

fiel die Bilderfolge einem Brande zum Opfer. Für denselben Auftraggeber entstand dann unter Gentile Bellinis Leitung während der neunziger Jahre jener heute in der Accademia bewahrte großformatige Bilderzyklus mit Darstellungen der Wunder-taten einer Reliquie des Kreuzesholzes aus dem Besitz der Scuola, welcher für uns heute die erste künstlerisch bedeutende Verwirklichung des Themas der veneziani-schen Stadtvedute darstellt.

Eine der Raumdarstellung vergleichbare Entwicklung sehen die Verfasser auch in Jacopo Bellinis Beschäftigung mit den überlieferten Denkmälern der Antike, wel-che er in Venedig oder Padua aufnahm, aber in freier Weise als „Vision einer antiken Gräberstraße“ zusammenstellte (fol. 44—45). Wahre und erfundene antike Motive werden zuerst — im Pariser Band — phantasievoll spielerisch miteinander vermischt (fol. 36, 39); im späteren Londoner Band versetzt Jacopo sie dann als Teil eines bacchischen Themas in eine venezianische Umgebung, erste Zeugnisse jener seit Giorgione und Tizian in Venedig so beliebten „antikisierenden Idylle“.

Alles in allem führen die im einleitenden Text zur Veröffentlichung des Pariser Bandes niedergelegten Erkenntnisse über den gegebenen Anlaß hinaus zu einer in der Tat völligen Neubewertung Jacopo Bellinis und seiner Stellung in der veneziani-schen Kunst des 15. Jahrhunderts. Trotz mancher während des letzten Jahrzehnts erschienenen Einzelbeiträge zu diesem Thema haben dessen Umriss bisher immer noch eine gewisse Unschärfe behalten: „...das liegt weitgehend daran, daß man die kolossale Größe, die Ideen und Erkenntnisse eines Werkes nicht ermaß, dessen Schwerpunkte sich in der Zeichnung offenbaren ..... Nur in der Zeichnung, und nirgendwo so wie in der von Jacopo Bellini genial intuitivierten großen Komposi-tionszeichnung als autonomem Kunstwerk, konnten unbeeinträchtigt von allen Zweckbindungen schließlicher Bestimmung, frei jene Ideen und Ziele verfolgt wer-den, mit denen er die künstlerische Führungsrolle für Venedig am Beginn der Neu-zeit antrat. Darin liegt die Besonderheit des Phänomens Jacopo Bellini, beruht allerdings auch die Unterschätzung, beziehungsweise das späte Erkennen seiner Genialität, weil ein solcher Anspruch auf Anerkennung der Zeichnung als eines definitiven Kunstwerks in der Frühzeit einmalig ist“.

Jan Lauts

RODOLFO PALLUCCHINI, *Veronese*, Mailand, Arnoldo Mondadori 1984. 191 Seiten, 350 schwarzweiße Abbildungen und 97 Farbtafeln, davon 16 doppelseitig.

Nach der Veronese-Monographie von Giuseppe Fiocco, der 1929 begann, die aus dem 19. Jahrhundert stammende Geringschätzung des Meisters als Dekorationsma-ler zu überwinden, hat Rodolfo Pallucchini das Werk fortgesetzt, die vielseitige Persönlichkeit des Paolo Caliari präziser zu klären. Sein Ergebnis ist, wie er selbst in der Vorrede zu einer Neuauflage seines *Veronese* von 1953 formuliert, „una concezione formale dell'arte veronesiana che non può rinnegare, anzi, in un certo senso

riabilita la ricchezza di sentimento calato in quelle forme, dove il colore si esalta in un ritmo splendidamente classico". Anliegen aller seiner Schriften, vom grundlegenden Katalog der Ausstellung *Paolo Veronese*, Venedig 1939, zum *Veronese* von 1940 (Bergamo, Neuauflagen 1943 und 1953) und zu dem Aufsatz über die Fresken der Villa Barbaro in Maser von 1960 (in: *Palladio, Veronese e Vittoria a Maser*, hg. v. Bernard Berenson, Mailand, S. 69—83), um die wichtigsten Werke anzuführen, ist im Grunde nichts anderes als ein beständiger Versuch, Veroneses Gestaltungsprinzipien zu erhellen. Forschungen auf stilkritischem wie archivalischem Gebiet über ein halbes Jahrhundert hin finden jetzt ihren krönenden Abschluß im *Veronese* von 1984. Hier untersucht Pallucchini das gesamte Werk Veroneses und seiner Schule, hat die Stimmen der Forschung aus den letzten dreißig Jahren präsent und bewertet sie, wobei er auf die Vorarbeiten von Terisio Pignatti (*Veronese, L'opera completa*, Venedig 1976) zurückgreifen kann.

