

ist der angsterfüllte Wunsch, mit irgendeiner Tätigkeit in der vertrauten Inselwelt der Hochschule zu bleiben. Auch diese Erfahrung dürfte jeder, der mit Doktoranden zu tun hatte, mehr als einmal gemacht haben.

So wäre der ganze Mechanismus des Dissertierens neu zu durchdenken und zu überprüfen, wäre zu fragen, ob er nicht lange schon versagt hat, obsolet geworden ist und derzeit trotz seines Fortwucherns von den Umständen überrollt wird. Der Gesetzgeber beginnt inzwischen Tatsachen zu schaffen, von denen Veränderungszwänge ausgehen. Denkmalpflege, auch teilweise Museums- und Ausstellungswesen schlagen vielfach Wege ein, die über die traditionellen, die Ausbildung im Regelfall noch bestimmenden Arbeitsbereiche hinausgehen. Am Rande unseres Berufsfeldes siedeln sich neue Wissenschaften mit starkem Expansionsdrang an. Hier und dort ist bereits ein Ausbrechen aus dem gewohnten Dissertationsmuster zu beobachten. Überdenken, Überprüfen, das hieße ja nicht — und dürfte nicht heißen — pauschale Verabschiedung des ganzen bisherigen Systems, dessen historische Verdienste niemand bestreiten kann. Notwendig wäre jedoch eine entschiedene Einschränkung angesichts völlig veränderter Umstände und Anforderungen, wobei der Gedanke an eine Staatsprüfung für zukünftige Museumsbeamte und Denkmalpfleger mindestens nicht von vornherein ausgeschlossen werden sollte. Alle Jahre wieder die Ration von 170, 164, 196, 215, 188 neu begonnenen kunsthistorischen Inauguraldissertationen — es sind die Zahlen seit 1970 —, das jedenfalls hat, um Ionesco zu zitieren, etwas von der Absurdität eines kollektiv gewordenen „doctorat total“.

Willibald Sauerländer

CINQUANT' ANNI DI PITTURA VERONESE (1580—1630)

Verona, Saloni della Gran Guardia, August/November 1974

(Mit 4 Abbildungen)

Wenn es bei A. J. Dezallier d'Argenville in der Vita des Alessandro Turchi heißt: „Unir la couleur Vénétienne au dessein Romain, est tout ce que peuvent proposer de mieux les plus grands artists“, so ist damit genau jener Standpunkt für die Beurteilung der Malerei Veronas nach 1500 vertreten, den die lange und sorgfältig vorbereitete Ausstellung zu revidieren trachtete. Dennoch wird man es auch künftig kaum in Zweifel ziehen, daß im frühen Cinquecento Venedig an die Stelle von Padua trat, um — besonders anfänglich im Verein mit Mantua — auf die gesamte Kunsttätigkeit in Verona einen bestimmenden Einfluß auszuüben. Zu den hervorragendsten Beweisen für diese neue Konstellation gehört die Malerei Paolo Veroneses, nach den Worten von Jakob Burckhardt hervorgegangen „aus der bereits von

Venedig her berührten Schule seiner Vaterstadt, wo sich immer einige Localmaler, früher mit sehr bedeutenden, später mit wenigstens nicht zu verachtenden Leistungen hervortaten“.

Gleiches bezeugt jene Gruppe von Künstlern, beginnend mit Domenico Brusasorzi, Paolo Farinati, Battista del Moro und Jacopo Bassano bis hin zu Palma il Giovane und Domenico Fetti, die — unter Einschluß Veroneses — in der Ausstellung mit einer Reihe ausgewählter Gemälde der hier zur Diskussion stehenden Epoche der Veroneser Malerei zwischen 1580 und 1630 überzeugend als Wegbereiter vorangestellt waren. Jedenfalls bleibt in den gezeigten Werken dieser Maler allein aufgrund der koloristischen Behandlung, trotz mehr oder weniger stark in Erscheinung tretender römisch-manieristischer Elemente, der venezianische Aspekt insgesamt vorherrschend.

