



ABB. 45
 Jacopo Bellini,
Madonna mit Kind,
 um 1445–1450,
 Holz, 98 × 58 cm,
 Lovere, Galleria
 dell'Accademia Tadini

ABB. 46
 Filippo Lippi,
Madonna mit Kind,
 1440er Jahre, Holz,
 79,1 × 51,1 cm,
 Washington, National
 Gallery of Art



ABB. 47
Giovanni Bellini,
Madonna mit Kind
(*Madonna Davis*),
um 1460–1465, Holz,
72,4 × 46,4 cm,
New York, Metropolitan
Museum of Art



ABB. 48
Giovanni Bellini,
Madonna mit Kind
(*Madonna Lehman*),
um 1465–1470,
Holz, 53,9 × 39,9 cm,
New York, Metropolitan
Museum of Art



Alle vier Gemälde eint der Einsatz einer Brüstung. Das Motiv ist keineswegs neu; sehr früh begegnet es bereits um 1300 in der Stoclet-Madonna von Duccio (Abb. 51);³⁴ und im 15. Jahrhundert wurde es mehrfach von Florentiner Malern wie Filippo Lippi (Abb. 46),³⁵ aber ebenso von Jacopo Bellini (Abb. 45)³⁶ genutzt. In Bellinis Variationen dieses Motivs tritt jedoch besonders deutlich die latente Ambivalenz hervor, die es zu einer Art Schwelle oder Scharnier macht: Einerseits schafft die Brüstung Nähe, weil ihre Vorderseite direkt mit der Bildfläche zusammenzufallen scheint und die Figuren unmittelbar dahinter ihren Platz finden. Andererseits markiert sie aber eine unüberwindbare Grenze zwischen zwei Welten, so dass der Betrachter auf Distanz gehalten wird. Je nach Einsatz des Brüstungsmotivs werden die beiden Pole dieser Ambivalenz unterschiedlich stark akzentuiert. Das Madonnenbild



der Sammlung Lehman zeigt ein schmales Stück der Vorderkante der Brüstung und lässt keinen Gegenstand über diese Grenze hinaus in den Raum des Betrachters ragen. Auf diese Weise richtet die steinerne Grenze eher Distanz ein. Ähnlich verhält es sich bei der Madonna Johnson, wobei freilich die Unterbrechung der Brüstung am rechten Rand auch deren Durchlässigkeit ahnen lässt. Die Trivulzio-Madonna stärkt die Verbindung zum Raum des Betrachters, indem sie das Kissen und einen Teil des Gewandes über die Brüstung hinausragen lässt. Und die Madonna Davis verzichtet schließlich ganz darauf, die Vorderkante der Brüstung zu markieren, so dass das Kind zum Greifen nah erscheinen könnte, wenn nicht der Ernst des Ausdrucks und die Strenge der Komposition den Betrachter auf andere, aber ebenso nachdrückliche Weise auf ehrfürchtigen Abstand halten würden.

ABB. 49
Giovanni Bellini (?),
Madonna mit Kind
(Madonna Johnson),
um 1460–1465, Holz,
64,4 × 44,1 cm,
Philadelphia, Philadelphia
Museum of Art

ABB. 50
Giovanni Bellini (?),
Madonna mit Kind
(Trivulzio-Madonna),
um 1460–1465,
Holz, 78 × 54 cm, Mailand,
Castello Sforzesco



ABB. 51
Duccio di Buoninsegna,
Madonna mit Kind
(Stoclet-Madonna),
um 1290–1300,
Holz, 27,9 × 21 cm,
New York, Metropolitan
Museum of Art

ABB. 52
Madonna Nicopeia,
11./12. Jh., Holz,
48 × 36 cm, Venedig,
Basilica di San Marco

An der Madonna Lehman wird überdies anschaulich, dass Bellini bei seinen Varianten des Brüstungsmotivs auch vor räumlichen Widersprüchen nicht zurückscheute: Die Girlande, die das nimbierte Haupt der Muttergottes hinterfängt, scheint am ehesten am Rahmen des Bildes befestigt zu sein. Der ursprüngliche Rahmen muss jedoch zusammen mit der Brüstung ein fensterartiges architektonisches Element gebildet haben, hinter dem die Figuren erscheinen. Indem diese zwar hinter der Brüstung und dem Rahmen, aber vor der – wohl auf gleicher Höhe angebrachten – Girlande gezeigt werden, kommt es zu einer Paradoxie, an der der Betrachter erfahren kann, dass sich die Gegenwart von Maria und Christus einer Verortung im Hier und Jetzt entzieht.

