

## REZENSIONEN

RODOLFO PALLUCHINI, *Giovanni Bellini*. Mailand, Verlag Aldo Martelli, 1959. 160 S., 176 S. Taf.

Der Verfasser dieser neuesten, sehr stattlichen und umfangreichen Monographie Giambellins darf das Verdienst beanspruchen, die so eindrückliche „Mostra di Giovanni Bellini“ 1949 ins Leben gerufen zu haben; von ihm stammt der kritische Katalog und seiner Initiative sind auch eine Anzahl wichtiger Restaurierungen – vornehmlich der Carità-Altäre und des Triptychons in Zanipolo – zu danken. Da P. zugleich in Vorlesungen der venezianischen Quattrocentomalerei sein besonderes Augenmerk zugewandt hatte, schienen viele Voraussetzungen gegeben für eine neue Publikation des Meisters. Auf's Ganze gesehen vermag denn auch Palluchinis Monographie uns ein anschauliches Bild von Giambellins Kunst, von ihrem Reichtum, ihrem Geist, ihrer Schönheit und Poesie zu vermitteln, auch sind die Entwicklungsstufen des Meisters klar herausgestellt und die vielen undatierten Bilder weitgehend überzeugend in eine zeitliche Ordnung gebracht.

Das ausführliche Schriftenverzeichnis über Bellini – erstmals eine Übersicht der gesamten Bibliographie von 1502 – 1959 – und der Bilderkatalog sind schätzenswerte Supplemente des Textes und Bildteils, der außer den 35 Farbtafeln viele Detailwiedergaben bringt, unter welcher letzteren ich die Aufnahmen des Pesaro-Altars für die erwünschtesten halten möchte. So großzügig jedoch der Verlag den Illustrationsteil versehen hat, ökonomisch ist er dabei nicht vorgegangen, denn wieviele Bildseiten sind zur Hälfte leer geblieben, ja bei den wenigen Zeichnungsabbildungen hätte sich das Vierfache unterbringen lassen, ohne den Tafelumfang zu vermehren. Die kleine getroffene Auswahl vermag jedenfalls keine hinreichende Vorstellung vom Zeichner Bellini zu geben. Mit der Erwähnung dieses Mankos rühren wir aber bereits an eine Sache, die die Publikation als Ganzes betrifft, nämlich das Ausbleiben eines kritischen Gesamtkatalogs des Bellini-Opus. Daß man von Palluchini eine solche Stellungnahme hätte erwarten dürfen, dazu berechtigt die Anlage des Buches. Denn wenn schon die Anmerkungen zu den einzelnen Bildern die Meinung der Bellini-Forschung verzeichnen, Feststellungen also, die ausschließlich den Wissenschaftscharakter des Buches kennzeichnen wollen, so wäre billig zu erwarten gewesen, daß der Verfasser zu den schwebenden Fragen im Ganzen seine Ansicht uns hätte wissen lassen und zwar mit um so mehr Recht, als er selbst gegenüber dem Katalog der Mostra von 1949 eine Anzahl von dort anerkannten Werken des Meisters jetzt stillschweigend übergangen hat (es sind die Nummern 27, 51, 55, 58, 76, 110, 122, 123, 127, 131, 135, 136, 139, 140, 141). Gleichermaßen hätte man auch gerne gehört, welche Stellung der Verfasser zu den im Band „Klassiker der Kunst“ (1930) als eigenhändig verzeichneten Madonnen Harewood (39), Lazzaroni (37), Cambridge, Fogg M. (44), New York, Winthrop (57), Washington, früher Duveen (62), Venedig, Cà d'Oro (64) einnimmt, zumal ihm sonst Gronaus expansionistische Werkliste mit seiner eigenen Auffassung wohl vereinbar erscheint, obgleich nächst den eben erwähnten Streichungen nicht weniger als rund vierzig Werke, die



