

zweifellos geschmackvolle Einband von Woltmanns Holbein-Album innerhalb des Aufsatzes von Griener zweimal – wirkt die überaus sparsame Verwendung von farbigen Reproduktionen gegenüber der Fülle z. T. mäßiger Schwarzweiß-Abbildungen nicht mehr zeitgemäß¹⁴. Die beiden bei Müller behandelten Selbstbildnisse hingegen fehlen völlig, und auf eine Gegenüberstellung des Doppelbildnisses Erasmus/Petrus Aegidius wurde ohne erkennbare Not verzichtet.

Anhand der mehrfach behandelten und reproduzierten Werke, bisweilen aber auch an der Diktion der Aufsätze ist erkennbar, daß das Buch weithin nur die lediglich um den wissenschaftlichen Apparat erweiterten Vorträge zu versammeln scheint, ohne daß der eigentliche Zweck solcher Fachtagungen, nämlich der gelehrte Austausch, einen spürbaren Niederschlag gefunden hätte¹⁵. Wenn auch a posteriori kein Glanzlicht unter den zahlreichen Holbein-Publikationen zum Jubiläumsjahr 1997, läßt der Tagungsband – neben dem ungebrochenen Hang zu ikonographischer Überinterpretation – doch ahnen, was die kunstwissenschaftliche Methodenvielfalt ein und demselben Thema abzurufen vermag und künftig wohl auch noch abringen wird.

THOMAS SCHAUERTE

Berlin

14 Hinzu kommt das Fehlen jeglicher Maßangaben in den Bildtiteln, was etwa auf S. 61 beim Gruppenportrait Heinrichs VII. und Heinrichs VIII. mit ihren Gattinnen verdrießt – das verlorene Wandbild maß in der Breite vermutlich fast vier Meter, die gezeigte Kopie von Leemput hingegen kaum einen – und zu einer besonders mißlichen Konstellation führt, da der zu vergleichende Buchholzschnitt unmittelbar daneben um ein gutes Drittel größer erscheint.

15 Eine Ausnahme bildet etwa der Beitrag Erika Michaels.

Richard Cocke: Paolo Veronese. Piety and Display in an Age of Religious Reform; Aldershot: Ashgate; 2001; 231 S., 117 Abb., davon 26 in Farbe; ISBN 0-7564-0201-X; \$ 98,-

Von den großen venezianischen Malern der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist Paolo Veronese sicherlich der am wenigsten studierte. Während im letzten Jahrzehnt wichtige Bücher zu Jacopo Bassano und Tintoretto erschienen, wird Veronese weiterhin von der Forschung vernachlässigt¹. Ursächlich dafür ist paradoxerweise vermutlich gerade die Zugänglichkeit seiner Kunst. Im Vergleich mit den oftmals komplizierten, undurchdringlichen Werken seiner Zeitgenossen erscheinen Veroneses Bilder nämlich auf den ersten Blick oberflächlich und schlichtweg dekorativ. Immer noch haftet ihm der Ruf eines zwar technisch brillanten, jedoch letztlich geschmacklerischen Malers an, dessen kalte und leidenschaftslosen Bilder der genußsüchtigen

1 BERNARD AIKEMA: Jacopo Bassano and His Public. Moralizing Pictures in an Age of Reform, ca. 1535–1600; Princeton 1996; PAOLO BERDINI: The Religious Art of Jacopo Bassano. Painting as Visual Exegesis; Cambridge 1997; TOM NICHOLS: Tintoretto. Tradition and Identity; London 1999.

venezianischen Oberschicht zuarbeiten. Besonders seinen berühmten Villen- und Palastdekorationen sowie den scheinbar so weltlichen Abendmahlvariationen verdankt er dieses Ansehen. Dabei wird jedoch übersehen, daß viele seiner religiösen Bilder, zumal die des Spätwerks, eine ganz andere, weitaus innerlichere Bildsprache wählen.

Umso begrüßenswerter ist deshalb das Anliegen von Richard Cockes hier anzuzeigendem Buch, die religiösen Aspekte von Veronese zu behandeln. Kaum ein Forscher erscheint qualifizierter für ein solches Unterfangen als der an der Universität in East Anglia, Norwich, lehrende Cocke, der sich seit über dreißig Jahren mit dem Maler aus Verona beschäftigt und dabei neben zahlreichen Aufsätzen einen Gesamtkatalog der Zeichnungen verfaßt hat. Die Spannweite der von Cocke behandelten Aspekte ist ebenfalls beeindruckend, verdanken wir ihm neben Stilanalysen doch auch wichtige Aufsätze zum weiterhin rätselhaften Bildprogramm der Fresken in der Villa Maser und zur kontroversen Dekorumsfrage der Festmahlsdarstellungen².