Indessen haben wir es bei Palma il Giovane bereits mit einem Vertreter des akademischen Spätmanierismus zu tun, jener Stilrichtung also, die nach den beispiellosen Errungenschaften Venedigs im 16. Jahrhundert einen Zustand der Erschöpfung ankündigt. Sie führt schließlich zu spürbarer Abschwächung des Einflusses der venezianischen Malerei auf die terra ferma, wo es nun — etwa mit der Kunst des Domenico Fetti — zu spezifischen, ins 17. Jahrhundert hinausweisenden Stilbildungen von vergleichsweise größerer Selbständigkeit kommen kann.

Letzteres gilt im besonderen Maße auch für das künstlerische Schaffen in Verona zwischen 1580 und 1630. Während die Entwicklung hier jedoch abrupt unterbrochen wurde durch die Pest des Jahres 1630, der so begabte Maler wie Sante Creara, Pasqualino Ottino und Marcantonio Bassetti zum Opfer fielen, kam es in Venedig bereits wenig später durch das Auftreten der sogenannten „pittori forestieri“ wie etwa Bernardo Strozzi oder Luca Giordano zu einem erneuten Aufschwung, in dessen weiterem Verlauf die Stadt wiederum auf den ersten Platz unter den Schulen Italiens rückte.

Welches Maß an Selbständigkeit die Veroneser Malerei während des in der Ausstellung behandelten Zeitraumes tatsächlich zu gewinnen vermochte, veranschaulicht zunächst die Tätigkeit Felice Brusasorzis, der vor allem als Lehrer aller wichtigen Maler Veronas der auf ihn folgenden Generation besondere Bedeutung erlangte. In seinem Werk, dessen ursprünglicher Umfang nun aufgrund der Ausstellung erstmals klar erkennbar wurde, vollzieht sich jener Übergang von spätmanieristischen Vorstellungen florentinischer Herkunft zu frühbarocken Tendenzen, wie sie sich eben in Bologna und Rom anzubahnen begannen. Wenn dabei einerseits Altartafeln wie die „Madonna mit Heiligen“ aus SS. Trinità in Verona (Kat. Nr. 1) oder die „Anbetung der Könige“ aus SS. Apostoli (Kat. Nr. 7) eine ganz unmittelbare Auseinandersetzung Felices mit Vorbildern verraten, wie er sie bereits während seines ersten Aufenthaltes in Florenz um 1565 im Kreise der für das Studiolo des Francesco I. tätigen Künstler studieren konnte, so beweisen

andererseits Darstellungen wie die Heiligenfiguren auf den Orgelflügeln in der Madonna di Campagna (Kat. Nr. 2—3) durch die Art ihrer Einfügung in stark zur Tiefe abklingende Raumkompartimente das anhaltende Fortwirken venezianischer Vorstellungen. Daneben bleibt fast immer auch die latent venezianische Disposition der Farbgebung spürbar. Geradezu frühbarocke Qualitäten erlangt die koloristische Behandlung schließlich in dem für die Kapuziner in Bozen ausgeführten Altarbild von 1600 (Kat. Nr. 39), dessen tonige Farbigkeit selbst über den späten Palma il Giovane hinausweist. Übrigens sei bei dieser Gelegenheit nachdrücklich hervorgehoben, daß derartige Beobachtungen nicht zuletzt den intensiven Bemühungen der für die Ausstellung herangezogenen Restauratoren zu danken sind, unter ihnen vor allem dem weithin angesehenen Giovanni Pedrocco. Zahlreiche schwer zugängliche Bilder aus den Kirchen Veronas und besonders des Veneto konnten nach einer durchgreifenden Restaurierung überhaupt erstmals einer näheren Beurteilung unterzogen werden.

