

Ausstellung sinngemäß nachgereicht hat. Vielleicht ist die Wahl von Zeit- und Standpunkt der jetzigen Schau aber auch ungewollt sinnbildlich für die bis heute andauernde Schiefelage der Wertschätzung Wiens für seinen zwischen- und nachkriegsmodernen Architekturbestand: Denn während die Neutra-Schau in einer Art Ausweich-Quartier neben dem Wiener Rathaus gezeigt wurde, befindet sich das ‚echte‘ Wien Museum am Karlsplatz, selbst eine Ikone der nachkriegsmodernen Architektur Österreichs von Neutras Kollegen und Zeitgenossen Oswald Haerdtl (1959),

gerade in einem sogenannten Modernisierungs- und denkmalpflegerisch höchst fragwürdigen Überformungsprozess.

PD DR.-ING. MAG. MICHAEL FALSER
 DFG-Heisenberg-Fellow, Lehrstuhl für
 Theorie und Geschichte von Architektur,
 Kunst und Design, Fakultät für Architektur,
 Technische Universität München,
 Gabelsberger Str. 49, 80333 München,
 michael.falser@tum.de

Opera ultima

David Alan Brown
Giovanni Bellini. The Last Works.
 Mailand, Skira 2018.
 376 S., 200 Farbabb.
 ISBN 978-88-572-3996-5. € 75,00

Zu den bekanntesten Sätzen in der Kunstgeschichte gehört Albrecht Dürers Äußerung von 1506 über den bewunderten Giovanni Bellini: „Er jst ser alt vnd jst noch der pest jm gemoll“ (Hans Rupprich, *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlass*, 3 Bde., Berlin 1956–69, Bd. 1, 44, Nr. 2). Dürer, der sich genau in der hypothetischen Mitte des Lebens befand, erkannte bei Bellini keine altersbedingte Beeinträchtigung, die nach allgemeiner Überzeugung als „abgan“ nach dem auf 50 Jahre gesetzten Höhepunkt eintrat. Das bestätigten 60 Jahre, und mit 70 blieb nur noch, für sein Seelenheil zu sorgen, mit 80 galt man bloß noch als Tor, mit 90 erhielt man den Esel zugeordnet und wurde zum Kinderspott (vgl. den kolorierten Holzschnitt *Die zehn Alter des Menschen* von 1482 im British Museum, Inv. 1872,0608.351). Die populäre unnachsichtige Le-

benstreppe steuerte bis ins 20. Jahrhundert die Vorstellung vom Auf- und Abstieg der Lebensphasen.

LETZTE WERKE

David Alan Brown bringt in seiner bewundernswerten Monographie die Äußerung Dürers in Zusammenhang mit Giovanni Bellinis 1505 vollendeter *Pala di San Zaccaria*. Als Dürer sich brieflich an Willibald Pirckheimer über Bellini äußerte, war dieser um die 70 Jahre alt, wenn ein Geburtsjahr zwischen 1435 und 1438 angenommen wird, wogegen sich heute niemand mit vernünftigen Argumenten stellt. Brown, seit 1974 Curator of Italian Painting in der National Gallery of Art in Washington, D.C., ist einer der besten Kenner der italienischen Malerei der Renaissance. Sein Buch über Giovanni Bellinis letzte Werke ist das Resultat von Jahrzehnten umsichtiger und sorgfältiger Forschung. Es gibt keinen wissenschaftlichen, bis 2018 publizierten Beitrag über Bellini, den Brown nicht erfasst, geprüft und in seine kritische Beurteilung eingebunden hätte. Zudem ist der Band vorzüglich ausgestattet und in einer vollendet klaren und lebendigen Sprache geschrieben. Brown konzentriert sich auf Bellinis sechs letzte Gemälde, vom *Götterfest* von 1514 in Washington über den Wiener *Weiblichen Akt mit Spiegel*, den *Trun-*

kenen Noah in Besançon, das *Porträt des Fra Teodoro* in London bis zu zwei letzten Werken, die von seinem Gehilfen, Schüler und Sohnesersatz Vittore Belliniano fertiggestellt und signiert wurden: die *Imago pietatis* in der Scuola Grande di San Rocco und das *Martyrium des hl. Markus* in der Galleria dell'Accademia, Venedig.

