

Landschaften am Altar. Deutungsfragen der Naturdarstellung in der venezianischen Malerei der Frührenaissance

Hans Aurenhammer

„In der Tat, es ist eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf Altäre kriechen will.“ Mit diesen Worten verurteilte bekanntlich Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr 1809 Caspar David Friedrichs *Tetschener Altar* (Dresden, Galerie Neue Meister, 1807/08) als ein Krisensymptom der religiösen Kunst im Zeichen der Moderne.¹ Die Kritik äußerte ein Konservativer, der nicht nur an der überkommenen Gattungsästhetik festhielt, die der Landschaftsmalerei einen niederen Rang zugewiesen hatte, sondern auch an einer überholten normativen Vorstellung von Altarbild. Um 1800 war die große Epoche des Altarbilds aber längst zu Ende gegangen. Ramdohr war auch nicht bewusst, dass schon im 15. Jahrhundert die Landschaft auf die Altäre „gekrochen“ war, auch wenn sie damals selbstverständlich noch nicht wie in Friedrichs *Kreuz am Gebirge* die Heiligen verdrängt hatte. Um diesen frühen Prozess im venezianischen Quattrocento soll es in den folgenden Überlegungen gehen. Auch er könnte als ein Phänomen der Krise beschrieben werden. Allerdings ist in den historischen Quellen keine mit Ramdohr vergleichbare kritische Stimme überliefert. Wir müssen also die Bilder selbst über ihre Problematik befragen.

Vom Polyptychon zur Pala: Miniaturlandschaften als Attribut, Paradieseswiesen, Hintergründe

In den venezianischen Polyptychen des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts spielte die äußere Natur noch kaum eine Rolle. Die einzelnen Heiligen waren in ihren durch die vierteilige gotische Rahmenstruktur vorgegebenen schmalen Bildfeldern nebeneinander auf einer neutralen Standfläche vor dem Goldgrund aufgereiht. Nur bei einigen heiligen Asketen wurde dieser einheitliche Boden manchmal durch eine – anfangs nur angedeutete, später dann stärker konkretisierte – Miniaturlandschaft ersetzt, die attributhaft an charakteristische Orte ihrer Vita erinnerte. So zeigt Lorenzo Veneziano im *Polittico Lion* (Venedig, Gallerie dell'Accademia, 1357/59) Johannes Baptista auf einer Abbeviatur der felsigen Wüste stehend, in die sich der Vorläufer Christi zurückgezogen hatte.² Und noch ein Jahrhundert später sieht man in dem von Antonio und Bartolomeo Vivarini geschaffenen *Certosa-Polyptychon* (Bologna, Pinacoteca Nazionale, 1450) nicht nur wieder den Täufer in seiner Wüste, sondern auch den hl. Hieronymus in der kargen Einöde seiner Bußübungen; die anderen Heiligen sind dagegen auf Sockeln postiert, als ob es sich um polychromierte Skulpturen handeln würde.³ Auch Christophorus wird mitunter in dem seiner Legende entsprechenden ‚Biotop‘ gezeigt, statt auf festem Boden also in dem tiefen Fluss, durch den der heilige Riese das göttliche Kind trug.⁴ Solche attributhaften Landschaften findet man zwar

vereinzelt auch sonst in Italien, seit Paolo Veneziano sind sie aber vor allem im Veneto recht häufig und haben ein langes Nachleben bis in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts.⁵

Manchmal verwandelte sich der konventionelle Boden jedoch in eine liebeliche Wiese. So zeigt ein anderes Polyptychon des Lorenzo Veneziano (Venedig, Accademia; 1371) die zentrale Szene der Marienverkündigung ebenso wie die flankierenden Heiligen – auch Johannes den Täufer – auf einem blütenbesetzten Wiesengrund.⁶ Dieser lässt sich auf bekannte Epitheta Mariens beziehen, im Vor-Schein der natürlichen Schönheit des Irdischen Paradieses nimmt er aber auch ganz allgemein die jenseitige himmlische Herrlichkeit vorweg.⁷ Ein kleines Triptychon des Jacobello del Fiore (Venedig, Accademia; wohl 1416) vereint diese beiden so gegensätzlichen Formen der Naturdarstellung: kahle, unwirtliche ‚Wildnis‘ für Johannes den Täufer links, in der Mitte der Garten der Schutzmantelmadonna, den in der rechten Tafel auch der Evangelist Johannes betreten darf (Abb. 1).⁸

Aber solche paradisischen ‚Himmelswiesen‘ waren Ausnahmen. Die Visualisierung des Himmels als Ort der transzendenten Gegenwart der Heiligen erfolgte in den Polyptychen mit ihrer



Abb. 1: Jacobello del Fiore, Schutzmantelmadonna mit den Heiligen Johannes dem Täufer und Johannes Evangelist (Trittico della Misericordia), Tempera auf Holz, 1416 (?). Venedig, Gallerie dell'Accademia.

fassadenartigen Rahmenstruktur vorrangig durch die alte Jenseits-Metapher der Architektur. Natur blieb aus dieser artifiziellen Welt fast ganz ausgeschlossen.

Das änderte sich bekanntlich von etwa 1450 bis 1480, als – zuerst in Padua, dann auch in Venedig – das traditionelle Altarschema transformiert und schließlich durch die einheitliche Renaissance-Pala ersetzt wurde.⁹ Die Bildwelt folgte nun der Rhetorik der *verosimilitas* und damit dem Prinzip, das nur die „cose vedute“, die empirisch „gesehenen Dinge“ (also nicht das Überirdische und Unsichtbare), dargestellt werden sollen, wie es Leon Battista Alberti schon 1435/36 in seinem Malereitratat propagiert hatte.¹⁰ Und so gelangte auch die Landschaft auf die Altäre. Man erblickt nun beispielsweise im Hochaltarretabel des Giorgio Schiavone (Juraj Čulinović) aus San Francesco Grande in Padua (Padua, Museo Diocesano bzw. Berlin, Gemäldegalerie, um 1459/60) hinter der thronenden Madonna und den Heiligen, wenn auch noch durch drei (nicht mehr erhaltene) gotische Arkaden unterteilt, das Breitbandpanorama einer bis zum fernen Meer reichenden Landschaft, die von der Vordergrundbühne nur durch eine niedrige Brüstung getrennt ist.¹¹ In den Naturmotiven konventioneller, als ein rechteckiges Einzelbild im klassischen Ädikularahmen aber moderner, ist Bartolomeo Vivarinis 1476 entstandene *Pala* in San Nicola in Bari.¹² Auch hier wölbt sich der blaue Himmel über der *Sacra Conversazione*, deren Bezirk jedoch durch die hohe, zinnenbekrönte Mauer eines *hortus conclusus* von den Bäumen im Hintergrund abgegrenzt bleibt.

