

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

24. Jahrgang

Dezember 1971

Heft 12

DAS SECHSTE INTERNATIONALE COLLOQUIUM DER „SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ARCHÉOLOGIE“:

DIE SKULPTUREN VON SAINT-SERNIN IN TOULOUSE

Die „Société française d'archéologie“, welche in nicht ferner Zukunft ihr hundert-fünfzigjähriges Bestehen feiern kann, brachte in jüngster Zeit neuen Schwung in ihre wissenschaftliche und publizistische Tätigkeit. Das „Bulletin monumental“ erhielt eine wirkungsvollere Aufmachung und wird straffer redigiert als in früheren Tagen. Zu dem „Bulletin“ und dem „Congrès archéologique“ ist eine weitere Publikationsreihe getreten: die „Bibliothèque de la Société française d'archéologie“. Von der bei Droz in Genf publizierten Folge liegen Peter Kurmanns Monographie der Kathedrale von Meaux und Janine Wettstein's Buch über die romanische Wandmalerei in Italien, Frankreich und Spanien vor. Drei weitere Bände befinden sich in Vorbereitung. Schließlich veranstaltet die Société neben dem für weite Kreise geöffneten Kongreß jährlich Colloquien über begrenzte Themen, zu denen französische und ausländische Spezialisten geladen werden. Nacheinander waren die Kathedrale von Reims (1965), Jumièges/Saint-Martin-de-Boscherville (1966), Cluny III (1967), das Straßburger Südquerhaus (1968), die frühromanischen Teile von Saint-Germain-des-Prés in Paris (1970) Thema solcher Zusammenkünfte. Francis Salet leitete die Colloquien mit vorbildlicher Objektivität; auch scharfe Kontroversen, wie sie in Reims und Jumièges entstanden, blieben so bemerkenswert sachbezogen.

Gegenstand des diesjährigen Colloquiums waren die Skulpturen von Saint-Sernin in Toulouse. Das Gespräch kreiste also um diejenige Denkmälergruppe, welche als bekannteste Beispiele südlich der Pyrenäen Santiago, San Isidoro in Leon und Jaca, in der Languedoc außer Saint-Sernin vor allem den Kreuzgang in Moissac umschließt. In den zwanziger Jahren waren diese Monumente Anlaß für eine eifersüchtige Polemik, als Arthur Kingsley Porter mit dem Schlagwort „Spain or Toulouse?“ Emile Berteaux' These von der Verlängerung der „école Toulousaine jusqu'à Compostelle“ buchstäblich auf den Kopf gestellt hatte. Die Gesichtspunkte, welche diese Polemik beherrschten, erscheinen im Rückblick beneidenswert befangen.

Inzwischen haben wir lernen müssen: Die Wechselbeziehungen zwischen Norden und Süden der Pyrenäen waren zu vielfältig, als daß ihre Einengung auf eine provozierende Alternative wie Kingsley Porter's „Spain or Toulouse?“ verstatet sein könnte. Schon der Skulpturenbestand eines einzelnen Baues wie Saint-Sernin erscheint uns heute als vielschichtig. Er stellt mehr als eine stilgeschichtliche und ikonographische Frage. So konnte sich das Colloquium darauf beschränken, aus dem gegenwärtigen Stand der Forschung über diese Bildwerke Bilanz zu ziehen. Hier ist im letzten Jahrzehnt viel gearbeitet worden. Marcel Durliat's Beiträge stehen an erster Stelle, doch bleiben die Amerikaner am wissenschaftlichen Gespräch über Saint-Sernin beteiligt; Thomas Lyman arbeitete über die „Porte Miègeville“, David W. Scott über das Westportal und Carl D. Sheppard über die Datierung des Querhauses. Die Ergebnisse der genannten Arbeiten widersprechen sich teilweise. Auch manche Resultate des Colloquiums sind schon jetzt nur mit Vorbehalt zu referieren. Denn eben hat man begonnen, im Langhaus von Saint-Sernin die Bemalung aus dem vorigen Jahrhundert abzunehmen. Entschließt man sich zur Freilegung auch in Umgang und Kapellen, so werden alle Feststellungen über die Kapitellskulptur an diesen Bauteilen zu überprüfen sein.

