



Horant Fassbinder

Paolo Veroneses sog. "Gastmahl im Hause des Levi."

Wiederentdeckung des Gemäldes

auf den Spuren von Maria Elena Massimi

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 veröffentlicht.



Publiziert auf ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007957>

Einleitung	1
I. Welches Gastmahl?	
1. Ein „Letztes Abendmahl“?	3
2. Ein anderes Mahl?	16
II. Eine Predigt über den Guten Hirten	
1. Das "Gastmahl beim Pharisäer" in der Diskussion um die Kirchenreform	23
2. Die guten Hirten - und die schlechten	26
3. Gute und schlechte Diener des Herrn	37
4. Die Form der Predigt	45
5. Die Adressaten der Predigt	47
III. Im Konflikt mit Ordensspitze und Vatikan	49
IV. Veronese vor der Inquisition	
1. Die Strategie Veroneses	60
2. Das „Letzte Abendmahl“ als Camouflage	61
3. Der Häresievorwurf	67
4. Das Urteil	73
V. Die Entschärfung der "Predigt"	75
VI. Überwintern als „Gastmahl des Levi“	80
VII. Wiederentdeckung	83
VIII. Klärende Zweifel	
1. Das Schweigen zum ursprünglichen Bildthema	85
2. Veroneses kunstästhetische Argumente - echt oder „fake“?	87
-- Literaturhinweise	93
-- Anhang: Übermalung eines Pagen im Bildvordergrund	103

0. Einleitung

Eines der bekanntesten Gemälde der Renaissance ist vermutlich das sog. "Gastmahl im Hause des Levi" von Paolo Veronese, das heute in den Gallerie dell'Accademia in Venedig hängt, ursprünglich aber die Stirnwand des Refektoriums der Dominikaner der SS. Giovanni e Paolo in dieser Stadt einnahm. Bei all seiner Größe, Pracht und Lebendigkeit ist es vor allem berühmt aufgrund des Inquisitionsverfahrens gegen den Maler, der angeblich ein "Letztes Abendmahl" derart verweltlicht dargestellt hatte, dass die Inquisition ihn zu Änderungen zu zwingen versuchte. Der Maler verteidigte die inkriminierten Stellen seines Bildes unter Berufung auf die Freiheit der Kunst - so jedenfalls die herrschende Lesart des 1867 gefundenen Protokolls der Vernehmung des Malers. Das Gemälde wurde vor der Zerstörung durch die Inquisition gerettet, indem es inschriftlich in „FECIT DOMINO CONVIVIUM MAGNUM LEVI“ (im Folgenden CML), kurz "Gastmahl im Hause des Levi" umbenannt wurde. An der malerischen Erscheinung änderte sich dadurch nichts - das Bild blieb was es war, nämlich - so die Mehrheit der Kunsthistoriker - ein Letztes Abendmahl.

Fast alle, die das Bild der Aussage Veroneses vor der Inquisition entsprechend als Letztes Abendmahl wahrnahmen, hatten allerdings Probleme mit dem dargestellten Geschehen. 15 Personen am Tisch anstelle der üblichen dreizehn, der äußerst reich gekleidete, Christus abgewandt gegenüber sitzende Herr, der offensichtlich nicht zur Zwölferschar gehört, das Ballett der zahlreichen Diener, die luxuriöse Loggia, in der das Mahl stattfindet - all das war - zumal in der Summe - doch nicht leicht mit einem Letzten Abendmahl in Einklang zu bringen und zumindest irritierend. Man entschuldigte Veroneses "Entgleisung" mit seinem Zug zum Dekorativen, seiner Freude am luxuriösen venezianischen Oberschicht-Ambiente oder den Säkularisierungstendenzen der Renaissance schlechthin, für die man hier einen Beleg vor Augen zu haben meinte.¹

Allen Zweifeln der Zunft zum Trotz ist M. E. Massimis 2004/05 als Dissertation und dann 2011² erweitert als Buch veröffentlichte Untersuchung die erste, die entschieden dafür plädiert, die mehr oder weniger gewaltsame Interpretation des Bildes als Letztes Abendmahl aufzugeben und das Werk stattdessen als Darstellung eines anderen - kaum jemals dargestellten - biblischen Themas, des "Gastmahls im Hause des Pharisäers" nach Lukas 11, 37-54 zu verstehen. Sie führt dafür gute Gründe an, die im Folgenden in konzentrierter Form referiert werden sollen, um sie auch in deutscher Sprache bekannt zu machen und zugleich zu zeigen, dass sie kritischen Fragen stand halten. M. E. Massimis Argumentation wird zusammenfassend nachgezeichnet, ihren Gedankengängen durchweg folgend, aber auch mit eigenen Augen schauend, prüfend, selektierend, konzentrierend, mitunter auch leicht abweichend,

¹ Ein gutes Beispiel - auch für die latenten Zweifel: SCHAFFRAN 1960, S.183 f.

² MASSIMI 2004, 2005 und 2011

wobei die Differenzen um der Lesbarkeit willen meist nur in Anmerkungen benannt werden. Gelegentlich werden ergänzende Informationen hinzugefügt, andere Akzente gesetzt oder zusätzliche Fragen gestellt.³

Am Schluss gehen wir auf Kritik an Massimis Untersuchung ein. Die Auseinandersetzung damit wird zu einem besseren Verständnis der von ihr entdeckten Zusammenhänge beitragen - ohne am Ergebnis etwas zu ändern.

³ Angeregt durch die Untersuchung von ZARU 2014 fragen wir, ob das CML evtl. - während es die observantische Ordenshierarchie kritisiert - zugleich auch einen modus vivendi mit den Observanten sucht, vor allem mit den observantischen fratres im eigenen Konvent.

I. Welches Mahl?

1. Ein „Letztes Abendmahl“?

Massimis Ausgangspunkt ist eine detaillierte Beschreibung des Bildes. Sorgfältig achtet sie ebenso auf den Handlungszusammenhang wie auf die formalen Lösungen Veroneses, die friesartige, durch den Wechsel von gegenläufigen Diagonalen und Orthogonalen, durch Verbindungen und Zäsuren, durch die rhythmische Verteilung der leuchtenden, einander zum Leuchten bringenden Farben gekennzeichnete, trotz aller Bewegung streng gegliederte Komposition. Aber diese Qualitäten des Bildes, über die weitgehend Einigkeit besteht, helfen uns wenig bei der Suche nach dem zugrunde liegenden biblischen Text. Dafür ist es, wie sich zeigen wird, eher zielführend, die Aufmerksamkeit auf die Teilnehmer am Mahl zu lenken, ihre Charakterisierung, ihre Emotionen und die Beziehungen zwischen ihnen.

Mienen, Gesten und Haltungen von Bildfiguren erhalten allerdings nur in einem je vorausgesetzten Zusammenhang spezifische Bedeutung. Die Beschreibung weiß bereits um ihr Ergebnis oder setzt es zumindest hypothetisch voraus.⁴ Das Resultat wäre methodisch mehr als fragwürdig, würde es nicht auf anderen, unabhängigen Wegen überprüft. Darum werden wir uns später bemühen. Zunächst jedoch lassen wir unsere Blicke von Massimis Erkenntnis beeinflussen, dass das CML *kein* Letztes Abendmahl ist, sondern das selten dargestellte Gastmahl beim Pharisäer nach Lk 11, 37-54, bei dem Christus gegen alle Konventionen der Gastfreundschaft eine den Gastgeber und dessen Unterstützer heftig kritisierende Rede hält bzw. sie - in Veroneses Bild - soeben gehalten hat.

- Der Ehrengast und seine Begleiter

Von einer verletzenden Rede Christi ist auf den ersten Blick allerdings nichts zu bemerken. Im Zentrum des Bildes, auf dem Ehrenplatz der langen Tafel, mit allen malerischen Mitteln hervorgehoben, sitzt ein milder Christus, begleitet vom jungen Johannes und dem würdevollen Petrus mit Bart und grauen Locken wie schon seit der Spätantike. Gegenüber der Verräter, abgewandt von seinem Herrn, mit wirrem Haar und Bart. Es scheint, als hätten wir hier die zentrale Gruppe eines Letzten Abendmahls vor uns, die wir aufgrund des berühmten Inquisitionsprotokolls⁵ erwarten, in dem Veronese einleitend erklärt, er habe eine "Ultima Cena", „ein Letztes Abendmahl Christi mit seinen Aposteln“ gemalt, um später zu wiederholen, „Christus mit seinen zwölf Aposteln“ bzw. „Christus mit seinen Aposteln“ nehme hier Teil am Mahl.

⁴ Bei GOTTDANG 2000, S.207, die das Liebesgebot Christi für das Kernthema des Bildes hält, verfolgen die Gäste konzentriert und "in entspannter Atmosphäre" die Worte des Herrn. Bei FEHL 1992, S.332 hingegen sind die Gäste sind zutiefst erschrocken über die Verratsankündigung Christi, die dieser Autor als das eigentliche Bildthema ansieht. Bei MASSIMI 2004, S.151-158 hat Christus soeben scharfe Kritik am Gastgeber, dem Pharisäer nach Lk 11,37-54, geübt, worauf die Gäste höchst unterschiedlich reagieren - von wütender Ablehnung bis zu selbstverständlicher Übereinstimmung bei Christi Jüngern.

⁵ Sehr präzise Transskription in MASSIMI 2011, S.179 ff.



Bei genauerem Hinsehen drängen sich allerdings Zweifel auf. In keinem Evangelium und in keiner anderen Abendmahlsdarstellung schneidet Petrus das Fleisch in der Schüssel. Judas Wenn diese überhaupt jemand berührt außer Christus, dann Judas.⁶ Hier jedoch agiert Petrus unter den Augen Christi zupackend, ruhig und konzentriert mit der durch Farbkontrast hervorgehobenen Rechten, die Fleischkeule fast demonstrativ senkrecht in der Linken haltend. Johannes fragt zwar den Herrn beim Letzten Abendmahl, wer der Verräter sei. Aber die Fragen, die er hier an Christus richtet, werden im modus eines lebhaften Gesprächs vorgetragen. Er spricht mit den Händen, sein offenes Gesicht wartet auf Antworten des Lehrers; es scheint um Glaubensgeheimnisse und Zweifel zu gehen, nicht um reine Auskunft. Johannes' Blick ist zwar den Händen Petri zugewandt, aber sein wacher Geist ist ganz bei seiner Suche nach Antworten aus dem Mund Christi.⁷ Nichts von jener Ruhe an der Brust des Herrn, die der Jüngste der Apostel sonst beim Abendmahl sucht. Die links und rechts von Petrus und Johannes Sitzenden sind wahrscheinlich ebenfalls Apostel.⁸ Die vier verbindet die Nähe zu Christus und die Rahmung durch die Säulen der mittleren

⁶ 1305 Giotto Arenakapelle -- 1334-1366 Taddeo Gaddi Refektorium Santa Croce Florenz -- 1542/48 Jacopo Bassano, Ultima Cena, Roma Villa Borghese -- um 1562 Lorenzo Sabatini UC für das Refektorium der Certosa di Bologna, heute in der zugehörigen Kirche.

⁷ So sieht es auch GOTTDANG, S.210. - Vgl. Petri Gestus des Diskutierens in Daniele da Volterras Himmelfahrt der Maria in SS. Trinità dei Monti in Rom. - Massimi glaubt jedoch, Johannes blicke wie gebannt auf die das Fleisch zerlegenden Hände Petri, die ja in der Tat ein ungewöhnliches Schauspiel bieten.

⁸ Vergleiche z.B. die Apostel Veroneses im Fragment einer „Himmelfahrt Mariens“ von ca. 1575 oder in seinem Abendmahl von 1585 in der Brera. Da bei Veronese Personen jedoch primär durch ihre Handlung charakterisiert werden, nicht durch ihr Aussehen, beweist das nur, dass diese Köpfe zu Aposteln gehören KÖNNEN.

Serliana, vor allem aber der Blick auf die Hände Petri, die der linke geradezu überaufmerksam fokussiert, während der rechte die Zerlegungskünste Petri ruhig und entspannt, aus einiger Distanz verfolgt, als habe er die aktuelle Situation schon oft erlebt. Erstaunlich gelassen wären die Emotionen der engsten Vertrauten Jesu Christi, hätten sie wirklich soeben seine dramatischen Ankündigungen beim Letzen Abendmahl vernommen.



- Die anderen Gäste

Am linken Tischende sitzt ein korpulenter Mann mit roter Stoffkappe⁹, der mit finsterner Miene, zurückgelehntem Kopf und Oberkörper¹⁰ wütende Blicke in Richtung Tischmitte feuert. Dort - im Umkreis von Christus - muss sich etwas ereignet haben, was seinen tiefen Zorn hervorgerufen hat, als wolle er sein Weinglas dorthin schleudern. Die Alliteration mit dem in gelbe Livrée gekleideten, verärgert in die gleiche Richtung gewandten Diener auf der Treppe unter ihm unterstreicht seine böse Miene.

Neben ihm sitzt der vergleichsweise schlanke und jüngere Gast, der mit lebhaften Gesten und offenbar großem Interesse Fragen an den auf Christus deutenden, würdigen Diener hinter ihm richtet, Fragen zum Gast in der Mitte des Tisches, den er - wäre er wirklich ein Apostel - doch eigentlich besser kennen sollte als der Befragte.¹¹

⁹ Eine rote Kappe aus Stoff, eine typisch jüdische Kopfbedeckung in Venedig, trägt Judas in zwei Abendmahlsdarstellungen Tintoretto's: San Simeone Grande 1548-53 und San Giorgio Maggiore 1592/94; auf dem späteren Bild trägt auch ein Apostel eine kleine rote Kopfbedeckung.

¹⁰ Diese Körperhaltung drückt laut LOMAZZO 1584, S.447 "Tyrannei und Wut" aus.

¹¹ Auch in Tizians letztem Abendmahl für den Escorial von 1542 spricht einer der Apostel mit dem Wirt oder einem Diener. Allerdings ist hier der Apostel so betroffen von der Verrats- und Todesankündigung seines Herrn, dass er nicht anders kann, als auch einem Außenstehenden die schreckliche Nachricht mitzuteilen.

Dass der einfach gekleidete Mann seinen Hut nicht abgenommen hat, wäre einmalig für einen Jünger beim Letzten Abendmahl¹².

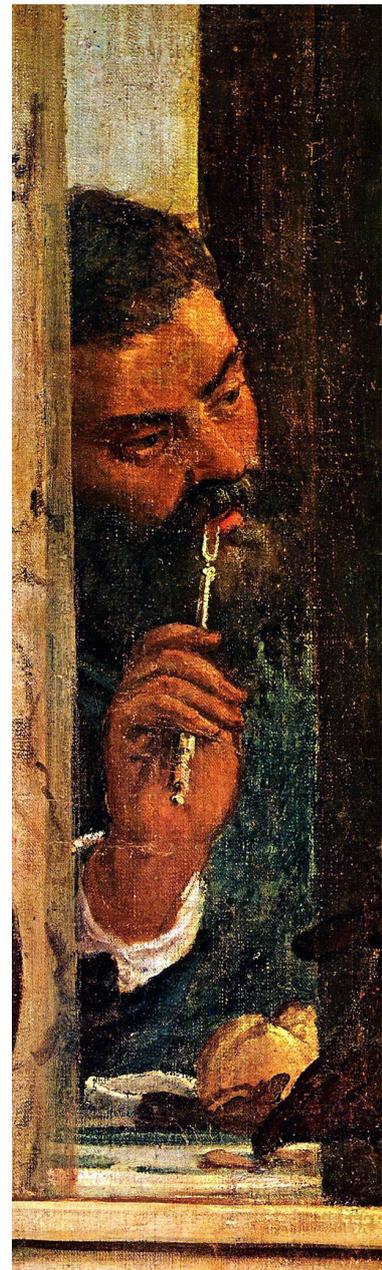


Zu seiner Linken sitzt das Schwergewicht mit dem feisten Kopf des römischen Kaisers Vitellius¹³ - eines Säufers und Fressers laut Sueton -, der seinen dicken Hals mühsam in Richtung Tischmitte gedreht hat mit einem Gesichtsausdruck, in dem man eine böartige Verachtung liest; so heftig hat ihn seine Emotion im Griff, dass er nicht einmal den Pagen hinter ihm bemerkt, dessen freundlich fragende Miene im Kontrast den höhnischen Gesichtsausdruck des Dicken unterstreicht.

¹² Derartige Filzhüte tragen bei Veronese die Hirten der Weihnachtsszene, aber auch der Henker des Hl. Sebastian in San Sebastiano Venedig 1570 und der Barmherzige Samariter in Dresden um 1585. - GOTTDANG 2000, S.212 sieht hier einen „Apostel mit Pilgerhut“; solche Hüte besaßen jedoch eine breite Krempe, die vorne hoch geschlagen und meist mit einer Jakobs-Muschel ausgezeichnet wurde; Veronese hat diesen Typ von Kopfbedeckung kurz zuvor im Gregor-Gastmahl für den Monte Berico gleich zweimal dargestellt.

¹³ Laut ZANETTI 1771, S.174 f. glauben manche, dass der Kopf des Dicken (wie auch derjenige des trinciante) auf der Vitellius-Büste der Sammlung Grimani beruht. - Sueton und der Vitellius-Kopf waren damals unter venezianischen Künstlern sehr bekannt und wurden häufig gezeichnet. BAILEY 1977, Anm. 18 schreibt die Beobachtung, dass Veronese dem Dicken den Vitellius-Kopf verliehen habe, seinem akademischen Lehrer P. MELLER zu.

Neben dem "Vitellius" im schmalen Spalt zwischen Säule und Pfeiler der berühmte Gast, der - in aller Ruhe, wenn auch mit einer gewissen Melancholie - "mit der Gabel seine Zähne reinigt", wie Veronese laut Inquisitionsprotokoll erklärt. Der Inquisitor, der ausdrücklich nachfragt, hat offenbar Schwierigkeiten damit, dass der angebliche Apostel beim Letzten Abendmahl einer derart profanen Tätigkeit nachgeht, anstatt über Glaubensgeheimnisse nachzudenken. Die Beschäftigung mit sich selbst, der melancholische, abwärts ins Nirgendwo gerichtete Gesichtsausdruck, die starken Vertikalen, die ihn von der Tafelrunde trennen - das alles lässt diesen Mann als abgekapselt gegenüber den übrigen Gästen erscheinen. Auch er reagiert auf etwas Unerhörtes, das sich an der Tafel ereignet hat. Aber anders als die beiden empörten Gäste am linken Tischende erlaubt er sich keine dechiffrierbare Geste. Die Gabel im Mund zwingt ihn zum Schweigen - oder erlaubt sie es ihm zu schweigen? Wie soll er als der Höflichkeit verpflichteter Gast, der Erscheinung nach ein vornehmer venezianischer Edelmann,¹⁴ reagieren? Mit Empörung? Mit einem Versuch, die Wogen zu glätten? Mit Aufbruch von der Tafel? Oder bewegen ihn die Worte Christi? Zumindest für diesen Augenblick hat er sich zum Rückzug aus der Realität ringsum entschieden¹⁵.



¹⁴ Der Gebrauch der Gabel ebenso wie seine Kleidung kennzeichnen ihn als Angehörigen der oberen Schichten. Zur sozialen Position des schwarz Gekleideten siehe z.B. die Porträts Veroneses und Tintorettos, ferner JONES and ROSENTHAL 2017, S.25. DELLA CASA 1566, *Galateo*, Cap. IV, (im Folgenden "Galateo") betont, dass ein gesitteter Teilnehmer am Mahl sich nicht die Hände schmutzig machen darf, erwähnt aber die Gabel nicht ausdrücklich. - Auch die modische Melancholie des jungen Mannes kennzeichnet seine gehobene soziale Stellung.

¹⁵ Als Apostel beim Letzten Abendmahl ist der Mann mit der Gabel im Mund ein Stein des Anstoßes für den Inquisitor, weil die Erinnerung an die Speisereste in seinen Zähnen ihn in die Sphäre der Sterblichen hinab zieht und damit seiner sakralen Würde entkleidet. Als vornehmer Venezianer begeht der junge Mann - wenn überhaupt - nur einen sehr geringen Etiketten-Verstoß gemessen am Reinigen der Zähne mit der Serviette oder dem Finger, das DELLA CASA

Spiegelbildlich zum Edelmann mit der Gabel sitzt der ebenfalls nur partiell sichtbare, ernst vor sich hin blickende Gast in Blau, der von der rechten Säule der mittleren Serliana überschritten wird. Er könnte notfalls noch als einer von den Zwölfen beim Letzten Abendmahl durchgehen, den der Kummer über den soeben angekündigten Tod seines Herrn niederdrückt¹⁶; allerdings bezeichnet ihn sein von Christus abgewandter Blick ins Leere eher als jemanden, der - wie der Edelmann mit der Gabel - mit dem "Unerhörten", das er gerade aus Christi Mund gehört hat, am liebsten nichts zu tun hätte, auch wenn oder gerade weil es ihn vielleicht berührt hat. Auch ihn trennen marmorne Zäsuren von den übrigen Gästen.¹⁷



Der würdige Bärtige rechts daneben, vom Typus her durchaus ein Apostel, scheint auf den ersten Blick mehr am Wein interessiert als an Christus. Bei genauerem Hinsehen hat das Geschehen im Zentrum der Tafel jedoch sehr wohl seine Aufmerksamkeit geweckt; er zeigt allerdings keine Erregung, wendet nur, betont Ruhe bewahrend, mit erstauntem,

im *Galateo*, Venedig 1566, Cap. XXIX verurteilt. Dass er mit fast geschlossenem Mund zu Werke geht, entspricht der Vorschrift des *Galateo*, Cap. IV. - Auch MURARO 1990, S.201 ist überzeugt, dass die Geste keineswegs vulgär ist. - Auf ähnliche Weise wie der Gast seine Gabel hält die hübsche junge Frau in Veroneses Hochzeit zu Kana für San Giorgio Maggiore in Venedig einen Zahnstocher im geschlossenen Mund - ganz entsprechend den Vorstellungen des *Galateo*.

¹⁶ Eine ähnliche Reaktion zeigt einer der Apostel in Sabatinis o.g. *Ultima Cena* von 1562

¹⁷ Wegen der Parallelen zu dem Mann mit der Gabel halten wir auch ihn für einen Angehörigen der oberen Schichten. Veronese hat die Farbe seiner Jacke sicherlich primär aus formalen Gründen gewählt - sie hat allerdings unvermeidlich auch soziale Konnotationen. Bei Veronese tragen blaue Kleidungsstücke meist Männer höheren Ranges.

prüfendem Blick den Kopf in Richtung Tischmitte; kaum hebt er die Augen ein wenig zu dem vom Desinteresse des Gastes am Weinangebot enttäuschten Diener empor.

Es folgt derjenige, der gewöhnlich als Stifter des Bildes bezeichnet wird,¹⁸ weil Ridolfi ihn 1648 im ersten überlieferten Kommentar zu unserem Bild als einen frater des Konvents identifiziert, der das Werk aus von ihm gesammelten Spenden und Bußgel-



dern bezahlt habe.¹⁹ Ein zeitgenössisch, jedoch betont einfach gekleideter Herr, der - die graue (!) Serviette über der linken Schulter - als einziger mit Messer und Gabel

¹⁸ Z.B. FEHL 1961, S.344, Anm.25

isst;²⁰ der Gesichtsausdruck nachdenklich, den Teller vor ihm vergessend, etwas durchaus Reales, jedoch jenseits des Geschehens ringsum Liegendes bedenkend, durch seine Körpersprache wie durch seine auffällig porträthafte Züge isoliert von den übrigen Gästen.²¹ Er gehört offensichtlich einer anderen Realitätsebene an als seine Tischgenossen.²² Selbst wenn wir hier das Kryptoporträt des Stifters vor uns hätten, der als Apostel am Letzten Abendmahl teilnimmt²³ - würde er sich nicht gerade in dieser Rolle Christus und seinen Mitaposteln zuwenden, anstatt unkommunikativ etwas außerhalb des Abendmahlsraumes Liegendes zu fokussieren?

¹⁹ RIDOLFI 1648, Teil I, S.300 f. - Wenn im Folgenden im Zusammenhang mit dem CML gelegentlich vom "Stifter" die Rede ist, so ist damit nicht die klassische Figur des sich demütig unter göttlichen Schutz stellenden, auf die Fürbitte der Heiligen und des Betrachters hoffenden Auftraggebers gemeint, wie ihn Veronese selbst mehrfach dargestellt hat (z.B. Madonna mit Kind, Heiligen und Stifter, nach 1551, Louvre), sondern das in einer Bildfigur auftretende Porträt oder Kryptoporträt des Bestellers (nicht selten des Repräsentanten der auftraggebenden Institution). Ein Beispiel von vielen ist der vornehme Mann mit Jerusalem-Kreuz auf der Brust und Pilgerstab, der als Zuschauer in Veroneses "Der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten" (Prado, ca. 1558) porträtiert wird (PAVANELLO 2016, S.321 f).

²⁰ ANDREW 2016 vergleicht die Benimmvorschriften des in Florenz 1564, in Venedig 1566 erschienenen "Galateo" von DELLA CASA mit dem Verhalten der Teilnehmer an unserem Gastmahl und stellt fest, dass sich alle "schlecht benehmen" - mit der einen Ausnahme der Ridolfischen "Stifter"figur. Dessen unkommunikatives Verhalten verletzt allerdings durchaus die Regeln della Casas. Der Galateo verbietet nicht das Essen mit den Händen, das er vielmehr als normal, wenn auch mit starken Nachteilen behaftet sieht, weshalb vermutlich die Benutzung von Messer und Gabel in della Casas Augen das deutlich feinere Verhalten ist. Dass er dennoch die Gabel nicht ausdrücklich erwähnt, dürfte daran liegen, dass sie noch zu selten in Gebrauch ist und unkonventionelles Verhalten im Galateo generell abgelehnt wird. Man darf die Zähne nicht mit dem Finger oder der Serviette reinigen, aber einen Zahnstocher darf man benutzen, auch wenn man keinen mitbringen darf, weil man sich lächerlich machen würde mit diesem - an einer Kordel am Hals hängenden Werkzeug. Daraus darf man schließen, dass die Verwendung der Gabel als Zahnstocher - mit geschlossenem Mund (!) - erlaubt ist (cap. XXIX). Arbeitskollegen wie die beiden Landsknechte dürfen sehr wohl (noch) aus *einem* gemeinsamen Glas trinken und vom gemeinsamen Teller essen. Die angeblichen Regelverstöße des CML existieren größtenteils nicht. Damit entfällt Andrews interessante, wenn auch sehr moderne Idee der „subversiven Revolte“ Veroneses gegen die Regeln des Galateo als geheimer Protest gegen die durch die katholische Reform aufgezwungenen ikonographischen Regeln einer UC.

²¹ Ridolfi sieht Porträts in zahlreichen Werken. Es ist für ihn völlig normal, wenn ein Auftraggeber einem verehrten Heiligen seine Gesichtszüge leiht - vorausgesetzt, er trägt nicht die Standeskleidung des Porträtierten. Nur nicht zur Hauptszene gehörende Personen dürfen ihre Standeskleidung tragen wie etwa der Prior, der im Gastmahl Gregor des Großen von 1572 als Vertreter seines Konvents für den reibungslosen Ablauf des Geschehens sorgt, oder mehrere Mönche in der Hochzeit von Kana für die Benediktiner von San Giorgio Maggiore. Zu zahlreichen Kryptoporträts Veroneses siehe MASON 2014. - Der "Stifter" trägt eine einfache Ärmeltonika mit knappem Kragen in Braun (der billigen Färbung einfacher Textilien), die entfernt an eine Franziskanerkutte erinnert.

²² Seit der letzten Restaurierung erkennt man auf dem Braunrot der Jacke (am linken Oberarm) drei kleine Streifen in dunklerem Braun, die sich zu einem asymmetrischen „T“ mit kleinen



Am rechten Kopfe des Tisches, neben dem "Stifter", eine nachdenkliche Gestalt mit würdigem "Apostelkopf" und in "Apostelkleidung", die Augen fast geschlossen, ganz in einen gelben Mantel gehüllt, die linke Hand tief im blauen Geldbeutel vor ihm: Judas, durch die Farbe seines Gewandes als Jude gekennzeichnet. Nicht zufällig droht die Spitze der Hellebarde ihn, den "Blinden" für die Botschaft Christi, des Augenlichtes zu berauben.²⁴

hellen Kreisen an den Enden der zugespitzten T-Arme zusammen zu schließen scheinen. War hier vielleicht ursprünglich ein kleines gemaltes textiles oder metallisches Kreuz zu sehen, dessen vierter Arm jenseits des Ärmelkonturs liegt? Oder sind diese nur bei starker Vergrößerung sichtbaren Flecken Folgen von Beschädigungen?

