

THEODOR HETZER

PAOLO VERONESE



## INHALTSÜBERSICHT

I. Einleitung .....	3
II. Allgemeines über Veroneses Kunst .....	5
III. Die Familie Cuccina .....	11
IV. Bildnisse .....	18
V. Die Knienden .....	21
VI. Gastmähler .....	24
VII. Dekoration .....	35
VIII. Altäre .....	42
IX. Einige Bilder, auf die der Verfasser nicht gerne verzichtet	54

## ABBILDUNGSNACHWEIS

Alinari, Florenz: 7, 15, 16, 18, 23	Kirsten, Kunsthist. Inst. d. Univ. Leipzig:
Anderson, Rom: 5, 22	1-3, 10-14, 19, 20
Fiorentini, Venedig: 8, 9, 21, 24-27	National Gallery, London: 6
Giacomelli, Venedig: 17	Staatliche Gemäldegalerie, Dresden: 4



## I. EINLEITUNG

DIE Kunst Paolo Veroneses ist in den letzten Jahrzehnten nicht sonderlich beachtet worden<sup>1</sup>. Zumal bei uns in Deutschland hat sich das große Publikum wenig um ihn gekümmert, haben sich die anspruchsvollen Kunstfreunde eher von ihm abgewandt und die Gelehrten ihn selten zum Gegenstande ihres Forschens und noch seltener zu dem ihres Nachdenkens gemacht. Eine Zeit, die den Genius nur noch im schöpferisch Einsamen und schöpferisch Gewaltigen erkennen und verehren konnte, und die außerdem mehr nach dem Ungewohnten als nach dem gesellig Verbindenden verlangte, eine Zeit also, die Ghiberti gegen Donatello, Raffael gegen Michelangelo, Dürer gegen Grünewald und endlich, besonders ungebührlicherweise, Velazquez gegen Greco zurücksetzte, sie mußte folgerichtig auch in Venedig ihre neue Wahl treffen und sich für Tintoretto und gegen Veronese entscheiden. Diese Entscheidung erhielt alsbald jenen Zug ins Unbedingte, dem man bei uns Deutschen nicht selten begegnet. Seit der Shakespeare-Begeisterung des Sturm und Drangs und seit der Raffael-Schwärmerei, die mit Mengs ihren Anfang nahm, haben wir durch solche Einseitigkeiten immer wieder unser Geschichtsbild beunruhigt und uns einer Fülle geistiger Freuden beraubt, die sich bei unbefangener Betrachtung hätten eröffnen können. Man hat es daher Jakob Burckhardt gar nicht verzeihen wollen, daß ihm ein paar unbedachte Worte über Tintoretto entschlüpft waren, wozu allerdings zu bemerken ist, daß eben auch der Verfasser des „Cicerone“ gelegentlich zu solch apodiktischen Urteilen neigte: so hat man sich weiter zum blinden Parteigänger Tintoretts gemacht, hat ihn, seinen Rang überschätzend, selbst über Tizian gestellt, vor allem aber mit ihm seinen Rivalen Veronese von oben herab behandelt, als einen Mann, der nur wie jeder andere auch „schöne Farben auf dem Rialto kaufen könne“, dem es aber an Geist, an Tiefe völlig fehle, der im besten Fall ein hübscher, aber eben ein oberflächlicher Dekorateur sei. Es wird sich im Verlauf dieser Arbeit noch öfter die Gelegenheit bieten, Veronese und Tintoretto nebeneinander zu nennen; denn so wenig sie einander zugetan waren, so sehr gehören sie in gewisser Weise zusammen, wie man ja auch nicht nur Michelangelo oder Raffael, sondern mit größerem historischen Recht Michelangelo und Raffael sagen kann und sogar sagen muß.

Es bleibt abzuwarten, ob die Ausstellung Veronesescher Bilder, die im Sommer 1939 in Venedig zu sehen war und die auf die Ausstellung der Bilder Tizians und Tintoretts folgte, das Interesse wieder mehr auf Paolo lenken und zu einem besseren Verständnis seiner Kunst beitragen wird. Einiges spricht, wie uns scheint, dagegen. Veronese wird gegen Tizian und auch gegen Tintoretto immer einen schweren Stand haben, am meisten aber in einer Schau, die viele Werke von ihm vereinigt; und zwar deshalb, weil er nicht so mächtig ist und mithin als Persönlichkeit uns nicht mit der Stärke entgegentritt wie jene beiden andern. Wobei wir nicht übersehen, daß das Mächtige Tizians und das Tintoretts sehr voneinander verschieden sind. Bei Tizian ist es in jedem einzelnen Bilde ebenso wirksam wie im Ganzen seines Schaffens; es beruht auf des Malers königlicher Gelassenheit, die sich jeder seiner Gestalten mitteilt, auf der Intensität der Verwirklichung, in der Geist und Natur, Geist und Materie unauflöslich sich verbinden. Darum lebt jedes Bild in sich selbst und enthält zugleich die ganze Macht seines Schöpfers. Tintoretts Macht hat nicht die gelassene Selbstverständlichkeit des geborenen Herrschers; sie ist heftig wie ein Sturmwind und ganz vergeistigtes virtuosos Können. Sie offenbart sich weniger im einzelnen Bilde, als im Ganzen des geschlossenen

<sup>1</sup> Ein vollständiges Verzeichnis der über Veronese erschienenen Literatur enthält der von Rodolfo Pallucchini verfaßte sorgfältige Katalog der im Jahre 1939 in Venedig veranstalteten „Mostra di Paolo Veronese“. Die letzte Monographie: Giuseppe Fiocco, Paolo Veronese, 1934.



Lebenswerkes. Das einzelne Bild mutet mehr wie eine Probe an, wie ein Beleg der unermüdlichen und spielenden Genialität des Künstlers. Während Tizians mit der Natur übereinstimmendes Genie auch in der technischen Freiheit der Spätwerke noch die Natur der Farben respektiert und mithin technisch solid bleibt, unterwirft sich der rasche Geist Tintoretts die Farbe, macht sie zu einem Instrument seiner improvisierenden Phantasie und gefährdet die Gediegenheit des Handwerks.

Veronese nun hat bei weitem nicht die leuchtende Kraft Tizians, aber auch gar nichts von der mitreißenden Genialität Tintoretts. Auf die liebenswürdigste und bescheidenste Weise – und wie oft noch werden wir im Laufe unserer Betrachtungen an diese Eigenschaften erinnert werden – tritt das Persönliche in seinem Schaffen zurück. In seinen Bildern wird die Welt nicht aufs neue geboren, wie bei Tizian, nicht wie bei Tintoretto geistreich und tiefgründig gedeutet; sie wird angeschaut; angeschaut in ihrer Schönheit, ihrem Reichtum, ihren mannigfaltigen Beziehungen. Diese Kunst ist weder gewaltig noch gewaltsam; sie ist mild. Beides aber, die Fülle des Erscheinenden und das Milde, bewirkt, daß sie uns weniger groß und einprägsam entgegentritt. Altarbilder Veroneses haben im Gegensatz zur „Assunta“, zur „Pesaro-Madonna“, zum „Petrus Martyr“ keine Fernwirkung; zum Unterschied von Tintoretts alsbald eingängiger souveräner *Farbrechnung* behalten wir die Farbigkeit Veroneses, die jeder einzelnen Erscheinung gerecht werden will, nur schwer im Gedächtnis<sup>2</sup>. So hat eine Ausstellung von Bildern Veroneses vielleicht von Anfang an etwas Bedenkliches; Schönheit und Reichtum dieser Kunst kommen in *einem* Gemälde mehr zur Geltung als in deren vielen. Wir denken an den unvergleichlichen und unvergeßlichen Eindruck des Hochaltars in S. Giorgio in Braida in Verona und an die so edel kostbare Santa Conversazione der drei heiligen Männer in der Brera zu Mailand. Dem steht auch nicht entgegen Veroneses Tätigkeit in der Villa Masè; denn während Tintoretto in der Scuola di S. Rocco Leinwand neben Leinwand zu einem flutenden Ganzen vereinigt, ist es Paolo sehr um Unterscheidung zwischen Nische, Gewölbe, Wandfeld und Bildtafel zu tun. Wo Tintoretto vor Erfindung überströmt, ist Veronese genau und sparsam.

Hiermit sei angedeutet, warum aus Gründen, die in dieser Kunst selbst liegen, die Veronese-Ausstellung vielleicht nicht ebenso befriedigt und überzeugt hat wie die ihr vorangegangenen. Es kommen nun noch einige äußere Gründe hinzu. Eine Anzahl der wichtigsten Gemälde fehlte, allerdings notgedrungen; aber wenn man jene eben erwähnten Altäre aus Verona und Mailand vermißte, ferner die drei herrlichen Breitbilder der Dresdner Galerie, die großen Gastmähler, den „Hauptmann von Kapernaum“ aus dem Prado und die „Familie des Darius“ aus der Londoner Nationalgalerie, dann kann man doch nur bedingt von einer repräsentativen Schau unseres Meisters sprechen. Dafür waren Bilder, zum Teil aus Privatsammlungen stammend, zu sehen, die auf jeden Fall problematisch blieben und deren Qualität nicht dazu beitrug, das Niveau der Ausstellung zu heben. Die Ausstellungsleitung hat geglaubt, diesen Bildern und auch manchen Zeichnungen gegenüber nachsichtig sein zu müssen, und hiermit kommen wir zu einem Einwand, den wir nicht unterdrücken können, zumal sich an ihn eine Aufgabe knüpft<sup>3</sup>.

Wir beobachten in unserer Wissenschaft seit einiger Zeit ein Nachlassen des kritischen Vermögens, aber auch des kritischen Willens. Man beschwichtigt dabei sein Gewissen, indem man

<sup>2</sup> Unterm 8. Oktober 1786 notiert Goethe in seinem Tagebuch: „Palazzo Pisani Moretta. Ein Paolo Veronese, der einem einen Begriff von dem ganzen Werte des Meisters geben kann. Es ist frisch, als wenn es gestern gemalt wäre, und seine große Kunst, ohne einen allgemeinen Ton, der durchs ganze Stück durchginge, bloß mit den abwechselnden Lokalfarben, eine köstliche Harmonie hervorzubringen, ist hier recht sichtbar. Sobald ein Bild gelitten hat, erkennt man nichts mehr davon.“

<sup>3</sup> Folgende Bilder scheinen mir unter dem Niveau eigenhändiger Arbeiten Paolos zu stehen, wobei hier nicht erörtert werden soll, ob es sich um Werkstattbilder oder überhaupt nicht zugehörige handelt. Dabei wird der Leser feststellen, daß bei mehreren bereits früher



von der „Hyperkritik“ früherer Jahrzehnte spricht. Was sich dabei für Giovanni Bellini, für Tizian, für Dürer ergeben hat, erfüllt manchen mit Kummer. Immerhin ist bei diesen Meistern aus früheren Zeiten ein so gutes Fundament gelegt, daß es nicht schwerfallen wird, sich eines Tages zu besinnen. Zum Teil ist die Besinnung ja auch schon eingetreten. Bei Veronese fehlt eine solche Grundlage kritischer Forschung. Um so wichtiger ist es, daß nicht zu vieles hingegenommen wird. Wer mit einiger Kenntnis, einiger Unbefangenheit, einigem Blick die Ausstellung durchwandert und den Katalog durchblättert hat, wird sich weder von der Eigenhändigkeit aller Bilder noch stets von der vorgeschlagenen Chronologie überzeugt haben. Uns scheint, daß hier noch sehr viel zu fragen übrig bleibt, daß mit viel Geduld eine bessere Ordnung versucht werden muß. Leicht ist die Aufgabe nicht, namentlich was die Datierung betrifft. Es gehört mit zur Natur Veroneses und zur Eigenart der Zeit, in der er gelebt hat, daß seine Entwicklung nicht sehr lebhaft war. Es ist bei ihm vielleicht auch nicht so wichtig, über diesen Punkt zu völliger Klarheit zu kommen; die Dinge liegen hier anders als bei Tizian oder Giovanni Bellini. Bei der Frage der Eigenhändigkeit machen vor allem die Bilder in kleinem Format, wie sie sich in manchen Sammlungen finden, Schwierigkeiten; es ist z. B. bezeichnend, wie wenig Übereinkunft besteht, an welcher Stelle die „Beweinung“ der Galerie in Verona einzuordnen sei; und das ist immer bedenklich. Aber wie will man auch, um ein anderes Beispiel zu nennen, die auf der Ausstellung gezeigte „Auferstehung“ der Dresdner Galerie mit den großen Bildern der Familie Cuccina, der Hochzeit zu Kana, der Anbetung der Könige in derselben Sammlung auf einen Nenner bringen? Komposition, Farbe, Typik, alles ist völlig anders. Und wie wenig halten die Pferde auf dem Dresdner Bilde der Kreuztragung den Vergleich mit denen der gegenüberhängenden Anbetung der Könige aus! Alle diese Fragen seien hier nur gestellt, aber mit Nachdruck gestellt. In der gegenwärtigen Abhandlung sollen sie nicht beantwortet werden. Was wir uns vorgenommen haben, ist etwas anderes und im ganzen vielleicht Dringenderes: ein Versuch, die Kunst Veroneses zu verstehen, zu würdigen und dem Verständnis näherzubringen. Dabei wollen wir nicht in den Fehler verfallen, ihn auf Kosten anderer zu preisen.

## II. ALLGEMEINES ÜBER VERONESES KUNST

Paolo Caliari, nach seiner Vaterstadt il Veronese genannt, ist im Jahre 1528 geboren worden. Sein Vater war Bildhauer und bestimmte auch seinen Sohn zuerst zu dieser Kunst. Die Vorliebe für behauenen, geformten und schön gemeißelten Stein, für den Reiz und die Kostbarkeit verschiedener Gesteinsarten, für Architektur und Plastik ist Paolo sein Leben lang geblieben und bedeutet unter anderem einen der Grundunterschiede gegenüber Tintoretto. Als fertig ausgebildeter Maler kam Paolo zu Anfang der fünfziger Jahre nach Venedig. In Venedig hat er sich niedergelassen und mit seinen heranwachsenden Söhnen die Werkstatt geführt; in Venedig ist er auch gestorben, sechzigjährig, ohne das hohe Alter Giovanni Bellinis, Tizians, Tintoretts erreicht zu haben; der um zehn Jahre ältere Tintoretto hat ihn um sechs Jahre überlebt.

Man rechnet seit jeher Veronese zur venezianischen „Schule“, und dies mit Recht; mit Tizian und Tintoretto ist er der Repräsentant des venezianischen 16. Jahrhunderts. Aber er repräsentiert

Zweifel laut geworden sind. Nicht einbezogen in diese Liste sind eine Anzahl späterer Altarbilder, die mir mehr oder weniger mit Gehilfen gemalt zu sein scheinen. Ich zitiere nach dem Katalog der Mostra: Nr. 11 und 12. Verkündigung, Padua, Museo Civico – Nr. 26. Bildnis des Grafen Giuseppe da Porto mit einem Sohn, Florenz, Contini – Nr. 28. Familienbildnis, S. Francisco – Nr. 35. Männliches Bildnis, Budapest, Museum – Nr. 40. Weibliches Bildnis, Louvre – Nr. 44. Venus und Merkur, Florenz, Contini – Nr. 47. Weibliches Bildnis, Douai – Nr. 49. Venus und Adonis, Darmstadt, Museum – Nr. 52. Bildnis Ag. Barbarigo, Cleveland – Nr. 66. Martyrium der hl. Justina, Padua, Museo Civico – Nr. 75. St. Antonius predigt den Fischen, Rom, Borghese – Nr. 76. Männliches Bildnis, London, Graf Harewood – Nr. 79. Herkules und Nessus, Wien, Museum – Nr. 87. Venus und Mars, London, Italienische Botschaft.



es doch in einem anderen Sinne als jene beiden Meister, mehr von außen betrachtend und darstellend, als von innen her gestaltend und erfüllend. Man spürt es – nicht nur am Anfang, sondern bis zuletzt –, daß Veronese nicht Stadtvenezianer war wie Tintoretto und nicht wie Tizian in Venedig aufgewachsen und zum Maler erzogen worden ist. Er hat nicht wie Tintoretto, der Popolane, den Rhythmus Venedigs im Blute, den Rhythmus des Wassers und des jahrhundertealten Lebens, er hat aber auch nicht wie Tizian die Majestät dieser Stadt in ewig Gültiges verwandelt. Er sieht Venedig vor sich ausgebreitet in seinem Glanze und in seiner Herrlichkeit, er sieht am meisten die Schönheit und das Schauspiel und ist darum der klassische Maler der feierlich festlichen Entfaltung, der geschmückten und allegorisierten staatlichen Repräsentation geworden. Gerade dies hat man ihm bisweilen als Oberflächlichkeit angerechnet, als leeren Prunk; aber abgesehen davon, daß die schönen Lebensformen der Renaissance etwas anderes bedeuten als ein Kostümfest im Münchener Fasching der siebziger Jahre, liegt hier ja auch eine Verwechslung von gemaltem Gegenstand und Maler vor; oberflächlich ist allenfalls die Zeremonie, nicht aber Veronese, der sie darstellt. Wir werden noch ausführlich darauf zurückkommen, daß es mit das Schönste an Paolo ist, wie er in der Zeremonie das menschlich Liebenswerte offenbart, und wie er ferner alle Pracht, alles materiell Blendende nur mit den Augen des Malers sieht und also in künstlerische Distanz rückt. Sicherlich hat er am venezianischen Leben seine Freude gehabt und, ohne sich viel Gedanken darüber zu machen, die Notwendigkeit der Repräsentation anerkannt, aber uns will scheinen, als ob gerade er diesen Dingen gegenüber mehr Freiheit besessen habe als Tizian, der den Reichtum und die Macht aus innerstem Wesen heraus bejahte, und als Tintoretto, der der Aristokratie als Mann aus dem Volk gegenüberstand und, wenn wir uns nicht sehr täuschen, in seinem überlegenen Geist auch der Kritik einen Platz einräumte.

Daß Veronese von außerhalb nach Venedig kam, merken wir aber auch an seiner Form. Die Heimatstadt Verona hat freilich in dieser Hinsicht nicht viel zu bedeuten. Wohl aber ist ganz im allgemeinen etwas vom Charakter der „terra ferma“ zu verspüren und im besonderen die Kenntnis Raffaels und Giulio Romanos, Correggios und Parmigianinos; und zwar in anderer, eben mehr festländischer Weise als bei Tizian und Tintoretto. Ebenso ist sein starker Sinn für die ästhetischen Reize der Perspektive, der jähnen Raumflucht nicht stadtvenezianisch, dafür aber dem Mantegna verwandt. Seine ersten Werke in Venedig zeichnen sich gerade durch solche perspektivische Schönheit aus, durch jenen wunderbaren und so jugendlich schwärmerischen Gegensatz von nahem, unmittelbar gegenwärtigem Menschenleben, altem und jungem, und der seligen Weite des lichtverwölkten Himmelsraumes, in dem jede Bewegung weiterschwingt und jeder Klang sich ins Unendliche fortsetzt. An Kontrasten aber hat Veronese überhaupt, ebenso wie Mantegna, die größte Freude, an Kontrasten, die das Leben umspannen und das Lebensgefühl erhöhen. Solche Gegensätze mildern sich mit der Zeit, und zwar in dem Maße, wie Veronese in die venezianische Bildauffassung hineinwächst mit dem teppichhaft Ausgebreiteten ihrer Flächenfüllung. Damit gewinnt aber auch die koloristische Haltung an Stärke; die frühen Bilder sind farbig noch wenig differenziert, während in den sechziger Jahren, wie wir vermuten dürfen, unter dem mit voller Selbständigkeit verarbeiteten Eindruck Tizians, jener Reichtum und jene Harmonie der Farbwerte einsetzen, die auch in der venezianischen Malerei ihresgleichen suchen. Schließlich scheint auch die Übermacht Tintorettos nicht ohne Wirkung geblieben zu sein; aber nicht immer zu Veroneses Heil. Die Auseinandersetzung mit Tizian war fruchtbar, Veronese kam durch Tizian zu sich selbst; die mit Tintoretto lenkte ihn von seinem Wege ab. Denn durch Tizian wurde er auf die Natur gewiesen, durch Tintoretto aber in eine geistige Richtung gedrängt, die ihm nicht lag.



Veronese ist ein halbes Jahrhundert später als Tizian und ein halbes früher als Rubens auf die Welt gekommen. Nicht nur in der venezianischen, sondern in der ganzen europäischen Malerei der Zeit steht er an einer der vornehmsten Stellen; entwicklungsgeschichtlich gesehen ist er mit Tintoretto, vielleicht noch vor Tintoretto der wichtigste Mittler zwischen Renaissance und Barock. Bis zu Tiepolo und Watteau geht seine Wirkung. Aber selbst noch im 19. Jahrhundert hat ihn Delacroix unermüdlich neben Tizian und Rubens als den Inbegriff der guten Malerei gepriesen. Wie läßt sich diese seine historische Stellung näher bezeichnen?

Wir nennen die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Zeit der Wirksamkeit Veroneses, Manierismus. Der Name ist alt, hat aber, wie man weiß, neuerdings einen andern Sinn erhalten; er hat seine eigentliche prägnante, einen Tadel enthaltende Bedeutung in der modernen Terminologie verloren, wenigstens zum größten Teil, und gilt uns im wesentlichen als Stilbegriff. Ob ganz zu Recht und ganz mit Glück ist eine andere Frage. Es ist weiterhin bekannt, daß dieser Begriff vor allem an den Entdeckungen unserer Tage, an Greco, Tintoretto, Parmigianino, vielleicht auch Brueghel, seinen Inhalt gewonnen hat. Da Veronese nicht aktuell war, hat man ihn auch nicht zum Manierismus in Beziehung gesetzt; er war aber umgekehrt wohl auch deshalb nicht aktuell, *weil* man bei ihm mit dem neuen Stil wenig anfangen konnte. Nun hat es in allen Epochen Künstler gegeben, die mit den Strömungen der Zeit, die viele für die wesentlichen halten, übereinstimmen, die diese Strömungen selbst mit hervorgebracht haben, in ihnen aufgehen, deren Ich sich mit dem sogenannten Zeitgeist größtenteils deckt. Sicherlich ist Raffael in einem gewissen Moment seines Lebens der Inbegriff der Hochrenaissance, können wir Rubens und Bernini als typische Repräsentanten des hohen Barock bezeichnen. Bei andern Künstlern wird eine solche Übereinstimmung nicht bestehen; die Abweichung kann so stark werden, daß sie zur Eigenbrötelei führt. Eine Geschichtsschreibung, die nur die typischen Vertreter eines Stils beachtet, ist ebenso im Irrtum wie die, die sich mit Vorliebe auf den Nebenstraßen bewegt, etwa das Quattrocento in Siena für wichtiger hielte als das in Florenz. Es wird immer darauf ankommen, die Kräfte, die zur Vereinheitlichung drängen, abzuwägen gegen die betont eigenen und persönlichen und das Ergebnis in seiner Fruchtbarkeit und geschichtlichen Bedeutung zu prüfen. Was wir hier etwas schulmeisterlich auseinanderklauben, bildet die tägliche Not aller derer, die sich ebenso davor scheuen, die Geschichte in wenigen „großen Linien“ zu sehen, wie davor, sie in lauter Monographien zu zerkrümeln. Und die Not wird um so größer, wenn wir bedenken, wie sehr seit dem 15. Jahrhundert in jedem Zeitalter das Verhältnis des Besonderen zum Allgemeinen wechselt.

Wie steht es also bei Veronese? Wirklich, ein Manierist wie Tintoretto oder Greco ist er nicht, weder in der seelischen noch in der formalen Haltung. Aber auch mit dem anders gearteten, nüchterneren, weniger subjektiven Manierismus der Mittelitaliener wird man ihn nicht vergleichen. Andererseits hat er nichts, aber auch gar nichts von einem Einsamen, einem Sonderling, einem Eigenbrötler, wie Greco und Brueghel, die doch als typische Vertreter des Manierismus gelten. Venedig und Italien und seine Zeit verkörpern sich in ihm in einer Weise, daß wir in seinem Besonderen die Verbindung gewahr werden, die nach rückwärts zur Hochrenaissance und nach vorwärts zum Barock führt. Auch seine Zeit? Ja, auch sie, denn es scheint uns gerade dieses für Veronese so bezeichnend zu sein, daß sein glückliches Naturell am Manierismus teilhat, ohne in dessen Schwere und Problematik verstrickt zu sein. Er hat teil an seiner Zeit, an ihrem Guten wie an ihrem Bedenklichen, aber er ist zugleich so offen, so allgemein menschlich, daß ein so weiser und heiterer Geist wie Rubens ihm die Hand reichen konnte.

Erklären wir uns näher! Veroneses Kunst hat sich wie die aller seiner Zeitgenossen – und selbst



ein Brueghel bildet keine Ausnahme –, aus der Kunst und an der Kunst der großen Meister entwickelt, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts den Menschen und die Welt auf eine neue Weise sahen und für ihr Sehen eine neue Form fanden. Was Michelangelo, Raffael, Tizian und Correggio und in gewissem Sinne auch Dürer in ihren Werken hinterlassen hatten, war von solcher Kraft und Endgültigkeit, daß darüber zwar nicht die Erinnerung an das 14. und 15. Jahrhundert, wohl aber dessen unmittelbare Wirksamkeit verlorenging. Vasari und seine Zeitgenossen waren sich bewußt – und hieraus erklärt sich ja auch Vasaris Bedürfnis, die Dinge in einem großen Sammelwerke aufzuzeichnen –, daß die Hochrenaissance einen Höhepunkt bedeutete, daß man die Antike und Michelangelo nicht übertreffen könne, sondern ihnen als Idealen nacheifern müsse. Diese Überzeugung ist bis zur Französischen Revolution von den europäischen Künstlern geteilt worden und eine lebendig fortwirkende Kraft gewesen.

