

Neue methodische Ansprüche formulierte Nußbaum in der Abschlußdiskussion: Angesichts des Scheiterns des Strukturalismus sei nun eine empirische Substananalyse gefragt, die vom Einzelfall ausgehend die Gebrauchsgüte der Halle bestimmen müsse. Die Räume seien, so ein Ergebnis des Symposiums, erst im Vollzug geformt worden. Aus dieser Erkenntnis heraus müsse man eine neue Prozeßtheorie entwickeln. Es sei schließlich zu fragen, ob Elemente der älteren Konzepte Dagobert Freys und Paul Frankls (der »addi-

tive« und »divisive« Raum) integrierbar seien. Als Desiderat formulierten die Teilnehmer des Kolloquiums mehrheitlich eine historische Quellenforschung und Bestandsforschung. Die Veranstaltung war durch eine überaus offene Diskussionsatmosphäre auf hohem Niveau geprägt, was sicher nicht zuletzt der Regie von Norbert Nußbaum zu verdanken ist, der auch eine kluge Auswahl der Vortragenden getroffen hat. Die Kongreßakten sollen zügig publiziert werden.

Jens Reiche

CAROLINE CAMPBELL und ALAN CHONG (Hrsg.)

Bellini and The East

Ausstellungskatalog (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 14. Dezember 2005 - 26. März 2006; London, National Gallery of Art, 12. April - 25. Juni 2006). London u. a., National Gallery Company u. a. 2005. ISBN 978-1-85709-376-6

Die von Caroline Campbell und Alan Chong kuratierte Ausstellung *Bellini and the East*, eine vergleichsweise kleine Schau, wurde von einem recht schmalen, aber hochinteressanten Katalog begleitet. Zunächst sollte man festhalten, daß mit dem im Titel genannten Familiennamen *Bellini* insbesondere Gentile gemeint ist, eben derjenige, der durch seine Reise nach Istanbul berühmt wurde. Zum besseren Verständnis dieser Ausstellung muß man zudem vorausschicken, daß auch auf dem Gebiet der Kunstgeschichte das neuerliche Interesse am kulturellen Austausch zwischen den Ländern des Mittleren Ostens und Europas zugenommen hat und sich etwa auch in Deutschland an Ausstellungen ablesen läßt, die von spezifischen kulturhistorischen Sammlungsbeständen ausgehen konnten (*Im Lichte des Halbmonds*, Dresden 1995). Fraglos ist das Interesse an dieser Thematik in Ländern mit einer ausgeprägten kolonialen Vergangenheit wie England oder Frankreich traditionell immer größer gewesen, und in den Vereinigten Staaten gibt es seit langem ein diesbezügliches

Engagement, ist doch die Kunst des Orients in nahezu allen großen Museen des Landes gut vertreten. Die Bostoner Ausstellung bezog sich nun konkret auf die venezianisch-osmanischen Beziehungen zum Ende der Regierungszeit von Sultan Mehmet II, des Eroberers von Konstantinopel, und auf dessen kulturpolitische Bestrebungen, sich Künstler aus dem Westen zu verpflichten, unter denen Gentile Bellini zweifellos die herausragende Persönlichkeit war. Ausgehen konnte man in Boston von dem im Isabella Stewart Gardner befindlichen berühmten Blatt eines *Sitzenden Schreibers* (Abb. 1), das – traditionell Gentile Bellini zugewiesen – in der letzten Zeit kontrovers diskutiert wurde. Auch in der Türkei hat die Person Mehmeds als Förderer der Künste jüngst eine größere Aufmerksamkeit gefunden, die sich etwa in der für unsere Vorstellungen etwas eigenartigen Ausstellung von 1999 des Topkapi Museums in Istanbul niederschlug, in welcher lediglich das berühmte Porträt des Herrschers aus der Londoner National Gallery zu sehen war. Begleitet

wurde diese »Ein-Mann-Schau« von einem kleineren Katalog mit Einführungen u. a. von Günsel Renda, welche dem türkischen Publikum seinen berühmten Herrscher und Eroberer als Mäzen nahezubringen suchte und in diesem Kontext auch den in der Türkei kaum bekannten Gentile Bellini in repräsentativen Abbildungen vorstellte. In einem wesentlich größeren Kontext stand die den osmanischen Sultansbildnissen gewidmete große Istanbul Ausstellung von 2000, welche von einem umfangreichen Katalog begleitet wurde. Ein Beitrag von Julian Raby setzte sich dezidiert mit dem Verhältnis der westlichen und osmanischen Porträts dieses Herrschers auseinander.