Das Ergebnis ist eine Gesamtschau der Kunst Veroneses, der man wohl nur noch wenig hinzuzufügen haben wird, besonders dank der Rekonstruktion von Paolos erster Schaffensphase als Maler, deren Notwendigkeit man so lebhaft empfand, und dem Ausscheiden einzelner von Pignatti veröffentlichter Werke, die ihm aber nicht zugehören, aus seiner Jugend- und Reifezeit.

Doch jenseits des Aspektes der Zuschreibungen, der ohne Ende marginalen Änderungen unterliegt, namentlich bei einem Künstler wie Veronese, der mit einer großen Werkstatt arbeitete, bleiben die Prinzipien fundamental, nach denen der Autor Veroneses Ästhetik darlegt, den Schlüssel also zu Verständnis und Würdigung seines Werkes. Prinzipien, die schon das Grundgerüst des Katalogs von 1939 und der folgenden Arbeiten gebildet haben und nun in verfeinerter Form auf einen weiteren Horizont angewendet werden.

Gleich zu Beginn steht eine wesentliche Passage: Pallucchini verankert Paolos künstlerische Ausbildung im zugleich provinziellen und in mancher Hinsicht innovativen Milieu seiner Heimat Verona, wo sich mit der Tradition einer „antionalen“ Farbigkeit ein tiefverwurzelter Geschmack an manieristischer Formensprache verbindet; mit einem Schlag werden so die Grundlagen seiner Kunst offensichtlich. Gestaltungsformeln nach dem Vorbild römischer und emilianischer Malerei und in deutlich voneinander abgehobenen Feldern aufgebautes Kolorit, das mit dem kontrastierenden Nebeneinander reiner Töne Leben und große Leuchtkraft erzielt, sind die beiden wesentlichen Pole, die Veroneses Werk im ersten Jahrzehnt seiner malerischen Tätigkeit, etwa 1550—60, bestimmen. Allerdings legt der Autor schon von den Anfängen an Gewicht auf die expressiven Möglichkeiten der Farbe bei Paolo, indem er an den Deckenbildern des Palazzo Ducale von 1553—54, die sich mit ihren kunstvoll erarbeiteten Kompositionen an Giulio Romano, Michelangelo und Primaticcio inspirieren, ein „comporre per legature cromatiche di colori purissimi in funzione di una plastica calda“ (S. 40) herausarbeitet. Die bei Paolo farbig angelegten Schatten zerstören keineswegs das Kompositionsgewebe, sondern verstärken es, wie Pallucchini klar macht, und dies wirft ein Licht auf die zeichnerische Komponente, welche Pignatti am Jugendwerk beobachtet hat. Die so charakterisierte ma-

lerische Sprache des jungen Veronese muß der venezianischen Welt neuartig und faszinierend erschienen sein.

Noch individueller sind Farbe und Formgebung im Zyklus von S. Sebastiano aufeinander bezogen. An der Sakristeidecke von 1555 beobachtet man mit Pallucchini, wie Paolo bereits die manieristische Syntax im Einklang mit eigenen Farbvorstellungen anwendet, und sieht ihn „dilatate le superfici in modo che queste offrano le massime campiture cromatiche“ (S. 38). Dieser Grundsatz wird für Pallucchini von nun an zum Grundgesetz von Veroneses Malerei, und er scheint uns Voraussetzungen zum Verständnis von Werken wie der Dresdner *Darbringung im Tempel*, der Wiener *Salbung Davids* und der prachtvollen Jahreszeitenfresken im Salone der Villa Maser zu sein. Die biblischen Darstellungen an der Kirchendecke von S. Sebastiano (1556) hingegen werden als „prismi a sfaccettature luminose“ (S. 39) bezeichnet; mit ihren kühnen perspektivischen Verkürzungen setzen sie den mit den Allegorien im Palazzo Ducale begonnenen Diskurs fort: Hier ist der formale Aufbau nur mehr ein Gerüst, um daran die reinen Töne von Veroneses koloristischer Erfindungskraft zu verankern.

Aus einer derartigen Sicht mit der Betonung auf Farbe und Licht folgt, daß die Kompositionen auch dort, wo sie aus komplizierteren Rhythmen und Kadenzen bestehen, im Wesen als farbliche Kontrapunktik verstanden werden müssen, unabhängig von jeder deskriptiven Absicht, die Frucht reiner Phantasie. Diese ästhetische Wertung findet eine Bestätigung in Paolos Aussagen gegenüber den Inquisitoren im Verlauf des Prozesses um das *Gastmahl im Hause des Levi*. In seinem neuen Buch hat Pallucchini mit Bedacht den vollen Wortlaut dieser (1978 in deutscher Übersetzung publizierten: Detlev von Hadeln, *Paolo Veronese*, hrsg. vom Kunsthist. Institut in Florenz, redigiert von Gunter Schweikhart, Florenz, S. 24—27) Quelle veröffentlicht.

