den Hohen Rat geführt* eingebundenen Darstellungen der Denkmäler auf folio 44 und 45 erwecken zusammen mit der Anspielung auf einen konkreten Bogen, den Sergierbogen in Pula, den Eindruck eines möglichen Zusammenhangs mit der antiquarischen Praxis. Dies umso mehr, als beide Darstellungen, die religiöse wie die antiquarische, mittels derselben Art der Liniengefüge, die sich durch eine Betonung der Umrisse, lange, durchgehende Linien und eine Schattierung durch regelmäßig gesetzte Parallelstriche auszeichnet, realisiert werden. Mit dem Zeicheninstrument, der Feder, werden weitere Assoziationen aufgerufen, die mit in die Wahrnehmung und Deutung des Dargestellten eingehen. Die Feder ist dasjenige Instrument, das der Künstler mit den Gelehrten, mit den *antiquarii*, teilt.<sup>76</sup> Sie ist nicht korrigierbar, fixiert die Linien unabänderlich auf dem Pergament oder dem Papier und schreibt sich dort ein.

Nicht zuletzt aufgrund dieser medialen Eigenheiten erhebt die Zeichnung den Anspruch auf Geltung des Dargestellten, einen Anspruch auf Glaubwürdigkeit und Wahrheit. Der zeichnerische Verweis auf die Tätigkeit der *antiquarii*, auf die Rekonstruktion der Vergangenheit auf der Grundlage von Autopsie materieller Zeugnisse, suggeriert, dass die religiösen Zeichnungen ebenfalls Ergebnis und Dokumentation einer Autopsie sind. Dem Betrachter wird das



Passionsgeschehen in einer Weise präsentiert, als sei es mit eigenen Augen gesehen, erforscht, rekonstruiert und für den Betrachter im Buch festgehalten worden.

## Anmerkungen

- 1 Paul Claudel, *Le Soulier de satin* (1929 geschrieben, 1943 erstmals aufgeführt). Zitiert nach STEINER 1994, S. 505.
- 2 Der Aufsatz entstand im Rahmen des Projektes *Das Wissen der Kunst. Episteme und ästhetische Evidenz in der Renaissance* am SFB 980 *Episteme in Bewegung*. Zu den beiden Zeichnungsbüchern siehe grundlegend EISLER 1989; DEGENHART/SCHMITT 1990; REUFER (in Vorbereitung).
- 3 Siehe u. a. NESSELRATH 2014, insbes. S. 9–23. Allgemein zu Musterbüchern siehe SCHELLER 1995.
- 4 Die erhaltenen Beispiele von Zeichnungsbüchern aus dem 15. Jahrhundert sind höchst heterogen und weisen jeweils ganz eigene Charakteristika und Funktionsweisen auf, so dass Beobachtungen, die im Folgenden erörtert werden, nur bedingt übertragbar sind.
- 5 MÜLLER 2010, S. 10.
- 6 1485 zerstörte ein Brand die Bilder der Kreuzigung in der *Scuola grande di San Marco* und 1594 entschied sich die *Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista* die Bilder aus dem Leben Christi und Mariens von Jacopo Bellini durch neue Bilder, u. a. von Tintoretto, zu ersetzen. Siehe EISLER 1989, S. 521–524; LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 24. Die folgenden Ausführungen beruhen auf der umfassenden Darstellung der Rezeption und Beurteilung der Kunst Jacopo Bellinis von LEHMANN-BROCKHAUS 1990.
- 7 Francesco Sansovino nennt 1581 in seiner Beschreibung Venedigs nur noch zwei Bilder. Siehe LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 24. Carlo Ridolfi (RIDOLFI/VON HADELN 1914, S. 52–55) ergänzt und korrigiert den Bericht Vasaris in *Le maraviglie dell'arte* (1648) zwar in Bezug auf einige Werke Jacopos, folgt ihm jedoch ansonsten in Konzeption und Bewertung. Marco Boschini (BOSCHINI/PALLUCCHINI 1966, S. 665) lässt die venezianische Malerei in *La carte del navegar pitoresco* (1660) erst mit Giovanni Bellini als Begründer beginnen und in der 1771 in Venedig erschienenen und chronologisch wie topographisch geordneten Abhandlung *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri* von Anton Maria Zanetti junior wird Jacopo Bellini nicht einmal mehr als Vater von Gentile und Giovanni genannt. Zur Rezeption und zum Nachruhm Jacopo Bellinis siehe v. a. LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 24–26.
- 8 Es haben sich zwei Sonette von der Hand Ulisse Aleottis (gest. 1488), einem venezianischen Notar und Literaten am Hof der Este, erhalten, die die Kunst Jacopo Bellinis rühmen. Neben seinen Qualitäten als Lehrer stellt Aleotti besonders Jacopos Fähigkeiten als Bildnismaler heraus. Siehe GRAMACCINI 1982, S. 27f.; LEHMANN-BROCKHAUS 1990, S. 19f. Zudem berichtet Marcantonio Michiel von zwei Porträts von der Hand Jacopo Bellinis, die sich in der Sammlung Pietro Bembo befunden und seinem Vater, Bernardo Bembo, gehört haben sollen. Siehe EISLER 1989, S. 516; WINDOWS 2000, S. 68.