Erfährt dabei auch Felice Brusasorzi zum ersten Male eine seinem Range gemäße Würdigung, so bleiben doch, gerade was die Chronologie seiner frühen Werke angeht, vorerst eine ganze Reihe von Fragen offen. Nicht ohne weiteres zu motivieren ist endlich die gelegentliche Auseinandersetzung Felices mit Vorbildern nordischer Herkunft wie etwa im Falle der wohl um 1584 entstandenen Mosesfindung (Kat. Nr. 25) und der Darstellung Loths mit seinen Töchtern (Kat. Nr. 34) — beides wichtige Zeugnisse für das bislang noch weithin ungeklärte Phänomen jener nordisch beeinflussten Landschaftsdarstellungen, wie sie im Veneto vor allem während des 16. Jahrhunderts in zahlreichen Spielarten auftreten.

Im gleichen Maße, wie das Werk Bernardino Indias durch die Ausstellung Konturen gewinnt, tritt dieser Maler in seiner Bedeutung für die nachfolgende Künstlergeneration Veronas neben Felice Brusasorzi zurück. Insgesamt erscheint die wenig originelle, durch eine leblose Zeichnung und lokalgebundene Farben charakterisierte Kompositionsweise Indias als das Ergebnis einer ziemlich unselbständigen Anpassung an manieristische Stilbildungen, wie sie dem Künstler aus Mantua oder Fontainebleau überkommen waren; in dieser Form mag eine solche Orientierung Indias bestenfalls für den jungen Claudio Ridolfi von einiger Bedeutung gewesen sein. Dasselbe gilt für die hier erstmals näher umschriebene Tätigkeit Indias als Zeichner.

Gegenüber solch peripheren Erscheinungen tritt denn auch das von Roberto Longhi bereits im Jahre 1926 eingehend gewürdigte sogenannte Trio Veronese in Gestalt von Alessandro Turchi, Marcantonio Bassetti und Pasquale Ottino als das eigentliche Zentrum der Ausstellung um so stärker hervor. Statt nach Florenz, wohin es Felice Brusasorzi seit etwa 1565 immer wieder gezogen hatte, begaben sich die drei genannten Maler gegen 1615 nach Rom. Sie vollzogen damit die zweite jener Auswanderungs-

bewegungen, die zu intensiver Auseinandersetzung mit mittelitalienischer Kunst führten und so das Panorama der Veroneser Malerei zwischen 1580 und 1630 — anstelle des damals vorübergehend geschwächten venezianischen Einflusses — vorwiegend bestimmten. Obwohl sich die Wege der drei Maler schon bald nach ihrer Ankunft in Rom voneinander trennten, lieferten sie doch von dort aus im Jahre 1619 gemeinsam je ein repräsentatives Altarblatt für die Capella Varalli in S. Stefano in Verona (Kat. Nrn. 95, 117, 162), deren stilistischer Gleichklang um so mehr beeindruckt, wenn man sieht, wie sehr sich die dem bolognesischen Klassizismus zuneigende Eigenart Turchis ansonsten gegenüber der entschieden caravaggesken Auffassung in Bassettis Gemälden unterscheidet.

Die sich besonders in letzteren Falle andeutenden Beziehungen zu Saraceni, wie sie erst kürzlich durch Anna Ottani Cavina noch klarer herausgestellt werden konnten (siehe Paragone, XXI/293, 1974, S. 40 u. Anm. 23, 24), werden desgleichen bezeugt durch zwei ebenfalls in der Zeit um 1619/20 von Saraceni und Bassetti im Auftrage des kurfürstlichen Agenten Sebastian Füll von Windach für die Augustinerkirche in München ausgeführte Altarbilder. Sie sind gegenwärtig in der Würzburger Staatsgalerie ausgestellt. Vor allem Saracenis Darstellung der „Hll. Hieronymus, Magdalena, Antonius und Franziskus“ läßt erkennen, wie sehr dieser Künstler — trotz seines in Rom zu voller Reife gediehenen caravaggesken Stils, den rücksichtslose Vereinfachung und kühner Realismus der Erzählung charakterisiert — auch weiterhin seiner Herkunft getreu dem venezianischen Kolorismus huldigt. Gleiches gilt grundsätzlich auch für das Altarbild Bassettis mit dem „Vitusmartyrium im Beisein der Hll. Wolfgang und Georg“ (Kat. Nr. 116), dessen ungleich herberes Kolorit allerdings noch Erinnerungen an die frühzeitige Auseinandersetzung des Künstlers mit Tintoretto bewahrt. Daneben verraten die stark modellierend aufgetragenen Weißtöne der Gewänder und des Inkarnats wie auch die stets erkennbare Vorliebe für gleichsam schwebend gelagerte Figuren eine ganz unmittelbare Nähe zur Malweise des Domenico Fetti.

