

Hrvatska Dubica (Gemeinde Kostajnica), Pfarrkirche Hl. Dreifaltigkeit
Knin, Marienkirche der bischöflichen Residenz
Komarevo (Gemeinde Sisak), Pfarrkirche St. Katharina
Krusevo, Kirche St. Georg
Osijek, Altstadt
Pakrac, Palais des orthodoxen Bischofs
Petrinja, Altstadt
Rijeka Dubrovačka, Sommerhäuser von Sorkočević, Bizzaro und Gradić, Franziskanerkloster in Rožat
Rupe, Kirche St. Anton
Split, Altstadt
Topusko, Altes Gebäude der Kuranlage
Vinkovci, Altstadt
Vukovar, Altstadt, Kirche St. Rochus
Zadar, Altstadt, Kirchen St. Krševan und St. Simon, Teile der Befestigungen aus dem 13. Jahrhundert, Prinzenpalast, Wissenschaftliche Bibliothek, Historisches Archiv (Fig. 2)
Zagreb, Oberstadt, Gouverneurspalast, Friedhof von Mirogoj

Rezensionen

RONA GOFFEN, *Giovanni Bellini*. New Haven / London, Yale University Press 1989. IX, 347 S. mit zahlr. s / w u. Farbabb., £ 39.95; \$ 60.00.

Anlässlich der 1949 in Venedig gezeigten Bellini-Ausstellung bezeichnete Degenhart den Künstler als einen „in der Schönheit gewaltigen Revolutionär“ und als einen „Fanatiker der Milde“. Was aber macht Giovanni Bellini zum „Revolutionär“? Daß dieser Künstler sich stärker als andere Generationsgenossen vom spätgotischen Manierismus der Vivarini gelöst hat? Daß er ein typisiertes Heiligen- und Madonnenbild zu natürlich wirkenden „Charakteren“ (Burckhardt) umwandelte? Giovanni Bellinis Auftreten wurde unzweifelhaft von dem Maler vorbereitet, der in Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts das Vorbild vieler Künstler war: Jacopo Bellini. Die Ausbildung in der Werkstatt und die Zusammenarbeit mit dem Vater sollten die Voraussetzungen dafür werden, daß Giambellino einen für die venezianische Malerei wahrhaft revolutionären Neuanfang begründete.

Ausgangspunkt von R. Goffens Untersuchung ist es, der bis zu Vasari zurückreichenden negativen Beurteilung Bellinis zu entgegen (S. 1). Zweifellos ist aber diese Behauptung übertrieben, denn schon Burckhardt (*Cicerone* 1855) bezeichnet den Künstler als den „Größten der venezianischen Schule“, vergleiche auch Fry (1899) und Gronau (1909), Dussler (1935, 1949) und Hetzer (1957). In der Reihe

der Bellini-Monographien zeichnet sich die Arbeit von Robertson (1968) durch eine besonders ausgewogene Beurteilung des Künstlers und viele bis heute maßgebende Ergebnisse aus. Huse suchte 1972 über Fragen der Zuschreibung und der Chronologie hinaus durch Beschreiben der Werke zu einem genaueren Verständnis der Kunst Bellinis zu gelangen. R. Goffen hätte diese Vorarbeiten in der Einleitung zusammenfassen und ihre eigene Beurteilung Bellinis klarer definieren können.

Ihre Arbeit legitimiert sich jedoch aus einem ganz anderen Grunde. Noch 1972 wies Huse darauf hin, daß Untersuchungen über den historischen Zusammenhang, in den Bellinis Werk gehört, ebenso fehlen wie Studien über andere venezianische Künstler seiner Zeit. Seither sind eine Reihe wichtiger Arbeiten von Fortini Brown, Humfrey, Muir, Pullan, Wolters sowie Meyer zur Capellens *Gentile Bellini* (1983) und Eislers *Jacopo Bellini* (1989) erschienen. Schon diese reichhaltigen Publikationen rechtfertigen R. Goffens Absicht, die neuen Ergebnisse mit Bellinis Werken zu vergleichen und damit auch die Einschätzung seines Œuvres zu korrigieren.

Ihr Vorgehen läßt sich schon an der Gliederung des Inhaltsverzeichnisses erkennen. Auf die Einleitung („Young Bellini“) folgt der in zwei Abschnitte gegliederte Hauptteil. Im ersten Abschnitt behandelt die Autorin die religiösen Bilder im Hinblick auf ihre Aufgabe (private Andacht oder Bestimmung für einen öffentlichen Ort), wohingegen der zweite Abschnitt, der die profanen Werke beinhaltet, thematisch geordnet ist (Bildnis, Allegorien und Mythologien). Eine Reihe von Exkursen ergänzt diese Kapitel, wobei die Übersicht über die bisher zu Giovanni Bellini aufgefundenen Dokumente ein besonderes Verdienst der Verf. ist (vgl. S. 262–271). Auch einige Bilder, deren Zuschreibung sie für umstritten hält, sind hier besprochen. Dies trägt allerdings nicht immer dazu bei, dem Leser eine klare Vorstellung von Bellinis Werkchronologie zu vermitteln; das gilt u.a. für die Darbringung im Tempel oder für das Polyptychon des heiligen Vincenz Ferrer. Um so mehr bedauert man, daß das Buch auf einen vollständigen Katalog verzichtet.

Die den Text begleitenden Photos haben sehr unterschiedliche Qualität. Auffallend gute Reproduktionen gelten kürzlich restaurierten Werken wie Marienkrönung und Götterfest sowie einigen Details, die für die Beurteilung von Giambellinos Malweise besonders aufschlußreich sind (vgl. Abb. 22, 61, 103, 170). Leider erscheinen wichtige Bilder aus der Accademia in Venedig gelbstichig (vgl. Abb. 24, 32, 33) und ein Hauptwerk wie die sog. Wiesenmadonna seitenverkehrt.

