

mit der Verlegung der Kaisergräber von West nach Ost zusammenhängen könnte.

- 5.) Die Rekonstruktion des Clemensgrabes bleibt kontrovers; das Relief am Kopfende ist als Darstellung Johannes des Täufers zu deuten.
- 6.) Die Benennung des Bamberger Reiters bleibt ebenfalls umstritten.
- 7.) So offensichtlich die Beziehungen Reims-Bamberg auch sind — die Datierungsfragen konnten nicht befriedigend beantwortet werden. Die Ergebnisse der Dissertation v. Winterfelds sind mit dem augenblicklichen Forschungsstand zur Kathedrale von Reims nicht so leicht in Einklang zu bringen. Es bleibt die Alternative, seine Datierung des Fürstenportals und der mit ihm im Verband versetzten Skulpturen bei erneuter Prüfung des Befundes zu widerlegen (und es im wesentlichen bei den bisherigen Daten für Reims zu belassen), oder sie zu akzeptieren und sich den daraus resultierenden Konsequenzen für die Reimser Chronologie zu stellen, mit anderen Worten: eine neue, exakte, auch die Skulptur mitberücksichtigende Bauanalyse der Kathedrale von Reims durchzuführen.

Jochen Zink

## REZENSIONEN

NORBERT HUSE, *Studien zu Giovanni Bellini*. Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 7 (de Gruyter), Berlin-New York 1972, 120 S., 65 Abb. DM 68,—

Während die positivistische Kunstgeschichte in Deutschland sich heute mehr und mehr sog. «unbearbeiteten» Themen zuwendet, um «neue Fakten» zu ermitteln, und dabei zwangsläufig die angebliche Schönheit oder Bedeutung von Nazi-Architektur, ja sogar von Berliner Pissairs entdeckt (Lankheit-Festschrift), sollten andererseits gerade Probleme der älteren Kunst immer wieder unvoreingenommen und mit frischem Blick neu angegangen werden, da immer noch viel zu klären ist (und zumal kaum behauptet werden kann, daß unser eigenes Jahrhundert zu den wirklichen Höhepunkten europäischer Kultur zu rechnen ist). Eine Arbeit über Bellini ist besonders zu begrüßen, da innerhalb der Forschung Oberitalien nach wie vor zu Unrecht im Schatten der Toskana steht. Es gibt bis heute keine umfassende Monographie zu Paolo Veronese, keine neuere zusammenfassende Arbeit über Tintoretto (wie weit hier Detailuntersuchungen führen können, zeigt die jüngst erschienene ausgezeichnete Arbeit von Erasmus Weddigen, L'„Adultera“ del Tintoretto della Galleria Nazionale di Roma, *Arte Veneta* 1970, XXIV, p. 81 ff.), keinen Katalog der Zeichnungen beider Künstler. Es fehlen Monographien über Gentile und Jacopo Bellini, Schiavone und ein halbes Dutzend anderer Venezianer, gänzlich ununtersucht ist die Leonardo-Schule in Mailand. Das Giorgione-

Tizian-Problem harrt nach wie vor einer Lösung, das Verhältnis Bellini-Giorgione wäre von Grund auf neu zu definieren.

