

Eine Kabinettausstellung zu Veroneses Cuccina-Zyklus anlässlich der Restaurierung

Veronese. Der Cuccina-Zyklus.

Gemäldegalerie Alte Meister,
Dresden, 9. März–3. Juni 2018.
Kat. hg. v. Christine Follmann,
Marlies Giebe und Andreas
Henning für die Staatlichen
Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister,
Dresden, Sandstein Verlag 2018.
200 S., zahlr., zumeist farbige Abb.
ISBN 978-3-95498-354-4. € 24,00

In seinen *Kunstkritischen Studien* (1891, 329) berichtet Giovanni Morelli von seinen Erfahrungen in der Dresdner Gemäldegalerie: „Von dem heitern und wenn auch nicht grossartigen, so doch stets würdevollen Paolo Veronese, diesem liebenswürdigen, zwar manchmal spanisch-prunkhaften, allein nie unedlen Komödiendichter, besitzt die Dresdener Galerie vier seiner besten Bilder, von denen zwei zudem auch trefflich erhalten sind. Wol in keiner öffentlichen Sammlung der Welt, selbst die des Louvre und die Venedigs nicht ausgenommen, ist Paolo Caliari besser vertreten wie hier.“ Gemeint sind hiermit die vier Gemälde des nach ihren Auftraggebern benannten Cuccina-Zyklus, die im Zentrum einer Kabinettausstellung in Dresden standen. Morellis Kommentar, dass nur zwei der Bilder in gutem Zustand erhalten seien, kann als symptomatisch verstanden werden, denn Anlass für die Ausstellung bot der Abschluss einer mehrjährigen Restaurierung der Gemälde, die durch Verfärbungen, Pigmentveränderungen, aber auch zahlreiche vorangegangene Restaurierungskampagnen in Mitleidenschaft gezogen worden waren. Der Katalog zur Ausstellung, die von Andreas Henning, Christine

Follmann und Marlies Giebe kuratiert wurde, ist, der restauratorischen Leistung Rechnung tragend, in drei annähernd gleich große Teile gegliedert: einen kunsthistorischen, einen restauratorischen und einen abschließenden Katalogteil der in der Ausstellung präsentierten Werke.

QUADRI DA PORTEGO – DER SAAL ALS ANDACHTSORT

Veronese malte die vier Gemälde um 1571 für die von Gian' Giacomo de' Grigi nach Serlios Prototyp einer der „Case al costume di Venezia“ entworfenen Ca' Cuccina (heute: Cuccina Tiepolo Papadopoli) am Canal Grande: *Die Anbetung der Könige* (205,7 x 455,7 cm; *Abb. 1*), *Die Hochzeit zu Kana* (207 x 454 cm; *Abb. 2*), *Die Kreuztragung* (164 x 415,5 cm; *Abb. 3*) und *Die Madonna der Familie Cuccina* (167 x 416,3 cm; *Abb. 4*). Es handelt sich dabei um einen der größten Privataufträge an Veronese für einen venezianischen Palazzo, der erstaunlicherweise von einer Familie von *cittadini de intus et extra* ausging und nicht von der obersten Gesellschaftsschicht der Republik – den *nobili*. Die Cuccina stammten ursprünglich aus Bergamo und waren über den Handel mit Stoffen in Venedig Mitte des 16. Jahrhunderts zu Reichtum und Ansehen gekommen. Auch Veronese wurde, wie Roldolfi (1914 [1648]) metaphorisch schreibt, nach Venedig „verpflanzt“ („le piante trasportate in pellegrino terreno auanzano spesso gratia e bellezza“, Bd. 1, 299), da sein Talent andernorts vergeudet gewesen wäre. Antonio und Alvise Cuccina, die Auftraggeber, sind, dem Typus des Motivbildes entsprechend, mit ihren Familienmitgliedern in Andacht vor der Madonna mit dem Kind und zwei Heiligen kniend gezeigt (vgl. *Abb. 4*). Das Bildpersonal wurde bereits 1939 von Rodolfo Gallo identifiziert. Zwischen Zuanna di Mutti, der Frau Alvises, und ihren Kindern, die das Geschehen beleben, bewegen sich mit einiger Selbstverständlichkeit die Personifikationen von Glaube, Hoffnung



