Werk

Titel: Veronese und Zelotti. Mit dreißig Textabbildungen

Autor: Hadeln, Detlev Freiherr von

Ort: Berlin

Jahr: 1914

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0035|LOG_0023

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

VERONESE UND ZELOTTI

VON DETLEV FREIHERRN VON HADELN

I

Wer sich mit der Jugend und dem Aufstieg Veroneses zum Range eines großen Meisters ernsthaft beschäftigen will, kommt an der Aufgabe nicht vorbei, über eine Persönlichkeit sich klar zu werden, die neben Veronese aufwuchs, über Zelotti. In ihrer Jugend haben beide Künstler öfters zusammen gearbeitet; das hatte zur Folge, daß sie schon frühzeitig miteinander verwechselt wurden. Der Umstand, daß die Hauptwerke des im Grunde leicht zu erkennenden Zelotti abseits von der großen Straße zu suchen sind, hat die Folgen jener Verwechslung immer weiter wachsen lassen. Auf falschen Attributionen wurden wiederum Zuschreibungen gegründet, so daß nun Zelottis angebliches Œuvre in einer neueren Zusammenstellung Werke von Veronese, Salviati, Farinato und Fasolo vereinigt[1]).

Der Versuch, nun über die Jugend Veroneses und über Zelottis Persönlichkeit in ein und derselben Abhandlung Klarheit zu schaffen, hat mit gewissen Schwierigkeiten der Disposition zu rechnen. Es wird nicht immer leicht sein, dem einen Künstler nachzugehen, ohne den anderen dabei aus dem Auge zu verlieren. Doch um die notwendige, deutliche Grenze zwischen Veronese und Zelotti zu ziehen, gibt es, meine ich, kein besseres Mittel als das einer in Parallelen laufenden Untersuchung. Von Veronese soll hier vorwiegend die, wie ich glaube, noch nicht recht bekannte Jugendzeit behandelt werden, in der er allenfalls mit Zelotti verwechselt werden kann, dagegen soll über Zelottis gesamte Tätigkeit im folgenden ein Überblick gegeben werden.

Zunächst sind einige biographisch-chronologische Bemerkungen am Platze. Von Veronese wissen wir, daß er 1528 als Sohn des Steinmetzen Gabriele geboren wurde, dessen Vater Piero wohl nicht sehr viel früher als 1502 aus der Gegend von Como nach Verona eingewandert war[2]). Im Mai 1541 wird in Badiles Hause dessen discipulus seu garzonus Paulus urkundlich erwähnt, und da Veronese gewiß Badiles Schüler war, ist es sehr wahrscheinlich, daß kein anderer als er jener 1541 genannte Lehrling Badiles ist[3]). Schon im Alter von 23 Jahren dekorierte Veronese zusammen mit Ze-

[1]) Vgl. B. Berenson, The north italian painters.

[2]) Vgl. Pietro Caliari, Paolo Veronese, ed. 2, Roma 1909, S. 9ff. und G. Biadego in Atti del R. Istituto veneto, Serie 7, X, S. 99ff., sowie gegen Biadegos These, Veronese sei 1530 geboren, meine Ausführungen in der Kunstchronik, Neue Folge XXII, S. 257ff.

[3]) Pietro Caliari, S. 12, bezog die urkundliche Notiz unbedenklich auf unseren Künstler. Biadego, a. a. O., stellte die Identität in Abrede, doch sind seine Argumente nicht unbedingt stichhaltig. Vgl. meine Gegengründe a. a. O.

lotti, von Sanmichele empfohlen, die Villa Soranza bei Castelfranco [1]), um dann nach Verona zurückzukehren, wo er bald einen Auftrag von dem Kardinal Ercole Gonzaga erhielt. Dieser Fürst hatte nach Giulio Romanos Entwürfen den Dom von Mantua umbauen lassen und nun bei vier jüngeren Veroneser Künstlern je ein Altarbild bestellt, bei Domenico Brusasorzi eine hl. Margarete, bei Battista del Moro eine Magdalena, bei Paolo Farinato einen hl. Martin und schließlich bei Paolo Caliari eine Versuchung des hl. Antonius. Die Bestellung scheint schon 1551 erfolgt zu sein, denn wir besitzen einen von den vier Künstlern an den Kardinal gerichteten Brief vom 11. März 1553, in dem es heißt, die Gemälde seien bereits seit Jahresfrist vollendet. Die Maler baten nun um Abholung der Bilder und um Bezahlung [2]). Bald darauf muß Veronese, wie wir sehen werden, sich nach Venedig begeben haben, wo er mit Zelotti wieder zusammentraf, um mit ihm in den Räumen des Rates der Zehn zu arbeiten. Urkundlich ist Veronese allerdings erst seit dem Januar 1555 in Venedig nachzuweisen [3]); doch da das betreffende Dokument zeigt, daß der Künstler damals bereits festen Wohnsitz in Venedig hatte, gestattet es mindestens für das Jahr 1554 den Rückschluß auf die Anwesenheit Paolos in Venedig, für die wir noch andere, gewichtige Argumente kennen lernen werden. Von da an hat Veronese Venedig nur noch zeitweise verlassen.

Dunkler ist uns bis jetzt die Jugend und das weitere Schicksal Zelottis, doch bei sorgfältigem Sammeln verstreuter Notizen entsteht schließlich ein wenigstens in den Umrissen leidlich präzises Bild.

Bereits bei Namen und Herkunft des Künstlers beginnen die Probleme. In venezianischen und Vicentiner Urkunden, von denen noch zu reden ist, wird er als Battista Veronese bezeichnet. So nennt ihn auch meistens Vasari, nur an zwei Stellen, in der Vita des Battista Franco und in der des Jacopo Sansovino, bezeichnet er ihn als Battista Farinato [4]). Palladio dagegen, dessen Villen und Paläste unser Maler zum großen Teil mit Fresken dekoriert hat, was für eine nähere persönliche Bekanntschaft spricht, nennt ihn stets Battista Venetiano [5]). Francesco Sansovino schreibt scheinbar hier wieder einmal Vasari ab, er gibt ebenfalls Farinato als Familiennamen an [6]). Ridolfi, Boschini und die ihnen folgenden venezianischen Autoren nennen dann den Künstler stets Zelotti, was Forscher des XIX. Jahrhunderts, vornehmlich Bernasconi [7]), im Hinblick auf die zeitgenössische Aussage Vasaris beanstandeten. Doch daß der Name Zelotti zu Lebzeiten des Künstlers nicht nachweisbar sei, ist ein Irrtum. In seinem 1573 im Druck erschienenen Ragionamento sopra il Cathaio läßt Giuseppe Betussi, der das Programm für die von Battista dort ausgeführten Dekorationen aufgestellt hatte, den als Cicerone figurierenden Bassanese auf die Frage des Forestiere nach dem Meister der Wand- und Deckengemälde des Schlosses antworten: »Battista

[1]) Vgl. Vasari, ed. Milanesi, VI, S. 369. Eins der Freskofragmente aus der Villa Soranza, von denen noch die Rede sein wird, trägt die Jahreszahl 1551.

[2]) Der Brief wurde von P. Caliari, S. 17, publiziert. Hier ist nur ganz allgemein von den vier Bildern die Rede, doch ist durch die ergänzenden Bemerkungen Vasaris, VI, S. 367, für jedes Bild der betreffende Künstler beglaubigt.

[3]) Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut zu Florenz, IV, S. 142.

[4]) Vasari, VI, S. 595 und VII, S. 531.

[5]) Andrea Palladio, Architettura, ed. 1642 passim.

[6]) Francesco Sansovino, Venetia descritta, 1581, c. 123 t.o.

[7]) Cesare Bernasconi, Studii sopra la storia della pittura italiana, Verona 1865, S. 333 f.

Zelotti Vinitiano, benche molti il chiamino Veronese, huomo eccellente, e che ogni dì più si fà conoscere; è stato allievo di Titiano [1]).«

Der Aussage Vasaris steht also diejenige eines reichlich ebenso guten Zeugen entgegen, eines Mannes, der sicherlich den Künstler persönlich gekannt hat, und das würde schon genügen, um an dem Namen Zelotti festzuhalten, der im Gegensatze zum Namen Farinato keine Gefahren der Verwechslung in sich birgt. Doch der Name Zelotti ist auch dokumentarisch beglaubigt durch Mantuaner Urkunden, die wir im folgenden zitieren werden.

Vorausgesetzt, daß hier kein Irrtum Vasaris vorliegt, als er den Künstler Farinato nannte, hat dieser demnach zwei Familiennamen geführt, von denen der eine vermutlich ein Adoptivname war, wie sich beispielsweise Giuseppe Porta nach seinem Lehrer Salviati nannte, wie Battista dall' Angolo den Beinamen seines Lehrers und Schwiegervaters Torbido, del Moro, annahm. Nun berichtet Vasari [2]), unser Maler habe anfangs bei einem Onkel in Verona gelernt, und Milanesi meint in seinen Noten, das müsse Paolo Farinato gewesen sein. Wir werden aber sehen, daß Paolo Farinato (1524—1606) fast gleichaltrig mit Zelotti war, also nicht dessen Lehrer gewesen sein kann. Aber Paolos Vater, Giovanni Battista Farinato war ebenfalls Maler [3]); vielleicht ist dieser der Onkel und erste Lehrer gewesen, von dem Vasari gehört hatte. Freilich ist uns dieser Battista Farinato als Künstler völlig unbekannt.

Wie oben schon gesagt, steht auch nicht fest, ob Zelotti aus Verona oder aus Venedig stammt. Als Veronese wird er in den Kassenbüchern der Procuratia de Supra in den Jahren 1556, 1557 und 1560 bezeichnet [4]), ebenso in einer Vicentiner Urkunde von 1562 [5]), sowie von Vasari, Ridolfi [6]) und Boschini [7]), um von jüngeren Autoren zu schweigen, als Venezianer dagegen von Palladio und Betussi, der allerdings hinzufügt, daß viele den Künstler Veronese nannten. Wie bei den Familiennamen mag auch hier weder das eine noch das andere ganz falsch sein. Zelotti könnte wie Bonifazio, bei dem der Zuname ganz analog schwankt, in Verona geboren, aber in Venedig ausgebildet und zum Venezianer geworden sein, oder aber, und dafür spricht Zelottis Stil, umgekehrt als Venezianer in jungen Jahren nach Verona gekommen und dort erzogen worden sein. Seiner Richtung nach gehört Zelotti durchaus nach Verona.

Diese Frage der künstlerischen Abstammung wird erst in dem stilkritischen Teil näher erörtert werden können, doch sei schon hier das wenige nebeneinandergestellt, das die älteren Autoren über diesen Punkt zu sagen wissen. Vasari läßt, wie bemerkt, Zelotti bei einem Onkel, wir vermuteten Giovanni Battista Farinato, in Verona die Anfangsgründe seiner Kunst erlernen, später in Venedig bei Tizian studieren. Betussi aber macht unsern Künstler schlankweg zum Tizianschüler.

Was die Lebensdaten anbelangt, so gab Ridolfi an, sonderbarerweise ohne Geburts- und Todesjahr zu nennen, Zelotti sei 60 Jahre alt gestorben. Das wieder-

[1]) Giuseppe Betussi, Ragionamento sopra il Cathajo etc. Padova, Lorenzo Pasquati, 1573, c. 14 t.o.

[2]) O. c., VI, S. 369.

[3]) Luigi Simeoni in Madonna Verona, I, S. 123 f.

[4]) Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, IV, 143 ff.

[5]) D. Bortolan, S. Corona di Vicenza, Vicenza 1889, S. 340.

[6]) C. Ridolfi, Le Maraviglie dell' Arte, ed. Hadeln, Berlin 1914, I. S. 363.

[7]) M. Boschini, Le ricche minere, Venezia 1674. Prefazione.

holte Bartolommeo dal Pozzo[1]) mit dem aus der Luft gegriffenen Zusatze, Zelotti sei um 1592 gestorben, woraus sich etwa 1532 als Geburtsjahr ergab. Diese Daten haben dann Zannandreis[2]) und Bernasconi[3]) übernommen.

Eine schon von Carlo d'Arco veröffentlichte, aber nicht beachtete Notiz lehrt, daß Zelotti weit früher starb, nämlich schon 1578. Doch wir ziehen es vor, die Nachrichten über Zelotti der besseren Übersicht halber nun in Regestenform zusammenzustellen, wobei wir auch solche Werke bereits einordnen, für deren Datierung wir unsere Argumente erst später vorbringen können.

1551. Zelotti dekoriert mit Veronese die Villa Soranza (vgl. S. 185 ff.).

Um 1552 (?). Zelotti arbeitet mit Veronese, Domenico Brusasorzi und dem Stukkateur Bartolommeo Ridolfi im Palazzo Giuseppe Porto zu Vicenza. Die Tätigkeit der genannten Künstler in diesem Palaste wird durch dessen Architekten Palladio bezeugt (Architettura, ed. cit. S. 8). Der Palast trägt die Inschrift: JOSEPH PORTO MDLII. Vgl. Temanza, Vita di Andrea Palladio, Venezia 1762, S. VIII. Die Annahme ist zwar nicht zwingend, aber doch naheliegend, daß gleich nach Errichtung des Hauses die Maler und der Stukkateur darin ihre Arbeit begannen. Die Fresken sind zugrunde gegangen.

1553—1554. Zelotti arbeitet mit Veronese und Ponchino in den Räumen des Consiglio dei Dieci im Dogenpalaste (vgl. S. 203 f.).

1556. Erste Zahlung für die Fresken des Monte di Pietà in Vicenza, und zwar handelt es sich scheinbar um die Entwürfe, da die eigentlichen Zahlungen für die Fresken erst am 29. April 1558 beginnen. Vgl. L. Ongaro, Il Monte di Pietà di Vicenza, Vicenza 1909, S. 51 f. Leider gibt Ongaro nicht das genaue Datum an.

1556, 24. September. Erste Zahlung für die Deckengemälde der Libreria in Venedig. Ital. Forschungen usw. IV, S. 143.

1557, 10. Februar. Restzahlung für diese Arbeit. Ebendort, S. 144.

Um 1557. Zelotti malt mit Veronese und anderen im Palast des Camillo Trevisan in Murano, wo Alessandro Vittoria zahlreiche Arbeiten in Stucco ausführte, und zwar wie urkundlich feststeht 1557. Vgl. R. Predelli, Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria, Archivio Trentino, XXIII, S. 184 f. Vermutlich fällt die Tätigkeit der Maler in annähernd die gleiche Zeit. Die Fresken sind zugrunde gegangen.

1558, 29. April und 1559, 12. Juli. Zahlungen für die heute nicht mehr erhaltenen Fresken an der neuen Fassade des Monte di Pietà in Vicenza, L. Ongaro, o. c.

Vor 1560. Dekoration der Villa Godi, jetzt Valmarana, in Lonedo. Neben Zelotti arbeiteten hier Gualtiero Padovano und Battista del Moro. Vgl. Palladio, Architettura, S. 65. Gualtiero Padovano starb vor 1560. Vgl. Ridolfi, I, S. 93, Anm. 4.

1560, 1. März. Zahlung für eine Arbeit in der Libreria in Venedig. Ital. Forschungen usw. IV, S. 145.

1561, Karneval. Zelotti und Fasolo schaffen die Dekoration für die Aufführung des »Ödipus« im Auftrag der Accademia Olimpica in Vicenza. Temanza, Vita di Andrea Palladio mit Berufung auf die Annalen des Silv. Castellini. Das Manuskript dieser Annalen soll nach Mazzatinti, II, Nr. 333 der Bertoliana zu Vicenza gehören, doch war das Manuskript in dieser Bibliothek nicht aufzufinden.

---

[1]) Bartolommeo dal Pozzo, Vite dei pittori etc. veronesi. Verona 1718, S. 137.

[2]) Zannandreis, Vite dei pittori veronesi, pubblicate da Gius. Biadego, Verona 1891, S. 186.

[3]) A. a. O.

1561 etwa. Fresken der Villa Foscari in Malcontenta. Durch Palladio, S. 50, beglaubigt. Palladio fügt hinzu, auch Batista Franco habe die Dekoration eines Zimmers der Villa begonnen, sei aber durch den Tod an der Vollendung gehindert worden. Battista Franco starb 1561. Vgl. Vasari, VI, S. 587.

1562. Auftrag für die »Ausgießung des hl. Geistes«, ursprünglich im Oratorio de'Turchini, jetzt in S. Rocco zu Vicenza. Vgl. Dom. Bortolan, S. Corona di Vicenza 1889, S. 340.

1562, 31. März bis 1563, 11. August. Zahlungen für die nicht mehr erhaltenen Fresken an der alten Fassade des Monte di Pietà in Vicenza, L. Ongaro, o. c.

1566, Oktober. Zelotti wird gleichzeitig mit Tintoretto, Tizian, Giuseppe Salviati, Palladio und Danese Cattaneo unter die Mitglieder der Florentiner Akademie aufgenommen. Vasari, VII, S. 483.

Wahrscheinlich vor 1567. Zelotti arbeitete mit Domenico Brusasorzi und Bartolommeo Ridolfi im Palazzo Valerio Chiericati. Vgl. Palladio, S. 6. Brusasorzi starb am 30. März 1567. Vgl. G. Da Re in Madonna Verona, IV, S. 9.

Vor 1570 hat Zelotti die Fresken der Villa Emo in Fanzolo bei Castelfranco gemalt, denn Palladio, S. 55, spricht in seiner 1570 erschienenen Architettura bereits von ihnen. Weil in Palladios Manuskript der Architettura (Venedig, Museo Civico Correr, Ms. Cicogna, 3617, c. 20 t.°) vor dem Oktober 1567 von diesen Fresken noch nicht die Rede ist, meinte Cicogna, Iscrizioni veneziane, IV, S. 409, die Fresken seien wahrscheinlich erst nach 1567 entstanden. Doch sind Schlüsse ex silentio bei Palladio nicht gestattet, werden doch z. B. Paolos Fresken in Maser weder im Manuskript noch im Druck der Architettura genannt.

1572. Stiftung der Altäre mit der »Bekehrung Pauli« und dem »Wunderbaren Fischzug« Zelottis im Dom zu Vicenza durch Simone und Paolo Porto. Vgl. die Inschrift bei Jo. Thomas Facciolius, Museum lapidarium vicentinum, Vicentiae 1776, I, S. 2.

Kurz vor 1573. Dekoration des Schlosses Cattajo, die von Betussi, wie oben schon gesagt, in seinem damals erschienenen Buche als eben vollendete beschrieben wird. Betussis Zeitangabe ist wörtlich zu nehmen, ist doch auf einem der Deckengemälde des Hauptsaales Alvise Mocenigo bereits als Doge dargestellt, dessen Wahl erst am 11. Mai 1570 stattfand. Sansovino, Venetia descritta, c. 278.

1575, 26. Juni. Battista Zelotti — offenbar schon »prefetto delle fabbriche di S. Altezza« — schreibt aus Mantua an Teodoro San Giorgio. Vgl. A. Avena in L'Arte, XV, S. 206 ff.

1576, 12. Juli. Datum eines zweiten Briefes von Zelotti aus Mantua. Avena, a. a. O. Daß der in diesem Briefe genannte Romano, scheinbar ein Vergolder, Giulio Romano sei, Zelottis 1546 verstorbener Vorgänger, hätte Avena nicht äußern dürfen.

1576, 4. Dezember. Datum eines Briefes Zelottis aus Mantua, den Avena nur kurz erwähnt.

1578, 25. August. Brief des Teodoro San Giorgio, der berichtet, Zelotti sei lebensgefährlich erkrankt. Avena, a. a. O.

1578, 26. August. Zweiter Brief des Teodoro San Giorgio: Mit Zelotti geht es zu Ende; man hat ihm bereits die Sterbesakramente gereicht. Avena, a. a. O.