Huses Buch gliedert sich in vier Hauptabschnitte, in denen der Verfasser Probleme des Frühwerks, der Altarwerke der siebziger Jahre, der untergegangenen Historien im Dogenpalast und der späten Arbeiten bespricht. Das Hauptanliegen des Autors besteht darin, zu einem „genaueren Verständnis von Bellinis Kunst beizutragen“. Die Durchführung dieser Aufgabe ist Huse in der erstaunlich kurzen Zeit von ca. vier Jahren — auch das sollte bei Rezensionen grundsätzlich berücksichtigt werden — in mancher Hinsicht gut gelungen. In einer Reihe von ansprechend geschriebenen Interpretationen (mit Ausnahmen wie z. B. dem manierten „Die Rede ist vom Himmel“, p. 30) gelingt es Huse immer wieder, Wesentliches der Kunst Bellinis sichtbar zu machen. Hierbei bedient er sich auf weiten Strecken des Vergleichs mit inhaltlich verwandten Werken, was sich bei den beiden Londoner Gethsemane-Darstellungen Bellinis und Mantegnas geradezu anbietet und auch schon mehrfach durchgeführt wurde. Gerade der Vergleich zweier Objekte ist in höchstem Maße geeignet, den Kern und das Wesen von Kunst aufscheinen zu lassen, weshalb man Huse für die Anwendung dieser Methode dankbar sein muß, die noch immer viel zu wenig zum Tragen kommt, obwohl sie vor allem von deutschen Theoretikern, an der Spitze Hans Sedlmayr, schon seit langem gefordert und ihre Fruchtbarkeit an exemplarischen Beispielen aufgezeigt wurde. In der Literaturwissenschaft gehört sie ohnehin längst zum Selbstverständlichen. Huses «werkimmanente» oder «heuristische» Interpretationen reihen sich in eine lange Tradition ein, die, ausgehend vom deutschen Idealismus, in der zeitgenössischen Kunstwissenschaft durch Namen wie Badt, Fraenger, Gosebruch, Groß, L. Justi, Sedlmayr, Vöge, Wölfflin und in der jüngsten Generation Ließ und Poeschke vertreten wird, eine mehr oder weniger deutsche Spezialität also, die von den eher pragmatisch ausgerichteten Angelsachsen (auch hier gibt es Ausnahmen, wie Turner mit seinem Buch über Landschaftsmalerei) und Italienern schon aus sprachlichen Gründen kaum gewürdigt wird und auch im eigenen Lande, wo Philologen („Historiker“) eifrig über die Reinhaltung der wahren Lehre wachen, teilweise scheinbar angesehen ist. Im technischen Zeitalter jedoch tut die Besinnung auf das Wesen der Kunst mehr not denn je. In der Ästhetik-Diskussion ist das Sichversenken in Kunst schon immer gefordert worden. Nach Hegels Bestimmung gilt für jede Wissenschaft: „Das wissenschaftliche Erkennen erfordert aber vielmehr, sich dem Leben des Gegenstandes zu übergeben“ (Phänomenologie des Geistes, Suhrkamp-Gesamtausgabe, Bd. 3, p. 52) und Adorno verlangt vom Interpreten „das sich Verlieren an die Kunstwerke“ bzw. er stellt fest „je mehr der Betrachter hinzugibt, desto größer die Energie, mit der er ins Kunstwerk eindringt“ (Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, pp. 267 u. 261).

