

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

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

42. Jahrgang

Februar 1989

Heft 2

## Ausstellungen

### DAS VERONESE-JAHR IN VENEDIG

Ausstellung: *Paolo Veronese — Disegni e Dipinti*. Fondazione Giorgio Cini, 26. März—10. Juli 1988. — Ausstellung: *Paolo Veronese — Restauri*. Gallerie dell'Accademia, 1. Juni—30. September 1988. — Tagung: *Veronese — Fortuna Critica e Sopravvivenza Artistica*. Centro Tedesco di Studi Veneziani, 5.—7. Juni 1988.

(mit drei Abbildungen)

Das Jahr 1988 stand in Venedig ganz im Zeichen Paolo Veroneses, dessen Todestag sich zum vierhundertsten Mal jährte. Aus diesem Anlaß hatten sich mehrere Kulturinstitutionen der Stadt die Aufgabe einer Würdigung gestellt. Infolge der damit verbundenen ideellen Konkurrenz ergab sich zwar kein abgerundetes Bild, dafür aber wurden verschiedene wichtige Facetten von Veroneses Werk anschaulich gemacht.

Ganz nach dem Vorbild der Veranstaltungen zu Tizians Jubiläum 1976 (*Tiziano e Venezia*) hat die Università degli Studi auch diesmal eine mehrtägige Folge von undiskutierten Festvorträgen zu Veronese in der Ca' Dolfin als internationalen Kongreß (*Convegno internazionale di studi nel quarto centenario della morte di Paolo Veronese*, 1.—4. Juni 1988) durchgeführt, über den hier — allein schon aufgrund der Zahl von zweiundfünfzig Referaten — nicht zu berichten ist; man darf auch diesmal auf die Publikation der Beiträge gespannt sein.

Des weiteren hatten das städtische Kulturamt und die Soprintendenza eine Broschüre über die öffentlichen Standorte von Bildern Veroneses, mit einer Einführung von Terisio Pignatti, erarbeitet; auch hierfür lag ein Vorbild aus dem Tizianjahr vor. Sie berücksichtigte zwar nicht alle in Venedig zu findenden Arbeiten des Malers, doch wird der Tourist sehr anschaulich in immerhin elf Komplexe eingeführt, angefangen mit S. Sebastiano, das übrigens täglich durchgehend geöffnet war, bis hin zur Ausstattung des Palazzo Ducale.

Wenn diese Broschüre unvollständig blieb, so nicht zuletzt aus dem Grund, daß einige Werke, etwa die Pala Giustiniani aus San Francesco della Vigna, sich nicht am Ort befanden, sondern Teil einer der gleichzeitigen Ausstellungen waren. Die Kooperation

bzw. Konkurrenz zweier ambitionierter und in höchstem Maße kompetenter Institutionen am Ort hatte zwei sehr unterschiedliche Ausstellungen hervorgebracht, auf die eingegangen sich lohnt. Die eine wurde von der Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia in den Gallerie dell'Accademia ausgerichtet und beschränkte sich auf Gemälde, die andere umfaßte vorwiegend Zeichnungen und wurde für die Fondazione Giorgio Cini auf der Isola di San Giorgio zusammengestellt. Dort wurde zudem in der Reihe der Corsi internazionali d'alta cultura (27. August—17. September) eine Veranstaltung zu *Crisi e rinnovamenti nell'autunno del rinascimento* mit mehreren Vorträgen auch zum Wirken Paolo Veroneses durchgeführt.