Auf einige Gesichtspunkte von R. Goffens Datierung, auf Zuschreibung sowie historische Einbindung der Werke Bellinis sei im folgenden kurz hingewiesen. Die Einleitung beginnt mit kurzen Bemerkungen über die historische Situation in Venedig um 1450 – 1520. Das Hauptanliegen des Buches wird hier schon klar: Bellinis Kunst soll aus der zeitgenössischen Geschichte erklärt werden. Der Fall Konstantinopels 1453 müsse die Auseinandersetzung venezianischer Künstler mit der byzantinischen Kultur verstärkt und schließlich auch stilistische Eigenarten Giambellinos geprägt haben (S. 3). Zu den Ereignissen um die Liga von Cambrai schreibt sie: „*These terrible events formed and colored Giovanni Bellini's age and shaped his art in ways that are often ineffable but present nonetheless in his awareness of the fragility of human existence*“ (S. 3). Diese Behauptung wird jedoch an keinem

Werk nachgewiesen. Im übrigen verdeutlicht gerade sie, wie schwierig es ist, die Auffassung eines Renaissancemalers gegenüber den ihn umgebenden Ereignissen der Politik oder den Auftraggebern aus den Bildern selbst herauszulesen. Hinzu kommt, daß aus jener Zeit in Venedig, ganz im Unterschied zu Florenz, Äußerungen von Künstlern fehlen, die dazu angetan sein könnten, Einblick in ihre Denkweise zu geben. Deshalb kann R. Goffen bei ihrem methodischen Vorgehen oftmals nicht der Gefahr einer unvermittelten und allzu abstrakten Zuordnung der Bilder Bellinis zum zeitgenössischen Geschehen entgehen.

Mit Gibbons, Huse und Meyer zur Capellen vermutet die Verf. überzeugend, daß Bellini um 1433 geboren sein muß (S. 3). Dies setzt voraus, daß Giovanni der jüngere der beiden Bellini-Brüder war. Bereits Zeitgenossen wie Francesco Prescennio Negro bezeichnen Gentile als „*maior natu*“. Gentile übernimmt denn auch sehr viel früher als Giovanni offizielle Arbeiten. 1474 ist seine Mitarbeit am Dogenpalast belegt, während Giovanni dort erst 1479 in Vertretung seines Bruders beschäftigt wird. Begonnen hat Giambellino seine Laufbahn offenbar durch mehrere gemeinsam mit seinem Vater Jacopo und mit Gentile ausgeführte Werke. Die Bellini schufen Historienbilder für die venezianischen Bruderschaftsgebäude sowie Altarwerke. Der 1460 in den Quellen erwähnte, verlorene sog. Gattamelata-Altar für den Santo in Padua läßt auch nach den Rekonstruktionen von Boskovits (1985, S. 114–123) und Eisler (1989, S. 60f.) noch immer Fragen offen (S. 8f.). Ergänzend sei erwähnt, daß sich auch Quellen für die gemeinsame Arbeit der Bellini in der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista erhalten haben (vgl. Fortini Brown 1988, S. 267).

Mit dem heiligen Hieronymus (Birmingham, Barber Inst.), der Kreuzigung und der Verklärung Christi (beide im Museo Correr) umreißt R. Goffen das Frühwerk des Künstlers. Als Folge der Buchgliederung nach Aufgaben und Themen bleiben hier zunächst einige Bilder der Frühzeit unerwähnt, so die sog. Madonna Davis und die Pietà aus Bergamo. Geht man von einer Datierung um 1450 aus, wäre der heilige Hieronymus das früheste unter den bisher bekannt gewordenen signierten und datierten Werken Giambellinos. Daß dieses Bild in Format und malerischer Ausführung an Miniaturen erinnert, hat schon Robertson (1968, S. 16f.) festgestellt. Hier hätte sich die Gelegenheit geboten, es mit den in der Zuschreibung umstrittenen Miniaturen aus Paris und Albi zu vergleichen und deren Autorschaft neu zu überdenken (vgl. Meiss 1957, Robertson 1968, Eisler 1989). Für die in diesem Zusammenhang auftretende Frage nach der Bedeutung des Leonardo Bellini sei auf den Beitrag von U. Bauer-Eberhardt, *Pantheon* 47, 1989, S. 49–82, hingewiesen.

Dann folgt eine Gegenüberstellung von Giambellinos Kreuzigung im Museo Correr mit Jacopo Bellinis Zeichnung des gleichen Themas aus dem Pariser Skizzenbuch (S. 9). Giovanni hat das ikonographische Motiv unter Einsatz des Landschaftshintergrundes bereichert, die Figuren erscheinen wie in die Landschaft „eingebettet“. Im Gegensatz zu der noch bei Jacopo sichtbaren „Anfüllung“ des Hintergrundes mit Cherubim erweitern hier nun Himmel und Landschaft den Handlungsraum. Maria und der heilige Johannes werden nicht mehr durch ihre attributartigen Stellungen und Klagegesten gekennzeichnet, sondern nehmen schmerzzerfüllt am Geschehen teil. Um 1460 muß also der Einbruch jener Venedig bisher fremden Darstellungsweise erfolgt sein, den R. Goffen folgendermaßen benennt: „*Both Mantegna and Bellini could find inspiration for this powerful conception in a common source: the works of Jan van Eyck*“ (S. 12f.). Auch diesen Gesichtspunkt hat Robertson (1968, S. 9) in die Bellini-Forschung eingeführt. Läßt sich jedoch Bellinis Umdeutung herkömmlicher venezianischer Bildthemen tatsächlich auf den Namen Jan van Eyck reduzieren? Landschaft und Figurenausdruck der Kreuzigung im Museo Correr kommen flämischen Bildern des gleichen Themas gewiß am nächsten. Dies läßt sich im übrigen auch über die aus dem Umkreis Bellinis stam-