²³ Es ist fraglich, ob ein Stifter in die Rolle eines Apostels schlüpfen konnte. Bei Ridolfi findet sich kein Beispiel, obwohl er stets auf der Suche nach Kryptoporträts ist. Für ihn war der "Stifter" vermutlich einfach ein von Levi geladener Gast, keinesfalls ein Apostel.. In Tizians Letztem Abendmahl für den Escorial wird ein Kryptoporträt Karls V. als Apostel vermutet (SEIDEL: Gegenreformation, S.283 f.), aber sicher ist diese Identifizierung nicht.

²⁴ Zum kritischen Schauen angeregt durch Massimis 2004/05 erschienene Dissertation hat GENTILI 2009, S.247-252 den Gast am rechten Tischende erstmals als Judas identifiziert. Sozusagen als "Tüpfelchen auf dem i" dieser Entdeckung glaubte Gentili, die Speise, die der Diener gerade dem Judas serviert, sei ein Schafskopf, d.h. eine minderwertige, dem Verräter zukommende Speise. Bei den "Zähnen", die auf dem Tablett zu sehen sind, handelt es sich allerdings um den „gezähnten“ Rand einer Pastete. Deren Hülle wurde durch Auskleidung eines verzinnnten Kupferschüsselchens mit einer dünnen Teigschicht hergestellt, die man am oberen Rand etwas überstehen ließ. Wenn die Füllung - Gemüse, Fisch, Fleisch, Nudeln, süßes Quittenmus etc. - eingegeben war, kam ein Deckel aus dem gleichen Teig darauf, der am Rand mit dem Überstand des zuvor in die Form gegebenen Teigs verknetet wurde. In diese "Teig-Naht" machte man dann zur Verzierung - vielleicht auch als „Druckventil“ - regelmäßige Einschnitte, die nach dem Backen wie Zähne aussehen (siehe z.B. die Abbildungen des ferraresischen Restaurants „Le Occare“ im Internet). Pasticci oder pastizzi gab es beim herrschaftlichen Mahl in zahllosen durch ihre Füllung, den Teig und die Serviertemperatur unterschiedene Varianten. Bei ROMOLI, Venedig 1560, Nachdruck 1610 Buch 5, cap. 36, S.142v, sowie bei SCAPPI 1570 (ebenfalls in Venedig gedruckt), 6. Buch, Cap. 112 f., S.353, ferner bei ARTUSI 1891, wird der Herstellungsprozess der Pastetenhülle genau beschrieben. Im CML wird gerade



- Judas ?

Den breiten „Weg“ zu Christus und seinen engsten Begleitern in der Mittelachse des Bildes rahmend sitzen die einzigen ganzfigurigen Gäste. Der rechte von beiden wurde bis zu Gentilis 2009 veröffentlicht, durch Massimis Forschung zum CML angeregter Entdeckung der Hand im blauen Geldbeutel des echten „Judas“ stets fraglos als Judas gesehen und evoziert tatsächlich sofort dessen traditionelles Bild: Heftige Abwendung von Christus, wütender Blick aus hervorquellenden Augen, Ungepflegtheit, unordentlich von der Schulter gestreifter Mantel, auf eigenem Sessel abgesondert von seinen Mitbrüdern wie in zahlreichen Abendmahlsdarstellungen. In einem etwa drei Jahre früher von Veronese gemalten "Gastmahl im Hause des Simon" erscheint eine sehr ähnliche Gestalt, die tatsächlich den Verräter darstellt.²⁵ Und doch kann dieser zornige Mann nicht Judas sein, denn der sitzt ja bereits - die Hand im Geldbeutel - am rechten Kopfende des Tisches. Ist eine solche Negativgestalt beim Letzten Abendmahl denkbar - zusätzlich zu Judas?

ein gebratenes Tier aufgetragen, es beginnt also ein Fleischgang, bei welchem bei SCAPPI pasticci so gut wie nie fehlen.

²⁵ Veronese "Gastmahl im Hause des Simon", ca. 1567-70, heute in der Brera, Mailand. Auch dies wieder ein Beispiel dafür, dass bei Veronese sehr ähnlich aussehende Gestalten ganz unterschiedliche Rollen spielen können. Entscheidend für die Identifikation ist der Handlungszusammenhang der jeweiligen Person.

- Der Herr des Hauses

Spiegelbildlich zum Pseudo-Judas sitzt die überaus reich gekleidete Gestalt, die Veronese vor der Inquisition als „Simon" und damit als reichen Pharisäer mit freundschaftlicher Beziehung zu Christus identifiziert.



Hermelingefütterter roter²⁶ Mantel mit broschengeschmückter aufwändiger Kappe, regungslose Miene, zurück gelehnt und doch gespannt,²⁷ Blick und Körper betont von Christus abgewandt²⁸, zornig, wie seine Haltung beweist,²⁹ obwohl seine Miene davon nichts verrät. Auf den ersten Blick wendet er sich dem auf ihn wartenden Hund zu - bei genauerem Hinsehen denkt er konzentriert nach, nimmt den Hund kaum wahr. Er ist zweifellos der Gastgeber, Besitzer der luxuriösen Loggia, des prächtigen Schaugeschirrs und der Hunde, Herr der zahlreichen Diener. Bei keinem Letzten Abendmahl dieser Zeit sitzt allerdings der Herr des Hauses mit am Tisch. Wenn der in der Vulgata genannte "dominus domus" oder "pater familias" überhaupt erscheint, dann als einfacher Wirt am Rande der Szene, stehend, kaum unterscheidbar von einem Diener und keinesfalls als besonders wohlhabend gekennzeichnet. Auch der mit am Tisch des Herrn sitzende, überaus reich gekleidete, als ausgesprochen mächtig gekennzeichnete Hausherr wäre ein ikonographisches Hapax, sollten wir hier wirklich ein Letztes Abendmahl vor Augen haben. Das gleiche gilt von seinem Pendant, dem zornigen

²⁶ Rot ist zu Veroneses Zeit eine extrem teure Kleiderfarbe. Rot ist der Mantel des Dogen, rot ist auch die Farbe der Kardinäle, der höchsten Würdenträger der Kirche. Der Papst und hochrangige Prälaten tragen zu Veroneses Zeiten mit Hermelin gefütterte oder zumindest gesäumte Schulterbedeckungen und Mäntel. (NAINFA 1925, S.11 und S.39 ff.) Hermelingefütterte Mäntel tragen die Prokuratoren von San Marco, die höchsten Beamten der Republik nach dem Dogen, auf Tintoretos Gemälde von 1571 in der Berliner Gemäldegalerie.

²⁷ Das Herabhängen der rechten Hand weist keineswegs auf Entspanntheit hin, eher auf ruhige und überlegte Entschlossenheit. Siehe G. B. Moroni, Porträt des P. Prosepero Alessandri, 1580, Privatsammlung Liechtenstein, wo die Linke am Degen liegt und die Inschrift lautet „entre esperanza y miedo“ - „zwischen Erwartung und Furcht.“

²⁸ Die anlässlich der Restaurierung 1979-83 durchgeführten Untersuchungen haben belegt, dass Veronese nachträglich einen Pagen eliminiert hat, der dabei war, ein Tablett auf den Tisch zu stellen oder dem Pharisäer etwas zu bringen. Seit der Übermalung war eindeutig klar, dass die Abwendung des Hausherrn von Christus nicht etwa durch die Ankunft seines Pagen motiviert war, sondern allein durch seinen Zorn auf die verletzende Rede des Ehrengastes. Bildposition und Umriss des Pagen der Reflektographie stimmen recht exakt überein mit der entsprechenden Figur in einem Gastmahl des Herodes, das ein unbekannter und unbeholfener Maler offenbar unter Verwendung eines modello für das CML gemalt hat. (Siehe PRIEVER 1993, Abb.7 - heutiger Standort nicht bekannt). Ähnlich, aber stärker in Bewegung als auf der Reflektographie, erscheint der Page auch auf der (vermutlichen) Kopie eines wohl vorausgehenden modello für das CML in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C. 1937-392; 24/57 cm, Feder in Braun, braun laviert. Reproduktion in: Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia Nr. 15. 1988. - Hauptgrund für die Löschung des Pagen war vermutlich, wie schon ZANETTI 1771, Teil 2, S.174, erkannte, die „Versperrung“ des bildinternen Weges zu Christus und vor allem zu Petrus durch diese Figur. Bereits damals war das pentimento offensichtlich gut als solches erkennbar. (Siehe dazu den Anhang zum vorliegenden Text).

²⁹ DELLA CASA: *Galateo* 1566, cap. VIII, verlangt von den Teilnehmern eines Gastmahls entschieden die Unterdrückung von Zorn - der freilich in der starken Abwendung von Christus und der "Abneigung" von Kopf und Oberkörper des Pharisäers dennoch sichtbar wird (LOMAZZO 1585, S.447). Indem Veronese die zunächst stärker sichtbare linke Gesichtshälfte des Hausherrn weitgehend übermalte, hat er den Eindruck der Neigung des Kopfes nach hinten verstärkt. (SPEZZANI 1984, S.62f.)

Mann im rotbraunen Mantel gegenüber, der seit Gentilis auf Massimis Forschung aufbauender Entdeckung des echten Judas keinen Platz mehr am Abendmahlstisch findet, auch wenn er Jahrhunderte lang fraglos als Judas identifiziert wurde.³⁰

- Zweifel am Abendmahls-Thema

Die um 1570 bestehenden Konventionen sahen zwei Typen von Abendmahlsdarstellungen vor.³¹ Der ältere war der von Leonardo mit seinem Mailänder Refektoriumsgemälde eingeführte; dabei reagieren die Apostel mit großer Erregung auf die Verratsankündigung Christi, die zugleich die Ankündigung seines baldigen Todes ist. Ein neuerer Typus betont die Einsetzung der Eucharistie. Darauf antworten die Apostel mit Hingebung und Dankbarkeit und können es schließlich - im dritten, allerdings erst nach 1570 verbreiteten Typus der Abendmahlsdarstellung - kaum erwarten, an der göttlichen Speise teilzuhaben, die Christus selbst an sie verteilt.³² Keiner dieser drei Themen entspricht das CML. Eine gewisse Nähe zu Christus lassen nur die vier neben ihm Sitzenden erkennen, aber sie sind völlig unberührt von Christi Worten beim Letzten Abendmahl. Unter der linken Arkade begegnen zwei Gäste Christus offen mit Feindschaft, einer kennt ihn nicht einmal. Vom Habitus und der Kleidung her sind die Teilnehmer am Mahl so heterogen, dass es schwer fällt, in ihnen die Gruppe der zwölf engsten Anhänger Christi zu sehen. Vierzehn Personen sitzen am Tisch statt der beim Letzten Abendmahl üblichen zwölf - zwei davon, der "Hausherr Simon" und seine Pendantfigur, seit 2009 zweifelsfrei nicht mehr Judas, nie zuvor hier gesehen. Gegen alle ikonographischen Traditionen eines Letzten Abendmahls verstößt schließlich auch die enorme Zahl der Diener in direktem Kontakt mit den Gästen. Frühere und spätere *Ultime Cene* zeigen meist überhaupt keine Diener, wenn doch, bleiben sie in einiger Entfernung von den *Commensalen*. Niemals sitzt der Wirt³³ mit

³⁰ In den seltenen Fällen, in denen außer Christus und den Aposteln weitere Personen bei einer UC erscheinen, handelt es sich um Diener oder den Wirt, wie z.B. bei Taddeo Zuccari, UC, Rom S. Maria della Consolazione, Cappella Mattei, 1553; Moroni, UC, Romano Lombardia, Chiesa di Santa Maria Assunta e San Giacomo Maggiore, um 1568; oder bei Veronese UC von ca. 1580, heute in der Brera, Mailand.

³¹ Der Vergleich verschiedener Abendmahlstypen, der hier vorgenommen wird, ist eigentlich unzulässig, weil für Refektorien, Kapellen oder *scuole* jeweils unterschiedliche Aspekte der UC in Frage kamen (GILBERT 1974). Hier geht es nur darum, an das Spektrum der möglichen Themen zu erinnern - ohne Rücksicht auf den jeweiligen räumlichen Kontext des Bildes.

³² Ridolfi nennt als erste venezianische "Apostelkommunion" Tintoretts Abendmahl für San Polo (um 1574), wobei er die Neuartigkeit der Erfindung unterstreicht. (RIDOLFI 1848, Teil II., S.32). Das Thema ist damals im übrigen Italien allerdings längst bekannt (z.B. Luca Signorelli, *Ultima Cena*, 1512 Cortona). Die Verteilung der Eucharistie durch Christus hat Veronese um 1585 gemalt (heute in der Brera), Tintoretto 1593 (San Giorgio Maggiore).

³³ Taddeo Zuccaris Letztes Abendmahl von 1553 für die Cappella Mattei der römischen Kirche Santa Maria della Consolazione erscheint auf den ersten Blick als große Ausnahme, da zahlreiche Diener und Bettler den Abendmahlssaal geradezu zu "stürmen" scheinen. Allerdings bildet der Maler aus architektonischen und figuralen Elementen eine Art von *Passepartout* um den eigentlichen Abendmahlsraum, in dessen Nähe allenfalls der etwas abseits stehende Wirt

am Tisch. Unterhalter und Wächter findet man sonst bei diesem Thema nicht, Bettler und Zuschauer nur ausnahmsweise und dann in anderer Funktion als hier.³⁴

Kein Wunder, dass zumindest zwischen 1584 und 1867³⁵ niemand im CML ein „Letztes Abendmahl“ sah. Vor der Entdeckung des Inquisitionsprotokolls waren alle, die uns Nachrichten hinterlassen haben, dem titulus auf den Balustradenpfeilern folgend, überzeugt, das "Große Gastmahl zu Ehren des Herrn im Hause des Levi nach Lukas V" vor Augen zu haben, zu dem der Gastgeber, der von Christus soeben zum Apostel berufene reiche Steuerpächter Levi "viele Steuereinnahmer und andere, gemischt mit den Aposteln" eingeladen hat³⁶ - unter ihnen selbstverständlich auch Judas, jedenfalls derjenige, der bis vor kurzem dafür gehalten wurde.

Von den zahlreichen Versuchen, das CML aufgrund des Inquisitionsprotokolls als ein bewusst die Fesseln der gewohnten Ikonographie sprengendes Letztes Abendmahl zu verstehen, sei hier wenigstens derjenige Philipp Fehls erwähnt: Eben waren sie noch im Gespräch mit einem Diener oder dem Zerlegen des Osterlammes beschäftigt - da schlägt wie der Blitz die Todesankündigung Christi ein; das Erschrecken lässt sie erstarren, mitten in der eben begonnenen Handlung.³⁷ Eine verlockende Lösung, wenn man sich durch Veroneses Aussage gezwungen fühlt, sein Werk als "Ultima Cena" (im Folgenden "UC"), als Letztes Abendmahl, wahrzunehmen. Bei näherer Prüfung versagt das Konzept jedoch. Christus und Johannes sprechen ruhig und liebevoll miteinander, ohne den "Blitz" bemerkt zu haben. Und es fällt schwer, Haltung und Mimik der Gäste - den echten Judas und die beiden von den Loggienstützen fast verdeckten Gäste ausgenommen - als Ausdruck von Trauer oder Bestürzung wahrzunehmen.³⁸

2. Ein anderes Mahl?³⁹

Angesichts der Differenzen zu den Evangelientexten und zu allen vorangehenden Darstellungen des Letzten Abendmahls ist Massimi - Veroneses Aussage vor der Inquisition zum Trotz - überzeugt, dass das CML kein „Letztes Abendmahl“ darstellt. Sie

gelangt. Auch hier finden sich keine Diener mitten unter den Aposteln wie bei Veroneses CML.

³⁴ COSMA 2015 zur Rolle der Bettler bei Darstellungen des Letzten Abendmahls. Die Zuschauer anderer UC bezeugen das Geschehen und dienen als dessen Multiplikatoren; im CML haben sie diese Funktion nicht, weil sie viel zu weit entfernt sind.

³⁵ BORGHINI 1584, 4. Buch, S.562. Der in Florenz lebende Autor nennt das Werk aufgrund von Berichten Dritter "un convito fatto da un Apostolo." 1867 entdeckt Armand Baschet das berühmte Inquisitionsprotokoll, das er sofort veröffentlicht (BASCHET 1867, S.378-382).

³⁶ "molti Publicani, et altri mescolati con gli Apostoli" RIDOLFI 1648, Parte I., S.300 f. -- Ridolfi übernimmt den lateinischen Ausdruck "publicani" unübersetzt aus der Vulgata und lässt damit offen, ob er die reichen Steuerpächter oder deren Gehilfen oder - am ehesten - beide meint.

³⁷ FEHL 1961, S.330 f.

³⁸ Dass die zwölf "Apostel" "gelassen" und "in entspannter Atmosphäre" bei Tisch saßen, wie GOTTDANG 2000, S.207 - gegen FEHL 1961 gewandt - es sieht, ist nicht nachvollziehbar.

³⁹ „Gastmahl“, „Festmahl“, „Abendmahl“ steht hier unterschiedslos für die Synonyme „convivium“, „coena“ oder „prandium“ der Vulgata und „cena“ des damaligen Italienisch. Diese Mahle fanden am späten Nachmittag statt und zogen sich bis zum Abend hin (daher „Abend“-Mahl).

prüft deshalb alle übrigen Perikopen des Neuen Testaments, in denen Christus Ehrengast eines Festmahls ist, auf Übereinstimmung mit unserem Bild.



Haeredes Pauli (Werkstatt Paolo Veronese): Gastmahl im Hause des Levi, um 1588, für das Refektorium des Servitenkonventes San Giacomo della Giudecca, derzeit Rathaus von Verona

- Das "Gastmahl im Hause des Levi" (Lk 5, 27-32) - Das ist laut Inschrift auf den beiden Balustradenpfeilern im Vordergrund das Thema des CML. Christus hat soeben den Steuerpächter Levi berufen, der nach Überzeugung von Veroneses Zeitgenossen fortan als Apostel und Evangelist "Matthäus" heißt. Er folgt, ohne zu zögern, Christi Ruf. Zum Abschied oder aus Freude über die Berufung feiert er ein großes Festmahl mit seinen alten Kollegen und neuen Freunden. Mühelos lassen sich die Teilnehmer identifizieren: Von einigen Aposteln, den vermeintlichen ebenso wie den - allerdings unerkannten - echten Judas eingeschlossen, über die Steuerpächter und -eintreiber einschließlich der mit ihnen kooperierenden, halb von den Loggienstützen verdeckten Juristen und Staatsdiener bis zum reichen Levi und zu Christus.⁴⁰ Allerdings passt die Handlung in keiner Weise zur biblischen Erzählung. Wie diese im Bild aussehen würde, haben die "Haeredes Pauli", die Erben der Werkstatt Paolo Veroneses, in einem großen Leinwandbild für das Refektorium des Servitenkonventes von San Giacomo della Giudecca⁴¹ gezeigt: Inmitten des festlichen Trubels um sie herum sprechen Christus und sein soeben berufener - einfach gekleideter - Apostel ruhig miteinander. In ihrer Nähe stehen dem Bibeltext entsprechend der Pharisäer mit Hermelinumhang und Buch sowie der einfacher gekleidete Schriftgelehrte in ablehnender Haltung. Sie werfen

⁴⁰ Entsprechend wurde immer wieder angenommen, Veronese habe von Anfang an ein Gastmahl bei Levi gemalt: BADT 1981, S.165 f., CALIARI 1988, S.100, REINHARDT 2019, S.310

⁴¹ Fertiggestellt 1590, heute im Palazzo Barbieri, Verona, mit 509/984 cm nur wenig kleiner als das CML. - Die Darstellung basiert offensichtlich auf Veroneses CML. Vorher gab es Darstellungen des Themas nur im Rahmen kleinformatiger Zyklen, z.B. in illuminierten Handschriften (FEHL 1961, Anm. 13, S.342)

Christus vor, dass er sich mit Steuereintreibern - den Sündern par excellence - gemein macht. Jesus entgegnet ihnen mit dem Satz: "Ich bin nicht gekommen, um die Gerechten, sondern um die Sünder zur Reue zu rufen." Während Christus antwortet, bleiben er und Levi einander zugewandt - die Antwort gilt mehr noch dem neuen Jünger als den beiden Fragenden. Ganz anders im CML. Hier gibt es keinerlei Kommunikation zwischen Christus und seinem soeben berufenen Jünger, der sich im Gegenteil betont von seinem neuen Herrn abwendet. Außerdem fehlt das die zentrale Frage stellende Pharisäer-Schriftgelehrten-Paar und damit auch der Hinweis auf die Quintessenz der Perikope. Das "Gastmahl im Hause des Levi" kann deshalb - dem titulus zum Trotz - das Thema des CML nicht sein, auch wenn das Bildpersonal - vom Fehlen des Pharisäers und des Schriftgelehrten abgesehen - zur Perikope einigermaßen passt, ihr jedenfalls nicht völlig widerspricht.

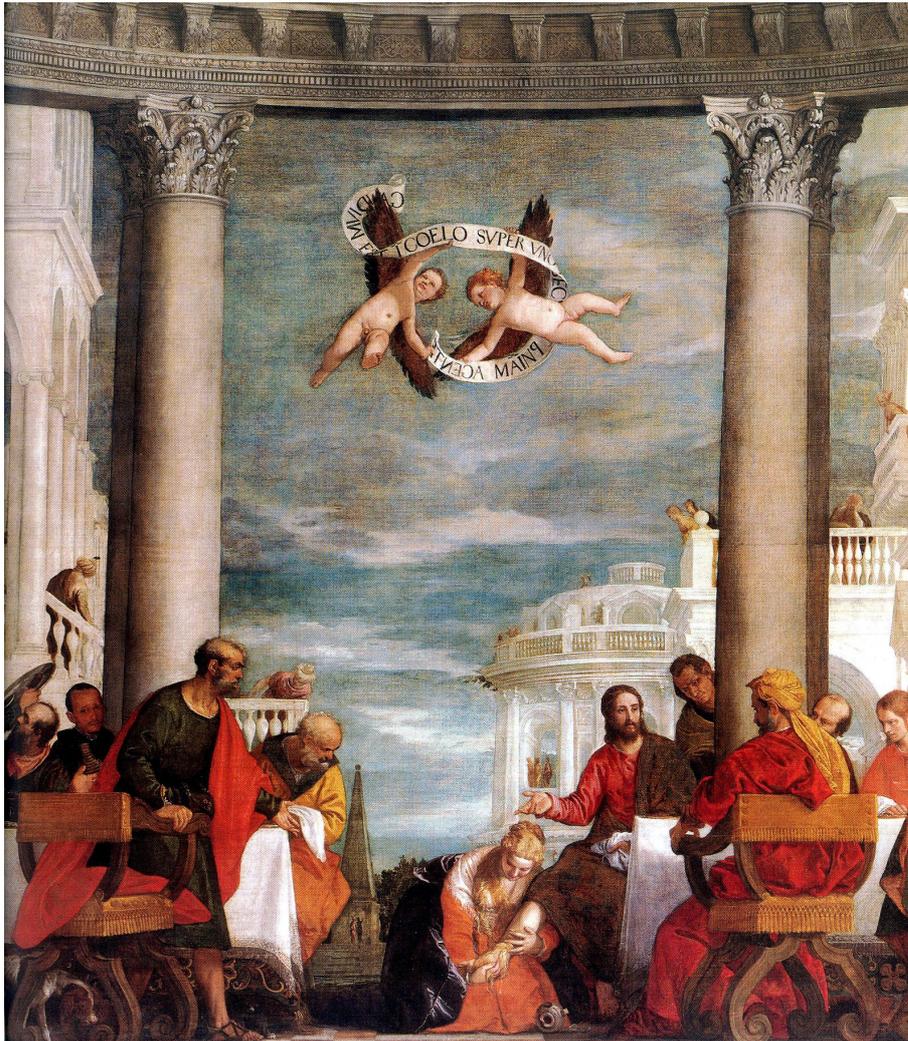
- Das Gastmahl beim reichen Steuerpächter Zachäus (Lk 19, 1-9). Anders als Veroneses angeblicher „Simon“ freut sich der Hausherr, dass Christus bei ihm einkehrt, das Mahl verläuft friedlich, Zachäus spricht mit seinem Gast und nimmt dessen Lehren an.⁴² - Abgesehen davon: Zachäus stieg auf einen Baum, um Jesus bei dessen Ankunft besser sehen zu können, weshalb zur Ikonographie der Perikope ein Baum mit dem darauf sitzenden Steuerpächter gehört. Ohne diese Szene war dieses Mahl kaum von anderen zu unterscheiden.



- Das Gastmahl im Hause des Pharisäers mit Heilung des Wassersüchtigen (Lk 14, 1-15); Christi Kritik am Hausherrn und seinen Gästen ist hier sehr verhalten, eher eine milde Ermahnung. Einer der Gäste stimmt Christus ausdrücklich zu. Auf die feindliche Stimmung zwischen dem Hausherrn und seinen Freunden auf der einen und Christus auf der anderen Seite, die im CML herrscht, gibt Lukas keinerlei Hinweis. Außerdem fehlt der Wassersüchtige mit dickem Bauch, den Christus - dem Sabbatverbot zum Trotz - vor Beginn des Mahles heilt.⁴³

⁴² Zachäus verzichtet allerdings nicht völlig auf Besitz. Er gibt die Hälfte an die Armen und erstattet zu Unrecht erpresste Abgaben zurück Lk 19, 8.

⁴³ Eine der sehr seltenen Darstellungen des Themas ist der hier wiedergegebene Kupferstich von Anton Wierx: Heilung des Wassersüchtigen, in NADAL, JEROME: *Adnotationes et Meditationes in Evangelia: Quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur, cum evange-*



- Das Gastmahl im Hause des Simon (Mt 26,6-14; Mk 14, 3-10; Lk 7, 36-49); wie bei den zuvor geprüften Szenen ist auch hier das nötige Bildpersonal vorhanden, allerdings mit einer entscheidenden Ausnahme: Es fehlt die Hauptperson, die Büsserin.

Paolo Veronese: Gastmahl im Hause des Simon, um 1572 gemalt für das Refektorium des Servitenkonventes S. Maria dei Servi in Venedig, heute in Versailles, Musée National du Château (Ausschnitt mittleres Drittel)

- Das Gastmahl im Hause des Pharisäers (Lk 11, 37-54). Noch bevor das Mahl richtig begonnen hat, greift Christus den Gastgeber scharf an. Ihr Pharisäer, sagt er, folgt den mosaischen Gesetzen nur äußerlich, um von den Menschen geehrt zu werden und Sonderrechte zu erhalten wie z.B. die ersten Plätze in der Synagoge oder beim Gastmahl. Es fehlt Euch die Liebe zu Gott und den Menschen. Deshalb seid ihr innerlich unrein, auch wenn ihr alle Reinigungsvorschriften der Tora beachtet. Unschwer erkennt man den Angegriffenen im Herrn des Hauses auf dem linken Sessel. Der Beleidigung zum Trotz fühlt er sich durch die Konventionen des Gastmahls gezwungen,⁴⁴ die Contenance zu bewahren und reagiert auf den massiven Angriff nur mit schweigender Ablehnung - in Gedanken freilich bereits den Tod Christi planend (Lk 11,53). Als ein am Mahl teilnehmender Schriftgelehrter erklärt, auch er fühle sich durch Christi Rede beleidigt, macht Christus ihm und seinesgleichen die gleichen Vorhaltungen wie zuvor den Pharisäern. Der Schriftgelehrte, den Veronese wie den

liorum concordantia, historiae integritati sufficienti. Antwerp, Martinus Nutius, 1594, S.48.