Abb. 1 Paolo Veronese, Die Anbetung der Könige, um 1571. Öl/Lw., 205,7 x 455,7 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.nr. 225 (Kat., S. 136)



Abb. 2 Veronese, Die Hochzeit zu Kana, um 1571. Öl/Lw., 207 x 454 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.nr. 226 (Kat., S. 137)

und Liebe, die protektiv in Interaktion mit den Familienmitgliedern treten, deren Tugendhaftigkeit sie zugleich versinnbildlichen.

Wie Christine Follmann anschließend an die bis dato von der Forschung vertretene Meinung rekonstruiert, können diese großformatigen Gemälde nur für einen ganz bestimmten Ort im Familienpalazzo bestimmt gewesen sein: den *portego* – einen großen Saal, der das *piano nobile* der meisten

venezianischen Palazzi der Länge nach durchmisst und mit einer Fensterfront an der Kanalseite und einer weiteren zum Hof hin abschließt. Andreas Henning bemerkt mit Blick auf die Wahl der Bildsujets richtig, dass sich die christlichen Themen bestens in die bereits bestehende Tradition der *quadri da portego* (vgl. Schmitter 2011; Morse 2013) einfügen, deren Anfänge um etwa 1510 zu verzeichnen sind. Diese längsformatigen Bilder,



Abb. 3 Veronese, Die Kreuztragung, um 1571. Öl/Lw., 164 x 415,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.nr. 227 (Kat., S. 144)



Abb. 4 Veronese, Die Madonna der Familie Cuccina, um 1571. Öl/Lw., 167 x 416,3 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.nr. 224 (Kat., S. 145)

die häufig zu Vieren in Zyklen in den Inventaren auftauchen, zeigten meist Gastmähler, Christus und die Samariterin/Ehebrecherin oder auch Heilige. Dementgegen argumentierte jüngst Hans Dieter Huber (2018), dass diese Art erzählerischer Bilderzyklen bis zur Entstehung des Cuccina-Zyklus einzig den öffentlichen Räumen Venedigs, etwa den Scuole, Kirchen oder Regierungsgebäuden vorbehalten waren.

Hierbei handelt es sich um ein deutlich von moderner Distanz zum Religiösen geprägtes Urteil, das bereits Jacob Burckhardt in *Die Kunst der Renaissance* (2006, Bd. I, 248) in seinen Überlegungen zum privaten Andachtsbild beschäftigte: „Letztere Gattung, in einigen herrlichen Werken des Paolo Veronese (zumal die Familie Cocina, welche durch

die drei christlichen Tugenden der zwischen Johannes dem Täufer und S. Hieronymus sitzenden Madonna empfohlen wird, Dresden) auf ihre höchste Stufe gehoben, verräth die Privatbestellung sogleich, während man bei den biblischen Ereignissen im Zweifel bleiben kann, für welchen Raum sie gemalt worden. Dieß gilt zB: von den drei übrigen Hauptbildern Paolo's in Dresden: der Anbetung der Könige, der Hochzeit von Cana und der Darstellung Christi im Tempel.“ Später löst Burckhardt den scheinbar existierenden Widerspruch zwischen christlicher Bildthematik und privater Sphäre jedoch auf, indem er zu Recht anerkennt, dass Religion im 16. Jahrhundert in Venedig sämtliche Lebensbereiche durchdrang: „Altvenedig wirkt durch dieß unbefangene Beisammensein sei-

ner Familien mit dem Heiligen (Tizian, Madonna des Hauses Pesaro; Paolo, Familie Cocina in Dresden u.A.m.) ganz unwiderstehlich sympathisch auf unsere späte Zeit.“ (Ebd., 321.)

