

VERONESE

Der Cuccina-Zyklus





Kabinettausstellung
anlässlich der Restaurierung

VERONESE

Der Cuccina-Zyklus

Herausgegeben von
Christine Follmann, Marlies Giebe und
Andreas Henning

für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister



Inhalt

- 7 Vorworte
10 Grußworte
- 12 Andreas Henning
Der Cuccina-Zyklus von Veronese
Exzellenz, Prestige und Devotion
- 24 Christine Follmann
Die Familie Cuccina und
Veroneses Gemäldezyklus
- 36 Christine Follmann
»opere bellissime, & ammirande«
Geschichte und künstlerisches
Nachleben des Cuccina-Zyklus
- 44 Rainer Groh
Zu den Horizonten des Veronese
- 48 Michel Hochmann
Venedigs Pigmente und Veroneses
Kolorit
- 56 Jutta Charlotte von Bloh
Im Geist der Serenissima
Textilkunst und Mode im
Cuccina-Zyklus von Veronese
- 64 Sabine Schneider
Cochenille
Das Rot aus der Neuen Welt
- 71 Restaurierung
- 72 Marlies Giebe, Annegret Fuhrmann
»... dies hätte man recht fleißig
beobachten können...«
Die Restaurierung des Cuccina-
Zyklus von Veronese 2013 bis 2017
- 83 Marlies Giebe, Annegret Fuhrmann,
Christoph Herm
»Welche die kostbarsten Freuden
sind, die man auf Erden sehen
kann...«
Der Cuccina-Zyklus von Veronese –
Betrachtungen zur Maltechnik,
zu Farben und Farbveränderungen
- 95 Jan Sacher
»Die Anbetung der Könige«
aus Veroneses Cuccina-Zyklus
Untersuchung, Konservierung,
Restaurierung
- 102 Tobias Lange, Anke Stenzel
»Die Hochzeit zu Kana«
aus Veroneses Cuccina-Zyklus
Untersuchung, Konservierung,
Restaurierung
- 109 Evelyn Adler
»Die Kreuztragung« aus Veroneses
Cuccina-Zyklus
Untersuchung, Konservierung,
Restaurierung
- 117 Kathrin Jacob, Sabine Posselt
»Die Madonna der Familie
Cuccina« aus Veroneses
Cuccina-Zyklus
Untersuchung, Konservierung,
Restaurierung
- 124 Christoph Herm
Übersicht der von Veronese
am Cuccina-Zyklus verwendeten
Pigmente
- 128 Marie Harmsen
Farbliche Veränderungen in
den Himmeln des Cuccina-Zyklus
von Veronese
- 131 Katalog zur Ausstellung
- 181 Anhang
- 182 Christoph Schölzel
Dokumente zu früheren
Restaurierungen von Veroneses
Cuccina-Zyklus
- 186 Bibliografie
- 194 Abkürzungsverzeichnis
- 195 Abbildungsverzeichnis
- 196 Dank der Herausgeber
- 197 Autorenverzeichnis
- 198 Impressum



Andreas Henning

Veronese, »Kreuztragung«,
Ausschnitt

Abb. 1
Veronese, »Madonna in der Glorie
mit dem heiligen Sebastian und
weiteren Heiligen«, 1559/61,
Öl auf Leinwand, 420 × 230 cm,
Venedig, San Sebastiano

Der Cuccina-Zyklus von Veronese

Exzellenz, Prestige und Devotion

Tizian, Tintoretto und Veronese bilden das großartige Dreigestirn der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts. Veronese ist der Jüngste der drei, geboren 1528 in Verona. 1555 siedelte er nach Venedig über, wo am Anfang die Deckengemälde stehen, die er für die Räume des *Consiglio dei Dieci* (Rat der Zehn) im Dogenpalast schuf (vgl. Abb. S. 56).¹ Auch begann er sogleich mit den ersten Arbeiten für die Kirche San Sebastiano, deren Ausstattung ihn sein Leben lang beschäftigen sollte (Abb. 1).² Neben den sakralen Ausstattungsstücken und Historiengemälden wurde Veronese ein gefragter Porträtmaler der Serenissima (Kat.-Nr. 10 und 11). Maßgeblich zum Ruhm des Künstlers trugen die *cene* bei, figurenreiche und mit unzähligen Nebenszenen ausgeschmückte Gastmähler zu biblischen Themen wie beispielsweise die 67 Quadratmeter große »Hochzeit zu Kana« im Refektorium von San Giorgio Maggiore (Abb. 2).³ Anfang der 1570er Jahre schuf Veronese vier weitere Gastmähler auf bis zu 13 Meter breiten Leinwänden.⁴ Zu den Hauptwerken dieser Zeit, in der Veronese souverän die ganze Palette seines künstlerischen Könnens einsetzte, gehört der Cuccina-Zyklus, der mit der »Hochzeit zu Kana« ebenfalls ein Gastmahl aufweist.

Zum Cuccina-Zyklus hat sich kein Auftrag überliefert (Kat.-Nr. 1–4). Er wird auf circa 1571 datiert, denn bei dem Jungen, der in der »Madonna der Familie Cuccina« (Ausklapptafel IV) ganz rechts von der Amme ins Bild getragen wird, handelt es sich um Zuan' Battista Pasqualin, der am 14. Januar 1571 getauft wurde.⁵ Mitunter wurde in der Forschung auch der rechts kniende Antonio Cuccina zur Datierung herangezogen. Da er von den Personifikationen des Glaubens (Weiß) und der Liebe (Rot) umsorgt wird, galt sein krankheitsbedingter Tod am 18. August 1572 als spätmöglichster Zeitpunkt für die Ausführung des Gemäldes.⁶ Allerdings wurde auch umgekehrt argumentiert, dass diese Konstellation das Ableben Antonios voraussetze.⁷ Da aber die drei christlichen Tugenden auch andere Familienmitglieder im Bild begleiten, scheint ihre Einfügung nicht mit einer Erkrankung beziehungsweise dem Tod Antonios – oder



seines zeitgleich verstorbenen Neffen Andrea – in Zusammenhang zu stehen.

Es ist ein Glücksfall, dass sich dieser vierteilige Zyklus komplett in einer Sammlung erhalten hat. Es ist der wohl größte private Auftrag Veroneses. Die Cuccina stammten ursprünglich aus Bergamo und zählten somit nicht zum alteingesessenen venezianischen Patriziat (siehe den Beitrag von Christine Follmann).⁸ Vielmehr gehörten sie zu den *cittadini*, genauer zu den *cittadini* »de intus et extra«, die aufgrund ihrer Vermögenshöhe Steuern zahlten und unter venezianischer Flagge weltweit Handel betreiben durften.⁹ Die Beauftragung von Veronese als einem Künstler, der vor allem für das Patriziat arbeitete, muss als Teil des Versuchs der Cuccina gewertet werden, sich den *nobili* so weit wie möglich anzunähern.



Die Brüder Alvise und Antonio Cuccina waren vorwiegend im Wolltuchhandel tätig. Die weitgespannten Handelsgeschäfte machten die Familie zu einer der reichsten in Venedig. Sie beauftragten den lombardischen Architekten Gian' Jacomo de' Grigi mit einem Palazzo am Canal Grande in der Nähe zum Rialto, dessen Fassadengliederung sich an Serlios Angaben zum Palast »al costume di Venezia«¹⁰ orientiert. Veronese zeigt ihn rechts im Familienbildnis (Abb. 3; Abb. S. 28). Als die Cuccina ihn 1566 bezogen, demonstrierten sie mit der exklusiven Lage und der repräsentativen Architektur ihre Position im Machtgefüge der Stadt. Insofern ist die Aufnahme ihres Palazzo im Gruppenporträt als Teil der Nobilitierungsstrategie der Familie zu bewerten.¹¹

Veronese lässt eine Frau mit Kinderschar und Dienerschaft aus dem Tor treten, um eine Gondel zu be-

steigen; hier ist sicherlich die Hausherrin Zuanna Cuccina gemeint. Über ihr, im Mittelteil des ersten Stocks hinter der Serliana, befindet sich der Festsaal, *portego*¹² genannt. Er ist der zentrale Raum eines venezianischen Palastes, der sich über die gesamte Tiefe des Hauses erstreckte – also von beiden Seiten Licht erhielt – und als halböffentlicher Festsaal diente, wo Bankette, Empfänge, Musik- und Theateraufführungen veranstaltet wurden. Offenbar musste auch jeder Gast, der in das im Obergeschoss liegende Büro von Alvise Cuccina wollte, durch den *portego*, während sich im Erdgeschoss das Wirtschaftskontor befand und das zweite Obergeschoss vermietet wurde, beides in Venedig eine übliche Praxis.¹³ Die genaue Ausstattung des Saals ist nicht überliefert, in der Regel befanden sich im *portego* aber Stühle und Tische, Musikinstrumente, Kupferstiche, Landkarten,

Abb. 2
Veronese, »Hochzeit zu Kana«,
1562/63, Öl auf Leinwand,
677×994 cm, Paris,
Musée du Louvre, Inv.-Nr. 142

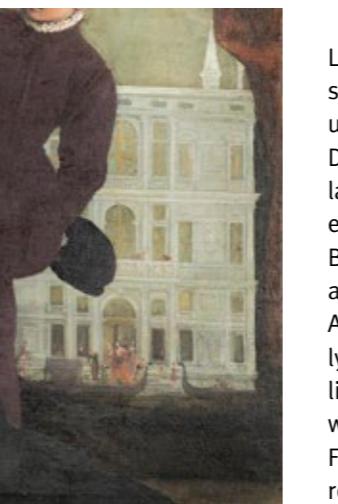


Abb. 3
Veronese, »Madonna der Familie Cuccina«, Detail: Palazzo der Cuccina mit Familienmitgliedern

Skulpturen, Kunsthandsarbeitsobjekte und mitunter auch Waffen. In jedem Fall aber wurde er auch mit Porträts und eigens in Auftrag gegebenen oder anderweitig angekauften Gemälden, den sogenannten *quadri da portego*, ausgeschmückt.¹⁴ Eine Auswertung von 74 Inventaren venezianischer Paläste aus den Jahren 1523 bis 1599 hat gezeigt, dass diese Gemälde neben Madonnen- und Christusdarstellungen sehr oft Gastmäher aus dem Leben Jesu zeigten, häufig aber auch andere religiöse Sujets wie die Rückkehr des Verlorenen Sohns, die Samaritische Frau am Brunnen, die Anbetung der Könige, die Bekehrung des Paulus und den heiligen Christophorus.¹⁵ Somit zählen zwei der Leben-Jesu-Szenen im *portego* der Cuccina zu den Motiven, mit denen ein Besucher rechnen konnte.