menden Kreuzigungen in Prato (Cassa di Risparmio), in Paris (Musée du Louvre) und Pesaro (Museo Civico) sagen. Die venezianischen Inventare des 15. Jahrhunderts verzeichnen ebenso wie Michiels 1521 erschienene *Notizie* flämische Gemälde in privaten Sammlungen und Bruderschaftsgebäuden (vgl. Campbell, *Burlington Magazine* CXXIII, 1981, S. 467–473). Allerdings erwähnt R. Goffen nicht, daß wir keine Vorstellung mehr haben, ob und wieviele Bilder von Eycks tatsächlich in Venedig aufbewahrt, wie sie dann für die Künstler zugänglich waren und daß Michiels Zuschreibungen gerade bei außervenezianischen Bildern unzuverlässig sind. Schließlich hat sich keine Notiz erhalten, die van Eycks Aufenthalt in Venedig belegen würde (vgl. Limentani Viridis, *Arte Veneta* XXXII, 1978, S. 142). Zu fragen wäre hier viel eher: Wie wurden im 15. Jahrhundert in Venedig flämische Werke studiert, und auf welche Weise fanden sie in den „botteghe“ Verbreitung?

Die Bedeutung Donatellos für den jungen Bellini wird sicherlich nicht mit einer Abbildung der Bronze Pietà vom Hochaltar des Santo in Padua abzutun sein (vgl. Abb. 8). Eine Wirkung seiner Werke blieb in Venedig zunächst aus. Offenbar war es anfangs vor allem Mantegna – seit seinem Padua-Aufenthalt –, später auch Giovanni Bellini, der sich Anregungen bei Donatello holte. Daß sie gemeinsam auf diese Quelle zurückgegriffen haben, konnten Degenhart und Schmitt (1968, S. 345ff.) auch an Zeichnungen beider Künstler darlegen (vgl. „Koeffizient Donatello“). Damit wurde die Diskussion um die Zuschreibung der Blätter – Mantegna oder Bellini – ausgelöst. Bellinis Rückgewinnung als Zeichner bleibt auch nach den Beiträgen von Robertson und Huse ein Desiderat. R. Goffen verzichtet auf diese Fragen.

Die Zeichnungen nach Donatello sind bekanntlich nicht das einzige, was Mantegna und Bellini verbindet. So wählt Giambellino Mantegnas von Donatellos Pazzi-Madonna angeregte Darbringung im Tempel (Berlin-Dahlem) als Maßstab für neue Erfindungen in Thema und Komposition. Bei gleicher Anlage in der Figurenkomposition löst Giovanni Bellini bei seiner eigenen Darbringung (Venedig, Sammlung Querini Stampalia) die Strenge der Kompositionsordnung auf: Hier ist die Szenerie um zwei Figuren erweitert und die Steinrahmung durch eine Brüstung am unteren Bildrand ersetzt. Merkmale, mit denen Giambellino bei späteren Halbfigurenbildern im Breitformat eine Erneuerung des venezianischen Hausandachtsbildes begründen sollte, werden hier bereits erprobt. R. Goffens (S. 281) Zweifel an der Eigenhändigkeit von Bellinis Darbringung im Tempel, die schon Kristeller (1902) und später Arslan (*Bollettino d'Arte* 1952) äußerten, haben m.E. ihren Hauptgrund im Erhaltungszustand des Bildes, das durch mehrere Restaurierungen und eine 1880 erfolgte Übermalung stark gelitten hat. Dennoch läßt sich am Original erkennen, daß es sich um ein in Komposition und Figurenausdruck außerordentlich qualitätvolles Werk handelt. Schließlich darf daran erinnert werden, daß Mantegnas Halbfigurenbild nur mit dieser Tafel Querini Stampalia wiederholt wurde, wohingegen keine Replik oder Kopie aus der Werkstatt Bellinis nachweisbar ist.

Zu weiteren Frühwerken, die R. Goffen (S. 276f.) abhandelt: Bei den im Zusammenhang mit den Carità-Triptychen gemachten Zuschreibungen (Robertson 1968, S. 39–43; Jacopo und Giovanni Bellini; Huse 1972, S. 18f.; Jacopo, Gentile und Giovanni Bellini; Eisler, 1989, S. 62; Jacopo Bellinis Werkstatt) vermutet die Verf. wie Huse, daß die Heiligen Johannes (Laurentius-Altar) und Antonius (Sebastian-Altar) von Giambellino geschaffen wurden. Vielleicht hätte hier ein Vergleich mit Jacopo Bellinis Skizzenbüchern sowie den offenbar seiner Werkstatt entstammenden Tafeln (vgl. Berlin-Dahlem) geholfen, die stilistischen Eigenarten der Triptychen und ihre Zuschreibung neu zu überdenken. Das Vincenz-Ferrer-Polyptychon (Venedig, SS. Giovanni e Paolo) gehört von jeher zu den umstrittenen Werken (S. 274f.). R. Goffen hatte schon 1985 (*Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smyth*, Hrsg. Morogh 1985, S. 277–295) auf ein Dokument hingewiesen, das Fogolaris (*Dedalo* 1932, S. 360–390) unkorrekte Angaben in einem anderen Licht erscheinen läßt. Der Auftrag müßte, der von R. Goffen herangezogenen *Cronaca* zufolge, bereits 1454 ergangen sein. Diese frühe Datierung des Altarwerkes würde, so die Verf., auch diejenigen Eigenschaften erklären, die man

