

RHEMA



Joachim Poeschke, Candida Syndikus (Hgg.)

Leon Battista Alberti

Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker

2008, 328 Seiten, 17 Beiträge, 108 Abbildung, Harteinband

2008, 328 pages, 17 essays, 108 pictures, hardcover

ISBN 978-3-930454-66-2

Preis/price EUR 68,-

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

Joachim Poeschke und Candida Syndikus (Hgg.)

LEON BATTISTA ALBERTI

Humanist – Architekt – Kunsttheoretiker

2008
MÜNSTER
RHEMA

INHALT

<i>Joachim Poeschke</i> : Vorwort	7
<i>Oliver Robert Scholz</i> : Die »fettere Minerva« – Rhetorik, Mathematik und ihre Anwendung bei Leon Battista Alberti	11
<i>Hartmut Wulfram</i> : Der Exkurs »De aquarum miraculis« in Leon Battista Albertis »De re aedificatoria« – Ein aufschlußreicher Fall für das Verhältnis des Humanisten zu seinen literarischen Quellen	23
<i>Oskar Bättschmann</i> : Albertis Narziß: Entdecker des Bildes	39
<i>Christoph Luitpold Frommel</i> : Zwei Vorschläge zu Albertis figürlichem Œuvre	53
<i>Gerd Blum</i> : <i>Fenestra prospectiva</i> – Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino	77
<i>Arnold Esch</i> : Leon Battista Alberti, Poggio Bracciolini, Andrea Mantegna – Zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento	123
<i>Marco Collareta</i> : L'idea dell'edificio come corpo ed il sistema albertiano delle arti	165
<i>Charles Burroughs</i> : From Daedalus's Cave to Florence Cathedral – Alberti, Architectural Bodies, and Bodies in Architecture	171
<i>Paul von Naredi-Rainer</i> : Zahlensymbolik und meßbare Schönheit – Architekturästhetik zwischen Mittelalter und Neuzeit	185
<i>Joachim Poeschke</i> : »Quod animum excitat« – Zur Wahrnehmung und Wirkung von Architektur in der Frührenaissance	197
<i>Hans W. Hubert</i> : <i>Lineamenta</i> und <i>pulchritudo</i> – Anmerkungen zu Albertis Architekturentwurf	209
<i>Veronica Biermann</i> : <i>Ornamentum</i> und seine rhetorischen Grundlagen in Albertis Architekturtraktat	227
<i>Jens Niebaum</i> : Leon Battista Alberti: Begründer einer Theorie des »Zentralbaus« in der Renaissance?	243
<i>Candida Syndikus</i> : <i>Porta</i> und <i>arcus</i> – Stadttor und Triumphbogen bei Alberti	257
<i>Massimo Bulgarelli</i> : L'avancorpo di Sant'Andrea a Mantova – Architettura e liturgia	279

<i>Paul Davies: A Re-reading of Antonio Labacco's Drawing of San Sebastiano in Mantua</i>	299
Register der zitierten Werke Albertis	315
Personenregister	316
Ortsregister	321

VORWORT

Vorliegender Band enthält die Beiträge zu dem vom Institut für Kunstgeschichte der Universität Münster am 29.–30. Oktober 2004 veranstalteten internationalen Alberti-Kolloquium. Im selben Jahr wurde des 600. Geburtstages Albertis vielerorts gedacht, vor allem in Italien, und sowohl Kunsthistoriker als auch Architekten und Architekturhistoriker, Literaturwissenschaftler und Philologen, Historiker, Wissenschaftshistoriker und Philosophen waren auf dieser Vielzahl von Tagungen als Referenten und Diskussionsteilnehmer vertreten. Es zeigt sich darin, welch breites und fächerübergreifendes Interesse Alberti heute von den Geisteswissenschaften entgegengebracht wird. Unter den Humanisten des 15. Jahrhunderts nahm er einen besonderen Platz allein schon dadurch ein, daß er sich nicht nur als Schriftsteller, sondern auch als entwerfender Architekt betätigte und als solcher neue, konsequenter als zuvor an der antiken Baukunst ausgerichtete Maßstäbe setzte. Von Rom bis Mantua reichte der Radius seiner Tätigkeit als Architekt und als Berater in Baufragen. Hinzu kam seine auf die verschiedensten Gebiete sich erstreckende Produktivität als Autor, deren Wirkung nicht nur auf Italien beschränkt blieb, wie er selbst in der lange Zeit einem anonymen Verfasser zugeschriebenen, heute jedoch wieder als Autobiographie anerkannten »Vita Leonis Baptiste Alberti« zu verstehen gibt. Von seinen Verwandten, so heißt es dort, habe kaum einer auch nur die Titel seiner Bücher zur Kenntnis genommen, obwohl diese sich selbst bei fremden Nationen großer Nachfrage erfreuten. Vor allem waren es seine architektur- und kunsttheoretischen Schriften, durch die Alberti sich früh Anerkennung und Ruhm auch außerhalb Italiens erwarb. Durch sie insbesondere hat er dem europäischen Geistesleben an der Schwelle zur Neuzeit Impulse gegeben, die bis heute nachwirken.

Ganz ohne Vergleich in seiner Zeit war die Vielseitigkeit seiner Interessen, die sich auch nicht nur auf die Literatur und auf das theoretische Wissen beschränkte. Ein sehr lebendiges Bild hiervon ist in der »Vita« gezeichnet: »Wenn ihm zu Ohren kam, daß ein Gelehrter angekommen sei, bemühte er sich sogleich um dessen Freundschaft, und er lernte von jedem das Besondere, was er noch nicht wußte: Bei Handwerkern, Architekten, Schiffsbauern, ja selbst bei Schustern und Schneidern versuchte er in Erfahrung zu bringen, ob sie nicht ein abgelegenes und geheimes Wissen in ihrer Kunst als einen besonderen Besitz hüteten, und wenn seine Mitbürger es wollten, teilte er sogleich sein Wissen mit ihnen. Um den Verstand, den Charakter und die Erfahrung seines Gegenübers zu erforschen, gab er sich in vielem als unwissend aus. Und so war er ein beharrlicher Erforscher der Dinge auf geistigem und künstlerischem Gebiet. Geld und Gewinnstreben hingegen verachtete er von Grund auf [...].« (Übersetzung Christine Taubert). Zu dieser Schilderung paßt der hübsche Vergleich, zu dem der Zeitgenosse Cristoforo Landino greift, um Albertis geistige Aktivitäten und die Beweglichkeit seines Intellekts zu kennzeichnen: Einem Chamäleon gleich, so sagt er, habe Leon Battista stets die Farbe desjenigen Gegenstandes angenommen, mit welchem er gerade beschäftigt gewesen sei. Zeugnisse wie diese ergänzen und bestätigen den Eindruck, den man aus

Albertis Werken selbst gewinnt. Von allen Humanisten des 15. Jahrhunderts kam er dem Ideal des »uomo universale«, als welchen ihn Jacob Burckhardt bewunderte, zweifellos am nächsten. Dies wird man auch heute noch unterstreichen können, ungeachtet der Tatsache, daß das von Burckhardt gezeichnete Ideal in jüngster Zeit nachdrücklich mit einigen Pentimenti versehen wurde und neben Albertis Vielseitigkeit zunehmend das Prometheische und Artistische seiner Existenz ins Blickfeld geriet, bis hin zu dem Punkt, daß man ihn gar als »Hochseiltänzer der Selbsterschaffung« (Grafton) und als »Held des reinen Selbstentwurfs« (Kittler) zu bezeichnen für angemessen hielt.

Im 20. Jahrhundert galt das wissenschaftliche Interesse an Alberti vor allem dem Kunst- und Architekturtheoretiker, mit dem in der Neuzeit alle theoretische Reflektion über Fragen der bildenden und bauenden Künste ihren Anfang nahm, dem Begründer einer objektivierenden und rationalen Kunstkritik, dessen Ehrgeiz ausdrücklich dahin ging, nicht nur Histörchen zur Kunst und persönliche Geschmacksurteile mitzuteilen, sondern auch die theoretisch-ästhetischen Grundlagen sowie die ethisch-pädagogischen Intentionen und Implikationen der bau- und bildkünstlerischen Tätigkeit darzulegen, und dies unter Fruchtbarmachung einer stupenden Kenntnis antiker Literatur. Fast sei er, so heißt es in seiner Autobiographie, in jungen Jahren erblindet, so viel habe er gelesen. Gleichwohl bezog er sein Wissen nicht nur aus der Lektüre, sondern auch aus der Anschauung. Groß war seine Denkmälerkenntnis, unübertroffen, wie Pius II. in seinen »Commentarii« hervorhebt und wie sich aus »De re aedificatoria« auf Schritt und Tritt ersehen läßt, seine gründliche Vertrautheit mit den Überresten der antiken Bauten, in denen er die hohe Schule der guten Baukunst sah. Vielerorts hat er sich umgesehen und Eindrücke verschiedenster Art notiert. Nicht auszuschließen ist, daß er sich in jungen Jahren, vielleicht im Gefolge des Kardinals Albergati, wie Girolamo Mancini in seiner Alberti-Biographie vermutet, auch in Deutschland aufgehalten hat. Dreimal bezieht er sich in seinen Architekturbüchern auf Deutschland, und es scheint, daß er sich dabei jedes Mal auf Autopsie stützt. So schreibt er im 8. Kapitel des 6. Buches seines Architekturtraktats über das Schlittschuhlaufen, das ihn offensichtlich faszinierte: »In Deutschland trifft man allenthalben junge Leute, die sich auf zierlichen eisernen Schuhen am Eise tummeln, welche sie sich an die Füße schnallen, wobei sie durch einen nur leichten Antrieb mit solcher Schnelligkeit über die glatte Eisfläche dahinfliegen, daß sie sich nicht einmal von einem schnellfliegenden Vogel einholen lassen.« (Übersetzung Max Theuer).

In jüngster Zeit hat, über den Kunsttheoretiker und Architekten hinaus, mehr und mehr auch der vielseitig orientierte, mathematischen, pädagogischen und philologischen ebenso wie kunsttheoretischen Fragen zugewandte Humanist Alberti das wissenschaftliche Interesse auf sich gezogen. Hervorzuheben ist, was diesen Punkt betrifft, vor allem die vor einigen Jahren erschienene Monographie von Anthony Grafton. Hinzu kommt die Tatsache, daß zahlreiche von den bis dahin nur schwer erreichbaren Schriften Albertis in neuen Editionen erschienen und dadurch leichter zugänglich geworden sind, so erfreulicherweise auch in Deutschland.

Allen hier angedeuteten Facetten oder, um im Bild Landinos zu bleiben, allen wechselnden Färbungen Albertis gerecht zu werden, war, wie kaum betont zu werden braucht, im Rahmen einer Tagung nicht zu leisten, und konnte daher auch nicht das

Ziel der sechzehn in Münster gehaltenen Vorträge sein. Deren Akzent lag vielmehr auf dem Kunst- und Architekturtheoretiker und dem Architekten Alberti, wobei das Augenmerk insbesondere dem Umgang Albertis mit den literarischen und baulichen Zeugnissen der Antike galt. Nach welchen Kriterien, so wurde gefragt, richtete sich seine Wahrnehmung, Auswahl und Anwendung der antiken Exempla? Wie und mit welcher inhaltlichen Akzentuierung verarbeitete er die schriftlichen Quellen, wieweit hielt er sich dabei an die Begrifflichkeit der antiken Autoren oder ersetzte diese durch eine eigene Terminologie? Neben der Antikenrezeption und der Antikeninterpretation stand im Zentrum jedoch auch die Frage nach Albertis Verständnis der Natur als dem obersten Maßstab allen bau- und bildkünstlerischen Schaffens, da von diesem seine kunst- und architekturtheoretische Argumentation maßgeblich bestimmt war.

Herzlich gedankt sei an dieser Stelle nochmals der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, die durch ihre großzügige finanzielle Förderung sowohl die Durchführung der Tagung als auch das Erscheinen des Tagungsbandes ermöglicht hat. Darüber hinaus gilt mein besonderer Dank der Mitherausgeberin des Bandes, Priv.-Doz. Dr. Candida Syndikus, sowie meiner Frau, Gabriele Poeschke, für die bei der redaktionellen Betreuung der Beiträge aufgewandte Mühe.

Münster, im März 2006

Joachim Poeschke

OLIVER ROBERT SCHOLZ

DIE »FETTERE MINERVA«

Rhetorik, Mathematik und ihre Anwendung bei Leon Battista Alberti

1. Unzeitgemäße Vorrede

Wir leben in einer superlativsüchtigen Zeit. Ihre willfährigen Instrumente sind die Massenmedien; ihre Signatur ist das Guinness-Buch der Rekorde. Diese Guinnessbuch-Mentalität hat von der sportlichen Jagd nach Rekorden und der semantischen Hochrüstung der Sensationspresse längst auf alle Lebensbereiche übergreifen. Und so werden auch die Großen der Geschichte anlässlich ihrer Gedenktage mit den immergleichen Superlativen überschüttet und so in ihrer individuellen Eigenart unkenntlich gemacht. Der Rest ist Schweigen – bis zum nächsten Jubiläum.