Auch wenn der Palazzo der Familie Cuccina im Laufe der Jahrhunderte mehrfach umgebaut wurde, so hat Silke Feil einen überzeugenden Vorschlag zur ursprünglichen Hängung des Zyklus ausgearbeitet.¹⁶ Der *portego* in der Ca' Cuccina war ungefähr 23 Meter lang und 6,70 Meter breit, bei einer Raumhöhe von etwa 6 Metern. Aufgrund der malerischen Brillanz der Bilder möchte man eine Nahsicht annehmen, was aber nicht durch Dokumente zu verifizieren ist (der Augpunkt, den Rainer Groh in seinem Beitrag analysiert, gibt in der Regel nicht zwingend die tatsächliche Hängehöhe vor). Wohl jeweils zwei Gemälde waren auf einer der beiden Längswände vereint. Laut Feil waren auf der südlichen Wand die etwas größeren Bildformate platziert: rechts »Die Anbetung der Könige«, links »Die Hochzeit zu Kana«. Auf der Wand gegenüber könnten somit die kleineren Werke gehangen haben: rechts »Die Kreuztragung Christi«, links daneben »Die Madonna der Familie Cuccina«.¹⁷ Somit dürfte der Besucher, der den Saal durch das Haupttreppenhaus auf der Nordseite betrat, zunächst die Geburt Christi vor Augen gehabt haben und wäre dann entgegen dem Uhrzeigersinn den weiteren Stationen aus dem Leben des Gottessohns gefolgt (Wunder und Passion), bis er abschließend vor dem Gruppenporträt der Auftraggeber gestanden hätte. Formal wären somit die jeweils im Format identischen Gemälde auf einer Wand versammelt gewesen. Zudem entsprach die Lichtführung in den Bildern der tatsächlichen Situation der gegenüberliegenden Fenster, wobei die »Madonna der Familie Cuccina« auch auf das von rechts vom Canal Grande kommende Licht hin konzipiert war, da sich links neben ihr die Tür zum Treppenhaus befand (siehe Follmanns Aufsatz, Grundriss S. 32). Inhaltlich setzt die An-

tung durch die Auftraggeber das eigentliche Heils geschichte voraus und kann somit nur am Ende gehangen haben. Selbstverständlich dürften die in den Historienszenen thematisierten biografischen Einschnitte, nämlich Geburt, Hochzeit und Tod, auch generell für die Familie von Bedeutung gewesen sein, schließlich stellt die »Madonna der Familie Cuccina« auch eine Feier der Familiendynastie dar. Nicht zu übersehen ist die Bedeutung der Mutterrolle: In der Königsanbetung präsentiert Maria das Jesuskind der Welt, bei der Hochzeit zu Kana drängt sie Christus zum ersten öffentlichen Wunder, bei der Kreuztragung klagt sie stellvertretend für die Menschheit um ihren Sohn, und in dem Familienbild thront sie in ihrer heilsgeschichtlichen Rolle als Gottesmutter. Dass in letzterem Zuanna Cuccina die Mitte der Leinwand einnimmt, von ihren acht Kindern umgeben, spricht für ihre Bedeutung in der Familie. Das dürfte aber auch wirtschaftlich gemeint sein, denn Zuanna Cuccina sollte beispielsweise nach Antonios Tod dessen Geschäftsanteile übernehmen.¹⁸ Mit den beiden Heiligen Johannes dem Täufer und Hieronymus, die im Familienbild neben der Madonna knien, wird auf die Namensheiligen der beiden für den Aufbau des Familienunternehmens zentralen Vorgänger angespielt, nämlich Alvises Vater Girolamo Cuccina sowie den Onkel Zuanne (Giovanni) Cuccina.

Dieser Gemälde-Zyklus war nicht der erste Auftrag der Cuccina an Veronese. Die Familie orderte bei ihm bereits um 1560/62 ein Altargemälde für ihre Familienkapelle in San Francesco della Vigna (Kat.-Nr. 8). Zu diesem Zeitpunkt waren die Cuccina noch nicht an den Canal Grande gezogen, sondern wohnten wie Veronese in der Pfarrei San Felice. Schon bei diesem Auftrag ist es als gesellschaftliches Statement zu verstehen, dass sie mit Veronese einen Künstler beauftragten, der in San Francesco della Vigna mit der »Pala Giustiniani« bereits für einen venezianischen Patrizier ein Werk geschaffen hatte.¹⁹ Eine weitere Verbindung zwischen Veronese und den Cuccina lässt sich wenige Jahre später feststellen, als Veroneses Neffe und Mitarbeiter Alvise del Friso 1566 auf dem Grundstück La Pasina, auf dem auch der Palazzo Cuccina stand, eine Wohnung von dieser Familie mietete.²⁰ Doch auch nach Vollendung des Cuccina-Zyklus brach der Kontakt zwischen dem Maler und den Cuccina nicht ab: Am 15. November 1572 fungierte Alvise Cuccina als Taufpate von Veroneses Zwillingstöchtern Vittoria und Ottavia.²¹ Und wie Christine Follmann identifizieren konnte, schuf Veronese auch noch ein Einzelporträt von Zuanna Cuccina (Kat.-Nr. 11).

Die Anbetung der Könige

Die Anbetungsszene²² hing mutmaßlich an erster Stelle im *portego* der Cuccina. Mit einem grandiosen Gespür für den Rhythmus einer Komposition – und mit viel malerischer Freude am Detail – platzierte Veronese die Heiligen Drei Könige in Anbetung des Jesuskindes auf einem schmalen bühnenartigen Streifen (Kat.-Nr. 1, Ausklapptafel I). Schon in Veroneses Anfangszeit lässt sich dieser Ansatz feststellen, den gemalten Bildraum unter architektonischen Gesichtspunkten zu begreifen.²³ Auch die Szenografie des Cuccina-Zyklus weist durchgängig solch einen schmalen Vordergrundstreifen auf, dem Veronese durch Bauwerke Tiefe und Atem verlieh. Anders als in den frühen Gemälden besitzen seine dicht und bildparallel platzierten Protagonisten jetzt aber eine echte Dreidimensionalität, mit der sie sich ihren Raum wesentlich selbst erschaffen.

Opulenz und Vielfalt der dargestellten Stoffe stehen insbesondere bei diesem Bild ins Auge, was eventuell auch als Anspielung auf die Profession der Auftraggeber als Wolltuchhändler gemeint sein könnte. Überaus haptisch ist der Goldbrokat des ältesten Königs gemalt (die grünen Ornamente sind heute verschwärzt), von hoher materieller Suggestion der schwere rote Mantel des mittleren Königs, mit koloristischer Raffinesse das grün-violette Changieren im Gewand des dunkelhäutigen Königs (vgl. unten den Beitrag von Jutta Charlotte von Bloh). Ein Musterbeispiel für Veroneses Kolorit sind die mit roten Lasuren ausgeführten lichten Höhungen auf dem Grün des Innenfutters von Marias Kleid (Abb. 4).

Veronese verfuhr oft arbeitsökonomisch, insofern er einzelne Elemente seiner Kompositionen mehrfach in anderen Gemälden wiederholte oder zumindest variierte.²⁴ So setzte er beispielsweise für die unmittelbar nach dem Cuccina-Zyklus für San Silvestro entstandene große, fast quadratische Königsanbetung eine ähnliche Lichtregie mittels des Bethlehemitischen Sterns ein.²⁵ Auch findet sich hier der rote, mit sechseckigen Ornamenten gewebte Mantel des mittleren Königs wieder, vergleichbar ist zudem die Gestalt des ältesten Königs. Physiognomie und Mantel dieses in Dresden in der Mitte angesiedelten Königs wiederholte Veronese auch in einer Anbetungsze

szene, die 1573/74 für Santa Corona in Vicenza entstand (siehe Abb. S. 61). In Varianten taucht dieser Königstypus dann auch in einem um 1581/82 gemalten Kabinettstück auf (Sankt Petersburg, Ermitage) und in der um 1585 für die Scuola di San Fantin entstandene Königsanbetung der Veronese-Werkstatt (Venedig, Ateneo Veneto).²⁶

Solch ein Transfer von Figuren setzt entsprechende Vorlagenzeichnungen voraus. Eine dieser Skizzen wurde als Vorstudie zum alten König der Cuccina-Fassung bewertet (Abb. 6).²⁷ Allerdings ergeben sich im Detailvergleich einige Unterschiede, so dass sie eher zu einer Königsanbetung in Chatsworth gehört (Abb. 7).²⁸ Die Divergenzen betreffen Haltung und Bart des Kopfes; zudem ist der Mittelfinger der linken Hand exakt neben dem Saum des mit Hermelin gefütterten Mantels platziert, während er in Dresden die Kante überschneidet. Mit der Aussonderung dieses Blatts aus den unmittelbaren Vorzeichnungen zum Cuccina-Zyklus reduziert sich das überlieferte Konvolut auf zwei Skizzen (Kat.-Nr. 5 und 6).

Diese Draperiestudie macht deutlich, wie Veronese und seine Werkstatt Motive skizzierten, auf Leinwände malten und für andere Werke weiterentwickelten. Natürlich nahm Veronese aber auch während des eigentlichen Malprozesses Änderungen vor. Im Falle des alten Königs ließ er das Ende des Mantels zunächst spitz auf dem Boden auslaufen (ähnlich wie in Chatsworth), bevor er sich dann entschied, den Stoff zu verlängern und somit optisch die beiden Bildhälften zusammenzuführen (Abb. 5). Die Röntgenaufnahme (Umschlagklappe vorne, Abb. II a) offenbart, wie er dem jungen Diener diesen schweren Mantelstoff in die Hände gab.

Die Hochzeit zu Kana

Die »Hochzeit zu Kana«²⁹ gehört zur Gruppe der Gastmäher, die Anfang der 1570er Jahre entstanden (Kat.-Nr. 2, Ausklapptafel II). Im Gegensatz zu den anderen Gastmählern ist das Bild aber nicht achsensymmetrisch komponiert, sondern besitzt sein Zentrum links, um durch die von rechts hereinlaufenden Diener ein Bewegungsmotiv zu gewinnen. Alle vier Cuccina-Gemälde weisen diese Aktionsrichtung auf, wodurch nicht zuletzt ganz konkret der Gang des Betrachters im *portego* geleitet worden sein dürfte, bis er vor der thronenden Madonna des Familienbildes angekommen war. Im Falle der »Hochzeit zu Kana« entsteht dadurch eine Spannung zwischen der Betriebsamkeit der Feier und der unermesslichen Ruhe Christi. Der Sohn Gottes blickt unverwandt auf das Glas, das der Mundschenk mit ausgestrecktem Arm vor sich hält. Diese in Orange schillernde Gestalt zieht nicht nur die Blicke des Betrachters auf sich, sondern er selbst prüft mit erstaunten Augen den Inhalt des Glases. Es spricht für Veroneses Können, dass jeder Rezipient nun ebenfalls diesem Wein seine ganze Aufmerksamkeit widmen muss.