in der Forschung bisher nicht mit Giambellinos Stil in Einklang bringen konnte. Woher aber nimmt sie die Gewißheit, daß es sich bei dem in der *Cronaca* erwähnten Altar tatsächlich um das heute am Ort befindliche Polyptychon handelt? Die Quelle nennt Bellinis Namen nicht. Die *Cronaca* von 1454 ist nur in einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Abschrift erhalten. Zuschreibung und Datierung sollten sich m.E. nicht allein nach einem wenig expliziten Dokument, sondern wie bisher auch nach dem Augenschein richten. Für das venezianische Polyptychon um 1450 ist der Aufbau höchst ungewöhnlich. Ist es überhaupt vorstellbar, daß eine derartige Form des Altarwerkes bei den Vivarini ohne Resonanz geblieben wäre? Erst sehr viel später tritt ein vergleichbarer Aufbau in Venedig auf, und zwar in dem um 1479/80 von Antonio Rizzo geschaffenen Grabmal des Dogen Niccolò Tron in der Frarikirche (vgl. Hubala 1974, S. 191). Damit wäre allerdings nicht nur R. Goffens Datierung des Vincenz-Polyptychons um 1454, sondern auch die Zuschreibung an Giovanni Bellini sowie die stilistische Nähe zu den Werken Marco Zoppo neu zu überdenken.

Im ersten Hauptteil des Buches werden die Madonnen- und Pietàdarstellungen behandelt. Das Thema der Madonna war Bellini durch die Werke seines Vaters aufs engste vertraut. Obgleich ihm einzelne Motive als Anregung dienten, versucht er bereits in seinem Frühwerk zu neuen Darstellungsformen zu gelangen (vgl. S. 30f.). Schon die frühen Madonnen Davis, Johnson und Trivulzio scheiden für die Frage nach einer herkömmlichen Typologie aus – darin den Madonnen Raffaels vergleichbar. Nicht nur die Zuordnung von Mutter und Kind, nicht nur das Verhältnis von Figur und Hintergrund, sondern auch die Ausdruckskraft der Madonna wird jedes Mal aufs neue erprobt. Bei gleicher Anlage im kompositionellen Aufbau – die Madonna als Halbfigur im Hochformat – ist die Vorahnung der Passion, wie R. Goffen (S. 31) zu Recht hervorhebt, bei allen Werken vordringlich geworden; hingegen das innige Beisammensein von Maria und Kind nebensächlich wird.

Dadurch, daß Bellini das Thema der Madonna immer wieder neu belebt, wird auch der Versuch einer Werkchronologie erschwert. So unterschiedliche Werke wie die Madonna degli cherubini rossi (Venedig, Accademia) und die Madonna mit dem Granatapfel (London, National Gallery) sind etwa gleichzeitig mit der Madonna degli alberetti (Venedig, Accademia, 1487 datiert) entstanden. Da Goffen den Entwicklungsgang dieser Bilder nicht hat neu ordnen wollen, bleiben Dusslers Vorschläge für eine Madonnenchronologie (1935, 1949) maßgebend. Fragen der Zuschreibung werden lediglich in den Bildunterschriften abgehandelt (vgl. ihre Differenzierung „studio“, „assistance“, „Giovanni Bellini?“).

Der Überzeugung folgend, daß Bellini seine Madonnen nur aus dem Ikonenvorbild zu bewältigen lernte, beginnt R. Goffen ihre Ausführungen über die Madonnen mit der Frage nach dem Ursprung dieser Bildform. Ihre These hierzu hatte sie bereits in ihrer Dissertation (*Icon and Vision, the Half-length Madonnas of Giovanni Bellini*, 1974 Ann Arbor 1984) sowie im *Art Bulletin* 57 1975, S. 487–518 veröffentlicht. Den für Bellinis Madonnen kennzeichnenden Figurenausschnitt als Halbfigur nimmt sie zum Anlaß, die vorbildhafte Bedeutung der Lukaslegende und der daran geknüpften Assoziationen (antikes Herrscherbildnis, Ikone, halbfigurige Erscheinung) als Erklärung heranzuziehen (vgl. S. 28), und schlägt aufgrund der oberflächlichen Ähnlichkeit zwischen Ikone und Halbfigurenbild eine Klassifizierung der Bellini-Madonnen im Sinne byzantinischer Typen vor.

Doch ist zu fragen, ob die Auslegung der Madonna Frizzoni (Venedig, Accademia) und der Madonna greca (Mailand, Brera) als byzantinische Hodegetria (vgl. S. 43f.) nicht doch die tiefgreifenden Unterschiede zwischen einer Ikone und einem Renaissancebild außer acht läßt, und ob mit einer solchen Interpretation für das Verständnis der Bilder überhaupt etwas gewonnen ist. Bereits ein Frühwerk wie die Madonna Davis läßt sich eben nicht in die Ikonentypen einpassen und kann als Gegenbeweis der Verf. angeführt werden. Der noch bei Jacopo Bellinis Madonna (Venedig, Accademia) durch Cherubim „fest verschlossene“ Hintergrund wird hier nun aufgestoßen, der Himmel und die in der Tiefe liegende Landschaft erweitern den Handlungsraum. Während die byzantinische Tradition in Venedig bei den Madonneri fortlebt, und hier jedweder Versuch einer Befreiung davon mißlingt, sind Bellinis Werke alles andere als die Wiederholung byzantinischer Typen. Wenn der Künstler aber, wie bei der Madonna greca, Motive der byzantinischen Tradition aufgreift (z.B. Tracht, griechische Buchstaben), so wird man kaum von der *Wiederholung* eines Ikonentyps, vielmehr von einer *bewußten Auswahl* byzantinischer Motive sprechen müssen, die Bellini im Sinne der Renaissancemalerei umformt.