Leon Battista Alberti ist für diese Zeittendenzen umso mehr ein gefundenes Fressen, als er schon früh zu einem intellektuellen Zehnkämpfer – wegen der Sieben Freien Künste vielleicht besser: Siebenkämpfer – stilisiert wurde. Die Übertreibungen der Tagespresse können wir hier auf sich beruhen lassen. Verweilen wir nur bei dem einen Wort »Genie«, das auch in wissenschaftlichen Beiträgen strapaziert wird. War Alberti ein Genie? Sah er sich vielleicht selbst bereits als Genie?

Die Antwort erscheint leicht. Spricht Alberti nicht selbst von *ingenium*? Ja, aber sehr behutsam: Wenn er das Wort *ingenium* verwendet, dann um ein aktives geistiges Vermögen zu bezeichnen, das nur moderiert durch *doctrina*, *disciplina*, *diligentia* und *industria* etwas Gutes stiftet, das der Kritik durch andere standzuhalten vermag. Wer *ingenium* besitzt, muß sich gleichwohl anstrengen und bleibt gleichwohl fehlbar, wie die für Alberti typische Bitte um Emendation von anderer Seite besonders deutlich macht. Die Vorstellung eines Genies, das aus dem Nichts und mühelos ganze Welten schafft und dabei an sich selbst Genüge findet, lag Alberti denkbar fern. Die Betonung außer- und überpersönlicher Maßstäbe ist dagegen allgegenwärtig. Alberti hat dafür ein Wort: »Natur«.

2. Alberti unter den Rednern

Zur Sache: Die sprachlich auffälligste Konstruktion im ersten Abschnitt von Albertis »De pictura« ist das Wortgefüge »pinguiore [...] Minerva«, in der italienischen Fassung: »più grassa Minerva«.

Der Zusammenhang ist bekannt: Alberti bittet sein Publikum in diesem Abschnitt gleich zweimal nachdrücklich darum, zu beachten, daß er als Maler und nicht als Mathematiker spreche, als »pictor [...] pictoribus«, als Maler für Maler, wie er im Abschnitt 23 nochmals beteuert. Auch der Hintergrund dieser eindringlichen Bitte ist

DER EXKURS »DE AQUARUM MIRACULIS« IN LEON
BATTISTA ALBERTIS »DE RE AEDIFICATORIA«

Ein aufschlußreicher Fall für das Verhältnis des Humanisten zu
seinen literarischen Quellen

Ἄριστον ὕδωρ
(Pindar)

Das zehnte und letzte Buch von Albertis Architekturtraktat »De re aedificatoria«, das den programmatischen Titel »instauratio operum« trägt, hat Korrekturen an bereits fertiggestellten Bauten zum Inhalt und räumt in urbanem Kontext der Thematik des Wassers eine dominante Position ein.¹ Zuvor war die Wasserthematik bereits im ersten Buch »lineamenta«, und zwar innerhalb des dort der »regio« vorbehaltenen Abschnitts (De re aed. I 3–6 S. 25–53/f. 5v6–11r23),² kurz gestreift worden (I 4 S. 37–41/f. 8v7–23). Wohl nicht zuletzt in Anbetracht der ausführlicheren Darlegungen am anderen Ende des Werkes³ verzichtet der Humanist hier ausdrücklich darauf, dem Leser jene wundertätigen Wässer zu präsentieren, die der Architekt Vitruv gelehrt und elegant zusammengestellt habe: »Sino illud, quod aquis fit, ut gutturosi calculosique reddantur;⁴ sino et rariora illa aquarum miracula, quae et docte et eleganter colligit Vitruvius architectus« (I 4 S. 37–39/f. 8r20–22). Obgleich auch die »Naturales quaestiones« Senecas und vor allem – gleich zweimal – die »Naturalis historia« des Plinius die wundersamen Phänomene des Süßwassers *en bloc* nach eigenem Recht traktieren, d. h. nicht assoziativ

¹ Vgl. HARTMUT WULFRAM, La posizione dominante che occupa il tema dell'acqua nel X libro. Un esempio dell'importanza che assume il modello vitruviano nella composizione del »De re aedificatoria«, in: ARTURO CALZONA [et al.] (Hg.), Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del »De re aedificatoria«, Mantua 17.–19.10.2002 und 23.–25.10.2003, Bd. 2, Florenz 2007, S. 965–983; HARTMUT WULFRAM, Literarische Vitruvrezeption in Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* (Beiträge zur Altertumswissenschaft; 155), München/Leipzig 2001, S. 327–343.

² Die Kapitel- und Seitenangaben beziehen sich hier und im folgenden auf die derzeit gültige Textedition (LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura* [De re aedificatoria], hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, 2 Bde., Mailand 1966), die präziseren Folio- und Zeilenangaben auf das Faksimile der *editio princeps* (HANS-KARL LÜCKE [Hg.], »Alberti-Index«, Leon Battista Alberti, De re aedificatoria, Florenz 1485, Index Verborum, 4 Bde., München 1975–79).

³ »Tum et de aquis prolixius suo dicitur loco« (ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI [wie Anm. 2], I 4 S. 39/f. 8v6–7); vgl. X 6 S. 917/f. 185v30–31: »Addenda item his sunt, quae primo attigimus libro.«

⁴ Auch dieser Satz scheint primär auf Vitruv gemünzt: »Est genus aquae quam qui bibunt efficiuntur turgidis gutturibus« (VITRUV, De architectura, 8, 3, 20); »sunt nonnullae acidae venae fontium [...] quae hanc habent virtutem uti calculos in vesicis qui nascuntur in corporibus hominum potitionibus discutiant« (VITRUV, De architectura 8, 3, 17). Im zweiten Fall ersetzt Alberti antithetisch den positiven durch den negativen Effekt. Den Vitruvtext zitiere ich nach folgender Ausgabe: LOUIS CALLEBAT (Hg.), Vitruve, De l'architecture, livre VIII, Paris 1973.

ALBERTIS NARZISS: ENTDECKER DES BILDES

Ein »Motto di spirito«

Das zweite Buch von Leon Battista Albertis Traktat über die Malkunst (Abb. 1), das mit dem Ruhm der Malkunst anfängt, legt zunächst einige höchst erstaunliche Wirkungen und Leistungen der Bildwerke dar und weist die hohe Wertschätzung der Malkunst in der Antike aus. Danach werden die praktischen Teile der Malerei – Umschreibung, Komposition und Lichteinfall – erörtert.¹ Die dem Zeuxis zugeschriebene Auffassung vom Maler als »alter deus« dreht Alberti im Kapitel 26 in die Vermutung um, die öffentliche Bewunderung verleite die Maler dazu, sich »Gott in höchstem Maße ähnlich« zu wähnen. Um jeden Zweifel an der überragenden Stellung der Malerei auszuschließen, folgt die rhetorische Frage, ob diese nicht als Lehrerin aller Künste »omnium artium magistra« oder zumindest als ihr herausragender Schmuck »praecipuum ornamentum« zu gelten habe.² Frage und Begründung sind gegen Vitruv gerichtet, der die Werke aller übrigen Künste dem Urteil des Architekten unterstellte und damit auch die entsprechende Hierarchie der Künste einrichten wollte.³ In direktem Widerspruch zu Vitruv behauptet Alberti in »De Pictura«, 26, der Architekt habe alle schmückenden Gebäude- teile dem Maler abgeschaut und die Malerei könne als Richtmaß für die plastischen und alle würdigen handwerklichen Künste gelten. Im Architekturtraktat »De re aedificatoria«, der 1452 in einer ersten Fassung vorlag und 1485 erstmals publiziert wurde, relativierte Alberti diese Beurteilung durch die Bemerkung, alle Künste würden dazu tendieren, die andern hintanzusetzen.⁴

In Kapitel 26 des Maleritraktats wird behauptet, jede Art von Schönheit in den Artefakten sei aus der Malkunst geboren. Die Passage lautet in der italienischen Fassung:

Für Anregungen danke ich Marco Collareta, Christoph L. Frommel und Gerhard Wolf, für die Mithilfe bei den Recherchen und bei der Redaktion danke ich Marianne Flubacher.

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *De Pictura*, § 25–50, in: DERS., *De Statua, De Pictura, Elementa Picturae – Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hg. von OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000, S. 234–291; LEON BATTISTA ALBERTI, *Della pittura*, § 25–50, in: DERS., *Della Pittura – Über die Malkunst*, hg. von OSKAR BÄTSCHMANN und SANDRA GIANFREDA, Darmstadt 2002, S. 100–149. – Die bibliographisch gründlichste der neueren Arbeiten zum Thema stammt von ULRICH PFISTERER, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 64, 2001, S. 305–330.

² ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN (wie Anm. 1), § 26, S. 236–237; ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/GIANFREDA (wie Anm. 1), § 26, S. 102–103.

³ VITRUV, *De architectura*, I, 1, in: DERS., *De Architectura libri decem – Zehn Bücher über Architektur*, hg. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 2¹⁹⁸⁴ (1964), S. 32–33.

⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura [De re aedificatoria]*, hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, Bd. 1, Mailand 1966, S. 2.

ZWEI VORSCHLÄGE ZU ALBERTIS FIGÜRLICHEM ŒUVRE

Die Kunstgeschichte kennt Alberti vor allem als Architekten und versteht seinen Beitrag zur figürlichen Kunst meist als rein theoretisch. Vasari zufolge war er jedoch, obgleich nicht allzu erfolgreich, auch als figürlicher Künstler tätig:

»Nella pittura non fece Leon Batista opere grandi nè molto belle; conciossiachè quelle che si veggiono [...] non hanno molta perfezione: nè è gran fatto, perchè egli attese più agli studj che al disegno. Pur mostrava assai bene, disegnando, il suo concetto; come si può vedere in alcune carte di sua mano, che sono nel nostro Libro [...]. Fu opera di Leon Batista quella che è in Fiorenza, su la coscia del ponte alla Carraia, in una piccola cappelletta di Nostra Donna; cioè uno sgabello d'altare; dentrovi tre storiette con alcune prospettive; che da lui furono assai meglio descritte con la penna, che dipinte col pennello. In Fiorenza medesimamente è in casa di Palla Rucellai un ritratto di se medesimo fatto alla spera, ed una tavola di figure assai grandi di chiaro e scuro. Figurò ancora una Vinegia in prospettiva e San Marco; ma le figure che vi sono furono condotte da altri maestri: ed è questa una delle migliori cose che si veggia di sua pittura.«¹

Vasari gibt wohl das Urteil seiner Zeit wieder, wenn er Albertis Schriften über seine zeichnerischen Studien und diese über seine malerischen Fähigkeiten stellt. Von den vier figuralen Werken, die er kannte, befanden sich zwei im Besitz der Rucellai, ein Chiaroscuro mit großen Figuren und ein Selbstporträt »alla spera«, also auf einer Kugel. Die anderen Werke, »storiette« auf den drei Seiten einer Altarmensa und eine Darstellung des Markus-Platzes in Venedig, lobt er wegen ihrer Perspektive. Bei letzterer habe eine andere Hand die Figuren hinzugefügt. In all den genannten Stücken ging es offenbar auch um optische Experimente: perspektivische Stadtansichten, ein Porträt auf gekrümmter Oberfläche – vielleicht sogar eine Vorstufe von Parmigianinos Selbstporträt – und ein Chiaroscuro-Gemälde, also wohl fingierte Skulptur. Vasaris Zeugnis über Albertis figürliche Arbeiten ist nicht weniger glaubwürdig als jenes über seine Bauten, deren meiste er erwähnt. Lediglich im Falle von San Sebastiano in Mantua tut er dies nur indirekt, und lediglich seine Zuschreibung der Loggia Rucellai an Alberti ist inzwischen unwahrscheinlich.²

Bislang wurde keiner von Albertis figürlichen Versuchen aufgefunden. Wenn er sich schon als Dreißigjähriger in seinem Malereitraktat als Maler bezeichnet, kann er jedoch kaum nur die vier von Vasari erwähnten Gemälde geschaffen und keinerlei Spuren seines figürlichen Werkes hinterlassen haben. Auch ist zu prüfen, ob die Empfehlungen seines Malereitraktates Rückschlüsse auf eventuelle eigene Werke erlauben und zu deren

¹ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. von GAETANO MILANESI, Bd. 2, Florenz 1906, S. 546f.