Die Beschäftigung mit dem letzten Werk ist nicht ohne affektive Gefahren, wie bei Plinius d. Ä. in der *Historia Naturalis* 35,92 zu erfahren ist. Er erzählt, Apelles habe seine *Venus Anadyomene* mit einer zweiten übertreffen wollen, was der Tod aus „Missgunst“ verhindert habe. Mit dem rätselhaften Motiv der „Missgunst“ suggeriert Plinius, der Tod habe das Entstehen eines malereigeborenen Wesens, das ihm nicht unterworfen war, verhindern wollen. Niemand wagte, das angefangene Werk des Apelles zu vollenden, entweder aus Respekt vor dem berühmten Künstler oder aus Furcht vor dem missgünstigen Tod. Diese Ehrfurcht fiel später weg, indem unfertig hinterlassene Werke vollendet wurden, bei Gentile und Giovanni Bellini, ebenso bei Raffael, Tizian und vielen anderen bis zu Giovanni Segantini. Vasari meinte 1568, Tizian habe das von Bellini nicht vollendete *Götterfest* fertiggestellt, was 1956 durch John Walker korrigiert werden konnte. Walker studierte in den 1930er Jahren bei Bernard Berenson, wurde 1939 Chief Curator der im Aufbau begriffenen National Gallery of Art in Washington und 1956 deren Direktor und publizierte 1956, gestützt auf Röntgenaufnahmen, den Band *Bellini and Titian at Ferrara*.

Natürlich hinterlassen alle künstlerischen, literarischen, musikalischen und wissenschaftlichen Arbeiter ein letztes Werk. Die meisten verschwinden in Archiven, aber einige werden pathetisch inszeniert, andere nachträglich mystifiziert zu Vermächtnissen, Offenbarungen, Schwanengesängen und als Ende der Kunst. Wir kennen das wehmütige Beiseitelegen des Pinsels 1664 bei Nicolas Poussin vor dem unvollendeten *Apollo und Daphne* oder die grimmige Abrechnung von William Hogarth 1764 mit *FINIS – The Bathos* mit dem niedergestreckten Saturn-Chronos, der den *Last will* in der Hand hält inmitten einer Zeit und Welt umfassenden Zerstörung. Nichts von Wehmut,

Pathos, Zorn oder Mystifikation bei Giovanni Bellini, im Gegensatz zu Michelangelo und Tizian. Es gibt von ihm ein sehr schlichtes Profilbildnis auf dem Totenbett (Liverpool, Walker Art Gallery, Vittore Belliniano zugeschrieben), und eine einfache Notiz vom 29. November 1516 über den Tod und das Begräbnis des weltbekannten Malers, geschrieben vom Chronisten Marin Sanudo, der bezeichnenderweise das Alter Bellinis nicht angeben konnte.

DIE WERKSTATT

Brown greift zu Beginn das Problem des Ateliers auf, konzentriert auf Bellinis genialsten Schüler, Tiziano Vecellio, und den treuesten Gehilfen, Vittore di Matteo, genannt Belliniano. Wie fast alle selbständig arbeitenden Maler und Bildhauer war Bellini umgeben von Mitarbeitern, die wie Marco Belli ab und zu mit *Discipulo* (Jünger) firmierten und entsprechend in der Kunstgeschichte gerne „Schüler“ genannt werden, tatsächlich aber ausgebildete Gehilfen (oder eben „Jünger“) waren. Bei den beiden Versionen der halbfigurigen *Sacra Conversazione* in der Accademia in Venedig und im Madrider Prado prüft Brown, ob aus den formalen und koloristischen Unterschieden eine Zuschreibung des einen Gemäldes im Prado an den jungen Tizian zu rechtfertigen sei, der in Bellinis Werkstatt mit der Ausführung betraut wurde. Zur Argumentation wird Tizians *Votivbild für Jacopo Pesaro* in Antwerpen herangezogen, das ermöglicht, die Anlehnung an Bellini und die eigenwillige Abwendung des ehrgeizig Drängenden näher zu fassen (51–57).