⁴⁴ DELLA CASA: *Galateo* 1566, cap. VIII

Verräter eines konventionellen Letzten Abendmahls darstellt, antwortet mit unverhohlener Wut, die offensichtlich noch gesteigert wird durch den Hinweis des vor ihm stehenden schwarzen Pagen auf die „Menge“ unten im Saal, d.h. auf die „kleinen Leute“, die Christus soeben als die Opfer der Pharisäer und Schriftgelehrten bezeichnet hat. Die Freunde des Hausherrn reagieren erwartungsgemäß mit heftigem Widerspruch auf Christi Rede; andere, nicht zufällig die beiden vornehmsten Gäste,



schweigen betreten angesichts der unerhörten Beleidigung des Gastgebers. Ein solcher Fall ist in ihrem Verhaltenskodex nicht vorgesehen.⁴⁵ Nur wenige Tischgenossen zeigen offen Interesse an demjenigen, der eben den Hausherrn so scharf verurteilt hat, am deutlichsten der einfache Mann, der sich beim Diener nach dem wortgewaltigen Gast erkundigt. Die vier Apostel, die Christus begleiten, kennen seine Philippika bereits und werden von ihr nicht mehr erschüttert. Petrus zerlegt das Fleisch, weil der dafür zuständige Tranchierer, der Dicke an der Säule gegenüber, „streikt“ - auf einen Wink des Hausherrn hin oder als Zeichen des Protestes gegen Christi Rede. Johannes befragt seinen Lehrer voller Aufmerksamkeit bemüht um ein tieferes Verständnis des soeben Gehörten. Judas schweigt nachdenklich, mit fast geschlossenen Augen den Kontakt zu seinem Opfer meidend. Der Mann mit dem Porträtkopf, Ridolfis "Stifter", der als Jahrhunderte nach Christus lebender Zeitgenosse einer anderen Realitätsebene als die Übrigen angehört, sieht die biblische

⁴⁵ Die beiden Gäste in den Säulen-Pfeiler-Zwischenräumen der Serlianen, die nach Massimi eher Lückenfüller sind, nutzt Veronese vermutlich, um die durch Christi Worte erzeugte Spannung auf raffinierte Weise in zeitgenössischen Gestalten der "feineren Gesellschaft" zu spiegeln, zu der die beiden offensichtlich gehören. Siehe zum schwarz Gekleideten Veroneses Iseppo da Porto in den Uffizi von 1551/52 oder sein Selbstporträt in der Eremitage von ca. 1563/65. Das helle Blau des anderen halb versteckten Mannes tragen z.B. einige vornehme Gäste in Veroneses Hochzeit zu Kana für S.Giorgio Maggiore. Außer dem Gast mit Hut und dem "Stifter" kommen nur noch die beiden „klausurieren“ Männer als Zeitgenossen in Frage, von denen freilich nicht genug Detail für eine sichere historische Zuordnung zu sehen ist.

Szene mit inneren Augen vor sich, ins Nachdenken über ihre Bedeutung für aktuelles Handeln vertieft. Demütig hat er den zweitschlechtesten Platz gewählt, denjenigen neben Judas, dem der schlechteste vorbehalten ist. Alle Teile des "puzzles", die sich zum Letzten Abendmahl nicht zusammensetzen ließen, fügen sich wie von selbst zum Gastmahl im Hause des Pharisäers.

Im Gegensatz zum Letzten Abendmahl ist dem Künstler die Anzahl der Gäste beim Gastmahl im Hause des Pharisäers frei gestellt, so dass die Zahl von fünfzehn Personen am Tisch keiner Erklärung bedarf. Die Kleiderordnung ist laxer als bei einem Letzten Abendmahl. Tunica und Pallium dominieren, aber bei den Nicht-Aposteln unter den Gästen finden sich auch Entlehnungen aus zeitgenössischer Kleidung wie Jacken, Knopfleisten, Kragen, Verzierungen, Kappen bzw. Hut etc. Das überaus reiche Ambiente, die große Zahl der modern gekleideten Diener unterschiedlicher Funktionen und Ränge, die Anwesenheit von Unterhaltern und Wächtern, das Schaugestell für das Prunkgeschirr etc. entsprechen den venezianischen Vorstellungen des convivium magnum, das der Hausherr hier veranstaltet. Es sind zeremonielle Bankette, die nicht dem Gespräch der Gäste miteinander dienen, wie schon die frontale Sitzordnung zeigt, sondern der Repräsentation von Institutionen und Personen, die in dem - uns heute nicht mehr vertrauten - Medium des öffentlichen Gastmahls ihren gesellschaftlichen Anspruch zur Schau stellen und eben dadurch festigen. Die offene Loggia macht das Fest allen sichtbar, ihre Architektur unterstreicht seinen Rang, wir können es besuchen wie die Zuschauer bei einem repräsentativen öffentlichen Gastmahl, bei dem Besucher nicht nur zugelassen, sondern sogar eingeladen sind, wenn auch nur solche von Stand wie wir. Bettler werden vom Wachpersonal draußen gehalten.⁴⁶ Aber der Ort des Festes ist nicht nur das ideale Venedig Sansovinos und Palladios am Rande der Lagune, es ist zugleich ein überzeitlicher und von Gottes fortwährender Präsenz zeugender Ort, wie die Anwesenheit Christi, die Gleichzeitigkeit antikisierender und aktueller Kleidung, die triumphale Loggia und die engelsgleichen goldenen "Genien" in den Bogenzwickeln zeigen. Umgekehrt ist Venedig - und insbesondere das Refektorium der SS. Giovanni e Paolo - der ideale Ort, an dem Christus und seine Apostel einkehren können - an ihrem Tisch auch Gäste⁴⁷ empfangend, die dem Wort Christi ihre Ohren verschließen.

⁴⁶ Wie bei einem Theaterstück nehmen zahlreiche Zuschauer kommend und gehend an derartigen Veranstaltungen teil, die auf diese Weise "veröffentlicht" werden. Sowohl ROMOLI (Venezia 1560, Nachdruck Venedig 1610, S.26) wie ausführlich Fusoritto (in CERVIO 1593, S.108 f.) berichten von den Problemen, die bei großen Festmahlen durch den Andrang der Zuschauer entstanden. Das Wachpersonal diente dabei primär dazu, die Armen am Zutritt zu hindern, und nur die „Multiplikatoren“ der oberen Schichten zuzulassen. - Siehe auch MORIANI 2014, S.16.

⁴⁷ Die Regel der Dominikaner sieht ausdrücklich die Speisung von Besuchern im Refektorium vor. Gäste von gehobener gesellschaftlicher Stellung sind bevorzugt zu bedienen.

Auch wenn damit das Thema des Bildes geklärt erscheint, so bedarf es doch weiterer Bestätigung. Allzu oft schon wurden im CML ganz andere Inhalte gesehen. Massimi überprüft ihre Hypothese, indem sie deutlich macht, dass das bis dahin noch nie in einem repräsentativen Gemälde dargestellte "Gastmahl beim Pharisäer" von den fratres der SS. Giovanni e Paolo in einer ganz bestimmten historischen Situation in Auftrag gegeben wurde. Dazu untersucht sie zunächst die innerkirchliche Botschaft des Bildes, um anschließend das „außenpolitische“ Verhältnis zwischen Serenissima und Vatikan zur Zeit des Inquisitionsprozesses gegen Veronese und der Umbenennung in „Gastmahl des Levi“ zu klären.

II. Eine Predigt über den Guten Hirten

1. Das "Gastmahl beim Pharisäer" in der Diskussion um Kirchen- und Ordensreform

Als unter dem doppelten Druck der innerkirchlichen Verhältnisse und der Protestanten die Reform der römischen Kirche immer dringlicher wurde, waren die meisten Reformwilligen überzeugt, dass zunächst die höheren Ränge des Klerus, die sog. Prälaten - vom Kardinal bis hinunter zum Abt oder Prior - reformiert werden müssen. Die Reformer suchten nach Unterstützung durch die Bibel und die Kirchenväter und fanden sie schnell im Neuen Testament und insbesondere in Gregors des Großen sog. "Pastoralschrift"⁴⁸, der an die Bischöfe und Äbte adressierten *Regula pastoralis*, die in vielen Handschriften und seit der Erfindung des Buchdrucks auch in zahlreichen Drucken verbreitet⁴⁹ war und zum Vorbild für eine Reihe weiterer, ähnlicher Schriften wurde. Bei Gregor ist Christi Philippika gegen die Pharisäer und Schriftgelehrten in Mt 23 die am häufigsten und ausführlichsten zitierte Bibelstelle. Außer ihr, die - wie schon gesagt - dem Inhalt und teilweise auch dem Wortlaut nach mit Christi Rede beim Gastmahl des Pharisäers Lk 11, 37-54 übereinstimmt, zieht Gregor zahlreiche weitere Stellen der Bibel heran, vor allem die Passagen zum guten und schlechten Knecht, um das Ideal des Prälaten zu präzisieren. Der Gute Hirte kümmert sich mit aller Kraft um das seelische und leibliche Wohl seiner Herde. Er wirkt durch das Wort, die Predigt vor allem, aber auch das individuelle Gespräch. Er ist gütig, selbstlos und bescheiden. Der schlechte Hirte ist sein genaues Gegenteil. Ihm wird von Christus die Hölle angedroht.

Ein zweiter Schwerpunkt der Reform waren die zahlreichen Klöster und Konvente der verschiedenen Orden. Auch deren Äbte, Prioren, Vikare und Provinziale bis hinauf zum Ordensgeneral waren selbstverständlich mit gemeint, wenn Gregor oder seine Nachfolger über die Eigenschaften sprachen, die vom Prälaten zu fordern waren. Auf der Ebene der Orden konnten Christi Mahnungen beim „Gastmahl im Hause des Pharisäers“ jedoch eine spezifischere Bedeutung annehmen, zu deren Verständnis wir etwas weiter ausholen müssen.

Die Konvente der Dominikaner - auf diesen Orden beschränken wir uns hier - waren wie diejenigen anderer Bettelorden im Laufe der Zeit durch Erbschaften und Schenkungen reich geworden, der religiöse Eifer der Gründer erlahmte. Bereits seit dem Ende des 14. Jh.s sahen deshalb bei den Mendikanten - zuerst bei den Franziskanern, wenig später auch bei den Dominikanern - die sog. „Observanten“, das Heil in einer radikalen Rückkehr zu den idealisierten Anfängen, wozu u.a. die rigide Beachtung (*observatio*) der ursprünglichen Ordensregel bis ins kleinste Detail gehörte. Die anderen, die Zugeständnisse an die Schwäche der Menschen machten, die Ordensregel lockerer interpretierten und die Reform nicht vollzogen, wurden von den Observanten als „Konventualen“ bezeichnet⁵⁰, wegen ihrer angeblichen „Laxheit“ diffamiert⁵¹ und mitunter sogar körperlich angegriffen. Anhänger beider Richtungen stießen nicht

⁴⁸ SANCTUS GREGORIUS MAGNUS [geb. um 550, gest. 604]. *Regulae pastoralis liber*.

⁴⁹ JEDIN 1953, S.12, Anm.1 - HAIN, LUDWIG: *Repertorium Bibliographicum* 1953 zählt elf Drucke bis 1499.

selten im gleichen Konvent oder in verschiedenen Konventen der selben Stadt konfliktreich aufeinander.

Die Observanten pflegten eine "fundamentalistische" Spiritualität der Identifikation mit den Heiligen und dem Opfer Christi. Sie sahen mehr als die Konventualen die materielle und spirituelle Sorge um die Stadtbevölkerung unterhalb des Patriziats als Aufgabe des Ordens. Ihre starke Betonung der Gehorsamspflichten stärkte die Spitze der Ordenshierarchie und den Papst, die ihrerseits die Reformbewegung unterstützten. Auch die meisten Landesherren förderten die Observanten - charakteristischer Weise nicht jedoch Venedig mit seiner traditionellen Skepsis gegenüber den Ansprüchen des Vatikan. Die "Rückkehr zu den Anfängen" verlieh den Mendikantenorden neue Glaubwürdigkeit bei allen Schichten. Die Spenden flossen wieder reichlicher, zahlreiche observantische Konvente wurden - auch in Venedig - neu gegründet. Gegen Ende des Tridentinum war bereits die Mehrheit der dominikanischen Konvente observantisch reformiert. Von den wenigen noch verbliebenen Konventualenkonventen verlangte das Konzil 1563 in einem seiner Abschlussdokumente mit großem Nachdruck Anschluss an die Observanz, der durch die jeweils übergeordneten Instanzen der Ordenshierarchie (Vikar, Provinzial, Ordensgeneral) ggf. auch mit militärischer Hilfe der jeweiligen weltlichen Herrschaft zu erzwingen sei. Das Generalkapitel der Dominikaner bekräftigte diese Beschlüsse wenig später.

Nicht nur die durch solche Forderungen bedrängten „letzten Konventualen“, auch einzelne Observanten kritisierten allerdings die Drohung mit Gewalt bei der Durchsetzung der Ordensreform. Tommaso Elisio, observantischer Dominikaner und Konzilsteilnehmer, betont in zwei 1563 und 1569 in Venedig gedruckten Schriften in Übereinstimmung mit seinem observantischen Ordensbruder Bartolomeo de Martyribus⁵², Reformen müssten durch vorbildliches Verhalten und liebevolle Überzeugungsarbeit der Vorgesetzten bewirkt werden. Die 1563 in das Konzilsdekret zur Reform des Ordenslebens aufgenommene Drohung mit physischer Gewalt gegen Reformverweigerer lehnt er entschieden ab. Dabei beruft auch er sich auf Mt 23, die

⁵⁰ Bei den Franziskanern, bei denen die observantische Bewegung zuerst einsetzte, war die Bezeichnung "conventuales" zunächst als Anklage derjenigen gemeint, die - im Gegensatz zu den angeblich "unbehausten" Observanten - loca conventualia (Konventsgebäude) als sichere "Zuflucht" zur Verfügung hätten. Da jedoch auch die Observanten nicht zur Unbehaustheit des Hl. Franziskus zurück kehrten und in aller Regel ebenfalls in Konventen lebten, bezeichnete "Konventuale" bald nur noch die nicht reformierten Mendikanten. Von den Franziskanern übernahmen die Dominikaner die beiden Bezeichnungen. Siehe WALZ 1939, S.52.

⁵¹ HUIJBERS 2015, S.112, betont, dass die Auskünfte der Observanten über die Konventualen mit Vorsicht zu genießen sind.

⁵² Im Widerspruch zum Text seines Stimulus hat Bartholomeo allerdings während des Konzils mit großer Schärfe für die „Vernichtung“ der Konventualen plädiert. (MASSIMI 2011, S.67) - WALZ 1960, S.369 bezeichnet ihn als eine der „strahlendsten“ Persönlichkeiten der tridentinischen und post-tridentinischen Kirche; um ihn zu ehren, habe ihn der Ordensgeneral der Dominikaner 1566 an seinem Amtssitz in Portugal besucht. - Diese Aussage spricht allerdings, da der Ordensgeneral ein entschieden intransigent Observant war, für Massimis Auffassung, dass es mit Bartholomäus' Ablehnung von Gewalt in praxi nicht weit her war.

Parallelstelle zum Gastmahl beim Pharisäer, mit dem Argument, dass dort Christus ausdrücklich verlangt hat, ihm aus Liebe zu folgen und eben nicht aus Gesetzestreue. Zur Bekräftigung verweist Elisio auf weitere Bibelstellen wie z.B. den 2. Korintherbrief des Hl. Paulus, der erzwungene Opfer scharf verurteilt. Die Gaben an Gott müssen, um willkommen zu sein, heiter und freiwillig, ohne äußeren Druck dargebracht werden (2. Kor 9,7).⁵³

Die fratres der SS. Giovanni e Paolo gehörten zu jenen „Letzten Konventualen“, denen Ordensleitung und Vatikan schon lange - und verstärkt seit dem Beschluss des Tridentinum zur Ordensreform von 1563 - mit gewaltsamer Durchsetzung der observantischen Reform drohten. Als die fratres nach dem Brand ihres Refektoriums 1571 gezwungen waren, ein neues Refektoriumsbild in Auftrag zu geben, fanden sie schnell im Neuen Testament ein zu ihrer Situation passendes, durch die theologische Diskussion aufgeladenes Mahl-Thema - das „Gastmahl beim Pharisäer“. Die observantische Ordensobrigkeit wurde damit an ihre Pflicht erinnert, ihre Untergebenen mit Verständnis und Entgegenkommen zu behandeln,⁵⁴ die Ordensregel nicht buchstabengetreu, sondern mit Liebe und Augenmaß zu interpretieren.

Veronese, längst berühmt durch seine Refektorienbilder, fiel die Aufgabe zu, das Thema in einem großen Leinwandbild für die Stirnwand des neuen, der Vollendung entgegen gehenden Speisesaales der fratres zu vergegenwärtigen. Seine gelehrten Berater verstanden in gleicher Weise wie Gregor der Große die Perikope vom Gastmahl beim Pharisäer - ergänzt durch Texte des AT und des NT - allegorisch als Forderung Christi an die Guten Prälaten, als Verweis auf die von ihnen zu fordernden bzw. zu meidenden Eigenschaften und Verhaltensweisen. Veronese hat diese Texte in Bilder verwandelt. Für die fratres war ihr ihnen ständig vor Augen stehendes Refektoriumsbild verknüpft sowohl mit den zugrunde liegenden Bibeltexten wie mit deren allegorischer Auslegung, konkretisierte diese jedoch zugleich in zahlreichen Details und veränderte dadurch den Horizont der Bedeutung. Das Bild konnte durchaus eingeständige, neue Bedeutungen hinzufügen. Unter der Metapher „Predigt“ versuchen wir im Folgenden, zumindest den Kern der Deutungen nachzuzeichnen, die Veroneses Bild den fratres als „Gastmahl im Hause des Pharisäers“ in der wechselseitigen Beziehung von zugrunde liegenden Texten und Bild eröffnete.

⁵³ Siehe auch SILVESTRO MAZZOLINI: Aurea Rosa, Bologna 1503, danach zahlreiche Auflagen, in Venedig z.B. 1524, 1569, 1573, 1582. Mazzolini, observantischer Dominikaner, interpretiert Mt 23 in gleicher Weise wie seine o.g. Ordensbrüder Elisio und Bartolomeo (siehe S.215-218 der venezianischen Auflage von 1573). Seine Aurea Rosa gehörte zur Lieblingslektüre der Observanten (ZARU).

⁵⁴ Dass die Führungsgruppe des Konvents zusammen mit einer Mehrheit von fratres sich der Unterwerfung unter die observantische Ordenshierarchie widersetzte, darf nicht so missverstanden werden, als hätte es nicht gleichzeitig auch observantische Positionen innerhalb des Konvents gegeben (siehe dazu unten Kap. III). M.E. blieb die Vermeidung massiver Konfrontation mit den Observanten im eigenen Haus eine wichtige Devise (und Stärke) der Führungsetage in den 1560er und 1570er Jahren. Allerdings kann das hier - zumal angesichts des Verlustes vieler Dokumente - nicht bewiesen, vielmehr nur aus Indizien erschlossen werden. Zu diesen gehört die Bildpolitik des Konvents - einschließlich des CML selbst.

2. Die guten Hirten - und die schlechten

- Christus und die Apostel



Christus im Zentrum des Gemäldes hat eben noch unnachtsichtig die Pharisäer und Schriftgelehrten alias "Schlechte Hirten" verdammt wegen ihrer Habgier, ihrer Unbarmherzigkeit und ihres Beharrens auf dem Wortlaut des Gesetzes (sprich: des tridentinischen Beschlusses von 1563 zur Unterwerfung aller Konvente unter die Observanz, notfalls mit dem "eisernen Arm" der weltlichen Gewalt). Noch spiegelt sich Christi schroffe Verurteilung des Gastgebers und seiner Freunde in den Gesichtern und Gesten der Angegriffenen wider. Aber er selbst ist schon wieder ganz Milde und Nachsicht. Liebevoll zugewandt beantwortet er die Fragen, die Johannes ihm stellt - nicht von oben herab, vielmehr im Gespräch, Zweifel und Fragen ernst nehmend. Er verkörpert die Aufgabe des Guten Hirten, die Menschen durch das liebevolle Wort zu gewinnen, die wichtigste Aufgabe der cura animarum, die denn auch in Gregors *regula pastoralis* wie in den meisten anderen Schriften über das Amt des Prälaten den weitaus größten Raum einnimmt.⁵⁵ Der *ordo praedicatorum*, vom Hl. Dominikus gegründet um der theologisch fundierten Predigt willen, steht denn auch mit der Christus-Johannes Gruppe wie nebenbei und doch betont im Zentrum des Bildes - ein verzeihender Christus freilich und ein keineswegs allwissender Johannes, beide ganz im Gegensatz zu der Rolle, die Dominikaner gleichzeitig als Hexenverfolger und Inquisitoren spielen.

Christus öffnet sich Johannes' Fragen und legitimiert damit das theologische Studium der fratres, mit dem die Konventualen ihre Privilegien begründen, während sein

⁵⁵ Auch der dominikanische Bischof GIROLAMO VIELMI betont - den Beschlüssen des Tridentinum entsprechend - in einer 1567 in Padua und 1575 in Venedig gedruckten Rede die persönliche Predigt in der eigenen Diözese als die mit Abstand wichtigste Aufgabe des Bischofs.

zugewandtes Schweigen zugleich das letztliche Scheitern allen Fragens andeutet und damit der Mystik und den anti-intellektuellen Tendenzen der Observanten unter den Mitbrüdern entgegen kommt.

Während Johannes seinen Herrn mit Fragen bestürmt, schneidet Petrus geradezu demonstrativ das Fleisch von der Keule auf dem Teller vor ihm. Massimi sieht darin einen Hinweis auf seine Rolle als Stellvertreter Christi, weil Lev 7,32 die Schulter des Opfertieres dem Oberpriester zuspricht, dessen neutestamentarischer Nachfahre Petrus ist. Die betr. Stelle des Alten Testaments (im Folgenden „AT“) interpretiert Gregor allegorisch als Forderung an den Priester des Neuen Bundes, sich durch beispielhaftes Verhalten vor allen anderen Gläubigen auszuzeichnen.⁵⁶ Die auf Petri Hände gerichteten Blicke seiner Mitapostel bestätigen ihn als *primus inter pares*.

„Petrus zerlegt das Lamm, um es ans andere Ende des Tisches weiter zu reichen“ sagt Veronese vor dem Inquisitionsgericht. Der Apostel, der „einen Teller hin hält, um zu empfangen, was Petrus ihm gibt“, sei nur die erste Zwischenstation des angeblichen Lammfleisches auf dem Weg ans Tischende. Daran kann man zweifeln, weil Veronese das Gericht überzeugen will, die Apostel säßen hier beim Letzten Abendmahl zusammen und würden deshalb sozusagen als „Familienmitglieder“ von Petrus bedient. Veronese erwähnt nicht - vermutlich absichtlich, wie wir noch sehen werden -, dass der untätig an der Säule stehende *trinciante*, der beim Festmahl die Aufgabe hat, den Gästen Fleisch vorzulegen, untätig bleibt - sei es aus Ärger über den verbalen Angriff Christi auf seinen Herrn, sei es auf dessen Wink hin. Seine Aufgabe übernimmt Petrus, indem er als Guter Hirte für die Speisung der ihm Anvertrauten - vielleicht sogar aller Gäste - sorgt.⁵⁷ In der Verschränkung mit der Christus-Johannes-Gruppe wird an die Doppelfunktion des Guten Hirten erinnert, außer für das seelische auch für das leibliche Wohl der Herde zu sorgen, eine Aufgabe, der Gregor das ganze zweite Kapitel seiner *Regula pastoralis* widmet.⁵⁸

Die zentrale Dreiergruppe legitimiert die beiden Aufgaben des Dominikanerordens - die Lehre UND die sie ergänzende und stützende Armenfürsorge.⁵⁹ Der Herr sorgt mit

⁵⁶ Gregorius Magnus: *Regula pastoralis*, pars II, caput III (ed. Migne Sp.28)

⁵⁷ MASSIMI 2011, S.98 sieht es anders: Christi Blick ist auf Johannes gerichtet, der seinerseits auf Petri Hände blickt, dessen Primat unter den Aposteln anerkennend. Christus hat die Nachfolge bereits an Petrus übergeben, der durch das reine Glas über seiner Schulter als Christus gleich charakterisiert wird. Auch die Blicke der beiden Apostel zu Seiten der zentralen Dreiergruppe sind auf die Hände Petri gerichtet, ihres Herrn, von dem sie lernen wollen, ihn damit ebenfalls als ihren künftigen Lehrer und Oberhirten anerkennend (MASSIMI 2011, S.99). Diese Lesart ist durchaus mit der hier vorgeschlagenen vereinbar, denn die Tätigkeit Petri ist zweifellos „beispielhaftes Verhalten.“

⁵⁸ Auch BARTHOLOMÄUS DE MARTYRIBUS 1644, S.15 (Erstdruck Rom 1564) unterstreicht Gregors Forderung, der Hirte müsse sich zwar primär um das spirituelle Wohl seiner Herde bemühen, dürfe aber auch deren "Speisung" nicht vergessen; "sie müssen ihren Untergebenen das Notwendige für die *vita temporalis* zuteilen".

⁵⁹ Ganz anders sieht die Szene GENTILI, S.251. Für ihn hat Petrus ein finsternes Gesicht und verhält sich leicht auftrumpfend als "Vorgesetzter", der sich selbst zuerst bedient, und dem deshalb seine Mitbrüder indigniert auf die Finger schauen. Christus bedeutet seinem Lieblings-

Hilfe seiner fratres nicht nur für Speisung und Seelenheil der ärmeren Mitmenschen draußen, damit eher observantische Forderungen erfüllend, er kümmert sich auch um das intellektuelle und leibliche Wohl der drinnen, in der Sicherheit des Konvents lebenden Gelehrten, die die Lehren Christi zu verstehen und weiterzugeben suchen.

"Ihr reinigt das Äußere von Becher und Schüssel, innen aber sind sie voll Raub und Unmäßigkeit" (Mt 23,25) - so verurteilt Christus Pharisäer und Schriftgelehrte in der unserem Bild zugrunde liegenden Perikope. Ganz im Gegensatz dazu ist der große, durchsichtige Glaskelch, ein Wunderwerk der venezianischen Glasbläserkunst, den ein Diener demonstrativ über den Schultern Christi und insbesondere Petri empor hält, offensichtlich innen UND außen rein - Metapher für die „Reinheit“ Christi und insbesondere seines Stellvertreters, Reinheit von Machtstreben, Egoismus und Vergnügungslust. Diese Reinheit unterstreicht auch die große weiße Fläche des Tischtuchs, auf der die Oberkörper der zentralen Dreiergruppe wie auf einem Altar thronen, eine "Distanzfläche", die Jesus und seine adlati scharf von den beiden gegenüber sitzenden Gästen trennt. Im Zentrum des Bildes wird außer an das Gebot der Nächstenliebe als Sorge um Geist UND Körper des Nächsten - verkörpert durch Christus und die beiden Apostel neben ihm - metaphorisch an die innere Reinheit erinnert, die Christus vom Guten Hirten verlangt, und die auch Gregor der Große immer wieder fordert als Voraussetzung für die legitime Ausübung des Prälatenamtes. Dass das reine Glas gerade über Petri Schulter gehalten wird, könnte dabei den Observanten entgegenkommen, deren Petrus-Verehrung ihren Papst-Gehorsam demonstriert und festigt.⁶⁰

jünger mit mildem Lächeln, das Verhalten seines Stellvertreters - sprich: des Papstes in Rom - nicht allzu ernst zu nehmen. Abgesehen davon, dass ich kein finsternes, vielmehr nur ein ernstes und auf seine Tätigkeit konzentriertes Gesicht Petri erkennen kann, vergisst diese Argumentation das Ungewöhnliche der Aktivität Petri. Die Gäste schneiden bei einem Festmahl das Fleisch nicht selbst. Petrus handelt in einer Ausnahmesituation, weil der so auffällig untätige trinciante "streikt". Würde hier wirklich Kritik am Apostelfürsten geübt - warum dann der reine Kelch genau über seiner Schulter? Rom wird kritisiert - aber nicht indem der Papst schlecht gemacht wird, sondern indem ihm eine positive Figur seines Vorgängers gegenübergestellt wird.

⁶⁰ Rocco Martonis Altarbild von 1520 im Südquerhaus von SS. Giovanni e Paolo kann als ähnliches Entgegenkommen der Konventualen an die Observanten im Konvent gelesen werden. Petrus ist hier allerdings deutlich inaktiver als derjenige Veroneses. Siehe dazu ZARU, S.13 ff.