Gegen Ende des 15. Jahrhunderts gab der Künstler das einzelne Madonnenbild mehr und mehr zugunsten einer neuen Form des Andachtsbildes auf: der Sacra Conversazione im Halbfigurenbild. Die Errungenschaften im Altarbild waren ihm Ausgangspunkt für Thema und symmetrische Figurenanordnung. R. Goffen hätte m.E. vorsichtiger argumentieren sollen, als sie Bellinis neuartigen Bildtypus als „Erweiterung“ des einzelnen Madonnenbildes definierte: „... but Bellini has broadened the format to accomodate the two Saints“ (S. 56). Zu den grundlegenden Eigenschaften dieser Bilder gehört es, daß die Muttergottes, dem Betrachter als Halbfigur gegenübergestellt, jeweils von zwei Heiligen flankiert wird, welche ganz von der Meditation über die Madonna erfüllt sind. In der Madonna mit den zwei heiligen Frauen und der Madonna mit den Heiligen Paulus und Georg (beide Bilder in der Accademia, Venedig, m.E. autograph) wird nicht mehr die Zuordnung von Maria mit dem Kind, sondern das *Vorweisen* des Christusknaben zur Hauptsache. Er ist es, der als *einzig ganzfigurige* Gestalt den Mittelpunkt der Komposition bildet und alle Zuwendung der assistierenden Figuren auf sich sammelt.

Als entscheidende Neuerung verhalf Giovanni Bellini dem schon von seinem Vater Jacopo (vgl. *Beweinung Christi* im Pariser Skizzenbuch) und Mantegna (Darbringung im Tempel, Berlin-Dahlem) erprobten Breitformat mit Halbfiguren zum Durchbruch und zu größter Verbreitung: „Bellini chose the horizontal field, which makes the composition more spacious and somehow more modern, cinquecentesque“ (S. 57). Was aber macht das Breitformat gegenüber dem Hochformat oder dem Tondo „moderner“? Sicherlich waren Halbfigurenbilder im Breitformat in Venedig vor dem Ende des 15. Jahrhunderts höchst ungewöhnlich, wohingegen toskanische Maler bereits sehr viel früher und häufiger auf dieses Format zurückgegriffen hatten. Vielleicht haben diese Vorbilder auch die Anregung für Jacopo Bellinis Silberstiftzeichnung gegeben, auf die Giovanni später zurückgreifen sollte (vgl. zu den Voraussetzungen für das Zustandekommen des Breitformats in der toskanischen Renaissancemalerei Gardner von Teuffel, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XIV, 1982, S. 1–30).

Einen weiteren Grund für die Entstehung der halbfigurigen Sacra Conversazione sieht R. Goffen in dem Wunsch der Auftraggeber: „This probably resulted from his client's desire to see their patron saints represented in devotional images“ (S. 56). Dies mag gewiß auf viele Bilder aus der Werkstatt Bellinis oder der Hand Cima da Coneglianos zutreffen, die sich durch das betonte Vorweisen der Heiligenattribute auszeichnen. Wie aber ist zu erklären, daß

Bellinis Heilige in der halbfigurigen Sacra Conversazione oftmals ohne Attribute dargestellt wurden, somit auch nicht so ohne weiteres als Namenspatrone der Auftraggeber erkennbar sind? Im Zusammenhang mit den halbfigurigen Darstellungen der Pietà bzw. der Beweinung Christi geht die Verf. auch auf den Begriff des Andachtsbildes ein (S. 68). Angesichts der umfangreichen Literatur zu diesem Thema (Ringbom, Van Os, Suckale, Belting, Kecks, um nur einige Beiträge zu nennen), hätte sie vielleicht ihre eigene Auffassung genauer herausstellen können. Aus ihren Ausführungen geht so beispielsweise nicht hervor, ob sie unter dem Begriff Andachtsbild nur eine Darstellungsart (vgl. Panofsky in: *Festschrift M. Friedländer*, 1927, S. 261–308) versteht oder doch die Aufgabe eines Bildes meint (vgl. Berliner, *Das Münster* 9, 1956, S. 116). Auf Seite 68 liest man zu den Pietätdarstellungen: „*Bellini's interpretation is thus both narrative and non-narrative, history painting and ahistorical Andachtsbild (devotional picture).*“ Welcher Gattung ein Bild wie die Beweinung Christi aus der Brera letztendlich zuzuweisen ist, geht aus einer solchen Äußerung nicht hervor.

Im anschließenden Abschnitt „*Piety, Patrons and Patronage*“ weist R. Goffen darauf hin, daß sich nur wenige Quellen zu Bellinis Andachtsbildern erhalten haben, was im übrigen auch für seine Altarbilder gilt. Nützlich ist eine Zusammenstellung der spärlichen Dokumente aus dem Archivio di Stato in Venedig u.a., die über die Aufgabe von Bildern in Privatsammlungen Aufschluß geben. Die Testamente des Luca Navagero (S. 90), des Jeronimo Hollivier (S. 90) und des Rainiero Migliorati (S. 92) veranschaulichen, daß Bellinis Madonnen und Pietätdarstellungen, die zunächst für die private Andacht ebenso wie für die ästhetische Wertschätzung bestimmt waren, später auch als Altarbild u.a. dienen konnten (S. 98). So bestätigt sich die schon von Burckhardt geäußerte Vermutung, wonach viele heute in venezianischen Kirchen aufbewahrte Madonnen erst durch Stiftung oder Schenkung dorthin gelangten.

