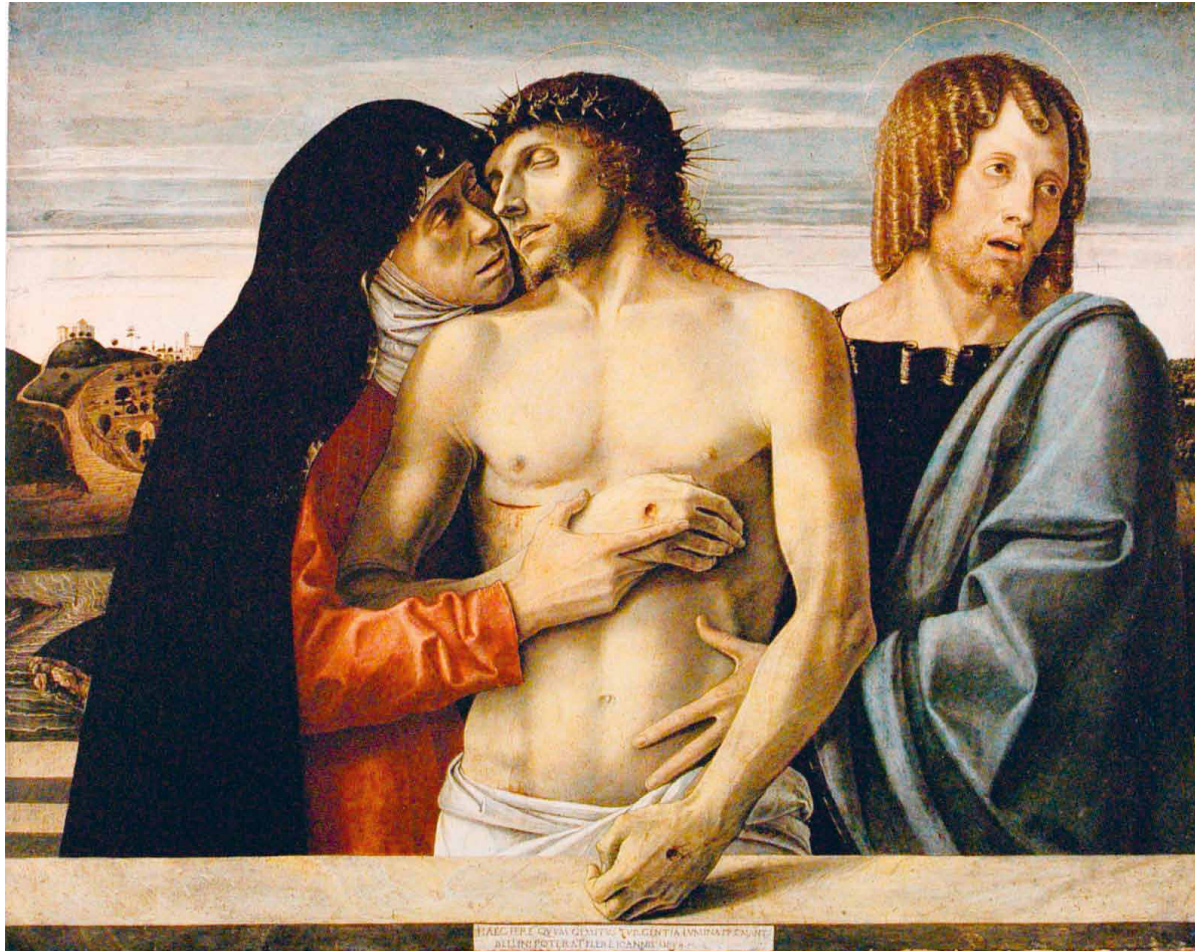


Johannes Grave
Zur paradoxen ›Macht‹ des Bildes.
Giovanni Bellinis *Pietà* in der Brera