Landschaft als *kritische Form*: Marco Zoppo und Giovanni Bellinis Altarbilder für Pesaro

Die beiden Beispiele sollten diese Entwicklung nur andeuten. Hier interessiert die Rolle, die der Landschaft nun im religiösen Kontext des Altarbilds zugewiesen wird, also in einem durch die kultisch-sakramentale Funktion und die Gattungstradition semantisch geradezu überdeterminierten Feld. Um diese Problematik zu verdeutlichen, soll zunächst von einer der wohl erstaunlichsten ‚Landschaften‘ in einem venezianischen Altarbild der Frührenaissance ausgegangen werden. Gemeint ist der Ausblick auf Berge und ein hochragendes Kastell in der Ferne, der den Betrachter:innen mitten in Giovanni Bellinis für den Hochaltar von San Francesco in Pesaro gemalter *Marienkronung* (Pesaro, Museo Civico, um 1474/76) in einer fensterartigen Öffnung im Thron von Maria und Christus dargeboten wird (Abb. 2). Mit diesem Ausblick habe ich mich schon andernorts auseinandergesetzt, die Diskussion kann daher abgekürzt werden.¹³

Die *veduta*, genauso wie das Retabel selbst durch eine Pilasterarchitektur gerahmt, ist wie ein Bild im Bild inszeniert, das den Blick geradezu hypnotisch auf sich lenkt, ja ihn von der Krönungsszene sogar ablenkt. Fast könnte man meinen, dass hinter Maria und Christus ein zweites, kleineres Retabel aufgerichtet wäre, mit einem ‚reinen‘ Landschaftsbild ohne jeglichen religiösen Inhalt (also nicht einmal mit einem *Kreuz im Gebirge* wie viel später bei Friedrich!). Das wäre natürlich ein Anachronismus, der aber durch die für eine Fensterlaibung zu geringe Tiefe der Öffnung nahegelegt wird, die an einen Bilderrahmen erinnert. Die humanistischen und architekturtheoretischen



Abb. 2: Giovanni Bellini, Marienkrönung mit den Heiligen Paulus, Petrus, Hieronymus und Franziskus, Öl auf Holz, um 1474/76. Pesaro, Museo Civico.

Voraussetzungen einer solchen *fenestra prospectiva* hat Gerd Blum aufgezeigt,¹⁴ malerei- und bildtheoretische Implikationen untersuchte Johannes Grave.¹⁵

Das Bergkastell ist zu prominent, als dass man es unter der Rubrik ‚schmückendes Beiwerk‘ abhaken könnte, um mit dieser einfachsten Interpretationsmöglichkeit zu beginnen. Hier geht es um mehr als um jene „Vielfalt“ und „Fülle der Dinge“, durch die laut Alberti die *voluttà* der

Betrachter:innen angeregt wird, wozu er neben vielem anderem auch die Darstellung von *province*, also Landstrichen, zählte.¹⁶ Der Ausblick auf die natürliche Welt im Hintergrund ist deutlich dem sakralen, ‚jenseitigen‘ Bezirk der Heiligen im Vordergrund entgegengesetzt. In einer dualistischen Raumstruktur erscheinen Nähe und Ferne, Transzendenz und Kontingenz auf eine paradoxe Weise verschränkt und gleichzeitig vertauscht. Welche Bedeutung kommt der ‚Vedute‘ im Rahmen dieser Doppelstruktur zu? Zur Beantwortung dieser Frage wurden bisher vor allem zwei generell für die Interpretation früher Landschaftsdarstellungen entwickelte Modelle angewandt: Landschaft als topographisches Portrait oder Landschaft als religiöse Allegorie. Beide Modelle gehen bei Bellinis *Marienkrönung* allerdings nicht auf.

Die vor allem von der älteren Literatur vertretene Identifikation des Kastells mit der Rocca di Gradara, einer nahe von Pesaro gelegenen Festung, die 1463 von den Sforza erobert worden war,¹⁷ hält einem genaueren Vergleich nicht stand.¹⁸ Eine Bezugnahme auf den damals regierenden Costanzo Sforza (1473–1483) wäre an sich durchaus naheliegend, da er zwar nicht der Stifter des Altars war, seine Errichtung aber finanziell mitunterstützt hatte.¹⁹ Mangels Ähnlichkeit kann das Kastell jedoch nicht als visuelle Dokumentation eines Herrschaftsanspruchs verstanden werden, im Gegensatz zu dem eindeutig identifizierbaren Architekturmodell der von Costanzo 1474 gerade erst begonnenen Rocca Costanza in Pesaro, das der hl. Terentius in Bellinis Retabel im Piedestal des rechten Rahmenpilasters präsentiert.²⁰ Das im selben Altarwerk über Maria und Christus erscheinende Kastell enthält dagegen keinen konkreten topographischen Verweis, sondern entstammt offenbar nur dem Vorlagenmaterial Giovanni Bellinis. Er verwendete es später noch einmal, wenn auch nicht mehr als zentrales Motiv, für das sogenannte Votivbild des Dogen Agostino Barbarigo (Murano, San Pietro Martire, 1488).²¹

Einem bekannten ikonologischen Deutungsmuster folgend wurde der Landschaftsausblick vor allem als die „Allegorisierung einer bestimmten religiösen Idee“ verstanden, um eine Formulierung aus Ramdohrs Kritik des *Tetschener Altars* zu übernehmen.²² Berg und Kastell bezog man auf Maria, die *Ecclesia*, den Berg Sion oder Gottvater – aber auch auf alle gleichzeitig.²³ Zweifellos kann entsprechend dem auch im 15. Jahrhundert vertrauten Verfahren der Allegorese jedes Objekt der sichtbaren Welt als Zeichen für einen verborgenen Sinn verstanden werden. Nicht nur die Austauschbarkeit und Mehrdeutigkeit der Bezüge bleibt aber unbefriedigend, die von manchen Autoren denn auch willkürlich auf eine einzige Deutung (z. B. die uneinnehmbare Festung als Beinamen Mariens gemäß Lk 10,30²⁴) festgelegt wurde. Vor allem wird die irritierende Präsenz und Konkretheit der Landschaftsvedute überspielt, wenn man sie als *disguised symbolism* neutralisiert und damit – die beschriebene dichotome Bildstruktur außer Acht lassend – wieder in genau jenes religiöse Verweissystem zurückführt, dem sie sich entzieht. Ich habe in einem anderen Zusammenhang versucht, diese Alterität ernst zu nehmen und den Ausblick auf die Landschaft als eine intentionale ikonographische Leerstelle interpretiert. Das muss hier nicht ausgeführt werden.²⁵

Es ist allerdings auffällig, dass Giovanni Bellinis ebenso konkret wie hermetisch wirkende ‚Vedute‘ keine Nachfolge fand. Das kann nicht nur am Aufstellungsort in Pesaro liegen, der eine Rezeption etwa in Venedig einschränkte. Die wohl auf direkter Autopsie beruhende Paraphrase in Carlo Crivellis *Marienkrönung* für San Francesco in Fabriano (Mailand, Pinacoteca di Brera, 1493)²⁶ bedeutet – ohne Landschaftsausblick, aber dafür mit dem in Pesaro fehlenden Gottvater und mit

der hierarchisch ‚korrekten‘ Subordination der Heiligen unter Maria und Christus – eine deutliche Kritik am Pesaro-Altar. Auch Bellini selbst griff seine Konzeption später nie mehr auf. Im späten 15. Jahrhundert wurde sie also offenbar als eine ‚kritische Form‘ der Landschaftsdarstellung am Altar empfunden.

Für die Singularität von Bellinis Bildidee können zwei Gründe geltend gemacht werden: die Reaktion auf ein anderes, unkonventionelles Altarbild und die nicht-venezianische Retabelform.

