

Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München: Wilhelm Fink 2005, 602 S., 91 Farbtaf., ISBN 978-3-7705-3842-3, EUR 152,00

Rezensiert von:

Wolfgang Brassat

Lehrstuhl II für Kunstgeschichte, Otto-Friedrich-Universität, Bamberg

Mit seiner Theorie selbstbeobachtender Systeme hat der vor einigen Jahren verstorbene Bielefelder Soziologe Niklas Luhmann eine Methode begründet und mit ihr den Prozess der Ausdifferenzierung zahlreicher gesellschaftlicher Teilbereiche, u. a. des Kunstsystems, analysiert [1], die seither in vielen natur-, gesellschafts- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen Anwendung findet. Während sie z.B. in den Medien- und Literaturwissenschaften längst etabliert ist, von deren Seite auch entsprechende Untersuchungen bildender Kunst vorliegen [2], hat die Kunstwissenschaft von ihr bisher kaum Notiz genommen. Allein Hans Dieter Huber hat sich wiederholt auf diesem Gebiet hervorgetan [3] und nun eine umfangreiche Veronese-Monografie publiziert, in der der systemtheoretische Ansatz erstmals auf die Kunst der Renaissance angewendet wird (13). Der formal ansprechende, großformatige und opulent bebilderte Band umfasst nicht weniger als 17 Kapitel und 600 zweispaltig gesetzte Seiten, von denen 180 auf Anmerkungen, die Bibliografie, Register und einen Anhang mit 26 Dokumenten entfallen.

Ausgangspunkt der Argumentation ist eine Analyse des gegenwärtigen Standes der Forschung, die, überwiegend positivistisch und hochgradig spezialisiert, mit unausgesprochenen Prämissen arbeite und vielfach einem überkommenen Begriff der Originalität und Eigenhändigkeit huldige. Tatsächlich ist in dem 1995 erschienenen überarbeiteten Werkverzeichnis von Pignatti und Pedrocco die Zahl der als eigenhändig bewerteten Werke auf 403 angewachsen - in der Erstausgabe von 1976 waren es noch 343 (10). In den 40 Jahren, in denen Paolo Veronese tätig war (1548-1588), haben er und seine Werkstatt mehr als 1400 Werke produziert (668 sind verloren, aber durch Quellen belegt), darunter viele Kolossalformate wie das "Gastmahl im Hause des Levi" (Venedig, Accademia) (29). Dies war nicht ohne die große Werkstatt zu schaffen, in der bis zu zehn Mitarbeiter unter Paolos Regie gearbeitet haben (190). Entsprechend gilt das Augenmerk Hubers nicht der Künstlerpersönlichkeit, sondern den Arbeitsverfahren der Werkstatt und der zeitgenössischen Rezeption ihrer Produkte. Von der Anwendung des systemtheoretischen Ansatzes verspricht er sich zudem ein umfassendes Bild der Kunst Veroneses, wie es von der hoch spezialisierten Forschung kaum mehr zu erwarten sei (12).

Eingehend behandelt der Autor die Mitglieder der Werkstatt, ihre

jeweiligen stilistischen Eigenheiten und Kompetenzen. Unter ihnen waren mehrere Familienangehörige, Paolos jüngerer Bruder Benedetto, dem die Stellung eines Vorarbeiters (*proto*) zukam, der Neffe Alvise Del Friso, die Söhne Gabriele und Carletto, sowie weitere Kräfte wie Dario Varotari, der früh in Padua als selbstständiger Meister gearbeitet hatte, und der begabte Grieche Antonio Vassilacchi, genannt L'Aliense, der sich nach kurzer Zeit mit dem Meister überwarf und die Werkstatt verließ. Nur bei einigen Mitarbeitern lassen sich individuelle stilistische Merkmale feststellen, die es erlauben, ihre Anteile an Werkstattarbeiten zu bestimmen. Andere wie z.B. Varotari sind in den Werken stilistisch nicht nachweisbar (54). Auch spezifische Kompetenzen lassen sich nur ungefähr bestimmen: Benedetto war offenbar für Architekturdarstellungen und Ornamente zuständig (34, 48), Del Friso spezialisiert auf bestimmte Historien (60) und Francesco Montemezzano und Parrasio Micheli arbeiteten intensiv im Porträtbereich (190). Vermutlich war die Arbeitsteilung hier weniger fortgeschritten und strikt geregelt als später in den von Rubens oder Charles Lebrun geleiteten Werkstätten.