Das Vorbildliche der Hochrenaissance bestand darin, daß die großen Meister, jeder seiner Individualität gemäß, jeder aber auch in allgemeingültiger Weise, in ihrer schöpferischen Energie die Natur von Grund aus, aus ihren Elementen neu gestalteten, für diese Gestaltung aber zugleich einen Ausdruck und eine Form von höchster Schönheit und reifster Kunst fanden. In wenigen, unglaublich intensiven Jahren wird die Welt nicht nur neu erlebt, sondern als vollendetes und schönes Kunstwerk sichtbar gemacht; es waltet eine Gesetzmäßigkeit, die ebensowohl Symbol des Naturgeschehens als auch Regel und Ordnung des Ästhetischen ist. Die Bewegung und der Rhythmus in den Leibern Michelangelos, die große Komposition Raffaels, das mehr und mehr sich entwickelnde Farbwesen Tizians lassen uns in der Schönheit ihrer Erscheinung die Größe und das Geheimnis des Universums, seine bewegenden und ordnenden Kräfte ahnen.

Diese mythische und umfassende Einheit von Kunst und Natur haben die nachfolgenden Geschlechter nicht wieder vollziehen können. Alles, was Manierismus und Barock geschaffen haben, ist, mit der Hochrenaissance verglichen, in irgendeiner Weise beschränkt und einseitig betont. Das spätere 16. Jahrhundert entwickelte das Künstlerische und die Schönheit bis zum Künstlichen und zum Ästhetizismus, der Barock brachte den Rückschlag mit einer neuen Hinwendung zur Natur; das Ästhetische kam wieder in Geltung, aus großem Schauspiel wurde bezauberndes Theater, und in diesem Zeichen des leichtesten und sichersten Spiels ging die Epoche schließlich an den unfrohen Wahrheiten einer neuen Zeit zugrunde. Immer deutlicher aber hatten sich, im Fortschreiten der Epoche selbst, die Gegensätze bemerkbar gemacht, die zum Ende führten, und die in der Hochrenaissance in der schöpferischen Tat des Genies mehr zusammengefaßt als gelöst worden waren.

Wenn wir nun aber auch aussprechen, daß alle Zeiten nach der Hochrenaissance in gewissem Sinne eingeschränkt gewesen sind, wenn kein Altargemälde Veroneses oder des Rubens zugleich so menschlich nah und so göttlich fern ist wie die Sixtinische Madonna, so werden wir darüber nicht übersehen, daß gerade durch das Einseitige – und das ist ja ganz natürlich und in fast banaler Weise selbstverständlich – eine Reihe von Dingen sich differenziert und ausgebildet haben, die sich in der Hochrenaissance noch nicht entwickelt hatten. Und gerade das spätere 16. Jahrhundert, der Manierismus, hat im Künstlerischen wie im Seelischen eine große Bereicherung gebracht.

Auch als man den Manierismus nur als Manieriertheit verpönte, hat man mit einigem Erstaunen die Bildnisse aus der Zeit anerkennen müssen. Die Resignation und die Skepsis, der scharfe Blick und die Klugheit, wie sie den Menschen seit 1530 eigen sind, als ihnen aufs neue Schicksal und Abhängigkeit zum Bewußtsein kamen, haben bei Holbein und bei Bronzino, bei Parmigianino und bei Tintoretto dem Bildnis eine ganz neue psychologische Vertiefung, etwas analytisch Ein-



dringliches gegeben. Dieses Neue traf mit dem Repräsentativen und Selbstbewußten des Bildnisses zusammen, wie es die Hochrenaissance ausgebildet hatte. Indem man an diesen großartigen, durch Tizian mehr als durch irgendeinen anderen geprägten Typus festhielt, kam es zu jenen Darstellungen, die uns besonders anziehen und beschäftigen, weil wir sehen, wie der Mensch im Gefühl der Schwere und des Bedingten des Daseins sich im Standesgemäßen, im Eleganten oder Graziösen, in der Kostbarkeit seiner Kleidung eine Haltung gibt, die ihm Schutz und Abwehr ist, deren Konvention ihn aus der Einsamkeit erlöst und ihn einer bestimmten Gesellschaft einordnet. Zu derselben Zeit beginnen die Kinderbildnisse, deren Offenheit und Unschuld einen rührenden Gegensatz bilden zum Verschlissenen und zur schmerzlichen Welterfahrung der Erwachsenen, beginnen auch Familienbildnisse, ferner Gruppenbildnisse, in denen der einzelne als Glied einer Behörde, einer Kongregation, einer Zunft erscheint und dadurch sich geborgen fühlt. Diese Gruppen aber stellen sich wiederum in den Schutz eines Höheren, eines Heiligen, der Madonna oder Christi selbst, sie legen Rechenschaft ab und bedürfen einer Empfehlung; sie wohnen den heiligen Geschichten bei, dem Abendmahl, der Hochzeit zu Kana, der Emmausszene, sie erhoffen den Segen des Himmels. Während Tizian, der in seinem Alter diese veränderten Zeiten miterlebte und beobachtete, doch immer in seinem urkräftigen Naturell den einzelnen Menschen auf sich selbst stellt und ihn zuversichtlich vor die Gottheit treten läßt, kommt in der jüngeren Generation das Fluidum einer von außen einwirkenden, alles umfassenden Macht, kommt die Atmosphäre des Wunders, das sich geheimnisvoll ereignet, und der Gnade, die den Menschen zuteil wird, ganz überwiegend zur Geltung.

Auch bei Paolo Veronese! Man darf nur in der Dresdner Galerie das von ihm gemalte schöne männliche Bildnis mit dem an derselben Wand hängenden des Malers Palma (?) von Tizian vergleichen, um alsbald den Unterschied wahrzunehmen zwischen gesellschaftlich leicht gedämpfter und dabei präziser Haltung und echtem, ursprünglichem, wenschon auch beim späten Tizian weltklugem Selbstbewußtsein. Und es wird uns noch beschäftigen, wie diese leichte, bei aller Präzision fast flüchtige Figur Veroneses auf eine Anschauung des Menschen deutet, die ihrem Wesen nach von der Tizians verschieden ist. Werfen wir aber weiter einen Blick auf das gleich daneben hängende große Bild, das die Mitglieder der venezianischen Patrizierfamilie Cuccina vor der Madonna kniend zeigt (Abb. 1), so sehen wir uns auch schon ganz in jener Welt der devoten Abhängigkeit, des Zusammenschlusses, der Kinder und Erwachsenen, der Frauen und Männer, wie wir sie vorhin als für das spätere 16. Jahrhundert charakteristisch erwähnt haben. Wir werden deshalb auch unsere eingehende Betrachtung der Kunst Veroneses von diesem Gemälde, einem seiner Hauptwerke, ausgehen lassen und dabei Gelegenheit finden, neben dem der Zeit im ganzen Angehörigen auf das so Besondere und Beglückende der Veroneseschen Art hinzuweisen.

Gegenüber aber hängt in der Dresdner Galerie die „Hochzeit zu Kana“ (Abb. 10), und damit sind wir im Gebiet der Gastmähler, auf das Paolo eine Art von Vorrecht zu haben scheint, das aber doch auch zur gleichen Zeit von Tintoretto, von Federigo Zuccari, von Brueghel betreten wird. Es sind das jene Darstellungen, auf denen eine große, bisweilen eine sehr große Menge von Menschen sich zu gemeinsamem Tun festlich versammelt, wo *ein* Gedanke in den vielen mannigfach widerklingt, wo der einzelne in dem Band und in der Freude des Festes zu einem höheren Bewußtsein seiner selbst gelangt; aber auch Darstellungen, die das Ganze einer Tischgesellschaft unter dem Eindruck eines Wunders oder eines Wortes des Heilandes zeigen, eben unter jenem Fluidum des Geistes, das den Menschen dieser Jahre mehr bedeutete als die in sich selbst gegründete Kraft ihres eigenen Wesens.

Der Gleichklang dieser Versammlungen hat nichts mehr gemein mit der schlichten, aber ein-



drucksstarken Reihung, wie das Mittelalter sie gekannt hatte; bei Veronese weniger als bei irgendeinem anderen. Ebenso wie wir jeder einzelnen Figur es ansehen, daß der Reichtum antiker und renaissancemäßiger Stellungen und Bewegungen in ihr wirksam ist und ihr eine besondere Würde verleiht, ebenso herrscht auch die Kunst der schönen und mannigfaltigen *Gruppierung*, wie sie seit Leonardos „Abendmahl“ auch für solche Szenen ein Vorbild erhalten hatte. Damit sind wir bei der formalen Seite unseres Problems angelangt und stellen auch in dieser Hinsicht zunächst fest, daß Veronese an den Eigentümlichkeiten seiner Zeit teilhatte. Obgleich der Manierismus auf die *Kunst* in der menschlichen Bewegung, in der Gruppierung und in der Komposition nicht verzichtet, ja sogar diese Dinge bis zum Gekünstelten steigern kann, so ist er doch, und zwar gerade durch seine Übertreibungen, in Gefahr, einem konventionellen Wesen und, sagen wir ruhig, dem Manierierten zu verfallen. Es stimmt dies in gewisser Weise überein mit dem gesellschaftlich Eingearbeiteten und Gebundenen. Wie seine Zeitgenossen hat Veronese viel und schnell gemalt und große Formate bevorzugt; die „Hochzeit zu Kana“ im Louvre, das „Gastmahl des Levi“ in der Accademia sind riesige Leinwände, bei denen wohl auch der Stolz mitgesprochen haben mag, eine solche Aufgabe zu bewältigen. Andererseits sind diese großen Formate ja zu meist durch den Wunsch der Auftraggeber und durch den Ort, für den sie vorgesehen waren, bestimmt; wieder zeigt sich jenes Hingegebenensein an ein Übergeordnetes, an eine von außen her einwirkende Macht. Auf jeden Fall – und dies gehört zur Charakteristik unseres Malers – sind Formate bei ihm selten, die das Bild in sich selbst ruhen lassen, ihm eine klassische, bildgemäße Haltung geben. Diese großen Formate konnten auch bei sehr reger und gegenwärtiger Erfindungskraft nur gemeistert werden, wenn dem Maler ein bestimmter Schatz an künstlerischen Formen zuverlässig zur Verfügung stand. Die mittellitalienischen Manieristen, aber auch die Venezianer haben ihn sich erworben, indem sie sich an den Meistern der Hochrenaissance, an der Antike, aber auch an Dürer schulten; Ridolfi berichtet, Veronese habe in seiner Jugend Dürers Graphik kopiert<sup>4</sup>. Es ist also nicht, wie bei Leonardo, Michelangelo, Raffael und Tizian, jede Form schöpferisch und durch Erforschung der Natur erarbeitet, es herrscht auch hier eine gewisse Konvention. Daher denn das einzelne Bild nicht mehr mit der Eindringlichkeit der großen Tat vor uns steht, vielmehr alle Bilder untereinander verwandt sind und bestimmte Formen, Typen, Kompositionen immer wieder abgewandelt werden. Das ist bei Veronese und Tintoretto nicht anders als bei Vasari und den Brüdern Zuccari. Und es gibt auch manches Bild, das uns gleichgültig läßt. Trotzdem sind Tintoretto und Veronese über diese ins Unerfreuliche führenden Momente hoch hinausgehoben. Tintoretto in der Weise, daß auch das sich wiederholende Spiel der Formen etwas großartig Mächtiges behält, so großartig wie der ewig sich gleichbleibende Rhythmus des Meeres, den er als erster Venezianer in seiner Gestaltung mitschwingen läßt. Bei Veronese aber, dem durch und durch Geselligen, kommt uns die Verwandtschaft der Bilder als etwas Freundliches zum Bewußtsein. Wir vermerken weniger das sich Wiederholende der Form als die Abwandlung. Wir freuen uns, wie ein und dieselbe Geste des Anstandes, der Beteuerung, der Zärtlichkeit, der Schwärmerei immer wieder in den verschiedensten Zusammenstellungen ihre Gültigkeit behält. Der Umkreis des Seelischen und des Künstlerischen ist bei Veronese nicht sehr groß; einige wenige bedeutende Themen kehren häufig wieder. Auch aus diesem Grunde ist es nicht gut, allzu viele Bilder auf einmal beisammen zu sehen. Sieht man sie aber einzeln, so ist die Erinnerung an Verwandtes eher von einem angenehmen Gefühl begleitet. Wir finden uns nicht gelangweilt, sondern im Bewußtsein des Edlen und Liebenswerten bestärkt.

<sup>4</sup> Vgl. Ridolfi, ed. v. Hadeln, I, 345.





Abb. 1. Familie Cuccina. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

### III. DIE FAMILIE CUCCINA

Wollten wir bei unserer genaueren Betrachtung der Veroneseschen Kunst nach der zeitlichen Reihenfolge vorgehen, so müßten wir mit einigen vergleichsweise noch unentwickelten Madonnenaltären, vor allem aber mit einer nur zum Teil erhaltenen Freskenmalerei in Villen der „terra ferma“ und mit Deckengemälden im Dogenpalast und in S. Sebastiano beginnen. Indessen gehört es zu den Merkmalen des späteren 16. Jahrhunderts, daß die Entwicklung der Künstler bei weitem nicht von der Wichtigkeit ist wie bei den Meistern der Hochrenaissance und wie hernach wieder bei Rubens, Rembrandt oder Velazquez. Der Künstler des manieristischen Zeitalters ist in hohem Maße ein Könnler, und dieses Können wird schon in der Jugend erworben. Unbehilflichkeit ist ein Kennzeichen nur der größten Meister und der schöpferisch ringenden Epochen. Veronese und Tintoretto sind im Gegensatz zu Tizian von Anfang an ihrer Kunst völlig sicher; vielleicht aber war dafür Tizian in seinem Menschentum um so gewisser. So ziehen wir es denn vor, nicht chronologisch zu verfahren, sondern nach inhaltlich bestimmten Gruppen, wobei bei einer jeden auch wieder neue Fragen gestellt werden können. Als erstes sei das Devotionsbild der Familie Cuccina in der Dresdner Galerie betrachtet; es ist verhältnismäßig früh (noch in den fünfziger Jahren) entstanden, hat uns aber über Paolo viel mehr mitzuteilen als die schönen Freskenreste der Villa Soranzo und die frühen Deckengemälde (Abb. 1, 2, 3).

Das Bild hat ein gestrecktes, fast friesartiges Breitformat (etwa 1 : 2,5). Diese ausgedehnte Fläche wird durch zwei dicht hintereinander angeordnete, vom oberen Bildrande stark überschnittene Säulen ungefähr in dem Verhältnis von 1 : 1½ geteilt. Der rechte größere Teil gehört der anbetenden Familie. Ihre elf Mitglieder, Männer, Knaben und Mädchen, alle um die kniende Mutter gruppiert, werden von den drei allegorischen Figuren der Fides, Caritas und Spes der Madonna und dem Christuskinde empfohlen. Diese, vor einem brokatenen Vorhang thronend mit Johannes dem Täufer und Hieronymus zu ihren Füßen und von einem Engel begleitet, nimmt den linken kleineren Abschnitt für sich ein. Beide Gruppen sind auf einer Ebene, der Bildfläche parallel und in nur geringer Tiefenerstreckung angeordnet, aber durch das Säulenpaar ist der himmlische Bereich deutlich von dem irdischen geschieden. Ein stark verwölkter Himmel bildet einen gedämpften Hintergrund, ganz rechts sieht man die Palazzi der Familie mit dem Leben der Gondeln vor den





Abb. 2. Familie Cuccina (Detail). Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

Portalen. Am äußersten rechten Bildrande schaut eine Frau mit ihrem bambino auf dem Arm in das Bild hinein; man hat den Eindruck, daß sie nicht zur Familie, sondern eher zur Klientel gehöre.

Seinem Typus nach hat das Bild schon im 14. Jahrhundert seine Ahnen; in Sta. Anastasia zu Verona gibt es ein bekanntes Fresko von Altichiero, das in ganz ähnlicher Weise und in ähnlichem Format drei kniende Ritter, von Heiligen empfohlen, vor der links thronenden, von andern Heiligen begleiteten Madonna zeigt<sup>5</sup>. Freilich sehen wir dort noch jene mittelalterliche Reihung, während Veronese gruppiert. Das 15. Jahrhundert kennt das Devotionsbild mehr in zentraler Gestaltung. Auf Jan van Eycks Madonna des Kanonikus van der Paele und auf dem Altar des Giovanni Bellini in S. Pietro Martire in Murano aus dem Jahre 1488, dessen Komposition übrigens auffallend an Eycks Gemälde erinnert, erblicken wir den Stifter nicht in einem beziehungsreichen Gegenüber zur Madonna, sondern in stiller Anbetung dem Kreis der heiligen Personen assistierend zugeordnet. Indessen auch das Gegenüber kommt vor; wir brauchen uns nur an Pieros Fresko des Sigismondo Malatesta vor dem heiligen Petrus zu erinnern (Rimini, S. Francesco). Aber auch bei einer solchen Komposition bleibt im Quattrocento der Stifter, so sehr er sich auch als Hauptfigur gefühlt haben mag, doch immer der stille, in den heiligen Bezirk nur zugelassene Beter; er kniet mit gefalteten Händen, wie man ihn als Kind gelehrt hat, sich dem Heiligen demütig zu nahen. Aus dem Gegenüber entsteht keine Handlung, es ist wohl die Gestalt, aber noch nicht der Sinn des Bildes. Tizian hat in seinem frühen Altarbild, das den Bischof Jacopo Pesaro, von Alexander VI. empfohlen, vor dem heiligen Petrus kniend zeigt (Museum zu Antwerpen), an Pieros Fresko gleichsam angeknüpft. Nun aber ist der Stifter auch wirklich Hauptperson, und aus dem Gegenüber ergibt sich lebhaftes Geschehen. Der Kniende hat den Kopf gehoben, voll trifft sein Blick den Heiligen. Diese Blickrichtung bestimmt den ganzen Bewegungszug der Komposition. Fordernd, im Vertrauen auf sich selbst und auf seine gute Sache naht sich der Mensch dem

<sup>5</sup> Abbildung bei van Marle, *The development of the Italian Schools of Painting*, IV, S. 151.



Heiligen. Und auch dieser hat den Blick auf den Sterblichen gerichtet, er wendet sich während zu ihm, und seine ganze Kraft gehört in diesem Augenblick nur diesem einen Bittflehenden. Ein ganz neues Verhältnis des Menschen zum Überirdischen ist eingetreten, ein unmittelbares und persönliches. Für die Kunst aber bedeutet das, daß sie von nun an die beiden Welten, die himmlische und die irdische, als Spiel und Gegenspiel, als reiche und kontrastvolle Komposition gegeneinander zu führen und aufeinander abzustimmen hat.

So ist denn auch Paolos Bild der Familie Cuccina kunstvolle und vielstimmige Komposition, vielstimmig in Formen und Farben. Keinen Augenblick kann es zweifelhaft sein, daß nicht der heilige Bezirk wie im Quattrocento, sondern das Erscheinen der vielgliedrigen Familie vor der Madonna das Thema ist und die Bildgestalt bestimmt. Sofort ruht der Blick auf der würdig knienden Mutter; sie bildet den Mittelpunkt der Familie, sie ist es, die der Mutter Gottes gegenüber verantwortlich ist; sie beschützt die Kleinsten, in der Geste ihrer linken Hand ist sie die einzige,

die zur Madonna *spricht*. Das satte gelbliche Rot ihres samtenen Prachtgewandes ist die stärkste und wohl auch die ausgedehnteste Farbe des Bildes. Es trifft zusammen mit dem leuchtenden Weiß der Fides hinter ihr. Ihrer Unerschütterlichkeit ist die allegorische Figur des Glaubens notwendigerweise zugeordnet, während Spes und Caritas den schwärmerisch Schwankenden zu Hilfe kommen. Wieviel von dem Leben der längst vergangenen Familie mag sich hier offenbaren, wieviel Ausdruck der Überzeugungen und Anschauungen des Malers selbst sein? Wieviel in der reichen Abstufung von Andacht und Schwärmerei, von kindlichem Spiel, kindlicher Unaufmerksamkeit, kindlicher Angst, von jugendlich gläubiger und männlich hoffender Frömmigkeit, wieviel davon ist Kunst, wieviel Porträt? Wir wissen es nicht, aber es scheint uns eben dies wesentlich zu Veronese zu gehören, daß bei ihm alles menschlich Schöne und Edle und alle Kunst der Anordnung ganz unzertrennlich miteinander verbunden sind.

Wie aber verträgt sich dieser Lobgesang auf die Größe, die Stattlichkeit, die Schönheit, den Besitz einer venezianischen Patrizierfamilie mit der seelischen Haltung des Manierismus? Und wie verhält sich diese Darstellung zu den Devotionsbildern Tizians, dem frühen des Jacopo Pesaro, aber auch dem späteren der Familie Vendramin (London, Nationalgalerie)? Versuchen wir Veroneses Haltung genau zu bestimmen. Sicherlich sind die Devotionsbilder der Hochrenaissance die Grundlage aller späteren geworden, im Hinblick sowohl auf die künstlerische Form als auch auf die seelische Haltung. Das Verhältnis des Menschen zu den göttlichen Dingen hatte sich seit der Reformation auch im Katholizismus geändert. Aber wenn wir jenes frühe Bild Tizians mit dem der



Abb. 3. Familie Cuccina (Detail). Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Familie Vendramin vergleichen, so werden wir zwar in dem einen wie in dem andern Tizians leidenschaftlich mächtige Auffassung finden; aber an die Stelle der frühen Zuversicht und natürlich kräftigen Hingabe ist Zurückhaltung und Vorsicht getreten. Fast in widerwilliger Demut beugen diese Greise und Männer vor dem Allerheiligsten das Knie, vor einer Macht, die stärker ist als die des mächtigsten Menschen und deren Ratschlüsse unerforschlich sind. Und wie fremde Diplomaten vor dem Thron eines Herrschers erscheinen, so nahen sich die in Purpur gekleideten Nobili den Stufen des Altars; die Anbetung ist zur *Zeremonie* geworden, die in gleichem Maße dem Stolz wie der Demut Ausdruck verleiht, die die Stellung des Hochgestellten betont und zugleich die Schranken, die ihm dem Heiligen gegenüber auferlegt sind. Während wir es nun dem Zeremoniell, das Tizian malt, immer ansehen, wie schwer diese machtgewohnten Großen sich ihm unterwerfen, ist es bei Tintoretto und bei Veronese anders. Tintoretts Bild mit den drei Camerlenghi, die vor der Madonna, für ihre amtliche Tätigkeit Rechenschaft ablegend, erscheinen (Venedig, Accademia), ist zwar kein Familienbild, kann aber wegen seiner Anordnung gut mit Veroneses Familie Cuccina verglichen werden. Was Tintoretto gibt, grenzt an Selbstaufgabe des Menschen vor der Gottheit. Hier wird nicht die Macht durch das Zeremoniell gebändigt, hier ist es gerade das Zeremoniell, das dem Menschen Haltung gibt. An und für sich ist er ein Nichts, ein Staubkorn, eine Welle im Ozean. Es ist etwas Fließendes, rhythmisch Wogendes in dem Bild, wie wenn Wellen gegen das Ufer anlaufen. Der rhythmische Gleichklang wiederholt sich in den Säulen, in den Formen der Landschaft und des Himmels. Die düstere Farbigkeit, tiefer Purpur, Schwarzgrün und bleiches Gelb, trägt unmittelbar zu dem Eindruck des Vergänglichen bei. Alle Zeremonienbilder Tintoretts im Dogenpalast mit ihrem schweren Purpur und bleichen Meergrün sind auf diesen Ton einer Mahnung gestimmt. Der einzelne Mensch, selbst der Doge im schimmernden Goldbrokat, ist nur Träger eines Amtes, einer Last; und auch dieses Amt wird klein, schrumpft zusammen angesichts des Unendlichen der göttlichen Herrlichkeit, die in der Weite von Himmel und Meer ihn umschwebt.

Auch Veronese gibt die Zeremonie; in demselben Saal des Collegio, dessen Längswände mit den großen Leinwänden Tintoretts bedeckt sind, hat er über dem Thron des Dogen den Dank für den Sieg von Lepanto gemalt. In vollendeter Haltung, demütig und siegreicher Admiral in einem, kniet der Doge barhaupt vor dem Heilande, der auf Engelwolken thronend sich segnend herniederläßt. Wieder sind es die drei Kardinaltugenden, die den Knienden schützend freundlich umgeben; zu ihrem Weiß und leuchtenden Purpur gesellt sich die Purpurschleppe, die der Doge über der stählernen Rüstung trägt, und die von einem weißgekleideten Pagen mit jener Grazie und Vorsorglichkeit, wie sie nur Pagen Veroneses haben können, so getragen wird, daß uns die ganze Schönheit, die einer Schleppe eigen ist, unmittelbar zum Bewußtsein kommt. Diese Demut wird nicht zur Demütigung, sie ist gegen das Verdienst auf das genaueste abgewogen; Überhebung und Erniedrigung sind von Veroneses Vorstellung gleich weit entfernt. Und dasselbe genaue Gefühl für das Zueinander der Lebensbeziehungen, das wir hier und immer wieder bei Veronese beobachten, derselbe Sinn für Grenze, Schicklichkeit und Maß herrscht auch in der Beziehung des Menschen zu Gott. Klar sind die Bereiche zwischen dem Dogen und dem Heiland, dem irdisch Festen und dem himmlisch Schwebenden getrennt; Profil und Vorderansicht, Porträt und ideale Schönheit, rote Nähe und blaue Ferne stehen einander gegenüber; aber ohne jede Feindlichkeit, vielmehr zusammengehalten durch eine unverbrüchliche doch milde Ordnung.