Abb. 4
Veronese, »Anbetung der Könige«,
Detail: Gewänder der Maria

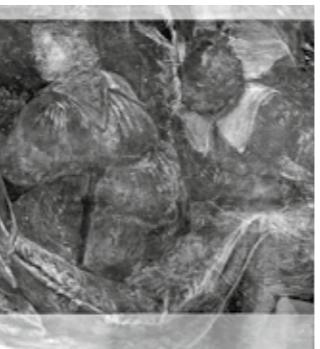


Abb. 5
Veronese, »Anbetung der Könige«,
Detail: Mantelschleife und Page
(Röntgenaufnahme)



Abb. 6
Veronese, »Studie zu zwei knienden
Figuren« (recto), schwarze Kreide,
Feder in Braun, Reste von weißer Kreide,
auf blauem Papier, 289×403 mm,
Frankreich, Privatsammlung



Abb. 7
Veronese und Werkstatt,
»Anbetung der Könige«, nach 1571,
Öl auf Leinwand, 138×209 cm,
Chatsworth House Trust, Inv.-Nr. PA 75

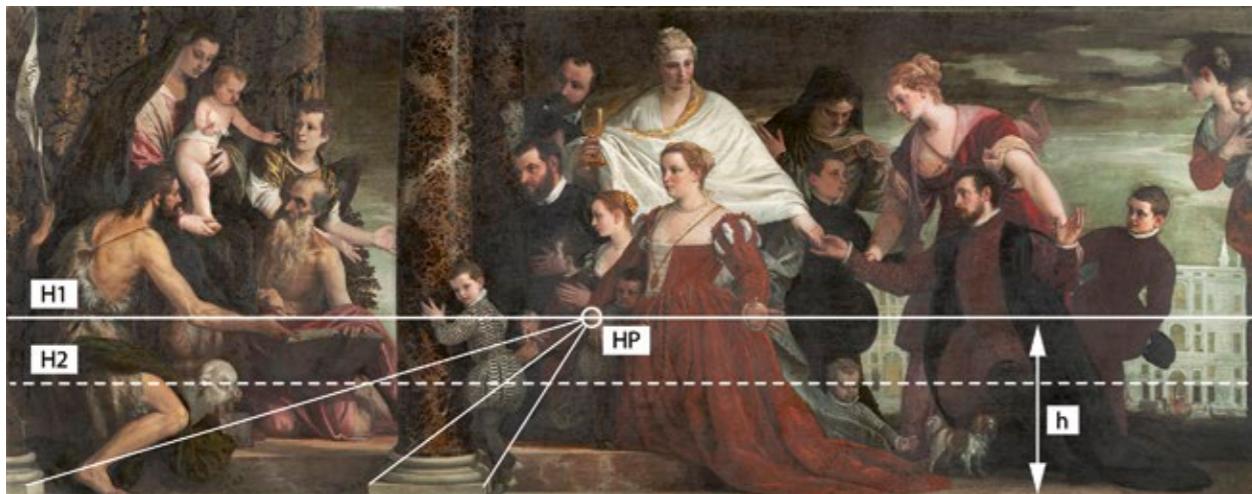


Abb. 1
Veronese, »Die Madonna der Familie Cuccina«,
mit grafischen Ergänzungen

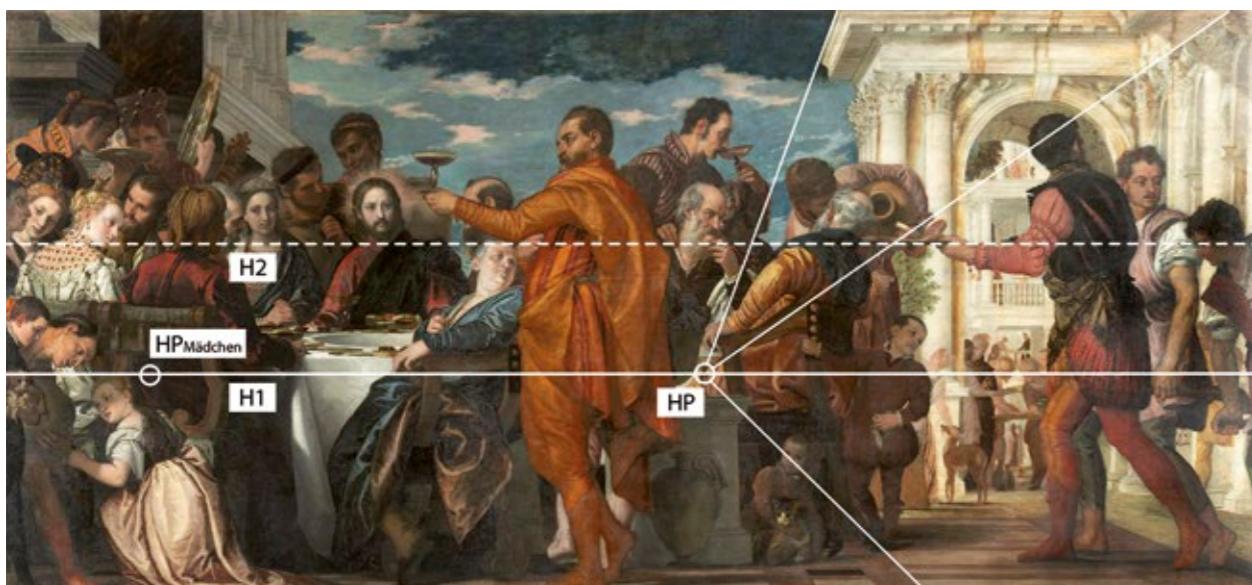


Abb. 2
Veronese, »Die Hochzeit zu Kana«,
mit grafischen Ergänzungen



Abb. 3
Veronese, »Die Anbetung der Könige«,
mit grafischen Ergänzungen

Veronese beherrschte als Künstler der Spätrenaissance die konstruktiven Regeln der Perspektive meisterhaft. Drei der Gemälde des Dresdner Cuccina-Zyklus – »Die Anbetung der Könige«, »Die Hochzeit zu Kana« und »Die Madonna der Familie Cuccina« (Kat.-Nr. 1, 2 und 4) – zeigen bereits einen geradezu spielerischen Umgang mit den Regeln. Einhundert Jahre zuvor demonstrierte Francesco del Cossa sein malerisches Können, indem er »Die Verkündigung an Maria« (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 43) in einer überwältigenden Architektur stattfinden ließ. Ähnlich verfuhr Raffael bei der »Schule von Athen« (Vatikan, Apostolischer Palast). Doch im Verlauf der Hochrenaissance lassen die Maler die Architektur in den Hintergrund treten, und zwar immer dann, wenn dynamische und komplexe Szenen dargestellt werden. Ja, es kommt regelrecht zur Dekonstruktion der eben noch perfekten Räume. Die gebaute urbane Welt bildet nicht mehr die geschlossene und vollständige Bühne für den Auftritt der »Darsteller« – nein, sie wird fragmentiert und mischt sich in Teilen unter das agierende Personal. Dies ist ein Konzept, das im Barockzeitalter zur vollen Entfaltung kommt. Die architektonische Welt wird exemplarisch zitiert. Oft sind die im Bild vorkommenden Gegenstände Fragmente von Ruinen oder von im Bau befindlichen Gebäuden. Erste Naturformen bereichern das Geschehen. Ausnahmen von dieser Praxis bilden nach wie vor Veduten oder dokumentarische Darstellungen von Innenräumen.

Bevor es zu einer Analyse der drei genannten Werke kommt, ist es notwendig, dass in aller Kürze einige Erläuterungen zur Praxis der darstellenden Geometrie beziehungsweise der Linearperspektive vorangestellt werden: Prinzipiell wird mit den Mitteln der Geometrie ein monoperspektivisches Raumbild der Architektur erzeugt. Voraussetzung der Konstruktion ist ein definierter Abstand des Augpunktes von der Bildebene beziehungsweise der Leinwand. Von diesem Augpunkt aus ergibt sich für den späteren

Betrachter ein stimmiges, das heißt verzerrungsfreies Bild der gebauten Welt. Als nächstes ist der orthogonale Durchstoßpunkt der optischen Achse durch die Leinwand beziehungsweise die Bildebene festzulegen. Dieser Punkt wird Hauptpunkt (HP) genannt. Dieser Hauptpunkt liegt mitunter exakt auf der Mittelachse des Bildes, wie auch bei der »Verkündigung« Francescos del Cossas. Oft jedoch wird er frei platziert. Ein im unteren Bereich des Bildes befindlicher Hauptpunkt ermöglicht eine Untersicht zum Geschehen auf der »Bühne«. Eine Schau auf die Bühne wird durch einen im oberen Bildbereich befindlichen Hauptpunkt ermöglicht. Die natürliche Horizontlinie verläuft waagerecht durch den Hauptpunkt. In der Regel baut der Künstler in einem weiteren Schritt ein Bodengitter auf. Doch zuvor muss die Höhe (h) des Horizontes über dem Boden festgelegt werden. Dieser Wert gilt »in« der Bildebene. In Abbildung 1 ist zu sehen, dass dieses Maß der Schulterhöhe des an die Säule gelehnten Kindes entspricht. Der Horizont (H1) wurde also konstruktiv festgelegt. Um die Tiefenstaffelung der Objekte korrekt darstellen zu können, wird ein Bodengitter benötigt. Dieses wird mit der sogenannten Pavimento-Methode konstruiert.¹ Das Grund- bzw. Startelement des Gitters ist ein quadratisches Gebilde, zumeist eine Fliese, ein quadratisches Ornament in einem Teppich oder wie in der »Madonna der Familie Cuccina« (Abb. 1) eine Plinthe unter einer Säule. Die in zahlreichen Gemälden der Alten Meister zu findenden Fliesenböden sind schlicht Rudimente des Konstruktionsprozesses. In der »Hochzeit zu Kana« (Abb. 2) ist im rechten unteren Bereich vor dem Kind mit der Katze ein Fliesenstück zu sehen. In der »Anbetung der Könige« (Abb. 3) fehlt ein solches Element, da an keinem Objekt eine Tiefengliederung notwendig war. Das Bodengitter wird in Folgeschritten in die Höhe entwickelt. Dieses Vorgehen kann besonders gut in Abbildung 2 im Bereich der Säulenreihen erkannt werden. Wird das geometrische Konstruktionsprinzip streng eingehalten,

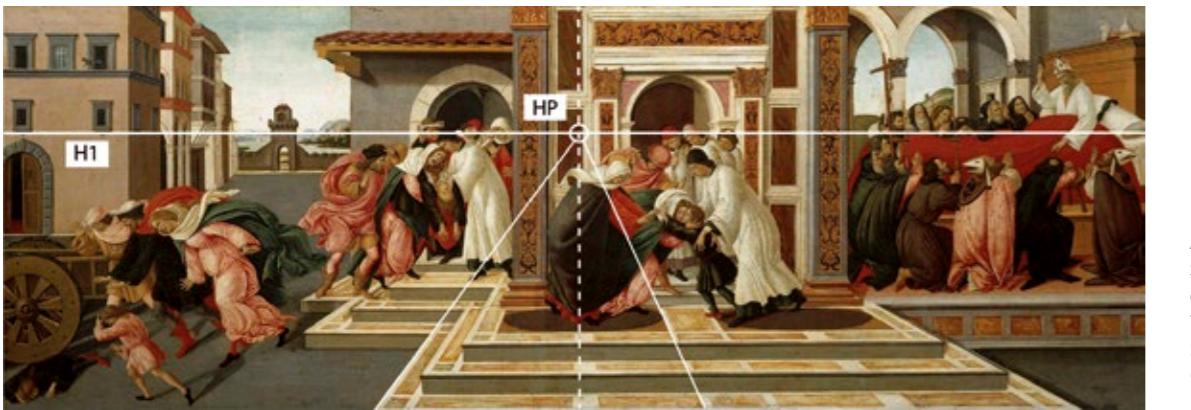


Abb. 4
Sandro Botticelli, »Aus dem Leben des heiligen Zenobius«, um 1500, Tempera auf Pappelholz, 66×182 cm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 9, mit grafischen Ergänzungen

entsteht eine Monoperspektive, die auf einem Augpunkt, einem Hauptpunkt und einem Horizont beruht. Del Cossas Gemälde ist in diesem Sinne sehr konsequent konstruiert. Ebenso Raffaels symbolisches Schulgebäude. Wie gleich zu zeigen ist, geht Veronese flexibel mit den konstruktiven Regeln um. Seine Werke besitzen mehrere Horizonte.