Doch um es gleich vorweg zu sagen, Cockes schmales Buch bietet kaum mehr als einen ersten Schritt in die richtige Richtung. Obwohl er bereits im Titel auf den historischen Kontext der Gegenreformation verweist, wird dieser im Text fast völlig ausgeklammert. Zwar stellt Cocke seinen Ausführungen eine allgemeine Charakterisierung der politisch-historischen Situation im Venedig des 16. Jahrhunderts voran (S. 49–56), aber die dort erwähnten Zusammenhänge werden in den einzelnen Bildanalysen nur selten wieder aufgegriffen. Statt dessen beschränkt sich Cocke auf Bildbeschreibungen und die stilistische Einordnung der einzelnen Bilder in die künstlerische Entwicklung Veroneses. In fünf Kapiteln und einer langen Einleitung durchschreitet er das Werk folglich nahezu chronologisch, wobei er allerdings zwischen öffentlichen und privaten Aufträgen unterscheidet. So beschreibt er den frühen Veronese in Verona (Kapitel 1), die erste Phase in Venedig bis zum Abschluß des Tridentinischen Konzils (Kapitel 2), die zweite Phase in Venedig bis zu seinem Tod 1588 (Kapitel 3), um sich dann den privaten Aufträgen zuzuwenden (Kapitel 4) und schließlich in einem gesonderten Abschnitt Veroneses berühmte Festmahlsdarstellungen zu untersuchen (Kapitel 5). Dem folgt im Anhang ein kurzer Katalog der wichtigsten religiösen Bilder Veroneses und schließlich ein thematisch gruppiertes Verzeichnis sämtlicher von ihm erwähnten Werke.

Ein Hauptanliegen des Buches sind dabei Datierungsfragen, wobei Cocke hier seine genaue Kenntnis von Veroneses zeichnerischem Werk zugute kommt. Manche dieser Datierungen sind dabei durchaus kontrovers, was freilich als Stärke zu werten ist. So insistiert er beispielsweise auf der Gültigkeit der oft bezweiferten Inschrift des Madrider „Christus unter den Schriftgelehrten“, derzufolge das Bild 1548 entstanden sein muß, und womit es das erste überlieferte Werk des Veronesers darstelle (S. 1–3). Für viele Kritiker ist jedoch die Raumaufteilung dieses Bildes zu souverän für einen Zwanzigjährigen, die Darstellung der antikisierenden Architektur zu gelehrt und die

2 RICHARD COCKE: Veronese's Drawings. A catalogue raisonné; London 1984; RICHARD COCKE: Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 35, 1972, S. 226–46; RICHARD COCKE: Venice, Decorum and Veronese, in: *Nuovi studi su Paolo Veronese*; Hrsg. Massimo Gemin; Venedig 1990, S. 241–55.

der Figuren zu monumental³. Gerade auch im Vergleich mit den stilistischen Unsicherheiten anderer Frühwerke, wie der „Auferweckung der Tochter des Jairus“ (c. 1546) oder der Pala Giustinian in San Francesco della Vigna (1551), muß dieses Bild tatsächlich verwundern. Doch interessanterweise beobachtet Cocke in Veroneses stilistischer Entwicklung ein ständiges Changieren zwischen der venezianischen Tradition und zentralitalienischen Einflüssen. Eine zeitliche Einordnung seiner Bilder allein nach formalen Kriterien ist also schwierig. Veronese muß sich den Vorlieben seiner Auftraggeber angepaßt haben.

Diese Stilvielfalt ist ein faszinierendes Merkmal von Veroneses Kunst und verdient eine eingehendere Untersuchung. Gerade im Spätwerk ist sie frappierend. Im Einklang mit der Forschung beobachtet Cocke hier eine Wendung zu einer neuen, privat anmutenden Frömmigkeit (S. 36–41). In Bildern wie der „Kreuzigung“ im Louvre (1582) oder dem San Pantalon-Altarbild (1587) verdunkelt sich Veroneses Palette, und dramatische Hell-Dunkel Kontraste bestimmen die Lichtgebung. Eine inhaltliche Konzentration auf die Heilslehre ist hier festzustellen, verbunden mit einer neuen Einfachheit der Gebäude, Gewänder und Ausdrucksformen. Cocke macht die neue Mentalität der Gegenreformation für diesen Wandel verantwortlich; Veroneses Spätstil zeige „his, and his patrons, responsiveness to the Catholic reform movement (S. 39)“. So eindeutig verhält es sich jedoch leider nicht, denn in Bildern wie der Madrider „Verkündigung“ (1583) oder auch der „Anbetung der Könige“ (1583) in San Giuseppe herrscht weiterhin die alte Veronese-Pracht vor⁴. Ob und wie sich in diesen Bildern der Geist der Gegenreformation manifestiert, muß für jeden Einzelfall geklärt werden. Untersuchungen zu den Auftraggebern könnten hier weiterhelfen. Gerade die „Anbetung“ in San Giuseppe böte sich für eine solche Studie an, denn deren Auftraggeber, Girolamo Grimani, war ein einflußreicher Politiker und zudem ein Freund Veroneses⁵.

