

furt nicht gezeigten „La Foire“ aus der Sammlung Bellier, Paris (1892; Kat.-Nr. 11) auf frühe Eindrücke dieser Vorbilder, die dem Jüngeren offenbar zu theoretisch erschienen, um direkt zünden zu können. So betrafen ihn deren konsequente Schlußfolgerungen eigentlich erst in Gestalt von Bearbeitungen oder parallelen Lösungen anderer Künstler: solche des späten Monet neben Pastellen des späten Degas, an die nicht nur die stumpfen und mit Weiß „gehöhten“ Farbeffekte seiner Öltechnik, sondern auch der Themenkreis der Akte und Badebilder erinnern (dazu im Katalog Steven A. Nash).

Die Gemälde des 20. Jahrhunderts — Bonnard lebte und arbeitete bis 1947 — definieren aus solcher Herkunft heraus die eigenständige Position des gesamten Oeuvres. Sie ist, wie die Ausstellung wieder zeigt, mit der Herkunft aus dem in sich heterogenen Nabis-Kreis nur in Ansätzen zu erfassen. Bereits mit ihrem Beginn hebt sie sich von den symbolistischen Tendenzen deutlich ab, aber auch von den parallel zum literarischen Symbolismus entwickelten Bildformen der Nabis selbst. Gerade weil der Künstler aber in der Gliederung der Bildfläche solchen Vorgaben verpflichtet bleibt, fällt sein eigener, durch die spezifische Funktion der Farbe getragener Standpunkt besonders auf. Bonnards lichthaltige Farben und deren Umgang miteinander sind sein eigentliches Thema, das er als optisches Äquivalent existentieller Sinnlichkeit faßte und vorstellte. Ihm spürte er nach, indem er immer wieder seine vergleichsweise harmlosen Motive behandelte, um mit ihnen jeweils nach einer gleichnishaften Faszination des Sichtbaren zu greifen.

Jürgen Schultze

Rezensionen

Jacopo Bellini, Der Zeichnungsband des Louvre, Hrsg. v. BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIT SCHMITT. Prestel Verlag München 1984, 27 Seiten, 4 Abb. u. 119 Tafeln (Faks.), DM 230,—
(mit zwei Abbildungen)

Jacopo Bellinis Pariser Zeichnungsband, zusammen mit seinem Gegenstück im British Museum London wohl das bedeutendste Zeugnis venezianischer Kunstübung aus dem zweiten Drittel des 15. Jahrhunderts, liegt jetzt in einer mustergültigen Faksimile-Ausgabe des Prestel Verlags München vor.

Im Vollzug notwendiger Restaurierungsarbeiten ließ R. Bacou, Conservateur en Chef des Cabinet des Dessins im Louvre, eine — konservatorisch gesehen in letzter Stunde rettend unternommene — Photokampagne durchführen, welche die erste komplette Wiedergabe sowohl mit modernen Schwarz-Weiß-Photos (z. T. Ultraviolett und Rotfilter) als auch mit Farbphotographien umfaßt. Beide Serien bilden die Grundlage für die Einbeziehung des Pariser Bandes in das *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300—1450* von Degenhart/Schmitt einerseits sowie in die hier angezeigte Faksimile-Ausgabe andererseits.

Die deutsche Ausgabe dieser letzteren erschien 1984; eine englische brachte G. Braziller, New York, heraus, eine französische Anthès, Paris, eine italienische Jaca Book in Mailand. Die drucktechnisch hervorragende Wiedergabe der insgesamt 119 Tafeln, welche den feinsten Nuancen der Brautöne gerecht wird, besorgte für alle Ausgaben die Graphische Anstalt Ernst Wartelsteiner in Garching bei München.

Für die wissenschaftliche Durchführung und den Text aller Ausgaben zeichnen Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt. Daß sie hier bereits einige grundlegend neue und wichtige Ergebnisse ihrer jahrzehntelangen Studien vorstellen können, ist um so mehr zu begrüßen, als die in Arbeit befindlichen nächsten Bände des Corpus (je zwei Bild- und Textbände) Jacopo Bellini gewidmet sind und eine vollständige Ausgabe seines zeichnerischen Werkes mit ausführlicher Behandlung aller Einzelfragen (Perspektive, stilistische Entwicklung usw.) bringen werden. Das Original Bellinis im Louvre studieren zu dürfen, war bisher immer nur wenigen Auserwählten vorbehalten; aus konservatorischen Gründen wird es dabei auch weiterhin bleiben müssen. Daher ist die nun vorliegende Publikation des Pariser Bandes wichtig, denn er stellt eine Schatzkammer ohnegleichen dar, die einem weiteren Kreis von Interessenten bisher mehr oder weniger unbekannt geblieben ist, zumal zwei ältere wissenschaftliche Veröffentlichungen der Bände in Paris und London durch V. Golubew und C. Ricci, vor mehr als siebenzig Jahren erschienen (1908 und 1912), heute auch nicht mehr leicht erreichbar, unvollständig und in der technischen Qualität ihrer Wiedergaben nicht unbedingt befriedigend sind, auch dem inzwischen erreichten Stand der Forschung nicht mehr entsprechen.

