

Vorwort

Die Jahresmappen „Meisterwerke der Kunst“ erscheinen 1996 in der 44. Folge. Der den Bildmappen beiliegende Text unterstützt den Leser bei der Bildbetrachtung und erleichtert ihm den Weg zu einem eigenen Bildverständnis.

Um zusätzliche Textquellen zu erschließen, werden beginnend mit der Folge 26/1978 zusätzlich „Quellen und Texte“ zur jeweiligen Kunstmappe herausgegeben, die den Textteil der Kunstmappe gezielt ergänzen:

- Selbstzeugnisse des Künstlers
(zum Bild, zur Zeit und evtl. zur Gruppe, in der er arbeitet)
- Texte zu Person und Werk eines Künstlers
(von Autoren aus seiner Zeit und aus heutiger Sicht)
- Zeugnisse zur Epoche
- Texte zur Erhellung des historischen Hintergrunds und
- Hinweise auf Parallelercheinungen (in Literatur und Musik).

Das vorliegende Heft umfaßt nur einige der o. a. Inhaltsbereiche. Die getroffene Auswahl mag willkürlich erscheinen. Aber wir meinen, daß die ausgewählten, teilweise sehr langen Textzitate die Aussagen der Kunstmappe ergänzen und den Lehrer bei seiner Unterrichtsvorbereitung spürbar zu stützen vermögen.

Die zusätzlichen Texte sind vor allem für die Hand des Kunsterziehers gedacht, als Handreichungen für den Unterricht.

Die Oberstufe in den Gymnasien ermöglicht in Grundkursen und insbesondere in Leistungskursen eine intensivere Auseinandersetzung der Schüler mit Kunstwerken. Dafür ist Arbeitsmaterial erforderlich. Das Bildmaterial und der Textteil der Kunstmappen bieten sich an als Arbeitsmaterial in allen Schularten. Darüber hinaus können im Unterricht der gymnasialen Oberstufe auch die Quellenhefte als Schülertexte verwendet werden; in ihnen werden Wissen und Einsichten vermittelt: Sie enthalten kontrastierende Stellungnahmen, sie regen zu weiterem Lesen und Arbeiten an, und sie vermögen das Werk des Künstlers oder die Epoche der Entstehung des Werkes unter verschiedenen Perspektiven zu erhellen.

Zur Arbeit der Schüler mit den Texten sollten aber vom unterrichtenden Lehrer Arbeitsanleitungen (z. B. in Form von Fragen) gegeben werden, so daß der Schüler den Quellentexten nicht hilflos gegenübersteht und sie nur liest, sondern mit ihnen zu arbeiten lernt.

Im Sinne einer knappen, das Wesentliche betonenden Zusammenfassung wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen. Aus Gründen der Lesbarkeit wurden diese Stellen nicht jeweils besonders gekennzeichnet.

1 Zu PAOLO CALIARI gen. VERONESE

1.1 Christian Lenz: *Veroneses Bildarchitektur*

»Die Hochzeit zu Kana«, Louvre

Dieses Werk, das 1562/63 für die Stirnwand des Refektoriums von S. Giorgio Maggiore gemalt worden ist, hat Veronese als erstes in sich symmetrisch gegliedert.

Wieder ist die Teilung dreifach: Auf einem großen Platz steht die Festtafel in Form eines eckigen, nach vorn offenen U. Sie wird hinten von einer höheren Terrasse mit zwei seitlichen Treppen umfassen. Darüber geht der Blick zum lichten Wolkenhimmel.

Dieser große Mittelteil der symmetrischen Gruppe wird seitlich in jeder seiner Zonen von Säulengruppen verschiedener Ordnungen begleitet, die sich als Teile von Palastfassaden erschließen lassen. Vergleichbar mit der frühen »Verkündigung« sind also: die doppelte Dreiteilung – einmal nach der Breite, zum andern nach der Tiefe; die große Bedeutung der Säulen innerhalb der Symmetrie; der unsymmetrische Akzent innerhalb des großen Gefüges, den hier der seitlich versetzte Turm vor dem Wolkenhimmel, auf der »Verkündigung« die Wolke darstellt.

