

wurden; in Florenz, zum Beispiel, standen die Franziskaner in der Gunst obenan (Sta. Croce), in Venedig die Dominikaner. Debra Pincus betont diesen Aspekt selbst deutlich genug: „What is important to bear in mind is that burial in the cappella maggiore at SS. Giovanni e Paolo takes place in the context of patrician burial“ (S. 150). Sie verfällt dann jedoch wieder ihrer *idée fixe* von den Herrschergräbern, indem sie das Grabmal des Dogen Giovanni Dolfin (1356–1361), das sich an der linken Wand der Cappella Maggiore befand, mit den Grabmalern Kaiser Heinrichs VII. in Pisa und König Roberts des Weisen in Neapel vergleicht (S. 151); beide Grabmäler hatten (bzw. haben) ihren Ort im Scheitel der Cappella maggiore, unmittelbar hinter und über dem Hochaltar. Das Dogengrab folgt gerade nicht diesem Vorbild von allerhöchstem Anspruch – was noch auffälliger erscheint, wenn man bedenkt, daß selbst für den Paduaner Bankier Enrico Scrovegni ein Grabmal in entsprechender Position errichtet werden konnte.

Die anspruchsvolle Studie von Debra Pincus möchte die untersuchten Dogengräber als visuelle Dokumente der politischen Theorie Venedigs deuten; aber leider hat man allzuoft den Eindruck, daß die aufgebürdete Bedeutungslast die Monumente hindert, sich in ihrer eigenen Sprache vernehmlich zu machen.

VOLKER HERZNER

Institut für Kunstwissenschaft  
Universität Landau

**Paul Hills: Venetian colour.** Marble, mosaic, painting and glass 1250–1550; New Haven und London: Yale University Press 1999; 247 S. mit 254 farb. Abb.; ISBN 0-300-08135-9; £ 35.–

Über einen Zeitraum von mehr als zwanzig Jahren hinweg hat Paul Hills, wie der englische Universitätsprofessor im Vorwort schreibt, jährlich drei Monate in Venedig verbracht. Als Ergebnis solcher intimen Vertrautheit mit der Lagunenstadt legt er in einer umfassenden Studie seine Vorstellungen von „Venetian colour“ vor. Tatsächlich bezeugt jede Zeile des Buches den immensen Wissens- und Erfahrungsschatz des Autors, aus dem er zu schöpfen vermag. Und der Verlag hat keine Mühe gescheut, das Werk in einer Ausstattung zu präsentieren, die heutzutage selten geworden ist. Damit sind nicht so sehr die unvergleichlich eindrucksvollen (jedoch anonymen) Photos von San Marco und anderen venezianischen Bauwerken gemeint, auch nicht die durchweg hervorragende Qualität der Farbabbildungen; besonders zu würdigen ist vielmehr die Entscheidung, die Gemälde stets vollständig innerhalb des Satzspiegels zu reproduzieren, so daß sie weder durch den Seitenrand beschnitten noch durch den Falz in ihrer Lesbarkeit beeinträchtigt werden. Details der Gemälde, die es in großer Anzahl gibt, füllen dagegen die Seiten bis zu den Rändern, aber hier macht diese willkürliche Begrenzung nichts aus, da es sich ohnehin um Ausschnitte handelt. Selbst renommierte Verlage scheuen ja heute nicht vor der Barbarei zurück, Gemälde über den Falz hinweg auf Doppelseiten zu reproduzieren und oft auch

noch durch den Seitenrand zu beschneiden. – Mit welchem Publikum rechnet man da eigentlich?

Es ist die Absicht von Hills, die Farbe als das Herzstück der venezianischen Sehkultur darzustellen, wozu es aber nicht ausreicht, sich auf die Geschichte der Malerei zu beschränken; erst wenn auch die Farbigkeit des Marmors, der Mosaiken, des Glases, der Kleidung und des reflektierenden Wassers der Kanäle in die Betrachtung miteinbezogen würden, sei es möglich, Funktion und Ursprung der venezianischen Farbe zu verstehen. In diesem umfassenden Sinne werde hier zum ersten Mal, wie es im Klappentext heißt, die venezianische Farbe in ihren Beziehungen zu sozialen, kulturellen und topographischen Faktoren untersucht. Der Autor möchte zeigen, „that Venetian colour – in buildings, table-glass and dress as well as paintings – was the product of a lagoon site and a mercantile culture“.