Giovanni Bellini, *Pietà*, um 1470

Macht und Ohnmacht des Bildes scheinen in Giovanni Bellinis *Pietà* in der Mailänder Brera auf verstörende, paradoxe Weise vereint. In kaum einem zweiten Werk hat Bellini eine so weitreichende Vergegenwärtigung und Verlebendigung des Dargestellten angestrebt wie in seiner vermutlich um 1470 entstandenen *Pietà*. Zugleich ist aber die ›Macht‹ des Bildes, einen nachhaltigen Realitätseffekt hervorzurufen, selten so grundlegend in Frage gestellt worden wie in diesem Gemälde. Es ist die Inschrift, die an der bildparallelen Seitenwand des Sarkophags angebracht ist, mit der

dieser fundamentale Widerspruch in das Bild eingeführt wird. Sie feiert mit dem ersten Vers des Distichons das Vermögen des Bildes, selbst die seufzenden und klagenden Laute der Weinenden evozieren zu können, durchbricht jedoch mit dem folgenden Pentameter die Versenkung in das dargestellte Geschehen, indem sie die Aufmerksamkeit auf das ›opus‹ des Malers, mithin auf das Bild und dessen eigene Materialität und Artifizialität lenkt:

»Haec fere quum gemitus turgentia lumina promant
 Bellini poterat flere Ioannis opus.«

»Dies berichte, sobald die geschwellenen Augen Seufzer hervorbringen:
 Das Werk des Giovanni Bellini konnte weinen.«¹

Wendet sich der Moment des Triumphes der Malerei ausgerechnet mit jener Inschrift, in der die ›Macht‹ des Bildes gefeiert werden soll, unversehens in ihre größte Niederlage? Warum durchbricht der zweite Vers die Konzentration auf das im Bild Dargestellte, das gerade erst mit allen Sinnen erfahrbar zu werden schien? Weshalb drängt sich der Künstler zwischen Betrachter und Bild, wo doch alles auf den Dialog zwischen den Heiligen im Bild und dem Gläubigen vor dem Gemälde angelegt ist?

Bevor sich solche Fragen stellen können, wird der Betrachter ganz von der emotionalen Intensität der dargestellten Szene gefangen genommen. Als Halbfiguren, im »dramatischen Close-up«,² sind Maria, Johannes und der Leichnam Jesu in die unmittelbare Nähe des Betrachters gerückt. Allein die Wand des Sarkophags trennt die Figurengruppe im Bild von der Außenwelt. Der Betrachter wird Zeuge eines ungewöhnlich intimen Augenblicks: Ein letztes Mal vor der Grablegung hält Maria ihren verstorbenen Sohn in den Armen. Ihr von Schmerz gezeichnetes Gesicht und die geröteten Augen des Evangelisten lassen etwas von der tiefen Trauer nachempfinden, von der dieser Moment des Abschieds erfüllt ist. Zugleich entsteht aber für einen Moment nochmals jene innige Nähe, die das besondere Verhältnis zwischen Mutter und Sohn auszeichnet.

So sehr auch in der frontalen Ansicht des Verstorbenen die ikonenhafte Darstellungsform der *imago pietatis* anklingen mag, hat Bellini doch alles getan, um dieser *meditatio mortis* eine außergewöhnliche, fast verstörende Lebendigkeit zu verleihen. Der unbedeckte Oberkörper Jesu ist anatomisch überzeugend dargestellt und lässt mit seiner Schönheit zugleich die göttliche Würde Christi ahnen. In seinem blassen Inkarnat deutet sich an, dass aus dem Leichnam jedes Leben entwichen ist. Besonders eindrucksvoll zeigt sich das Bemühen um eine wirklichkeitsnahe Wiedergabe in den Gesichtern von Maria und Johannes. Bellini scheute nicht davor zurück, die Darstellung von Trauer im Gesicht des Evangelisten nochmals zu steigern: Auf den Wangen zeichnen sich Tränen ab, und der geöffnete Mund lässt

¹ Zit. n. Johannes Grave, Tobias Leuker, *Bellini's Pietà in der Mailänder Brera. Manifest humanistischer Ausdruckskraft oder Anleitung zu devoter compassio?*, in: Johannes Grave, *Landchaften der Meditation. Giovanni Bellinis Assoziationsräume*, Freiburg i.Br. 2004, S. 117–130, hier S. 122.

² Vgl. Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Abo 1965.

auf ein Seufzen schließen. Mit der Evokation von Weinen und Klagen versuchte Bellini etwas zum Ausdruck zu bringen, was sich eigentlich jeder bildlichen Darstellung entzieht.