Was die Zusammensetzung des Pariser Bandes betrifft, so bieten Degenhart-Schmitt einige interessante Beobachtungen: Jacopo Bellini hat hier nicht, wie im Falle des Londoner Gegenstücks, in ein bereits gebundenes Buch gezeichnet, sondern auf lose Lagen von Pergamentblättern, deren ursprüngliche Zusammengehörigkeit sich rekonstruieren ließ, deren Reihenfolge der Künstler und spätere Besitzer vor der heutigen Bindung jedoch mehrfach geändert haben. Demnach ist die heutige Anordnung auch nicht als chronologische Folge zu verstehen; diese läßt sich nur, was der genannte Corpus-Band ausführlich belegen wird, durch einen stilistischen Vergleich der Zeichnungen untereinander erschließen. Drei Blätter, welche dem Band ursprünglich einmal zugehörten, später daraus entfernt wurden und erst mit der Sammlung His de la Salle als Einzelstücke in den Besitz des Louvre gekommen sind, wurden in die Publikation mit aufgenommen.

Bereits im letzterschienenen Teil des Corpus (Teil II/1—3, 1980, Kat. 656—663) haben die Verfasser ihre Entdeckung veröffentlicht, daß Jacopo Bellini dem Pariser Band sechs Doppelblätter aus Pergament mit Studien von Löwen und florealen Motiven einfügte, welche aus dem Vorrat einer venezianischen Werkstatt des ausgehenden 14. Jahrhunderts stammen und dort als Vorlagen für Seidenweberei und -stickerei gedient hatten. Bellini, für den die Muster als solche ohne Bedeutung waren, wünschte das kostbare Pergament als Zeichenmaterial für sich zu nutzen und versah daher die Blätter mit einer Kreidegrundierung, auf welcher er eigene Kompositionen anlegte; nur zwei Seiten des Musterbestandes blieben ohne Über-

zeichnungen Bellinis unberührt erhalten. Daß der Künstler sich dieser Blätter, von denen im Corpus noch weitere Einzelstücke in verschiedenen Sammlungen bekannt gemacht wurden, in der Tat nur aus Ersparnisgründen als Makulatur bediente, wird dadurch belegt, daß er die alten Darstellungen seinem Band auf dem Kopfe stehend einfügte. In einem Falle (fol. 72 v) überzeichnete er selbst die in konturierter Feder ausgeführten emblematischen Löwendarstellungen des 14. Jahrhunderts mit Tierbildern in aufgelöster Silberstift-Technik; sie offenbaren die Naturnähe der Frührenaissance und eine neue künstlerische Freiheit, welche Jacopo Bellini Venedig bescherte.

Ein eindringlicher Stilvergleich zwischen den Blättern des Pariser und Londoner Bandes führte die Autoren zum zweifellos überraschendsten und wichtigsten Ergebnis ihrer Arbeit: Die bisher allgemein akzeptierte Annahme, der Londoner Band müsse dem Pariser zeitlich vorausgehen, sei allenfalls gleichzeitig mit ihm entstanden, kann nicht stimmen. Der Louvre-Band, begonnen um 1430, noch im Zeichen von Jacopos Lehrer Gentile da Fabriano und seines älteren Mitschülers Pisanello stehend, führt bis in die fünfziger Jahre. Dagegen dokumentieren die Blätter des Londoner Bandes offensichtlich eine spätere Phase der künstlerischen Entwicklung des Meisters während der späten fünfziger und der sechziger Jahre. Hier zeichnete Jacopo, wie erwähnt, in einen Band bereits vereinter Papierlagen, so daß die Reihenfolge der Londoner Blätter, welche eine alte Numerierung tragen, gleichzeitig auch als zeitliche Folge ihrer Entstehung im letzten Lebensabschnitt Jacopos (ca. 1455—1465) zu verstehen ist. Einige Blätter des Pariser Bandes sind Zeugnisse des allmählichen Übergangs von der früheren zur späteren Ausdrucksform: fol. 59v, 69, 70v, 76—78, 80, 83).