Zeremonien hat Veronese nicht nur im Auftrage des Staates gemalt; auch unser Familienbild ist Zeremonie, ja vielleicht gibt es überhaupt kein Bild Veroneses, das dies nicht in gewissem Sinne ist.



Damit aber berühren wir etwas ganz Wichtiges. Das Zeremonienbild steht bei Veronese nicht als das offizielle dem privaten Wesen gegenüber. Bei Tintoretto haben wir den Eindruck, daß er im Dogenpalast sich – mit einer gewissen Kritik – Aufgaben anbequemte, die an sein Innerstes nicht rühren; in der Scuola di S. Rocco dagegen hat er sich geben können, wie es ihm ums Herz war. Veronese aber ist mit dem Zeremonienbild ganz in Übereinstimmung. Das heißt jedoch nicht, daß er tiefere Bezirke nicht kannte, das heißt ganz im Gegenteil, daß sich ihm alles menschlich Schöne, Edle und Schlichte, alle Herzlichkeit und aller Sinn des Lebens unauflöslich mit der Zeremonie verband. Und eben dadurch wird diese mannigfaltig und lebendig wie bei keinem andern, lernen wir einsehen, um welche Werte ein Dasein sich bereichern kann, wenn es die zeremonielle Haltung als etwas Wesentliches anerkennt.

Auf eine wirklich einzige Weise vermag Veronese das Eigene eines jeden Menschen, das Verhalten, welches dem Charakter, der Stellung, dem Alter, dem Geschlecht des einzelnen gemäß ist, in unbefangenen Gebaren, in freier Bewegung zur Geltung zu bringen und dabei doch die Familie als Ganzes in der schönsten Zusammengehörigkeit und im geziemenden Anstande vor der Madonna erscheinen zu lassen. Der Familienstolz und das Familienglück kommen nicht zu kurz – noch heute nach Jahrhunderten nehmen wir daran teil und sehen in dem Bilde eben die Familie verewigt – und doch ist mit dem genauesten Taktgefühl das Selbstbewußtsein in den gebührenden Grenzen gehalten. Das gute Benehmen und die schöne Haltung fallen diesen Menschen leicht, werden mit derselben Freude getragen wie ein schönes Gewand. Selbst die Kinder verlieren nichts von ihrer Kindlichkeit, so graziös sie sich bewegen und so gut sie erzogen sind. Man muß darauf achten, wie genau abgewogen Haltung und Bewegung sind; stattlich aufrecht das Knien der Mutter, leicht sich zur Madonna neigend mit betuernder und hinweisender Geste der Vater, schwärmerisch hingegeben der Verwandte rechts, aufmerksam andächtig die älteren Kinder, im Spiel und im Gespräch sich wegwendend die anderen. Man muß darauf achten, meinen wir, wie man überhaupt auf Veroneses Bildern sehr viel sich anzusehen hat. Hierin unterscheidet er sich von Tintoretto, dessen Bilder mit großer Gebärde gleich *ganz* zu uns sprechen. Für die unmittelbare Wirkung ist dieser Zug Veroneses von Nachteil; aber selbst dieser Fehler erklärt sich aus seiner Liebenswürdigkeit, aus seiner Abneigung, Menschen und Dinge nach seinem Willen zu formen. Sieht man aber über das Bild hin, so wird einem nicht entgehen, daß doch auch bei Veronese jede einzelne Bewegung zu einer Ordnung des Ganzen zusammentritt. Um die aufrechte Haltung der Mutter, die an den Säulen ihre Stütze findet, im Kelch der Fides aber auf das bedeutendste sich sammelt, ist ein Spiel von Neigung und Gegenneigung, welches das ganze Bild rhythmisch gliedert, und worin auch die sich neigende Huld der Mutter Gottes und des bambino Gesù mit einbezogen sind; nicht minder die des Engels und der vermittelnden Heiligen. Wir erfreuen uns an diesem Rhythmus, an dieser kunstvollen Komposition, ja wir können ein unerschöpfliches Vergnügen darin finden, all den vielen Entsprechungen, Varianten und Gegenspielen, allen so empfundenen Konturen und Flächen in ihrem Sichtreffen und Sichentfernen nachzugehen, und wir werden dabei doch immer darauf hingewiesen werden, und niemals ist es bei Veronese anders, daß all das künstlerische Spiel mit dem Inhalt, ebenso aber auch mit der freien und organischen Bewegung des Menschen übereinstimmt. Wie kunstvoll das Bild ist, wie sehr abgestimmtes, überlegtes, in der Wirkung jeder Einzelheit präzises Kunstwerk, davon kann man sich gerade in der Dresdner Galerie leicht und auf eine fast heitere Weise überzeugen. In den Treppenaufgang eingelassen ist ein Fresko Francesco Montemezzanos, eines Malers aus der Umgebung Veroneses (Abb. 4). Auch dieses Fresko ist ein Familienbild, und auch hier empfiehlt sich





Abb. 4. Francesco Montemezzano, Familienbild. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

eine große Familie der Fürbitte einer heiligen Gestalt. Hier aber ist nur das Vielköpfige, die einfache Tatsache der zahlreichen Familie ausschlaggebend; ein Verein für Kinderreiche könnte damit werben. Man fängt sofort an zu zählen; mit einem seltsamen Ergebnis: das Bild hat nur zwei Figuren mehr als das der Familie Cuccina. Veroneses Bild wäre zu Reklamezwecken ungeeignet; denn es ist ein Kunstwerk, ein echtes und hohes Kunstwerk, ein Werk aus der Zeit der *belle arti*, da der eigene Wert des ästhetischen Bereiches entdeckt war. Dies zu betonen ist nicht überflüssig; denn bei einem so menschlichen Maler sind wir leicht in Gefahr, die Bilder nur als Zeugnisse des allgemein Menschlichen, des gesellschaftlichen wie des sittlichen Bezirks zu nehmen.

Wir haben schon mehrere Male auf das Präzise in dem Bilde hingewiesen; es steht eng mit Veroneses Taktgefühl in Zusammenhang und bewährt sich gerade auch im Künstlerischen; aber auch noch in etwas anderem. Die Figuren, die Paolo hier verewigt, haben zwar alle menschliche Gestalt; sie sind indessen voneinander geschieden als auf Erden lebende, sterbliche Menschen, als göttliche Wesen und Heilige, endlich als allegorische Personifikationen. Kommt diese Verschiedenheit zum Ausdruck und auf welche Weise? Wir meinen, daß Veronese deutlich bestrebt ist, das Einmalige der Menschen, das Ewige des Göttlichen, das Gedankliche der Allegorie darzustellen. Am augenfälligsten durch Farbe und Kostüm, aber auch durch Gestalt, Bewegung und Antlitz. Bei Maria und den Heiligen sehen wir die idealen und allgemeinen Farben und die herkömmliche Gewandung; herkömmlich nicht in dem Sinne, daß Veronese nach einem Schema verführe, sondern durch den großen Fall der Falten und das stofflich nicht Betonte der Farben.



Im Himmel haben Schneider und Mode nichts zu suchen. Johannes der Täufer und Hieronymus zeigen zudem die traditionelle Entblößung. Es darf hierzu bemerkt werden, daß Veronese im Gegensatz zu Tizian, aber auch zu Tintoretto das Nackte nicht oder kaum um seiner selbst willen als schöne Natur darstellt; es ist fast immer ikonographisch, allegorisch oder mythologisch begründet, wobei das Mythologische mehr als bei Tizian eine bestimmte Daseinssphäre ausdrückt. Antike Gottheiten sind eben nackt. Betrachten wir die Gesichter, so haben auch sie einen Zug ins Allgemeine, ohne an Lebendigkeit zu verlieren: Marias sinnende Weiblichkeit, der würdig bedeutende Greisenkopf des Hieronymus mit seinem fließenden Bart, die schöne milde Männlichkeit des Täufers. Das Allgemeine aber dieser heiligen Figuren ist aus dem Volkstypus entwickelt. Damit hatte schon Giovanni Bellini in Venedig den Anfang gemacht; noch heute begegnet man Gesichtern, die an die Madonnen der Frarikirche und aus S. Giobbe erinnern.

Allgemein gehalten sind auch die allegorischen Personifikationen, anders jedoch als die heiligen Figuren. Auch ihre Gewandung neigt zum Idealen, groß Bewegten und schlechthin Schönfarbigen; indessen zeigt das Gewand einen bestimmteren mehr modischen Schnitt, wie auch das Haar künstlich, im Sinne der Zeit aufgesteckt ist; nur sind diese gedachten Gestalten in ihrer Kleidung reicher drapiert als die wirklich lebenden, dazu lockerer angeordnet. Ihre Gesichter aber haben eine regelmäßige und fast ins Leere gehende Schönheit. Ihr Allgemeines ist nicht im Volksmäßigen verwurzelt, sondern Ausdruck der die Zeit bestimmenden Ideale. Insofern aber bedeutet auch das Leere nicht eigentlich inhaltliche und seelische Armut, sondern eben nur den Mangel individueller Bestimmtheit; bei einem so genau empfindenden Künstler wie Veronese kann es auch gar nicht anders sein.

Diese individuelle Bestimmtheit ist nun den Menschen selbst ganz eigen. Vergleichen wir das Gesicht der Mutter mit dem unmittelbar darüber befindlichen der Fides, so ist das sofort deutlich. Individuell und zeitlich bestimmt ist aber ebenso das Kostüm in Schnitt, Stoff und Farbe. Nichts von allgemeiner Drapierung und gelockerter Schönheit. Ähnlich wie bei Holbein oder Bronzino wird uns gezeigt, wie wichtig die Kunst des Schneiders ist, was einem Gewand an Würde, Eleganz, Diskretion und Geschmack zukommen kann. Auf diese Weise ist den lebenden Menschen eine ganz andere, fest umschriebene Gegenwart eigen als den heiligen und den allegorischen Figuren. Vornehm und nuanciert wie ihre Gesichter und ihre Bewegungen ist auch ihre Kleidung. Wir sehen nicht die großen normgebenden Kontraste, sondern ungewohnte, einmalige, aber unglaublich geschmackvolle Zusammenstellungen; so zu dem tomatenroten Sammet der Mutter eine Zusammenstellung von Schwarz und Purpurviolett in den Männern, ein gestreiftes Schwarz-Weiß in den entzückenden Kinderanzügen. Auf den großen Geschmack Veroneses werden wir noch oft genug hinzuweisen haben; es ist dies wieder nur eine neue Seite seines Gefühls für Schicklichkeit. Dieser Takt gebietet aber auch, daß das Geschmackvolle vor allem der menschlichen Sphäre vorbehalten bleibt; bei Heiligen kann es zur Pracht erhöht werden. Die höchsten Wesen aber sind über Geschmack und Pracht erhaben; ihre Größe gestattet nur das Schlichte.

Allein wir wünschen nicht den Eindruck zu erwecken, als seien diese drei Sphären nur getrennt. Ihre Farben und Formen stehen zueinander in Beziehung, und eben daraus ergibt sich jenes vielgestaltige und doch so geschlossene Ganze, wie es ein Bild Paolo Veroneses ist. Denn es sind wenige Maler, die uns auf *einem* Bild mit einem so großen Reichtum zusammenklingender Formen und Farben beschenken. Die Beziehung nun, die zwischen dem Menschen und den Bereichen der Religion und der Allegorie waltet, gibt uns Anlaß, am Ende unserer Bildbetrachtung uns mit diesen Menschen selbst noch etwas näher einzulassen. Daran anschließend werden wir die eigentlichen Bildnisse erwähnen.



Wenn wir noch einmal unser Auge auf dem Ganzen des Bildes ruhen lassen, so teilt sich uns die Empfindung mit, daß das Spiel der drei Sphären, der überirdischen, der allegorischen, der menschlichen mild und freundlich ist. Obschon es, formal gesprochen, nicht an Kontrasten, an Richtung und Gegenrichtung, an Farbe und Gegenfarbe fehlt, hat die Beziehung doch weit mehr den Charakter eines leichten Zusammenspiels, einer girlandenähnlichen Verbindung als den eines Ausgleichs gespannter Gegensätze, wie wir es so herrlich bei Tizian sehen. Diese Menschen bestürmen die Gottheit nicht mit dem Gebet, sie haben auch mit Glaube, Liebe und Hoffnung keine Kämpfe und Zweifel zu bestehen. Das Göttliche ist ihr Leitstern, und von den hohen Tugenden sind sie geführt und umgeben. Auch auf dem Bilde „Dank für Lepanto“ ist ja der siegreiche Doge von den Kardinaltugenden umgeben, wie denn Umgebung eines Fürsten, einer schönen Frau mit sorgenden und helfenden Gestalten immer wieder bei Veronese vorkommt. Seine Menschen lehnen sich nicht auf, sie vertrauen nicht auf die eigene Kraft, sie halten sich auch nicht durch überlegenen Geist und scharfen Witz an dem Widerstand schadlos, dem sie in der Welt begegnen. Veronese ist kein Streiter; die beiden Schlachtenbilder an der Decke der Sala del Gran Consiglio sind zärtlich und idyllisch, ganz im Gegensatz zu dem Waffengeklirr, mit dem der musikalische Tintoretto seine Phantasie befeuert in den vier so großartigen Deckenbildern desselben Saales. So sehen wir die Menschen, die Paolo malt, vertrauen auf die hohen Tugenden und die Vorstellungen des Edlen und Rechten, die das Leben bestimmen sollen. Das Reich der allgemeinen, das Zusammen-sein der Menschen ordnenden Begriffe wird als wesentlich anerkannt. Daher denn Veronese mühelos die Personifikation des Allgemeinen und Begrifflichen gelingt; die Allegorie bleibt ihm nicht gelehrtes Beiwerk und blasser Gedanke, sie ist leibhaftig unter den Lebenden. Dem Menschen selbst aber teilt sich etwas von dem Leichten dieser Ideen mit; er gleicht nicht den Menschen Tizians, gegen den die Umgebung anbrandet wie der Strom gegen einen Felsblock; das Edle und die hohen Tugenden führen alle zusammen. Mit der Anmut der Erscheinung und Bewegung verbindet sich harmonisch das Sittliche. Diese Haltung bedeutet nicht unbekümmerten Optimismus und ist weit von jener Oberflächlichkeit entfernt, die man Veronese gern vorwirft. Wir brauchen nur die Gesichter und die Gesten unseres Bildes wirklich anzuschauen und werden leicht erkennen, daß sie gedämpft und gleichsam überschattet sind. Nicht nur in diesem Bild verhält es sich so. Man sollte doch nicht immer übersehen, daß in aller Pracht und in allem Reichtum eben das Gedämpfte seine Stätte hat, und daß der Halbschatten über einem Gesicht einer jener Reize ist, in dem bei Paolo das Schöne mit dem Gemütvollen sich vereinigt. Und hat nicht Veronese fast immer den verwölkerten, wie vom Mondlicht erleuchteten Himmel, wie wir ihn hier in grünlichem Schimmer hinter den roten und violetten Tönen der Figuren gespannt sehen?

#### IV. BILDNISSE

Paolo Veronese hat bei weitem nicht so viele Bildnisse gemalt wie Tizian oder Tintoretto, und wir sind nicht gewohnt, ihn unter die großen Porträtisten zu rechnen. Es ist natürlich nur eine Vermutung, wenn wir sein, wie es scheint, geringeres Interesse am einzelnen und am einzeln dargestellten Menschen und ebenso die offenbar nicht große Neigung des Publikums, sich von ihm malen zu lassen, in Verbindung bringen mit jener Auffassung, wie wir sie im vorigen Abschnitt zu kennzeichnen bemüht waren, also damit, daß der einzelne Mensch vor allem jenem Reich der Gedanken und Begriffe angehöre, wie wir es in den Allegorien verkörpert sehen. Aber wirklich sind die Bildnisse Veroneses nicht mit jener Macht und jenem Glanze ausgestattet, die jedes Bildnis



Tizians ins Absolute wenden, und nicht von jenem schnellen und sprühenden Geist erfüllt, den wir bei Tintoretto im Momentanen und Bewegten der Haltung, des Umrisses, des Gesichtes bewundern. Ein unbedenklich urteilender Betrachter könnte leicht in die Versuchung kommen, neben der klugen und scharfen Auffassung Tintoretto's die Veroneses für unintelligent zu halten. Allein man muß mit solchen Urteilen vorsichtig sein und statt einer nur im Negativen bleibenden Antithese lieber eine positive Formulierung geben.

Sicherlich ist es nicht das Geistige, was uns auf Veroneses Porträts zuerst entgegentritt, wenigstens nicht als Intelligenz, Witz und Schärfe, auch nicht als Enttäuschung, Müdigkeit, Verschlossenheit und Resignation. Vielmehr scheint mir das erste, was wir hier aussagen müssen, dies zu sein, daß seine Menschen unsere Sympathie gewinnen. Wir denken dabei an den „Pasio Guarienti“ im Museum zu Verona, an das schöne Frauenbildnis im Louvre, an die männlichen Porträts in Dresden, im Palazzo Pitti, in der Galerie Colonna zu Rom. Alle diese Menschen geben sich offen, einfach, ohne Steigerung und ohne Ansprüche. Pasio Guarienti steht in ganzer Figur vor uns, in schöner und kostbarer Rüstung; man wird an Tizians „Philipp II.“ erinnert und sicherlich ist der Porträttypus von Tizian abgeleitet, wie übrigens meist bei Veronese. Sofort aber auch spürt man den Unterschied: bürgerlich und bieder ist dieser Feldherr, und seine schöne Rüstung wird nicht eins mit ihm, sagt nichts, wie bei Tizian immer, über Wesen und Charakter aus. Dieses Bürgerliche teilt das Bildnis mit denen im nahen Brescia, mit den Porträts, die Moretto und Moroni gemalt haben. Auch an einige Bildnisse Parmigianinos könnte man sich erinnert fühlen. Wir dürfen dabei auch nicht vergessen, daß es früh ist, ebenso wie das der neugierig freundlich blickenden jungen Frau mit dem Knaben an der Hand, das sich im Louvre befindet. Die späteren, in Venedig gemalten Bildnisse haben schon einen anderen Zug; das Zutrauliche der Provinz verlor sich schnell in der Großstadt. Dennoch bleibt das sympathisch Offene. Wir sehen in schöne großflächige Gesichter, in Augen, deren Blick uns voll und ohne Schärfe trifft. Das Offene teilt sich der ganzen Erscheinung mit; in klar begrenzten Formen und Flächen ist der Körper vor uns ausgebreitet, grenzt er an die Umgebung des Hintergrundes. Neben dieser ausgebreiteten Klarheit scheinen die Menschen Tintoretto's sich empfindlich zusammenzuziehen, sehen wir ihre Gesichter nervös überrieselt. Die Tizians aber strahlen ihre Kraft aus, und das Strahlen verbirgt uns den Kern. Als echte Machtmenschen behalten sie das Undurchsichtige und Unberechenbare einer Existenz, in der Geist und Körper nahe beieinander sind.

Veroneses Menschen reagieren nicht mit empfindlicher, nervöser Intelligenz auf die Welt, sie sind auch nicht geheimnisvoll undurchsichtig. Unbestimmte, unergründliche Tiefe ist nicht in seinem Wesen. Freilich sind auch sie nicht ungeistig – dieses möchten wir jetzt mit Betonung aussprechen; aber ihre Klugheit ist die des wohlgeratenen Menschen, der die Verhältnisse der Welt kennengelernt hat, sie überblickt und zueinander in Beziehung setzt, der aber weder das Bestreben hat zu herrschen, noch, durch Mißerfolge entmutigt, sich in sich selbst zurückzieht. Denn zu beidem ist dieser Mensch zu schlicht und viel zu wenig geneigt, sich wichtig zu nehmen. Die Schlichtheit wiederum ist ebensowohl angeboren wie ein Ergebnis jener sittlichen Kräfte, die das Leben regeln. Ihren Ausdruck findet sie in der vollendet leichten Haltung und im sicheren Geschmack. Die Haltung ist es, wodurch diese Menschen sich in der Welt behaupten und wodurch sie sich zugleich vor ihrem Andringen schützen. Hierin ist Veronese unnachahmlich. Hierdurch geht er weit über Moretto und Moroni hinaus; sie ist aber auch etwas völlig anderes als die elegante Pose van Dycks; nicht eine Konvention, die vielleicht manches verbergen muß, sondern ganz im Gegenteil Offenbarung eines edlen Seins; wir erhalten klaren Einblick in genau bestimmte Ver-





Abb. 5. Männliches Bildnis. Rom, Galerie des Fürsten Colonna

hältnisse. Und schließlich werden wir auch hier wieder feststellen, daß all dies menschlich Angenehme und Vornehme ganz in dem Bereich des reinen und hohen Kunstwerks aufgeht. In der gerahmten Fläche treten alle Teile, Gesicht, Gewand, Umgebung nach Form und Farbe, Helligkeit und Dunkelheit zum ausgeglichenen Ganzen, zur noblen und reichen Erfindung zusammen. Am schönsten ist das männliche Bildnis in der Galerie Colonna (Abb. 5). Der Edelmann, denn anders können wir ihn nicht nennen, und wenn er es nicht von Geblüt war, so ist er es durch Veronese geworden, steht in schlichter Haltung vor uns, die rechte Hand in die Hüfte gestützt, die Linke leicht auf einem Tischchen aufruhend, das mit einem schön gemusterten Stoff bedeckt ist. Der halbgeöffnete, an den langen geraden Rändern mit Pelz besetzte Mantel schwingt ein wenig nach links, womit die nach rechts gewandte Haltung des Kopfes kontrastiert. Veronese nimmt ein Bedeutung verleihendes Motiv auf, ohne es im mindesten ins Pompöse zu wenden. Eher gibt

der feine Schwung der Mantelränder der ganzen Gestalt etwas Beiläufiges, zugleich freilich etwas betont Elegantes. Meisterhaft sitzt der Kopf im Rahmen, im feinen Spiel stauen sich kleine Fältchen am Atlasärmel des linken Armes. Das Muster der Tischdecke faßt sich unter der nur mit den Fingern aufgestützten Hand zu einer Rosette zusammen. So unscheinbar und zufällig dieses Motiv auch scheint, so sicher hält es dem Schwung von links das Gleichgewicht, gibt es der Figur ganz unauffällig Festigkeit. Man tut gut, bei Veronese auf solche Kleinigkeiten zu achten; wohl jedes Brokatmuster hat bei ihm einen inhaltlichen und bildmäßigen Sinn. Von der Farbe sei nur gesagt, daß Grün, Oliv, Grau und Braun mit ausgesuchtem Geschmack nebeneinanderstehen und daß ein kaum wahrnehmbares Rot der Lippen in dem olivfarbenen Gesicht den befreienden Akzent setzt, ohne das melancholisch Gedämpfte aufzuheben<sup>6</sup>. So vollendet sich in der Distanz des Kunstwerkes das bei aller Offenheit Distanzierte der Persönlichkeit.

<sup>6</sup> Wenn ich mich nicht täusche, müßte das Bild vom trüb gewordenen Firnis befreit werden.





Abb. 6. Familie des Darius. London, National Gallery

## V. DIE KNIENDEN

Das Knien des Menschen vor der Gottheit, vor dem Altar, vor einem Heiligen, aber auch vor einem irdisch Mächtigen ist ein Thema, das bei Veronese häufig wiederkehrt und durch ihn seine, wenn man so will, klassische Form und Schönheit erhalten hat. Meist sind es friesartige Breitbilder, wie die Familie Cuccina, deren Format für die Entfaltung einer solchen Zeremonie besonders geeignet scheint, doch kommen auch andere Formate, z. B. ovale Deckengemälde, vor. Das eine Mal ist es Esther, die vor König Ahasver erscheint, dann die Königin von Saba vor Salomo, dann der Hauptmann von Kapernaum, weiter die Familie des Darius vor Alexander dem Großen (Abb. 6) oder eine allegorische Darstellung wie die der Fides im Mitteloval an der Decke der Sala del Collegio im Dogenpalast (Abb. 7). Auch die große Anbetung der Könige in Dresden wird man hier mit dazu rechnen, während andere Darstellungen dieses Themas, wie etwa die in London, mehr im Typus gerade dieser heiligen Geschichte bleiben. Alle diese Bilder sind miteinander verwandt und bringen gewisse Grundansichten Paolos zum Ausdruck; niemals aber fällt er ins Schematische. Phantasie und Erfindung versagen nicht, das Seelische aber erhält stets seine bestimmte Nuance. Es ist mit den Bildern Paolos wie mit den Menschen, die er malt; sie vereinigen sich, sie treten zu Gruppen zusammen, ohne daß es zu einem Konflikt zwischen dem einzelnen und der Vereinigung käme. Weder beansprucht ein jeder für sich Alleingeltung, noch unterwerfen sich alle einem gebieterischen Zwang. Das Problem der Auseinandersetzung zwischen Individuum und Gesellschaft scheint für Paolo, den Meister des Taktes, der Grenze und der präzisen Bestimmung nicht bestanden zu haben. Doch wird man anmerken dürfen, daß er den einzelnen Menschen stets und vor allem als gesellig und als des Mitmenschen bedürftig empfunden hat. Dies beweisen bündig seine Zeichnungen, diese leichten Federskizzen, die für sich genommen gar keinen Effekt machen, sondern nur der Bildklärung dienen<sup>7</sup>. Wir sehen fast nur Gruppen, und zwar wird gerne auf einem und demselben Blatte eine Gruppe öfters variiert und in der Vereinigung der Figuren

<sup>7</sup> Vgl. Detlev v. Hadeln, *Venezianische Zeichnungen der Spätrenaissance*. Berlin 1926.





