

zahlreiche neue und anregende Einsichten zu gewinnen. *Summa summarum* bietet die Studie eine exzellente Darstellung von Vasaris monumentalem Werk, ausführlich, gründlich, übersichtlich gegliedert und flüssig geschrieben. Trotz der hier vorgebrachten kritischen Anmerkungen ist Rubins Buch eines der besten zu Vasari. Man wird es häufig mit Gewinn zur Hand nehmen.

Roland Kanz

Auswahl jüngerer Titel zu Vasari:

Laura Corti, *Vasari. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989. – Umberto Baldini, *Giorgio Vasari pittore*, Florenz 1995. –

Claudia Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Mailand 1993. – George Leon Satkowski, *Giorgio Vasari: Architect and Courtier*, Princeton 1993. – Erwähnt sei noch die in den Feuilletons überschätzte Blütenlese in der Trilogie von Paul Barolsky: *Michelangelo's Nose. A Myth and its Maker*, University Park 1990 – *Why the Mona Lisa smiles and Other Tales by Vasari*, University Park 1991 – *Giotto's Father and the Family of Vasari's »Lives«*, University Park 1992. – vom Rez. nicht eingesehen: Alice B. Kramer, *Vasari on painting: The critical content of the »Lives«*, Diss. Columbia Univ., New York 1991 (vgl. *Kunstchronik*, 48, 1995, S. 505).

TERISIO PIGNATTI, FILIPPO PEDROCCO Veronese

Mailand, Electa 1995, 2 Bde. Band 1: 297 S., Bd. 2: 303 S., zahlreiche Farb- und Schwarzweißabbildungen

Für Barbara und Gabriele

Im Jahre 1976 hat Terisio Pignatti das erste kritische Werkverzeichnis von Paolo Veronese vorgelegt (*Veronese, opera completa*, Venedig, Alfieri 1976, 2 Bde.). Fast 20 Jahre nach seinem Erscheinen bedurfte dieses Standardwerk einer umfassenden Überarbeitung. Diese schien besonders im Hinblick auf die intensive wissenschaftliche Auseinandersetzung und den damit verbundenen immensen Literaturzuwachs zu diesem Künstler aus Anlaß seines 400. Todestages 1988 geboten.

Als Autoren dieser verdienstvollen Initiative konnten erneut Pignatti und Filippo Pedrocco verpflichtet werden. Diese beiden namhaften Wissenschaftler zur venezianischen Kunst hatten in Zusammenarbeit bereits 1991 eine in ihrem Umfang und Anspruch weitaus bescheidenere Veronese-Monographie erarbeitet, deren hauptsächliche Bedeutung zu diesem Zeitpunkt in der Fortführung der Bibliographie zu den einzelnen Werken des Künstlers lag (*Veronese, Catalogo completo dei dipinti*, Florenz, Cantini 1991). Die damals festgelegte Arbeitsteilung – Pignatti verfaßte die

Einführungstexte und Pedrocco erstellte die Katalogbeiträge – wurde für die vorliegende Ausgabe beibehalten.

Die neuen Bände sind mit den zahlreichen ausgezeichneten Farbabbildungen, die über die gelegentlich unbefriedigende Qualität der Schwarzweißreproduktionen hinwegtrösten, sehr ansprechend gestaltet worden. Gemäß der künstlerischen Entwicklung Veroneses sind sie chronologisch geordnet. Die Autoren unterscheiden dabei vier Hauptschaffensphasen, die in sich nach Werkgruppen (San Sebastiano, Maser), Gattungen (Porträts, Abendmahlsdarstellungen) und stilistischen Problemen (Farbe, Manierismus) unterteilt sind: 1. Ausbildung und frühe venezianische Werke, 2. Die Zeit der künstlerischen Reife: San Sebastiano, 3. Hauptwerk: Maser und die Abendmahlsdarstellungen (Band 1), 4. Spätwerk (Band 2).