Heute besteht Konsens darüber, dass Bellinis *Marienkrönung* wohl erst 1474/76 entstand und also auf Marco Zoppo 1471 datierte *Sacra Conversazione* für den Hochaltar von San Giovanni Battista in Pesaro (Abb. 3)²⁷ folgte. Die vielen Übereinstimmungen – die absoluten Maße,²⁸ der Gesamtaufbau²⁹ und die Auswahl der Heiligen – legen nahe, dass Bellini wohl auf eine ‚Wiederholung‘ des wenig älteren Werks *modo et forma* verpflichtet war. Die künstlerische Konkurrenzsituation wurde durch die ordensinterne Rivalität – Franziskanerobservanten in San Giovanni Battista, Konventualen in San Francesco – wohl noch gefördert. Zoppo Pala, zu Unrecht oft unterschätzt, reflektiert auf eine erfrischend nonchalante Weise über Möglichkeiten und Grenzen eines modernen Altarbilds unter der neuen Maxime der empirisch-subjektiven Sichtbarkeit. Das kann witzig sein, wenn sich die Rundung der Glatze des hl. Franziskus in der Metallscheibe seines Heiligenscheins widerspiegelt, oder antihierarchisch und kompositorisch (gewollt?) unschön, wenn Maria viel niedriger als die sie flankierenden Heiligen erscheint, weil ihr Thron unmittelbar auf den Boden gestellt ist. Eben diese Höhendifferenz übernahm Bellini und er reagierte auf sie, indem er die so entstandene Lücke über seiner Marienkrönung mit dem Ausblick auf das Kastell füllte.³⁰

Vor allem aber war Bellini in Zoppo Pala mit einer neuartigen Exuberanz der Landschaft in einem Altarbild konfrontiert. Diese füllt nicht nur – auf altertümliche Weise tapetenhaft ansteigend – den Hintergrund bis ganz oben mit bizarr aufgetürmten Felsformationen und Hügeln, hinter denen die Silhouetten ferner Städte zu erahnen sind. Die Natur hat auch das Proszenium mit der Madonna und den Heiligen erobert. Es handelt sich um keinen blühenden Wiesengrund, wie man ihn für die Gottesmutter erwarten könnte, sondern um karges, durch Trockenheit aufgerissenes Terrain, das am vordersten Bildrand abrupt abbricht. Im Sinne der vorhin angesprochenen Tradition der ‚attributhaften Landschaft‘ wird hier auch an jene ‚Wildnis‘ angespielt, die zu drei der dargestellten asketischen Heiligen (Johannes der Täufer, Franziskus und Hieronymus) gut passt.

Bellinis gerahmte Vedute antwortet auf das bei Zoppo eher periphere, in das obere Bildviertel gerückte Motiv des Festonbogens über dem Thron, durch den man am Horizont ein fernes Anwesen erblickt. Es handelt sich zwar dort um kein Kastell, sondern um einen wohl sakralen Gebäudekomplex mit (Kirch?-)Turm,³¹ gleich weiter links findet man aber auf einem Berggipfel eine Burg mit zinnenbewehrtem Turm, an den sich Bellini erinnern haben könnte. Gerade im Vergleich mit Zoppo Bild wird nun deutlich, dass Bellini in seiner *Marienkrönung* die Landschaft zwar in die Mitte setzt, sie gleichzeitig aber auch in die Ferne rückt und auf einen klar begrenzten Ausschnitt konzentriert. Hier äußert sich nicht nur ein künstlerischer ‚Fortschritt‘ von dem schweifenden, die Naturformen in kreisenden Kurven nachzeichnenden Blick des Squarcione-Schülers Zoppo zum ‚stillgestellten‘



Abb. 3: Marco Zoppo, *Thronende Madonna mit Kind und den Heiligen Johannes dem Täufer, Franziskus, Paulus und Hieronymus*, Mischtechnik auf Holz, 1471. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

Schauen des venezianischen Malers.³² Gegenüber Zoppo's radikalem, überbordendem Naturalismus bedeutet die Vedute in Bellinis *Marienkrönung*, so exzeptionell sie auch inszeniert ist, bereits eine bewusste Distanzierung. Die Landschaft wird eingegrenzt, kontrolliert und soll den gläubigen Betrachter zu einer Reflexion über das richtige, das innere Sehen motivieren.

Der zweite Grund für die Isoliertheit von Bellinis Lösung ist die Gesamtform des Pesaro-Altars, der als freistehende hölzerne *tavola quadra* den Hochaltar mitten im Chor von San Francesco

schmückte und damit nicht dem von Bellini zur selben Zeit in Venedig entwickelten neuen Typus des Wandretabels entspricht.³³ In seiner *Pala di San Giobbe* (Venedig, Accademia, um 1480) beispielsweise setzt der gemalte Bildraum bekanntlich die steinerne Rahmenarkade illusionistisch fort, erscheint als eine fiktive kapellenartige Öffnung der Kirchenwand über der Altarmensa.³⁴ Hier kann man keine Landschaft erwarten wie bei Bellini oder gar Zoppo in Pesaro. Aus den sakralen Innenräumen der *Sacre Conversazioni* Bellinis und seines Umkreises bleibt die Natur entweder ganz ausgeschlossen wie in der *Pala di San Giobbe* oder sie wird nur als Himmelsfond über den Heiligen sichtbar wie in dem schon in den frühen 1470er Jahren entstandenen, aber nicht erhaltenen Katharina-Altar in Santi Giovanni e Paolo³⁵ bzw. als schmaler Ausblick an den Seiten wie später in der *Pala di San Zaccaria* (Venedig San Zaccaria, 1505).³⁶ Die Ausgrenzung der Landschaft aus dem Altarbild ist umso auffälliger, als Bellini ja gleichzeitig im privaten Kontext großformatige „Landschaften der Meditation“³⁷ entwickelt wie den *Franziskus* der Frick Collection in New York (um 1476/78).³⁸ Auch im narrativen Altarbild, das aus den hier vorgestellten Überlegungen fast ganz ausgeklammert bleiben soll, spielt das landschaftliche Ambiente eine große Rolle.³⁹ In Bellinis *Sacre Conversazioni* setzt sich dagegen letztlich der schon die gotischen Polyptychen bestimmende Primat der Architektur-Metapher für den jenseitigen Ort der Heiligen wieder durch, freilich mit einer ganz anderen realistischen Präsenz und vereinheitlicht in einem einzigen Bild.

Il bellissimo & amenissimo sito della sua patria⁴⁰: Cima da Coneglianos Altarlandschaften

Der klar definierte, vom Altarraum abgeleitete Architekturraum von Bellinis bis in das frühe Cinquecento modellhaften *Pale* scheint der Entwicklung des venezianischen Altarbilds eine enge Grenze zu setzen, und doch wurde das starre Schema bald ausgehöhlt. Bei diesem Prozess spielte die Landschaft eine wichtige Rolle, wie als ein erstes Beispiel Bartolomeo Montagnas Hochaltar aus San Bartolomeo in Vicenza (Vicenza, Museo Civico, um 1484/85)⁴¹ zeigen kann. Der kreuzgratgewölbte Baldachin ist von Bellini übernommen, aber nach allen Seiten zur umgebenden Natur hin geöffnet. Von den Vögeln, die in Scharen den Himmel bevölkern, haben sich denn auch zwei Schwalben gleich links von Maria auf ein Kämpfergesims und einen die Pfeiler verbindenden Zuganker niedergelassen.

Eine neue Bedeutung der Landschaft bestimmt aber ab ca. 1490 vor allem die Altarbilder Cimas da Conegliano.⁴² Auch Cima übernimmt zwar Bellinis Schema, etwa in der *Pala Boldù* (Berlin, Gemäldegalerie, um 1495/97), in der dem Kuppelbaldachin durch das Zitat der Josephsmosaiken im Atrium von San Marco eine spezifisch venezianische sakrale Aura verliehen wird.⁴³ In anderen seiner Altäre erscheint aber Landschaft in einer in Venedig bisher unbekanntem Weise. So ragt in der *Pala Dragan* (Venedig, Accademia, um 1499/1501)⁴⁴ hinter der konventionellen, wenn auch ungewöhnlich hoch aufgesockelten *Sacra Conversazione* ein karg begrünter Berghang empor, der die Heiligen hinterfängt; darüber werden Berge im blauen Dunst sichtbar. Und in der *Madonna dell'Arancio* (Venedig, Accademia, um 1496/98)⁴⁵ erblickt man rechts hinter dem steilen, von einer Stadt bekrönten Bergkegel einen Gebirgszug in der Ferne; die Landschaft hat hier völlig die Bildarchitektur ersetzt (Abb. 4).