Im Zusammenhang mit Auftraggebern privater Bilder kommt die Verf. auf ein Werk zu sprechen, das eine besondere Rolle in seinem Œuvre einnimmt: das 1488 datierte Empfehlungsbild des Dogen Agostino Barbarigo. Ursprünglich vielleicht für den Dogenpalast bestimmt (Roeck, *Quaderni* No. 40, *Studi Veneziani del Centro Tedesco Venedig* 1990), wurde das Gemälde von Barbarigo 1501 dem Kloster S. Maria degli Angeli in Murano vermacht, wo seine Töchter Isabetta und Innocentia Nonnen waren; auf Umwegen gelangte es dann in die Kirche S. Pietro Martire auf Murano. Zur Aufgabe dieses Empfehlungsbildes liest man auf S. 99: „*In other words, Barbarigo's votive picture is both an official, political image and an image of private devotion a peculiar yet characteristic venetian hybrid of piety and politics.*“

Ergänzend sei erwähnt, daß die Selbstdarstellung des Dogen in Venedig durchaus nicht selbstverständlich war (vgl. Demus 1960, S. 44f.). Vorschriften des Rates der Zehn verboten Dogendarstellungen an öffentlichem Ort, wovon sich die Dogen erst vom letzten Viertel des Quattrocento an nach und nach lösten (vgl. Wolters 1983, S. 79). Gerade Agostino Barbarigo verfolgte diese Interessen in besonderer Weise, was seine zahlreichen Bauunternehmungen und sein 1501 in Auftrag gegebenes Grabmal (ehem. S. Maria della Carità) belegen.

Da das Buch auf die künstlerischen Eigenschaften der Pala Barbarigo nicht eingeht, seien hier einige Bemerkungen dazu angebracht: Mit der Pala Barbarigo wird zum ersten Mal in der venezianischen Malerei eine thematisch enge Nähe zwischen Motivbild und Sacra Conversazione geschaffen. Unter Verzicht auf eine Bildarchitektur als „*casamento*“ werden die Figuren zu Stützpunkten der Handlung. Wie im Altarbild, das die Madonna mit Heiligen im Hochformat zeigt, bleiben das Grundprinzip der symmetrischen Figurenanordnung und der feierliche Gehalt des Themas gewahrt. Einige Jahre nach Vollendung der Pala Barbarigo nutzte Bellini diesen Bildgedanken noch einmal für seine 1507 datierte Sacra Conversazione im Halbfigurenbild (Venedig, San Francesco della Vigna). Auch spätere Madonnen mit Heiligen in der Landschaft von Tizian, Palma il Vecchio u.a. lassen sich kompositionell auf Giambellinos Empfehlungsbild zurückführen.

Der nächste Abschnitt erörtert die Altarbilder. Dankenswerterweise wird eine Reihe von Altarbildern in ihrem ursprünglichen Zusammenhang gezeigt (vgl. Abb. 82, 111, 119, 123, 128), dem Leser somit die Möglichkeit gegeben, die jeweilige Pala zusammen mit ihrem Rahmen und dem sie umgebenden Raum zu sehen. Wie bedeutend der Aufstellungsort ist, haben bereits Hubala (1969), Robertson (*Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honour of M. Meiss* 1988, S. 368–372) und Gould (*Gazette des Beaux Arts* 97, 1981, S. 21–25) hervorgehoben. Es zeigt sich, daß in den letzten Jahren einige wenige Dokumente über die Auftraggeber aufgefunden worden sind. Man weiß heute, daß Bellinis 1867 verbrannte Pala aus SS. Giovanni e Paolo, die nur in einem Aquarell und einem Stich Zanettis erhalten ist, von der Bruderschaft der heiligen Katharina von Siena für die Dominikanerkirche in Auftrag gegeben worden war (vgl. Humfrey, *Art Bulletin* 70, 1988, S. 401–423).

Seit C. Wilsons Dissertation (*Bellini's Pesaro Altarpiece: A Study in Context and Meaning*, New York University 1977) wird man nicht mehr an der Einflußnahme der Franziskanermönche auf den theologischen Gehalt von Bellinis Marienkrönung zweifeln. Vielleicht hätte R. Goffen auf S. 122 doch auf diese verdienstvolle Arbeit hinweisen können (vgl. S. 309, siehe auch Wilson, *Burlington Magazine* CXXXI, Dec. 1989, S. 843–849).

Aus den Archivalien heraus vermittelt R. Goffen ein Bild von Bellinis privaten Auftraggebern. Für den Nobile Marco Zorzi schuf er eine Auferstehung Christi (ehem. S. Michele auf Murano, heute Berlin-Dahlem; S. 140–141), und auch die sehr viel später entstandene Taufe Christi (Vicenza, S. Corona) sollte er für einen Nobile, Gian Battista Garzadori, ausführen (S. 163). Für das 1488 datierte und signierte Frari-Triptychon hatte die Verf. bereits 1986 einige neue Erkenntnisse gewinnen können (vgl. *Piety and Patronage in Renaissance Venice*, S. 40–62). Giorgio Diletti, ein Mitglied der Scuola Grande di San Marco, beauftragte den Künstler mit dem 1513 datierten Altarbild für die Pfarrkirche San Giovanni Cristostomo (S. 183). Hier hätte man darauf hinweisen können, daß Giambellino zu eben jener Zeit auch für die genannte Bruderschaft tätig war, denn nach dem Tode seines Bruders Gentile (1506) vollendete er dessen Markuspredigt und führte ein noch vom Bruder entworfenes Bild nach eigenen Vorstellungen aus (vgl. S. 271–273).

Für Giambellinos Hauptwerk, das die klassische Form des venezianischen Altarbildes begründen sollte, die Pala di San Giobbe, ist der Auftraggeber undokumentiert. R. Goffen nimmt jedoch bereits in früher erwähnten Beiträgen (vgl. *Source* 6, 1985, S. 23–28; *Artibus et Historiae* 14, 1986, S. 57–70) aufgrund der im Bild hervorgehobenen Stellung Hiobs sowie einer Inventarnotiz von 1753 (Anm. 42, S. 311) die Mitglieder der Scuola di San Giobbe als Auftraggeber an. Es sei jedoch daran erinnert, daß sich am Sockel des die Pala umfassenden Steinrahmens ein noch nicht identifiziertes Familienwappen befindet (vgl. Abb. 112). Sollte man daher nicht annehmen, daß das Altarbild, ursprünglich von einem einzelnen Stifter in Auftrag gegeben, erst später der Bruderschaft gedient haben mag?