Grundlage für die späteren stilkritischen Erörterungen mußte eine Einigung über den Zeitpunkt des Baubeginns sein. Vor der Papstweihe von 1096 überliefern die Quellen kein gesichertes Datum. Bis in jüngste Zeit setzte man den Baubeginn auf das Jahr 1060 fest, danach wäre Saint-Sernin um fast zwei Jahrzehnte älter als das 1078 begonnene Santiago. Das Datum 1060 läßt sich aber nicht über Dom Devic's und Dom Vaissete's „Histoire générale de Languedoc“ von 1733 zurückverfolgen und wird durch keinen älteren Text gestützt. Erst Durliat hat 1965 dieses Datum in Zweifel gezogen. 1076 oder wenig früher nahmen die Chorherren von Saint-Sernin wieder ihre alte strenge Regel an und unterstellten sich dem Heiligen Stuhl. Ein Baubeginn vor dieser Reform ist aus historischen Gründen nicht anzunehmen. 1082 sucht der Bischof von Toulouse die Aufsicht über Saint-Sernin zurückzugewinnen und urkundet: „tota opera fabricae Ecclesiae suprascriptae retineo in dominio dum vivo“. Damals hatten die Bauarbeiten also entweder begonnen oder mindestens war ihre Finanzierung gesichert. Saint-Sernin und Santiago scheinen so annähernd gleichzeitig angefangen; auch für Jaca hat Ubieta Arteta jetzt den Baubeginn von 1063 auf frühestens ab 1077 heruntergerückt. Anstelle zugespitzter chronologischer Alternativen zeichnet sich heute eher ein Nebeneinander der Unternehmungen im Süden und Norden der Pyrenäen ab. Austausch und Wechselbeziehung werden dadurch nicht ausgeschlossen.

Aus dem breiten Bestand von romanischen Skulpturen, die uns an Saint-Sernin erhalten sind, schälen sich drei oder sogar vier Gruppen heraus. 1. Die vermutlich ältesten Kapitelle im Chorumgang. 2. Eine große Anzahl von Kapitellen, die aus derselben Werkstatt stammen wie die „Porte des Comtes“, welche vor der südlichen Querhausfassade steht. 3. Bildwerke, die man locker um die „Bernardus Gilduinus“ signierte Altarplatte gruppieren kann. 4. Die „Porte Miègeville“ am südlichen Seitenschiff und verwandte Skulpturen im Langhaus und an der Westfassade.

Zu Gruppe 1: Sie umfaßt einige wenige Kapitelle an Fenstern des ersten Umganges und der ersten Kapelle auf der Südseite. Sie zeigen Ranken und Vierfüßler in dekorativer Anordnung, die kaum Bezug nimmt auf den Aufbau des Kapitells. Es handelt sich um die altertümlichsten Skulpturen der Kirche, deren Erbauung demnach mit den Mantelmauern auf der Südseite des Chores begann. Umstritten blieb, ob diese Kapitelle vor Eintreffen der Werkstatt der „Porte des Comtes“ entstanden, oder, wie Lyman meinte, ihr als eine Frühstufe zugehören. Der durchaus „vorromanische“ Charakter der Stücke spricht gegen Lyman's Auffassung. Eine sichere Entscheidung ist nicht möglich, solange die Kapitelle modern angestrichen sind. Die Frage nach der Stilableitung blieb für diese älteste Gruppe unbeantwortet.

Zu 2: Jetzt treten Kapitelle auf, die große Figuren ohne dekoratives Beiwerk und eine bestimmbare Ikonographie zeigen. Noch in der Südhälfte des Chorungangs findet sich am Wandstück vor der Scheitelkapelle ein Kapitell mit Daniel in der Löwengrube. Der Übergang von Gruppe 1 zu 2 muß sich also früh, bald nach Baubeginn vollzogen haben. Figurenkapitelle der Gruppe 2 trifft man durchgehend im Untergeschoß des Querhauses einschließlich der „Porte des Comtes“, in den Emporen und unter der Tonne des Vorchores. Sie begegnen auch noch in den Emporen beider Querhausarme. Unter der Querhaustonne treten sie fast ganz gegenüber Gruppe 3 zurück.