Der Einfluß der spezifischen Umweltbedingungen der Lagunenstadt auf den venezianischen Kolorismus ist natürlich immer voller Emphase betont worden. Venedig wird damit freilich ein Ausnahmestatus zugestanden, wie man ihn keiner anderen Kunstlandschaft einräumen würde. Hills ist ein überzeugter Anhänger der „Milieu-Theorie“, man könnte sogar sagen, er stellt sich an die Spitze dieser Phalanx. Nachdrücklich betont er die Wirkungen, die ein solcher Ort notwendigerweise auf seine Bewohner gehabt haben müsse: „The setting of a city amidst water also involved attitudes to space and colour that are historically specific, more mental than retinal but in turn informing vision“ (S. 9). Das ist die eine Prämisse; die andere erwächst aus der „mercantile culture“ und betrifft den unerhörten Reichtum Venedigs, der angesichts der vorgegebenen Enge der Stadt kaum eine andere Möglichkeit gehabt habe, als sich in Kostbarkeit und Farbenpracht des Baumaterials zu äußern: „Venetians of necessity came to prefer preciousness of material and richness of colour to grandeur of scale. Florence is a city of stone, Venice of encrustation. [...] where Florence proclaims strength, Venice parades wealth“ (S. 12).

Die Gliederung des Buches in neun Kapitel spiegelt das Vorhaben von Hills sehr genau. Das erste Kapitel, „Living on a Lagoon“ überschrieben, schildert die von Farbe und Wasserreflexen, Licht und Gegenlicht, Nähe und Ferne bestimmten Wahrnehmungen in der Lagunenstadt, die – so der Autor – zum Verwischen der Grenzen zwischen Natur und Kunst führen würden (S. 21). Hills sieht sich daher völlig legitimiert, künstlerische Wirkungen durch Verweise auf natürliche Lichtsituationen in der Lagunenstadt zu erläutern. Ein Beispiel, das sich auf den Goldgrund in San Marco bezieht, möge genügen: „To call this gold the background for the figurative mosaics is misleading, for, like the marble below, it is a clothing of the building itself; the golden mosaic wraps around its grand shapes, and in softening its corners to curves it prompts sparkling highlights to play on them and animate their surfaces. [...] Like the light on water in the Venetian canals at dusk, the gold background oscillates between extremes of brilliance and darkness, changing as the viewer moves“ (S. 47).

Kapitel 2, aus dem eben zitiert wurde, ist zur Gänze San Marco gewidmet, als der Staatskirche im Brennpunkt der „civic piety“. Dieser Kirche komme die gleiche Bedeutung zu wie den topographischen Bedingungen der Lagunenstadt. San Marco

habe den Venezianern und vor allem den venezianischen Malern das maßgebende Beispiel dafür vor Augen gestellt, Farbe nicht nach den hierarchischen Erfordernissen der *historia* einzusetzen, sondern einfach zur Schaustellung und als Schmuck – „per adornamento“ (S. 24). Immer wieder, auch in späteren Kapiteln, verweist Hills darauf, welch fundamentale Bedeutung die Marmor- und Mosaikausstattung von San Marco für die großen venezianischen Maler, insbesondere für Giovanni Bellini und Tizian, gehabt habe, nicht nur für bestimmte koloristische Präferenzen, sondern auch – zumal bei Tizian – für die Pinselführung. Die Bedeutung der geäderten Marmorscheiben für die Wahrnehmung von Farbe ist gewissermaßen ein Leitmotiv des Buches: „In the history of Venetian colour, pleasure in wayward undulation of veining is inseparable from pleasure in colour itself“ (S. 46).