Die Organisatoren der Fondazione Giorgio Cini faßten das Jubiläum als eine Gelegenheit zur kritischen Überprüfung des Urteils und zur Anregung weiterer Forschung auf. Man durfte daher von ihrer Ausstellung keine umfassende Retrospektive erwarten, wie man sie etwa von französischen Kollegen in Bezug auf deren nationale Spezialgebiete anlässlich solcher Jubiläen kennt. Palluccchinis Katalog der Ausstellung in der Ca' Giustinian von 1939 führte 90 gesicherte Gemälde und etwa 20 Zeichnungen auf, während die heutige, von Rearick zusammengestellte Präsentation immerhin 49 Zeichnungen, aber nur 22 Gemälde kleineren und mittleren Formats zeigte, meist aus bedeutenden europäischen Sammlungen zusammengestellt. Hierunter waren zumindest einige Arbeiten sehr guter Qualität zu finden, wie etwa das kompositionell Raffaels und Tizians Kardinals- und Papstporträts nahestehende Porträt von Veroneses Gönner Daniele Barbaro aus Amsterdam (Kat. Nr. 60) oder „Letzte Kommunion und Martyrium der Heiligen Lucia“ aus Washington (Kat. Nr. 66). Die Zeichnungen überwogen nicht nur quantitativ in der Ausstellung, sie bildeten vielmehr die eigentliche Ausstellung. Hier wurde überaus anschaulich Veroneses Spannweite an zeichnerischen Ausdrucksmöglichkeiten, technischer Brillanz und vorbereitender Indienstnahme der Zeichnungen demonstriert. Die ausgestellten Gemälde aus allen Schaffensphasen des Künstlers konnten dagegen in keinem direkten Zusammenhang dazu gesehen werden und bildeten eher das farbige *decorum*. Ursprünglich war auch lediglich an eine Ausstellung von Zeichnungen gedacht worden, in der verschiedene Aspekte der zeichnerischen Techniken und Gestaltungsmöglichkeiten des Künstlers verdeutlicht werden sollten. Dann legte man jedoch den Schwerpunkt auf die Parallelisierung der Zeichnungen zu Veroneses venezianischen Werken und fügte zur Vervollständigung der monographischen Präsentation eine Auswahl an Gemälden hinzu. Mit Ausnahme des kleinformatigen Florentiner Modello der Pala Bevilacqua-Lazise (Nr. 52), das in unmittelbare Nähe zur motivgleichen Zeichnung aus Chatsworth gestellt wurde, befanden sich alle Gemälde als Annex in einer eigenen Abteilung. Während der Komplex der Zeichnungen, dem Karriereverlauf Veroneses folgend, mit knappen, aber ausreichend informativen Texten und Vergleichsfotos der vielfach im Stadtgebiet an Ort und Stelle verbliebenen Bezugsgemälde, aber auch solcher der terra ferma, an der gegenüberliegenden Wand begleitet wurde, fehlten bei den Gemälden jegliche inhaltliche Anbindung an die Zeichnungen und sonstige Hinweise zum Œuvre. Sie boten dafür zum Ausklang einen brillanten farbigen Eindruck dessen, was die Zeichnungen unterschiedlicher Technik grundsätzlich nur vorbereiten halfen. Von deren Präsentation dürften dann wohl auch die weiter führenden Anregungen für die Forschung ausgehen. Besonders die in der letzten Abteilung gezeigte Problematik der Unterschei-

dung des Anteils der familiären und sonstigen Mitarbeiter von dem des entwerfenden Veronese, vor allem an den umfassenden Dekorationen des Dogenpalastes in den Jahren um 1580, ist zu nennen.

In deutlichem Kontrast dazu zeigte die hauptsächlich von den Konservatorinnen Nepi Scirè und Ruggeri Augusti verantwortete Ausstellung der Accademia unmittelbar neben dem erst vor wenigen Jahren restaurierten „Convito in casa di Levi“ sechzehn weitere, ebenfalls gerade erst gereinigte, überwiegend großformatige Gemälde, meist aus dem Bestand des Museums, aber auch aus venezianischen Kirchen, im wesentlichen ebenfalls chronologisch geordnet. Beginnend mit der frühen Pala Giustiniani, um 1551, bis zum späten ehemaligen Hauptaltarbild aus San Pantalon von 1587 wurde die Spannweite von Veroneses Schaffen in Venedig vor Augen geführt, besonders anschaulich die frühe Auseinandersetzung mit dem älteren Tizian und die späte Auseinandersetzung mit den Jüngeren, Tintoretto und Bassano. Gerade das vorsichtig gereinigte Bild aus San Pantalon ließ die zunehmende Verdunklung der Tonalität des alten Meisters gut erkennen (*Abb. 1*). Einige Bilder waren erstmals wieder seit langer Zeit unbeeinträchtigt zu sehen. So war der Hieronymus aus San Andrea della Zirada seit seiner Reinigung zur Ausstellung 1939 durch Pilzbefall fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt worden. Alle konservatorischen Maßnahmen, wie Reflektographie und Reinigung, waren durch übersichtliche Schautafeln vor den Bildern dokumentiert und fachlich kommentiert. Hier profitierte die Ausstellung von den Aktivitäten des Restaurierungslaboratoriums der venezianischen Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, deren Dokumentation parallel zur Ausstellung in einer vorbildlichen Publikation nach erprobtem Muster vorgelegt wurde: Band 15 der vom Haus herausgegebenen *Quaderni*, der auch das vollständige Standortverzeichnis von Veroneses Gemälden in Venedig und Umgebung enthält. Es finden sich dort in Form einzelner Monographien, also auf breiterem Raum, als es in der Ausstellung selbst dokumentiert werden konnte, sehr nützliche Zustandsfotos der Restaurierungen, zugehörige Zeichnungen und reflektographische Aufnahmen, die Vorzeichnungen und abweichende Pentimenti auf den Gemälden erscheinen lassen. Solche Befunde bestätigten den in der Ausstellung der Fondazione Cini zu gewinnenden Eindruck, daß Veronese ein sorgfältiger Zeichner war, nicht nur auf dem Papier, auch noch auf der Leinwand, wo er die einmal fixierten Kompositionen fast nur noch in Details änderte, ohne das Ganze, wie oft etwa Tizian, nochmals in Frage zu stellen. Zwar kommt auch bei Veronese kaum ein Bild ohne Pentimenti aus; bezeichnend ist etwa die Kreuzigung der Accademia, wo die männliche Figur mit erhobenen Armen in der Bildmitte ursprünglich eine Leiter etwa in der Fluchtlinie des Kreuzesbalkens Christi aufwärts stämmte und dadurch den Diagonalzug des Mittelgrundes erheblich betonte (*Abb. 2a und b*).