Das Verzeichnis der autographen Werke umfaßt nunmehr 403 Nummern, von denen sieben entweder unveröffentlicht oder erst kürzlich auf dem Kunstmarkt aufgetaucht sind (Pignatti/Pedrocco 1995, n. 63, 139, 165, 191, 251, 255 und 316). In Übereinstimmung mit Marinelli, Gisolfi Pechukas und Crosato wurde das Bildnis des Pase Guarienti (Verona, Museo Castelvecchio) aus dem Werk von Veronese ausgeschlossen (Pignatti/Pedrocco 1995, 25. Marinelli, Sergio, *Veronese e Verona*, Verona 1988, s. v. Pase Guarienti, 306-308. Crosato Larcher, Luciana, *Le mostre di Paolo Veronese alla Fondazione Giorgio Cini a Venezia e al Museo di Castelvecchio a Verona*, in: *Arte Veneta*, XLII, 1988, 204. Gisolfi Pechukas, Diana, *L'Anno Veronesiano* and some questions about early Veronese and his circle, in: *Arte Veneta*, XLIII, 1989/90, 33) ebenso wie das Bildnis eines jungen Mannes (Wien, Kunsthistorisches Museum), das nun von Pignatti/Pedrocco und Gisolfi Pechukas Carletto Caliarì zugeschrieben wird (*ebda.*, 33. Pignatti/Pedrocco 1995, A95).

Der zweite Band verfügt darüber hinaus über einen im Vergleich zu der Ausgabe von 1976 stark verkleinerten Katalogteil mit 98 Nummern, die der Veronese-Werkstatt zugeschrieben werden. Darunter befinden sich auch zwei bisher unbekannte Werke (A41 und A45). Die Auswahlkriterien für diesen Teil sind unklar, obgleich die grundlegenden Aufsätze von Luciana Larcher Crosato die Voraussetzungen für eine Ordnung nach einzelnen Mitarbeitern von Veronese geschaffen haben (Zuletzt: *La bottega di Paolo Veronese*, in: *Nuovi Studi* 1990, 256-265. Siehe auch: Brown, Beverly Louise, *Replications and the Art of Veronese*, in: *Studies in the History of Art*, 20, 1989, 111-124. Mit diesem Thema befaßt sich auch die im Druck befindliche Heidelberger Habilitationsschrift von Hans Dieter Huber). Der Anhang: verlorene Werke, Regesten, Dokumente, Künstlerindex und topographisches Register, entspricht – abgesehen von den genannten Ergänzungen – weitestgehend dem Stand von 1976. Das Literaturverzeichnis wurde fortgeführt, doch weist es einige wesentliche Lücken auf, die neben nicht italienischer Fachliteratur vorwiegend Erläuterungen zur Farbe und die damit verbundenen Restaurierungsergebnisse betreffen (s. Anhang).

Von großem Vorteil gegenüber der Ausgabe von 1976 ist der Entschluß, auf den jeweiligen

Einführungstext die entsprechenden Katalognummern mit Abbildungen direkt folgen zu lassen. Dabei vermißt man bei der Lektüre nicht nur einen der modernen Wissenschaft angemessenen Anmerkungsapparat, sondern man stellt darüber hinaus fest, daß große Teile des Textes identisch mit der Edition von 1976 sind, die zum Teil wortwörtlich, gelegentlich mit geringen Änderungen und Umstellungen übernommen wurde.

Der Autor Pignatti begnügte sich damit, an einigen Stellen bibliographische Hinweise in Klammern einzufügen. Dabei verfuhr er offensichtlich nach folgendem System: »Per parte nostra, (...) abbiamo scelto quelle che ci sono sembrate le più plausibili (...)« (Pignatti/Pedrocco 1995, S. 150). Besonders ärgerlich ist diese Schwäche in den Fällen, in denen sich die Texte von Pignatti und die Beiträge von Pedrocco nicht decken. Bei den Abänderungen des Textes handelt es sich mitunter um das Einfügen von Aufsätzen, die an anderer Stelle bereits publiziert worden waren. Vgl. Pignattis Ausführungen zu »Il periodo di formazione a Verona [1546-50]« in: Pignatti/Pedrocco 1995, 15-20, bes. 17 mit Pignatti, *Gli esordi pre-veneziani di Paolo Veronese*, in: *Arte Veneta* 1986, 73-84.

