

Nachwort des Herausgebers

Am 4. Dezember 1973 erhielt ich aus Überlingen eine Sendung, abgeschickt von Kurt Badt kurz vor seinem Tode am 22. November 1973, mit dem Typoskript seines ‚Veronese-Werkes und einer Sammlung zugehöriger Fotos. Die Sendung war begleitet von einem Brief, datiert vom 20. 11. 1973; darin die Zeilen: »... hiermit überlasse ich Ihnen das Veronese-Manuskript, das ich nun doch nicht mehr vollenden konnte. Tun Sie damit, was Sie für richtig halten...«

Das Typoskript befand sich in einem recht unterschiedlichen Zustande. Einige maschinengeschriebene Seiten wiesen keine oder kaum Korrekturen auf, zum größeren Teil aber war der hand- oder maschinenschriftliche Text versehen mit einer wechselnden Anzahl handschriftlicher, stellenweise auch beigegeklebter Zusätze. Für die Abbildungen gab es nur einige wenige Notizen. (In der Veröffentlichung richten sich die Abbildungen, wenn irgend möglich, nach der Abfolge des Textes.)

Kurt Badt hielt sein Werk über Veronese nicht für vollendet. In der Tat ermangelt die hinterlassene Fassung der Strenge und Folgerichtigkeit der Gedankenführung, die andere Arbeiten Badts auszeichnen.

Bei einer letzten Überarbeitung hätte Badt, neben einer genaueren Ausführung bestimmter Partien, gewiß Wiederholungen und Widersprüche getilgt, Sprünge in der Gedankenentwicklung überbrückt, Unklarheiten beseitigt.

Dem aufmerksamen Leser der vorliegenden Fassung aber wird nicht entgehen, daß bei den zahlreichen Wiederholungen oder Textvarianten oft neue Aspekte der Beobachtung oder Interpretation erscheinen und daß manche offensichtlichen Widersprüche sich in einer höheren, freilich nicht vollzogenen Synthese aufheben lassen.

Fülle und Rang der von Kurt Badt mitgeteilten Erkenntnisse ließen eine Veröffentlichung auch des nicht zur letzten Vollendung gediehenen Werkes dringend geboten erscheinen. (Leider stellten sich ihr anfänglich große Schwierigkeiten entgegen.)

Die Arbeit des Herausgebers beschränkte sich, neben der Erstellung eines druckfertigen Typoskripts und der im Rahmen des Möglichen durchgeführten Überprüfung und Ergänzung der Zitate und Literaturhinweise, im wesentlichen auf einzelne kleinere Eingriffe, die im folgenden beschrieben werden.

Kapitel I trug auf dem Umschlag den handschriftlichen Vermerk: »endgültige Fassung«.

Auch Kapitel II war offenbar vollendet. Nötig war hier nur die Übersetzung einzelner fremdsprachlicher Sätze (auf den Seiten 29/30).

Kapitel III:

Zu S. 40: Die Liste der Modelle wurde vom Herausgeber nach Notizen Badts unter weitestgehender Übernahme seiner Formulierungen zusammengestellt. Im Typoskript hieß es nur: »Liste der Modelle«.

Zu S. 42: Die Bemerkungen zu den Zeichnungen hielt Badt nicht für abgeschlossen. Auf einem Blatt mit Abbildungsvorschlägen fand sich die Notiz: »fehlt noch alles: Stil, Methode –«

Zu S. 45: Ein im Typoskript folgender, mit einer Passage auf S. 114 in Kapitel VI identischer Abschnitt wurde hier gestrichen.

Zu S. 49: Das Kapitel bricht an dieser Stelle ab. Der letzte Satz lautet vollständig: »Das Gegenteil ist der Fall, wie die große venezianische Malerei ebenso wie ein verbreiteter Aberglaube beweist.

Dessen Seltsamkeit wegen seien hier einige Beispiele angeführt, die in Lodovico Dolces 1565, also zu Lebzeiten Veroneses, in Venedig erschienenem Werk ›Dialogo ... de i colori...‹ vorkommen. (S. Zettel!).«

Auf neun Zetteln fanden sich einige stichwortartige Notizen zu Dolce: »Zu: Farben. Wird diktiert! Was man für wichtig hält ...« Ein Abdruck dieser bloßen Stichworte erschien wenig sinnvoll.