Mit dem ersten Vers stellt die Inschrift genau diese Leistung Bellinis heraus. Aller sprachlichen Probleme ungeachtet, die das in einer Capitalis geschriebene Distichon in sich birgt, greift es offenkundig jenes Seufzen auf, das sich vor allem im geöffneten Mund des Evangelisten andeutet. Erschwert wird das genaue Verständnis der Verse jedoch dadurch, dass sie keineswegs fehlerfrei sind: Versteht man mit dem überwiegenden Teil der Forschung das Wort »fere« als Adverb (im Sinne von »beinahe«), so weist das Distichon schwere Mängel in Zeitenfolge, Wortstellung und Prosodie auf. Wahrscheinlicher ist es daher, dass sich der Verfasser der Inschrift durch die Zwänge des Hexameters veranlasst sah, statt des geläufigen Imperativs »fer« (im Sinne von »trage« oder »berichte«) die mutmaßlich ursprünglichere Form »fere« zu verwenden.³ Bei der Wahl der Wortfolge »gemitus turgentia lumina« ließ er sich zudem durch eine Elegie von Properz anregen. Der römische Dichter hatte einen gefallenen Soldaten in einer Grabinschrift fragen lassen: »quid nostro gemitu turgentia lumina torques?«⁴ Die Forschung hat die Anspielung auf die Elegie des Properz wie auch die ganze Inschrift als Ausdruck des Anspruchs verstanden, dass dem Bild eine der Dichtung gleichrangige Sprachmächtigkeit eigen sei. Bellinis Malkunst messe sich mit der Dichtkunst der Alten; was zuvor nur im Medium der Sprache habe dargestellt werden können, komme jetzt auch im Bild zum Ausdruck.⁵ Hans Belting deutete die *Pietà* daher als ein Programmbild, in dem Bellini selbstbewusst Leon Battista Albertis neues Verständnis der Malerei aufgreife und in ein venezianisches Idiom übersetze. Ganz im Sinne von Albertis Traktat *De pictura* ziele das Gemälde darauf, den Betrachter durch die Darstellung von Gefühlen auch emotional zu beteiligen.⁶ Daniel Arasse hat die auf den ersten Blick so überzeugenden Übereinstimmungen zwischen Albertis Traktat und Bellinis Bild etwas differenzierter beschrieben und in der *Pietà* eine subtile Nuancierung der Vorgaben des Kunsttheoretikers gesehen. Mit dem (vermeintlichen) Adverb »fere« akzentuiere die Inschrift, dass das Bild das Weinen und Klagen aus eigener Kraft nicht ganz zur Darstellung bringen könne. Im Zusammenspiel von Bild und Inschrift werde aber das Begehren des Betrachters geweckt, sich das Geschehen mit allen Sinnen zu vergegenwärtigen, so dass dieser im Akt der Wahrnehmung schließlich ergänze, was dem Bild selbst fehle.⁷

Auf diese Weise lässt sich jedoch die entscheidende und zugleich höchst verstörende Pointe von Bellinis Inschrift kaum angemessen erklären. Dem Distichon eignet nämlich ein merkwürdiger Zwiespalt: Während der Hexameter die perfekte Vergegenwärtigung der dargestellten Trauerszene würdigt, lenkt der Pentameter die Aufmerksamkeit auf das Bild und seine Gemachtheit. Hans Belting, Daniel Arasse und Bernhard Ridderbos haben darin ein Symptom für eine Entwicklung gesehen, in der das traditionelle Andachtsbild zunehmend einer Neuinterpretation unterzogen worden sei. Wenngleich das Gemälde Bellinis noch immer den Gläubigen zur Devotion einladen sollte, erfordere es auch eine genuin ästhetische Wertschätzung.⁸ Doch scheint damit das Irritationspotenzial der Inschrift noch immer unterschätzt. Denn die beiden Verse durchkreuzen den Realitätseffekt, der zunächst mit der wirklichkeitsnahen Darstellungsform angestrebt zu sein scheint, nicht nur durch den Hinweis darauf, dass alles, was uns vor Augen steht, allein das Werk eines Malers ist. Vielmehr nötigen sie auch zu einer nahsichtigen Betrachtung, da nur der Blick aus nächster Nähe eine Lektüre der Verse zulässt. Diese Nahsicht spitzt die fast schon taktlose Annäherung an den Leichnam Jesu zu und stößt den Betrachter zugleich auf die materiellen

Grundbedingungen des flächigen, begrenzten Bildes. Der nahsichtige Blick auf das Bild bestätigt, was der zweite Vers der Inschrift impliziert: Alles, was der Betrachter sieht, ist bildlich vermittelt.