Die deutlichsten Unterschiede: Es werden nicht streng gerahmte Teile – Bilder – gegeneinander abgewogen. Das Gewicht der Architektur liegt an den Seiten. Von einem mittleren Teil kann man kaum mit der gleichen Berechtigung wie bei der »Verkündigung« sprechen, weil sich die Festgesellschaft über die ganze Breite des Bildes erstreckt und weil die auftauchenden Säulen ihr gegenüber zu unselbständig erscheinen. Diese Säulen sind mehr prächtiger Rahmen, als daß sie entsprechend dem Gartentor zu den Figuren in ein besonderes Spannungsverhältnis träten.

Die symmetrische Ordnung ist zwar vorhanden, aber sie tritt nicht mehr so radikal hervor. Der Rhythmus ist differenzierter. Die dreiteilige Symmetrie wirkt geheimer in der innigen Verbindung der Festgesellschaft mit den Formen, die die Szene ordnen. Wir bemerken sie sowohl an der Form der Tafel und der Terrasse mit den Treppen, als auch in der Balustrade, bis in die Gruppierung der Figuren selbst. Unter diesen wiederholen nicht nur die Sitzenden die symmetrische Tafelform, sondern die beiden Schenken rechts und links, wie auch zwei höher stehende Bedienstete neben ihnen und die Gäste an der langen Tafel, besonders Christus mit seinen Nächsten – diese alle sind symmetrisch gruppiert.

Indem das Bild trotz seiner Fülle von einer solchen Ordnung durchwirkt wird, bekommt natürlich die Mitte eine hervorragende Bedeutung. Auf der Mittelachse befindet sich Christus.

Veronese arbeitet hier also mit einer wesentlich verfeinerteren Gliederung als bei der »Verkündigung«. Diese Verfeinerung ist sowohl am Material der Architektur, am differenzierteren Rhythmus, an einer erweiterten Hierarchie der symmetrischen Gruppen, als auch an deren mannigfaltigeren Verknüpfungen nachzuweisen.

»Die Hochzeit zu Kana« ehemals Venedig, S. Giorgio Maggiore, 1562/63

»Die Hochzeit zu Kana« ist ihrem Thema entsprechend mit größerem Aufwand dargestellt als »Das Gastmahl im Hause Simons«. Das Bild nahm ursprünglich die Stirnwand in Palladios Refektorium ein und hatte damit einen hervorragenden, seine Wirkung steigenden Ort.

Der Bildaufbau ist streng symmetrisch. Die breite, tricliniumsförmig angeordnete Tafel im Vordergrund wird von Kolonnaden toskanischer Ordnung, die vom Bildrand überschritten werden, und Balustraden kurzer Treppen eingefasst. Die Treppen führen auf eine höher gelegene Terrasse. Deren Verlauf quer über das Bild wird durch eine Balustrade markiert. Kolonnaden und Treppenbalustraden grenzen einen besonderen, hofartigen Bezirk aus, in dem das Gastmahl stattfindet. Auf der höher gelegenen Terrasse steigen seitlich Gruppen korinthischer Säulen auf und machen ihrerseits den Niveaunterschied anschaulich. Es sind leichte, schlanke Säulen, die wirkungsvoll mit der schweren Säulenordnung im Vordergrund kontrastieren. Auf diesem höheren Niveau wird das Mahl angerichtet und zubereitet. Auch hier ist eine Tafel aufgestellt, um die Diener und Zuschauer gruppiert sind. Im Hintergrund hat

Veronese als dritten Bezirk einen großen Platz angedeutet, dessen Gestalt sich durch Palastbauten erschließen läßt, die hinter der erhöhten Terrasse aufsteigen und deren Balkone mit Zuschauern besetzt sind. Ein dreifach gestufter Turm, der nur wenig aus der Bildmitte nach rechts gerückt ist, markiert die hinterste Begrenzung. Über allem weitete sich wieder ein zart bewölkter Himmel.