1578, 28. August. Zelotti stirbt in Mantua im Alter von 52 Jahren (vgl. Carlo d'Arco, Delle arti e degli artefici di Mantova I, S. 99 und derselbe bei Gualandi, Memorie, Serie III, S. 28). Avena hat dieser Notiz, auf die ich ihn seinerzeit aufmerksam machte, geringe Bedeutung beigemessen, weil sie scheinbar durch die von ihm

gefundenen Dokumente als unzutreffend erwiesen wurde, denn d'Arco gibt 1575 anstatt 1578 als Todesjahr an. Doch handelt es sich offensichtlich nur um einen Flüchtigkeitsfehler bei der letzten Ziffer; harmoniert doch sonst d'Arcos Angabe im Monat und Tag aufs beste mit Avenas Archivalien. D'Arcos Nachricht ist aber deshalb besonders wichtig, weil sie das Alter Zelottis bei seinem Tode auf 52 Jahre angibt, wonach er um 1526 geboren ist.

* * *

Sehr viel weniger als man es erwarten könnte, hat Venedig auf die Veroneser Malerei eingewirkt. Früh kam Verona im XV. Jahrhundert unter die Herrschaft Mantegnas, die bis in das erste Jahrzehnt des Cinquecentos angehalten hat. Nur ganz vorübergehend gewann Giorgione durch einen Künstler wie Torbido Einfluß auf Verona, der aber bald wieder schwand, und nun zog nicht Tizian in die Stadt ein, sondern Raffael. Wie der Raffaelismus so schnell nach Verona vordringen konnte, ist noch unerklärt. Gewiß besorgte hauptsächlich die Graphik die Vermittlung, und daß der fremde Stil so bereite Aufnahme fand, mag daran liegen, daß es einerseits an ganz starken einheimischen Talenten trotz großer Tüchtigkeit fehlte und daß anderseits eine gewisse Wesensverwandtschaft mit Raffael vorlag. Selbst die älteren, mantegnesk geschulten Maler, wie Girolamo dai Libri, die beiden Caroto, ja selbst der alte Liberale versuchten nun umzulernen. Der klassische Vertreter des Raffaelismus in Verona aber ist Cavazzola.

Seitdem Giulio Romano am nahbenachbarten Hofe der Gonzaga lebte, gewann durch ihn der spätraffaelische Stil immer mehr an Boden in Verona, mußte doch zum Beispiel Torbido 1534 nach den Kartons Giulios den Chor der Veroneser Kathedrale dekorieren. Wie sehr manche Künstler Veronas sich Giulios Manier anzupassen verstanden, mag ein Stich (Abb. 1) zeigen, der Adam Scultor zugeschrieben wird (Bartsch XV, 22) und das Mittelstück eines Deckenschmuckes im Palazzo Chiericati in Vicenza wiedergibt, der durch Palladio für Domenico Brusasorzi beglaubigt ist[1]). Bis jetzt galt, durchaus nicht unverständlicherweise, Giulio Romano für den Urheber der durch den Stich wiedergegebenen Komposition, doch ist gewiß Brusasorzi der Erfinder.

Abb. 1
Stich von Adam Scultor
nach einem Deckengemälde Brusasorzis
im Palazzo Chiericati in Vicenza

[1]) Palladio, o. c., S. 6. — Zwar nennt Palladio seiner Gepflogenheit gemäß nur kurz die Maler, die in dem von ihm erbauten Palaste die Deckenwölbungen dekorierten. Neben Brusasorzi war hier Zelotti tätig, doch kann von einem stilkritischen Dilemma nicht die Rede sein, denn Zelottis Manier tritt in ihrer festen Umgrenzung gerade im Palazzo Chiericati so ausgesprochen zu Tage, daß man allein durch Subtraktion für »Apollo und Diana« Brusasorzi als Autor erhält. Das, weil zeitgenössisch beglaubigt, für Brusasorzi wichtige Werk fehlt sowohl bei G. Da Re, wie in Berensons Liste.

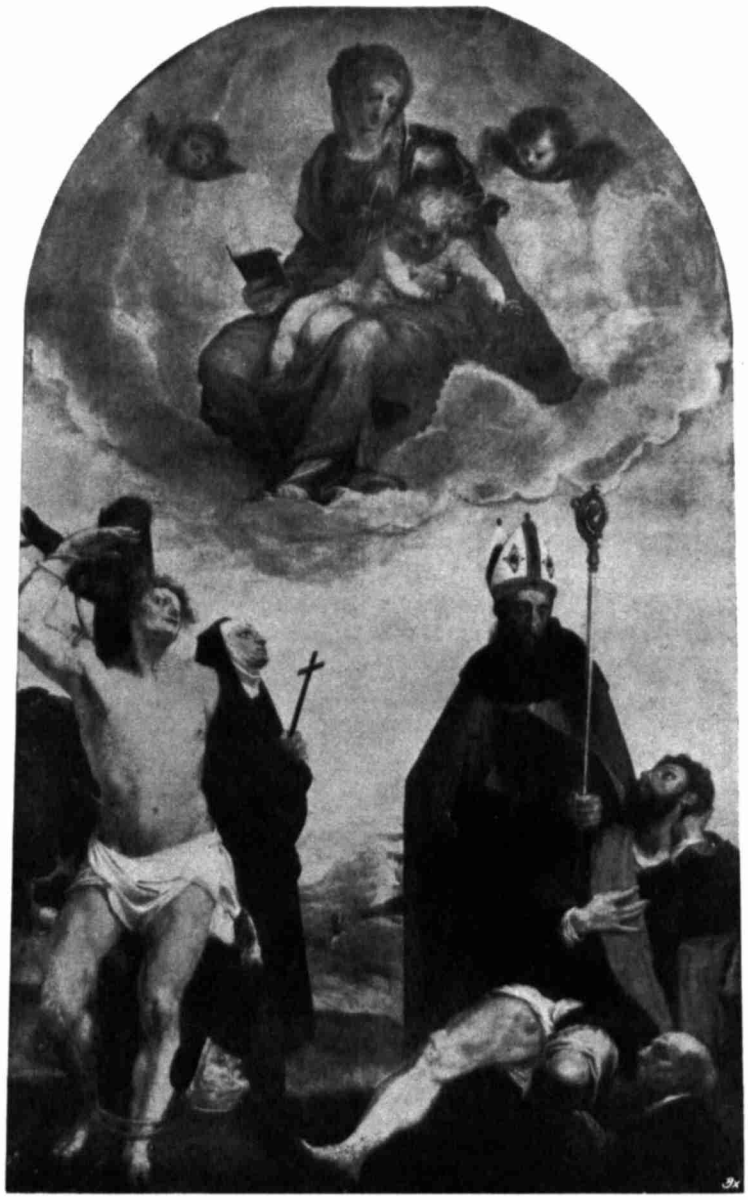

Abb. 2. Domenico Brusasorzi
Madonna mit Heiligen
Verona, S. Eufemia

Schon daß der Stich die Komposition des Freskos teilweise im Gegensinne wiederholt[1]), spricht dafür, daß dieses das Vorbild ist, und ferner sind die das Mittelfeld umrahmenden

[1]) Apollo und sein Wagen ist im Gegensinne, Diana im gleichen Sinne wiedergegeben. — In der Ambrosiana zu Mailand, Kasten 13, eine Nachzeichnung als Giulio Romano; ob nach dem Stiche oder nach dem Fresko hergestellt, konnte ich noch nicht feststellen.

kleineren Bilder mit Darstellungen aus dem Tierkreis so ganz im Stile der Zentralkomposition gehalten, daß gewiß für alle ein erfindender Geist anzunehmen ist.

In der Erfindung, in den Formen und in der Farbengebung hält sich jene Soffittodekoration an Giulio Romano, und doch wäre es durchaus verkehrt, Brusasorzi schlechtweg als dessen Imitator zu bezeichnen. Welch gänzlich anderer Sinn waltet in Brusasorzis herrlichem Altarbild in S. Eufemia zu Verona (Abb. 2). Mit dieser in Wolken thronenden Heroine tritt das michelangeleske Ideal in die Veroneser Kunst ein.

Michelangelo hat nicht nur auf Verona, sondern auf Oberitalien überhaupt später als Raffael gewirkt, und das aus äußeren und inneren Gründen. Der noch stark quattrocentistisch gesinnten Kunst Oberitaliens war es während der ersten Jahrzehnte des XVI. Jahrhunderts unmöglich, sich in der Formenwelt Michelangelos zurechtzufinden, und es ist von vornherein verständlich, daß sie zuerst den Weg zu Raffael und erst über diesen zu Michelangelo fand. Anderseits ist der Raffaelismus durch die leichtfüßige Graphik schnell verbreitet worden, während michelangeleske Formen erst durch die kostspieligen und ungleich schwerer zu transportierenden Abgüsse Eingang in oberitalienische Ateliers gefunden haben.

Und dann wieder ist Brusasorzi ganz reiner Veroneser, ein Träger jener alten, mindestens seit Altichiero an der Etsch heimischen Tradition, der Vertreter einer höfisch-realistischen Kunst, und so schildert er im Palazzo Ridolfi heiter, ohne nüchtern zu sein, doch ganz frei von römischen Allüren die Gran Cavalcata, Karls V. Zug zur Krönung in Bologna.

Über die Chronologie der Werke Brusasorzis sind wir uns noch ganz im unklaren. Das zuletzt genannte Werk im Palazzo Ridolfi mag etwas früher als die andern hier herangezogenen Gemälde entstanden sein, doch fällt das für uns nicht ins Gewicht. Uns kam es darauf an, zu zeigen, wie vielerlei Tendenzen sich nebeneinander in Verona regen konnten, gerade zu der Zeit, als Veronese heranwuchs.

Noch aus der Zeit, als Veronese lebte, besitzen wir zwei sich scheinbar widersprechende Nachrichten über das Atelier, in dem er erzogen sein soll. Vasari bezeichnet an zwei Stellen Giovanni Caroto als Lehrer Veroneses[1]), Borghini dagegen Antonio Badile[2]). Für Vasaris Autorität spricht in diesem Falle, daß er wenigstens zeitweise in persönlichen Beziehungen zu Giovanni Caroto stand, der ihm nach Bologna ein Exemplar seiner 1540 erschienenen »Antiquità de Verona« und ein Bildnis des Olivetanergenerals Don Cipriano sandte, das Vasari für die Fresken in S. Michele in Bosco benutzte[3]).

Wir wissen nicht, ob diese freundschaftlichen Beziehungen von Dauer waren, doch man möchte das aus dem Ton, in dem Vasari noch 1568 von Giovanni Caroto spricht, schließen. Ja es könnte wohl ein Wiederhall von Carotos eigenen, etwas resignierten Worten sein und nicht nur eine literarische Formel, wenn Vasari äußert, Giovanni habe behaglich und ohne Ehrgeiz seine Tage beschlossen, zufrieden, daß es zwei seiner Schüler Anselmo Carneri und Paolo Veronese zu gutem Ansehen gebracht hatten. Schließlich ist daran zu erinnern, daß Vasari durch seinen Freund Fra Marco de' Medici über Veroneser Künstler gut unterrichtet war. Wir werden also nicht ohne weiteres an Vasaris Behauptung vorbeikommen.

Wieviel ist nun auf die scheinbar widersprechende Aussage Borghinis zu geben? Es läßt sich ohne große Mühe feststellen, daß ganze Partien des »Riposo« nichts

[1]) Vasari, V, S. 290 und VI, S. 370.

[2]) Raffaello Borghini, Il riposo, 1584 erschienen, von uns zitiert nach der Ausgabe von 1730, S. 458.

[3]) Vasari, a. a. O.

anderes sind als Exzerpte aus Vasari. Borghini hat also sicherlich gewußt, daß Vasari Paolo für einen Schüler des Giovanni Caroto ausgegeben hatte, und wenn er nun der Autorität Vasaris widerspricht, so wird er einen guten Grund dafür gehabt haben. Borghini deutet mehrere Male an, daß er nicht in Venedig gewesen ist, sondern von dort Nachrichten erhalten hat. Sein venezianischer Korrespondent hat ihm nun offenbar auch gemeldet, daß Veronese Badiles Schüler gewesen sei, denn wie sollte Borghini sonst etwas von dem kurzlebigen Badile wissen, der dem Vasari offenbar ganz unbekannt geblieben war, und zwar scheint Borghinis Berichterstatter einigermaßen intime Kenntnisse von Paolos Herkunft und Jugend gehabt zu haben, denn während Vasari nur sagt, Paolo sei der Sohn eines Steinmetzen, gibt Borghini richtig den Namen des Vaters, Gabriele, an.

Darauf, daß Ridolfi Borghinis Aussage wiederholt, darf man kein allzu großes Gewicht legen, denn Ridolfi hat vielfach Borghini benutzt. Auch er macht, wie schon Borghini, Badile zum Onkel Paolos. Eine Blutsverwandtschaft zwischen beiden Künstlern ist bis jetzt noch nicht nachgewiesen worden, doch steht urkundlich fest, daß Paolo nach Badiles Tode dessen Tochter Elena heiratete.

Es machen also die Aussagen beider Zeugen, Vasaris wie des Borghini, einen glaubwürdigen Eindruck, und so liegt es nahe, beide Nachrichten zu kombinieren und anzunehmen, Veronese habe sowohl bei Caroto wie auch bei Badile gelernt. Um die stilkritische Nachprüfung dieser Annahme steht es allerdings etwas mißlich, ist doch Giovanni Caroto eine Persönlichkeit, die man stilistisch noch nicht recht von seinem Bruder Giovanni Francesco Caroto hat loslösen können [1]), und sind doch gerade die beiden Gemälde, die für Giovanni Caroto am besten beglaubigt sind, die Altarbilder in S. Paolo und in S. Giovanni in Fonte in Verona, vor Veroneses Geburt entstanden, mithin kaum geeignet, die Frage des Verhältnisses von Veronese zu Caroto zu klären.

Besser steht es um unsere Kenntnisse von Badile und damit auch um die Möglichkeit, die Frage zu erörtern, ob Veronese bei ihm gelernt hat. Antonio Badile, der 1518 geboren wurde, starb bereits am 9. August 1560; seine künstlerische Tätigkeit währte mithin kaum länger als 20 Jahre [2]). Augenscheinlich ein Jugendwerk und bezeichnenderweise verschiedenen anderen Veroneser Malern zugeschrieben, bevor man auf der Tafel das etwas versteckt angebrachte Monogramm Badiles [3]) entdeckte, ist die Madonna, die zwischen Magdalena und Dionysius im Freien thront, im Museo Civico zu Verona (Nr. 380), die etwas unreif bunte Arbeit eines Anfängers aus der Richtung der beiden Caroto. Die Leistung einer schon reiferen Persönlichkeit ist dagegen das tüchtige Bildnis des Frate Salvo Avanzi unter der Gestalt des hl. Nikolaus von Tolentino von 1540 in der Galerie Thiene in Vicenza [4]). Dann folgt bereits das Meisterwerk des damals erst fünfundzwanzigjährigen Künstlers aus dem Jahre 1543 [5]), die Ma-

[1]) Über Caroto vgl. Barclay Baron in the Burlington Magazine, XVIII, S. 41 ff. und 176 ff., und Giuseppe Trecca in Madonna Verona, IV, S. 190 ff.

[2]) Vgl. für Antonio Badile die Untersuchung von V. Cavazzocca Mazzanti in Madonna Verona, VI, S. 65 ff., auf die wir uns für alle chronologischen Tatsachen stützen.

[3]) Badiles Monogramm ist demjenigen Dürers nachgebildet. Es besteht aus einem A, unter dessen Querstrich ein kleineres B gesetzt ist.

[4]) Vgl. die Abbildung bei Cavazzocca Mazzanti. Dieses Porträt ist das einzige der signierten Werke Badiles, das mir nicht in Autopsie bekannt ist.

[5]) Das Datum 1543 ist dem Monogramm eingefügt, das sich auf der Glocke des Antonius links vorn befindet. Laut einer auf der Rückseite des Gemäldes stehenden Inschrift wurde das Altarbild aber erst am 30. Oktober 1544 auf dem Altar aufgestellt.

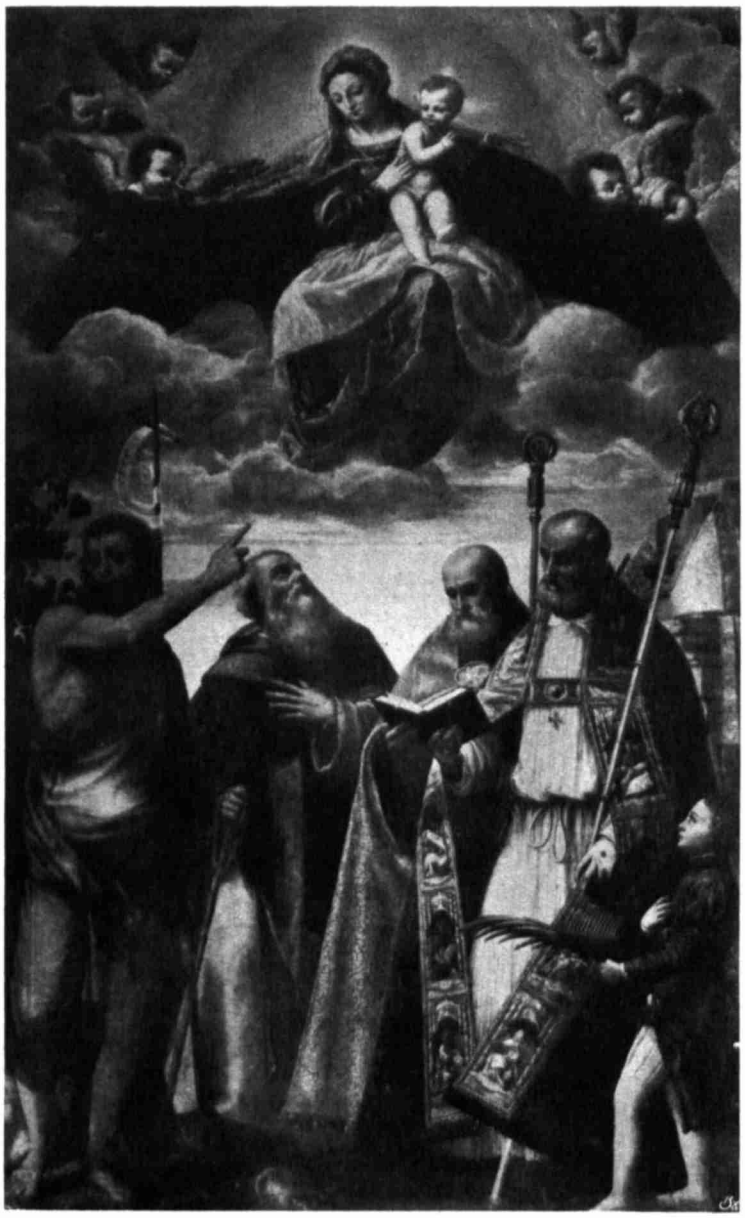

Abb. 3. Antonio Badile
Madonna mit Heiligen
Verona, SS. Nazzaro e Celso

donna mit vier Heiligen in SS. Nazzaro e Celso in Verona (Abb. 3), der sich die Madonna mit drei Heiligen vom Jahre 1544, ehemals in S. Spirito, jetzt im Museo Civico (Nr. 244), anschließt (Abb. 4). Längst wurde konstatiert, daß dieses letztgenannte Gemälde auf Tizians Pesaro-Madonna zurückgeht, und zwar sind es der hohe und mit