Erst aus dieser Umkehrung der üblichen Datierung ergibt sich, wie die Autoren überzeugend darlegen, „...ein Bild, das zur Erkenntnis der organischen Entfaltung des Gesamtphänomens Jacopo Bellini, seiner Schlüsselstellung in der Entwicklung der Kunst der Frührenaissance im allgemeinen und der Handzeichnung im besonderen führt“. Im Pariser Band, so heißt es in der Einleitung zusammenfassend, „...dominieren kleinteilig kostbare, zierlich exakte, gleichmäßig vollendete, aus dem Mittelalter in eine erste Stufe der Frührenaissance hinüberführende Zeichnungen. In London zeigt sich dagegen eine fortgeschrittene Stufe der Frührenaissance, großzügig, spontan; trotz des manchmal skizzenhaft anmutenden Charakters sind die Londoner Blätter nicht als Vorstudien zu interpretieren, sondern in ihrer Freiheit endgültig, selbständig; ihr Zeichenstil erscheint wie eine geniale Vorahnung Fra Bartolommeos, Michelangelos, Raffaels...“ (S. 11).

Für diesen Wandel der Zeichentechnik Jacopos mögen die beiden hier reproduzierten Blätter als Beispiele stehen: Die Studie eines Lastenträgers und eines gewappneten Reiters im Louvre (fol. 64; hier *Abb. 2*) ist in jener „minutiös-detailreichen“ Federtechnik ausgeführt, welche für den frühen, „gebunden-spröden“ Stil des Pariser Bandes typisch ist. Die motivisch verwandte Darstellung in London mit dem Lastenträger in einer venezianischen Straßenszene (London fol. 13v u. 14r; hier *Abb. 3*) zeigt dagegen eine für die Blätter dieses Bandes charakteri-



Abb. 1 Caravaggio, *The Martyrdom of St. Ursula*. Naples, *Banca Commerciale (Soprintend. Beni Artistici e Storici Napoli, 5370 h)*