- 9 London, British Museum [im Folgenden BM], 1855,0811.1.g (fol. 1). Zum Vergleich der Handschrift mit Autographen der Bellini siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 442.
- 10 ANONIMO MORELLIANO/VON FRIMMEL 1888, S. 108. Siehe auch WINDOWS 2014, S. 2. Vom 17. Jahrhundert an, als sich das Buch im Besitz von Jacopo Soranzo befand, ist die Provenienz in Venedig durchgehend bis zum Ankauf durch das British Museum im Jahr 1855 nachgewiesen. Siehe EISLER 1989, S. 96; DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 435f.
- 11 WAAGEN 1857, S. 27.
- 12 Die Provenienz dieses Bandes ist nur lückenhaft bekannt. Da er sich 1728 nachweislich in Smyrna befunden hat, wird vermutet, dass Gentile das Buch auf seiner Reise nach Konstantinopel mitgenommen hat – eine These, die nicht unwahrscheinlich ist, allerdings spekulativ bleiben muss. Zur Provenienz siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 294. Laut GOLUBEW 1908, Bd. 2, o. S., Vorbemerkungen, § 1, war es Louis Courajod, Kurator am Louvre, der die Zeichnungen auf Grundlage eines Vergleichs mit dem Londoner Buch als Erster Jacopo Bellini zuschrieb. Ein Zusammenhang zwischen den Büchern ist aufgrund der zahlreichen, fast identischen Kompositionen auch nicht von der Hand zu weisen. Die Möglichkeit, dass die Bücher von zwei verschiedenen Künstlern gefertigt worden sein könnten, ist jedoch niemals diskutiert worden.
- 13 RICCI 1903, S. 346.
- 14 An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Form des Buches bzw. des Kodex nicht immer oder nicht zwangsläufig der Speicherung und Vermittlung eines darin festgehaltenen Wissens dienlich ist. Im Gegenteil wurde die Verbreitung und eine breitere Rezeption der Zeichnungen Jacopo Bellinis vom 16. bis zum 19. Jahrhundert gerade durch ihr Eingebundensein in einem Kodex erschwert. Sie sind nur an einem bestimmten Ort und meist nur für einen kleinen Kreis zugänglich. Und bei Verlust eines einzigen Buches gehen gleich hunderte von Zeichnungen verloren.
- 15 Weiterhin grundlegend KEMP 1974.
- 16 Zum Kodex als Metapher für die Erinnerung siehe u. a. CARRUTHERS 1990, S. 28f. Zum Zusammenhang der *memoria* mit dem Buch bzw. der Bibliothek siehe ebd., passim, insbes. S. 9f., 33, 37–39, 151f. Schon 794 formulierte Alkuin in der Epistula 22: »O how sweet was life when we sat quietly among the shrines of wisdom, among the abundance of books, among the venerable wisdom of the Fathers.« Zitiert nach CARRUTHERS 1990, S. 47.
- 17 DE BURY/CARENA 2006, S. 26: »Quod thesaurus sapientie potissime sit in libris.« Deutsche Übersetzung von Franz Blei, in: DE BURY/LEHNERT 1989, S. 27: »Der Schatz der Weisheit ist vornehmlich in Büchern zu suchen.« Die Autorschaft Richard de Burys ist nicht gesichert, wird jedoch zumeist angenommen. Siehe CARRUTHERS 1990, S. 38 und S. 298, Anm. 84. Der vermutlich um 1340 entstandene Text war auch in Italien weitverbreitet (Petrarca schrieb de Bury unbeantwortet gebliebene Briefe) und ein frühes Manuskript des Textes venezianischer Provenienz hat sich in Venedig, in der Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. lat. I 41, erhalten. Siehe dazu HERMAN 2011, S. 201 und S. 210, Anm. 76.
- 18 REUDENBACH 2009, S. 61.
- 19 PARKES 1976, insbes. S. 115–126. Siehe auch STALLYBRASS 2002, insbes. S. 43–46 für eine vergleichbare Entwicklung im 14. und 15. Jahrhundert.
- 20 Die *Beweinung Christi* auf fol. 52v–53 oder die *Stigmatisation des Hl. Franziskus* auf fol. 64v–65 sind Beispiele für die wenigen doppelseitig angelegten Kompositionen. Hier

bleibt die thematragende Szene jedoch stets auf die recto-Seite beschränkt. *Hieronymus in der Wüste* auf fol. 18v oder die *Erweckung des Lazarus* auf fol. 20v sind zwei der insgesamt elf Zeichnungen, die auf verso-Seiten realisiert wurden und keinen Zusammenhang zur gegenüberliegenden Komposition aufweisen. Bei den Zeichnungen auf fol. 15v–16, 16v–17, 24v–25, 28v–29, 29v–30, 37v–38, 45v–46, 46v und 48v–49 wird lediglich ein Dachabschluss, eine Bergspitze oder das Ende eines Lanzenschaftes auf der verso-Seite fortgeführt.