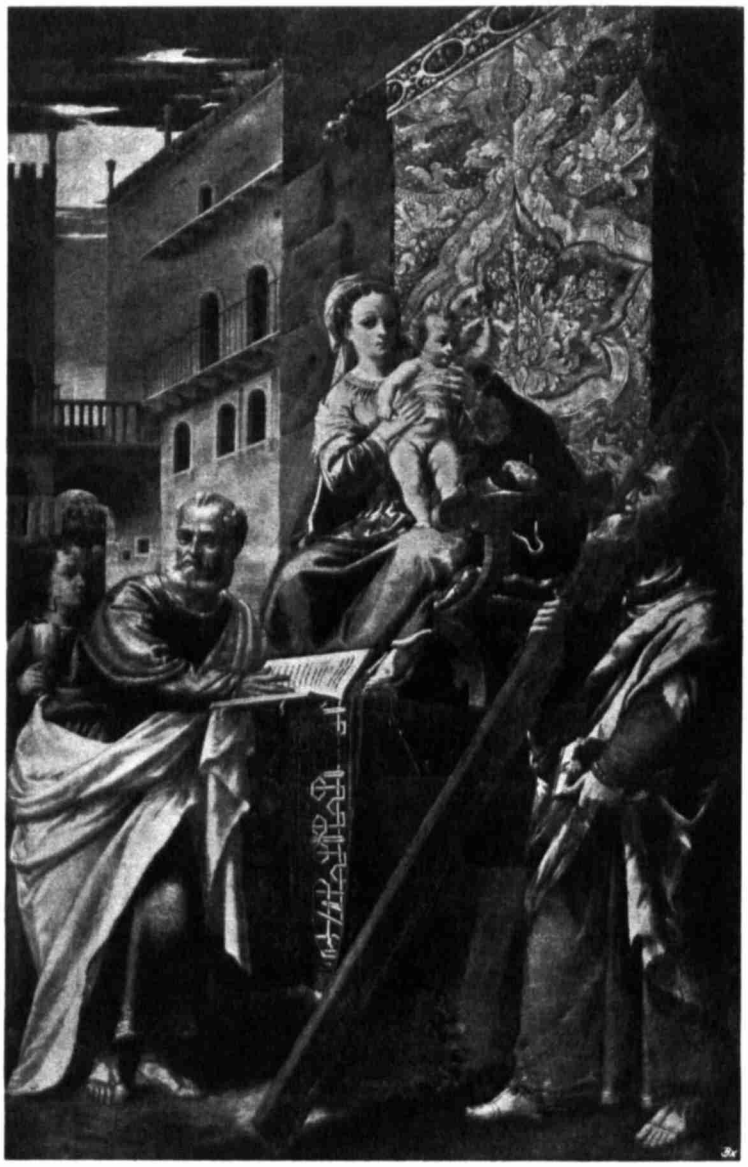

Abb. 4. Antonio Badile
Madonna mit Heiligen
Verona, Museo Civico

schräger Achse ins Bild gestellte Thron, ferner die an dessen Unterbau gelehnte Gestalt des Petrus, die Haltung der Madonna, abgesehen von der Richtung des Kopfes, und endlich das ziemlich getreu kopierte Kind, die von Tizian entlehnt sind. Doch auch die Madonna und das Kind des Altarbildes in SS. Nazzaro e Celso sind, was scheinbar noch nicht beachtet wurde, von der Pesaro-Madonna abhängig. Hier ist freilich Kopf- und Armhaltung des Bambino modifiziert, doch ohne daß dadurch das eigentliche

Bewegungsmotiv wesentlich verändert wurde; die Madonna dagegen hält sich noch näher an das Tizianische Vorbild als die im Museo Civico. Wir sagten, daß der Einfluß Tizians auf Verona während der ersten Hälfte des Cinquecento im allgemeinen erstaunlich gering gewesen sei; um so mehr glauben wir gegenüber diesem evidenten Falle der Entlehnung, einen Aufenthalt Badiles in Venedig annehmen zu müssen. Unter dieser Annahme können wir dann auch von den vier Heiligen des Bildes in SS. Nazzaro e Celso den starken Eindruck ablesen, den Tizians Madonna di S. Niccolò auf Badile gemacht hat. Nicht tizianisch aber ist Badiles Kolorit; selbst das auch farbig vorzügliche Gemälde in SS. Nazzaro e Celso hat nichts von der satten Glut Tizians; es ist vielmehr auf helle, kühle und leicht gebrochene Töne gestimmt.

Vermutlich sind es die großen Vorzüge dieses Bildes in Verbindung mit seinem verhältnismäßig frühen Datum gewesen — war Badile dann doch noch an 17 Jahre tätig —, die den Irrtum erweckt haben, Badile sei nun weiter gewachsen, so weit, daß er mit seinem Schüler Veronese verwechselt werden könnte. Doch von der schnell erreichten Höhe stieg Badile sachte zum Niveau eines Dutzendkünstlers herab. Schon die Madonna im Museo Civico bedeutet einen Rückschritt. Unfähig, etwas von der Macht des Vorbildes wiederzugeben, hat Badile eine Figur wie den Petrus Tizians rein äußerlich und lahm kopiert. Der selbständig erfundene hl. Andreas aber ist ein so derber und plumper Geselle, daß man kaum versteht, wie sich Badile in Jahresfrist so weit von der Noblesse der Heiligen in SS. Nazzaro e Celso entfernen konnte. Und das dort so fein und reich abgestimmte Kolorit ist einer ziemlich gleichgültigen und flauen Farbengebung gewichen.

Die Pietà von 1545 in der Sakristei der Kirche zu Mazzurega zeigt dann Badile geradezu als Handwerker. Das Bild ist freilich entsetzlich ruiniert, ja die Farbe ist stellenweise völlig abgeblättert, Schäden, die auch eine kürzliche Restauration nicht hat wieder gutmachen können. Doch wir können noch immer sehen, daß Badile hier nichts mehr leistete, als einen seit Donatellos Wirken in Padua, also seit rund einem Jahrhundert in Oberitalien allgemein verbreiteten Typus nochmals zu wiederholen. Ohne irgendeinen neuen Gedanken ist das quattrocentistische Schema des im Grabe aufgerichteten, von zwei Engelputten gestützten Leichnams reproduziert, matt wie ein abgenutzter Stempel.

Die in der ungünstigsten Beleuchtung, unter dem Fenster einer Seitenkapelle hängende und dort schwer zu studierende »Auferweckung des Lazarus« von 1546 in S. Bernardino zu Verona scheint zwar wiederum eine größere Anstrengung Badiles zu bedeuten; doch die Massen der überzahlreichen, zu kleinen und stark bewegten Figuren sind schlecht gegliedert. Rein kunstgeschichtlich aber erhebt sich das Bild keineswegs über den Stand der Veroneser Malerei, wie er etwa durch spätere Arbeiten Giolfinos vertreten wird[1]).

Zehn Jahre später, 1556, malte Badile das letzte der uns bekannten Gemälde, eine Madonna mit Heiligen, wiederum für Mazzurega. Auch diese Arbeit hat stark gelitten, immerhin gestattet sie uns zu erkennen, daß Badile auch in dieser seiner letzten Zeit nicht vermochte, sich zu höherem Fluge zu erheben. Erinnerungen an die »Madonna mit dem Fisch« und andere raffaelische Kompositionen scheinen ihm hier vorgeschwebt zu haben, ohne daß solche Anregungen wirklich fruchtbar gemacht

[1]) Falls die veränderte, nicht signierte Wiederholung im Museo Civico, Nr. 246, wirklich ebenfalls von Badile herrührt, so wäre sie nur geeignet, unsere Meinung von Badile noch stärker herabzudrücken. Das Bild ist ebenso schwach in der Zeichnung wie in der Farbe.

worden wären. Es handelt sich um ein stark äußerliches und auch etwas plumpes Vulgarisieren raffaelischer Ideen.

Den signierten Werken Badiles, auf die wir vorwiegend unser Urteil zu gründen haben, sei ein Bild angereiht, das zwar nicht bezeichnet ist, dessen ältere Zuschreibung an Badile uns aber glaubhaft dünkt, nämlich jenes Gemälde in der Galerie zu Turin (Nr. 567), das die Darstellung Christi vereinigt mit der Szene, wie ein Dominikaner einem

Abb. 5. Antonio Badile
Darstellung Christi im Tempel
Turin, Galerie

Edelmann das Augenlicht wiedergibt (Abb. 5). Die beiden Vorgänge sind in der netten und volkstümlichen Art Bonifazios geschildert, dessen Dekoration, im Palazzo Camerlengo am Rialto, der Maler des Turiner Bildes wohl gekannt haben wird. Noch deutlicher weist der Torbau im Hintergrunde nach Venedig, und zwar auf den Uhrturm auf dem Markusplatz. So hat man denn wohl mit Recht dieses Bild für eine Jugendarbeit Badiles erklärt, die im Anschluß an seinen venezianischen Aufenthalt entstanden sein müßte, in nächster Nähe des Altargemäldes von SS. Nazzaro e Celso. Dafür spricht auch das feine Kolorit und die sorgsame technische Behandlung.

So anmutige Züge das Turiner Bild aber auch haben mag, das Urteil über Badile, das wir uns bei der Betrachtung seiner signierten Werke bildeten, wird durch jenes

Gemälde nicht verändert. Ja auch das Bild in Turin zeugt trotz hübscher Einzelheiten von einer bescheidenen Begabung. Wie ungeschickt ist beispielsweise das Verhältnis von den Figuren zu der Architektur, das optisch wohl richtig, aber bildmäßig verfehlt ist. Die unbedeutenden Figürchen, nicht einmal die Hauptgruppen, kommen zu gebührlicher Geltung, und das nicht allein wegen ihres zu niedrigen Maßstabes, sondern weil ihnen auch der innere kompositionelle Zusammenhang mit der weiträumigen Architektur abgeht, namentlich was die Richtung in die Tiefe anbelangt. Ungeschicklichkeiten wie die irritierende Verlegung des Fluchtpunktes über die Köpfe einer der Hauptgruppen machen jene Mängel noch fühlbarer.

Hat nun wirklich Veronese bei diesem Manne gelernt, dem früh, von Tizian inspiriert, das eine schöne Werk in SS. Nazzaro e Celso gelang, der aber nicht vermochte, sich länger auf dieser Höhe zu halten und dann bald zu einem gleichgültigen Werkstattbetrieb überging? Mir scheint diese Frage zu bejahen zu sein, wenigstens kann ich in den vierziger Jahren des Cinquecento — während der Lehrzeit Veroneses — in Verona keine anderen Werke finden, von denen sich besser gewisse Züge der Jugendmanier Paolos ableiten ließen als die beiden Altarbilder Badiles von 1543 und 1544. An diese knüpft Veronese, so scheint mir, mit seiner Madonna Giustiniani (Abb. 6) an, die er wohl bald nach seiner Übersiedelung nach Venedig für S. Francesco della Vigna geschaffen hat[1]). Freilich hatte Veronese hier in Venedig Badiles Vorbild, die Pesaro-Madonna, selbst in nächster Nähe, doch zwischen dieser und Paolos Giustiniani-Madonna steht doch wohl jene Nachbildung Badiles von 1544. Den Kompositionen der beiden Veroneser Maler ist im Gegensatz zu Tizians Vorbild eine schlichtere Intimität gemeinsam. Allein die beiden kolossalen Säulen, die durch zwei Drittel des Bildes aufragen und nicht enden, geben der Pesaro-Madonna die pompöse Feierlichkeit, der alle Traulichkeit fernbleibt. Weder Badile, noch weniger Veronese ließen den Raum zu jener gewaltigen Höhe emporsteigen, sondern rückten die Grenze tief herab und setzten so das Repräsentative und Grandiose in stillere Andacht um. Doch sei schon hier darauf hingewiesen, wie Veronese einen Kompositionsfaktor der Pesaro-Madonna wirklich erfaßte, den der Diagonale als Richtungslinie, während Badile, an dieser so wesentlichen Idee vorbeigehend, dem Vorbild rein äußerlich einiges entnahm und unverständig einer zentral orientierten Komposition einfügte.

Sucht man in der vorpaolesken Veroneser Malerei nach den Vorstufen für Veroneses Typen, so wird man, wenigstens was die Madonnen und Kinder anbelangt, diese ebenfalls am ehesten in Badiles Altargemälden von 1543 und 1544 vorgebildet finden, wenngleich auch jenes jungfräulich und zart anmutige Madonnenideal keine eigentliche Schöpfung Badiles, vielmehr demjenigen Raffaels nachempfunden ist.

So walten denn wohl wirklich Beziehungen zwischen den Jugendwerken Veroneses und dem Schaffen Badiles. Allerdings sind diese Beziehungen nicht der Art, daß sie völlig schlagend Veroneses Lehrjahre bei Badile bewiesen. Doch war von vornherein kaum zu hoffen, daß ein solcher zwingender Beweis gelingen würde, ist doch Badile

[1]) Die betreffende Kapelle wurde laut Inschrift 1551 zum Andenken an die beiden Brüder Antonio und Lorenzo Giustiniani und an die Gattin des Letztgenannten gestiftet. Vgl. Sansovino, Venetia descritta, 1581, c. 14. — Darauf, daß das Altarbild in diese früheste Zeit gehört, deuten gewisse Eigentümlichkeiten der Komposition, die noch nicht ganz die feste Geschlossenheit der reiferen Werke besitzt. Der formale Zusammenhang der Heiligen unten und der heiligen Familie oben ist noch etwas lose. Auch farbig klingt die Komposition noch nicht ganz voll zusammen, trotz wundervoller Einzelheiten. Der koloristische Glanzpunkt ist die hl. Katharina, ein Komplex von lichtem Gelb, Graugrün und Rosa.

überhaupt nicht eine originelle und starke Persönlichkeit, die fähig gewesen wäre, einem Schüler, und noch dazu einem Schüler wie Paolo, den Stempel seines Geistes aufzudrücken. Immerhin bildet jene raffaelisch gefärbte Veroneser Richtung, wie sie neben anderen durch Badile vertreten wird, ein Hauptelement in den Jugendwerken Paolos.

Wir sprachen bereits von dem Irrtum, der Badile zu einem älteren Konkurrenten Veroneses hat machen wollen und der dem Schüler Werke absprach, um sie dem Lehrer zuzuweisen. Verwirrung ist dadurch entstanden, daß in der Wiener Galerie zwei Damenbildnisse (Nr. 395 und 397), die seit alters unter Veroneses Namen gingen, auf Wickhoffs Vorschlag hin plötzlich Badile zugeschrieben wurden, ohne daß man, soviel ich weiß, auch nur den Schatten eines stilkritischen Beweises gezeigt hätte. Wickhoff, ein enthusiastischer, ja zweifellos ein verdienst- und verständnisvoller Verehrer, aber kein eigentlicher »Kenner« der venezianischen Malerei, war ein sehr belesener Herr, und so sind neben den vielen guten Früchten, die wir hier nicht zu preisen haben, auch so manche Wunderlichkeiten aus der gewiß etwas einseitig betriebenen Lektüre erwachsen. Ich möchte annehmen, daß im vorliegenden Falle die literarische Anregung zu jener unglücklichen Attribution bei Dal Pozzo zu suchen ist.

Dal Pozzo berichtet nämlich, Badiles Porträts seien so ausgezeichnet, daß sie selbst von Kennern, wenn denen Badiles Manier nicht ganz vertraut war, für Werke Tizians oder Veroneses gehalten wurden. Derartigen Hyperbeln begegnet man vielfach gerade bei den Historiographen kleinerer oder mittlerer Malerschulen. Wissenschaftlichen Wert haben diese lokalpatriotischen Übertreibungen natürlich nicht, zumal durch die angeführten großen Namen nicht so sehr der Stil als die Höhe der Qualität des verkannten Künstlers gekennzeichnet werden soll. Ich möchte nicht mißverstanden werden, und so betone ich, daß nur an eine Anregung oder vielleicht auch an eine Suggestion zu denken ist, die Wickhoff von Dal Pozzo empfangen haben mag. Für ein wissenschaftliches Argument kann er jenes Zitat nicht gehalten haben. Stark mitgewirkt hat gewiß auch jene von Morelli ausgehende hyperkritische Tendenz, unter deren Einfluß Wickhoff damals die Benennungen der Wiener Galerie revidiert und neben manchen treffenden Umbenennungen doch auch nicht wenige unberechtigte Degradierungen veranlaßt hat, von denen hier nur die Fehlbestimmung des prachtvollen Hieronymus von Tintoretto auf Palma Giovane erwähnt sei.

Um auf die beiden Wiener Frauenbildnisse zurückzukommen, so sei zunächst darauf hingewiesen, daß sie nicht von einer Hand herrühren. Die ungemein steife, gekrönte Dame — deshalb früher für Caterina Cornaro gehalten — wurde von einem Maler porträtiert, der sich in keiner Weise mit dem Künstler der »Dame mit dem Reiher« (Abb. 7) messen kann. Ist deren Kopf weich in ganz lichten Tönen modelliert, ist deren braunes, von karminfarbenen Fäden durchzogenes Kleid reich und doch diskret, sorgfältig und zugleich frei behandelt, so sind im Antlitz der anderen alle Einzelheiten scharf zeichnerisch umzogen und hart gegeneinander abgesetzt, ist das Kostüm glatt und leer heruntergemalt. Und welch weiter Unterschied in dem, was man Auffassung nennt! Hier ein schlichtes, unbefangenes Sichgeben im ganzen Gebaren und so viel persönliches Leben in dem nicht schönen, doch intelligenten Kopf, dort hohle Gespreiztheit der Haltung und eine platt konventionelle Miene.

Die »Dame mit dem Reiher« wurde von keinem anderen als Veronese gemalt. Sie zeigt seine Art, zu modellieren, seine Farben, seine meisterhafte Pinselführung und die ihm eigene Gabe, gerade Frauen mit einer so stupenden Selbstverständlichkeit vor

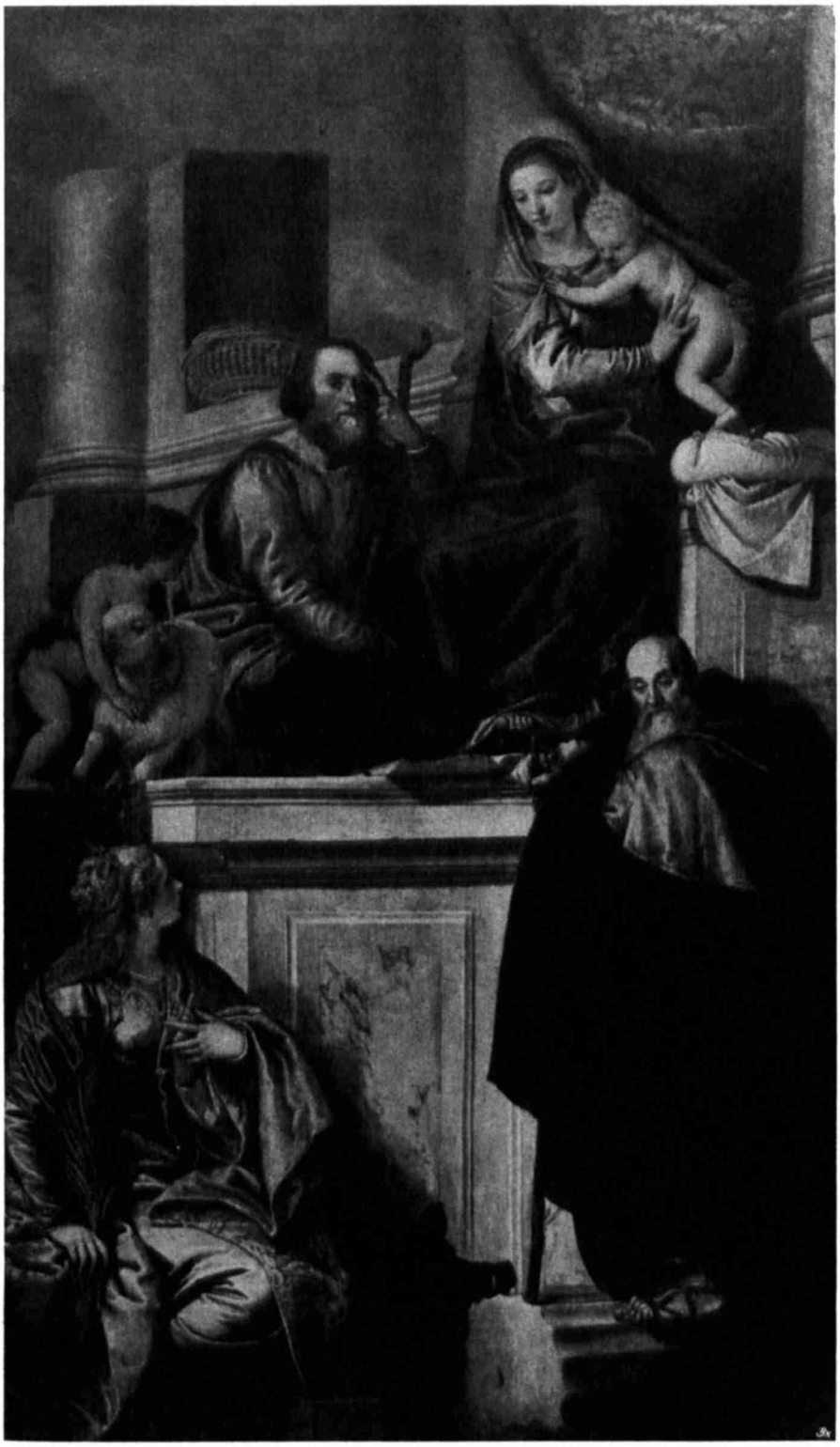

Abb. 6. Paolo Veronese
Madonna Giustiniani
Venedig, S. Francesco della Vigna

uns hinzustellen, daß wir darüber fast die Höhe seiner Kunst vergessen. Das Porträt setzt eine nähere Bekanntschaft mit Tizian voraus, und schon deshalb gehört es nicht in Veroneses früheste Schaffenszeit, sondern wird erst in Venedig, aber wohl noch in den fünfziger Jahren entstanden sein.