Schon die Kunstliteratur des späten 16. und des 17. Jahrhunderts prägte den Topos, dass Cima immer seine eigene Heimat bei Conegliano gemalt habe,⁴⁶ also die am Rande der Tiefebene sich erhebenden Hügelstädte und Kastelle, über die im Norden die Berge der *Prealpi venete* hochragen. Cimas Veduten sind zwar selten exakte topographische Gesamtportraits, sie kombinieren aber häufig, wie Michele Potočnik nachwies, identifizierbare Detailansichten mit anderen Vorlagen.⁴⁷ So verbindet das Kastell der *Madonna dell'Arancio* (Abb. 4) den Kern der Festung von Collalto (ohne die äußere Umfassungsmauer) mit einem aus anderem Kontext stammenden Campanile und sogar mit der Domfassade von Vicenza.⁴⁸ In jedem Fall aber evozieren die Ansichten unmissverständlich die venezianische *Terraferma*. Landschaft gewinnt hier eine autobiographische Dimension, wird zur *solita rimarca*⁴⁹, der wiedererkennbaren ikonischen Signatur eines Malers, der zwar in Venedig arbeitete, aber seinen Namen weiterhin mit der Herkunftsbezeichnung *Coneglianensis* verband.

Über diesen konkreten Realitätsbezug boten sich Cimas Bergstädte und Kastelle analog zur Rocca in Bellinis *Marienkrönung* natürlich für eine ikonologische Deutung an – als Mariensymbol bzw. als Sinnbild des Himmlischen Jerusalem. Bernard Aikema hebt speziell auf das Motiv der zu diesen



Abb. 4: Cima da Conegliano, *Maria mit dem Kind und den Heiligen Hieronymus und Ludwig von Toulouse (Madonna dell'Arancio)*, Öl auf Holz, 1496/98. Venedig, Gallerie dell'Accademia.



Abb. 5: Cima da Conegliano, *Johannes der Täufer mit den Heiligen Petrus, Markus, Hieronymus und Paulus (Pala Saraceno)*, Mischtechnik auf Holz, 1493/95. Venedig, Chiesa della Madonna dell'Orto.

Gebäuden mit vielen Kehren hinaufführenden Wege ab. Er versteht sie – in Anlehnung an Reinder Falkenburgs Interpretation von Patiniers Weltlandschaften – als Allusion auf den mühsamen Tugendpfad der *pilgrimage of life*, die erst in der von Gott am Berg Sion bereiteten Stadt Erfüllung findet.⁵⁰ Allerdings lässt sich in Cimas Pale der kontrastierende ebene Weg des Lasters nur schwer ausmachen. Es fällt außerdem auf, wie Augusto Gentili zu Recht bemerkt, dass Cimas steinige Wege gar nicht von christlichen Pilgern bevölkert sind, sondern von ‚orientalisch‘ gekleideten Gestalten.⁵¹ Die Turbanträger schreiten z. B. in der *Madonna dell'Arancio* (Abb. 4) zu einer von christlichen Kirchtürmen bekrönten Stadt. In der *Taufe Christi* (Venedig, San Giovanni in Bragora, 1492/94)⁵² setzen drei Muslime – genau zwischen Christus und dem Täufer – mit einem Boot über den Jordan, der hier mehr an den Durchbruch des Flusses Piave durch die Voralpen gemahnt als an den Strom im fernen Palästina. Schon Giovanni Stringa beschrieb 1604 den „bellissimo & amenissimo sito della sua patria, ove finge il fiume che quivi corre, per il giordano“⁵³. Wie ist diese (nicht aggressiv wirkende) Anwesenheit der ‚Glaubensfeinde‘ über dem Altar zu verstehen? Zeithistorisch war sie hochaktuell: 1499 drangen die Truppen des osmanischen Sultans Beyazit bis in das Friaul vor, eine Vorhut erreichte sogar Vicenza, osmanische Reiter waren also tatsächlich in der *Marca Trevigiana* anwesend. Für Gentili sind Orientalen in der venezianischen Malerei negativ besetzt und treten an die Stelle der Juden der biblischen Historie.⁵⁴ Ohne hier schon ein Fazit ziehen zu können, scheint der in Cimas ‚Altarlandschaften‘ entwickelte Diskurs jedoch differenzierter und mehrdeutig zu sein.

Im Altarbild der *Scuola dei Mureri* aus San Samuele (Venedig, Accademia, um 1503/04)⁵⁵ wird das traditionelle Formular der *Sacra Conversazione* für eine Christus-Thomas-Gruppe verwendet, die durch Bischof Magnus – gemeinsam mit Thomas der Patron der auftraggebenden Maurer – ergänzt wird. Die Landschaft, die bis zum Steinpaviment im Vordergrund reicht, unterstreicht auf subtile Weise die religiöse Historie. Der Grat der blauen Bergwand scheint vom ausgestreckten Finger des Apostels, der Christi Wunde berührt, nahtlos fortgeführt zu werden: Nur visuell erfahrbare Ferne trifft hier auf die geradezu schmerzhaft empfundene Tangibilität der Nähe. Genau unter Thomas' Arm nun – in einer Lücke der Figurenkomposition – erblickt man einen nach links, also von Christus weg reitenden Turbanträger mit Krummschwert. Er erinnert an den Muslimen, der in Giovanni Bellinis *Sacra Allegoria* (Florenz, Uffizien; späte 1480er Jahre)⁵⁶ ganz links den heiligen Bezirk verlässt, offenbar durch das Schwert des hl. Paulus vertrieben. Die Botschaft scheint auf den ersten Blick klar: Ein Ungläubiger wird mit dem Apostel Christi konfrontiert. Allerdings versagte auch Thomas, weil er erst sehen und berühren musste, um glauben zu können (vgl. Joh 20, 29). Unter diesem Aspekt verwandelt sich der orientalische Reiter von einer negativen Kontrastfolie zu einer Figur der Reflexion über den eigenen Glauben an Christus.

Abgesehen von einer solchen moralisierenden Konnotation erinnern die etwa in Cimas *Taufe Christi* über die ganze Landschaft verstreuten orientalischen Staffagefiguren aber auch an die aktuelle Situation im Heiligen Land, das damals (vor der osmanischen Eroberung 1516) unter mamlukischer Herrschaft stand, mit der die Venezianer vergleichsweise gute Beziehungen pflegten. Diese Assoziation lässt sich generell auf die Hintergründe von Cimas *Sacre Conversazioni* übertragen: Die Gegenden des Veneto verwandeln sich hier gleichsam in die *Terra Santa*. Auch in anderer Hinsicht muss den Muslimen in Cimas Landschaften nicht unbedingt eine antagonistische Bedeutung

zukommen. In der gerade um 1500 neu belebten Kreuzzugspropaganda galt als letztes Ziel nach der Eroberung der Heiligen Stätten die Bekehrung der Ungläubigen als Voraussetzung für einen universalen Frieden. Vor diesem utopischen Horizont erhält die Präsenz gerade von Muslimen etwa bei der Taufe Christi am Jordan einen neuen Sinn. Dass die erhoffte Bekehrung der Muslime in Venedig tatsächlich bildlich thematisiert wurde, zeigt eine rätselhafte Episode in Lazzaro Bastianis Altarbild der *Geburt Christi mit den heiligen Eustachius, Jakobus, Markus und Benedikt* (Venedig, Accademia, 1480).⁵⁷ Ganz links sieht man hier einen Turbanträger, zu dem ein Engel in vertraut wirkendem Gespräch getreten ist. Will er ihn dazu bewegen, zum Stall zu kommen, um gemeinsam mit den Heiligen und Hirten den Erlöser anzubeten? Als utopisch-friedliches Nebeneinander von Völkern und Religionen gestaltet ist auch Vittore Carpaccios *Predigt des Hl. Stephanus* (Paris, Louvre, um 1514).⁵⁸ Mamluken, Osmanen, Orthodoxe und christliche Pilger haben sich um den Erzdiakon versammelt, der die Botschaft Christi verkündet. In der Ordnung des Bildfelds ist Stephanus sinnfällig genau unterhalb der Grabeskirche – in deren Richtung die himmelwärts erhobene Rechte des Heiligen emporweist – und zwischen dem Felsendom und einem Triumphbogen, der die *Via Crucis* eröffnet, platziert.