- 21 Louvre [im Folgenden L] fol. 93. Siehe dazu Degenhart/Schmitt 1990, Bd. II-6, S. 427–430. In einigen Fällen benennt das Inhaltsverzeichnis das architektonische Setting, in das die Narration eingebunden ist (z.B. *caxamento, archo trionfal* oder *tenpio*) oder technische Besonderheiten (»mit Silberstift« – *designia di stilo d'ariento*), doch scheint dies keiner systematisierenden Absicht zu dienen.
- 22 ELEN 1995, insbes. S. 449f. (ebenfalls abgedruckt in EISLER 1989, S. 454–479). Die Ergebnisse der kodikologischen Untersuchung sind aufgrund des Erhaltungszustandes und der undokumentierten Restaurierungsmaßnahmen nicht eindeutig. Für den Londoner Band lässt sich aufgrund der Einheitlichkeit der Papierbögen und der regelmäßigen Lagenstruktur mit einiger Wahrscheinlichkeit rekonstruieren, dass die einzelnen Lagen schon bestanden haben, bevor der Zeichner mit seiner Arbeit begann. Im Fall des Pariser Buches lassen Spuren der alten Bindung, die durchgehend gute Qualität der großen Pergamentbögen und eine als komplementär angenommene Lagenstruktur dies ebenfalls als möglich erscheinen.
- 23 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 276 gehen davon aus, dass während des Entstehungsprozesses und auch noch danach mehrere Umstellungen (u. a. von Jacopo Bellini selbst) vorgenommen wurden. Zudem sei die Wiederverwendung von Bifolien (Doppelblättern) aus einem älteren Musterbestand als Hinweis darauf zu verstehen, dass das Konvolut über einen längeren Zeitraum gewachsen, also nicht vorab konzipiert worden sei.
- 24 Für einen Überblick über die Zeichnungen mit christlicher Thematik siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 569f.
- 25 Zu den mythologischen und mythologisierenden sog. *set-pieces* im Zusammenhang mit dem Paduaner Humanismus ausführlich: WINDOWS 2000, S. 149–155.
- 26 EISLER 1989, S. 327; DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356f.
- 27 Zu den Übereinstimmungen mit dem antiken Vorbild und Freiheiten bei der Abwandlung, etwa der Hinzufügung eines klassizistischen Frieses, siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356; FORTINI BROWN 1997, S. 130; GUDEJ 2015, insbes. S. 287f.
- 28 GRAVE 2014, S. 85; REUFER (in Vorbereitung).
- 29 Im Laufe der Zeit wurden einzelne Seiten aus dem Buch herausgelöst und – so steht aufgrund der verblassten Tinte oder Rahmungen zu vermuten – wurden in der Tat als einzelne Zeichnungen, möglicherweise an einer Wand hängend, ausgestellt. Drei der herausgetrennten Zeichnungen fanden 1878 über die Sammlung His de la Salle ebenfalls Eingang in den Bestand des Louvre (L Inv. R.F. 427, 428 und 425). Siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 275.
- 30 SCHULZ 2015, S. 41.
- 31 STALLYBRASS 2002, S. 46–48.
- 32 LOGEMANN 2009, S. 30. Zur räumlichen Dimension des Buches siehe auch REUDENBACH 2009.
- 33 FORTINI BROWN 1997, S. 125.

- 34 BORGES 1981, S. 227. Das Buch, so Borges, ist das einzige Werkzeug des Menschen, das nicht als Erweiterung seines Körpers funktioniert.
- 35 Zu den Geißelungsdarstellungen siehe GRAVE 2014, der jedoch m. E. zu Unrecht davon ausgeht, dass die Londoner Zeichnungen als Korrekturen der Pariser Zeichnungen anzusehen sind. Siehe auch REUFER (in Vorbereitung).
- 36 AURENHAMMER 2015, S. 336–343.
- 37 Vgl. LARGIER 2011, S. 88–91, der am Beispiel der *Summa theologica* des Thomas von Aquin als »Medium systematischer Wissenskonstruktion« und dem *Liber de vere fidelium experientia* der Angela von Foligno als »Medium der Konstruktion und Reflexion mystischer Erfahrung« – als Buch des Wissens bzw. als Buch des »Nichtwissens« – die produktiven Möglichkeiten des Experimentierens und Brechens theologischer Wissensformationen beschreibt.
- 38 In der Forschung wird der Modus der Liniengefüge als »trocken« und »spröde« bezeichnet. In Bezug auf L fol. 66 siehe MARIANI CANOVA 1972, S. 27; DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 462. Es handelt sich dabei um eine Charakterisierung, die Vasari als Merkmal der *seconda età* zuschreibt. Siehe dazu u. a. FAIETTI 2008a, insbes. S. 376 und 384.
- 39 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356f. Zur angenommenen Chronologie des zeichnerischen Werks allgemein siehe ebd., Bd. II-5, S. 103–191, insbes. S. 115–119 zur zeitlichen Entwicklung der formalen, ästhetischen Liniensysteme im Verständnis der beiden Autoren. Die Datierung der Zeichnungen wie auch die relative Chronologie der beiden Bücher ist bis heute jedoch sehr umstritten und nicht abschließend geklärt. Siehe zuletzt zusammenfassend CHAPMAN 2010, S. 127–129.
- 40 FAIETTI 2008b, S. 45–52.
- 41 ROSAND 2002, S. 13f.: »Such a drawing [with a firmer contour] depends upon and reveals a certain confidence: not only in the firmly drawn line and in its ability to perform that complex representational function, but a confidence as well in the object represented, a faith, as it were, in the continuity of surface, in the existence of the far, unseen side. [...] Conversely, the graphic shaping of an object through the accumulation of short, broken strokes [...] reveals a different temperament.«
- 42 MORÉT 2008, S. 30. Dieses Potenzial der Zeichentechnik, das im Zusammenhang mit eher dokumentarischen Zeichnungen angeführt wird, gilt auch allgemein für die Federtechnik.
- 43 REUFER 2015.
- 44 Zu den Übereinstimmungen mit dem antiken Vorbild und Freiheiten, etwa der Hinzufügung eines klassizistischen Frieses, siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-6, S. 356; FORTINI BROWN 1997, S. 130; GUDEJL 2015, insbes. S. 287f. Zu Ciriaco d’Anconas Aufenthalt in Pula siehe SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 34–35.
- 45 Auf die komplexen Verbindungen zwischen »authentischer« römischer Vergangenheit durch die Darstellung des Bogens und der gleichzeitigen Verortung in der venezianischen Gegenwart des 15. Jahrhunderts wurde bereits in FORTINI BROWN 1992, S. 74 und FORTINI BROWN 1997, S. 130 hingewiesen.
- 46 Im Inhaltsverzeichnis, das dem Pariser Band nachträglich hinzugefügt wurde, werden die Zeichnungen mit »molti Epitafii antichi [sic] romani« (fol. 44, alt 48) und »molti altri Epitafij antichi romani« (fol. 45, alt 49) bezeichnet. Zu den beiden Seiten siehe die ausführlichen Untersuchungen bei DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 201–213 und Bd. II-6, S. 370–373; FORTINI BROWN 1997, S. 121–124; GALLERANI 1999; WINDOWS 2000, S. 90–142. Zeichnungen von antiken Inschriften, Monumenten oder Münzen beschränken sich auf das Buch in Paris,