Was das zweite Wiener Frauenbildnis anbelangt, so erhebt es sich zwar rein qualitativ nicht allzusehr über Badiles Können, doch geht es ebenso wie die »Dame

Abb. 7. Paolo Veronese
Die Dame mit dem Reiher
Wien, Hofmuseum

mit dem Reiher« schon rein stilistisch über Badile hinaus; denn der Annahme, Badile habe die Entwicklung der oberitalienischen Cinquecentomalerei bis zu diesem weit vorgerückten Grade mitgemacht, widersprechen seine signierten und datierten Gemälde aufs entschiedenste. Daß der Maler dieses zweiten Porträts in Beziehungen zu Veronese stand, ist offenbar; doch handelt es sich nicht um einen Vorläufer, sondern um einen Nachahmer, und daß dieser wahrscheinlich Fasolo war, werden wir später sehen.

Wickhoffs Attribution hat leider den schlimmen Erfolg gehabt, daß man, auf seiner verfehlten Zuschreibung weiterbauend, nun das Œuvre Badiles mit allen möglichen

veroneseartigen Bildnissen, mit Vorliebe mit Frauenbildnissen, bereichert hat[1]). Es würde uns hier zu weit von unserem eigentlichen Thema abführen, wollten wir jede dieser Zuschreibungen erörtern, überdies ist zu hoffen, daß sich jenes kunsthistorische Phantasiegebilde eines paolesken Badile bald von selbst auflösen wird. Dagegen sind noch einige Worte über eine falsche Badile-Attribution älteren Datums am Platze, da diese von Cavazzocca Mazzanti nicht ohne Stolz wieder hervorgezogen wurde. Es handelt sich um ein Altarbild, das aus der Klosterkirche von Praglia stammt und sich jetzt im Museo Civico zu Padua (Nr. 636) befindet. Das Bild stellt die in Wolken thronende Madonna mit dem Kind und dem Knaben Johannes dar, unten vier Heilige und ist eine charakteristische Arbeit von Luca Longhi. Die sonderbare Zuschreibung an Badile ist, wie gesagt, älteren Datums[2]), doch schwindet jeglicher Respekt vor dem Alter dieser Überlieferung, wenn man vor den noch in Praglia befindlichen Bildern deren gleichalterige Benennungen nachprüft. Es wimmelt da von falschen Attributionen an Palma Vecchio, Palma Giovane, Tintoretto und Carletto Caliari.

* * *

Unsere kurze, chronologische Übersicht der frühesten Tätigkeit Veroneses verzeichnet als erste datierte Arbeit die Dekoration der Villa Soranza bei Castelfranco, einen Auftrag, den, wie Vasari berichtet, Paolo gemeinsam mit Zelotti auf Sanmichelis Empfehlung hin erhalten haben soll. An anderer Stelle erzählt Vasari[3]), Anselmo Caneri habe als Dritter an dieser Arbeit teilgenommen. Die Villa wurde zu Anfang des XIX. Jahrhunderts zerstört, doch wurde ein Teil der Fresken durch den Grafen Filippo Balbi gerettet, der an ihnen mit Glück seine Erfindung erprobte, Fresken auf Leinwand zu übertragen[4]). Von diesen sind zur Zeit folgende Fragmente bekannt: ein Deckengemälde »Chronos und Fama« (Abb. 8) sowie die Figuren der Justitia und Temperantia (Abb. 11 und 12) und vier einzelne Putten in der Sakristei von S. Liberale zu Castelfranco, ferner eine ruhende Gestalt, die man wohl als »Geschichte« (Abb. 9) zu deuten hat, im Seminario zu Venedig und endlich ein Putto im Museo Civico zu Vicenza (Abb. 10). Ein großer Teil der durch Balbi geretteten Fresken soll nach England gekommen sein[5]).

---

[1]) So vornehmlich Berenson in seinen North italian painters. Ferner hat Frizzoni (L'Arte, 1900, S. 405) ein weibliches Brustbild der Sammlung Hage in Nivaagaard in Dänemark Badile zugeschrieben. Ich kenne das Bild nur in einer Photographie, doch läßt sich schon allein auf Grund der mondsichelförmig nach oben gebogenen Frisur, die erst nach 1580 aufkommt, sagen, daß es sich um das Werk eines späteren Veroneseschülers handeln muß.

[2]) Vgl. Zannandreis, o. c. S. 83 und Rossetti, Descrizione delle pitture, ecc. di Padova, 1765, S. 353.

[3]) Vasari, V, S. 291.

[4]) Vgl. Cicogna, Iscrizioni veneziane, III, S. 19.

[5]) Das Verzeichnis der von Graf Balbi auf Leinwand übertragenen Fresken gab das Giornale dell' Italiana Letteratura, Serie 2, XVIII, Nr. 35, Settembre-Ottobre 1818, S. 188 und wurde wieder abgedruckt von F. N. Vignola im Bollettino del Museo Civico di Vicenza, I (1910), fasc. 2. — In S. Liberale zu Castelfranco, und zwar in dem Gang zwischen Sakristei und Chor, befindet sich eine »Verlobung der hl. Katharina«, eine charakteristische Arbeit Zelottis, die nach mündlicher Überlieferung ebenfalls aus der Villa Soranza stammen soll. Doch handelt es sich nicht um ein Fresko, sondern um ein Temperagemälde auf Leinwand, und so erscheint jene Provinienzangabe etwas problematisch.

Abb. 8. Paolo Veronese
Chronos und Fama, Freskofragment aus Villa Soranza
Sakristei von S. Liberale zu Castelfranco

Mit Ausnahme von drei Putten in Castelfranco halte ich die Fragmente für Arbeiten Veroneses und glaube, daß es kein Zufall ist, daß Balbi uns gerade diese erhalten hat, war doch ein natürliches Gefühl für Qualität jenen letzten Trägern einer alten und ununterbrochenen künstlerischen Kultur sehr viel mehr eigen als unserer Zeit. Balbi konnte nicht alles vor dem Untergang bewahren, er mußte auswählen, und so rettete er das Beste.

Abb. 9. Paolo Veronese
Die Geschichte, Freskofragment aus Villa Soranza
Venedig, Seminario

Freilich zeigt fast jedes dieser Fragmente ein etwas anderes Gesicht. Aber nicht verschiedene Hände, sondern recht verschiedene Einflüsse, die sich hier kreuzen, werden die Uneinheitlichkeit erklären. Das klingt zunächst so, als ob der junge Veronese, arm an eigenen formalen Ideen, haltlos zwischen den mannigfachsten Anregungen hin und her geschwankt sei. Doch jenes Tasten ist im Grunde weniger für den jugendlichen Paolo als für die damalige etwas kritische Zeit charakteristisch, in der die oberitalienische Malerei teils zögernd, teils enthusiastisch Elemente fremder Stile in sich aufnahm.

Hält sich die Komposition von »Chronos und Fama« nahe an die Interpretation der Antike durch die Raffaelschule und durch Giulio Romano im besonderen, so re-

flektiert der reizende, hinter einer Ballustrade hervorlugende Putto in Vicenza [1]) bereits des Dreiundzwanzigjährigen Begeisterung für Tizian, die elegante Figur der Temperantia die Bekanntschaft mit der Graphik des damaligen Modekünstlers Parmigianino [2]), und endlich deutet die »Geschichte« mit dem zu dem heroischen Leib nicht ganz passenden, etwas koketten Kopf schon auf Michelangelo.

Doch neben allem geschmeidigen Anpassen und feinem Einfühlen in fremde Stile regt sich bereits kräftig der eigene Genius. Prachtvoll und durchaus über Giulio

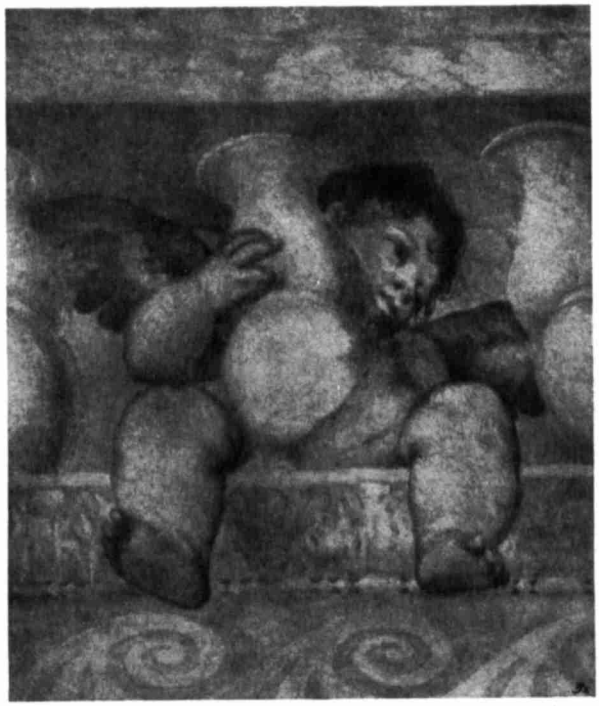

Abb. 10. Paolo Veronese
Putto, Freskofragment aus Villa Soranza
Vicenza, Museo Civico

Romano hinaus gesteigert ist der Schwung der Posaune blasenden Fama, deren Kolorit, ein gelbes, in den Schatten orangefarbenes Gewand im Verein mit grauen, vom Bläulichen ins Violett herüberspielenden Flügeln vor dem Himmel, den helle Wolken durchziehen, bereits jene lichten Farbenzusammenstellungen bringt, an denen sich

[1]) Nicht zustimmen kann ich F. N. Vignola a. a. O., der dieses Fragment Zelotti zuschreiben will. Weder das von Vignola herangezogene Fresko Zelottis im Museo Civico zu Verona noch die zeitlich näherliegenden überfetten Putten mit den schlecht gezeichneten Extremitäten im Consiglio dei Dieci im Dogenpalast sprechen für Vignolas These.

[2]) Daß Parmigianino nicht nur auf Veronese, sondern auf viele andere venezianische Künstler um 1550 stark eingewirkt hat, hob ich bereits an anderer Stelle hervor. Vgl. S. 56 dieses Bandes des Jahrbuchs.

Abb. 11. Paolo Veronese
Justitia, Freskofragment aus Villa Soranza
Sakristei von S. Liberale zu Castelfranco

Abb. 12. Paolo Veronese
Temperantia, Freskofragment aus Villa Soranza
Sakristei von S. Liberale zu Castelfranco

noch das XVIII. Jahrhundert inspirierte. In ganz helle Gewänder, in zartes Lachsrosa und Graugrün ist die Temperantia gehüllt, während ein tieferer Akkord, silberig und blaugrün gemusterter Brokat über warmem Karmin, der Justitia größeren Ernst leihen

Abb. 13. Zelotti
Fortitudo, Freskofragment wahrscheinlich aus Villa Soranza,
später in der Sammlung Rath in Budapest

sollte. Doch wie liebenswürdig zeigt sich in dieser Figur Paolos Unfähigkeit, furchtgebietende Strenge zu verkörpern. Schwerlich gibt es eine andere Justitia, die mit so reizender und naiver Koketterie zu dem armen Sünder herabblickte.

Die ›Historia‹ im Seminario hat auf einer Tafel die Jahreszahl 1551 verzeichnet[1]), auf der anderen, über der michelangelesk die federhaltende Rechte lehnt, die Worte: Gloria, Virtus, unter denen man den Namen Paulus hat lesen wollen. Schon rein materiell machen die kaum lesbaren Minuskeln keinen sehr vertrauenswürdigen Eindruck, sondern erwecken den Verdacht einer späteren Zutat. Hiervon abgesehen, ist es zum mindesten erstaunlich, daß Veronese, der sehr selten signierte und in dieser frühen Zeit sonst niemals, hier als Selbstprophezeiung auf die Tafel der Geschichte unter Gloria und Virtus seinen Namen gesetzt haben soll. War er des eigenen Wertes damals schon so wohl bewußt, so war die halbe Bescheidenheit der Verzeichnung seines Namens in kaum lesbaren Minuskeln auch nicht mehr am Platze.

Neben der Abbildung von Paolos Temperantia haben wir eine Fortitudo gestellt, die sich vor Jahren in der Sammlung Rath in Budapest befand, dann aber vertauscht oder verkauft wurde. Leider ließ sich nicht feststellen, wohin das Gemälde gelangt ist. Ich glaube, trotzdem ich die Figur nur in einer großen Photographie von Braun kenne, doch auf sie hier eingehen zu sollen, denn es spricht sehr vieles dafür, daß es sich ebenfalls um ein Freskofragment aus der Villa Soranza handelt. Zunächst sei gesagt, daß die Photographie keinen Zweifel darüber läßt, daß die Figur al fresco gemalt ist. Man erkennt deutlich an verschiedenen Stellen den Malgrund und die in ihm eingeritzte Vorzeichnung. Damit ist die äußere Voraussetzung für unsere Hypothese gegeben. Nun findet sich in der genannten Liste der von Balbi übertragenen Fresken folgendes Fragment verzeichnet: »Quadro rappresentante la virtù della Fortezza simboleggiata in una donna, che pretendesi fosse l'amante di Paolo ed esiste un simile ritratto presso gli eredi del conte Orazio Porto di Vicenza. Altezza piedi 6, larghezza piedi $2\frac{1}{2}$.« Zwar stimmt nicht recht — um gleich von dem schwachen Punkte unseres Identifikationsversuches zu sprechen — das Verhältnis von Höhe und Breite, das bei dem Budapester Fragment nicht wie $2\frac{1}{2}$ zu 6, sondern wie 3 zu $5\frac{1}{2}$ ist. Doch bekanntlich sind ältere Maßangaben oft erstaunlich unpräzise, und so glaube ich allein wegen der Abweichung in den Proportionen meine Hypothese noch nicht aufgeben zu sollen. Wenigstens ein Zug in der kurzen Beschreibung paßt vorzüglich auf die ehemals in der Sammlung Rath befindliche Fortitudo, und zwar der stark porträtmäßige Charakter des Kopfes. Schließlich gehören auf Leinwand übertragene, venezianische Fresken zu den Seltenheiten, und so müßten wir es geradezu mit einem sonderbaren Zufall zu tun haben, falls das der Beschreibung relativ gut entsprechende Fragment dennoch eine andere Provenienz haben sollte. Allerdings läßt sich die Hypothese der Identität nur aufrecht erhalten unter der Voraussetzung, daß die in der kurzen Beschreibung angedeutete Zuschreibung unzutreffend war, denn jenes Fragment in Budapest war keinesfalls ein Werk Paolos, sondern besitzt alle Kennzeichen von Zelottis Manier. Typisch für Zelotti sind die großen und etwas leeren Formen. Gewiß, eine Fortitudo durfte nicht die schlanke Eleganz haben, die Paolo seiner Temperantia gab. Doch daß neben dieser die Fortitudo derb, ja fast plump wirkt, liegt nicht so sehr an dem kolossalen Körper als an der stockenden und etwas unbeholfenen Bewegung dieses schweren Leibes. Wie ungleich ist in beiden Figuren dasselbe Motiv des Sitzens mit dem einen emporgezogenen Bein und dem Neigen des Oberkörpers nach der einen Seite hin durchgeführt! Welcher Reichtum bei Paolo allein in den fließenden Faltenzügen des Gewandes, welcher leblose Schematismus bei Zelotti.

[1]) An der Originalität des Datums ist nicht zu zweifeln. Noch ist zu erkennen, wie der Maler die Jahreszahl in den nassen Intonako eingeritzt, aber beim Auftragen der Farbe sich nicht genau an diese Verzeichnung gehalten hat.