Mit Gruppe 2 wird in Saint-Sernin das „chapiteau historié“ eingeführt und der Schritt von der „vorromanischen“ zur „romanischen“ Skulptur vollzogen. Die szenische Auffassung kann drastisch, ja farbig und lebhaft sein. Nichts an diesen unteretzten Figuren mit glotzenden Augen und klobigen Gliedmaßen weist aber voraus auf die Werkstatt des Bernardus Gilduinus, auf Moissac, das Querhaus in Santiago oder Jaca. Wir befinden uns noch vor dem großen Stilumbruch, mit dem die Skulptur des französischen Südwestens und Nordspaniens europäische Bedeutung gewinnt. Zur Ableitung dieses ältesten Toulousaner Figurenstiles brachte auch das Colloquium keine Aufschlüsse. Lokale Voraussetzungen scheint er nicht zu haben, regionale sind bis jetzt nicht erkannt.

Dieselbe Werkstatt arbeitete an der „Porte des Comtes“. Hier werden erstmals Umrisse eines Programms erkennbar. So ist am östlichen Eingang des Doppelportals das Gleichnis vom Reichen Mann und vom Armen Lazarus dargestellt. Avarus und Luxuria stehen sich an der Schwelle der westlichen Pforte gegenüber. Das Kapitell am nächstgelegenen Pfeiler im Querhausinneren mit seiner Darstellung eines Engenkampfes wird man ebenfalls zum weiteren Bereich des Portalprogramms rechnen können. Das ist für das späte 11. Jahrhundert des Neuen wahrlich genug. Der während des Colloquiums geäußerte Vorschlag, auch an allen übrigen Kapitellen bestimmte Themen zu erkennen, überzeugte nicht.

Zu 3: Zu dieser Gruppe gehören a) die von Bernardus Gilduinus signierte Altarplatte, b) die sieben an der Innenwand des Chorungangs eingelassenen Reliefplatten, c) figürliche Kapitelle in den Querhausemporen und unter der Querhaustonne.

Von der Altarplatte wird seit je angenommen, daß sie zu dem von Urban II. konsekrierten Altar gehörte. Durch diese Annahme wird das Weihedatum 1096 zum Angelpunkt nicht nur für die Chronologie der Skulpturen, sondern auch für die Baugeschichte. Die marmorne Platte steht in einer Tradition, deren Zentrum heute nicht mehr in Saint-Pons-de-Thomières, sondern in Narbonne vermutet wird. Damit sind freilich nur handwerkliche Voraussetzungen aufgewiesen, für die stilistische Ableitung der figürlichen Medaillons am Rand der Platte ist mit solchem Hinweis nichts gewonnen. Schwierig bleiben die ikonographischen Fragen. Bekanntlich zeigen drei Seiten figürlichen Schmuck. An der Vorderseite erscheint der segnende Christus zwischen Engeln mit Vortragekreuzen und velenähnlichen Tüchern. An der linken, nördlichen Schmalseite wird man vielleicht den richtenden Christus erkennen dürfen, zwischen Maria und einem bartlosen Mann (Johannes Evangelista?); mehr als ein durchaus hypothetischer Vorschlag ist das allerdings nicht. Noch schwieriger ist die Entzifferung der rechten, südlichen Schmalseite. Der Vorschlag, in den beiden äußeren Medaillons rechts sei die Greifenfahrt Alexanders als Parallele zu einer Himmelfahrt Christi dargestellt, überzeugt nicht. Ob die Mittelfigur bei den drei links anschließenden Bildmedaillons Christus darstellt, bleibt unsicher, da sie keinen Kreuznimbus zeigt. Das Programm des Altares wird also sicherlich noch Gegenstand weiterer Diskussion sein müssen.