Huse bleibt bei seinen Interpretationen immer nahe an den Objekten und geht jeweils dem Kern der (biblischen) *istoria* durch Zitieren der Bibel selbst auf den Grund, was eigentlich selbstverständlich sein sollte, aber häufig zu wenig beherzigt wird. Besonders hervorgehoben werden sollen hier Huses Deutungen der Transfiguration im Museo Correr in Venedig (p. 5 f.) — wo vor allem die Vermutung besticht, daß Johannes soeben der Sinn des Feigenbaumes aufgehe —, der Pala di San Zaccaria (p. 73 f.), der Pietà in der Akademie (p. 96 f.) und der Altartafel in San Giovanni Crisostomo in Venedig (p. 99 f.). Hierzu trägt der Autor jeweils eine Reihe von neuen und treffenden Beobachtungen bei. Huse bemüht sich um klare Begriffsbildung unter Hinzuziehung theoretischer Reflexionen von Albertis Malereitratat bis zu Hegels Ästhetik, was bei dem gelegentlichen Mangel an intellektuellem Niveau der orthodoxen Kunst-„geschichte“ sehr zu begrüßen ist. Auch hier hätte Huse sich auf Hegel berufen können, besteht doch nach diesem „wissenschaftliche Einsicht . . . nur in der Arbeit des Begriffs“ (Phänomenologie, p. 65). Überzeugend scheint mir der Autor die „Handlungsarmut“ und die „Vereinzelung der Figuren“ bei Bellini zu charakterisieren, Definitionen, die jedoch spezifischer eingegrenzt werden müßten, da sich diese Phänomene bei fast allen oberitalienischen Malern nachweisen lassen und überdies dem Zeitstil des Quattrocento entsprechen. Vermißt hat der Rezensent eine Auseinandersetzung mit Leonardos Malereitratat. Dort gibt es u. a. lange Passagen, daß man bei Sonnenaufgang oder -untergang die Wolken rot umrändern soll etc., was unmittelbar mit dem Londoner Gethsemane-Bild in Zusammenhang gebracht werden kann. Selbst wenn man einwendet, daß Leonardos Schriften damals noch nicht bekannt waren, so stellen sie doch ein Kompendium dessen dar, was im Quattrocento möglich war, und zumindest für Bellinis Spätwerk darf der Einfluß Leonardos, der 1500 bekanntlich in Venedig war, angenommen werden. Bereits 1935 hatte Herbert Siebenhüner in seiner exemplarischen Arbeit über Pieros Stifterbild in Venedig (Über den Kolorismus der Frührenaissance. Vornehmlich dargestellt an dem „trattato della pittura“ des L. B. Alberti und an einem Werk des Piero della Francesca. Schramberg 1935, Diss. Leipzig) die methodischen Möglichkeiten aufgezeigt, die ein Zusammenbringen von zeitgenössischer Theorie und Praxis hat. Methodisch nicht überzeugend ist das Zitieren von Hegels Ästhetik in verschiedenen Fällen wie z. B. bei der Besprechung der Taufe Christi in Vicenza (p. 94). Ausgehend von der *aprioristischen Setzung*, daß Bellinis Christus „nicht spezifisch christlich“ sei (woher weiß Huse das?), appliziert der Autor einen Passus Hegels über antike Skulptur auf das Vicentiner Werk. Da nun einer der Kernsätze der ganzen Hegelschen Ästhetik lautet „Schöneres kann nicht sein und werden (zu erg.: als klassische Skulptur). Dennoch gibt es Höheres“ (nämlich die «romantische» Malerei, der Hegel im Gegensatz zur antiken «blick-

losen» Skulptur „das Prinzip der inneren Subjektivität“ zuspricht; Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Suhrkamp-Gesamtausgabe, Bd. 14, p. 128), hätte hier versucht werden müssen, den Begriff «Innerlichkeit», die Hegel gerade der europäischen Malerei beimißt, an das Gemälde heranzutragen. Dies um so mehr, als gerade nach Hegels Einsicht „uns die Skulpturwerke der Alten zum Teil kaltlassen“ (Hegel, Ästhetik, Suhrkamp-Gesamtausgabe, Bd. 15, p. 17). Das willkürliche Übertragen eines Hegelschen Begriffs zur antiken Skulptur auf die ganz andere Kategorie der europäischen «romantischen» Malerei tut sowohl Bellini als auch Hegel Unrecht. Bereits A. W. Schlegel hatte in seiner Kunstlehre, gegen Lessings Laokoon polemisierend, festgestellt „Allein beide Künste, weil sie bildende sind, durchaus nach denselben Maximen behandeln zu wollen, wäre sehr verkehrt“ (A. W. Schlegel, Die Kunstlehre, Stuttgart 1963, p. 158, Kohlhammer-Reihe).

Das Beste in diesem Zusammenhang ist m. E. der Abschnitt, in dem der Autor versucht, die drei modi der antiken Rhetorik, *genus humile*, *genus medium* und *genus sublime* auf Werke Bellinis zu übertragen (p. 33 f.). Soweit ich sehe, ist das bisher nie versucht worden, was wieder einmal das ängstliche Sichabschließen des Faches gegen Nachbardisziplinen belegt. Huses Erörterungen sind ein wertvoller Beitrag zur begrifflichen Definition und Klassifizierung nicht nur des Bellinischen Schaffens, sondern ebenso ein völlig neuer Anstoß zur kategorialen Unterscheidung verschiedener Darstellungsweisen in der Malerei. Freilich bleibt auch hier vieles im Vagen. Eine saubere Trennung zwischen *genus humile* und *medium* läßt sich nirgendwo nachweisen, und daß der erhabene Stil nicht bei Predellen anzutreffen ist, versteht sich von selbst, da jeder Stil auch an ein bestimmtes Format gebunden ist. Huses Ausführungen sind zwar insgesamt nicht zu «beweisen», aber das Beste an jeder Wissenschaft ist häufig Spekulation, und als «Arbeitshypothese», wie der Verfasser seine Darlegungen versteht, ist das Ganze ein bemerkenswerter Beitrag.