bereits Hetzer und der Unterzeichnete aus B.s Werk ausgeschieden hatten, auch von P. offenbar als des Meisters unwürdig empfunden werden. Ebenso hätte uns interessiert, was der Verfasser von R. Longhis einzelnen Attributionen in seinem Buch: „Viatico per cinque secoli di Pittura Veneziana“, Florenz 1946, denkt, nämlich dem Madonnenfresko in Padua, Mus. (L. Abb. 42), den betenden Händen in Ravenna (L. Abb. 48) und gar von dem schwachen Frauenporträt der ehemaligen Sammlung O. Lanz, Amsterdam (Tafel VIII bei Fiocco, Carpaccio 1942), das u. E. weder als frühestes Bildnis von der Hand Giambellins noch auch als Werk Carpaccios angesehen werden kann (des Referenten Urteil basiert hier auf wiederholter Besichtigung des Originals im Hause des Sammlers). Vermissen wir zu diesen Attributionen die Stellungnahme Palluchinis, so hat er doch andererseits der seit der Mostra 1949 aufgeworfenen Problematik von Giovanni Anfangswerken seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, nachdem ihm bereits auch darin R. Longhi in der genannten Veröffentlichung vorangegangen war. Wie immer man sich zu der herrschenden Annahme stellen mag, daß der junge Giambellin zusammen mit Gentile in einer Arbeitsgemeinschaft mit seinem Vater Jacopo gestanden hat – die dokumentarische Stütze hierfür ist das 1460 von allen dreien bezeichnete verlorene Werk für Padua – die Besinnung auf die Tatsache, daß Giambellin zu jenem Zeitpunkt schon fast dreißigjährig war, mußte die dringliche Frage wachrufen, allenfallsige Werke des vorangehenden Jahrzehnts aufzuspüren, die selbst dann, wenn sie im Vater-Atelier geschaffen sein sollten, doch hinreichende Merkmale seiner persönlichen Handschrift aufweisen müßten. Soweit nun seitens des Verfassers unter teilweiser Zustimmung von Longhi und Coletti solche Bilder für Giov. Bellini beansprucht werden – es handelt sich um die vielfigurige Kreuzigung des Correr Museums (Pall. Abb. 1, 3), das Dossale mit sieben stehenden Heiligen in Matelica, Mus. (Abb. 2, 4), ein kleines Predellenfragment mit Christi Geburt in Bergamo (Abb. 6), die Hieronymus-Tafel in Birmingham, Barber Institut (Abb. 5) und das Gemälde der hl. Ursula mit Gefährtinnen der Akademie in Venedig (Abb. 8), so scheint es doch zunächst recht fraglich, ob diese, wenn auch zeitlich einander benachbarten Werke von ein und derselben Hand sind. Die Golgathaszene trägt – wie allein schon der Cruzifixus ersehen läßt – alle Merkmale von Jacopo Bellini und ist auch schon lange als Predellenstück mit der Limbusszene im Paduaner Museum als Schöpfung des Vaters erklärt worden. Über die Heiligengestalten in Matelica dürfte sich kaum mehr sagen lassen, als daß sie dem Werkstattkreis Jacopos nahe stehen, und was die Ursulatafel der venez. Akademie betrifft, so reichen die vorgebrachten Indizien seitens Longhis und des Verfassers noch lange nicht hin, um die Attribution an Giov. Bellini für stichhaltig erscheinen zu lassen. Gerade die Konfrontierung mit der Johnson-Madonna (Abb. 9) offenbart sowohl vom Typus des Frauen- und Kinderkopfes wie auch von der Form der Hände her den fundamentalen Unterschied, ist es doch kaum denkbar, daß jene schematischen, formenarmen Gebilde, diese steckenartigen Finger vom selben Künstler stammen, der die nervigen Mutterhände des Philadelphia-Bildes geschaffen hat, hier Markierung der Gelenke und wirkliche Organe des Greifens und Umfassens, dort aber ausdruckschwache gleichartige Formeln. Sollte das Cartello