Interessant wäre in diesem Zusammenhang eine konkrete Auseinandersetzung mit den speziellen Formen der Andacht im *portego* – insbesondere jenen, die möglicherweise eine Interaktion mit den Bildern implizierten und die auch der jüngste Beitrag von Monika Anne Schmitter (2011) nicht klären konnte. Blake de Marias (2010, 145) Aussage, es handle sich bei der Auswahl christlicher Bildthemen um eine rein nach außen gerichtete Präventivmaßnahme, die den Verdacht der Ketzerei abzuwenden suchte, kann hingegen als allzu gegenreformatorisch gedachtes Argument verworfen werden. Stephen Holt (1991, 192ff.) und Andreas Prierer (2000, 92f.) haben mit Blick auf die christlichen Bildsujets eine im Haus befindliche Privatkapelle als Anbringungsort vorgeschlagen. Follmann versucht, diese These in ihrem Beitrag durch einen Abgleich mit einem Inventar vom 4.1.1626 m.v. [1627] zu widerlegen. Im *portego* befanden sich zu diesem Zeitpunkt jedoch nur sechs Gemälde (ASVe, Giudici di Petizion, Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa, busta 350/15, nr. 49): „Quadri n. 2 in tela con retratti di vecchi di casa/Quadri n. 4 in tela con ritratti, et con li suoi telleri indorati.“ (Die Rezensentin ist Jan-Christoph Rößler zu großem Dank verpflichtet für die Überprüfung der entsprechenden Archivnotizen in Venedig.) Follmann identifiziert nun, basierend auf De Marias (2003, 262f.) und Schmitters (2011, 705) Fehlinterpretation, die letzten vier Bilder als die religiösen Großformate. Offensichtlich handelt es sich hierbei jedoch um Porträts, die sich von den anderen beiden durch ihre goldenen Rahmungen unterscheiden. In der *giesola*, einem kleinen, kapellenähnlichen Hausaltar am Studierzimmer der Ca' Cuccina, befand sich hingegen ein bis heute nicht identifiziertes Altarbild Jacopo Tintoretto („Una pala in tela sopra l'altar mano del Tintoretto Vecchio“), was allein schon gegen diesen Ort zur Anbringung des Zyklus spricht.