Auch sonst hat es selten den Anschein, daß dies aus anderen Gründen geschehen konnte als zur formalen Verbesserung von Einzelheiten, während der farbige Zusammenhang im Ganzen gewahrt blieb. Der Maler muß hiervon schon zu Beginn der Ausführung eine sehr genaue Vorstellung und im weiteren Verlauf wenig Zweifel an seinem Ziel gehabt haben. Hier, in der Accademia, war daher der eigentliche Veronese zu sehen, der Vollblutmaler im Besitz aller seiner Fähigkeiten, wie er immer wieder als Hauptvertreter des venezianischen Kolorismus verdammt oder gewürdigt wurde, je nach Standort der Rezipienten.

An diesem Punkt setzte ein neben dem Convegno der Universität bescheidener auftretendes, zeitlich unmittelbar angeschlossenes Unternehmen an, das von vornherein weit weniger Publizität erwarten durfte. Noch ist zu wenig im Bewußtsein der kunsthistorischen Italienforschung verankert, daß es außer den traditionellen deutschen Forschungsinstitutionen in Florenz und Rom eine solche, wesentlich jüngere, auch in Venedig gibt; dies hat seinen Grund wohl nicht zuletzt in der Tatsache, daß sie keine umfassende Spezialbibliothek besitzt. Dafür bietet das Centro Tedesco di Studi Veneziani mit Sitz im Palazzo Barbarigo della Terrazza seit fast zwanzig Jahren Raum für Stipendiaten und Symposien, allerdings nicht nur für kunsthistorische, sondern allgemein geisteswissenschaftliche Forschungen zur Kultur Venedigs. Hier fand vom 5. bis 7. Juni auf Anregung von Jürg Meyer zur Capellen und unter dem Präsidium von Wolfgang Wolters und Gunter Schweikhart ein internationales besetztes Symposium zur Veronese-Rezeption statt: *Veronese — Fortuna critica und künstlerisches Nachleben*.

Die Festlegung auf Italienisch als Tagungssprache fand nicht uneingeschränkten Beifall. Abgesehen davon, daß der Großteil von Teilnehmern und Publikum der deutschen Sprache mächtig war, besteht eigentlich kein Grund, Deutsch als Wissenschaftssprache, gerade in der Italien- und besonders Venedigforschung, nicht den gebührenden Rang einzuräumen. Dieser machte sich auch gleich inhaltlich bemerkbar, denn es war auffallend, daß die italienischen Beiträge, wozu auch die der teilnehmenden Osteuropäer zu zählen waren, die Tendenz zeigten, sich grosso modo weitgehend in Positivismus zu erschöpfen, während die kritischen, um mehr als Bestandsaufnahme bemühten Referate in der Tendenz eher von deutscher und angelsächsischer Seite kamen; zugunsten dieser Differenz wird hier auf ein streng chronologisches Resümee verzichtet.