Wir sahen, daß Veronese sich von der Villa Soranza wieder heimwärts wandte und wohl noch 1551 wie Brusasorzi, Battista del Moro und Farinato vom Kardinal

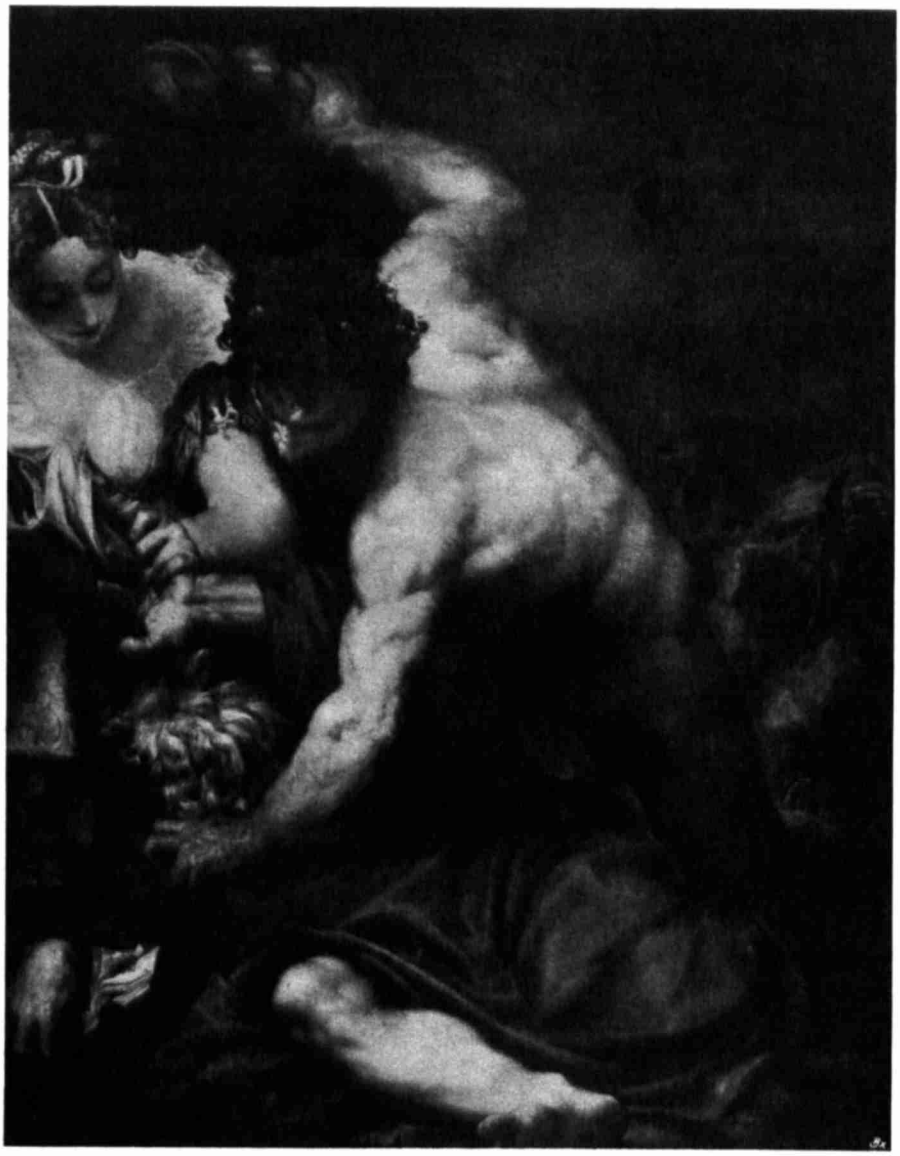

Abb. 14. Paolo Veronese
Versuchung des hl. Antonius
Caen, Museum

Gonzaga den Auftrag für ein Altarbild erhielt, das in den eben nach Giulio Romanos Plänen modernisierten Dom von Mantua kommen sollte. Dort befinden sich noch heute die Bilder der drei Konkurrenten Paolos; Brusasorzis hl. Margarete und Farinatos hl. Martin in der Sakramentskapelle, die Magdalena des Battista del Moro in der

Sakristei. Veroneses ›Versuchung des hl. Antonius‹ (Abb. 14) dagegen ist bei der großen Bilderplünderung zur Zeit Napoleons nach Paris gebracht worden, um dann später an das Museum in Caen abgegeben zu werden. Augenscheinlich hatte der fürstliche Auftraggeber den vier Veroneser Malern gewisse gleichlautende Wünsche geäußert, denn über die Einheit des Formats hinaus ähneln sich die vier Gemälde durch die Absicht, mit nur einer oder nur mit wenigen, überlebensgroßen Figuren zu wirken.

So mag die Steigerung der Form ins Kolossale in dem Auftrag ausbedungen gewesen sein; doch wir werden sehen, daß Veronese sich keine Gewalt antun mußte, um eine solche Forderung zu erfüllen, vielmehr hat er auch in den nächsten Jahren bis in die erste Zeit seines venezianischen Aufenthaltes hinein heroische Formen bevorzugt. Das geschah in der Begeisterung für Michelangelo.

Es liegt nahe, bei Paolos Antoniusversuchung an den Petrus Martyr Tizians zu denken. Hier wie dort: Ein zu Boden Gestürzter wird von einem wilden Gesellen gepackt und bedroht. Tizian sah in diesem Motiv das Zentrum einer gewaltigen und wesentlich malerischen Komposition, der michelangeleske Veronese ein plastisches Problem. Dicht schob er die Figuren zu gedrängtem Bewegungsreichtum zusammen. Erstaunlich ist, daß der junge Maler aus Verona mit schwierigen Kontraposten und Verkürzungen operierte wie ein erfahrener Römer, und zwar nicht äußerlich, virtuos, sondern überraschend tief in den Geist des Vorbildes eindringend.

Wir sagten bereits, daß der Raffaelismus eher nach Oberitalien drang als die Formensprache Michelangelos, für deren Verständnis die norditalienische Kunst beträchtlich später, erst gegen die Mitte des Jahrhunderts, reif wurde. Das Phänomen des starken römischen und speziell michelangelesken Einflusses auf die norditalienische und auf die venezianische Malerei im besonderen während der vierziger und fünfziger Jahre des Cinquecento, ist scheinbar noch nicht recht erkannt, wenigstens literarisch noch nicht erörtert worden. Das hochbedeutsame Thema auch nur annähernd erschöpfend hier zu behandeln, ist uns nicht möglich, doch müssen wir wenigstens einige Hinweise über das Auftreten der römischen Manier in Venedig geben, da sich aus der einseitigen Betrachtung dieser Erscheinung, so weit sie nur bei Veronese zutage tritt, leicht irrige Vorstellungen ergeben könnten.

Auch in Venedig gehen Beziehungen zu Raffael dem Einfluß Michelangelos voran, so ist z. B. Catena in seiner letzten Zeit stark von der raffaelischen Graphik abhängig[1]). Von Santo Zago hören wir, daß er ein begeisterter Bewunderer von Raffaels Fresken war, woraus hervorgeht, daß er diese gekannt, mithin in Rom gewesen sein muß[2]). Hier hat er gewiß auch den Grund zu seinem großen antiquarischen Wissen gelegt, das die Zeitgenossen rühmten[3]). Leider können wir uns nicht mehr eine klare Vorstellung von dem Stil dieses römisch gebildeten Venezianers machen, denn von Santo Zago existieren nur noch einige kümmerliche Freskenreste. Auch Parrasio Micheli ist in Rom gewesen, was wir aus einem schon 1547 im Druck erschienenen Brief des Andrea Calmo an den jungen Maler erfahren. Spöttisch meinte Calmo, erst das Studium in Rom gebe dem Talente den rechten Wert, wie erst durch den Käse die Makkaroni schmackhaft würden, ein Scherz, aus dem man gewiß die Absicht heraushören darf, den Dünkel der Romanisten zu dämpfen[4]). Doch kommt der Tatsache, daß Parrasio in Rom

[1]) Z. B. die Heilige Familie in der Galerie zu Dresden, Nr. 65.
[2]) Vgl. Dolce, Dialogo della pittura, ed. Firenze 1735, S. 268.
[3]) Vgl. Paolo Pini, Dialogo di pittura, Venezia 1548, c. 15 t° f. und Dolce, a. a. O.
[4]) Vgl. A. Calmo, Le lettere, ed. Vittorio Rossi, Torino 1888.

studiert hat, nur eine symptomatische Bedeutung zu. Zum Stilvermittler taugte er nicht. Selbst in seinen früheren Werken ist kaum etwas Römisches wahrzunehmen, und überdies war sein Einfluß zu gering, um eine neue Richtung zu inaugurieren.

Einen römisch gebildeten Venezianer werden wir in Ponchino, Veroneses Mitarbeiter im Consiglio dei Dieci, kennen lernen; ein Venezianer gleicher Richtung war Battista Franco, der nach jahrzehntelanger Abwesenheit in den fünfziger Jahren mit rein römischen Manieren nach Venedig zurückkehrte. Er wurde 1556 zur Dekoration der Decke der Markusbibliothek hinzugezogen, und zwar nicht als einziger Romanist; Giovanni del Mio [1]) und Giulio Licinio [2]), Männer von stark römischen Allüren, arbeiteten dort neben Franco.

Doch noch früher als diese Venezianer trugen römisch-florentinische Maler ihren Stil selber nach Venedig. 1539 erschien dort Francesco Salviati, schuf im Palazzo Grimani [3]) unter anderem ein jetzt verschollenes, seinerzeit hochberühmtes Deckengemälde mit einer Szene aus der Geschichte der Psyche und für die Kirche Corpus Domini eine gleichfalls verschollene Pietà [4]). Als er dann Venedig verließ, blieb sein Schüler Giuseppe Porta dort zurück, und das beweist wohl, daß das damalige Venedig doch kein so ungünstiger Wirkungsort für die »uomini del disegno« war, wie Vasari vorgibt, um zu erklären, warum Francesco Salviati dort nicht länger weilen mochte.

Es ist anzunehmen, daß dem Giuseppe Salviati eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung römischer Formensprache zuteil war, wenngleich es auch noch nicht gelang, dafür einen klaren Beweis zu führen, und das, weil die noch immer zahlreichen Gemälde des Künstlers mit Ausnahme einiger weniger nicht zu datieren sind. Doch genügt allein die Tatsache, daß Giuseppe Salviati mindestens seit 1542 selbständig in Venedig tätig war, um in ihm einen der Hauptvermittler des römischen Stils zu vermuten. Bevor mir die Stärke der römischen Strömung in Venedig um die Mitte des Cinquecento recht klar geworden war, meinte ich die nahen Beziehungen zwischen Salviatino und Venezianern, wie Veronese und Zelotti [5]), so deuten zu müssen, daß Salviati venezianisiert sei, doch ist das Verhältnis gewiß ein umgekehrtes. In Zeichnung und Modellierung hat Salviati zwar mit der Zeit venezianische Weichheit angenommen, doch an den römischen Formen und Typen und auch an dem lichten, kühlen Kolorit festgehalten.

Nach Francesco Salviati kam 1541, von Aretin gerufen, Vasari nach Venedig, um die Dekoration für ein von der Compagnia della Calza veranstaltetes Fest zu schaffen. Vasari hat uns eine Beschreibung dieser von ihm entworfenen und im Verein mit

[1]) Ein Aufenthalt des Giovanni del Mio in Mittelitalien, und zwar in Orvieto, ist zwar erst für 1558 beglaubigt (vgl. L. Fumi, Il duomo di Orvieto, S. 149ff.), doch sind seine Gemälde in der Libreria di S. Marco so römisch, daß eine frühere und längere Studienzeit in Rom für den Künstler anzunehmen ist.

[2]) Trotz des späten Datums ist es für die Erziehung des aus einer bergamaskischen Künstlerfamilie stammenden Malers bezeichnend, daß er in einem Dokument von 1584 in Venedig als Giulio Romano bezeichnet wird. Vgl. Bd. XXXII, S. 41, Anm. 1 dieser Zeitschrift.

[3]) Die Familie Grimani scheint römisch gebildete Künstler ganz besonders protegiert zu haben, so beschäftigte sie Francesco Salviati in ihrem Palaste, Franco und Federigo Zucchero in ihrer Kapelle in S. Francesco della Vigna, wohlwollendes Interesse des Kardinals Grimani für Giov. del Mio ist urkundlich bezeugt (L. Fumi, a. a. O.), und Vasari bezeichnet den Ponchino geradezu als creato di Casa Grimani.

[4]) Vgl. Vasari, VII, S. 18f.

[5]) Die Beziehungen sind derartige, daß man neuerdings, z. B. Berenson, Zelotti mit Salviati geradezu verwechselte.

Cristofano Gherardi und Battista Cungi ausgeführten Dekoration hinterlassen. Die Wände waren mit Hermen, mit Figuren in Nischen und mit größeren Gemälden geschmückt. Eins dieser Bilder stellte die Adria von Meergottheiten und Nymphen umgeben dar, andere die Drau und Save, Po, Brenta und andere Flüsse; die Figuren in den Nischen waren Personifikationen der Tugenden. An der Decke sah man Allegorien der Zeit, der Tageszeiten und der vierundzwanzig Stunden[1]). Schwerlich wird man diese kostbare Dekoration, an der Vasari und seine beiden Genossen monatelang gearbeitet hatten, gleich nach dem Fest, dem sie als Rahmen diente, zerstört haben. Sie dürfte nachhaltig auf den venezianischen Geschmack gewirkt haben. Jedenfalls tritt hier zum erstenmal, soweit wir wissen, ein derartiges vielgliedriges, allegorisch-mythologisches Programm in den Kreis der venezianischen Kunst, und in der Folgezeit entstehen nun auch im Venezianischen überall idell nahverwandte Dekorationen, namentlich in den Villen, die dem Sommeraufenthalt dienten, wo man an derartigen theatermäßig leicht improvisierten Schmuck ein besonderes Gefallen gefunden haben mag.

Salviati und Vasari mögen es gewesen sein, die den Venezianern die Augen für Michelangelos Formenwelt öffneten, Tintoretto aber war der erste Venezianer, der sich ihr mit Leidenschaft hingab. Seit Ridolfi kursiert die Anekdote, der junge Tintoretto habe an die Wand seines Ateliers das Motto geschrieben: »Il disegno di Michelangelo ed il colorito di Titiano.« Doch diese stark literarische Formel tritt schon genau 100 Jahre vor Ridolfi und ohne irgendwelchen Zusammenhang mit Tintoretto auf. In seinem Dialog läßt nämlich Pini (S. 24) dem Florentiner Fabio erklären, Bronzino sei der beste zeitgenössische Kolorist! Darauf der Venezianer Lauro höflich: »Bronzino è un perito maestro e mi piace molto il suo fare e li son ancho partial per le virtù sue, ma à me più sodisfa Titiano, et se Titiano e Michiel Angelo fussero un corpo solo, over al disegno di Michiel Angelo aggiontovi il colore di Titiano, se gli potrebbe dir lo dio della pittura.« Nun teilt 1584 Borghini ein Selbstbekenntnis Tintorettos mit, die Florentiner seien seine Lehrer in der Zeichnung, die Natur aber und neben ihr Tizian ihm vorbildlich für die Farbe gewesen[2]). Durch Kombination dieses schlichten Ausspruches mit der Formel Pinis gelangte man dann im XVII. Jahrhundert zu der novellistischen Ausgestaltung der Idee, wie sie Ridolfi bringt.

Bereits Borghini gibt die Erklärung, auf welche Weise Tintoretto sich die Formensprache Florentiner Bildhauer zu eigen machte. Der junge Künstler, so erzählt Borghini, scheute nicht die größten Opfer, um Nachbildungen von Michelangelos Skulpturen zu erwerben, »e parimente tutti i buoni modelli delle migliori statue, che sieno in Firenze«. Darin aber hat Tintoretto nicht so ungewöhnlich gehandelt, als man das auf Grund der durchaus einseitigen Überlieferung anzunehmen pflegt. Auch in anderen Ateliers hat man augenscheinlich Nachbildungen der Werke Michelangelos als Studienobjekte benutzt, und zwar nicht allein in Venedig, sondern auch in Verona, wo nicht nur Brusasorzi und der junge Paolo Veronese, sondern auch Farinato seinen Bildern zeitweise ein stark michelangeleskes Gepräge gab[3]). Das am deutlichsten sprechende Zeugnis für jene Studien aber dürften die Freskofiguren von Merkur und Minerva (Abb. 15) im Palazzo Porto-Colleoni in Thiene sein, die wir später Fasolo zuweisen werden. Es kann wohl keine Frage sein, daß schon allein das Lagern der übergroßen

[1]) Vasari, VI, S. 223 ff.

[2]) Borghini, Il Riposo, ed. Firenze 1730, S. 451.

[3]) Vgl. den hl. Martin von 1552 im Dom zu Mantua, die »Verkündigung« von 1556 in SS. Nazzaro e Celso und die vier Bilder von 1556—1558 im Chor von S. Maria in Organo.

Gestalten auf dem zu kleinen Türgiebel auf die vordem niemals gesehene Art zurückgeht, wie die »Tageszeiten« auf den Sarkophagen der Mediceer-Kapelle ruhen.

Nicht so prononziert wie in der »Versuchung des hl. Antonius« und wie in einigen anderen Frühwerken, von denen gleich zu reden sein wird, treten michelangeleske Züge in dem »Gastmahl im Hause Simons« (Abb. 16) hervor, das Veronese für das Refektorium von SS. Nazzaro e Celso zu Verona malte und das sich heute in der Galerie zu Turin befindet [1]). Doch schält man aus der dichtgedrängten Masse einzelne Figuren heraus —

Abb. 15. Giovanni Antonio Fasolo
Merkur und Minerva
Thiene, Palazzo Porto-Colleoni

wie etwa den in durchaus plastischem Sinne gestellten Petrus ganz rechts oder den in kompliziertem Kontrapost sitzenden Simon oder den Bettler, der ganz wie ein »Sklave« der Sixtina links neben der Säule am Boden hockt —, so erkennt man, daß es nur das Zusammengeballte der Komposition ist, das das Römische dieses Bildes weniger stark hervortreten läßt. Das römische Element aber widerspricht einer Datierung um 1560, wie sie seit Ridolfi [2]) üblich geworden ist, und weist dem Bilde seinen Platz unter den Frühwerken zu Anfang der fünfziger Jahre an.

[1]) Das Gemälde wurde im XVII. Jahrhundert für 7 000 Scudi von der Familie Spinola erworben und nach Genua überführt. Vgl. Dal Pozzo, S. 84. Seit 1838 befindet sich das Bild in der Galerie zu Turin.

[2]) Ridolfi, Le Maraviglie, ed. Berlin 1914, I, S. 307 läßt Veronese kurz bevor er die Orgel in S. Sebastiano dekorierte, also kurz vor 1560, nach Verona reisen, »a riveder i parenti«

Wir sahen, daß Veronese schon im Frühjahr 1552 die »Versuchung des hl. Antonius« vollendet hatte und noch mindestens bis zum März 1553 in Verona blieb. So liegt der Gedanke nahe, das »Gastmahl« für 1552—1553 anzusetzen, ja bedenkt man, daß Veronese etwa vom Sommer 1553 an bis mindestens ins Jahr 1557 hinein mit zahlreichen Arbeiten, die sich in lückenloser Folge aneinanderreihen, in Venedig fast überbürdet war, so zeigt sich, daß das Turiner Bild kaum anders als in den Jahren 1552—1553 unterzubringen ist.

Ist nun die Komposition des Turiner Gastmahls auch als Ganzes nicht römisch, so enthält sie doch Züge, die nur zu dem noch jugendlichen Veronese passen. Schon in der Art, wie die Bühne aufgebaut ist, zeigt sich das glänzende Regisseurtalent Veroneses noch nicht recht entwickelt. Der Schauplatz ist entschieden etwas zu knapp bemessen, und die Kulissen springen zu weit und überdies etwas spröde in die Szene vor; ihnen ist noch nicht jene weitumfassende Richtung mit dem zentralen Zusammenschluß in der Tiefe gegeben, wie sie allen späteren Lösungen des Themas durch Veronese eigen ist. Doch neben diesen noch ein wenig primitiven Zügen zeigt sich bereits das meisterhafte Können in der stupend einfachen, freien und sicheren Manier. Veroneses Strich hat hier bereits jene mühelose Souveränität, die seinen Bildern schon rein technisch den einzigen heiteren Glanz verleiht. Und wundervoll äußert sich bereits sein sicherer malerischer Geschmack in der Art, wie etwa der dunkle Kopf des aus der Hauptgruppe herausragenden Alten oder der Mohr daneben vor den lichten Himmel gestellt sind oder wie das Licht die Kostüme der vom Balkon Herabschauenden in ganz helles Rosa oder blasses Lachsrot auflöst.

In der ersten Veroneser Zeit Paolos scheinen noch einige andere Arbeiten entstanden zu sein, die Ridolfi, dieses Mal offenbar besser unterrichtet, als Jugendwerke des Künstlers bezeichnet. Es sind dies neben zwei zugrunde gegangenen Freskofiguren in der Via strofa und einer verschollenen Kopie von Raffaels »Perla«, ein Altarbild, ehemals in S. Fermo, jetzt im Museo Civico, und die »Heilung der Schwiegermutter des Simon« in S. Bernardino [1]). Doch dieses Bild existiert nur noch in einer Kopie von Giovanni Cagnato, während das Original 1697 von den Mönchen von S. Bernardino an den Wiener Hofmaler Peter Strudel verkauft wurde und seitdem verschollen ist [2]). Immerhin gestattet die Kopie zu sagen, daß das verlorene Original in dieser frühesten Zeit Veroneses entstanden sein muß, denn auch hier zeigen sich die großen, römischen Formen, mit denen Paolo nur in diesen Jahren arbeitete.