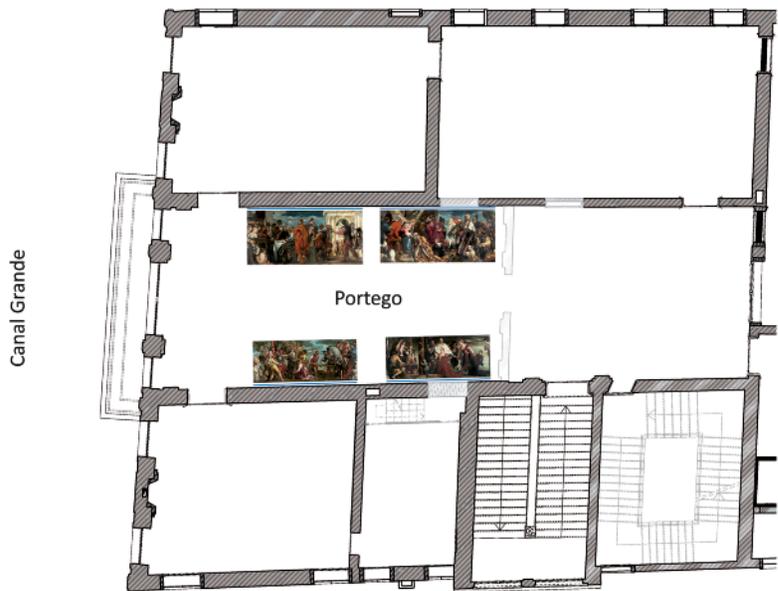
IDENTIFIKATION, LOKALISIERUNG, NACHLEBEN

Tatsächlich tauchen die vier Dresdner Bilder im Inventar des 17. Jahrhunderts aus unbekanntem Gründen nicht auf. Silke Feil hatte in ihrem auf den Thesen ihrer Magisterarbeit und Dissertation beruhenden Artikel (1996/97) eine Identifikation der Bilder mit vier Historien im Inventar der Besitzerin Alessandro Cuccinas vom 14. Dezember 1644 versucht, die jedoch dank der jüngsten Erkenntnisse von Linda Borean (2013) mit dem Bonaldi-Zyklus identifiziert wurden. Vielleicht findet sich ja ein zeitlich näher an der Entstehung des Cuccina-Zyklus erstelltes Inventar, das Klarheit über den Anbringungsort verschafft.

Im Katalog geht Follmann zudem der Frage nach der Anordnung der Werke im *portego* nach, der, wenn auch nicht nachweisbar, wohl den einzig sinnvollen Ort für die Aufhängung eines solchen Zyklus darstellt. Entscheidend für eine solche Rekonstruktion sind die Bewegungsrichtung der Bildfiguren, die einheitlich in allen vier Gemälden nach rechts ausgerichtet sind, sowie der Lichteinfall und die zwei verschiedenen Formate. Überzeugend ist die Annahme, dass die Bilder je paarweise einander gegenüber hingen, wobei *en face* vom Treppenaufgang der Zyklus der Chronologie der biblischen Erzählung folgend mit der *Anbetung der Könige* einsetzte und an der gegenüberliegenden Wand mit der *Kreuztragung* und schließlich der *Madonna der Familie Cuccina* endete. Unklar bleibt, wodurch der Wechsel in den Formaten verursacht wurde. Auch die Autoren des Katalogs entwickeln hierzu keine Hypothesen. Die graphische Rekonstruktion berücksichtigt leider weder die massive Türrahmung des Treppenhausportals noch diejenigen der *camere*, sondern zeigt die Bilder nach links in Richtung Canal Grande versetzt, den baulichen Veränderungen viel späterer Jahrhunderte angepasst (Abb. 5).

In ihrem zweiten Katalogbeitrag behandelt Follmann Geschichte und Nachleben der Bilder. Der Zyklus wurde 1645 von Francesco I. d'Este für seine Galerie in Modena erworben. Die Kuratorin schreibt, basierend auf den ihrerseits fehlerhaften Stammbäumen Blake de Marias (2010, 205) und

Abb. 5 Rekonstruktion der Hängung des Cuccina-Zyklus mit Portego der Ca' Cuccina in Venedig, spätere bauliche Veränderungen in hellgrau (Bildmontage: Wolfgang Kreische; Kat., S. 32)



Venedig, Palazzo Cuccina, 1. Obergeschoss
Spätere bauliche Veränderungen: hellgrau

Bildmontage: Wolfgang Kreische

einem Missverständnis Venturis (1882, 235), dass der Verkauf der Bilder nach dem vermeintlichen Tod Antonio Maria Cuccinas im Dezember 1644 von einem gleichnamigen Sohn durchgeführt worden sei. Antonio Maria Cuccina (Sohn von Francesco Maria, nicht Francesco Venturin Cuccina) starb jedoch erst 1668 und präsentierte noch 1661 eine *condizione di decima* (ASVe, Dieci Savi alle Decime, b. 223, nr. 367). Er selbst verkaufte also 1645 die Bilder und nicht seine Erben (Francesco Maria *1638, Giovanni Maria *1642) oder sein noch ungeborener Enkelsohn (Antonio Maria). Venturi hatte möglicherweise den im Dezember 1644 verstorbenen Alessandro Cuccina mit dessen Neffen Antonio Maria verwechselt. Bereits Linda Borean (2013) gibt die Verkaufsumstände jedoch korrekt wieder. Zudem sind Fehler bei der Schreibweise von Eigennamen zu konstatieren („Meraviglie dell’Arte“, Palazzo „Barberigo della Terrazza“).