- Pharisäer und Schriftgelehrter

Christus gegenüber sitzen der Pharisäer und sein Pendant, der Schriftgelehrte auf "den ersten Plätzen", die sie laut Mt 23, 6 und Lk 11, 43 bei den Gastmählern und in den Synagogen für sich beanspruchen. Beide quittieren die Rede Christi mit heftiger Abwendung.⁶¹ Der Gastgeber, um der Etikette willen seinen Zorn beherrschend, trägt das rote, hermelinbesetzte Gewand der höchsten Ämter Venedigs - und der Kirche.⁶² Zwei Jagdhunde warten auf ihn;⁶³ am rechten Bildrand betritt sein Falkner⁶⁴ die luxuriöse Loggia, um ihn zur Jagd abzuholen. All das demonstriert Macht, Reichtum und Vergnügungslust des Hausherrn, vielleicht sogar



die Absicht, demnächst Christus zu "jagen" - wofür die Pharisäer seit eben diesem Gastmahl Pläne schmieden (Lk 11,53). Der Gastgeber lässt es zu oder wünscht es in seinem Ärger über Christi Rede sogar, dass einer seiner wichtigsten Funktionäre beim

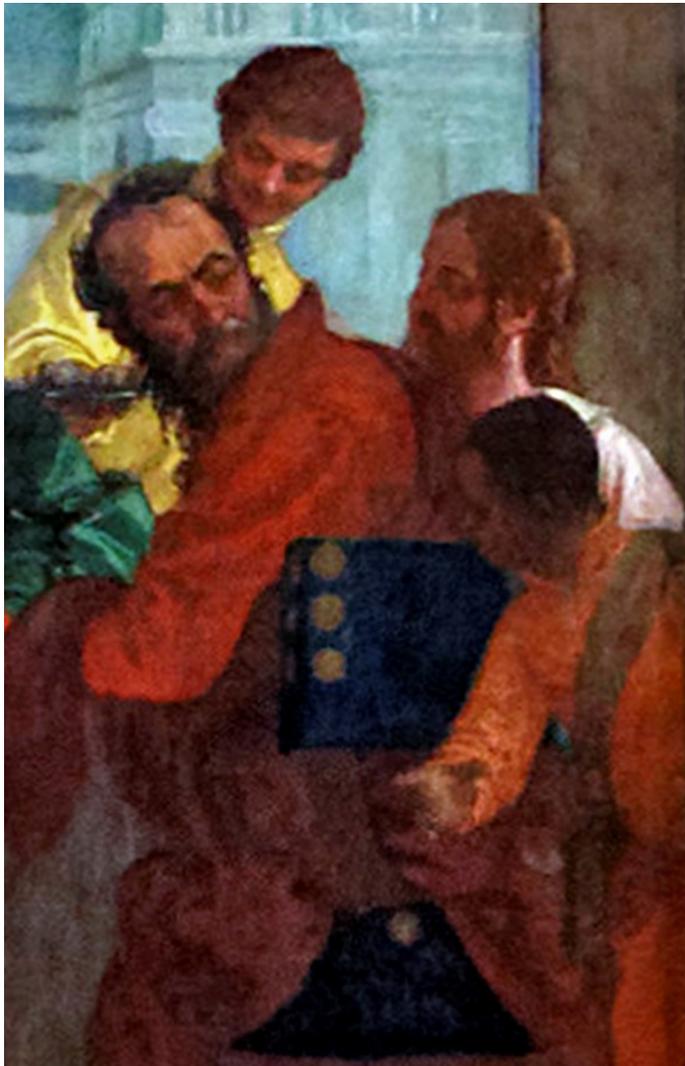
⁶¹ Galateo, Cap. VI., verbietet es ausdrücklich, einem Commensalen die Schulter zu zeigen.

⁶² Zu den Signifikaten und dem hohen Preis roter Kleidungsstücke in Venedig siehe: JONES und ROSENTHAL 2017, S.15 ff. - Kaiphas, höchster Priester der Juden, trägt in Tizians "Ecce Homo" von 1543 im Kunsthistor. Museum Wien einen langen roten Mantel und einen "Schulterwärmer" aus Hermelin. Mehrfach erscheinen bei Veronese hochrangige Juden mit ähnlichen Gesichtszügen und verwandter Kleidung wie der Pharisäer im CML, z.B. der Gelehrte vorn rechts in "Christus und die Schriftgelehrten" im Prado von ca. 1558 oder der Pharisäer im Gastmahl im Hause des Simon von ca. 1560 in Turin. - Kurz zuvor, im Gregors-Mahl für den Monte Berico hat Veronese zwei Kardinäle in Mozetta, Soutane und Barrett von ähnlichem Rot gekleidet. - Seit dem 13. Jh. ist laut NAINFA 2007, S.18 das Scharlachrot allein den Kardinälen vorbehalten. Und seit der gleichen Zeit auch der hermelingefütterte Mantel im Winter (ebd. S.40). - Bei VASARI 1568, S.581, werden zwei Messdiener auf einer Altartafel Carpaccios allein deshalb zu Kardinälen, weil sie lange rote Ärmeltuniken und Schulterkrägen tragen. - BARTOLOMÄUS A MARTYRIBUS 1584 (ed. 1644, S.66 und S.87) zitiert Bernhard von Clairveaux mit den Worten: Dic mihi sacerdos, qui amas pretiosum habitum, quaeris placere Deo, an mundo? mit dem Argument, dass das Geld für solchen Luxus den Armen genommen wird.

⁶³ Das Tridentinum hatte in Sessio XIV, Canon 12 vom Nov. 1563 Klerikern ausdrücklich die Jagd verboten. (BRINGEMEIER S.62)

⁶⁴ Auch im Breviarium Grimani, um 1515, Januar-Bild, kommt der Falkner zu seinem tafelnden Herrn herein. - MASSIMI 2011, S.106 f. sieht in dem Falken einen Bezug zur Heuchelei des in der Nähe sitzenden Judas, da das Tier Rabanus Maurus zufolge als Jagdvogel nur gezähmt erscheint, in Wirklichkeit jedoch raubgierig bleibt.

Festmahl untätig bleibt, der dicke trinciante an der Säule. Der Hausherr ist die perfekte Verkörperung all der Mängel, die zahlreiche Schriften⁶⁵ den schlechten Prälaten vorwerfen: An Macht, Reichtum und Vergnügen interessiert, die von Christus erteilten Aufgaben vernachlässigend, uninteressiert am Wohl ihrer Herde.



Noch entschiedener als der Hausherr wendet sich der Schriftgelehrte von Christus ab. Von niedrigerem Rang als der Pharisäer darf er offen seinem Ärger Luft lassen. Sein wütendes Gesicht ist hinterlegt mit einem lächelnden, in hellem Gelb "strahlenden" Diener, dem "fröhlichen Geber", der ohne Zwang gibt, den "Gott liebt" (2. Kor 9,7). In scharfem formalem Kontrast dazu präsentiert Veronese den Schriftgelehrten mit furchterregendem, unter dichten Augenbrauen zornig hervor schießendem Blick.⁶⁶ In betonter Opposition zu Christus, der sich freundlich den Fragen des Johannes öffnet, und in X-Stellung zum lächelnden Diener hinter ihm schaut er böse hinunter, dorthin, wohin der ehrerbietige Page mit dem Finger zeigt - auf die unten zum Mahl versammelten fratres. Der Hinweis auf die Herde dort unten, um die er sich eigentlich kümmern müsste, entfacht den Zorn des Schriftgelehrten erst recht, jenen Zorn, der dem Guten Hirten der Regula ausdrücklich verboten ist.⁶⁷

⁶⁵ z.B. BARTOLOMEO DE MARTYRIBUS 1564, Cap. XII: De mensa episcopi

⁶⁶ Angesichts der Ähnlichkeit dieses Gastes mit Veroneses wenige Jahre zuvor gemaltem Judas im "Gastmahl des Simon" in der Brera ist es verständlich, dass man den Schriftgelehrten so lange für den Verräter hielt. Die Identität der Figuren wird jedoch - wie HUBER 2005 mit vielen Beispielen belegt - bei Veronese primär durch ihre Interaktion mit anderen Gestalten bestimmt. Bei gleicher Erscheinungsform können Figuren je nach Bildzusammenhang durchaus unterschiedliche Rollen einnehmen.

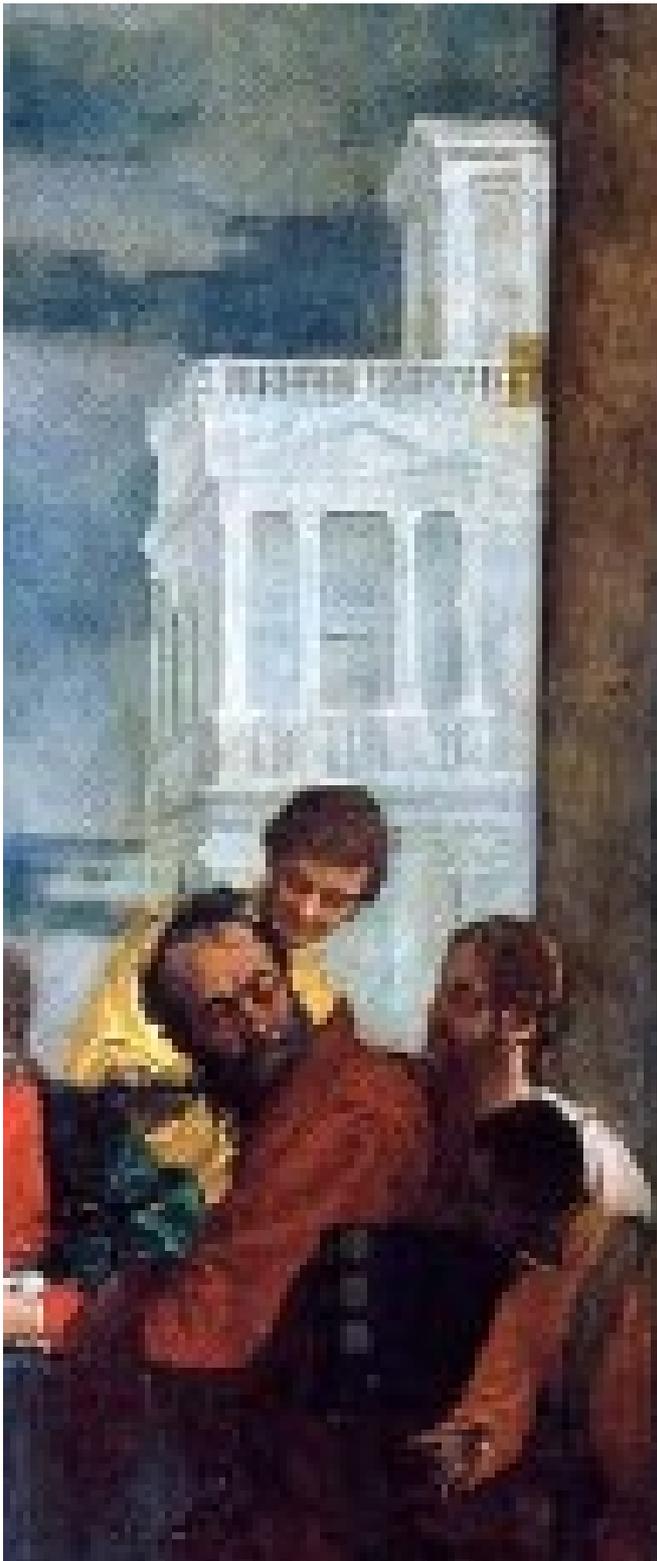
⁶⁷ Gregorius Magnus: Regula pastoralis, pars II, caput II (ed. Migne, Sp.28)



- Metaphorische Charakterisierung der „Schlechten“

Hinter dem Pharisäer erhebt sich draußen am Kanal sehr auffällig ein überaus hoher Turm. Sein oberes Drittel bildet eine an Obelisken erinnernde steinerne „Nadel“, die höchst fragil auf dem antikisch gegliederten unteren Teil des Bauwerks balanciert. Das kleinste Erdbeben, das geringste Nachgeben der Fundamente, und der schlanke, vom Bauwerk darunter kaum gehaltene Turmaufsatz wird herunterstürzen.⁶⁸ "Omnia vero opera sua faciunt, ut videantur ab hominibus" (Mt 23,5), "sie tun alles, um von den Menschen gesehen zu werden", sagt Christus von den Pharisäern - aber ihre medialen Mühen sind vergeblich, sie werden in der Hölle enden (Mt 23,33).

⁶⁸ Vergleiche z.B. den unvergleichlich stabileren und konsequenteren Turm in Peruzzis Darstellung Mariens im Tempel, Rom, S.Maria della Pace, oder in Veroneses Hochzeit zu Kana im Louvre. Veroneses gemalte Bauwerke orientieren sich sonst an Palladio, Sansovino und Serlio. Naheliegendstes Beispiel: die große Loggia, in der das CML stattfindet und die Gebäude, die durch die seitlichen Arkaden der Loggia zu sehen sind. An der Stabilität und der formalen Kohärenz dieser Bauten kommen keine Zweifel auf. Dass die gemalten Bauten hinter dem Pharisäer und dem Schriftgelehrten aus diesem Rahmen ganz herausfallen, fiel vor M. E. Massimi - blockiert durch die Brille des "Letzten Abendmahls" - niemandem auf. Im Kontext des "Gastmahls beim Pharisäer" erkennt man sie als Hinweis auf den Hochmut und die künftige Bestrafung der beiden "Schlechten Hirten", die mit diesen Bauwerken „hinterlegt“ sind.



Während dem Pharisäer eine mit maßloser Höhe Aufmerksamkeit heischende Architektur zugeordnet ist, erhebt sich hinter dem Schriftgelehrten, dem Interpreten der Tora, ein gewaltiger Palast, der in Anspielung auf das zentrale Heiligtum der Israeliten in Jerusalem einen großen Tempel enthält. Dieser ist allerdings kein eigener Baukörper, hat noch nicht einmal eine Treppenverbindung mit dem Erdboden und keinen repräsentativen Eingang; er ist eingeschoben in ein riesiges Bauwerk, das den "Tempel" zum Anhang degradiert. Auf dessen Dachterrasse erhebt sich ein zweites, kleineres Heiligtum in antiken Formen, dessen Achse um 90 Grad gegenüber dem Tempel darunter gedreht ist. Das Ganze ist eine höchst widersprüchliche Collage antiker Elemente, die jeder antiken Regel Hohn spricht: Der Tempel als Teil des Palazzo, des weltlichen Machtzentrums, die Terrasse des Herrscherpalastes auf dem Dach des Tempels, der tempietto auf dem tempio - Metapher des Machtstrebens, das Christus den Schriftgelehrten wie den Pharisäern vorwirft, eines Machtstrebens, das sich auf die im „Tempel“ praktizierte Auslegung der biblischen Schriften⁶⁹ stützt.

⁶⁹ „Auf den Lehrstuhl des Moses haben sich die Schriftgelehrten und Pharisäer gesetzt“ sagt Christus in Mt 23,2.



- Die Reaktionen der Zuhörer auf die Rede des Guten Hirten

Die Mienen und Gesten der Teilnehmer am Mahl antworten auf die Rede Christi. Die Skala reicht vom kalten, berechnenden Hass des Pharisäers über die aggressive Wut des Schriftgelehrten und des Pharisäer-Freundes links außen über höhnische Ablehnung beim Dicken, hinter dem der Diener wohl kaum zufällig einen "dämonischen" Lappen empor hält, lebhaftes Interesse beim Gast mit Hut⁷⁰, Verhaltensunsicherheit - Berührtheit durch Christi Rede nicht ausschließend - bei den beiden zwischen Säule und Pfeiler „eingezwängten“ Gästen. Dann der Grauhaarige mit dem schönen "Apostel"kopf, der ein gewisses Interesse an Christus zeigt, sich aber nicht aus seiner skeptischen Ruhe bringen lässt - auch nicht durch das Weinangebot des Dieners hinter ihm.⁷¹

⁷⁰ MASSIMI, S.104, macht aufmerksam auf die Alliteration zwischen dem Gast mit Hut und dem aus der Nase blutenden Diener, eine Verwandtschaft, die umso mehr den Gegensatz der Servietten der beiden Gestalten betont: Mit Blut befleckt die eine, leuchtend weiß die andere.

⁷¹ Für MASSIMI 2011, S.106, ist seine Kopfwendung in Richtung Christus allein durch das Weinangebot motiviert.



Daneben Rudolfis "Stifter", der allerdings aus einer anderen Welt zu stammen scheint. Er trägt eine einfache Kutte aus billigem Stoff. Das im Gegensatz zum üblichen Weiß⁷² höchst ungewöhnliche Dunkelgrau der sorgfältig über die Schulter gelegten Serviette auf dem Braun seines Gewandes dient offenbar dazu, übermäßige Betonung des Gastes zu vermeiden.⁷³ Ein Diener hält - aus einiger Entfernung, doch mit

⁷² In den Lehrbüchern zum Festbankett wird wieder und wieder das Blütenweiß der Servietten betont, die bei besonderen Feierlichkeiten sogar nach jedem Gang ausgetauscht werden.

⁷³ Anders als Massimi kann ich in der Serviette auf der linken Schulter keinen Hinweis auf das Priestertum des Dargestellten erblicken. Nur bei der Priesterweihe nach griechischem Ritus wurde dem zu Weihenden ein Tuch auf die linke Schulter gelegt - im Westen dagegen nur auf den Unterarm. - Im westlichen Europa setzte sich seit dem Ende des 15. Jh.s ganz langsam der Gebrauch der Serviette durch (etwas vor demjenigen der Gabel - beide Utensilien dem Wunsch nach sauberen Händen entspringend). Offenbar hat der trinciante schon im 15. Jh. das Tuch, das zuvor über dem Fleisch lag, abgenommen und es auf die linke Schulter gelegt, um die Hände frei zu haben (siehe das Festmahl des Colleoni im Castello Malpaga von ca. 1475). Mit der um 1490 beginnenden langsamen Verbreitung der Serviette entstand die Frage, wohin man das neue Tuch während der Mahlzeit legen soll. ERASMUS 1530, S.26 ff. ist der erste, der empfiehlt, die Serviette auf die linke Schulter zu legen. Wohl kaum eine Erfindung des Erasmus, aber eine Regel, die dank der enormen Verbreitung seiner Schrift vermutlich stark beachtet wurde, zumal es für Rechtshänder praktisch war, das Tuch von der linken Schulter zu nehmen, sobald es gebraucht wurde. Auf einem Letzten Abendmahl des Romanino im Dom von Montechiari ca. 1535 liegen entfaltete Servietten bereits auf drei - linken - Apostelschultern. Auf Veroneses Gastmählern halten die Gäste die Serviette meist griffbereit auf dem Tisch

ausgesprochenem "Zeigearm" - ein durchsichtiges, reines Glas - allerdings kein Trinkglas, sondern ein gläsernes Weingefäß - in seine Richtung.⁷⁴ Die Parallele zum - wenn auch viel kostbareren - gläsernen Kelch über Christus und Petrus ist unübersehbar. Zusätzlich unterstreicht die Reinheit des "Stifters" sein Essen mit Messer und Gabel, bei dem man sich nicht die Finger schmutzig macht und deshalb die Serviette nicht so dringend benötigt wie die anderen Gäste, die sie meist auseinander gefaltet in den Händen halten. Als Guter Hirte hört er Christi Rede beim Gastmahl des Pharisäers über die Zeiten hinweg und plant ihre Umsetzung in die Realität des Konventes.

Am rechten Kopfende des Tisches, neben dem reinen und sehenden "Stifter" der unreine und "blinde" Judas, der als "Guter Hirte" ausersehen war, sich jedoch durch die Aussicht auf irdischen Gewinn korrumpieren ließ und dadurch zur Warnung für die Prälaten geworden ist. Veronese verleiht ihm menschliche Züge - keiner ist gegen Verführung gefeit.

Die Teilnehmer am Mahl kommen aus verschiedenen Schichten - vom reichen Pharisäer bis hinunter zum einfachen Mann mit dem Filzhut und - nach Ausweis ihrer Kleidung - aus verschiedenen Zeiten von der Antike bis zur Gegenwart. Sie alle haben Christi Rede gehört, antworten darauf aber höchst unterschiedlich. Die Apostel erfüllen die ihnen durch Christus übertragenen Aufgaben. Pharisäer und Schriftgelehrter wenden sich dezidiert von Jesus ab. An Macht und Vergnügen interessiert, ihre Herde vernachlässigend, sind sie die schlechten Hirten par excellence. Völlige Ablehnung der Worte Christi zeigen auch die beiden Dicken unter der linken Arkade, die offenbar zum Netzwerk des Pharisäers gehören. Judas, der ein guter Hirte hätte werden können, hat sich vom Geld verführen lassen. Ob er zugehört hat, ob er noch eine Chance zur Umkehr hat, bleibt offen. Unter den übrigen zeigen einige wenige Interesse an den Lehren Christi, das zu entwickeln durch Predigt und Fürsorge die Aufgabe der Apostel und ihrer wahren Nachfolger ist - der fratres der SS. Giovanni e Paolo, vertreten am Tisch des Herrn durch den von ihnen gewählten Vikar oder durch ihren aktuellen Prior, den Ridolfi 75 Jahre später zum „Stifter“ des Bildes erklären wird. Dieser unzweifelhaft der Gegenwart angehörende Gast hat sich Christi Worte längst zu eigen gemacht und denkt über ihre Deutung und Umsetzung nach. Gerade ihm, dem durch das reine Glasgefäß über seiner Schulter metaphorisch "Reinheit" bescheinigt wird, ist der Sitz neben Judas zugewiesen - an der "Front" zum Bösen schlechthin.

Veronese breitet die ganze Skala möglicher Reaktionen auf die Predigt des Guten Hirten aus. Er hat nicht nur die Aufgabe, die „Guten“ zu stärken und in ihrem Glauben zu festigen. Der gute Prediger erregt Anstoß bei denjenigen, die das Wort Christi missachten. Die Aufgaben des Predigers sind schwierig und keineswegs immer von

liegend in der Hand, selten liegt die Serviette auf der Schulter und zwar sowohl rechts wie links in entfaltetem, d.h. wahrscheinlich bereits benutztem Zustand. Ganz im Gegensatz dazu ist die Serviette des Rudolfischen "Stifters" noch zusammengefaltet, d.h. unbenutzt und rein.

⁷⁴ Es ist die gleiche Art von Weingefäß, aus dem die beiden Landsknechte ihr Glas füllen. Man hielt es an der dicken Platte am Boden.

Erfolg gekrönt. Nicht umsonst widmet Gregor der Große den weitaus größten Teil seiner Regula den Bedingungen und Voraussetzungen erfolgreicher Predigtstätigkeit.



Pharisäer und Schriftgelehrter werden in Veroneses Bild wie in der Regula pastoralis als Paradebeispiele des schlechten Prälaten vorgeführt. Sie streben nach Macht, Ansehen, Reichtum und Vergnügen, sie vernachlässigen ihre Aufgaben, insbesondere die Aufgabe der cura animarum, der Predigt. Im Gegensatz zum schweigenden Pharisäer verkündet Christus die Wahrheit, auch wenn sie Widerspruch erregt. Während der Gastgeber seine Gäste vernachlässigt, indem er die Untätigkeit seines Fleischvorlegers toleriert, kümmert sich der Gute Hirte Petrus auch um das leibliche Wohl seiner Mitmenschen, indem er das Tranchieren übernimmt:⁷⁵ "Wer unter Euch größer sein will, soll Euer Diener sein, und wer unter Euch der Erste sein will, soll Euer Sklave sein." (Mt 20, 25)⁷⁶

⁷⁵ Wir können uns heute kaum mehr vorstellen, wie auffällig die Tätigkeit des Petrus für Veroneses Zeitgenossen gewesen sein muss, für die das Tranchieren die selbstverständliche Aufgabe des trinciante war.

⁷⁶ Gregorius Magnus: Regula pastoralis, pars II., caput VI., ed. Migne Sp.37

3. Gute und schlechte Diener des Herrn

- Der scalco

Ein derartiges Mahl ist eine ritualisierte Veranstaltung. Sie folgt einem Drehbuch, für das bereits dicke Lehrbücher vorliegen. Zahlreiche Diener, Geräte und Textilien werden benötigt. Für die Organisation ist ein eigener Fachmann verantwortlich, der "scalco", wie er in den zeitgenössischen Quellen und laut Inquisitionsprotokoll auch von Verone-



se genannt wird.⁷⁷ Im kostbaren grünen Gewand - Ausdruck seines hohen Rangs - dirigiert er seine Mannschaft mit freundlicher und doch energischer Geste. Soeben feuert er die drei auf der Treppe an, die ein schweres Tablett mit Fleisch herauf tragen, während er mit der gleichen Beeilung heischenden Bewegung den aus der Nase blutenden Diener hinauskomplimentiert, der - sich am Treppengeländer haltend -

⁷⁷ "Scalco", "chi guida il convito", der "Scalco, der Leiter des Festmahls", nennt ihn Pietro Aretino in seiner Vita Christi bei der Schilderung der Hochzeit zu Kana. (ARETINO 1540, S.39; 1565 2.Buch, S.44). "Siniscalco" ("Seneschall") heißt er bei MESSISBUGO 1564, S.7 f., und im Galateo - dem viel gelesenen zeitgenössischen Benimmbuch. (DELLA CASA, Vinegia (Venedig) 1566, cap. XXIX, letzter Satz) (im Folgenden "Galateo")

noch einmal widerstrebend zurückblickt. Die fordernd-drängende Geste des scalco wird unterstützt durch den Reim mit dem schwarzen Pagen an seiner Seite, der - noch heftiger als sein Herr agierend - den „zwergwüchsigen“, „als Spaßmacher (buffon) Gekleideten“ (so seine Beschreibung durch den Inquisitor) attackiert. Der ist mit seinem Papagei, einer Flasche Wein und einer Schüssel mit Körnern in eine Ecke geflüchtet und entzieht sich so seiner Aufgabe - der Unterhaltung der Gäste.⁷⁸ Der Vogel flattert auf, der Zwerg macht - auch wenn dort kein Fluchtweg offen steht - erschreckt eine Bewegung nach links, die diejenige des aus der Nase Blutenden spiegelt. Beide werden von der Tafel vertrieben. Die gegenläufigen Diagonalen und Orthogonalen von Körperachsen, Armen, Beinen, Kleidungsstücken und Architektur-elementen dynamisieren die kleinen Dramen, die sich hier abspielen. Mit dem gleichen Arm, mit dem er seine Diener dirigiert, zeigt der scalco auf die beiden Christus-Symbole vor ihm auf der Balustrade: Brot und Wein, dazwischen ein Weihwasserbecken. Als wäre das nicht genug, schwebt vor seinem Ellbogen die "Patene", die sein kleiner Begleiter empor hält, während sein linker Arm auf Christus gerichtet ist. Der scalco ist der "treue und kluge Knecht, den der Herr über seine Diener gesetzt hat, um ihnen zur rechten Zeit Nahrung zu geben" (Mt 24,45-51 und Lk 12,42-48). Als servus bonus - alter ego des pastor bonus - sorgt er für die Speisung des gesamten Hauses⁷⁹ einschließlich der Gäste und der Dienerschaft. Er erfüllt seine Aufgabe im Namen Jesu Christi, wie seine auf Christus und dessen Symbole gerichteten Arme verdeutlichen. Wie Christus sorgt auch er sich um materielle UND spirituelle Nahrung der Gäste. Sein kleiner Diener bringt den Papagei des Narren zum Schweigen - Metapher für Gregors Forderung an die pastores animarum, Geschwätz zu meiden.⁸⁰ Die Vertreibung des mit der Weinflasche in die Ecke geflüchteten Spaßmachers steht zugleich metaphorisch dafür, dass dem Prälaten Vergnügungen verwehrt sind,⁸¹ wie in den „Prälaten-Spiegeln“ immer wieder betont wird. Als servus bonus ist der scalco - wie Christus - "gekommen, um zu dienen, nicht bedient zu werden" - dem Christus-Zitat Mt 20,28 und Mk 10,45 entsprechend, das Gregor mehrfach anführt.

⁷⁸ Spaßmacher, buffoni, erscheinen häufig beim vornehmen Gastmahl. Sie sind meist, aber nicht immer zwergwüchsig, wie der auf den trinciante einredende buffone im CML belegt. In Veroneses Hochzeit von Kana treten gleich mehrere buffoni auf. Zwerge sind zugleich Besitz und Accessoire mächtiger Herren wie in Veroneses Esther vor Ahasver im Louvre; sie gehören zum Haushalt und können verschenkt und verkauft werden wie Jagdhunde. - Eine größere Rolle als Zwergen-Unterhalter spielen offenbar an den norditalienischen Höfen Musik und Pantomime beim Festmahl (siehe dazu ausführlich MESSISBUGO 1549 zu höfischen Festmahlen um 1530 und die zentrale Musikgruppe in Veroneses Hochzeit zu Kana im Louvre, bei der jedoch auch mehrere buffoni mitwirken).