Sehr viel schwieriger gestaltet sich die Frage bei der Madonna mit dem Täufer und Ludwig von Toulouse aus S. Fermo im Museo Civico zu Verona (Abb. 17). Zunächst ist die Erhaltung eine ganz ungewöhnlich schlechte; das Bild scheint bei einer Katastrophe zu Schaden gekommen und dann jämmerlich restauriert worden zu sein. Von der ganzen Oberfläche zeigt kaum noch ein Fleck den ursprünglichen Zustand, und so scheidet das Indizium der Handschrift für die Untersuchung völlig aus. Dazu treten Schwierigkeiten, die sich aus der verworrenen Entstehungsgeschichte des Gemäldes ergeben. Das Bild stand in S. Fermo auf dem Altar der Familie Bevilacqua-Lazise, doch hat

und bei dieser Gelegenheit das Gastmahl in SS. Nazzaro e Celso malen. Doch Paolos Vater war bereits zwischen 1553 und 1555 gestorben, und die Witwe Caterina scheint nach einiger Zeit zu dem Sohn nach Venedig gezogen zu sein, bei dem sie wenigstens 1562 wohnte. Vgl. Madonna Verona, VII, S. 98. Jener Veroneser Aufenthalt unseres Künstlers am Ende der fünfziger Jahre beruht offenbar auf einer rein willkürlichen Annahme Ridolfis.

[1]) Ridolfi, I, S. 298 f.

[2]) Vgl. Cavazzocca Mazzanti in Madonna Verona, VI, S. 77, Anm. 1.

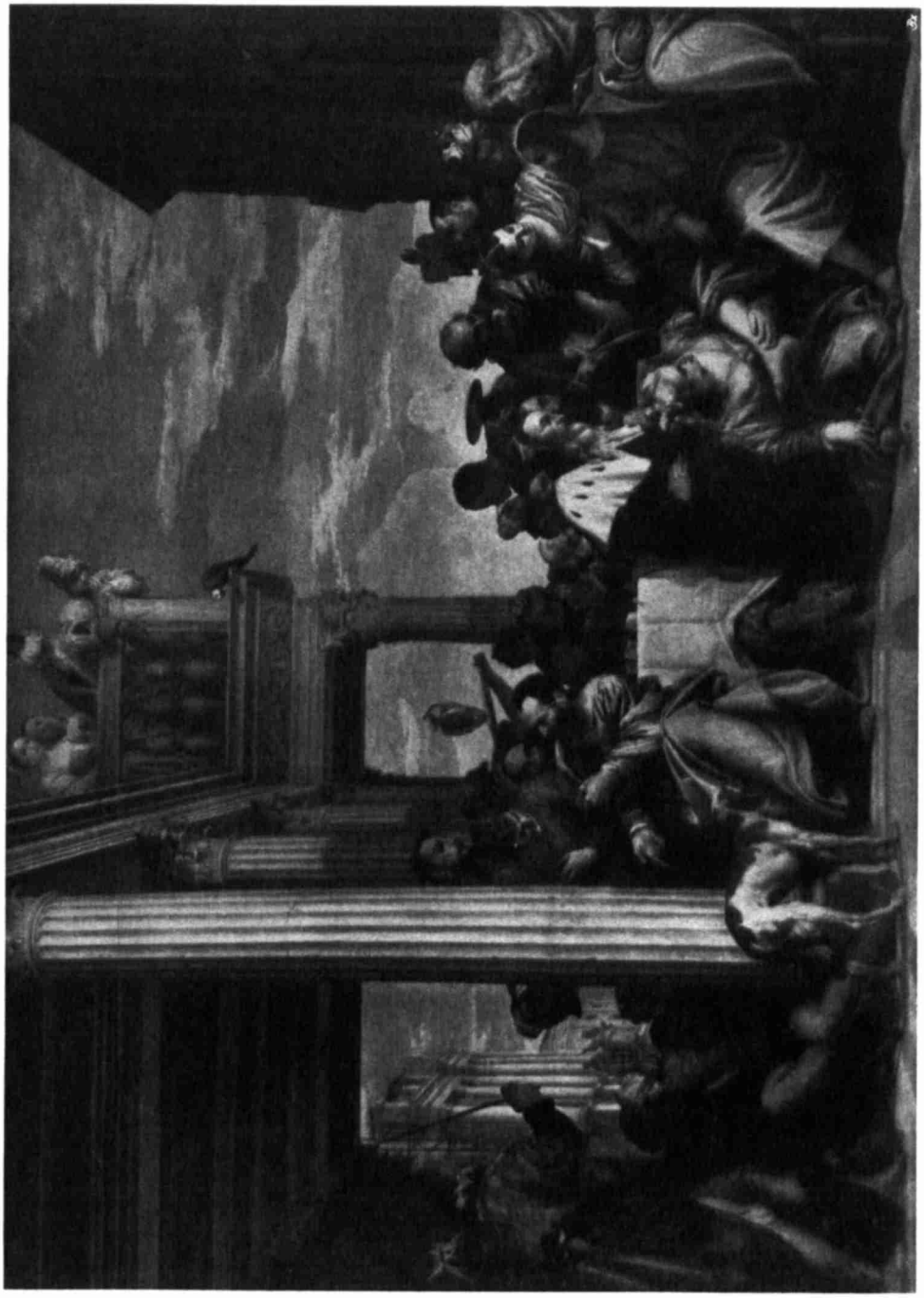

Abb. 16. Paolo Veronese, Gastmahl im Hause des Pharisäers Simon. Turin, Galerie

selbst die Publikation von Notizen aus dem Familienarchiv durch einen Nachkommen der Stifter, den Grafen Alberto Bevilacqua Lazise [1]), keine rechte Klarheit darüber geschafft, ob das Gemälde zu Anfang der fünfziger Jahre von Giovanni Bevilacqua und seiner Gattin Lucretia Malaspina oder erst um 1562 von einem anderen Giovanni Bevilacqua und dessen

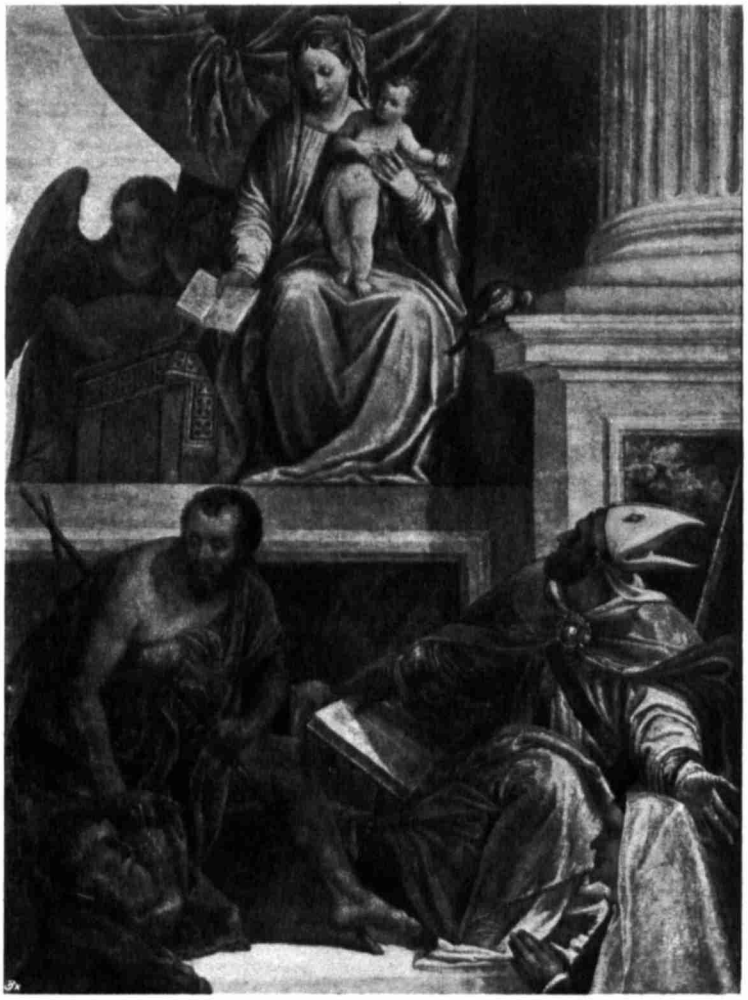

Abb. 17. Paolo Veronese (?)
Madonna Bevilacqua-Lazise
Verona, Museo Civico

Frau Francesca Pellegrini gestiftet wurde. Der Nachkomme neigt zu der zweiten Annahme, wobei er sich vornehmlich auf Aufzeichnungen stützt, die recht neuen Datums sind, nämlich dem XIX. Jahrhundert angehören.

Fest steht, daß die Kapelle von dem erstgenannten Ehepaar errichtet wurde, und zwar scheinbar schon 1548, und daß dieses sich hier das Grab bereitete und daß der

[1]) Alberto Bevilacqua Lazise in Madonna Verona, V, S. 106ff.

Gatte noch 1558 lebte. So scheint mir die Annahme die natürlichste, daß dieses Paar das Altarbild stiftete. Das Bild selbst, so dünkt mich, weist mit seinen Stifterporträten ebenfalls auf das ältere Ehepaar. Wie diese Brustbilder in altertümlicher Veroneser Art aus dem Rahmen emporsteigen, ist schon ein für den Anfang der fünfziger Jahre erstaunlicher Archaismus, für 1562 aber in der damals rapide gereiften Veroneser Kunst kaum noch möglich. Fast noch stärker spricht die Tracht der nach der noch strengen Mode des früheren Cinquecento gekleideten Matrone mit dem ehrsam hoch geschlossenen Kleide und dem sittsamen Schleier gegen die späte Datierung [1]).

Abb. 18
Veränderte Miniaturkopie
der Madonna Bevilacqua-Lazise
Florenz, Uffizien

Abb. 19
Zeichnung nach der Kopie
der Madonna Bevilacqua-Lazise
Chatsworth

Meines Erachtens ist es also am wahrscheinlichsten, daß das ältere Ehepaar das Altarbild stiftete, und erst damit wird es möglich, in ihm ein Jugendwerk Veroneses zu vermuten, wäre doch eine derartige Zuschreibung in Verbindung mit dem Datum 1562 stilistisch unannehmbar. Die stark raffaelische Madonna, das etwas unbeholfene Kind und die ein wenig ungeschickte Zweiteilung der Komposition — hier fehlt in noch stärkerem Maße als bei der Madonna Giustiniani der feste formale Zusammenhang zwischen der Madonna und den tiefer postierten Heiligen — sind Eigentümlichkeiten, die nur zu dem jungen Veronese passen. Aber ist die Zuschreibung an Veronese überhaupt aufrechtzuhalten?

[1]) Graf Bevilacquas stilkritische Argumente für die spätere Datierung leuchten mir ebenfalls nicht recht ein, und zwar hauptsächlich weil das in erster Linie herangezogene Vergleichsobjekt, die Madonna Cuccina in S. Francesco della Vigna, seit fast 100 Jahren zugrunde gegangen ist (!).

Die Namen, die man neuerdings vorgeschlagen hat, Domenico Brusasorzi [1]), Farinato [2]) und Zelotti, sind augenscheinlich nur Verlegenheitsbenennungen, eingegeben von der rein negativen Empfindung, das Bild sei nicht gut genug für Veronese. Wir können das bis zu einem gewissen Grade verstehen, denn das Gemälde wirkt heute abscheulich. Doch diese fatale Wirkung beruht, ich glaube ausschließlich, auf der ungemein rohen Art, mit der ein unverständiger Restaurator das Gemälde bearbeitet hat. Die Komposition dagegen können wir noch heute beurteilen. Diese aber ist so stark paolesk, daß, wenn das Datum 1552 zutrifft — und wir glauben, dem ist so —, für die frühe Zeit kaum ein anderer als Veronese als Erfinder in Betracht kommt. Sehr gut paßt zu dem früh-paolesken Stil zunächst die etwas asymmetrische, architektonische Anlage, der hohe, mit farbigen Marmorplatten belegte Sockel und der kannelierte Säulenschaft auf wuchtigem Postament, der rechts den Thron flankiert. Ohne weiteres fügt sich in unsere Vorstellung vom jungen Veronese die raffaelische Madonna ein; durchaus paoleske Typen sind die im Schatten des Vorhangs musizierenden Engel, und für die grandiose Figur des Bischofs findet man Analogien in den machtvollen Evangelisten an der Sakristeidecke von S. Sebastiano in Venedig. Befremdlich mutet der Täufer an, doch werden wir gleich sehen, daß diese Figur durch den Restaurator scheinbar beträchtlich modifiziert wurde.

Daß das Gemälde seinerzeit großes Ansehen genoß, lehren mehrere Nachbildungen. Schon das Veroneser Museum besitzt in Nr. 178 eine Madonna mit der hl. Lucia, die auf die Madonna Bevilacqua zurückgeht, und in den Uffizien in Florenz (Nr. 1015) befindet sich eine kleine, etwas veränderte Wiederholung (Abb. 18) des Altarbildes aus S. Fermo, von der wiederum eine Reproduktion in einer lavierten Federzeichnung (Abb. 19) in Chatsworth existiert. Sowohl die kleine Kopie in den Uffizien wie die Zeichnung in Chatsworth hat man Zelotti zugeschrieben und für Entwürfe zu dem Veroneser Altarbild erklärt [3]). Was das kleine Bild in den Uffizien anbelangt, so zeigt schon rein äußerlich die spätere Tracht der hier abgebildeten Stifter, daß diese Nachbildung nicht der Bozzetto zu dem Gemälde aus S. Fermo sein kann, sondern etwas später entstanden ist. Technisch aber hat das Bildchen nicht den Charakter einer Skizze, sondern den einer Miniaturkopie. Die Abweichungen von dem großen Altarbild, als da sind die Einführung eines anderen Stifterpaares, die veränderte Haltung des linken Armes des Täufers, die Bartlosigkeit des Bischofs und das Fehlen des Papageis, teilt die Kopie in den Uffizien mit der Zeichnung in Chatsworth, auf der überdies nur der eine Mandoline spielende Engel zu sehen ist. Dieses Blatt trägt deutlich alle Kennzeichen der Nachzeichnung, und da es, wie gesagt, in gleicher Weise wie das Bildchen der Uffizien von dem Veroneser Bilde abweicht, geht es offenbar nicht direkt auf dieses zurück, sondern auf die Kopie der Uffizien.

Die beiden Nachbildungen haben für uns aber doch einen gewissen Wert, denn mit ihrer Hilfe erkennen wir, daß das Vorbild an einer Stelle durch den Restaurator modifiziert wurde. Auf den Kopien verschwindet der Schaft des Rohrkreuzes zwischen dem erhobenen linken Arm und dem vorgebeugten Oberkörper, um dann wieder über

[1]) Vgl. Berenson, The north italian painters, S. 179.

[2]) Diese Attribution soll von J. P. Richter herrühren. Vgl. Alberto Bevilacqua Lazise, a. a. O.

[3]) Vgl. P. N. Ferri in Bollettino d'Arte V (1911), S. 289ff. und A. Strong, Reproductions of drawings by old masters in the collection of the duke of Devonshire at Chatsworth. Text zu Tafel 53. — Die Attribution an Zelotti glaube ich mit einem Hinweis auf die im folgenden abgebildeten authentischen Werke des Künstlers abtun zu können.

der rechten Schulter zu erscheinen. Auf dem Veroneser Bilde aber greift der linke Arm über den Oberschenkel herüber und hält den Schaft, der nun aber nicht bis zur Achselhöhle hinaufgeführt ist, sondern nur bis zur Brust, um, diese gleichsam durchbohrend, über der rechten Schulter wieder herauszutreten. Hier liegt offenbar nicht nur eine grobe Unachtsamkeit des Restaurators vor, sondern eine wesentliche Veränderung. Der linke Arm ist falsch ergänzt, und dadurch hat die ganze Figur etwas Plumpes, schwer Zusammensinkendes bekommen; ihr ist damit nicht nur die Elastizität genommen, sondern auch die Eigenschaft, durch die zwiefache Geste den inneren Kontakt zwischen Stifter und Madonna herzustellen.

Der traurige Zustand der Madonna Bevilacqua gestattet nicht mehr ein uneingeschränktes Urteil über ihren Autor, und so läßt sich zusammenfassend nur sagen, daß das völlig ruinierte Bild wahrscheinlich zu Anfang der fünfziger Jahre entstand und in dieser frühen Zeit am ehesten Paolo zuzumuten ist.

* * *

Bald nachdem Veronese mit jenen drei anderen Malern von Verona aus an den Kardinal Gonzaga das Gesuch vom 11. März 1553 um Abholung und Bezahlung der für den Dom von Mantua bestimmten Altarbilder gerichtet hatte, dürfte er die Heimat verlassen und nach Venedig übergesiedelt sein, denn die Dekoration des Soffitto des Consiglio dei Dieci im Dogenpalast wurde offenbar noch zu Lebzeiten des im Juni 1553 gestorbenen Dogen Francesco Donato begonnen. Sein Wappen ist an dem reichen Schnitzwerk angebracht, das das große Mitteloval umgibt. Dieses Wappen kehrt an dem Puttenfries Zelottis wieder, der sich unter dem Deckengebälk um den Saal herumzieht, und ist hier dem Wappen des Nachfolgers, nämlich des Marcantonio Trivisan, gegenübergestellt, der nach kurzer Regierung schon 1554 starb. Danach ist anzunehmen, daß die Dekoration schon vor dem Regierungswechsel begonnen und wohl noch im Laufe des Jahres 1553 vollendet wurde[1]). Hieran schlossen sich die Arbeiten an den Soffitti der beiden anderen, kleineren Räume des Rates der Zehn, der Sala della Bussola und der Stanza dei Capi an. Zwar sind an den Decken dieser beiden kleineren Säle keine Wappen angebracht, wohl aber an den Kaminen, und zwar das des Dogen Trivisan (1553—1554). Diese Tatsache und einige archivalische Indizien weisen darauf hin, daß die drei Amtsräume des Rates der Zehn in dem damals neuerbauten Trakt des Dogenpalastes gleichzeitig bzw. in schneller zeitlicher Folge ausgestattet wurden[2]).

Der Deckenschmuck der Sala del Consiglio dei Dieci besteht aus neun polychromen und sechzehn Bildern in Chiaroscuro, die von vergoldetem Schnitzwerk gerahmt und voneinander geschieden werden. Die Mitte nimmt ein großes vielfarbiges Oval ein, das von vier Zwickelfeldern mit Grau in Grau gemalten, weiblichen Figuren umschlossen wird; vier kleinere, polychrome Ovale und vier langgestreckte Rechtecke folgen, zwölf Zwickel mit männlichen Chiaroscuroakten, die scheinbar die Monate symbolisieren, füllen zu drei und drei zusammengeordnet die Ecken.

Hier mischt sich altvenezianische Tradition mit neuer römischer Mode. Venezianisch ist das Einspannen von gemalten Tafeln oder Leinwandbildern in das Schnitzwerk der Decke. Einigermaßen frühe Beispiele sind uns in Kirchen erhalten, in S. Maria dei Miracoli und in den Angeli zu Murano, beide von Pennacchi dekoriert.

[1]) Die Frage der Datierung dieses Deckenschmuckes habe ich ausführlicher erörtert in Bd. XXXII dieser Zeitschrift, Beiheft, S. 5ff.

[2]) Vgl. hierfür ebenfalls Bd. XXXII, S. 13ff.