Daraus erklärt sich, daß wichtige Impulse zur Forschung, die insbesondere in den Akten des Veronese-Kongresses von 1988 niedergelegt sind, nicht in Erscheinung treten (*Nuovi Studi* 1990). Auch hätte eine Berücksichtigung der Restaurierungsberichte und Farbanalysen von Veroneses Gemälden Pignattis Beobachtungen zu Farbe, die sich wie ein roter Faden durch das Buch ziehen und durchaus noch Gültigkeit besitzen, einen neuen Stellenwert verliehen und die Veränderungen der stilistischen Ausdrucksweise von Veronese im Laufe seines künstlerischen Lebens stärker verdeutlicht (*Paolo Veronese Restauri*, Quaderni della Soprintendenza ai Beni artistici e storici di Venezia, 15, Venedig 1988. Rioux, Jean-Paul, *La matiere picturale*, in: *Les Noces de Cana de Veronese*, hrsg. von Jean Habert und Nathalie Volle, Paris 1992, 130-154. Pesenti, Franco Renzo, *Sul colore in Paolo Veronese*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 51, 1993, 5-19).

Pignatti beginnt mit einem kurzen Abriß über die Vita Veroneses, die durch eine Verknüpfung mit den Regesten und Dokumenten eine größere Lebendigkeit bekommen hätte.

Grundsätzlich gibt es außer den Katalognummern keine Querverweise zwischen den Texten von Pignatti und den Beiträgen von Pedrocco, so daß es gelegentlich zu unnötigen Wiederholungen in Zuschreibungsfragen u. ä. kommt. Unverständlicherweise gibt es auch in den Katalognummern keine Hinweise auf die entsprechenden Dokumente im Anhang.

Es schließen sich nun Erläuterungen zum künstlerischen Nachleben an, die zunächst auf die Kunsttheorie und Kunstschriftsteller eingehen, bevor die moderne Veronese-Forschung referiert wird. Breiten Raum widmete der Autor der Forschungsgeschichte seit der Mitte des 19. Jh.s, versäumte am Ende aber eine Darstellung der jüngsten Ergebnisse und Ansätze. Diese allgemeine Betrachtungsweise wird dem komplexen Zusammenhang zwischen Kunsttheorie, Kunsthandel, Zeitgeschmack, Sammlungs- und Rezeptionsgeschichte nicht gerecht, der gerade in den Veröffentlichungen nach 1988 auf sehr differenzierte Weise dargestellt worden ist.

Auf das Symposium im Centro Tedesco di Studi Veneziani zu diesem Thema wird im Vorwort zwar verwiesen, doch fehlt die bibliographische Angabe im Literaturverzeichnis (*Fortuna critica* 1990. Zum Kunsthandel und zur Sammlungsgeschichte: Coutts, Howard, The collecting of Veronese drawings in the 17th and 18th centuries, in: *Nuovi Studi* 1990, 68-76. Garas, Klara, Veronese e il collezionismo del nord, in: *ebda.*, 16-24. Zur Rezeptionsgeschichte: Forssman, Erik, Veronese in Deutschland: Über Grenzen des Kunstverstehens im 19. Jh., in: *Fortuna critica* 1990, 41-50. Meyer zur Capellen, Jürg, Paolo Veronese und die jungen Caracci, in: *ebda.*, 41-50. Rosand, David, Un discepolo suo: Pietro Paolo Rubens, in: *Nuovi Studi* 1990, 115-120. Sohm, Philip, The critical Reception of Paolo Veronese in 18th-Century Italy: the example of Giambattista Tiepolo as Veronese Redivivus, in: *Fortuna critica* 1990, 87-108).

Die folgenden Beiträge Pignattis geben einen Überblick über Veroneses künstlerische Entwicklung. Im Vordergrund stehen dabei stilistische und technische Aspekte. Fragen nach Ikonographie und Kontext werden allenfalls angedeutet. Völlig unberührt blieb die Frage nach der Rolle einflußreicher Patrizier – Grimani, Barbaro, Giustiniani –, die gerade in der Anfangszeit für den jungen Veronese von großer Bedeutung für die Festigung seiner Position gegenüber Tizian und Tintoretto in Venedig gewesen sein müssen, wie auch Pignatti selbst feststellt: »Daniele Barbaro è certo un personaggio chiave (...) per Paolo Veronese (...)« (Pignatti/Pedrocco 1995, 156. Zu den Auftraggebern von Veronese neuer-