Die Bostoner Ausstellung und ihr Katalog sind unter zwei Gesichtspunkten von Bedeutung. Zum einen bieten die verschiedenen Aspekten gewidmeten Kapitel des Katalogs auch für ein allgemein interessiertes, aber nicht besonders vorbereitetes Publikum eine ausgezeichnete Einführung in einen historisch und kulturpolitisch höchst bedeutsamen Zeitraum. Die unterschiedlichen Bereiche wurden mit einer übersichtlichen Anzahl ausgesuchter Werke anschaulich illustriert, und zugleich gelang es den Ausstellern, Werke zusammenzuführen, die bisher noch nicht im Zusammenhang untersucht werden konnten. Die von den jeweiligen Fachleuten sorgfältig recherchierten Katalogtexte zu den Ausstellungsstücken wurden mit den Abbildungen in einzelne Essays integriert; ein Prinzip, das den Wert der Ausstellung und zugleich den Nutzen des Katalogs erhöhte.

Deborah Howard liefert einen in den größeren Kontext einführenden Essay (*Venice, the Bazaar of Europe*), in dem sie die vermittelnde Rolle Venedigs im merkantilen und auf diesem basierend auch im kulturellen Austausch zwischen Venedig und dem Nahen Osten skizziert. Das hier angesprochene Spektrum streift den Handel, die Reisen in den Nahen Osten – also auch die Pilgerreisen – und die in Venedig auftauchenden spezifisch islamischen kunst-



Abb. 1 Gentile Bellini zugeschrieben, *Sitzender Schreiber*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum (Kat. S. 124)

handwerklichen Objekte. Unter diesen werden die tauschierten Bronzegefäße hervorgehoben, wobei die bisher nicht völlig gelöste Frage der Herkunft – aus dem nahen Osten oder aus venezianischen Werkstätten – an einigen Exempeln diskutiert wird. Die auf venezianischen Gemälden gelegentlich im dekorativen Sinn verwendeten islamischen Schrifttypen werden zu Recht mit den aus dem Orient importierten Stoffen in Verbindung gebracht, ebenso wie sich gängige Bildzitate orientalischer Knüpfteppiche in der Malerei an eingeführten Exemplaren orientieren. Letztere wurden bereits im frühen 16. Jh. von dem venezianischen Chronisten Marin Sanudo in höchsten Tönen gelobt. In diesem Kontext rückt Deborah Howard die seit dem 19. Jh. in der Fachliteratur virulente Vorstellung zurecht, daß muslimische Orientalen in Venedig im 15. und 16. Jh. schon deswegen häufig

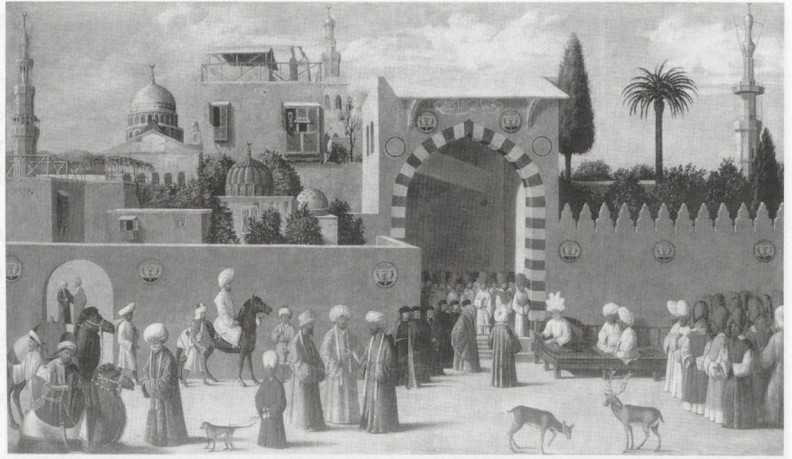
zu sehen gewesen wären, da sie ja hier ihre eigenen Kaufhäuser gehabt hätten. Die *Fondachi* der Perser und Araber haben sich inzwischen als eine literarische Erfindung des 19. Jh.s herausgestellt, der berühmte *Fondaco dei Turchi* wurde erst 1621 eingerichtet. Also dürften muslimische Orientalen eher ausnahmsweise in der venezianischen Öffentlichkeit aufgetreten sein, am ehesten im Zusammenhang mit Gesandtschaften. Besondere Beachtung verdient Howards Hinweis auf die bedeutende Rolle, welche Damaskus in dieser Zeit spielte. Diese Stadt gehörte bis zur osmanischen Eroberung durch Selim I. 1516 zum mamlukischen Kulturbereich, der sich nicht nur durch die hier hergestellten Waren (eben auch die tauschierten Metallgefäße) und die eigene Architektur, sondern auch durch die Tracht seiner Bewohner grundsätzlich von dem des osmanischen Reiches unterschied.