Von der Soranza bis zur Villa Maser sieht der Autor den Leitfaden von Veroneses Werken in einer stets neuen Überwindung der manieristischen Formeln mit dem Ziel, den Anteil der leuchtenden Töne zu steigern. Gegen Anfang des siebten Jahrzehnts ist das künstlerische Ergebnis „un cosmo architettato a strutture cristalline, dove l'aria è rarefatta e i colori risplendono con tersità e trasparenza assoluta“ (S. 50). Solche stilistische Reife kennzeichnet den zwischen 1560 und 1561 vollendeten Freskenzyklus von Maser, die größte Leistung dieser Jahre und in eminentem Maß ein Ausdruck dessen, was Pallucchini Venedigs großes Zeitalter eines neuen Humanismus nennt, durchzogen von arkadischer Heiterkeit und ohne Brüche.

Maser markiert den Beginn der Reifezeit. Hier zögert Pallucchini nicht, auch die weniger glücklichen Merkmale dieser Periode zu benennen, welche häufig zu einer gewissen Pomphaftigkeit der Kompositionen neigt; diese steigern innerhalb von Scheinarchitekturen das erzählerische Moment. Andererseits macht der Gelehrte einsichtig, wie im *Martyrium der Heiligen Primus und Felicianus* in Padua oder etwa in der *Familie des Dareios* in London der monumentale Szenenaufbau dazu dient, ein poetisches Kolorit zu „tragen“, welches das diffuse, sonnenfarbene Licht — die große Neuerung dieser Jahre — zur Geltung bringt. Gleichzeitig setzt Paolo

auf Leinwandbildern die in Maser so glücklich begonnene Illustration mythologischer Stoffe fort; am Beispiel von *Venus und Adonis* in Augsburg unterstreicht Pallucchini den Übergang zu einer Gestaltungskonzeption, die nicht mehr plastisch bestimmt ist, sondern sich in der Atmosphäre auflöst mittels einer Farbe, die in ihren Edelsteintönen eine neue Weichheit und einen neuen Reichtum an Übergängen aufweist.

Es sind aber die *tele Cuccina* von 1572 mit ihrer robusteren Farbskala im Einklang mit dem nun in abendlichem Licht, das die silbrigen Architekturen unreal wirken läßt, getönten Gründen, welche Pallucchini eine neue Entwicklung anzeigen, die in den Werken des ausgehenden achten und frühen neunten Jahrzehnts reifen wird. Von der *Anbetung der Könige* von S. Corona, 1576—78, einer intimen Nachtvision, ausgehend fährt Paolo mit der Kreuzigung von S. Lazzaro dei Mendicoli und jener — reiferen — in Budapest fort, mittels der auf Mondtöne intonierten Farbigekeit ein fortschreitend vertieftes Sentiment auszudrücken, das in Einklang mit den auf das Wesentliche konzentrierten Formen dramatische Akzente setzt.

In diesen Jahren entstehen auch auf profanem Gebiet Hauptwerke wie *Mars und Venus* im Metropolitan Museum mit seiner „artificiosa naturalezza“ — die manieristische Ästhetik bleibt bei Paolo ja stets gegenwärtig — und *Venus und Adonis* im Prado, wo der Gelehrte das Sicheinfügen der Figuren in die Landschaft hervorhebt, das in dieser Phase neue Bedeutung erhält, gleichsam als eine Stimmungsgemeinschaft. Diese späteste Zeit Veroneses schon 1939 ans Licht gehoben zu haben, ist Palluchinis Verdienst. Wie er damals hinsichtlich der Pala von S. Pantalon, des letzten Werkes von Veronese, schrieb, hat Paolo nun auf jede figurative Rhetorik verzichtet und vereinfacht auf das äußerste seinen Ausdruck in einem Anflug von intellektualistischer Intention.

Luciana Larcher Crosato

*The Art of the Jeweller. A Catalogue of the Hull Grundy Gift to the British Museum: Jewellery, Engraved Gems and Goldsmith's work.* CHARLOTTE GERE, JUDY RUDOE, HUGH TAIT, TIMOTHY WILSON. Edited by HUGH TAIT. London, British Museum Publications 1984, 2 Bd., Bd. I Text 272 S., Bd. II Abb., 404 S., 116 farb. 1400 schwarz-weiß Abb. £ 150,—.

(mit drei Abbildungen)

1978 erhielt das Britische Museum eine Sammlung von mehr als 2000 Schmuckstücken und kleinen Goldschmiedearbeiten geschenkt. Diese Sammlung hatte Professor John Hull Grundy zusammen mit seiner Frau Anne nach dem Krieg zusammengetragen. Es sind Arbeiten des 17. bis 20. Jahrhunderts, überwiegend jedoch aus dem 19. Jahrhundert: Schmuckstücke, Ketten, Armbänder, Broschen, Ohrringe, Agraffen, Haarschmuck und Ringe, aber auch Parfümbehälter, Nadelbüchsen, Fingerhüte, Notizbücher mit Stift, Bestecke, Uhren, Dosen, Miniaturen,