Auf außerordentlicher Höhe der Differenzierung ist die Erörterung der beiden Grisailen-Frieze von Andrea Mantegna und Giovanni Bellini in London und Washington, D.C. (kürzlich ausgestellt in London und Berlin, vgl. *Mantegna & Bellini. Meister der Renaissance*. Ausst.kat., hg. v. Caroline Campbell u. a., München 2018, 252f., Abb. 245, 246; Abb. 1 und 2; vgl. meine Rez. in: *Kunstchronik* 73/1, 2020, 20ff.). Die Klammer für die Gegenüberstellung bildet Pietro Bembo an Isabella d'Este gerichteter Satz von Bellinis Gewohnheit, „di sempre vagare a sua voglia nella pittura“ –

„stets nach seinem Belieben im Gemälde umherzuschweiften“, die eine unerhörte Absage an die Markgräfin begründete. Mit dem Beharren auf der eigenen Erfindung vermied es Bellini, mit Werken seines Schwagers direkt konfrontiert zu werden; umso wichtiger ist es, dass er nach Mantegnas Tod einwilligte, den Auftrag von Marco und Francesco Cornaro weiterzuführen. Brown zeigt die Schwierigkeiten auf, vor die sich Bellini damit gestellt sah: die Konkurrenz zum Schwager und das erste großformatige Werk mit einem klassischen Thema.

Es folgt die mehrseitige subtile Unterscheidung zwischen – stark verkürzt referiert – der skulpturalen Behandlung Mantegnas und der malarischen Ausführung bei Bellini (69–81). Die geringe Wertschätzung der Kunstgeschichte von Bellinis Grisaille-Fries führt Brown darauf zurück, dass in jüngster Zeit das Gemälde vor dessen Restaurierung dem Atelier zugeschrieben wurde. Mit Hilfe von Zeichnungen und mit Vergleichen kann Brown zeigen, dass die eine Partie von Bellini selbst, die andere von Vittore Belliniano ausgeführt wurde. Brown arbeitet in Kapitel 7 den Anteil des Belliniano an den letzten Werken Bellinis und seine spätere Produktion heraus und stellt dagegen das künstlerische Profil des jungen Tizian, der etwa gleichzeitig mit Vittore in die Werkstatt eintrat.

ITINERARE UND ATTRIBUTIONEN

Browns ausführliche Darlegung der Itinerare und der unterschiedlichen Zuschreibungen des Bellinischen Spätwerks ist eine Wissenschafts- und Sozialgeschichte in nuce, in der konkurrierende Kenner und Kenner-Agenten, Kunsthändler, Sammlerinnen und Sammler ihren Part für sich und gegeneinander spielen (Appendix One: Bellini's Later Works: Critical Fortune, 301–331). Das Gemälde *Das Götterfest*, das 1942 durch Erbgang in den Besitz der National Gallery kam, entstand 1514 für Alfonso d'Estes Camerino in Ferrara und wurde 1598 zusammen mit den Gemälden Tizians und Dosso Dossis von Kardinal Pietro Aldobrandini konfisziert und seiner Sammlung in Rom einverleibt. Wie üblich war der Zutritt zur privaten Sammlung auf Privilegierte eingeschränkt, man

weiß aber, dass Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck die Gemälde von Tizian kannten und Claude Lorrain, François Duquesnoy, Pietro da Cortona und Nicolas Poussin Gelegenheit erhielten, die Werke der Sammlung zu studieren und zu kopieren. 1797 kaufte Pietro Camuccini, der Bruder des Malers Vincenzo Camuccini, zusammen mit dem englischen Kunsthändler Alexander Day das *Götterfest* und andere herausragende Werke, darunter Tizians *Bacchus und Ariadne*, aus der Sammlung Aldobrandini.