Derselben Stilstufe zugehörig erweist sich nun nicht nur das durch gleichartige Merkmale gekennzeichnete Altarbild Bassettis in der Cappella Varalli mit den „Cinque Vescovi Martiri“ (Kat. Nr. 117), auch das bislang unbeachtet gebliebene Hochaltarbild in der Kirche des ehemaligen Benediktinerinnenklosters Geisenfeld bei Ingolstadt mit seiner vielschichtig komponierten „Aufnahme Mariens in den Himmel“ (Abb. 4) dürfte im gleichen Zeitraum entstanden sein. Letzteres übrigens ein Beweis für die schon von Ridolfi (1648) überlieferten Beziehungen Bassettis zu süddeutschen Auftraggebern, über die nähere archivalische Ermittlungen noch ausstehen.

Liefert bei der Bestimmung von Zeichnungen Bassettis zumeist das auch für seine Gemälde typische chiaroscuro sichere Anhaltspunkte, so muß der Versuch als mißglückt angesehen werden, anhand der Zeichnung aus dem

Stockholmer Nationalmuseum (Kat. Nr. 158) seine lockerer lavierten Blätter von der Manier Saracenis abzuleiten, da das Stockholmer Blatt nach allgemeiner Ansicht eher dem Neapolitaner Giovanni Battista Spinelli zuzuschreiben sein dürfte. Die Gleichförmigkeit, die in Bassettis Handhabung graphischer Mittel nicht zu übersehen ist, charakterisiert im übrigen auch seinen Umgang mit den für ihn typischen Bildelementen wie z. B. bestimmten, vielfach unverändert wiederkehrenden Figurenbildungen. Besonders deutlich zeigt sich dies etwa in der überspitzt abgekürzten Sebastiansdarstellung in Schweizer Privatbesitz (Abb. 2), die kompositionell noch knapper gefaßt ist als das sonst vergleichbare Bild mit der Danae aus einer Mailänder Privatsammlung (Kat. Nr. 130).

Zu den hervorragenden Leistungen Bassettis gehört zweifellos sein Beitrag zur italienischen Bildnismalerei des 17. Jahrhunderts, in der Ausstellung durch eine Reihe eindrucksvoller Beispiele (Kat. Nrn. 118, 119, 126, 127) vertreten. Die hier mittels einer höchst virtuos gehandhabten Hellschattensmalerei erzielten malerischen Wirkungen vermißt man allerdings angesichts des ebenfalls Bassetti zugeschriebenen Porträts eines alten Mannes mit Handschuh in der Linken (Kat. Nr. 111; Abb. 1). Desgleichen lassen das rötliche Inkarnat sowie die zeichnerisch detaillierte Behandlung der Gesichtszüge des Dargestellten eine Zuweisung an Bassetti nicht ohne weiteres überzeugend erscheinen. Immerhin sei hier wenigstens stellvertretend für die auch in der Ausstellung von verschiedenen Seiten geäußerten Zweifel an der zutreffenden Benennung des Bildes ein Fragezeichen gesetzt, zunächst jedoch nur als Anregung zum erneuten Überdenken der bei dieser Gelegenheit aufgetauchten Fragen.