Abb. 7. Der Glaube. Venedig, Deckenoval im Dogenpalast

ausgeprobt. Diese Art zu zeichnen, der ersten Konzeption ist grundverschieden von der Tintoretto's. Von diesem haben wir nur Einzelfiguren, hinreißend schöne Bewegungs- und Aktstudien, deren Leichtigkeit und immer geistvolle Bravour ihre Wirkung nicht verfehlt und auch nicht verfehlen soll<sup>8</sup>. Das Ganze eines Tintoretto'schen Bildes ist zwar stets ein völlig einheitliches Kunstwerk, ja, es mag manchem sogar einheitlicher erscheinen als die Bilder Veroneses. Aber man muß es sich klarmachen: die Einheit Tintoretto's – und deshalb ist sie so unmittelbar und zwingend – beruht ganz auf der künstlerischen Vision, auf einer großartigen, schwelgerisch geistreichen Regie, die über jede Figur disponiert und mit dem großen und oft unerwarteten Motiv einer jeden sicher

<sup>8</sup> Wir zitieren folgende von Ridolfi in der Vita Tintoretto's (II, 65) berichtete kleine Geschichte „Visitato da alcuni giouani Fiaminghi venuti da Roma, gli recarono alcune loro granite teste di lapis rosso, condotte con estrema diligenza; e ricercati da lui quanto tempo vi si fossero occupati intorno, risposero, chi dieci e chi quindici giorni. Veramente, disse il Tintoretto, non vi poteuete star meno: ed intinto il pennello nel nero fece in breui colpi vna figura, toccandola con lumi di biacca con molta fierrezza, poi rivoltosi à quelli disse: noi poueri Venetiani non sappiamo disegnare, che in questa guisa. Stupirono quelli della prontezza del di lui ingegno, e si accorsero del tempo perduto.“



rechnet. Paolo dagegen verlegt die Einheit zu einem Teil in die Menschen und ihr Tun selbst. Die Komposition des Kunstwerkes scheint nur zu vollziehen, wozu der gesellige Mensch von sich aus bereit ist: sich zu Gruppen zusammenzufinden, zusammenzustellen, eben zu komponieren. Wir haben an anderer Stelle die Künstler je nach ihrem Temperament und ihrem Genie als gestaltende und komponierende unterschieden. Wie Michelangelo und Raffael, Donatello und Ghiberti stehen sich in Venedig Tintoretto und Veronese gegenüber; jener gestaltend, Veronese komponierend. Der gestaltende Künstler hat die Urgewalt, die Vehemenz der Begabung für sich, der komponierende glaubt an den Wert der Dinge und Ordnungen außer ihm. In Rubens haben beide Vermögen sich zusammengefunden, wie nie sonst in der abendländischen Kunstgeschichte.

Um aber auf Veronese und die Bilder zurückzukommen, in denen das Knien das Hauptthema ist, so meinen wir, daß die Verwandtschaft und die allen Bildern gemeinsamen Grundanschauungen in folgendem bestehen: Die Knienden sind niemals Arme, Bettler oder zerknirschte und verzweifelte Menschen. Immer sind es Hochgestellte, Menschen von Rang und Stand, reich gekleidete Menschen, Männer und Frauen, aber die Frauen überwiegen. Indem sie knien, erkennen sie Macht und Größe ihres Gegenübers an, aber es ist Anerkennung, Huldigung, Demut, niemals – das bemerkten wir schon einmal – Demütigung und Unterwerfung. Diese Bittenden haben ihren Hofstaat, ihre Untergebenen und Diener, ihre Fürsprecher bei sich; sie sind nicht verlassen. Die Schönheit ihrer Kleidung, das edel Schöne ihrer Gesichter, die vollendete Anmut auch in der Demut, dies alles gebietet Achtung, heischt vom Gegenüber Edelmut, Gewähren und Gnade. Und diese werden nicht versagt. Die hohen und schönen Begriffe der Religion und des fürstlichen Anstandes, des Noblesse oblige walten bestimmend über diesen Vorgängen; wir sind über den Ausgang nicht besorgt. In dieses strenge Reich dessen, was sein soll, mischt sich das Rührende und menschlich Liebenswerte. Wer könnte einer schönen Frau in ihrer Angst und Verwirrung etwas abschlagen, wenn sie im Zauber ihres blonden Haares, ihres Schmuckes und ihrer kostbaren Brokate das Knie beugt, die Arme über der Brust faltet, den Blick senkt oder das Auge voll, von Tränen feucht, aufschlägt? So ist der große Reichtum dieser Bilder zwar Pracht und Kostbarkeit, niemals aber leerer und öder Prunk. Im Schmucke und in der Schönheit eines hochgestellten Daseins führt uns Veronese das Beste und Edelste in den Beziehungen der Menschen vor Augen. Wie man die Monstranzen nicht köstlich und kunstvoll genug hat bilden können, die den Leib des Herrn bewahren.

Wir äußerten weiter, jede dieser Szenen habe ihre bestimmte Nuance. Wie verschieden ist nicht das Knien auf den verschiedenen Bildern, wie anders das der Frauen des Darius, der Mutter, der Gattin, der Töchter, als das der Angehörigen der Familie Cuccina! Wieviel königlicher, reservierter und zugleich doch sich neigender und mehr der Gnade und des Schutzes bedürftig! Und wie wird nun wieder unter den einzelnen Personen unterschieden! Die Mutter tragisch und groß, in dunkelblauer, ernster Farbe mit königlichem Hermelin, das Gesicht im verlorenen Profil mehr charakteristisch, scharf geschnitten als schön. Um so mehr Schönheit und Unwiderstehlichkeit ruht auf der Gattin; ihr klassisches Gesicht wird voll vor uns entfaltet, ein wunderbares Schmuckstück, ein Anhänger an kostbarer Kette, liegt auf dem entblößten Busen. Sie besonders wird von dem greisen Mann, der hinter ihr steht und sie mit seiner Bewegung umfaßt, dem Makedonenkönig empfohlen. Neben ihr zwei Prinzessinnen, die eine eben erwachsen, auf das reichste gekleidet, aber nur widerwillig und steif zurückgelehnt kniend und ihren Unmut, ihre Abneigung vor dem fremden Eroberer kaum verbergend; die andere noch ein Kind, die kniet, weil es die Großen auch tun, aber abgelenkt und interessiert zu einem Zwerg hinübersieht,



der links von ihr mit einem Hündchen sich zu schaffen macht. Man weiß, mit wieviel Teilnahme Goethe dieses Bild und gerade die kleine Prinzessin betrachtet hat, als er es noch in Venedig im Palazzo Pisani zu sehen bekam<sup>9</sup>.

Auch Esther ist ein schönes und herrlich geschmücktes Weib, und auch sie kniet bittend vor einem König. Und doch ist es ein anderes Knien, wie auch die psychologische Situation anders ist. Wir spüren die Verführung, das Betörende, aber auch schon den Sieg, den kommenden Triumph, der auf dem dritten Bilde an der Decke von S. Sebastiano mit leuchtend weißen Schimmeln und von Zuschauern auf hoher Brüstung umjubelt, uns entgegensprengen wird. Auf dem ersten der drei Deckenbilder aber wurde Esther in festlichem, rasch sich rhythmisch in der Tiefe verlierendem Zuge zum König geleitet.

Wenn die Königin von Saba huldigend mit ihrem großen Gefolge vor König Salomo erscheint, so ist es vor allem der Reichtum der Schätze und köstlichen Geräte, der vor unseren Augen wie vor denen des Königs ausgebreitet wird. So ist denn auch die Umgebung betont reich mit Säulen aus verschiedenem Gestein, mit Statuen, Büsten, Friesen und Festons verziert. Und doch schwingt auch in diesem großen Bilde, das prunkvoller ist als alle anderen dieser Art, ein echter und reiner Klang, fühlen wir uns sofort in den Bezirken der Seele und der seelischen Beziehungen, sowie unser Blick auf die Königin fällt. Und Veroneses reife Kunst der Komposition sorgt dafür, daß dieser seelische Klang vom Reichtum zwar umgeben, aber nicht überwuchert wird.

Ganz andere Töne schlägt Paolo an in dem Bilde des Hauptmanns von Kapernaum und in dem Deckenbild der Fides. Es sind für unser Gefühl die beiden schönsten und beseeltesten knienden Gestalten, die er gemalt hat. Wie der nicht mehr junge Kriegermann in seiner stählernen Rüstung sich vor dem Heiland auf ein Knie niederläßt und in seiner Bewegung das ihm so Ungewohnte des Kniens zu Schönheit und Grazie wird, während über das sprechende Gesicht tiefste Demut, Ehrerbietung, Hoffnung und Vertrauen dahinziehen; wie seine Knechte voll des Staunens sind, was ihr Herr, ihr befehlsgewohnter Herr, hier tut und wie sie doch auch hier ihn sogleich umgeben und ihm dienen, wie endlich die beiden Gruppen gegeneinanderstehen und die Begegnung zwischen der milden Bestimmtheit des Herrn in seiner schlichten Hoheit und dem hoffenden Schwanken des irdisch Mächtigen sich vollzieht, dies alles ist von einer solchen Zartheit und Klarheit des Seelischen, so einfach und groß und doch auch wieder so reich und umfassend gedacht, daß wirklich dem das Wort auf den Lippen ersterben sollte, der meint, dem Veronese die Tiefe absprechen zu können. Das andere Bild aber, die Fides, hat sich dem Verfasser auf immer eingepreßt durch die wunderbare Melodie der knienden Frau, der Allegorie des alten Glaubens, die, in tiefste, heiligste Andacht versunken, ihr Haupt verhüllend, eine Opferschale auf dem Altar darbringt. Von diesem erhebt sich ein Rauch, auf dessen Wolken die Gestalt des neuen Glaubens in leuchtendem Weiß, den Kelch in den Händen und den Blick in die Höhe gewandt, empor-schwebt. Hinter der Knienden, in ihrem unsäglich schönen fruchtfarbenen Braun, in tiefem Grün und Karmesin ein bärtiger Mann mit einer weisenden Gebärde schwärmerisch greiser Entrückung. Daneben jüngere Männer dienend, schauend und verzückt.

## VI. GASTMÄHLER

Der gesellige Sinn Veroneses entfaltet sich am reichsten in der stattlichen Reihe der Gastmähler. Es sind dies vielfigurige Bilder, die, wie die „Hochzeit zu Kana“ im Louvre, bis zum größten Format gehen und in der Regel den Schmuck von Refektorien bildeten. Ihren Vorläufer finden sie in den

<sup>9</sup> Notiz vom 8. Oktober 1786.



Abendmahlsdarstellungen eines Castagno, Ghirlandajo und Leonardo. Indessen hat gerade das spätere 16. Jahrhundert an diesem Typus ein besonderes Gefallen gefunden und ihn in einer bestimmten Richtung weiterentwickelt; man nahm das ehrwürdige und überlieferte Thema des Abendmahls und auch der Hochzeit zu Kana mehr zum Ausgangspunkt und Anlaß einer neuen Auffassung. Andere Themen gesellten sich dazu: das Gastmahl bei Simon, dem Pharisäer, das im Hause des Levi, das Gastmahl des heiligen Gregor. Aber auch auf das Profane erstreckten sich diese Mahlzeiten; es gibt eine Göttertafel von Federigo Zuccari<sup>10</sup>, und auch Brueghels „Bauernhochzeit“ ist hierzu zu rechnen, und zwar um so eher, als ihre Anordnung den Tafelanordnungen Tintoretts gar nicht unähnlich ist. Aus solchen Darstellungen haben sich dann wieder die Schützen- und Regentenstücke des 17. Jahrhunderts entwickelt; und noch Tiepolo nimmt in den Fresken des Palazzo Labia das Thema auf im „Gastmahl der Kleopatra“ in deutlicher Anlehnung an Veroneses „Gastmahl des Levi“, das sich heute in der Accademia befindet. Aber die Bilder des 17. Jahrhunderts gehen wieder ihre eigenen Wege. Sie haben einen Zug ins Kecke, Bravouröse und Arrangierte, der den Gastmählern des 16. Jahrhunderts fehlt; und obschon auch bei diesen getafelt und getrunken wird, dürfen wir nichts von einer lustigen Trinkstimmung erwarten. Schon deshalb natürlich nicht, weil es sich fast immer um religiöse Themen und die Gegenwart des Heilands handelt; aber auch aus andern Gründen, denn auch Brueghels „Bauernhochzeit“ ist weder animalisch derb, noch wird mit einem vielsagenden Blick auf den Beschauer das Glas gehoben. Allen diesen Bildern, so verschieden auch sonst Veronese und Tintoretto oder gar Brueghel die Dinge aufgefaßt haben, ist nämlich Eines eigen: das Gemeinsame zu zeigen, das die vielen Menschen, die hier versammelt sind, miteinander verbindet. Die Idee des Mahles steht über den einzelnen essenden und trinkenden Menschen. Tisch und Raum bringen dieses Übergeordnete zum Ausdruck; bei Tintoretto und bei Brueghel mit der besonderen Kraft der perspektivischen Fluchtlinien, bei Veronese, der, wie wir ja nun schon wissen, trotz aller Bindung die Freiheit des einzelnen gerne wahrt, in der mehr lockeren Form der bildparallelen Symmetrie. So wird man denn auch bemerken, daß Veronese mehr als Tintoretto schöne Einzelmotive betont, ja wohl sogar, man denke an die Dresdner „Hochzeit zu Kana“, auf ein solches Einzelmotiv wie den Mundschenk, der prüfend das Glas erhebt, künstlerisch den Hauptakzent legt; und doch bleibt auch bei Veronese stets jeder einzelne an die übergeordnete Idee gebunden. Diese aber erhebt das Mahl zu höherer Bedeutung, weist auf das Wunder und die Gnade hin, die von Christus ausgehen, und die sich allen, die in diesem Raume und an dieser Tafel versammelt sind, mitteilen. Daß möglichst viele, ja die ganze Menschheit daran teilhaben, dies scheint uns der Sinn dieser Bilder zu sein, der über die älteren Darstellungen des Abendmahles und der Hochzeit zu Kana hinausgeht. Nicht die Einmaligkeit und in sich selbst begrenzte Handlung des Wunders wird dargestellt, sondern die wunderbare Situation, die Kraft, die Atmosphäre, das Weiterwirkende. Auf dem „Abendmahl“ in S. Polo läßt Tintoretto einen Apostel sich umwenden und einem am Boden liegenden Bettler das Brot reichen; er reicht es damit der ganzen Menschheit, und gerade in dem Liegen des Bettlers, in dem fließend Ausgestreckten wird uns diese Vorstellung des Sichfortsetzens unmittelbar als Assoziation gegenwärtig. Bei Veronese ist diese Wirkung ins Allgemeine seiner Natur entsprechend anders nuanciert. Er gibt nicht die stumme, heilige Atmosphäre, in deren Leuchten sich das Göttliche verdichtet und, den Raum erfüllend, über jeden Menschen senkt; jeder im Sinnlichen wirkende Mystizismus liegt ihm ferne, alles Ahnungsvolle, Unausgesprochene, Dunkle. Auf seinen Bildern geht das Göttliche von Christus aus, insofern er

<sup>10</sup> An der Decke eines Saales der Villa di Papa Giulio in Rom. Photo: Alinari 27 236.



in Menschengestalt unter Menschen weilt und an dem Feste, das ihm zu Ehren veranstaltet wird, teilnimmt. Das Wort Christi, seine Gebärde wirken von Mensch zu Mensch, erzeugen Glauben, Aufmerksamkeit, Gespräche, Nachdenken, Ehrfurcht und Erstaunen. Diese aufmerkenden Menschen aber sind wieder von anderen umgeben, von Dienern, die die Speisen und Getränke herzutragen, von Musikanten, von Kindern und Zwergen. Auch Hunde und Vögel fehlen nicht. So stuft Veronese ab, läßt im Geschäftigen und bunten Spiel verklingen, wo Tintoretto mit goldener schwerer Stimmung bindet. Er ist menschlicher und naiver in seiner Künstlerlust. Man hat ihn vor die Inquisition zitiert und ihm aufgegeben, die anstößigen Hunde und Zwerge auf dem „Gastmahl des Levi“ zu entfernen. Wir erfreuen uns heute noch an ihnen und können nichts Anstößiges dabei finden. Denn wer wollte den Kindern das Spielen verbieten, und warum sollen die Hunde verjagt werden, diese schönen, dem Menschen anhänglichen Tiere, die doch auch von Gott geschaffen sind? Paolo war ein großer Freund der Tiere, und er sah in ihnen auch den verständnisvollen Freund des Menschen. Nicht in der geheimnisvollen Stimmung des Göttlichen also vereinigt Paolo seine Menschen, sondern in dem mannigfaltigen, heiteren und reichgeschmückten Wesen eines großen Festes unter der Weite hoher Hallen. Auch Tintoretto ist reich, ja sogar schwelgerisch; aber bei ihm erfüllen mystische Schätze mit ihrem Leuchten die niedrigen dunklen Räume der Armut. Christus ist es, der diese Schätze spendet. Veronese baut in kühlerem Lichte die Kostbarkeiten auf, mit denen sich der Reichtum der Menschen schmückt. Christus tritt in seiner Schlichtheit in diese Räume ein, er läßt sich vom Reichtum umgeben, adelt ihn durch seinen Geist und seine Gegenwart.

Man kann öfter die Meinung hören, auch von solchen, die für Veroneses Kunst viel übrig haben, daß die Darstellung der Heiligen, vor allem aber Christi nicht Paolos Stärke sei. Als Maler schöner Frauen sei er in seinem Element, zum geistig Höheren und zum Religiösen aber nicht befähigt. Daher man denn auch auf seinen großen Gastmählern auf vieles achtet, auf das Festliche, die Kostüme, den Zierat, die Architektur, auf das bewegte Hin und Her der Gruppen, auf Gäste und Dienerschaft, nicht aber auf die Hauptfigur, auf Christus. Der Verfasser bekennt, selber früher unter dem Einfluß dieser landläufigen Meinung gestanden zu haben. Allein, sie ist falsch. Paolo ist nicht nur der Maler schöner, üppiger, aber auch etwas dummlicher Frauen; er hat sehr genaue Vorstellungen vom ganzen Menschengeschlecht, von Männern und Frauen, Jünglingen und Mädchen, Greisen und Kindern. Er weiß zu unterscheiden und zu charakterisieren; er liebt die Gegensätze, ohne sie je, wie später Tiepolo, ins bühnenmäßig Chargenhafte zu übersteigern, und er liebt es weiter, auf solchen Gegensätzen die künstlerische Wirkung aufzubauen. Man möge nur auf dem großen „Gastmahl des Levi“ in der Accademia die beiden stehenden Figuren betrachten, links und rechts an den Säulen, wo die von unten kommenden Treppen münden: den eleganten, schlanken, straffen, moosgrün gekleideten Kavalier mit seinem signorilen Kopf und seiner einladenden Gebärde und den bequem zurückgelehnten, lässig Wohlgenährten in seinem gestreiften Kostüm, seinem behaglichen, mit einem Doppelkinn versehenen Gesicht. Oder man sehe sich auf der Dresdener „Hochzeit zu Kana“ den sitzenden Alten gleich rechts von dem stehenden Mundschenken an, wie er staunend über das Wunder nachsinnt; oder den fetten, in Scharlach gekleideten Levi auf dem Bild der Accademia, wie er selbstbewußt und nicht eben fein Christus gegenüber sitzt. Dabei versteht es Veronese großartig, das Charakteristische anzudeuten und doch der Haltung jenen freien Schwung zu geben, der auch bei dieser Figur von der Pracht, der Größe und dem Rhythmus des Bildes gefordert wird. Und nun Christus selber! Auf jedem der Bilder, den eben erwähnten in Dresden und Venedig, auf den beiden im Louvre, wozu noch das Emmausbild desselben



Museums zu nennen wäre, auf dem Bilde in Turin und dem in Vicenza ist er die Hauptperson, und er ist es wirklich. Der Sinn für Präzision, den wir bei Veronese immer wieder rühmen müssen, macht es ihm möglich, auch in den größten Formaten und in der größten Entfaltung Christus als den Herrn erscheinen zu lassen. So bestimmt ist sein Umriß und seine Haltung, so abgewogen das Spiel der Gruppen, so genau sein Verhältnis zum ganzen Format. Und keinen Augenblick haben wir das Gefühl der Anstrengung. Auf welche Weise aber ist Christus der Herr und Heiland? Betrachten wir die entsprechenden Bilder Tintorettos, so kann es gelegentlich vorkommen, in der Scuola di S. Rocco, in S. Giorgio Maggiore, in der Sakristei der Salute, daß wir zwar auf das stärkste die Gegenwart und das Wunder Christi *spüren*, ihn selbst als Gestalt aber nicht sofort wahrnehmen, so unscheinbar sitzt er zu unterst am Tische. Oder aber, in S. Trovaso und in S. Polo, wird unser Blick alsbald mächtig auf Christus gelenkt durch Verklärung oder durch Vehemenz der Geste. Bei Veronese finden wir weder das eine noch das andere; Christus, das erwähnten wir schon einmal, ist mitten in der Gesellschaft und sitzt mit den anderen wie die andern zu Tisch, am Ehrenplatz. Ausgezeichnet ist er durch himmlische Ruhe, Sanftmut und Hoheit. Der Heiland, wie Veronese ihn auffaßt, ist ausgesprochen mild. Ein edles, fast klassisch geschnittenes Gesicht, hellblonde Haare, die traditionellen Farben seiner Gewandung gern nach dem Hellen, nach Rosa und Himmelblau gewandt. So erscheint er vor dem gedämpften, verwölkten, mondkühlen Hintergrund. Wir können ihn uns nicht zürnend, nicht verdammend, kaum in Ekstase vorstellen. Ein eher weibliches Ideal. Und doch auch wieder nicht. Nichts von dem Süßlichen späterer Zeiten, nichts von dem mit stärksten Mitteln Mitleid erregenden des 18. Jahrhunderts. Bei aller Milde eine wunderbare Klarheit und Festigkeit. Er ist wirklich der Herr, mitten unter den anderen unnahbar. Die Wunderkraft liegt wie ein zartes Licht auf dem Antlitz. Es hat etwas Allgemeines, den allegorischen Gestalten Verwandtes; denn es ist über das irdisch Beschränkende des Alters und Geschlechts, des Temperaments, der Begabung, der Leidenschaft ja erhaben. Mit der Milde sind aber auch die höchste Weisheit und Vernunft vereint. Was Tintoretto nur schwer gelingen konnte, weil in seinem Geist Intellekt und Mystik einander polar gegenüberstanden, weil er sich in der Mystik vom Intellekt befreien mußte, das war Veronese in seiner Unschuld beschieden.

Auf vielen Bildern Paolos sehen wir schöne Architektur, als Gliederung der Komposition und auch als reichen Hintergrund; am meisten auf den Gastmählern, daher denn an dieser Stelle am schicklichsten etwas darüber zu bemerken ist. Weder Tizian noch Tintoretto noch sonst ein Venezianer des 16. Jahrhunderts haben sich sonderlich für die Architektur interessiert. Venedig ist nicht eine Stadt, in der die Baukunst gedeiht; wohl die meisten Architekten, die dort gebaut haben, sind vom Festland gekommen. Auch in dieser Hinsicht also ist Veronese ein Mann der „terra ferma“, und man braucht nur einen Blick auf seine Bilder zu werfen, um zu erkennen, daß er der Landsmann Sanmichelis und der Zeitgenosse Palladios war. Wenn wir auf Tizians Bildern Architektonisches sehen, so sind es stets nur einzelne Teile, Elemente des Bauens: Säulen, Basen, Stufen, Quadern. Wie im Leben der Menschen, so sieht Tizian auch in der Architektur mehr die mächtige, auf sich selbst gestellte, in ihrer Schwere und Substanz bedeutende einzelne Form, die Individualität, als den Zusammenhang aller Bauteile untereinander. Er geht vom Stein als Natur aus. Tintoretto hat als Stadtvenezianer weder für Schwere und Substanz noch für die schöne Gestalt eines Bauwerkes im ganzen etwas übrig. Ihm ist Architektur vor allem Raum, und er ist immer geneigt und bereit, den eigentlichen architektonischen Zusammenhang, das Feste, Gegründete und Gegliederte in einem farbig und formal bewegten Ganzen aufgehen zu lassen. So, wie es sich ja auch mit dem Stadtbilde Venedigs verhält, wo diejenigen Bauten am gemäßesten wirken,





Abb. 8. Gastmahl im Hause des Simon (Detail).  
Turin, R. Pinacoteca Sabauda.

anerkennt und liebevoll verherrlicht. Er hat Freude am Gestein in seinen verschiedenen Arten und Farben; weniger wie Tizian um der Substanz und des Naturhaften willen, als deswegen, weil sich so schöne plastische und reiche Formen aus dem Stein meißeln lassen: Kapitelle und kannelierte Schäfte, Konsolen, das Rankenwerk der Friese, Reliefs und freiplastische Figuren. Im Gegensatz zu Tizian gibt er der kannelierten Säule fast immer den Vorzug vor der glatten. Sie wirkt leichter, geschmückter; es ist mehr zierliche Arbeit an sie gewendet worden. Mannigfache Aufgaben fallen der Architektur zu: sie kann den Schauplatz bestimmen und formen, auf dem eine Szene sich abspielt, sie kann, mehr im Hintergrunde, eine Szene begleiten und verzieren. Drei prächtige Arkaden gliedern über die ganze Bildbreite hin das „Gastmahl des Levi“ (Accademia). Durch sie hindurch und über die Köpfe der Tafelnden hinweg sieht man auf einen Prospekt von Palästen, dem das Phantasievolle, ja selbst das spielend Phantastische nicht fehlt. Denn soviel Sinn Veronese für die Architektur hat, so sehr er ihre Grundbedingungen achtet, so wenig ist er ihr Sklave. Der Phantasie des Malers sind keine Schranken gesetzt; er kann nach Herzenslust erfinden, Bauten erfinden, die gebaut werden könnten, die die Gesetze der Architektur nicht verletzen, aber deren Hauptreiz es ist, daß man genau weiß: sie sind nie gebaut worden und werden nie gebaut werden. Es muß ein schöner Anblick gewesen sein, als diese großen Gastmahlsdarstellungen noch an der Stelle sich befanden, für die sie bestimmt waren, noch nicht in die Museen verschleppt, wo sie sich ungünstiger ausnehmen als selbst die Altarbilder. Mit ihrer architektonischen Haltung fügten sie sich dem wirklichen Raume, dem Refektorium in seiner Gliederung ein, und zugleich offenbarten sie alle Vorrechte der Malerei, ihr Spiel, ihre Leichtigkeit, ihre Fähigkeit, unsere Phantasie zu bezaubern und in nie geschaute Bereiche zu entführen. Mit seiner Architekturphantasie knüpft Veronese an

die am Spiel von Wasser, Luft, Licht und Farbe teilhaben, nicht minder aber auch am unaufhörlichen Gewimmel der Menschen in Gassen, Kanälen und auf Plätzen. Es ist gut, daß sich Palladios feierliche Kirchen durch ihre Lage von diesem Ganzen und diesem Gewimmel, diesem unwillkürlichen Dasein eines großen Volkes, wie Goethe es nennt, distanzieren. So ist denn dem Tintoretto das schön Gemeißelte des Steins, sind ihm Säulen, Arkaden, Gesimse und Balustraden gleichgültig. Mit Brettern und Stangen und Vorhängen läßt sich ebenso gut wie mit Säulen und Wänden ein Raum gestalten. Es kommt hinzu, daß man vor Brettern und Stangen weniger Respekt hat, daß viel leichter die gestaltende Phantasie mit ihnen schalten kann; es kommt weiter hinzu, daß Tintoretto das Abendmahl lieber in eine Küche mit ihrem Kamin, ihren bläulich schimmernden Zinntellern, ihren einfachen Strohstühlen verlegt als in die Pracht hoher Renaissancehallen.