Bereits auf der ersten Seite seines Buches deutet Cocke jedoch an, daß von ihm solche kontextuellen Untersuchungen nicht zu erwarten sind: „Down to his death in 1588 he [Veronese] remained a private figure. Contemporary references are brief and focus on his work, rather than personality, and his letters are concerned with the business of his landholdings in Treviso, rather than his extensive circles of patrons. [...] Discussion has, therefore, to focus on his work“. Damit macht es sich Cocke natürlich

3 WILLIAM R. REARICK: *The Art of Paolo Veronese 1528–1588*; Ausstellungskatalog Washington 1988, S. 57; und zuletzt ANDREAS PRIEVER: *Paolo Caliari, genannt Veronese, 1528–1588*; Köln 2000, S. 83. Beide datieren das Bild um 1566/67.

4 Auch W. R. Rearick macht es sich hier letztlich zu leicht, indem er all diese Werke der Werkstatt zuschreibt, da diese die neue Entwicklung des Meisters aufgrund mangelnden Talents nicht mitmachen konnte. Dennoch stellt Rearicks Aufsatz, den Cocke erstaunlicherweise nicht in seine umfangreiche Bibliographie aufnimmt, sicherlich die anregendste Stilanalyse des „Spätwerks“ Veroneses dar: WILLIAM R. REARICK: *The 'Twilight' of Paolo Veronese*, in: *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*; Hrsg. Vittore Branca und Carlo Ossola; Florenz 1991, S. 237–253.

5 Eine (undatierte) gemeinsame Romreise ist überliefert. THOMAS MARTIN bietet einen ersten Ansatz für eine Untersuchung des Altarbildes in Hinblick auf die Grimani-Familie (Grimani patronage in S. Giuseppe di Castello: Veronese, Vittoria and Smeraldi, in: *The Burlington Magazine* 133, 1991, S. 825–833.

ein wenig zu leicht, denn auch wenn Veronese sich nicht direkt zu seinen Auftraggebern äußert, so sollten wir uns doch darum bemühen – wie im Beispiel der Grimani –, deren politisch-religiöse Positionen zu rekonstruieren. Darüber hinaus bietet freilich die Ikonographie der Bilder oftmals wichtige Hinweise für ein spezifischeres Verständnis der religiösen Inhalte⁶.

Bezeichnend für Cockes Vorgehen ist seine flüchtige Erwähnung von Veroneses spektakulärem Inquisitionsprozeß (S. 179). Veronese wurde 1573 von der Inquisition vorgeworfen, in seinem „Abendmahl“ für SS. Giovanni e Paolo (1573, jetzt in der Accademia) das katholische Dekor zu verletzen, weil es deutsche Landsknechte (also Lutheraner) zeige und so manch andere unschickliche Figuren wie Narrenzwerge und aus der Nase blutende Diener. Angesichts dieser Anschuldigungen ist es erstaunlich, wie selbstbewußt und brüsk Veronese vor dem Tribunal auftritt und wie milde die Maßnahmen der Inquisition ausfallen, die Veronese dann noch nicht einmal befolgt (Er wird beauftragt, das Bild nachzubessern, so daß es einem Abendmahl angemessen sei. Statt dessen benennt er es lediglich in „Gastmahl im Hause Levi“ um). Dieses ungewöhnliche Verhalten sowie die Tatsache, daß Veronese offenbar selber nicht so recht wußte, welches Thema er hier eigentlich dargestellt habe (auf die Frage nach dem Thema des Bildes antwortete er, „Dieses ist ein Bild mit dem Abendmahl, das Jesus Christus mit seinen Jüngern im Hause des Simon feierte“), ist immer noch erstaunlich, obwohl sich natürlich diverse Kunsthistoriker damit beschäftigt haben⁷. In einem Buch, das sich mit dem religiösen Werk Veroneses auseinandersetzt und eingangs den Mangel an überlieferten Dokumenten beklagt, hätte diese Episode eigentlich eine zentrale Rolle spielen müssen.

Diese methodologischen Mängel und Oberflächlichkeiten sind umso bedauerlicher, als Cocke mit einigen interessanten Einzelbeobachtungen aufwartet. So bemerkt er beispielsweise, daß bei der berühmten „Pietà“ in der Eremitage, „in its original position, on the altar of the Pietà in SS. Giovanni e Paolo, the wounds in Christ's side and hands would have framed the chalice raised at the climax of the Eucharistic mass“ (S. 80). Und hinsichtlich des selten beachteten Altars in San Polo verweist er darauf, daß Joachim und Anna auf einem zerbrochenen antiken Gesimsfragment knien, was den Triumph des Christentums über das Heidentum versinnbildliche (S. 39). Es wäre nun spannend, den Implikationen dieser Beobachtungen nachzugehen.