- während im Londoner Band lediglich fünf aufeinanderfolgende Seiten mit leeren Kreisformen ausgeführt sind (BM fol. 61–65, jeweils recto), die vermutlich eine Sammlung von Zeichnungen nach antiken Münzen aufnehmen sollten. Siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 216–218 und Bd. II-6, S. 503.
- 47 Siehe etwa FORTINI BROWN 1997, S. 118–126. In DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 192–201 wird vermutet, dass Ciriaco d’Ancona die Inspirationsquelle, wenn auch nicht zwingend für die Entstehung der Zeichnungsbücher, so doch für die Antikenbegeisterung Jacopo Bellinis, war.
- 48 Neben der Inschriftensammlung enthielten die Bände Ciriaco d’Anconas, von denen die ersten beiden bereits 1441 publiziert wurden, auch Beschreibungen antiker Stätten, Reiseberichte oder Exzerpte von Texten antiker und byzantinischer Autoren. Siehe BODNAR 1960, S. 69. Je nach Vorlieben und Interessen der Kompilatoren konnten die Syllogen ganz unterschiedlich gestaltet sein. Während die Inschriften in einigen Syllogen nach topographischen Gesichtspunkten und ihren Anbringungsorten (Stadtmauern, Wände, Bögen, Tempel etc. bis zu öffentlichen Toiletten) geordnet sind, weisen sich etwa die Syllogen des Bartholomaeus Fontius durch eine derartige Unordnung aus, dass es Fritz Saxl zu der Aussage führte: »Who ever had the book was supposed to read in it at random, enjoying one inscription after another.« SAXL 1940/41, S. 24. Siehe auch FORTINI BROWN 1997, S. 124f.
- 49 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 201 und Bd. II-6, S. 370–373; FORTINI BROWN 1997, S. 122; WINDOWS 2000, S. 108–118.
- 50 FORTINI BROWN 1992, S. 69. In einer späteren Publikation mildert Fortini Brown das Abhängigkeitsverhältnis etwas ab, indem sie es als Konditional formuliert: »If Jacopo Bellini’s albums are pictorial counterparts to the antiquarian sylloges, then [...].« FORTINI BROWN 1997, S. 125.
- 51 DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, insbes. S. 201–205; FORTINI BROWN 1992 und 1997, S. 118–126; GALLERANI 1999; WINDOWS 2000, S. 108–121. Die Untersuchungen stellten häufig die Suche nach den zugrundeliegenden originalen Inschriften und die Frage nach den Übereinstimmungen zwischen den Inschriften im Zeichnungsbuch und den Syllogen in den Mittelpunkt. Zu möglichen Kontakten zwischen Jacopo Bellini und antiquarisch interessierten Humanisten wie Giovanni Marcanova oder Bernardo Bembo, die mehr oder weniger plausibel, jedoch nicht nachweisbar sind, siehe WINDOWS 2000, S. 65–75. Zu Jacopo Bellinis Verhältnis zur Vergangenheit siehe besonders FORTINI BROWN 1997, S. 126–133, 193–197; WINDOWS 2000, S. 198–221.
- 52 Offenbar war Ciriaco bereits zu seinen Lebzeiten dafür bekannt, enorm weite Reisen und alle möglichen Unannehmlichkeiten auf sich zu nehmen, um Inschriften zu sammeln. Denn schon um 1450 machte Francesco da Niccolò Contarini, Mitglied einer venezianischen Patrizierfamilie, mittels einer gefälschten Inschrift einen Witz darüber, wie ESPLUGA 2011 aufzeigt.
- 53 Die *Vita* hat sich in einem einzigen Manuskript, einem Autographen Felice Felicianos, in der Biblioteca Capitolare in Treviso erhalten (Cod. I, 138). Zuletzt publiziert von Mitchell, Bodnar und Foss, siehe SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 2–171. Neben der *Vita* beinhaltet das Manuskript auch Briefe und eine Auswahl griechischer und lateinischer Inschriften.
- 54 Ebd., S. 2–3: »*ut saepe suo audivimus ore, quicquid in orbe reliquum est ad extrema Oceani promontoria et ad Thylem usque insulam et abmotas quascunque alias mundi partes videre*