In Werken wie dem Christus-Thomas-Retabel oder der *Pala Dragan* ist die Landschaft bei aller neuen Dominanz weiterhin – wie schon in Bellinis *Marienkrönung* – in eine antithetische Relation zum architektonisch definierten Vordergrund gesetzt. Innerhalb dieser Konstellation können Cimas Landschaften generell als Bilder der diesseitigen Welt, der *civitas terrena*, verstanden werden. Sie erscheinen dabei, mit aller Vorsicht gesagt, unter wechselnden Aspekten. Die konkrete Gegenwart einer venetischen Voralpenlandschaft nimmt allegorisch lesbare Zeichen auf. Sie erhält aber auch die Konnotation als Heiliges Land und wird zum Sinnbild der irdischen Welt insgesamt, in der Christen wie Ungläubige den Weg des Heiles suchen – oder eben verfehlen.

In einigen Altären stellt Cima die traditionelle Architekturmetapher für den Ort der Transzendenz jedoch überhaupt radikal in Frage. Auf den ersten Blick erscheint die *Pala Saraceno* (Venedig, Madonna dell'Orto, um 1493/95)⁵⁹ als eine weitere Paraphrase des Bellini-Schemas, bei der nun Johannes der Täufer an Stelle der thronenden Madonna die mittlere Position einnimmt (Abb. 5). Die Bildarchitektur ist aber eine Ruine. Sie steht für die alte Welt,⁶⁰ die der vom Täufer verkündete Messias überwinden wird. Der zerstörerische, gleichzeitig aber regenerierende Kreislauf der Natur, die sich hier bis zum vordersten Bildrand ausgebreitet hat und deren Pflanzen aus dem zerbrochenen Mauerwerk neu sprießen, wird zur Metapher einer heilsgeschichtlichen Zeitenwende. Es ist bezeichnend, dass – entgegen dem gewohnten Formular – der steinerne Altarraum nicht durch die (größer dimensionierte und im Detail anders gestaltete) Säulenarchitektur im Bild fortgeführt wird. Diese auffällige Diskontinuität wird zusätzlich durch die ebenso voraussetzungslose exzentrische, schräg von links gesehene Perspektive betont.⁶¹ Umgekehrt infiziert die negative Deutung des verfallenden heidnischen Baus im Bild auch die Sakralität der rahmenden Renaissanceädikula, die ja derselben antiken Formensprache folgt. In diesem Kontext – als Gegensatz zur ruinösen Architektur im Vordergrund – könnte die Bergstadt im Hintergrund (mit der Kirche des Santo in Padua) hier tatsächlich als Allusion auf das künftige Himmlische Jerusalem gelesen werden.

Die bildinterne Architektur verschwindet dann völlig in Cimas schon angesprochener *Madonna dell'Arancio* (Abb. 5).⁶² Die *Sacra Conversazione* ist ganz in die freie Natur versetzt, was als Ruhe der Hl. Familie auf der Flucht nach Ägypten – Joseph hütet im Hintergrund den grasenden Esel – narrativ begründet wird. Seit Zoppo's *Pala* für Pesaro war kein venezianisches Altarbild derart von Landschaft erfüllt gewesen. Cimas Werk bleibt allerdings auch eine absolute Ausnahme. Der steinige Boden erinnert letztlich noch immer an die am Beginn dieses Beitrags besprochenen attributhaften ‚Biotope‘ asketischer Eremiten wie des links dargestellten Hieronymus. Die Naturalisierung des Throns der Gottesmutter als Felsensitz ist offenbar von Bartolomeo Montagnas *Madonna mit Kind und den heiligen Onuphrius und Johannes Baptista* (Vicenza, Museo Civico, 1486/87) angeregt; das karge Ambiente entspricht dort den assistierenden Heiligen.⁶³ Cima eliminiert aber noch konsequenter die Formeln der hieratischen Auszeichnung der Madonna wie Baldachin oder Ehrentuch und ersetzt diese durch den mittig emporwachsenden Orangenbaum.⁶⁴ Vor allem aber ist – im Gegensatz zu Montagnas *Pala* – der Vordergrund nicht mehr durch eine Barriere vom Landschaftsausblick abgegrenzt, sondern mit diesem kontinuierlich verbunden. Vom Bergkastell links oben führt der Weg herab, macht im Vordergrund eine Kehre, die den Heiligen als Bühne dient, und führt dann wieder zurück in die Bildtiefe und weiter hinunter in das Tal, hinter dem eine im Dunst bläulich verblässende Bergkette erscheint.

Es würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen, die Rolle der Landschaft in den Transformationen des venezianischen Altarbildes im frühen Cinquecento zu erörtern. Sie führten zur endgültigen Ablösung des Bellini-Schemas, bedingten aber auch – trotz innovativer Einzellösungen wie z. B. Giorgiones *Madonna di Castelfranco* (Castelfranco, Dom, um 1500/04),⁶⁵ Lorenzo Lottos *Assunta mit den heiligen Antonius Abbas und Ludwig von Toulouse* (Asolo, Dom, 1506)⁶⁶ oder Giovanni Bellinis spätem Altar in San Giovanni Crisostomo in Venedig (1513)⁶⁷ – letztlich eine definitive Zurückdrängung von Landschaft aus dem Altarbild. Im 16. Jahrhundert verliert die Tiefendimension des vom Vordergrund in die Ferne führenden Ausblicks auf die Landschaft, die von Bellinis *Marienkrönung* (Abb. 2) bis zu Cimas *Madonna dell'Arancio* (Abb. 4) im Mittelpunkt dieser Betrachtungen stand, an Bedeutung. Wesentlich wichtiger wird für das Altarbild nun die vertikale Relation zwischen oben und unten, zwischen ‚himmlischem‘ und terrestrischem Bereich.

Anmerkungen

¹ Ramdohr 1968, S. 155.

² Ehemals das Hochaltarretabel von Sant'Antonio di Castello in Venedig. Vgl. Guarneri 2006, S. 180–181 (Nr. 9), Taf. IX.

³ Pallucchini 1962, Abb. 90.

⁴ Vgl. schon in den 1350er Jahren in Paolo Venezianos *Polittico* im Dommuseum von Rab (Pedrocco 2003, S. 190–191, Nr. 23), in einem Retabel des Caterino (Baltimore, Walters Art Gallery, um 1375; Lucco 1992, Bd. 1, Abb. 73) sowie in einem Altar des Maestro d'Elsio (Fermo, Pinacoteca Comunale, spätes 14. Jh.; vgl. d'Arcais/Gentili 2002, S. 218–219, Nr. 58).

⁵ Aber auch noch in einigen Altarbildern des 16. Jahrhunderts wirkt das Erbe der ‚Attribut-Landschaft‘ in surreal wirkenden Kombinationen nach, etwa wenn in Giovanni Antonio da Pordenones *Pala della Misericordia* (Pordenone, Dom, 1515/16) oder in Lorenzo Lottos *Christophorus, Rochus und Sebastian* (Loreto, Museo Antico Tesoro della Santa Casa, 1533/35) der Fluss – bei Lotto scheint er zum Meer geworden – für den hl. Christophorus in die Landschaft integriert werden musste. Vgl. Cohen 1996, Bd. 2, S. 536–538 (Nr. 17), Taf. 5; Villa 2011, S. 126–127 (Nr. 12).