dings: Humfrey, Peter, La pala Giustiniani a S. Francesco della Vigna. Contesto e committenza, in: *Nuovi Studi* 1990, 299-307. Cooper, Tracy E., Un modo per 'La Riforma Cattolica'? La scelta di Paolo Veronese per il refettorio di San Giorgio Maggiore, in: *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, Branca, V./Ossola, C. [Hrsg.], Florenz 1991, 271-292. [Civiltà Veneziana, Saggi 38], 271-292). Auch die mögliche Romreise Veroneses in Begleitung des Girolamo Grimani ist ein Thema, das ebenfalls nicht problematisiert wurde und im Kontext der außergewöhnlich eigenwilligen Antikenrezeption in Venedig gesehen werden muß, wie Frosien-Leinz und Gould gezeigt haben (Pignatti/Pedrocco 1995, 10, 27, 148. Frosien-Leinz, Heike, Venezianische Antikenachahmung im Antiquarium der Münchner Residenz aus der Sammlung Albrechts V., in: *Venezia e l'Archeologia*, Congresso Internazionale, Rom 1990, 209-215 [Supplemento 7 alla Rivista di Archeologia]. Gould, Cecil, Veronese, Venere e Adone, Influssi dell'antichità e dell'Italia centrale, in: *Nuovi Studi* 1990, 285-289). Deren Erkenntnisse hätten den Ausführungen zu den mythologischen Themen, aber auch zu den »architettura dipinte« neue Akzente verliehen (Pignatti/Pedrocco 1995, 156ff.).

Die Komplexität der Zusammenhänge wird auch an einem weiteren Beispiel deutlich. Auffällig ist, daß oftmals Gemälde, die sich noch heute *in situ* befinden, ohne den sie umgebenden Rahmen abgebildet wurden und zwar auch in den Fällen, in denen die für das Verständnis der Bildkonzeption unerlässliche Rahmenarchitektur von Veronese selbst entworfen wurde, wie im Falle des Hochaltares von San Sebastiano (*Abb. 1*; Pignatti/Pedrocco 1995, S. 554/Dok. 16).

Weitere Altäre *in situ* sind die Pala Giustiniani (Venedig, San Francesco della Vigna), Pala Marogna (Verona, San Paolo), Verklärung Christi (Montagnana, Dom), Martyrium des hl. Georg (Verona, S. Giorgio in Braida), Martyrium der hl. Justina (Padua, Santa Giustina), Anbetung der Hirten (Venedig, San

Giuseppe in Castello), Die Madonna erscheint dem hl. Lukas (Venedig, San Luca) und Der tote Christus und die hll. Jakobus, Markus und Hieronymus (Venedig, San Giuliano).

Diese Feststellung läßt den Schluß zu, daß die Einheit von Bild und architektonischem Raum für die Autoren weitestgehend irrelevant war, eine These, die gestützt scheint durch den Verzicht auf schematische Grundrißpläne zur Klärung der topographischen Situation beispielsweise für die Villa Soranza, die Villa Maser oder den Dogenpalast. Diese Annahme findet ihre Bestätigung auch in der Tatsache, daß die Autoren auf die Diskussion um Veronese als entwerfenden Architekten nicht eingehen. Diese Auseinandersetzung ist in jüngster Zeit mit Nachdruck besonders von Lionelli Puppi angeregt und von Wolfgang Wolters aufgegriffen worden.

Als Ausgangspunkt dieser Studien muß Norbert Huses Aufsatz zur Villa Maser betrachtet werden, in der der Autor Veronese den Entwurf der gesamten Innenausstattung der Villa Barbaro zuschreibt. (Huse, Norbert, Palladio und die Villa Barbaro in Maser: Bemerkungen zum Problem der Autorschaft, in: *Arte Veneta*, XXVIII, 1974, 106-122. Puppi, Lionello, Per Paolo Veronese architetto: un documento inedito, una firma e uno strano silenzio di Palladio, in: *Palladio*, s. III, III, 1/4, 1980, 53-76. Ders., Paolo Veronese e l'architettura, in: *Paolo Veronese. Disegni e Dipinti*, Ausst. Venedig 1988, Vicenza 1988, 31-39. Ders., La 'città ideale' di Paolo Veronese, in: *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, Branca, V/Ossola, C. [Hrsg.], Florenz 1991, 293-309 [Civiltà Veneziana, Saggi 38]. Wolters, Wolfgang, Paolo Veronese e l'architettura di S. Sebastiano, in: *Nuovi Studi* 1990, 183-188. Zum Architekturverständnis von Paolo Veronese in seinen Gemälden neuerdings: Marinelli, Sergio, La pala per l'altar maggiore di S. Giorgio in Braida, *ebda.*, 323-332. Rearick, W. R., Le dessin du Louvre, in: *Les Noces de Cana de Veronese, Une œuvre et sa restauration*, hrsg. von Jean Habert und Nathalie Volle, Paris 1992, 79-88).