- scrutarique indefesso nempe animo proposuerat, suis quibusque incommodis, laboribus atque vigiliis omnibus expertis posthabitisque*«. [»and, as we have often heard him say himself, his indefatigable resolve, regardless of all discomforts, toils and sleepless nights the task involved, was to inspect and examine whatever ancient remains were to be seen in the world as far as the last rocky heights jutting into Ocean, to the island of Thule, and any other remote parts of the earth.«]
- 55 Manuel Chrysoloras, Brief an Johannes VIII. Palaiologus: »[...] Herodotus and some other writers of history [ἱστορίας συγγραψαμένον] are thought to have done something of great value when they describe these things; but in these sculptures one can see all that existed in those days among the different races, so that it is a complete and accurate history – or rather not a history so much as an exhibition [...] and manifestation of everything that existed anywhere at that time. [...]« Zitiert nach BAXANDALL 1971, S. 81. Siehe auch BARBANERA 2010, S. 33, der darauf hinweist, dass sich Chrysoloras auf das visuelle Wissen von Kleidern oder Technologien vergangener Zeiten beschränkt habe.
- 56 Siehe auch GRÜNER 2012, S. 15; CHATZIDAKIS 2017, S. 53.
- 57 SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 48–49: »*At et cum maximas per urbem tam generosissimae gentis reliquias undique solo disiectas aspexisset, lapides et ipsi magnarum rerum gestarum maiorem longe quam ipsi libri fidem et notitiam spectantibus praebere videbantur.*« [»It appeared to him, as he looked upon the great remains left behind by so noble a people, cast to the ground throughout the city, that the stones themselves afforded to modern spectators much more trustworthy information about their splendid history than was to be found in books.«] CHATZIDAKIS 2017, S. 53, betont jedoch, dass dies nicht bedeute, dass Ciriaco die schriftliche Überlieferung für unwichtig befunden hätte. In seinem kykladischen Tagebuch hebe er deren Bedeutung vielmehr hervor, wenn er sagt, dass die *memoria* ohne *commentaria* in der dazwischenliegenden Zeit verwischt worden wäre.
- 58 SCALAMONTI/MITCHELL 2015, S. 46–47 und 48–49.
- 59 Siehe auch FORTINI BROWN 1997, S. 87.
- 60 Vgl. FRIEDRICH 2002, S. 392, der als ein Kennzeichen des humanistischen Bildungsideals die schiere Quantität der Lektüre ansieht. Zunächst stehe die Kompilation, die Wissenstotalität, im Vordergrund, wohingegen die Frage der Ordnung und der Systematik später durch Negation und Selektion hinzukomme. Zur Vorgehensweise Ciriacos siehe FORTINI BROWN 1997, S. 84; GRÜNER 2012.
- 61 Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. Trotti 373, f. 110v: »*Ad villam dryeam et eiusdem nauetae Lares venimus. Ubi per diem morantes plerasque alias lata in planicie villas inspeximus. cultis agris vinetisque et oliveis arboribus uberes. Quas inter non nulla conspeximus antiqua taenariae almae nobilitatis monumenta et eadem ipsa dryea in villa antiqui colonum habitus marmoream imaginem huiusmodi figurae comperimus.*« Zitiert nach FORTINI BROWN 1997, S. 307, Anm. 87. Siehe auch ebd., S. 86, wo zu Recht angemerkt wird, dass Ciriaco für die letzte Untersuchung der Objekte *comperio*, also kein Verb des Sehens, verwendete. In der Folge unterscheidet Fortini Brown m. E. jedoch zu dichotomisch zwischen *vedere* und *conspicio* als kognitiven Prozessen des Sehens und *comperio* als intellektuellem Prozess des Entdeckens und Lernens. Ich danke Prof. Dr. Marc Laureys und Matthias Grandl für die Hilfe beim Verständnis der semantischen Konnotationen der Begrifflichkeiten.
- 62 Schon die Bezeichnung als *commentarie* weist darauf hin, dass Ciriaco die Bücher nicht lediglich als Notizbücher oder Reisetagebücher verstand. Der Begriff impliziert viel-