Genau in der Mitte der Gastmahlstafel sitzt Christus, Maria zu seiner Rechten, dann die Jünger zu seinen beiden Seiten. Die eigentliche Hochzeitsgesellschaft nimmt die vorgezogenen Tische ein. Dort finden sich Vornehme und Herrscher, die bestimmte Personen aus dem Cinquecento portraithaft darstellen. Die Mitte vor der Tafel wird von einer musizierenden Gruppe eingenommen, deren einzelne Figuren wiederum Portraits sind. Es erscheinen in dieser Gruppe die bedeutendsten Maler Venedigs dieser Zeit, Veronese mit seinen Verwandten, Tizian und Tintoretto. Um diese Gruppe herrscht eifriges Treiben der Dienerschaft, an dem vom einfachsten Gehilfen bis zum Mundschenk alle beteiligt sind. Die mannigfaltigen Rangstufen der Gesellschaft werden durch Hunde und Katzen noch vermehrt.

Veronese war für »Die Hochzeit zu Kana« an bestimmte Voraussetzungen gebunden, wozu vor allem das große Format von 6,70 m x 9,90 m gehört. Die Maße ergaben sich durch die Stirnwand. Im Vertrag heißt es ausdrücklich: „... de far un quadro ... di largeza e alteza che si ritrova la fazada ...“ Die Weite des Refektoriums, die Größe des vorgeschriebenen Bildformats zwangen zu einer großzügigen Disposition der Darstellung. Dazu wurde Veronese von den Auftraggebern ermahnt: „... facendo quela quantità di figure che li potrà entrar accomodamente e che si richiede a tale intenzione; ...“

Es sind die riesigen Ausmaße der Leinwand, die Veronese zu seiner streng symmetrischen Bildkonzeption angeregt haben können. Dabei gilt es freilich zu berücksichtigen, daß die symmetrische Komposition des Bildes in der Tradition bei Darstellungen solcher Themen bereits vorbereitet war. Schon im Quattrocento fügte man das Bild in ähnlicher Weise dem Raum ein und verlieh ihm durch strenge Symmetrie eine repräsentative Würde. Auch Veroneses Absicht, das Bild auf die Wände und den Innenraum zu beziehen, ist deutlich zu erkennen, obwohl der Maler nicht mit illusionistischen Mitteln arbeitet. So hat die steinerne Konsolbank keinen Bezug zur Bildarchitektur, auch setzen sich nicht die Wände des Refektoriums im Bild fort, sondern werden durch Säulen, die das lebhaft Geschehen erfassen, ersetzt. Veronese deutet zwar die Achsen und auch die Weite des Refektoriums in seinem Bild an, er fügt es in dieses Achsensystem ein, aber er bindet sich nicht enger an die Architektur des Refektoriums. Das bedeutet: Veronese berücksichtigt den Bestimmungsort seines Gemäldes, ohne ihm dessen besondere ‚Natur‘ als gemalte Leinwand zu nehmen. Für den Raum des Refektoriums hatte das zur Folge, daß einerseits die Stirnwand zwar in besonderer Weise ausgezeichnet wurde, daß aber andererseits sich die Gestalt des Innenraumes durch das Bild nicht wesentlich änderte.

Die im Zusammenhang mit der »Hochzeit zu Kana« von Hetzer angeführten Gemälde der älteren Tradition können nur mit Einschränkung als Vorbilder herangezogen werden, weil es sich dort fast immer um Abendmahlsdarstellungen in Innenräumen handelt. Dagegen ist das Thema »Hochzeit zu Kana« in offener Bildarchitektur schon von Garofalo, Francesco Salviati und Callisto Piazza da Lodi dargestellt worden. Garofalo mit seinem Bild in der Eremitage und Salviati mit seinem in S. Salvatore in Lauro zeigen freilich nur eine entfernte Verwandtschaft mit Veroneses Gastmahl. Vergleichbar aber ist die Stufung des Niveaus, die Ausgrenzung eines gesonderten Bezirkes im Vordergrund für die Hauptszene, vergleichbar ist der freie Durchblick zwischen symmetrisch angeordneter Architektur (auf den angeführten Beispielen sind es jedoch feste Baukörper) und die Öffentlichkeit des Geschehens.