Wurde Huse oben zu der Gruppe der «Hermeneutiker» gezählt, ohne ihn einseitig darauf festlegen zu wollen, so muß andererseits der pragmatische Standpunkt berücksichtigt werden, denn Kritik kommt von gr. *κωμωειν* = scheiden. Um es gleich zu sagen, ein «positivistischer» Leser — solche erkennt man immer an der Frage „Was hat er Neues?“ — wird von dem Buch enttäuscht sein. Keines der dringend zu lösenden Bellini-Probleme ist gelöst: Weder das dornige Problem der zwischen Mantegna und Bellini strittigen Zeichnungen, noch die Chronologie oder auch das Verhältnis zu Giorgione. Überdies sieht Huse gelegentlich unpräzise. Bei der Zeichnung der Schwertverleihung (fig. 44) vermißt der Autor das rechte Bein des Dogen (p. 63). Das Bein ist jedoch da, der dritte Krieger rechts vom Dogen zeigt eine ganz ähnliche Stellung, die als *geradezu typisch* für Bellini bezeichnet werden darf (vgl. fig. 14, 28, 30) und bei

Mantegna, soweit ich sehe, nicht vorkommt. Hier hätte Huse einen von vielen Ansatzpunkten analytisch entwickeln können, um das Problem Mantegna-Bellini einer Lösung näherzubringen. Sämtliche in Frage kommenden Zeichnungen müssen im Original mit Vergrößerungsglas nach verschiedenen Kriterien weiterhin untersucht werden. Überzeugend dagegen m. E. Huses Zurückweisung der vor allem von Johannes Wilde behaupteten Abhängigkeit der Pala di San Giobbe von Antonellos San Cassiano-Altar. Bereits Erich Hubala hatte in seiner Reclam-Werkmonographie zum San Giobbe-Altar (Stuttgart 1969) die Wildesche These mit Hinweis auf die aller Wahrscheinlichkeit nach vor dem San Cassiano-Altar entstandene, leider verbrannte Altartafel in San Giovanni e Paolo zurückgewiesen, was Huse an dieser Stelle (p. 27) immerhin hätte anmerken können, da er Hubala auch in anderem Zusammenhang zitiert. Nichts Neues erfährt der Leser zur Bellini-Werkstatt. Huse referiert weitgehend die grundlegenden Untersuchungen von Gronau und Gibbons. Daß auch hier noch viel zu tun bleibt, zeigen, um nur zwei Beispiele zu nennen, die der Literatur bisher entgingen, das Emmaus-Bild (fig. 53), wo der Jacobus rechts eine Kopie des Rochus auf Giorgiones Prado-Bild darstellt (Pignatti, Giorgione, Venezia 1969, fig. 154) und das Altarbild in der Walters Art Gallery, Baltimore (Gronau, Spätwerke des Giovanni Bellini, Straßburg 1928, Tafel XXII, dat. 1510), das einen Reflex des 1508 datierbaren Urteils Salomos Giorgiones in Kingston Lacy erkennen läßt (Zuschreibung wie auch beim Prado-Werk umstritten, Pignatti fig. 190), dessen Existenz Huse jedoch unbekannt zu sein scheint (vgl. unten). Wir hätten hiermit ein Indiz dafür, daß Bellini bzw. seine Werkstatt nicht nur Motive der eigenen Produktion wiederholten und kombinierten, sondern auch bei Giorgione bzw. seiner Werkstatt borgten. Während die bisherige Bellini-Giorgione-Literatur pauschal eine Abhängigkeit des älteren Malers vom jüngeren feststellte, verfällt Huse in den üblichen Fehler, das Gegenteil zu konstatieren, ohne dies näher auszuführen. Es gibt keine Begründung (trotz der Dokumente bei Paoletti) dafür, das 1513 datierte Altarbild in San Giovanni Crisostomo zehn Jahre zurückzudatieren, um dann eine scheinbare Abhängigkeit des Castelfranco-Altars von Bellini zu konstruieren (p. 101). Falsch ist Huses Behauptung, beim Castelfranco-Altar throne die Madonna „nicht hinter“ den Heiligen. Sie sitzt hinter und über diesen und dürfte damit in der Tat, wie bisher meist angenommen, das Modell für Bellinis Werk von 1513 abgegeben haben. Das Verhältnis Bellini-Giorgione muß aufgrund verschiedener Kriterien viel komplexer gesehen werden, nämlich als *wechselseitige Abhängigkeit*, wie es bei zwei annähernd gleich bedeutenden Künstlern ohnedies naheliegend und von Robertson (Giovanni Bellini, Oxford 1968, p. 151) in einigen Punkten längst richtig gesehen worden ist. Der San Zaccaria-Altar ist in der Raum-anlage mit dem tiefen Fliesenboden vom Castelfranco-Altar abhängig,

