

Familiengeschichten und künstlerische Beziehungen: Bellini | Mantegna

Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance. Kat. zur Ausstellung in der Gemäldegalerie Berlin, 1.3.–30.6.2019; National Gallery, London, 1.10.2018–27.1.2019, hg. v. Caroline Campbell, Dagmar Korbacher, Neville Rowley und Sarah Vowles, mit Beiträgen von Andrea de Marchi, Jill Dunkerton, Babette Hartweg und Katharina Weick-Joch. München, Hirmer 2018. 302 S., zahlr. Abb. ISBN 978-3-7774-3173-4. € 39,90

Johannes Grave
Giovanni Bellini. Venedig und die Kunst des Betrachtens. / Giovanni Bellini. The Art of Contemplation. München/London/New York, Prestel 2018. 287 S., zahlr. Abb. Dt. Ausgabe ISBN 978-3-7913-8396-5. Engl. Ausgabe ISBN 978-3-7913-8397-2. € 99,00

Jahre später. Der kompetitive Vergleich des Ruhmes der zeitgenössischen Künstler mit dem der antiken war mit Leon Battista Albertis Widmung von *Della Pittura* an Filippo Brunelleschi in die neuere Kunsttheorie aufgenommen worden.

DIE AUSSTELLUNG IN BERLIN

Die große Ausstellung *Mantegna & Bellini* in der Gemäldegalerie Berlin wurde zuvor in der National Gallery in London gezeigt. Berlin bot dem von Anfang an überaus zahlreichen Publikum ein geografisch-thematisches Itinerar, das von Padua und Venedig ausgehend über den *Ölberg* und die *Vorhölle* zu *Maria mit dem Kind* führte, um nach Landschaft und Tod mit dem Paragone zur Antike abzuschließen. Dieser Abschluss war grandios besetzt mit drei der neun Gemälde aus dem *Triumph Cäsars* des mantuanischen Hofmalers Andrea Mantegna, seiner strengen *Vertreibung der Laster durch Minerva* aus dem Studiolo der Isabella d'Este und Giovanni Bellinis unwahrscheinlichem *Götterfest*, dem satirischen Picknick der Götter (*Abb. 1*). Die Werke der beiden Maler waren zu mehreren Gegenüberstellungen organisiert: Mantegnas *Hl. Hieronymus in der Wüste* von um 1448/51 und Bellinis kleines Täfelchen von 1453/55 (*Abb. 2* und *3*), dann die unterschiedlichen Darstellungen von *Christus am Ölberg* und der *Darbringung im Tempel*. Für die Bestimmung der künstlerischen Beziehungen der seit 1453 verschwägerten Maler gelten diese vier Gemälde seit Langem als besonders aufschlussreich.

Dass zwischen der Familie Bellini und Mantegna neben verwandtschaftlichen auch künstlerische Beziehungen bestanden, dürfte unbestritten sein, doch wie diese untersucht und definiert werden können, ist keineswegs klar und begrifflich genau bestimmt. Was hat Mantegna bei seinem Schwiegervater, dem hochangesehenen Jacopo Bellini, gelernt? Hat er seinen jüngeren Schwager Giovanni unterwiesen, und hat dieser den Älteren

Ludovico Ariosto eröffnete den 33. Gesang des *Orlando Furioso*, erstmals erschienen 1516 in Ferrara, mit dem Lobpreis der berühmten Künstler der Antike, um dann in der zweiten Strophe den Paragone mit den italienischen Künstlern der Gegenwart anzustellen: mit denen, „die jetzt sind oder jüngst noch waren“, allen voran „Leonardo, Andrea Mantegna und Gian Bellino“ (Ariosto, *Orlando Furioso*, Mailand 1964, Bd. 2, 1125). Mantegna war 1506 gestorben, Giovanni Bellini starb im Jahr des Erscheinens des *Orlando Furioso* und Leonardo drei