Mit diesem rezeptionsästhetischen Effekt ging es Bellini wohl kaum darum, seine künstlerische Meisterschaft herauszustellen. Es ist wenig plausibel, dass er den Betrachter in einen Realitätseffekt verstricken wollte, nur um sich selbst als dessen Urheber zu erkennen zu geben. Bellini scheint indes nach einem neuen Weg gesucht zu haben, um der spezifischen Herausforderung eines Sujets gerecht zu werden, das unter den Darstellungen Christi einen Sonderstatus einnehmen musste. Denn ungeachtet seiner Schönheit repräsentiert der Leichnam Jesu, den Maria und Johannes betrauern, allein die menschliche Natur Christi. Die *Pietà* kündigt vom Tod Jesu und davon, dass Christus in seiner göttlichen Natur nicht mehr zugegen ist. Thema des Bildes ist daher weniger die anschauliche Präsenz des Leichnams als vielmehr die Abwesenheit des Gottessohns. Da jedes Bild, sofern es als Bild wahrgenommen wird, immer auch den Schluss nahelegt, dass das Dargestellte selbst nicht anwesend ist, kann es diesen kritischen Moment angemessen zum Ausdruck bringen. Gerade indem sich das Bild als Darstellung zu erkennen gibt und sich nicht für das Dargestellte selbst ausgibt, lässt es den eigentlichen Gegenstand der Trauer, die Abwesenheit Christi, eindringlich erfahren. Wenn der Pentameter davon spricht, das Bild selbst könne weinen, so könnte genau diese Erfahrung gemeint sein: Sobald die Lektüre der Inschrift das Bildbewusstsein des Betrachters weckt, wiederholt sich im Unterschied zwischen bildlicher Darstellung und Dargestelltem nochmals die Differenz zwischen dem Leichnam Jesu und dem abwesenden Gottessohn.

Angesichts des dargestellten Geschehens ist es daher nur folgerichtig, dass das Bild seine eigene vergegenwärtigende Wirkung durchkreuzt und sich als Darstellung eines heilsgeschichtlichen Moments ausweist, der in der Vergangenheit liegt. So sehr das Gemälde dazu einlädt, sich die Trauer von Maria und Johannes mit allen Sinnen auszumalen, um sie in einem Akt der *compassio* nachzuempfinden, löst es den Betrachter doch zugleich aus dem Bann des Dargestellten. Indem sich Bellinis *Pietà* nicht darauf beschränkt, die Beweinungsszene zu vergegenwärtigen, sichert sie der Bildbetrachtung die Offenheit für das heilsgeschichtliche Ereignis, das den im Bild gezeigten Tod überwinden wird: die Auferstehung. Denn nur wer mit der Fixierung auf den Leichnam bricht, vermag sich für das vermeintlich Undenkbare, den Sieg über den Tod, zu öffnen. Das Bild kann diese Offenheit wahren, weil es die »Macht« seiner vergegenwärtigenden Wirkung gezielt eingeschränkt hat, um in seiner Ohnmacht ein Vermögen anderer Art zu entdecken.

³ Vgl. Grave, Leuker, Bellinis *Pietà* (wie Anm. 1), S. 119–122; ferner Włodzimierz Olszaniec, The Latin Inscription in Giovanni Bellini's *Pietà*, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Nr. 72, 2009, S. 233–236.

⁴ Propertius, *Elegiarum libri I*, 21. Vgl. Hans Belting, *Giovanni Bellini. Pietà. Ikone und Bilderzählung in der venezianischen Malerei*, Frankfurt a.M. 1985, S. 30.

⁵ Belting, *Giovanni Bellini* (wie Anm. 4), S. 30f., 41.

⁶ Vgl. ebd., S. 35; Tobias Burg, *Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Münster 2007, S. 317f.; Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini*, London 2008, S. 99f.

⁷ Daniel Arasse, *Giovanni Bellini et les limites de la mimésis: la Pietà de la Brera*, in: Thomas W. Gaehtgens (Hg.), *Künstlerischer Austausch – Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Bd. 2, Berlin 1993, S. 503–510, hier S. 507.

⁸ Vgl. Belting, *Giovanni Bellini* (wie Anm. 4); Arasse, *Giovanni Bellini* (wie Anm. 7), S. 506; Bernhard Ridderbos, *Mythic – religious – esthetic. Experiencing Bellini's Brera-Pietà*, in: Marcel Bax, Barend van Heusden, Wolfgang Wildgen (Hg.), *Semiotic Evolution and the Dynamics of Culture*, Bern u.a. 2004, S. 231–246.