Mit seinen Madonnenbildern konnte Bellini an eine reiche Bildtradition anschließen, die maßgeblich durch Ikonen mitgeprägt worden war. Rona Goffen hat betont, wie sehr Bellini dabei noch byzantinischen Vorbildern verpflichtet blieb.³⁷ So lässt die strenge, leicht archaisierende und behutsam mit Gold ausgezeichnete Madonna mit segnendem



Kind in der Accademia (Abb. 53) an Ikonen denken, wie sie in Venedig etwa in San Marco verwahrt und verehrt wurden (Abb. 52).³⁸ Ausgehend von diesen Rückbezügen auf ältere Bildtraditionen hat Goffen eine Fülle möglicher Konnotationen und Bedeutungsschichten in Bellinis Madonnenbildern vermutet. Ihres Erachtens verweisen die Brüstungen auch auf das spätere Grab Christi, auf den Altar und damit das eucharistische Sakrament sowie auf den Salbstein, auf dem der Leichnam Christi für die Grablegung vorbereitet wurde.³⁹ Sofern das Kind – wie in der Madonna Davis – nackt dargestellt wird, rufe es nochmals in Erinnerung, dass Gott in Christus wahrhaft Mensch geworden sei.⁴⁰ Nicht alle der von Goffen angeführten Implikationen vermögen vollends zu überzeugen. So ist es angesichts der weiten Verbreitung des Brüstungsmotivs nicht einleuchtend, dieses Bildelement eigens als Entlehnung aus der Gattung des Porträts zu verstehen und darin einen Hinweis auf die Legende des heiligen Lukas zu vermuten, der ein Bildnis der Muttergottes gemalt haben soll.⁴¹ Und anders als Rona Goffen nahelegt, wird sich



ABB. 53
Giovanni Bellini,
Madonna mit segnendem Kind
(Madonna Contarini),
um 1480, Holz,
60 x 78 cm, Venedig,
Gallerie dell'Accademia



ABB. 54
Giovanni Mansueti,
*Wunderheilung der Tochter
von Ser Nicolò Benvegnudo
von San Polo*,
um 1506, Leinwand,
369 × 296 cm, Venedig,
Gallerie dell'Accademia



für die einzelnen Madonnenbilder in der Regel wohl nicht präzise und verbindlich festlegen lassen, welche Konnotationen vom Betrachter aufgerufen werden sollten. Die von ihr angeführten Sinnschichten stecken aber ein breites Spektrum möglicher Assoziationen ab, deren konkrete Aktualisierung im Ermessen des jeweiligen Betrachters lag.

Angesichts der Funktion solcher Madonnenbilder wäre es wenig angemessen und sinnvoll gewesen, ihnen ein sehr spezifisches, komplexes gedankliches Programm zugrunde zu legen. Die zahlreichen Darstellungen der Muttergottes mussten sich vielmehr dadurch auszeichnen, dass man sie immer wieder zum Gegenstand einer andächtigen Betrachtung machen konnte, ohne dabei notwendigerweise stets genau denselben Gedankengängen folgen zu müssen. Der weitaus überwiegende Teil von Giovanni Bellinis Madonnen dürfte für die Nutzung als Andachtsbild im privaten häuslichen Umfeld konzipiert worden sein. Über 90 Prozent der venezianischen Haushalte, so

ist ermittelt worden, verfügten im 16. Jahrhundert über mindestens ein Gemälde.⁴² Die Zahlen werden im 15. Jahrhundert etwas geringer gewesen sein, und dennoch ist unverkennbar, welcher großer Bedarf und damit Markt für solche Bilder in Venedig gegeben war. Inventare, Beschreibungen, aber auch zeitgenössische Darstellungen von Innenräumen lassen darauf schließen, dass viele dieser Bilder an ihren Rahmen mit Kerzenhaltern, Lampen, Weihwasserbecken und Vorhängen versehen waren, um die Andacht vor dem Bild zusätzlich zu unterstützen.⁴³ Aller Idealisierung ungeachtet, die den Interieurs bei Giovanni Mansueti (Abb. 54) und Vittore Carpaccio (Abb. 55) eigen ist, vermitteln deren Darstellungen doch einen anschaulichen Eindruck von der Einbindung der Andachtsbilder in das Lebensumfeld der Venezianer: In Mansuetis Bild zeigt das repräsentative Interieur im oberen Bildteil an der linken Wand zwischen zwei Rundbogenfenstern ein Madonnenbild mit Kerzenhalter und Weihwasserbecken; in Carpaccios

ABB. 55
Vittore Carpaccio,
Der Traum der heiligen Ursula,
1495, Leinwand,
274 × 267 cm, Venedig,
Gallerie dell'Accademia



ABB. 56
Römischer Schlachtsarkophag,
2. Jh. n. Chr.,
Marmor, 86 × 152 cm,
Rom, Villa Doria Pamphilj

RECHTE SEITE:
ABB. 58
Giovanni Bellini,
Madonna Lochis, um 1470–1475,
Öl auf Holz, 47,4 × 33,8 cm,
Bergamo, Accademia Carrara



ABB. 57
Giovanni Bellini,
Madonna dell'Orto,
um 1470–1475,
Holz, 75 × 50 cm,
Venedig, Chiesa della
Madonna dell'Orto
(nach Diebstahl 1993 verschollen)

Darstellung hängt hinter dem Bett an der linken Wand des Schlafgemaches ebenfalls ein Andachtsbild.