- mehr ein Werk historischen Inhalts. Zum Begriff der *commentaria* bei Ciriaco, v. a. im Unterschied zur gerade aufkommenden Bezeichnung *antiquitates*, siehe CHATZIDAKIS 2017, S. 53f.
- 63 Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Codex Trotti 373, fol. 101–125. Die Seiten, bei denen auch die Zeichnungen Ciriaco zugeschrieben werden, befinden sich inmitten einer Zusammenstellung aus einer Chronik, Genealogien römischer Familien und religiösen wie profanen Gedichten. Der Großteil der *commentarie* soll bei dem Brand der Sforza-Bibliothek 1514 zerstört worden sein. Siehe dazu zuletzt CHATZIDAKIS 2017, S. 53f. und Anm. 345. Daneben gibt es mehrere Schriften, so etwa den Codex Hamilton 254 in der Staatsbibliothek zu Berlin, in dem einige Passagen als Autograph Ciriaco d'Anconas angesehen werden. Siehe zusammenfassend DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193f., Anm. 2 und 3. Darüber hinaus fertigte Ciriaco selbst mehrere Abschriften für Freunde und Kollegen an, die diese wiederum kopierten, wodurch sich heute noch ein Eindruck von den *commentarie* erhalten lässt.
- 64 Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Hamilton 254. DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193f.; WINDOWS 2000, S. 98 und 131f., Anm. 36–39.
- 65 Zur Einschätzung des Schriftbildes Ciriaco d'Anconas danke ich Philippa Sissis für ihre Expertise und Hilfsbereitschaft.
- 66 Siehe zusammenfassend DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193f., Anm. 2 und 3.
- 67 FORTINI BROWN 1997, S. 83.
- 68 TRIPPE 2010, S. 767.
- 69 Siehe auch DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 193.
- 70 Modena, Biblioteca Estense, α L. 5.15. FORTINI BROWN 1997, S. 120; TRIPPE 2010.
- 71 Giovanni Marcanova, *Collectio antiquitatum*, Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 5825 F und Princeton, Princeton University Libraries, Manuscript Division, MS Garrett 158.
- 72 Modena, Biblioteca Estense, α L. 5.15 (Lat. 992), fol. 138v; Princeton, Princeton University Libraries, Manuscript Division, MS Garrett 158, fol. 127; Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. Lat. 5825 F, fol. 113v. Zum Vergleich der Zeichnungen siehe u. a. DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 207f.; FORTINI BROWN 1997, S. 122–124. FORTINI BROWN 1992, S. 70 vermutet, dass die Zeichnung im Pariser Zeichnungsbuch vor den beiden Versionen in Princeton und Modena angefertigt wurde.
- 73 FORTINI BROWN 1997, S. 122. CHATZIDAKIS 2017, S. 122, betont, dass es sich auch bei den Zeichnungen Ciriacos trotz der genauen Beobachtungen nicht um eine »bloße Dokumentation« handelte, sondern größtenteils um »geistreiche antikisierende Schöpfungen«, weshalb seine Arbeit als künstlerische zu verstehen sei.
- 74 Grabstele des Titus Pomponenus Gratus (heute Wien, Kunsthistorisches Museum). Siehe DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 201–203; WINDOWS 2000, S. 121. Auch von Brunelleschi wird berichtet, dass er, um vorbildhafte antike Monumente mit eigenen Augen sehen und zeichnen zu können, Reisen auf sich nahm. Vasari berichtet die Anekdote, dass Brunelleschi sich, nachdem Donatello einen in Cortona befindlichen Sarkophag lobend erwähnt hatte, umgehend auf den Weg dorthin machte, um den Sarkophag abzuzeichnen. Siehe NESSELRATH 2014, S. 24.
- 75 Die gezeichneten Monumente lassen sich teilweise noch heute in Sammlungen nachweisen. Es handelt sich demnach also nicht um reine Fantasieprodukte Jacopo Bellinis, auch wenn Abwandlungen und Neukombinationen durchaus vorkommen. Auf L fol. 45

- kombinierte er beispielsweise einen unvollendeten römischen Grabstein (heute Verona, Museo Archeologico) ohne Inschrift mit der Inschrift des Bogens der Gavier in Verona. DEGENHART/SCHMITT 1990, Bd. II-5, S. 203; WINDOWS 2000, S. 94 und S. 208–215.
- 76 PETRARCA/MAURACH 2014, S. 8: »[...] paene ars una, vel si plures, unus (ut diximus) fons artium, graphidem dico [...]«.

## Bibliographie

- ANONIMO MORELLIANO/VON FRIMMEL 1888: Anonimo Morelliano, Marcanton Michiel's notizia d'opere del disegno, hg. und übersetzt von Theodor von Frimmel, Wien 1888.
- AURENHAMMER 2015: Hans H. Aurenhammer, Schräge Blicke, innere Landschaften. Räume der ›Kreuzigung Christi‹ bei Jacopo Bellini, Giovanni Bellini und Antonello da Messina, in: Räume der Passion. Raumvisionen, Erinnerungsorte und Topographien des Leidens Christi in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Daniela Bohde und Hans H. Aurenhammer, Bern 2015, S. 335–375.
- BARBANERA 2010: Marcello Barbanera, Dal testo all'immagine. Autopsia delle antichità nella cultura antiquaria del Settecento, in: Roma e l'antico. Realtà e visione nel '700, Ausst.-Kat. Rom, hg. von Carolina Brook und Valter Curzi, Mailand 2010, S. 33–38.
- BAXANDALL 1971: Michael Baxandall, Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450, Oxford 1971.
- BODNAR 1960: Edward W. Bodnar, Cyriacus of Ancona and Athens, Brüssel 1960.
- BORGES 1981: Jorge Luis Borges, Das Buch, in: Jorge Luis Borges, Gesammelte Werke – Essays 1952–1979, München/Wien 1981, S. 227–237.
- BOSCHINI/PALLUCCHINI 1966: Marco Boschini, La carta del navegar pitoresco, hg. von Anna Pallucchini, Venedig 1966.
- CARRUTHERS 1990: Mary J. Carruthers, The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge 1990.
- CHAPMAN 2010: Hugo Chapman, A Tournament. From an Album of 99 Folios, in: Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings, Ausst.-Kat. London/Florenz, hg. von Hugo Chapman und Marzia Faietti, London 2010, S. 122–129.
- HATZIDAKIS 2017: Michail Chatzidakis, Ciriaco d'Ancona und die Wiederentdeckung Griechenlands im 15. Jahrhundert, Petersberg 2017.



