

ren Künstlern und eben nur bei solchen Unternehmungen, die noch an das traditionelle lombardische Bauhüttenwesen gebunden waren.

Besonders hingewiesen werden sollte noch auf das Glossarium zu den in den Dokumenten verwendeten und heute oft schwer verständlichen Termini zu Architektur und Plastik, d.h. deren Formen, Ausführung und Materialien. Eine separate und damit leichter zugängliche Publikation eines solchen Glossariums, dem ersten seiner Art überhaupt, wäre erstrebenswert.

Wollte man abschließend Perspektiven für die weitere Forschung formulieren, dann dürften diese Publikationen gezeigt haben, daß uns vor allem Studien zu Einzelproblemen der lombardischen Architektur weiterbringen. Bau- wie künstlermonographische Arbeiten sollten sich jedoch stärker als bisher von den konventionellen Fragestellungen nach der Autorschaft der Bauten beziehungsweise nach dem Œuvre des Künstlers lösen und den speziellen Bedingungen des Mailänder Bauwesens und des offensichtlich von anderen Zentren verschiedenen Verhaltens der Auftraggeber vermehrt Rechnung tragen. Besonders historisch-soziologisch orientierte Forschungen zu verschiedenen Auftraggeberpersönlichkeiten stehen noch aus. Es sei daran erinnert, daß nicht einmal das Mäzenatentum der Mailänder Herzöge zufriedenstellend untersucht ist. Der Glanz des Hofes unter Ludovico il Moro ist zu einem kunsthistorischen Topos geworden, doch was machte den Glanz dieses Auftraggebers eigentlich aus?

Anna Elisabeth Werdehausen

## Rezensionen

BERNHARD DEGENHART und ANNEGRIT SCHMITT in Zusammenarbeit mit HANS-JOACHIM EBERHARDT unter Mitwirkung von ULRIKE BAUER-EBERHARDT und DOROTHEA STICHEL mit einem Beitrag von URSULA LEHMANN-BROCKHAUS, *Corpus der italienischen Zeichnungen 1300 - 1450, Teil II, Venedig, Jacopo Bellini*. Berlin, Gebr. Mann 1990. 4 Bände (5-8). 5. Band: Text (266 S. mit 285 Abb.); 6. Band: Katalog (306 S. mit 221 Abb., 8 Taf.); 7. und 8. Band: Tafeln (Taf. 1-319).

Im Kontext eines zunehmend mit sich selbst beschäftigten Wissenschaftsbetriebes nimmt sich das seit Jahrzehnten von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt erarbeitete Corpus der frühen italienischen Zeichnungen aus wie ein Werk aus einer anderen Welt. Unter den wenigen epochemachenden Leistungen, die unser Fach in den letzten Dekaden hervorgebracht hat, gehört das Corpus mit in die erste Reihe. Konzeptionelle Weitsicht und langer Atem verbinden sich mit stupender Materialkenntnis und einer selten gewordenen Souveränität der Darstellung. Die Jacopo Bellini gewidmeten Bände stehen den früheren in nichts

nach, obwohl sie einem Künstler gelten, den wir gut zu kennen und auch einigermaßen zu verstehen glaubten.

Die Grundthese von Degenhart und Schmitt war schon 1984 in knapper Form publiziert worden (*Jacopo Bellini, Der Zeichnungsband des Louvre*, München, Prestel 1984). Hatte man sich bis dahin die beiden von Jacopo erhaltenen Zeichnungsbände mehr oder minder als parallel zueinander entstanden gedacht und in den Zeichnungen des Britischen Museums eher Vorzeichnungen zu denen des Louvre gesehen, so wurde das Verhältnis nun umgekehrt: Der Londoner Band ist, im ganzen gesehen, der spätere; die Unterschiede erklären sich nicht funktional, sondern aus dem zeitlichen Abstand und damit aus der Entwicklung des Künstlers. Der gordische Knoten aus inneren Widersprüchen und Ungereimtheiten, der sich aus der früheren Auffassung ergab, ist durchschlagen. Der Blick wird frei für eine Sicht von Jacopos Kunst, die ihn nicht mehr als eher provinziellen Nachfolger der zeitgenössischen Avantgarde begreift, sondern als bahnbrechenden Neuerer. Damit ist eine radikale Gegenposition zu der zum Beispiel von Erika Tietze-Conrat und Hans Tietze vertretenen formuliert, die gemeint hatten: „the drawings of the two sketchbooks form a unit insofar as they represent one workshop but they do not express a single artistic individuality“, und weiter: „In our opinion Jacopo Bellini was not a genius, who anticipated Leonardo da Vinci's universality, but a craftsman whose activity is conditioned by the working habits of his period.“ Bei Degenhart und Schmitt dagegen wird Jacopo Bellini zum „genialen Neuerer“, zu dem, der „als einzelner der Träger der Wandlung venezianischer Kunst zur Neuzeit werden konnte“. Von Jacopos „Schlüsselstellung in der Entwicklung der Kunst der Frührenaissance im allgemeinen und der Handzeichnung im besonderen“ ist die Rede und auch von Jacopos „schöpferischem Genie sowohl in seiner für Venedig entscheidenden Rolle, als auch in seiner hervorragenden Stellung im gesamtitalienischen Kreis der Führer zur Neuzeit“.