VERONESE-ROT?

Weitere Katalogbeiträge beschäftigen sich, einem aktuellen Trend folgend, mit materialtechnischen Fragestellungen, darunter auch der Beitrag von Michel Hochmann: Basierend auf seinem Grundlagenwerk zum *Colorito* (2015) und seinem Aufsatz im Tagungsband zu Veroneses Farben (2016), führt er in deutlich verknappter Form die wichtigsten Pigmente der Palette des Malers auf und verortet deren Verwendung und Bedeutung für die

Cinquecentomalerei in Venedig. In seinem Beitrag von 2016 war Hochmann bereits zu der entscheidenden Schlussfolgerung gelangt: Es sind nicht die Malmittel, die Paolo Veroneses Malerei von derjenigen seiner Zeitgenossen unterscheiden, sondern vielmehr ihre Verwendung. Ein bedeutender Unterschied etwa im Vergleich zu Tintoretto besteht darin, dass Veronese die Farben rein, d. h. ungemischt, und kontrastreich nebeneinandersetzt, ohne sie durch Abtönung zu harmonisieren, was ihre Brillanz betont.

Gerühmt wird Veronese bis heute neben den ins Auge stechenden Farben für seine besonders realistische Darstellung von Stoffen und Texturen. So zeigen auch die Dresdner Bilder, welche immerhin für eine Familie von Stoffhändlern gemalt wurden, eine Reihe imposanter Kostüme, denen die Textilhistorikerin Jutta von Bloh in ihrem Katalogbeitrag besondere Aufmerksamkeit schenkt. Sie macht interessante Beobachtungen auch zu den von den Gewändern umspielten Gesten. So stellt sie etwa eine Verbindung zwischen der Fußkuss-Pose des ältesten der Heiligen Drei Könige und dem Kniefall Friedrich Barbarossas her, einem historischen Ereignis von 1177, das in Venedig überaus präsent gehalten wurde und bei dem sich der Kaiser auf dem Markusplatz mit dem

Papst versöhnte (sog. Frieden von Venedig). Nur kurz erwähnt wird das Medaillon des zweiten Königs, das eine *Justitia* zeigt, ohne dass auf die in ikonographischer Hinsicht in Venedig virulenten Verbindungen der Madonna mit der *Justitia* oder *Astraea* eingegangen würde. Von Bloh spricht in ihrem Aufsatz erstmals die wichtigen formalen Querverweise zwischen den vier Bildern untereinander an, etwa die Gegenüberstellung der Anbetung des Kindes durch die Könige aus dem Morgenland mit derjenigen durch die Familie Cuccina.

Ein letzter kunsthistorischer Aufsatz von Sabine Schneider untersucht die Bedeutung von Cochenille, einem seit 1543 auch in Venedig verwendeten roten Farbstoff aus Mexiko, den Veronese etwa großzügig für das samtene Obergewand der Zuanna di Mutti einsetzte. Dass ausgerechnet hier der mit teurem Cochenille angemischte kräftig-rote Lack so exzessiv verwendet wurde, ist, wie die Autoren des Dresdner Katalogs sicherlich richtig vermuten, als Anspielung auf das Monopol im Vertrieb dieses aus der Cochenillelaus gewonnenen Farbstoffs in Venedig zu verstehen, das sich die Familie di Mutti mit den Cornovi dalla Vecchia teilte. Veronese verwendete Cochenille, wie die Untersuchungen der National Gallery in London zu roten Farblacken zeigen konnten (Kirby/Spring/Higgitt 2005), nicht nur für den Cuccina-Zyklus, sondern zu dieser Zeit vermehrt auch in den meisten anderen seiner Gemälde. Hätten nicht Maler wie der Färbersohn Tintoretto diesen roten Lack ebenso häufig verwendet, könnte man fast von einem Veroneserot in Äquivalenz zum nach dem Großmeister des *colorito* benannten Tizianrot sprechen.