- DE BURY/LEHNERT 1989: Richard de Bury, *Philobiblon*. Das ist der Traktat des Richard de Bury über die Liebe zu den Büchern, übersetzt von Franz Blei, hg. und eingeleitet von Martin Lehnert, Leipzig 1989.
- DE BURY/CARENA 2006: Richard de Bury, *Philobiblon*. La passione per i libri, lateinischer Text, eingeleitet und ins Italienische übersetzt von Carlo Carena, Turin u. a. 2006.
- DEGENHART/SCHMITT 1990: Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt unter Mitarbeit von Hans-Joachim Eberhardt, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450*, Teil II Venedig: Jacopo Bellini, 4 Bde., Berlin 1990.
- EISLER 1989: Colin Eisler, *The Genius of Jacopo Bellini. The Complete Paintings and Drawings*, New York 1989.
- ELEN 1995: Albert J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de'Grassi to Palma Giovane. A Codicological Approach*, Leiden 1995.
- ESPLUGA 2011: Xavier Espluga, *First History of a Forged Inscription (CIL II 149\*)*. A Joke about Cyriacus of Ancona by Francesco Contarini (1450 circa), in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 176, 2011, S. 295–300.
- FAIETTI 2008a: Marzia Faietti, *Mantegna's Line. Beyond Vasari's Terza Maniera*, in: *Renaissance Theory*, hg. von James Elkins und Robert Williams, New York/London 2008, S. 376–385.
- FAIETTI 2008b: Marzia Faietti, *Disegni italiani a penna del Quattrocento. Forme e significati*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 52, 2008, S. 45–72.
- FORTINI BROWN 1992: Patricia Fortini Brown, *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, in: *Artibus et Historiae* 13, 1992, S. 65–84.
- FORTINI BROWN 1997: Patricia Fortini Brown, *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven/London 1997.
- FRIEDRICH 2002: Ugo Friedrich, *Grenzen des Ordo im enzyklopädischen Schrifttum des 16. Jahrhunderts*, in: *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit*, hg. von Christel Meier, München 2002, S. 391–408.
- GALLERANI 1999: Paola Isabella Gallerani, *Andrea Mantegna e Jacopo Bellini: percorsi epigrafici a confronto*, in: *Aquileia Nostra* 120, 1999, S. 177–214.
- GOLUBEW 1908/1912: Viktor Golubew, *Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis*, 2 Bde., Brüssel/Paris 1908/1912.
- GRAMACCINI 1982: Norberto Gramaccini, *Wie Jacopo Bellini Pisanello besiegte. Der Ferrareser Wettbewerb von 1441*, in: *Idea* 1, 1982, S. 27–53.

- GRAVE 2014: Johannes Grave, Allegorisierung durch Ikonisierung? Architekturen bei Jacopo und Giovanni Bellini, in: Die Oberfläche der Zeichen. Bildallegorien der frühen Neuzeit in Italien und die Hermeneutik visueller Strukturen, hg. von Klaus Krüger, Paderborn 2014, S. 77–95.
- GRÜNER 2012: Andreas Grüner, Archäologie als Kapital. Die medialen Strategien des Cyriacus von Ancona (1390–1452), in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 63, 2012, S. 7–36.
- GUDELJ 2015: Jasenka Gudelj, Dialoghi Quattrocenteschi. Arco dei Sergii nell'interpretazione di Jacopo Bellini, in: Scripta in honorem Igor Fisković. Festschrift on the Occasion of His 70th Birthday, hg. von Miljenko Jurković und Predrag Marković, Zagreb 2015, S. 283–290.
- HERMAN 2011: Nicholas Herman, Excavating the Page. Virtuosity and Illusionism in Italian Book Illumination, 1460–1520, in: Word & Image 27, 2011, S. 190–211.
- KEMP 1974: Wolfgang Kemp, Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 19, 1974, S. 219–240.
- LARGIER 2011: Niklaus Largier, Das Buch als Experiment. Georges Bataille liest Angela von Foligno, in: Buchkultur und Wissensvermittlung im Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Andreas Gardt, Mireille Schnyder und Jürgen Wolf, Berlin 2011, S. 87–97.
- LEHMANN-BROCKHAUS 1990: Ursula Lehmann-Brockhaus, Die Fama Jacopo Bellinis. Der Künstler im Spiegel von Zeitgenossen und Nachwelt, in: Corpus der italienischen Zeichnungen 1300–1450. Jacopo Bellini, hg. von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, Berlin 1990, Bd. II-5, S. 18–33.
- LOGEMANN 2009: Cornelia Logemann, Heilige Ordnungen. Die Bild-Räume der Vie de Saint Denis 1317 und die französische Buchmalerei des 14. Jahrhunderts, Köln 2009.
- MARIANI CANOVA 1972: Giordana Mariani Canova, Riflessioni su Jacopo Bellini e sul libro dei disegni del Louvre, in: Arte veneta 26, 1972, S. 9–30.
- MORÉT 2008: Stefan Morét, Zur Technik von Antikennachzeichnungen im Quattrocento und frühen Cinquecento. Technik und Funktion im Wandel, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz 52, 2008, S. 23–44.
- MÜLLER 2010: Rebecca Müller, Einleitung zum Leben der Maler Jacopo, Giovanni und Gentile Bellini, in: Giorgio Vasari, Das Leben der Bellini und des Mantegna, übersetzt von Victoria Lorini, hg., kommentiert und eingeleitet von Rebecca Müller, Berlin 2010, S. 9–16.