⁷⁹ BARTHOLOMÄUS DE MATYRIBUS 1564. Ausgabe 1644, S.64, weist ausdrücklich auf diese Stelle hin.

⁸⁰ SANCTUS GREGORIUS MAGNUS: Regula, pars II, cap. IV, ed. Migne Sp.34 f.

⁸¹ ebd. cap. III, ed. Migne Sp.28 f.



Anders als die Vertreibung des "Unterhaltungszwerges" macht das aus der Nase Bluten des von der Tafel vertriebenen Dieners, nach dessen Bedeutung der Inquisitor ausdrücklich fragt (worauf Veronese wie gewöhnlich ausweichend antwortet), einige Schwierigkeiten. Massimi verweist darauf, dass körperliche Mängel jeder Art, die im Alten Testament (im Folgenden "AT") zum Ausschluss vom Tempeldienst führen, von Gregor d. Gr. im Lichte des Neuen Testamentes (NT) allegorisch als innere Mängel gedeutet werden, die aus dem Herzen des guten Hirten zu vertreiben sind. In Anlehnung an Gregor, eine Vorschrift des AT variierend, erklärt Beda Venerabilis in einem viel gelesenen Kommentar, so wie im AT Blutfluss, so mache im NT Drauf-los-Reden unrein.⁸²

Auf diesem Hintergrund hält es Massimi für wahrscheinlich, dass das Bluten aus der Nase als visuelle Metapher für unbedachtes Gerede gemeint ist. Möglich scheint es auch, die Vertreibung des Narren und des Blutenden ohne Umweg über die allegorische Deutung von Ge- und Verboten des AT als Metaphern zu sehen für die Mahnung an den Guten - hier durch den scalco repräsentierten - Hirten, unnachlässig Gefahren von der eigenen Brust wie von den Gläubigen fern zu halten; das Blut, das auf die Kleider der Gäste tropfen könnte,⁸³ oder das Geschwätz des Papageis und des Spaßmachers stünden dann generell für spirituellen "Schmutz" jeder Art, den der "treue und kluge Diener des Herrn" aus der eigenen Seele wie aus den Herzen der ihm Anvertrauten vertreiben muss.

⁸² BEDA VENERABILIS 1688, *Explanatio in tertium librum Moysis, Caput XV*, Sp. 134 - Im Druck erschienen Bedas Schriften ab 1509. 1545 wurde in Paris ein Band mit seinen Kommentaren zum Alten Testament gedruckt, eine Werkausgabe in 8 Bänden erschien in Basel 1563.

⁸³ DELLA CASA 1560 verbietet im *Galateo*, cap. IV, den Dienern an der Tafel, zu spucken, zu husten oder zu niesen. Auch dürfen sie sich "unter keiner Bedingung" am Kopf oder sonst wo kratzen", offenbar damit keine Tröpfchen, Haare oder Schuppen ins Essen gelangen können. - Aus dem gleichen Grund muss der *trinciante* während der Arbeit eine Mütze tragen, die er nur zu Beginn seiner Tätigkeit kurz vor seinem Herrn abnimmt. - Auch FUSORITTO (in CERVIO 1592, S.113) betont, dass der *Trinciante* sich keinesfalls am Kopf oder am Bart kratzen, in der Nase oder den Ohren bohren "oder ähnliches" darf.



- Der faule Diener

Dem agilen scalco genau gegenüber, auf der Gegenseite der Mittelarkade, platziert Veronese die zweite Hauptperson des Feststabes, den trinciante. Wie der scalco ist auch er ein hoch bezahlter, ranghoher und vornehmer Diener, wie seine prächtige Kleidung und der kurze Degen an seiner Seite zeigen. Seine Aufgabe, die auch zur Unterhaltung der Gäste⁸⁴ dient, ist es, die Speisen (vor allem das Fleisch, aber zum Nachtsch auch Früchte) "in aria", auf einer Gabel aufgespießt hoch über dem Teller in feine Streifen oder Stücke zu schneiden, die man ohne Zuhilfenahme von Messer und Gabel essen kann. Jeweils zwischen zwei Gängen hat er den Gästen Rosenwasser über die Hände zu gießen - conditio sine qua non des Essens mit den Fingern. Hierfür steht ganz in seiner Nähe eine kostbare Henkelkanne aus Zinn auf der Balustrade.

Allerdings - der trinciante tut nichts. Im Gegensatz zum agilen scalco steht er dick und unbeweglich da. Beide Gestalten sind mit Säulen hinterlegt, deren Vertikale im Kontrast die Dynamik des „diagonalen“ scalco steigert. während sie mit der Figur des trinciante alliteriert, dessen Untätigkeit unterstreichend. Zusätzlich wird er dadurch charakterisiert, dass auch er - aus anderer Perspektive gesehen als der dicke Gast - die Züge des Vitellius trägt⁸⁵.

⁸⁴ Francesco Paolo Giannitrapani hat vor Jahren die Kunst des trinciante wiederbelebt. Man kann ihm bei der Arbeit zusehen unter <http://www.chiostrodeltinciante.com/galleria> -- Möglicherweise war das Tranchieren „in aria“ im Cinquecento nur in Rom üblich.

⁸⁵ "Es war ein geistreicher Einfall, komisch und satirisch zugleich, dem Oberkellner (maître d'hotel) zur Verdeutlichung seiner Aufgabe die bekannte Gestalt des Vitellius zu geben." Galerie du Musée Napoléon, Tome quatrième, publié par Filhol, graveur, et rédigée par Joseph Lavallée, Paris 1807, Examen des planches, 42. livraison, S.2) - „Manche glauben, dass der Kopf des Dicken unter der linken Arkade ebenso wie derjenige des [... trinciante ...] ein Portrait

Anstatt wie der scalco den Narren zu vertreiben, leiht ihm der trinciante sein Ohr und tut damit genau das, was Gregor dem Guten Hirten verbietet.⁸⁶ Selbstzufrieden lächelnd, aber doch etwas besorgt blickt er hinüber zum scalco. In die gleiche Richtung weist die Hand des schwarzen Dieners an seiner Seite, der laut Ridolfi "lacht und zum Lachen bringt, wenn man ihn anschaut"⁸⁷, unter Massimis Lupe jedoch eher eine gequälte Miene zeigt - kein Wunder angesichts der Verdammnis, die Christus dem faulen Knecht androht (Lk 12,46)⁸⁸.

Massimi sieht im trinciante über den servus malus hinaus auch den Vertreter des alttestamentarischen Priesters: Er schlachtet mit seinem Messer das Opfertier, das zuvor mit Wasser aus der Kanne an seiner Seite symbolisch gereinigt wurde. Aber dieses Opfer ist inzwischen nutzlos; das neue, christliche Opfer wird ohne Blutvergießen dargebracht - mit den Gaben Brot und Wein, auf die gegenüber der Arm des scalco zeigt, der im Gegensatz zum trinciante kein Messer für das Opfer benötigt.⁸⁹

des Vitellius-Gipses“ ist. ZANETTI 1771, S.174 f.

⁸⁶ SANCTUS GREGORIUS MAGNUS Regula, pars II, cap. IV, ed. Migne Sp.30f.

⁸⁷ RIDOLFI 1648, S.301

⁸⁸ BRUCIOLI 1542, S.171 vergleicht (zu Lk 12, 37-46) ausführlich den aktiven und den nachlässigen dispensator mit den guten und schlechten Prälaten. Brucioli hatte 1532 die erste auf dem griechischen Urtext basierende Übersetzung des Neuen Testaments ins Volgare vorgelegt (mit Titelkupfer von Lorenzo Lotto). Der Autor hat deshalb die gelehrten Dominikaner sicherlich interessiert, auch wenn seine Werke, die ihre Aufgabe vernachlässigenden Prälaten scharf verurteilen, auf Betreiben des päpstlichen Nuntius schon 1548 auf den Index der in Venedig verbotenen Bücher gesetzt wurden.

⁸⁹ MASSIMI 2011, S.100

- Die Landsknechte - schlechte Diener, die „essen und trinken und sich berauschen“

Rechts auf der Treppe stehen zwei prächtig ausgestaffierte Landsknechte, die sich mit Essen und Trinken vergnügen, anstatt ihrer Aufgabe als Wächter nachzukommen und



unerwünschte Besucher vom Gastmahl fern zu halten.⁹⁰ Sie "bewachen" allenfalls ihre aus der Küche abgezweigten Schätze. Die Lanze lehnt an der Wand oder dient als Stütze bei leichter Schräglage. Sie bemerken nicht das Mädchen, das eine Weinflasche stibitzt hat und nun - am "Abgrund" vorbei, direkt vor den Augen der unten speisenden fratres - einen Weg nach draußen sucht;⁹¹ sie bemerken auch nicht, dass sich hinter ihnen eine Bettlerin herangeschlichen hat, der ein würdevoller Diener eine Gabe herab reicht. Er bildet mit den beiden Landsknechten eine fest verschränkte Dreiergruppe, in welcher der Diener in jeder Weise in Opposition zu den beiden Soldaten steht: Vertikale gegen Diagonale, leuchtendes Orange gegen Schwarz, Stehen gegen Sich-Herabbeugen, Egoismus und Hedonismus gegen Nächstenliebe - wobei die Szene durch die Säule betont wird wie durch ein gewaltiges Ausrufezeichen. Die Soldaten gehören zu jenen, an denen Christi soeben verklungene Worte vollkommen vorbei gehen, während der durch seinen Apostelkopf ausgezeichnete Diener sie ernst nimmt und Barmherzigkeit übt.

Abermals werden hier unterschiedliche "Diener des Herrn" einander gegenübergestellt. Der würdige Grauhaarige steckt der Bettlerin etwas zu und erwirbt sich damit ewigen Lohn. Die Soldaten "essen und trinken und berauschen sich" auf Kosten ihres Herrn und werden dafür verdammt (Lk 12,45-47). M. E. Massimi erkennt in den Söldnern, die im damaligen Italienisch mit dem gleichen Wort wie "Tagelöhner", nämlich als "mercenarii" bezeichnet werden, die mercenarii⁹² des Gleichnisses vom Guten Hirten (Joh 10,11-13), die nur um des Lohnes willen arbeiten, jedoch davon laufen, wenn der Wolf kommt. Sie werden von Augustinus bis zu Ludolf von Sachsens "Vita Christi"⁹³ mit Prälaten identifiziert, die ihr Amt zur Erlangung irdischen Lohns

⁹⁰ Die Lehrbücher von ROMOLO 1560,21 und CERVIO belegen, dass das Engagement von Schweizern als Wachpersonal völlig normal ist bei einem convito nobile. Sie haben ausdrücklich die Aufgabe, Leute niederen Standes fernzuhalten, während Adlige als Zuschauer zugelassen, offenbar als Multiplikatoren sogar erwünscht sind. (CERVIO 1593,108) - Auch auf Veroneses Gastmahl Gregors des Großen 1572 bewachen Landsknechte den Palast des Papstes.

⁹¹ Massimi zweifelt allerdings an der Erkennbarkeit der Aktion des Mädchens; sie sieht die Hauptfunktion der kleinen Szene in der Verwischung der Grenze zwischen dem Raum des Bildes und dem tief unten liegenden Niveau der fratres. (MASSIMI 2011, S.39 und S.108) Durch ihre gefährliche Aktion zieht die kleine "Diebin" den Betrachter emotional ins Bild über die "Schwelle der Leinwand" hinweg. Dass die Szene vom Hauptgeschehen ablenkt, wird wett gemacht durch ihre übertriebene "Miniaturisierung."

⁹² Das Wort "mercenarius" bzw. "mercenario" bedeutete in der Antike wie im Italienisch der Renaissance sowohl "Tagelöhner" (FLORIO, JOHN A Worlde of Wordes. London 1598, lemma „mercenario“, S.123; GALESINI 1659, lemma "mercenario", S.288) wie den für Lohn kämpfenden Soldaten, den Söldner (häufig z.B. bei MACHIAVELLI: Il Principe 1512, cap. 12). Das Homonym funktionierte also ebenso für diejenigen fratres, die die Vulgata in Latein wie für diejenigen, die sie in einer der italienischen Übersetzungen lasen, die damals in Venedig und Lyon erschienen, z.B. von BRUCIOLI 1549, S.356 (siehe auch SARACCO 2003).

⁹³ Geschrieben zwischen 1348 und 1368, noch im 16. Jh. sehr viel gelesen, in zahlreichen Handschriften und Drucken (seit 1472) im Umlauf. In Venedig wurde das Werk 1570 erstmals gedruckt.

missbrauchen und es mit Blick auf die Spendeneinnahmen nicht wagen, ihren Gemeindemitgliedern notfalls die Leviten zu lesen.

Selbst für diejenigen unten im Speisesaal, die den Verweis auf das Gleichnis vom Guten Hirten nicht wahrnahmen, war klar, dass es in der Szene mit den Landsknechten um die Verweigerung den Forderungen Christi gegenüber geht: Selbstinszenierung, Egoismus, Hedonismus, Pflichtvernachlässigung auf Seiten der alabardieri stehen gegen die Barmherzigkeit des Dieners hinter ihnen, gegen den Eifer des scalco und die liebevolle Zuwendung Christi. Darüber hinaus spielt Veronese in der Landsknechtsszene vermutlich am Rande auch auf die verbreitete Überzeugung an, die 1571 wegen des Türkenkrieges im Souterrain unter dem Speisesaal einquartierten Soldaten hätten durch Unachtsamkeit den Brand verursacht, dem das Refektorium und mit ihm das Abendmahl Tizians - der Vorgänger des CML - zum Opfer fiel.⁹⁴

Jenseits aller biblischen Verweise und jenseits der Tatsache, dass Wachpersonal bei einem Festmahl üblich und notwendig war, stehen die Landsknechte auch für die Gewaltandrohung von Seiten der römischen Kirche, mit der die fratres seit langem konfrontiert waren. Einige von ihnen waren Flüchtlinge aus dem Dominikanerkonvent S. Maria Novella in Florenz, der den Konventualen 1556 mit militärischer Gewalt entrissen worden war, um ihn den Observanten zu übergeben.⁹⁵ Alle dürften die mehrfach wiederholte Drohung des Tridentinum von 1563 und des Ordensgenerals gekannt haben, den Konvent der observantischen Ordnung notfalls "vi" (mit Waffengewalt) zu unterwerfen.⁹⁶ In Form der überaus auffälligen Landsknechte - trotz ihrer furchterregenden Lanzen doch hilflos den eigenen Trieben ausgeliefert - wird an die Drohung mit dem "Eisernen Arm" erinnert, diese jedoch zugleich ironisiert und ihrer ganz großen Abschreckungswirkung beraubt.

⁹⁴ In einem Brief des päpstlichen Nuntius nach Rom von 1571 ist die fahrlässige Brandstiftung durch die Soldaten nur "ein Gerücht". Im Beschluss des venezianischen Senats vom 5.9.1573 über eine Wiederaufbauhilfe von 400 Dukaten für den Konvent wird die Schuld am Brand eindeutig den Landsknechten gegeben. (FOGOLARI 1935, S. 356) In der von Fogolari ebd. herangezogenen, im 18. Jh. redigierten Sterbeliste (1500 bis 1739) heißt es, die "deutschen" Söldner seien betrunken gewesen.

⁹⁵ Unterstützt von Soldaten des Großherzogs hatten 1556 die observantischen Dominikaner von S.Marco in Florenz ihren konventualistische "Bruderkonvent" von Santa Maria Novella regelrecht "erobert", was zur Flucht vieler fratres - u.a. in den Konvent von SS. Giovanni e Paolo führte. (MASSIMI 2011, S.67 Anm.35)

⁹⁶ Siehe dazu unten Abschnitt III. Die Drohung mit militärischer Gewalt wurde ausdrücklich in der Bestätigungsurkunde des Papstes zum Tridentinum, der Bulle „Deus et Pater“ vom 26.1.1564, wiederholt.



4. Die Form der Predigt

Blicken wir zurück auf die allegorisch gedeuteten biblischen Verweise, die wir - geführt von M. E. Massimi - in den Gestalten, Gesten und Gegenständen des Bildes erkannt haben, so könnte es scheinen, als sei Veroneses CML ein Flickenteppich lose verknüpfter Aussagen über die vom guten Hirten oder seinem alter ego, dem guten Knecht, geforderten bzw. entschieden abzulehnenden Eigenschaften. Dieser Eindruck, den die von "Station zu Station" fortschreitende Beschreibung erzeugt haben mag, täuscht. Die triumphale Architektur der dreibogigen Loggia, die Stadtlandschaft dahinter, die Perspektive, die symmetrische Organisation der Bildfläche und der durchlaufende horizontale Fries der Gäste und Diener am Tisch gewährleisteten die formale Einheit der Komposition und definieren zugleich das inhaltliche Zentrum: Christus, der Gute Hirte, der - unterstützt durch seine Beauftragten - als der Sorger um das spirituelle und leibliche Wohl der Menschen charakterisiert wird. Ein breiter „Weg“ führt den Betrachter unmittelbar zu ihm.⁹⁷ Zur Seite gerückt, deutlich getrennt von der hellen zentralen Gruppe und diese doch mit ihren auffälligen Ganzfiguren gewissermaßen "in die Zange nehmend" sitzen die beiden Gegenpole zum Guten Hirten - Pharisäer und Schriftgelehrter. Noch ein Stück weiter außen, den die Mittelarkade rahmenden Vertikalen zugeordnet und die zentrale Szene abermals einklammernd positioniert Veronese mit scalco und trinciante ein weiteres Mal den guten und den schlechten Diener des Herrn in konkretere, alltäglichere Aufgaben der Sorge um das materielle und spirituelle Wohl der Mitmenschen involviert - bzw. sie negierend. Die Gäste haben soeben die Philippika Christi gegen Pharisäer und Schriftgelehrte vernommen und antworten darauf mit einer weiten Skala von Reaktionen von heftiger Wut über Interesse und Nachdenklichkeit bis zu gelassener Ruhe, gespeist aus dem Glauben an Jesus Christus und seine Lehre. Auch die Diener

⁹⁷ Wie ZANETTI 1771, libro secondo, S.174, sich ausdrückte, „verstopfte“ der Page neben dem Pharisäer diesen Weg und wurde deshalb gelöscht. Der Autor sah das mit Recht als Beweis dafür, dass Veronese hier „mehr um der Ehre als um der Bezahlung willen“ gearbeitet habe. - Siehe den Anhang zur ursprünglichen Position des übermalten Pagen.

haben die Forderungen Christi gehört und reagieren ähnlich wie die Gäste mit höchst unterschiedlichem Verhalten von Verweigerung über Gleichgültigkeit bis zum professionellen Eifer der meisten. Die Vielfalt der Aktivitäten und Emotionen der am Mahl Beteiligten - hier konfligierend, dort kooperierend - spiegelt sich formal im Gegeneinander von Bewegung und Ruhe, von kontrastierenden und harmonischen Formen und Farben.

In der zeitgenössischen theologischen Literatur zum Prälatenamt - Teil der heftigen innerkirchlichen Diskussion um die Kirchen- und Klosterreform - hat die Perikope vom "Gastmahl beim Pharisäer" eine große Rolle gespielt. Zwischen diesen Schriften und unserem Bild haben sich zahlreiche Entsprechungen gezeigt. Bildelemente, die bei der Interpretation des CML als Letztes Abendmahl oder als Abschiedsfeier Levis nur rein formale, bildinterne Funktion hatten, sind zu Bedeutungsträgern geworden. Die "Nebenhandlungen" der Statisten, die nur den hohen Aufwand für das Festmahl zu bezeichnen schienen, gewinnen plötzlich Sinn als Hinweis auf ergänzende, mit weiteren Bibelstellen begründete Mahnungen an die Guten Hirten.

Die "Botschaft" des Refektoriumsbildes erschließt sich dennoch nicht von selbst. Man muss die zugrunde liegende Perikope kennen, um zu verstehen, wem Christus hier die Seligkeit verspricht und wen er verdammt. Wenn man das weiß und zusätzlich gläubiger Christ ist wie die fratres unten im Saal, dann wird das Bild zur Feier der guten und zur Verdammnis der schlechten Hirten. Es wird zur Messlatte, die es erlaubt, die guten und die schlechten Prälaten zu unterscheiden, um diejenigen anzuklagen, die sich nicht an den von Christus gesetzten Kanon halten.

Um die Botschaft wahrzunehmen, ist es nicht notwendig, jedes Detail des Bildes als Hinweis auf eine Bibelstelle zu verstehen. Die von Veronese so geliebten Hunde können, aber müssen nicht unbedingt als "Hunde, die nicht bellen" gesehen werden, um so auf die schlechten Prälaten zu verweisen, die bei Gregor dem Großen um ihrer Ruhe willen schweigend über die Fehler der Gläubigen hinwegsehen.⁹⁸ Die Hunde und die Falkenjagd⁹⁹ des Hausherrn sind auch Ausdruck des luxuriösen Lebensstils des „Schlechten Hirten“, der lieber zur Jagd ausreitet, als sich um seine Gemeinde zu kümmern. Die Bilder, die Veronese für die allegorisch als Aussagen über die Guten und Schlechten Prälaten interpretierten Bibelverse findet, lassen einen Deutungsspielraum, der vom Betrachter in unterschiedlicher Tiefe gefüllt werden kann. Nicht zuletzt deshalb blieb das Thema des CML so lange verborgen.

Die vielen Verweise auf biblische und patristische Texte, die Massimi herausarbeitet, stehen - und das gehört zum Faszinierenden dieses Bildes - in keinem Widerspruch zur

⁹⁸ MASSIMI 2011, S.90

⁹⁹ Der Falkner könnte von draußen hereinkommen, um seinen Herrn zur Jagd abzuholen. Dabei könnten die Hunde wie der gezähmte Raubvogel zugleich auf das Jagen nach Beute des Pharisäers anspielen. MASSIMI 2011, S.107 bezieht den Falkner auf den Judas in seiner Nähe. Zu Zweifeln an der symbolischen Bedeutung von Veroneses Hunden siehe SEIDEL 1996, S.256, Anm. 698

Glaubwürdigkeit und Konsistenz des dargestellten Handlungszusammenhangs. Veronese schildert das scheinbar selbstverständlich sich entfaltende Geschehen wie zum Vergnügen des Zuschauers. Man meint, auch das Vergnügen zu spüren, das er selbst bei der invenzione hatte. Der untätige trinciante ist nicht nur der servus malus, der in die Hölle wandert, sondern zugleich eine vertraute, fast sympathische Figur, über die man schmunzeln kann, deren großartig gemaltes Gewand man bewundern muss, in der man Parallelen zur eigenen Bequemlichkeit entdecken kann. Veronese übersetzt die Predigt zum pastor bonus in lebendige Bilder, welche die fratres einluden, die in ihnen versteckten Bedeutungen zu entziffern, die manchmal vielleicht nur für die Gebildetsten unter ihnen zugänglich waren. Aber auch unabhängig vom dargestellten Inhalt ließ sich das riesige Gemälde mit seinen vielen höchst unterschiedlichen Details genießen. Die Kunstkenner unter den Dominikanern werden über die malerischen Qualitäten des Bildes im Licht der aktuellen Kunsttheorie diskutiert haben.¹⁰⁰ Dabei konnten sie entdecken, dass - wie Massimi immer wieder zeigt - die vordergründige Handlung, die dahinter liegenden Bedeutungen und die malerische Form einander kunstvoll entsprechen.

5. Die Adressaten der Predigt

Auf dem Hintergrund der Regula Gregors des Großen und ähnlicher, zeitgenössischer Schriften war klar, dass diese „Predigt auf Leinwand“ die "Schlechten Prälaten" kritisierte, repräsentiert durch Pharisäer und Schriftgelehrten. Ihnen werden Christus und die Apostel als positives Beispiel gegenübergestellt. Niemand erwartete, dass die "Schlechten" sich wegen dieses Bildes ändern würden. Aber für die von schlechten Prälaten Unterdrückten enthielt das Werk die tröstliche Botschaft, dass ihre Unterdrücker in die Hölle wandern würden. Sie konnten sich durch Christus gestärkt und berechtigt fühlen, Widerstand gegen die "Schlechten" zu leisten. An letztere ging das Signal, dass man zur Gegenwehr bereit war. An die Freunde gewandt war das Bild ein Appell, nicht nachzulassen in der Unterstützung der „Guten“.

Veronese hat den Pharisäer fast überdeutlich als Kardinal und den Schriftgelehrten als General eines Mendikantenordens gezeichnet. Das Thema verlangte nicht, den einen in Kardinalsrot und Hermelin zu kleiden, den anderen in die Kutte der Kapuziner, des jüngsten und "observantischsten" der Bettelorden, eine Kutte, deren brauner Farbton von Veronese mit Rot gemischt wurde, um auch dem letzten Betrachter deutlich zu machen, dass hier einer der höheren Ränge eines Mendikantenordens gemeint war. Veronese hätte den Pharisäer sehr viel "neutraler" als reichen Juden darstellen können, wie er es etwa in seinen Gastmahlen bei Simon, dem Pharisäer, getan hatte. Er hätte den Schriftgelehrten seinem "Zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten"¹⁰¹ entnehmen können, wo es mehr als einen - keineswegs in eine einfache Kutte, vielmehr prächtig gekleideten - gelehrten Juden gibt, der Christi

¹⁰⁰ Siehe dazu unten Kapitel VIII.

¹⁰¹ Madrid, Museo del Prado, um 1558

Worte ablehnend aufnimmt (wenn auch dem Thema entsprechend mit einem gewissen Erstaunen). Christus konnte ikonenhaft herrscherlich erscheinen wie in der Hochzeit zu Kana oder ernst wie in Veroneses Gastmahlen bei Simon, dem Pharisäer. Aber „unser“ Christus ist die Milde selbst. Ihm gegenüber sitzt auf der anderen Seite des Tisches kalt und verschlossen der Pharisäer, während der Schriftgelehrte geradezu kocht vor Wut. Ihm werden mit dem Diener und dem schwarzen Pagen gleich zwei positive Gestalten gegenübergestellt. Neben dem Pharisäer eilte ursprünglich ein Page in schnellem Schritt zu Christus, von dem sich der "Kardinal" entschieden abwendet.

Von der Heftigkeit der Anklage gegen die „schlechten Prälaten“ bleibt der oberste Hirte, Petrus, ausdrücklich ausgenommen. Er sorgt aktiv für das Wohl seiner Herde und wird ausgezeichnet durch das reine Glas über seiner Schulter. Der aggressiven Stimmung, die der Pharisäer und seine Freunde verbreiten, setzt Veronese eine heitere und gelöste Situation auf Seiten der Randfiguren entgegen. Selbst den schlechten Dienern fehlt es nicht an komischen Zügen, „die zum Lachen bringen“, wie Ridolfi über den trinciante schrieb. Sogar die Gebäude, mit denen die beiden „Ober-Bösen“ hinterlegt sind, wurden von den intendenti zweifellos mit Heiterkeit quittiert. Die Stimmung unter den „Guten“ ist gut, sie sind von Siegeszuversicht erfüllt. Über alle Ängste, letztlich doch gegen die Übermacht Roms zu unterliegen, wird ein Lächeln oder wenigstens ein Schmunzeln gebreitet, das den Mut der fratres und ihrer Unterstützer beflügelt.

Was Christus selbst, Gregor oder Bartolomeo und andere in ihren Texten zum "Guten Prälaten" vielfach wiederholten, wird im CML mit größter Heftigkeit ins Bild gesetzt - trotz aller Würze mit Humor, der gelegentlich auch beißend sein kann. Das Werk spielt mit Pharisäer und Schriftgelehrtem nicht nur metaphorisch aufgrund eines intellektuellen Übersetzungsprozesses auf die höchsten Prälaten der Kirche an, sondern identifiziert die beiden Figuren fast direkt mit den höchsten Funktionären der Amtskirche. Beide verweigern sich der Sorge um die ihnen Anbefohlenen. Das Geschehen ist nicht ferne Vergangenheit, geschieht vielmehr hier und heute vor unseren Augen. Die "Schlechtigkeit" der "Schlechten Prälaten", wird zwar augenzwinkernd, aber doch mit unüberbietbarer Schärfe gezeichnet. Dass der Schriftgelehrte, alias Ordensgeneral, als ziemlich unordentliche Figur karikiert wird, macht die Kritik an ihm nur schlimmer - in einem Raum, der keineswegs nur den fratres, sondern auch Besuchern offen stand. Der von allen Angesprochenen wichtigste, jedenfalls mächtigste Adressat unseres Bildes war der venezianische Staat. Ohne dessen als sicher wahrgenommene Unterstützung konnte der Konvent eine derart heftige Anklage gegen Kardinäle und Ordensobrigkeit nicht wagen.¹⁰² Die Botschaft setzte die Solidarität der Serenissima voraus und musste ohne diese verstummen. - Aber damit greifen wir voraus.