»Die Hochzeit zu Kana« des Callisto Piazza ist 1545 datiert. Sie war im Refektorium von S. Ambrogio zu Mailand angebracht. Callisto Piazzas Gemälde ist im Gegensatz zu den bereits erwähnten Beispielen ein Triptychon. Die Komposition berücksichtigt diese Dreiteiligkeit der Bildform zwar, aber gleichzeitig ist auch die Intention des Malers, das Geschehen an *einem* Ort darzustellen, deutlich erkennbar. Auf der Mitteltafel erscheint ihrer Bedeutung entsprechend die Tischrunde in einer Säulenhalle, während die auf die Vorbereitung des Mahles bezogenen Szenen auf den Seitenflügeln dargestellt sind: Links spielt sich das Geschehen im Freien ab, rechts in einer Halle. Die drei Tafeln sind aber für den Betrachter dadurch verbunden, daß die Säulenhalle des Mittelfeldes hinten ein großes Fenster hat und auf den Seiten geöffnet ist. Dort kommen und gehen mehrere Figuren.

Aber auch Callisto Piazzas Werk kann nicht als direktes Vorbild für Veroneses »Hochzeit zu Kana« angeführt werden. Es gehört vielmehr – ebenso wie die oben besprochenen Beispiele – in einen Veronese vorbereitenden Traditionskreis, der nur allgemein zeigt, in welchem Stadium der Entwicklung Paolo mit der Darstellung dieses Themas einsetzt. Die Auffassung des dargestellten Geschehens als eines öffentlichen und aufwendigen gesell-

schaftlichen Ereignisses, die für Veronese charakteristisch ist, läßt sich bei früheren Darstellungen dieses Themas nur in Ansätzen fassen.

Bedeutsamer für Veroneses Konzeption dürfte das große »Festmahl des Scipio« von Giulio Romano gewesen sein. Zwar ist die Anordnung bei Giulio Romano nicht symmetrisch, aber die zum Mahle geladenen Gäste sitzen wie bei Veronese um eine winklig angeordnete Tafel. Hier wie dort tragen die Diener auf der linken Seite Speisen heran, indem sie zwischen den Säulen seitlich hindurchgehen, hier wie dort finden sich Musikanten, bei Veronese eine sitzende Gruppe, bei Giulio Romano ein Musikantenzug. Ohne auf die vielen sich entsprechenden Einzelfiguren auf beiden Bildern näher einzugehen, kann doch bemerkt werden, daß Giulio Romano und Veronese das Geschehen in ähnlicher Weise festlich und lebhaft darstellen. Entsprechend der unterschiedlichen Thematik aber erscheint es bei Veronese würdiger und repräsentativer als bei Giulio Romano, auf dessen Bild der Tumult ausgelassener Krieger herrscht.

Darstellungen derartig aufwendiger und prächtiger Gastmähler sind aus bestimmten Sitten der Renaissance, aus ihrer Beziehung zu den großen Festbanketten des Cinquecento zu erklären. Diese gehörten meist zum Programm und Zeremoniell großer Feste. Sie wurden vor allem bei offiziellen Empfängen ausländischer Herrscher, bei Krönungen und Hochzeiten veranstaltet. Auch in Venedig fanden zahlreiche Festbankette statt, so anlässlich jeder Dogenwahl, anlässlich von Empfängen, Siegesfeiern (Lepanto) und ebenfalls bei Hochzeiten.