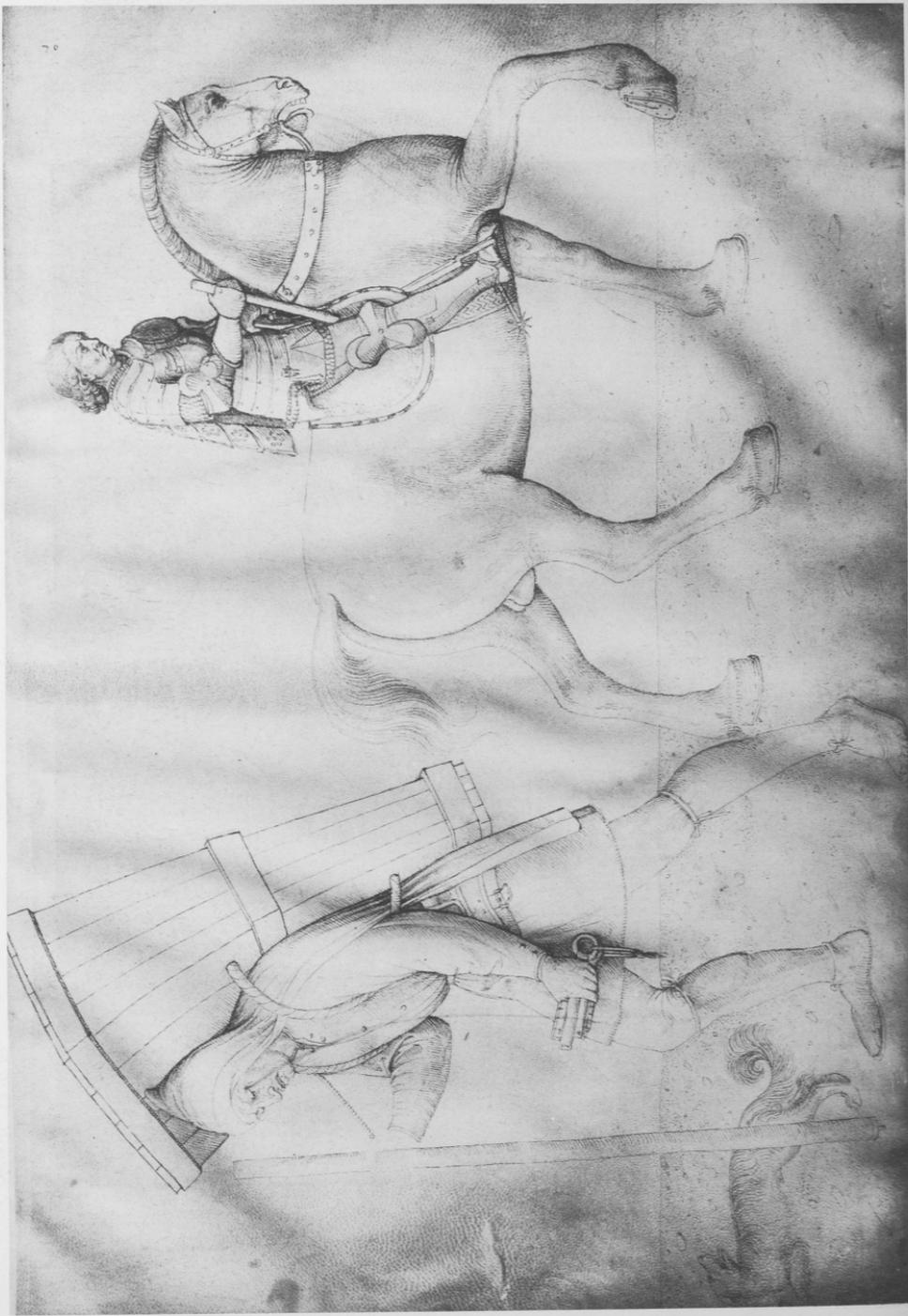


Abb. 2 Jacopo Bellini, Lastträger und gepanzerter Reiter. Paris, Louvre, R. F. 1532, fol. 64 (alt 70) (Giraudon)