² HOWARD BURNS, Leon Battista Alberti, in: FRANCESCO PAOLO FIORE (Hg.), *Storia dell'architettura italiana: Il Quattrocento*, Mailand 1998, S. 114–165.

GERD BLUM

FENESTRA PROSPECTIVA

Das Fenster als symbolische Form bei Leon Battista Alberti und im Herzogspalast von Urbino

1. Das Thema und sein Bezug zu Leon Battista Alberti

Das Fenster mit Aussicht, die *fenestra prospectiva*, hat als eine architektonische Innovation der italienischen Renaissance und als fortwirkendes Motiv der neuzeitlichen Architekturgeschichte wenig Beachtung gefunden. Die Rolle von Leon Battista Alberti für die Konzeption architektonisch inszenierter Ausblicke auf Landschaft in der Architektur des Quattrocento ist bislang ebenfalls nicht untersucht worden. Albertis bemerkenswert systematische Aussagen über die Aussicht (*prospectus*) aus Bauwerken auf die Landschaft in seinem Architekturtraktat »De re aedificatoria«¹ sollen zunächst vor dem Hintergrund ihrer antiken Quellen vorgestellt werden. Anschließend werden sie mit Bauten des späteren Quattrocento – insbesondere mit dem Herzogspalast von Urbino – in Beziehung gesetzt. Dabei zeigt sich, daß im Palast des Federico da Montefeltro wie bei keinem anderen Bauwerk der italienischen Renaissance die Aussagen des Architekturtraktates Albertis über architektonisch inszenierte Landschaftsprospekte berücksichtigt werden. In Urbino wird zugleich auf Albertis Vergleich des Gemäldes mit einer *fenestra aperta* zurückgegriffen, der in seinem Malereitragat »De pictura«² enthalten ist. Die Ausblicksfenster des Palastgartens, des sogenannten *giardino pensile*, erweisen sich als frühe architektonische Realisierungen des neuzeitlichen, ungeteilt-rechteckigen Ausblicksfensters, das sich zu einem der zentralen Wahrnehmungsdispositive der Moderne und zu einer symbolischen Form des westlichen Weltbildes der Neuzeit entwickeln wird.

¹ Der Architekturtraktat wird hier nach folgenden Ausgaben zitiert: LEON BATTISTA ALBERTI, *L'Architettura* [De re aedificatoria], hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, 2 Bde., Mailand 1966, im folgenden zitiert als ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI, sowie LEON BATTISTA ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, hg. von MAX THEUER, Darmstadt 1991 (Nachdruck der Ausgabe Wien 1912); im folgenden zitiert als ALBERTI ed. THEUER.

² De pictura, I, 19; siehe LEON BATTISTA ALBERTI, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei* [De Statua. De Pictura. Elementa picturae], hg. von OSKAR BÄTSCHMANN und CHRISTOPH SCHÄUBLIN, Darmstadt 2000, S. 224f. (diese Ausgabe im folgenden zitiert als ALBERTI ed. BÄTSCHMANN/SCHÄUBLIN).

ARNOLD ESCH

LEON BATTISTA ALBERTI, POGGIO BRACCIOLINI,
ANDREA MANTEGNA

Zur Ikonographie antiker Mauern in der Malerei des Quattrocento

Wie das Quattrocento die Antike neu sehen lehrte: Aus diesem großen und anziehenden Thema sei im folgenden, Schriftquellen und Bildquellen zusammenführend, nur ein kleiner, unscheinbarer Ausschnitt behandelt. Es geht, um die Fragestellung zu präzisieren, also nicht um das schöne Thema gemalter Architektur, den Maler als virtuellen Architekten, die »architettura senza cantiere«;¹ auch nicht um Wahrnehmung und Wiedergabe antiker Bauwerke, deren Gestalt und Monumentalität schon im Mittelalter bewundernde Beschreibung gefunden hat (wie verschiedentlich untersucht worden ist).² Es geht um viel Geringeres: um die Aufmerksamkeit, mit der man sich seit dem frühen Quattrocento sogar der bloßen, dekorationslosen antiken Mauer – vor allem der Stadtmauer – zuwandte, ihrer Mauerwerksstruktur, sozusagen ihrer materiellen und historischen Zusammensetzung; und inwieweit diese neue Zuwendung auch in der malerischen Darstellung alter Stadtmauern ihren Niederschlag fand.

In den voraufgehenden Jahrhunderten des Mittelalters hatte man wenig Anlaß gesehen, sich über solche Dinge explizit zu äußern. Freilich mit bemerkenswerten Ausnahmen. So gibt es aus dem 11. Jahrhundert geradezu eine Baustoffanalyse für den Mauerring des spätrömischen Kastells Oudenburg nahe der flandrischen Küste. Die um 1084 entstandene Schrift über St. Peter in Oudenburg (die vom römischen Ursprung des Platzes weiß und darauf Wert legt) sagt vom aufgehenden Mauerwerk, daß »Steine von solcher Farbe und solcher Festigkeit in ganz Flandern nicht vorkommen, sondern nur in Frankreich in der Gegend von Tournai«, während die Quadern im römischen Mauerfundament der Nordseite nur um Boulogne-sur-Mer zu finden seien. Im übrigen seien diese Quadern und großen Steine »ferro et plumbo firmiter infixis«, »durch Metall[klammern] mit Blei[verguß] fest miteinander verbunden«³ – eine treffliche Beob-

¹ CARLO CRESTI und DANTE NANNONI, *Architettura senza cantiere: immagini architettoniche nella pittura e scultura del Rinascimento*, Siena 1989; ALESSANDRO GAMBUTI, *L'architettura dei pittori nel Quattrocento italiano*, Florenz 1994.

² Grundlegend die Beiträge in: SALVATORE SETTIS (Hg.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 Bde., Turin 1984–86.

³ »Lapides namque huius coloris et fortissimi roboris in omni Flandriae provincia naturaliter editi non possunt reperiri nisi solummodo in Gallia, Tornacensi parrochia. In partibus vero aquilonis fundamentum quadris ac magnis lapidibus, ferro et plumbo firmiter infixis, antiqua fundaverat manus. Quod genus lapidum in Bononiensi provincia tantummodo inveniiri dicitur«: so der »Tractatus de ecclesia Sancti Petri Aldenburgensi«, hg. von Oswald Holder-Egger, in: *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, 15, 2, 1888, S. 867–872, hier S. 871; dazu zuletzt LUKAS CLEMENS, *Tempore Romanorum constructa*. Zur Nutzung und Wahrnehmung antiker Überreste nördlich der Alpen während des Mittelalters (Monographien zur Geschichte des Mittelalters; 50), Stuttgart 2003, S. 388f.

MARCO COLLARETA

L'IDEA DELL'EDIFICIO COME CORPO ED IL SISTEMA ALBERTIANO DELLE ARTI

All'inizio dei »Profugiorum ab aerumna libri tres«, l'Alberti delinea un suggestivo scenario. Egli stesso e messer Veri de' Medici stanno conversando nella chiesa di Santa Maria del Fiore a Firenze. Li raggiunge Agnolo di Filippo Pandolfini, che loda la religiosità dell'Alberti e, quasi per trovarne la motivazione estetica, dichiara:

»E certo questo tempio ha in sé grazia e maiestà: e, quello ch'io spesso considerai, mi diletta ch'io veggio in questo tempio iunta insieme una gracilità vezzosa con una sodezza robusta e piena, tale che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità, e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta e offirmata a perpetuità.«¹

Il passo si conta tra le più intelligenti *ekphrasis* di un'architettura reale che ci abbia lasciato il Quattrocento.² Espresso in una lingua che non teme il confronto col latino umanistico, esso riconosce nel duomo di Firenze due dei tre principi teorici di Vitruvio, »firmitas«, »utilitas« e »venustas«,³ il secondo essendo, per dir così, incarnato nella stessa situazione narrativa. Ma il discorso non è tenuto sul piano astratto delle discussioni filosofiche. L'unione di »grazia« e di »maiestà«, di »una gracilità vezzosa« e di »una sodezza robusta e piena«, tocca un livello di integrazione organica che appartiene più ai prodotti della natura che a quelli dell'arte. È come se Santa Maria del Fiore fosse un essere vivente che dicesse con »ogni suo membro« quello che un personaggio degli »Amores« di Ovidio dice di sé con le parole: »per quanto gracili, i miei arti non son privi di forza.«⁴

L'analogia profonda tra l'edificio e il corpo umano è uno dei temi centrali del »De architectura« di Vitruvio proprio riguardo ai templi ed al loro sistema ornamentale.⁵ Sarebbe tuttavia erroneo leggere il brano testé riportato dei »Profugiorum ab aerumna« in una prospettiva di semplice »Rinascimento dell'Antichità«. Prima dell'Alberti, un autore variamente identificato con Giannozzo Manetti o Lapo da Castiglionchio il Giovane paragona esplicitamente Santa Maria del Fiore al corpo umano.⁶ Anche per lui la trovata serve a porre in evidenza l'alta qualità estetica della maggior chiesa di Firenze, ma poggia su una premessa affatto particolare. Si tratta della stretta somiglianza che facilmente

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *Profugiorum ab aerumna libri tres*, in: ID., *Opere volgari*, a cura di Cecil Grayson, vol. 2, Bari 1966, p. 107.

² CHRISTINE SMITH, *Architecture in the Culture of Early Humanism. Ethics, Aesthetics, and Eloquence: 1400-1470*, New York/Oxford 1992, ad indicem.

³ VITRUVIO, *De architectura*, I, iii, 2, e IV, i, 1-11, con il commento di HANNO-WALTER KRUFF, *Storia delle teorie architettoniche*. Da Vitruvio al Settecento, Bari 1988, pp. 9-11.

⁴ OVIDIO, *Amores*, II, x, 23.

⁵ VITRUVIO, *De architectura*, III, i, 1-9, con il commento di KRUFF (nota 3), pp. 12-15.

⁶ Il brano è citato e discusso in ANTHONY GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, Roma/Bari 2003, p. 370, che rinvia in nota alle due diverse attribuzioni che ne sono state proposte.

CHARLES BURROUGHS

FROM DAEDALUS'S CAVE TO FLORENCE CATHEDRAL

Alberti, Architectural Bodies, and Bodies in Architecture

In 1415 the Florentine priest and explorer Cristoforo Buondelmonti hired a horse and set out to ride from one end of the island of Crete to the other.¹ This and other researches formed the basis of a book, the »Descriptio insulae Cretae«, which Buondelmonti presented in 1416 to a fellow Florentine named Niccolò, probably the eminent humanist Niccolò Niccoli.² The »Descriptio« is a pioneer example of the genre that would be known as chorography, a technical term given currency in the writings of the ancient geographer Ptolemy, recently available in Latin. Indeed Ptolemy's »Geography« was translated into Latin by 1409 by the Florentine Jacopo Angeli da Scarperia, also a member of the circle around Niccolò Niccoli.³ Buondelmonti's chorographic interests, however, were directed less at contemporary Crete – an often primitive and even savage place, in his view⁴ – than at the vestiges of antiquity, and especially at the echoes of the well-known myths associated with the island (for Buondelmonti, they were perhaps history rather than myth). Similar interests are evident in Buondelmonti's better known »Liber archipelagi insularum«, which deals with the Aegean as a whole. This »island book«

¹ Buondelmonti's journey across Crete took 26 days (he also took a boat around the island); FOLKER REICHERT, *Erfahrung der Welt: Reisen und Kulturbegegnung im späten Mittelalter*, Stuttgart 2001, p. 125. Information about Buondelmonti is very scanty, and mostly derived from his own writings. On the man and his achievement see, apart from Reichert's book, FRANCO CARDINI, ad voc., in: *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, Rome 1972, pp. 198–200; J. P. A VAN DER VIN, *Travellers to Greece and Constantinople*, Leiden 1980, pp. 133–150; FRANCESCA LUZZATI LAGNÀ, *La funzione politica della memoria di Bisanzio nella »Descriptio Cretae« (1417–1422) di Cristoforo Buondelmonti*, in: *Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano* 94, 1988, pp. 395–420; HILARY TURNER, *Cristoforo Buondelmonti: adventurer, explorer and cartographer*, in: MONIQUE PELLETIER (ed.), *Géographie du monde au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris 1989, pp. 207–216.

² The date of the first version is sometimes given as 1417; REICHERT (as in note 1), p. 126.