Die Ausführungen über die Polychromie der Fassade von San Marco (und die entsprechenden Photos) wären nicht möglich gewesen ohne die Restaurierungen der letzten Jahrzehnte, die die ursprüngliche Farbenpracht der verschiedenen Marmorarten und der Inkrustationen haben wiedererstehen lassen. Das Gleiche gilt für die stattliche Reihe der Bauten, darunter Dogenpalast, Ca'd'Oro und Porta della Carta, deren Farbigkeit im dritten Kapitel – „Polychromy in Early Fifteenth-Century Architecture and Sculpture“ – analysiert wird. Die Farbigkeit der Bauwerke, die sich vorzugsweise der Farbkontraste Blau/Gold und Rot/Weiß bedient, wird einerseits als Ausdruck eines unvergleichlichen Luxus' verstanden und andererseits als ein Mittel, den gewohnten statischen Faktoren architektonischer Ordnung entgegenzuwirken, zum Beispiel, im Blick auf den Dogenpalast: „In this marine site, where the three-dimensional force of mouldings is sapped, colour differences lend order to architecture“ (S. 68).

In Kapitel 4, „Humanist priorities: Ornament and representation“, kommen die Widerstände zur Sprache, die die Kunsttheorie der frühen Humanisten für den venezianischen Kolorismus mit sich gebracht habe, denn die Anhänger der „Wissenschaft von der Malerei“ traten für den durch Gestaltung mittels der Linie zu gewährleistenden Vorrang der menschlichen Figur ein und mißtrauten, gestützt auf antike moralisierende Anschauungen, der Farbe als sinnverhaftet und sinnverwirrend. Die Venezianer hätten sich dadurch jedoch nicht beirren lassen; indem sie – wie Hills an Werken der Buchmalerei demonstriert – dem farbigen Grund ihre besondere Aufmerksamkeit schenkten, erreichten sie gerade die Vereinheitlichung der farbigen Bildfläche: „Like the waves lapping Venice, colour floods in from the margins“ (S. 107).

Das Fließende des venezianischen Farbenspiels habe außerordentlich vielfältige und fruchtbare Anwendungsmöglichkeiten in den Tafelgläsern der Jahrzehnte um 1500 gefunden, denen folgerichtig das fünfte Kapitel, „Transparency, *lucidezza* and the colours of glass“, gewidmet ist. Zunächst verfolgt Hills das allgemeine Streben nach größerer Leuchtkraft der Farben, das eine größere Helligkeit mit intensiverer Farbtiefe zu vereinen suchte, wofür die Mosaiken der Mascoli-Kapelle (1430–1450 ca.) in San Marco als Beispiel dienen. Ihren Höhepunkt habe die Freude an den transluziden Farben aber in den Tafelgläsern erreicht, die noch heute einen Ruhmestitel Venedigs darstellen. Und von hier aus knüpft nun Hills erstmals eine enge Verbin-

dung zu Giovanni Bellini, der, noch vor Giorgione und Tizian, der Maler ist, mit dem sich der Autor in seinem Buch am intensivsten beschäftigt: „Giovanni Bellini's ‚Agony in the Garden‘ is datable to the 1460s, a decade when chalcedony glass was a rare novelty“ (S. 119). Er vergleicht das Bild mit einem Gefäß der Wallace Collection, das 20 Jahre jünger sein könne, jedoch derselben Sehkultur angehöre und somit wesentliche Aufschlüsse über den venezianischen Farbgeschmack des Quattrocento gewähre. Das Gemeinsame sieht Hills wiederum im dynamischen, keiner festgelegten Regel folgenden Spiel der Farben: „Goblet and painting both imitate the qualities of marble and both have much in common with water“.

Auch das *sfumato* in Bellinis Spätwerk, etwa der „Jungen Frau mit Spiegel“ in Wien, führt Hills auf die Erfahrungen des Künstlers mit Muranoglas zurück, die wichtiger gewesen seien als alle möglichen Anregungen durch Leonardo. „The crystalline and the glowing, the transparent, the opaque and the translucent – all qualities of Murano glass – Bellini transformed in pictorial synthesis“ (S. 131).

In den letzten vier Kapiteln (6-9) steht dann endgültig die Malerei im Mittelpunkt des Interesses, genauer gesagt: Es sind die koloristischen und maltechnischen Aspekte der Malerei, die Hills nun untersucht. Schon die Titel lassen erkennen, wo die Schwerpunkte des Interesses liegen: „Pigments and colour preferences in the time of Giovanni Bellini“ (Kapitel 6); „Giovanni Bellini's light and the rise of the picture“ (Kapitel 7); „Silks, dyes and the discrimination of colours, 1470–1530“ (Kapitel 8); „The triumph of tone and *macchia*“ (Kapitel 9).