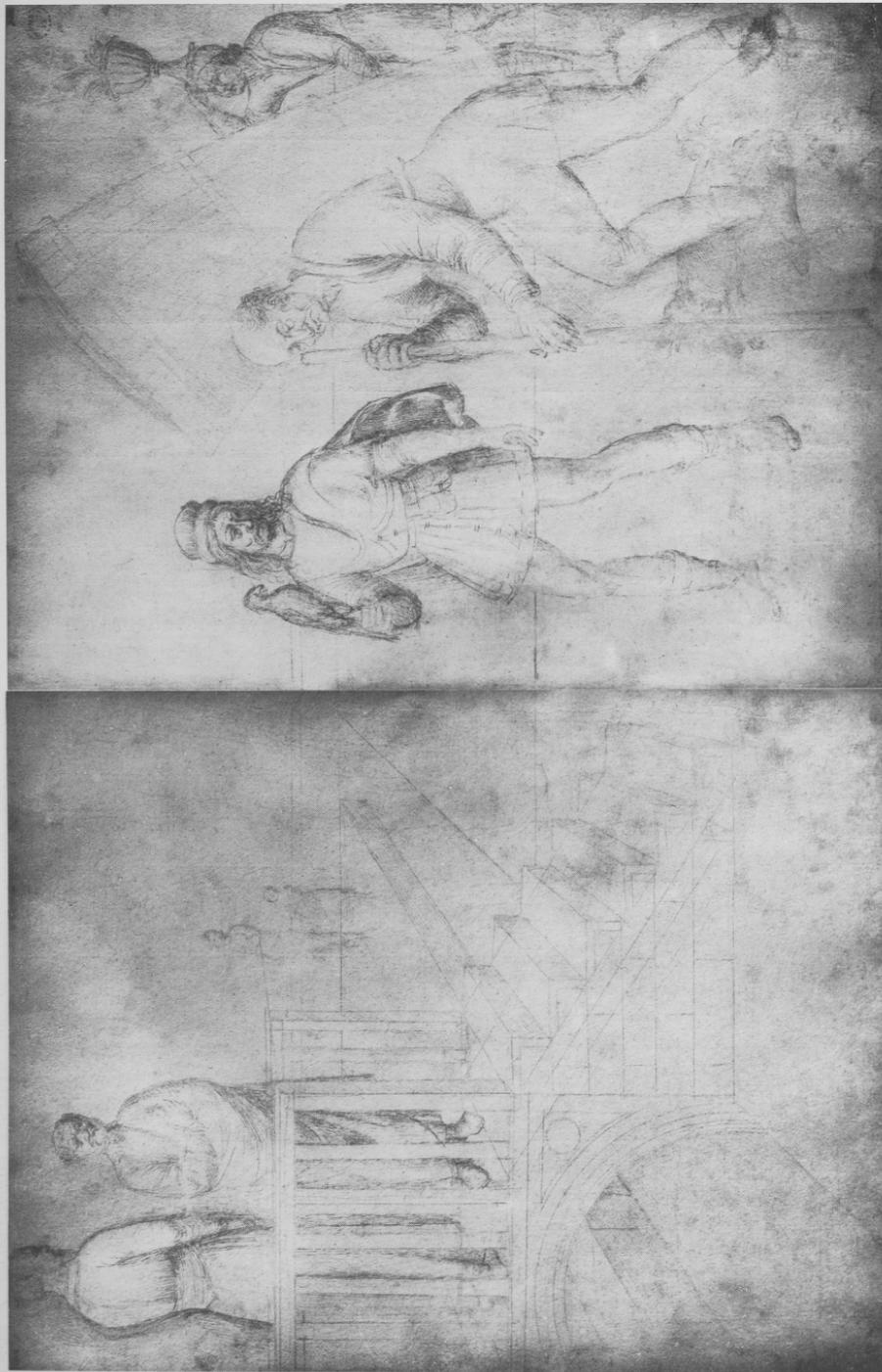


Abb. 3 Jacopo Bellini, Figuren in einer konstruierten Perspektivszene. London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, 1855/8/11/12^v-13 (Museum)



Abb. 4 Steinschnitte wohl aus der Sammlung des Stanislas Ponia-
towski (Italien, fr. 19. Jh.): London, British Museum, Hull Grundy
Gift, Kat. 836-838 (Katalog S. 210 f.)

stische „zarte Metallgriffel-Vorzeichnung und deren Vollendung mit weichem Stift, den malerisch freien, die Renaissance vorausnehmenden Zeichenstil Bellinis in dessen Spätzeit“.

Die Entwicklung vom Pariser zum Londoner Band führt allmählich zu renaissancehafter Großform, zu einer immer stärker rational bestimmten Raumordnung im Sinne der Florentiner Frührenaissance sowie zu größerer Freiheit in Wahl und Ausgestaltung der Themen ebenso wie der Übernahme antiker Elemente. Merkwürdig, daß es erst nach einem Jahrhundert wissenschaftlicher Diskussion über Jacopos Oeuvre und Bedeutung zu diesen Beobachtungen gekommen ist; einmal ausgesprochen, bringen sie und der aus ihnen zu ziehende Schluß eine gleichsam selbstverständliche Lösung mancher umstrittenen Probleme.

Vom malerischen Werk Jacopo Bellinis sind uns nur wenige Zeugnisse überkommen, einige sakrale Szenen sowie Madonnenkompositionen, welche vorwiegend seiner frühen und mittleren Schaffenszeit angehören. Das gemalte Spätwerk ist nahezu vollständig verloren. Um so wichtiger sind die Zeichnungen des Londoner Bandes, weil sie mit einer Vielzahl bildhafter Kompositionen diese Lücke schließen. In ihnen hat der Künstler zu renaissancehafter Großform und wirklichkeitsnäherer, in wachsendem Maße rational bestimmter Raumauffassung gefunden. Im Gegensatz zu den übersteigerten Perspektiven und dem Vielerlei der Raumstrukturen der Frühzeit liegt die Schönheit der Architektur nun in der Einfachheit eines klassischen Formenkanons. Trotzdem behält Bellinis Raumvorstellung auch im Londoner Band, verglichen mit dem rationalen System der Florentiner, noch etwas subjektiv Dichterisches, eben Venezianisches.

Das gilt auch für die Landschaft, welche mit ihm in der Malerei Venedigs eine wichtige Rolle zu übernehmen beginnt. Im Londoner Band treten „geometrische Ordnungsfaktoren gegenüber anderen raumschaffenden Elementen, wie Helligkeits- und Dunkelwerten, Raumlicht und Raumschatten“ allmählich zurück; damit sind sie erste Zeugnisse einer künstlerischen Auffassung, welche der Sohn Giovanni dann zu voller Reife entwickelt hat.