Abb. 1 Giovanni Bellini, mit späteren Ergänzungen von Dosso Dossi und Tizian, Das Fest der Götter, 1514–29. Öl/Lw., 170,2 x 188 cm. Washington, National Gallery of Art, Widener Coll. 1942.9.1 (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1138.html>)

und Erfolgreicheren imitiert und zu übertreffen gesucht? Und warum nur Giovanni und nicht auch Gentile? Im Londoner *Christus am Ölberg* (National Gallery; Abb. 4 und 5) liegt mit den drei schlafenden Aposteln in unterschiedlichen Stellungen eine Herausforderung Mantegnas an Giovanni Bellini vor, im Wechsel der Richtung von Christus eine Distinktion und in der unerhörten Darstellung der Landschaft im Abendlicht ein klares Übertreffen der präzisen und harten plastischen Darstellung Mantegnas. Im Fall der *Darbringung im Tempel* machte Mantegna mit dem bellinischen Familienbild eine Vorgabe, die Giovanni Bellini kopierte, veränderte und um weitere Personen bereicherte (vgl. dazu: *Bellini Mantegna. The Presentation*

of Jesus at the Temple. Masterpieces face to face. Ausst.kat., hg. v. Brigit Blass-Simmen/Neville Rowley/Giovanni C. F. Villa, Mailand 2018). Mantegnas Komposition mit Maria und dem Kind, dem Hl. Josef und dem Hohepriester wurde in der Folge weitere 30 Mal verwendet, wie man in der informativen Zusatzausstellung *Bellini plus: Forschung und Restaurierung* im Raum 38 der Gemäldegalerie erfahren konnte.

Das schwierige Kapitel der Zeichnungen von Mantegna und Bellini wurde in der Ausstellung mit zahlreichen Blättern dokumentiert. An den seit Jahrzehnten häufigen Hin- und Herschiebungen der Zuschreibungen vom einen zum anderen lässt sich ersehen, mit welchen Unsicherheiten



Abb. 2 Andrea Mantegna, **Der hl. Hieronymus in der Wüste, 1448–51. Tempera/Holz, 51 x 40 cm. São Paulo, Museu de Arte (Ausst.kat. London/Berlin 2018, Abb. 116)**

Kompositionen von Mutter und Kind in unzähligen Varianten verbreitet.

Bekanntlich lässt sich ein Ausstellungskonzept nur realisieren, wenn die Organisatoren ihre Idee trotz aller möglichen Kompromisse durchhalten können. Ein Wunsch für die Ausleihe eines bestimmten Werkes wird abschlägig beschieden, aber vielleicht mit dem Angebot eines anderen Werkes beantwortet, das dann mehr oder weniger ins Konzept passt. Es kann nur beurteilt werden, ob ein Kompromiss gut

das Problem behaftet ist. Die wenig zahlreichen Blätter bieten eine äußerst schmale Basis, die Zuweisung von Zeichnungen zu Gemälden ist nur in wenigen Fällen möglich, und die Unterscheidung unterschiedlicher Zeichenstile ist nach wie vor ein trügerisches Feld. Mit Ausnahme eines einzigen Blattes handelte es sich bei den in Berlin gezeigten Zeichnungen von Mantegna und Bellini um wechselnde Zuschreibungen, die sich nur im Grad der Strittigkeit oder der Zustimmung unterscheiden. Die Sache ist noch komplizierter, weil beide, Mantegna in Mantua und Bellini in Venedig, Werkstätten betrieben haben. Als einer der ersten Künstler hat Mantegna dafür gesorgt, dass seine Kompositionen durch Kupferstiche vervielfältigt wurden, und Bellini hat mit den Werkstattgehilfen seine

oder weniger gut ist in Bezug auf das Thema, das vorgestellt werden soll. Natürlich kann man immer das Fehlen dieses oder jenes Werks bedauern, wie hier etwa Bellinis *Transfiguration*, die sich im Museo Nazionale di Capodimonte befindet, oder Mantegnas virtuos verkürzter *Toter Christus* aus der Brera in Mailand oder Bellinis *Pietà* in der gleichen Sammlung. Von vorneherein aussichtslos wäre ein Versuch gewesen, große Altarwerke von Mantegna und Bellini einander gegenüberzustellen. Der Katalog nimmt die Aufgabe wahr, solche Absenzen mit Abbildungen zu kompensieren.