Dabei dürften freilich gerade im Fall der Madonnenbilder Bellinis die Grenzen zwischen einem Andachtsbild und einem aus ästhetischen Gründen geschätzten Sammlungsstück fließend gewesen sein. Exemplarisch zeigt sich dieser Umstand an der Madonna Lochis (Abb. 58), die bereits einer späteren Werkphase angehört. Die ungewöhnliche Beinstellung des Kindes zitiert, wie Hans Aurenhammer nachgewiesen hat,⁴⁴ eine Pose, die in der antiken Skulptur für die Darstellung gefallener oder verwundeter Krieger (Abb. 56) verwandt wurde. Mit dieser Adaption verbinden sich zweifelsohne theologische Implikationen, die wiederum auf Christi Opfertod vorausweisen. Darüber hinaus konnte das gelehrte Zitat aber auch das antiquarische Interesse gebildeter Humanisten ansprechen und damit dem Bild den Rang eines Kunstwerkes verleihen.

Ähnlich durchlässig waren in Venedig die Grenzen zwischen Andachts- und Altarbild. Aus Quellen lassen sich mehrere Fälle rekonstruieren, in denen Andachtsbilder einer Kirche gestiftet wurden oder – mittels testamentarischer Verfügung – nach dem Tod übergeben werden sollten, um als Altarbild zu fungieren. Die venezianische Kirche Madonna dell'Orto hat von mindestens zwei solchen Schenkungen profitiert: Drei Jahre vor seinem Tod stiftete Luca Navagero ein Gemälde, bei dem es sich vermutlich um das – bis zu einem Diebstahl im Jahr 1993 – vor Ort verbliebene Madonnenbild Giovanni Bellinis (Abb. 57) handelte.⁴⁵ Das Bild, das Hieronimo Olivier 1528 an dieselbe Kirche übergeben ließ, um »statt eines Altarbildes«⁴⁶ verwendet zu werden, kann heute nicht mehr verlässlich identifiziert werden. Da Olivier explizit erwähnt, dass das Gemälde auch ein Porträt seines Bruders Marin gezeigt habe, ist es verschiedentlich mit der Madonna in Harewood House (Abb. 140),⁴⁷ mit einem wohl in der Werkstatt Bellinis gemalten Werk in der Friedsam Library der Saint Bonaventure



IOANNES BELLINVS

University⁴⁸ oder aber mit der *Sacra conversazione* in Birmingham (Abb. 181)⁴⁹ identifiziert worden. Ein aufschlussreiches bildliches Zeugnis hat sich mit einer Altarpala Nicolò Rondinelli erhalten (Abb. 59). Innerhalb der bildlichen Darstellung erscheint hier auf dem Altar, an dem sich die Erscheinung des Evangelisten Johannes vor Galla Placidia vollzieht, ein Andachtsbild mit einem Madonnentyp, der typisch für die Produktion der Bellini-Werkstatt ist (Abb. 60).

Dass Bellinis Andachtsbilder problemlos einem solchen Funktionswandel unterzogen werden konnten, unterstreicht nochmals ihren vergleichsweise hohen Grad an Vielseitigkeit

und Ausdeutbarkeit. In ihnen artikulierten sich keine präzise vorherbestimmten komplexen Botschaften, die nur in einem spezifischen Kontext zur Geltung kommen konnten. Vielmehr sind Bellinis Madonnenbilder offen für Formen der Meditation und Devotion, die verschiedenen Assoziationen folgen können und an Christi Menschwerdung, seine Passion, seine Auferstehung oder auch die Mittlerstellung Mariens denken lassen. Mit seinen gezielten, bisweilen beinahe schon systematischen Variationen von Motiven und Kompositionen hat Bellini der Fülle möglicher Sinnbezüge Rechnung getragen, die bei der andächtigen Betrachtung von Bedeutung sein konnten.

ABB. 59
Nicolò Rondinelli,
*Johannes der Evangelist
erscheint Galla Placidia,*
um 1490–1510,
Holz, 175 × 175 cm,
Mailand, Pinacoteca di Brera





IOANNES BELLINVS.

ABB. 60
Giovanni Bellini und Werkstatt,
*Madonna mit Kind,
Johannes dem Täufer und der
heiligen Elisabeth,*
1490–1500, Holz, 72 × 90 cm,
Frankfurt am Main, Städel