Als wichtigstes Ergebnis ist festzuhalten, daß diese Studien das klassische Bild von Veronese als dem Maler schöner Feste zugunsten eines tieferen Verständnisses seiner Person und Kunst verschoben haben; ein Anliegen, das auch aus zahlreichen jüngeren Beiträgen spricht. Gerade deshalb muß dieses Thema auch Gegenstand einer Monographie sein, die



Abb. 1 Venedig, S. Sebastiano, Blick in den Chor (Ausst. Kat. P. Veronese, *Disegni e dipinti*, Venedig 1988, Vicenza 1988, Fig. 76)

sich mit dem Maler Veronese beschäftigt, denn nur aus der Gesamtheit der künstlerischen Erfahrungen konnte Veronese neue Ideen für die Malerei entwickeln.

So haben die Beiträge von Aikema, Cocke, Lewis, Smirnova und Vertova (Aikema, Bernard, L'immagine devozionale nell'opera di Paolo Veronese, in: *Nuovi Studi* 1990, 191-203. Cocke, Richard, Venice, Decorum and Veronese, *ebda.*, 241-255. Lewis, Douglas, The Iconography of Veronese's frescoes in the villa Barbaro at Maser, *ebda.*, 317-322. Smirnova, Irina, Le cene veronesiane. Problemi iconografici, *ebda.*, 359-366. Vertova, Luisa, I chiaroscuri di casa Muselli, *ebda.*, 172-182) seine über lange Zeit unterschätzte ikonographische Kompetenz herausgearbeitet, die sich in dem Bemühen um neue künstlerische Ausdrucksformen zeigt, die ihrerseits den Bedürfnissen einer bestimmten Auftraggeberschaft entsprachen, wie Cooper und Arasse zeigen konnten (Arasse, Daniele, Les Associations de Veronese ou l'atelier de la dévotion, in: *Nuovi Studi* 1990, 204-213. Cooper, Tracy E., Un modo per 'La Riforma Cattolica'? La scelta di Paolo Veronese per il refettorio di San Giorgio

Maggiore, in: *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, Branca, V./Ossola, C. [Hrsg], Florenz 1991, 271-292. [Civiltà Veneziana, Saggi 38], 271-292. Mit diesem Thema habe ich mich auseinandergesetzt in: *Mäzenatentum im Venedig des 1500: Die Familie Cucina* [GianGiacomo de'Grigi, Sansovino-Werkstatt, Paolo Veronese], Diss. Univ. Heidelberg 1996).

Der Rückstand in der Diskussion um die neuesten Forschungsergebnisse, der in den Einführungstexten partiell aufgezeigt werden konnte, wird durch die Katalogbeiträge nur bedingt kompensiert. Vorzugsweise werden die unterschiedlichen Standpunkte zu Datierungs- und Zuschreibungsfragen aufgelistet. Nur selten gehen sie darüber hinaus, und oftmals werden wichtige Argumente der Literatur nicht aufgenommen. So fehlt für die Pala Giustiniani der Hinweis darauf, daß der Hintergrund zunächst in anderer Form konzipiert war; ein für die Beurteilung von Veronese und der Rezeption von Tizians Pala Pesaro wichtiges Argument, wie Gisolfi Pechukas deutlich gemacht hat (Pignatti/Pedrocco 1995, n. 25. Gisolfi Pechukas, Diana, L'«anno veronesiano» and some questions about early Veronese and his circle, in: *Arte Veneta*, XLIII, 1989/90, 30-41, bes. 34-36). Im Fall der Porto-Bildnisse spricht sich Pedrocco in Übereinstimmung mit Puppi für eine Datierung um 1551/1552 aus (Pignatti/Pedrocco 1995, n. 28f.). Dieselbe Entstehungszeit wurde auch von W. R. Rearick angenommen, der überdies erstmals eine Lokalisierung der Gemälde vorschlug: »(...) architectural doorways with a column, or perhaps originally twin columns, flanking them (...) placing each with an outside window at the extreme margins of the wall and with a central focus, probably a fireplace, between them« (The early portraits of Paolo Veronese, in: *Nuovi Studi* 1990, 347-358, bes. 353). Auch im Fall der Villa Soranza spielt der Zusammenhang von Fresken und Raumverhältnissen nur eine untergeordnete Rolle. Zwar wird die architektonische Situation von Pignatti auf der Grundlage eines Grundrisses