Die Fülle der Beobachtungen, die Hills mitteilt, kann hier auch nicht andeutungsweise umrissen werden. Er stützt sich auf die neuesten maltechnischen Untersuchungen und fügt die so gewonnenen Erkenntnisse zu einem facettenreichen Bild zusammen, indem er ihnen die historischen Begriffe für Farben, Materialien und Techniken zuordnet, die er den zeitgenössischen Quellen – von denen ihm keine einzige unbekannt zu sein scheint – entnimmt. Hills schildert beispielsweise, wie Bellini auf das reine Gelb, das er in frühen Werken noch verwendet, später zugunsten von weniger grellen Tönen verzichtet, die sich harmonischer in die Gesamtfarbigkeit des Bildes einfügen: dunkles Gelb, Ocker, Braun; und überhaupt, wie dann Braun, nicht nur bei Bellini, eine allgemeine Aufwertung erfährt. Er betont die grundlegende Bedeutung der venezianischen Druckgraphik – nicht zuletzt derjenigen von Tizian selbst – für die Herausbildung von Tizians frei modellierendem Pinselstrich. Die Färber Venedigs hätten in ihren Satzungen mehr Rottöne für die Färbung von Stoffen unterschieden als in jeder anderen Stadt, weswegen auch die große Palette der venezianischen Rottöne nicht verwundern könne. Die Bevorzugung schwarzer Kleidung aus kostbarsten Stoffen mit den unterschiedlichsten Strukturen durch die venezianische Aristokratie habe eben auch Tizian zu *dem* Maler der Farbe Schwarz werden lassen.

Es werden in diesem Sinne vielfach Parallelen zwischen der Malerei und Aspekten der damaligen Lebenswirklichkeit aufgezeigt; aber auch die langwirkenden Faktoren der Lagunenstadt – Hills selbst spricht wiederholt von der *longue durée* – werden immer wieder betont. So beschließt Paul Hills sein Buch denn auch mit einer Würdigung der Kunst Tizians, die hervorhebt, daß die gesamte Bildfläche die

Aufmerksamkeit sowohl des Künstlers als auch des Betrachters beanspruche: „As I have attempted to show, the city of Venice itself – the flecks of colour in its marbles, the sheen of its velvets and satins, the mobile play of its reflections on water, the hard-to-focus interchanges of light and darkness – nurtured this peculiar distribution of attention, this *pittura di macchia*“ (S. 226).

Hills kommt natürlich auch mehrfach auf die *disegno-colore*-Debatte zu sprechen. Wie oben schon kurz berührt, gab es bereits in der Antike eine moralische Beurteilung des Verhältnisses von Linie und Farbe; die Modellierung mittels der Linie, unter Verzicht auf die Farbe, wurde von Aristoteles als eine geistige Leistung gewürdigt, während Plato, Plinius und Seneca die Farbe verächtlich machten, weil sie täuschend und verführerisch auf die Sinne wirke und sogar die Tugend zu gefährden vermöge. Die Humanisten übernahmen diese Vorstellungen, die dann durch Vasari als die verbindliche Kunsttheorie sanktioniert wurden. Es konnte aber nicht ausbleiben, daß die Venezianer sich herausgefordert sahen; als Antwort veröffentlichte Lodovico Dolce 1557 seine Schrift „L’Aretino“, in der er den venezianischen Gebrauch der Farbe verteidigte. – Hills hatte bereits im Vorwort angekündigt, daß im Lichte seiner Untersuchungen der venezianischen Farbkultur über drei Jahrhunderte hinweg „the *disegno-colore* debate turns out to be relatively insignificant“ (S. IX). Jetzt sieht er sich bestätigt: „If, by the mid-sixteenth century, literature was reacting to painting, rather than vice versa, texts on *disegno* and *colorito* probably reveal more about the topoi of literary debate than the practice of the painter with his brushes“ (S. 219).