Ugo Ruggeri (Trento) machte zwei Rezeptionsphasen im 17. Jahrhundert aus, deren letztere nach den Publikationen Ridolfis und Boschinis nach 1660 einsetzte. Ruggeri ging es hauptsächlich um Probleme der Authentizität und Chronologie eines noch überwiegend nicht katalogisierten und nicht zugeschriebenen Befundes, was immerhin etwas Licht auf die noch immer unterbewertete venezianische Barockmalerei warf, auch wenn der Bezug auf Veronese einfach vorausgesetzt, aber kaum diskutiert wurde. Auf ähnlicher Basis bewegte sich Davide Banzato (Padua). Er bot einen Überblick über die weitgehend unbekannteren Kopien nach Veronese im Besitz des Paduaner Museo Civico, die schon zu seinen Lebzeiten einsetzten, und zwar von sehr genauen bis hin zu frei variierten Beispielen anderer künstlerischer Sprache, bis ins 19. Jahrhundert hinein. Wenig wurde dabei auf den Quellenwert der Kopien in Bezug auf Veronese, über Geschmackswandel und -anverwandlung bei jeweils gleicher Motivrezeption, oder über die Gründe des Kopierens ausgesagt. Mehr hierzu trug das Referat von Klara Garas (Budapest) bei, bezogen auf die genauer gegeneinander differenzierten Kopien, Fälschungen und Imitationen des 18. Jahrhunderts. Hier kamen Praktiken des Sammelns und Kunsthandelns zur Sprache, die erheblich zur Rezeption Veroneses beitrugen. Mieczyslaw Morka (Warschau) ging dem bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts einsetzenden Einfluß Veroneses in Polen in der Folge früher polnisch-venezianischer Kontakte nach, verbunden mit einer Reihe hierzulande fast völlig unbekannter Künstlernamen. Egon Verheyen (Washington) zeigte, daß Einflüsse Veroneses in Amerika vor etwa 1840 mangels Interesse praktisch nicht festzustellen sind. Erst allmählich änderte sich dies infolge gelegent-

licher Präsentation einzelner Werke und Kopienimport, während die auf Rom fixierten amerikanischen Künstler noch länger brauchten, bis sie Kenntnis des venezianischen Kolorismus erlangten. Der lange auch gegenüber Tizian unterschätzte Veronese hielt erst in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts zunehmend Einzug in amerikanische Sammlungen.

Problematisch erschien während der ganzen Tagung die allgemeine Gleichsetzung des Begriffs Einfluß mit Motivübernahme, was auch für die übrigen, kritischen Beiträge zutraf. Hans Ost (Köln) untersuchte die rückwirkenden Einflüsse des jüngeren Veronese auf den älteren Tizian, nicht umgekehrt, wie sonst üblich. Was Charles Hope in seiner Tizian-Monographie 1980 schon für die farbbezogenen, malerischen Errungenschaften festgestellt hatte, wurde hier in mehreren, nicht immer ganz überzeugenden Beispielen auf die formale Erfindung angewendet. Ebenfalls der formalen Erfindung widmete sich Jürg Meyer zur Capellen (Freiburg) am Beispiel der Stiche Agostino Carraccis nach Motiven Veroneses. Auch wenn die Funktion dieser Stiche, etwa als Reproduktion, nicht völlig gesichert ist, sind die festzustellenden Veränderungen im Übersetzungsprozeß doch aufschlußreich, denn sie belegen nicht Erinnerungslücken, sondern Kritik und den eigenen Standpunkt des — gleichwohl von Veronese sehr eingenommenen — Bologneser Akademikers. Den ab etwa 1740 zunehmenden französischen Stichen nach Veronese widmete sich Madeline Lennon (London, Ontario) und unterschied reproduzierende, etwa für Auktionskataloge hergestellte, von interpretativen Stichen, die Mariettes Empfehlung an die zeitgenössischen Künstler zu folgen scheinen, wie Veronese rätselhafte Bilder zu malen. Die verunklärte Ikonographie seiner Bilder erschien dem 18. Jahrhundert besonders geeignet für Stich-Publikationen mit moralisierenden Gedichten, wobei sich solche Alben, gerade wegen Veroneses ambivalenter Motive, eben nicht als Tugendappell, sondern als „bible moralisée démoralisée“ verstehen lassen. Leichte Modifikationen gegenüber den Vorlagen machten die Stiche nicht dezenter, sondern bezeichnenderweise pikanter. Das Referat von Gabriele Oberreuter-Kronabel (Bonn) über die Kommentare französischer Künstler und Kunsttheoretiker zu Veronese konnte dagegen schon in der Themenstellung wenig zur Diskussion beitragen. Abgesehen davon, daß die Stellung der französischen Kunsttheorie zur Farbmalerie erst 1987 umfassend von dem kürzlich allzu früh verstorbenen Max Imdahl (*Farbe: Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, München) dargestellt wurde, war von vornherein nichts anderes zu erwarten als eine Aufwertung Veroneses im Zuge der allgemeinen Aufwertung Rubens' und des Kolorismus seit dem Akademiestreit gegen Ende des 17. Jahrhunderts über den Vorrang von Zeichnung oder Farbe bis hin zu Cézanne.