Veronese hat vor der Architektur Respekt, wie er überhaupt alles in seinem Sein gelten läßt,



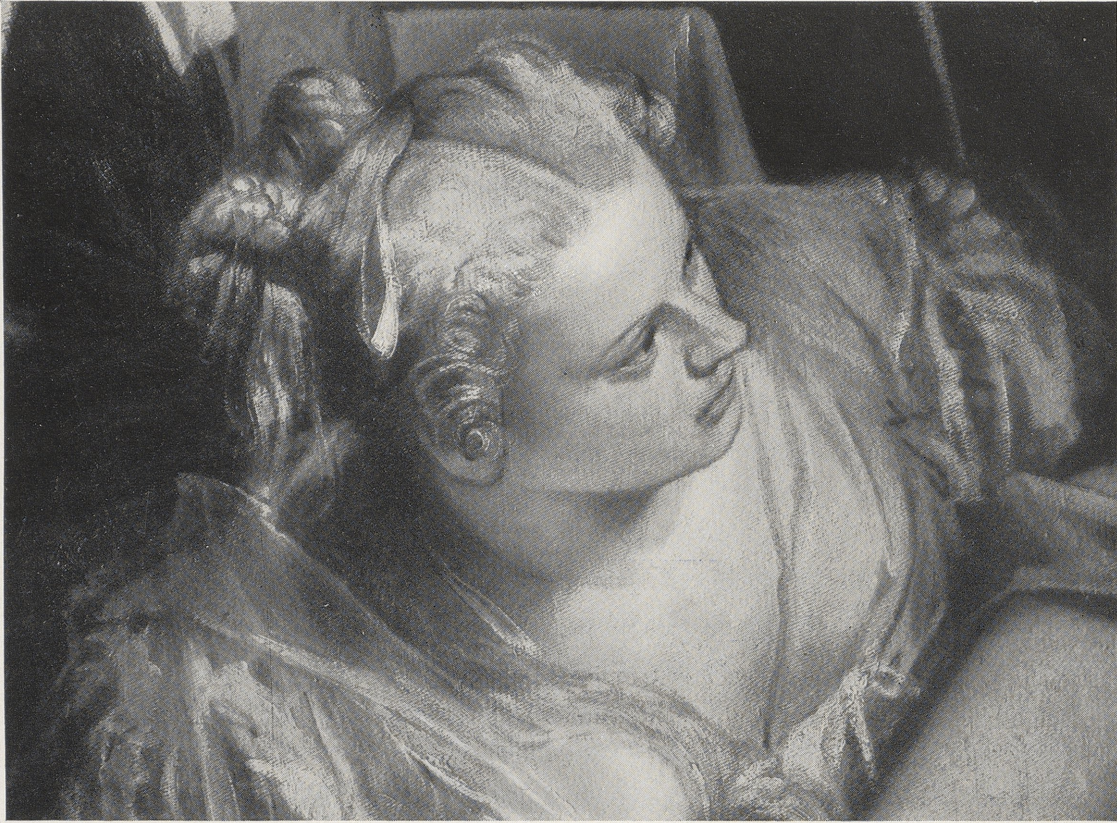


Abb. 9. Gastmahl im Hause des Simon (Detail: Magdalena). Turin, R. Pinacoteca Sabauda

eine spezifisch oberitalienische Tradition an; man denke nur an Jacopo Bellinis Skizzenbücher. Einzig aber ist unter den Malern sein Vermögen, in diesem Spiel über das Lustvolle der Erfindung hinauszugehen und an unseren Ernst mit sanfter Melancholie zu rühren. Damit kommen wir dazu, die Dinge von einer anderen Seite zu betrachten.

Veroneses Architektur hat, wie uns wenigstens scheint, dieses mit der Palladios gemeinsam, daß sie über den eigentlich architektonischen Bezirk hinausweist. Gewiß, das Architektonische wird nicht vernachlässigt, das gute, solide, konstruktiv richtige Bauen. Und doch ist das Funktionelle, ist das Ausbilden aller Teile in ihrem Wesen, der Wände, Säulen, Kuppeln und Gewölbe nicht das Wichtigste. Bei den Florentinern und Römern wird uns in der Architektur der Teil der Welt und unseres Selbst erschlossen, der in der besonderen Tätigkeit des Bauens und nur in ihr erfaßt und gestaltet werden kann. Architektur ist eine bestimmte Möglichkeit des Menschen, durch eigenes Tun auf die Welt, die sinnliche und die intelligible, zu reagieren. Palladio aber und Veronese wirken mit ihrer Architektur auf einen allgemeinen Sinn, der auch durch Poesie, durch Landschaft, durch das Aussprechen eines Gedankens, durch einen Traum in uns angeregt werden kann. Es schwingen Vorstellungen mit, die zwar durch das Gebäude ausgelöst werden, die sich aber dann davon freimachen; Vorstellungen von Würde, Größe, Anstand, Edelmut, von Schmuck und Schönheit eines gehobenen Daseins, aber auch von Zartheit, Lieblichkeit und gedämpfter Trauer. Die Architektur wird gewissermaßen das Instrument, dessen Spiel unsere Seele bewegt. Daher wohl auch die große Wirkung Palladios im späten 18. Jahrhundert, in einer Zeit, da das empfindsame Reagieren viel stärker war als das kräftige Gestalten. Daher auch jener wunderbare Einklang der Villen Palladios und ihrer Dekoration durch Veronese mit der umgebenden Landschaft. Es





Abb. 10. Hochzeit zu Kana (Detail: Mundschenk). Dresden, Staatliche Gemäldegalerie





Abb. 11. Hochzeit zu Kana. Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

gibt Bilder Veroneses, z. B. die in seinen letzten Jahren gemalte „Verkündigung“ in der Accademia, die ganz auf das Spiel der Architektur gestellt sind, auf Hallen, Säulen, Durchblicke, auf den einfachen Gegensatz von Breite und Tiefe, und die uns berühren wie ein Gedicht, wie eine abendlich sanft dämmernde Elegie. Und immer wieder beschäftigt den Verfasser der Gedanke, daß Goethes Enthusiasmus für Palladio vor allem im Menschlichen und Poetischen wurzele. So ist denn auf allen Bildern Paolos die Architektur beseelte Begleitung der Menschen, ihres Tuns und Fühlens. Mit dem festlich Schmückenden vereinigen sich Würde und Anstand, Edelmüt und Zärtlichkeit. Nicht als Raum ist die Architektur wichtig, in dem sich die Dinge ereignen, sondern als Partner, als Mitklang und Abklang. Bei aller architektonischen Bestimmtheit sind diese Hintergründe so leicht wie die Wolken, die über den Gebäuden am Himmel dahinziehen.

Man wird bei Veroneses Gastmahlbildern unterscheiden zwischen den sehr großen, wie vor allem der „Hochzeit zu Kana“ im Louvre und dem „Gastmahl des Levi“ in der Accademia, und den kleineren, wenschon immer noch sehr stattlichen Bildern, so dem Dresdner Exemplar der „Hochzeit zu Kana“, dem Turiner Bild mit Christus und der Magdalena, endlich der so schönen Emmausdarstellung im Louvre, wo auf eine besonders herzliche und liebenswerte Weise das Profane, gegenwärtig Lebendige mit der biblischen Geschichte verknüpft ist: eine zahlreiche Familie, Eltern, Verwandte, Kinder, zwei kleine Mädchen mit einem großen Hund spielend, die Mutter mit dem Jüngsten auf dem Arm sind beim Mahle Christi und der Jünger zugegen. Man kann nicht unbefangener die beiden Welten sich berühren lassen, nicht lebendiger das überlieferte Motiv des Assistierens in ein Beieinander verwandeln. Dies ist Veroneses Art, die Menschheit an der Gnade des Himmels teilhaben zu lassen, in gewisser Weise ein gemütvolleres, wenn auch nicht so großartiges Gegenstück zu Tintoretts „Abendmahl“ in San Polo.

Jene ganz großen Formate nun sind in ihrer heutigen Aufstellung nur schwer zu genießen und richtig zu würdigen. Denn obschon auf Leinwand gemalt, sind es nicht mehr in sich abgeschlossene Tafelbilder, sondern, gleich dem „Paradies“ Tintoretts in der Sala del Gran Consiglio, ausgemalte Wände und nur als solche mit dem Refektorium zusammen zu verstehen. Dann haben sie gewiß, als kunstvolles Spiegelbild der tafelnden Mönche, vorzüglich gewirkt. Bei diesen Gemälden ist auch die im besondern gliedernde und ordnende Aufgabe der Architektur am stärksten; ein



sehr festes Gerüst war erwünscht, ja nötig, um eine so große Wand, so viele Figuren leicht überschaubar zu machen und zusammenzuhalten. Wir glauben auch nicht, daß Veronese diese Aufträge ungern übernommen habe, ganz abgesehen von Ehre, Ruhm und Verdienst; trotz ihrer Größe sind die Bilder bis in alle Einzelheiten frisch gemalt und mit Lust erfunden. Die Zeit hat an diesen großen Formaten ein Vergnügen gehabt, und in der Technik hat Veronese Bewundernswertes geleistet; mit flüssigem, raschem und treffsicherem Pinsel sind die Flächen gefüllt. Der Farbauftrag ist locker, weder ängstlich noch unsolid oder flüchtig. Wo man sich bei einer Einzelheit aufhält, findet das Auge volle Befriedigung. Das Betrachten und Entdecken von Details gehört, wohl auch der Absicht nach, ebenso zu diesen Bildern wie der große Gesamteindruck.

Obgleich also kein Grund besteht, Veronese irgendwelche Vorwürfe zu machen, wird man es doch aussprechen dürfen, daß solche Riesengemälde, wie auch Tintoretos „Paradies“, an den Grenzen des Möglichen stehen. Man braucht sich nur die gleichzeitigen zahllosen Fresken der Mittelitaliener zu vergegenwärtigen, etwa in der Sala dei Cinquecento im Palazzo Vecchio oder in Caprarola, um zu erkennen, daß nur ihre so lebendige Begabung die beiden großen venezianischen Maler vor dem Bedenklichen, vor Abstumpfung und Unaufmerksamkeit des Betrachters, ja auch vor dem Unkünstlerischen bewahrt hat. Darum werden wir heute, die wir nicht mehr in der Zeit stehen, dem künstlerisch Reinen den Vorzug geben und uns mehr an Bildern wie dem Turiner Gastmahl und der Dresdner „Hochzeit zu Kana“ erfreuen. Im Turiner Bild (Abb. 8, 9) hat es Veronese meisterlich, ja fast raffiniert verstanden – es gehört zu ihm, daß sich Raffinement und Schlichtheit vertragen –, den Charakter des Tafelns zu wahren und dabei doch das Ganze sehr bewegt und kontrastreich zu gruppieren. Wir müssen es uns versagen, die Kunst der Komposition im einzelnen dem Leser vor Augen zu führen, wie sich die Gruppen mit Betonung trennen und im ganzen wieder zusammenfinden, wie die hohen freitragenden Säulen mit dem kurvigen Spiel der Figuren um Christus kontrastieren; wie Christus im Halbschatten bleibt, aber helles Licht auf das Blond der Magdalena fällt. Von oben, über eine Balustrade geneigt, sehen Zuschauer auf den Vorgang. Veronese hat solche Figuren besonders geliebt, sie in zartesten Farben vor die Weite des Himmels gestellt, mit lockerem Pinsel in den nassen Hintergrund gemalt, oft nur skizziert. Er scheint der erste gewesen zu sein, der mit der Wirkung des Skizzenhaften im großen Gemälde gerechnet hat. In solchen rasch und leicht hingeworfenen Figuren zeigt er eine große Fähigkeit, Stellung und Geste eines Menschen zu treffen.

Bei dem Dresdner Bild der Hochzeit zu Kana (Abb. 10–14) fällt unser Blick zuerst auf den vorn in der Mitte stehenden Mundschenken, der mit prüfender Gebärde und voller Staunen eine Schale erhebt, gefüllt mit dem wunderbaren, aus Wasser verwandelten Wein. Diese Figur in ihrem dunkelgelben gestreiften Atlasgewand und ihrer prächtig leichten Haltung ist eine der großen Erfindungen Paolos und prägt sich dem Betrachter auf immer ein. So schön ist sie und so elegant, daß sie fast Don Juan in der Champagnerarie zum Muster dienen könnte. Nimmt sie nicht unsere Aufmerksamkeit zu sehr in Anspruch? Sind wir nicht gar zu weit von der biblischen Erzählung entfernt? Ohne Frage hat sich hier Veroneses künstlerische Lust und Freiheit ein besonderes Fest gegönnt. Aber doch hat er den Sinn des Bildes nicht aus dem Auge verloren, ja es ist alles getan, ihn mit dem Schönen und prächtig Bewegten aufs engste zu verknüpfen. Was ist das Wunder? Die Verwandlung des Wassers in Wein. Was sehen wir sofort? Die Schale, in der dieser Wein dunkelrötlich schimmert. Das ganze Bild hat ein betontes Breitformat; die Schale mit dem ausgestreckten Arm des Mundschenken betont die Horizontale. Dahinter die dunkelmondblaue wolkenige Erstreckung des Himmels. Im Gegensatz dazu die dunkelgelbe Vertikale des Mundschenken.



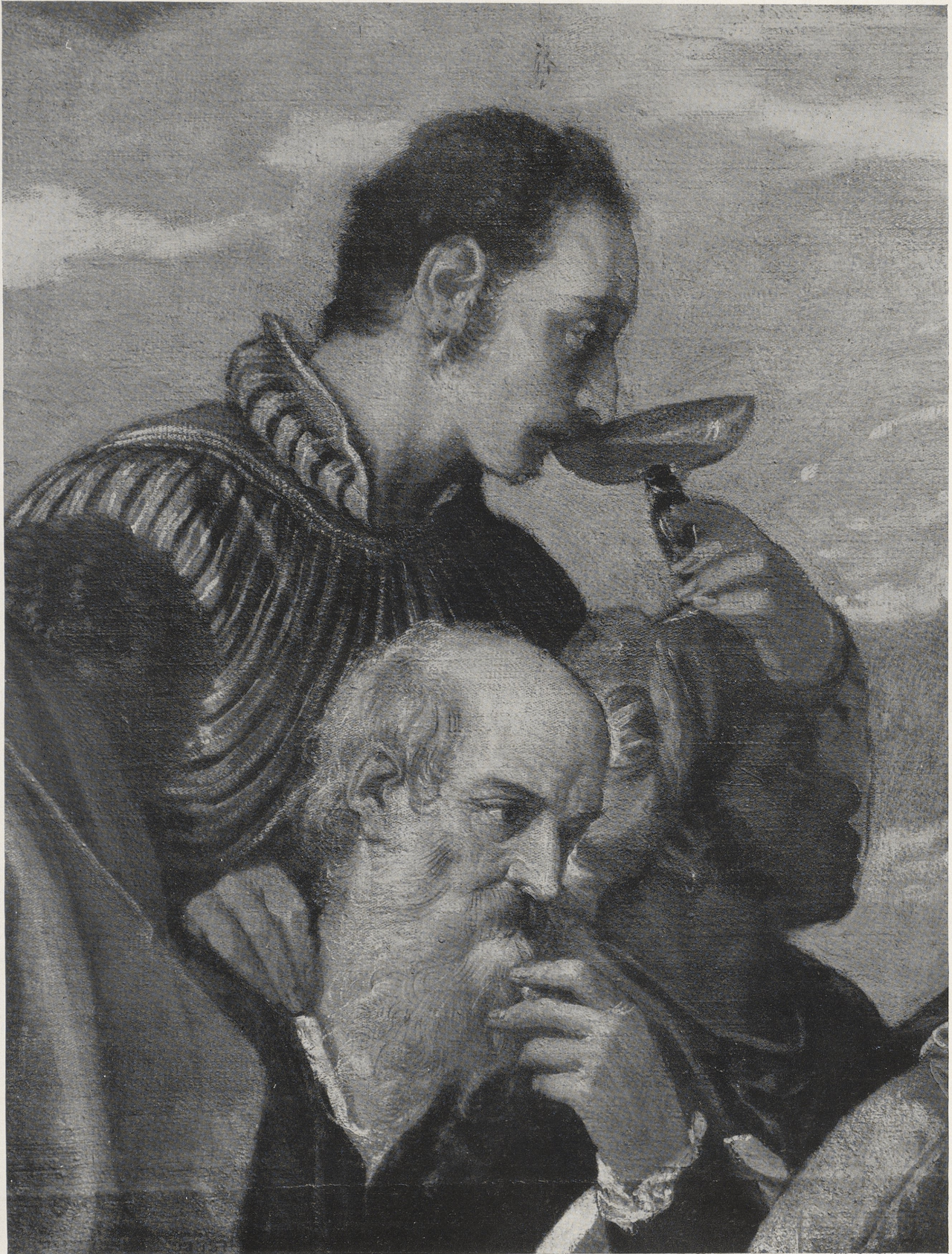


Abb. 12. Hochzeit zu Kana. (Detail: Trinkender und Greis). Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



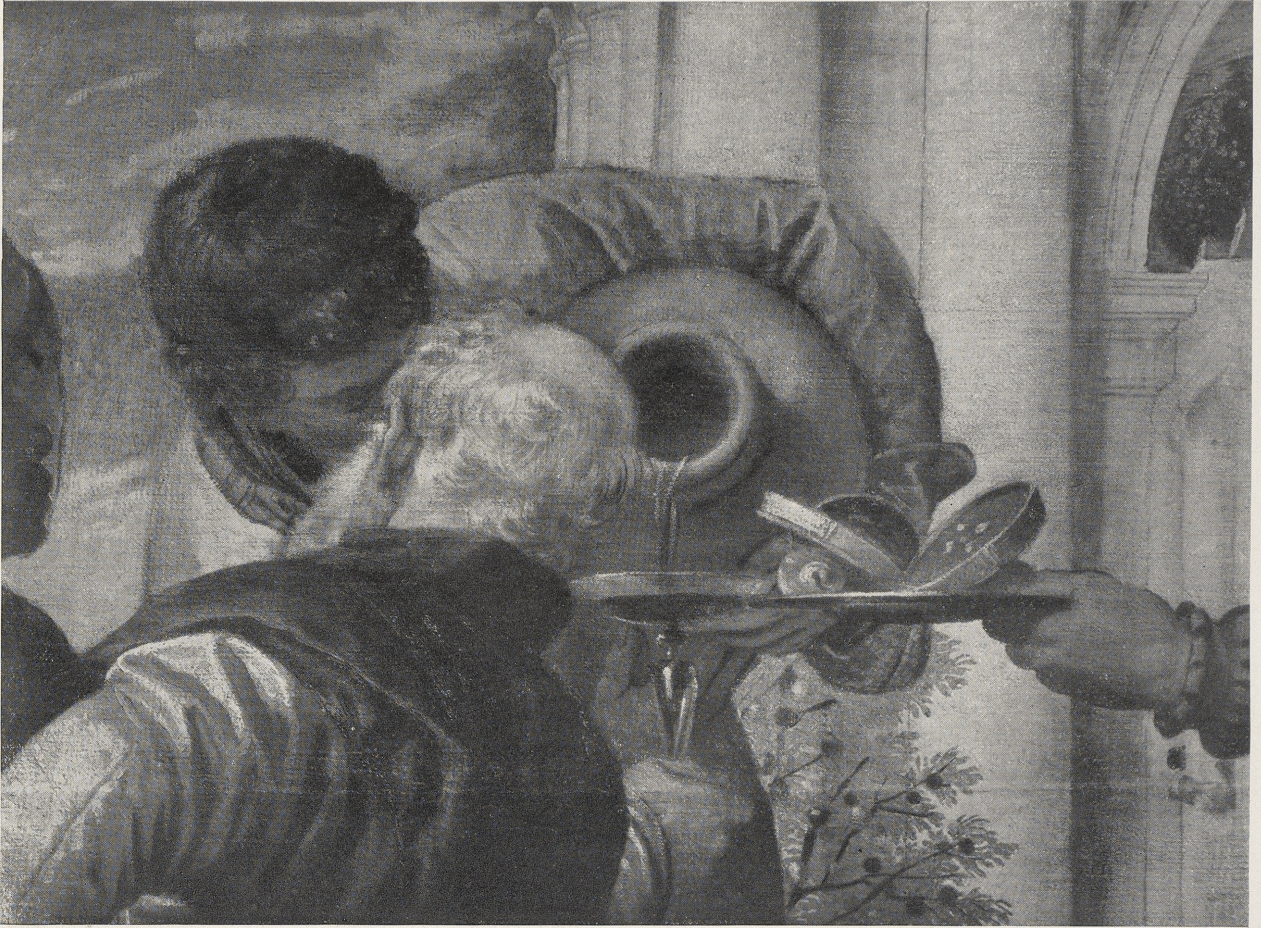


Abb. 13. Hochzeit zu Kana (Detail: Eingießender). Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

Die Schale also harmonisiert mit der ganzen Fläche, um sie herum, um ihren Träger konzentrieren sich die entscheidenden formalen und farbigen Kontraste. Wer aber ist der Vollbringer des Wunders? Christus. Sein mildes, helles, von einer zarten Aureole umgebenes Antlitz ist der wunderbaren Schale am nächsten; es ist das einzige, das in voller Helligkeit und in vollem Oval uns zugekehrt ist. Neben ihm in abklingender Hierarchie, aber ihm parallel verbunden, Maria. (Es kann nur Maria und nicht, wie der Dresdner Katalog meint, die Braut sein.) Hinter Christus das dunkle Gesicht eines Mohren, rechts neben ihm eines, das vom Arm des Mundschenken quer überschritten wird, vorne vor Christus ein erstaunt im Sessel sich umwendender Mann mit wohlgenährtem Genießergesicht. Lauter Kontraste, die Christus inmitten der Tafelrunde in seiner Göttlichkeit hervorheben. Nach links schließt sich das nahe, erstaunte, aber das Wunder in Plaudern auflösende Beieinander der Hochzeitsgesellschaft an. Die Weißgekleidete, die wir vom Rücken sehen, und die ihr Gesicht nach rechts wendet, könnte die Braut sein. Immerhin bleibt es merkwürdig, daß Veronese uns hierüber im Zweifel läßt. Auch scheint hier auf der linken Seite die Erfindung sich nicht ganz mühelos eingestellt zu haben. Die rechte Seite ist um so schöner. Gleich neben dem Mundschenken der sinnende Alte, in dem sich das Wunder seelisch am stärksten spiegelt. Zu Christus und dem Mundschenken bildet er die bedeutendste Ergänzung. Aber, ganz nach Veroneses Art, ist nichts übermäßig betont; dieser Alte gehört zugleich einer weiteren Gruppe an, ihm sitzt ein anderer Alter gegenüber, den wir nur vom Rücken sehen und dessen Aufmerksamkeit ganz von



einem Diener beansprucht wird, der ihm aus großem Krug sein Glas füllt. In seiner Bewegung wird dieser Diener mit seinem bauchigen Krug ganz eins, er ist nur Tätigkeit, nur Eingießen, während der Mundschenk nur Schauen und Staunen war. Wiederum aber bildet der nach rechts gewandte Mann, der eben zum Trinken ansetzt, einen neuen Kontrast; zugleich ist er durch seinen Typus und seine ragende Gestalt dem in der Mitte stehenden Mundschenken nahe. Nach rechts löst sich der geschlossene Kreis der Tafelnden auf; Diener tragen Speisen herzu, ein Durchblick tut sich auf. Wir sehen Säulen, Arkaden und Balkone, ferne Menschen, deren Bewegungen mit denen der nahen zusammenklingen, aber, vom tieferen Sinn befreit, in rhythmischer Schönheit uns erfreuen. Wirklich ein großes Kunstwerk, genial im Einfall, überlegt und gestaltungsfroh.