Der arbeitsteiligen Produktion geht der Verfasser weiter nach in Zusammenhang mit Veroneses Entwurfspraktiken und der "Konstruktion des 'Eigenhändigen'". Rund 2000 Zeichnungen der Werkstatt (darunter ca. 200 von Paolo) sind erhalten: *schizzi* (Federskizzen), *disegni* (zumeist mit Kreide ausgeführte Detailstudien), *modelli* (größere, bildmäßig ausgearbeitete Hell-Dunkel-Vorlagen), *chiaroscuri* (lavierte Federzeichnungen auf getöntem Papier) und *ricordi* (großformatige Zeichnungen nach fertigen Gemälden). Aufwändige Kartons wurden in Venedig so gut wie nicht benutzt. Stattdessen malte Veronese Vorzeichnungen mit dünnem Farbauftrag direkt auf den Malgrund (158). Während die *chiaroscuri* als Sammlerstücke in Umlauf kamen (187), dienten die vielfach von Benedetto angefertigten *ricordi* als Gedächtnis der Werkstatt zur Anfertigung von Repliken und Varianten und zum Eintrainieren des Werkstattstils (186). Paolo entwickelte seine Kompositionen vor allem in kleinen, schnell angefertigten *schizzi*, die der Werkstatt als effiziente Arbeitsgrundlage dienten (187). So entstanden mindestens sieben Gemälde auf der Grundlage eines Blattes mit mehreren Entwürfen einer "Heimsuchung Mariens" (193). Solche Mehrfachverwertungen beliebter Sujets waren üblich in der Werkstatt, die ab ca. 1560 eine große Nachfrage auch aus Spanien, Frankreich und Deutschland befriedigte (189). So haben sich z.B. 14 Versionen der "Anbetung der Könige" erhalten und weitere 12 sind durch Quellen verbürgt (193). Überzeugend stellt Huber dar, dass eine entsprechende Verfahrensrationalität auch Veroneses Entwurfspraxis insofern geleitet hat, als er immer wieder ikonographisch wenig festgelegte Figurentypen und Handlungsmuster entwarf, also sich eines Vokabulars bediente, "dessen Einzelelemente in vielen Fällen bedeutungsmäßig so offen bleiben, dass sie auf unerschöpfliche Weise neu angereichert und damit je nach Kontext individuiert werden können." (221) Daraus resultierte die oft bemerkte Oberflächlichkeit der dekorativen Kunst Veroneses, der zudem kein Psychologe war und sich in seinen Porträts damit begnügte, das öffentliche Rollenverhalten der Standespersonen wiederzugeben

(297).

Die Endkontrolle der arbeitsteilig produzierten Gemälde oblag Paolo und Benedetto, die Korrekturen vornahmen und Lichter und chromatische Farbhöhungen mit dem typischen Timbre aufsetzten (204). Bemerkenswert ist, dass auch Werkstattprodukte mit "Paulo Calliari Veronese f." signiert und offenbar als eigenhändige Werke akzeptiert wurden (207). Vor allem bei schlecht bezahlten Arbeiten und solchen für die Provinz überließ Paolo - oft entgegen den vertraglichen Vereinbarungen - die Ausführung seinen Mitarbeitern (154).

Die zeitgenössische Kunstliteratur hat die *dignità* und *nobiltà* der Gemälde Veroneses gepriesen (370). Mit dem nicht einfach nachzuvollziehenden Kompositionsmerkmal des *contrapposto* (271ff.), der Verselbstständigung des Pinselstrichs und dem optischen Vibrieren des sich von der Funktion der Gegenstandsbezeichnung lösenden Farbauftrags, das Veronese in der Tradition Giorgiones und Tizians kultivierte (251ff.), impliziten kunsttheoretischen Gehalten (376ff., 386f.) und der Opulenz seiner vielfigurigen, kolossalen biblischen "Gastmähler", die er als öffentliche Ereignisse mit zahlreichen Zuschauern inszenierte (277ff.), analysiert Huber ästhetische Qualitäten, mit denen sich Veroneses vornehme Kunst von ihren sakralen Funktionen emanzipierte und auch die von Paleotti reflektierte Aufspaltung von Kennern und Laien vorantrieb. Bekanntlich musste sich der Künstler denn auch vor dem Inquisitionstribunal dafür verantworten, in der Darstellung des Abendmahls Narren, Betrunkene und einen deutschen Landsknecht mit blutender Nase dargestellt zu haben (365ff.). Er hat dies mit der Schönheit der Figuren, den Erfordernissen der Komposition und der Freiheit des Künstlers gerechtfertigt und das Problem gelöst, indem er dem Gemälde den neuen Titel "Gastmahl im Hause des Levi" gab.