Kapitel IV:

Zu S. 61: Folgender mit Fragezeichen versehener Abschnitt über die Farbgebung wurde weggelassen:

›Daher allerdings: 'l'uso del colore è però molto personale', wie Pignatti im Hinblick auf andere Werke Veroneses anmerkt.

Die Farbskala Veroneses geht an den Grundfarben vorbei und benutzt besondere Mischöne, die Hetzer am genauesten benannt hat, und die den Zweck hatten, die altbekannten religiösen Geschichten neu zu zeigen – mit dem heute gängigen Ausdruck, sie zu 'verfremden', darüber hinaus aber, und das ist das eigentlich Wesentliche, in ihnen eine neue Form der Existenz zu geben.«

Kapitel VI:

S. 87: Hier wurde folgender, mit Fragezeichen versehener Absatz gestrichen:

›Als Kontrast dazu: ›Christi Erscheinung vor Petrus und Paulus‹, wo er inmitten musizierender Engel erscheint (Caen, Musée des Beaux-Arts), dicht vor ihnen und fast in der Höhe ihrer Häupter; im lebhaften Sprechgestus verkündet er ihnen die oben mitgeteilten Worte.

Das Bild hat viele schöne Einzelheiten, aber keine bedeutende Gesamtkomposition: sein Wesen kommt nicht zum Ausdruck, weil Christus ja die Wirklichkeit seiner Worte nicht anschaulich machen kann. Hier erreicht Veroneses Stil die Bedeutung seines Bildgegenstandes noch kaum; er erzählt, anstatt Christus die Gewalt seiner Verkündigung durch malerische Mittel Formen zu verleihen.«

Zu S. 88: Eingeklammert und mit Fragezeichen versehen war der folgende, im Text weggelassene Abschnitt:

›Nimmt man als Abschluß der Erörterung dieses Themas noch die ›Himmelfahrt‹ in Lendinara (Rovigo) mit ihrem in gemessener Aufwärtsbewegung schwebenden Christus hinzu (datiert 1581), so erweist es sich als gefährlich für einen Märchenstil, der die täuschende Gewalt seiner reinen Äußerlichkeit und die Gebundenheit seiner Charaktere an das Einmalige nicht zu überschreiten vermag.«

Kapitel IX:

S. 157: Eingeklammert und mit Fragezeichen versehen folgender Satz: »Das Verknüpfen des Unverträglichen in der Architektur, Campanile am Gebäude etc., durch die Person des Darstellers, die die verschiedenen Gegenstände gleichermaßen figuriert und das Inkongruente der Einleitung einer Gesamtform unterwirft.«

S. 177: An dieser Stelle war der Absatz über den ›Traum der Kaiserin Helena‹ (vgl. S. 128) nochmals eingerückt.

Kapitel XI:

S. 195: Mit Fragezeichen versehener Absatz:

›Christian Lenz (in seiner Dissertation über Veroneses Bildarchitektur, Bremen 1969, 32 ff.) sah da schon deutlicher. Er erklärte das Bild als 'eine aufwendige Staatsallegorie', beschränkte sich dann aber, infolge seiner Themenstellung, auf eine Beschreibung der Architektur und, dem allgemeinen kunsthistorischen Gebrauche entsprechend, auf deren Ableitung von Vorbildern.«

S. 198: Mit Fragezeichen versehene Wiederholung:

›Der Auftrag, den er von der Serenissima erhalten hatte, für die Deckendekoration der 'Sala del Gran Consiglio' einen Triumph zu malen, ging noch aus einer anderen Art des Denkens hervor: man wollte das Ereignis überzeitlich erfassen; man wollte damit jene venezianische Außenpolitik verherrlicht sehen, die begonnen hatte, als die Serenissima sich am 28. Mai 1528 mit Frankreich gegen Kaiser Karl V. verbündete. Dessen Reich, in dem 'die Sonne nicht unterging', mußte ihr natürlicher Gegner sein.«

Kapitel XII:

Auf dem Umschlag dieses Kapitels fand sich der handschriftliche Vermerk: »Zuerst 2 Fassungen zusammenbringen«. Bei dem Versuch dieser Vereinigung, die sich an die in beiden Fassungen identische Abfolge der besprochenen Werke hielt, verblieben einige Textvarianten:

