

Felix Thürlemann

Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung

Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem
Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini

I Bildtext statt Textillustration: zur Kritik der Ikonologie

Die Ikonologie, das von Erwin Panofsky entwickelte Modell der Inhaltsanalyse von Werken der bildenden Kunst, ist – ebenso wie die meist sehr reduktiven Anwendungen des Modells in der kunstwissenschaftlichen Praxis – seit längerem immer wieder der Kritik unterzogen worden. Eine der grundsätzlichen und überzeugendsten kritischen Auseinandersetzungen hat Oskar Bätschmann kürzlich unter dem Titel »Logos in der Geschichte: Erwin Panofskys Ikonologie« veröffentlicht.¹ Der Hauptpunkt von Bätschmanns Kritik ist folgender: Wenn es Aufgabe der *Interpretation* ist, »nach dem zu fragen, was ein Werk als es selbst hervorbringt«², so kann die Ikonologie diese Aufgabe nicht begründen; sie liefert bloß ein »Modell von Verstehen und Erklären«³.

Bei den ersten beiden Phasen von Panofskys Modell der Inhaltsdeutung, der »vorikonographischen Beschreibung« und der »ikonographischen Analyse«, handelt es sich nach Bätschmann um *Verstehen von Zeichen*. Hier liegt der eigentliche Schwachpunkt des ikonologischen Modells. Es setzt bei der Identifikation bereits konstituierter Inhalte an und ist nicht fähig, den Prozeß der *Bedeutungskonstitution* selber zu erfassen. Entsprechend erscheinen die Werke der bildenden Kunst für den Ikonologen – dessen Tätigkeit auf dieser Stufe mit der des Ikonographen identisch ist – entweder als *Illustrationen* einzelner sprachlicher Texte, auf die sie bezogen werden können, oder aber als Assemblage von konventionellen Motiven (Bildzeichen), deren Bedeutung ebenfalls durch den Rekurs auf sprachliche Dokumente bestimmt wird.

Auch bei der dritten Phase, der »ikonologischen Interpretation«, handelt es sich nach Bätschmann – entgegen Panofskys Benennung – nicht um Interpretation im eigentlichen Sinne. Hier werden die mit

Hilfe der ersten beiden Operationen verstandenen Sinngebilde entweder mit einem kulturellen Wertsystem, der »Weltanschauung«, oder persönlichen Motiven des Künstlers verknüpft, das heißt aus diesen Voraussetzungen heraus *erklärt*. Das Auffinden des zutreffenden *Explanans* beruht dabei auf Intuition.

Für die nachfolgende Analyse werden wir von einer Konzeption ausgehen, die dem bildnerischen Werk einen autonomen Status, und zwar den Status eines *Textes* zuspricht, das heißt, wir postulieren für das bildnerische Werk – im folgenden *Bildtext* genannt – grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung wie für den *Sprachtext*. Eine solche Konzeption setzt voraus, daß sich die konkrete Analyse auf Elemente eines bedeutungsanalytischen Modells abstützen kann, das – im Gegensatz zur Ikonologie – fähig ist, die genuinen bedeutungskonstitutiven Prozesse in methodisch kontrolliertem Vorgehen nachzuvollziehen. Wir werden uns im folgenden auf die Grundzüge des von Algirdas Julien Greimas entwickelten semiotischen Modells berufen, das unseres Erachtens die geforderte Bedingung erfüllt. (Wir haben auf S. 109 f. versucht, das semiotische Modell von Greimas kurz zu charakterisieren.)

Wenn es nun aber gelingt, das künstlerische Werk als unabhängige, bedeutungsgenerierende Größe, als Bildtext, zu erfassen, bekommt auch der Bezug auf die »Weltanschauung«, das Wertsystem, das eine bestimmte kulturelle Entwicklungsstufe charakterisiert, einen anderen Stellenwert. Die Kenntnis dieses Wertsystems ist – anders als im ikonologischen Modell – nicht mehr der Schlüssel zur Erklärung des einzelnen Werkes. Der Bildtext kann sich, als autonome inhaltliche Größe, aus dem Rahmen der sozialen Doxa herausheben, indem er Werte artikuliert, die zu dieser im Widerspruch stehen.⁴

Die Auffassung des Bildtextes als autonome Bedeutungsgröße verlangt zwei Präzisierungen:

(1) Die Autonomie des Bildtextes muß als eine *relative* verstanden werden. Sie schließt die Existenz von bedeutungstragenden Bezügen zu anderen Texten, bildlicher oder sprachlicher Natur, nicht aus. Solche *intertextuelle* Bezüge setzen aber den Textstatus der verglichenen Einheiten voraus und müssen nicht im Sinne einer inhaltlichen Abhängigkeit von einer Vorlage artikuliert sein.⁵ Auch bedeutet die Verwendung des Textbegriffs nicht, daß das bildnerische Werk ohne konventionelle Elemente mit Zeichencharakter (wie Motive, Symbole usw.) auskommen müsse. Die Frage ist, wie diese konventionellen

Elemente im gegebenen Bildtext zur Konstitution einer spezifischen Aussage eingesetzt werden.

(2) Es soll auch nicht bestritten werden, daß – gerade in der abendländischen Kultur – dem Schöpfer von Bildwerken häufig die Aufgabe zufällt, Inhalte zu gestalten, als deren kanonische Manifestationsform der sprachliche Text gilt. Dieser Primat des Sprachtextes vor dem Bildtext ist aber ein Phänomen des sozialen *Gebrauchs* und stellt den Textstatus des Bildes, die Möglichkeit, daß dieses für sich Bedeutung hervorbringt, grundsätzlich nicht in Frage.

Der außerordentliche Erfolg, den die Ikonologie als *logozentrisches* Deutungsverfahren bis heute in der Kunstwissenschaft genießt, läßt sich seinerseits wieder in die abendländische Tradition der Höherbewertung des Sprachtextes vor dem Bildtext einordnen. Aufgabe einer kritischen Kunstwissenschaft ist es, die Konsequenzen aus dieser sozialen Normsetzung für die Geschichte der Werkinterpretation aufzudecken und mittels der Entwicklung neuer analytischer Instrumentarien die bedeutungsschöpferischen Leistungen der Bildtexte in den Blick zu bringen.

Als konkreter Ausgangspunkt für die nachfolgende Analyse soll das Problem der Interpretation der sogenannten *Nebenszenen* in einer Erzähldarstellung von Jacopo Bellini dienen. Wir wollen aufzeigen, daß dieses Problem mit Bezug auf einen theoretischen Rahmen gelöst werden kann, der das an konventionelle Zeichen und Gestaltungsmuster gebundene ikonographische Deutungsverfahren überschreitet, indem er die Bedeutung des Bildtextes zusätzlich als *Resultat der konkreten bildnerischen Gestaltung* beschreibt.

In einem ersten vorbereitenden Schritt zur Analyse wollen wir darstellen, wie Bellini das konventionelle Schema der Kreuztragung umformt, indem er sich auf die neuen Möglichkeiten der Gestaltung des bildnerischen Raumes stützt.

II Neugestaltung eines konventionellen Schemas

Jacopo Bellinis Blatt mit der »Kreuztragung« im Pariser Zeichnungsband⁶ (Abb. 1) folgt in seiner Gesamtanlage dem topologisch-narrativen Schema, das seit Giotto (Arena-Kapelle) in ganz Italien die Gestaltungsnorm für diese biblische Episode abgab (vgl. Abb. 3): Der Zug mit dem kreuztragenden Christus verläßt durch ein am linken Bildrand situiertes Tor die Stadt (Jerusalem) und überquert einen



Abb. 1 Jacopo Bellini: Kreuztragung.

Platz vor der Stadtmauer, der nach rechts, in der Marschrichtung des Zuges, geöffnet ist. Dieses konventionelle Schema erlaubt es, das *hic et nunc* der dargestellten Szene durch ein *Vorher* und ein *Nachher* narrativ zu erweitern und gleichzeitig der Forderung nach Einheit der Darstellung gerecht zu werden: Der geschlossene Raum des Stadtinnern (durch seine die Mauern überragenden Gebäude dargestellt) ist der Ort der gerade stattgefundenen Verurteilung zum Tode; zur Rechten ergänzt der Betrachter einen äußeren Raum, Golgatha, den Ort der Kreuzigung.