¹⁰² Bezeichnenderweise gingen die Kanoniker von San Giorgio in Braida, die nicht auf mächtige Hilfe zählen konnten, genau den umgekehrten Weg, indem sie ihre positive, christliche Tätigkeit in der Armenfürsorge etc. in ihrer Bildpolitik betonten - in von Veronese (!) um 1565 gemalten Altarbildern. Siehe MARINELLI, S.331

III. Im Konflikt mit Ordensspitze und Vatikan

1. Vorgeschichte

Die Dominikaner der SS. Giovanni e Paolo waren von Anfang an aufs Engste mit dem venezianischen Staat verbunden.¹⁰³ Das südliche Querhaus ihrer riesigen Kirche feierte die militärische Potenz der Serenissima in den Grabmonumenten der venezianischen Heerführer und im großen Glasfenster darüber.¹⁰⁴ Durch ihre Gebete sicherten die fratres den bei Ihnen - nicht selten mit gewaltigen Denkmälern - bestatteten Patriziern, darunter mehrere Dogen, das ewige Heil nach dem Tod. Um das befristete Heil der nachwachsenden Generation sorgten sich die Gelehrten unter ihnen als Prediger und als Professoren an der Universität von Padua. Als Lehrer und Berater hatten sie enge Beziehungen zur Oberschicht der Stadt, aus der die Führungsgruppe des Konvents häufig selbst entstammte.¹⁰⁵ Diese Zusammenhänge brachten es mit sich, dass ein Teil der Brüder Freiheiten erlangte wie eigenes Vermögen und eigene Einnahmen, eigene Räume und eigene Bibliotheken innerhalb ihrer Zellen¹⁰⁶ - Annehmlichkeiten, die in der sehr flexiblen Ordensregel¹⁰⁷ zwar nicht vorgesehen, aber mit Erlaubnis des Priors möglich und im Laufe der Zeit zur Selbstverständlichkeit geworden waren. Auch die einfacheren fratres des Konvents genossen oder nahmen sich Freiheiten, die gelegentlich zu heftigen Skandalen führten.¹⁰⁸

¹⁰³ Unter dem Dogen Tiepolo hatte den Dominikanern die Serenissima 1234 das sumpfige Grundstück am Stadtrand geschenkt, auf dem sie im Laufe der Zeit die Bauten des Konvents und ihre riesige Kirche errichteten. MORETTI 2004, S.641

¹⁰⁴ ZARU 2014, S.163-242

¹⁰⁵ FOGOLARI 1935, S.357

¹⁰⁶ Diese Privilegien werden den fratres - speziell den venezianischen von SS. Giovanni e Paolo und Sant Agostino in Padua - von Seiten ihrer Gegner innerhalb des Dominikanerordens, den Observanten, im Capitolo Generale der Dominikaner vom 28. Mai 1569 entzogen. (CANNAO 2016, S.224 ff.) Der Druck aus Rom war erfolgreich. Der päpstliche nuntius meldet 1571, die fratres seien zum gemeinsamen Leben und zur gemeinschaftlichen Kasse zurück gekehrt. - Dass die venezianischen fratres der SS. Giovanni e Paolo Privat-Bibliotheken besitzen konnten, belegt das Testament des observantischen (!), dem Konvent angehörenden, ihn zeitweise leitenden und entschieden die Observanz fördernden Ordensgenerals Gioacchino Torriani, gest. 1500 (S. MARCON, *I libri del generale domenicano Gioacchino Torriano († 1500) nel convento veneziano di San Zanipolo*, in: *Miscellanea Marciana*, II-IV, 1987-1989, p. 81-121) - Die von den Observanten vorgetragene Sündenregister der Konventualen sind voller Übertreibungen. Wahr ist offenbar, dass die Konventualen eine größere intellektuelle und materielle Unabhängigkeit von Rom erlangten - dort jedenfalls, wo sie - wie in SS. Giovanni e Paolo - die Obrigkeit auf ihrer Seite hatten. Die Serenissima verteidigte ihre Konventualen mit dem Argument, deren Freiheiten und "honores" seien die Voraussetzung für deren Gelehrsamkeit, Eifer und Eloquenz. (Der venezianische Gesandte beim Heiligen Stuhl zum Ordensgeneral der Franziskaner 1569, zit. n. MASSIMI 2011, S.79) -- Zur Rom-Treue der Observanten siehe ZARU 2014, S.13 f.

¹⁰⁷ Die Dominikaner übernahmen die Regel des Hl. Augustinus, die jedoch durch Beschlüsse des Capitolo Generale mehrfach modifiziert wurde. Der Prior konnte zahlreiche Ausnahmen gewähren.

¹⁰⁸ Der immer wiederkehrende Vorwurf der Observanten gegen die Konventualen lautete "observantia ibi est tenuis" - die Ordensregel wird dort nur schwach beachtet -, wie der

Gegen solche Freiheiten, die auch bei anderen Bettelorden üblich geworden waren, war schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts die Gegenbewegung der sog. „Observanten“ entstanden, von der wir oben schon kurz gesprochen haben. Nachdem im Laufe des 15. Jahrhunderts die Führung der Dominikaner observantisch geworden war, setzte sie in enger Kooperation mit dem Vatikan die noch nicht reformierten Konvente unter Druck, sich der Reform anzuschließen. Um 1530 bestanden im Dominio der Serenissima nur noch wenige bedeutende Konventualenkonvente, die beiden größten unter ihnen, SS. Giovanni e Paolo in Venedig und Sant' Agostino in Padua, engagiert in der akademischen Lehre. Für den Restbestand von ca. 30 Konventualenkonventen schuf der Orden 1531 eine eigene Organisationseinheit, die "Vicaria San Domenico", die einem observantischen, vom Ordensgeneral ernannten Vikar unterstellt werden sollte. Dank der Intervention der Serenissima durfte die Vikarie ihren Leiter, den Vikar, ab 1532 dann doch selbst wählen, damit die Brüder "unbeschwert ihren Studien nachgehen können", wie der Doge gegenüber dem Vatikan argumentierte.¹⁰⁹ Auf die Wahl dieses Prälaten hatte damit der größte Konvent der Vikarie, derjenige der SS. Giovanni e Paolo, bestimmenden Einfluss. Dennoch war die Einrichtung der Vikarie aus römischer Sicht nur ein weiterer Schritt auf dem Weg der Schwächung der Konventualen, die fortan einer deutlich kleineren Organisationseinheit angehörten als bisher, während ringsum die Mehrzahl der dominikanischen Konvente unter observantischem Dach zusammengefasst war. Die Bemühungen der Ordenszentrale um die Reform der Konventualen und insbesondere derjenigen der SS. Giovanni e Paolo gingen auch nach 1531 unvermindert weiter.

Die Differenzen zwischen Observanten und Konventualen führten - wie überall - auch in Venedig zu Spannungen zwischen verschiedenen Konventen des gleichen Ordens und in deren Innerem. Unter den fratres der SS. Giovanni e Paolo wurde der Streit dadurch immer wieder aktualisiert, dass hier stets auch Observanten lebten, die von ihren Konventen zum Theologiestudium "abgeordnet" waren. Zudem gab es sowohl unter den Gelehrten wie unter den einfacheren fratres der SS. Giovanni e Paolo¹¹⁰ entschiedene Befürworter der Observanz. Die Auseinandersetzung zwischen beiden Fraktionen war zu Zeiten so heftig, dass die Gegner einander angeblich sogar nach dem Leben trachteten.¹¹¹ Allerdings waren die Phasen ausgesprochen heftiger Kon-

observantische Dominikaner Felix Fabri nach einem Besuch der SS. Giovanni e Paolo um 1480 schrieb (zit. n. ZARU 2014, S.34) Worin genau die Regelverstöße bestanden, erfährt man nur sehr selten - am ehesten noch in Berichten über Frauengeschichten im Zusammenhang mit fratres des Konvents, über die wir z.B. aus einem Bericht des Nuntius an den Vatikan von 1537 erfahren (zit.n. MASSIMI 2011, S.62, Anm.17).

¹⁰⁹ Schreiben der Signoria an ihren römischen Gesandten vom 31.10.1531, zit. n. MASSIMI 2011, S.61

¹¹⁰ Z.B. Gioacchino Torriani, gest. 1500; Alberto da Castello, gest. 1525; Sisto de Medici, gest. 1561, der sogar 1531 und 1541 Prior war. ZARU 2014, S.37

¹¹¹ Schreiben des päpstlichen Nuntius in Venedig an die Kurie am 15.3.1537 zit. n. MASSIMI 2011, S.62. Vermutlich übertreibt der Nuntius, um zu begründen, warum es ihm entgegen seinem Auftrag nicht gelang, den Konvent der Observanz zu unterwerfen.

flikte¹¹² offensichtlich die Ausnahme. Die Leitung des Konvents versuchte, die Observanten zu integrieren,¹¹³ denen, wie wir oben sahen, auch das CML in einigen Punkten entgegen kommt.

- Tridentinische Aktualisierung des Konflikts

Für den Vatikan und das Generalat des Ordens war der Konventualenkonvent der SS. Giovanni e Paolo aufgrund seiner Größe, seiner Rolle in der Ausbildung des Nachwuchses und seiner Position auf Seiten der Serenissima bei den häufigen Konflikten mit dem Papst ein besonders schmerzender Dorn im Fleisch, an dessen Eliminierung ihr viel gelegen war. Allerdings scheiterten alle Ansätze, den Stachel herauszuziehen, stets am Widerstand der leitenden fratres des Konvents im Verein mit ihrem entschiedenen Schutz durch die Serenissima.¹¹⁴ Noch einmal intensiviert wurden die römischen Versuche der Unterwerfung der Konventualen unter die Observanz mit der Verabschiedung des tridentinischen Beschlusses zur Reform des Ordenslebens im Jahre 1563. Darin wurde - ganz entsprechend der allgemeinen Tendenz des Konzils, die Macht der Ordensspitzen und des Vatikan zu stärken¹¹⁵, die Unterordnung aller noch verbliebenen Konventualenkonvente unter die Observanz gefordert - unter Androhung militärischer Gewalt in Fällen von Widerstand. Zusammen mit dem Papst verstärkte seitdem der Ordensgeneral der Dominikaner die Bemühungen, die letzten Konventualen - darunter insbesondere SS. Giovanni e Paolo in Venedig - observantisch zu reformieren.¹¹⁶

Auf den steigenden Druck aus Rom reagierte die Führung der SS. Giovanni e Paolo seit den 60er Jahren nicht nur mit Widerstand, sondern auch mit Reformen. Das gemeinschaftliche Leben wurde gestärkt, die in der Ordensregel vorgesehene gemeinsame Kasse und gemeinsame Schlafräume wieder eingeführt, Novizen unter 14 Jahren

¹¹² 1543/44 wurde der Höhepunkt dieser Konflikte erreicht. Sie wurden unter Vermittlung des Vatikan besänftigt, der Konvent blieb konventualistisch. (MASSIMI 2011, S.62ff.)

¹¹³ Das legt jedenfalls, wie schon mehrfach erwähnt, die Bildpolitik des Konventes nahe. Siehe ZARU 2014

¹¹⁴ 1503 steht aus Sicht des Konvents die Unterwerfung unter die Observanz nahe bevor. 1518 lehnt der Konvent einen neuen Vorstoß der Ordenszentrale brüsk ab, 1519 erklärt er sich bereit, die Reform "irgendwann" durchzuführen. 1530 sendet der Papst ein Breve, das die fratres zur Unterwerfung unter die Reform zwingen soll, worauf diese laut Sanudo antworten, lieber würden sie Lutheraner, als sich der Observanz zu unterwerfen. (ZARU 2014, S.35 f. dgl. MASSIMI 2011, S.61)

¹¹⁵ WASSILOWSKY 2016 betont, dass diese Tendenz während des Konzils weniger stark war als danach, wo sie durch entschiedene Maßnahmen des Vatikan gefördert wurde.

¹¹⁶ Die im Folgenden geschilderte Auseinandersetzung hat Parallelen zu zahlreichen ähnlichen Konflikten zwischen auf ihren tradierten Sonderrechten beharrenden und übergeordneten, vereinheitlichenden kirchlichen Institutionen. Im Band 8 der Nunziature di Venezia finden sich zahlreiche Berichte über die Schwierigkeiten zwischen Klöstern und Konventen einerseits und dem Nuntius andererseits, der nicht nur Gesandter des Vatikan, sondern auch Beauftragter für die Durchsetzung der tridentinischen Reform war. - Zum gleichen Phänomen im Bistum Modena siehe AL KALAK 2013.

entlassen. Die Wirkung der ab ca. 1565 durchgeführten Reformen lässt sich daran ablesen, dass unter ihrem Druck ungewöhnlich viele fratres den Konvent verließen, sei es, dass sie die neuen, strengeren Regeln nicht akzeptieren wollten, sei es, dass sie wegen Regelverletzungen ausgestoßen wurden.¹¹⁷ Dennoch - oder vielleicht gerade wegen ihres durch die Reformen gestärkten Selbstbewusstseins - waren die fratres nicht bereit, sich völlig der observantischen Ordensobrigkeit zu unterwerfen, die immer wieder neue Anläufe unternahm, den weltlichen Arm der Serenissima zum Einschreiten gegen den aufsässigen Konvent zu bewegen. Die Republik blieb fest an der Seite ihrer beiden Konventualenkonvente in Venedig und Padua. Sie war interessiert an Predigern und Gelehrten, die nicht - wie die Observanten - Rom-hörig, vielmehr bereit und intellektuell in der Lage waren, im Konfliktfall die Interessen Venedigs auch gegen Rom zu vertreten.

- Posttridentinische Zuspitzung

Der Höhepunkt der Auseinandersetzung wurde 1569 erreicht, als das Generalkapitel der Dominikaner - gestützt auf den Beschluss des Tridentinum zur Ordensreform von 1563 - von den wenigen noch verbliebenen Konventualen-Vikarien die Wahl observantischer (!) Vikare verlangte, die dann die Reform der ihnen unterstehenden Konvente durchführen sollten.¹¹⁸ Die fratres von SS. Giovanni e Paolo, die inzwischen weitgehend die observantischen Vorgaben erfüllten,¹¹⁹ widersetzten sich ostentativ der Forderung der römischen Zentrale, indem sie - wie bis dahin legitim - im Frühjahr 1570 einen der ihren - Camillo Spera, Theologieprofessor in Padua, zuvor bereits mehrmals Prior des Konvents - zum Leiter der Vikarie San Domenico wählten. Die römische Zentrale annullierte die Wahl sofort und machte in der Folge mehrere Versuche, einen observantischen Vikar einzusetzen. Sie scheiterte jedes Mal daran, dass die Serenissima, die ohnehin stets allergisch auf Eingriffe Roms reagierte, wie eh und je entschieden zu SS. Giovanni e Paolo hielt. Der venezianische Gesandte erklärte in Rom, die Lebensform der Konventualen sei notwendig, damit diese ihre Leistungen im Dienste der Republik erfüllen könnten; Observanten- und Konventualen-Konvente hätten ihre je besonderen Aufgaben und sollten nebeneinander bestehen.¹²⁰

Während Rom von der Serenissima weiterhin erfolglos weltliche - sprich: militärische - Hilfe gegen den aufsässigen Konvent der SS. Giovanni e Paolo verlangte, brannte am 14.2.1571 dessen Refektorium ab. Die fratres machten sich sofort an den Wiederaufbau, den sie - wie bei Bettelorden üblich - durch fromme Spenden und den Verkauf

¹¹⁷ Eine zeitgenössische Parallele ist die Reaktion der Kanoniker von San Giorgio in Braida in Verona auf die observantische Reform. Siehe MARINELLI 1990, S.330f.

¹¹⁸ MASSIMI 2004, S.149

¹¹⁹ Am 13.1.1571 schreibt der päpstliche Nuntius nach Rom, die Brüder würden inzwischen alle persönlichen Einnahmen in eine gemeinsame Kasse einzahlen. MASSIMI 2011, S.128

¹²⁰ Der venezianische Gesandte beim Vatikan in seinem Bericht über ein Gespräch mit dem Ordensgeneral der Franziskaner am 23.4.1569 (MASSIMI S.79) - Die Serenissima unterstützte auch observantische Konvente. Sie waren willkommen, solange sie ruhig blieben und zur Ruhe im sozialen Gefüge der Stadt beitrugen.

von Stellen für Gräber und Grabmonumente in ihrer Kirche finanzierten. Auch die Serenissima gab einen beträchtlichen Zuschuss. Ausgerechnet diese Zeit, in der die Energien des Konvents auf den Wiederaufbau und dessen Finanzierung konzentriert waren, wurde überschattet von einem Venedigs wirtschaftliche Existenz bedrohenden Ereignis, dem sog. „Zyperkrieg“. 1570, im Jahr vor dem Brand, eroberten die Türken mit Zypern einen wichtigen Stützpunkt des venezianischen Imperiums. Das zwang die Serenissima, potente Bündnispartner für einen Krieg gegen das osmanische Reich zu suchen. Am 20.5.1571 schloss sie einen Vertrag mit dem Papst und Spanien über eine militärische Allianz gegen die Türken, die sog. "Heilige Liga". Offenbar fühlte sich Venedig in dieser Situation gezwungen, dem neuen Bündnispartner entgegen zu kommen, unternahm jedenfalls, soweit wir wissen, nichts, als - die Gunst der Stunde nutzend - der Ordensgeneral der Dominikaner im August 1571 schließlich doch einen Observanten, Eliseo Capys¹²¹, an die Spitze der Vikarie San Domenico berief. Die fratres, gebeutelt durch den Brand und bedrängt durch die zunehmende Macht Roms, resignierten, setzten aber mit der Wahl des Themas für ihr neues Refektoriumsbild ein Zeichen. Sie entschieden sich für ein zum Speisesaal passendes, ein biblisches Mahl darstellendes Thema, in dem sie den Appell an die Ordensleitung, sie dem Gebot Christi entsprechend mit Liebe zu behandeln, kombinieren konnten mit dem scharfen Protest gegen den Umgang Roms mit ihnen, den sie im vorausgegangenen Dezember in einem Schreiben an den Dogen mit heftigen Worten kritisiert hatten. Dort heißt es über die von der Ordensleitung für die Leitung der Vikarie vorgeschlagenen Observanten: "sie gehören nicht zu denen, die das schwere Joch, das sie uns auf die Schultern legen, durch Klugheit und Güte leichter erscheinen lassen", vielmehr "zu denjenigen, die uns durch ihre terribilità und Grobheit zur Verzweiflung treiben".¹²²

- Das „Gastmahl beim Pharisäer“ als Antwort auf den Druck aus Rom

Veroneses Bild thematisiert den von den fratres in ihrem Schreiben genannten Gegensatz zwischen "Klugheit und Güte" Christi und seiner Apostel auf der einen und "terribilità und Grobheit" auf der anderen Seite des Tisches, verkörpert im seiner Macht bewussten, kalt kalkulierenden, von Christus abgewandten Pharisäer und im Schriftgelehrten, der seine Wut über Christi Anklage nicht verbergen kann und den der Hinweis des Pagen auf seine Herde vollends zur Weißglut bringt. Christus hat eben noch die "Schlechten Hirten" wegen ihres Egoismus, ihrer Unbarmherzigkeit und ihres Beharrens auf dem Wortlaut des Gesetzes verdammt - sprich: der jüngsten

¹²¹ Eliseo Capys war ein angesehener Theologe, erfahren in kirchlicher Gremienarbeit. Wir wissen nicht, ob er zum Reformflügel gehörte, oder eher ein intransigenter Observant war (siehe unten). Er könnte von der Ordensspitze auf der Suche nach einem modus vivendi mit den konventualistischen fratres seiner Vikarie gewählt worden sein - oder umgekehrt als „harter Hund“, der die observantische Reform durchsetzen sollte.

¹²² Schreiben vom Dezember 1570, zit n. Massimi 2011,126 - Capys stand damals noch nicht als Vikar zu Debatte. Über die Erwartungen der fratres ihm gegenüber sagt das Zitat also nichts. „Terribilità und Grobheit“ sahen die fratres vermutlich nicht nur bei den ihnen zur Auswahl vorgeschlagenen observantischen Vikaren, sondern ebenso sehr bei den Prälaten ihres Ordens, die ihnen verboten, den Vikar aus den eigenen Reihen zu wählen.

Beschlüsse zur Unterwerfung aller Konvente unter die Observanz. Aber schon ist der göttliche Hirte wieder die Liebe selbst, leiht sein Ohr den Fragen der Theologen¹²³ und lässt seinen Stellvertreter Nahrung verteilen an Gute und Böse. Seine guten Knechte wie der scalco und die Mehrzahl der Diener sorgen für alle, auch die schlechten.

Das Ausrufezeichen hinter dieser visuellen Kritik an der Ordensleitung war - wenn Massimis hypothetische Identifizierung des "Stifter"porträts unter der rechten Arkade richtig ist - die Aufnahme Camillo Speras unter die Teilnehmer am Gastmahl.¹²⁴ Der Wunschkandidat der frates für ihre Vikarie am gleichen Tisch wie Christus - das muss für diejenigen, die die Zusammenhänge kannten, eine äußerst massive Kritik an den-

¹²³ Zur Erinnerung: Johannes wird damals allgemein mit dem Autor des Evangeliums und der Apokalypse identifiziert. Er ist der Intellektuelle unter den Evangelisten.

¹²⁴ Ridolfi berichtet in seinen 1648 erschienenen Künstlerviten, der Porträtierte sei ein frater namens Andrea de'Buoni gewesen, der das gesamte Bild aus Mitteln finanziert habe, die er als Spenden und Bußgelder erhalten hatte (RIDOLFI 1648, S. 301). Die Existenz des fraters wird bestätigt durch eine Liste der Reliquien des Konvents, die laut FOGOLARI 1935, S.357 aus dem 17. Jh. zu stammen scheint. Darin heißt es - vielleicht basierend auf RIDOLFI 1648 -, Andrea de'Buoni habe das Refektoriumsbild "machen lassen" (FOGOLARI 1935, S.359, Anm.3). An Ridolfis Information, die von späteren Autoren immer wieder übernommen wurde, ist aus mehreren Gründen zu zweifeln. 1.) Aus den (allerdings erst im 18. Jh. zusammengestellten) Sterbelisten des Konvents (zit. n. FOGOLARI 1935, S.357) erfährt man, dass Andrea de'Buoni 1573 77 Jahre alt war - weit älter als der im CML Dargestellte. 2.) bezeichnet Ridolfi Andrea auch als Stifter eines drei Jahre früheren Gemäldes Veroneses für den Hieronymitenkonvent von San Sebastiano am anderen Ende der Stadt. (RIDOLFI 1648, S.299). Der angebliche Andrea auf diesem Bild, der „Hinrichtung des Hl. Sebastian“, noch heute in der Kirche S. Sebastiano, Venedig, war jedoch der Abt Bernardo Torlioni des zugehörigen Klosters, der keinerlei Ähnlichkeit mit dem "Andrea" des CML hat. 3.) ist Ridolfi auch bei der Identifizierung eines Dogen ein Fehler unterlaufen (siehe WOLTERS, WOLFGANG *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes: Untersuchung zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*. Stuttgart 1983, S.227). Auch in diesem Fall erweist sich Ridolfi als unzuverlässige Quelle. 4.) hatten die fratres von SS. Giovanni e Paolo spätestens seit Anfang 1571 keine eigenen Mittel mehr, vielmehr eine gemeinsame Kasse (Schreiben des venezianischen nuntius nach Rom vom 13.1.1571. Siehe MASSIMI 2011, S.128), so dass die Finanzierung des CML aus "Eigenmitteln" des frater Andrea kaum möglich erscheint. 5.) wurden in Bildern für religiöse venezianische Institutionen (Konvente, Kapellen der scuole) häufig Porträts eingefügt, die in der Regel jedoch die jeweiligen Vorstände und nicht einfache fratres darstellen. Gerade ein Jahr zuvor hatte Veronese im Refektorium für die Serviten des Monte Berico den Prior des Konventes als äußerst lebendige Ganzfigur im Proscenium des Bildes dargestellt. In seiner Hochzeit von Kana für die Benediktiner von S. Giorgio Maggiore findet man gleich mehrere Mönche in Ordenstracht an der Festtafel, darunter sicherlich auch den Abt. Paolos Bruder Benedetto Caliari hat 1579 im Refektorium eines Frauenklosters die Äbtissin ganzfigurig und sehr betont an den Tisch einer Hochzeit in Kana gesetzt - schräg gegenüber Christus (Benedetto Caliari, Rom Palazzo Montecitorio; ursprünglich gemalt für die Benediktinerinnen von S. Teonisto in Treviso). Offensichtlich wurde die Einfügung des Leiters oder der Leiterin eines Konvents in ein Refektoriumsbild nicht als Anmaßung empfunden, vielmehr als Zustimmung der Schwestern oder Brüder zum theologischen Gehalt des Bildes. Der gegenwärtigen Person in der Darstellung eines längst vergangenen Ereignisses zeugte vom aktuellen Glauben an das Weiterwirken der im jeweiligen Bild enthaltenen Heilsbotschaft in die

jenigen dargestellt haben, die ihm soeben das Amt des Vikars verweigert hatten - einem Spera, der durch das betont einfache reine Glas, das der Diener scheinbar zufällig und in einiger Entfernung über seiner Schulter hält, ähnlich wie Christus -und Petrus - diese allerdings mit ungleich kostbarerem Glas - als "rein" bezeichnet wird, als derjenige, der neben Judas bestehen und damit auch die aktuellen Probleme des Konventes lösen kann. Selbst, wenn da nicht Spera, sondern der amtierende Prior sitzen sollte, wäre der Affront gegen die beiden sich von Christus abwendenden, auf der anderen Seite des Tisches sitzenden „Prälaten“ immer noch extrem heftig.

Wir verstehen jetzt, warum die führenden Männer des Konvents 1571 das Gastmahl beim Pharisäer als Thema ihres Refektoriumsbildes wählten. Angesichts der unmittelbar bevorstehenden Gefahr, unter die Knute der Observanz zu geraten, diente

Gegenwart hinein. - Im Hinblick auf seine Heraushebung aus dem Kreis der übrigen fratres nicht grundsätzlich verschieden von seiner bildlichen Darstellung ist die Namensnennung des Priors der SS. Giovanni e Paolo in einer Inschrift, die sich vor dem Brand von 1571 an der Decke des Refektoriums befand und besagte, dass diese im Jahre 1500 durch den Prior Matteo Gratiani erneuert worden war. In diesem Fall wurden nur die Anfangsbuchstaben des Namens "M. P." genannt. (FOGOLARI 1935, S. 360, Anm. 1), so dass der Geehrte nur für die Zeitgenossen ohne weiteres erkennbar war - was für die Porträts der Prioren und Priorinnen in religiösen Bildern natürlich in gleicher Weise gilt.

Zusammenfassend: Für das Kryptoporträt des angeblichen Stifters kommt außer Spera, dessen Alter von 45 Jahren (1573) laut o.g. Sterbeliste - gemessen an zeitgenössischen Porträts - sehr gut passt, allenfalls der Prior des Jahres 1571 - Desiderio del Legname - oder derjenige der Jahre 1572 und 1573 - Adriano Abriani - in Frage. - Da Ridolfi bei den "al naturale" gemalten Gesichtern (nicht nur in Veroneses Werken) stets nach der Person des Porträtierten fragt, könnte er einen frater namens Andrea, dessen Name ihm im Nachlass Veroneses begegnete, z.B. auf einem Schreiben im Zusammenhang mit Veroneses Honorar, mit dem Kryptoporträt im CML verbunden haben (MASSIMI 2011, S.113) - MASSIMI 2011, S.137, Anm. 75, hält es für möglich, dass im Beinamen "de'Buoni", mit dem Ridolfi den „Stifter“ auszeichnet, eine Erinnerung an den prelado buono - Camillo Spera - nachklingt.