- NESSLRATH 2014: Arnold Nesselrath, Der Zeichner und sein Buch. Die Darstellung der antiken Architektur im 15. und 16. Jahrhundert, Mainz 2014.
- PARKES 1976: Malcolm Beckwith Parkes, The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book, in: Medieval Learning and Literature. Essays Presented to Richard William Hunt, hg. von Jonathan J. G. Alexander, Oxford 1976, S. 115–141.
- PETRARCA/MAURACH 2014: Francesco Petrarca, On Panel Painting and Sculpture: De tabulis pictis; De statuis, aus: De remediis utriusque fortunae, hg. und übersetzt von Gregor Maurach, kommentiert von Claudia Echinger-Maurach, in: fontes 78, 2014 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2014/2209>) Letzter Zugriff: 27.03.2019.
- REUDENBACH 2009: Bruno Reudenbach, Der Codex als heiliger Raum. Überlegungen zur Bildausstattung früher Evangelienbücher, in: Codex und Raum, hg. von Stephan Müller, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch und Peter Strohschneider, Wiesbaden 2009, S. 59–84.
- REUFER 2015: Claudia Reufer, Eine aus Linien aufgebaute Bildwelt. Die Zeichnungsbücher aus der Werkstatt Jacopo Bellinis, in: Wissen in Bewegung. Institution – Iteration – Transfer, hg. von Eva Cancik-Kirschbaum und Anita Traninger, Wiesbaden 2015, S. 393–413.
- REUFER (in Vorbereitung): Claudia Reufer, Artikulation und Generierung bildlichen Wissens in den Zeichnungsbüchern aus der Werkstatt Jacopo Bellinis, Diss. FU Berlin 2016 (Publikation in Vorbereitung).
- RICCI 1903: Corrado Ricci, I dipinti di Iacopo Bellini, in: Emporium 18, 1903, S. 345–354.
- RIDOLFI/VON HADELN 1914: Carlo Ridolfi, Le maraviglie dell'arte, hg. von Detlev Freiherr von Hadeln, Bd. 1, Berlin 1914.
- ROSAND 2002: David Rosand, Drawing Acts. Studies in Graphic Expression and Representation, Cambridge 2002.
- SAXL 1940/41: Fritz Saxl, The Classical Inscription in Renaissance Art and Politics, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 4, 1940/41, S. 19–46.
- SCALAMONTI/MITCHELL 2015: Francesco Scalamonti, The Life of Cyriac of Ancona, in: Cyriac of Ancona. Life and Early Travels, hg. und übersetzt von Charles Mitchell, Edward W. Bodnar und Clive Foss, London 2015, S. 2–171.
- SCHELLER 1995: Robert W. Scheller, Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle-Ages ca. 900–ca. 1470, Amsterdam 1995.

- SCHULZ 2015: Christoph Benjamin Schulz, *Poetiken des Blätterns*, Hildesheim/Zürich/New York 2015.
- STALLYBRASS 2002: Peter Stallybrass, *Books and Scrolls. Navigating the Bible*, in: *Books and Readers in Early Modern England. Material Studies*, hg. von Jennifer Andersen und Elizabeth Sauer, Philadelphia 2002, S. 42–79.
- STEINER 1994: Reinhard Steiner, *Formen der Unordnung. Über Drôlerien im Mittelalter*, in: *Studien zur Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. von Herbert Beck und Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, S. 505–513.
- TRIPPE 2010: Rosemary Trippe, *Art of Memory. Recollecting Rome in Giovanni Marcanova's Collectio antiquitatum*, in: *Art History* 33, 2010, S. 766–799.
- WAAGEN 1857: Gustav Friedrich Waagen, *Treasures of Art in Great Britain, Supplement*, London 1857.
- WINDOWS 2000: Peter Windows, *Jacopo Bellini's Drawings and Their Artistic and Intellectual Context, with Particular Reference to Venetian and Paduan Humanism*, unveröffentlichte Diss. University of Central England, Birmingham. Birmingham Institute of Art and Design 2000, <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.325508>.
- WINDOWS 2014: Peter Windows, *Gabriele Vendramin's ›disegni divini‹. The Anatomy of an Early Collection of Drawings*, in: *Journal of the History of Collections* 26, 2014, S. 1–19.