## VII. DEKORATION

„Es ist die erste Pflicht eines Bildes, ein Fest für die Augen zu sein“, hat Delacroix einmal in sein Tagebuch notiert. Man weiß aus eben diesem Tagebuch, wie oft dieses Malers Gedanken sich mit Veronese beschäftigt haben, wie hoch er ihn geschätzt hat, so hoch, daß er ihn sogar Tizian ebenbürtig fand. Daß Veroneses Bilder ein Fest für die Augen sind, daß auf diesen großen Leinwänden ein „Augenschmaus“ vor dem Betrachter ausgebreitet ist, wird niemand bestreiten. Aber gerade dies bewirkt, daß manche Veroneses Bilder als nur dekorativ oder allzu dekorativ geringschätzig behandeln; weil es eben immer Menschen gibt und geben wird, die glauben, daß sinnliche Schönheit und Geist einander ausschließen. Wir haben in den vorigen Abschnitten darzutun versucht, wie wenig eine solche Geringschätzung Paolos am Platze ist. Aber wir denken gar nicht daran, den dekorativen Charakter dieser Malerei zu leugnen.

Das Wort dekorativ hat in unserem Sprachgebrauch einen mehr oder weniger verächtlichen Klang erhalten. Man denkt gar zu leicht an den „Dekorationsmalermeister“ mit seinen Jugendstil-schablonen, an gewisse „dekorative“ Wandmalereien in muffigen Bierstuben, an gestickte Sofakissen und ähnliche Dinge mehr. Sprechen wir aber von schmückender Kunst, so trifft dies Wort in größerem oder geringerem Maße auf jede Kunst zu, und zwar besonders dann, wenn damit etwas geschmückt *wird*, also z. B. die Architektur durch Malerei und Plastik. Dekorative Kunst tritt damit in einen gewissen Gegensatz zur reinen Kunst; sie dient. Es ist nicht verwunderlich, daß dieser Gegensatz im 19. Jahrhundert besonders schroff wurde, als die hohe Kunst sich etwas zu vergeben glaubte, wenn sie leicht und heiter war. Daher denn auch wirklich die dekorative

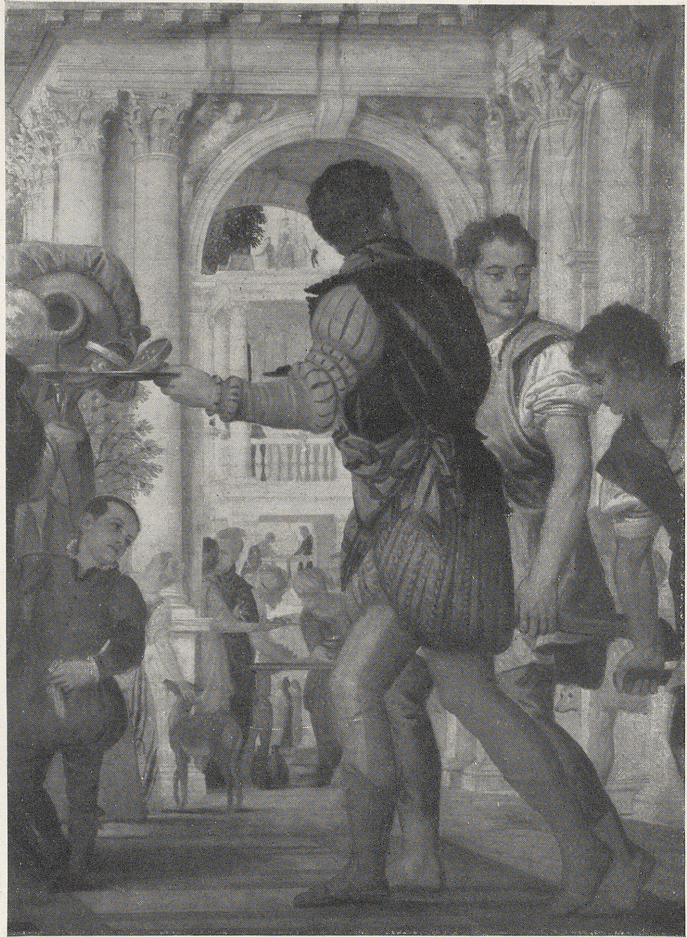


Abb. 14. Hochzeit zu Kana (Detail: Diener).  
Dresden, Staatliche Gemäldegalerie



Malerei in die bedenklichsten Niederungen hinabsank. Dekorativ aber, d. h. im besten Sinne schmückend, ein Fest für die Augen bereitend, sind die Fresken der Arenakapelle, Raffaels Stanzen, die Gemälde des Rubens, die Decken Tiepolos. Freilich gibt es auch in der Vergangenheit so etwas wie Gegenströmungen. Niemand wird Michelangelos „Jüngstes Gericht“ dekorativ nennen, ja Michelangelo hat mit diesem Fresko seine Malerei an der Sixtinischen Decke, man könnte fast sagen, als dekorativ gebrandmarkt. Hier wird im Streben nach dem Eigentlichen und den letzten Wahrheiten der natürliche Bereich der Malerei verlassen. Dasselbe gilt etwa von Dürers „Vier Aposteln“. Aber auch innerhalb dieses Bereiches sind die Dinge je nach der Zeit und nach der Aufgabe und nach dem Genie der einzelnen Völker verschieden. Es ist hier nicht der Ort, näher darauf einzugehen; wir bemerken nur so viel, daß gerade die italienische Malerei seit dem Augenblicke, da sie sich in Giotto konstituierte, stets im besonderen Maße befähigt gewesen ist, den schönen und heiteren Schmuck des Raumes mit großem und bedeutendem Sinn zu vereinen. Das ausschließlich Dekorative des Ornaments und der Rahmung tritt zum Figürlichen und Inhaltlichen nicht in einen Gegensatz, sondern ganz im Gegenteil in lebendige Beziehung; und zwar auf Grund des reinen Formensinnes der Italiener, in dem Abstraktes und Organisches, Spiel und Ernst, Willkür und Gesetz sich glücklich finden. Es ist ein Vorrecht der Italiener, auch die ernsten und hohen Dinge mit Heiterkeit aussprechen zu können. Nur zu oft haben die Menschen diesseits der Alpen darum gemeint, daß alles italienische Leben ein ewiges Spielen und Tanzen sei; mit Tamburin und male-rischer Tracht, wie man es auf vielen Bildern des 19. Jahrhunderts sieht, oder wie es Eichendorff im „Taugenichts“ so anmutig geschildert hat.

Was nun die Ordnungen anlangt, nach denen die Italiener ihre Räume schmücken, indem sie verschiedene Formen, Ornament, Bildfeld, Figürliches zu einem architektonischen System zusammentreten lassen, so ist es keine Frage, daß sie in Florenz und Mittelitalien ausgebildet worden sind. Und gerade Paolo Veronese hat daran angeknüpft; aber das angestammte Oberitalienische verleugnet sich nicht, ebensowenig wie hundert Jahre früher bei Mantegna.

Wir begegnen der großen dekorativen Malerei Paolos in Venedig und auf der „terra ferma“; in den Deckengemälden von S. Sebastiano, in der Libreria, im Dogenpalast, in den Fresken verschiedener Villen, unter denen die der Villa Barbaro in Masè die schönsten und vollständigsten sind. In Venedig handelte es sich darum, Kirchen und offizielle Räume mit bedeutenden historischen und allegorischen Darstellungen zu schmücken, in den Fresken der Villa Barbaro sehen wir eine ganze Welt von Mythologie, Religion und Allegorie sich mit Landschaft und gegenwärtigem Leben leicht verknüpfen. Aber auch die großen Breitbilder, die sich heute in Dresden befinden, und alle Gastmahlsdarstellungen haben am Dekorativen teil, breiten ganz betont ihre Formen und Farben in buntem Spiel vor uns aus. Ja, es sind wohl wirklich alle Bilder Veroneses in einem besonderen Maße dekorativ, mehr als die Tizians oder Correggios. Und doch überwiegt andererseits das Dekorative nicht so wie in der Raffaelschule, wie bei Giulio Romano z. B., dem Veronese sicherlich viel verdankt. Keines seiner Bilder geht in der dekorativen Funktion auf, ist nur Glied und Teil eines den Raum gestaltenden Systems. Bei Giulio Romano, aber schon bei Raffael müssen wir unterscheiden zwischen Tafelbild und dekorativem systembezogenen Wandbild. Bei Veronese hat jedes Tafelbild stark dekorative Züge, aber auch jedes Wand- und Deckenbild etwas von dem Eigenleben und dem Abgeschlossenen des Tafelbildes. Es ist etwas Bequemes und Lockeres in dieser Dekoration, was ausgesprochen oberitalienisch wirkt. Die Mittelitaliener gehen von der Gliederung des Raumes aus; sie entwerfen bestimmt geformte Felder, die als ein Ganzes fest ineinander greifen, ein dekoratives Gerüst, das auch mit leeren, unausgemalten Bildfeldern dem Raum



ein gewisses Ansehen geben würde. Nach diesem Gerüst hat sich der Maler zu richten, und er tut es elastisch und mit feinem Gefühl. Er weiß, wo er Historien einsetzt, wo einzelne Figuren, wo nur ein Ornament oder – im fortgeschrittenen 16. Jahrhundert – eine kleine Landschaft. Und stets wird eine Historie, die einem dekorativen System angehört, anders aussehen als ein reines Tafelbild. Wie ja auch bei den Altären die Florentiner schon im 14. Jahrhundert einen eigenen Stil des Predellenbildes entwickeln, so daß wir auch bei zerstückeltem Ganzen stets wissen: dies Bildchen gehörte zu einer Predella. Bei Mantegna wissen wir es nicht. Die drei Bilder im Sockel des Altars von S. Zeno haben nicht Predellenstil, d. h. sie sind nicht aus der Form und Funktion des Sockels gewonnen, sondern es sind kleine Bilder, die auch für sich bestehen können, wie es ja auch in Wahrheit heute der Fall ist, indem die „Kreuzigung“ sich im Louvre, „Ölberg“ und „Auferstehung“ im Museum von Tours befinden. Für sich genommen aber sind diese kleinen Bilder Mantegnas dekorativ reicher als ein Predellenbild Filippo Lippis oder Botticellis; sie zeigen uns ein glänzendes Spiel der Formen und Farben, und sie tun dies, obschon ernste, ja traurige Gegenstände dargestellt sind. Und doch werden auch bei Mantegna Sinn und Inhalt nicht vom Dekorativen übertönt.

Es gehen also Mantegna und alle Oberitaliener nicht vom dekorativen System, sondern vom Bilde aus. In der Sala del Gran Consiglio reiht sich zwischen Holzpaneel und Decke friesartig Gemälde an Gemälde, ohne eine Spur architektonischer Gliederung. Das wird auch im alten Zustande des Dogenpalastes vor dem Brande von 1577, als der Saal noch seinen Quattrocentoschmuck hatte, nicht anders gewesen sein. Wollten wir hier die Bilder entfernen, so bliebe nicht ein System übrig, sondern die nackte, leere, ungegliederte Wand. An der Decke aber sind Leinwandbilder in reichgeschnitzte, vergoldete Rahmen eingelassen, große Flächen, die nicht im straffen Spiel der Formen zueinander stehen, sondern durch das Ausgedehnte und die Macht der farbigen Fläche auf uns wirken.

Alles dies gilt auch für Veronese. Zwar ist die Anordnung der Bilder an den Decken der Sakristei und des Schiffes von S. Sebastiano nicht ohne mittelitalienische Vorbilder zu denken, wie ja überhaupt seit dem Beginn der Renaissance florentinische Dekorationsformen in Venedig Eingang gefunden haben. Wir wissen nicht, ob und inwieweit Veronese selbst an der dekorativen Gesamtordnung in S. Sebastiano und in den beiden Räumen des Dogenpalastes beteiligt war, deren Bilder er mit seinen Gefährten von der „terra ferma“, mit Zelotti und Ponchino zu Anfang der fünfziger Jahre gemalt hat. Jedenfalls aber ist auch für diese Dekoration charakteristisch, daß die einzelnen Bilder nicht mit mittelitalienischer Straffheit in das dekorative System gebunden sind. Es gibt gleichsam zweierlei: einen prächtigen Gesamteindruck, bewirkt durch das Gold und das Schnitzwerk der hölzernen Decke, wozu die Farben und der allgemeine Rhythmus der Bilder sich mit einer gewissen Unbestimmtheit gesellen; dann die Bilder, auf die wir, uns im einzelnen zu konzentrieren, aufgefordert sind. Keineswegs aber ist jedes einzelne Bild mit der den Mittelitalienern eigenen Elastizität und Klarheit auf das Ganze der Dekoration funktionell bezogen. Es liegt dies, wie wir glauben, vor allem daran, daß die Mittelitaliener in bewundernswürdiger Weise das Ornament und die Rahmenform einerseits, die Plastik und Bewegung der Figuren andererseits aufeinander abzustimmen wissen, während die Venezianer das Ornament kleinteilig und flimmernd halten, im Bilde aber mehr einen allgemeinen Zusammenklang als ein kräftiges Gegeneinanderspiel erstreben. Und gerade bei Veronese sind wir auch im dekorativen *Ganzen* besonders aufgefordert, das einzelne Bild zu betrachten; denn – wir erwähnten dies schon früher ganz kurz – seine Formen sind nicht beherrschend und expansiv, sie schwingen nicht über die Fläche hinaus, verbinden nicht Bild mit Bild. In dieser Hinsicht ist ihm sein größter venezianischer Nachfolger, Tiepolo, weit





Abb. 15. Sog. Selbstbildnis. Villa Masèr

überlegen, in dessen Kunst sich schließlich alle Erfahrung der italienischen Dekoration mit venezianischem Wesen glänzend vereinigen. Aber auch Tintoretto vermag, auf das Ganze hin gesehen, wenn nicht die dekorative Funktion, so doch den dekorativen Schwung des einzelnen Bildes viel mehr zur Geltung zu bringen. Dem sanften und bescheidenen Veronese geht Kühnheit ganz ab.

Auch in den Fresken der Villa Barbaro bei Masèr<sup>11</sup>, wo Veronese doch alle Freiheit hatte, sämtliche Räume, Decken und Wände, nach einheitlichem Plane zu schmücken, und wo wir die Anregungen der mittellitalienischen Kunst stärker zu spüren bekommen als in den venezianischen Arbeiten, ist dieses vergleichsweise Lockere der Anordnung, das Sonderinteresse am einzelnen Bild, an der einzelnen Figur, an der einzelnen Säule sehr stark wirksam. Aber während wir in Venedig manchmal den Eindruck haben, als sei die Sanftmut des Malers der Größe der Aufgabe nicht ganz gewachsen gewesen, ergibt sich bei den kleineren Verhältnissen der Villa in Masèr gerade aus dieser Eigen-

art Paolos das Schönste: ein heiteres, freundliches, ja zärtliches Wesen, das doch niemals weichlich wird, und mit jenem elegischen Unterton, wie er denkenden und empfindsamen Menschen wohl ansteht, dem Leben in diesen Räumen Schmuck und Haltung gibt, es aber außerdem in das weite Reich der Poesie entführt. Denn wenn man auf der einen Seite diese nur locker verbindende Art und dieses Eigenleben der einzelnen Bilder als einen gewissen Mangel bezeichnen kann, so ergibt sich auf der anderen eine ganz eigene Schönheit, in der Sittliches und Sinnliches sich finden. Wir meinen aber damit folgendes: Das straffe, auf das Zusammenspiel von Architektur, Ornament und Figur gegründete dekorative System Mittelitaliens, wie es durch Giulio Romano auch nach Mantua verpflanzt worden war, begünstigt gewiß nicht weniger Anstand und Haltung, hat aber etwas Beschränkendes. Es führt den Menschen, die in diesen Räumen ein repräsentatives Dasein leben, das Abgrenzende, konstruktiv Geschlossene der Baukunst vor Augen, es weist ferner den Menschen auf sich selbst zurück, und zwar in einem sehr positiven, das Selbstgefühl steigernden Sinne, indem es ihn rings mit bedeutender und mannigfach bewegter Menschengestalt umgibt. Es ist ein Mittel zur Verherrlichung des Menschen, eine Umgebung für das Auftreten und für die Macht. Das gilt auch für kleinteilig dekorierte Räume im Stil der Grottesken. Sie sind dem Schmuck und der kostbaren Gewandung vergleichbar, wie wir sie auf den Bildnissen Bronzinos und Holbeins sehen.

Veroneses Art, Räume zu schmücken, ist nicht beschränkend und nicht ausschließlich auf den Menschen bezogen. Indem wir mehr im einzelnen auf jedes Bild achten und uns darein vertiefen,

<sup>11</sup> Vgl. das gut illustrierte kleine Buch von Rodolfo Pallucchini, *Gli affreschi di Paolo Veronese a Masèr*. Bergamo 1939. Für die Landschaften: Coletti, *Paesi di Paolo Veronese*, Dedalo 1925.





Abb. 16. Zwei Frauen. Villa Masèr

werden wir von unserem Ich abgelenkt. Wir fühlen uns nicht im Mittelpunkt, nicht herrschend und mächtig, sondern betrachtend und sinnend, uns ins Weite ergehend. Nicht, daß wir unsere Existenz ganz vergäßen, aber wir sind geneigt, sie mit Entlegenerem zu verknüpfen. Hier aber setzt mit schönster Lockerung ein, was wir bei Veronese an angeborenem Sinn für Ferne, Weite und Himmel immer und immer wieder wahrnehmen. Die oberitalienische Ebene mit ihrem lichten, hohen, wolkenbewegten Himmel, der Himmel über der Lagune sind in ihm lebendig geworden, haben sich mit Figuren aus Mythologie und Allegorie erfüllt. Schon die frühen Fresken aus der Villa Soranzo, deren Fragmente auf der Ausstellung zu sehen waren, zeigen dies ganz ausgeprägt: die weibliche Allegorie des Ruhmes unter dem Greis der Zeit ist zwar im Motiv ohne die Kenntnis Giulio Romanos nicht zu denken, wie aber das Plastische der Glieder und die schlanke Posaune sich mit den langen Geraden der Raumrichtungen, wie sich die leichten Farben mit der Atmosphäre verbinden, das ist echter, im Oberitalienischen wurzelnder Veronese. Nicht minder ist die Götterversammlung am Gewölbe des Hauptraumes in der Villa Masèr auf diese Weise von Giulios Fresken in der Reggia und im Palazzo del Tè in Mantua unterschieden. In eine Seligkeit der Lüfte sind die Olympier gebettet, zärtlich werden sie davon umspielt, wie sie selbst untereinander und mit ihren Tieren zärtlich sind; das Licht und die Schatten der Wolken gehen darüber hin. Es gehört zu diesen Fernen, daß der Zauber der Nähe, die Illusion des Unvermuteten sich kontrastierend damit verbindet. Man kennt die Pagen, die durch eine halbgeöffnete Türe ins Zimmer zu schauen scheinen, den Jäger mit seinem Hund (Abb. 15), eine liebenswürdige Figur, die wir gerne als das Selbstbildnis des Malers hinnehmen, die schöngekleideten, großäugigen, kindlich erstaunten Frauen hinter Balustraden (Abb. 16). Nähe und Ferne aber werden, wie bei Mantegna, durch das



reizvolle Spiel der Perspektive überbrückt. Die dekorative Schönheit gerade in den frühen Werken Veroneses wird zu einem guten Teil durch das Überraschende jähler Verkürzung bestritten. Man denke an die drei großen Deckenbilder in S. Sebastiano aus der Geschichte der Esther: während das Mittelbild bildparallel flächig in sich ruht, zeigt das erste, auf dem Esther zum König geleitet wird, eine starke Verkürzung nach der Tiefe, das letzte das triumphal uns entgegensprengende Gespann mit den schneelig leuchtenden, herrlichen Rossen, mit lichtblauem Himmel und beseligenden rosa Farbtönen, mit strahlenden Menschen, deren schwärmerisch aufgeschlagenes Auge sich dem Himmel vermählt. Wenn wir aber hier öfter an Mantegna erinnern, so geschieht dies nur in dem Sinne, daß er und Veronese am meisten und größten jenes oberitalienische Wesen der venezianischen „terra ferma“ verkörpern. Über das Unterscheidende brauchen wir uns hier nicht zu äußern.

So ist also bei Veronese das große Pathos mittelitalienischen Figurenstils im Weiten und Lichten der Atmosphäre gemildert; es verklingt in der Landschaft. Veronese hat nicht viele Landschaften gemalt, aber etwas Landschaftliches, der Seele Spielraum Gewährendes ist bei ihm stets gegenwärtig, in allem Architektonischen und Figürlichen (Abb. 17). Wie ja auch Palladios Villen voller Empfindung in der Landschaft stehen und wir es gerne dulden, daß Rosen die edlen Säulen der Villa Rotonda überziehen; von Säulen Brunelleschis und Antonio da San Gallos aber, selbst schon von denen Sanmichelis, würden wir sie als zu poetisch und unarchitektonisch zu entfernen wünschen. In der Villa Masèr aber gibt es bekanntlich auch reine Landschaften, großgefüllte Wandfelder zwischen den kannelierten Säulen und den mit Figuren geschmückten Nischen. Vielleicht an keiner anderen Stelle kann uns die Einheit von dekorativem und seelischem Wert in der Kunst Veroneses so deutlich werden. Wie alles in Masèr sind auch diese Landschaften *al fresco* oder eher *al secco* mit kalkigen Farben auf die Wand gemalt. Vom eigentlichen Fresko unterscheidet sich diese Art Malerei beträchtlich; wir sehen jeden Pinselstrich, wir sehen das Weißliche, an der Oberfläche Haftende, die Oberfläche Bedeckende der Kalkfarbe. Wir vergessen keinen Augenblick, daß hier große Wandflächen rasch und wie improvisierend mit Farbe bedeckt wurden. Das gibt von allem Anfang an aus dem Wesen der Technik jedem Bilde, ja jeder Stelle im Bilde einen Zug ins Dekorative. Was wir aber hier so deutlich wahrnehmen, ist ein Grundzug der Veroneseschen Technik überhaupt; auch die Ölbilder sind in jedem Pinselstrich dekorativ. Suchen wir das noch näher zu bestimmen, so heißt das etwa folgendes: Veronese stellt die Dinge dar, indem er sie als Form und Farbe auf der Bildfläche zueinander in Beziehung setzt. Das tut freilich jeder Maler; das eigentlich Dekorative liegt darin, daß wir über dieses Zueinander von Formen und Farben auf der Bildfläche nicht hinausdenken. Beispielsweise bleibt bei diesen Landschaften alles Erscheinung; wir werden nicht, wie bei Dürer, bei Leonardo, bei Tizian oder bei Claude Lorrain durch die Darstellung hindurch auf das Organische, das Struktive, das Pathetische, das Stimmungsvolle gewiesen. Wir sehen nicht in die Dinge hinein, nicht durch ihre Oberfläche hindurch. Wie das Erscheinende zueinander sich verhält, das ist es, was Veronese gemalt hat. Er ist darum in einem ganz eigentlichen Sinne Maler; keiner hat die Beziehungen aller Farben in der Fläche untereinander genauer und feinfühlicher aufeinander abgestimmt, keiner die Fläche so gleichmäßig mit Farbe gefüllt. Das ist es, was Delacroix so an Veronese rühmte. In gewissem Sinne also ist Veronese wirklich „oberflächlich“, ein Maler der Oberfläche. Aber verstehen wir uns wohl: in dieser Oberflächlichkeit, in diesem Verhalten der Dinge zueinander nach ihrer Oberfläche, war für ihn etwas Wesentliches, Lebensbestimmendes ausgedrückt; ebenso wie für ihn das gesellige Zueinander das Leben der Menschen bis in die religiöse Sphäre bestimmte. Oberflächlichkeit würde hier also nicht



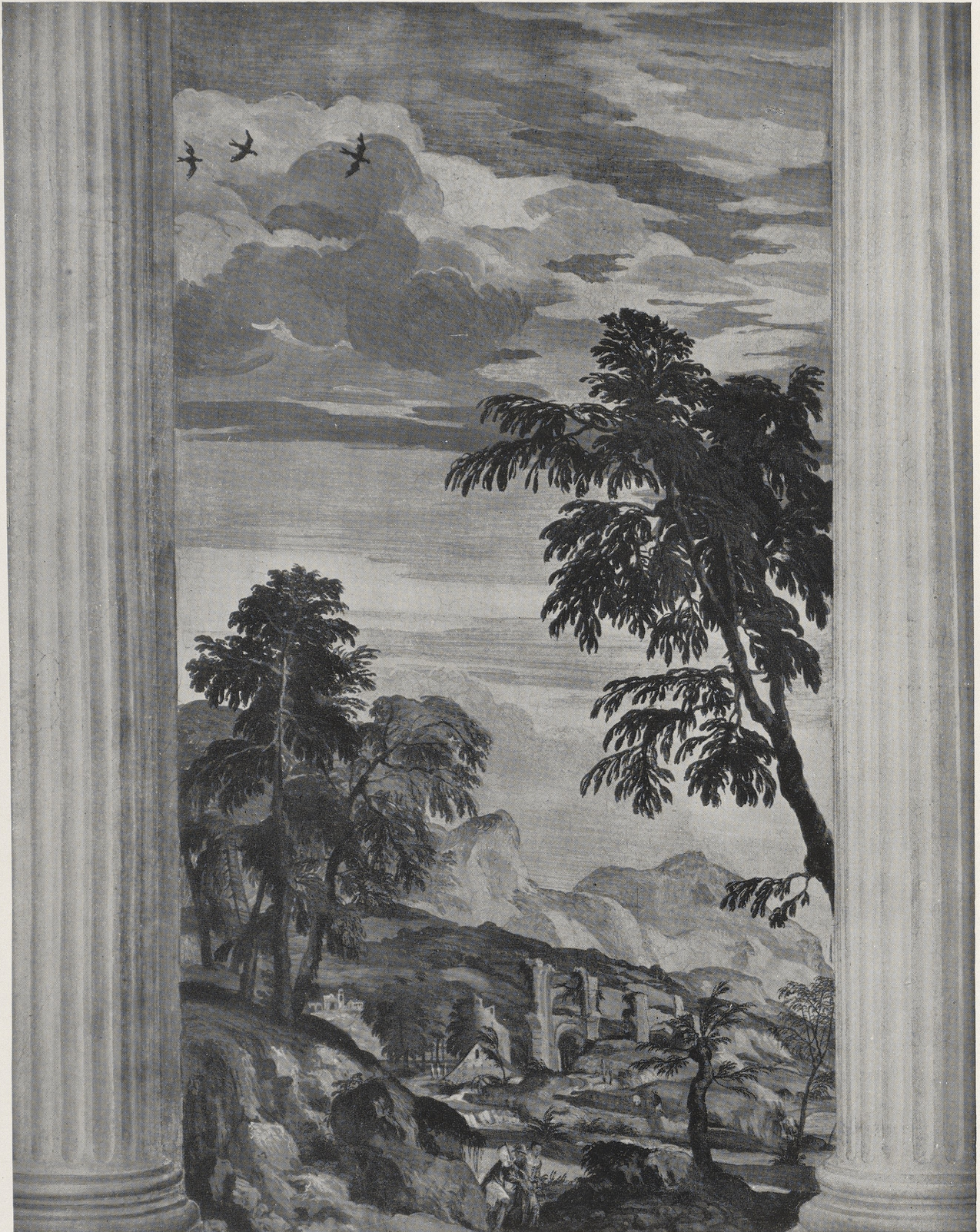


Abb. 17. Landschaft. Villa Masèr



Leichtsinn und flüchtiges Wesen bedeuten, nicht einen Mangel, einen sittlichen Defekt, sondern eine bestimmte Art, die Welt in ihren Zusammenhängen darzustellen.