Die ursprüngliche Bestimmung der sieben Platten an der Chorumgangswand hat die Forschung zu immer neuen Hypothesen angeregt. Nach Durliat werden diese Marmorskulpturen in den älteren Beschreibungen von Saint-Sernin nirgends erwähnt. 1825 schenkt die Verwaltung der „*école des sciences et des arts*“ an Saint-Sernin „*quatre anges de marbre provenant d'églises démolies*“. Urkundlich ist also nicht gesichert, daß die Platten aus Saint-Sernin stammen; aus stilistischen Gründen bleibt diese Provenienz wahrscheinlich. Während des Colloquiums wurde die Wand neben der *Majestas Domini* und neben dem äußersten Engel auf der Südseite um ein kleines Stück geöffnet. Danach schien es, daß die *Majestas* aus einer relativ flachen Platte, der große Engel anscheinend aus einem etwa dreikantigen Block gearbeitet ist; möglicherweise wurde bei dem letzteren also ein vormittelalterlicher Sarkophagdeckel wiederverwendet. Letzte Sicherheit ist in diesem Punkt erst nach Herauslösung der Reliefs zu gewinnen. Die drei Platten mit dem thronenden Gottvater (nach der Inschrift des Cherub), dem Seraph und dem Cherub gehören maßstäblich und ikonographisch zusammen und müssen ursprünglich in einer Ebene unmittelbar nebeneinander angeordnet gewesen sein. Die vier anderen, wesentlich größeren Platten stammen vielleicht nicht aus demselben Ensemble, sind eventuell nur Überreste eines umfangreicheren Zyklus. Auch der Hinweis auf Marcilhac, wo entfernt ähnliche Platten in gestaffelter Anordnung über einem Portal versetzt sind, führt für die Figuren in Toulouse nicht über Hypothesen hinaus. Das Problem ihrer ursprünglichen Versetzung bleibt unlösbar, solange nicht neue Anhaltspunkte gefunden werden. Einigkeit bestand darüber, daß die kleinen Reliefs und die großen Platten stilistisch auseinanderzurücken seien. Das Verhältnis zum Altar des Bernardus Gilduinus läßt

sich nicht eindeutig festlegen, da sich dort Züge der großen wie der kleinen Platten finden.

Dieselbe Werkstatt, welche diese Marmorskulpturen schuf, trifft man an einigen figürlichen Kapitellen auf der Empore des Querhauses wieder. Im Südarm sind ein Kapitell mit Christus in der Mandorla und ein weiteres mit nackten Figuren zwischen Bestien und Adlern zu nennen; im Norden gehören ein Kämpfer mit zwei Männern, die eine Altarplatte (?) zeigen und ein Adlerkapitell in den gleichen Zusammenhang. Alle diese Kapitelle der Querhauspore schließen sich den großen Platten im Umgang an. Unter der Querhaustonne finden sich ein Kapitell mit stehendem Kleriker und ein Adlerkapitell, die denselben Stil zeigen. Zwei weitere Figurenkapitelle unter der Querhaustonne: ein Engelskampf im Südarm und ein Abrahamsopfer im Nordarm stehen der Altarplatte des Bernardus Gilduinus näher. Im Ganzen ist diejenige Gruppe von Kapitellen, die von der Marmorwerkstatt gearbeitet wurden, also nicht umfangreich; auch bleibt sie ganz auf Empore und Gewölbezone der beiden Querhausarme beschränkt.

Aus der Verteilung der Skulpturen, die sich der älteren Werkstatt um die „Porte des Comtes“ und dem jüngeren Atelier um Bernardus Gilduinus zuweisen lassen, ergeben sich Überlegungen für die Bauabfolge. Die ältere Werkstatt hat alle Skulpturen des Chores bis hinauf in die Gewölbezone und im Querhausuntergeschoß geschaffen. Das jüngere Atelier lernen wir zunächst in Marmorskulpturen kennen, die sich in keiner festen Verbindung mit dem Bau befinden, von denen aber mindestens die Altarplatte sehr wahrscheinlich an den „terminus ante“ 1096 gebunden ist. Es arbeitete dann an den Kapitellen in Emporen- und Gewölbezone des Querhauses mit, als bei möglicherweise raschem Fortschreiten der Bautätigkeit ein Mangel an Bildhauern eintrat, da man mehrere Kapitelle und Kämpfer der Querhausemporen in der Bosse stehen ließ. Es scheint also, daß die von der älteren Werkstatt geschmückten Teile der Kirche bei der Konsekration von 1096 vollendet waren: der Chor eingewölbt, das Querhaus mindestens im Untergeschoß errichtet. Schwieriger zu entscheiden ist, wie lange das Atelier des Bernardus Gilduinus vor 1096 tätig war. Der neue Figurenstil hat Parallelen in dem 1100 vollendeten Kreuzgang von Moissac und an den Gewändesäulen der etwa gleichzeitig begonnenen „Puerta de las Platerias“ in Santiago. So wird man annehmen, daß die Wende in Toulouse nicht vor 1090 eintrat. Ob die Arbeiten am Emporengeschoß des Querhauses der Konsekration von 1096 folgten oder damals schon im Gange waren, bleibt offen.