⁶ Vgl. Guarneri 2006, S. 207–208 (Nr. 9), Taf. LII.

⁷ Vgl. Levi d'Ancona 1977; Bredekamp/Trinks 2013. – Dass die ‚nahsichtige‘ Natur der Pflanzen als Jenseits-Metapher verstanden wurde, zeigt Gentile da Fabrianos *Polittico di Valle Romita* (Mailand, Brera, ca. 1408), das die ‚paradiesische‘ Wiese der seitlichen Heiligen in der Mitte mit einem ganz anderen Bild für das undarstellbare Empyräum verbindet. Hier schweben in der *Marienkrönung* Maria und Christus vor dem Goldgrund ober-, also außerhalb der gewölbten Grenze der diesseitigen Welt, die durch einen Sternenhimmel mit Sonne und Mond bezeichnet wird. De Marchi 1992, S. 54–57, verweist auf die venezianische Herkunft von Gentiles „*tappetto erboso*“.

⁸ Moschini-Marconi 1955, S. 29.

⁹ Vgl. Aurenhammer 1985, S. 23–90; Humfrey 1993, S. 184–188, 201–207; De Marchi 2012, S. 163–178.

¹⁰ Alberti 2002, S. 112 (II, § 30).

¹¹ Vgl. zuletzt Schmidt Arcangeli 2015, S. 375–382, mit Abb.

¹² Vgl. Romanelli 2016, S. 141–142 (Nr. 15), Abb. S. 70.

¹³ Vgl. Aurenhammer 2013, S. 209–222; Aurenhammer 2017, S. 106–109. Zur *Marienkrönung* auch (mit älterer Literatur): Lucco/Villa 2008, S. 190–194 (Nr. 17).

¹⁴ Blum 2008, S. 114–117; Blum 2015, S. 200–201.

¹⁵ Grave 2009, S. 51–55, 59–60; vgl. auch Grave 2015, S. 125–136; Grave 2018, S. 141–148.

¹⁶ Alberti 2002, S. 128 (II, § 40).

¹⁷ Die Identifikation wurde erstmals vorgeschlagen von Vaccaj 1909, S. 122.

¹⁸ Ausführlich zu den Differenzen: Wilson 1977, S. 172–180.

¹⁹ Für 1474 ist eine Stiftung der Sforza für den Hochaltar von San Francesco belegt. Vgl. Valazzi 1988, S. 35–39; Berardi 2000, S. 101–104.

²⁰ Vgl. Valazzi 1988, Taf. XVI. Die 1475 datierte Darstellung der Rocca auf einer Medaille für Costanzo Sforza ist gut vergleichbar. Vgl. Fahy 1964.

²¹ Dazu: Lucco/Villa 2008, S. 258–261 (Nr. 38).

²² Ramdohr 1968, S. 154.

²³ Die Bandbreite möglicher symbolischer Bedeutungen der Festung referiert in aller Ausführlichkeit Wilson 1977, S. 169–209.

²⁴ Vgl. z. B. Bättschmann 2007, S. 156; Grave 2009, S. 59–60.

²⁵ Aurenhammer 2013, S. 212–216.

²⁶ Vgl. Lightbown 2004, S. 437–448, Abb. 209 (ohne Hinweis auf die Relation zu Bellini).

²⁷ Dazu zuletzt: Schmidt Arcangeli 2015, S. 394–404; Rowley 2018.

²⁸ Bellini: 262 × 240 cm, Zoppo: 262 × 254 cm.

²⁹ Vgl. die Rekonstruktionen von Zoppo's Retabel in Armstrong 1976, S. 92–110, 469, fig. B; Humfrey 1993, Abb. 178; Schmidt Arcangeli 2015, S. 400–401.

³⁰ Die Höhendifferenz wird (leicht abgemildert) in einem sehr frühen Reflex von Zoppo's Altar beibehalten, dem Retabel des Niccolò di Maestro Antonio da Ancona (Pittsburgh, Carnegie Museum of Art, 1472). Dazu: De Marchi/Mazzalupi 2008, S. 274–278 (Nr. 1), mit Abb. Die tiefe Flachlandschaft bleibt dort jedoch auf den Hintergrund beschränkt und hat mit Zoppo's Lösung nichts zu tun. Sie erscheint nur in einem schmalen Streifen unterhalb einer das ganze Bildfeld füllenden ornamentierten goldenen Fläche (ein Rest des traditionellen Goldgrunds oder ein an diesen erinnernder herabgesenkter goldgewirkter Stoff?). – Eine gerade in Detailmotiven der Landschaft eindeutig von Zoppo inspirierte *Sacra Conversazione* von Marco Palmezzano (Mailand, Brera, 1493) ‚normalisiert‘ hingegen die Figurenkonstellation. Vgl. Paolucci 2005, S. 196 (Nr. 8), mit Abb.

³¹ Wie Bellini's Kastell wurde auch dieses Gebäude als topographisches Portrait gedeutet bzw. allegorisch interpretiert. Valazzi 1989, S. 321, will die von den Sforza errichtete Villa Imperiale bei Pesaro erkennen. Schmidt Arcangeli 2015, S. 394, denkt – wenn auch nur als Möglichkeit – an den Tempel Salomonis (die ferne Stadt am Horizont könnte dann auf das Himmlische Jerusalem anspielen).

³² Diese Stilkriterien beziehen sich auf Otto Pächts Vergleiche zwischen Internationaler Gotik und der Kunst Jan van Eycks bzw. zwischen den Landschaften Mantegnas und Giovanni Bellinis. Vgl. etwa Pächt 2002 (Vorlesung von 1967/68).

³³ Dazu Aurenhammer 1985, S. 23–90; Humfrey 1993, S. 184–188, 201–207.

³⁴ Vgl. die Fotomontage des Bildes mit dem in San Giobbe noch in situ befindlichen Rahmen in Goffen/Nepi Sciré 2000, S. 112.

³⁵ Vgl. Aurenhammer 1985, S. 59–67, 271–275. Zuletzt: Grave 2018, S. 131–134, hier Abb. 94 (Nachstich, 1858) und Abb. 97 (Aquarellkopie, 19. Jh.).

³⁶ Vgl. Goffen/Nepi Sciré 2000, S. 159–161 (Nr. 34), Abb. S. 116.

³⁷ Vgl. Grave 2004.

³⁸ Dazu zuletzt Rutherglen/Hale 2016; Aurenhammer 2017, S. 110–117.

³⁹ Z. B. *Auferstehung Christi* (Berlin, Gemäldegalerie, um 1476). Dazu zuletzt Schmidt Arcangeli 2015, S. 133–144; Rutherglen 2017; Zieke 2020, S. 164–187.

⁴⁰ Sansovino/Stringa 1604, S. 107.

⁴¹ Lucco 2014, S. 314–316 (Nr. 35), Abb. 35.

⁴² Eine erste Skizze der folgenden Überlegungen in: Aurenhammer 2017, S. 118–121.

⁴³ Aus San Michele in Isola. Humfrey 1983, S. 32–33, 80–81 (Nr. 12); Villa 2010, S. 128–131 (Nr. 17). Zuletzt Schmidt Arcangeli 2015, S. 260–267.

⁴⁴ Aus Santa Maria della Carità. Humfrey 1983, S. 39–40; Villa 2010, S. 152–154 (Nr. 27).

⁴⁵ Aus der Franziskanerinnenkirche Santa Chiara in Murano. Vgl. Humfrey 1983, S. 34–36, 153–154 (Nr. 145); Villa 2010, S. 133–135 (Nr. 19).

⁴⁶ Sansovino 1581, S. 10^o; Sansovino/Stringa 1604, S. 107, 146; Ridolfi 1648, S. 60; Boschini 1674, S. 15.

⁴⁷ Potočnik 2013.

⁴⁸ Ebd., S. 20–21, 56–57.