In diesem Kontext wird ein in der Fachliteratur kontrovers diskutiertes Gemälde des Louvre herangezogen, nämlich der *Empfang des venezianischen Botschafters in Damaskus* (Abb. 2). Man hat immer wieder gerätselt, wem dieses Werk zuzuschreiben sei, und ohne wirklichen Erfolg in der Umgebung von Gentile Bellini gesucht – so auch Carolin Campbell, welcher der entsprechende Katalogeintrag zu verdanken ist. Mir scheinen sowohl der Figurenstil als auch die Komposition und die präzise Architekturerfassung dieses Gemäldes so charakteristisch für Gentile selbst zu sein, daß ich auch nach den jüngeren Erörterungen (etwa auch von Julian Raby in Levenson 1991, S. 210f.) bei meiner bereits früher geäußerten Überzeugung bleibe, daß es sich hier um eine Kopie nach einem verlorenen Gemälde Gentiles handeln muß. Das Gemälde weist im Torbogen zur Linken einen typischen Kopistenfehler auf und ist in der Farbigkeit etwas blasser als eigenhändige Arbeiten. Doch nirgendwo in seinem Umkreis finden wir eine derart präzise und stimmige Detailbeschreibung eines orientalischen Am-bientes, und der von Campbell zitierte und illustrierend heran-

gezogene Mansueti (*Szenen aus dem Leben des hl. Markus*, Venedig, Accademia) ist das beste Gegenbeispiel: Dessen Orientalen bleiben in ethnographischer Hinsicht ausgesprochen unspezifisch.

Carolin Campbells Beitrag (*The Bellini, Bessarion and Byzantium*) befaßt sich mit der kulturellen Präsenz des griechisch orthodoxen Ostens in Venedig, und die Autorin gibt der Erörterung der Kunstwerke einen breiteren Raum. Sie geht zunächst auf die Person des zur römischen Kirche übergetretenen Kardinals Basilius <Johannes> Bessarion (ca. 1403-72) ein, der in Venedig insbesondere dadurch wirkte, daß er seine Bibliothek der Serenissima vermachte und damit den Grundstock der Markusbibliothek legte. Seine Staurothek, die er durch rahmende Bildfelder im byzantinischen Stil und dann zu Prozessionszwecken durch eine silberne Fassung hatte erweitern lassen, stiftete Bessarion der Scuola della Carità. In einer Gegenüberstellung der berühmten Reliquie mit dem Gemälde Gentiles, in dem dieser die Darstellung des Reliquiars mit einem Porträt des Kardinals verband, betont Campbell das Interesse des Künstlers an der byzantinischen Kultur. Diese Neigung schlug sich in der präzisen Wiedergabe der byzantinischen Bildfelder der Staurothek nieder, die ein Äquivalent in der sorgfältigen Darstellung der – heute zumeist verlorenen – ‚byzantinischen‘ Mosaiken an der Fassade von S. Marco auf dem Gemälde der *Prozession am Markustag* findet. Campbell weist darauf hin, daß man sich im Venedig dieser Zeit der byzantinischen Tradition in hohem Maße bewußt war, und daß auch Giovanni Bellini dem byzantinischen Erbe seinen Tribut zollte, indem er auf seinen Altarwerken gern Bildarchitekturen in feierlich byzantinisierendem Stil schuf. Die religiösen Darstellungen auf den der Staurothek hinzugefügten Bildfeldern weisen einen spätpaläologischen Stil auf und können – entgegen früheren Debatten – auf der Grundlage der Studie von Polacco (1992) einer kretischen Werkstatt zugewiesen wer-