Doch zurück zur Verkündigungsdarstellung Francesco del Cossas: Die eben getroffene Feststellung, dass die Objekte getreu den Regeln der darstellenden Geometrie abgebildet werden, bezieht sich nur auf kubische gebaute Objekte: Fliesen, Pfeiler mit quadratischem Querschnitt, Balken, Mauern, Fenster oder ganze Gebäude mit rechteckigem Grundriss. Diese Objekte werden Systemobjekte genannt.² Der durch sie gebildete Raum wird als Systemraum bezeichnet. Dies geschieht in Anlehnung an Panofsky.³ Man versteht leicht, dass die perspektivische Abbildung dieser durch Ebenen und geradlinige Konturen begrenzten Objekte effektiv durch die Linearperspektive zu bewältigen ist. Bei genauer Analyse der Werke der Alten Meister wird deutlich, dass es eine weitere Objektgruppe gibt, die sich den Vorgaben der Linearperspektive teilweise entzieht: Menschliche Figuren, Statuen, Vasen, Rondelle, Kuppeln oder zylindrische Säulen. Folgende Merkmale kennzeichnen diese Objektgruppe: Sie sind

1. anthropomorph, aufrechtstehend und potentiell mobil;
2. konkav, plastisch und vital;
3. singulär und freistehend;
4. bedeutsam, d. h. sie binden Aufmerksamkeit.⁴

Diese Objekte sollen als Dialogobjekte bezeichnet werden. Menschen sind die prominentesten Vertreter dieser Gruppe. Im geometrischen Sinne weist jedes Dialogobjekt eine Sonderperspektive auf. Diese beruht darauf, dass der Maler sich diesen Ob-

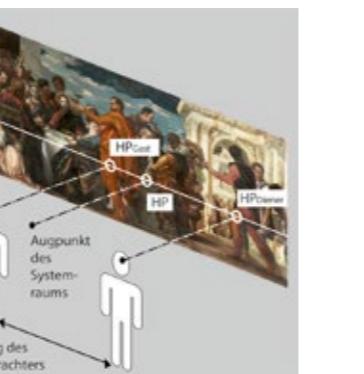


Abb. 5
Schema der Zuordnung des Betrachters zu den Dialogobjekten

bildung erzielt, und die peripheren Figuren würden – besonders bei Weitwinkelaufnahmen – perspektivische Verzerrungen zeigen.

Die Kombination der Einzelperspektiven der Dialogobjekte mit den unter einer einheitlichen Bedingung erfassten Systemobjekten erzeugt einen hybriden Systemraum.⁵ Nach diesem ›Konzept‹ verfährt auch Veronese, wie letztlich nahezu alle Maler. Ein mehr oder weniger angedeuteter Systemraum bildet bei ihm die Bühne für den Auftritt seiner ›Darsteller‹, die eine Geschichte erzählen. Die Geschichte wird in allen drei Fällen – auch in der hier nicht besprochenen ›Kreuztragung‹ (Kat.-Nr. 3) – lateral erzählt. Es gibt jeweils ein Zentrum, dem sich die Haupt- und auch die Nebenfiguren von links beziehungsweise rechts nähern. Die Szenen sind im Verhältnis zur Breite flach aufgebaut. In der Tiefe des Raumes gibt es zwar noch weit entfernte Gruppen, doch dienen diese eher als Maßstäbe zur Verdeutlichung und Belebung der räumlichen Tiefe. Die Gruppenbildnisse sind zudem Meisterwerke der kompositorischen Kunst. Verdichtung wechselt sich mit Öffnung ab, Aufrechtheit stemmt sich gegen Geneigtheit, Ruhe steht gegen Bewegung und dominante Porträts von Erwachsenen werden durch zarte Kinder- und Tierbildnisse kontrastiert.

Bevor nun etwas zur perspektivischen Wirkung der Dargestellten gesagt werden kann, muss eine Ergänzung zur Feststellung, dass alle Bildnisse letztlich auf Einzelperspektiven beruhen, erfolgen. Es wurde oben bemerkt, dass jedes Bildnis einen eigenen Dialoghauptpunkt besitzt. Auf Höhe dieses Hauptpunktes befindet sich das Auge des Betrachters beziehungsweise Malers, und dieses befindet sich – im Sinne der konstruktiven Regeln – in Höhe der Horizontlinie. Letztlich befinden sich alle Dialoghauptpunkte wie auch der Hauptpunkt des Systemraumes auf der Horizontlinie; sie sind Teile dieser Linie. Somit befindet sich der Dialoghauptpunkt des knienden Mädchens im linken Bereich der Hochzeitsszene über ihrem Nacken, und der Dialoghauptpunkt der Maria in der Anbetungsszene liegt im Bereich ihrer Füße (vgl. Abb. 2 und 3). Entsprechend ergibt sich eine Aufsicht auf das Mädchen und eine Untersicht auf Maria. Nun hat Veronese diese Prinzipien auch variiert. Zudem ist die Distanz der Augpunkte zur Bildebene (Leinwand) relativ groß, sodass sich Auf- und Untersichten nicht allzu präsent unterscheiden. Aber dennoch spürt man, dass sich auf Höhe der mit H1 bezeichneten Horizontlinien ein ›angemessener Zugang‹ eröffnet.

In den Abbildungen der Gemälde wurden die Horizontlinien, die mit der Konstruktion des System-

raumes verknüpft sind, mit H1 bezeichnet. In allen Gemälden ist jedoch noch mindestens ein weiterer Horizont H2 zu finden: Im Familienbildnis der Familie Cuccina sind vor ihrem im Hintergrund befindlichen venezianischen Stadtpalast menschliche Figuren zu erkennen, die sich nahe der Meereshöhe in Gondeln befinden (Abb. 1). Der Meereshorizont H2 kann sich nur unwesentlich über deren Köpfen befinden. Eine andere Deutung ließe die Familie auf einem fiktiven Berg Platz nehmen, dann entfiele H2. Im Gemälde, das die Hochzeit zu Kana darstellt, verläuft ein weiterer Horizont unter dem Kinn Christi, denn mit H1 kann weder die Aufsicht auf den Tisch noch die leichte Untersicht unter das Weinglas des im Vordergrund stehenden Mundschanks erklärt werden (Abb. 2). Die Anbetungsszene besitzt einen zusätzlichen Horizont nahe der unteren Bildbegrenzung, da die Kanten des Sockels unter Maria zu einem Punkt deutlich unter H1 fliehen (Abb. 3).

Man könnte es sich einfach machen und die eben geschilderten Merkmale als malerische Ungenauigkeiten auffassen. Doch dürfte ein Künstler wie Veronese nichts dem Zufall überlassen haben, sondern die ästhetische Wirkung dieser Abweichungen mit intuitivem Gespür in seinen Kompositionen mit einkalkuliert haben.

Welche Wirkungen werden im Einzelnen erzielt? Der Einsatz mehrerer Horizonte führt dazu, dass dem Betrachter verschiedene Niveaus ›vorgeschlagen‹ werden. Da sich diese Niveaus auf Szenenbereiche beziehen, die hintereinanderliegen, führt dies zu einer Welle im Bildraum. Letztlich hebt diese Welle die Familie Cuccina samt Heiliger Familie empor. Die Hochzeitsgesellschaft neigt sich zum Betrachter, und Maria wird mit dem Jesusknaben zusätzlich überhöht. Es entstehen perspektivische Mehrdeutigkeiten, die sehr subtil wirken.

Die spannungsvolle Raum-Dynamik wird gesteigert durch die Überlagerung mit dem Perspektivkontrast zwischen System- und Dialogobjekten. Nicht nur die wiedergegebenen biblischen Erzählungen führen also zu ›Spannung‹, auch die in der geometrischen Struktur begründeten Kontraste laden den Bildraum in diesem Sinne auf.

Anmerkungen

¹ Scriba/Schreiber 2000, S. 276 ff. ² Groh 2014. ³ Panofsky 1985. ⁴ Groh 2014, S. 65 ff. ⁵ Ebd., S. 81.

»... dies hätte man recht fleißig beobachten können ...«

Die Restaurierung des Cuccina-Zyklus von Veronese 2013 bis 2017

Marlies Giebe

Annegret Fuhrmann

Der Cuccina-Zyklus gehört seit über 270 Jahren zur Dresdner Gemäldegalerie und spiegelt damit auch die Geschichte der Sammlung wider. Mit dem großen Restaurierungsprojekt ist es jetzt erstmalig möglich geworden, den Zyklus als Ganzes intensiv zu untersuchen und alle vier Gemälde umfassend zu restaurieren. Die Probleme der Bilder sind vermutlich so alt wie der Zyklus selbst und haben die Fachleute immer wieder beschäftigt.

Zur Restaurierungsgeschichte 1746 bis 2013

Seit dem Ankauf des Cuccina-Zyklus für Dresden im Herbst 1746 finden sich in den Quellen wiederholt Hinweise auf den konservatorischen Zustand der vier großen Leinwandbilder und Bemerkungen zu Farbveränderungen. Für die damals aus Modena kommenden Gemälde wird generell berichtet, dass sie in Dresden von Galerieinspektor Johann Gottfried Riedel und seinen Mitarbeitern »wieder zum Leben auferweckt worden [seien], aus all dem Schmutz und Firnis, mit dem sie bedeckt waren«.¹ Konkrete Angaben über den Zustand des Cuccina-Zyklus zu diesem Zeitpunkt liegen nicht vor. Bereits in den 1750er Jahren kritisierte indes Carlo Cesare Giovannini diese Maßnahmen wiederholt in Schreiben an Heinrich Graf von Brühl: »Die großen Gemälde von Paolo Veronese, einst in der Galleria d'Este, welche die kostbarsten Freuden sind, die man auf Erden sehen kann, waren in einigen Bereichen der Luft trocken [»a secco«] gemalt; dies hätte man recht fleißig beobachten können, bevor man sie mit Öl oder öligem Firnis tränkte, der das Gemälde [Die Madonna der Familie Cuccina] in den Bereichen hat schwarz und roh werden lassen, wo die Farbe trocken [»a secco«] verwendet worden war.«² Wie Giovannini beklagt, soll Riedel die Bilder mit einem ölhaltigen Mittel, seinem geheimen »Bilderarcanum«, überzogen haben, was sich insbesondere bei den Himmelspartien der großen Gemälde von Veronese so verheerend ausgewirkt hätte.³ Die Wirkung von Riedels Methoden sind heute

schwer einzuschätzen. Doch die Vorwürfe Giovannis werden von nachfolgenden Generationen immer wieder zitiert.

1827, nach schwierigen Zeiten für die Gemäldegalerie, führte der italienische Restaurator Pietro Palmaroli mit Mitarbeitern in Dresden nachweislich an der »Hochzeit zu Kana« und der »Madonna der Familie Cuccina« Kleisterdoublierungen aus, 1837 folgte »Die Anbetung der Könige«. Ein fragmentarisch erhaltener Aufkleber dokumentiert diese Bearbeitung: »Rentoilirt durch Horack und Preuß. Von mehreren alten Restaurierungen befreit, – sowie von mehreren Asphaltflecken gereinigt, an einigen beschädigten Stellen hergestellt und neu gefirnißt [...].«⁴

20 Jahre später hielten die Mitglieder der Galeriekommission, die auch über Restaurierungen zu entscheiden hatten, erneut umfangreiche Bearbeitungen an den Bildern Veroneses für nötig, »wegen ihres schmutzigen und gedunkelten Erscheinungsbildes«. Die Kommission entschied sich für abdeckende Übermalungen. 1855/56 wurde der Restaurator Carl Martin Schirmer mit der »Wiederherstellung der Luft« an der »Madonna der Familie Cuccina« beauftragt. Auch die Entscheidung, danach den Himmel der »Kreuztragung« zu übermalen, wurde intensiv diskutiert, wie die Quellen belegen.⁵ Der damalige Galeriedirektor Julius Schnorr von Carolsfeld zog Experten hinzu, und man erkannte richtig, dass die verbräunte Schicht in einem »unglücklich gewählten Bindemittel« Veroneses zu suchen sei. In seinem Tagebuch notierte er dazu: »Schirmer hat an dem Bilde von P. Veronese (Kreuztragung) die Luft bereits übermalt und mit sehr viel Glück und Geschick und Erfolg. Der Ton ist vortrefflich. Schirmer hat den alten Ton an einigen Stellen zwischen Baumblättern, wo Paul nicht hingekommen ist mit seiner verdamten Schmiere [...] aufgefunden und nach diesem feinen Ton gestimmt, der dem Bilde außerordentlich gut thut. Die Köpfe und Gruppen auf der rechten Seite des Bildes heben sich vortrefflich los [...]« (Abb 1).⁶