Der besonders auffällige Zusammenhang Pietro Bernardis mit der Manier Bassettis trat in der Veroneser Ausstellung mehrfach hervor. Obwohl hier Bernardi nur mit fünf Bildern vertreten war, genügten diese doch, um eine recht anschauliche Vorstellung von diesem bislang wenig bekannten Künstler zu vermitteln, in dessen Werk sich caravaggeske Züge mit solchen bolognesischer Provenienz derart verbinden, daß man einen Aufenthalt Bernardis in Rom mit ziemlicher Sicherheit voraussetzen kann. Gerade in seinen beiden Szenen aus dem Leben des Hl. Karl Borromäus, in S. Carlo zu Verona (Kat. Nr. 72 u. 73), wird in der Darstellung der dort am Boden gelagerten Bettler bzw. Pestkranken die Nähe zu Bassetti erkennbar. Im Pestbild (Kat. Nr. 73) zeigt sich darüber hinaus in verschiedenen Details eine erstaunliche Übereinstimmung mit der Malweise Fetti's. Außerdem verrät die kompositionelle Anordnung in beiden Bildern eine deutliche Nachwirkung des 1612/13 entstandenen Cäcilienzyklus von Domenichino in S. Luigi dei Francesi — wiederum ein Zeichen für das unmittelbare Reagieren Bernardis auf die damals in Rom herrschenden Kunstströmungen.

Ob übrigens der bisher nicht gelungene Nachweis eines auf Schiefer gemalten Bildes von Pietro Bernardi den grundsätzlichen Verzicht dessel-

ben auf eine solche veronesische Spezialität bezeugt, mag vorerst offenbleiben. Jedenfalls ist es doch eine Tatsache, daß dieser spezielle Gemäldetypus dem Trio Veronese sogleich bei seinem Auftreten in Rom allgemeine Anerkennung und in der Person des Kardinals Scipio Borghese einen interessierten Sammler verschaffte. Dies beweisen vor allem die in der Ausstellung gezeigten Bilder Turchis (Kat. Nr. 78, 87, 89—93). Ein wohl noch der Veroneser Periode angehörendes Exemplar mit einer Darstellung der Entauptung Johannes des Täufers im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 968 (Abb. 3), ist der um 1607 datierbaren Beweinung Christi in Castello Sforzesco zu Mailand (Kat. Nr. 91) am nächsten verwandt.

Doch auch darüber hinaus wurde die künstlerische Erscheinung Turchis in ihrer besonderen Eigenart und Entwicklung sehr überzeugend veranschaulicht. Am Anfang steht die wohl noch in der Werkstatt des Felice Brusatorzi entstandene Madonna mit Heiligen im Museo di Castelvechio zu Verona (Kat. Nr. 77). Unter Vermeidung jeglicher Kontraste ordnet sich hier das penibel umschriebene Figurenensemble einem stehenden Oval ein, während die im wesentlichen auf Rot, Blau und Gelb beschränkte Farbwahl in einem statischen Einklang verharrt. Der bereits spürbar auf klassische Ausgewogenheit gerichteten Tendenz in der Cornaro-Allegorie (Kat. Nr. 78) folgend, findet Turchi dann in der Hirtenanbetung aus S. Fermo in Verona (Kat. Nr. 84) einen höchst persönlich gefärbten Darstellungsstil, dessen Prägnanz und Homogenität allerdings durch die mißlungene Verbindung zwischen der gedrängten Figurengruppe unten und dem Engelsreigen in der Höhe beeinträchtigt wird. Erst mit dem Altarbild des Veroneser Museums, auf dem die Verehrung der auf Wolken thronenden Madonna durch Heilige wiedergegeben ist (Kat. Nr. 94), gelingt es Turchi, eine vollkommene Übereinstimmung herzustellen zwischen den das Bildformat souverän beherrschenden Figuren und der das Ganze erschließenden Farbigkeit, instrumentiert durch leuchtende Rotklänge und sonore Brauntöne vor dem tiefen Blau des Himmels. Die unmittelbar nach dem hier vollzogenen Durchbruch beginnende Auseinandersetzung mit dem unumschränkten Pathos des römischen Hochbarock befähigte Turchi schließlich zu so hervorragenden Leistungen wie der „Flucht nach Ägypten“ aus dem Prado (Kat. Nr. 97) oder der an den späten Guercino gemahnenden „Ekstase des Hl. Franziskus“ (Kat. Nr. 109). Es sind die unvergleichlichen Glanzpunkte der gesamten Ausstellung.