Die langgezogene, reliefartige Figurenfolge ist bei Bellini – unterstützt durch die Artikulation der hinterlegten architektonischen Folie – reichgegliedert. Golubew beschreibt diese Figurenreihung wie folgt:

»Den Zug der Verurteilten eröffnen berittene Centurionen, Tubabläser und Standartenträger. Auf einem Lanzenfähnlein ist das Unglückszeichen des Skorpiones zu erkennen. Christus hat im Gehen innegehalten und wartet auf Maria, die, von den heiligen Frauen geführt, den Stadtgraben überschreitet.«⁷

In raffinierter Weise bereichert Bellini das konventionelle Darstellungsschema mit den Mitteln der zentralperspektivischen Inszenie-

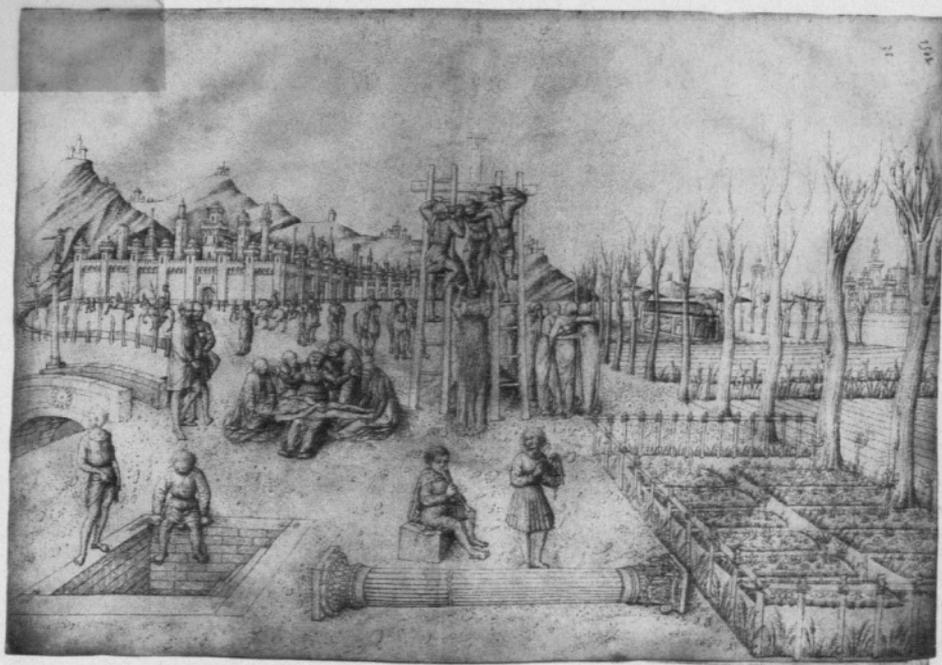


Abb. 2 Jacopo Bellini: Kreuzabnahme und Beweinung.

rung: Der vehement sich verjüngende, orthogonal gestellte Mauerteil zur Linken gibt der Szene einen starken dynamischen Impuls, der nach der Überführung des Mauerbandes in die Bildparallele weiterwirkt. Die vom Betrachter *gewußte* Bewegung des Zuges von links nach rechts wird so gleichzeitig zur *sinnlich erfahrbaren* Bewegung.⁸

In der Bildmitte ist die Teilszene »zu seiner Mutter zurückblickender kreuztragender Christus, der von den Schergen vorwärts gestoßen wird« durch einen dem Blattformat analog proportionierten, rechteckigen Mauerteil als »Ausschnitt« herausgehoben. Dieses Teilbild verhält sich zur Gesamtszene ähnlich wie das *Andachtsbild* (vgl. Abb. 4) zur *Historiendarstellung*.⁹

Diese Lektüre wird gestützt durch die im simulierten Raum unmittelbar vor dem Zug, links von Christus eingefügten Mutter-Kind-Gruppe in Rückenansicht. Diese »Emotionsträger«, die als exemplarische Betrachterfiguren aufgefaßt werden müssen, fordern den jeweiligen realen Bildbetrachter auf, sich in sie hineinzusetzen und weisen ihn an, wie er auf die von ihnen betrachtete Teilszene reagieren soll.¹⁰

Dabei ist zu beachten, daß der Kopf der Mutter neben dem – in der

Zeichnung markierten – Augenpunkt eingefügt ist.¹¹ Die Tatsache, daß das der Teilszene hinterlegte Mauerrechteck und das Haupt des zentralen Handlungsträgers Christus in Bezug auf den Augenpunkt/Blattmittelpunkt in zwei Stufen nach rechts verschoben ist, unterstreicht nochmals die nach rechts orientierte Bewegung des Zuges; diese Verschiebungen werden zusätzlich vom Bildbetrachter, der sich mit den Rückenfiguren identifiziert, als ein Von-Ihm-Weggetrieben-Werden empfunden.

Mit Hilfe der perspektivischen Inszenierung gelingt es somit Jacopo Bellini, die konventionelle Darstellung des Zuges der Kreuztragung dem dynamischen Nachvollzug und der emotionalen Identifikation des Bildbetrachters zu öffnen.

III Das Interpretationsproblem: Verhältnis der Nebenszenen zur topischen Szene

Wir haben bisher – in willkürlichem Vorgehen – die drei Szenen nicht erwähnt, mit denen Bellini den Vordergrund seiner Raumbühne bevölkert und die jedem Betrachter des Blattes, allein ihrer schieren Größe wegen, zuerst in die Augen springen. Victor Golubew beschreibt diese Nebenszenen in seiner Ausgabe von 1908 so:

»Im Vordergrunde links Maurer und ein Tagliapietra (Steinmetz-F.T.) bei der Arbeit. Der mit seinem Pferde gestürzte Reiter erinnert an römische Reliefdarstellungen.«¹²

Die drei Szenen sind in dieser Beschreibung als isolierte Elemente betrachtet und werden weder untereinander noch zur topischen biblischen Szene in einen Bezug gesetzt. Offenbar ist Golubew der Ansicht, daß die Figurengruppen des Vordergrundes – wie er zu einer vergleichbaren Zeichnung Jacopos (Abb.2) bemerkt – »in keiner Beziehung zu der Komposition stehen«. Ähnlich qualifiziert Howard Collins die Kreuztragung noch in einem 1982 erschienenen Aufsatz als »a strange amalgam (...) in which a welter of banalities almost obscure the procession to Cavalry as it emerges from the gates of a Mythical City«¹³. Von den beiden Autoren werden die Nebenszenen offenbar als bloße anekdotische Bereicherung der topischen Szene betrachtet, wobei Collins zudem den Effekt der »umgekehrten Perspektive« – kleinfigurige topische Szene im Mittelgrund gegen großfigurige Nebenszenen im Vordergrund – als störend empfindet.¹⁴

Im Gegensatz zu Golubew und Collins hat Conrad de Mandach



Abb. 3 Giovanni di Paolo: Kreuztragung.

bereits 1922 die These vertreten, daß eine Großzahl der Nebenszenen in den Zeichnungen Jacopo Bellinis, die uns heute allein durch ihre »pittoreske Erscheinung« berührten, – auch jene im Blatt mit der »Kreuztragung« – mit dem Hauptthema durch »symbolische Bezüge« (rappports symboliques) verbunden seien.¹⁵ Mandach weist darauf hin, daß der von seinem Pferd gestürzte Reiter im Mittelalter als allgemein verbreitetes Symbol zur Darstellung des »bestraften Hochmuts« diene. Die beiden übrigen Szenen des Vordergrundes – charakterisiert als Aufrichten von Statuen und Gebäuden durch den Menschen – seien gleicherweise als Symbole des von Gott bestrafte Hochmuts aufzufassen, eine Deutung, die Mandach durch den Verweis auf biblische Stellen zu stützen versucht. So kommt der Autor schließlich, ohne daß er den Sprung von der Identifikation der drei

isolierten Symbole zur Gesamtdeutung argumentativ absichern würde, zu folgender Interpretation von Bellinis »Kreuztragung«: »Verachtet und verlassen von den Menschen, schmachvoll zum Richtplatz geführt, wird Christus ein ewiges Reich gründen, während die Werke des menschlichen Hochmuts der Vernichtung anheimgestellt sein werden. Dies ist der Gedanke, den dieses erstaunliche Werk auszudrücken scheint.«¹⁶

Conrad de Mandachs Deutung der Nebenszenen als konventionelle Symbole wird von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt in ihrer neuen Ausgabe des Pariser Zeichnungsbandes übernommen. Die drei »Nebenszenen« der Kreuztragung werden in der entsprechenden Notiz so beschrieben: »Maurer und Bildhauer als Symbole für die Vergänglichkeit des von Menschenhand Geschaffenen; gestürzter Reiter als Symbol des gebrochenen Stolzes.«¹⁷

Die Schwächen dieser beiden untereinander eng verwandten Deutungen sind offensichtlich. Daß das mittelalterliche Motiv des vom Pferde gestürzten Reiters auch noch bei Bellini den Symbolwert »bestrafter Übermut« besitzt, erscheint plausibel. Weniger aber leuchtet ein, weshalb die Tätigkeiten des Mauerns und Bildhauerns als solche – und unterschiedslos – als »Symbole für die Vergänglichkeit des von Menschenhand Geschaffenen« aufgefaßt werden sollen. Aber selbst unter der Annahme, diese Deutungen der Nebenszenen als isolierte Symbolzeichen träfen für alle drei Fälle zu, wäre die Integration der entsprechenden Bedeutungswerte in die Gesamtbedeutung des Blattes noch nicht gelöst.

Die Interpretation schließlich, die Salvatore Settis – für die mittlere Nebenszene allein – vorgenommen hat, unterscheidet sich methodisch in wichtigen Aspekten von den soeben besprochenen rein zeichenhaften Deutungen.¹⁸

Settis macht einen ersten Schritt zur inhaltlichen Verknüpfung der Bildhauerszene mit der topischen Szene, indem er – aufgrund einer präzisen narrativen Beschreibung – Analogie-Bezüge zur topischen Szene aufdeckt. Dabei werden sowohl einzelne Figuren (die antike Götterstatue und die Figur Christi) als auch einzelne Handlungsmomente auf einander bezogen. Zu beachten ist zudem, daß Settis ohne Verweis auf sprachliche Texte auskommt. Hingegen vergleicht Settis die Darstellung der »Kreuztragung« mit der Darstellung des »Hieronymus in der Wüste« auf fol. 18 verso, wo er die zerbrochene Säule als Zeichen für den »Tod des Heidentums« gedeutet hat:



Abb. 4 Schule des Mantegna: Kreuztragung.

»Auf dem folgenden Blatt (19a, hier Abb. 1) ist die Säule im Vordergrund nicht zerbrochen, sondern soll als Träger für die Statue eines heidnischen Gottes, die gerade von einem Bildhauer vollendet wird, auf dem schon fertigen Sockel aufgerichtet werden: das ruhmreiche Leiden des wahren Gottes wird so dem vergänglichen Triumph der heidnischen Gottheit gegenübergestellt. Und doch kann der Sinn der Szene, die so zentral ist auf diesem Gang gen Golgatha, ins Gegenteil verkehrt werden: und wenn der hammergetriebene Meißel auf der Statue, die wie eine Leiche am Boden liegt, die bevorstehende Kreuzigung vorwegzunehmen scheint, kann die umgestürzte Säule ebenso auf Jesu Tod hinweisen.«¹⁹

Merkwürdig ist Settis' doppelte, inhaltlich widersprüchliche Deutung des gleichen Objektes, der Säule. Als Teil des aufzurichtenden Säulenmonumentes zeige sie den »vergänglichen Triumph der heidnischen Gottheit« an (womit ein inhaltlicher Gegensatz zum »ruhmreichen Leiden« Christi postuliert wird); anschließend wird die gleiche

Säule als »umgestürzte« (?) betrachtet und als direkter Verweis auf »Jesu Tod« gedeutet.

In unserer eigenen Analyse werden wir die positiven Ansätze dieser Interpretation, vor allem die Einbeziehung der *narrativen Dimension*, weiterentwickeln. Unser Hauptanliegen aber wird es sein, die Darstellung als eine inhaltliche Gesamtaussage, als *Bildtext*, zu verstehen, wobei wir auch das Verhältnis der Nebenszenen untereinander zu beachten haben werden. Entscheidend für die Untersuchung wird die aus Greimas' semiotischem Modell bezogene Unterscheidung mehrerer, hierarchisch artikulierter Bedeutungsebenen – der figurativen, thematischen und elementaren semio-narrativen Ebene – sowie die Berücksichtigung der gestalterischen Elemente im Dienste der Konstitution der Bildbedeutung sein.

IV Thematische Analyse der Nebenszenen

Beginnen wir mit der Vordergrundszone links. Es genügt nicht, die Tätigkeit der vier männlichen Figuren auf dem Gerüst – wie Golubew und Degenhart/Schmitt es tun – als »mauern« zu bezeichnen. Die Handwerker sind damit beschäftigt, den Putz der Stadtmauer, der an gewissen Stellen abgefallen ist, zu ergänzen und einzelne herabgefallene Ziegelsteine zu ersetzen. Ihre Tätigkeit ist keine bloß konstruktive, sondern eine *restaurative*; sie versuchen dem drohenden Verfall der Stadt, der sich überdies durch den langen Riß im Eckturm links von der Mittelachse ankündigt, entgegenzuwirken.²⁰

Der Bildhauer in der Mitte des Vordergrundes ist – wie es Settis beschrieben hat – damit beschäftigt, eine mit einem Füllhorn ausgestattete lebensgroße Statue zu vollenden, die auch durch ihre Nacktheit als antik gekennzeichnet ist. Die Statue ist dazu bestimmt, auf der Säule, die zusammen mit ihrem Kapitell vorbereitet ist, aufgerichtet zu werden. Mehrere Säulenmonumente von der gleichen Art schmücken bereits die Stadt im Hintergrund. Die Statue entspricht dem antik-römischen Typus des *genius*.²¹

Das Motiv des Reiters auf der rechten Seite, der kopfvoran von seinem gestrauchelten Pferd gestürzt ist, wurde – wie dies bereits Golubew bemerkt hat – wahrscheinlich nach einem antiken Sarkophagrelief gestaltet. Jacopo Bellini hat die Gruppe mit der Figur eines Waffenkameraden ergänzt, der dem Gestürzten zu Hilfe geeilt ist.²²

Betrachtet man die in den beiden Nebenszenen dargestellten *figurativen* Prozesse – »Ausbessern der vom Zerfall bedrohten Stadtmauer«, »Fertigstellen eines aufzurichtenden Säulenmonumentes«, »Sturz vom Pferde« – auf der abstrakteren, *thematischen* Ebene, kann eine deutliche semantische Kohärenz festgestellt werden: Alle Szenen lassen sich mit den einfachen Konzepten ›Fallen‹ und ›Aufrichten‹ bzw. ›Wiederaufrichten‹ fassen.²³

Es ist zu bemerken, daß der Begriff des ›Aufrichtens‹ auch im Zentrum der topischen Szene des Mittelgrundes steht: Jesus wird von den Soldaten aus Jerusalem herausgeführt, um am Kreuze *aufgerichtet* zu werden. Hinzu kommt, daß jede der drei Nebenszenen durch unterschiedliche, figurative und formale Mittel mit der topischen Szene korreliert ist. Im Falle der beiden Eckszenen ist der Bezug auf figurativer Ebene hergestellt: Die vier mit dem Ausbessern der Stadtmauer beschäftigten Männer blicken alle auf den Zug, der vor ihnen vorbeizieht; die Szene mit dem gestürzten Reiter macht den Eindruck, als seien zwei Figuren aus der Schar der den Zug anführenden Berittenen herausgenommen und in den Vordergrund versetzt worden. Die Korrelation der »Bildhauer«-Szene mit der »Kreuztragungs«-Szene hingegen wird mit gestalterischen Mitteln in zweifacher Weise hergestellt: Diese zentrale Nebenszene ist nicht nur durch das perspektivische Spiel der Fluchtlinien auf die zentrale Gruppe des Zuges im Mittelgrund, den vorwärts getriebenen Christus bezogen, bei flächig-planer Lektüre bilden die beiden Szenen zusammen ein gleichseitiges Dreieck, das durch die pyramidale Form des Zentralbaus im Hintergrund überhöht ist.²⁴

Durch die erwähnten *gestalterischen* Elemente ist die mittlere Nebenszene gegenüber den Eckszenen deutlich markiert und gleichzeitig in ein privilegiertes Verhältnis zur inhaltlich und räumlich zentralen Bildfigur, den kreuztragenden Christus, gebracht. Obwohl zwischen den beiden Szenen keine direkten figurativen Analogien ausgemacht werden können, ist der Betrachter durch die bildnerische Formgebung eingeladen, einen inhaltlichen Bezug zu suchen. Ein solcher kann auf abstrakter, thematisch-narrativer Ebene leicht gefunden werden. Es ist das Analogie/Gegensatz-Verhältnis: *auf der Säule aufzurichtendes Götterbild – am Kreuz aufzurichtender Gottessohn*. Analog ist die narrative Struktur, konträr sind die von den jeweiligen Szenen manifestierten elementaren inhaltlichen Werte, die es noch zu präzisieren gilt.^{24a}

V Bildhauer – gestürzter Reiter: eine Mikrogeschichte trotz fehlender figurativer Kohärenz

Während die beiden Eckszenen, die linke und rechte, durch ihre deutlichen figurativen Bezüge zur topischen Szene eine Sonderstellung einnehmen, besitzt die rechte Vordergrundszene, die Gruppe mit dem »gestürzten Reiter« insofern eine Sonderstellung, als sie durch ihre analoge Gestaltung und gemeinsame Lage mit der zentralen »Bildhauer«-Szene zusammen ein Paar bildet.

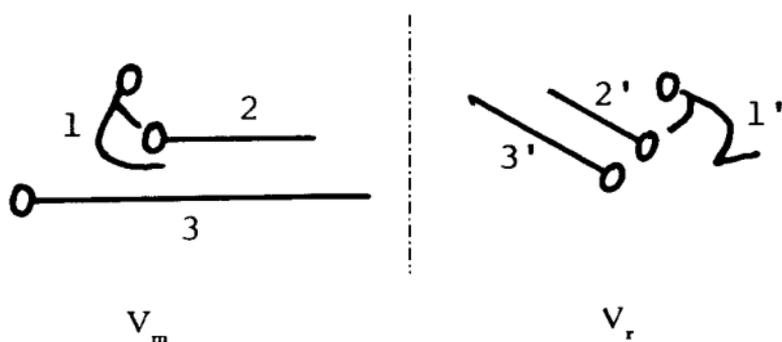
Es ist offensichtlich, daß diese beiden, bei figurativer Analyse autonomen Nebenszenen zusammen betrachtet und in einen inhaltlichen Bezug zueinander gebracht werden müssen. Beide Szenen verweisen durch ihre formale Herkunft (*genius*-Statue; Schlachtensarkophag) und mittels zeichenhafter Markierungen (antike Säule; S.P.Q.R.-Siglum) auf die heidnische antik-römische Welt. Vor allem aber sind sie durch ein deutlich manifestiertes *axialsymmetrisches* Ordnungsschema zu einer übergeordneten Einheit zusammengefaßt. Diese axialsymmetrische Ordnung muß – dies ist unsere These – auf abstrakter inhaltlicher Ebene als *Inversions*-Verhältnis interpretiert werden.

Wir beschränken uns bei der nachfolgenden Beschreibung der beiden Szenen auf die Elemente, denen auf der jeweils gegenüberliegenden Seite ein spiegelbildlich ausgerichtetes Pendant spricht:

In der linken (d.h. mittleren) Vordergrundszene (Vm) *sitzt* eine Figur (der »Bildhauer«) *am Boden* (1) und *berührt den Kopf* einer zweiten, *hingestreckten* (2) Figur (des »aufzurichtenden genius«); zu dieser befindet sich in paralleler Lage ein Objekt (die »Säule«), das jene *tragen wird* (3).

In der rechten Vordergrundszene (Vr) erkennt man eine nicht mehr sitzende, sondern *am Boden knieende* (1') Figur (der »Waffenkamerad«); sie *berührt den Kopf* einer zweiten, *hingestreckten* (2') Figur (der »gestürzte Reiter«); wiederum in paralleler Ausrichtung befindet sich darunter das »Pferd«, das diese *getragen hat* (3').

Schematisch lassen sich diese Analogie-Bezüge wie folgt darstellen:



Beide Szenen stellen zusammen eine einzige *Geschichte* dar, auch wenn ihnen kein figurativer Akteur gemeinsam ist. Diese Mikrogeschichte hat die Struktur eines elementaren *Transformationsprozesses*, dessen Anfangs- und Endphasen mit den thematischen Begriffen ›Aufrichten‹ und ›Fallen‹ beschrieben werden können.

Der Transformationsprozeß muß in der Orientierung ›Aufrichten‹ (V_m) → ›Fallen‹ (V_r) *temporalisiert* werden, die der Lektürierichtung von links nach rechts entspricht, wie sie auch für den Zug der Kreuztragung und seine perspektivische Inszenierung maßgebend ist.

Da die beiden, auf figurativer Ebene autonomen, aber gestalterisch korrelierten Nebenszenen auf eine gemeinsame semantische Isotopie verweisen – die heidnische weltliche Macht –, kann die durch sie dargestellte Mikrogeschichte auf *abstrakter* Ebene wie folgt gelesen werden: Die Selbstverherrlichung der antik-heidnischen Ordnung, die mit der Aufrichtung des Säulenmonumentes beabsichtigt ist (V_m), wird von der Vernichtung dieser gleichen Ordnung – angezeigt im Sturz des berittenen römischen Soldaten – gefolgt sein (V_r). Das gestrauchelte Pferd »ersetzt« somit gleichsam eine nach rechts ausgerichtete, gefallene Säule, wie Jacopo Bellini sie auf dem analog gestalteten Blatt mit der »Kreuzabnahme und Beweinung« (Abb. 2) dargestellt hat.

VI Erzählung als Transformation elementarer semantischer Werte

Die soeben besprochene Mikrogeschichte spielt für die inhaltliche Analyse der »Kreuztragungs«-Darstellung als ganzer eine zentrale Rolle. Sie erlaubt es, die topische Szene – eine »Momentaufnahme« innerhalb der Passionsgeschichte Christi – mit einer umfassenden Er-

zählstruktur zu unterlegen, bei der elementare semantische Werte ins Spiel kommen.

Die elementare Kategorie, welche die Darstellung primär trägt, ist die Opposition /heidnisch/ vs. /christlich/, gestalterisch in der Gegenüberstellung der drei Vordergrundszenen (Vl, Vm, Vr) und der Mittelgrundszene (M) veranschaulicht. Die vielfältig angezeigten Korrelationen zwischen den beiden Bildregistern, vor allem die In-Bezug-Setzung der zentralen Gruppe »kreuztragender Christus« mit der »Säulenmonument«-Gruppe, zwingt den Betrachter, das biblische Ereignis der Passion Christi mit der Mikrogeschichte ›Verherrlichung des Heidentums, gefolgt von seiner Vernichtung« zusammen zu lesen. Dabei fungiert die topische Szene der »Kreuztragung« als Agens der Transformation in Bezug auf die Mikrogeschichte des Vordergrundes: *Die bevorstehende (scheinbare) Vernichtung des Christentums durch die Kreuzigung des Gottessohnes wird die (reale) Vernichtung der (scheinbar) triumphierenden heidnisch-römischen Weltordnung zur Folge haben.*

Es ist zuzugeben, daß die hier postulierte inhaltliche Korrelation von topischer Mittelgrundszene (M) und Nebenszenen des Vordergrundes (Vm, Vr) zwar mit zahlreichen gestalterischen Mitteln als relevant angezeigt ist, daß aber die genaue Art und Weise der logischen Artikulation der beiden Register zueinander (*kausales* Verhältnis: $M \Rightarrow [Vm \rightarrow Vr]$) vom Betrachter aufgrund eines von außen eingebrachten Vorwissens ergänzt werden muß. Es sei denn, man interpretiere das annähernde »Zeigeverhältnis«, das zwischen dem Stamm des Kreuzes Christi und dem gleichgerichteten gestrauchelten Pferd besteht, im kausativen Sinne. Deutlicher scheint die Bedeutungsnuance ›*scheinbarer* Triumph des Heidentums« manifestiert zu sein: Die auffällige spiegelbildliche Umkehrung des Schriftzuges »S.P.Q.R.« auf einer der Fahnen an der Spitze des Zuges soll offenbar den Triumph der den Messias zur Kreuzigung abführenden Soldateska als einen »verkehrten«, d.h. scheinbaren entlarven.²⁵

Otto Pächt hat zu einem Doppelblatt aus dem Londoner Zeichnungsbuch (fol. 57v/58r) bemerkt, daß »die biblische Begebenheit durch Versetzen ins heimische Milieu, in das Hic et Nunc, vergegenwärtigt werden soll«²⁶. Diese Beobachtung trifft grundsätzlich auch für die von uns analysierte Zeichnung zu. Jacopo Bellini versucht nicht, ein orientalisches Jerusalem zu imaginieren. Sein Jerusalem hat im vorliegenden Blatt – wie in allen übrigen Zeichnungen – im wesentlichen das Aussehen einer in die Ebene gebauten, befestigten oberita-

lienischen Stadt gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts.²⁷ Das vertraute zeitgenössische Stadtbild wird nur durch die reichlich beigefügten Säulenmonumente zusätzlich als der antik-römischen Welt zugehörig markiert.

Es genügt nun aber nicht, dieses »Versetzen ins heimische Milieu« als Stilcharakteristikum zu konstatieren, es muß – gerade bei einer Historiendarstellung – auf mögliche Konsequenzen für die Konstitution der Bildbedeutung hin befragt werden. Bei der »Kreuztragung« hat das Phänomen unserer Ansicht nach zur Folge, daß die Darstellung – wir haben sie bisher auf elementarer semantischer Ebene als eine Auseinandersetzung zwischen der antik-heidnischen und der christlichen Wertordnung gelesen – gleichzeitig auch nach dem überzeitlichen Modus aufgefaßt werden muß: als eine Gegenüberstellung von *weltlichen* und *geistlichen* Werten, die auch für die Gegenwart des Betrachters Gültigkeit hat. Zur bereits postulierten tritt eine zweite, parallel-gesetzte Isotopie hinzu:

I ereignisgeschichtliche Isotopie: / heidnisch / vs. / christlich /

II überzeitliche Isotopie: / weltlich / vs. / geistlich /

Dies bedeutet, daß die den *historisch datierten* Sieg der christlichen über die heidnische Wertordnung betreffende Aussage mit einer analogen Aussage gedoppelt wird, welche mit Hilfe einer *allgemeineren*, auch für die Gegenwart gültigen Opposition zwischen weltlich-politischer und geistlich-religiöser Ordnung artikuliert ist.

Es ist unserer Ansicht nach die spezifische Funktion der »Maurer«-Szene (VI), diese zweite Aussage zu manifestieren. Im Unterschied zu den beiden horizontal miteinander verknüpften Vordergrundszenen, »Bildhauer« (Vm) und »gestürzter Reiter« (Vr), die beide als antik-römisch markiert sind, fehlt bei den »Maurern« eine solche Markierung. Sie sind durch ihre Tätigkeit vielmehr *dem* figurativen Element, der »Stadt«, zugeordnet, das am stärksten die Zugehörigkeit der Darstellung zur Gegenwart des Betrachters anzeigt. Während die beiden antik-römischen Szenen *zusammen* eine Mikrogeschichte des ›Aufrichtens‹, das vom ›Fall‹ gefolgt ist, darstellen, manifestiert die Szene der »Maurer, die die Stadtmauer reparieren«, *allein* beide thematischen Elemente, jedoch in umgekehrter Orientierung: (1) ›Zerfall‹ – (2) ›Wiederaufrichten‹. Die »Maurer«-Szene exemplifiziert in ihrer auf die Erlebniswelt des Betrachters direkt bezogenen Darstellungsform die *Unbeständigkeit der weltlichen Werte und der irdischen politischen Ordnung*,

welche ihre sinnenhafte Erscheinung in der vom Zerfall bedrohten Stadt hat.

Wir wollen nun versuchen, das Spezifische von Bellinis Geschichtskonzeption zu verdeutlichen, indem wir sie mit der Geschichtskonzeption der florentinischen Renaissance konfrontieren, wie sie in einer Denkmalsetzung greifbar ist, die mit der in Bellinis Zeichnung imaginierten Säulenmanipulation verglichen werden kann.

VII Florenz 1428: das Wiedererstehen des antiken Säulenmonuments

Im Jahre 1428 erhielt Donatello vom Rat in Florenz den Auftrag zur Gestaltung einer überlebensgroßen allegorischen Darstellung des »Genius« der Stadt. Donatello schuf nach dem Vorbild antiker Abundantia-Statuetten in Stein eine im Kontrapost natürlich bewegte Frauenfigur mit einem Füllhorn in der Linken und einem mit Früchten und Blumen gefüllten Korb auf dem Kopfe. Die »Dovizia« (Wohlstand) genannte Figur wurde dann in der Art antiker Stadtmonumente auf einer haushohen Säule auf dem Mercato vecchio, dem Zentrum des römischen *Florentia*, aufgestellt. Dieser Denkmalsetzung kommt nach Haftmann innerhalb der italienischen Renaissance-Bewegung eine herausragende Bedeutung zu: »Wir erleben (...) den Augenblick, in dem sich Bilderinnerung und Bildübermittlung unter dem allgemeinen zeitgenössischen Problem, der Wiedererweckung der heidnischen Antike, wieder zusammenfinden und das wirkliche neue Renaissancemonument schaffen.«²⁸

Eine Vedute aus der Zeit um 1600 (Abb. 5) zeigt die Situation, wie sie bis zur Umgestaltung des Platzes im 19. Jahrhundert Bestand hatte.²⁹ Die Analogien zur Darstellung Bellinis sind deutlich, um so deutlicher treten deshalb – bei inhaltlicher Analyse – die Unterschiede hervor. Bei Bellini wird die Errichtung des Säulenmonuments auf offenem Platze vorbereitet, gleichzeitig aber ist – durch die spiegelbildliche Verdoppelung in der nachfolgenden »Reitersturz«-Szene – bereits sein späterer Fall angezeigt. Zudem ergibt sich aus der Art der Integration des Säulenmonuments im Gesamt der Darstellung – innerhalb des zur biblischen »Kreuztrags«-Szene konträren Registers –, daß Bellini das Denkmal noch ganz im *mittelalterlichen* Sinne als »symbolische(n) Widerpart des Christentums«, als »Symbol heidnischer Religionsformen«³⁰ auffaßt.



Abb. 5 Unbekannter Meister: Der Mercato Vecchio in Florenz.

Dem weltlichen Optimismus der Florentiner, der im praktischen und inhaltlichen Nachvollzug der antiken Bildform seinen Ausdruck findet, steht bei Bellini – jedenfalls zu diesem Zeitpunkt seiner künstlerischen Entwicklung – eine Haltung gegenüber, welche die antiken Formen zwar ebenfalls in ihrer Eigenart erfaßt und als Gestaltungsvorbilder anerkennt, ihre Aussage aber noch als unvereinbar mit dem christlichen Wertsystem empfindet.³¹

VIII Inhaltliche Konsequenzen der zentralperspektivischen Darstellungsform

Auch wenn die Deutung des Motivs des Säulenmonuments in Jacopo Bellinis Blatt mit der »Kreuztragung« noch als *mittelalterlich* charakterisiert werden muß, so trifft das Gleiche für die räumliche Ordnung nicht mehr zu. Die Zeichnung ist in der Anwendung der zentralperspektivischen Konstruktion völlig kohärent: Alle figurativen Elemente des Bildes werden dargestellt als von einem supponierten individuellen Betrachter wahrgenommene, dessen »Standpunkt« der reale Bildbetrachter in der Vorstellung einzunehmen eingeladen ist.

Diese Kohärenz in der Anwendung der Zentralperspektive ist jedoch nicht bloß eine äußerliche. Ihr entspricht eine Gestaltungsweise des

Themas, welche die der neuen Bildordnung inhärenten Potentialitäten der Bedeutungskonstitution voll ausnützt. Die neue visuelle Erfassungsweise der Weltphänomene wird in dieser Geschichtsdarstellung in einer Art und Weise in den Dienst der Geschichtsdeutung gestellt, die als genuin *neuzeitlich* bezeichnet werden muß.

Wir wollen diese These, welche das im vorangehenden Abschnitt Gesagte korrigiert, ebenfalls durch das Heranziehen eines Vergleichsobjekts verdeutlichen: Es handelt sich um eine Tafel aus einem Altarwerk mit dem gleichen Bildgegenstand (Abb. 6), die zwar etwas später als Bellinis Zeichnung, um 1470 bis 1490, geschaffen wurde, aber noch ganz der mittelalterlichen Geschichtskonzeption verpflichtet ist. Auch der deutsche Meister hat in seiner Darstellung der »Kreuztragung« eine Nebenszene integriert: Ganz klein im Bildhintergrund sieht man die Figur des Isaak, der das Holzbündel in einer zum kreuztragenden Christus analogen Haltung geschultert hat und seinem Vater willig auf dem Weg zur Opferung folgt. Die Szene aus der Passion Christi erhält in dieser Altartafel ihre Deutung durch den Bezug auf den traditionellen alttestamentlichen Typus. Beide zusammen bilden ein in sich geschlossenes Verweissystem von »Ankündigung« und »Erfüllung«. ³² Der Betrachter hingegen artikuliert den Bezug zwischen der Bildwelt und seiner eigenen Lebenswelt bei der Kölner Erzähldarstellung nicht in historischen Termini, sondern in der Form einer identifizierenden *compassio* mit der Figur des sich opfernden Erlösers ³³.

Die Nebenszenen bei Bellini haben, verglichen mit jener in der Tafel des anonymen deutschen Meisters, eine umgekehrte Stellung im Bildraum und entsprechend eine unterschiedliche Funktion. Sie weisen gleichsam aus dem Bild hinaus und vermitteln zwischen der dargestellten Welt und der Welt des Betrachters. Die Passion Christi ist bei Bellini als ein historisches Ereignis aufgefaßt, das sich in der antik-römischen Welt abspielt. Den vermittelnden Bezug zwischen diesem historischen Register und dem *hic et nunc* des Betrachters können die Nebenszenen dadurch herstellen, daß die dargestellten Handlungen alltäglichen Erfahrungen entsprechen, gleichzeitig aber als der distanzierten Welt der Antike zugehörig markiert sind.

Im Gegensatz zur konventionellen typologischen Deutung beinhaltet das von Bellini angewandte Deutungsverfahren einen Bezug zur jeweiligen Lebenswelt des Betrachters, der – als ein wandelbarer – durch die konkrete Gestaltungsarbeit des Künstlers erst artikuliert



Abb. 6 Niederrheinischer oder westfälischer Meister: Kreuztragung.

werden muß. Dabei kommt, wie es die besprochene Zeichnung zeigt, der zentralperspektivischen Raumordnung als umfassendes *vereinheitlichendes Prinzip* eine entscheidende Rolle zu: Sie erlaubt es dem Renaissance-Künstler, fundamentale interpretative Elemente in das Werk einzubringen und gleichzeitig den Regeln der »realistischen« Welt Darstellung Genüge zu tun.

Das neue Gestaltungsprinzip der Zentralperspektive verunmöglicht im vorliegenden Fall aber auch den einführenden Bezug zum dargestellten Ereignis nicht, obwohl dieser, an die fokalisierende Wahrnehmung gebunden, dem synoptischen perspektivischen Sehen im Grunde widerspricht. In seiner Darstellung der »Kreuztragung« *instrumentalisiert* Jacopo die Perspektive, um den Betrachter auch zu einer

identifizierenden Wahrnehmung der zentralen Gruppe des kreuztragenden Christus zu führen. Gerade dank dem Mittel der zentralperspektivischen Inszenierung kann die Zeichnung Bellinis gleichzeitig die doppelte Funktion eines »weitsichtigen« *Ereignisbildes* und eines »nahsichtigen« *Andachtsbildes* übernehmen.

Die von den Pionieren der italienischen Renaissance entwickelte zentralperspektivische Bildordnung ist mehr als ein Mittel zur kohärenten Simulation des dreidimensionalen Erfahrungsraumes im flächig manifestierten Bild. Sie ist aber auch mehr als eine »symbolische Form«, die bloß auf ikonologischer Ebene bedeutungstragend wäre, als symptomales Zeichen einer »Weltanschauung«. ⁵⁴ Sie ist – neben andern – ein Gestaltungsmittel, dem eine wichtige Rolle im Prozeß der Konstitution der Bildbedeutung zukommt.

Die Lehre aus der Analyse von Jacopo Bellinis Zeichnung kann, auf allgemeiner Ebene, wie folgt formuliert werden: Die dem *Zeichenbegriff* verhaftete Deutung des Bildes durch die Ikonologie muß durch einen *syntagmatischen* Ansatz ergänzt werden, der fähig ist, die das Zeichen übergreifenden Formen der bildnerischen Gestaltung systematisch in den Prozeß der Interpretation zu integrieren. Diese Integration der syntagmatischen Gestaltungsarbeit setzt aber die Möglichkeit eines Bezugs auf ein *hierarchisch artikuliertes Modell der Bedeutungskonstitution* voraus, welches es dem Interpreten erlaubt, die Bildbedeutung als ein multidimensionales Zusammenspiel der bildnerischen Zeichen und Nicht-Zeichen innerhalb eines autonomen Bedeutungsganzen, des *Bildtextes*, zu rekonstruieren.

Das semiotische Modell von A. J. Greimas

Ziel des von Algirdas Julien Greimas und der Pariser Schule entwickelten semiotischen Modells ist es, »die Bedingungen der Erfassung und der Produktion von Bedeutung darzulegen«. Als *allgemeine Bedeutungstheorie* unterscheidet sich die Greimassche Semiotik in entscheidenden Aspekten von der *zeichentypologischen* Semiotik, die auf den amerikanischen Philosophen Charles S. Peirce zurückgeht und u. a. durch Charles W. Morris und Max Bense weiterentwickelt worden ist.

Greimas' semiotische Theorie steht in der Tradition der strukturalen Sprachtheorie von Ferdinand de Saussure und Louis Hjelmslev und integriert die Erzähltheorie von Vladimir Propp in systematisierter Form.

Das Kernstück in Greimas' Modell ist der *parcours génératif* (generativer Parcours der Bedeutungsproduktion), ein theoretisches Simulakrum, das die Konstitution der Textbedeutung als einen Prozeß der zunehmenden Komplexifizierung ausgehend von elementaren semantischen Oppositionen und syntaktischen Operationen beschreibt. Vereinfacht dargestellt führt der generative Parcours über drei Stufen oder Bedeutungsebenen, wobei jede eine semantische und eine syntaktische Komponente enthält:

- (1) *elementare semio-narrative* Bedeutungsebene,
- (2) *thematische* Bedeutungsebene,
- (3) *figurative* Bedeutungsebene.

Grundsätzlich kann der generative Parcours der Bedeutungsproduktion auf jeder Stufe unterbrochen werden, was etwa zur Hervorbringung eines abstrakten Textes ohne figurative »Einkleidung« der thematischen Konzepte führen kann.

Zu den wichtigsten Arbeiten von A. J. Greimas zählen:

A. J. Greimas und J. Courtés: *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris (Hachette) 1979. (Eine systematische Darstellung der semiotischen Theorie in der Form eines interdefinitiven Begriffsnetzes; auch in englischer, spanischer und italienischer Übersetzung publiziert.)

A. J. Greimas: *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris (Larousse) 1966. (Eine erste Formulierung des Modells, das in den späteren Studien erweitert und zum Teil korrigiert worden ist.)

A. J. Greimas: *Du sens: essais sémiotiques*. 2 Bde. Paris (Editions du Seuil) 1970 und 1983. (Der 1. Band enthält vor allem Beiträge zur Theorie der Narrativität; im 2. wird eine Theorie der Modalitäten vorgelegt, die es u. a. erlaubt, Kommunikationsformen zu erfassen, bei denen die Kompetenzen von Produzent und Rezipient nicht übereinstimmen.)

Einen Überblick über die von Greimas' Theorie inspirierten Arbeiten der Pariser semiotischen Schule, die der Untersuchung der verschiedensten Kommunikationsformen gewidmet sind, geben folgende Publikationen:

Jean-Claude Coquet (Hg.): *Sémiotique: L'Ecole de Paris*. Paris (Hachette) 1982.

Peter Stockinger: *Semiotik: Beitrag zu einer Theorie der Bedeutung*. Stuttgart (Heinz) 1983. (Die bislang einzige Darstellung von Greimas' Theorie in deutscher Sprache, jedoch ohne den Versuch einer Eindeutschung der methodischen Konzepte.)

Herman Parret und Hans-George Ruprecht (Hg.): *Exigences et perspectives de la sémiotique/Aims and Prospects of Semiotics* (Festschrift A. J. Greimas). 2 Bde. Amsterdam (John Benjamins) 1985.

Erste Versuche, die Greimassche Bedeutungstheorie für die Analyse von Werken der bildenden Kunst fruchtbar zu machen, sind:

Felix Thürlemann: *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne (L'Age d'Homme) 1982.

Jean-Marie Floch: *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam (Hadès-Benjamins) 1985.

Felix Thürlemann: *Kandinsky über Kandinsky: der Künstler als Interpret eigener Werke*. Bern (Benteli) 1986.

1 In: Lorenz Dittmann (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*. Stuttgart 1985, S. 89–112. Die hier vorgelegte Analyse einer Zeichnung Jacopo Bellinis kann als Versuch betrachtet werden, die »Untersuchung des bildlichen Prozesses« als Teil der interpretativen Tätigkeit wieder in die kunstwissenschaftliche Arbeit zu integrieren, wie es Bättschmann im zweiten Teil seines Aufsatzes fordert. Einen guten Überblick über die frühere Auseinandersetzung mit Panofskys Modell gibt der von Ekkehard Kaemmerling herausgegebene Sammelband: *Ikongraphie und Ikologie: Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln 1979. – 2 Bättschmann, (wie Anm. 1), S. 94. – 3 Ebd., S. 95. – 4 Am Beispiel von Giotto's »Wunder von Greccio« hat Beat Wyss aufgezeigt, wie der Bildtext die ideologische Botschaft des zu »illustrierenden« Sprachtextes mit gestalterischen Mitteln subvertieren kann. Beat Wyss: *Überlistete Vernunft: Einfälle zu einem Fresko in der Franziskuskirche von Assisi*. In: *Ästhetische Erfahrung und das Wesen der Kunst: Studia Philosophica* 43 (1984), S. 58–70. – 5 In der Forschung besteht die Tendenz, intertextuelle Bezüge ausschließlich im affirmativen Sinne, als Wiederholung von Formelementen im Dienste der Darstellung gleicher Inhalte aufzufassen. Daß der intertextuelle Verweis auch kontradiktorisch, im Modus des ironischen Widerspruchs artikuliert sein kann, hat der Verf. am Beispiel eines Werkes von Paul Klee aufgezeigt. Felix Thürlemann: *Überlegungen zur Bedeutungskonstitution in der Malerei: am Beispiel von Klees Bauhauskarte »Die erhabene Seite«*. In: Hermann Sturm und Achim Eschbach (Hg.): *Ästhetik und Semiotik*. Tübingen 1980, S. 59–70, vor allem S. 66f. – 6 Die beiden Zeichnungsbände Jacopo Bellinis, von denen der eine im Louvre, der andere im British Museum aufbewahrt wird, sind zuerst von Victor Golubew vollständig herausgegeben worden: *Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis*. 2 Teile. Brüssel 1908 (2. Teil: Pariser Band) und 1912 (1. Teil: Londoner Band). Eine wissenschaftliche Neuauflage der beiden Bände wird zur Zeit von Bernhard Degenhart und Annegrit Schmitt im Rahmen des Corpus der italienischen Zeichnung 1300–1450 vorbereitet. Eine erste Zusammenfassung der Resultate ihrer Forschungen, welche u. a. die bis anhin geläufigen Annahmen zur Chronologie der beiden Bände korrigieren, geben die beiden Autoren in der Einleitung zur kürzlich veröffentlichten, erstmalig farbigen Wiedergabe des Pariser Bandes: *Jacopo Bellini: Der Zeichnungsband des Louvre*. München 1984. Nach Degenhart und Schmitt sind die Zeichnungen des Pariser Bandes vor dem Londoner Band, zwischen 1430 und 1455 entstanden. Die Einleitung enthält auch eine ausgezeichnete gattungsmäßige Bestimmung und kunstgeschichtliche Würdigung von Jacopo Bellinis zeichnerischem Werk. – 7 Golubew, (wie Anm. 6), Bd. 2, Kommentar zu Blatt XV. Das Motiv desselben zu Maria, seiner Mutter, zurückwendenden Sohnes, dessen Blick dabei den des Bildbetrachters trifft, findet sich bereits bei Giotto. – 8 Diese Analyse setzt die gleichzeitige flächige und tiefenräumliche Lektüre der Darstellung voraus. Die Relevanz einer solchen Lektüre für Jacopo Bellinis Zeichnungen hat Otto Pächt hervorgehoben: Andrea Mantegna und die Bellinis. Hektographierte Mitschrift der im Sommersemester 1967 an der Universität Wien gehaltenen Vorlesung. Wien (Skriptenverlag) 1967, vor allem S. 32 ff. Gegen Pächt (vgl. S. 66) vertreten wir hier jedoch die These, daß nicht erst bei Mantegna, sondern bereits in einigen Zeichnungen Jacopo Bellinis – im besonderen bei der »Kreuztragung« – eine deutliche »Koordination und dramatische Kooperation von Szenarium und figürlicher Komposition« vorliegt. – 9 Jacopo Bellinis Zeichnung enthält gleichsam eine *Theorie* des Andachtsbildes und erscheint wie der konkrete Beleg für eine der beiden von Panofsky postulierten Entstehungsweisen dieses Bildtypus, die *Herauslösung einer Figurengruppe aus einer szenischen Darstellung*. (Erwin Panofsky: *Imago Pietatis*. Ein Beitrag zur Typengeschichte des »Schmerzensmanns« und

der »Maria Mediatrix«. In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927, S. 261–308.) Den zweiten von Panofsky postulierten Genesetypus, die *Erweiterung der Ikone durch neue Figuren*, hat Sixten Ringbom in einer wichtigen Studie im Detail untersucht: *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. Åbo 1965. Ringbom hat in seiner Studie auch die Pionierrolle Jacopo Bellinis bei der Entwicklung des Andachtsbildes in Italien hervorgehoben. – Merkwürdigerweise scheinen die ersten Andachtsbilder des »Kreuztragenden Christus« entsprechend Ringboms Darstellung nicht – wie es Jacopo Bellinis Zeichnung anzeigt – durch Herauslösung aus der narrativen »Kreuztragungs«-Darstellung, sondern durch Erweiterung eines einzelfigurigen Holzschnitts (Abb. 118 bei Ringbom) entstanden zu sein. Dafür spricht die in den Werken von Mantegna und seiner Schule (hier Abb. 4), von Giovanni Bellini und Giorgione zu beobachtende, im Verhältnis zur Erzählerdarstellung umgekehrte Gehrichtung der Figur Christi nach links. Andrea Solario und Bernardino Luini haben später die Orientierung entsprechend der Norm des Erzählbildes wieder korrigiert (Abb. 125 und 126/7 bei Ringbom). – 10 Etwa zu gleicher Zeit, da Jacopo Bellini in seinen Zeichnungen des Pariser Bandes mit Vorliebe solche exemplarische Betrachterfiguren einsetzt, gibt Alberti in seinem Malereitratat (1435 in lateinischer Fassung vollendet) eine erste theoretische Darstellung ihrer Funktion als emotionale und didaktische Vermittler zwischen dargestellter Geschichte und Bildbetrachter. Zum Mutter-Kind-Motiv, das in Jacopo Bellinis Blatt in zweifacher Weise thematisch integriert ist (Mutter und Kind betrachten den *Sohn*, der zu seiner *Mutter* zurückblickt; Bibelstelle »Weinet nicht über mich, weinet über euch und eure Kinder!«), siehe Verf.: Betrachterperspektiven im Konflikt: zur Überlieferungsgeschichte der »vecchiarellæ«-Anekdote. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986), S. 144 ff. Dort ist auch die Stelle aus Alberti abgedruckt. – 11 Der Augenpunkt ist in dieser Zeichnung nicht nur – wie dies bei Jacopo Bellini meistens der Fall ist – auf der Mittelvertikalen, sondern sogar auf der geometrischen Mitte des Blattes plaziert. Gegen Perrig, der die These vertreten hat, daß in den Werken der italienischen Renaissance der Augenpunkt ganz allgemein nicht als »Fluchtpunkt«, sondern als *Ausgangspunkt* der Darstellung aufzufassen sei – diese also gleichsam »von hinten nach vorne« zu lesen sei – ist festzuhalten, daß in der analysierten Zeichnung Jacopo Bellinis die Verkürzungen ganz eindeutig als Bewegung in die Tiefe wahrgenommen werden müssen. (Alexander Perrig: Masaccios »Trinità« und der Sinn der Zentralperspektive. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 21 (1986), S. 11–43.) Mit dieser Beobachtung wollen wir die Möglichkeit nicht in Frage stellen, daß die von Perrig postulierte Bewegung »aus der Bildtiefe«, aber auch eine komplexe Bewegung »zur Bildtiefe und aus dieser zurück« für die Lektüre einzelner Werke relevant sein können. – 12 Golubew (wie Anm. 6), Bd. 2, Kommentar zu Blatt XV. – 13 Howard F. Collins: The Cyclopean Vision of Jacopo Bellini. In: Pantheon 40 (1982), S. 303. – 14 Der Ausdruck »inverted perspective« wird von Creighton Gilbert in einer vieldiskutierten Studie in diesem Sinne verwendet: On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures. In: Art Bulletin 34 (1952), S. 202–216. Gilbert will in diesem Aufsatz die Vordergrundfiguren in Piero della Francescas »Geißelung« als bloße »bystanders« deuten und verweist zur Stützung dieser These auch auf Zeichnungen Jacopo Bellinis. Die Zeichnung mit der »Kreuztragung« wird dabei (Anm. 24) als »highly developed perspective scene (...) with obscured protagonists« bezeichnet. – 15 Conrad de Mandach: Le symbolisme dans les dessins de Jacopo Bellini. In: Gazette des Beaux-Arts 64 (1922) H. 2, S. 39–60. – 16 Ebd., (wie Anm. 15), S. 51: »Méprisé et abandonné des hommes, traîné ignominieusement au supplice, le Christ fondera son royaume éternel, tandis que les oeuvres de vanité

humaine seront anéanties. Telle est la pensée qui semble se dégager de cette admirable page«. – 17 Degenhart/Schnitt 1984, (wie Anm. 6), Kommentar zu Tafel 18. – 18 Salvatore Settis: Giorgiones ›Gewitter‹: Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance. Berlin 1982, S. 144. – 19 Ebd., S. 144. – 20 Zutreffend ist Ludwig Justis Beschreibung im Mappenwerk: Geschichte der Kunst in dreitausend Tafeln: die italienische Malerei des XV. Jahrhunderts: VII. Interegnum und Provinz. Berlin o.D., Kommentar zu Tafel 102: »links sind auf einem Gerüst Arbeiter mit der Ausbesserung der Mauer beschäftigt«. – 21 Eine Marmorstatue dieses Typus ist im Konservatorenpalast in Rom erhalten. Vgl. Werner Haftmann: Das italienische Säulenmonument. Diss. Göttingen 1939, S. 88 und Anm. 18. – 22 Vgl. die linke Seite auf einem der Schlachtensarkophage im Camposanto zu Pisa (C 21 est.). Paolo Enrico Arias et alii (Hg.): Camposanto monumentale di Pisa: le antichità. Pisa 1977, Abb. 196. – 23 Im folgenden werden wir Bedeutungseinheiten der *figurativen* Ebene jeweils mit doppelten Führungszeichen, solche der *thematischen* Ebene mit einfachen Führungszeichen markieren. Semantische Kategorien der fundamentalen semio-narrativen Ebene stehen in Querstrichen, also z.B. /heidnisch/ vs. /christlich/. – 24 Das achteckige Zentralgebäude mit Kuppel und Laterne in perspektivisch unsicherer Darstellung weist die Merkmale auf, die in der abendländischen Architekturgeschichte für die Imitationen der *Anastasis*, des Grabes Christi und den Ort seiner Auferstehung, gültig sind. (Diesen Hinweis hat Peter Jezler 1981 in einer Lehrveranstaltung an der Universität Zürich gemacht). Die gestalterische Zuordnung gerade dieses Gebäudes zur Figur Christi könnte somit im narrativen Gefüge von Jacopo Bellinis Blatt eine verdeckte vorausweisende Funktion erfüllen. – Eine isolierte Darstellung eines ähnlichen Gebäudes im Londoner Band (fol. 75v) – dort jedoch mit zehneckigem Grundriß, Zwiebelkuppel und galerieartigem Umgang – hat auch John F. Moffitt als *Anastasis* gedeutet: *Anastasis-Templum*: »Subject or Non-Subject« in an Architectural Representation by Jacopo Bellini? In: *Paragone* 391 (1982), S. 3–24. – Auch auf Giovanni di Paolos »Kreuztragungs«-Tafel (Abb. 3) enthält die Darstellung Jerusalems einen – diesmal sechseckigen – Zentralbau. Im Gegensatz zu Jacopo Bellini stellt Giovanni di Paolo jedoch keine direkte Zuordnung zwischen Zentralbau und Christus-Figur her. – 24a Vorein ähnliches Interpretationsproblem gestellt (die Deutung von Lorenzo Lottos Londoner Bildnis einer Hetäre, die auf eine Lukretia-Zeichnung weist) hat Hans Ost den Begriff »Kontrastikonographie« geprägt. Siehe Justus Müller Hofstede u. Werner Spies (Hg.): *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Berlin 1981, S. 136. Einen zusätzlichen Hinweis darauf, daß unsere analog/konträre Interpretation der Steinmetzscene zutrifft, liefert die Kopenhagener »Pietà« von Mantegna. Auf diesem Gemälde sind unterhalb des Golgotha-Hügels mit den leeren Kreuzen Steinmetze ebenfalls mit der Herstellung von Teilen eines antiken Säulenmonumentes – Säulenschaft, Kapitell und Statue – beschäftigt. Daß auch bei Mantegna das geplante Säulenmonument das durch die Kreuzigung Christi bereits überwundene Heidentum symbolisiert, ist dadurch angezeigt, daß die Bäume auf Golgotha belaubt sind, während der Felsenbogen des Steinbruchs mit toten Baumstrünken bestanden ist. – 25 Im Pariser Zeichnungsband verwendet Jacopo Bellini die gleiche Inversion nochmals auf allen drei Fahnen der »Kreuzigungs«-Darstellung auf fol. 37, die diesen Schriftzug tragen. Die symbolische Deutung dieses Gestaltungsphänomens (Inversion der Schrift) ist uns bei anderen Künstlern der Zeit nicht bekannt. Wenn in anderen Werken der italienischen Renaissance der S.P.Q.R.-Schriftzug umgekehrt erscheint – z.B. in einer »Kreuzigung« der Orcagna-Schule (London, National Gallery, Inv.-Nr. 1468) –, so ist dort die Inversion eine Konsequenz der spiegelsymmetrischen Gestaltung und damit nicht be-

deutungstragend. Es fällt überhaupt auf, wie stark Jacopo Bellini im eigentlichen Sinne »visuell denkt«, d. h. räumliche Kategorien und Prozesse in den Dienst der Bedeutungsproduktion stellt. – 26 Pächt, (wie Anm. 8), S. 6. – 27 Golubew, (wie Anm. 6), sieht im Riesengebäude links vom Eckturm eine Darstellung des »Salone« zu Padua. – 28 Haftmann, (wie Anm. 21), S. 139. – 29 Die originale Statue des Donatello war bereits 1721, stark verwittert, von der Säule gestürzt und wurde anschließend durch eine freie Nachbildung ersetzt. Zur Dovizia vgl. Haftmann, (wie Anm. 21), S. 139–142; Hans Kauffmann: Donatello: eine Einführung in sein Bilden und Denken. Berlin 1935, S. 41 ff. und zuletzt David G. Wilkins: Donatello's Lost »Dovizia« for the Mercato Vecchio: Wealth and Charity as Florentine Civic Virtues. In: The Art Bulletin 65 (1983), S. 401–423. – 30 Haftmann, (wie Anm. 21), S. 100. – 31 Die Einschränkung der Aussage auf den bestimmten Moment der künstlerischen Entwicklung Jacopo Bellinis, dem das Blatt angehört, ist wichtig. Die Zeichnung mit der »Kreuztragung« ist wohl um 1440 entstanden. Der Pariser Zeichnungsband enthält auch zwei Blätter, die bereits von einem echt antiquarischen Interesse Jacopo Bellinis für die antiken Überreste *um ihrer selbst willen* zeugen (fol. 44 und 45). Eine letzte Stufe der Auseinandersetzung mit der Antike repräsentieren die Zeichnungen mit eigenständigen Neugestaltungen mythologischer Stoffe (Louvre fol. 36, 39; British Museum fol. 4, 97v), die Pächt, (wie Anm. 8), S. 53 als die »frühesten Beispiele einer freien, nirgends abgeschriebenen Erfindung eines klassischen Stoffes im antiken Gewand«, als »erste Manifestation einer Heraufbeschwörung der antiken Kunst« gewürdigt hat, und die zeitlich entsprechenden Versuchen der Florentiner Künstler sogar vorausgehen. – Die einseitige Fixierung der kunstgeschichtlichen Darstellungen auf die Florentiner Renaissance hat es bisher verhindert, Jacopo Bellinis Kunst wirklich gerecht zu werden. – 32 Um das hier Gesagte ins rechte Licht zu rücken, muß festgehalten werden, daß auch Jacopo Bellini das typologische Deutungsschema kennt, dieses aber – wie es auch schon im Mittelalter geschehen konnte – als einen Bezug der Bibelszene zu einer Szene der antiken Mythologie artikuliert. So wird zum Beispiel die Dejanaira-Episode aus dem Leben des Herkules – über das Motiv der »brennenden Haut« – von Jacopo Bellini zweimal als klassischer Typus zur Geißelung Christi eingesetzt (Pariser Zeichnungsband fol. 8 und 15). – 33 Besondere Beachtung in diesem Gemälde verdient eine – mit unserem Thema nicht im Zusammenhang stehende – Eigentümlichkeit in der Gestaltung des Motivs der Veronika: Diese hält das Schweißstuch mit dem Abdruck so, daß ihr linker Arm das »wahre Abbild« von Christi Antlitz halb *verdeckt* und so den Betrachter einlädt, das fragmentarische Bild – ausgehend von der dargestellten »realen« Christusfigur – mittels seiner Vorstellungskraft zu vervollständigen und so ein ihm eigenes, *innerlich geschautes Bild* des leidenden Erlösers als Ziel des Kommunikationsprozesses herzustellen. – 34 Wir beziehen uns hier auf die bekannte Abhandlung von Erwin Panofsky: Die Perspektive als »symbolische Form«. In: Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25). Leipzig-Berlin 1927, S. 258–330. Abgedruckt in E. P.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin ²1974, S. 99–167.

Abbildungen:

- Abb. 1 Jacopo Bellini: Kreuztragung. Louvre, Paris.
- Abb. 2 Jacopo Bellini: Kreuzabnahme und Beweinung. Louvre, Paris.
- Abb. 3 Giovanni di Paolo: Kreuztragung. Philadelphia Museum of Art.
- Abb. 4 Schule des Mantegna: Kreuztragung. Christ Church, Oxford.
- Abb. 5 Unbekannter Meister (um 1600): Der Mercato vecchio in Florenz. Sammlung Berini, Calenzano.
- Abb. 6 Niederrheinischer oder westfälischer Meister (um 1470-90): Kreuztragung. Wallraf-Richartz-Museum, Köln.