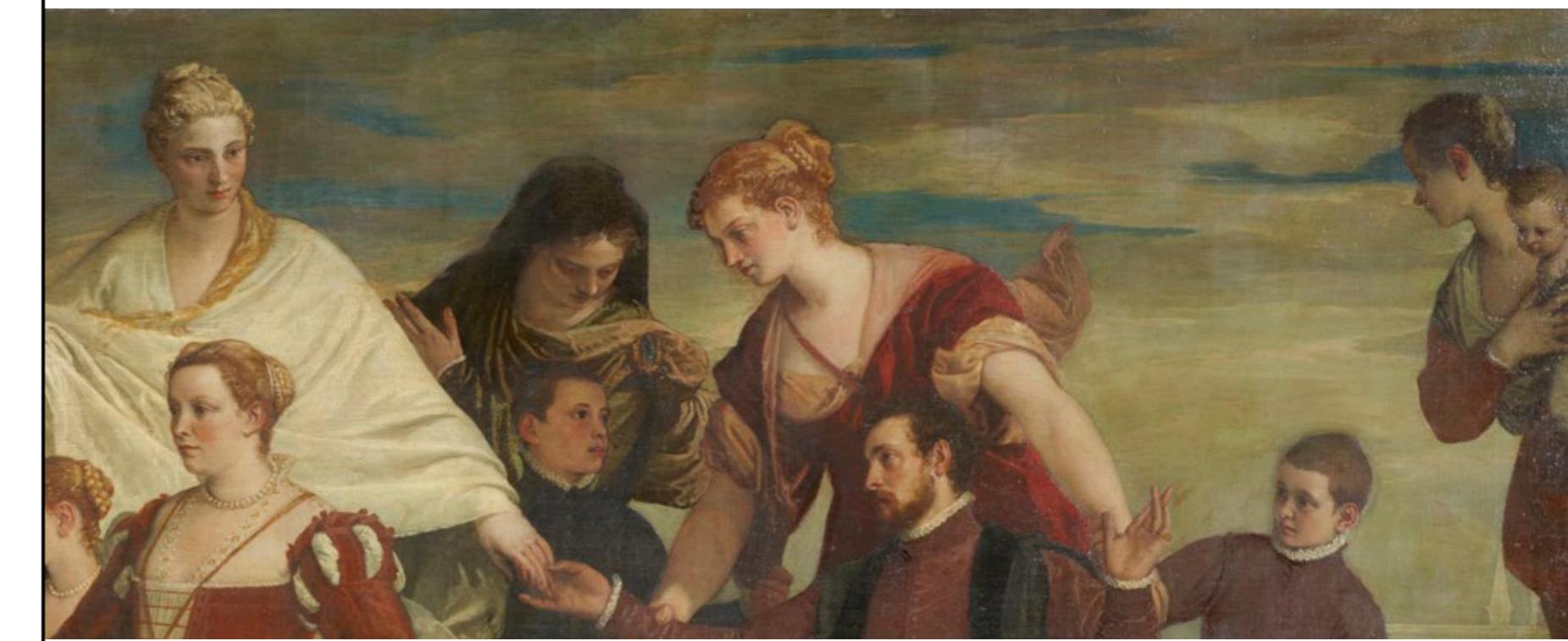


Abb. 1
Veronese, »Die Madonna der Familie Cuccina«,
Ausschnitt: Zustand vor der Restaurierung mit vergilbtem Firnis und der Übermalung Schirmers von 1855/56

Aufgrund von Abblätterungen der Farbe wurde die »Kreuztragung« etwas mehr als 30 Jahre später erneut der Restaurierungswerkstatt übergeben. Bei der Untersuchung stellte man umfangreiche Übermalungen fest. Daraufhin entschied die Kommission, die Übermalung Schirmers wieder abzunehmen, was die Restauratoren Otto Nahler und Gustav Müller in den Jahren 1897 bis 1898 übernahmen. Die Galeriekommission vermerkte abschließend: »Es [...] wurde anerkannt, daß dieses Bild durch die Entfernung der Uebermalung des Himmels zwar nicht in jeder Hinsicht gewonnen habe, da anzunehmen sei, daß das wiederhergestellte Original sich durch Nachdunkelung verschiedener Stellen gegen die Absicht des Meisters verändert habe, daß es gleichwohl richtiger

und besser gewesen sei, wie geschehen, die Uebermalung zu beseitigen.«⁷

Farbablösungen wurden – neben der »Kreuztragung« 1899 – bereits 1897 an der »Anbetung der Könige« und 1920 an der »Hochzeit zu Kana« erwähnt. Am Cuccina-Zyklus wurde deshalb wiederholt konservatorisch eingegriffen und erneut gefirnißt. Bis auf einige Überarbeitungen mit einem Wachs-Harz-Bindemittel und aufgesetzten Flicken sowie Randanstückungen sind die Doublierungen von Palmaroli bis heute erhalten. Sie gaben auch 2013 keinen Anlass für eine grundlegende Überarbeitung, sondern erforderten lediglich Nacharbeiten an den Rändern. Die »Kreuztragung« ist als einziges Bild der Serie bis heute undoubliert geblieben und zeigt noch die ori-



Abb. 2 und 3
Veronese, »Die Hochzeit zu Kana«,
Detailaufnahmen im Streiflicht:
Die gehobenen Malschichten
und bereits eingetretene Verluste
sind deutlich erkennbar

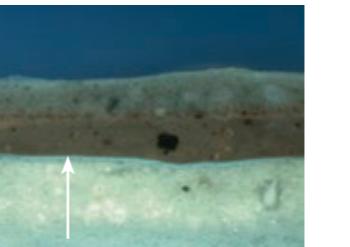


Abb. 4
Veronese, »Die Hochzeit zu Kana«,
Querschliff, Architektur, UV-Fluoreszenz:
Zwischen der Grundierung und den
Malschichten liegt eine Leimschicht.
In der UV-Fluoreszenz wird sie als
dünne, hellblaue fluoreszierende Schicht
erkennbar

ginale Leinwandrückseite, allerdings mit einem Anstrich, aufgetragen mit heißem Wachs-Kolophonium-Gemisch, zur Festigung des Bildgefüges. Ob diese Maßnahme 1897/98 erfolgte oder nach einer mutwilligen Beschädigung des Gemäldes 1917 ist nicht dokumentiert.⁸

Im Zweiten Weltkrieg waren die Großformate an verschiedenen Orten ausgelagert.⁹ 1945 überführte die Trophäenkommission der Roten Armee die zwei kleineren Formate des Zyklus in die Sowjetunion (»Die Madonna der Familie Cuccina« und »Die Kreuztragung«). Protokolle vom 30. September 1955 vermerken zum Zustand »bei Eintritt in die UdSSR« einige Beschädigungen an den Rändern. Restaurierungen wurden in der Sowjetunion nicht vorgenommen. Der Zustand der beiden Gemälde wurden bei Rückgabe als »befriedigend« eingeschätzt.¹⁰ Nach dem Krieg und der Rückkehr der Gemälde aus der Sowjetunion nach Dresden mussten alle vier Gemälde des Zyklus wieder ausstellungsfähig gemacht werden. Als Hauptwerke des sogenannten Veronese-Saals war der Cuccina-Zyklus seit 1956 fast permanent ausgestellt.¹¹ Viele kleinteilige Farbhebungen prägten indes die Bildoberflächen. Während der jährlich stattfindenden Schließwochen der Gemäldegalerie Alte Meister konnte an diesen Stellen jedoch nur partiell gefestigt werden (Zustand vor der Restaurierung siehe Abb. I b, II b, III a, IV a im Innentitel). Mit der Teilschließung der Sempergalerie im Jahr 2013 bot sich nach über 50 Jahren die große Gelegenheit, diesen wichtigen Gemäldezzyklus Veroneses näher zu untersuchen und zu restaurieren (Abb. 2 und 3).

Das konservatorische Problem

2013 stand die Suche nach der Ursache des alten Problems der wiederholt auftretenden Farbablösungen an erster Stelle. Im Ergebnis der Untersuchungen deutet alles darauf hin, dass für die Ablösung der Malschichten von den Gipsgrundierungen eine Isolierung mit Proteinleim, eine sogenannte Leimlöse, ausschlaggebend ist, die an allen Gemälden nachgewiesen werden konnte (Abb. 4).¹² Materialbedingt stellt sich das hygrokopische Verhalten von Leinwand, Grundierung, Leimlöse und Farbschicht unterschiedlich dar und wirkt über lange Zeit als Belastung auf das Bildgefüge. Malschichten, die bei Quell- und Trocknungsprozessen nicht folgen können und vermutlich durch die Leimschicht nur eingeschränkt haften, reagieren mit Spannungen, Ablösungen und Ausfällen. Durch die Anbringung der Wandbilder im Palazzo Cuccina in Venedig, wo eine besonders hohe Luftfeuchte vorherrschte, später in Modena und Dresden, waren vielfältige Klimaeinflüsse gegeben. Zusätzlich haben verschiedene Maßnahmen der Konservierung und Restaurierung Spuren hinterlassen. So könnten auch die Doublierungen durch den Feuchteintrag langfristig die Bildschicht zusätzlich geschwächt haben. Die undoublierte »Kreuztragung«, die durchdringend mit Wachs-Kolophonium konserviert wurde, lässt heute ebenfalls Farbablösungen erkennen, aber in geringerem Ausmaß.

Ein Hauptanliegen der Bearbeitung des Cuccina-Zyklus 2013 bis 2017 war, eine dauerhafte Konservierung der Malschichten zu erreichen. Erste Arbeitsproben führten schnell zu der Feststellung, dass eine Festigung und Niederlegung der gehobenen Malschichten ohne eine Abnahme der dicken Firmisschichten nicht möglich ist. Die Harzsichten verhinderten eine Flexibilisierung, teils lagen sie im Craquelé und



Abb. 5
Die Restauratoren Jan Sacher,
Evelyn Adler, Tobias Lange und
Anke Stenzel (von links nach
rechts) bei der Arbeit an den
großen Gemälden des Zyklus
in der Interimswerkstatt



Abb. 6
Kathrin Jacob bei der Kartierung



Abb. 7
Sabine Posselt am Mikroskop

in Ausbruchstellen. Die Konservierung der Malschicht musste mit der Abnahme der Firnisschichten gekoppelt werden. Das bedingte die Entscheidung für die Firnisabnahmen an dem gesamten Zyklus, insgesamt von fast 33 Quadratmetern Bildfläche (Abb. 5, 6 und 7).

Blickt man auf die vielfachen Bemühungen um die Bewahrung der großformatigen Gemälde des Cuccina-Zyklus zurück, kann ein positives Fazit gezogen werden: Über Jahrhunderte hinweg ist es gelungen, ihre Substanz weitgehend zu sichern. Abgesehen von zahlreichen Lockerungen und kleinteiligen Farbschichtausfällen konnten Verluste gering gehalten werden. Die Untersuchungen haben aber auch deutlich gezeigt, dass die isolierende Leimschicht im Bildaufbau des Cuccina-Zyklus eine bleibende Schwachstelle darstellt und zukünftig weiterhin eine gute Überwachung erfordert. Als präventive Maßnahmen sind stabile Klimabedingungen in der rekonstruierten Sempergalerie sowie ein zusätzlicher Rückseitenschutz für die Gemälde vorgesehen.