Die Blätter des Londoner Bandes geben auch zu erkennen, daß Jacopo als schöpferischer Erfinder der Vedute gesehen werden muß, jener in besonderem Sinne „venezianischen Stadtlandschaft“, welche keine objektiv treue Wiedergabe bestimmter Lokalitäten sucht, sondern eher als eine Architekturphantasie aufgrund realer venezianischer Baukunst zu verstehen ist. Damit wurde er zum Begründer der spezifisch venezianischen Historienmalerei, welche ihre erzählenden Themen so gern in ein venezianisches Ambiente verlegt und mit realistischen Alltagsfiguren anreichert. Zwar wissen wir nicht, wie die Hintergründe jener Darstellungen aus dem Leben Christi und Mariae gestaltet waren, an welchen Jacopo Bellini seit der Mitte der fünfziger Jahre zusammen mit den Söhnen Gentile und Giovanni für die Scuola di San Giovanni Evangelista arbeitete und für die er am 31. Januar 1465 eine Schlußzahlung erhielt; doch könnte man sich angesichts mancher Kompositionen des Londoner Bandes — etwa des „Gastmahls des Herodes“ (Golubew I, fol. 74v/75) — vorstellen, sie seien von ähnlicher Art wie diese gewesen. Schon 1485

fiel die Bilderfolge einem Brande zum Opfer. Für denselben Auftraggeber entstand dann unter Gentile Bellinis Leitung während der neunziger Jahre jener heute in der Accademia bewahrte großformatige Bilderzyklus mit Darstellungen der Wunder-taten einer Reliquie des Kreuzesholzes aus dem Besitz der Scuola, welcher für uns heute die erste künstlerisch bedeutende Verwirklichung des Themas der veneziani-schen Stadtvedute darstellt.

Eine der Raumdarstellung vergleichbare Entwicklung sehen die Verfasser auch in Jacopo Bellinis Beschäftigung mit den überlieferten Denkmälern der Antike, wel-che er in Venedig oder Padua aufnahm, aber in freier Weise als „Vision einer antiken Gräberstraße“ zusammenstellte (fol. 44—45). Wahre und erfundene antike Motive werden zuerst — im Pariser Band — phantasievoll spielerisch miteinander vermischt (fol. 36, 39); im späteren Londoner Band versetzt Jacopo sie dann als Teil eines bacchischen Themas in eine venezianische Umgebung, erste Zeugnisse jener seit Giorgione und Tizian in Venedig so beliebten „antikisierenden Idylle“.

Alles in allem führen die im einleitenden Text zur Veröffentlichung des Pariser Bandes niedergelegten Erkenntnisse über den gegebenen Anlaß hinaus zu einer in der Tat völligen Neubewertung Jacopo Bellinis und seiner Stellung in der veneziani-schen Kunst des 15. Jahrhunderts. Trotz mancher während des letzten Jahrzehnts erschienenen Einzelbeiträge zu diesem Thema haben dessen Umriss bisher immer noch eine gewisse Unschärfe behalten: „...das liegt weitgehend daran, daß man die kolossale Größe, die Ideen und Erkenntnisse eines Werkes nicht ermaß, dessen Schwerpunkte sich in der Zeichnung offenbaren Nur in der Zeichnung, und nirgendwo so wie in der von Jacopo Bellini genial intuitierten großen Komposi-tionszeichnung als autonomem Kunstwerk, konnten unbeeinträchtigt von allen Zweckbindungen schließlicher Bestimmung, frei jene Ideen und Ziele verfolgt wer-den, mit denen er die künstlerische Führungsrolle für Venedig am Beginn der Neu-zeit antrat. Darin liegt die Besonderheit des Phänomens Jacopo Bellini, beruht allerdings auch die Unterschätzung, beziehungsweise das späte Erkennen seiner Genialität, weil ein solcher Anspruch auf Anerkennung der Zeichnung als eines definitiven Kunstwerks in der Frühzeit einmalig ist“.

Jan Lauts

RODOLFO PALLUCCHINI, *Veronese*, Mailand, Arnoldo Mondadori 1984. 191 Seiten, 350 schwarzweiße Abbildungen und 97 Farbtafeln, davon 16 doppelseitig.

Nach der Veronese-Monographie von Giuseppe Fiocco, der 1929 begann, die aus dem 19. Jahrhundert stammende Geringschätzung des Meisters als Dekorationsma-ler zu überwinden, hat Rodolfo Pallucchini das Werk fortgesetzt, die vielseitige Persönlichkeit des Paolo Caliari präziser zu klären. Sein Ergebnis ist, wie er selbst in der Vorrede zu einer Neuauflage seines *Veronese* von 1953 formuliert, „una concezione formale dell'arte veronesiana che non può rinnegare, anzi, in un certo senso