genau beschrieben, doch ein Plan zur Veranschaulichung der Topographie wurde nicht abgebildet (Pignatti/Pedrocco 1995, S. 23 und n. 17-22. Grundrißpläne und eine bessere Anordnung der Abbildungen mit dem entsprechenden Katalogtext wäre auch für den Dogenpalast, den Palazzo Trevisan, die Villa Barbaro [Maser] und San Sebastiano wünschenswert gewesen).

Für die Deckendekorationen der Sala dei Dieci des Dogenpalastes wurden drei Katalognummern reserviert, die im Beitrag nicht differenziert, sondern fortlaufend behandelt werden. Da die Abbildungen grundsätzlich nur mit den Nummern und nicht mit Bildunterschriften versehen sind, ist die Handhabung mitunter sehr unübersichtlich (Pignatti/Pedrocco 1995, n. 34-36. Gleiches gilt beispielsweise auch für den Beitrag zur Villa Barbaro in Maser).

Bei dem Gemälde der National Gallery »Bekehrung der Magdalena« wurde ein Hinweis auf die Problematik des Sujets und des damit verbundenen Titels vermißt (Pignatti/Pedrocco 1995, n. 55. Penny, Nicholas/Spring, Marika, Veronese's Paintings in the National Gallery, Technique and Materials: Part I, in: *National Gallery Technical Bulletin*, 16, 1995, 6). Substantiellere Lücken betreffen den Umgang mit vorbereitenden Zeichnungen von Veronese, auf die nicht mit der ihrer Bedeutung angemessenen Konsequenz verwiesen wird. So sprach sich W. R. Rearick ausgehend von der Studie für die Rückenfigur an der Säule für eine Datierung des Gemäldes »Christus unter den Schriftgelehrten« (Madrid, Prado), dessen Entstehungszeit höchst kontrovers diskutiert wird, in den Jahren 1566/67 aus (Black Chalk Drawings by Paolo Veronese, in: *Master Drawings*, XXX, 2, 1992, 152). Im gleichen Aufsatz verwies er auch auf Kreidestudien für das »Fest im Haus des Simon« (Turin, Galleria Sabauda) und für das »Martyrium der hl. Justina« (Padua, Santa Giustina), die für die Genese des Sujets und seines ikonographischen Gehalts von großer Bedeutung sind (Ebda., 147 und 157). Ferner schlug er erneut eine Entstehung des »Dichters zwischen Laster und Tugend« (New

York, Frick Collection) um 1565 vor (Ebda., 149). Diese Anmerkungen mögen exemplarisch für die unterschiedliche Qualität der einzelnen Katalognummern stehen.

Die Autoren der jüngsten Veronese-Monographie verstanden ihren Beitrag als »iniziativa (...) di pubblicare un nuovo catalogo generale di tutta la pittura del Veronese che riasuma in un unico testo ogni informazione critica e filologica sul pittore« (Pignatti/Pedrocco 1995, 7). Diesem Anspruch konnten sie nur in einem begrenzten Maße gerecht werden. Dennoch bleibt zu hoffen, daß mit dieser Monographie die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk von Veronese fortgeführt wird und seine überaus langlebige Etikettierung als ein dekorativer Maler allmählich durch ein Verständnis abgelöst wird, das seinen intellektuellen und künstlerischen Fähigkeiten stärker gerecht wird, indem kontextuelle und ikonographische Fragestellungen neben stilistischen Analysen auf selbstverständliche Weise Berücksichtigung finden.