Wie Edelsteine beschreibt Marco Boschini in seiner *Breve Istruzione* (1966 [1674], 733) die Pinselstriche Veroneses, und den Maler selbst nennt er ihren Schatzmeister (*Tesoriero*). Die Restauratoren der Hochschule für Bildende Künste Dresden haben gemeinsam mit einem Team unter der Leitung von Annegret Fuhrmann und Marlies Giebe diesen Schatz nun für das Auge des Be-

trachters gerettet und die perlengleichen Pinselstriche Caliaris in ihrer Brillanz restituiert. Darüber hinaus haben die Restauratoren ihre Erkenntnisse in mehreren Beiträgen des Katalogs konzise zusammengefasst. Besonders hilfreich für spätere Kunsthistoriker wie auch für Restauratoren ist dabei die Auswertung der in der Vergangenheit, seit dem Ankauf des Zyklus für die Dresdner Galerie im Jahr 1746, ergriffenen konservatorischen Maßnahmen sowie die Publikation der zugehörigen Dokumente im Anhang. Diese Eingriffe prägen das Aussehen der Bilder bis heute. Nur in Einzelfällen, etwa bei der sogenannten „Wiederherstellung der Luft“ – einer Übermalung des Himmels aus der Mitte des 19. Jahrhunderts –, entschied man sich für eine Abnahme, so dass die Bilder nun tatsächlich wieder frei atmen können. Erhalten wurde hingegen die Kleisterdoublurung des frühen 19. Jahrhunderts. Dringlichkeit für eine Restaurierung bestand vor allem aufgrund der sich langsam ablösenden Malschichten, was auf eine darunterliegende Leimschicht (zwischen *gesso*-Grundierung und Farbschicht) zurückzuführen ist. Der Farbeindruck ist trotz der Abnahme von bis zu sechs vergilbten Firnissschichten heute dennoch ein anderer als der ursprünglich von Veronese konzipierte, da viele der verwendeten Pigmente, so etwa das ursprünglich kräftig blaue Smalte oder die leuchtenden Grüntöne, durch Farbverlust verbräunt sind. Besonders positiv hervorzuheben ist die stete Rückbindung der technischen Analyse an die kunsttheoretische Traktatliteratur der Frühen Neuzeit (Raffaello Borghini, Boschini etc.), die es ermöglicht, die Hintergründe der Anwendung bestimmter Methoden oder Pigmente durch Veronese besser zu verstehen.

„ORDONNANCE“

Der Katalogteil bietet anknüpfend an den Einstiegsbeitrag von Andreas Henning eine Auseinandersetzung mit den Einzelwerken. Interessant ist der Verweis Hennings auf Winckelmann, der für Veroneses Bildgefüge erstmals den Begriff der „Ordonnance“ prägte, ein Konzept, das man dann in Alois Riegls Überlegungen in seinem *Holländischen Gruppenporträt* wiederfindet. Riegl hätte

Abb. 6 Paolo Veronese, Studienblatt für die Kreuztragung, um 1571. Feder, grau-braune Tinte und Lavierungen auf hellem Papier, auf Papier aufgezo-gen, allseitig leicht be-schnitten, 202 x 297 mm. London, Courtauld Institu-te, Samuel Courtauld Trust, Inv.nr. D.1978.PG. 102 (Kat., S. 151)



wahrscheinlich, ähnlich wie in Domenico Tintoretto's Bildern, den für ihn so bedeutsamen Luft-raum – das „Zirkulieren der Luft“ – auch zwischen den Figuren der Gemälde Veroneses vermisst, da es „für den modernen Beschauer viel zu unklar“ sei, „wie diese Figuren neben- und hintereinander Platz gefunden haben mögen“ (1931, Bd. 1, 39). Ganz anders äußert sich übrigens Boschini über eines von Veroneses Gastmählern, für das er die „arie di teste“ lobend hervorhebt (1733, 251). Aufschlussreich sind Hennings Beobachtungen zum Vorbild eines Kupferstichs von Schongauer für die *Kreuztragung* und dem damit in Verbindung stehen- den vorbereitenden Skizzenblatt des Courtauld Institute (Abb. 6). Wie Henning annimmt, sind die Schongauer'schen Figuren Teil der Anlage links außen, in der Veronese den für die Bilder-zählung zentralen Bereich der Komposition präzi-se erarbeitet.