Abb. 2
Kopie nach
Gentile Bellini (?),
Empfang des
venezianischen
Botschafters in
Damaskus.
Paris, Louvre
(Kat. S. 23)



den. Das im Katalog gegebene Vergleichsbeispiel mit der *Erweckung des Lazarus* des Oxforder Ashmolean Museum erhärtet diese These und belegt die Bedeutung der kretischen Werkstätten für die Präsenz byzantinischer Malerei in Venedig. Dieses Faktum weist unmittelbar auf den im 15. und 16. Jh. verbreiteten veneto-byzantinischen Stil, der insbesondere von Madonnenmalern, den sog. *madonneri*, gepflegt wurde, welche venezianische und byzantinische Ikonographie sowie Stilelemente der beiden Kulturen miteinander kombinierten. Man bezog den Begriff des Veneto-Byzantinischen früher auf die Produktion von in Venedig ansässigen Künstlern, doch haben jüngere Forschungen ergeben, daß im 14. und 15. Jh. nur drei griechische, in Venedig tätige Künstler nachzuweisen sind, daß demgegenüber aber ein lebhafter Ikonenhandel zwischen Venedig und seinen Kolonien, insbesondere Kreta, stattgefunden hat. Campbell schlägt überzeugend vor, den in der Sache durchaus treffenden Begriff beizubehalten, auch wenn dieser nun eine neue historische Bestimmung erfahren hat. In diesem Kontext ist die Rolle der *madonneri* von besonderem Interesse, bestand doch in Venedig und in den Kolonien eine große Nachfrage nach kleinformatigen Andachtsbildern, die sowohl

in forma latina als auch in *forma alla greca* geschaffen werden konnten. Campbell zieht als ein prägnantes Exempel das kleinformatige Triptychon der Eremitage in St. Petersburg heran, auf dem der ausführende Künstler Nicolò Zafuris (Nikolaos Tzafouris) eine an Giovanni Bellini orientierte Mitteltafel mit zwei Seitentafeln im byzantinischen Stil kombinierte. Zu Recht kann man Zafuris' Manier als einen *hybriden Stil* charakterisieren, doch scheint mir Campbell zu weit zu gehen, wenn sie meint, diesen Begriff auch auf bestimmte Werke von Gentile und Giovanni Bellini übertragen zu können. Sie zieht hier Giovanni's bekannte *Madonna Greca* der Brera heran, in welcher der Künstler sich zweifellos an byzantinischen Vorbildern orientiert, und die zudem in griechischen Lettern die Beischrift *Mutter Gottes* aufweist. Hybrid – im herkömmlichen Sprachgebrauch – kann man ein solches Werk aber kaum nennen, integriert doch Giovanni formale und ikonographische byzantinische Aspekte in seine eigene Formensprache, die künstlerisch auf der Höhe der Zeit steht und vollkommen »westlichen« Ansprüchen genügt.

Dem nachfolgenden Beitrag von Michael Rogers (*Mehmed the Conqueror: between East and West*) sind einige der wichtigsten

Exempel der Porträts Mehmeds in den verschiedenen Medien (Medaillen, Gemälde, Druckgraphik) in Katalogeinträgen vorausgeschickt. Diese wurden auf dem neuesten Stand von Caroline Campbell und Susan Spinale erarbeitet und geben einen Überblick zur Bildnisikonographie des Herrschers; ein Thema, zu dem sich zuletzt Julian Raby (2000) im größeren Zusammenhang geäußert hat. Rogers erörtert in seinem Beitrag dann die breit gefächerten kulturellen Interessen des osmanischen Herrschers, der nicht nur eine klassische islamische Ausbildung erhalten hatte und Gedichte in persischer Sprache verfaßte, sondern bereits in jungen Jahren durch den Kammerherrn des letzten griechischen Kaisers, Georg Amiroutzes, in die antike Philosophie und Geographie eingeführt worden war. Rogers konzediert, daß wir heute nur noch ein »impressionistisches Bild« der Bibliothek Mehmeds entwerfen können, doch scheint sicher, daß sich in dieser neben grundlegenden arabischen und persischen Werken, den klassischen griechischen und byzantinischen Autoren auch eine Fülle zeitgenössischer lateinischer und italienischer Texte befanden, unter den letzteren – nicht gerade überraschend – Abhandlungen über die Kriegskunst. Mehmed hatte eine Vielzahl dieser Werke eigens für sich anfertigen lassen und folgte damit dem Beispiel westlicher und östlicher Herrscher, die traditionell ihre politischen mit mäzenatischen Interessen verbanden. Neben der Bibliothek spielte die Sammlung der Bildnisse eine große Rolle, und Mehmed, der vor allem die Medaillen bevorzugt zu haben scheint, hat auf diesem Feld neben Costanzo da Ferrara (di Moysis) auch Gentile Bellini eingesetzt. In der Ausstellung fehlten bedauerlicherweise zwei berühmte Porträts Mehmeds aus dem Topkapi Museum, die osmanische Kopie nach der Medaille Costanzos und das Sinan zugeschriebene Porträt des *Sitzenden Herrschers*, welches Elemente des Londoner Porträts von Gentile aufnimmt und in eine eigene, ornamentalen Prinzipien verpflichtete