Die meisten Bilder verblieben vorerst in der Residenz der Brüder Camuccini, und der Besuch ihrer Sammlung, die am Sonntagmorgen geöffnet war, wurde für die Romtouristen zur Pflicht. Beispielsweise waren Friedrich Schinkel, Gustav Friedrich Waagen, Abraham Constantin und Stendhal hier und bewunderten beim *Götterfest* vor allem die Tizian'sche Landschaft, allein Jacob Burckhardt bemerkte Bellinis Spannweite des Ausdrucks: „Er konnte burlesk sein, bei der Darstellung der classischen Götterwelt; das unschätzbare sog. Bacchanal in der Sammlung Camuccini parodirt das Göttergelage zur ‚Festa‘ italienischer Bauern.“ (*Der Cicerone*, Basel 1855, 826). 1855 wurde die Camuccini-Sammlung von 74 Gemälden an Algernon Percy, 4th Duke of Northumberland, verkauft und nach Alnwick Castle transferiert. Zu den wenigen Besuchern in diesem Schloss in Nordengland zählten Gustav Friedrich Waagen und der italienische Kunstkenner Giovanni Battista Cavalcaselle, der 1871 zusammen mit Joseph Archer Crowe in London die zweibändige *History of Painting in Northern Italy* publizierte. Cavalcaselles Skizzen halten die Figuren von Bellinis Gemälde fest, seine Notizen aber beschreiben die Schönheit von Tizians Landschaft.

Dann traten die Kenner und Kenner-Agenten auf den Plan, die ihre Selbstgewissheit aus Wissenschaft oder Intuition bezogen. Giovanni Morelli erklärte das Gemälde *Weiblicher Akt mit Spiegel* in Wien zu einem Werk von Francesco Bissolo, gefolgt von Bernard Berenson, der das *Götterfest*, ohne es gesehen zu haben, dem Marco Basaiti zuschlug, und als er 1896 Alnwick Castle besucht hatte, diese Attribution beibehielt (Brown 2018,

310). Aber 1916 korrigierte er seine Meinung in einem Essay über venezianische Kunst in Amerika, worauf der 7th Duke of Northumberland das *Götterfest* zum Kunsthändler Arthur Joseph Sulley nach London brachte, dieser das Gemälde kaufte in der Absicht, es mit Hilfe von Berenson als Werk von Bellini an Isabella Stewart Gardner in Boston zu vermitteln. Diese Transaktion scheiterte an der verlangten Summe von einer halben Million Dollar, ebenso erfolglos war ein Versuch mit dem wenig begüterten jungen Amerikaner Carl Hamilton, aber 1922 gelang der Verkauf an den reichen Sammler Joseph Widener, der 20 Jahre später seine Sammlung der National Gallery of Art in Washington, D.C., vermachte.

Von Interesse ist auch das Itinerar und die Bewertung von Bellinis Gemälde *Weiblicher Akt mit Spiegel* (Abb. 3), das Cavalcaselle 1863 im Wiener Belvedere bewunderte. Es war nach der Exekution von James, 1st Duke of Hamilton, 1649 in den Besitz des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich in Brüssel gekommen und von da mit seiner Sammlung 1656 nach Wien. Giovanni Morelli, gestützt auf eigensinnige Annahmen über Signaturen von Bellini, stufte das Gemälde herab zu Francesco Bissolo, was Berenson zunächst übernahm. Dies gab seinem eingeschworenen Feind Charles Fairfax Murray, Maler, Sammler und Agenten, Gelegenheit, eine andere Version aus seinem Besitz ins Spiel zu bringen, die Berenson wiederum gegenüber Isabella Stewart Gardner als „mediocre copy by a tenth rate idiot named Girolamo S. Croce“ diskreditierte, um das Wiener Bild aus Widerspruch neu als Original anzuerkennen. Ein ähnlicher Streit zwischen den beiden Kenner-Agenten entspann sich über die Attribution des Gemäldes *Der junge Bacchus*, einer aus dem *Götterfest* isolierten Figur (Brown 2018, 311–313).