In der neuen Publikation heißt es (S. 238): „Eine neue Kategorie von Kunstwerk erschuf Jacopo Bellini in seinen bildartig großen und bildhaft vollendeten Kompositionszeichnungen, die keine definitiv vorbereitenden Studien für bestimmte Werke, sondern selbstgültige, in sich beschlossene Aussagen sind. Jacopo erkor sie zum intimen Schauplatz und expansiven Entwicklungsfeld seiner Themaprägungen und Bildfindungen, auch seiner Auseinandersetzung mit der antiken Formenwelt und nicht zuletzt mit einem zentralen Problem seiner Zeit: der Raumdarstellung und Perspektive. Er erfand und wählte damit eine Aussageform, die ihm eine geradezu unbeschränkte Freiheit für die Verwirklichung neuer Ideen eröffnete.“ In der „schöpferischen Freiheit und künstlerischen Selbstverwirklichung von Jacopo Bellinis Kompositionszeichnung“ vollziehe sich eine vollständige Emanzipation des Künstlers aus handwerklichen Bindungen, und in ihrer Autonomie verkörperten Bellinis Zeichnungen „geradezu symbolhaft die Wende der Kunst Venedigs zur Neuzeit“.

Wie von den früheren Bänden des Corpus gewohnt, sind Katalog und Textband auch diesmal wahre Schatzkammern, von deren Reichtum wir noch

lange profitieren werden. Voraussetzung für die neue Bewertung von Jacopo Bellinis Bedeutung ist die neue Chronologie, die ihrerseits, ein echter hermeneutischer Zirkel, ohne eine neue Einschätzung von Bellinis Kunst nicht zu gewinnen gewesen wäre. Einmal formuliert, scheint die neue Chronologie so einleuchtend, daß sie schon selbstverständlich wirkt. Jeder, der in den Jahren seit 1984 Gelegenheit hatte, mit ihr zu arbeiten, wird so viele Bestätigungen gefunden haben, daß die vielen Einzelargumente in Katalog und im Text zwar jedesmal aufs reichste belehren, aber kaum noch überraschen können. Nicht wenige der Katalogeinträge weiten sich dabei zu kleinen Essays aus, so daß auch dieser Teil des Werkes nicht nur ein Füllhorn von Einsichten ausschüttet, sondern, hintereinander gelesen, auch eine fesselnde Lektüre bietet. Die verschwenderisch ausgebreitete Gelehrsamkeit ist aber nicht Selbstzweck, sondern Teil einer disziplinierten und zielgerichteten Darlegung, die das Buch bis in den letzten Winkel ausleuchtet und sich dabei einer Sprache bedient, die an bekenntnishaften Stellen auch das Getragene, ja Feierliche nicht scheut.