³ Interest in Ptolemy's »Geographia« was a marked feature of the circle around Chrysoloras, who owned a manuscript which he bequeathed to Palla Strozzi on his death in 1415; PAUL BOTLEY, *Latin translation in the Renaissance: the theory and practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti and Desiderius Erasmus*, Cambridge/New York 2004, p. 14 n. 49. In 1405 Leonardo Bruni, who had learned Greek from Chrysoloras, was preparing a translation of the work, as he noted in a letter to Niccolò Niccoli in which he asked for the loan of a manuscript and of the text of a partial translation already carried out by Chrysoloras; *ibid.*, p. 13. Jacopo Angeli had owned a manuscript since 1400; he completed his translation c. 1405; VAN DER VIN (as in note 1), p. 133. The identity of the dedicatee of the »Descriptio« seems proven by the acquisition by Niccolò Niccoli of Buondelmonti's manuscripts after the latter's death; TURNER (as in note 1), p. 216.

⁴ LUZZATI LAGNÀ (as in note 1), p. 401; Buondelmonti speaks of »homines brutales« living in caves in the mountains, and dressed in animal skins. They do not use fire to cook their meat; rather they dry it in the sun. There is an obvious resemblance to the Cyclopes, the familiar models of pre-social humans, as noted below.

ZAHLENSYMBOLIK UND MESSBARE SCHÖNHEIT

Architekturästhetik zwischen Mittelalter und Neuzeit

Überzeugt davon, daß ein Bauwerk durch nichts besser vor der Zerstörungswut des Menschen geschützt sei als durch die Würde und Anmut seiner Form,¹ räumt Leon Battista Alberti in seinem Architekturtraktat der Schönheit eine deutliche Vorrangstellung vor der Festigkeit und der Zweckmäßigkeit ein, den beiden anderen von Vitruv übernommenen wesensbestimmenden Merkmalen der Architektur.² Er geht sogar so weit, der architektonischen Schönheit einen besänftigenden Einfluß auf kriegswütige Feinde zuzutrauen³ und stellt sie damit – unausgesprochen – der Musik an die Seite, deren Macht es Orpheus ermöglicht hatte, Tiere zu zähmen und Pflanzen zu bezaubern.

Bemerkenswert und für die weitere Entwicklung der Architekturtheorie wegweisend war aber nicht nur der hohe Stellenwert, den Alberti der architektonischen Schönheit einräumte, sondern auch seine zweifache Behandlung dieser Thematik, die einerseits den Entwurf einer Philosophie des Schönen in der Baukunst beabsichtigte, andererseits aber auch auf eine in der Baupraxis anwendbare Kunstlehre zielte.⁴ Die damit angestrebte Nobilitierung der Architektur blieb auf diese Weise nicht nur ein Anliegen humanistischer Traktatliteratur, sondern wurde auch eine Angelegenheit praktischer Realisierbarkeit. Das von der kunsthistorischen Forschung immer wieder diskutierte Verhältnis zwischen den in Albertis Architekturtraktat formulierten Prinzipien und der Wirklichkeit der von ihm entworfenen Bauten⁵ läßt sich gerade anhand seiner Vorstellungen von architektonischer Schönheit erstaunlich präzise bestimmen und wirft zudem ein erhellendes Schlaglicht auf Albertis Position im geistesgeschichtlichen Kontext seiner Zeit.

Als Kriterien der Schönheit nennt Alberti Zahl (»*numerus*«), Beziehung (»*finitio*«) und Anordnung (»*collocatio*«). Die *Zahlen* (»*numeri*«) unterscheidet er zunächst in gerade und ungerade, die – in Analogie zu ihrem Vorkommen in der Natur – am

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria libri decem*, VI, 2, hg. von MAX THEUER, Wien/Leipzig 1912 (Nachdruck Darmstadt 1975), S. 293.

² HANNO-WALTER KRUFF, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, S. 44 ff.

³ ALBERTI ed. THEUER (wie Anm. 1), VI, 2, S. 293.

⁴ MICHAEL JÄGER, *Die Theorie des Schönen in der Renaissance*, Köln 1990, S. 44 ff.

⁵ Während RUDOLF WITTKOWER (*Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969; zuerst engl. 1949) Albertis Architekturtraktat einen geradezu dogmatischen Charakter beimißt, relativiert HEINRICH KLOTZ (L. B. Albertis »*De re aedificatoria*« in *Theorie und Praxis*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 32, 1969, S. 93–103) diesen Zusammenhang. Auch HELLMUT LORENZ (*Leon Battista Alberti*, in: *Exempla historica. Epochen der Weltgeschichte in Biographien*, Bd. 2: *Humanismus, Renaissance und Reformation, Bildende Künstler in Italien*, Frankfurt 1983, S. 27–50) betont vor allem die Eigengesetzlichkeit der verschiedenen Medien, in denen Alberti tätig war.

»QUOD ANIMUM EXCITAT« – ZUR WAHRNEHMUNG UND WIRKUNG VON ARCHITEKTUR IN DER FRÜHRENAISSANCE

Die zeitgenössische Wahrnehmung von Werken der Kunst hat in der kunstgeschichtlichen Forschung immer schon Beachtung gefunden, in neuerer Zeit jedoch mehr und mehr auch zu systematischen Studien Anlaß gegeben. Wie wurden zu verschiedenen Zeiten Werke der Bild- und der Baukunst gesehen und beschrieben, welche Absichten wurden dabei verfolgt, welchen Vorbildern und welcher Begrifflichkeit, welchen literarischen Gattungen und welcher Topik zeigte man sich verpflichtet? Was läßt sich als authentisches Zeugnis eigener Wahrnehmung verstehen, das konstitutive Bedeutung nicht nur für die künstlerische Rezeption, sondern auch für die künstlerische Produktion der Zeit gehabt haben könnte? Fragen wie diese sind in jüngster Vergangenheit zunehmend Gegenstand von Spezialuntersuchungen geworden.¹ Im folgenden geht es um ein in der Architekturtheorie erstmals von Alberti reflektiertes Wirkungsmoment, auf das jedoch bald nach Alberti auch andere zeitgenössische Autoren den Blick gelenkt haben und das in späteren Architekturlehren, insbesondere in denen des 18. Jahrhunderts, einen zentralen Stellenwert einnahm.

Generell gilt für die hier interessierende Epoche der Frührenaissance, daß der im Mittelalter vorherrschende Typ von Architekturbeschreibung, das dichterische Baulob, das letztlich in der Antike seine Wurzeln hatte, in ihr noch lange weiterlebte, so auch in der ebenfalls antiken Vorbildern verpflichteten Form des Stätelobs. Daß insbesondere in diesem Genre der byzantinische Gelehrte Manuel Chrysoloras, mit dessen Lehrtätigkeit in Florenz die Griechischstudien in Italien einsetzten, durch seine 1411 in Rom verfaßte »Synkrisis«, eine vergleichende Beschreibung von Rom und Byzanz, den Florentiner Humanisten wesentliche Impulse gegeben habe und auch darüber hinaus die Entwicklung der Architekturbeschreibung in der Frührenaissance bis etwa 1460 von ihm beeinflußt gewesen sei, hat Christine Smith in ihrem 1992 erschienenen Buch »Architecture in the Culture of Early Humanism« ausführlich auseinandergesetzt.² Auch Albertis Architekturbeschreibungen seien davon nicht ausgenommen. Als Beleg dafür könne Albertis Lobpreis der Florentiner Domkuppel in der Widmung der italienischen Fassung seines Malereitraktates an Brunelleschi gelten. Aus dieser Textstelle und aus der zu Beginn des um 1442 verfaßten Traktates »Profugiorum ab aerumna libri III« geäußer-

¹ Hier sei nur hingewiesen auf CHRISTINE SMITH, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400–1470*, New York/Oxford 1992; GÜNTHER BINDING/ANDREAS SPEER (Hgg.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart 1993; ARNULF ARWED, *Architektur- und Kunstbeschreibungen von der Antike bis zum 16. Jahrhundert*, München/Berlin 2004. Ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört die vor allem auf Pilgerberichten basierende Studie von ARNOLD ESCH, *Anschaung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters*, in: *Historische Zeitschrift* 253, 1991, S. 281–312.

² SMITH (wie Anm. 1), S. 45ff., 150ff., 171ff.

HANS W. HUBERT

LINEAMENTA UND PULCHRITUDO

Anmerkungen zu Albertis Architekturentwurf

In dem langdauernden Prozeß des Aufstiegs der Architektur von einer *ars mechanica* zu einer *ars liberalis*, der sich an der Schwelle vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit vollzog, nimmt Albertis Traktat »De re aedificatoria« eine zentrale Stellung ein.¹ Alberti formuliert darin nämlich einen streng arbeitsteiligen Werkprozeß, bei dem der Architekt (»architectus«) nur für den Bauentwurf verantwortlich ist, während für die Bauausführung Handwerker und Hilfskräfte unter der Anleitung eines ebenfalls praktisch tätigen Bauleiters (»faber tignarius«) zuständig sind. Diese sind nach seiner Ansicht nur das Instrument zur Verwirklichung der Ideen des Architekten. Alberti geht sogar noch weiter, indem er Architekt und Auftraggeber nicht mehr als Repräsentanten bestimmter sozialer Gruppen beschreibt, die in komplexe und traditionsbefrachtete Handlungssysteme eingebunden sind, sondern als freie Individuen, die nur ihren eigenen Interessen verpflichtet wären und deshalb weitgehend autonom handeln könnten.² Klarer läßt sich die herausragende Position des Architekten gegenüber den weisungsgebundenen und auch sozial untergeordneten handwerklichen Kräften kaum formulieren, wenngleich dieses Idealbild mit der Arbeitswirklichkeit der meisten Baumeister im 15. Jahrhundert nur wenig zu tun hatte.³ Die postulierte Position des Architekten als nur noch Planender hat zur Folge, daß der architektonische Entwurf – anders als bei Vitruv – in Albertis Theoriegebäude eine besondere Stellung einnehmen muß. Diesem Thema gelten die folgenden Ausführungen.

Alberti benutzt zur Beschreibung des (gezeichneten) Architekturentwurfs den Begriff »lineamenta«. Schon im Vorwort seines Traktates fällt er zum ersten Mal, und zwar an der Stelle, an der Alberti den inhaltlichen Aufbau seiner Schrift erläutert, indem er

¹ Um sich von Vitruvs Traktat »De architectura« schon äußerlich erkennbar abzusetzen, wählte Alberti in Anlehnung an Ciceros Schrift »De re publica« und an Columellas »De re rustica« den Titel »De re aedificatoria«. Die nach wie vor gültige kritische, lateinisch-italienische Edition stammt von Giovanni Orlandi: LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura* [De re aedificatoria], hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, Mailand 1966; nachfolgend zitiert als ALBERTI ed. ORLANDI/PORTOGHESI. Die deutsche Übersetzung besorgte Max Theuer: LEON BATTISTA ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, hg. von MAX THEUER, Wien/Leipzig 1912 (Reprint Darmstadt 1975); nachfolgend zitiert als ALBERTI ed. THEUER.

² CHRISTOF THOENES, Postille sull'architetto nel de re aedificatoria, in: Leon Battista Alberti. *Architettura e cultura, atti del convegno internazionale*, Mantua, 16.–19. November 1994, Florenz 1999 (Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze, Lettere ed Arti, Miscellanea; 7), S. 28ff.

³ Alberti verkörpert als humanistischer Architekt einen atypischen Fall. Er ist nämlich weder aus den traditionellen Arbeitszusammenhängen der Baupraktiker noch der Ingenieurtechniker hervorgegangen. Ebensovienig ist er als Maler- oder Bildhauer-Architekt wie Giotto oder Arnolfo di Cambio gereift, und er entspricht auch nicht dem Typus des gebildeten Architekturdilettanten, wie er durch Federico da Montefeltro oder Lorenzo il Magnifico verkörpert wurde.

ORNAMENTUM UND SEINE RHETORISCHEN GRUNDLAGEN
IN ALBERTIS ARCHITEKTURTRAKTAT

Hartmut Biermann zum 80. Geburtstag

In seinem Traktat »De re aedificatoria« scheint Leon Battista Alberti kaum einen Gedankengang derart präzise in eine Definition überführt zu haben, wie das Begriffspaar *pulchritudo* und *ornamentum* zu Beginn des sechsten Buches, mit dem er endlich auf Architektur als Kunst zu sprechen kommt:

»[...] pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit; ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati.« (»Schönheit ist ein dem Körper, der schön ist, sozusagen Angehörendes, ihm Eingeborenes und förmlich Übergießendes. Ornament hingegen hat eher die Natur eines *affictum* und *compactum*, als daß es eingeboren ist.«)¹

Es wird allgemein davon ausgegangen, daß die Formulierungen *corpori innatum* und *corpori affictum* die dem Körper eingeborene, ontologisch begründete Schönheit sowie das dem Körper von außen hinzugefügte Ornament exakt erfassen. Dabei werden diese Formulierungen häufig aus ihrem Argumentationszusammenhang isoliert und auf den inhaltlichen Kern reduziert. Der Begriff *compactum* wird in der Regel unterschlagen. »Eingeborene Schönheit« und »von außen hinzugefügtes Ornament« – es ist nicht von der Hand zu weisen, daß diese formelhaften Wendungen den Unterschied zwischen *pulchritudo* und *ornamentum* treffend als zwei grundlegend verschiedene Arten der Teilhabe am schönen Architekturkörper umschreiben, denn eines kann als sicher gelten, Ornament wird diesem Körper im Unterschied zur Schönheit nie »eingeboren« sein.