Die Abnahme der Firnisschichten, Retuschen und Übermalungen bedeuteten eine große abenteuerliche Reise in die Vergangenheit, bei der schriftliche Quellen zusätzlich sehr aufschlussreiche Hinweise gaben. Einiges klärte sich aber erst durch begleitende strahlendiagnostische Untersuchungen und naturwissenschaftliche Analysen, die einzeln aufgeführt sind. Ein im November 2016 veranstalteter internationaler Workshop mit Fachkollegen aus Dresden, London, Paris, Turin, Venedig und Wien, die in den vergangenen Jahren an maßgeblichen Restaurierungen zu Veronese gearbeitet haben, war dabei sehr hilfreich. Nach Abschluss des Restaurierungsprojektes kann jetzt zum Cuccina-Zyklus ein aktueller Forschungsstand vorgelegt werden, der die bereits

Untersuchungsmethoden

Mikroskopie am Querschliff (QS):
Einbettung der Proben in Acrylatharz Technovit 2000LC (Blaulichhärtung); Anschliff und Politur (Micromesh).
Mikroskopie: Leica DM-RME, Auflicht-Dunkelfeld (100 W Halogen) und UV-Fluoreszenz (HBO 100W Quecksilberdampflampe, Filterblock Leica A).
Digitalkamera: Leica DFC 420.
Histochemische Anfärbung auf Protein mit »SYPRO ruby« (Invitrogen by life technologies)¹

Polarisationsmikroskopie (PLM):
Einbettung der Streuproben in Cargille Meltmount ($nD = 1,662/25^\circ\text{C}$), Bestimmung der kristalloptischen Eigenschaften mit Polarisationsmikroskop Carl Zeiss Jenavert

Rasterelektronenmikroskopie mit Röntgenspektroskopie (REM-EDX) an Querschliffen:
REM Philips XL 30 mit EDX
Detektor der Firma EDAX, Proben vorbereitet mit Kohlenstoff bedampft und Niederdruckvakuumb-REM Hitachi TM 3000 mit BSE
Detector Bruker EDX (Quantax 70 software)

Portable Röntgenfluoreszenz (p-RFA):
Thermo Niton XL3 air, Ag-Anode und SDD-»GOLDD« detector. Messparameter: 50 kV, 200 μA (2 W), Messfleck 3 mm Durchmesser.
Auswertung mit Routinemethode:
»minerals with Cu/Zn«

Gaschromatografie-Massenspektrometrie (GC-MS):
Varian GCMS 4000 mit Ion-trap Detektor, Probenaufarbeitung: Methylierung mit MethPrep² bzw. Silylierung mit BSTFA³

Fourier-Transform-Infrarotspektroskopie (FTIR):
Bruker Hyperion 2 000 mit IR-Mikroskop Tensor 27. Transmissionsmessungen mit Diamantzelle und ATR mit ATR-Objektiv (Germaniumkristall)

Speicherfolien Radiografie (Computed Radiography – CR):

Röntgenröhre: GE Eresco 42 MF 4;
Phosphorspeicherfolien vom Typ IPU 35*
43 cm; Scanner: GE CRxFlex, verwendete Parameter: 30 kV, 8 mA, 15 sec, FFA 0,9 m.

Infrarot-Reflektografie:

Opus Instruments Osiris Kamera, InGaAs array Sensor im Wellenbereich von 900 bis 1700 nm; Lampen elinchrom digital 2400 RX (Halogen).

¹ Schäfer 2013. ² Pitthard/Stanek/Grießer/Muxeneder 2005. ³ Colombini u. a. 2000.

nötig. In zwei Fällen musste eine Leinwandintarsie gesetzt werden; sonst wurden die Fehlstellen durch Kittung und Retuschen geschlossen. Hier und in einer Figurengruppe der »Kreuztragung« konnten bei der Bearbeitung mit Hilfe von guten grafischen Vorlagen Formergänzungen vorgenommen werden.

Der blaue Madonnenmantel in der »Madonna der Familie Cuccina« war nach Abnahme der Übermalungen von Frühschwundcraquelé, Farbveränderungen und Malschichtverlusten so stark beeinflusst, dass entschieden wurde, die Fehlstellen im Mantel zu kitten, farbig zu integrieren und den Mantel als Farbfläche ohne weitere Differenzierung zu belassen. In den Beiträgen zu den einzelnen Gemälden wird von diesen Arbeiten berichtet.¹⁵

Abgesehen von der »Kreuztragung« wurden an den übrigen drei Gemälden des Zyklus nach Abnahme der Firnisschichten stark verbräunte Laufspuren eines Bindemittels offengelegt (Abb. 8). Das Material diente wahrscheinlich einer Behandlung von einzelnen mit kupferhaltigen grünen und blauen Pigmenten gemalten Bildformen, die offensichtlich schon zu einem früheren Zeitpunkt problembehaftet waren. Das Material wurde als Öl-Harz-Mischung, mit Anteilen von Lärchenterpentin und Bienenwachs identifiziert und ist somit eindeutig späteren Eingriffen zuzuordnen.¹⁶ Auf der Restaurierungsnotiz von 1837 zur »Anbetung der Könige«, wo die Laufspuren am häufigsten zu finden sind, heißt es bereits: »Von mehreren Asphaltflecken gereinigt« (Abb. 9).¹⁷ Deutet man diese Bemerkung als Hinweis auf bereits verbräunte Laufspuren, sind sie weit vor 1837 zu datieren. Ob es sich um Spuren der Bearbeitung des Galerieinspektors Riedel mit dem »Bildarcanum« handelt, ist nicht



Abb. 8
Veronese, »Die Anbetung der Könige«, Detail:
Laufspuren eines verbräunten Bindemittels auf der Oberfläche

bestehenden umfangreichen Untersuchungen zur Maltechnik Veroneses auf eine noch breitere Basis stellt und in mancher Hinsicht bereichert.¹³

Zustände nach den Freilegungen und die Restaurierung

Die Voruntersuchungen zeigten einige größere Schadstellen in den vier Leinwandbildern, die bereits bei früheren Restaurierungen geschlossen worden waren. So weist die »Hochzeit zu Kana« im Mantelfutter des mittig sitzenden Gastes und im Gewand des Mundschenks eine Konzentration von Fehlstellen auf, die 1920 erstmals mit »Hebungen mit kleinen Abblätterungen« direkt erwähnt wurden.¹⁴ Eine erneute Schließung der Fehlstellen war nach der Freilegung

Abb. 9
Veronese, »Die Anbetung der Könige«,
Die Kartierung der Laufspuren gibt Hinweise auf die Behandlung von einzelnen Bildformen mit dem öl- und harzhaltigen Bindemittelgemisch (Kartierung Sacher/Adler)



Antonio Baratti

Belluno 1724–1787 Venedig

Madonna mit Kind sowie den Heiligen Hieronymus und Hieronymus

Radierung, 487×235 mm
Inscription: »Paulo Veronese.
Inv. – Antonio Baratti scol.«
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Kupferstich-Kabinett,
Inv.-Nr. A 95595

Literatur:
Holt 1991, S. 177–209; Humfrey/Holt 1995,
S. 196–205; De Maria 2010, S. 81–85;
Ausst.-Kat. Bassano del Grappa 2014/15,
S. 65.

Der Stich zeigt ein heute verlorenes Altargemälde, das Veronese vermutlich zwischen 1560 und 1562 für die Privatkapelle der Familie Cuccina in der Sakristei der venezianischen Franziskanerklosterkirche San Francesco della Vigna anfertigte (siehe S. 29, Abb. 4).¹ Auftraggeber waren Girolamo und Zuanne Cuccina, die am 15. Dezember 1559 die Familienkapelle erworben hatten (vgl. S. 29).

Dargestellt ist Maria mit Kind, die – begleitet von zwei musizierenden Engeln und Putten – auf Wolken thront. Unter ihr knien Hieronymus und Johannes der Täufer mit ihren Attributen, dem Löwen und dem Lamm. Die beiden Heiligen sind die Namenspatrone der beiden Auftraggeber des Altarblattes, Girolamo und Zuanne Cuccina. Mit ihren Gesten verweisen sie auf den Altarraum und fungieren somit als Vermittler zwischen Christus, der Muttergottes und den Mitgliedern der Familie Cuccina, die man sich vor dem Altar versammelt vorzustellen hat. In dem Knaben, der dem heiligen Hieronymus die Bibel hält, ist sehr wahrscheinlich Andrea, der im Sommer 1572 verstorbene Sohn von Alvise und Zuanna Cuccina, zu sehen.²

Als in der Nacht vom 13. auf den 14. September 1569 im Arsenal ein Feuer ausbrach, das auf die umliegenden Gebäude, darunter auch San Francesco della Vigna, übergriff, verbrannte das Altarbild. Daher beauftragte Alvise Cuccina vermutlich nach 1574 Veronese damit, das Gemälde zu wiederholen, dieses Mal jedoch als Fresko. Bereits im 17. Jahrhundert muss sich dieses jedoch aufgrund der ungünstigen klimatischen Bedingungen in einem relativ schlechten Zustand befunden haben. Im 19. Jahrhundert wurden seine Reste schließlich beseitigt.

Das Aussehen des verlorenen Altargemäldes lässt sich durch Schrift- und Bildquellen gut rekonstruieren: Die venezianischen Künstlerbiografen Carlo Ridolfi und Marco Boschini geben in ihren Werken Beschreibungen des Freskos ab, wobei die Passage bei Ridolfi am ausführlichsten und informativsten ist.³ Darüber hinaus befindet sich – abgesehen von Barattis Radierung – im Museo Civico in Belluno eine in Öl auf Leinwand ausgeführte Kopie des Altarbildes.⁴ Offensichtlich wurden die Heiligen Hieronymus und Johannes der Täufer in einem weiteren Gemälde des Museo Nazionale in Neapel festgehalten.⁵

Das verlorene Altargemälde ist sowohl formal als auch inhaltlich mit dem Gemälde »Die Madonna der Familie Cuccina« (Kat.-Nr. 4), das Veronese um 1571 im Auftrag von Alvise und Antonio Cuccina für den *portego* ihres Palazzo am Canal Grande anfertigte, in Beziehung zu setzen: Blickt der Betrachter bei dem Altarbild frontal auf die himmlische Sphäre mit Maria, Christus, den beiden Heiligen und dem Knaben, so ist im Gemälde des Cuccina-Zyklus die Szene um 90 Grad gedreht. Während sich die Familie Cuccina in ihrer Familienkapelle de facto regelmäßig zum Gebet versammelte, ist sie in dem *quadro da portego* in ewiger Anbetung dargestellt. Bei der »Madonna der Familie Cuccina« werden die beiden Realitätsebenen – ebenso wie in der Familienkapelle – durch Marmorsäulen voneinander ge-

schieden. Sowohl auf dem Stich als auch auf dem Gemälde sind in der himmlischen Sphäre schemenhaft Bäume zu erkennen, die auf das Paradies verweisen.