An die links herausgerückte Detailstudie, in welcher der Christus am Seil ziehende Scherge das erste Mal auf dem Blatt erscheint, ist eine zweite mögliche Haltung des Seilträgers ergänzt, die Veronese mit Pinsel laviert hat, um sie neben der größeren ersten Figur als die endgültige Lösung zu kennzeichnen. Interessant ist, dass Veronese die Lavierung offenbar zu anderen Zwecken in den abbreviierten Figurengruppen des Lieb- lingsjüngers Johannes und der Maria sowie bei der Heiligen Veronika rechts verwendete, wo sie an- stelle einer Schraffur die Licht- und Schattenzo- nen angibt. Bisher von der Forschung nicht disku-

tiert wurde die Tatsache, dass die Rahmungen, welche Veronese freihändig um die Komposi- tions- skizzen zog, einem viel gedrängteren Format ent- sprechen, das erst in einem zweiten Schritt in die Länge gezogen und offenbar über die ursprüng- lich geplanten Maße hinaus erweitert wurde. Dies ist erkennbar an einer vertikal die Reihen der Reiter zur Rechten durchbrechenden Demarkation so- wie an einer weiteren links neben dem Schergen mit dem Seil. Falls diese als Rahmung zu verstehen sind, drängt sich die Frage auf, ob alle vier Gemäl- de – oder nur jenes der *Kreuztragung* – ursprüng- lich im kürzeren Format geplant waren. Auch das Kreuz Jesu scheint an diesem entschieden gezo- genen Federstrich zunächst zu enden und erst in einem zweiten Ansatz hinter dem Simon von Cyrene verlängert worden zu sein. Der Katalog bringt ne- ben den beiden bekannten Kompositionsskizzen für den Cuccina-Zyklus ein weiteres Blatt aus den Uffizien (Inv.nr. 7431S) erstmals mit den Gemäl- den in Verbindung.

Neben diesen wichtigen Erkenntnissen und Neufunden eröffnet der Katalog vor allem das Feld für künftige Forschungen, die sich mit dem Bilderzyklus Veroneses beschäftigen. Noch offene Fragen betreffen u. a. die nach wie vor ungeklärte ursprüngliche Hängung der Bilder im *portego* der Ca' Cuccina und die damit verbundene Schwierigkeit der Verwendung zweier verschiedener For- mate; das Studium und die Verwendung der sog.

Vitellus-Büste durch Veronese und seine Werkstatt, die von Stephen Bailey (1977) bislang nur angeschnitten wurde; die Beteiligung der Werkstattmitarbeiter am Cuccina-Zyklus; schließlich die Identifikation und Analyse einzelner Bilddetails, wie des bis heute nicht verorteten zweiten Palazzo links der Ca' Cuccina im Familienvotivbild. Der Cuccina-Zyklus ist und bleibt einer der interessantesten Aufträge einflussreicher Privatpersonen an Veronese – wenn nicht sogar des gesamten 16. Jahrhunderts in Venedig.

ERWÄHNTE LITERATUR

Bailey 1977: Stephen Bailey, *Metamorphoses of the Grimani „Vitellus“*, in: *The J. Paul Getty Museum Journal* 5, 1977, 105–122.

Borean 2013: Linda Borean, *Francesco I e il mercato veneziano*, in: Stefano Casciu/Sonia Cavicchioli/Elena Fumagalli (Hg.), *Modena barocca. Opere e artisti alla corte di Francesco I d'Este (1629–1658)*, Florenz 2013, 13–24, 69–73.