Am Anfang des Textbandes stehen eine detaillierte Biographie und ein von Ursula Lehmann-Brockhaus erarbeitetes Kapitel über die „fortuna critica“. Die Analyse von Bellinis Kunst beginnt mit der Raumdarstellung in seinen Architektur- und Landschaftsprospekten. Die ersten Sätze (S. 34): „In allen Bereichen künstlerischer Verwirklichungen, die für Venedigs neuere Malerei bedeutsam werden sollten und aus denen seit der Renaissance die schönsten, für Jahrhunderte charakteristischen Leistungen der Kunst Venedigs erwachsen sollten, ging Jacopo Bellini richtungweisend voran. Zu seinen großen Manifestationen gehört die *Entdeckung der ‚Stadtlandschaft‘* im venezianischen Sinn als *Aktionsraum des Menschen*, nicht anders als die *Erschließung der Freilandschaft als organisierter Landschaftsszenerie*.“ Beide Teilkapitel erfüllen die hohen Erwartungen, die man in sie setzen konnte. Wenn überhaupt Wünsche übrigbleiben, dann bei dem Abschnitt über die Architektur. Hier hätte man sich die vielfachen Hinweise auf Jacopos Auseinandersetzung mit Venedig etwas stärker gebündelt und weiter ausgeführt vorstellen können. Schließlich war Bellini der erste unter den bedeutenden bildnerischen Interpreten der Stadt, und zwar nicht nur in den unzähligen Einzelheiten, die er in seine Bildwelten integriert hat, sondern auch in der Deutung und Erfindung baulicher Situationen, wie sie in Venedig, und nur in Venedig, möglich waren.

Das folgende Kapitel ist Jacopos perspektivischen Konstruktionen gewidmet, die in erhellender Weise mit denen des Trecento und denen der zeitgenössischen Florentiner in Vergleich gesetzt werden. Man lernt, wie Jacopo diese so schwer zu beherrschenden Techniken meisterte, aber zugleich wird auch evident, daß sie in künstlerischer Hinsicht doch nur Hilfsmittel darstellen. Gerade die S. 75 ff. von Degenhart und Schmitt vorgelegten zeichnerischen Analysen demonstrieren, daß die wichtigsten Stellen der Kompositionen nicht in das Netz der Perspektivlinien einzufangen sind und deshalb auf andere Weise gefunden sein müssen. Hier wird eine Lücke deutlich, die nicht zuletzt deshalb so schmerzt, weil die Autoren uns sonst so sehr verwöhnen: Es fehlt ein eigenes Kapitel über die

Kompositionsweise des Erzählers Jacopo Bellini, in dem man Genaueres darüber erföhre, welche Momente er auswählte, wie tief oder auch oberflächlich er das dargestellte Geschehen interpretierte, und Genaueres auch darüber, wie er seine Figuren bildete, wie er sie in Bewegung und in Verbindung setzte und wie er dann die Gruppen zueinander und zu ihrer Umgebung sich verhalten ließ. Solange diese Fragen nicht im Zusammenhang untersucht sind, bleibt auch die Diskussion der Ergänzungen und Anfügungen schwierig, wie sie vor allem im Londoner Band zu finden sind. Studiert man zum Beispiel die Tafeln 121/122, 131/132, 161/162, 177/178, 200/201, 232/233, 248/249, 262/263 oder 266/267, dann scheinen mir die Bruchstellen doch ernster zu nehmen zu sein, als Degenhart und Schmitt das in der Regel tun möchten. Nach wie vor kommt es mir plausibler vor, daß Bellini ältere oder für andere Zusammenhänge erfundene Szenen zu einem späteren Zeitpunkt und eher additiv für die Zwecke der Skizzenbücher adaptiert hat, ohne das Vorhandene grundsätzlich umzuformen. Das würde bedeuten, daß die These von der weitgehenden Autonomie dieser Zeichnungen zwar für das vor allem in dem Londoner Band erreichte Endstadium gilt, nicht aber für alle Stationen auf dem Wege dorthin. Meines Erachtens halten zwar bei den genannten Zeichnungen die rechten Seiten, die in aller Regel auch die traditionelleren sind, einer kritischen Analyse auf innere Stimmigkeit hin stand, nicht aber die Doppelseiten. Augenschein wie historische Wahrscheinlichkeit scheinen mir schon bei vergleichbaren Blättern des Pariser Bandes dafür zu sprechen, daß Jacopo Kernszenen, die man sich auch an den zeitgenössischen Wänden oder auf Altären vorstellen kann, nachträglich, wenn auch möglicherweise schon sehr bald, um Szenen aus der venezianischen Lebenswelt bereichert hat (vgl. z.B. Taf. 19, 35, 41). In der altvenezianischen Kunst gibt es für ein solches Ernstnehmen der Wirklichkeit vereinzelte Vorstufen, so bei den Reliefs der „mestieri“ am Hauptportal von San Marco oder in Mosaiken des Atriums wie dem, das den Turmbau von Babel vor Augen stellt; im Venedig Jacopo Bellinis aber existieren keine Parallelen. Es gibt gerade im Pariser Band auch Zeichnungen, die derartige Brüche nicht aufweisen (Taf. 8, 17, 30, 38), aber in ihren „genrehafte“ Teilen auch nicht so radikal sind und von denen man sich gut vorstellen kann, daß so die verlorenen Historienzyklen Jacopos ausgesehen haben. Nach den Beschreibungen, die Carlo Ridolfi 1648 von ihnen gegeben hat, wäre das keineswegs unmöglich. Solche differenzierende Überlegungen nehmen den Werken Bellinis nichts von ihrer Originalität und Bedeutung, die von Degenhart und Schmitt immer wieder mit großer Intensität vorgetragene These von der absolut strengen inneren Logik von Jacopos Kunst – im Einzelwerk wie in der Gesamtentwicklung – würden sie allerdings etwas relativieren – falls sie sich bestätigen sollten. Diese Grundthese war wohl unverzichtbar, um überhaupt zu derart bahnbrechenden Erkenntnissen kommen zu können, wie sie in diesen Bänden vorgestellt werden. Nun aber, da diese Erkenntnisse gewonnen und gesichert sind, sollte man auch ihren teilweise idealtypischen Charakter erkennen und sie nicht hypostasieren. Dann könnte auch die Frage der Präsenz anderer zeichnerischer Handschriften als der Jacopos, die ohnehin nicht die zentralen