der Ursula-Tafel wirklich apokryph sein, auch in diesem Fall zwingt nichts zur Datierung in die fünfziger Jahre. Durchaus diskutabel erscheint uns hingegen die Zuschreibung des Hieronymus in Birmingham an Giovanni, denn soviel auch das Werk auf Jacopos Skizzen basiert und selbst die Felsformen hinter dem Heiligen Analoga des Älteren deutlich machen, die Auffassung und Behandlung des Mittel- und Hintergrundes lassen für Giovanni plädieren; hier klafft kein Widerspruch, sondern alles ist im Gefüge, ja selbst wenn die Signatur nicht ursprünglich wäre, müßte Giambellins Name aufgerufen werden. Solche Zuversicht stellt sich nicht ein angesichts der Kreuzigungen in Mailand, Poldi Pezzoli Mus. (Abb. 10), und Pesaro (Abb. 31), die wir so wenig wie Arslan, Brizio und Degenhart im Opus des Meisters unterbringen können. Als völlig unbegreiflich erscheint uns die immer noch verteidigte Zuschreibung des Johanneshauptes in Pesaro (Abb. 42), das Marco Zoppo denkbar nahesteht (auch die Zeichnung der Rückseite verleugnet nicht den ferraresischen Charakter) und gleicherweise ist auch die ganzfigurige Pietà in Landschaft (Abb. 19), einst bei dem Florentiner Händler Volterra, bei dem sie Referent genauestens prüfen konnte, aus Bellinis „Werk“ zu streichen. Zeitlich bewegen wir uns damit im Umkreis jener beiden großen Schöpfungen, die in den letzten Jahrzehnten so oft zur Diskussion gestanden haben und auch heute erneut das Interesse der Forschung beanspruchen: die vier Carità-Altäre der Akademie in Venedig (Abb. 33 – 41) und das zweifellos spätere Polyptychon in Zanipolo (Abb. 43 – 58). Sämtliche Tafeln sind anläßlich der Mostra 1949 gereinigt worden, was nunmehr ein präziseres Urteil erlaubt. Hinsichtlich der Carità-Altäre kommen wir auch jetzt zu keiner wesentlichen Revision der Autorschaft und sehen mit Berenson Erzeugnisse der „Bottega“ Giovanni auf der Grundlage zeichnerischer Entwürfe. In diese Aussage mündet letzten Endes, unter Berufung auf einzelne Äußerungen Longhis, Brizios, Colettis auch der Verfasser, so sehr er dazu neigt, den Anteil von Giovanni persönlicher Durchführung zu präzisieren. Wie des öfteren, so unterläuft Palluchini hier das Versehen, die Meinung des Unterzeichneten ungleich zu zitieren, im Text p. 34 wird meine Ansicht von 1949 (Exkurs p. 58 der Schroll-Ausgabe) angeführt, im Katalog p. 132 lediglich die Stellungnahme aus der Monographie von 1934 genannt. In eine erneute Auseinandersetzung bezüglich Giambellins Autorschaft des Vincenz-Ferrer-Altars in SS. Giovanni e Paolo zu treten, erübrigt sich an dieser Stelle, da für ausführlichere Debattierung der Platz fehlt. Front steht hier gegen Front: Palluchinis restlose Behauptung des Werkes für G. Bellini kann sich auf Longhi und eine Reihe italienischer Forscher, die anläßlich der Mostra 1949 dessen Meinung beigeipflichtet haben, berufen, den gegenteiligen Standpunkt nehmen mit dem Unterzeichneten Arslan, Degenhart, Robertson und Ursula Schmitt (Münchner Dissertation 1960, deren Veröffentlichung im Münchner Jahrbuch bevorsteht) ein. Die seit der Reinigung des Altars fast einstimmige Überzeugung, daß das Gesamtwerk eine Hand geschaffen hat, zwingt erneut zur Untersuchung der so charakteristischen Handschrift und Auffassung der Staffeln, die, wie Gronau zuerst gesehen, mit den Predellen der Drusiana-Legende der Sammlung Kronprinz Rupprecht von Bayern den gleichen Meister verrät. Daß diese letzteren Lauro Padovano geschaffen hat und sie dem Johannes-