⁴⁹ Boschini 1674, S. 15.

⁵⁰ Aikema 1994, S. 99, 101. Vgl. Falkenburg 1988.

⁵¹ Gentili 1994.

⁵² Humfrey 1983, S. 27–29, 158–159 (Nr. 155); Villa 2010, S. 112–116 (Nr. 10).

⁵³ Sansovino/Stringa 1604, S. 107.

⁵⁴ Gentili 1996. Vgl. auch Stoichita 2014, S. 37–41.

⁵⁵ Humfrey 1983, S. 41, 151–152 (Nr. 143); Benay 2010, S. 138–140; Villa 2010, S. 172–176 (Nr. 37); Grave 2015, S. 136–140; Seidig 2017, S. 74–91.

⁵⁶ Vgl. Lucco/Villa 2008, S. 236–238 (Nr. 30), mit Abb.; Aurenhammer 2013, S. 223–228.

⁵⁷ Aus Sant'Elena. Vgl. Moschini-Marconi 1955, S. 55–56; Humfrey 1993, Abb. 62, S. 347 (App. Nr. 31).

⁵⁸ Aus dem Gemäldezyklus der Scuola di Santo Stefano. Vgl. zu diesem u. a. Fortini Brown 1988, S. 263–294; Gentili 1996, 123–150.

⁵⁹ Humfrey 1983, S. 30–31, 160–161 (Nr. 157); Villa 2010, S. 116–118 (Nr. 11); Brucher 2010, S. 194, 196–198.

⁶⁰ Vgl. die pagane Deutung der Tondi in den Pendentifs der Bildarchitektur in Meller 1962. – Eine wichtige inhaltliche wie bildstrukturelle Anregung könnte Donato Bramantes Prevedari-Kupferstich (1481) gegeben haben, der die von Pflanzen überwucherte Ruine einer komplexen und ebenfalls mit exzentrischer Perspektive gesehenen Tempelarchitektur zeigt. In dieser zerstörten Stätte eines vergangenen Kults betet ein Mönch vor einem auf einem hohen Kandelaber-Sockel aufgerichteten Kreuz. Auf sinnfällige Weise verdeckt dieses christliche Monument eine heidnische Götterstatue in der Apsis, sodass man von dieser nicht viel mehr als den Schatten sieht.

⁶¹ Humfrey 1979, S. 123–124, bezieht die Schrägsicht auf die Position des Bildes am ersten rechten Seitenaltar. Allerdings würde die Perspektive dann einen die Kirche verlassenden Betrachter implizieren. M. E. ist die Asymmetrie von Architektur und Perspektive primär innerbildlich motiviert.

⁶² Vgl. dazu oben Anm. 45.

⁶³ Aus San Michele in Vicenza. Lucco 2014, S. 316–318 (Nr. 36), Abb. 36.

⁶⁴ Die so deutlich markierte Position macht eine symbolische Bedeutung des Orangenbaums wahrscheinlich, die allerdings bisher nicht überzeugend bestimmt werden konnte. Humfrey 1983, S. 153, setzt die Orangen in Analogie zu den Äpfeln des Sündenfalls – Maria werde so als Neue Eva ausgezeichnet. Die weißen Blüten des Baums (die aber gar nicht zu sehen sind) stünden für Marias Reinheit. Gentili 1994, S. 78 versteht den Orangenbaum als Lebensbaum, Paradiesesbaum und Baum der Erlösung.

⁶⁵ Vgl. (mit weiterer Literatur): Dal Pozzolo 2009, S. 158–168; Aurenhammer 2017, S. 121–124.

⁶⁶ Dal Pozzolo 1995; Villa 2011, S. 98–99 (Nr. 2), mit Abb.

⁶⁷ Dazu zuletzt: Brown 2019, S. 96–103, Abb. 47.

Literatur

Aikema 1994 – Bernard Aikema, Avampiano e sfondo nell'opera di Cima da Conegliano. La pala d'altare e lo spettatore tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, in: *Cima da Conegliano*, hg. v. Peter Humfrey / Augusto Gentili, (Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura 1994, Bd. 4, Nr. 8), S. 93–112.

Alberti 2002 – Leon Battista Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg. v. Oskar Bätschmann / Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Armstrong 1976 – Lilian Armstrong, *The Paintings and Drawings of Marco Zoppo*, New York/London 1976.

Aurenhammer 1985 – Hans Aurenhammer, *Studien zu Altar und Altarbild der venezianischen Renaissance. Form, Funktion und historischer Kontext* [Phil. Dissertation, Universität Wien, 1985].

Aurenhammer 2013 – Hans Aurenhammer, Reflexionen des Sehens in Gemälden Giovanni Bellinis, in: *Mobile Eyes. Peripatetisches Sehen in den Bildkulturen der Vormoderne*, hg. v. David Ganz / Stefan Neuner, München 2013.

Aurenhammer 2017 – Hans Aurenhammer, Berge in der Lagune. Die Entdeckung der Landschaft in der venezianischen Renaissancemalerei (1450–1520), in: *Wie sonst nirgendwo ... Venedig zwischen Topographie und Utopie*, hg. v. Barbara Kuhn, Würzburg 2017, S. 93–135.

Bätschmann 2007 – Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini. Meister der venezianischen Malerei*, München 2007.

Benay 2010 – Erin Benay, Dalla vocazione alla venerazione: forma e funzione nelle due pale d'altare dell'Incredulità di san Tommaso' di Cima da Conegliano, in: *Arte Veneta*, 2010, Bd. 66, S. 136–142.

Berardi 2000 – Paride Berardi, *Arte e artisti a Pesaro. Documenti di età malatestiana e di età sforzesca*, Pesaro 2000 (Pesaro città e contà. Rivista della Società pesarese di studi storici, Bd. 12).

Blum 2008 – Gerd Blum, *Fenestra prospectiva*. Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino, in: *Leon Battista Alberti. Humanist, Architekt, Kunsttheoretiker*, hg. v. Joachim Poeschke / Candida Syndikus, Münster 2008, S. 77–122.

Blum 2015 – Gerd Blum, *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke. Alberti, Palladio, Agucchi*, Berlin 2015.

Boschini 1674 – Marco Boschini, *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione*, Venedig 1674.

Bredenkamp/Trinks 2013 – Horst Bredenkamp / Stefan Trinks, Utopische Landschaft im Mittelalter, in: *Das Mittelalter*, 2013, Bd. 18, S. 55–72.

Brown 2019 – David Alan Brown, *Giovanni Bellini. The Last Works*, Mailand 2019.

Brucher 2010 – Günter Brucher, *Geschichte der venezianischen Malerei. 3: Von Giovanni Bellini bis Vittore Carpaccio*, Wien u. a. 2010.

Cohen 1996 – Charles E. Cohen, *The art of Giovanni Antonio da Pordenone. Between dialect and language*, Cambridge 1996.

De Marchi 1992 – Andrea De Marchi, *Gentile da Fabriano. Un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Mailand 1992.

De Marchi 2012 – Andrea De Marchi, *La pala d'altare. Dal polittico alla pala quadra. Dispense del corso tenuto nell'anno accademico 2011-2012*, Florenz 2012.

De Marchi/Mazzalupi 2008 – *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, hg. v. Andrea De Marchi / Matteo Mazzalupi, Ancona 2008.

Dal Pozzolo 2009 – Enrico Maria Dal Pozzolo, *Giorgione*, Mailand 2009.

Dal Pozzolo 1995 – Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, Venedig 1995.

d'Arcais/Gentili 2002 – *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, hg. v. Francesca Flores d'Arcais / Giovanni Gentili, Cinisello Balsamo 2002, Ausst.-Kat., Rimini, Castel Sismondo, 2002.