Die Urheberschaft des Gemäldes *Die Trunkenheit Noahs* (Abb. 4), das sich seit 1896 mit dem umfangreichen Vermächtnis des Malers und Illustrators Jean Gigoux im Musée des Beaux-Arts in Besançon befindet, gab ebenfalls Anlass zu längeren Kontroversen, nachdem Adolfo Venturi in der Frage der Autorschaft zwischen Giorgione und Bellini schwankte und sein Schüler Roberto Lon-

ghi sich für Bellini entschied. Longhi gruppierte um *Die Trunkenheit Noahs* mehrere Werke, die er als giorgionesk beurteilte, um Bellinis Abhängigkeit vom jungen Giorgione zu zeigen. Berenson widersprach, gab *Die Trunkenheit Noahs* dem Giovanni Cariani und erfand für den Rest von Longhis Gruppe einen „Master of the Three Ages“, den er zwischen Bellini und Giorgione situierte. Von anderen wurde Lorenzo Lotto, der Carianis Neigung zum Bizarren teilte, ins Spiel gebracht. Brown legt dar, dass nach der Eliminierung von Zuschreibungen an Giovanni Bellini durch Morelli und andere vor allem mit Georg Gronau eine expansive Gegenbewegung einsetzte, die dem Drängen des Kunstmarktes gehorchte und die Produktionsbedingungen der Bellini-Werkstatt ignorierte. Die Expansion wurde seither zurückgewiesen mit einer Ausnahme, dem Porträt des *Fra Teodoro von Urbino als hl. Dominikus* in London, National Gallery, das als Werk Bellinis akzeptiert ist (Brown 2018, 316–318).

Mit der (hier nur kurz referierten) Darlegung der Schicksale von Gemälden, die zum Spätwerk Bellinis gezählt werden, legt Brown ein Lehrstück vor über die Vorurteile und Streitigkeiten der Kenner-Agenten und der Kenner-Schulen, über ihre waghalsigen oder eigensinnigen Zu- und Abschreibungen, über ihre Verbindung oder Verstrickung mit dem Kunsthandel und den reichen Sammlern und über die Abhängigkeit der Kunsthistoriker von den je nach Umständen und Interessen vorgebrachten wechselnden Beurteilungen. Immerhin führten die Dispute, Publikationen und Gegenüberstellungen allmählich zu einer Konstituierung von Bellinis Spätwerk bzw. zu einem gewissen Konsens darüber sowie zur interessanten Frage nach dem künstlerischen Profil des alten Meisters und den Beziehungen zwischen ihm und den ambitionierten jungen Künstlern Giorgione und Tizian.

DAS GÖTTERFEST FÜR ALFONSO D'ESTE

Das umfangreichste Kapitel V in Browns Buch behandelt Bellinis *Götterfest* (Abb. 5), das zu dem von diesem geleiteten Department in der National Gallery gehört, ein Gemälde, das den Autor faszi-



Abb. 1 Andrea Mantegna, Die Einführung des Kybele-Kults in Rom, 1505/06. Leimfarben auf Lw., 76,5 x 273 cm. London, National Gallery, NG 902 (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-mantegna-the-introduction-of-the-cult-of-cybele-at-rome/>)

niert und – wenn man es so sagen darf – das er liebt. (Zur selten behandelten Liebe zur Malerei vgl. Giovan Pietro Bellori's Auslegung von Poussins *Selbstbildnis* von 1650 und neuerdings Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich 2017.) Die Forschungsgeschichte verzeichnet wichtige Errungenschaften wie die Eruierung der literarischen Referenzen durch Edgar Wind 1948, korrigiert durch Philip Fehl 1974, präzisiert durch Antonio Colantuono 1991; dann die Auswertung der Röntgenaufnahmen durch John Walker 1956, die zur Widerlegung von Vasaris Nachricht von 1568 führten und zur Unterscheidung von Bellinis Komposition einerseits und den Überarbeitungen von Dosso Dosso und Tizian andererseits.

Für das Programm des Camerino von Alfonso d'Este in Ferrara bezieht sich Brown auf die unbestrittenen Annahmen, dessen Autor sei Mario Equicola, Sekretär von Isabella d'Este, der für das *Götterfest* die Beschreibung eines Bacchanals in Ovids *Fasti* nutzte. Der Auftrag für ein großformatiges und vielfiguriges Gemälde war für den alten Bellini eine große Herausforderung. Gegenüber der literarischen Vorlage weist das Gemälde Bellinis signifikante Abweichungen auf, nämlich in Bezug auf die Tageszeit, die Anzahl der Figuren und die durch den schreienden Esel verhinderte Vergewaltigung der Nympe Lotis durch Priapus.