Christine Follmann

Anmerkungen

- 1** Die Datierung des Altarbildes ist nicht belegt. Carlo Ridolfi nennt das Jahr 1562 (siehe Anm. 3). **2** Laut Ridolfi handelt es sich bei dem Knaben in zeitgenössischer Kleidung (ähnlich jener der Söhne von Zuanna und Alvise Cuccina in Veroneses Gemälde »Die Madonna der Familie Cuccina«) um ein Mitglied der Familie Cuccina. Dieser Passus hat in der Literatur immer wieder für Verwirrung gesorgt, da zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Altarbildes Alvise und Zuanna Cuccina noch keine Kinder hatten. Daher ist vielmehr anzunehmen, dass Alvise Cuccina, als er bei Veronese das Fresko in Auftrag gab, die Figur des Knaben hinzufügen ließ, um so die Erinnerung an seinen im Sommer 1572 verstorbenen Sohn Andrea aufrecht zu erhalten. Eine ganz ähnliche Figur findet sich auf Veroneses Altargemälde »Der heilige Antonius Abbas inmitten der Heiligen Cornelius und Ciprianus«, das sich heute in der Mailänder Brera befindet (1565–1571, Öl auf Leinwand, Inv.-Nr. 150). Siehe Ridolfi 1648 (Hadeln 1914), S. 325. **3** Carlo Ridolfi: »La terza [tavola] è posta nella Sacrestia con la Vergine medesima nel mezzo di due Angeli lietissimi, che toccano leuti, e di sotto stanno ginocchioni i SS. Gio. Battista e Girolamo, vestito da Cardinale, che legge un libro tenuto da un fanciullo ritratto al naturale di casa Cocina, padrona dello Altare, istituito da Giovanni e Girolamo Cocina l'anno 1562; quale Pittura fù redipinta da Paolo sul muro, essendone andata un'altra à male nell'incendio seguito dell'Arsenale il 1574; mà questa per l'humido della calce, si vò pregudicando, non resistendo meno i marmi alle ingiurie del tempo; ma egli avverrà forse, che più si conservi in queste carte descritta.« (Ridolfi 1648 [Hadeln 1914], S. 325). – Marco Boschini: »Nella Sacrestia l'Altar di Casa Cucina ha la Tavola di Paolo Veronese, dipinta a Olio sopra il muro, con la B. Vergine, e nostro Signore Bambino, Angeletti, & Angeli, che suonano: à basso S. Giovanni Battista, e S. Girolamo, con un valletto: opera di Paolo, tanto basti.« (Boschini 1664, S. 204). **4** Öl auf Leinwand, 73,3×50 cm, Inv.-Nr. 638. Siehe Lucco 1983, S. 13, Kat.-Nr. 12. **5** Inv.-Nr. 83966. Siehe Ridolfi 1648 (Hadeln 1914), S. 325, Anm. 3.



Kat.-Nr. 9

Martin Schongauer

Colmar um 1450–1491 Colmar

Die große Kreuztragung Christi

um 1475

Unten mittig monogrammiert:

»M+S«

Kupferstich, 286×430 mm (Platte)

Staatliche Kunstsammlungen

Dresden, Kupferstich-Kabinett,

Inv.-Nr. A 494

Literatur:

Hollstein/Schmitt 1999, S. 33; Ausst.-Kat.

Dresden 2004, S. 34 (vor 1485).



1962 wurde erstmals erkannt, dass Veronese Schongauers Kupferstich der »Großen Kreuztragung Christi« als Ausgangspunkt für dasselbe Motiv im Cuccina-Zyklus (Kat.-Nr. 3) nahm.¹ Allerdings wurde eingewendet, dass schon zuvor andere Künstler diese Grafik rezipiert hatten, wie beispielsweise Raffael im »Spasimo di Sicilia« (Madrid, Prado).² Doch lässt sich anhand von Veroneses Londoner Skizze (Kat.-Nr. 6) belegen, dass er tatsächlich Schongauers Kupferstich als Vorlage heranzog. Dass er daneben auch Raffaels Komposition kannte (Abb. S. 19) ist offenkundig.³

Nordalpine Kupferstiche wurden in Italien schon im 15. Jahrhundert studiert. Dabei spielte Venedig eine zentrale Vermittlungsrolle, denn neben dem wirtschaftlichen Austausch zwischen den deutschen Handelszentren und der Serenissima entwickelte sich auch ein künstlerischer und intellektueller Transfer.⁴ Schon der junge Veronese soll Grafiken von Albrecht Dürer kopiert haben.⁵ Gesichert ist, dass er für die Landschaftsfresken in der Villa Barbaro in Maser (1561/62) eine Stichserie von Hieronymus Cock (1551) nutzte.⁶

Dieser Kupferstich ist Schongauers größte und einflussreichste Grafik.⁷ Veronese übernahm daraus die grundsätzlich bildparallele Anordnung der Szene. Aus dem Querformat konnte Veronese sich auch die Verwendung des Kreuzstammes als verbindendes Element abschauen. Gleichfalls sind die zerrenden Scherben wie nachrückenden Würden-

träger in Schongauers Blatt vorgebildet, ebenso die Betonung der massiven Soldatengestalt direkt vor Christus. Zudem führt Schongauer den Zug der Scherben links in die Tiefe, einschließlich des von hinten gezeigten reitenden Soldaten. Die Idee, dort die beiden Schächer in Rückansicht zu zeigen, übernahm Veronese zumindest für einen von ihnen. Andreas Henning

Anmerkungen

¹ Marini 1962, S. 67; Marini 1968, S. 112. ² Cocke 1984, S. 146.

³ Hierzu siehe oben S. 18f. und Kat.-Nr. 6. ⁴ Vgl. Koreny 1999; Roeck 1999; van der Sman 1999. ⁵ Ridolfi 1648, Bd. 1, S. 345. ⁶ Pignatti/Pedrocco 1995, Bd. 1, S. 174; van der Sman 1999, S. 152; Ausst.-Kat. Venedig 1999, S. 586f., Nr. 178. Zur Villa siehe Pignatti/Pedrocco 1995, Bd. 1, S. 174ff., Nr. 123. ⁷ Ausst.-Kat. München 1991, S. 53 ff., Nr. 9; Krohm/Nicolaisen 1991, S. 91ff., Nr. 9; Hollstein/Schmitt 1999, S. 32f., Nr. 9; Heinrichs 2007, S. 69 (gegen 1475). Zu Jan van Eycks Bildfindungen als Schongauers Inspirationsquelle siehe Hirthe 1991, S. 22ff.

Kat.-Nr. 10

**Tiziano Vecellio,
genannt Tizian**

Pieve di Cadore

um 1488/90–1576 Venedig

**Bildnis des Farbenhändlers
Alvise dalla Scala**

um 1561/62

Bezeichnet unten links: »M · D · LXI / ANNO . SVÍ. VARDÍANATVS / ÆTATÍS . SVÆ . XLVI. // TITÍANVS PÍCTOR ET / ÆQUES CÆSARIS« Öl auf Leinwand, 138×116 cm Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 172

Literatur:

Riedel/Wenzel 1765, S. 235 f., Nr. 356 (Pietro Aretino); Crowe/Cavalcaselle 1877, Bd. 2, S. 695 (Mann mit Palme); Cook 1905, S. 451 ff. (Antonio Palma); Woermann 1908, S. 90, Gal.-Nr. 172 (Antonio Palma); Hetzer 1940, S. 9 (Maler Palma [?]); Pallucchini 1969, Bd. 1, S. 172 und 311, Nr. 457 (Maler mit Palme); Valcanover 1969, S. 130, Nr. 435 (Mann mit Palme); Wethey 1969/75, Bd. 2, S. 120 f., Nr. 69 (Antonio Palma); Ausst.-Kat. Washington/New York/San Francisco 1978/79, S. 210 f., Nr. 517 (Maler mit Palme); Ausst.-Kat. London 1983/84, S. 228 f., Nr. 129 (Mann mit Palme, vielleicht Antonio Palma); Ausst.-Kat. Essen 1986, S. 320, Nr. 456 (Mann mit Palme, vielleicht Antonio Palma); Ausst.-Kat. Paris 1993, S. 614 f., Nr. 254 (Mann mit Palme); Ausst.-Kat. Warschau 1997, S. 91, Nr. II 39 (Mann mit Palme); Pedrocco 2000, S. 266, Nr. 226 (Mann mit Palme Antonio Palma); Ausst.-Kat. London 2003, S. 70 f. Nr. 18 (Mann mit Palme); Kat. Dresden 2006/07, Bd. 1, S. 224 f., Bd. 2, S. 541, Gal.-Nr. 171 (Mann mit Palme); Mason 2007, S. 77, Abb. 3 (Mann mit Palme); Weber/Weddigen 2009 (Alvise dalla Scala); Weber/Weddigen 2010 (Alvise dalla Scala); Ausst.-Kat. Dresden 2010, S. 76, Nr. 3 (Alvise dalla Scala); Hochmann 2015, S. 173, Abb. 84 (Alvise dalla Scala); Hochmann 2016c, S. 698, Abb. 6 (Alvise dalla Scala).

Tizian gehört wie Veronese zu den gefragtesten Porträtsäten Venedigs. Dieses Werk ist besonders aufschlussreich, da Tizian hier sein mimetisches Können als Bildnismaler mit der Suggestionskraft seines Kolorits verbindet. Mit hoher Präsenz blickt der Dargestellte zum Betrachter; seine rechte Hand liegt auf einer Stola, die andere Hand hält einen Palmwedel.

Der Pigmentkasten auf dem Fenstersims weist auf den Beruf.¹ Der Spatel, mit dem die zehn verschiedenen Farbproben entnommen werden können, liegt griffbereit. Gera-dezu atemberaubend ist aber die Evozierung der flüchtigen Abendstimmung unmittelbar über der Präsentationsbox. Mit freiem Pinselstrich führt Tizian geradezu demonstrativ vor Augen, dass das Kolorit – also nicht das einzelne Pigment – seine Kunst ausmacht. Zugleich manifestiert sich in diesem Porträt die Rolle des Farbenhändlers (*vendicolore*) in Venedig, das damals das Zentrum des europäischen

Anmerkungen

¹ Als Alvise dalla Scala erstmals durch Weddigen/Weber 2009, S. 61. ² Weddigen/Weber 2010, S. 52 ff.; siehe auch oben den Beitrag von Michel Hochmann in diesem Katalog. ³ Massimi 1995 b, S. 109 u. 125 f.; zur Scuola Grande di San Rocco: Massimi 1995 a; siehe auch den Beitrag von Christine Follmann in diesem Katalog, S. 27.



Kat.-Nr. 11

Paolo Cagliari, genannt Veronese

Verona 1528–1588 Venedig

Bildnis einer Dame

(Zuanna Cuccina)

um 1575

Öl auf Leinwand

117,3 × 100,8 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,

Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 594

Literatur:

Marini/Piovene 1968, S. III, Nr. 141;

Kat. München 1971, Bd. IX, S. 217–219;

Kat. München 1975, Bd. V, S. 142f.;

Pignatti/Pedrocchi 1995, S. 285, Nr. 189;

Kat. München 2007, S. 280; Garton 2008, S. 75 f.