Die Ausstellung wies einige Mängel auf: Um auch Zeichnungen und Graphik zeigen zu können, wurde der Ausstellungsraum abgedunkelt. Alle Wände erhielten Farbtöne, die gelegentlich in et-

Abb. 3 Giovanni Bellini, Der hl. Hieronymus in der Wüste, wohl 1453–55. Tempera/Holz, 44,2 x 30 cm. Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts (Ausst.kat. London/Berlin 2018, Abb. 114)

was platter Farbsymbolik auf die Themen abgestimmt waren: dunkelgrün für „Landschaft“ oder dunkelviolett für „Trauer und Tod“. Schwerer wiegt die Desinformation des Publikums durch die Ausstellungstexte. So hieß es etwa zu Bellinis *Christus am Ölberg*: „Das sanfte Dämmerlicht des heraufziehenden Morgens weist auf zukünftige Meisterwerke voraus.“ Die retrospektive Prophezeiung ist ein auch in der Kunstgeschichte verbreiteter methodologischer Unfug, der sich in Vorwegnahmen, Voraussetzungen, Antizipationen manifestiert, und hier mit dem „Dämmerlicht“ eine Steigerung erfährt. Oder weiter: Dem Hinweis auf Mantegnas Beitrag zur Entwicklung der *Sacra Conversazione* ist beigefügt: „wörtlich heilige Unterhaltung“.

Schon Jacob Burckhardt hatte stillschweigend die falsche Übersetzung von Franz Kugler, der offensichtlich nicht italienisch konnte, korrigiert mit der Umschreibung „Beisammensein der heiligen Gestalten“ (*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855, 825), aber Rona Goffen musste 1982 noch einmal insistieren: „Heilige Gemeinschaft“; das wird vorgestellt, nicht schwatzende Heilige. Ganz unzulässig ist der Hinweis auf die angebliche uneheliche Geburt von Giovanni Bellini: Soll diese fahrlässige Wiederholung einer Verleumdung dazu dienen, sich als Philister ohne Vorurteil zu gebärden?



DER KATALOG

Der Katalog hingegen ist in vielerlei Hinsichten – nicht in allen – eine Meisterleistung. Die Dankesliste für Leihgaben und für Rat und Tat an Kolleginnen und Kollegen umfasst 242 Namen, darunter nicht nur viele Nachwuchswissenschaftler, sondern auch David Alan Brown, Keith Christiansen, Peter Humfrey und Susannah Rutherglen. Man vermisst unter anderen den Doyen der Jacopo-Bellini-Forschung Colin Eisler, den prominenten Bellini- und Belliniani-Experten Anchise Tempestini, Johannes Grave und den Zürcher Andreas Hauser, der seit 2001 mehrere ausgezeichnete Beiträge zu Mantegna publiziert hat. Die universitären Forscherinnen und Forscher sind auch mit den Aufsätzen im Katalog zahlenmäßig weni-



Abb. 4 Giovanni Bellini, Christus am Ölberg, um 1458–60. Tempera/Holz, 80,4 x 127 cm. London, National Gallery (Ausst.kat. London/Berlin 2018, Abb. 126)

ger vertreten als die der Museen. Die Beiträge im Katalog belegen die intensive Forschungsarbeit aller Autorinnen und Autoren, was auch mit der umfangreichen Literaturliste ausgewiesen wird. Die Kuratorinnen und Kuratoren, von denen die meisten Beiträge stammen, sind alle neu in der Bellini- und Mantegna-Forschung, was überaus erfreulich ist.

Mantegna & Bellini stellt in mehrfacher Hinsicht hohe kunsthistorische Herausforderungen: Quellenlage, Zuschreibungen, Datierungen, Anfänge der selbständigen Tätigkeit, künstlerische Beziehungen, Entwicklungen, Werkstätten, das Corpus beider, Methodologie. Die Diskussion ist intensiv, seit über 100 Jahren, und sie ist teilweise vom *campanilismo* beeinträchtigt, teilweise von der Nähe zum Kunsthandel verdunkelt. Die periodisch neu belebte Unsicherheit bezüglich des Herkommens und des Geburtsjahrs von Giovanni Bellini, zusammen mit dem Mangel an Daten, regt immer wieder Kollegen an, einander in kühnen und haltlosen Spekulationen zu überbieten. Unvorsichtig wie viele vor ihm, schließt sich Andrea de Marchi (Universität Florenz) dem alten Verdacht an, Giovanni entstamme einer außereheli-

chen Verbindung, weil sein Name im Testament von Anna Rinversi, Jacopos Ehefrau, nicht erwähnt werde (33). Für das Auslassen der Namen von Giovanni und übrigens auch der Schwester Nicolosia, der Ehefrau von Andrea Mantegna, wurden schon längst bessere Argumente vorgelegt.