Zu 4: Hierher gehören a) sämtliche Kapitelle der Langhausseitenschiffe mit Ausnahme der östlichen Joche, b) die Skulpturen der Porte Miègeville mit Ausnahme von drei offenbar wiederverwendeten älteren Kapitellen, c) die Kapitelle und Fragmente vom Westportal. Alle diese Skulpturen waren wohl 1118 vollendet, als jener Raymondus Gayrardus stirbt, von dem berichtet wird: „corpus a fundamentis incipiens, ante obitus sui diem, divina opitulante misericordia, parietes in circuitu ad fenestrarum completionem usque perduxit“. Nach rückwärts ist eine genaue Zeitgrenze nicht anzugeben; vor 1098, als der Herzog von Aquitanien Saint-Sernin seinen Güterbesitz

bestätigte und Schadenersatz für erlittene Angriffe gewährte, haben die Arbeiten an diesen Bauteilen sicher nicht begonnen, eher einige Jahre danach. Die vierte Skulpturengruppe steht zwar noch in Verbindung zur Gilduinuswerkstatt, aber wichtiger wird jetzt der Austausch mit den Zentren im Süden der Pyrenäen wie dem Querhaus in Santiago oder Jaca. Die fülligeren, beweglicheren Formen, eine gesteigerte Ausdrucksfähigkeit haben die Bildwerke am Langhaus mit jenen spanischen Denkmälern gemeinsam.

Die Porte Miègeville: Lyman's Beobachtung, daß die drei szenischen Kapitelle an den Gewänden altertümlicher sind als die übrigen Teile des Portals, wird heute von niemand mehr in Zweifel gezogen. Die beiden rückwärtigen Kapitelle mit der Vertreibung und der Verkündigung sind an den nicht sichtbaren Seiten bearbeitet, waren also für andere Versetzung bestimmt. Das Kapitell mit dem Kindermord, das aus einem Block mit der Gewändestufe ist, gehört aus stilistischen Gründen zur gleichen Folge. Lyman brachte diese Stücke mit den großen Platten im Chorumgang zusammen. Seine Beobachtungen sind zutreffend, doch müßte die Möglichkeit einer zusätzlichen Beziehung zu spanischen Gegenbeispielen – Jaca – nochmals geprüft werden. Alle anderen Teile des Portals – das vierte Gewändekapitell, das Tympanon, die Apostelreliefs und die Gesimskonsolen – sind einheitlich und jüngeren Stils. Ausscheiden muß man nur die Platte mit Engeln über Petrus, welche erst im 19. Jahrhundert hierher versetzt wurde. Die übrigen Skulpturen sind mit Teilen der „Puerta de las Platerias“ und Einzelstücken in Santiago so verwandt, daß man versucht ist, an dieselben Bildhauer zu denken, wobei die Frage der Priorität letzten Endes belanglos bleibt. Über die ikonologische Deutung des Programms kam es zu keiner Einigung. Ist Simon Magus hier Gegenfigur zu der in eigentümlicher Form dargestellten Himmelfahrt Christi oder – wie ich meinen möchte – nur dem Petrus untergeordnet? Vielleicht wird die Entzifferung der noch nicht gelesenen Inschrift zu Füßen des Simon Magus hier weiterhelfen.

Seit Scott's Arbeit steht fest, daß das Westportal, welches noch Aubert und Rey gegen Mitte des 12. Jahrhunderts datierten, unmittelbar der „Porte Miègeville“ folgte. Die Kapitelle stimmen wörtlich mit dem modernen Gewändekapitell dort überein. Die im „Musée des Augustins“ verwahrten Fragmente zeigen eher noch gesteigerte Nähe zur „Puerta de las Platerias“.