Der dominikanische "Stifter" musste nicht in Ordenstracht erscheinen, denn er tritt hier als Gast des Pharisäers auf und nicht als Dominikaner. Er ist weltlich, jedoch seiner gesellschaftlichen Stellung entsprechend als dominikanischer Vikar oder Prior nur in eine einfache, braune Kutte gekleidet. Er trägt einen Bart und ist nicht erkennbar tonsuriert - beides entgegen der Ordensregel, die damals allerdings locker gehandhabt wurde. Das wird einmal dadurch belegt, dass die Vorschrift in den constitutiones in Abständen wiederholt wird. Zum anderen zeigen zeitgenössische Darstellungen durchaus Dominikaner mit Bart. Im Bologneser Altarbild des Lorenzo Sabatini (um 1572) trägt sogar der Hl. Dominikus persönlich ähnliche Bartracht wie unser "Stifter". Auch Tizians Hl. Dominikus (um 1565) ist bärtig. Die Tonsur ist auf zeitgenössischen Darstellungen von Dominikanern nicht selten kaum erkennbar. Anders als FOGOLARI 1935, S. 363 meint, kann der Porträtierte also durchaus ein Dominikaner sein.

Der Hinweis Ridolfis auf die geringe Bezahlung Veroneses für das CML ist offenbar ein standardisiertes Künstlerlob. Giorgio Vasari sagt in der Giuntina (1568) mehrfach von sich selbst, er habe Arbeiten "più guardando all'onore che al picciol guadagno" ausgeführt, z.B. Gemälde für die Refektorien der Klöster San Michele in Bosco 1539 und Santa Maria di Monteoliveto (heute Sant'Anna dei Lombardi) in Neapel 1543 sowie das Altarbild für eine Kapelle von San Lorenzo in Florenz 1549. Umgekehrt tadelt Vasari mehrfach Künstler, die mehr auf das Honorar als auf den Ruhm schauen (z.B. 1568, S.707, S.920 u. S.987).

das bis dahin noch nie als Refektoriumsbild verwendete Thema zur Selbstvergewisserung des eigenen Standpunktes, zur Rechtfertigung gegenüber der Serenissima und als Mahnung an die römische Zentrale. Der Sieg von Lepanto am 15.10.1571 beflügelte vermutlich den Mut der "letzten Konventualen" zu ihrer flammenden "Predigt gegen die Schlechten Hirten". Nur im sicheren Vertrauen auf die bis dahin stets unverbrüchliche Unterstützung durch die Serenissima konnte die Leitung der SS. Giovanni e Paolo einen solch offenen Protest wagen. Zahlreiche andere Konvente, die in gleicher Weise von Beschränkungen ihrer Autonomie bedroht waren, hatten keine derartige Hilfe einer weltlichen Macht und konnten sich deshalb scharfen Protest nicht leisten.¹²⁵ Kein anderer Konvent äußerte so offen Kritik an den Prälaten des eigenen Ordens und der Kirche. Das „Gastmahl beim Pharisäer“ blieb ein Hapax - dessen eigentlicher Inhalt schließlich ausgelöscht wurde, als die Unterstützung des weltlichen Armes ausblieb.

Eine massive Kritik an der Ideologie der Observanten war das Bild dennoch nicht. In der starken Position Petri, in der Betonung der karitativen und seelsorgerischen Aufgaben der Apostel, in der Kritik am Luxus und der Untätigkeit höchster Würdenträger der Kirche kam das CML observantischen Positionen entgegen.¹²⁶ Die Konventualen in der Führungsetage des Konventes versuchten offensichtlich damals wie schon seit langem,¹²⁷ den Observanten entgegenzukommen, auch wenn sie Zugeständnisse verlangten an ihre besonderen Lebens- und Arbeitsbedingungen als Gelehrte, Theologen und Berater der Serenissima und wohl auch als Angehörige des venezianischen Patriziates. Das Bild war kein Pamphlet gegen die Observanten - wohl aber ein scharfer Angriff auf „schlechte Prälaten“, die sich - so das Bild - von Christus abwenden oder sogar - wie der Schriftgelehrte - in Wut geraten, wenn sie auf die eigene Herde hingewiesen werden.

¹²⁵ Die Chorherren von S.Giorgio in Braida z.B. gehörten zwar noch zum Dominio, spielten für die Serenissima jedoch nur eine Randrolle; sie zielten - genau umgekehrt wie die fratres der SS. Giovanni e Paolo mit ihren ebenfalls bei Veronese bestellten Altarbildern darauf, sich als völlig an die tridentinischen Forderungen angepasst zu zeigen, um so zu beweisen, dass sie Reformen einfach nicht nötig hatten. Siehe MARINELLI S.331

¹²⁶ Die observantischen Dominikaner Tommaso Elisio und Bartholomeo de Martyribus vertraten in ihren vor und während des Konzils erschienenen Schriften genau die gleichen Positionen wie das CML im Hinblick auf die Pflichten und Fehler der Prälaten.

¹²⁷ Die "Bildpolitik" des Konvents war m.E. mindestens seit der Auftragsvergabe für das große Glasfenster des Südquerhauses - vollendet vor 1486, restauriert um 1515 - auf Ausgleich zwischen den meist (aber keineswegs immer) den Prior stellenden Konventualen und den Observanten gerichtet. Von letzteren bevorzugte Heilige erscheinen am Südquerhausfenster, das die enge Verbundenheit des Konvents mit der Serenissima betont, die vor allem den Konventualen wichtig war. An der gleichen Wand befinden sich zwei Altarbilder, die beide - dasjenige Lottos, das dem Heiligen Antoninus gewidmet ist, wie dasjenige Rocco Martonis, das einen überaus „frommen“ Petrus zeigt - spezifisch observantische Positionen feiern. Kein Wunder, dass DENISE ZARU 2014, die Autorin eines außerordentlich interessanten und verdienstvollen Buches zur Bildpolitik der observantischen Dominikaner Venedigs einige Mühe hat, in der "Bildpolitik" der SS. Giovanni e Paolo die spezifisch observantischen Positionen zu finden, nach denen sie sucht.

Über die zentrale Botschaft hinaus - die Kritik am Umgang der dominikanischen Führung und des Vatikan mit dem Konvent - konnte das Bild auch als Kritik an der Kirche schlechthin aufgefasst werden, in der es nach dem Abschluss des Tridentinum immer noch „Schlechte Prälaten“ gab, obwohl das Konzil sie durch seine Beschlüsse eliminiert hatte.¹²⁸ Auf beiden Ebenen dieser Kritik - der innerdominikanischen wie der innerkirchlichen - war das Gastmahl beim Pharisäer ein schmerzender Stachel im Fleisch der nachtridentinischen Kirche.

- Reaktion des Ordens und des Vatikan

Der Versuch, den Stachel heraus zu ziehen, setzte offenbar unmittelbar nach Fertigstellung des Werkes¹²⁹ damit ein, dass der venezianische Inquisitor, Aurelio Schellino,¹³⁰ ein observantischer Dominikaner, vom Prior der SS. Giovanni e Paolo die Umwandlung des CML in ein „Gastmahl bei Simon dem Pharisäer“ verlangte. Wer oder was den Inquisitor dazu veranlasst hat, wissen wir nicht. Der „Hauptverdächtige“ ist natürlich Capys¹³¹, der 1571 von der Ordenszentrale gegen den Willen der fratres eingesetzte observantische Leiter der Vikarie San Domenico, der sich persönlich oder in seiner Würde als Vikar in der Gestalt des Schriftgelehrten angegriffen sehen konnte.¹³² Denkbar ist auch, dass observantische Eiferer innerhalb oder außerhalb des

¹²⁸ Siehe WASSILOWSKY 2016 dazu, dass der Vatikan auch nach dem Tridentinum Ämterhäufung und Abwesenheit der Bischöfe von ihren Sitzen immer noch duldete und sogar davon profitierte. Offiziell allerdings machte sich der Vatikan zum allein autorisierten Vollstrecker der tridentinischen Beschlüsse schon von der Bulle „Deus et pater“ von 1564 ab.

¹²⁹ Am 20.4.1573 laut Inschrift auf den Balustradenpfeilern. Die Vernehmung Veroneses fand am 18.7.1573 statt.

¹³⁰ Über ihn konnten wir nicht mehr in Erfahrung bringen, als aus dem Protokoll des Prozesses zu entnehmen ist. Siehe dazu unten.

¹³¹ Capys war Novize im venezianischen Dominikanerkonvent S. Domenico in Castello, das zur observantischen Richtung gehörend in Distanz zu den SS. Giovanni e Paolo stand. (MASSIMI S.129) Capys finden wir beim Tridentinum als Theologen des Bischofs Bartholomäus de Martyribus, dem wir hier bereits mehrfach begegnet sind. Ab 1564 ist Capys am Papsthof an der Erarbeitung eines Katechismus in einer Kommission beteiligt, die von Kardinal Seripando geleitet wird (Catechismo 1918, introduzione). Letzterer gehört zum Reformflügel des Tridentinum (CASSESE, MICHELE: Seripando, Troiano. Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 92, 2018). Im Juli 1577 lässt sich Torquato Tasso von Capys, der damals Inquisitor in Ferrara ist, auf seine Glaubensstreue prüfen und wird von ihm absolviert, obwohl in Rom seit 1573 eine äußerst strenge Zensur der Literatur herrscht, die Tasso schon seit 1570 im Visier hat (FRAGNITO 2011, S.239 ff.). Ebenfalls 1577 schreibt Capys für den in Ferrara lebenden, bedeutenden jüdischen Intellektuellen Rossi, der sich in ökonomischen Schwierigkeiten befindet, eine sehr positive Empfehlung, obwohl Juden damals vielerorts verfolgt werden, z.B. auch im Kirchenstaat (PERANI, MAURO: Azaria ben Mosè de' Rossi. In: Dizionario Biografico degli Italiani, Vol. 88, 2017). Als Inquisitor von Bologna ging Capys sehr scharf gegen Häretiker vor. (MASSIMI S.129 Anm.55) - Unsere spärlichen und widersprüchlichen Informationen zu Capys reichen nicht aus, um ihn als den „Denunzianten“ unseres Bildes zu identifizieren. Selbstverständlich gehört er zum engsten Kreis der Verdächtigen.

¹³² In jedem Fall kritisierte das Bild in aller Schärfe das Vorgehen der Ordensoberen gegen den Konvent. War Ridolfis "Stifter" wirklich Camillo Spera, so war der Protest an Heftigkeit kaum zu

Konvents - vielleicht in Absprache mit Capys - das Bild als Angriff auf die Kirche insgesamt wahrnahmen, den abzuwehren sie sich verpflichtet fühlten. Schließlich hatte nach dem Konzil das Narrativ des „Schlechten Hirten“ zu verstummen. Die vatikanische Zensurbehörde¹³³ erklärte 1572 Kritik an kirchlichen Personen und Institutionen in Textform schlechthin für häretisch.¹³⁴ Ob das Bild nun als Angriff auf Capys persönlich oder auf die Kirche insgesamt gesehen wurde, machte jetzt keinen Unterschied mehr. Aus der Perspektive der „radikalen Wende der Kulturpolitik“, die der Vatikan ab ca. 1570 vollzog,¹³⁵ waren beide Inhalte gleichermaßen zum Schweigen zu bringen.

Der Inquisitor, der offenbar ein regelrechtes Verfahren gegen eine Institution der Kirche vermeiden wollte, unterbreitete dem Prior der SS. Giovanni e Paolo den Vorschlag, eine Magdalena zu Füßen Christi in das Bild einzufügen, was den inkriminierten Inhalt mit einem Schlage ausgelöscht hätte. Als sich Veronese - wohl kaum ohne Rückendeckung der Leitung des Konvents - weigerte, sah sich Schellino veranlasst, die „Entschärfung“ des CML mit Hilfe eines Inquisitionsverfahrens durchzusetzen.

Die Serenissima hatte bis dahin den Konvent bei allen Konflikten mit Ordensleitung und Vatikan entschieden unterstützt. Auf diesen bewährten Schutz verließen sich die fratres der SS. Giovanni e Paolo bei der Konzeption ihres neuen Refektoriumsbildes - und damals wohl durchaus zu Recht. Kurz nach der Enthüllung des Werkes entstand jedoch eine Situation, in der sich die Republik gezwungen sah, die Interessen des

überbieten. Bei seinen Besuchen in SS. Giovanni e Paolo schaute der vom Konvent zum Vikar gewählte, am Tisch Christi speisende Spera von der Leinwand herab auf den unten am Tisch der fratres sitzenden, amtierenden Vikar herunter!

¹³³ Congregazione dell'Indice dei libri proibiti, gegründet am 5.3.1571, feierliche Bestätigung erst 13.9.1572. Vorbereitungen ab 1570. Bis zur Schaffung dieser Kongregation lag die Aufgabe, den Index der verbotenen Bücher zu erstellen, beim Santo Ufficio, der Inquisition. (DENZLER 1964, S.76)

¹³⁴ FRAGNITO 2011, S.240 - Die Vorschrift der Congregazione dell'Indice dei libri proibiti lautet: *«...Per niun modo si parli in male o scandalo de' preti, frati, abbatì, abbadesse, monaci, monache, piovani, provosti, vescovi, o altre cose sacre, ma si mutino l'i nomi; o si faccia per altro modo che parrà meglio»* (hier zit. n. Wikipedia.it, Artikel „censura“) - Die Vorschrift galt für die durch die Inquisitoren durchzuführende Korrektur von nicht auf dem Index stehenden Büchern vor der Erteilung des „Imprimatur“. Dass die Regel vom Inquisitor als nur bei Texten, aber nicht bei Bildern geltend angesehen wurde, ist schwer vorstellbar.

¹³⁵ 1573 trat eine starke Wende in der Kulturpolitik des Vatikan ein. Aurelio Schellinos Nachfolger wurde z.B. von der vatikanischen Zensur scharf gerügt, weil er in einer Geschichte Venedigs Begriffe wie „unsterbliche Götter“, „Gott geweihte Jungfrauen, d. h. Vestalinnen“ nicht aus dem Text gestrichen hatte. (FRAGNITO 2011, S.238) Schellino scheint jedoch nicht der Mann gewesen zu sein, der im vorsehenden Gehorsam oder aus Furcht vor seinen Vorgesetzten handelte. Siehe dazu unten. - Die Wende hat sich spätestens seit 1571 abgezeichnet, wie man aus der Besetzung der Kommission entnehmen kann. (DENZLER 1964, S.76 F.) Schellino, dessen Hauptaufgabe die Zensur und Korrektur der venezianischen Buchproduktion war, muss früh von dem Umbruch erfahren haben, der seine Arbeit direkt betraf.

Konvents nicht mehr ganz so unnachgiebig gegenüber dem Vatikan zu vertreten wie zuvor. Venedig, das vom Handel mit dem Osten lebte, scherte am 15.3.1573 aus der Heiligen Liga aus, indem es einen Separatfrieden mit dem Sultan schloss. Er wurde zunächst geheim gehalten, weil man den Bannstrahl des Heiligen Stuhls fürchtete, der hoffte, die Christenheit nach dem Sieg von Lepanto vereint zum Kampf gegen die Ungläubigen führen zu können. Als der venezianische Gesandte den Papst schließlich, just zur Zeit der Enthüllung des CML, über den Friedensschluss mit der Hohen Pforte informierte, reagierte dieser in der Tat mit unverhohlener Wut.¹³⁶ Nach kurzer Bedenkzeit hielt es der Vatikan dann jedoch für klüger, die Serenissima durch Entgegenkommen für ein neues Bündnis gegen die Türken zu gewinnen. Der bisherige, eher unnachgiebige Gesandte Roms wurde abgelöst durch einen neuen Nuntius, dem ausdrücklich aufgetragen war, sich der Republik gegenüber entgegenkommend zu zeigen.

In diese Zeit, in der Vatikan *und* Serenissima an Entspannung interessiert waren, fällt das berühmte Verfahren gegen Veronese, in dem der Maler stellvertretend für den Auftraggeber seines Bildes vor die Schranken der Inquisition gerufen wurde. Der neue Nuntius nahm in der Verhandlung gegen Veronese zum ersten Mal aktiv an einem venezianischen Gremium teil. Als erste Amtshandlung einen heftigen Streit mit dem Konvent der SS. Giovanni e Paolo und der ihn schützenden Serenissima wegen eines Refektoriumsbildes auszulösen, hätte seinem Auftrag entschieden widersprochen. Umgekehrt war angesichts der befürchteten Strafmaßnahmen des Vatikan auch die Republik bereit zu begrenzten Konzessionen an den Vatikan. Ihr erstes Entgegenkommen bestand schon darin, dass sie der Eröffnung des Verfahrens gegen Veronese zustimmte.¹³⁷ Im Gegenzug konnte sie „Samthandschuhe“ gegenüber dem Künstler und dem Konvent, dem eigentlichen Angeklagten, erwarten.

¹³⁶ Der Gesandte Venedigs wurde beinahe exkommuniziert, als er dem Papst über den Separatfrieden berichtete. *Le relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato durante il secolo decimosesto*. Edite dal Cav. Eugenio Albèri, Vol. X. (Serie II - Tomo IV), Firenze 1857.

¹³⁷ Nur bei Häresie, nicht einmal bei Hexerei, die etwa im benachbarten Ferrara durchaus als kirchliche Angelegenheit angesehen wurde, ließ die Republik die Beteiligung kirchlicher Richter an Prozessen zu. FEHL u. PERRY 1992, S.248 f. Der Inquisitor musste also Veronese von Anfang an Häresie vorwerfen. Diesen Vorwurf als solchen anzuerkennen, war bereits ein Entgegenkommen an die päpstliche Seite.

IV. Veronese vor der Inquisition

1. Die Strategie Veroneses

Am 18.7.1573, drei Monate nach dem 20.4.1573, dem Datum auf den beiden Balustradenpfeilern im Vordergrund des CML, steht Veronese vor der venezianischen Inquisition. Die Verhandlung führt der vom Papst - nach Genehmigung durch die Serenissima - bestellte Inquisitor, ein observantischer Dominikaner mit offenbar eigenem Kopf, dessen Verhältnis zum Ordensgeneral nicht frei von Spannungen ist.¹³⁸ Dem Gremium gehören außerdem an der päpstliche Nuntius¹³⁹ und der Patriarch (Erzbischof) von Venedig,¹⁴⁰ ferner die drei von der Republik bestellten savi di eresia ("Staatssekretäre" für Häresie), von denen meist nur zwei anwesend sind. Da in aller Regel auch der Patriarch die Interessen der Serenissima vertritt, bindet die Konstruktion der römischen Kirche stark die Hände, zumal die Eröffnung eines Verfahrens von vornherein durch die Republik abgelehnt werden kann. Das schließt nicht aus, dass das Gericht mitunter äußerst hart gegen "Häretiker" vorgeht, wenn die Serenissima es für opportun hält.¹⁴¹ Veronese allerdings kann sich sicher sein, dass ihm keine persönliche Gefahr droht, da die Mehrheit des Gremiums auf seiner Seite ist - und auf der Seite seines Auftraggebers.

Das wie üblich von einem Notar geführte Protokoll der Vernehmung Veroneses, das sich zufällig erhalten hat, stellt keine wörtliche Mitschrift dar, aber auch keine nachträgliche Reinfassung, wie aus Streichungen, Korrekturen und Lücken hervorgeht. Es hat offensichtlich durchaus - wenn auch durch die Brille des Notars gefärbten - Wahrheitsgehalt.

Dem Angeklagten wird im Inquisitionsprozess grundsätzlich nicht mitgeteilt, weshalb er vorgeladen worden ist und was genau ihm vorgeworfen wird.¹⁴² Auf die einleitende Frage des Inquisitors antwortend vermutet Veronese, dass er vor Gericht steht, weil er sich geweigert hat, in seinem Bild „eine Magdalena anstelle eines Hundes“ ein-

¹³⁸ GEMIN 1990, S.367 - 370. Gemin verweist darauf, dass die Verteidigung von Michelangelos Jüngstem Gericht durch den Inquisitor in diametralem Gegensatz zur Position seines Ordensgenerals stand. Ähnlich GRASMAN 2009, S.127, Anm. 3.

¹³⁹ Der Nuntius hatte seit dem Tridentinum nicht nur die Aufgabe eines heutigen Diplomaten. Ihm war zusätzlich ausdrücklich aufgetragen, für die Durchsetzung der tridentinischen Reformen zu sorgen (WALZ 1960, S.370), also z.B. auch für die Durchsetzung der observantischen Reform gegenüber dem Konvent der SS. Giovanni e Paolo.

¹⁴⁰ Laut FOGOLARI 1935, S.365, dem GRASMAN 2009, S.128 folgt, teilen sich Nuntius und Patriarch in den Vorsitz, während der Inquisitor die Befragung leitet. - Nach venezianischer - vom Papst bestrittener - Auffassung hatte der Patriarch höheren Rang als der Nuntius. (COZZI 1984, S.33)

¹⁴¹ Insbesondere dann, wenn sie den sozialen Frieden bedroht sieht. Dies - wie alles folgende - nach MASSIMI 2011, S.139-157, wobei ihr die Argumentation nicht immer vollständig folgt. Eine präzise Transkription des Protokolls bei MASSIMI 2011, S.179-181

¹⁴² PULLAN, BRIAN 1983 laut GOULD 1967, S.88, Anm.9 -- Laut FOGOLARI 1935, S.18, war allerdings die einleitende Frage: „Weshalb glaubt Ihr, hat man Euch vorgeladen?“ Standard bei allen venezianischen Prozessen, auch bei Zivilprozessen.

zufügen. Er kennt also die Forderung des Inquisitors, sein Bild in ein „Gastmahl bei Simon, dem Pharisäer“ zu verwandeln. Er weiß, dass eine Themenänderung erwünscht ist, die dem Bild die gegen die „Schlechten Hirten“ gerichtete Spitze nimmt.¹⁴³ Dem entspricht sein Angebot. Er erklärt sein Gastmahl beim Pharisäer - ohne jegliche Änderung der malerischen Oberfläche - zu einem "Letzten Abendmahl". Unter dieser Prämisse deutet er alle Details des Bildes um, was dadurch erleichtert wird, dass die Verhandlung in einer Kapelle bei San Marco und nicht vor dem Bild statt findet. Ergänzend nutzt er zwei nahe liegende Strategien. Erstens "stellt er sich dumm"; er versteht häufig nicht, worauf die an ihn gerichteten Fragen abzielen, und er ist exorbitant vergesslich, wie er gleich einleitend demonstriert, indem er sich nicht an den Namen des Priors der SS. Giovanni e Paolo erinnern kann, der ihm wenig vorher die Forderung des Inquisitors übermittelt hat, die Magdalena einzufügen. Zweitens spielt er den puren Künstler, der seine Bilder entsprechend den in der „Kunstszene“ geltenden Konventionen malt, ohne über die Inhalte nachzudenken, die damit transportiert werden.¹⁴⁴ Hinter allen Antworten Veroneses stehen drei Maximen: Umdeuten, den Naiven spielen, von den Erwartungen der Richter an Kunst und Künstler ausgehen.

2. Das „Letzte Abendmahl“ als Camouflage

Nach dem Thema seines Bildes gefragt antwortet Veronese: „Dies ist ein Bild des Letzten Abendmahls, das Christus mit seinen Aposteln im Haus des Simon einnahm.“ Wie nebenbei bereitet er damit gleich zu Beginn seiner Vernehmung die Umschiffung der wohl größten „Klippe“ seines angeblichen „Letzten Abendmahls“ vor, die Umdeutung der Gestalt im roten, hermelinbesetzten Mantel, die bisher noch in keiner Ultima Cena erschienen ist. Im Hause des Simon, eines Christus-Freundes, findet also das Gastmahl statt. Kein Wort davon, dass im Neuen Testament derjenige, der den Abendmahlsraum zur Verfügung stellt, eindeutig ein Unbekannter ist. Der Inquisitor hätte antworten können, dass es in der Bibel ein Letztes Abendmahl im Hause des Simon nicht gibt. Aber wie fast immer kommentiert er nicht. Er fragt kurz nach Standort, Technik und Größe des Werkes, um dann auf dessen Inhalt zurück zu kommen, indem er den Maler auffordert, die Anzahl der "Diener" - der „ministri“ -

¹⁴³ Bis zu MASSIMI 2004 und 2005 nahm man meist an, die Themenänderung sei zur Korrektur eines allzu säkular geratenen Abendmahls verlangt worden. Wie oben ausführlich referiert, spricht jedoch alles gegen die Abendmahlsthese - auch die Bemerkungen des Inquisitors zu Veroneses Aussagen im Prozess, die im Folgenden analysiert werden..

¹⁴⁴ Veronese benutzt bei seinen Antworten unterschiedliche Anreden. Mit "Signor" spricht er vermutlich den Inquisitor an. "Vostre Signorie Illustrissime" nennt er das Inquisitions-gremium insgesamt, weshalb mit "Signor Illustrissimo" der Inquisitor als Verhandlungsführer gemeint sein könnte. Mit dem nur einmal auftauchenden "Monsignor" könnte Veronese den päpstlichen Nuntius oder den Patriarchen bezeichnen. Da die weitaus meisten Fragen offensichtlich von der mit "Signor" angesprochenen Person, d.h. dem Inquisitor stammen, werden ihm hier die Fragen zugeschrieben, um nicht ständig wiederholen zu müssen, dass auch andere Mitglieder des Gremiums fragen konnten.

beim Mahl¹⁴⁵ und die Tätigkeit eines jeden zu nennen. Obwohl die Frage sich auf die dienstbaren Geister bezieht und nicht auf den Hausherrn, nutzt Veronese die Gelegenheit, um den angeblichen „Simon“ an die Abendmahlsszene heran zu rücken. Er bezeichnet ihn als „patron dell'albergo“, womit im zeitgenössischen Italienisch der „dominus domus“ der Vulgata bezeichnet wird, der als Wirt¹⁴⁶ eine „dienende“ Rolle spielt.¹⁴⁷ Diese nutzt Veronese, um ihn mit größter Selbstverständlichkeit den Dienern zuzurechnen, nach denen der Inquisitor gerade gefragt hat. Die im Bild dargestellte Rolle des angeblichen „Simon“ als „Herr“ wird herunter gespielt. Er ist ein Freund Christi¹⁴⁸ und darf deshalb in seiner Nähe sitzen wie bei einem Gastmahl des Simon - auch wenn bei einer UC der Wirt sonst niemals mit am Tisch sitzt.¹⁴⁹ Als „Simon“

¹⁴⁵ Der Inquisitor bezeichnet die Diener als „ministri“, was im Verständnis von Veroneses Zeitgenossen Diener in einer untergeordneten Position (lateinisch servi) meint (ALUNNO 1570, Lib. II, S. 53, Rand-Nr. 420, und GALESINI 1659, S.420; VASARI 1568 benutzt das Wort häufig, nie bezeichnet es einen Herrn). Metaphorisch können allerdings auch Personen höheren Ranges als „ministri“ bezeichnet werden, so z.B. Bischöfe bei BRUCIOLI 1542, S.171 und BARTHOLOMÄUS A MARTYRIBUS 1566, S.106, um zu betonen, dass sie Christus und den Menschen zu „dienen“ haben. ALUNNO ebd. verweist auf eine Boccaccio-Stelle, an der ministra gleichbedeutend mit governatrice sei; allerdings bezeichnet Boccaccio 1. VI, 2, 6 nur ironisch und zweideutig „natura e fortuna“ als „ministri del mondo“; ansonsten haben auch bei ihm „ministri“ stets eine dienende Funktion.

¹⁴⁶ Als derjenige, der ebenso den Raum wie das Mahl zur Verfügung stellt, wobei er persönlich mit hilft, wird er jedenfalls in der zeitgenössischen Malerei angesehen.

¹⁴⁷ Dem Bibeltext entsprechend wird auch in Pietro Aretinos Vita Christi der Wirt der Herberge, in der Christus das Paschafest feiert, „Padron dell'albergo“ genannt (ARETINO 1540, S.66 verso, 1565 3. Buch, S.77); er ist ein einfacher Mann, der Angst davor hat, dass ihn die Juden für die Aufnahme Christi bestrafen könnten. „Albergo“ bedeutet im zeitgenössischen Italienisch „Herberge“ (bzw. „hospitium“ oder „diversorium“ in Latein - GALESINI 1659, S.46), kann aber wie im Deutschen metaphorisch auch weitere Bedeutungen annehmen (TRECCANI, lemma „albergo“). In der Vulgata wird das Gebäude des Letzten Abendmahls als domus bezeichnet (Mk 14,14 und Lk 12,11). Das italienische Synonym wäre „casa“ (GALESINI 1659, S.226). Veronese wählt jedoch den Ausdruck „albergo“ (entspr. „diversorium“ in Lk 12,11 - siehe GALESINI 1659, S.46) - vermutlich um den Luxus des gemalten Raumes herunterzuspielen.