wie umgekehrt Giorgiones Spätwerk nicht ohne die monumentalen Figuren des 1505 datierten Bildes Bellinis denkbar ist. Daß hier eine Anstückung nach unten vorliegen soll (p. 73), kann nicht bewiesen werden. Es kommt häufig vor, daß Bilder verkleinert und später wieder auf den ursprünglichen Zustand gebracht werden. Große Leinwände sind im übrigen oft zusammengestückt. Außerdem wäre das Werk ohne die räumliche Tiefe vor den Figuren künstlerisch schwächer. Unspezifisch ist Huses Kennzeichnung des «sfumato» bei Bellini bzw. Giorgione. Gerade hier haben wir eine Möglichkeit, beide Künstler begrifflich von einander zu unterscheiden. Der späte Bellini wendet ein gleichmäßiges, schleierartig die Bildfläche überziehendes «sfumato» an, während Giorgione in Schatten getauchte Partien mit solchen, die vom scharfen Licht getroffen werden, abwechseln läßt, wofür ich an anderer Stelle den Begriff «rhythmischer Hell-Dunkel» vorschlage (vgl. C. Hornig, Giorgiones Spätwerk, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa 1976, in Druck). Hier bleibt noch alles zu tun. Im übrigen verfügt Huse über eine nicht ausreichende Kenntnis der Giorgione-Literatur, wie seine Feststellung belegt, die *Tempesta* werde allgemein früh datiert (p. 92). Das Gegenteil ist der Fall, wovon man sich bei Pignatti (p. 101) überzeugen kann. Enttäuschend ferner die falschen Schlüsse, die der Autor aus der technischen Deutung der Religionsallegorie in den Uffizien zieht. Die Tatsache, daß der Fliesenboden durch die Gestalt des Sebastian durchscheint, beweist nicht, daß dieser eine „spätere Zutat“ ist, wie Huse möchte (p. 83), sondern belegt eine ganz alltägliche Werkstattpraxis der Venezianer, die nämlich fast immer zuerst die Raumbühne in den Malgrund zum Teil einritzen und bereits farbig anlegen, um dann die Figuren darüberzumalen, was Huse bereits bei Robertson (p. 103) hätte nachlesen können. Da man wenig zeichnete, allenfalls Kompositionsskizzen anfertigte, veränderte man das Konzept oft während der Arbeit, wofür das bekannteste Beispiel Giorgiones *Tempesta* ist, wo das Gras durch die Gestalt des Mannes hindurchscheint (Baldaß-Heinz, Giorgione, Wien-München 1964, Farbtafel 40), ohne daß dieser „spätere Zutat“ wäre. Bei Benedetto Dianas *Sacra conversazione* in der Akademie (Moscini-Marconi, Gallerie dell'Accademia di Venezia, Opere d'arte dei secoli XIV e XV, Roma 1955, fig. 129) scheinen sämtliche Gesimse des Thronsockels durch den darübergemalten Putto durch. Besonders gut kann man diese spezifisch venezianische Technik an Veroneses „Die Familie des Darius vor Alexander“ in der Londoner National Gallery studieren. Verfehlt ist die Besprechung des „Markus in Kathedra“ in der *Salute*. Es handelt sich hier nicht um ein bahnbrechendes Werk des jungen Tizian (p. 101), sondern um ein «pasticcio» aus dem Urteil Salomos (vgl. o.), von dessen Salomo Markus abgeleitet ist, was Huse bereits bei L. Justi (Giorgione, Berlin 1908, I, p. 233) hätte nachlesen können, und dem Hochaltarbild in San Giovanni Crisostomo, das 1509 voraussichtlich in Arbeit war (vgl. Rodolfo Gallo, *Arte Veneta* VII, 1953, p. 152, Pignatti fig. 193).