Brown prüft die in Venedig neu erschienenen illustrierten Editionen von italienischen Ausgaben der Ovid'schen *Metamorphosen* besonders in Bezug auf die Darstellung von Priapus und Lotis, verweist aber vor allem auf die dem Paduaner Benedetto Bordone zugeschriebenen Illustrationen in der *Hypnerotomachia Poliphili* des Francesco Colonna, die 1499 bei Aldus Manutius in Venedig erschien. So scheint Bellini für die Disposition der Lagernden Anregungen bezogen zu haben von Bordons Holzschnitt *Der Garten der Venus* mit den Figuren in kindlichen Proportionen und vielleicht auch für die verkürzte und verkleinerte Darstellung der trinkenden Voll- und Halbgötter.

Brown stellt die Verbindungen von Bellinis *Götterfest* zu den Illustrationen von Ovid, zur *Hypnerotomachia Poliphili* oder zu Giorgiones *Tempesta* nicht als Abhängigkeiten oder gar als „Einflüsse“ dar. Vielmehr beschreibt er einen literarischen und visuellen Kontext, der Erfindungen wie das *Götterfest* stimulierte. Dazu gehören auch die transformierten Antikenreferenzen (*Venus Genetrix* und *Adonis*, Brown 2018, 178–181) oder die Blickführungen in der *Hypnerotomachia*, in Giorgiones *Tempesta* und im *Götterfest*. Bellinis Problem war es, wie Brown deutlich macht, einer neu-

Abb. 2 Giovanni Bellini, Die Zurückhaltung des Scipio, um 1506–08. Öl auf Lw., 74,8 x 356,2 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, 1952.2.7 (<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41589.html>)





Abb. 3 Giovanni Bellini, Weiblicher Akt mit Spiegel, 1515. Holz, 62 x 79 cm. Wien, Kunsthistorisches Museum (Giovanni Bellini. Ausst.kat., hg. v. Mauro Lucco/Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo 2008, S. 64, Kat. 10)

en Aufgabe, die ihm vom Herzog von Ferrara über seinen Berater gestellt war, genügen zu müssen, ohne über eigene Erfahrungen im mythologischen Fach zu verfügen. Wie Alfonso d'Este auf das Gemälde reagierte, weiss man nicht, aber die neuesten technologischen Untersuchungen erlauben es, die Veränderungen Bellinis an den Figuren zu erfassen, die nach der Fertigstellung erfolgt sein müssen und möglicherweise auf eine Intervention des Auftraggebers oder seines Beraters zurückgehen. In Bezug auf den amateurhaft gemalten Fasan, einen heraldischen Vogel der Este, in der Baumkrone über Priapus erwägt Brown eine Beteiligung des Herzogs. Der Vogel könnte hinzugefügt worden sein, als Dosso Dossi die Baumkronen übermalte, aber durchaus auch von einem Ama-

teur, eben Alfonso, von dem überliefert ist, dass er sich sowohl im Metall- und Keramikhandwerk betätigte wie auch in der Malerei.

TECHNOLOGISCHE ANALYSEN

Im Band von Brown berichten Kathryn A. Dooley, Barbara Berrie und John K. Delaney vom Scientific Research Department der National Gallery über die erneut vorgenommenen technologischen Untersuchungen am *Götterfest* (333–347). Zu Bellinis Maltechnik erschien gleichzeitig in London die Analyse von Jill Dunkerton, Marika Spring u. a. „Giovanni Bellini's Painting Technique“ (in: *National Gallery Technical Bulletin* 39, 2018, 4–25). Die Voraussetzungen für derartige umfangreiche technologische Untersuchungen sind hochqualifi-

zierte Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, mit neuesten Geräten ausgestattete Museen und die Zusammenarbeit mit Kuratorinnen und Kuratoren. Mit den neu entwickelten bildgebenden Untersuchungstechniken (*imaging spectroscopy*), die verschiedene Wellenlängen des elektromagnetischen Spektrums benutzen, können Hunderte von Aufnahmen erstellt, Bildschichten zerstörungsfrei sichtbar gemacht und die chemische Zusammensetzung der Materialien bestimmt werden.