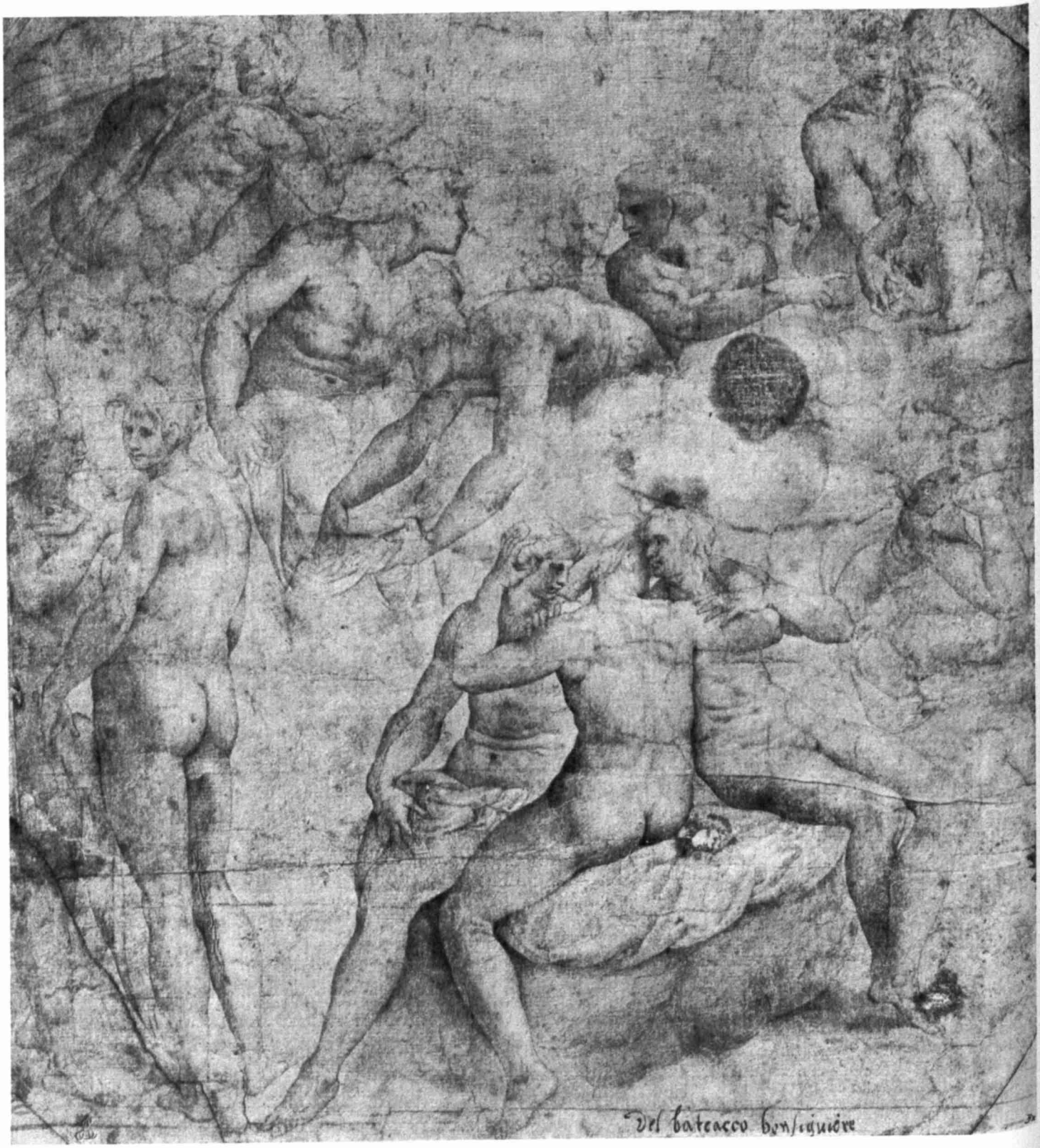

Abb. 20. Ponchino
Lavierte Federzeichnung
Wien, Albertina

Abb. 21. Ponchino
Merkur und Minerva, Deckengemälde im Consiglio dei Dieci
im Dogenpalast, Venedig

Römisch aber ist der Wechsel von Polychromie und Chiaroscuro, der auf die Decke der Sixtina zurückgeht, und ganz römisch ist die Formensprache dieser Bilder.

Nach Sansovino[1]) stammt die »inventione« dieses Deckenschmuckes von Daniele Barbaro, dem Patriarchen von Aquileja. Francesco Zanotto[2]) hat den Ausdruck »inventione« so verstanden, daß der Patriarch für den Schöpfer der künstlerischen Gesamtidee zu halten sei, während die Tätigkeit der drei Maler sich hier auf die Ausführung beschränkte. Gewiß hat Daniele Barbaro den bildenden Künsten nahegestanden; er hat den Vitruv ediert, ja Dolce berichtet sogar von ihm, daß er »leggiadramente« zeichne und male wie eine ganze Reihe anderer venezianischer Edelleute[3]). Doch zwischen einem Dilettantentalent und der Fähigkeit, eine vielgliederige Dekoration bis in alle Einzelheiten hinein zu entwerfen, besteht ein gewaltiger Unterschied. Was Sansovino unter der inventione verstand, wird ganz klar, wenn man in seiner Venetia die Beschreibung der Sala delle Quattro Porte nachliest, deren Soffitto nach der inventione Sansovinos dekoriert worden war. Es handelt sich auch im Consiglio dei Dieci nicht um die künstlerische, sondern um die literarisch-inhaltliche Erfindung, um die Auswahl und Zusammenstellung mythologischer und allegorischer Figuren, die auf Daniele Barbaro zurückgeht.

Die Bilderrätsel, die dieses allegorische Programm dem Beschauer stellt, müssen wir hier zum Teil ungelöst lassen. Die Geistesrichtung, aus der diese Ideen hervorwuchsen, ist uns bekannt, und es genügt, auf die Beschreibungen ähnlicher Dekorationen hinzuweisen, die den Schlüssel für die zum Teil recht verzwickten, uns heute etwas abstrus erscheinenden allegorischen Andeutungen enthalten, wie Betussis Beschreibung von Cattajo oder das uns durch Ridolfi erhaltene Programm zu Tizians Leichenfeier. Das Thema ist mehr kulturhistorisch interessant als kunsthistorisch wichtig. Über das Wesen unserer Künstler würden wir doch kaum neue Aufschlüsse erhalten durch die mühsame Entzifferung des ihnen gestellten allegorischen Programms, liegt doch der venezianischen Malerei im Grunde nichts ferner als die Lust an tiefsinnigen Abstraktionen. Ihr war die von Rom importierte Mode gewiß nicht widerwärtig — zahlreiche Villen legen mit ihrem Freskenschmuck noch heute dafür Zeugnis ab —, aber sie bediente sich des allegorischen Apparates rein äußerlich zu dekorativen Zwecken.

Vasari[4]) weiß zu erzählen, daß ursprünglich Ponchino, »creato di casa Grimani«, zunächst allein die Deckengemälde der Sala del Consiglio dei Dieci malen sollte, daß er sich aber der Aufgabe nicht gewachsen fühlte und deshalb Paolo und Zelotti hinzuzog. Ponchino war einer der ersten Romanisten unter den Venezianern. Er stammte aus Castelfranco, wie wir durch eine von Federici[5]) publizierte Urkunde wissen, hieß Battista mit Vornamen und führte den Beinamen Bozzato[6]), woraus Vasari Brazacco,

[1]) Sansovino, Venetia descritta, 1581.

[2]) Francesco Zanotto.

[3]) Dolce, o. c. S. 130.

[4]) Vasari, VI, S. 595.

[5]) Federici, Memorie trivigiane, Venezia 1803, II, S. 76f.

[6]) Außer durch die von Federici publizierte Urkunde ist diese Namensform beglaubigt durch eine bei Pini-Milanesi, Scrittura degli artisti italiani, II. faksimilierte, leider nicht datierte Quittung: Batista Bozato dipintor bestätigt, von der Bank des Benvenuto Olivieri 25 Skudi erholten zu haben für Malereien und Stucchi »de la receli« (Aracoeli?). Die Quittung befindet sich im Archiv der Conti Galli in S. Maria Nuova in Florenz (Carte degli Olivieri). Ich konnte nicht nachforschen, ob sich dort noch weitere Ponchino betreffende Archivalien finden. Mit der einen undatierten Quittung läßt sich wenig anfangen. Immerhin interessiert es, zu hören, daß Ponchino scheinbar auch als Stukkateur tätig war.

Abb. 22. Paolo Veronese
Jupiter schleudert Blitze gegen die Verbrechen
Deckengemälde, ehemals im Consiglio dei Dieci, jetzt im Louvre zu Paris

andere Bazzaco machten. So nennt ihn auch Aretin[1]) in einem Brief an Enea Vico vom Januar 1546, aus dem hervorgeht, daß »Bazzacco, uno de i buoni spiriti, che habbia il disegno« die Zeichnungen nach Michelangelos Jüngstem Gericht geliefert hatte, die dem Enea als Vorlage für seinen Stich dienten. Wie lange sich Ponchino damals in Rom aufhielt, wissen wir nicht; am 21. Juli 1551 finden wir ihn wieder im Veneto. Er schloß am genannten Tage mit den Vorstehern von S. Liberale zu Castelfranco einen Vertrag ab, laut dem er für den Hochaltar der Kirche eine Palla binnen Jahresfrist zu malen hatte[2]). Das Bild, ein Christus in der Vorhölle, ist uns erhalten und wird uns sogleich bei der stilkritischen Aufteilung der Deckenbilder in Rat der Zehn gute Dienste leisten. Ponchino führt in der Auftragsurkunde bereits den Titel eines Monsignore, den er wohl aus Rom mitgebracht hatte. Bevor er Geistlicher wurde, scheint er verheiratet gewesen zu sein, wenigstens sagt Ridolfi, daß Dario Varotari Ponchinos Tochter zur Frau nahm, und verdient hierin gewiß Glauben, kannte er doch persönlich Darios Sohn, den Padovanino und den Enkel, den jüngeren Dario Varotari. Paolo und Zelotti wird Ponchino gewiß kennen gelernt haben, als er sich 1551 in Castelfranco aufhielt, denn damals arbeiteten die beiden jungen Künstler in der ganz nah benachbarten Villa Soranza. Mit diesen hat er dann nach unserer Berechnung 1553—1554 im Consiglio dei Dieci gemalt. Später wandte er sich wieder nach Rom, wo wir ihn 1558 finden; am 4. Juli und am 8. September dieses Jahres erhielt er Zahlungen für ein nicht näher bezeichnetes Bild, das er für den Papst (Paul IV.) malte[3]). Nach Federici starb Ponchino 1570 im Alter von 70 Jahren, doch sagt Federici uns nicht, woher ihm diese Kenntnis kam.

Die Albertina besitzt eine etwas verblaßte, lavierte Federzeichnung (Abb. 20), auf der Gruppen unbekleideter Figuren auf Wolken dargestellt sind (Scuola veneziana, I[a]. Nr. 20). Das Blatt, das 28,3×25,8 cm mißt, wurde früher dem Francesco Bonsignori zugeschrieben, zu welcher stilistisch unmöglichen Attribution die Worte »Del batcacco bonsigniore« verleitet haben, die eine Hand des XVI. Jahrhunderts rechts unten niedergeschrieben hat. Wickhoff[4]), der die Zeichnung für eine Arbeit des Florentiners Poppi hielt, teilte die Inschrift inkorrekt wieder, indem er batcavo statt batcacco bringt. Es ist nun kaum zweifelhaft, daß hiermit Bazzacco gemeint ist. Der bonsigniore statt monsignore aber möchte auf ein phonetisches Mißverständnis zurückgehen, das ganz sonderbar dem gleicht, dem Vasari zum Opfer fiel, als er den Veroneser Maler Bonsignori Monsignori nannte. Gerade die formale Inkorrektheit der Inschrift scheint mir für die Glaubwürdigkeit des Inhaltes zu sprechen. Der Schreiber wußte offenbar gar nicht recht, wer dieser Batcacco war; er fixierte einen nicht völlig richtig verstandenen Autorennamen, und so ist der Gedanke an eine leichtsinnige oder gar böswillige Benennung auszuschließen. Wer sollte denn schließlich auch gemeint haben, durch die Aufschrift eines niemals sehr klangreichen Namens der Zeichnung höheren Wert zu leihen? Und endlich paßt die Zeichnung der Albertina gut zu den Gemälden des Ponchino.

Im Consiglio dei Dieci hatte Veronese in dem großen ovalen Mittelfelde Jupiter Blitze schleudernd gegen jene Verbrechen darzustellen, deren Verfolgung und Ahndung

[1]) Pietro Aretino, Le lettere, ed. Parigi 1609, III, S. 328.
[2]) Federici, a. a. O.
[3]) Bertolotti, Artisti veneti in Roma, S. 61.
[4]) Franz Wickhoff, Die italienischen Handzeichnungen der Albertina, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XII, 2. Teil, S. CCXVIII.

Abb. 23. Paolo Veronese
Juno und Venetia, Deckengemälde, ehemals im
Consiglio dei Dieci, jetzt in der Galerie zu Brüssel

vornehmlich Aufgabe des Rates der Zehn war — nach Sansovino Häresie, Rebellion, Sodomie und Falschmünzerei (Abb. 22). Aus der etwas sonderbaren allegorischen Idee verstand es Paolo eine hochdramatische Szene zu machen, zu deren Bewegungs- und Formenpathos Michelangelo der Inspirator ist. Ridolfi setzt dieses und die anderen Gemälde des Soffitto geradezu in Verbindung mit einer Reise Veroneses nach Rom, von der zurück-

Abb. 24
Zelotti, Janus und Juno
Deckengemälde im Consiglio dei Dieci, Venedig, Dogenpalast

Abb. 25
Paolo Veronese, Jugend und Alter
Deckengemälde im Consiglio dei Dieci, Venedig, Dogenpalast

gekehrt, Paolo sich an diese Werke gemacht haben soll. Doch einmal ist, wie wir sahen, Ridolfis Datierung des Soffitto bald nach 1560 falsch, und ferner scheint Veronese erst 1565 in Rom gewesen zu sein[1]). Doch wenn auch Veronese, als er den Jupiter und die in die Tiefe stürzenden Verbrechen schuf, schwerlich Michelangelos »Jüngstes Gericht« mit eigenen Augen gesehen hatte, so war ihm zweifellos schon jene Reproduktion bekannt, die Enea Vico nach den Zeichnungen von Paolos Mitarbeiter Ponchino gestochen hatte.

Wie das große Mitteloval, das von den Franzosen 1797 entführt, jetzt dem Louvre gehört[2]), so befindet sich auch eines der kleineren Gemälde dieses Soffitto nicht mehr an seinem ursprünglichen Platze. »Juno die Venetia mit Schätzen überschüttend« (Abb. 23) wurde ebenfalls nach Paris gebracht und gelangte von dort in die Galerie zu Brüssel. Dagegen zieren von Veroneses Bildern noch den Soffitto das wundervolle, inhaltlich schwer deutbare Oval (Abb. 25), das wir, um dem Bilde einen Namen zu geben, »Jugend und Alter« nennen wollen[3]), und das breite Rechteck mit der Gestalt einer jugendlichen Frau, die an dem Stock lehnt, doch nicht gefesselt, verzückt zu den olympischen Göttern aufblickt[4]) und wohl als die freigesprochene Unschuld anzusehen ist[5]).

Von den übrigen polychromen Gemälden — um zunächst bei diesen zu bleiben — gehören zwei dem Ponchino, nämlich der Neptun mit dem Laokoonkopf auf den von Meerrossen gezogenen Wagen, die Personifikation der venezianischen, maritimen Hegemonie[6]), und ferner Merkur, der zu einer Heroine herabschwebt (Abb. 21), die man wegen des Ölzweigs in ihrer Rechten für Pax hielt, die aber ein so kriegerisches Attribut wie einen Helm neben sich hat und darum wohl als Minerva zu deuten ist, die Vertreterin der Wissenschaft neben dem Gott des Handels. Von Zelotti endlich stammen »Venus-Venetia zwischen Mars und Neptun«, die jüngere 'Αναδυομενη beschützt von bewaffneter Macht zu Wasser und zu Lande (Abb. 26), sowie die beiden Ovale »Janus und Juno« (Abb. 24)[7]) und »Venetia auf der Erdkugel thronend«[8]), am Soffitto diagonal mit Ponchinos Neptun korrespondierend und wohl auch inhaltlich dessen Ergänzung, der stark hyperbolische Ausdruck der Großmachtstellung Venedigs auf dem Festlande. Den neun Gemälden liegt also der Gedanke der durch die oberste Behörde ausgeübten Staatsgewalt zugrunde, die Verbrechen ahndet, Unschuld aber freispricht, die Heer und Flotte stark erhält und so die Republik über Meer und Festland gebieten läßt, unter deren Schirm Wissenschaft und Handel blühen, Wohlstand gedeiht.

[1]) Vgl. Ridolfi, ed. Berlin 1914, I, S. 310, Anm. 3 und 4.

[2]) Nr. 1198. — Das Bild wurde in drei Teile zerlegt und so in Versailles am Plafond des sogenannten Schlafzimmers Ludwigs XIV. angebracht. 1859 wurde das Gemälde wieder zusammengeflickt, rentoiliert und im Louvre ausgestellt.

[3]) Ridolfi, I, S. 311 f. spricht von »una bella giovane .... ed un vecchio ...., che inferiscono le diverse conditioni de' popoli, che ricorrono nelle oppressioni loro à quel tribunale«.

[4]) Vgl. die Abbildung in Bd. XXXII dieser Zeitschrift, Beiheft, S. 6.

[5]) Ridolfi, a. a. O. deutet das Bild als »nobile matrona con ceppi e catene rotte in mano, per accennare l' autorità dello stesso magistrato nel conferir le gratie ed il castigo, mirante un cielo di deità, dinotando il patrocinio celeste verso de' principi giusti«.

[6]) Abbildung in Bd. XXXII, Beiheft, S. 10.

[7]) Ridolfi, I, S. 367: »Giano e Giunone, dinotando l' uno la perpetuità di quello impero, l' altra le ricchezze e gli honori posseduti.«

[8]) Vgl. die Abbildung in Bd. XXXII, Beiheft, S. 11.

Meine Aufteilung der neun polychromen Deckengemälde entspricht den Zuweisungen Ridolfis, doch habe ich diese nicht von vorneherein als zutreffend angenommen, vielmehr bin ich durch Untersuchung zu dem gleichen Resultat gekommen, das nun noch zu begründen ist, wobei mit den Aussagen der zeitgenössischen Quellen begonnen sei.

Wenige Jahre nach Vollendung der Deckengemälde, schon 1556, ist von ihnen die Rede in einer kleinen Schrift, in der Francesco Sansovino unter dem Pseudonym Anselmo Guisconi von den größten Sehenswürdigkeiten Venedigs spricht[1]). Hier heißt es leider nicht ganz eindeutig: »Nelle stanze del consiglio dei Signori Dieci è il soffittato di Paolo et conpagni veronesi, opera veramente di disegno et gentile.« Hiermit könnten recht wohl die Soffitti der drei Räume des Rates der Zehn gemeint

Abb. 26. Zelotti
Venus zwischen Mars und Neptun
Deckengemälde im Consiglio dei Dieci, Venedig, Dogenpalast

sein; soll der Satz aber nur auf eine Decke bezogen werden, dann muß es die des Hauptsaales sein. So unbestimmt Sansovinos Ausdruck auch ist, der Satz bleibt bedeutsam, denn er liefert uns eine weitere Bestätigung, daß diese Deckengemälde in den Anfang von Veroneses Aufenthalt gehören, und er illustriert in seiner Kürze vorzüglich, wie der junge Veronese seine Mitarbeiter schon im Auge der Zeitgenossen überragte, und endlich spricht er aus, was diese besonders an den Gemälden schätzten, den Disegno, die Zeichnung, das Römische! Dieses Element wird es auch gewesen sein, das Vasaris Interesse weckte. Dreimal spricht er von dem Soffitto, zunächst gelegentlich der Nachrichten über Zelotti, um dann bei Veronese und am ausführlichsten bei Ponchino darauf zurückzukommen[2]). Hier gibt er sogar das Einteilungsschema: ein großes Mitteloval, in den Ecken vier kleinere Ovale und vier lange Rechtecke an den Seiten, um dann allerdings über die Anteile der drei Künstler stark summarische

[1]) A. Guisconi, Tutte le cose notabili e belle, che sono in Venetia, 1556. Neudruck, Venezia 1861, nozze Piamonte Gei.