Altar der Carità-Kirche angehört haben, ist uns durch M. A. Michiel verbürgt und kann durch Gambas ganz dürftige Argumentierung nicht bagatellisiert werden. (Der gleichen Meinung sind auch die Verfasser des Londoner Zeichnungskatalogs 1950 p. 10: „It seems arbitrary to dismiss this evidence as do Fogolari and Gamba“.) Wie sich diese erzählenden Folgen nach jeder Art von Giov. Bellini, ja von venezianischen Darstellungen unterscheiden, wurde in unserer Monographie 1949 p. 60 f ausführlich dargetan und ebenso von Arslan in seinem Aufsatz Boll. d'Arte 1952 nochmals bekräftigt. Daß trotz dieser Evidenz des unbellinesken Stilpräges, das mutatis mutandis auch den großfigurlichen Partien eignet, an den hohen Mustern des Genius nicht vorbeigesehen wurde, dürfte kaum zu verkennen sein, nur möchten wir die in unserem Exkurs (Fig. 8) angeführte Zeichnung nicht mehr als Schöpfung des Meisters behaupten. – Die vorgenommene Reinigung des Halbfigurenbildes der Galleria Querini Stampalia (Abb. 67) nötigt volle Anerkennung der Urhebererschaft Bellinis ab und gleiches gilt für die Mantegna-Kopie der Limbusszene in Bristol (Abb. 72). Auch die früher geäußerten Bedenken gegenüber dem Berliner Auferstehungsbild (Tafel XVIII) und den Kreuzigungen Corsini und Niccolini (Abb. 110, 182/3) dürften nicht mehr aufrecht zu halten sein, indes die beiden Schächertafeln im Kunsthandel (Abb. 180/1) bestenfalls als Atelierprodukte zu werten sind. Zur Autorschaft der beiden Heiligen in Zagreb (Abb. 126/7), des Petrus und der Verkündigung der venezianischen Akademie (Abb. 165/6) vgl. unsere Bemerkungen 1949 p. 61 und 76; die pompöse Christusfigur in Ottawa (Abb. 193) ist doch wohl nur Variante eines Kartons; welche Ausdrucksdifferenz zum Fragment in Madrid (Abb. 192)! Innerhalb der Bildnisreihe ist zu beobachten, daß Palluchini für mehrere der noch auf der Mostra 1949 anerkannten Porträts neuerdings nicht mehr eintritt, so für den Jünglingskopf in Bergamo, Akad. (Mostra 51), für den höchst starren Frauenkopf in Mailand, Priv.-Bes. (Mostra 58), das antonelleske Humanistenporträt des Castello Sforzesco (Mostra 76), das restaurierte Prokuratorenbildnis, einst in Stuttgart, jetzt bei Mrs. Derek Fitzgerald, London (Mostra 110). Scheint uns diese Revision nur zu berechtigt, so hätte man doch gerne die Gründe für das nunmehrige Verschweigen des Madonnenbildes mit Stifter bei Earl of Harewood (Mostra 95) vernommen, u. E. ein Werk, das qualitativ keine Bedenken erregt und ebenso von dem lebensvollen Bildnis wie von der ausgezeichneten Landschaft her Bellinis Eigenhändigkeit nahelegt. Das Knabenporträt der früheren Sammlung Holford, jetzt im Barber Institute Birmingham (Abb. 92), nicht später als die Rimini-Pietà entstanden, ist für Bellini nicht mehr als problematisch anzusehen. Beim Bildnis J. Marcello (?) in Washington (Abb. 167) hätte Stellung genommen werden müssen zu dem zweiten Exemplar in Verona, Priv.-Besitz, Pal. Canossa; welcher von beiden Fassungen der Anspruch auf Originalität zukommt, könnte freilich nur die Konfrontierung beider Werke offenbar machen. Ausgeschaltet hat der Verfasser das m. E. bisher nie bezweifelte Männerbildnis des Louvre 1158 A (Abb. 91 meiner Ausgabe von 1949), indes ihm das ziemlich mäßige Porträt der früheren Glogowski-Sammlung, Berlin (Abb. 174), des Meisters würdig erscheint.