S. 212: »In dem Buch Daniel des Alten Testaments füllt die Geschichte Susannes das ganze Kapitel 13, Vers 1–64, und dient dazu, Daniels Gläubigkeit und Weisheit zu zeigen. Indem er die beiden Alten, die Susanna verführen wollten, als Lügner entlarvt, bewirkt er ihren Tod. Auf keinem der drei Bilder, auf denen Veronese die Geschichte dargestellt hat, ist auch nur eine Spur ihres tragischen Endes angedeutet: weder auf dem Exemplar im Louvre oder demjenigen in Wien. Auch die tragische Atmosphäre, die sich schon entwickelt, als Susanna das Ansinnen der beiden Alten abweist, sich ihnen hinzugeben (Vers 19) – Veronese hat keinen Versuch unternommen, sie auf irgendeine Weise zu beschwören. Er malt die schöne junge Frau, die eben im Begriff ist, ins Bad zu steigen, von den zwei Alten überrascht wird – einer versucht, ihr das Tuch wegzureißen, in das sie sich zu hüllen versucht (Paris), auf dem Wiener Bild reden die beiden Männer sogar bloß mit konventionellen Veronese-Gesten ihrer Hände auf Susanna ein. Ein phantastisches Gebäude, das links im Hintergrund dieses Bildes erscheint, erhöht noch den Eindruck des Märchenhaften, wie auf der Pariser Fassung die Plastik eines grinsenden Fauns – ein frühes Beispiel jener Steinfiguren, die die Vorgänge zwischen Lebenden zu verstehen scheinen wie sie z. B. Watteau später gemalt hat.

Bedeutend in dem Bilde ist die Figurenkomposition: wie die zusammenkauernde Frau von den mächtigen Gewänderkurven der Männer 'bedroht' wird. Und wie sie, sich vornüber neigend, optisch in ihre Macht zu fallen scheint. Dies vielleicht der einzige Zug des Bildes, der auf die Gefahr hinweist, die es darstellt, jedoch ein rein artistisch-formaler Versuch.«

S. 215: »*Rebekka am Brunnen*«, Washington, National Gallery, Kress Collection, erzählt auf recht originelle Weise die bekannte, bedeutungsvolle Geschichte. Nichts von der orientalischen Stimmung, die die Szene sonst erfüllt. Die Mädchen, die – dem Text nach – zahlreich zum Brunnen gekommen waren, und die so viel Anlaß gegeben haben, malerische Wirkungen und Reize zu entfalten, fehlen. Rebekka ist allein mit Eliezar, einer sehr konventionellen Gestalt des Veronese-Ateliers. Ein Zwerg überreicht ihm kniend das Geschmeide, das Abraham der für seinen Sohn Erwählten schickt. Zugegebenermaßen eine armselige Erfindung, in der Komposition aber doch von Veronese, der die Figuren durch die Richtungen ihrer Arme verbindet, wie das sonst niemand in Venedig konnte.«

S. 216: »An dieser Stelle sei die Frage erörtert, wie denn Veronese den ihm eigenen Stil an tragisch-heroischen Vorgängen erprobt, die mit wenigen Figuren dargestellt werden müssen:

Judith, Holofernes und ihre Dienerin, die den Sack hält, in den das Haupt des Erschlagenen getan werden muß, um es später als Zeichen seiner Befreiung dem Volke zu zeigen.

Veronese hat diese Szene mindestens dreimal dargestellt: Genua, Palazzo Rosso; Caen, Musée; Wien, Kunsthistorisches Museum; letzteres ein spätes Werk. Die Kompositionen sind, trotz des identischen Moments der Handlung, sehr verschieden; gemeinsam aber ist ihnen: das Tragische und das Realistische, das Donatello so herrlich begriffen hatte, fehlt. Das Thema ist bei Veronese ganz äußerlich gestellt, in dem Sinne allerdings, wie das Goethe als höchste Poesie verstanden hat.«

S. 217: »Jedes Mal hat die sehr schöne Judith das bereits abgeschlagene Haupt in Händen und ist im Begriff, es ihrer (als Negerin vorgestellten) Magd zu übergeben: beide Frauen sehen von dem toten Kopfe weg; so ergibt sich ein Kontrast zwischen ihren Blicken und der Handlung, den greifenden Händen und den Armen.

Die Rückverweisungen auf die Vergangenheit, auf das, was sich zeitlich vor den Bildarstellungen abgespielt hat, die das Thema verlangt, um verständlich zu werden, sind bei Veronese wenig deutlich; man muß sie suchen: eine entblößte Brust, ein Teil der Frisur von Judith, die sich gelöst hat.«