Problematisch an der Reduktion auf das »eingeborene« und »hinzugefügte« Verhältnis von »pulchritudo« und »ornamentum« zum Architekturkörper ist die damit auf das engste verbundene Annahme einer Wertung Albertis. Die dem Körper eingeborene »pulchritudo« prägt das gesamte Wesen des schönen Körpers, ist unlösbar mit diesem verbunden und daher wesentlich. Das von außen hinzugefügte »ornamentum« hingegen berührt den Wesenskern des schönen Körpers nicht; für eine Architektur ist es zwar nicht unwichtig, doch macht es den schönen Körper nicht aus und ist daher unwesentlich oder, milder ausgedrückt, nicht ganz so wesentlich.² Im historischen Extremfall ist Ornament für den schönen Architekturkörper ganz verzichtbar und, da es keinen Anteil an diesem hat, auch entfernbar, ohne ihn zu zerstören.

¹ LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura* [De re aedificatoria], hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, Bd. 2, Mailand 1966, S. 447–449.

² Prägend die Ansicht von JACOB BURCKHARDT, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart 31891, S. 17; DERS., *die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgart 71924, S. 48.

LEON BATTISTA ALBERTI: BEGRÜNDER EINER THEORIE
DES »ZENTRALBAUS« IN DER RENAISSANCE?

I.

Im ersten Abschnitt seiner »Architectural Principles in the Age of Humanism«, einer der grundlegenden Untersuchungen zur Architektur der Renaissance, behandelt Rudolf Wittkower Albertis im siebten Buch der »Res aedificatoria« dargelegte Anschauungen zum Sakralbau, in denen er nicht weniger sieht als »das erste vollständige Programm der idealen Renaissance-Kirche«. ¹ Alberti, so Wittkower, empfehle für Kirchengrundrisse neun geometrische Figuren: zuerst den Kreis, für den die Natur eine besondere Vorliebe hege; als Derivate des Kreises sodann das Quadrat, das Hexagon, das Oktagon, Dekagon, Dodekagon; schließlich drei »developments from the square«, nämlich Rechtecke mit den Proportionen 3:2, 4:3 und 2:1. Keiner dieser Formen gebe Alberti ausdrücklich den Vorzug, aber, so schränkt der Autor ein, »a bias in favour of the round form seems to be implied, judging from his remarks about nature's love for the round«. ² Diese Ausführungen bilden den Ausgangspunkt für Wittkowers überaus folgenreiche und in der Forschung weithin akzeptierte These vom Zentralbau als ästhetischem Ideal und zugleich symbolischem Ausdruck einer spezifischen Religiosität der Renaissance, das eigentliche Thema des Abschnitts. Im folgenden soll gezeigt werden, daß Albertis Absichten an dieser wichtigen Stelle in eine wesentlich andere Richtung gingen. ³

Die fraglichen Ausführungen Albertis finden sich im vierten Kapitel seines siebten Buches. ⁴ Der Tempel besteht, wie er einleitend definiert, aus *porticus* und *cella interior*, also der Säulenhalle und einem ungeteilten Raum, für den er im folgenden mehrere mögliche Grundrißformen anführt. Dabei nennt er zunächst drei Formkategorien, die runde, die viereckige und die vieleckige: »*alia rotunda, alia quadrangula, alia demum*

¹ RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Studies of the Warburg Institute; 19), London 1949; maßgeblich ist die dritte, »completely revised edition« von 1962, die auch der deutschen Übersetzung von George Lesser zugrundeliegt; vgl. DERS., *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*, München 1969. Im folgenden wird nach der englischsprachigen Ausgabe von 1962 zitiert.

² WITTKOWER, *Principles* (wie Anm. 1), S. 5.

³ Der vorliegenden Studie liegt ein Abschnitt meiner Dissertation zum kirchlichen Zentralbau im Quattrocento zugrunde; dort findet sich eine z. T. ausführlichere Behandlung der angeschnittenen Probleme. Für Hinweise, Anregungen und kritische Lektüre möchte ich an dieser Stelle Georg Satzinger, Joachim Poeschke, Hans W. Hubert, Manfred Luchterhandt und Christof Thoenes danken.

⁴ Der hier relevante Textabschnitt ist im Anhang abgedruckt; der lateinische Text folgt der maßgeblichen Ausgabe: LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura [De re aedificatoria]*, hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, 2 Bde., Mailand 1966. Die übrigen Passus aus der »Res aedificatoria« werden im folgenden in der Regel im lateinischen Original und in den Fußnoten in der deutschen Übersetzung von Max Theuer zitiert; vgl. LEON BATTISTA ALBERTI, *Zehn Bücher über die Baukunst*, hg. von MAX THEUER, Wien/Leipzig 1912 (Nachdruck Darmstadt 1991).

PORTA UND ARCUS – STADTTOR UND TRIUMPHBOGEN
BEI ALBERTI

Die Bedeutung des römischen Triumph- und Ehrenbogens für Leon Battista Alberti wird sowohl durch seine detaillierte Erörterung des Themas im achten Buch seines Architekturtraktates »De re aedificatoria« als auch durch den Einfluß des Motivs auf seine Sakralbauten bestätigt. So gehen die Fassadenentwürfe seiner Kirchen maßgeblich auf eine intensive Auseinandersetzung mit dem Triumphbogenmotiv zurück. »Io credo più a chi fece therme et Pantheon et tutte queste cose maxime«, schrieb Alberti in einem Brief an Matteo de' Pasti, der in Rimini seine Anweisungen für die Umwandlung der gotischen Franziskanerkirche zum antikischen Tempio Malatestiano (Abb. 1) entgegennahm.¹ Die antiken Monumente bildeten für ihn die Orientierungspunkte für eine neue Architektur, und er rühmte sich, alle maßgeblichen Überreste zu kennen.² Alberti hat zweifellos zu den »cose maxime« auch die »archi trionfali« gerechnet. Der entwickelte stadtrömische Typus des Septimius-Severus- und Konstantinsbogens (Abb. 4, 5), der seinem »arcus triumphorum« im achten Buch von »De re aedificatoria« zugrunde liegt, mußte ihm als ideale Synthese von Architektur und Skulptur erschienen sein, eine Kombination von Pylonen mit großen und kleinen Bögen, die Verbindung einer Pfeilerarkade mit einer Säulenkolonnade, eine vielseitig kombinierbare Erfindung also, bei der es vor allem auf das Verhältnis des Ganzen zum Detail und auf die Proportionen ankam.

Die römischen Triumph- und Ehrenbögen stellten in der Renaissance den Inbegriff antiker Denkmalarbeit dar. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts entwickelte sich der Triumphbogen zusammen mit dem Theaterwandsystem, mit dem er freilich genetisch verwandt ist, zu den wichtigsten römisch-antiken Architekturthemen und Motivkomplexen, die von den Renaissancebaumeistern studiert und verarbeitet worden sind. Das Interesse der Architekten und Zeichner offenbart sich in einer Vielzahl von Bauaufnahmen. In der ausgeführten Architektur wurde das Triumphbogenmotiv nicht nur

Für Unterstützung, Anregungen und konstruktive Kritik möchte ich mich herzlich bei Marco Collareta, Arnold Esch, Martin Fell, Joachim Poeschke und Sabine Rogge bedanken.

¹ New York, Pierpont Morgan Library, MA 1734; hier zitiert nach CORRADO RICCI, *Il Tempio Malatestiano*, Mailand/Rom 1924 (Reprint Rimini 1974), S. 587, Dok. VIII. Zu diesem Brief siehe auch LUCIA BERTOLINI, *Lettera a Matteo de' Pasti*, in: JOSEPH RYKWERT und ANNE ENGEL (Hgg.), *Leon Battista Alberti*, Katalog der Ausstellung, Mantua, Palazzo Te, 10. September–11. Dezember 1994, S. 456, Kat.-Nr. 54.

² LEON BATTISTA ALBERTI, *L'architettura* [De re aedificatoria], hg. von GIOVANNI ORLANDI und PAOLO PORTOGHESI, Bd. 2, Mailand 1966, S. 443. Siehe dazu auch die Artikel von FRANCESCO PAOLO FIORE, *Leon Battista Alberti e Roma*, in: DERS. (Hg.), *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, Katalog der Ausstellung, Rom, Musei Capitolini, 24. Juni–16. Oktober 2005, Mailand 2005, S. 20–31, HOWARD BURNS, ebd., S. 32–43, und ALESSANDRO VISCOGLIOSI, ebd., S. 68–79.

MASSIMO BULGARELLI

L'AVANCORPO DI SANT'ANDREA A MANTOVA

Architettura e liturgia

Nelle due chiese mantovane realizzate su progetto di Leon Battista Alberti si trova una singolare soluzione di facciata. È una struttura organizzata su piani diversi, aperta all'esterno da una loggia che dà accesso agli edifici, sopra la quale si trova un ambiente affacciato sull'interno: un vero e proprio avancorpo. In San Sebastiano, per vari motivi, è difficile leggere questa parte anteriore dell'edificio (fig. 1). In primo luogo, non sappiamo a quale uso fosse destinata la *ecclesia propria* gonzaghessa; secondariamente, manca un sistema di scale adeguato alla presenza dell'ambiente superiore, che, tuttavia, da immagini risalenti ai secoli XVIII e XIX, risulta aperto verso l'interno per tramite di una sorta di balcone su colonne.¹ Non aiutano, infine, i pesanti rifacimenti che, nel secolo scorso, hanno trasformato la chiesa superiore in un torso informe.

La soluzione risulta più compiutamente articolata nel Sant'Andrea (fig. 2), grazie a un sistema di ambienti collocati sotto la grande volta che grava sulla facciata. Per ricostruire il progetto albertiano è necessario tener conto di due importanti risultati conseguiti dalla storiografia in tempi relativamente recenti.

Da Paolo Pozzo in poi la grande volta sommitale è stata in genere considerata un elemento di disturbo alla classica sobrietà della facciata, aggiunto in un momento imprecisato della storia dell'edificio (fig. 3). Con la conseguente proposta di eliminarlo, fisicamente o metaforicamente, dalla vista. Fino a quando è riemerso dagli archivi il disegno di Hermann Vischer il Giovane.² La presenza dell'ombrellone nel foglio dei primi del Cinquecento ha di fatto risolto la questione dell'appartenenza della struttura alla fabbrica quattrocentesca, aprendo quella del suo significato.

Contemporaneamente alla pubblicazione del disegno, è stata avanzata l'ipotesi che l'ombrellone debba essere considerato una struttura pensata *ab origine* per proteggere la

Ringrazio per l'aiuto Matteo Ceriana, Giulia Ceriani Sebregondi, Saverio Lomartire, Richard Schofield, Carlo Tosco, Livio Volpi Ghirardini.

¹ JEAN-BAPTISTE SEROUX D' AGINCOURT, *Histoire de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, vol. 4, Planches: architecture et sculpture, Parigi 1823, tav. LII. Al 1884 risale una proposta di intervento sulla chiesa, che prevede la chiusura del portale di comunicazione fra ambiente superiore dell'avancorpo e balcone su colonne, Archivio Centrale dello Stato, Roma, Pubblica Istruzione, Dipartimento Antichità e Belle Arti, II versamento, b. 169, fasc. 1997, che contiene tre litografie del progetto. Ipotesi sull'originaria funzione della chiesa in HOWARD SAALMAN, *Alberti's San Sebastiano in Mantua*, in: *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smith*, Firenze 1985, pp. 645-650; ARTURO CALZONA e LIVIO VOLPI GHIRARDINI, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Firenze 1994, pp. 102-139.

² WOLFGANG LOTZ, *Zu Hermann Vischers d. J. Aufnahmen italienischer Bauten*, in: *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae*, München 1961, pp. 173-174.