Entgegen seiner Ankündigung im Titel bewegt sich Cockes Buch von Anfang an unentschlossen zwischen der Form einer Künstlermonographie und der einer thematisch ausgerichteten Studie hin und her. Wie die chronologische Gliederung und der Katalog im Anhang verdeutlichen, ist Cocke darum bemüht, möglichst viele Bilder und Aspekte von Veroneses Schaffen zu berücksichtigen. Seine Beschränkung auf die religiösen Werke wirkt dabei oftmals halbherzig. Vermutlich hätte sich Cocke also

6 Für eine exemplarische ikonographische Untersuchung siehe BERNARD AIKEMA, *L'immagine devozionale nell'opera di Paolo Veronese*, in: *Nuovi studi su Paolo Veronese* (wie Anm. 29), S. 191–203.

7 Zuletzt PAUL H. KAPLAN: *Veronese and the Inquisition: The Geopolitical Context*, in: *Suspended License. Censorship and the Visual Arts*; Hrsg. Elizabeth C. Childs; Seattle 1997, S. 85–125.

von Anfang an für eine Monographie entscheiden sollen, eignet sich doch auch der von ihm angestrebte Typ von Kunstgeschichte weitaus besser für diese Art der Darstellung.

BENJAMIN PAUL
Harvard University
Cambridge MA.

Stephanie Goda Tasch: Studien zum weiblichen Rollenporträt in England von Anthonis van Dyck bis Joshua Reynolds; Weimar: VDG 1999; 389 S., 111 SW-Abb.; ISBN 3-89739-029-9; € 61,90

„Lady Sarah [...] never did sacrifice to the Graces [...] she used to play cricket and eat beefsteaks“. Diese oft zitierte Äußerung von Hester Thrale, mit der sie das 1765 von Joshua Reynolds gemalte Bildnis der „Lady Sarah Bunbury, den Grazien opfernd“ (The Art Institute of Chicago) kommentierte, umreißt in aller Kürze und überaus treffend die Problematik jenes Porträttyps, dem die vorliegende Studie von Stephanie Goda Tasch gewidmet ist. Das Rollenbildnis lebt (oder scheitert auch) durch die ihm inhärente Spannung zwischen einer bestimmten Person und der ihr im Bild zugeordneten Verkleidung. Ungeachtet des schmalen Grates, der dabei Nobilitierung von Persiflage trennt, erfreute sich vor allem die weibliche Variante dieses Porträttyps in der englischen Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Offensichtlich sollte der den Frauen nachgesagte Mangel an Charakter (de facto an repräsentativen realen „Rollen“) durch Zuteilung einer im weitesten Sinne mythologischen Identifikationsfigur wettgemacht werden. Damit verraten die weiblichen Rollenbildnisse aber nicht nur mehr über die Selbsteinschätzung eines Modells als andere Porträttypen – deren Zeichencodes subtiler, für Nichtkünstler schwer verbalisier- und damit beeinflussbar sind –, sondern auch viel über gesellschaftliche Ideale und Geschlechterkonstruktionen ihrer Zeit und Kultur. Und sie sind – vor allem im 18. Jahrhundert – auch von kunsttheoretischer Relevanz, zumal die Nobilitierung der Bildgattung durch Annäherung an die Historienmalerei ein entscheidendes Movens für die Wahl dieser Porträtvariante ist.

Trotz der Popularität und Bedeutung der weiblichen Rollenbildnisse im 17. und 18. Jahrhundert sind übergreifende Untersuchungen zu diesem Thema selten; wichtige Denkansätze finden sich aber schon bei Edgar Wind¹ oder neuerdings bei Gill Perry². Zumeist beschränkt sich die Auseinandersetzung mit dem Phänomen auf einzelne Bilder oder Bilderserien³. Die Diskussion des Materials in einem größeren Zu-

1 EDGAR WIND: Studies in Allegorical Portraiture, in: *Journal of the Warburg Institute* 1, 1937/38, S. 138–162.

2 GILL PERRY: Women in disguise. Likeness, the Grand Style and the conventions of feminine portraiture in the works of Sir Joshua Reynolds, in: *Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture*; Hrsg. Gill Perry & Michael Rossington; Manchester 1994, S. 18–40.

3 Vgl. MARCIA POINTON: Porträt und Allegorie. Reynolds' ‚Three Ladies Adorning a Term of Hy-men‘, in: *Allegorien und Geschlechterdifferenz*; Hrsg.: Sigrid Schade, Monika Wagner & Sigrid Weigel;