Demgegenüber trat denn auch alles sonst in Verona Gezeigte stark in den Hintergrund. Am ehesten verdient hier noch Antonio Giarola eine kurze Erwähnung und zwar wegen der in seinem Werk sich vielfältig durchdringenden Einflüsse, darunter vornehmlich solche von Seiten Carlo Saracenis; vor allem aber sind es bolognesische Anregungen, die besonders an Guido Reni und Francesco Albani denken lassen. Letzteres gilt etwa für die

erstaunlich hellfarbige, dabei kompositionell ziemlich unausgeglichene Allegorie aus dem Jahre 1636 mit der Stadtgöttin von Verona, die die Befreiung von der Pest erlebt (Kat. Nr. 201). Eine merkwürdige Ungeschicklichkeit in der szenischen Anordnung bei einer oftmals erstaunlichen Bravour im farbigen Detail, vor allem was die stillebenhaften Elemente angeht, verraten auch die übrigen Bilder Giarolas in der Ausstellung. So erscheint beispielsweise das Mädchen mit Turban in dem „Miracolo della Mula“ aus der Sakristei von S. Fermo (Kat. Nr. 203) wie eine malerische Paraphrase auf Renis Judith im Palazzo Corsini in Rom, während in dem vom Geiste Strozzi erfüllten Emmausbild aus Verona (Kat. Nr. 204) jene links angeordnete Figur der Dienerin in weinrotem Kleid eine erstaunliche Frische der Beobachtung bezeugt und durch die virtuose Raschheit ihrer malerischen Wiedergabe besonders auffällt.

Die Fülle derartiger Beobachtungen, zu denen die Ausstellung immer wieder anregte und die der Katalogtext vor einem detailliert geschilderten kulturhistorischen Hintergrund zu überprüfen und durch viele wichtige Hinweise in jeder nur denkbaren Richtung weiterzuverfolgen erlaubte, machen nun diesen Katalog zu einer wahrhaft unerschöpflichen Informationsquelle für künstlerische Vorgänge, welche zwischen 1580 und 1630 von Verona ihren Ausgang nahmen oder sich dasselbst auswirkten. Zu danken ist dies alles dem unermüdlichen Einsatz von Licisco Magagnato, des eigentlichen spiritus rector der Ausstellung, und seines Mitarbeiterstabes; ihre immensen Ergebnisse fanden übrigens unmittelbar anschließend in systematischer Form Aufnahme in die umfangreiche, die gesamte Geschichte der Veroneser Malerei umfassende Publikation „Maestri della Pittura Veronese“, a cura di Pierpaolo Brugnoli, Verona (Banca Mutua Popolare) 1974.

Zum Programm der Ausstellung nur noch die einschränkende Feststellung, daß hier der Versuch, eine Reihe mehr oder weniger stark voneinander unterschiedener Künstlerpersönlichkeiten einem gemeinsamen Aspekt unterzuordnen, letztlich immer nur partiell zu überzeugen vermochte.

Rolf Kultzen

REZENSIONEN

MARK S. WEIL, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*. The Pennsylvania State University Press, University Park und London 1974, 160 Seiten, 116 Abb. im Text. \$ 22,50.

TIMOTHY. K. KITAO, *Circle and Oval in the Square of Saint Peter's. Bernini's Art of Planning* (Monographs on Archaeology and the Fine Arts, vol. XXIX) New York University Press, New York 1974, 156 Seiten, 95 Abb. \$ 18,50.