Formensprache integriert. Rogers geht in seinem Beitrag ausführlicher auf das letztere Porträt ein und skizziert nachfolgend das Interesse Mehmeds an westlicher Kunst sowie die historischen Zusammenhänge des Aufenthaltes von Gentile Bellini am Hofe des Herrschers.

Den künstlerischen Aspekten der Präsenz des venezianischen Malers ist der Artikel von Alan Chong (*Gentile Bellini in Istanbul: Myths and Misunderstandings*) gewidmet. Auch hier wird eine Gruppe von Werken vorangestellt, und zwar Gentiles Zeichnungen von Orientalen, die um den Bostoner *Sitzenden Schreiber* gruppiert werden, aber als reine Zeichnungen nicht koloriert sind. Einer der großen Vorzüge der Ausstellung bestand darin, hier erstmals alle der bekannten Zeichnungen zusammengeführt zu haben, und ein unmittelbarer Vergleich erlaubt es, die Kategorisierung der Autoren (Chong und Campbell) nachzuvollziehen. Aus meiner Sicht haben sie das leidige Problem der Zuweisung überzeugend geklärt. So dürfen die *Stehende Griechin* des Louvre, der *Sitzende Janitschar* sowie die *Sitzende Frau* des British Museum als eigenhändige Arbeiten Gentiles angesehen werden. Den *Stehenden, gegürteten Türken* des Louvre und die beiden *Stehenden Männer* des Städel kann man als Werkstattarbeiten nach verlorenen Originalen des Künstlers betrachten; ein weiterer *Stehender Türke* des Louvre dürfte als spätere Kopie zu qualifizieren sein. Wenn hier etwas Aufhebens um diese sieben Zeichnungen gemacht wird, dann deswegen, weil die lange Geschichte der kontroversen Einschätzungen der Blätter den Blick auf die Arbeit am Hof Mehmeds verstellt hat. Liest man die authentischen Zeichnungen genau, so ist deren große Präzision, aber auch deren künstlerische Qualität frappant, und die diesbezüglich lobenden Nachrichten in den Quellen erhalten mit ihnen anschauliche Belege. Die Werkstattarbeiten entfernen sich erkennbar in Präzision und Qualität von den Originalen, weiter noch das spätere Blatt des Louvre – aber alle diese

Abb. 3
Gentile Bellini
zugeschrieben,
Doppelporträt
Sultan Mehmeds II.
mit einem jungen
Osmanen, Privatbesitz
(*Arte veneta* 15, 1961,
S. 29)



Kopien geben als solche einen unmittelbaren Eindruck orientalischer Personen wieder, als dies etwa Mansueti oder auch Carpaccio in ihren orientalisierenden Gemälden tun. Die genauen Analysen der Zeichnungen sind auch für die Einschätzung des Bostoner *Sitzenden Schreibers*, welchen Chong als – krönenden? – Abschluß an das Ende seines Artikels stellt, von zentraler Bedeutung. Die graphischen Partien des Bildes, erkennbar insbesondere im Kopf und Turban, in Armen, Händen und Zeichenbrett, stimmen stilistisch vollkommen mit den originalen Zeichnungen überein. Entgegen der früher von mir geäußerten Ansicht stimme ich mit Chong nun darin überein, daß das ein orientalisches Muster aufnehmende Gewand auch Gentile zuzuweisen ist. Da das Blatt später in ein persisches Album Eingang fand und u. a. eine persische Beischrift erhielt, darf man davon ausgehen, daß auch die dem Katalog beigegebene persisch-safawidische Kopie als Musterbeispiel für die Transformierung einer westlichen Vorlage in die persische Formensprache gelten darf, und daß diese unmittelbar auf die Zeichnung Gentiles