Das Colloquium hat gezeigt, daß die Forschungsarbeit des letzten Jahrzehnts unsere Kenntnis von der Bauskulptur an Saint-Sernin außerordentlich präzisiert hat, auch wenn das Datengerüst vielleicht weniger sicher ist als angenommen. Vergleichbare Arbeit wäre für Leon, für Jaca erst zu leisten und auch für Santiago oder Moissac stehen große monographische Untersuchungen noch aus. Unbeantwortet blieben die weiterreichenden Fragen – etwa nach dem Anstoß, der in Santiago, Moissac und Toulouse gegen 1100 fast gleichzeitig zu einem Wiedererstehen figürlicher Marmorskulptur führte. So wird der Erforschung der Einzelmonumente die Synthese folgen müssen, welche noch einmal den ganzen riesigen Stoff von Santiago bis Moissac durchdringt. Erst dann werden wir über die zentralen kunstgeschichtlichen Probleme

klarer sehen. Einstweilen gilt der Dank der „Société française d'archéologie“ für diese ebenso geduldige wie vorurteilsfreie Erörterung der Probleme von Saint-Sernin in Toulouse.

Willibald Sauerländer

MOSTRA DEL TIEPOLO

Zur Ausstellung in der Villa Manin di Passariano, 27. 6. – 31. 10. 1971

(mit 10 Abbildungen)

Sechs Jahre nach ihrer erfolgreichen Ausstellung von Tiepolo-Zeichnungen veranstaltete Udine eine große, vorwiegend den Ölgemälden des Meisters gewidmete Mostra – diesmal nicht in der Stadt selbst, sondern in der eine halbe Fahrstunde entfernt gelegenen Villa Manin, die man mit hohem finanziellen Aufwand und trotz Rekordtempo in vorbildlicher Weise restauriert hatte. Die Villa Manin (*Abb. 1*), einst Landsitz des letzten Dogen von Venedig, vorübergehend auch Domizil Napoleons, soll künftighin jeweils in den Sommer- und Herbstmonaten durch bedeutende Ausstellungen, Freilichttheater und Konzerte als kulturelles Zentrum der erst kürzlich verselbständigten Region Friuli-Venezia Giulia in Erscheinung treten, etwa in der Art, wie dies durch die Fondazione Giorgio Cini in Venedig nun schon seit zwei Jahrzehnten geschieht. Die Tiepolo-Mostra gab den Auftakt zu diesem Veranstaltungsprogramm. Ihr ging im Herbst vergangenen Jahres in Udine selbst ein internationaler Tiepolo-Kongreß voraus, der durch eine Ausstellung von Radierungen des Künstlers und seiner Söhne begleitet wurde. Dies geschah zur zweihundertsten Wiederkehr des Todesjahres Tiepolos; vernünftigerweise hatte man sich angesichts mancher Terminschwierigkeiten schon sehr früh entschlossen, die große Tiepolo-Mostra erst auf das folgende Jahr zu verlegen, um ihren Erfolg nicht durch unzureichende Vorbereitungen in Frage zu stellen und um zugleich die Ergebnisse der Tiepolo-Tagung mitverwerten zu können – zweifellos ein Zeichen von Instinktsicherheit und nachahmenswerter Ungezwungenheit. Man kann sich kaum vorstellen, daß man etwa in Deutschland eine wichtige Dürer-Ausstellung nicht mehr für das Dürerjahr, sondern erst für 1972 geplant hätte, wenn dies äußere Umstände hätten sinnvoll und nützlich erscheinen lassen.

Die Villa Manin bot für die Mostra einen idealen Rahmen. Die Raumfluchten der beiden Hauptgeschosse erlaubten eine großzügige, ganz lockere Verteilung der Gemälde, die, einzeln durch Strahler von oben beleuchtet, vor der sandfarbenen, moosgrünen oder currygelben Filzbespannung der Wandstücke und Stellwände hingen. Bei den zahlreichen aus ihren Rahmungen genommenen Bildern waren die Ränder nur durch schmale glatte Goldleisten eingefasst. Die Dimensionen des durch zwei Stockwerke aufsteigenden Salone machten es vor allem aber möglich, daß die Riesenformate, das Passionstriptychon aus S. Alvise in Venedig, der Pestaltar aus dem Dom in Este und die beiden 10 m hohen Bilder der Mannalese und des Melchisedek-Opfers aus Verolanuova nun eine Aufstellung und Beleuchtung fanden, wie wohl nie zuvor seit ihrer Entstehung. Die Ausstellung der Zeichnungen und Radierungen, auf die hier