Der Leser kann in dem Kapitel über Bellinis Altarbilder ein Bild von den Auftraggebern und vom Bestimmungsort gewinnen, er kann die Angaben der Verf. mit den in den Anmerkungen abgedruckten Dokumenten vergleichen. Über die Ursachen, die das Zustandekommen der venezianischen Renaissancepala entscheidend mitbestimmen, erfährt er jedoch kaum etwas. Nur an einer Stelle findet sich der lapidare Hinweis, daß Piero della Francescas Brera-Pala anregend auf Bellinis Ma-

donna mit Heiligen im Hochformat gewirkt haben müsse (zu diesem seit Longhi, *L'Arte* 17, 1914, S. 198ff., vertretenen Standpunkt vgl. auch die Einwände von Lauts, *Kunstchronik* 41, 1988, S. 293). Giambellinos Entwicklung eines neuen Bildtypus beruht vornehmlich auf der Auswertung und Umdeutung so wichtiger künstlerischer Vorstufen wie Antonio Vivarinis Kirchenväteraltar, Bartolomeo Vivarinis Madonna mit Heiligen in Neapel, Donatellos Paduaner Hochaltar, Mantegnas Veroneser Triptychon und Masaccios Trinitätsfresko (vgl. Hubala 1969, S. 12). Auf diese Werke hätte man kurz hinweisen können und auf die Tatsache, daß sich das vielteilige Altarwerk in Venedig länger als anderswo erhalten hatte. Selbst nachdem Giambellino längst der ungeteilten Pala zum Durchbruch verholfen hatte, griff ein Bartolomeo Vivarini noch auf die altertümliche Form des Polyptychons zurück, höchst wahrscheinlich dem Willen der Auftraggeber gemäß. Vor diesem Hintergrund wäre auch Giambellinos Stellung als „Revolutionär“ des venezianischen Altarbildes verständlicher geworden.

R. Goffen konzentriert sich jedoch bei ihren Überlegungen zur Herleitung des Bildtypus von Anbeginn auf die Frage, wer – Antonello da Messina oder Giovanni Bellini – als der Schöpfer der neuartigen Pala gelten mag. In Übereinstimmung mit der neueren Forschung nimmt sie an, daß Bellinis Pala aus SS. Giovanni e Paolo das früheste venezianische Beispiel der ungeteilten Pala im Hochformat ist, und weist dem Künstler damit die Rolle des Bahnbrechers zu (S. 121). Unverständlich bleibt hier jedoch, warum sie in der Einführung der neuen Malweise, der „Ölmalerei“ (Tempera grassa!), einen Zusammenhang mit der Erfindung neuer Bildtypen sehen will (S. 121). Crowe und Cavalcaselle bemerkten, die ihnen noch in SS. Giovanni e Paolo vor Augen stehende Pala sei „a guazzo“, was etwa der Tempera magra entspräche, ausgeführt. Die Bibliographie ist hier um den wichtigen Beitrag von Lauts im *Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen in Wien* N.F. 7, 1933, S. 49, zu ergänzen.

Mit der Pala di San Giobbe führt Bellini die entscheidende Neuerung ein: Innerhalb einer „casamento“-Architektur haben sich die Heiligen in Meditation über die erhöht thronende Madonna versammelt. Bellinis Fähigkeit, die Madonna mit Heiligen nicht nur durch eine äußerliche Disposition, sondern vor allem den seelisch-geistigen Ausdruck aneinander zu binden, macht den hohen Rang seiner Altarbilder aus. Dieses tiefere Verständnis des Themas *Sacra Conversazione* wurde in Venedig von Künstlern wie Alvise Vivarini oder Cima da Conegliano meist zu einem reglosen Beisammensein der Figuren umgedeutet. Ein kurzer Hinweis darauf hätte die eigentliche Bedeutung von Bellinis klassischer Pala klarer vor Augen führen können.

Unbefriedigend bleibt auch, was als Würdigung der Pala di San Giobbe zu lesen ist: „*This geometry and mathematical harmony of forms is Bellini's equivalent of the pyramidal formulation in contemporary and later works by Leonardo, Michelangelo, and Raphael*“ (S. 162). Begriffe wie *Geometrie* und *mathematische Harmonie* geben kaum angemessenen Aufschluß über Giambellinos künstlerische Vorstellung. Das Prinzip, welches seine Kompositionen als Ganzes erscheinen läßt, umfaßt einerseits Erfahrungen mit dem Naturstudium, andererseits die Vorstellung einer *Ordnung* (vgl. Hubala 1969, S. 21f.). Diese künstlerische Absicht beschäftigt Bellini bis in sein Spätwerk. Zur Probe kann die Taufe Christi dienen, wo nun die Landschaft an die Stelle der „casamento“-Architektur getreten ist (S. 163f.). Dennoch

werden die Figuren auch hier wiederum durch die Ordnung des Ganzen mit ihrer Umgebung verbunden, und es ist die Figurenkomposition, die das Thema zur Geltung bringt. Damit ist zugleich der grundlegende Unterschied zu einem Künstler wie Giorgione genannt, der seine Figuren „nicht mehr“ einander kompositionell zuordnet, sondern sie koloristisch mit der Umgebung verschmelzen läßt. R. Goffen beschränkt sich in ihrem Abschnitt über Giambellinos Spätwerk und die Rolle Giorgiones lediglich auf eine kurze Feststellung: „*Perhaps Bellini was influenced by the composition of Giorgione's Castelfranco altarpiece ... but the younger man's debt to the old master is undeniable: the Francis in Giorgione's picture is copied after Bellini in the San Giobbe altarpiece*“ (S. 175). Unerwähnt bleibt Schweikharts Beitrag in: *Giorgione e l'umanesimo Veneziano*, II, 1981, S. 465–484.