Kurz zusammengefasst: Die technologischen Untersuchungen ermöglichten, eine interessante Computer-Simulation des Zustandes zu erstellen, wie ihn Bellini 1514 gemalt hatte (*Abb. 6*) und die Anteile der Überarbeitungen von Dosso Dossi und Tizian zu klären. Es stellte sich heraus, dass die erste Überarbeitung von einigen Figuren auf Bellini selbst zurückgeführt werden kann. Hinter der Figurengruppe zog sich ursprünglich eine rhyth-

misierte Baumreihe bildparallel durch, ähnlich wie im Gemälde *Die Ermordung des hl. Petrus Martyr* in der Londoner National Gallery, die teilweise schon durch die Röntgenaufnahmen der 1950er Jahre dokumentiert war.

Brown hält es für möglich, dass Tizian, der vom Gehilfen zum Rivalen des alten Bellini wurde, das *Götterfest* in Ferrara bereits 1516 gesehen hat. Für die Fortsetzung der Arbeiten im Camerino hatte Alfonso d'Este zunächst Fra Bartolommeo aus Florenz vorgesehen, trotz dessen fehlender Qualifikation für mythologische Sujets. Tizian wurde von Alfonso ab 1518 für ein *bagno* beschäftigt, vielleicht bewies er sich mit der *Venus Anadyomene* (National Gallery of Scotland) als neuer Apelles. Über die Datierung und die Platzierung der drei Bilder, die Tizian in der Folge für den Camerino malte, bestehen unterschiedliche Auffas-



Abb. 4 Giovanni Bellini, Die Trunkenheit Noahs, 1515. Lw., 103 x 157 cm. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie [Giovanni Bellini. Ausst.kat. 2008, S. 320, Kat. 62]



Abb. 5 Giovanni Bellini, *Das Götterfest*, 1514. Übermalungen bis 1529 von Dosso Dossi und Tizian. Öl/Lw., 170,2 x 188 cm. Washington D.C., National Gallery of Art, Widener Collection, 1942.9.1 (<https://www.nga.gov/collection/art-objectpage.1138.html>)

sungen. Brown plädiert für die Hängung von Bellinis *Götterfest* in der Mitte der Längswand, Tizians *Venusfest* auf der rechten Seite und dessen Bacchanal *Die Andrier* auf der linken Seite (287–293). Tizian setzt mit dem Bacchanal erneut zu einem Paragone mit Bellini an, übernimmt die züchtige Lotis und verwandelt sie in eine nackte Bacchantin. Außerdem überdeckt er Bellinis Gemälde auf der linken Hälfte mit einem sich hochturmenden Berg, womit das *Götterfest* zur Fortsetzung der ansteigenden Landschaft seines Baccha-

nals wird. Tizian übermalte auch teilweise Bellinis Laubwerk, um eine Verbindung zu schaffen zu seinem anschließenden *Venusfest*.

Brown datiert die Intervention von Tizian auf das Jahr 1529, als sich der Maler sieben Monate in Ferrara aufhielt. In der von ihm zusammen mit Sylvia Ferino-Pagden 2006 organisierten Ausstellung in der National Gallery of Art in Washington hingen die beiden Gemälde nebeneinander, sodass Tizians Bemächtigung und Modernisierung von Bellinis Vorgabe evident wurde (vgl. Brown



Abb. 6 Computersimulation von Bellinis Götterfest im Zustand von 1514 (Brown 2018, Abb. 113, S. 200)

2018, 290, Abb. 167). Die Beurteilung von Tizians Intervention ist kontrovers. Für Vasari 1568 war es die Vollendung eines unfertig hinterlassenen Gemäldes, also ein respektvoller Dienst. John Walker empfand die Landschaft als majestätisch – wie das 19. Jahrhundert. Für Rona Goffen hingegen war Tizians Überarbeitung ein bedauerlicher Eingriff. David Alan Brown hingegen wertet Tizians Vorgehen als die Erzielung einer ästhetischen und kom-

positionellen Einheit von *Andrier*, *Götterfest* und *Venusfest*, wie es durch die Rekonstruktion auf S. 292f. nachvollziehbar wird.

PROF. DR. OSKAR BÄTSCHMANN
Em. Ordinarius für Kunstgeschichte,
Universität Bern,
oskar.baetschmann@ikg.unibe.ch