Probleme trifft, noch etwas entspannter diskutiert werden (vgl. Taf. 175, 209, 281, 288, 289, 307, 315).

Das Kapitel „Die Entstehung der Renaissancebühne, Warum Jacopo Bellinis Architekturprospekte keine Entwürfe sein können“ hat den Charakter eines weit ins sechzehnte Jahrhundert ausgreifenden Exkurses, der überleitet zu einem der Hauptkapitel, dem über die Chronologie. Die extrem schwierige Aufgabe ist in meisterlicher Art gelöst, die Datierungen, die aus der Interpolation einer relativen mit einer absoluten Chronologie gewonnen wurden, sind durchweg überzeugend und bewähren sich auch in den Einzelheiten. Die Autoren unterscheiden drei Phasen: die dreißiger Jahre, die gekennzeichnet sind durch die Auseinandersetzung mit Künstlern wie Gentile da Fabriano und Pisanello, die Zeit der Reife von 1440 bis 1455 und die Spätzeit von 1455 bis 1470. Hier rückt notwendigerweise die Frage nach dem Verhältnis der Kunst Jacopos zu der Kunst seiner Söhne, besonders der des Giovanni, in den Vordergrund. Da die Chronologie von dessen Frühwerk noch immer der festen Grundlage entbehrt, sind die Vergleiche schwierig. Ein Wermutstropfen ist aber doch die Konzilianz, mit der Giovanni auch so schwache Madonnenbilder wie die in Turin oder in Ajaccio zugeschrieben werden, so, als habe sich da seit Georg Gronaus Tagen gar nichts getan.

Dem Kapitel über Jacopo Bellini und die Antike mußte jeder mit freudiger Erwartung entgegensehen, der je mit dem wissenschaftlichen Werk von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt zu tun hatte, und tatsächlich erreicht das Corpus in diesen Partien einen weiteren Höhepunkt. Es enthält Kabinettstücke wie die Seiten über die antike Münzkunst im Spiegel neuzeitlicher Bildvorstellung und endet mit einem klugen Essay über die antikisierende Idylle und die Vermenschlichung des Mythos, in dem Jacopo einmal mehr als einer der Wegbereiter charakteristischer Züge der späteren venezianischen Kunst erscheint.