A RE-READING OF ANTONIO LABACCO'S DRAWING OF
SAN SEBASTIANO IN MANTUA

San Sebastiano in Mantua is the most damaged of all Alberti's buildings (Fig. 1 and 2).¹ It has suffered not only from neglect but also from significant alterations, with the result that it now bears only a vague resemblance to the building Alberti set out to build. Just how extensive the damage and changes to it were can be seen through a brief summary of its history.²

Begun in 1460 for Ludovico Gonzaga, Marquis of Mantua, it was only partly built when Alberti died in 1472. At that time it still lacked the vault over the crossing, much of the façade block, and the stairs leading to the church's portico.³ Of these three elements, the vault over the crossing was not begun until 1499, over a quarter of a century after Alberti's death, and almost certainly to an altered truncated design; the façade was still under construction in 1479 and was probably completed late in the fifteenth century, again to an altered design as is suggested by the abandonment of stone detailing in the upper reaches of the façade; and the covered set of stairs at the northern end of the portico was built during the sixteenth century, perhaps using materials taken from a fifteenth-century monastery, thus further distorting Alberti's original intentions (Fig. 3).⁴ Although work on the building continued intermittently during the sixteenth

¹ This essay develops a suggestion made in PAUL DAVIES, Review of ARTURO CALZONA and LIVIO VOLPI GHIRARDINI, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Florence 1994, in: *The Burlington Magazine* 137, November 1995, pp. 754–755.

The author was not able to consult BARBARA BÖCKMANN, *Zahl, Maß und Maßbeziehung in Leon Battista Alberti's Kirche San Sebastiano zu Mantua*, Hildesheim 2004, which appeared after this essay was finished.

² Alberti's San Sebastiano has been among the most intensively studied of all Italian fifteenth-century buildings and has a vast bibliography. The principal comprehensive studies of the building and its history are RICHARD LAMOUREUX, *Alberti's Church of San Sebastiano in Mantua*, New York/London 1979; ARTURO CALZONA, *Mantova Città dell'Alberti. Il San Sebastiano: Tomba, Tempio, Cosmo*, Parma 1979; ARTURO CALZONA and LIVIO VOLPI GHIRARDINI, *Il San Sebastiano di Leon Battista Alberti*, Florence 1994; BÖCKMANN (as in note 1). Much important documentation for the building history was also published in CORINNA VASIĆ VATOVEC, Luca Fancelli, *architetto. Epistolario gonzaghesco*, Florence 1979.

³ Scholars differ markedly in their interpretations of how quickly the building was built. CALZONA, *Mantova* (as in note 2) argues the church was built very quickly, with the crossing vault already constructed by 1477 (p. 87). He modifies his position in CALZONA and VOLPI GHIRARDINI (as in note 2) to take into account the contract of 1499 to raise the main vault over the crossing, but he still maintains that much of the main body of the church was finished as early as 1463 (pp. 37–65). Other scholars including LAMOUREUX (as in note 2) and VASIĆ VATOVEC (as in note 2) argue for a slower history of construction.

⁴ For the construction of the cross vault see LAMOUREUX (as in note 2), p. 55; CALZONA and VOLPI GHIRARDINI (as in note 2), p. 86. The date of the façade's completion has, like the church itself, been the object of various differences of scholarly opinion; it is argued to be c. 1479 in RUDOLF WITTKOWER, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York 1949 (1962 ed.), p. 50, and by CALZONA and VOLPI GHIRARDINI, *ibid.*, pp. 84–85, on the grounds that a document of 25 May 1479 refers to the hauling up

PERSONENREGISTER

- Acciaiuoli, Donato 130
Agostino di Duccio 54, 64, III, 113 Anm. 127
Aldobrandini, Giovanni 202, 206 Anm. 33
Aleardi, Francesco 270 Anm. 58
Alexander d. Gr. 33, 34
Alexander VI. (Rodrigo Borgia), Papst 132
Aliprandi, Bonamonte 292
Angeli, Jacopo 171
Angelico, Fra (Fra Giovanni da Fiesole) 112
Anm. 125, 116 Anm. 136, 140, 141f., 143
Antigonos 42
Antonius Augustinus 84 Anm. 33
Apelles 42
Aquila, Silvestro dell' 74, 75
Argelati, Filippo 13
Aristides Quintilianus 187
Aristoteles 176 Anm. 22, 183, 186, 225
Aristoxenos 189
Arnolfo di Cambio 209 Anm. 2
Astri, Jacopo d' 68
Augustus, Kaiser 266
Aurelian, Kaiser 135, 136, 154, 155
- Baldini, Gianni 306, 308
Baldovinetti, Alessio 144
Banham, Reyner 183
Barbaro, Familie 13
Barbaro, Francesco, d. Ä. 13 Anm. 6
Bartoli, Cosimo 41, 276f.
Bartzizza, Gasparino 12-15, 16, 17, 18, 19, 21
Bassani, Claudio 306
Beatrix von Lothringen, Markgräfin von Tuszien
289
Bellini, Gentile 65
Bellini, Giovanni 114-117, 121, 141, 162
Bellori, Giovan Pietro 51
Bembo, Pietro 108 Anm. 110, 120f.
Benvenuto da Imola 268
Bernini, Gianlorenzo 170
Bessarion, Johannes, Kardinal 85, 86
Biermann, Veronica 217f., 248
Biondo, Flavio 31, 134, 136ff., 139, 164, 264, 270,
274, 275, 292, 293
Biondo, Michelangelo 46
Blasius von Parma s. Pelacani, Biagio
Boccaccio, Giovanni 93, 176 Anm. 22
Bonifaz VIII. (Benedetto Gaetani), Papst 126
Bonifaz IX. (Pietro Tomacelli), Papst 137
Bonifaz von Canossa, Markgraf von Tuszien 289
- Borgia, Rodrigo, Kardinal s. Alexander VI., Papst
Botticelli, Sandro 64, 143, 144
Bracciolini, Poggio 78, 128, 134-137, 138, 145, 149,
155, 163, 164, 175 Anm. 18, 183, 264, 270
Bramante, Donato 59, 65, 66
Brandenburg, Barbara von, Markgräfin von Mantua
162
Brunelleschi, Filippo 17, 18, 49, 54, 61, 63, 104
Anm. 94, 106, 117 Anm. 145, 129, 167, 169, 174,
175, 182, 197, 225
Bruni, Leonardo 171 Anm. 3, 172, 183, 205
Anm. 28, 267f.
Bruno, Giordano 121 Anm. 165
Bulgarelli, Massimo 54, 278
Buondelmonti, Cristoforo 171f., 177
Burckhardt, Jakob 8, 227 Anm. 2, 248 Anm. 20
Burns, Howard 218f., 221
Bussi, Giovanni Andrea, Bischof von Aleria 33
Anm. 58
- Callimachus s. Kallimachus
Calzona, Arturo 306
Campano da Novara 18
Cassiodor 137
Castagno, Andrea del 71
Castiglione, Baldassare 119
Cellini, Benvenuto 46
Celsus 34
Cennini, Cennino 172 Anm. 9
Cesariano, Cesare 59
Chantelou, Paul Fréart de 170
Chrysoloras, Manuel 171 Anm. 3, 197, 270
Cicero, Marcus Tullius 12f., 16, 20, 21 Anm. 40, 80,
102 Anm. 90, 176 Anm. 19, 205, 206, 209 Anm. 1,
212, 226, 229, 230-234, 236, 237, 238, 239, 240f.
Ciriaco d'Ancona s. Cyriacus von Ancona
Colonna, Prospero, Kardinal 129
Columbus, Christoph 18
Columella 15, 16, 20, 209 Anm. 1
Contius, Antonius 84 Anm. 33 und 34
Cossa, Francesco del 144
Crivelli, Carlo 144
Cyriacus von Ancona 124f., 138, 149, 161, 268
- Dante Alighieri 46, 73
De Maria, Sandro 268
Diodorus Siculus 175 Anm. 18, 176 Anm. 19, 177,
178, 179 Anm. 36 und 37, 181 Anm. 44
Diogenes Laertius 15

- Domenichi, Lodovico 41
 Domitian, röm. Kaiser 263
 Donatello 54, 57, 59, 61, 62, 63f., 68, 70, 71, 72, 75,
 112 Anm. 125, 114, 129
 Dondi, Giovanni de' (Giovanni dall'Orologio) 30
 Anm. 38, 201, 267, 268
 Drerup, Heinrich 79
 Durando, Guglielmo s. Durante, Guillelmus
 Durante, Guillelmus 166
 Dürer, Albrecht 51
- Eliseo, Bischof von Mantua 289
 Ellis, Havelock 43
 Este, Familie 101 Anm. 84
 Este, Isabella d', Markgräfin von Mantua 68,
 74
 Euklid 18, 215
 Euphranor 42
 Eyck, Jan van 206
- Fancelli, Luca 106, 107
 Félibien, André 51
 Feliciano, Felice 163
 Ferrarino, Michele Fabrizio 142 Anm. 60
 Fibonacci, Leonardo von Pisa, gen. s. Leonardo
 von Pisa
 Figino, Giovanni Pietro 199 Anm. 7
 Filarete, Antonio di Pietro Averlino, gen. 43, 49,
 54, 63, 131 Anm. 31, 168, 169, 174 Anm. 14, 199,
 200f., 203, 204, 206, 207, 253f., 294 Anm. 56
 Filelfo, Francesco 13 Anm. 6
 Fontana, Giovanni 180 Anm. 39
 Foucault, Michel 181
 Francesco d'Antonio 54, 56
 Francesco di Giorgio s. Martini, Francesco di
 Giorgio
 Freud, Sigmund 43
 Friedrich II., Kaiser 30
 Friedrich III., Kaiser 138
 Frings, Marcus 246
- Gaddi, Agnolo 141
 Galdi, Alfonso 306
 Garibaldi, Giuseppe 159
 Garin, Eugenio 94
 Gavasetti da Novellara, Pietro 295
 Gellius, Aulus 12, 37
 Gentile da Fabriano 140
 Georg von Trapezunt 13 Anm. 6
 Germanino, Andrea del 254
 Gherardi, Giovanni da Prato 201
 Ghiberti, Lorenzo 54, 57, 61, 63, 64, 129, 212
 Anm. 14
- Giocondo, Giovanni, Fra 133 Anm. 35, 215, 247
 Anm. 16
 Giotto di Bondone 140 Anm. 57, 209 Anm. 2
 Giovanni Antonio da Arezzo 107
 Giovanni da Prato s. Gherardi, Giovanni da Prato
 Gonzaga, Familie 117 Anm. 141, 294
 Gonzaga, Federico II, Markgraf von Mantua
 (Herzog von Mantua seit 1530) 293 Anm. 50,
 295, 296
 Gonzaga, Francesco, Kardinal 59, 161, 164, 202,
 288, 294, 295
 Gonzaga, Francesco, Signore von Mantua 287
 Gonzaga, Francesco II, Markgraf von Mantua
 295
 Gonzaga, Gianfrancesco I, Markgraf von Mantua
 17, 117 Anm. 141
 Gonzaga, Ludovico III, Markgraf von Mantua 68,
 72, 75, 199, 202, 284, 286, 288, 292, 294, 295, 299,
 305
 Gozzoli, Benozzo 62, 64, 75, 141
 Grafton, Anthony 8
 Grayson, Cecil 12
 Greenhalgh, Michael 114
 Gregor I., d. Gr., Papst, hl. 135
 Gregor II., Papst 135
 Guarinus Veronensis 33 Anm. 58
- Hadrian I., Papst 135
 Heinrich III., Kaiser 289
 Heinrich IV., Kaiser 289
 Heinrich V., Kaiser 289
 Herodot 181 Anm. 44, 270
 Honorius, Kaiser 135, 141, 154
 Horaz 16, 177
 Hotomannus, Franciscus 84 Anm. 33
 Hrabanus Maurus 35
 Hugo von St. Viktor 166 Anm. 8
- Imdahl, Max 120
 Isaia da Pisa 75
 Isidor von Sevilla 35
- Jacobus de Voragine (Varagine) 166 Anm. 8
 Janitschek, Hubert 12
 Janson, Horst W. 50
 Jenson, Nicolaus 102 Anm. 90
 Joannides, Paul 54
 Johannes XXIII. (Baldassare Cossa), Papst
 13
 Josephus, Flavius 152, 258, 259, 275
 Juvenis, Jean, Kardinal 137

- Kallimachus 177
 Kanerva, Liisa 176
 Karl d. Gr., Kaiser 292
 Karl IV., Kaiser 287
 Kittler, Friedrich A. 8
 Knell, Heiner 249
 Kolumbus, Christoph s. Columbus
 Krautheimer, Richard 148, 249, 251, 252
 Kristeller, Paul Oskar 68
 Krohn, Wolfgang 94
 Kruse, Christiane 44
- Labacco, Antonio 302–305, 307, 308, 309f., 312f.
 Labowsky, Lotte 86
 Lactantius 176 Anm. 19
 Lamoureux, Richard 306, 313
 Land, Norman E. 49
 Landino, Cristoforo 7, 96 Anm. 75
 Landriani, Gerardo, Bischof von Lodi 13
 Lapo da Castiglionchio d. J. 165
 Laurana, Francesco 75
 Laurana, Luciano 95, 103, 104 Anm. 91, 107
 Anm. 103, 107 Anm. 105, 108 Anm. 108, 109, 117
 Anm. 141
 Leo III., Papst 292
 Leo X. (Giovanni de' Medici) 242
 Leonardo da Vinci 52, 65, 66
 Leonardo von Pisa, gen. Fibonacci 18, 217 Anm. 22
 Lightbown, Ronald W. 152
 Lippi, Filippino 147 Anm. 67, 161
 Lippi, Filippo 112 Anm. 124, 144
 Livius, Titus 12, 135 Anm. 41, 177, 274
 Longus 109 Anm. 110
 Loschi, Antonio 138
 Lücke, Hans-Karl 211
 Lukian 15
 Lukrez 181 Anm. 45
- Malatesta, Roberto 268, 269
 Malatesta, Sigismondo Pandolfo, Signore von
 Rimini 72, 222, 268, 269, 278
 Mancini, Girolamo 8
 Manetti, Antonio di Tuccio 117 Anm. 145, 167, 168,
 202, 293 Anm. 49
 Manetti, Giannozzo 60, 127, 165, 167, 168
 Mansuelli, Guido Achille 266
 Mantegna, Andrea 64, 68, 74, 132, 133, 136, 148–154,
 155, 156, 163, 164, 267
 Manuel II. Paläologus, Kaiser 270
 Marasca, Bartolomeo 162 Anm. 91
 Marcanova, Giovanni 125 Anm. 9, 163, 164
 Marsuppini, Carlo 169, 174, 175
 Martianus Capella 168
- Martin V. (Oddo Colonna), Papst 13
 Martini, Francesco di Giorgio 95, 103 Anm. 91, 106
 Anm. 97, 107 Anm. 106, 108 Anm. 108, 143, 247,
 254
 Martins de Roriz, Fernão 18
 Masaccio 54, 56f., 62, 63, 112 Anm. 125, 113, 114, 140
 Maso di Banco 139
 Medici, Lorenzo de', gen. il Magnifico 130f., 169,
 209 Anm. 3
 Meister Ludovicus 114
 Melozzo da Forlì 75
 Michelangelo Buonarroti 170
 Michelozzo di Bartolomeo 106
 Mildner Flesch, Ursula 230
 Montaigne, Michel de 51
 Montecatini, Ugolino da 30 Anm. 38
 Montefeltro, Elisabetta da 268
 Montefeltro, Federico da, Herzog von Urbino 31,
 86, 95, 96 Anm. 75, 100, 102 Anm. 84, 102
 Anm. 85, 108 Anm. 110, 117 Anm. 141, 209
 Anm. 3, 268f.
 Muffel, Nikolaus 138
- Näcke, Paul 43
 Neri di Bicci 112 Anm. 124
 Nerli, Antonio, Abt 287f., 289, 292
 Niccoli, Niccolò 171, 267
 Nikolaus V. (Tomaso Parentucelli), Papst 33, 127f.,
 131, 135, 137, 142, 159, 270 Anm. 62
 Nikolaus von Kues, Kardinal 18, 19, 95 Anm. 71,
 187f.
 Nuvoloni, Ludovico, Abt 294
- Ovid 16, 41, 43, 44, 46, 47, 51, 52, 172
- Paleotti, Gabriele 46
 Palladio, Andrea 91, 247
 Palmieri, Mattia 128 Anm. 18
 Pandoni, Porcellio de' 108 Anm. 108
 Pannartz, Arnold 33 Anm. 58
 Panofsky, Erwin 120
 Paolo Romano 75
 Park, Katherine 29
 Parmigianino, Francesco Mazzola, gen. 53
 Parrasio, Pietro Paolo 108 Anm. 110
 Pasti, Matteo de' 190, 202, 218, 222, 257
 Paul II. (Pietro Barbo), Papst 161
 Paulus, hl. 166, 181 Anm. 43
 Pedemonte, Pompeo 296
 Pelacani, Biagio 17, 18
 Perugino, Pietro 64, 66, 121
 Petrarca, Francesco 14, 73, 79 Anm. 7, 270
 Petrus von Eboli s. Pietro d'Eboli

- Pfisterer, Ulrich 43
 Piero della Francesca 62, 64, III, 113 Anm. 127, 269
 Pietro d'Eboli 30
 Phidias 43
 Philostratus, Flavius, d. Ä. 44f., 50, 51, 52, 81
 Anm. 25
 Piero di Cosimo 163 Anm. 96
 Pietro da Milano 54, 75
 Pietro da Novellara s. Gavasetti da Novellara,
 Pietro
 Pino, Paolo 45
 Pisanello 17
 Pius II. (Enea Silvio Piccolomini), Papst 8, 78
 Anm. 5, 127, 162, 163, 206ff., 292, 293
 Pius IV. (Giovanni Angelo de' Medici), Papst 155
 Platina, Bartolomeo (Bartolomeo Sacchi) 292
 Platon 187, 206
 Plinius d. Ä. 12, 20, 23, 27 Anm. 18, 28 Anm. 28
 und 32, 33, 34, 35, 36, 42, 47, 48, 49, 174, 180, 212
 Anm. 14, 265, 274
 Plinius d. J. 78, 79f., 81, 82, 92, 93, 108 Anm. 110,
 120
 Plutarch 28 Anm. 28
 Poliziano, Angelo (Angiolo Ambrogini) 169
 Poltronieri, Adolfo 306
 Polybius 179 Anm. 36 und 37
 Pomponius Laetus, Julius 133 Anm. 35, 136
 Anm. 43, 138
 Pontano, Giovanni 68, 74
 Porcari, Stefano 126f., 128
 Porsenna (Lars Porsenna) 174, 311
 Poussin, Nicolas 51f.
 Pozzo, Paolo s. Toscanelli, Paolo dal Pozzo
 Prokop 204
 Pseudo-Boltraffio 44f.
 Ptolemäus, Claudius 171

 Quintilian 12, 13, 15, 16, 20, 42, 47, 48, 49, 50, 235
 Anm. 36, 240

 Raffael (Raffaello Sanzio) 65, 66, 242
 Romano, Elisa 32
 Rossellino, Bernardo 112 Anm. 121, 195, 207
 Rucellai, Bernardo 130, 134
 Rucellai, Familie 53
 Rucellai, Giovanni 61, 130, 131, 264 Anm. 30
 Rustici, Cincio dei 137
 Rykwert, Joseph 306

 Saalman, Howard 306
 Sabadino degli Arienti, Giovanni 101 Anm. 84
 Sallust 128, 177
 Salutati, Coluccio 124, 201

 Sandrart, Joachim von 47ff.
 Sangallo, Antonio d. J. 312f.
 Sangallo, Aristotile da 301, 313
 Sangallo, Francesco da 124 Anm. 8
 Sangallo, Giuliano da 60, 66, 124 Anm. 8, 278
 Anm. 88
 Savonarola, Michele 30 Anm. 38
 Scipio (Publius Cornelius Scipio Africanus, d. Ä.)
 274 Anm. 70
 Seneca 12, 13, 14f., 21, 22, 23, 35, 36, 206
 Serlio, Sebastiano 247
 Servius 177, 179 Anm. 34
 Sforza, Alessandro, Herrscher von Pesaro 108
 Anm. 108
 Sigmund, röm.-dt. Kaiser 138
 Sixtus IV. (Francesco della Rovere), Papst 131, 288
 Smith, Christine 197f., 199
 Solinus 26 Anm. 13–15, 27 Anm. 16–19, 28 Anm. 24
 und 26, 28 Anm. 31 und 33, 33, 34, 35, 36, 179
 Anm. 32
 Spinelli, Tommaso 131
 Squarcione, Francesco 163
 Statius 78, 81f., 101 Anm. 84, 108 Anm. 108, 120
 Stertinius, Lucius 274 Anm. 70
 Stieglitz, Christian Ludwig 204
 Stobaios, Ioannes 37
 Strabon 26 Anm. 12, 27 Anm. 21f., 33, 34, 35, 36,
 181 Anm. 44
 Strozzi, Palla 171 Anm. 3
 Strozzi, Tito 101 Anm. 84
 Sueton 263
 Sweynheym, Konrad 33 Anm. 58

 Tacitus, Cornelius 132 Anm. 33, 272, 274
 Tafuri, Manfredo 128
 Taubert, Christine 7
 Tavernor, Robert 306, 313
 Terenz 12
 Theoderich d. Gr. 137
 Theuer, Max 8, 210f., 228, 229, 252, 276
 Thoenes, Christof 249, 250
 Tiphernas, Gregorius 33 Anm. 58
 Titus, röm. Kaiser 260
 Tortelli, Giovanni 264, 270, 274f.
 Toscanelli, Paolo dal Pozzo 17f., 279
 Trudzinski, Meinolf 114
 Tura, Cosmè 152 Anm 76

 Ubbaldini, Ottavio 104 Anm. 91

 Valerius Maximus 12, 37
 Valla, Lorenzo 86 Anm. 42, 183
 Vannocci Biringucci, Oreste 301

- Varchi, Benedetto 46
 Varro, Marcus Terentius 168, 229
 Vasari, Giorgio 18, 53, 54, 56, 62, 65, 163, 305
 Vergil 68, 93, 172, 177–179
 Verino, Ugolino 18
 Vesalius, Andreas 168
 Vespasian, Kaiser 259
 Vigenère, Blaise de 45, 51
 Villani, Filippo 212 Anm. 14
 Villani, Giovanni 201, 293 Anm. 49
 Vischer, Hermann, d. J. 279
 Vitruv 15, 20, 23ff., 27 Anm. 18, 20 und 23, 28
 Anm. 25 und 27f., 28 Anm. 32, 31ff., 34, 35
 Anm. 63 und 66, 36, 37, 39, 41, 78, 93, 129, 165,
 166, 169, 175f., 182, 185, 189, 198, 199, 200, 203f.,
 209, 211, 212, 215, 249, 250, 252, 265, 266, 278
 Vittorino da Feltre 13 Anm. 6, 17, 117 Anm. 141
- Wesenberg, Burckhardt 249
 Wilson, Carolyn C. 116
 Wittkower, Rudolf 203, 243, 244, 245, 249, 253
 Wolf, Gerhard 43
- Xenokrates 42
- Zenon, byz. Kaiser 83, 84, 85
 Zeuxis 39, 43

ORTSREGISTER

- Abano 30
Alba Longa 179
Ancona, Trajansbogen 150, 261, 271, 276, 285
Angers, Stadtmauer 124
Aquilaia 265
Arezzo, Dom, Verkündigung (Meister Ludovicus) 114
Asolo, Garten der Caterina Cornaro 108
Anm. 110, 120
- Bagno a Morba 30
Baiae 30
Baltimore, Walters Art Gallery, Ideale Stadtansicht 66, 99
Berlin
- Bernauer Straße 136
- Gemäldegalerie, Ideale Stadtansicht 66, 99
Bernkastel-Kues, Cusanus-Stift 188 Anm. 21
Bobbio, Dom 290
Bologna 16, 30f., 82
- San Francesco 212 Anm. 13
- San Petronio 212 Anm. 13
Borgo San Sepolcro, Museo Civico, Auferstehung Christi (Piero della Francesca) 111 Anm. 118
Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, Verkündigung 111 Anm. 117
Boulogne-sur-Mer 123
Bozzolo 149 Anm. 74
Brescia, Duomo Vecchio 286
- Caen, Musée des Beaux-Arts, Sposalizio (Pietro Perugino) 65
Cafaggiolo, Villa Medici 106
Careggi, Villa Medici 106
Castel del Monte 129 Anm. 23
Castelfranco Veneto, Stadtmauer 265
Catina 137
Chiaravalle 311
Cittadella, Stadtmauer 265
Civita Castellana, Ehrenbogen 132, 133
Como, Sant'Abbondio 290
Cortona, Museo Diocesano, Verkündigung (Fra Angelico) 112 Anm. 125
Cumae 178, 180
- Ferrara
- Palazzo Schifanoia, Monatsbild (Francesco del Cossa) 144
- Schloß Belriguardo 101 Anm. 84
- Fiesole
- Badia 107
- Villa Medici 106
Florenz 49, 84, 125f., 162f., 172, 183, 201
- Baptisterium 58, 114 Anm. 129, 117 Anm. 145, 180, 201, 253
- Porta del Paradiso 63
- Bischofspalast 124
- Dom (Santa Maria del Fiore) 165, 183f., 198, 203, 207, 225
- Campanile 174
- Campanilereliefs 172, 173
- Grabmal Brunelleschis 169, 174
- Kuppel 167, 174, 175, 197f.
- Wundertat des hl. Zenobius (Ghiberti) 63
- Loggia Rucellai 53
- Orsanmichele, Ludwigstabernakel 112 Anm. 125, 114
- Ospedale degli Innocenti 106
- Palazzo Medici 104 Anm. 94
- Palazzo di Parte Guelfa 104 Anm. 94
- Palazzo Rucellai 104, 129f., 192, 195, 200, 212
- Palazzo Strozzi 104 Anm. 94
- San Lorenzo 112 Anm. 124, 225
- Alte Sakristei, Ausstattung (Donatello) 59, 63, 70f.
- Kanzelreliefs (Donatello) 64, 72
- Martelli-Kapelle, Verkündigung (Filippo Lippi) 112 Anm. 124
- San Marco 312
- Hochaltar (Fra Angelico) 116 Anm. 136
- San Pancrazio, Cappella Rucellai (Heiliges Grab) 61, 192, 311
- Santa Croce
- Cappella Bardi, Silvesterlegende (Maso di Banco) 139
- Cappella Maggiore, Geschichte des wahren Kreuzes (Agnolo Gaddi) 141
- Cavalcanti-Verkündigung (Donatello) 71, 114
- Santa Maria del Carmine, Cappella Brancacci
- Schattenheilung Petri (Masaccio) 140
- Zinsgroschen (Masaccio) 57, 62f.
- Santa Maria Novella
- Cappella Gaddi 285
- Fassade 58, 61
- Trinitätsfresko (Masaccio) 112 Anm. 125, 113f.

- Santissima Annunziata 202, 310
 - Chiostrino (dei Voti), Geburt Christi (Alessio Baldovinetti) 144
- Santo Spirito 182, 225
- Uffizien
 - Anbetung der Könige (Sandro Botticelli) 143 Anm. 62, 144
 - Doppelporträt Federico da Montefeltro und Battista Sforza (Piero della Francesca) 99, 269
 - Zeichnung UA 1779 (Antonio Labacco) 302-305, 307-310, 312
- Garda-See 164
- Gonzaga 117 Anm. 141
- Gubbio, Palazzo dei Consoli 102
- Halikarnassos, Mausoleum 93
- Jerusalem 142
- Kalydon, Stadtmauer 124
- Konstantinopel 270
 - Hagia Sophia 204
 - Stadtmauer 124
- Korinth, Stadtmauer 124
- Korsika 28 Anm. 31, 31
- Kreta 171f., 177f., 180
- Lille, Musée Wicar (Palais des Beaux-Arts)
 - Gastmahl des Herodes (Donatello) 63
 - Zeichnung Fonds Wicar fol. 840 (Aristotile da Sangallo) 301f.
- London
 - Kathedrale 207
 - National Gallery
 - Anbetung der Könige (Sandro Botticelli) 143 Anm. 62
 - Gebet am Ölberg (Andrea Mantegna) 151
 - Taufe Christi (Piero della Francesca) 111 Anm. 118
 - Verkündigung (Carlo Crivelli) 144
 - Victoria and Albert Museum, ‚Forzori-Altar‘ 63
- Mailand 12
 - Dom 56, 203
 - Palazzo del Banco Mediceo, Eingangsportal 112 Anm. 121
 - Pinacoteca di Brera, Sposalizio (Raffael) 65
 - Sant’Ambrogio, Canonica 65
 - Santa Maria delle Grazie, Refektorium, Abendmahl (Leonardo) 65
- Santa Maria presso San Satiro 65
- Santo Sepolcro 290
- Mantua 7, 117 Anm. 141, 161 Anm. 88, 163, 289, 293ff., 306
 - Dom 311
 - Palazzo del Podestà 107
 - Palazzo Ducale, Camera degli Sposi (Andrea Mantegna) 75, 149ff., 267
 - Piazza Broletto, Vergilstatue 68, 70, 72
 - Sant’Andrea 163, 278, 279, 282-297
 - Krypta 287, 290
 - San Lorenzo 290
 - San Sebastiano 53, 59, 70, 75, 202, 223, 278, 279, 285f., 294f., 299ff., 306, 312
- Montagnana, Stadtmauer 265
- München, Alte Pinakothek, Vision des hl. Bernhard (Pietro Perugino) 121
- Neapel 30
 - Castelnuovo, Triumphtor 75, 101 Anm. 83
 - Palazzo Carafa di Maddaloni 107
- Nemi-See 129
- Nikopolis, Stadtmauer 124 Anm. 8
- Noale, Stadtmauer 265
- Omiadai, Stadtmauer 124
- Orange, Ehrenbogen 262, 278
- Orvieto, Dom 208
- Otricoli, Collegiata 129 Anm. 23
- Oudenburg
 - Kastell 123
 - St. Peter 123
- Padua 12f., 16, 17, 18, 30f.
 - Basilica del Santo, Hochaltar (Donatello) 64, 71
 - Cappella degli Scrovegni, Fresken (Giotto) 140 Anm. 57
 - Chiesa degli Eremitani, Cappella Ovetari, Fresken (Andrea Mantegna) 64, 154
- Paris, Musée du Louvre
 - Darbringung im Tempel (Gentile da Fabriano) 140
 - Heilung des Besessenen, Silberplakette 54-66, 67
 - Hl. Sebastian (Andrea Mantegna) 152, 156
 - Kreuzigung (Andrea Mantegna) 152 Anm. 76
 - Cabinet des Dessins, Entwurf für ein Vergil-Denkmal (R.F. 239) 67-75
- Pavia 12, 13
- Perugia
 - Galleria Nazionale dell’Umbria, Heilung eines Mädchens durch den hl. Bernardino von Siena 121

- San Domenico 208
- Pesaro 106 Anm. 97
- Museo Civico, Marienkrönung (Pala di Pesaro) (Giovanni Bellini) 114–117, 121
- Palazzo Sforza 107, 113f.
- Petriolo 30
- Pienza 78 Anm. 5, 108 Anm. 108, 207f.
- Dom 206ff.
- Palazzo Piccolomini 88, 102, 195
- Pisa
- Camposanto, Turmbau zu Babel (Benozzo Gozzoli) 141
- Dom 172 Anm. 8, 203
- Pistoia, Santa Maria delle Grazie 60
- Polirone 289
- Pompeji, Villa des Marcus Lucretius Fronto 46
- Porretta 30, 31
- Pozzuoli (Puteoli) 30, 31
- Prato, Santa Maria delle Carceri 60, 254
- Pula, Sergierbogen 150, 262, 267

- Ravenna
- Sant'Andrea 286
- San Vitale 286
- Revere, Palazzo Gonzagheseo 106, 110 Anm. 115, 112 Anm. 121, 200
- Rimini 224, 257, 268
- Augustusbogen III Anm. 120, 132, 191, 224, 260, 266–269, 271, 276f.
- römische Brücke III Anm. 120, 267f.
- San Francesco (Tempio Malatestiano) 72, 190, 192 Anm. 33, 192, 202, 207, 218, 222, 223 Anm. 37, 257, 269, 271, 277, 278 Anm. 87, 310
- Cappella dei Pianeti III, 113 Anm. 127
- Cappella delle Reliquie 113 Anm. 127
- Sant'Andrea 286
- Rom 7, 125ff., 129, 131, 134, 147, 159, 160, 161, 163, 177, 179 Anm. 36, 200, 202, 267, 270f., 275
- Actiumbogen 266
- Agrippa-Thermen 137
- Anio Novus 155
- Aqua Claudia 136, 155
- Aurelianische Stadtmauer 126, 131f., 135f., 141, 148, 155, 162
- Augustusforum 131 Anm. 29
- Bastione del Sangallo 155
- Belvedere 160
- Caracalla-Thermen 130
- Castro Pretorio 155
- Cestius-Pyramide 155
- Comitium 130
- Domus Aurea 161 Anm. 88
- Drususbogen 262f.
- Engelsburg 130
- Fornix Calpurnius 263
- Fornix Fabii 263
- Forum Boarium 130, 263
- Forum Romanum 138
- Gianicolo 159
- Horti Liciniani 155
- Ianus Quadrifrons 263
- Isistempel 259
- Kapitol 148, 178 Anm. 30
- Kolosseum 145f., 147 Anm. 67, 200f.
- Konstantinsbogen 257, 263, 264 Anm. 29, 270, 276f.
- Lateran 102
- Marsfeld, »Porta triumphalis« 259
- Maxentius-Basilika 252
- Palatin 178 Anm. 30
- Pantheon 201, 202, 223 Anm. 37, 251, 253
- Piazza Giudia 83 Anm. 32
- Porta Appia 266
- Porta Chiusa 155
- Porta Maggiore (Porta Praenestina) 136, 156
- Porta Nomentana 136, 155
- Porta Pia 155
- Porta San Sebastiano 266
- Porta Tiburtina 136, 157 Anm. 85
- Porta Triumphalis 259
- Porticus Octaviae 259
- Portunus-Tempel 251
- San Giovanni dei Fiorentini 312
- San Lorenzo in Lucina, Kardinalspalast 137
- Sankt Peter s. Rom, Vatikan
- Sant'Agnese 286
- Santa Costanza 249
- Santa Maria di Loreto 312
- Santa Maria sopra Minerva, Cappella Carafa 162
- Santi Cosma e Damiano 135
- Santo Stefano Rotondo 249
- Senatorenpalast 137
- Septimius-Severus-Bogen 257, 270, 276f.
- Synagoge 61
- Tabularium 135, 137
- Titusbogen 260, 276, 278, 285
- Tor dei Conti 151
- Torre delle Milizie 151, 162
- Vatikan 102
- Cappella Nicolina, Der hl. Stephanus wird zur Hinrichtung geführt (Fra Angelico) 141
- Cappella Paolina 312
- Pinacoteca Vaticana, Nikolauslegende (Fra Angelico) 140

- St. Peter 225
 - Vorhalle 138
- Vespasianstempel 130
- Via Labicana (Via Casilina) 155f.
- Via Nomentana 155
- Via Praenestina 155

- San Benedetto Po 289
- San Martino al Cimino 208
- San Salvatore in Calchis 286
- Sansepolcro s. Borgo San Sepcro
- Sardinien 28 Anm. 31, 31
- Siena 30, 31, 104 Anm. 95
 - Baptisterium, Taufbecken, Gastmahl des Herodes (Donatello) 63
 - Biblioteca Comunale, Zeichnung S. IV, I, fol. 140 (Oreste Vannucci Biringucci) 301f.
 - Casa Galusi-Giannini 107 Anm. 106
 - Dom 203
 - Palazzo Bandini-Piccolomini 106 Anm. 97, 107
 - Palazzo Pubblico 102
 - Sala del Concistorio, Portal 112 Anm. 121
 - San Domenico, Anbetung der Hirten (Francesco di Giorgio Martini) 143 Anm. 62
 - Villa »Il Pavone« 107
- Sizilien 28 Anm. 31, 31, 35, 179, 181
- Sorrent 81
- Spello, Porta Venere 265
- Spoleto, Dom, Geburt Christi (Filippo Lippi) 144
- Straßburg, Münster 207
- Sulmona, Museo Civico, Ovid-Statue 74f.

- Tournai 123
- Tours, Musée des Beaux-Arts, Gebet am Ölberg (Andrea Mantegna) 151
- Turin 265

- Urbino 66, 86, 111, 117
 - Palazzo Ducale 77, 88, 95-104, 107f., 112 Anm. 121, 113f.
 - *giardino pensile* 108-114, 115, 116, 120f.
 - Loggia 99 Anm. 78, 101
 - Pinacoteca
 - Geißelung Christi (Piero della Francesca) 111 Anm. 118
 - Ideale Stadtansicht 66, 99
 - Sala della Iole 103, 116 Anm. 140
 - Studiolo 98f.

- Vasanello, Santa Maria, Campanile 129
- Vatikan s. Rom, Vatikan
- Venedig 12f., 46, 84
 - Biblioteca Marciana, Cod. Marcianus gr. 179 85
 - Markus-Platz 53, 65
 - San Marco 286
 - Santi Giovanni e Paolo
 - Hauptportal 267 Anm. 48
 - Vinzenz-Ferrer-Altar (Giovanni Bellini) 141
- Verona
 - Arena 200f.
 - Gaviebogen 150, 285
 - Porta Borsari 112 Anm. 120, 265
 - Museo Civico, Madonna mit Kind (Madonna della Passione) (Carlo Crivelli) 144
 - San Lorenzo 286
 - San Zeno, Altarbild 151
 - Skaliger-Gräber 311
- Vicenza, Villa Rotonda 91
- Viterbo, Papstpalast 102
- Volterra 30, 31, 180 Anm. 39

- Washington, National Gallery of Art
 - Anbetung der Könige (Sandro Botticelli) 143 Anm. 62
 - Heilung des Besessenen, Bronzeplakette 54
- Wien, Stephansdom 207

- York, Kathedrale 207