Um schließlich den Abschnitt „Zeichnungen“ zu berühren, so vermißt man innerhalb



dieses Sektors eine auch nur annähernd umfassende Behandlung des Themas. Auch hier wird man sich zunächst fragen, weshalb der Verfasser auf die Erwähnung einer Reihe von Blättern verzichtet hat, die ihm auf der Mostra noch wichtig erschienen waren (n. 131, 132, 135, 136, 139 – 141), darüber hinaus aber hätte – wie es zum Wesen einer so aufwendigen Monographie gehört – die Diskussion über den Gesamtkomplex der „Bellini“-Zeichnungen nicht vermieden werden dürfen. Diese Forderung war um so gebieterischer, als fast gleichzeitig mit der Mostra der Unterzeichnete in seinem Buch zu den einzelnen Zuschreibungen Hadelns und der Tietze Stellung genommen hatte und seit 1950 der Katalog des Brit. Museums erschienen war, in dem Popham und Pouncey mit äußerster Vorsicht ihre Ansicht über die Bellini attribuierten Zeichnungen in London zum Ausdruck gebracht hatten. Unter den von Palluchini abgebildeten Blättern dürfte für 238, 239, 240, 249 kein Zweifel betr. Eigenhändigkeit des Meisters erhoben werden, und auch für 241 scheint uns heute die Anerkennung als G. Bellini entschieden berechtigter als jene an Mantegna. Dagegen sind die flüchtigen Skizzen auf den Rückseiten der Altarwerke für die Carità (242 – 244), für Zanipolo (246), für Bari (247 – 248) und für Pesaro (245) qualitativ so verschieden, daß schon eine hypothetische Inanspruchnahme für das Schulhaupt bedenklich erscheint; von einer Hand stammen die Erzeugnisse nicht und als Bekräftigung der Autorschaft Bellinis für die gemalten Fronten können sie kaum beitragen. Über den Knabenhaupt (Abb. 250) eine Entscheidung zu treffen, fällt ohne Kenntnis des Originals schwer; gemessen aber an dem Frauenkopf der Uffizien (Fig. 17 unseres Bandes) erscheint der Vortrag schwunglos und bar einer feineren Regie.

Luitpold Dussler

#### BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER NEUEREN MALEREI

*Bayonne, Musée Bonnat. Les Dessins Italiens de la Collection Bonnat, bearb. von Jacob Bean.* (Inventaire Général des Dessins des Musées de Province Bd. IV). Éditions des Musées Nationaux. Paris 1960. 208 S., 329 Abb.

Die 278 italienischen Zeichnungen der wenig bekannten, durch den Willen ihres Stifters an Bayonne gebundenen Sammlung Bonnat sind jetzt von Jacob Bean in einem vorbildlich gearbeiteten und anschaulich angelegten Katalog zugänglich gemacht. Jacqueline Bouchot-Saupique und Jacob Bean skizzieren einleitend die Entstehungsgeschichte des Musée Bonnat: Die Umrisse einer bedeutenden Sammlertätigkeit des XIX. Jahrhunderts werden hier noch einmal deutlich. Léon Bonnat hatte 1880 – fundiert durch die Erfolge seiner Bildnisse der Prominenz der III. Republik – begonnen, auch Zeichnungen zu sammeln. Sein erster Kauf galt Michelangelos „Adam und Eva“ (Kat. 66), und auch künftig konzentrierten sich seine Bemühungen auf den Erwerb italienischer Blätter. Erst später wandte sich Bonnat den nordischen Schulen zu, um dann zwischen 1890 und 1895 seinen Bestand durch größere Ankäufe französischer Zeichnungen des XIX. Jahrhunderts abzurunden. In unablässiger Ausschau nach Blättern von künstlerischem Rang, persönlich oder durch Freunde auf den großen Auktionen in Paris, London, Amsterdam und Wien vertreten, wußte er seine Sammlung bis zur