Boschini 1733: *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e Isole circonvicine: O sia Rinnovazione delle Ricche Minere di Marco Boschini*, colla aggiunta di tutte le opere, che uscirono dal 1674, fino al presente 1733. Con un compendio delle vite e maniere de' principali pittori, hg. v. Antonio Maria Zanetti, Venedig 1733.

Boschini 1966 [1674]: Marco Boschini, *La carta del navigar pitoresco*. Edizione critica con la „Breve Istruzione“ premessa alle „Ricche minere della Pittura Veneziana“, hg. v. Anna Pallucchini, Venedig/Rom 1966 [1660/1674].

Burckhardt 2006: Jacob Burckhardt, *Die Kunst der Renaissance*. Bd. I. Aus dem Nachlass hg. v. Maurizio Gheardi, Susanne Müller und Max Seidel (Jacob Burckhardt Werke, Bd. 16), Basel/München 2006.

De Maria 2003: Blake de Maria, *The Merchants of Venice: A Study in Sixteenth-Century Cittadino Patronage*, Diss., Princeton (NJ) 2003.

De Maria 2010: Blake de Maria, *Becoming Venetian: Immigrants and the Arts in Early Modern Venice*, New Haven/London 2010.

Feil 1996/97: Silke Feil, *Der Gemäldezyklus von Paolo Veronese in Dresden und die Familie Cucina*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 26, 1996/97, 77–86.

Gallo 1939: Rodolfo Gallo, *Per la datazione delle opere di Veronese*, in: *Emporium* 89, 1939, 145–152.

Hochmann 2015: Michel Hochmann, *Colorito*. La technique des peintres vénitiens à la Renaissance, Turnhout 2015.

Hochmann 2016: Michel Hochmann, *Qualche riflessione sul colorito di Veronese*, in: Bernard Aikema/Thomas Dalla Costa/Paola Marini (Hg.), *Paolo Veronese*. *Giornate di Studio*, Venedig 2016, 54–65.

Holt 1991: Stephen Holt, *Paolo Veronese and his Patrons*, Diss., St. Andrews 1991.

Huber 2018: Hans Dieter Huber, *Lifestyle als Weg zur Macht*. Clooney trifft Cucina am Canale Grande, in: Philipp Stoellger/Martina Kumlehn (Hg.), *Bildmacht – Machtbild*. *Deutungsmacht des Bildes: Wie Bilder Glauben machen*, Würzburg 2018, 231–261.

Kirby/Spring/Higgitt 2005: Jo Kirby/Marika Spring/Catherine Higgitt, *The Technology of Red Lake Pigment Manufacture: Study of the Dyestuff Substrate*, in: *National Gallery Technical Bulletin* 26, 2005, 71–87.

Morelli 1891: Giovanni Morelli, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*. *Die Galerien in München und Dresden*, Leipzig 1891.

Morse 2013: Margaret A. Morse, *The Venetian Portego: Family Piety and Public Prestige*, in: Erin J. Campbell/Stephanie R. Miller/Elizabeth C. Consavari (Hg.), *The Early Modern Italian Domestic Interior, 1400–1700*. *Objects, Spaces, Domesticities*, Farnham 2013, 89–106.

Priever 2000: Andreas Priever, *Paolo Caliari, genannt Veronese, 1528–1588*, Köln 2000.

Ridolfi 1914 [1648]: Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Bd. 1, hg. v. Detlev Freiherr von Hadeln, Berlin 1914 [1648].

Riegl 1931: Alois Riegl, *Das Holländische Gruppenporträt*, Bd. 1, Wien 1931.

Schmitter 2011: Monika Anne Schmitter, *The Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art*, in: *Renaissance Quarterly* 64/3, 2011, 693–751.

Venturi 1882: Adolfo Venturi, *La Regia Galleria Estense in Modena*, Modena 1882.

MARIA ARESIN, M.A.
Volontärin, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, maria.aresin@googlemail.com