Diese großen Landschaften, Ausblicke auf bewegtes Land, schöngeformte Berge, Seen und Meere, im Vordergrund Bäume mit wenigem großblättrigen Laub, so daß auch hier Nähe und Ferne, etwa ein prachtvolles Blatt, ein geschwungener Baumstamm mit dem bewölkten Himmel kontrastieren, haben einen ganz eigentümlichen, schwer zu definierenden Reiz; etwas schattenhaft Leichtes und dabei vollkommen Klares und Bestimmtes. Da in ihnen nicht die Natur aufrauscht wie bei Tizian, nicht der Segen der Erde quillt wie bei Rubens, nicht das große Gestirn über der Erde steht wie bei Claude, könnte man sie stumm, unteilnehmend finden. Und doch geht auch von ihnen der Zauber des Befreienden aus, wie von jeder Landschaft, die dem Figürlichen zugesellt ist. Aber es ist weder eine dramatische noch eine musikalische, noch eine lyrische Befreiung. Die Seele kann sich weiten, indem sie sich in diesen Bereichen ergeht wie in der leichten, aber geformten Welt fester unpersönlicher Begriffe. Diese Landschaften sind nicht auf den Einzelnen bezogen, nicht stimmungsschwer individualistisch; man wird sie weder warm noch kühl nennen, nur klar und vielgestaltig.

Ein großer Teil der in diesem Abschnitt erwähnten Malereien sind Frühwerke, aus den fünfziger Jahren. So die Gemälde an der Decke von S. Sebastiano, die in der Libreria, die in den vom großen Brande verschonten Räumen des Dogenpalastes. Paolo begründete mit ihnen seinen Ruhm und seine Stellung in Venedig. In einigem macht sich die Schulung am mittelitalienischen Manierismus – für unsere Anschauung unangenehm – bemerkbar; in der Neigung, mit pompösen und komplizierten Akten, gewagten Verkürzungen, großem Figurenaufwand zu glänzen. Wir sehen gar zuviel Muskeln, üppige Frauen und starke Posen. Auch das Perspektivische behandelt Paolo in dieser Zeit mit betonten Effekten. Schaut man aber hinüber zu den Deckengemälden der Genossen, zu Zelotti und namentlich Ponchino, so wird man alsbald zur Nachsicht gestimmt und erkennt das Maßvolle schon in dieser frühen Zeit. Vollends aber dürfen wir nicht vergessen, daß schon damals, in den Estherbildern, in „Jugend und Alter“, in der „Musik“ an der Decke der Libreria alle Anmut, aller Schmuck und aller Weltverstand Paolos und auch alle Vornehmheit der Seele uns entgegentreten; fast das ganze, nicht an Umfang aber an Anwendung reiche Programm des Meisters. Auf der Ausstellung waren einige dieser frühen und einige späte Deckengemälde in einem Saal vereinigt. Man sah wohl, was sich in zwanzig Schaffensjahren verändert hat; mehr noch, worauf es dem Meister von allem Anfang an ankam.

## VIII. ALTÄRE

Wir haben oben bemerkt, daß Paolos Altargemälde nicht so raumbeherrschend wirken wie die Tizians und nicht so still gesammelt wie die Giovanni Bellinis. Trotzdem ist er als Maler von Altarblättern offenbar sehr geschätzt worden; eine große Anzahl befindet oder befand sich in den Kirchen Venedigs und der „terra ferma“. Er hat in dieser Hinsicht mehr zu bedeuten als Tintoretto.

Unter diesen Altarbildern sind solche, die an die in Oberitalien so geliebte Santa Conversazione anknüpfen und diesen traditionellen Themen neue Schönheiten abgewinnen. Daneben kommt als neues und, wie man weiß, für den Barock sehr wichtiges Thema die Darstellung eines Heiligenmartyriums auf. Wir nennen das Martyrium der Heiligen Priscus und Felician im Museum zu Padua, das der hl. Justina am Hochaltar ihrer Kirche in derselben Stadt, das der hl. Afra in der gleichnamigen Kirche in Brescia, vor allem aber das Martyrium des hl. Georg in S. Giorgio in





Abb. 18. Martirium des hl. Georg. Verona, S. Giorgio in Braida



Braida in Verona; dieses Bild ist das schönste seiner Art und eines der schönsten überhaupt unter allen Bildern, die Paolo gemalt hat. Als weitere Martyriendarstellungen wären noch zu erwähnen die beiden großen Breitbilder an den Chorlängswänden von S. Sebastiano und das Fresko auf der Nonnenempore derselben Kirche, das das Martyrium des Titelheiligen zum Gegenstand hat.

Auch hier wieder stellen wir fest, daß alle diese Bilder sich zu einer Gruppe zusammenschließen, untereinander verwandt sind, wie denn typenbildende Kraft sich mit der Vorstellung, die wir bis jetzt von Veronese gewonnen haben, sehr wohl verträgt. Tizian mit seiner individuell königlichen Natur stellt in der Pesaro-Madonna ein großes, zum Nacheifern anregendes Vorbild auf, Veronese entwickelt schon seine eigene Kunst nach dem Typischen. Wiederum aber wird er nicht monoton, weil dem Typus jedesmal neue Möglichkeiten abgewonnen werden.

Verwandt ist in allen diesen Bildern die Art, das Martyrium aufzufassen. Wer Veronese kennt, wird von vornherein nicht erwarten, daß er das Blutige, Grausame, Aufwühlende des Vorganges betont. Goethe hat in der „Italienischen Reise“ seinen Unmut darüber ausgedrückt, daß die Maler des Barock so oft diese scheußlichen Gegenstände zu malen gezwungen waren, bei denen man immer „auf dem Schindanger oder dem Rabensteine“ sei. Aber es ist die Frage, ob dieses Bedauern angebracht war. Die Maler des 17. Jahrhunderts gehörten nicht der humanen und empfindsamen Zeit Goethes an; sie haben mit offenbarer Freude und lebhafter Phantasie den Vorgang der Hinrichtung drastisch zur Anschauung gebracht und mit diesem Rohen und Blutigen einzelne rührende Züge und dann die den Märtyrer erwartende himmlische Herrlichkeit höchst effektiv kontrastiert. Mit solchen nicht eben zarten Mitteln wurde auf die Gemüter eingewirkt; in der undifferenziert sinnlichen Art, die sich nicht an das Beste im Menschen wendet. Handgreiflich Irdisches, das Alltägliche der Kleidung, das scheinbar Zufällige der Bewegung, das Furcht Erregende der Leiche läßt den plötzlichen Übergang in den Glanz der Seligkeit nur noch eindrucksvoller erscheinen; das Düstere, Grelle und Bleiche und dann wieder das Goldene, Helle und Schimmernde bestimmen den farbigen Charakter. Namentlich Südtaliener und Spanier schwelgen in diesen Dingen, ersparen uns nichts. Aber dürfen wir denn von einer Hinrichtung etwas anderes erwarten? Etwa gar, daß sie mit Geschmack gemalt werde? Ist es nicht gerade bezeichnend, daß Velazquez, der einzige spanische Maler mit gutem Geschmack und einer der geschmackvollsten Künstler überhaupt, von allen anderen Malern seines Landes abgesondert ist und auch keine solchen Szenen gemalt hat?

Veronese bleibt auch in den Märtyrerszenen geschmackvoll; er verleugnet auch hier nicht sein dekoratives Genie. Wenn er trotzdem nichts Widerstreitendes, Peinliches, Ungemäßes hervorbringt, sondern seiner Aufgabe auf eine sehr große Weise gerecht wird, so muß uns dies von neuem und mit Nachdruck darauf führen, in welch klaren und reichen seelischen Bezirken sein guter Geschmack und sein dekoratives Wesen beheimatet sind. In anderen jedenfalls, als es bei Velazquez der Fall ist, womit wir über diesen so großen Maler nicht das mindeste Nachteilige zu äußern wünschen. Goethe hätte keinen Grund gehabt, sich über die Martyriumbilder Veroneses zu beklagen. Veronese weiß nichts von den starken und aufreizenden Effekten des 17. Jahrhunderts, und niemals wird er, wie es Tiepolo getan hat, einen koloristischen Reiz gewinnen, indem er das Aschfahle des Märtyrers mit dem Blutrot des Henkers kontrastiert. Seine Martyriumbilder haben denselben Reichtum harmonischer und schöner Farben wie seine Sante Conversazioni und seine anderen Bilder. Auch die heidnischen Priester, die den Märtyrer zu den alten Göttern zu überreden suchen, die römischen Beamten, die dem Vorgang beiwohnen, selbst die Henker und Henkersknechte haben an den schönen Farben und Kostümen teil; nicht minder sind ihre Bewe-



gungen schön, vornehm und gehalten. Der hl. Georg auf dem Bilde in Verona (Abb. 18) ist von einer solchen Gruppe, man muß schon sagen, edel umgeben, wie auch ein Doge und eine schöne Frau auf Bildern Veroneses umgeben sind. Der Henkersknecht, der den Heiligen bindet, geht behutsam zu Werke. Der Heilige scheint nicht von Feinden und Rohlingen umringt zu sein, sondern von Menschen, die Mitleid haben, die über soviel Standhaftigkeit bei soviel Jugend und Schönheit staunen. Der Mann, der sich in großer Bewegung vom hl. Georg nach links wegbeugt und zugleich auf ihn schaut, ist in der ganzen umgebenden Gruppe der stärkste Exponent dieses verständnisvollen und fast ehrfürchtigen Staunens. Sein Motiv klingt mit dem Georgs zusammen. Damit aber wird der ganze Vorgang – und mit den andern Martyriumbildern Veroneses verhält es sich ebenso – aus den Niederungen des Sensualistischen auf eine hohe geistige Ebene gehoben. Auch die Feinde beugen sich vor dem Glauben und der Standhaftigkeit. Wieder also ist es die Beziehung des Menschen auf etwas Erhabenes, auf einen die Lebensführung bestimmenden allgemeinen Wert, auf eine Tugend, worauf es Veronese ankommt. Der einzelne Vorgang, das einzelne Bild verkörpert einen schönen und edlen Gedanken. Aber die Tugend wird uns nicht als ein strenger, das Unmögliche fordernder Begriff vorgeführt. In einziger Weise vereinigen diese heiligen Märtyrer Glaubensstärke und das im Geist Gefestigte mit einer milden Schwärmerei und mit dem Rührenden ihres ausgelieferten Leibes. Mit einer wunderbar offenen Gebärde des Vertrauens, mit einer Gebärde, die nichts zu verheimlichen hat, die uns das Lautere erschließt, richten sie in Erwartung des Endes den Blick zum Himmel. Zugleich aber ist die Haltung, ist die Gebärde vollkommen edel und schön; ohne Aufdringlichkeit bestimmt sie die ganze Komposition. Man möge es sich im einzelnen vergegenwärtigen, wie das Knien des hl. Georg, seine entblößte, uns entgegengebreitete Brust, die so fein abgewogene Bewegung der Arme, endlich das Haupt mit der reinen Wölbung der Stirne, wie das alles in seiner Offenheit mit dem Gedrängten der umgebenden Gruppe, namentlich aber auch mit der Gestaltung an den beiden Bildrändern kontrastiert. Hier wird wieder deutlich, wie unzertrennlich bei Veronese Herzenseinfalt und bewußter Kunstverstand sind. Es grenzt ans Raffinierte, ohne im mindesten als Raffinement zu prunken, wie von links oben in steilster schräger Zusammendrängung das goldene Götterbild, der Reiter mit seiner Fahne und andere Figuren zu einem Formgebilde zusammengefaßt sind, dessen Knappheit und Fülle erst das Offene in der Haltung des Heiligen ganz wirksam machen; wie auf der rechten Seite der Berittene, offenbar der Anführer, mit seinem Pferde vom Rahmen so stark und doch so weise überschritten wird, daß auch von dieser Seite, aber in anderer Nuance, das Motiv des Heiligen gesteigert wird. Von links und von rechts sich senkende Bewegungen und Blicke, in der Mitte der Augenaufschlag zum Himmel.

Auch das Verhältnis des Heiligen zum Himmel ist bei Veronese anders als bei den späteren Martyrien. Wieder fehlt das unmittelbar Sinnliche, werden wir eher von festen Ordnungen sprechen. Schon Tizian hatte damit begonnen, die himmlische Herrlichkeit und den himmlischen Trost als Lichterscheinung mit der finsternen Erde zu kontrastieren; zugleich wird in uns der Eindruck erzeugt, wie weit der Himmel von der Erde entfernt ist, welchen Weg das Licht zurückzulegen hat. Diese Auffassung liegt auch den Bildern des 17. Jahrhunderts zugrunde; sie begünstigt die Ekstase. Im unbestimmten, gewaltigen Raumerlebnis vollzieht sich mit einer Art von Heftigkeit die Verbindung von Himmel und Erde, Gott und Mensch. Bei Veronese kommt es zu keiner Vereinigung im sinnlich übersinnlichen Raume. Himmel und Erde, Gott und Mensch leben in getrennten Sphären. Die Himmlischen auf unserem Bilde, die Mutter Gottes mit dem Kinde, Paulus und Petrus und abermals die drei Kardinaltugenden, bilden eine in sich geschlossene Figur,





Abb. 19. Anbetung der Könige (Detail). Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

fast einen Kreis; es sind nicht Lichtgestalten, nur Verklärte; nicht strömen Kräfte von ihnen aus, wohl aber sind sie teilnehmend und wissen um die göttliche Fügung. Das Martyrium vollzieht sich vor ihren Augen und unter ihrem Troste. Niemals aber würden wir denken, daß durch himmlische *Macht* ein Eingriff auf Erden, eine Befreiung, ein Wunder geschehen könnte. Der Himmel verkörpert eine höhere *Ordnung*, ein reineres, lichtereres Sein. Wir sind gewiß, daß der hl. Georg bald in dieses verklärte Sein eingehen wird; der Putto mit Kranz und Palme ist der Sendbote des Himmels. In ihm, in einer artikulierten Figur, nicht in einer allgemeinen Bewegung im Raume sind die beiden Welten verknüpft.

Es ist aber vielleicht hier der Ort, etwas über die Tiere zu sagen, die Veronese malt. Er hat sie geliebt, vor allem die Pferde und die Hunde als edle Erscheinung und als teilnehmende treue Freunde des Menschen (Abb. 19, 20). Sie sind fast der Inbegriff dessen, was wir immer wieder bei Veronese

als charakteristisch empfinden: der Vereinigung einer Tugend mit der Unschuld eines natürlichen, arglosen Gemüts. Gerade auf dem Hochaltarbild in S. Giorgio in Braida bringen die beiden Pferde einen besonders milden, verständnisvollen, menschlichen Ton in das Geschehen. Auf nicht wenigen Bildern Veroneses begegnet uns Ähnliches. Zu dem sittlichen Wert tritt der sinnliche Reiz des Tieres: seine schöne Gestalt, an der gerade der dekorative Sinn Veroneses ein großes Gefallen findet. Wie schön malt er das Rosige einer Schnauze, das weiße, das braune, das gefleckte Fell, das große kluge Auge, die feurige Mähne, das Zottige der großen Hunde oder ihre schlanke, schmiegsame Bewegung. Auch Affen, Papageien und Rehe kommen vor. Auf dem Bilde der Familie des Darius vor Alexander dem Großen hockt links von der Hauptgruppe ein Affe auf einem Sockel; seine Bewegung wiederholt im Gegensinne, im Sinne des kompositorischen Gleichgewichts, die Bewegung der knienden Frauen. Wenn ein so seltsamer Partner uns nicht stört, so doch vor allem deshalb nicht, weil Veronese dem Tier soviel Bedeutung einräumt. Aber ein Moment von leichter Pracht und von Spiel ist damit verbunden, wie es auch in Veroneses Vorliebe für schöne Stoffe und Kostüme sich ausdrückt. Wir meinen manchmal, ganz ins Künstlerische gewendet, etwas von der ritterlichen Atmosphäre wieder aufleben zu sehen, wie sie das Verona der Scaliger erfüllt hat. Weder Tizian noch gar Tintoretto kennen ein solches herzliches Eingehen auf das Tier; wo aber auf Bildern, die als Veronese gelten, die Tiere ungeschickt und oberflächlich gemalt sind, kann man sicher sein, daß es sich im besten Falle um Arbeiten der Werkstatt handelt.



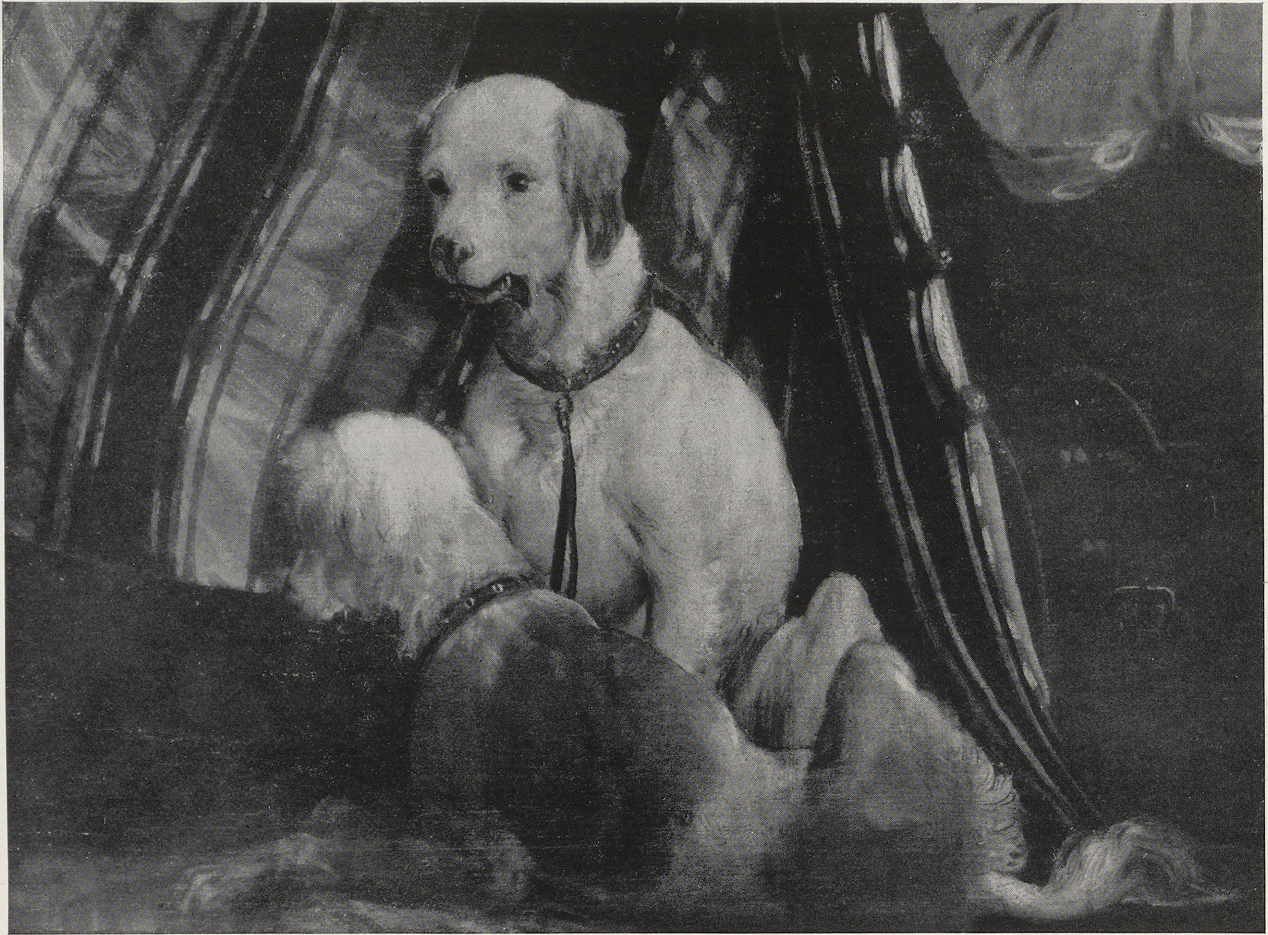


Abb. 20. Anbetung der Könige (Detail). Dresden, Staatliche Gemäldegalerie

Unter den anderen, nicht ein Martyrium darstellenden Altarbildern ragen drei hervor: das der thronenden Madonna, ehemals in S. Zaccaria, jetzt in der Accademia, dann die Vermählung der hl. Katharina, endlich die Santa Conversazione dreier männlicher Heiligen in der Brera (Abb. 21, 23). Indem wir diese Bilder betrachten, finden wir Anlaß, auf einige Züge aufmerksam zu machen, die bisher unerwähnt blieben.

Das Altarbild aus S. Zaccaria zeigt die Madonna mit dem Kind hoch thronend vor einer Nische mit dem hl. Josef zu ihrer Linken. Unten, um einen steinernen Sockel gruppiert, links Franziskus und die hl. Justina, rechts Hieronymus. Auf dem Sockel steht, dem Betrachter den Rücken zuwendend, der Johannesknabe; er stützt sich mit dem linken Ärmchen auf die Hand des Franziskus und schaut empor zur Heiligen Familie.

Das Bild ist eine sehr geistvolle Umdeutung der alten schlichten Santa Conversazione in die gewählte Kunstsprache des späteren 16. Jahrhunderts. Wiederum fällt Veroneses Eigentümlichkeit auf, einen Inhalt einfach und natürlich aufzufassen und ihn dabei mit bewußter Kunst fast raffiniert zu gestalten. Die Santa Conversazione des 15. Jahrhunderts war streng symmetrisch und zentral-perspektivisch komponiert; in einer Apsis oder überdeckten Halle in der Mitte thronend die Madonna oder der Titelheilige der Kirche, zu beiden Seiten feierlich still assistierende Heilige. Diese symmetrische Ordnung hatte Tizian in der Pesaro-Madonna auf großartige Weise überwunden; eine bewegte, betont asymmetrische Komposition entsprach dem mächtigen rauschenden



Lebensgefühl des frühen 16. Jahrhunderts. Die Pesaro-Madonna ist eine der großen Schöpfungen der italienischen Kunst, deren in einfachen starken Kontrasten freiströmendes Motiv immer wieder die Maler angeregt hat. Auch Veroneses Altar der Vermählung der hl. Katharina ist ohne dieses Vorbild nicht zu denken. Aber Veronese und seine Zeit sind nicht dadurch bedeutend, daß sie, gleich der Generation Tizians, mit ganz neuen Lösungen bahnbrechend wirken; ihre Lösungen gehen mehr nach dem Sublimen, nach der kostbar schönen Nuance; und zwar am meisten da, wo sie, wie eben im Altarbild, an eine große und reiche Tradition anknüpfen. So sehen wir in Veroneses Altar aus S. Zaccaria nicht das große Pathos der Pesaro-Madonna weiterleben, sondern in sehr eigener Weise den alten Quattrocentogedanken der Symmetrie mit dem Asymmetrischen sich verbinden. Die Heiligen unten sind mit leichter Verschiebung nach rechts symmetrisch angeordnet, und dieses Verschieben führt mit leisem Akzent hinauf zur Madonna, die so weit an den rechten Bildrand gerückt ist, daß Josef bereits davon überschritten wird. Dafür aber thront Maria wieder wie in der alten Santa Conversazione frontal. So ergibt sich etwas ausgesprochen Reizvolles, das weder mit der Strenge des 15. Jahrhunderts noch mit Tizians Kaskadenmotiv übereinstimmt: eine große stille Feierlichkeit, durchzogen von einem zarten, schwärmerisch andächtigen Spiel von Beziehungen, in dem jede Bewegung und jeder Blick in ihrem Wert bestimmt und differenziert zur Geltung kommen. Das Ganze trifft uns, wie nur wenige Altarbilder Paolos, mit ausgebreiteter, großformiger Ruhe und wenigen starken Farben; alsbald aber ist man aufgefordert, das wunderbar abgewogene plastische Zusammenspiel der Gebärden, der Falten und der Umrisse zu genießen.