Alles dies hat der Verfasser ungemein kenntnisreich, allerdings wenig ergebnisorientiert dargestellt. In den 17 Kapiteln wird auch die humanistische und gegenreformatorische Kunsttheorie nebst ihren antiken rhetorischen Grundlagen und immer wieder viel Grundsätzliches - zur Maltechnik, zur Rezeption großer und kleiner Gemälde, zum Erzählen in Bildern etc. - ausgebreitet mit zuweilen geringem Ertrag für das Verständnis Veroneses. Man erinnert sich bei der Lektüre, dass der Autor auch einen "Entwurf einer allgemeinen Bildwissenschaft" (2004) verfasst hat. Auch die Anwendung der Systemtheorie, deren Verfahren und konstruktivistische Prämissen eingangs vorgestellt werden, wirkt vielfach bemüht. Im Unterschied zu Luhmann, der insistierte, dass das Kunstsystem nicht aus Kunstwerken, sondern aus Kommunikationen (durch und über Kunst) gebildet wird, definiert Huber auch das Kunstwerk (13ff.) und unter Berufung auf Peter M. Hejl die Künstlerwerkstatt als Systeme (397ff.), ohne aber die Vor- und Nachteile dieser Setzungen zu diskutieren. Überzeugend ist das Ergebnis, dass sich die Veronese-Werkstatt als ein operational geschlossenes, rekursiv operierendes System mit eigenem Gedächtnis, den *ricordi*, beschreiben lässt, das durch konsensuelle Orientierung und strukturelle Koppelung ihrer Mitglieder

einen emergenten, übersummativen Ertrag, ein gesteigertes Niveau der arbeitsteiligen Produkte erzielte. Was dies aber in Hinblick auf den zu Veroneses Zeiten gegebenen historischen Stand der Ausdifferenzierung des Kunstsystems und deren weiteres Voranschreiten heißt, wird nicht weiter erörtert.

Mit "Veronese. Kunst als System" liegt somit eine große, ambitionierte Darstellung vor, die viele anregende Passagen und interessante Beobachtungen aufweist. Ein umfassendes Bild Veroneses aber gewinnt der Leser nicht. Die programmatische Ausblendung alles Biografischen sowie der Ikonographie und der Verzicht, das Gesamtwerk oder zumindest die Hauptwerke darzustellen, hat auch ihren Preis.

Anmerkungen:

[1] Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt/M. 1984; Ders.: Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst, in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986, 620-672; Ders.: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M. 1995.

[2] Z.B. Gerhard Plumpe: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990; Oliver Jahraus: Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins, München 2001.

[3] Hans Dieter Huber: System und Wirkung. Rauschenberg, Twombly, Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz, München 1989; Ders.: Interview mit Niklas Luhmann, in: Texte zur Kunst, Bd. 1, 1991, 121-133; Ders.: Installation und Modell. Systemanalytische Interpretationen zum skulpturalen Oeuvre von Joseph Beuys, in: Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag, hrsg. von Klaus Güthlein / Franz Matsche, Worms 1993, 300-324.

Redaktionelle Betreuung: Hubertus Kohle

Empfohlene Zitierweise:

Wolfgang Brassat: Rezension von: *Hans Dieter Huber: Paolo Veronese. Kunst als soziales System, München: Wilhelm Fink 2005*, in: **sehepunkte** 7 (2007), Nr. 4 [15.04.2007], URL: <<http://www.sehepunkte.de/2007/04/9267.html>>

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieser Rezension hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse ein.

Diese Rezension erscheint auch in KUNSTFORM.