Silke Feil

Abgekürzt zitierte Literatur:

Fortuna Critica 1990: Paolo Veronese. *Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben*, Jürg Meyer zur Capellen/Bernd Roock (Hrsg.), Sigmaringen, Thorbecke 1990 (Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Studi 8)
Nuovi Studi 1990: *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, a cura di Massimo Gemin, Venedig, Arsenale 1990 (Techné 8).

Anhang:

Folgende Titel sind im Literaturverzeichnis von Pignatti/Pedrocco 1995 zu ergänzen:
 Thornton, Joy A., *Renaissance Color Theory and some Paintings by Veronese* (Diss. Universität Pittsburgh 1979), Ann Arbor, Michigan 1982.
 Brown, Beverly Louise, *Replications and the Art of Veronese*, in: *Studies in the History of Art*, 20, 1989, 111-124.
 Cocke, Richard, Wit and Humour in the work of Paolo Veronese, in: *Artibus et Historiae*, 21, 1990, 125-144.
 Paolo Veronese. *Fortuna Critica und künstlerisches Nachleben*, Jürg Meyer zur Capellen/Bernd Roock (Hrsg.), Sigmaringen, Thorbecke 1990 (Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, Studi 8)

Cooper, Tracy E., Un modo per 'La Riforma Cattolica'? La scelta di Paolo Veronese per il refettorio di San Giorgio Maggiore, in: *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del Rinascimento a Venezia*, Branca, V./Ossola, C. (Hrsg.), Florenz 1991, 271-292. (Civiltà Veneziana, Saggi 38), 271-292.

Martin, Thomas, Due artisti del tardo rinascimento: Veronese e Vittoria, in: *ebda.*, 311-326.

Puppi, Lionello, La 'città ideale' di Paolo Veronese, in: *ebda.*, 293-309.

Samadelli, Donata/De Monte, M.G., *Restituzioni '91, Quattordici opere restaurate*, Vicenza 1991, s. v. Paolo Calari detto il Veronese, Ascensione, Lendinara (RO), Santuario di Nostra Signora del Pilastrello, n. 6, 31-36, Vicenza 1991.

Da Bellini a Tintoretto, Dipinti dei Musei Civici di Padova della metà del '400 ai primi del Seicento, Rom 1991, s. v. Paolo Veronese.

Augusti, Adriana/Marin, Gino e Marina, *Restituzioni '92, Sedici opere restaurate*, Vicenza 1992, s. v. Paolo Calari detto il Veronese, Battesimo di Cristo, Venezia, Chiesa del Redentore, n. 15, 60-64, Vicenza 1992.

Rearick, W. R., Black Chalk Drawings by Paolo Veronese, in: *Master Drawings*, XXX, 2, 1992, 143-173.

Ewel, Markus, *Das Darstellungsproblem »Figur und Landschaft« in der venezianischen Malerei des 16. Jh.s*, Hildesheim 1993.

Weingart, Ralf, Veroneses »Jesus unter den Schriftgelehrten« im Prado, in: *Von Altdorfer bis Serra. Schülerfestschrift für Lorenz Dittmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von J. Besch, R. Floetmeyer und S. Michaeli, St. Ingbert 1993, 44-63.

Le dessin à Véronne aux XVI^e et XVII^e siècles, Dominique Cordellier und Hélène Sueur, Ausst. Paris, Cabinet des Dessins Musée du Louvre 1993 und Verona, Museo Castelvecchio 1994.

Pesenti, Franco Renzo, Sul colore in Paolo Veronese, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 51, 1993, 5-19.

Gisolfi, Diana, A new early Veronese in Tokyo, in: *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVII, n. 1112, 1995, 742-746.

Harrison, Jefferson C., *Paolo Veronese in San Benedetto Po, Two masterpieces reunited*, oct. 28, 1995 through jan. 14, 1996, The Chrysler Museum of Art, Norfolk, Virginia, 1995.

Penny, Nicholas/Spring, Marika, Veronese's Paintings in the National Gallery, Technique and Materials: Part I, in: *National Gallery Technical Bulletin*, 16, 1995, 4-29. (Teil 2 ist in Vorbereitung)

Rearick, W. R., More Veronese Drawings from the Sagredo Collection, in: *Master Drawings*, XXXIII, 2, 1995, 132-143.