Erhellend wirkten dagegen die Beiträge, die sich der Veronese-Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert widmeten. Hier wurden verstärkte Lichter auch auf die Rezipienten geworfen, nicht nur auf den Rezeptionsgegenstand, was um so interessanter sein mußte, als dies bereits bedeutende Vertreter des „Faches Kunstgeschichte“ betraf. Das als öffentlicher Abendvortrag gehaltene Referat von David Rosand (New York) befaßte sich mit der sich zwischen den *Stones of Venice* (1851—53) und den *Modern Painters* (1856—60) wandelnden Ansicht John Ruskins zu Veronese, den der Kunsttheoretiker schließlich sogar als Ideal eines neuzeitlichen Künstlers an die Seite Turners zu stellen bereit war. Wilhelm Schlink (Freiburg) sprach über den von Jacob Burckhardt auf Vero-

nese angewandten Begriff der Existenzmalerei als Ausdruck von dessen hoher Wertschätzung. Gemeint ist nicht die Darstellung der zeitgenössischen Existenz des 16. Jahrhunderts, sondern eine humanistische Idealwelt, die gleichwohl durch den Künstler rückübersetzt und damit auf die Erfahrungsmöglichkeiten der eigenen Betrachterexistenz anwendbar wurde. Der Betrachter partizipiert also durch einen sympathetischen Akt des Genusses an einer Erkenntnismöglichkeit zur Eröffnung der historischen Welt, anders als in der nazarenischen Gedankenmalerei, gegen die Burckhardt die Wertschätzung von Veronese als neuen Maßstab setzte. Gunter Schweikhart (Bonn) beleuchtete Detlev von Hadelns posthum erschienene Monographie über Veronese. Außer der Richtigstellung in einigen Fragen der Zuschreibung und der Motivanleihe, die von Hadeln nicht hatte klären können, wurde dabei verdeutlicht, wie verständnisreich es dem Autor gelang, sich in der Tradition Burckhardts und Wölfflins, und ähnlich wie später Hetzer, den Phänomenen venezianischer Malerei durch Anschauung zu nähern.

Die hier aufgerissene Problematik Anschauung *versus* Ikonographie brachte auch Philipp Fehl (Urbana-Champaign, Illinois) in seinem Referat über den Historienmaler Veronese zur Sprache. Historienmalerei, deren Vorrang auch bei den venezianischen Theoretikern unbestritten war, scheint eher zur Lösung ikonographischer Rätsel denn zur Würdigung einer malerischen Leistung geeignet zu sein. Wenn als Ziel der Historienmalerei allgemein die äußere und innere historische Wahrheit gelten soll, dann sei Veroneses Ziel als Historienmaler jedoch die Schönheit der inneren Wahrheit gewesen. Diese ermögliche es dem Betrachter auch dann, sympathetisch am Bildgeschehen teilzuhaben, wenn es sich um distanzgebietende Historienmalerei handelt.

Fehl, wie auch die bereits genannten Redner, zeigte, „daß sich über Veronese nicht nur mit Dokumenten und Ikonographie reden läßt“, daß ihm andere, im engeren Sinne künstlerische Errungenschaften wichtiger waren. Diesen Aspekt empfand man um so mehr als ein Desiderat, als er auch im Verlauf des Symposiums weitgehend außer Betracht blieb. Zwar wurde Veroneses koloristische Leistung einhellig anerkannt, doch hatte im Grunde keines der Referate etwas zum Thema des venezianischen Kolorismus, vielfach jedoch über Form und ikonographischen Gehalt zu sagen.

Hierin erwiesen sich Defizite der heutigen kunstwissenschaftlichen Forschung, besonders handgreiflich dann, wenn man hin und wieder frühere Ansätze in dieser Richtung, wie etwa diejenigen von Hadelns und Hetzers, benannte. Es ist kein Geheimnis, daß sich die Kunstgeschichte immer noch mit dem Thema Farbe als ernstzunehmendem Reflexionsgegenstand der Wissenschaft enorm schwer tut, von wenigen jüngeren Ausnahmen abgesehen, sich dagegen nach wie vor — und mit gutem Erfolg — überwiegend um ikonographische und formale Probleme bemüht, selbst wenn diese gewiß nicht das ganze Wesen einer so sehr farbbetonten Malerei wie der Veroneses ausmachen.

Matthias Bleyl