[2]) Vasari, VI, S. 369, 371 und 594.

und auch nicht ganz zutreffende Angaben zu machen. Veronese gehören nach Vasari das Mittelbild und drei der Rechtecke, was nicht genau zutrifft, denn Veronese hat zwei Rechtecke und ein Oval gemalt, und was die Anteile Ponchinos und Zelottis anbelangt, so hat dieser zwei Ovale und ein Rechteck, jener ein Oval und ein Rechteck geschaffen, und nicht umgekehrt, wie Vasari angibt. Ausdrücklich genannt werden von Vasari nur Veroneses blitzeschleudernder Jupiter und Ponchinos Neptun. Die zeitgenössischen Aussagen sind also durchaus nicht derart, daß sie die Stilkritik jeglicher Mühe enthöben.

Abb. 27. Paolo Veronese
Allegorische Figur (Candia)
Deckengemälde im Consiglio dei Dieci, Venedig

Bestimmter als in dem durch Vasari beglaubigten Neptun tritt Ponchinos Eigenart in »Merkur und Minerva« zutage: ein abscheulich hartes und buntes Kolorit, rundliche Formen von sonderbar polierter Glätte und die fatale Angewohnheit, die Kontur mit einer dunklen Schattenlinie zu begleiten, Unarten, die teils in dem Altarbild in Castelfranco, teils in der Wiener Zeichnung wiederkehren.

Nicht so leicht läßt sich mit wenigen Worten Zelottis Manier von Paolos Art scheiden, und so werden wir bei deren Vergleichung etwas zu verharren haben. Zelottis »Janus und Juno« und Paolos »Alter und Jugend«, an der Decke diagonal als Korrespondenten gegenübergestellt, mögen zeigen, wie bei aller Gemeinsamkeit der stark römischen Tendenz das Genie den biederen Mitarbeiter überflügelte. Schon in der etwas ängstlichen Art, wie Zelotti seine beiden Figuren in das Bild setzt, verrät sich seine geringere Begabung. Man spürt noch die Sorge, wie wohl die beiden kolossalen

Körper in das nicht allzu breite Oval hineinzubringen wären. Darum ist der Janus in etwas dürftiger Profilansicht gegeben, die den heroischen Leib nur ahnen läßt, nicht anschaulich macht, und darum ist von der Juno kaum mehr als ein edler Kopf und zwei klassisch geformte Hände zu sehen. Überdies wirkt der Parallelismus der nahe nebeneinander gestellten Köpfe monoton. Veronese dagegen verstand es, in dem gleichen Format einen zweiten »Moses« und eine prachtvolle Heroine zu klarer Anschauung zu bringen und statt Zelottis Parallele eine glänzende Antithese zu geben. In Haltung, Gestus und Ausdruck kontrastieren männliches, nachsinnendes Alter und junge, ganz in Empfindung lebende Weiblichkeit. Wie ungemein frauenhaft kreuzt

Abb. 28. Zelotti
Allegorische Figur (Cipro)
Deckengemälde im Consiglio dei Dieci, Venedig

beispielsweise die Jugendliche die Hände über dem Busen im Gegensatz zu der Kraft, mit der die Rechte des Alten das bärtige Haupt stützt oder wie die Linke mit dem Handrücken schwer auf dem Schenkel liegt. Matt, ja wie eine Verlegenheitsgeste wirkt daneben die Art Zelottis, seinen Janus in das Gewand greifen zu lassen. Nüchtern und stumpf sind auch Zelottis Farben neben der Harmonie und Brillanz von Paolos Kolorit. Im Interesse der größeren Einheitlichkeit der Tonwerte gibt Paolo nicht jene starke und etwas schematische Differenz zwischen dem Inkarnat des Mannes und dem der Frau, wie das Zelotti tat, sondern er bringt die beiden Fleischtöne näher aneinander, ohne dabei an differenzierender Charakteristik zu verlieren. Und nicht nur im Inkarnat operiert er mit feineren Nuancen, er arbeitet mit Variationen, und so läßt er die Töne des goldig belichteten Olivgrün, in das die Jugendliche gehüllt ist, stark aufgehellt in dem Blond der Haare, das luftige Blau, das beiden Figuren als Folie dient,

in satterer Intensität in dem Gewand des Mannes wiederkehren. — Wie weit ist endlich Paolo seinem Mitarbeiter im Malerischen überlegen! Ihm steht eine reiche Skala von Schattentönen zu Gebote, von den energischen tiefen bis zu den zart transparenten, und ein mildes und dennoch strahlendes Licht. In einer flau neutralen Beleuchtung stehen Zelottis Figuren.

Der Glanz und die Harmonie der Farbe, die Vollkommenheit der grandiosen Formen und die größere malerische Reife heben auch das in Blau und Goldgelb strahlende Bild in Brüssel »Juno und Venetia« und die »Freigesprochene Unschuld« weit über Zelottis Vermögen hinaus. Dieses Bild wurde merkwürdigerweise von dem sonst scharfsichtigen Boschini [1]) dem Mitarbeiter zugewiesen, doch hat Zelotti, wenigstens in dieser Zeit, nichts dem von goldigen Nebeln durchzogenen Olymp Ähnliches geschaffen.

In der diesem Bilde gegenübergestellten Komposition Zelottis, »Venus-Venetia zwischen Mars und Neptun« (Abb. 26), ist Zelottis Manier scharf ausgeprägt. Größe der Formen ist ihm kein äußeres Gebot der gerade modischen Maniera romana, sondern inneres Bedürfnis. Das zeigt er mit seinen Werken bis ins Alter hinein. Aber nicht immer erreicht er mit gigantischem Körper wahre Grandiosität. An dieses Ziel gelangte er im Consiglio dei Dieci nur mit der Rückenfigur des ausruhenden Mars. Unbeholfen und überdies leer ist die Größe der beiden anderen Götter. Wo er über weiteren Spielraum verfügte, gelang ihm die imponierende Einzelfigur der auf dem Erdball thronenden Venetia. Doch dieser ernsten, ja beinahe mißvergnügten Königin fehlt jener bestrickende Zauber, den Veronese stets, selbst seinen kolossalen Frauen der frühen Zeit, zu leihen weiß.

Bei den Chiaroscuri erschwert das Fehlen eines Hauptkriteriums, des Kolorits die Aufteilung. Von den vier Frauengestalten, die als Venetia und die drei von der Republik beherrschten Königreiche gedeutet, das große Mitteloval umgeben, leuchtet Veroneses Autorschaft am meisten bei der neben einem Schiffe ruhenden »Morea« ein. Sie füllt am angenehmsten in weich schmiegsamer Bewegung die sonderbar ausgebuchtete Fläche; vorzüglich gezeichnet sind die straffen und elastischen, dabei vollen und fleischigen Formen. In der Venetia daneben läßt sich unschwer Zelottis Manier erkennen; ja hier kehrt derselbe fette und etwas verzeichnete Putto wieder, der auf dem polychromen Breitbild den Neptun mit Lorbeer krönt; auch der geradezu groteske Löwe gleicht demjenigen, der der thronenden Venetia zu Füßen liegt. Schwerer fällt die Entscheidung über die sich stark ähnelnden Gestalten der »Cypern« (Abb. 28) und der »Candia« (Abb. 27), doch wird man nach aufmerksamem Vergleich gewiß der letzten den Vorzug geben. Mit großer Sicherheit, wie sie wohl Paolo, aber kaum Zelotti besaß, ist der Gestalt ihr Platz auf der ansteigenden Kurve angewiesen und sind römische Kunststücke wie die steile Verkürzung des linken Armes gelöst. Die Gewänder fließen in freien und flüssigem Zuge und lassen dabei sehr wohl das weiche, lässige Ruhen des Körpers durchfühlen. Der kleine Kopf hat viel von paolesker Koketterie. Anders die »Cypern« mit dem steif nach rückwärts gewandten Kopf, dem unschön vorquellenden Leib und dem etwas schematisch und gleichgültig in langgezogene Falten gelegten Gewand. Mir scheint die »Cypern« Zelotti, die »Candia« Veronese zu gehören. Von dessen Meisterhand stammen auch die drei männlichen, als Personifikationen von Monaten gedeuteten Aktfiguren, die »Alter und Jugend« umgeben, in ungemein geistreichen Kontraposten in die enge Fläche gezwängte Körper. Von den neun anderen dieser Chiaroscuro-

[1]) Boschini, Ricche minere, Venezia 1674, Sestiere di S. Marco, S. 21.

Akte hat scheinbar Ponchino jene drei gemalt, die seinen Neptun einschließen, Zelotti die sechs übrigen. Zelotti malte dann noch unter der Decke den polychromen Fries von dicken, aber munteren Putten, die mit Trophäen spielen.

Kaum war der Deckenschmuck dieses Hauptsaales beendet, als die Arbeiten in den beiden kleineren, anstoßenden Amtsräumen des Rates der Zehn begannen. Die Sala

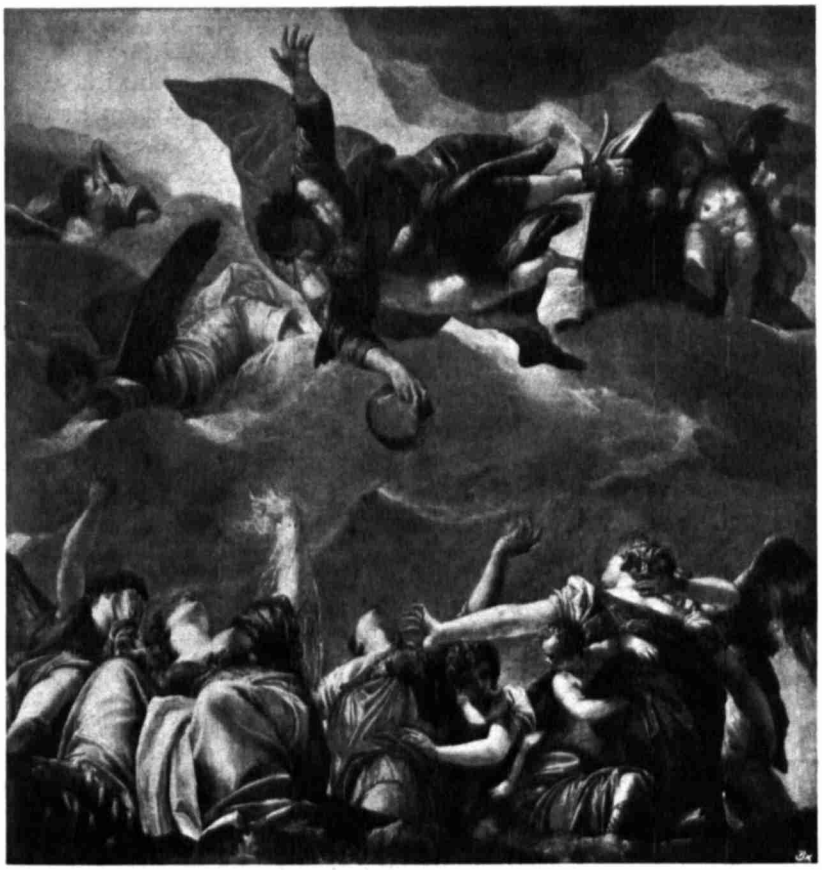

Abb. 29. Der hl. Markus und die drei theologischen Tugenden
Deckengemälde, ehemals in der Sala della Bussola im Dogenpalast,
jetzt im Louvre, Paris

della Bussola und die Stanza dei Capi sind beträchtlich niedriger als der Consiglio dei Dieci. Diesem Umstande Rechnung tragend, wählte man anstatt des schweren Schnitzwerkes mit den dicken vergoldeten Fruchtgirlanden eine Deckenvertäfelung von mäßig starkem Profil, die man in lichten Farben hielt. Das rahmende und verbindende Gebälk zieren weißlichgraue, mit Gold abgesetzte Ranken auf rötlichgrauem Grunde. Kleinere Bilder in braunem, bronzefarbenem und grauem Chiaroscuro, Löwenköpfe, Viktorien, Genien und als Reliefs behandelte, vielfigurige Szenen schließen die polychromen Hauptbilder ein.

Das annähernd quadratische Mittelbild »Markus erscheint den drei christlichen Tugenden« (Abb. 29) ist in der Sala della Bussola durch eine Kopie ersetzt. Das Original befindet sich jetzt ebenfalls im Louvre. Vasari[1]) nennt das Gemälde als gemeinschaftliche Arbeit Veroneses und Zelottis. Aber einmal entsprach es durchaus nicht den venezianischen Gepflogenheiten jener Zeit, daß zwei Maler — soweit sie nicht Meister und Gehilfe waren — ein Gemälde in Gemeinschaft ausführten, und dann ist rein gar nichts von Zelottis Geist oder Handschrift in dieser grandiosen Schöpfung wahrzunehmen. Die sonderbaren Verkürzungen der steil von unten gesehenen Köpfe — ähnliche Ansichten bekam der Beschauer schon im Consiglio dei Dieci, beispielsweise in der Brüsseler Venetia, zu schlucken — sind Kaprizen eines noch nicht völlig reifen Künstlers, aber allein das Pathos der drei ekstatisch erhobenen Arme ist so stark, daß man darüber jene Absonderlichkeiten vergißt. Ist der im Fluge die Luft durcheilende Evangelist, dem ein Engel voraneilt, wie ein Schwimmer die Wolken teilend, eine freie Paraphrase des zum ruhenden Adam heranschwebenden Gottvaters der Sixtina? Man möchte das glauben, gleicht doch die Art, wie sich stützend, tragend der Engel an den Evangelisten schmiegt, auffällig der Schöpfung Michelangelos.

Der Gedanke liegt nahe, für das reiche Spiel von Licht und Schatten in Tintorettos Gemälden die Anregung zu suchen. Auf des jungen Veroneses empfänglichen Geist wird gewiß der um zehn Jahre ältere Antipode gewirkt haben. Doch Ansätze zu einem malerischen Stil finden sich schon in Paolos Werken der frühesten Veroneser Zeit, ja schon in der »Versuchung des hl. Antonius« tritt klar die Tendenz zutage, der Gewalt der römischen Formen in energischen, malerischen Kontrasten ein Äquivalent zu bieten. Wir werden später beobachten, wie die Stärke der malerischen Effekte ganz parallel dem allmählichen Schwinden römischer Kolossalität abnimmt und dann der graziöseren Formensprache eine diskretere Verteilung von Licht und Schatten entspricht. So liegt also eine kluge, künstlerische Überlegung bzw. ein sicherer Instinkt vor, eher als das bewußte Streben, Tintoretto nahezukommen.

Das Amtszimmer der Häupter des Rates der Zehn war früher, in den Zeiten der Republik, schwer zugänglich; das macht sich bei den älteren Autoren fühlbar. Vasari, nicht einmal Sansovino sprechen vom Deckenschmucke dieses dritten Raumes, und weder Ridolfi noch Boschini und Zanetti scheint genug Muße gegönnt worden zu sein, um die Dekoration sorgfältig zu studieren. Anders ist es kaum zu erklären, daß diese tüchtigen Kenner das achteckige Mittelbild (Abb. 30) Veronese anstatt Zelotti zuwiesen.

Es galt hier einer ähnlichen Idee wie im Mitteloval des Consiglio dei Dieci eine mehr christliche Form zu geben. Dieses Mal war es ein Engel, dem das strafende Richteramt zuteil wurde, und es ist Luzifer selbst, den das Schwert trifft. Unten stürzen die Laster fliehend auseinander, während Glaube (?) und Unschuld, von der Zeit unterstützt, Gnade und Lohn finden. Der Komposition fehlt der hochdramatische Schwung, den Paolo seinem Jupiter gab, der malerische Stil und das wundervolle Kolorit des jungen Veronese. Die einzelnen Farben sind stumpf und etwas gleichgültig nebeneinandergestellt; die Zeichnung ist flau, die Beleuchtung nüchtern.

Dicht daneben strahlt und leuchtet Veroneses Kolorit in einem der vier Rechtecke, die das Mitteloktagon umgeben. In ein Gewand gehüllt, das gleißend von Rosa ins Grünliche und Goldene changiert, einen Mantel von leuchtendem und satten Blau über den Schultern, neigt eine Blondine das lichte Haupt herab zu einem am Rande des Abgrundes sich krümmenden Verbrecher. Hätte nicht die reizende Frau den einen

[1]) Vasari, VI, S. 595.

Fuß bereits vorgeschoben, um den Schuldigen in den Abgrund zu stoßen, und zeugte dessen konvulsive Bewegung nicht von trotzigem Grimm, man würde in der Blondine mit den weitgeöffneten Augen und dem kindlichen Mund gewiß nicht eine strafende Rachegöttin erkennen, darin jener koketten Naiven in Castelfranco vergleichbar, die sich nur durch Schwert und Wage als Justitia ausweist [1]). Ein strengeres Pathos ist der hochaufgerichteten weiblichen Rückenfigur mit einem Palmzweig in der Rechten auf dem diagonal entsprechenden Bilde gegeben, die den weißgekleideten Unschuldigen sacht

Abb. 30. Zelotti
Bestrafung der Laster
Deckengemälde in der Stanza dei Capi, Venedig, Dogenpalast

mit der Linken berührt. Ihr Gewand zeigt jenes den römischen Manieristen so liebe Orange mit goldgelben Lichtern und intensiv roten Schatten, eine Farbe, die auch in einem der benachbarten Bilder Ponchinos wiederkehrt. Doch behandelt Veronese diese Farbe in ihren Übergängen nicht mit dem schraffierenden Schematismus der Manieristen, er gibt nirgends reines Gelbes oder reines Rot, sondern er läßt beide Töne in reich und fein nuanciertem Wechsel durcheinanderspielen. Neben Orange ist Grün in verschiedenen Variationen gestellt, tief im Lorbeerkranz und in der Palme, heller und nach Grau neigend im emporflatternden Schale.

[1]) Vgl. die Abbildung dieses und des folgenden Gemäldes in Bd. XXXII des Jahrbuchs, Beiheft, S. 14 und 15.

Die beiden anderen Rechtecke sind Ponchinos Anteil an diesem Deckenschmucke. Da der Raum niedrig ist, mußten die drei Maler den im Consiglio dei Dieci eingeführten, kolossalen Figurenmaßstab herabsetzen. Veronese gelang das mühelos, Zelotti hielt sich leidlich, Ponchino scheiterte völlig. Man sieht erst hier ganz, wie trügerisch die Größe selbst seiner besten Figur im Consiglio dei Dieci, des Neptuns, ist. Wo er auf die Wirkung gigantischer Leiber nun verzichten mußte, suchte er ausschließlich das Heil in erzwungenen Kontraposten und phrasenhaften Gesten. Möglich auch, daß ihn der Glanz des täglich herrlicher aufblühenden Genius seines Mitarbeiters verwirrte. Auch in der Farbe sind diese Bilder Ponchinos schlechter als die im Consiglio dei Dieci. Die Dissonanzen sind noch gellender. Der Ausdruck seiner Köpfe aber ist geradezu komisch. Es sieht fast so aus, als ob sich Ponchino durch diese Bilder in Venedig unmöglich gemacht habe. Und so zog er nach Rom.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI