

## ANEKDOTEN VON GIOVANNI UND GENTILE BELLINI: *ORAL HISTORY IN GEMÄLDEN*

In der Sammlung von Anekdoten und Legenden aus dem Gebiet der Beaux-Arts, die Pierre-Jean-Baptiste Nougaret anonym in Paris 1776-1780 in drei Bänden publizierte, pries der Autor den Unterhaltungswert der kleinen Erzählungen, während er die Lektüre der unzähligen und seltenen historischen Werke als mühsam, nicht zumutbar und sozialunverträglich darstellte: « L'historique de chaque Art est répandu dans une infinité de Livres, & ces Livres, dont quelques-uns sont très rares, ne se trouvent qu'en partie dans les Bibliothèques des riches Amateurs. Il s'ensuit donc, par exemple, que peu de personnes on pu se mettre au fait des différentes révolutions arrivées à la Peinture, des honneurs qu'elle a reçus, & de tout ce qui la concerne chez les Peuples anciens & modernes »<sup>1</sup>. Nougarets Sammlung von Anekdoten war die eines berühmten Vorgängers vorausgegangen: Sir Horace Walpole hatte mit der Publikation seiner vierbändigen *Anecdotes of painting in England* von 1762-1780 bereits zu Beginn der 1760er Jahre begonnen. Den Erfolg seines Werks belegen die mehrfachen Auflagen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts<sup>2</sup>. Mit dem Zusammentragen der verstreuten Begebnisse oder dem Kopieren der Anekdoten-Sammlungen beschäftigten sich nicht wenige Nachfolger der beiden ersten Herausgeber von Anekdoten über Künstler. James Northcote z.B.

- 
- 1 P.-J.-B. Nougaret, *Anecdotes des Beaux-Arts, contenant tout ce que la peinture, la sculpture, la gravure, l'architecture, la littérature, la musique, &c. & la vie des artistes, offrent de plus curieux & de plus piquant, chez tous les peuples du monde, depuis l'origine de ces différens arts, jusqu'à nos jours*, 3 Bde., Paris: J.-F. Bastien, 1776-1780, Bd. 1, p. vii.
  - 2 H. Walpole, *Anecdotes of Painting in England, with some Account of the principal Artists, incidental Notes on other Arts. Collected by the late Mr. George Vertue and now digested and published from his original Mss.*, 4 Bde., Strawberry-Hill 1762 (-1780).

spezialisierte sich für anekdotische Biographien mit seinen zweibändigen Werken über Joshua Reynolds von 1818 und Tizian von 1830<sup>3</sup>.

Nougaret hatte für seine Anekdotensammlung die italienischen, niederländischen und französischen Künstlerviten ausgewertet. Seine Anekdoten und Legenden, die er aus der schriftlichen Überlieferung herauslöste, bilden eine sekundäre Wiederherstellung der *Oral History* von Künstlern. Die Anekdotensammlungen führen damit eine Rückwärtsbewegung vom Text der Künstlergeschichte zu den aussergewöhnlichen oder alltäglichen Begebnissen aus, die vor ihrer Aufzeichnung Bestandteil der *Oral History* waren. Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts standen zwar für diese implizite Rekonstruktion der *Oral History* über die Künstler nicht « une infinité des livres » zur Verfügung, wohl aber eine ganze Reihe von biographischen Sammlungen wie die von Giorgio Vasari, Carel van Mander, Carlo Ridolfi, C.G. Malvasia, Filippo Baldinucci, André Félibien und anderen, wobei auch die lexikalischen Zusammenstellungen des 18. Jahrhunderts nicht zu vergessen sind<sup>4</sup>.

Die vielfältige Künstler-Ikonographie, die sich gegen das Ende des 18. Jahrhunderts etablierte, bezog die Themen beinahe ausschliesslich aus der Anekdotenliteratur, und wahrscheinlich nicht von den vielfältigen Quellenschriften, sondern von Nougarets Kompilation. Die historischen Künstler-Darstellungen, eine neue Gattung der Malerei, wurde vorwiegend für Ausstellungen produziert. Diese Feststellung ist deshalb wichtig, weil die Ausstellungsbilder in der Regel nicht von einem Auftraggeber bestellt wurden, sondern durch die Wahl und die Investition eines Künstlers zustande kamen und die Künstler sich mit dem Thema direkt an das Publikum richteten<sup>5</sup>. Die populärsten Lieblinge der Künstler-Ikonographie waren Leonardo da Vinci, Michelangelo,

---

3 J. Northcote, *The Life of Sir Joshua Reynolds [...] comprising originals Anecdotes of many distinguished Persons, his Contemporaries; and a brief Analysis of his Discourses*, 2 Bde., 2. Auflage, London : Colburn, 1818; James Northcote, *The Life of Titian, with Anecdotes of the distinguished Persons of his Time*, 2 Bde., London : Colburn & Bentley, 1830.

4 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz: Sansoni, 1966-1987.

5 O. Bättschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997.

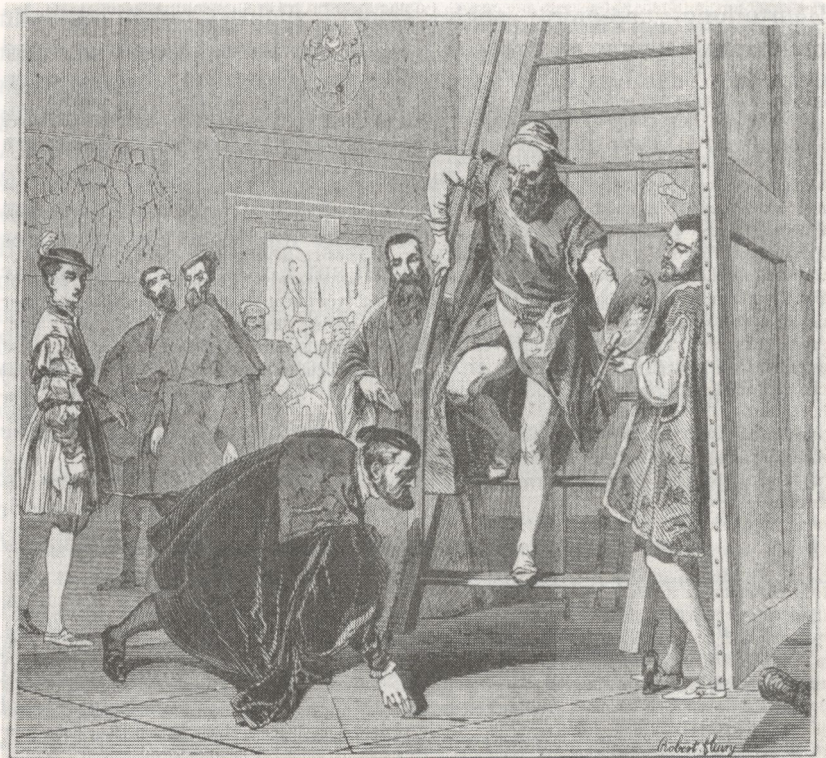
Raffael, Giorgione und Tizian<sup>6</sup>. Dafür qualifizierte sie der Umgang mit Päpsten, Kaisern, Königen und anderen Fürsten, denen sie selbstbewusst dienten oder von denen sie auf ungewöhnliche Weise geehrt wurden. Selbstverständlich wurden die Darstellungen über die hohe Stellung der Künstler als bildliche Argumente im neuen Problem der Künstlerlegitimation eingesetzt und nostalgisch für die Ermahnung der Zeitgenossen zum ehrenvollen Umgang mit Künstlern ausgewertet.

Ein mehrfach dargestelltes Sujet wie die Aufbahrung des jung verstorbenen Raffael unter der *Transfiguration*, seinem letzten Gemälde, der von den höchsten kirchlichen Würdenträgern betrauert wird, erschien geeignet, den Zeitgenossen um 1800 den am meisten verehrten Künstler aller Zeiten in der Pose eines antiken Heros vor Augen zu führen<sup>7</sup>. Ingres zeigte mit seinem Leonardo da Vinci, der in den Armen des französischen Königs François I<sup>er</sup> den letzten Atem aushaucht, im Salon von 1824 dem Pariser Publikum, wie ein grosser König einen grossen Künstler ehrte, nachdem die Anekdote seit 1781 mehrfach dargestellt und wieder erzählt worden war<sup>8</sup>. Beim Gemälde, das François Guillaume Ménageot im Salon von 1781 zeigte, handelt es sich wahrscheinlich um die erste Umsetzung eines Sujets, das von der Anekdotensammlung Nougarets vermittelt worden war<sup>9</sup>. Von Interesse waren auch die Konkurrenz oder die Intrigen unter Künstlern wie etwa die legendäre eifersüchtige Bespitzelung von Raffael durch Michelangelo, deren misstrauische Begegnung im Vatikan Horace Vernet für den Salon von 1833 malte (Abb. 1). Die unterschiedlichen Auftritte vor Fürsten, etwa die Erläuterung von künstlerischen Vorhaben am Hof, vor allem aber die Anerkennung der

- 
- 6 Vgl. das Exposé von Eduard Hüttinger, « Leonardo- und Giorgione-Kult. Materialien zu einem Thema des Fin de Siècle », in : *Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hrsg. von R. Bauer u.a., Frankfurt/M : V. Klostermann, 1977, pp. 143-169.
- 7 Zum Raffael-Kult vgl. Elisabeth Schröter, « Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit », in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 26, 1990, pp. 303-390.
- 8 Bättschmann 1997, p. 79. – Keith Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford : Clarendon Press, 1964, pp. 103-104, mit der Auflistung der Darstellungen von François Guillaume Ménageot im Salon von 1781 bis zur Zeichnung von Johann Friedrich Overbeck von 1816.
- 9 Nougaret 1776-1780, Bd. 1, pp. 272-284, bes. pp. 281-282; die Begebenheit wurde von Vasari 1966-1987, Bd. 4, p. 36, überliefert.



1. Horace Vernet, *Raphaël au Vatican*, 1832, Salon von 1833, Leinwand,  
392 x 300 cm, Paris, Louvre.



FLAAR.

(Salon de 1843. Peinture. — Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien, par M. ROBERT FLEURY.)

2. Joseph-Nicolas Robert-Fleury,

*Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien*, Salon de 1843,

Holzstich in: *Le Magasin Pittoresque*, 1843, p. 165.

höheren Stellung des Genies durch den Fürsten – wie im Fall von Tizian, dem Kaiser Karl V. den Pinsel aufhebt, was von Francesco Hayez für die Ausstellung in der Brera in Mailand 1832 und von Robert-Fleury für den Pariser Salon von 1843 dargestellt wurde (Abb. 2) – waren beliebte Sujets für Ausstellungsbilder<sup>10</sup>. Die literarisch überlieferten Legenden und Anekdoten bildeten einen Gegensatz zur zeitgenössischen Realität der Stellung der Künstler, bei deren Beurteilung immer auch eine nicht unbeträchtliche Selbstbemitleidung zu erwägen ist. Für die harte Gegenwart stand etwa Ary Scheffers kleines Gemälde des entsetzlich abgemagerten Théodore Géricault auf dem Totenbett, das im Salon von 1824 zu sehen war<sup>11</sup>. Dazu steht in scharfem historischem Kontrast das für den Salon des gleichen Jahres von Ingres eingereichte Gemälde *Leonardo da Vinci, der in den Armen von François I<sup>er</sup> stirbt*<sup>12</sup>. Ebenfalls für den Salon von 1824 malte Eugène Delacroix die erste Version seines *Tasso im Irrenhaus*, eine im Rückgriff auf Lord Byron geschaffene Darstellung des verspotteten Künstlers und eines der Schlüsselbilder für die künstlerische Selbstbemitleidung im 19. Jahrhundert<sup>13</sup>. Die Künstlerdarstellungen, die im 19. Jahrhundert dem Publikum in Ausstellungen vor Augen geführt wurden, hielten sich zwischen der feierlichen Apotheose des Künstlers, der Erinnerung an dessen hohe Stellung in der Geschichte und der Anklage durch das Elend in der Gegenwart.

- 
- 10 Nougaret 1776-1780, Bd. 1, pp. 317-318 ; Fernando Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Mailand : F. Motta, 1994, Nr. 181, pp. 227 ; Robert-Fleury, « Charles-Quint ramassant le pinceau du Titien », in : *Catalogues of the Paris Salon 1673-1881* (Faksimile-Ausgabe der Kataloge des Salon de Paris), zusammengestellt von Horst W. Janson, New York / London : Garland Publishing, 1977, Bd. 29, p. 126, Nr 1021.
- 11 *Géricault*. Katalog der Ausstellung im Grand Palais, Paris 1991/92, Paris : RMN, 1991, Abb. 391, Nr. 152, pp. 368-369.
- 12 J.-A.-Dominique Ingres, *François Ier reçoit les derniers soupirs de Léonard de Vinci*, Öl auf Lw., 40x50,5 cm, Paris, Musée du Petit Palais ; *Von Ingres bis Cézanne. Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Musée du Petit Palais, Paris*, Katalog der Ausstellung in Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1998,
- 13 E. Delacroix, *Le Tasse dans la maison des fous*, Öl auf Lw., 50x61,5 cm, Privatbesitz; Rebecca M. Pauly, « Baudelaire and Delacroix on Tasso in Prison : Romantic Reflections on a Renaissance Martyr », in : *College Literature*, 2003, Bd. 30, S. 120-136 ; Lee Johnson, *The paintings of Eugène Delacroix : a critical catalogue*, 6 Bde., Oxford : Clarendon Press, 1986-2002.

Das unspektakuläre Wirken Giovanni Bellinis als Meister einer Werkstatt in Venedig zwischen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts und 1516 konnte der historischen Phantasie wenige Anregungen bieten und kaum Argumente für die künstlerische Legitimation liefern. Joseph Mallord William Turner malte 1841 aus eigener Erfindung, wie Giovanni Bellini, eskortiert vom venezianischen Prunkschiff *Bucintoro*, drei Madonnenbilder in Palladios Kirche *Il Redentore* überführt. Es handelt sich um eine anachronistische Phantasie, bei der man eine literarische Vorlage vermuten würde, die aber bis heute noch nicht eruiert werden konnte<sup>14</sup>. Die drei Gemälde, für die Turner gemäss einer venezianischen Überlieferung für Giovanni Bellini in Anspruch nahm, haben andere Künstler gemalt, Palladios *Redentore* wurde erst lange Jahre nach dem Tod Giovanni Bellinis erbaut, und der venezianische Staat hätte niemals den *Bucintoro* zu einem Bildertransport ausfahren lassen. Turner steigerte die Überbringung der Bilder zu einer Zeremonie, um seiner eigenen Zeit die ehemalige ausserordentliche Bilderverehrung und die frühere Würdigung eines Malers exemplarisch vor Augen zu halten. Turners Gemälde stützt den Venedig-Mythos, der vom 19. Jahrhundert besonders kultiviert wurde<sup>15</sup>.

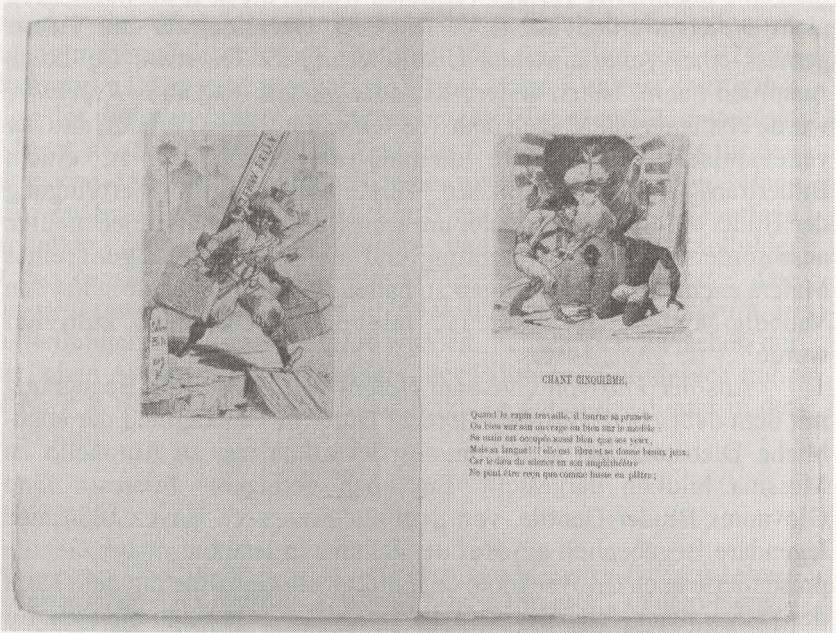
Aus der *Vita* von Giovanni Bellini wurden nur die Begegnung mit dem deutschen Künstler Albrecht Dürer in Venedig und der angebliche Diebstahl des Geheimnisses der Ölmalerei an Antonello da Messina bildlich dargestellt. Ein noch geringeres Interesse fand Giovanni Bruder Gentile, von dem nur Francesco Hayez 1834 eine legendäre Begebenheit am Hof des Sultans in Istanbul malte: Gentile präsentierte nach der Anekdote dem Sultan ein Gemälde mit dem Kopf des enthaupteten Johannes, und der Herrscher liess einen Sklaven vor den Augen des entsetzten Malers enthaupten, um ihn den Vergleich des Gemäldes mit der Wirklichkeit zu lehren. Das Gemälde von Francesco Hayez wurde 1834 in der Brera in Mailand ausgestellt<sup>16</sup>. Diese Geschichte wurde in der 1838 in Paris anonym publizierten Satire über

---

14 M. Butlin und E. Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, revised Edition, New Haven and London : Yale UP, 1984, Cat. 393, p. 242-243.

15 E. Hüttinger, « Il mito di Venezia, regno della decadenza », in : *Francesco Guardi : vedute capricci feste, Katalog der Ausstellung in Venedig*, Fondazione Giorgio Cini, 1993, Milano : Electa, 1993, pp. 11-13.

16 F. Mazzocca, *Francesco Hayez. Catalogo ragionato*, Mailand : F. Motta, 1994, Nr. 200, pp. 236-237.



CHANT CINQUIÈME.

Quand le rapin travaille, il tourne sa pensée  
 Ou bien sur son ouvrage ou bien sur le zodiaque  
 Sa main est occupée sans bien être des yeux,  
 Mais sa langue !!! elle est libre et se donne beaux jeux.  
 Car le dieu du silence en est amplifié  
 Ne peut être rien que comme bête en pâture.

3. Die Flucht von Jehan Belin und die Hinrichtung des Sklaven,

Radierungen in: Anonym, *La Rapinède ou l'Atelier. Poème burlesco-comico-tragique en 7 chants par un ancien rapin*, Paris: Barraud, 1870, nach p. 37.





Zona del

Giovanni del

Gandini del

GIANNIBELLINO ED ANTONELLO DA MESSINA

P. Department für Kunst- und Kulturgüter

St. Gallen, Museum für Kunst und Kulturgeschichte

4. Antonio Zona, *In der Verkleidung eines venezianischen Senators lässt sich Giovanni Bellini von Antonello da Messino porträtieren, um ihm das Geheimnis der Ölmalerei zu entlocken*,

Stahlstich von Domenico Gandini, in : *Gemme d'arti italiane*, 4, 1848, vor p. 3.

die Künftlerausbildung *La Rapinède* wiederholt und illustriert (Abb. 3), aber dem unter dem Titel « Histoire de Jean Bélin » dem berühmteren der beiden Brüder zugeordnet<sup>17</sup>.

Giovanni Bellinis angebliche Werkspionage wurde von Antonio Zona für ein Ausstellungsbild aufgegriffen. Die Zeitschrift *Gemme d'Arti italiane*, die sich die qualitätvolle Wiedergabe und Kommentierung von italienischen Ausstellungsbildern zur Aufgabe gesetzt hatte, reproduzierte 1848 das Gemälde durch einen Stahlstich von Domenico Gandini (Abb. 4). Den Kommentar verfasste der bekannte Architekt, Kunstkritiker und spätere Präsident der Accademia di Belle Arti in Venedig, der Marchese Pietro Selvatico<sup>18</sup>. Das Gemälde von Zona zeigt, wie der junge Giovanni Bellini in der Verkleidung eines venezianischen Senators sich in das Atelier von Antonello da Messina einschleicht, um das Geheimnis der Ölmalerei auszuspähen. Für das Porträt des jugendlichen Bellini stützte sich Zona auf eine Vorlage, die um 1750/60 von Giovanni Domenico Campiglia und Pier Antonio Pazzi als Bildnis des Giovanni Bellini verbreitet wurde (Abb. 5).

Giorgio Vasari berichtete in der *Vita* von Antonello da Messina über eine Reise des sizilianischen Malers von Neapel nach Brügge zu Jan van Eyck. In Venedig habe Antonello darauf die neue Technik der Ölmalerei an Domenico Veneziano weiter gegeben<sup>19</sup>. Auf Grund der chronologischen Verwerfungen und der biographischen und topographischen Unstimmigkeiten hätte schon im 16. Jahrhundert Vasaris Bericht leicht als Erfindung entlarvt werden können. Dennoch schmückte Carlo Ridolfi, der Historiograph der venezianischen Malerei, in seinen *Meraviglie dell'Arte* von 1648 Vasaris Erzählung

---

17 Nougaret 1776-1780, Bd. 1, pp. 259-260; Francesco Hayez, *Gentile Bellini, accompagnato dal balio veneto, nell'atto di presentare a Maometto II il suo quadro, in cui era effigiato San Giovanni Decollato*, 1834, ausgestellt 1834 in der Brera, Mailand. – Anonym, *La Rapinède ou l'Atelier. Poème burlesco-comico-tragique en 7 chants par un ancien rapin*, Paris : Barraud, 1870.

18 *Gemme d'Arti italiane*, 4, 1848, vor p. 3, Text von Pietro Selvatico, pp. 3-13. Das Gemälde muss als verschollen gelten. Selvatico notierte Namen und Herkunft des Auftraggebers, eines Signor Hirschel von Triest, vermerkte aber nicht den Ausstellungsort des Gemäldes. Pietro Estense Selvatico (1803-1880), Sohn des Marchese Bartolomeo Selvatico, studierte die Rechte in Padua und unterrichtete sich in Malerei, Skulptur und Architektur. 1849 wurde er Sekretär und Dozent an der Accademia di Belle Arti in Venedig und von 1851-1856 deren Präsident.

19 Vasari 1967-1987, Bd. 3, p. 307.

zur Legende aus, Giovanni Bellini habe das Geheimnis von Antonellos Ölmalerei ausspioniert<sup>20</sup>. Diese ehrenrührige Legende wurde von den Anekdotensammlungen kolportiert, 1831 mit der Neuauflage von Ridolfis *Vita di Giovanni Bellini* erneuert und von Edmond Lechevalier-Chevignard noch einmal in einem Gemälde für den Pariser Salon von 1872 dargestellt (Abb. 6), das von der *Gazette des Beaux-Arts* reproduziert wurde<sup>21</sup>.

Nougaret hatte 1776 den Vorfall wie folgt wiedergegeben : « Tous les Auteurs attribuent à Jean Bellin la gloire d'avoir généreusement répandu en Italie la connoissance de la peinture à l'huile, dont Antoine de Messine faisoit un grand mystère. Voici comment Jean Bellin eut, à son tour, l'art de tromper Antoine de Messine. Il s'habilla en Noble Vénitien, alla chez Antoine, qui ne le connoissoit pas, lui fit faire son portrait, observa le mélange des couleurs, tandis que l'Artiste étoit au travail ; & apprit, par ce moyen, un secret qu'il se fit aussitôt un devoir de publier<sup>22</sup> ». Nougarets Rechtfertigung der Werkspionage als selbstlosen Diebstahl und Akt gegen die unrechtmässige Privatisierung von technischem Fortschritt ist höchst interessant. Vasari hatte im Zusammenhang damit ein übles Gerücht über Andrea del Castagno, eine eigentliche Verleumdung, in seinen *Vite* wiedergegeben. Dem zufolge sollte Andrea seinen Freund Domenico Veneziano, der nach Florenz gerufen wurde, weil er die neue Methode der Ölmalerei kannte, aus Neid umgebracht und sich erst auf dem Sterbebett als dessen Mörder bekannt haben. Nougaret wiederholte diese Sensation aus der Künstlerbiographie, wobei er das Opfer mit Domenico Beccafumi verwechselte, aber die Motive der Mordtat in der Beseitigung des Rivalen und in der Verhinderung der Verbreitung der neuen Technik

20 C. Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte Ouero le Vite degli illustri Pittori veneti e dello Stato*, 2 Bde., Venetia: presso Gio. Battista Scava, 1648, Bd. 1, p. 47; Ridolfi 1914, Bd. 1, p. 65.

21 *Vita di Giovanni Bellini descritta dal Cav. Carlo Ridolfi*, Venice: Alvisopoli, 1831. – Das Gemälde von Edmond Lechevallier-Chevignard ist verschollen, eine Abbildung findet sich zum Artikel von Paul Mantz, « Salon de 1872 », in : *GBA*, 14, 1872, pp. 472-473. – Dagegen hat J.-F.-L. Mérimée in seiner kenntnisreichen Geschichte der Ölmalerei von 1830 auf die Wiedergabe dieser Anekdote verzichtet : Jean-François-Léonore Mérimée, *De la peinture à l'huile ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*, Paris : Huzard, 1830, pp. 1-41.

22 Nougaret 1776-1780, Bd. 1, p. 263.



*GIOVANNI BELLINI*  
*PITTORE*

*Geo. Doro Campiglia del.*

*P. Ant. Pazzi sc.*

5. Giovanni Domenico Campiglia, *Porträt Giovanni Bellini*,  
um 1750/60, Stahlstich von Pier Antonio Pazzi, 26,7 x 18 cm,  
Venedig, Museo Correr, Gabinetto delle stampe.



ANTONELLO DE MESSINE ET GIOVANNI BELLINI

Par M. Lechevallier-Chevignard.

6. Edmond Lechevallier-Chevignard, *Antonello da Messine et Giovanni Bellini*, Holzstich, in : *Gazette des Beaux-Arts*, 14, 1872, nach p. 472.

erkannte<sup>23</sup>. Luigi Lanzi, der verdienstvolle Erforscher der Schulen der italienischen Malerei, wiederholte voller Abscheu die Legende über Andrea del Castagno, « nome infame nella storia », aber kurze Zeit darauf wurde die jahrhundertelange Verleumdung aufgedeckt<sup>24</sup>.

Von Antonio Zonas Gemälde über Giovanni Bellini rühmte Selvatico die Darstellung der Ausspähung des Geheimnisses, die Zona sich so vorgestellt hatte, dass Antonello sein Malmittel aus einer Phiole auf die Palette träufelte und Giovanni die entscheidende Ingredienz – das Mastixharz – zu erriechen vermochte. Selvatico gefiel auch Zonas Darstellung des Ateliers mit der verlorenen *Pala di S. Cassiano* von Antonello da Messina, deren die Fragmente in Wien, die David Teniers im *Theatrum pictorium* von 1660 unter dem Namen Bellini reproduziert hatte, noch nicht als Werk von Antonello identifiziert waren<sup>25</sup>.

Acht Jahre nach Antonio Zona erfand der friulanische Maler Jacopo D'Andrea eine weitere Szene zum Leben des Giovanni Bellini. In einem Gemälde von 1856 zeigt D'Andrea die freundschaftliche und ehrenvolle Begrüssung von Albrecht Dürer durch Giovanni Bellini und die venezianischen Künstler in Venedig. Den Auftrag für dieses Gemälde hatte im Jahr zuvor der österreichische Kaiser Franz Joseph I. anlässlich seines Besuches in Venedig dem Maler erteilt und das Werk für die Galerie der modernen Künstler im Belvedere in Wien bestimmt<sup>26</sup>. 1856 wurde das Gemälde in Venedig ausgestellt und blieb vorerst dort, zusammen mit einer weiteren Darstellung einer Künstlerbegegnung, dem Zusammentreffen des alten Tizian mit dem jungen Paolo Veronese von Antonio Zona. Das Gemälde von Jacopo D'Andrea wurde 1858 in der Zeitschrift *Gemme d'Arti italiane* durch einen Stahlstich von Domenico Gandini (Abb. 7) verbreitet. Den Kommentar zum Gemälde verfasste wiederum Pietro Selvatico<sup>27</sup>. Ausnahmsweise handelte es sich bei diesem Ausstellungsbild um ein Gemälde, das im Auftrag entstand.

Der Auftrag des österreichischen Kaisers an Jacopo D'Andrea stützte sich auf die Briefe, die Albrecht Dürer während seines

23 Vasari 1966-1987, Bd. 3, pp. 358-361 ; Nougaret, Bd. 1, pp. 263-266.

24 L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia*, 6 Bde., Bassano: Remondini, 1809, Bd. 1, pp. 64-72.

25 Teniers 1660 ; Bernhard Berenson, « Eine Wiener Madonna und Antonellos Altarbild von S. Cassiano », in : *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, Bd. 34, 1996, pp. 33-52.

26 Archivio di Stato, Venedig, Demanio, b. 744, 30. April 1859.

27 *Gemme d'Arti italiane*, 11, 1858, pp. 3-7.

Aufenthalts von 1506-1507 in Venedig an Willibald Pirckheimer nach Nürnberg geschickt hatte. Diese Briefe waren erstmals 1781 im *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur* publiziert worden und 1842 in französischer Übersetzung erschienen<sup>28</sup>. Jacopo D'Andrea erfand für sein Gemälde eine festliche Begrüssung des deutschen Künstlers durch die venezianischen Kollegen auf einer Barke in der *Bacina* von Venedig. Eine zahlreiche Gesellschaft von Männern und Frauen ist in der grossen Barke gruppiert : im Heck unter einem offenen Stoffverdeck spricht Bellini zu Dürer, der aufmerksam zuhört, während der Gondoliere seine Arbeit eingestellt hat, um dem Gespräch lauschen zu können. Drei Interessierte folgen der Rede Bellinis : der eine ist am Profil als Tizian zu erkennen, für die anderen beiden werden die Namen Pellegrino da San Daniele und Palma il Vecchio genannt. In der Mitte der Barke spielt Giorgione auf einer grossen Laute, während die übrige Gesellschaft aus schönen jungen Frauen und Männern sich mit Musizieren und Singen vergnügt. Mehrere Musikinstrumente – eine Harfe, zwei oder drei Lauten, eine Viola da Gamba – sind zu identifizieren<sup>29</sup>.

Im Gemälde von Jacopo D'Andrea sind die Vorstellungen des 19. Jahrhunderts vom unbeschwerten Künstlerleben, verbunden mit der von der österreichischen Herrschaft erwünschten Einstellung Venedigs, projiziert auf den Beginn des 16. Jahrhunderts. Venetien, das 1797 den französischen Truppen unterlag, wurde von Napoleon Bonaparte zunächst an Österreich abgetreten, dann 1805 dem neuen Königreich Italien zugeordnet. Im Wiener Kongress von 1814 wurde Venetien wieder der Donaumonarchie zugeteilt. Die Ausrufung der *Repubblica di San Marco* von 1848 provozierte die gewalttätige Niederschlagung des dilettantischen Aufstands durch Österreich. 1866 musste Kaiser Franz Joseph Venetien an Kaiser Napoléon III. abtreten ; aus dem von Frankreich und Italien angeordneten Plebiszit resultierte eine überwältigende Mehrheit für den Beitritt Venetiens zum Königreich Italien, woran eine Gedenktafel am Bibliotheksgebäude von Jacopo Sansovino erinnert.

Von diesem Hintergrund ist die kunstpolitische Botschaft des Gemäldes von Jacopo D'Andrea bestimmt : die venezianischen

---

28 Albrecht Dürer, « Acht Briefe Albrecht Dürers an Willibald Pirckheimer, aus Venedig 1506 », in : *Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur*, 10, 1781, pp. 3-33 ; *Le Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire*, 1, 1842, pp. 306-323.

29 S. Aloisi und V. Gransinigh, *Jacopo D'Andrea. Un pittore friulano dell'Ottocento a Venezia*, Udine 1996, pp. 19-21.



## 7. Jacopo D' Andrea,

*Giovanni Bellini und Albrecht Dürer werden von venezianischen Künstlern gefeiert*

[1856], Stahlstich von Domenico Gandini, 15,5 x 21,5 cm,

in : *Gemme d'arti italiane*, 11, 1858, vor p. 3.





8. Vittore Belliniano, *Porträt Giovanni Bellini*, 1505,  
Zeichnung, 11 x 8,5 cm, Chantilly, Musée Condé.

32 Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1971, Nr. 93, pp. 187-199.

33 Dürer 1956-1969, Bd. 1, p. 59.

34 Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1971, Nr. 93, pp. 187-199.

Künstler ehren den deutschen Künstler Albrecht Dürer, der Venezianer Giovanni Bellini ist der Ziehvater sowohl des grössten deutschen Künstlers der Renaissance wie der jungen Genies Giorgione und Tizian aus dem Veneto, die weltoffenen venezianischen Künstler, die sich an Musik, Gesang und weiblicher Gesellschaft erfreuen, feiern die Ankunft des deutschen Künstlers in Venedig. Die festliche Aufnahme Dürers ist ein Gleichnis für die Einstellung, die sich die österreichische Herrschaft von Venedig erwünschte.

Dürer schilderte sein Zusammentreffen mit dem alten Giovanni Bellini in seinem zweiten Brief aus Venedig an Willibald Pirckheimer vom 7. Februar 1506. Dürer lernte viele freundliche Männer in Venedig kennen und verdächtigte andere der Falschheit und der Lüge: « [...] es sind so vill ertiger gesell vnder den Walhen, dy sich je lenger je mer zw mir gesellen, daz es eim am hertzen sanft solt dan: vernünftig, gelert, gut lawttenschlaher, pfeffer, ferstendig jm gemell vnd vill edler gemut, recht dugent von lewtten, vnd dund mri vill er vnd frewntschafft. Dorgen finter awch dy vntrewsten verlogen tibisch pöswicht, do jch glawb, daz sy awff ertrich weren ». Dürer glaubte den ernstesten Warnungen, die etliche Venezianer, denen er Vertrauen schenkte, gegen die italienischen Künstler vorbrachten. Von seinem Misstrauen nahm er nur Giovanni Bellini aus: « Jch hab vill guter frewnt vunder den Wahlen, di mich warnen, daz jch mit jren moleren nit es vnd trinck. Awch sind mir jr vill feind vnd machen mein ding in kirchen ab vnd wo sy es mügen bekumen. Noch schelten sy es vnd sagen, es sey nit antigisch art, dorum sey es nit gut. Aber Sambelling (Giovanni Bellini) der hett mich vor vill zentillomen fast ser globt. Er wolt geren ettwas von mir haben vnd jst selber zw mir kumen vnd hat mich gepetten, jch solt jm ettwas machen, er wols wol czalen. Vnd sagen mir dy lewt alle, wy es so ein frumer man sey, daz jch jm gleich günstig pin. Er jst sehr alt vnd jst noch der pest jm gemoll »<sup>30</sup>. Eine Zeichnung von Vittore Belliniano mit Datierung 1505 (Abb. 8) vermittelt eine Vorstellung vom alten Maler, wie ihn Dürer etwa hat wahrnehmen können.

Dürer war zu Recht besorgt über das Kopieren seiner Kupferstiche, da er seinen Lebensunterhalt in Italien mit dem Verkauf der Abzüge, die er von Nürnberg mitgebracht hatte, zu bestreiten hoffte. Nicoletta da Modena hatte bereits 1500 Dürers Kupferstich *Die vier Hexen*: *Discordia* von 1497 seitenverkehrt kopiert und sich angeei-

<sup>30</sup> J. Jaxop, P. Andica.

<sup>31</sup> *Albrecht Dürer - Maler und Zeichner*, hrsg. von Hans Rupp, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969, Bd. 1, p. 43-44.