Der zweite Teil des Buches ist den profanen Darstellungen gewidmet. Wenn gleich schon Vasari Bewunderung für Bellinis Portraits bekundet, bleibt unsere Kenntnis hier viel unsicherer (vgl. S. 197). Nur wenige Werke wie das Bildnis des Jörg Fugger oder das des Dogen Loredan können als eigenhändig beurteilt werden. Michiel nennt eine Reihe von Bildnissen Bellinis in venezianischen Privatsammlungen, was eine Vorstellung von den Auftragegebern vermittelt (vgl. S. 196f.). Die Identifizierung der dort erwähnten Werke jedoch wird, wie die Verf. zu Recht bemerkt (S. 196), weithin offen bleiben.

Unabhängig von der in Venedig gegen Ende des 15. Jahrhunderts beliebten Form des Portraits als Profilbüste und im Sinne eines Konterfei, entwirft Bellini seine Bildnisse als neue Einheit von Amt, Würde und unverwechselbaren Eigenschaften des Porträtierten (vgl. S. 219). Welche Rolle in diesem Zusammenhang Antonello da Messina als Anreger Bellinis zukommt, wird nicht erörtert. Seine Erfahrung mit dem Naturstudium sollte Giambellino gleichzeitig dazu befähigt haben, den von ihm dargestellten Heiligen ohne Einbuße an ihrer Idealität menschliche Züge zu verleihen. Dieses wesentliche Merkmal hat ausführlich Huse 1972, S. 54f., beschrieben; es hätte vielleicht erwähnt werden können.

Zwei weitere Gesichtspunkte möchte die Rez. in diesem Zusammenhang hinzufügen. Unerwähnt läßt R. Goffen auch die Bedeutung des Stifterportraits und deren neuartigen Erscheinungsformen im Cinquecento. So kann Giambellinos *Sacra Conversazione* von San Francesco della Vigna als eine der ersten Darstellungen gelten, die das Stifterportrait als im Profil gegebene Büste in die Komposition der Madonna mit Heiligen einschließen. Gentile Bellinis Madonna mit Stifterpaar und Cima da Coneglianos Madonna mit Stifter (beide Berlin-Dahlem) geben sich als engste Vorstufen dieses Bildgedankens zu erkennen. Das Werk von San Francesco della Vigna bleibt bekanntlich kein Einzelfall. Nachhaltigste Verbreitung findet seine Komposition in der Werkstatt Bellinis und bei späteren Nachfolgern, offenbar kam sie den Vorstellungen der Auftraggeber entgegen.

Ferner hätte die Verf. m.E. einen Hinweis auf die in Venedig zu Beginn des Cinquecento bedeutenden Bildnismaler wie Giorgione oder Vincenzo Catena geben können. Inwieweit dienten z.B. Giambellinos Portraits als Ausgangspunkt für Giorgiones Neubelebung des Themas – das Bildnis als „poesia“?

An die Gattungen Altarbild und Bildnis bleibt Giambellino sein Leben lang gebunden. Welchem Zwiespalt er jedoch zu Beginn des neuen Jahrhunderts ausgesetzt war, kann das 1514 datierte Götterfest (Washington, National Gallery) dartun (S. 242f.). Nachdem Bellini Isabella d'Estes Auftrag für eine „fantasia“ beharrlich ausgewichen war, fertigt er nun für Alfonso d'Estes „camerino d'alabastro“ dieses Götterfest an, dessen Quelle die Verf. (S. 243) wie Fehl in Giovanni de Bonsignoris Kommentar zu den *Fasti* des Ovid sieht. Diese Behauptung, die bereits Diskussionen ausgelöst hat, hat den Nachteil, im Götterfest eine bloße *Illustration* von Giovanni de Bonsignoris Kommentar zu sehen (vgl. S. 243).

Wenn die Verf. auf S. 242 schreibt: „... *Bellini had evidently not painted these themes (Allegorien, Mythologien) on such a scale, ... because no patron had provided such impetus*“, so stellt sich schließlich noch einmal die Grundfrage an dieses neue Bellini-Buch ein: Ob der Interpretation von Bildern als Manifestation zeitgenössischer Ereignisse und als Ausdruck vom Willen der Auftraggeber nicht engere Grenzen gesetzt sind, als R. Goffen annimmt.

Catarina Schmidt

Varia

KORREKTURHINWEISE

Infolge eines technischen Fehlers hat sich nach Freigabe des Heftes zum Druck eine Anzahl von Druckfehlern in die Aprilnummer eingeschlichen. Die Redaktion bedauert lebhaft das Unglück, das sie nicht verhindern konnte, und bittet Autoren und Leser um ihr Verständnis. Im folgenden stellen wir die von uns bemerkten Fehler richtig (in Klammern folgt jeweils die falsche Schreibung).

Im *Inhaltsverzeichnis* und auf den *Seiten 132 und 180* ist der Autor des ersten Beitrags wie folgt zu schreiben: Jàn Bakoš.

Abbildungen: 4a: Paunović (Paunovic); 4b: Donji Bogičevci (Donji Bogićevci); Donji Čaglić (Donji Čaglič)

Seite 143

Ortsnamen: Gaboš (Gabos), Markušica (Markusica)

Seite 144

Ortsnamen: Šarengrad (Sarengrad), Sarvaš (Sarvas), Bolč (Bolc), Donja Rašenica (Donja Rasenica), Grubišno Polje (Grubisno Polje), [Eparchie Karlovac, Brinj:] Lučani (Lucani), Gospić (Gospic), Otočac (Otocac)

Personennamen: [Zeile 8] Paunović (Paunovic), [Zeile 9] Aleksić (Aleksi)

Seite 145

Ortsnamen: Škare (Skare), Drniš (Drnis), Šibenik (Sibenik), Smokovič (Smokovi), Sušci (Susci), Doljani (Dojani), Donji Čaglić (Donji Caglič)