Holt bezieht Veroneses »Hochzeit zu Kana« unmittelbar auf ein historisches Ereignis, die Hochzeit der Zelia Dandola mit dem Dogen Lorenzo Priuli, die 1557 gefeiert wurde. Wenn auch Holts Ansicht hypothetisch bleibt – denn eine unmittelbare Beziehung zwischen Veroneses Bild und einem bestimmten Bankett läßt sich nicht nachweisen –, so ist doch anhand der zeitgenössischen Quellen ein Zusammenhang venezianischer Festbankette mit Veroneses Gastmählern festzustellen.

Veronese hebt das Geschehen – und das wurde bereits bei Besprechung der »Verkündigung« beobachtet – auf die höchste gesellschaftliche Ebene. Das aber heißt bei der Darstellung des Themas „Hochzeit“ für die damalige Zeit: nicht nur im sinnlichen Bereich allgemein höchsten Prunk zu entfalten, sondern gleichzeitig auch die ganze Hierarchie dieses Reichtums darzustellen. Die bunte Mannigfaltigkeit drückt sich sowohl in der Architektur – neben den rötlich-schweren dorischen Säulen erscheinen hellere und leichtere korinthische Säulen – als auch in der Zusammensetzung verschiedenster Figurentypen von unterschiedlichem gesellschaftlichen Rang aus: Neben Männern treten Frauen auf, neben abendländischen Herrschern orientalische, neben weltlichen Fürsten erscheinen geistliche, neben prächtig gekleideten Figuren die schlichtere Gefolgschaft Christi; es gibt die Bedienten und die Bedienenden, die Aufseher des Personals und einfachste Knechte, Zuschauer und Musikanten, Hunde und Katzen. Aus solcher Vielfalt von Architekturmotiven und Figuren ergeben sich optisch qualitativ unterschiedene Reizwirkungen: die Härte des kostbaren Marmors, die schweren und knittrigen, die glatten und flauschigen Kleider aus Brokat, aus glänzendem Atlas und Seide, stumpfere Wolle und Leinen, dazu die Klänge der Musik und der freie Blick in die Weite des fernen Himmels; das alles bietet dem Betrachter eine sinnbetörende Fülle und steigert das dargestellte Geschehen in seiner Wirkung.

Es ist diese äußerst empfindliche und alle Nuancen erfassende Sinnlichkeit, die Veroneses Malerei bestimmt und ihn vor anderen Malern auszeichnet. Jeder Bereich wird eigenst charakterisiert und ordnet sich doch gleichzeitig in das Ganze des Bildgefüges ein.

Inmitten dieser konkreten sinnlichen Fülle aber wird das Wunder der Verwandlung von Wasser in Wein dargestellt. Die Hauptfigur des Bildes ist Christus, durch den das Wunder bewirkt wird. Er ist nicht nur Zentrum der geometrischen Komposition, sitzt nicht nur im Schnittpunkt der perspektivisch fluchtenden Linien, sondern vor allem ist er inhaltlich das Zentrum des Bildes. Dabei ist es für Veronese charakteristisch, daß der Blick nicht wie bei Tintoretto durch die Stellung der Tafel auf Christus gelenkt wird, sondern daß sich die Macht Christi in seiner klaren, repräsentativen Frontalität, seinem erhobenen Haupt und in der Wirkung des Wunders, dem vollen Glase Wein, zeigt. Tintoretto veranschaulicht das Wirken selbst. Bei ihm ist alles dramatisch zugespitzte Handlung, *Ablauf* eines Geschehens. Veroneses Bild wirkt im Vergleich mit Tintoretto zuständig. Das überirdische Geschehen wird nur in feinsten Andeutung vorgetragen, weniger direkt gezeigt. Auf Christus hin aber ist das gesamte Bild konzipiert. Erst durch die Beziehung auf ihn wird die Eigenart der Figuren begriffen, ihre jeweilige Rangstufe im Ganzen des Bildes.

Entsprechend verwendet Veronese auch die Architektur. Die Säulengruppen rahmen die Szene nicht nur, sondern sie begleiten das Geschehen. Das wird um so deutlicher, wenn man in ihnen nicht Bestandteile von Bauwerken sieht, sondern selbständige Formen der Würde und Hoheit.