30 A. Dürer, *Dürers schriftlicher Nachlass*, 3 Bde., hrsg. von Hans Ruppriich, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956-1969, Bd. 1, p. 43-44.

gnet durch seine eigene Signatur, und Marcantonio Raimondi in Bologna hatte wahrscheinlich bereits vor Dürers Aufenthalt in Venedig einige seiner Stiche mitsamt dem Monogramm kopiert und war weiter damit beschäftigt, auch Dürers Holzschnitte in Kupferstichen nachzubilden<sup>31</sup>. Unerklärlich bleibt, warum Dürer sich über mögliche Kopien von Werken in Kirchen Sorgen machte, denn zu diesem Zeitpunkt hing kein einziges seiner Gemälde in einer Kirche in Venedig und das *Rosenkranzfest* (Abb. 9) für den Altar der deutschen Kaufleute in S. Bartolomeo am Rialto hatte er eben erst begonnen<sup>32</sup>. Vor dieser Besorgnis des Künstlers aus dem Norden und vor dem allgemeinen Misstrauen, das Dürer gegen die italienischen Künstler hegt, hebt sich in seiner Schilderung die Gestalt des alten Giovanni Bellini durch ihre vertrauenswürdige Freundlichkeit, durch die öffentliche Lobrede vor Edelleuten und durch die Absicht zu einem Auftrag oder einem Kauf deutlich ab. Offenbar konnte Giovanni Bellini dank seines Ansehens eine Anklage gegen Dürer wegen der nicht zulässigen Sonntagsarbeit vor der Malerzunft – *Corporazione* – niederschlagen. Ob die Absicht zum Erwerb eines Werkes von Dürer ernsthaft war, ist allerdings fraglich, denn die freundliche Zuneigung Giovanni Bellinis zu Dürer führte weder zu einem Auftrag noch zu einem Kauf. Wäre es dazu gekommen, hatte Dürer es doch wohl kaum unterlassen, den bedeutenden Erfolg an Willibald Pirckheimer zu melden, so wie er ihn auch über die unterschiedliche soziale Stellung der Künstler in Venedig und Nürnberg informierte: « Hie bin ich ein Herr, doheim ein Schmarotzer etc. »<sup>33</sup>. Das prachtvolle Selbstbildnis (Abb. 10), das Dürer 1498 malte, belegt mit Pose, kostbarer Kleidung und Handschuhen schon das Selbstbewusstsein eines « *gentiluomo* » im italienischen Sinn, der alle Hinweise auf seine Kunst oder auf sein Handwerk unterlässt<sup>34</sup>.

Joachim Camerarius kam in der Einleitung zur Übersetzung von Dürers Buch über die menschlichen Proportionen, die 1532 publiziert wurde, auf die Begegnung des Nürnberger Künstlers mit Giovanni

31 *Vorbild Dürer, Katalog der Ausstellung in Nürnberg*, Germanisches Nationalmuseum, 1978, Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum, 1978.

32 Fedja Anzelewsky, *Albrecht Dürer. Das malerische Werk*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1971, Nr. 93, pp. 187-199.

33 Dürer 1956-1969, Bd. 1, p. 59.

34 Anzelewsky 1971, Nr. 49, pp. 152-155 ; Erwin Panofsky, *Albrecht Dürer*, 2 Bde., Princeton N.J. : Princeton University Press, 1943, Bd. 1. pp. 41-42, weist auf die Verbindung von niederländischem Schema und italienischer Monumentalität hin.



9. Albrecht Dürer, *Das Rosenkranzfest*, 1506, Pappelholz,  
162 x 194,5 cm, Prag, Nationalgalerie.



10. Albrecht Dürer, *Selbstbildnis*, 1498, Lindenholz,

52 x 41 cm, Madrid, Museo del Prado.

Bellini zurück. Camerarius übertrug den von Plinius erzählten Wettstreit zwischen Apelles und Protogenes um die feinste Linie auf Dürer und Bellini und verweist auf dessen höchstes Ansehen als Maler in Venedig und in Italien. Umso höher steht die Bitte Bellinis an Dürer, ihm den Pinsel zu schenken, mit dem er die feinen Haare malt. Camerarius deutet damit an, dass Bellini den Wettstreit um die feinste Linie verloren gab und dem jungen Dürer den Rang eines Apelles zugestand. Bellini war, wie es Camerarius darstellt, der Meinung, Dürer benutze einen speziellen Pinsel, der ihm gestatte, mehrere Haare nebeneinander in einem Zug zu malen. Dürer verneint und malt zum Beweis vor den Augen Bellinis einige lange wellenförmige Haarlocken. Dieser sah mit Verwunderung zu und bekannte nachher, dass niemand ihn von der Wahrheit überzeugen könnte, hätte er es nicht mit eigenen Augen gesehen<sup>35</sup>. Wahrscheinlich liegt hier ein authentischer Splitter von *Oral History* vor. Joachim Camerarius, der von seinem Lehrer Philipp Melanchthon 1526 als Gräzist nach Nürnberg empfohlen wurde, hat diese triumphale Erzählung vielleicht von Dürer selbst vernommen oder vielleicht hat Philipp Melanchthon, der 1526 von Dürer in Nürnberg porträtiert wurde, ihm davon berichtet.

Oskar BÄTSCHMANN  
Universität Bern

Abbildungsnachweis :

Bern, Archiv des Autors, Abbildungen n° 2, 3, 4, 6, 7 ; Madrid, Museo del Prado n°10; Marburg, Bildarchiv, n° 9 ; Paris, Louvre, n° 1 ; Venedig, Museo Correr, n° 5, 8.

35 Dürer 1956-1969, Bd. 1, p. 307 und p. 309: « Et arrepto uno ex propositis penicillo, longissimos et flexulos crines quales mulierum maxime sunt, constantissima ordine et ratione inspectante et stupente Bellino produxit, qui postea multis confessus fuit, nullius mortalium sermonem eius rei, quam oculis vidisset, fidem sibi facere potuisse ».