Aber man wird bei diesem Bilde nicht nur von den Figuren sprechen. Mit Nachdruck werden wir auf die Architektur aufmerksam gemacht. Auch hier spüren wir jene Feinheit, wie sie einem geschmackvollen Geist in einer wählerischen und bewußten Zeit eigen sein kann. Die uns von so vielen Bildern her vertrauten architektonischen Elemente, Sockel, Säule, Nische, stehen in einem ganz besonderen Verhältnisse zu den Figuren und zum Bilde. Indem wir nicht eigentlich einen architektonischen Zusammenhang gewahren, sondern jeden Teil für sich, sind wir von vornherein geneigt, diese Teile wichtig zu nehmen. Und so hat es Veronese auch wohl gemeint. Wir sehen das Kantige des Sockels, das Vertiefte der Nische, das sich Vorwölbende der Säule, und wir bringen diese Grundtatsachen mit der Bewegung und der Körperlichkeit der Figuren zusammen. Wir sehen weiter das rein Vertikale der Säule mit ihren vielen Kannelüren, und wir finden, daß dadurch ebenso sehr das Hohe und Erhöhte der Maria betont wird, wie auch – durch Kontrast – ihr ruhevolleres Sitzen, um welches sich ein von Putten gehaltener Vorhang spannt. Der Sockel gibt in seinem Gesims eine reine Horizontale, die zur Vertikalen der Säule in einem betonten und klaren Verhältnis steht. Ein schmales, schön gerahmtes, hochrechteckiges Feld von buntem Marmor erscheint auf der Vorderseite; es bringt uns das Edle eines Formats an sich zur Geltung, und wir beziehen es in seiner Sammlung auf das Ausgedehnte der ganzen großen Tafel. Die Vorderseite des Sockels ist annähernd dem Bildformat proportional. Wir sind überzeugt, daß dieses Verhältnis zusammen mit dem marmornen Bildfeld wesentlich zum feierlichen Eindruck der Komposition beiträgt. Auch die Figuren und ihre Gebärden messen wir an diesen bestimmten und reinen Verhältnissen. Zu Form und Proportion gesellt sich das kostbar Bearbeitete des Steins und die noch größere Köstlichkeit des schwarzgoldenen Brokates in der Nische hinter der Madonna. Während Maria selbst schlicht gekleidet ist und auch in ihrem Wesen und in ihrer Erscheinung nicht das mindeste von Raffinement sich kundgibt, ist der Brokat geradezu ein artistisches Meisterstück, in der Farbe wie im Muster und im Ausschnitt. Brokate kommen bei Veronese oft vor, so oft, daß es zu einer Charakteristik seiner Kunst gehört, näher darauf einzugehen. Wir tun dies um so lieber,





Abb. 21. Thronende Madonna, Venedig, Accademia





Abb. 22. Hl. Helena. Vatikan, Pinakothek

als wir uns nicht bei der landläufigen Ansicht beruhigen können, diese Brokate seien eben nur ein Ausdruck der Üppigkeit und Prachtliebe unseres Malers.

Schon die Venezianer des 15. Jahrhunderts haben gern Brokate gemalt, und es wäre vor allem an Crivelli und an Carpaccio zu erinnern. Der ohnehin zum Kunstgewerblichen, zu Edelsteinen, schwerem, hartem und kaltem Prunk neigende Crivelli hat auch in den brokatenen Stoffen das Raffinierte betont. Er gibt sie nicht als Maler wieder, sondern als wenn er selbst ein Meister kunstgewerblichen Fleißes wäre, also gezikelt, genau, detailliert, ohne malerische Freiheit. Und mit der malerischen fehlt auch die seelische Freiheit. Die Brokate lasten auf den Menschen, umschließen sie hart und steif. Diese selbst bekommen etwas Gekünsteltes mit ihren eckigen Bewegungen, ihren bleichen Mienen, ihrem metallenen Haar. Ganz anders Carpaccio! Er hat mit dem unbefangenen Auge des echten Malers das Augenfest der schönen

Stoffe auf sich wirken lassen, ohne uns an den mühseligen Fleiß, an den Wert, an das Außergewöhnliche dieser Dinge zu mahnen. Seine Stoffe sind schön und leicht wie Blumen, während umgekehrt bei Crivelli auch Blumen und Früchte wie gemacht aussehen.

Veronese knüpft an Carpaccio an, wobei überhaupt zu fragen wäre, ob er sich diesen Meister, der ihm unter allen Quattrocentomalern koloristisch am nächsten steht, nicht öfters angeschaut hat. Auch er sieht die herrlichen Brokate – wie viele mag er erst selber auf seinen Bildern geschaffen haben – mit dem reinen Auge des Malers, als Konfigurationen von Formen und Farben, ohne die Menschen, die diese Stoffe tragen und uns Betrachter mit Vorstellungen von Schwere, Wert und Prunk zu belasten. Seine Phantasie und sein nobler Geschmack bewähren sich hier besonders schön; er gibt das Reiche und Kostbare, niemals das Überladene. Aber Veronese geht doch auch über Carpaccios Augenlust an so schönen Dingen in manchem Betracht hinaus. Abermals wird im Sinnlichen ein Sittliches und Geistiges deutlich. Für Carpaccio ist ein Brokat ein *Stoff*, d. h. Form und Farbe des Musters sind Eigenschaften des Stoffes. Das entspricht der Vorstellungsart des 15. Jahrhunderts. In derselben Weise faßt das Quattrocento Fenster und Türen als Eigenschaften eines Hauses auf. Bei Veronese dagegen ist der Brokatstoff ein Anlaß, besonders schöne und freispielende Muster zu zeigen. Das Muster ist nicht in dem Maße wie bei einem Quattrocentomeister an die Tatsache des Stoffes gebunden, es nimmt mehr teil an der übergeordneten und geistigeren Kategorie Ornament. An dem Altar von S. Zaccaria ist das ohne weiteres zu sehen. Durch das groß Geformte aber tritt dies Ornament auch zur Architektur in Beziehung, etwa die beiden





Abb. 23. Santa Conversazione. Mailand, Brera



Halbkreise oben links und rechts zu der Halbsäule, die ja halbkreisförmigen Querschnitt hat. Die Beziehung aller dieser Dinge aufeinander in der Kategorie Form und Farbe wird weiter dadurch begünstigt, daß die Architektur, wie wir ja gesehen haben, ihre Teile nicht mehr der Tatsache eines Gebäudes oder einer Apsis unterordnet, sondern in ihren Elementen auftritt, und zwar nach allgemein statischen Gesetzen, aber im freien Spiel der Phantasie vom Künstler in das Bildganze einbezogen wird. Es triumphiert also das geistige Prinzip über das Stoffliche. Dies auszusprechen scheint uns wichtig, da Veronese in dieser Hinsicht völlig verkannt zu werden pflegt. Auf alle Stoffe, die Veronese malt, läßt sich diese Erkenntnis sinngemäß anwenden. Auf diese Weise wird es möglich, daß der Brokat, den eine schöne Frau oder ein Heiliger auf Veroneses Bildern trägt, nicht nur ein kostbarer Schmuck und eine Augenlust ist – dieses beides soll keineswegs übergangen oder unterschätzt werden –, sondern zugleich ein Sinnbild geistigen und seelischen Wesens. Wenn auf dem Altarbild der Vermählung der hl. Katharina die Heilige in ihrem blonden Haar, ihrem Schmuck, ihrem wunderbaren Silberbrokat mit schwarzem und blauem Muster vor der Madonna erscheint, so ist gerade auch in dieser Farbzusammenstellung und in diesem Muster das Beseligte, Bewegte, hold Verwirrte des jungen Weibes ausgedrückt. Die Empfindung spielt in die Schönheit hinein; sie kontrastiert mit der Ruhe der schlicht gekleideten Madonna. Wir erwähnten schon einmal, daß die heiligsten Personen selbst niemals in Brokat erscheinen. Zwei der schönsten Beispiele für den Ausdruck der Empfindung und des Gedankens in aller ihrer blütenhaften Leichtigkeit sind „Der Traum der hl. Helena“ (Vatikan) und die Santa Conversazione in der Brera (Abb. 22, 23). Es ist eben nicht nur an dem, daß die Kaiserin kostbar gekleidet ist, sondern ganz eigentlich das Schwebende, vor ihr Aufsteigende des Traumes wird uns in der Schönheit ihres weiß-blauen Brokates, in dem großen schwarzen Muster auf goldenem Grunde, wie es der Teppich im Hintergrunde zeigt, anschaulich. Wozu noch die Lichter kommen, die ganz leicht über das Gesicht und die Gestalt spielen und einiges Erdbeerrot am Umschlag ihres Mantels erschimmern lassen.

Die Santa Conversazione in der Brera zeigt drei männliche Heilige in still meditierendes Lesen versunken. In einer Nische, die von zwei Serpentinaulen flankiert ist, thronen auf hohem Steinsockel Antonius Abbas in Mitra und Ornat. Unten zu beiden Seiten die Heiligen Cornelius und Cyprian, auch sie im Ornat. Die Rückkehr zur Zentralkomposition des Quattrocento scheint hier vollkommen. Wieder aber durchdringt feinste Bewegung die Strenge. Alle drei Heiligen richten ihre Blicke auf ein Buch, das ein Page-Chorknabe, als anmutiges Leseputz, vor dem linken Heiligen aufgeschlagen hält. Ein zweiter wird ganz links, einen Kreuzstab haltend und auf den Thronenden schauend, sichtbar. Man kann zum Preise dieses Bildes nicht genug Rühmendes sagen; es ist mit das Mildeste, Gedäpfteste, Ausgewogenste, was Paolo gemalt hat; eine unvergleichliche Umdeutung des alten, den Venezianern so angemessenen Typs in die reife Kunst und zarte Empfindung einer andern, differenzierteren Zeit. Welcher Kontrast zwischen dem zierlichen, nach der Mode knapp gekleideten Knaben, seiner Grazie und leichten Koketterie – er wendet seinen Blick auf uns – und den drei würdigen heiligen Männern, ihrer weiten verhüllenden Gewandung, ihren vom Geist geformten Gesichtern, ihrer stillen Sammlung. Und alle drei schließen sich im Gegensatz zu der kapriziösen Beweglichkeit des Pagen im Umriß zusammen, zu einer Form, ähnlich der Mitra, die Antonius Abbas trägt. Nun aber Stoffe, Muster und Farbe! Der Knabe in seiner rein körperlichen Agilität erscheint als dunkle Silhouette in tiefblaugrünem Kostüm, das von feinen Goldstreifen durchzogen ist. Die Heiligen aber, die heiligen, weltabgewandten Männer, sind auf das kostbarste angetan: Blaugrün und Rotviolett der in großen Ranken gemusterte Brokat des Thronenden, Karmoisin mit goldenem Muster der des rechten Heiligen, in Weiß





Abb. 24. Johannes der Täufer. Rom, Galleria Borghese





Abb. 25. Johannes der Täufer (Detail). Rom, Galleria Borghese

und Gold der linke. Wie die drei in ihrem Sinnen geeint sind und doch jeder auf seine Art sinnt, so klingt auch mit wechselnder Zusammenstellung und verschiedenem Ornament die Farbe von einem zum anderen. In dem Fließenden und dann wieder sich Konfigurierenden der Muster sehen wir uns hingewiesen auf das Wesen des menschlichen Sinnens und Denkens: die stete Bewegung des Geistes gewinnt je und je in festen Begriffen Gestalt. Wie dann weiterhin nichts auf dem Bilde ohne Bedeutung ist, wie das Geäder der Säulen und des Sockels die Brokate aufnimmt, wie die Papsttiara zum Inbegriff der festesten Form wird und das gemeißelte Engelköpfchen vorn am Sockel uns das lebendig Bewegte der Menschen zum Bewußtsein bringt, dies alles möge man sich angesichts eines solchen Kunstwerkes wohl vor Augen führen. Die Kirche aber hätte allen Grund, Veronese dankbar zu sein; denn niemand hat so wie er ihre Pracht anerkannt und durch ein feines und edles Menschentum vergeistigt.

## IX. EINIGE BILDER, AUF DIE DER VERFASSER NICHT GERNE VERZICHTET

In den vorangehenden Abschnitten wurde Veroneses Kunst nach inhaltlich bestimmten Gruppen betrachtet und dabei an einer Anzahl mit Bedacht ausgewählter Bilder manches erörtert, was sich zwanglos und sinngemäß an dieser oder jener Stelle einordnen ließ. Es versteht sich von selbst, daß nicht alle seine Bilder unter diese Gruppen fallen. Einige, die dem Verfasser besonders bedeutend und schön vorkommen, sollen jetzt noch betrachtet werden. Auch dabei wird sich Gelegenheit finden, einiges Allgemeine daran anzuknüpfen.

In der Galerie Borghese hängt ein Bild, das „Ecce agnus dei“ darstellend, welches merkwürdigerweise früher dem Zelotti zugeschrieben und nicht beachtet wurde (Abb. 24, 25). Auch heute, nachdem man es mit Recht als ein Werk Veroneses anerkannt hat, wird es, wenigstens vom größeren Publikum, kaum gewürdigt. Correggios „Danae“ an der gegenüberliegenden Wand und Tizians „Himmlische und irdische Liebe“ im anstoßenden Saale ziehen alle Aufmerksamkeit auf sich. Und doch kann Paolos Bild sehr wohl neben jenen berühmten Meisterwerken bestehen, wenn nicht durch die Kraft des Genies, so doch durch seine dekorative Schönheit und empfindsame Geistigkeit. Vor allem aber kann dem Betrachter das vollendete Gleichmaß Veronesescher Flächenfüllung deutlich werden. Alle Formen und Farben, die nahen und die fernen, Mensch, Baum und Himmel, sind gleichmäßig und gleichwertig Teile des Bildes. Dieses Gleichmaß duldet keine starken



Akzente, aber es verlangt die sicherste Herrschaft über die Nuance. Es verleiht dem Bilde das vornehm Gehaltene und Gedämpfte, wie wir es schon mehrere Male an der Kunst Veroneses hervorgehoben haben. Es fügt endlich, um auch dieses noch einmal zu sagen, den einzelnen Menschen in das Überordnende des Geschehens, mehr noch vielleicht in das der Übereinstimmung im Geiste ein.

Denn dieses kommt hier zum Ausdruck: das *Wort* des Täufers – wie nahe ist das Schriftband mit dem „Ecce“ seinem Munde; so nahe wie auf der Dresdner „Hochzeit zu Kana“ das Antlitz Christi der Schale mit dem Wein – das Wort des Täufers also, das in seinen Zuhörern widerklingt. Es wird begleitet von der großen, auf Christusweisenden Gebärde. Wort und Gebärde, Geist und Erscheinung erfüllen das Bild und bestimmen seine Gestalt. Die Erscheinung aber ist über das Deutliche des Inhalts gesteigert. Bei aller Kraft ist die Gebärde nicht wie im 17. Jahrhundert drastisch; sie bleibt vollkommen durch Rhythmus und künstlerisches Spiel gebunden. Die Gebärde des Täufers nach rückwärts auf Christus und die Wendung seines Kopfes zu den Zuhörern, wobei er einen Schritt nach vorn tut, geben dem ganzen Körper großen Reichtum an Bewegungsachsen und einen fast tänzerischen Schwung. Der schräge Baumstamm dahinter nimmt die Bewegung auf; in zwei entfernteren klingt sie parallel ab. Des Täufers Bewegung wird, wie in einem Contretanz, von dem jüngsten der drei männlichen Zuhörer, der uns den Rücken zudreht, gespiegelt. Neben diesem Jüngling kniet eine junge Mutter mit ihrem Kind am Boden; ihre Wendung zu Johannes ist zwar inhaltlich durch das Aufmerken begründet; im ganzen aber wirkt die Gestalt betont künstlerisch. Nun hat diese Frau in ihrem Gewand ein liches Lilarot, ein Rosa eher; es kehrt noch heller im Gewand Christi wieder. Die nächste und die fernste Figur sind unmittelbar aufeinander bezogen, die eine am rechten, Christus am linken Bildrande. Eine große Tiefenbewegung geht durch das Bild; in ihrer Mitte Johannes, einbezogen in die Richtung, aber ihre Ausschließlichkeit in eine das Bild allseitig erfassende Bewegung umwandelnd.

Dies das reiche und doch auf den ersten Blick übersichtliche rhythmische Spiel. Es scheint uns möglich, daß hier Veronese durch Tintoretto beeinflusst wurde; wir möchten das Bild in die spätere Zeit des Malers datieren, in der mehr als einmal die Berührung mit dem Rivalen spürbar wird. Aber Veroneses Rhythmik geht nie so weit, daß sie den eigentlich menschlichen Ausdruck und das freie Spiel der Glieder übertönt und sich selbst zum Träger von Ausdruck und Bewegung macht. Der Schwung wird nicht wie bei Tintoretto mitreißend und überwältigend; wir schenken jeder einzelnen Figur große Aufmerksamkeit. Und gerade in dieser Hinsicht hat das Bild viel zu sagen. Obgleich Christus am entferntesten ist, fällt unser Blick sofort auf ihn; ganz milde Hoheit seine Erscheinung, aber auch ganz Bestimmtheit und Notwendigkeit. Er naht sich wie das Schicksal der Welt, er schreitet im Geschlossenen seiner Göttlichkeit. Die Bäume neigen sich vor ihm, und es neigen sich auch die beiden herrlichen weiblichen Gestalten, die an den Stämmen ruhen. Mit Absicht sprechen wir von weiblichen Gestalten, um das Unpersönliche, das ihnen eignet, zu charakterisieren. Wie die Bäume sind es Gattungswesen, die ganze Welt vertretend, die sich vor dem Heiland neigt, in seiner Lehre und in seinem Banne lebt. Auch hier besteht eine gewisse Berührung mit Tintoretto; doch der Bann Tintoretts ist mystischer Zauber, der Veroneses Gedanke und Empfindung. Vorne aber, bei den drei Zuhörern, zu denen Johannes spricht, sehen wir die Wirkung seiner Worte. Ein Greis, ein dunkelbärtiger Mann, ein Jüngling; wie ein Anklang an Giorgiones „Drei Philosophen“. An jedes Alter richtet sich die Botschaft: der Greis empfängt sie in stillem Sinnen, der Mann aktiv und sprechend, der Jüngling schwärmerisch. Daher auch wieder sein Gewand in Form und Farbe etwas Fließendes hat, bläulich mit bräunlichem Muster, während der schwarzbärtige Mann auf den ruhigen, festen Klang von Grün und Rot





Abb. 26. Taufe Christi. Mailand, Brera

gestimmt ist; und das Rot akzentuiert die Bewegung der Hand. Die Kniende vorne ist durch ihr Kind in Anspruch genommen und vernimmt nur nebenbei und überrascht aufhorchend die Worte des Täufers. Sie steht am wenigsten im Banne, ist beschäftigt; daher bildet sie auch seelisch den größten Gegensatz zu Christus. Wie aber diese beiden Figuren künstlerisch nicht nur gegensätzlich sind, sondern durch den Gleichklang der Farbe auch miteinander verbunden, so sind sie es auch seelisch. In ihrem irdischen Tun ist die junge Mutter ebenso geschlossen wie Christus in seinem göttlichen Wandel.

Das Bild der Borghesegalerie gibt als Umgebung der Figuren nur Landschaft, eine in der Farbe gedämpfte Landschaft, in der sandfarbene, braune bis graubraune Töne überwiegen, wobei freilich ein kräftiges liches Grün an einigen Stellen nicht fehlt. Haar und Fell des Täufers sind dem Braun des Baumstammes dahinter fast gleich; die Fleischtöne und das gedämpfte und doch volle Rot seines Mantels fügen sich ganz ein. Auch der Himmel ist – ohne jegliches Blau – auf matte gelbliche Töne gestimmt. Die ganze Landschaft in Form und Farbe geht mit dem Seelischen zusammen und verbindet damit einen großen, offen ausgebreiteten dekorativen Zug, der wiederum dem Seelischen zugute kommt. An dieses, wie wir vermuten, eher späte Bild lassen sich andere anschließen, die sicherlich spät sind und in denen allen die Figuren mit großgeformter und großbewegter Landschaft zusammenklingen. Veronese wendet sich in seinen späteren Jahren von der architektonischen zu der landschaftlichen Szenerie. Der abgetönte, von Wolken durchzogene Himmel, die nachgebenden Umrisse der Stämme und Blätter, die Schwingungen des Bodens, dies alles mag der elegischen, innigen, gelegentlich wie überschatteten Gemütsart seiner letzten Jahre mehr zugesagt haben als das Feste des Steins und das kunstvolle Menschenwerk der Architektur. Selbst in den beiden Schlachtenbildern in der Sala del gran Consiglio überwiegt dieses sanfte abendliche Landschaftswesen; wir nennen ferner das als breiter Vierpaß gerahmte dekorativ großartige Deckenbild mit der Stigmatisation des hl. Franz (Venedig, Akademie), ganz in Blaugrau und Hellbraun gehalten, dann das große Breitbild der Taufe Christi in der Brera und das berühmte der Ent-





Abb. 27. Taufe Christi (Detail). Mailand, Brera

führung der Europa, das sich jetzt im Anticollégio des Dogenpalastes befindet. Auch das sehr schöne, juwelenhaft kostbare und doch malerisch offene Bildchen mit der Findung Mosis im Prado gehört hierher, die Darstellung desselben Themas in Dresden und der „Barmherzige Samariter“ ebendort.

Der „Raub der Europa“ und die „Taufe Christi“ sind gewißlich Bilder, die im Thema nicht das geringste miteinander zu tun haben. Aber doch ist ihnen als Spätwerken Veroneses manches gemeinsam. Kompositionell: die Anordnung des Vorganges im Vordergrunde auf der linken Bildseite, und zwar in zentrierender Gruppierung und so, daß ein Kranz kräftiger Gewandfarben sich von dem warmen Braun großer Bäume abhebt. Auf der rechten Seite aber gibt es einen Ausblick, den blauen Himmel und Wiederkehr der Hauptfiguren im kleineren Maßstabe des Entferntseins. See-



lisch sind beide Darstellungen abgestimmt auf innige, zärtlich erregte Empfindung, auf das Erschauern unter göttlicher Gnade und Huld. Man nenne das nicht blasphemisch. Das 16. Jahrhundert hat es vermocht, auf seltsame, jedoch echte Weise heidnische Mythologie und christliche Überlieferung harmonisch zu verbinden, indem es in beiden Sphären seiner Beziehung zum Leben Ausdruck gab. Bei Tizian vollzieht sich das im Bereich des Naturhaften und Heldischen. Wenn er den Raub der Europa malt, so gibt das eine großartige Entfaltung von Kräften. Im dramatisch Mächtigen und ursprünglich Lebendigen begegnen sich die heidnische und die christliche Welt. Bei Paolo erfolgt die Begegnung in der überströmenden Empfindung des weit sich öffnenden Gemütes und in ausgesuchter Schönheit. Seine Europa ist ein schönes junges Weib, nicht mythisch nackt, sondern reich geschmückt und in köstlichem Goldbrokat, umgeben von Dienerinnen, die ihr behilflich sind, sich dem Rücken des göttlichen Stiers in Seligkeit anzuvertrauen. Amoretten mit Kränzen umspielen ihr Haupt und bringen das Beschwingte der Entführung schon in diese Szene der hochzeitlichen Vorbereitung, das dann als Aufbruch über das Meer noch zweimal vor uns auftaucht.

Nicht minder überzeugend, wenn schon auf andere Weise, vereinigt das Bild der Taufe Christi mehrere Vorgänge in großbewegter Baumlandschaft (Abb. 26, 27). Aber hier gibt die Abfolge des Geschehens Veronese Gelegenheit zu einem sehr bedeutenden Kontrast. Auf die Taufe folgt die Versuchung. Links sehen wir Christus im heilig braunen Dämmer des schützenden Waldes im Segen der goldenen göttlichen Strahlen. Der Täufer neigt sich zu ihm hernieder, Engel umgeben ihn. Ganz in der Sphäre, die ihm dient, ist der Heiland wie schutzlos entblößt. Die Bewegung des Körpers kündigt von stärkster Ergriffenheit, das Haupt beugt sich unter der himmlischen Gnade, tränenfeucht wendet sich der Blick nach oben. Aus dem Schutze seines Reiches, das nicht von dieser Welt ist, tritt Christus dem Feinde, dem Versucher gegenüber. Dieser naht sich nicht als häßlicher Teufel, sondern als Mensch, dabei schattenhaft unheimlich, eingehüllt in ein graues Gewand. Matt ist das Grün der Bäume, kühl das Blau des Himmels, und in fahlem Grün dehnt sich am Horizont die große Stadt mit weltlicher, wie abgestorbener Pracht der Gebäude. „Und zeigte ihm alle Reiche der Welt und ihre Herrlichkeit.“ Christus aber, eben noch der Erschütterung der Taufe hingegeben, weist den Versucher von sich. Nicht mit Pathos und zürnender Gebärde, sondern ruhig, fast milde. Aber die Milde ist unerschütterlich und unnahbar. Am geschlossenen Umriß, am Rund der Aureole, am lichten Rosa und Blau des Gewandes werden alle Versuchungen zunichte.

Der Verfasser hatte die Absicht, seine Studie mit einer ausführlichen Betrachtung über Veroneses Farbe zu schließen. Dieses letzte Kapitel sollte im September 1939 in Venedig geschrieben werden. Der Ausbruch des Krieges trat dazwischen. Ich hätte freilich auch aus der Erinnerung so vieler früherer Reisen etwas zustande bringen können; doch es schien mir richtiger, zu verzichten. Denn nach dem Erinnerungsbild wäre ich nicht wesentlich über die Bemerkungen hinausgekommen, die bereits in meinem 1935 erschienenen „Tizian“ über Paolos Kolorit niedergeschrieben wurden.