zurückgeht. Die Zuschreibung des Bostoner Blattes an Gentile wird von Chong nochmals ausführlich begründet. Die Thesen von Maria Andaloro (1980) und Julian Raby (in Levinson 1991), welche in diesem Blatt ein Werk von Costanzo da Ferrara erkennen wollten, sind damit aus meiner Sicht überzeugend zurückgewiesen worden. In seinem Artikel erörtert Chong die Rolle, die Gentile am Hofe von Mehmet gespielt hat, und hebt seine Arbeit als Bildnismaler hervor. Er verweist auf Filippo Foresti da Bergamos *Supplementum chronicarum* von 1490, in der von einem Selbstbildnis des Künstlers die Rede ist, das dieser als Probestück dem Sultan geliefert habe. Das Vorgehen als solches hat eine längere Tradition und wird m. W. hier erstmals mit Gentile in Verbindung gebracht. Von den bekannten Porträts lehnt Chong etwas schroff und auf schwacher Basis das *Doppelporträt Mehmeds mit einem jungen Osmanen* (Abb. 3), das 1961 Babinger in die Debatte eingeführt hat, als *pasticcio* ab. Dieses interessante Werk verschwand vor über 25 Jahren im schweizerischen Privatbesitz und ist bisher nur

in schwachen Aufnahmen veröffentlicht worden. Richtig ist dagegen die Zurückweisung der in der Sekundärliteratur immer wieder vorgebrachten Deutung, bei den von Angiolello genannten *cose di lussuria* habe es sich um erotische und obszöne Darstellungen gehandelt. Nach unserem heutigen Wissen bezeichnen *cose di lussuria* prächtige und opulente Werke, und zudem wäre Gentile kaum der geeignete Mann für die erotische Thematik gewesen. Auch die Diskussion um das in den Quellen erwähnte Madonnenbild, das Gentile für Mehmet gemalt habe, wird präzisiert und Julian Rabys Versuch, mit diesem Werk ein Blatt der Istanbuler Universitätsbibliothek zu verbinden, überzeugend zurückgewiesen. In diesem eigentümlichen Werk handelt es sich eher – wie Chong postuliert – um eine persische Miniatur nach einem italienischen Vorbild. Die Diskussion um Gentiles Kopien nach antiken Werken in Istanbul sowie um die Ehren des in den engeren Kreis um Mehmed aufgenommenen Venezianers runden diesen Beitrag ab.

Diese ihrem äußeren Umfang nach eher unauffällige Ausstellung und der sie begleitende Katalog stellen aus meiner Sicht eine der erfreulichen Ausnahmen in unserer gegenwärtigen Ausstellungspraxis dar, in welcher man ja vor allem durch Fülle zu beeindrucken sucht. Die Organisatoren haben eine präzise abgegrenzte kulturhistorische Situation in den Blick genommen, die dennoch ein anschauliches Beispiel für die langen, wechselseitigen Beziehungen zwischen Europa und dem isla-

mischen Orient abgibt – Beziehungen, die eben nicht nur auf Handel und Krieg beschränkt waren. In der Ausstellung konnte der Katalog als aufschlußreiches Begleitbuch genutzt werden, aber auch unabhängig von der Schau wird er unterschiedlichen Ansprüchen gerecht: Die allgemein Interessierten führt er anschaulich in ein komplexes Geflecht kultureller Wechselbeziehungen, den Fachleuten eröffnet er den wissenschaftlichen Diskurs auf der aktuellen Grundlage und steuert eigene neue Erkenntnisse bei. Zudem erfreut die Vielzahl der ausgezeichneten Farbabbildungen.

Jürg Meyer zur Capellen

Literaturhinweise:

- Maria Andaloro. »Costanzo da Ferrara: gli anni a Costantinopoli alla corte di Maometto II.« *Storia dell'arte* 38/49 (1980), S. 185-212
- Jay A. Levenson (Hg). *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. New Haven, London 1991
- Werner Schmidt und Wenzel Jacob (Hg). *Im Lichte des Halbmonds*. Dresden 1995
- Günsel Renda et al. *Ressam, Sultan ve Portresi. (The Artist, the Sultan and his Portrait)*. Text türkisch und englisch. Istanbul 1999
- Julian Raby et al. *The Sultan's Portrait. Picturing the House of Osman*. Istanbul 2000
- Renato Polacco. »La storia del reliquiario Besarione dopo il rinvenimento del verso della croce scomparsa.« *Saggi e memoria di storia dell'arte* 18 (1992), S. 85-95