Schließlich bestätigen einige befremdende Stellungnahmen Huses zu Zuschreibungsproblemen den fatalen Umstand, daß der Autor, der bisher ausschließlich über mittelitalienische Skulptur gearbeitet hat, in der venezianischen Szene nicht sehr zuhause ist. Ohne eine weitgehende Spezialisierung scheinen wir heute nicht mehr auszukommen. Die Anzweiflung der Wiener „Frau mit dem Spiegel“ (p. 90, Anm. 282) ist nicht nur deshalb abzulehnen, weil das Stück signiert und datiert, sondern weil es von erstrangiger Qualität ist. Außerdem handelt es sich um das einzige Bild mit dieser ungewöhnlichen Thematik, was ebenfalls gegen Werkstattausführung spricht. Auch hier liegt übrigens wahrscheinlich eine Auseinandersetzung mit Giorgione vor, von dem verschiedene Darstellungen von sich spiegelnden Personen erwähnt werden (Vasari-Milanesi IV, p. 98), *conceitti*, die ihrerseits auf niederländische Werke wie van Eycks Arnolfini-Doppelporträt zurückgehen, was noch viel zu wenig erforscht ist. Nicht überzeugend ist Huses Versuch, die Trunkenheit Noahs in Besançon Lotto zuzuweisen (p. 87, Anm. 271; man würde gern erfahren, ob Huse das Original gesehen hat). Gerade dieses Stück zeigt ein starkes sfumato, wie es auch den Christus in Stockholm auszeichnet und für die späteste Zeit Bellinis typisch ist. Beim frühen Lotto läßt sich Ähnliches nicht nachweisen. Ferner besitzt das Werk in Besançon typologische Übereinstimmungen mit dem „Götterfest“, was Robertson (p. 131) ebenfalls bereits richtig gesehen hat. Die kommentarlose Verbannung des „Tod des Petrus Martyr“ in der Londoner National Gallery in die Werkstatt (p. 104, Anm. 315; auf das Exemplar in der Sammlung des Courtauld Institute wohl zutreffend) übersieht m. E. ebenfalls die hervorragende Qualität des Bildes, das eine Vorstufe zum Götterfest darstellt.

Insgesamt gesehen ist Huses Buch vom ästhetisch-analytischen Standpunkt ein wichtiger Beitrag zur Bellini-Forschung, es sollte jedoch niemanden davon abhalten, die anstehenden Probleme weiterhin mit größerer Geduld und mehr Sachkenntnis zu durchdenken.

Huses Arbeit führt besonders deutlich die Problematik der sog. Habilitationsschrift — um eine solche handelt es sich — vor Augen. Da heute aus verschiedenen Gründen niemand mehr bereit und in der Lage ist, die früher oft imponierende Arbeitszeit von bis zu zehn und mehr Jahren auf seine Habilitation zu verwenden, nehmen diese Arbeiten immer mehr an Umfang und innerem Gewicht (beide müssen nicht unbedingt in einem Wechselverhältnis zueinander stehen) ab. Vergleicht man eine der besten dt. Dissertationen der letzten Zeit, Herdings hervorragende Arbeit über Puget, mit Huses Buch, dann nimmt sich letztere Arbeit mehr als bescheiden aus. Angesichts dieser Tatsache sollten sich alle Verantwortlichen ernsthaft fragen, ob nicht die Habilitation, die heute ohnehin eher eine Sache des Lobbyismus geworden ist, abgeschafft oder durch das sog. «kumulative» oder andere Verfahren ersetzt werden sollte.

Christian Hornig