Vor einem zurückgeschlagenen rosafarbenen Vorhang steht in einem dunklen, nicht genau bestimmbar Raum eine Dame mittleren Alters in einem vornehmen rot-braunen Kleid. Während ihr Körper und ihr Kopf leicht nach links gewandt sind, scheint sie den Betrachter mit festem, etwas reserviertem Blick aus den Augenwinkeln heraus aufmerksam anzuschauen. Ihr blondes Haar hat sie zu einem Knoten am Hinterkopf festgesteckt. Abgesehen von goldenen Armbändern trägt sie keinen Schmuck. In ihrer linken Hand hält sie mit festem Griff ein weißes Tuch mit Fransen. Solche Ziertücher (*fazzoletti*) waren – im Gegensatz zu diesem auf dem Gemälde – in der Regel reich bestickt oder mit üppigen Spitzen besetzt und wurden im 16. Jahrhundert von Damen der gehobenen Gesellschaftsschicht deutlich sichtbar in der Hand getragen. Die kostbarsten Tücher dieser Art wurden in Venedig gefertigt und insbesondere nach Frankreich exportiert.¹

Bei genauer Betrachtung fällt auf, dass das aufwendig gearbeitete Kleid der unbekannten Dame fast identisch mit demjenigen ist, das Zuanna Cuccina auf Veroneses Gemälde »Die Madonna der Familie Cuccina« (Kat.-Nr. 4) trägt. Auch aufgrund der Physiognomie der Dargestellten, die auf dem Münchner Gemälde etwas älter sein dürfte oder deren Gesichtszüge von dem Maler realistischer und weniger idealisierend als im Familienporträt wiedergegeben wurden, liegt der Schluss nahe, dass es sich bei dem »Bildnis einer Dame« um ein Porträt der Zuanna Cuccina handelt. Sollte sich diese Hypothese bestätigen, wäre das Bildnis deutlich nach 1571, wohl gegen Ende der 1570er Jahre zu datieren. Denn die Dame erscheint hier einige Jahre älter als Zuanna Cuccina im Dresdner Gemälde und auch etwas fülliger; zeitgenössische Quellen belegen, dass Zuanna Cuccina insgesamt 13 Kinder gebar, das jüngste im Jahr 1577. Da Veronese in engem, auch persönlichem Kontakt mit der Familie Cuccina stand, ist es sehr wahrscheinlich, dass der Maler neben dem Gemäldezyklus für den Palazzo Cuccina und den beiden Altarbildern für die Familienkapelle in San Francesco della Vigna weitere Aufträge für die Familie ausführte. Im Inventar des Palazzo Cuccina vom 4. Januar 1627 werden im *portego* zwei Porträts von Familienmitgliedern aufgeführt, allerdings sind hier – wie damals üblich – weder der Maler noch die dargestellte Person oder die Größe des Bildes vermerkt.²

Veronese arbeitete das Bildnis sehr sorgfältig aus und erfasste den Charakter der Dargestellten präzise. Kontrastierend dazu führte er den Vorhang mit einem sehr freien, fast skizzenhaften Pinselstrich aus. Das eindrucksvolle Bildnis weist Veronese einmal mehr als Schöpfer großartiger Porträts aus. Christine Follmann

Anmerkungen

¹ Loschek 1993, S. 269–278. Es muss offen bleiben, ob das *fazzoletto* hier als reines Standessymbol zu verstehen ist oder als konkreter Hinweis. Denkbar wäre zum Beispiel, dass sich die Familie Cuccina selbst bei der Produktion oder dem Handel von solchen Tüchern engagierte.

² »Quadri n° 2 di tela con ritratti di membri di casa« (Archivio di Stato di Venezia, Giudici di Petizioni, Inventari di eredità, tutele, curatele, oppure richiesti in causa, busta 350/15: Inventar vom 4.1.1626 [i.e. 4.1.1627] der Brüder Francesco und Giovanni Battista Cuccina). – Eventuell befinden sich ein Bildnis von Zuanna und einer ihrer Tochter Marietta Cuccina in einer französischen Privatsammlung. Siehe: Recherches 1965, S. 30–35.



Kat.-Nr. 12

Paolo Cagliari, genannt Veronese

Verona 1528–1588 Venedig

Bildnis des Girolamo

Contarini (1521–1577)

um 1570

Öl auf Leinwand, 132 × 102 cm

Staatliche Kunstsammlungen

Dresden, Gemäldegalerie

Alte Meister, Gal.-Nr. 236

Literatur:

Heineken 1753/57, Bd. 2, S. XII f., Nr. 10 (Daniele Barbaro); Riedel/Wenzel 1765, S. 179 f., Nr. 60 (Daniele Barbaro); Berenson 1894, S. 146 (Daniele Barbaro); Hadeln 1924, S. 209, Ann. 1, Nr. 7 (Herrenbildnis); Hadeln 1927, S. 242 (Jacopo Contarini); Ingersoll-Smouse 1927, S. 214 (Alessandro Contarini); Lanz 1929, S. 93, Abb. II A (Daniele Barbaro); Posse 1929, S. 126, Gal.-Nr. 236 (Alessandro Contarini); Hetzer 1940, S. 9; Berenson 1957, Bd. 1, S. 131 (Alessandro Contarini oder Daniele Barbaro); Marin 1968, S. 108, Nr. 115 (Alessandro Contarini, um 1565); Pignatti 1976, Bd. 1, S. 128 f., Nr. 141 (ein Contarini, zweite Hälfte 1560er); Martin 1993, S. 368 (Girolamo Contarini); Pignatti/Pedrocco 1995, Bd. 1, S. 274, Nr. 177 (ein Contarini, zweite Hälfte 1560er); Martin 1998, S. 132 (Girolamo Contarini); Ausst.-Kat. Hamburg 2002, S. 58 f., Nr. 18 (Alessandro Contarini, um 1565); Ausst.-Kat. Berlin 2002, S. 44, Nr. 4 (Alessandro Contarini, um 1565); Ausst.-Kat. Paris/Venedig 2004/05, S. 120 f., Nr. 20 (Alessandro Contarini, 1565/70); Kat. Dresden 2006/07, Bd. 1, S. 235, Bd. 2, S. 572, Gal.-Nr. 236 (um 1565/70, Alessandro Contarini); Garton 2008, S. 103 und 201, Nr. 15 (Girolamo Contarini, um 1568/70); Andrea Franzen in Ausst.-Kat. Dresden 2010, S. 80, Nr. 7 (Alessandro Contarini [?]).



Veronese zeigt die imposante Dreiviertelfigur eines Venezianers von höchstem Rang, dessen Mantel mit Hermelin verbrämt ist. Mit den vier hintereinander gestaffelten Säulen erzeugte er einen Tiefenraum, den der Porträtierte mit seiner Präsenz ausfüllt. Das Kolorit dieses repräsentativen Bildnisses wird durch eine völlig reduzierte Farbpalette bestimmt.

Angekauft 1744 für den sächsischen Kurfürsten Friedrich August II. als ein Porträt des Patriarchen von Aquileia, Daniele Barbaro,¹ durchlebte der Dargestellte seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine Reihe an Identifizierungsversuchen. In Dresden wurde er seit 1929 als Alessandro Contarini bezeichnet.²

Früh wurde die Übereinstimmung der Gesichtszüge mit einem in Philadelphia befindlichen Admiralsporträt erkannt.³ Thomas Martin identifizierte den Dargestellten als Girolamo Contarini mit Hilfe einer Porträtabüste⁴ (Venedig, Dogepalast), die von dessen Grabdenkmal in San Sepolcro stammt.⁵ Somit ist Girolamo Contarini auch für das Dresdner Bildnis anzunehmen, was John Garton bekräftigte.⁶

Die Contarini gehörten zu den ältesten und bedeutendsten Patrizierfamilien in Venedig. Girolamo Contarini machte Karriere bei der venezianischen Flotte: 1558 war er einer der Governori di galera, 1569 diente er als Befehlshaber des Collegio alla milizia da mar. 1572 wurde er schließlich zum Prokurator von San Marco (de ultra) ernannt.⁷

Andreas Henning/Friederike Schweiger

Anmerkungen

- 1** Inv. Dresden 1747/50, fol. 40v, Nr. 213. **2** Posse 1929, S. 126. **3** Veronese: »Admiral Girolamo Contarini«, um 1570/71, Öl auf Leinwand, 126 × 113 cm, Philadelphia, John G. Johnson Art Collection, Inv.-Nr. 208; siehe Hadeln 1927, S. 242; Martin 1993, S. 368, Abb. 6 (1570er Jahre); Garton 2008, S. 213, Nr. 28 (um 1570/71). **4** Martin 1993, S. 368 ff., Abb. 5; Martin 1998, S. 131 ff., Nr. 31 (Giulio del Moro zugeschrieben). **5** Martin 1993, S. 368. **6** Garton 2008. **7** Derosas 1983; Martin 1998, S. 132; Garton 2008, S. 213.

Kat.-Nr. 13
Giuseppe Maria Mitelli
Bologna 1634–1718 Bologna
Die Kreuztragung
nach 1660

Radierung auf Bütten,
250 × 585 mm
Inscription: »Paulus Callearis Veronensis Invenit: / Joseph M. Mitellus del. et Sculp./ Si stampano in Roma da Gio: Iacomo de Rossi alla Pace al insegnia di Parigi« Dresden, Privatsammlung

Literatur:
Bertarelli 1940; Ausst.-Kat. Bassano del Grappa 2014/15, S. 24; Marinelli 2014/15, S. 49.



Giuseppe Maria Mitelli wurde von seinem Vater, dem berühmten Quadraturmaler Agostino Mitelli, in den grafischen Künsten unterwiesen. Zunächst kopierte er Gemälde der großen Meister und versuchte sich als Reproduktionsstecher zu etablieren. 1660, im Alter von 26 Jahren, reiste Mitelli nach Venedig, wo er Zeichnungen nach Gemälden von Tizian, Tintoretto und Veronese ausführte. Im selben Jahr erschien mit der Reproduktion des »Emmausmahl« sein erstes bekanntes Werk nach Veronese.¹

Der Stich gibt seitenverkehrt Veroneses »Kreuztragung« wieder. Dabei verstand es der Künstler, die figurenreiche Szene und ihre Dramatik linear umzusetzen. Mit zartem Strich und sparsamer Schraffur ist die komplexe Darstellung sehr grafisch und weniger malerisch wiedergegeben. Beispielsweise verzichtete Mitelli auf die Umsetzung der dramatischen Wolkenformationen.

Mitellis Stich stellt die früheste Reproduktionsgrafik eines Gemäldes des Cuccina-Zyklus dar. Offenbar wurde der Stich nicht zu Lebzeiten des Künstlers gedruckt – oder

nur in kleiner Auflage, die nicht für den Verkauf gedacht war. Denn auf allen bekannten Stichen der »Kreuztragung« ist vermerkt, dass sie von dem römischen Verleger Giovanni Giacomo de Rossi gedruckt worden seien. Dieser hatte die Druckplatten nach dem Tod des Künstlers von dessen Schüler Francesco Maria Francia für 200 römische Scudi erworben.² Christine Follmann

Anmerkungen

- 1** Bertarelli 1940, S. XXII. **2** Ebd., S. XXIX.

DAS RESTAURIERTE MEISTERWERK

Staatliche Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister

Johannes Vermeer, »Bei der Kupplerin«
herausgegeben von
Uta Neidhardt und Marlies Giebe
für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
ISBN 978-3-937602-26-4

Antonello da Messina, »Der heilige Sebastian«
herausgegeben von
Andreas Henning und Günter Ohlhoff
für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
ISBN 978-3-937602-49-3

Andrea Mantegna, »Die Heilige Familie«
herausgegeben von
Andreas Henning und Christoph Schölzel
für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
ISBN 978-3-937602-72-1

Rembrandt van Rijn, »Die Entführung des Ganymed«
herausgegeben von
Uta Neidhardt und Thomas Ketelsen
für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister, Kupferstich-Kabinett
ISBN 978-3-937602-88-2

Canaletto, »Ansichten vom Canal Grande in Venedig«
herausgegeben von
Andreas Henning, Axel Börner und Andreas Dehmer
für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
ISBN 978-3-940319-28-9

Tizian, »Die Dame in Weiß«
herausgegeben von
Andreas Henning und Günter Ohlhoff
für die Staatlichen Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister
ISBN 978-3-940319-93-7

Bernardo Bellotto, »Der Canaletto-Blick«
herausgegeben von
Andreas Henning, Sebastian Oesinghaus und Sabine
Bendfeldt für die Staatlichen Kunstsammlungen
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
ISBN 978-3-942422-61-1

Veronese, »Der Cuccina-Zyklus«
herausgegeben von
Christine Follmann, Marlies Giebe und Andreas
Henning für die Staatlichen Kunstsammlungen
Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister
ISBN 978-3-95498-354-4

**S T A A T L I C H E
K U N S T S A M M L U N G E N
D R E S D E N**

SANDSTEIN



9 783954 983544