Ein kurzer, aber überaus prägnanter Abschnitt über die „Tierdarstellung auf dem Wege vom Musterbuch zur Naturstudie“ leitet über zu dem abschließenden Kapitel über „Die Entwicklung der Technik als Stil-Phänomen“, das noch einmal die Unterschiede der beiden Zeichnungsbände ins Licht rückt (S. 239): „Im Pariser Band dominieren kostbar minuziöse, sorgsam zierliche Federzeichnungen, Vertreter einer das Mittelalter ablösenden Stufe der Frührenaissance, Pisanello nahe; der Londoner Band dagegen enthält spontan-großzügige Stiftzeichnungen, deren freier Duktus aber nicht als ein vorbereitendes Entwicklungsstadium zu interpretieren ist, sondern als eine neue Spezies selbstgültiger Zeichnung, die nichts weniger bedeutet als eine geniale Vorahnung des graphischen Stils der reifen Renaissance.“ Noch einmal wird deutlich, wie überraschend und singular (und auch fremd) viele Zeichnungen Jacopos in ihrer Zeit stehen und wie sie Möglichkeiten vor Augen stellen, die künstlerisch real möglich waren und doch nicht in Gemälden verwirklicht werden konnten, weil es Orte und Aufgaben für sie noch nicht gab. Noch einmal verfolgt man den langen Weg des Jacopo, der ihn – vielleicht weil er die Hoffnung auf eine malerische Verwirklichung längst aufgegeben hatte? – in den späten Blättern zu Szenen führen konnte, in denen ein monumentalisiertes Genre von Stimmungen überlagert wird, die den dargestellten

Alltag ins Märchenhaft-Surreale entrücken. Künftige Interpreten werden derartige Züge vielleicht noch stärker hervortreten lassen, als das jetzt der Fall sein konnte. Alle Ergänzungen und Differenzierungen aber sind undenkbar ohne das *opus magnum* von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt, für das das Fach beiden Gelehrten Dank schuldet und Bewunderung. Wir warten gespannt auf die nächsten Bände.

Norbert Huse

JEAN-MARIE PÉROUSE DE MONTCLOS, *Histoire de l'architecture française. De la Renaissance à la Révolution*. Paris, Mengès/Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites 1989. 511 Seiten, 547 Abbildungen.

Von der Renaissance bis zur Revolution reicht das Mittelstück - nach Ansicht des Autors sicher das Herzstück - einer auf drei Bände geplanten „Geschichte der französischen Architektur“. Ohne es ausdrücklich darzulegen, schließt sich Pérouse de Montclos jenem Typus des Architekturtraktats an, für den Jacques Androuet Du Cerceau 1576 den treffendsten Titel fand: *Les plus excellents bastiments de France*. Den Text versteht der Autor daher als einen Kommentar zu den von ihm ausgewählten und in ausführlichen Legenden noch einmal erläuterten Abbildungen, die den Benutzern des Buchs den eigentlichen Zugang zur französischen Architektur der Neuzeit verschaffen sollen. Wie es sich in solchen Fällen gehört, beginnt das Werk mit einem „Avis au lecteur“ (Avant-Propos), in dem der Autor seine Absichten und Auswahlkriterien für die nun folgende Anthologie kundtut. Ziel ist es nicht, Louis Hautecœurs siebenbändiges Kompendium der *Histoire de l'architecture classique en France* zu ersetzen. Vielmehr beklagt Pérouse de Montclos, daß die Baukunst in der „culture des Français“ keine Rolle spiele, und er will, gemäß dem Konzept der Reihe, hier für Abhilfe sorgen. Seinem „Bildungsauftrag“ unterzieht er sich in einer „didaktischen Synthese“, die Hautecœurs monumentales, unlesbares Werk fortan „verdoppele“ und es somit übertreffen soll - welcher autofahrende Franzose denkt bei „doubler“ nicht auch ans Überholen eines schwergewichtigen Lasters.

Das Ziel des Autors ist dasselbe wie das Hautecœurs: die Eigenschaften der französischen Architektur als einer nationalen Baukunst in jener Stilrichtung wiederzufinden, die man gemeinhin als „klassisch“ beschreibt; und Pérouse de Montclos erreicht dieses Ziel in grandioser Einseitigkeit. Immerhin wird der Leser vorgewarnt: Die französische Provinz steht nur für Curiosa bzw. als Hüterin lokaler Traditionen (S. 10). Die Geschichte der französischen Architektur wird so auch zur Geschichte der Zentralisierung Frankreichs. Im Zusammenhang wird daher die Provinz nur in Bourges, der Hauptstadt Karls VII., vorgeführt, bevor sich die Zentren der Bautätigkeit und des Interesses über die Loire nach Paris verschieben. Es geht also um die Entstehung und Verbreitung einer Baukunst, die vor allem Bautätigkeit im Auftrag des Königs ist: „L'idéal classique correspond