Fahy 1964 – Everett P. Fahy Jr., New Evidence for Dating Giovanni Bellini's "Coronation of the Virgin", in: *The Art Bulletin*, 1964, Bd. 46, S. 216–218.

Falkenburg 1988 – Reindert Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam/Philadelphia 1988.

Fortini Brown 1988 – Patricia Fortini Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven/London 1988.

Gentili 1994 – Augusto Gentili, Smontando e rimontando le costruzioni simboliche delle pale d'altare, in: *Cima da Conegliano*, hg. v. Peter Humfrey / Augusto Gentili, (Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura 1994, Bd. 4, Nr. 8), S. 71–92.

Gentili 1996 – Augusto Gentili, *Le storie di Carpaccio. Venezia, i Turchi, gli Ebrei*, Venedig 1996.

Goffen/Nepi Sciré 2000 – *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, hg. v. Rona Goffen / Giovanna Nepi Sciré, Mailand 2000, Ausst.-Kat., Venedig, Gallerie dell'Accademia, 2000–2001.

Grave 2004 – Johannes Grave, *Landschaften der Meditation. Giovanni Bellinis Assoziationsräume*, Freiburg im Breisgau 2004.

Grave 2009 – Johannes Grave, Reframing the *finestra aperta*. Venetian Variations on the Comparison of Picture and Window, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2009, Bd. 72, S. 49–68.

Grave 2015 – Johannes Grave, *Architekturen des Sehens. Bauten in Bildern des Quattrocento*, Paderborn 2015.

Grave 2018 – Johannes Grave, *Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens*, München/London/New York 2018.

Guarneri 2006 – Cristina Guarneri, *Lorenzo Veneziano*, Cinisello Balsamo 2006.

Humfrey 1979 – Peter Humfrey, Cima's Altarpiece in the Madonna dell'Orto in Venice, in: *Arte Veneta*, 1979, Bd. 33, S. 122–125.

Humfrey 1983 – Peter Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge u. a. 1983.

Humfrey 1993 – Peter Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London 1993.

Levi d'Ancona 1977 – Mirella Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florenz 1977.

Lightbown 2004 – Ronald Lightbown, *Carlo Crivelli*, New Haven/London 2004.

Lucco 1992 – *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, hg. v. Mauro Lucco, Mailand 1992.

Lucco 2014 – Mauro Lucco, L'arte di Bartolomeo Montagna, in: Mauro Lucco, *Bartolomeo Cincani detto Montagna. Dipinti*, Treviso 2014, S. 20–93.

Lucco/Villa 2008 – *Giovanni Bellini*, hg. v. Mauro Lucco / Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2008, Ausst.-Kat., Rom, Scuderie del Quirinale, 2008–2009.

Meller 1962 – Peter Meller, La cultura umanistica del Cima, in: *Omaggio a G. B. Cima da Conegliano*, (Sonderausgabe *La provincia di Treviso* 1962, Bd. 5, Nr 4/5), S. 20–24.

Moschini-Marconi 1955 – Sandra Moschini-Marconi, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Rom 1955.

Nepi Sciré/Valcanover 1985 – Giovanna Nepi Sciré / Francesco Valcanover, *Gallerie dell'Accademia di Venezia*, Mailand 1985.

Pächt 2002 – Otto Pächt, *Venezianische Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Bellinis und Mantegna*, hg. v. Margareta Vyoral-Tschapla / Michael Pächt, München 2002.

Pallucchini 1962 – Rodolfo Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venedig 1962.

Paolucci 2005 – *Marco Palmezzano. Il Rinascimento nelle Romagne*, hg. v. Antonio Paolucci u. a., Cinisello Balsamo 2005, Ausst.-Kat., Forlì, Musei San Domenico, 2006.

Pedrocco 2003 – Filippo Pedrocco, *Paolo Veneziano*, Tournai 2003.

Potočnik 2013 – Michele Potočnik, I luoghi visti da Giambattista Cima, in: *Il paesaggio di Cima. Da Conegliano ai monti di Endimione*, hg. v. Michele Potočnik / Giovanni C. F. Villa, Crocetta del Montello 2013, S. 24–63.

Ramdohr 1968 – Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt, in: *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, hg. v. Sigrid Hinz, Berlin 1968, S. 138–157.

Ridolfi 1648 – Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello stato*, Venedig 1648.

Romanelli 2016 – *I Vivarini. Lo splendore della pittura tra Gotico e Rinascimento*, hg. v. Giandomenico Romanelli, Venedig 2016, Ausst.-Kat., Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 2016.

Rowley 2018 – Neville Rowley, Between Mantegna and Bellini: Marco Zoppo and the Invention of the *sacra conversazione*, in: *Mantegna & Bellini*, hg. v. Caroline Campbell u. a., London 2018, S. 170–177, Ausst.-Kat., London, National Gallery/Berlin, Staatliche Museen, 2018–2019.

Rutherglen/Hale 2016 – *In a new light. Giovanni Bellini's 'St. Francis in the Desert'*, hg. v. Susannah Rutherglen / Charlotte Hale, New York/London 2016.

Rutherglen 2017 – Susannah Rutherglen, 'Resplendent Brushes': Giovanni Bellini's Resurrection Altarpiece for San Michele di Murano, Venice, in: *Artibus et historiae*, 2017, Bd. 38, S. 9–32.

Sansovino 1581 – Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venedig 1581.

Sansovino/Stringa 1604 – Francesco Sansovino / Giovanni Stringa, *Venetia città nobilissima et singolare*, Venedig 1604.

Schmidt Arcangeli 2015 – Catarina Schmidt Arcangeli, *Giovanni Bellini e la pittura veneta a Berlino. Le collezioni di James Simon e Edward Solly alla 'Gemäldegalerie'*, Verona 2015.

Seidig 2017 – Marianne Seidig, *Augenlust und Augenlaster. Zum Wissen der Bilder in der venezianischen Malerei 1450–1520*, Regensburg 2017.

Stoichita 2014 – Victor I. Stoichita, *Noirs, Juifs, Musulmans et 'Gitans' dans l'art occidental des Temps modernes*, Paris 2014.

Vaccaj 1909 – Guido Vaccaj, *Pesaro*, Bergamo 1909.

Valazzi 1988 – Maria Rosaria Valazzi, *La Pala di Pesaro nei documenti d'archivio e nella letteratura critica dal secolo XV al XIX*, in: *La pala ricostituita. L'incoronazione della Vergine e la cimasa vaticana di Giovanni Bellini. Indagini e restauri*, hg. v. Maria Rosaria Valazzi, Venedig 1988, S. 35–39, Ausst.-Kat., Pesaro, Musei Civici, 1988.

Valazzi 1989 – *Pesaro tra Medioevo e Rinascimento*, hg. v. Maria Rosaria Valazzi, Venedig 1989.

Villa 2010 – *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, hg. v. Giovanni C. F. Villa, Venedig 2010, Ausst.-Kat., Conegliano, Palazzo Sarcinelli, 2010.

Villa 2011 – *Lorenzo Lotto*, hg. v. Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, Ausst.-Kat., Rom, Scuderie del Quirinale, 2011.

Wilson 1977 – Carolyn C. Wilson, *Bellini's Pesaro Altarpiece. A Study in Context and Meaning* [Ph. D., Institute of Fine Arts, New York University, 1977].

Zieke 2020 – Lars Zieke, *Natur und Mimesis. Visualisierungen des Atmosphärischen in der religiösen Malerei Venedigs und Mailands um 1500*, Regensburg 2020.

Bildnachweise

Abb. 1: in: Nepi Sciré/Valcanover 1985, Nr.8 · Abb.2: in: Lucco/Villa 2008, Nr. 17 · Abb.3: in: Schmidt Arcangeli 2015, S. 395 · Abb. 4: in: Villa 2011, Nr. 19 · Abb. 5: in: Villa 2011, Nr. 11