Im Hinblick auf sein Geburtsjahr schwankten die Annahmen zwischen 1425 und 1440. Gemäß Giorgio Vasari starben Giovanni 1516 mit 90 Jahren und Gentile mit fast 80 Jahren 1501, was allerdings auf 1507 korrigiert werden musste. Vasari schrieb von Mantegna, er sei 1517 mit 66 Jahren gestorben, das eine ist falsch, das andere annähernd richtig (Vasari ed. 1550, Seconda parte, 512, 453f., ed. 1568, Seconda parte, 491, 435f.). Roberto Longhi wollte das Geburtsjahr von Giovanni in die Mitte der 1420er Jahre legen. Nach einem neueren italienisch-englisch-deutsch-schweizer Konsens wird ein Geburtsjahr „um 1435“ für das wahrscheinlichste gehalten. Trotzdem wurde 2017 von Daniel Wallace Maze ohne Not wieder eine Spekulation vorgebracht, um Longhis längst unhaltbare Auffassung neu zu beleben. In Mazes abenteuerlicher Konstruktion wird Giovanni zum Halbbruder von Jacopo, also zum Sohn von dessen Va-

Abb. 5 Andrea Mantegna, Christus am Ölberg, um 1455/56. Tempera/Holz, 62,9 x 80 cm. London, National Gallery [Ausst.kat. London/Berlin 2018, Abb. 125]



ter Nicoletto, dem Zinngießer, und dessen zweiter Frau, deren Name „almost certainly“ Franceschina Vendramin sein soll (The Life of Giovanni Bellini, in: *Giovanni Bellini. Landscapes of faith in Renaissance Venice*, hg. v. Davide Gasparotto, Los Angeles 2017, 37–55). Woher kommt der Name Vendramin und welche Familie soll gemeint sein, die Patrizier? Das Testament von Nicoletus Belin vom 11. April 1424 nennt als erste der Testamentsvollstrecker die geliebte Ehefrau Franceschina ohne Nachnamen (vgl. die Edition der Dokumente von Manuela Barausse in: *Giovanni Bellini. Ausst.kat.*, 2008/09, hg. v. Mauro Lucco/Giovanni C. F. Villa, Mailand 2008, 330, Dok. 3). Johannes Grave behandelt die Fragen in seinem neuen Buch zurückhaltend und hält einfach der Konstruktion von Maze verschiedene Dokumente entgegen, die Jacopos zwei Söhne Giovanni und Gentile als Brüder bezeichnen (Grave 2018, 44–47).

METHODENPROBLEME

Die Annahmen über das Geburtsjahr Giovanni Bellinis sind in jedem Fall folgenreich für die Zuschreibungen und Datierungen von Werken und zudem für die Konstruktion einer „Entwicklung“ und für die Beziehungen zwischen Künstlerin/Künstler A und B usw. Die Zu- und Abschreiberei,

die Burckhardt als „Attribuzzerei“ geschmäht hatte, ist wieder zur Lieblingsbeschäftigung auch jüngerer Kolleginnen und Kollegen geworden, wie beim Bellini-Kolloquium im Oktober 2016 in der Fondazione Cini in Venedig zu erleben war. Im Falle der wenigen erhaltenen Zeichnungen ist die Zuschreibung an den einen oder den andern (oder einen dritten) trotz aller kennerschaftlichen Anstrengungen eine nicht befriedigend zu lösende Aufgabe.

Das grundlegende methodologische Problem, das mit dem Titel *Mantegna & Bellini* und den Essays aufgeworfen wird, besteht in der Frage, wie eine künstlerische Beziehung zwischen A und B (und C etc.) festgestellt, analysiert und begrifflich gefasst werden kann. Ein Großteil der Essays kommt nicht über pauschale Befunde von „Einfluss“ hinaus, die nicht mehr besagen als: „es gibt Beziehungen“. Bekanntlich forderte Michael Baxandall schon 1985 in seinem berühmten „Excursus against influence“ (in: *Patterns of Intention*, 58–62, dt. *Ursachen der Bilder*, Berlin 1990, 102–105) präzise Analysen der Beziehungen zwischen Akteuren X und Y und Z. Die Verwendung des Begriffs „Einfluss“ mache unser Denken stumpf und führe hinterhältig eine invertierte Ursachenbeziehung ein. „Einfluss“ beschreibt eine Macht-Konstellati-

on: Einfluss wird ausgeübt oder erlitten, auch im astrologischen Konzept „influxus stellarum“. Oder wollen wir geschichtliche und soziale Vorgänge als „influenza“ – Ansteckung – auffassen? Obwohl es immer und überall in der Kunsthistoriographie um Beziehungen zwischen Gruppen und Individuen geht, ist das methodologische und begriffliche Problem erst in jüngster Zeit weiter bearbeitet worden (vgl. Ulrich Pfisterer/Christine Tauber [Hg.], *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2018; vgl. auch Jan-Dirk Müller u. a. [Hg.], *Aemulatio. Kulturen des Wettstreits in Text und Bild [1450–1620]*, Berlin 2011). Es ist selbstverständlich nicht die Aufgabe eines Ausstellungskatalogs, derartige Forschungen zu erbringen. Aber an den Beiträgen im genannten Band lässt sich ersehen, wie dringlich wir einer begrifflichen Präzisierung bedürften und bedürfen.

Für Mantegna und Bellini wäre eine Vielfalt von Beziehungen zu prüfen: So hat Bellini beispielsweise Mantegna nachgeahmt, vielleicht wurde er von Mantegna unterrichtet, er hat sich zeitweise an ihm orientiert und ihn als Vorbild genommen, er hat eine oder zwei seiner Kompositionen kopiert, er hat mit ihm konkurriert, er suchte ihn zu übertreffen, er stieß sich von ihm ab und entwickelte sein eigenes Angebot, endlich vermied er eher selbstbewusst als feige einen Paragone mit seinem Schwager in Mantua, den Isabella d'Este arrangieren wollte (Rona Goffen, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/London 2002, 12f., 18f.; vgl. auch das Kapitel „Produktive Anverwandlungen“ bei Grave 2018, 87–107). In die Frage der künstlerischen Beziehungen sind auch die Techniken einzubeziehen, wozu der Berliner Katalog einen ausgezeichneten Beitrag zu Mantegnas und Bellinis gegensätzlichen Maltechniken von Jill Dunkerton und Babette Hartwig enthält (vgl. dazu ausführlicher: Jill Dunkerton u. a., *Giovanni Bellini's Painting Technique*, in: *National Gallery Technical Bulletin* 39, 2018, 4–25, mit den Werken 26–129).

Im Berliner Katalog wird angedeutet, Bellini habe sich anfänglich an Mantegna orientiert, worauf die Anlehnung an Piero della Francesca gefolgt sei, später habe er Anregungen von Antonello

da Messina aufgenommen und schließlich noch bei seinen genialen Schülern Giorgione und Tizian gelernt. So wird das Bild eines lernfähigen und wendigen, aber letztlich wenig selbstbestimmten Malers weitergeführt, der sich nach dem richtete, was gerade neu oder im Schwange war. Angesichts der Analyseunschärfe muss man sich fragen, ob diese Befunde wechselnder Orientierungen bloß historiographische Vorurteile fortsetzen. Z. B. hat Antonellos Auftritt in Venedig hartnäckige Legenden in Bezug auf die *Pala di San Cassiano* und die Ölmalerei produziert (Oskar Bätschmann, *Oil Painting as a workshop secret*, in: *Knowledge and Discernment in the Early Modern Arts*, hg. v. Sven Dupré/Christine Göttler, New York u. a. 2017, 189–212). Die berühmte, bereits im 17. Jahrhundert zerstückelte und Giovanni Bellini zugeschriebene *Pala* verdankt ihren Platz in der Geschichte der venezianischen *Sacra Conversazione* erstens der ruhmstüchtigen Angeberei des Auftraggebers und zweitens der anachronistischen Rekonstruktion der Architektur durch Johannes Wilde von 1927. Wilde erstellte für die Figurenkomposition eine grandiose, erst viel später erreichte architektonische Ausstattung, um für Antonello eine führende Position bei der Entstehung der venezianischen *Sacra Conversazione* zu behaupten. Es ist schwer abzuschätzen, was die Informationen auf arthistoricum.net für die Forschung bewirken, die Wildes teilweise falsche Rekonstruktion erneut wiedergeben, aber die Priorität in Bezug auf die venezianische *Sacra Conversazione* Giovanni Bellini zuerkennen (<https://www.arthistoricum.net/themen/portale/renaissance/lektion-xvi-venedig-und-die-renaissance/>). Die Lösung des Problems hängt von der Datierung des entscheidenden Werks von Bellini für SS. Giovanni e Paolo ab, das bekanntlich verloren ist.

EINE NEUE BELLINI-MONOGRAPHIE

Johannes Grave eröffnet seine großformatige Monographie über Giovanni Bellini kühn mit der rätselhaften *Allegoria sacra*, die allen bündigen Aufschlüsselungen widerstanden hat. Statt einer mehr oder weniger erzwungenen Zuordnung eines Textes oder gar der in Italien beliebten Gesichtserken-

Abb. 6 Giovanni Bellini,
Der hl. Franziskus in der
Wüste, um 1476–78.
Öl/Holz, 124,6 x 142 cm.
New York, Frick Collection
[Ausst.kat. London/Berlin
2018, Abb. 219]



nung historischer Personen wie Isabella d'Este, Lucrezia Borgia oder Caterina Cornaro weist Grave auf die vagierende und meditative Betrachtung des Bildes hin. Leitend ist ihm dabei die überlieferte Aussage von Giovanni Bellini gegenüber Pietro Bembo und Isabella d'Este, wonach der Maler seine Freiheit gegenüber festgelegten Konzepten bewahren wollte und sich ausbedang, „di sempre vagare a sua voglia nelle pitture“ – „in den Bildern immer nach seinem Belieben umherzuschweifen“ (vgl. v. a. 182–195). Zum selten gebrauchten „vagare“ gibt der *Vocabolario dell'Accademia della Crusca*, erstmals erschienen in Venedig 1612, die Erläuterung „andare errando, trascorrere“, also umherirren und durchlaufen, mit Verweis auf eine Stelle in Boccaccios Novellen. Auf die Rezeption bezogen, ließe sich Bellinis „vagare“ zwanglos mit dem Rat von Alberti in Zusammenhang bringen, ein Maler solle Dinge malen, „die dem Geist noch etwas übriglassen, was er sich selbst ausdenken kann – jenseits dessen, was sich den Augen zur Betrachtung darbietet“ (Leon Battista Alberti, *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, lat./dt., hg. v. Oskar Bätschmann/Christoph Schaublin, Darmstadt 2000, 42). Die Tätigkeit des Betrachters, „excogitare“ bzw. „pensare“, ist mit dem Verb identisch, das Alberti für die Erfindung des Malers gebraucht.

Grave begreift Bellinis Ausspruch als Anregung zur meditativen Bewegung des Blicks im Bild (vgl. Grave, *Landschaften der Meditation. Giovanni Bellinis Assoziationsräume*, Freiburg 2004). Bei der

Rekonstruktion des verlorenen Gattamelata-Altars von 1460, an dem Jacopo mit seinen beiden Söhnen im Auftrag der Witwe arbeitete, folgt Grave dem Vorschlag von Colin Eisler, ergänzt ihn aber zum einen um eine Rahmung, die Mantegnas *Pala di San Zeno* ähnlich ist, und zum anderen um theologische Bezüge zwischen den Predellenbildern und der einzigen erhaltenen Tafel. Für die Predellenbilder lassen sich in den Zeichenbüchern von Jacopo Bellini ähnliche Darstellungen finden. Natürlich hat man versucht zu eruieren, wo der Vater, wo die beiden Söhne sich malend betätigt haben. Das Scheitern selbst herausragender Kenner am Unternehmen „Händescheidung“ muss, wie Grave zu Recht folgert, zu einer intensiveren Untersuchung der Praxis der Werkstätten führen. Entsprechend erörtert er zwar den Fall der *Madonna mit Kind* im Los Angeles County Museum of Art, die von Jacopo zu Giovanni und zurück geschoben wird, hält sich aber klugerweise mit einer eigenen Zuweisung zurück.

AMBIVALENZ UND BETRACHTERAKTIVIERUNG

Die Erörterung der drei unterschiedlichen frühen Versionen der *Pietà* nutzt Grave, um auf die Variation überkommener Bildtypen durch Bellini hin-

zuweisen. Zugleich wird gefragt, inwiefern die formale Gestaltung des Bildes sich auf die Empfindung der „*compassio*“ auswirken und deren Dauer verlängern könnte. In den Schriften des ersten Patriarchen von Venedig, Lorenzo Giustiniani, die 1506 erstmals gedruckt vorlagen, findet er ein Vorbild für „die andächtige Meditation“ der Gläubigen und für die Aufforderung zur Vergegenwärtigung des Leidens Christi. Gentile Bellini hat 1465 den segnenden *Lorenzo Giustiniani* in einem großen Gemälde dargestellt (*Madonna dell’Orto* bis 1852, heute Venedig, Gallerie dell’Accademia). Bellini und seine Werkstatt variierten in mehr als 80 Wiederholungen die Darstellung der Madonna in Halbfigur mit Kind und die Einladung zu Devotion und Meditation. Vielleicht müsste hier die Funktion etwas präzisiert werden. Der fromme Akt könnte auch wesentlich im Erwerb eines Madonnenbildes, dessen Anbringung im Haus und im Anzünden einer Kerze bestanden haben, und die gläubige Erwartung an das Bild war sicher Schutz im Dies- und Jenseits, was z. B. die *Madonna mit segnendem Kind* (Venedig, Gallerie dell’Accademia) verheißt oder von Carpaccio dargestellt wurde. Es ist nicht auszuschließen, dass die geschäftige Bevölkerung Venedigs den Kunst- und Marktwert der Werke schon relativ früh dem religiösen Wert gleichgestellt und diesen an der Schutzwartung gewogen hat. Erasmus von Rotterdam verspottete 1509 eine solche Praxis als Aberglauben.

Grave spürt in allen Bildgattungen den Anregungen oder Einladungen an die geduldigen Rezipienten zur längeren Betrachtung nach, durch die sie auf „aufschlussreiche Bezüge zwischen den Figuren“ (155, in Bezug auf die *Pala di San Giobbe*) stoßen können. Der Hauptgegenstand für den etwas schwierigen Gegensatz „Meditation statt Interpretation“ ist naheliegenderweise das Gemälde *San Francesco nel deserto* (ca. 1476–78, New York, Frick Collection; *Abb. 6*), eines der meistdiskutierten Werke Giovanni Bellinis. Durch die kritische Besprechung der verschiedenen Interpretationen kommt Grave zum Schluss, dass nicht ein komplexes Programm zu entziffern sei, sondern innerhalb des christlichen Rahmens ein Bewegungsspiel-

raum zugestanden werden müsse, „damit Bellinis Bild dem Zweck gerecht werden kann, zur vertiefen, lang anhaltenden Andacht und Meditation anzuregen“ (170). Gemeint ist eine Interpretation im Sinne der zeitgenössischen Allegorese als „weiter Spielraum für andächtige Assoziationen“ (172). Da damit an Bellinis Ausspruch vom Umherschweifen in Bildern angeknüpft wird, ist man etwas irritiert, wenn im Fall der Mailänder *Madonna mit Kind* (1510) das Schweifen in der Landschaft eine moralisch negative Ausdeutung erhält als „fragwürdige Ablenkung vom eigentlichen Gegenstand des Bildes“ (209). Man könnte sich eine andere Beziehung zwischen der Madonna mit dem Kind vor der weiten gewöhnlichen Welt, die sich neben dem grünen Vorhang ausbreitet, durchaus vorstellen.

Im letzten Kapitel breitet Grave unter dem Titel „Ambivalenzen“ (252–263) sein Hauptanliegen, die Stimulierung des Betrachters durch die Unbestimmtheiten in den Bildern Bellinis, an dessen letzten Werken noch einmal aus (hierzu die lange erwartete Analyse von David Alan Brown, *Giovanni Bellini: The Last Works*, Mailand, November 2019). Für Grave ist das Paradebeispiel für Ambivalenz *Das Götterfest* (vgl. *Abb. 1*), das im Auftrag von Alfonso d’Este für einen Raum der Camerini d’alabastro in Ferrara entstanden ist. Da dieses Gemälde „weder ein arkadisch-mythisches Traumbild noch eine bloße Karikatur“ sei, sichere es sich durch diese Unbestimmtheit Aufmerksamkeit und aktiviere den Betrachter (252–256). Am Wiener Gemälde *Weiblicher Akt mit Spiegel* festigt sich der Eindruck, dass Bellini mit Unbestimmtheiten spiele, „die den Betrachter herausfordern“ (260). Es sei zur Bestätigung noch einmal auf Alberti hingewiesen, den man in Mantua und Ferrara bestens kannte und der auch in Venedig in den Humanistenkreisen, mit denen Bellini in Kontakt war (vgl. Kap. IX: Repräsentation. Die Stadt Venedig und ihre Eliten, 213–231), nicht unbekannt sein konnte. Für Alberti war es unzweifelhaft, dass die Kunst dem Maler Erfolg, Wohlwollen und Ruhm einbringen solle und er diese Ziele erreiche, wenn die Gemälde „die Augen und Herzen der Betrachter zu fesseln und zu rühren“ vermögen

(Alberti 2000, 52). Die Einführung des singenden Franziskus und der musizierenden Engel diene sicher auch dem Ziel der Rührung des Publikums in einer musikbegeisterten Stadt.

Mit dem opulent illustrierten Buch hat Johannes Grave eine mustergültige und kluge Monographie des Œuvres von Giovanni Bellini und seines künstlerischen und sozialen Kontextes vorgelegt. Graves erste Beschäftigung mit Bellini war „Ein neuer Blick auf Giovanni Bellinis Darstellung des heiligen Franziskus“ (in: *Bruckmanns Pantheon* 56, 1998, 35–43). Die 20 Jahre der intensiven

Beschäftigung mit dem Künstler prägen sich aus in der unglaublich breiten Erfassung der Literatur und in der umsichtigen und engagierten Diskussion der Forschungsprobleme und aller Bildgattungen. Mehr noch: Es handelt sich um ein Buch, das mit der Gelehrtheit die Liebe des Autors zur Malerei von Giovanni Bellini deutlich werden lässt.

PROF. DR. OSKAR BÄTSCHMANN
Emeritus, Universität Bern,
oskar.baetschmann@ikg.unibe.ch

Lier & délier : note sur la *Transfiguration* de Raphaël

Parmi les nombreuses figures de la *Transfiguration* de Raphaël (1516/17–1520), celle du possédé exerce depuis toujours une réelle fascination sur le spectateur. Dans les *Vite* de 1550 par exemple, Giorgio Vasari décrit en détail la position du « giovanetto spiritato », qu'il qualifie de « scontorta » : « si prostende gridando e stralunando gli occhi, mostra il suo patire dentro nella carne, nelle vene et ne' polsi contaminati dalla malignità dello spirito e con pallida incarnazione fa quel gesto forzato e pauroso ». Dans son bref compte-rendu de 1527, Paolo Giovio se limite par ailleurs à l'évocation du seul « puer a cacodaemone vexatus, qui revolutis et rigentibus oculis commotae mentis habitum refert ». Le corps et l'âme du garçon se voient liés par un esprit mauvais qui est entré en lui. Les plis de l'étoffe bleue pro-

longent à l'extérieur et accentuent visuellement des convulsions physiques provoquées à l'intérieur. Le détail du nœud, qui contribue à l'expression métaphorique de ces liens démoniaques (*fig. 1*), revêt en outre diverses charges symboliques et anthropologiques susceptibles d'apporter un éclairage renouvelé sur ce grand tableau d'autel.

DISGRAZIA – GRAZIA

La torsion du possédé se propage comme par contamination à la foule qui l'entoure, notamment au père qui le tient et dont le visage exprime selon Vasari « forza e paura ». Ces mots font écho à la description du « gesto forzato e pauroso » du garçon. Tous deux, père et fils, forment ainsi un groupe marqué par la « disgrazia » (Vasari). Cette *disgrazia* s'oppose à la *grazia* (dans tous les sens du terme) du Christ transfiguré qui voit son Père : « con alzare la testa a 'l Padre », précise Vasari en 1550 (*fig. 2*). Dans le registre supérieur, en effet, les figures en lévitation sont, tant du point de vue de la forme que du contenu, plus libres et détendues – en un mot : déliées.