Diese Feststellung ist sicher richtig, dennoch stellt sich die Frage, ob diese „Debatte“ tatsächlich als „relatively insignificant“ beiseite geschoben werden kann, denn sie hat schließlich in gar nicht zu überschätzendem Maße dazu beigetragen, Verständnis für die Eigentümlichkeiten der venezianischen Kunst zu entwickeln. Ludovico Dolces „Verteidigung der Farbe“ benennt bereits – wie auch Hills betont – das Wesentliche des venezianischen Umgangs mit der Farbe: „To handle colours pictorially it is necessary to understand their relationships, their *convvenevolezza*, and how to blend them to achieve harmony, or *unione*. Here we reach the heart of the critical distinction between *colori*, colours, and *colorito*, colouring“ (S. 220). Gerade die Antithese *disegno* – *colorito* beförderte die Einsicht in die spezifischen Bedingungen einer Gestaltungsweise, die sich primär der Farbe bedient. Es sei hier nur an die immer noch wichtige Studie von ERICH VON DER BERCKEN: Untersuchungen zur Geschichte der Farbgebung in der venezianischen Malerei (Parchim 1914) erinnert, die ohne Milieutheorie auskommt und in deren Nachfolge auch die Forschungen von THEODOR HETZER stehen.

Hills legt – als der konsequente Vertreter der Milieutheorie, der er ist – dagegen den Akzent vor allem auf die Konditionierung der Künstler durch ihre besonderen Seherfahrungen. Künstlerische Gestaltung ist aber zweifellos nicht nur Wirkung von Seherfahrungen, es kommen andere Bedingungen hinzu, wozu natürlich auch die „Autonomie der Form“ (Adorno) zählt. Der häufige Verweis auf das Schwappen des Wassers in den Kanälen Venedigs ist zwar sehr poetisch, ist damit aber dem Verständnis von Gestaltungsprinzipien gedient? Ist der venezianische Gebrauch der

Farbe – im Sinne von *colorito* – tatsächlich in erster Linie ein Mittel, die Wirklichkeit in ihrer ganzen Vielfalt wiederzugeben?

In Fällen, wo es schwerfällt, entsprechende Seherfahrungen anzuführen, wie bei dem goldenen Licht der „Pala di San Giobbe“ von Giovanni Bellini, nimmt Hills überraschenderweise zu einer politischen Deutung Zuflucht: „In the last quarter of the fifteenth century, in the aftermath of the fall of Constantinople and in the face of the renewal of Turkish threats to their religion and empire, Venetians grew more conscious of their historic links to Byzantium and Greece: in church building they repeated the plan of the central dome and crossing of San Marco, and in the fictive apses and semi-domes of altarpieces they faithfully imitated its golden mosaic: *aurum* – gold – becomes *aura*“ (S. 157). Überraschend ist diese Interpretation auch deshalb, weil in der Darstellung von Hills politische oder gesellschaftliche Faktoren sonst nur ganz am Rande eine Rolle spielen. Während aber hier der Bezug auf politische Ereignisse doch allzu vordergründig erscheint, ist es gewiß notwendig, nach möglichen tieferliegenden Beziehungen zwischen künstlerischen Gestaltungsweisen und gesellschaftlichen Strukturen in Venedig zu fragen. Immerhin ist es eine Tatsache, daß die venezianische Kunst in ihrer durch das *colorito* bestimmten Eigenart in dem Moment ihr Ende fand, als auch die Serenissima unterging, während sich die venezianische Topographie doch bis heute nicht geändert hat (vgl. dazu VOLKER HERZNER: „Die Monotonie aller venetianischen Rhythmen“. Zur Eigenart der Kunst Venedigs – eine Skizze, in: *Festschrift Johannes Langner zum 65. Geburtstag*; Münster 1997, S. 51–86).

Mit diesen Anmerkungen soll aber die Leistung von Hills nicht geschmälert werden, denn schließlich war es ja nicht seine Absicht, eine Geschichte der venezianischen Kunst zu schreiben. Es ging ihm darum, die Augen des Lesers für die alle Lebensbereiche durchdringende Farbkultur Venedigs zu öffnen, und das ist ihm in ganz unvergleichlicher Weise gelungen. Auch diejenigen, die die venezianische Kunst zu kennen meinen, werden das Buch mit Gewinn studieren.

VOLKER HERZNER  
*Institut für Kunstwissenschaft*  
*Universität Landau*