¹⁴⁸ Indem Veronese den reich gekleideten Gast im Vordergrund als „Simon“ bezeichnet, macht er ihn zu einer im Umkreis Christi vertrauten, positiv konnotierten Gestalt. Der Pharisäer Simon hat - nach damaliger Interpretation der Evangelien - Christus zu einem Gastmahl in seinem Haus eingeladen, bei dem eben jene Magdalena Jesus gesalbt hat, deren Einfügung ins CML der Inquisitor von Veronese verlangt. Der Künstler hat diese Szene schon mehrfach dargestellt. In seinem um 1560 entstandenen, heute in der Galleria Sabaudia in Turin hängenden Gemälde erscheint Simon in Hermelinmantel und Kappe in vornehmer Haltung in unmittelbarer Nähe Christi, von dem er sich selbstverständlich nicht abwendet. - Simon wurde laut Hieronymus durch Christus von der Lepra geheilt, spricht von Sünden gereinigt. (zit. n. Abt Suger in: Patrologiae cursus completus. Series Latina. J. P. Migne (ed.), Paris 1854, tom. 186, cap. 137, Sp.438) Laut Legenda Aurea wird er nach Christi Auferstehung von den Aposteln zum Bischof von Le Mans ernannt, „berühmt wegen seiner vielen Tugenden“, und avanciert zum Heiligen Julianus. (Legenda Aurea. Cap XXX De sancto Juliano).

¹⁴⁹ CERVIO 1593 (Erweiterung durch Fusoritto), S.113) geht selbstverständlich davon aus, dass der Wirt (hoste) steht; es gehört sich nicht für ihn, kumpelhaft so nah an den Tisch zu

kommt die Gestalt dem Inquisitor entgegen, der bei seiner Forderung, die „Magdalena anstelle eines Hundes“ einzufügen, die Verwandlung des Hausherrn in „Simon“ vorausgesetzt hat. Er ist „mächtig und reich, wie mir gesagt wurde“ - Rechtfertigung für die überaus aufwändige Kleidung des Gastgebers und das luxuriöse Ambiente mit seinen zahlreichen Dienern; zugleich ein Hinweis darauf, dass der Maler den Forderungen der Kirche entsprechend die Bibel nicht selber liest,¹⁵⁰ deshalb den seinem Bild zugrunde liegenden Bibeltext nicht genau kennt und Bibelstellen durcheinander bringen kann.

Kaum dass Veronese auf das Verlangen des Inquisitors, alle Diener der „cena del signor“ aufzuzählen, betont beiläufig und „im Vorübergehen“ als ersten den „patron del'albergo Simon“ genannt hat, als gehöre er ohne jeden Zweifel zu den Dienern, nennt er im gleichen Atemzug einen „echten“ Diener, den scalco. Dessen drängende, auf Christus und seine Symbole zeigende, den Gang des Festmahls organisierende Geste deutet er ins Gegenteil um: „Er ist zu seinem Vergnügen gekommen, um zu sehen, wie die Dinge laufen.“¹⁵¹ Weiter kommt Veronese nicht mit der Aufzählung der Diener, denn die übrigen hat er vergessen - "weil es so viele sind".¹⁵² "Vergessen" hat er vor allem den zweitwichtigsten ministro an der Tafel, den Tranchierer (trinciante). Dessen Anwesenheit beim Letzten Abendmahl - etwa, um das Lamm „in aria“ zu zerlegen? - wäre auch allzu schwer zu erklären gewesen.

Der Inquisitor gibt jetzt den Versuch auf, den Maler über die Frage nach den Dienern zum Sprechen zu bringen und wechselt das Thema. Veronese soll alle Gastmahle zu Ehren Christi - alle „Herrenmahle“ (cene del signore) - nennen, die seine Werkstatt hervorgebracht hat. Veronese zählt sie auf - ausnahmslos für Refektorien in oder im Umkreis von Venedig gemalt: Vier „Gastmahle im Hause des Simon“ und die „Hochzeit zu Kana“, die ihn berühmt gemacht hat, die allerdings vom Inquisitor nicht als „Herrenmahl“ akzeptiert wird¹⁵³. Am Ende vergisst der Maler auch hier nicht, die Schwäche seines Gedächtnisses zu erwähnen.¹⁵⁴

kommen, dass er die Hände auf die Tafel stützen kann. In Darstellungen der Ultima Cena (im Folgenden „UC“) sitzt der Wirt nie neben seinen Gästen. In den seltenen Fällen, in denen er überhaupt erscheint, steht er, wie z.B. bei Taddeo Zuccari, Rom S.M Consolazione, Cappella Mattei, 1553; oder später in Veroneses UC, heute in der Brera, ca. 1580.

¹⁵⁰ Nach der Öffnung der vatikanischen Archive im Jahre 1998 haben die Untersuchungen zu diesem Thema gezeigt, dass die Inquisition sich seit ca. 1550 sehr erfolgreich bemüht hat, die Lektüre biblischer Texte durch nicht des Latein kundige Laien zu unterbinden. FRAGNITO 2010, 39 ff.

¹⁵¹ Vermutlich will Veronese mit seiner Bemerkung jeden Hinweis darauf vermeiden, dass der scalco als dispensator bonus eine wichtige Rolle im "eigentlichen" Bildthema spielt.

¹⁵² Aus dieser Bemerkung geht hervor, dass Veronese sehr wohl weiß, dass mit ministri die vielen Diener rings um das Mahl gemeint sind.

¹⁵³ Die Hochzeit von Kana sei nicht „cena del Signore“ sagt Schellino - wohl weil Christus hier dem biblischen Bericht nach nicht Ehrengast ist, wie die Forschung allgemein annimmt.

¹⁵⁴ Soweit wir wissen, ist Veroneses Aufzählung vollständig. Ganz so schlecht ist sein Gedächtnis offensichtlich doch nicht.



Nach diesem Exkurs¹⁵⁵ kehrt der Inquisitor zu seiner Frage nach den Dienern zurück, die er jetzt allerdings anders formuliert. „Was bedeutet die Malerei des aus der Nase Blutenden?“¹⁵⁶ „Was bedeuten die nach deutscher Art Bewaffneten mit der Hellebarde in der Hand?“ „Warum habt ihr den als Narr Gekleideten mit dem Papegei in der Hand auf die Leinwand gesetzt?“¹⁵⁷ Veronese antwortet jedes Mal, als verstünde er nicht, dass die Fragen auf zu einer cena del Signor nicht passende Details seines Bildes oder verborgene Signifikate zielen und schildert trocken, was jeder Zeitgenosse für selbstverständlich hält: Dass jemand von der Tafel weg geschickt wird, weil er aus der Nase blutet; dass Wachleute und Unterhalter anwesend sind wie bei jedem aufwändigen Bankett in einem rei-

chen Hause.¹⁵⁸ Dass diese Gestalten im Bild erscheinen, hat keinerlei tiefere Bedeutung, ist vielmehr ausschließlich malerischen Gründen verschuldet. Es war noch Platz auf der Leinwand und als Maler war er verpflichtet, das Bild so prächtig wie möglich zu gestalten.

Der Inquisitor lässt durchblicken, dass ihn Veroneses Antworten nicht davon überzeugt haben, das inkriminierte Bild sei eine UC, indem er - trotz Veroneses einleitender Behauptung, da sei die Zwölferschar versammelt - noch einmal nachfragt: „Wer sind die, die am Tisch des Herrn sitzen?“ Nachdem Veronese

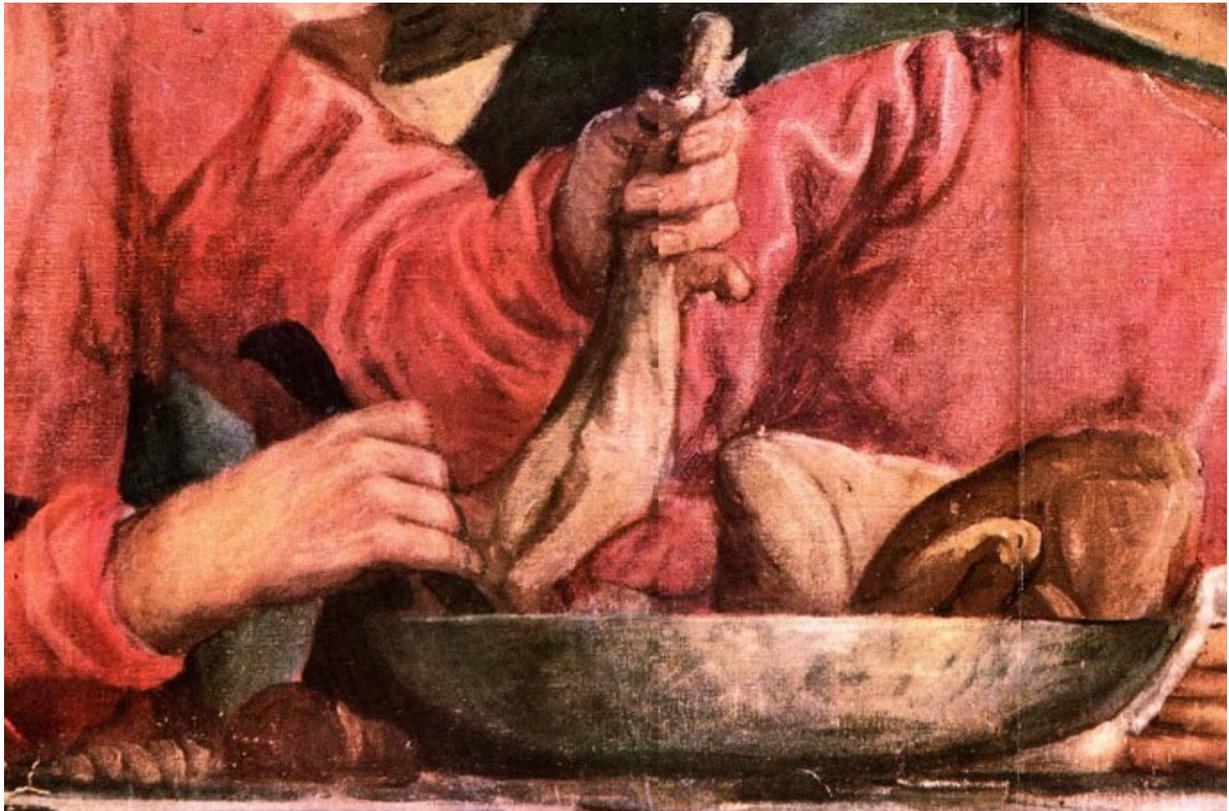
¹⁵⁵ Indem er Veronese dazu brachte, seine vielen „Gastmahle bei Simon“ aufzuzählen, wollte der Inquisitor seine Zuhörer vielleicht an die von ihm favorisierte Verwandlung des CML in ein „Gastmahl bei Simon, dem Pharisäer“ erinnern.

¹⁵⁶ Das Blut auf der Serviette ist heute kaum mehr zu erkennen.

¹⁵⁷ Alle hier vom Inquisitor genannten Gestalten bereiten die Anklage des Inquisitors vor, das Bild spiele den Protestanten in die Hände.

¹⁵⁸ Siehe dazu oben Kap.III.3

zum zweiten Mal erklärt hat, das seien die zwölf Apostel, sind diese an der Reihe. „Was tut der Heilige Petrus?“ „Er zerlegt das Lamm, um es [sc. die Fleischstücke] ans andere Ende des Tisches weiter zu geben“ - das Selbstverständlichste von der Welt, denn dort sitzen ja (angeblich) seine Apostel-Brüder. Von dem sonst beim Letzten Abendmahl oft sehr gut identifizierbaren, zur Szene gehörenden Tier, das auf Christi Opfertod voraus weist, ist allerdings wenig zu sehen. In der Schale liegen zwei Flügeltiere.¹⁵⁹ Ein ganzes Lamm hätte neben ihnen keinen Platz. Allenfalls könnte die



von Petrus gerade mit dem Messer traktierte "Lammkeule" in der gleichen Schüssel wie die beiden (sagen wir) Truthähnen serviert worden sein - falls nicht auch sie von einem Flügeltier stammt. Das ganze Lamm, das Veroneses Aussage suggeriert, ist jedenfalls nicht vorhanden.¹⁶⁰ Die höchst ungewöhnliche Tätigkeit des auf die Fleischkeule vor ihm konzentrierten Apostelfürsten ist offenbar das, was den Inquisitor stört. Aber dazu äußert er sich wie gewöhnlich nicht. Er fragt noch nach zwei weiteren Gästen, die er - ausdrücklich? - nicht als Apostel bezeichnet, obwohl sie zu Veroneses Zwölferschar gehören: „Was tut derjenige neben Petrus?“ „Er hält einen“ - im Bild allerdings unsichtbaren - „Teller, um vom Heiligen Petrus entgegen zu nehmen, was dieser ihm geben wird.“ „Und was macht der andere daneben?“ „Er hat

¹⁵⁹ Zumindest am Hof Pius V. wird das Geflügel ohne Hals serviert, wie daraus hervorgeht, dass der Koch des Papstes - Bartolomeo Scappi - laut Vertrag die Geflügelhäuse erhält. (Firpo, L. (Ed.) *Gastronomia del Rinascimento*. Torino 1974, S.25)

¹⁶⁰ Wie ein "echtes" Lamm in der Schüssel aussieht, hat Veronese gerade ein Jahr zuvor in seinem Refektoriumsbild für den Monte Berico gezeigt. Zum Flügeltier in der Schüssel vergleiche GIEGER, MATTIA, *Il Trinciante*, Padova 1621, Abb. 1.

eine Gabel, mit der er seine Zähne reinigt.“¹⁶¹ Veroneses Antworten sind wie zuvor schlichte Schilderungen dessen, was - angeblich - zu sehen ist, als sei es das Selbstverständlichste von der Welt. Auf alle Fragen antwortet Veronese naiv und treuherzig - in Wahrheit jedoch überlegt, wie z.B. bei der Umwidmung des "Truthahns" in ein Lamm, bei der Uminterpretation der Geste des scalco in ihr Gegenteil, beim "Vergessen" des trinciante oder bei der Verwandlung des Pharisäers, der aus einem Feind zum Freund Christi wird.

Immer dann, wenn ihm Naivität und Schilderung des ohnehin Sichtbaren nicht weiter helfen, antwortet Veronese als „reiner“ Künstler. Er, der Führer einer großen, gut organisierten Werkstatt mit einer reichen Produktion von Gemälden, die oft hohen intellektuellen Anspruch haben, tut so, als interessiere er sich nur für malerische Fragen und nichts anderes. Die Einfügung der Magdalena lehnt er aus kompositorischen Gründen ab: "Sie würde nicht gut da liegen."¹⁶² Die geforderte Änderung sei gegen seine Künftlerlehre und die Ehre des Bildes. Kein Wort davon, dass die Büsserin dem Bild einen vollkommen anderen Inhalt geben würde. "Wenn noch Platz auf der Leinwand ist, schmücke ich sie mit erfundenen Figuren" - „l'adorno di figure secondo le inventioni"¹⁶³ oder "per ornamento, wie es üblich ist" und wie es ihm „die Großen“ seines Faches - „i miei maggiori“ - vorgeschrieben haben.¹⁶⁴ Damit erinnert er das Richterkollegium an allgemein unter Kennern und Künstlern geteilte Kategorien der Kunstkritik,¹⁶⁵ die sich im Deutschen nur unzureichend mit "Erfindungsreichtum und Pracht" wiedergeben lassen¹⁶⁶. Mit der wiederholten Bemerkung "so macht man das eben", bezieht er sich auf die Erwartungshaltung seiner Zuhörer, die von einem Künstler keine rationalen Begründungen erwarten, sondern die Beachtung der ungeschriebenen Regeln seines Metiers, unter denen invenzione - Erfindung - aktuell an oberster Stelle steht. Veronese verhält sich wie jeder gute Lügner: Er webt seine Lügen, Halbwahrheiten und Täuschungen ein in ein Geflecht von Überzeugungen, die vom Belogenen fraglos geteilt werden.

¹⁶¹ Wobei der Inquisitor diese beiden Gäste - im Gegensatz zu Veronese - nicht als Apostel bezeichnet.

¹⁶² Das Wort "zazer" des Protokolls ist die venezianische Schreibweise für toskanisch "giacere" - liegen. Siehe CRIFÓ, FRANCESCO: *Sondaggi sulla Linguistica dei Diarii di Marin Sanudo*. Diss. Saarbrücken 2014, p.363

¹⁶³ Invenzione wird seit ca. 1550 gerade in der venezianischen Kunstliteratur zur Kernaufgabe des Künstlers. Der Plural "invenzioni", den Veronese verwendet, bezieht sich vermutlich auf die an die Künstler gerichtete Forderung Ludovico Dolces, mehrere Varianten für die bildliche Umsetzung einer "historia" zu entwickeln. Siehe dazu PANIZON 2014, 23-28.

¹⁶⁴ Diese Aussage Veroneses wird durch zahlreiche Verträge mit Künstlern des Cinquecento bestätigt (PANIZON 2014, S. 4), auch durch Verträge Veroneses selbst, z.B. seinen Vertrag zur Hochzeit von Kana für die Benediktiner von S. Giorgio Maggiore in Venedig. (PIGNATTI/PEDROCCO 1995, Bd.2, S.556, Dok. 22) Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass die Künstler ohne Rücksprache mit dem Auftraggeber „erfanden“.

¹⁶⁵ Siehe dazu unten Kap. VIII

¹⁶⁶ Die Weite des Begriffs „ornamento“ und seine Nähe zur „invenzione“ wird bei LOMAZZO 1584, S.180 immer wieder betont. Bei ihm gehören "tutti i capricci, fantasie e gheribizzi", überhaupt alles außerhalb des nackten Kerns der Erzählung, zum "ornamento".

An die kunstästhetische Überzeugung seiner Zuhörer appelliert auch Veroneses berühmter Satz: "Wir Künstler nehmen uns Freiheiten wie die Dichter und die Verrückten." Parallelen von Bildender Kunst und Dichtung sind ein Gemeinplatz im zeitgenössischen Kunstdiskurs.¹⁶⁷ Allerdings stellt Veronese die von Künstlern und Dichtern erwartete und sogar geforderte Exzentrizität übertreibend auf eine Stufe mit der regelrechten Krankheit der "matti", der Verrückten, um dadurch den Spielraum seiner „licentia“ (der Abweichung von der ikonographischen Norm) zu erweitern. Veroneses "kunsttheoretische" Verteidigung läuft freilich ins Leere, findet jedenfalls keinen Widerhall bei dem Gremium, an das er sich wendet. Nur einmal, als Veronese die eigene *licentia* mit der noch viel größeren Freiheit vergleicht, die sich Michelangelo beim jüngsten Gericht genommen habe, reagiert der Inquisitor barsch mit Ablehnung.

3. Der Häresievorwurf

Bis hierher waren die Fragen an Veronese durchaus vorsichtig und erlaubten es ihm, scheinbar zutreffende, wenn auch in Wahrheit ausweichende Antworten zu geben. Aber jetzt, das Ende der Verhandlung in Sicht, wird der Inquisitor aggressiver. Zweifelnder als zuvor stellt er das angebliche Thema des Bildes in Frage: „Wer glaubt ihr, war *wirklich* bei dieser UC anwesend?“ „Ich glaube, dass Christus mit den zwölf Aposteln anwesend war. Aber wenn noch Platz auf der Leinwand ist, schmücke ich sie mit Figuren entsprechend den *inventioni*“, d.h. entsprechend dem Zwang zur *invenzione*, unter dem der Maler steht. Veronese nimmt damit die zum Letzten Abendmahl so schlecht passenden Figuren „auf seine Kappe“. Aber der Inquisitor nimmt ihm das nicht ab und deutet zum einzigen Mal an, wer der eigentliche Angeklagte in diesem Prozess ist: Steckt hinter all den Merkwürdigkeiten des Bildes vielleicht ein Anderer - sprich: der Konvent der SS. Giovanni e Paolo? Veronese verneint und sieht sich damit dem Vorwurf ausgesetzt, er selbst habe "ohne Sinn und Verstand" die "betrunkenen Narren, Deutschen¹⁶⁸, Zwerge und ähnliche Absonderlichkeiten" eingefügt. Zu seiner Verteidigung sucht er Zuflucht bei einem weiteren *topos* der zeitgenössischen Kunstdiskussion und -praxis (vor allem Roms und der Toscana, nicht aber Venedigs): der Unterscheidung zwischen einem inneren Bildraum

¹⁶⁷ Z.B. VARCHI 1998, 53 ff. -- Für Ludovico Dolce (*Dialogo della Pittura* 1557) und Bernardino Daniello (*Della Poetica* 1536) - beide in Venedig erschienen - ist die Parallele zwischen Poesie und Malerei von zentraler Bedeutung. Bei Daniello wird Poesie ausdrücklich als die Freiheit verstanden, sich von einer gegebenen Erzählung ausschmückend und erweiternd zu lösen. Vermutlich war die *invenzione*-Forderung 1573 längst eine von Künstlern und (gebildetem) Publikum geteilte Selbstverständlichkeit geworden. Unter dem Einfluss der Gegenreformation wird wenig später *invenzione* bei Borghini (Florenz 1584) wieder verengt auf die "wortgetreue" "Übersetzungsarbeit" des Malers oder Bildhauers. Siehe PANIZON 2014, 23 f.

¹⁶⁸ Der Inquisitor bezeichnet die Landsknechte ausschließlich als „Deutsche“, um auf deren Luteranesimo anzuspielen und darauf, dass sie es waren, die 1527 Rom und den Vatikan geplündert haben. Damit bereitet er sein Schlusswort vor, in dem er Veronese vorwirft, das Bild könne von den Protestanten für ihre Propaganda missbraucht werden.

mit der heiligen Handlung, d.h. hier dem angeblichen Letzten Abendmahl im Inneren der Loggia, und einem äußeren, profanen Raum davor, in dem sich der scalco, der trinciante, der Zwerg, die Landsknechte und andere befinden.¹⁶⁹ Wie gewöhnlich geht der Inquisitor auf Veroneses Argumente nicht ein und setzt zum eigentlichen Angriff gegen das Bild an, den er sich vielleicht bewusst bis zum Schluss aufgespart hat, um damit dem Nuntius seinen Einsatz im Kampf für die Kirche zu beweisen und die für Häresie zuständigen Vertreter der Serenissima unter Druck zu setzen.

"Wisst Ihr nicht", fragt jetzt der Inquisitor, "dass sich die Protestanten in Deutschland und an anderen von der Häresie infizierten Orten mit Bildern voller Abwegigkeit und ähnlichen Erfindungen über die Heilige katholische Kirche lustig machen,¹⁷⁰ sie kritisieren und verhöhnen, um des Lesens unkundigen und unwissenden Leuten falsche Lehren zu verkünden?"¹⁷¹ Zweifellos denkt er an antikatholische Flugblätter mit prassenden und trinkenden Klerikern, die beim Festschmaus die Almosen der Gläubigen verjubeln.¹⁷² Tatsächlich konnte man in dem von Christus abgewandten Pharisäer

¹⁶⁹ Dieses Argument ist häufig von denjenigen zitiert worden, die das CML für ein Abendmahl hielten. Es krankt allein schon daran, dass der "sakrale" Innen- und der "profane" Außenraum einander im CML stark durchdringen, ganz anders als bei den römischen oder toskanischen Beispielen, aus denen Veronese das Argument dieser räumlichen Trennung bezieht. Außerdem wird von den Manieristen, auf die Veronese anspielt, im sakralen "Inneren" die traditionelle Ikonographie streng beachtet, während sie im CML weitestgehend ignoriert würde - falls wir hier eine ultima cena vor Augen hätten.

¹⁷⁰ "diligano" im Protokoll laut Transkript MASSIMI 2012, S.180, wird hier mit "sich lustig machen über" übersetzt (dileggiare - "to mocke, to scosse, to flout, to iest at" bei FLORIO 1598, S.102, in gleicher Bedeutung bei GALESINI 1659, S.150)

¹⁷¹ An dieser Stelle kommt der Inquisitor dem eigentlichen Thema des CML sehr nahe. Er droht Veronese (und seinem Auftraggeber) mit den Argumenten, die er nutzen wird, falls keine Einigung über die Entschärfung des Bildes zustande kommen sollte. Dass diese jedoch in Sicht ist, weiß der Inquisitor. Die - wenn auch bis jetzt nur verbale - Umwandlung in eine UC ist ja bereits eine Negation der ursprünglichen Bedeutung.

¹⁷² Spottblätter auf die römische Kirche in Kupferstich und Holzschnitt wie z.B. David de Negker (tätig um 1545-1587) oder Matthias Gerung (1500-ca. 1570) zugeschrieben: Katholische Geistliche beim Festmahl im Rachen des Teufels (Inv. Nr. I,349,10a der Kunstsammlung Feste Coburg) von 1546 oder Hans Sebald Lautensack (1524-64) zugeschrieben - Papst (mit Nonne im Arm) und Kardinäle beim Festmahl im Chor des Petersdoms, 1562 (Germanisches Nationalmuseum, Inventarnummer HB24886); auf dem Fries des Chorbogens: "Evangelium Lucae am XVI. Cap.", d.h. der Papst wird mit dem reichen Prasser nach Lk 16,19 verglichen, der in der Hölle landet. Auch ohne Darstellung eines Festmahls geißelten viele Flugblätter die luxuria und avaritia der römischen Kirche.



Hans Sebald Lautensack (1524-64) zugeschrieben - Papst und Kardinäle im Chor des Petersdoms beim „Mahl des reichen Prassers“ nach Lk 16, 19-31; Martin Luther als Lazarus vor dem „Festsaal“. 1562 (Germanisches Nationalmuseum, Inventarnummer HB24886)

im roten, hermelinverbrämten Mantel leicht einen Kardinal¹⁷³ und unter der rotbraunen¹⁷⁴ Kutte des wütenden Schriftgelehrten einen Bettelordens-Prälaten erkennen. Sogar den „Ur-Papst“ persönlich konnte man an der langen Tafel ausmachen, den Heiligen Petrus, der sich allerdings weit mehr für die Fleischkeule vor

¹⁷³ Auf den kolorierten Abbildungen des Tridentinum tragen in der Regel nur die Vertreter des Vatikan dieses Rot. Siehe das Fresko von Pasquale Cati unten auf S.72, auf dem die Kardinäle über dem roten Klein ein weißes Chorhemd tragen. -- Einen roten, hermelingefütterten Mantel trägt der wie so oft als Kardinal dargestellte Hl. Hieronymus in dem Altarbild von G. B. Moroni: „Die Hl. Maria mit dem Christkind, den vier Kirchenlehrern und Johannes, dem Evangelisten“, 1551/52, Trient, S. Maria Maggiore

¹⁷⁴ Braun war die Farbe der neuesten, sozusagen „maximal-observantischen“ Bettelordensgeneration der Kapuziner; die Beimischung von Rot erhöht den Rang der Gestalt, der im Übrigen durch die Stofffülle, den separaten aufwändigen Sessel und die Parallelisierung mit dem Pharisäer hervorgehoben wird.

ihm als für Christus neben ihm interessiert. Wenn drei Symbolfiguren der Kirche auf den Ehrenplätzen eines Festmahls sitzen, bei dem es hoch hergeht, bei dem man sich eine blutige Nase holen kann¹⁷⁵, bei dem zahlreiche Diener auf- und abtragen und Narren die Teilnehmer unterhalten, bei dem Soldaten die Gäste vor hungrigen Armen schützen, bei dem die Teilnehmer Essen und Trinken weit mehr Aufmerksamkeit schenken als dem mitten unter ihnen sitzenden Herrn, gegen den sich einige sogar aggressiv verhalten, so ließ sich das durchaus als antikatholische Propaganda interpretieren: Ein Gelage am Papsthof vielleicht, bei dem Christus unbeachtet, von einigen sogar verhöhnt mit am Tisch sitzt, ein Christus, dem nur noch wenige Jünger zuhören? Als Veronese sich mit dem Verweis auf die Nuditäten Michelangelos beim Jüngsten Gericht¹⁷⁶ zu verteidigen sucht, betont der Inquisitor noch einmal mit Nachdruck, dass bei Michelangelo im Gegensatz zu Veronese die Spaßmacher, die Hunde, die Waffen und ähnliche Narreteien fehlen, und empört sich darüber, dass Veronese sein Werk überhaupt verteidigt.

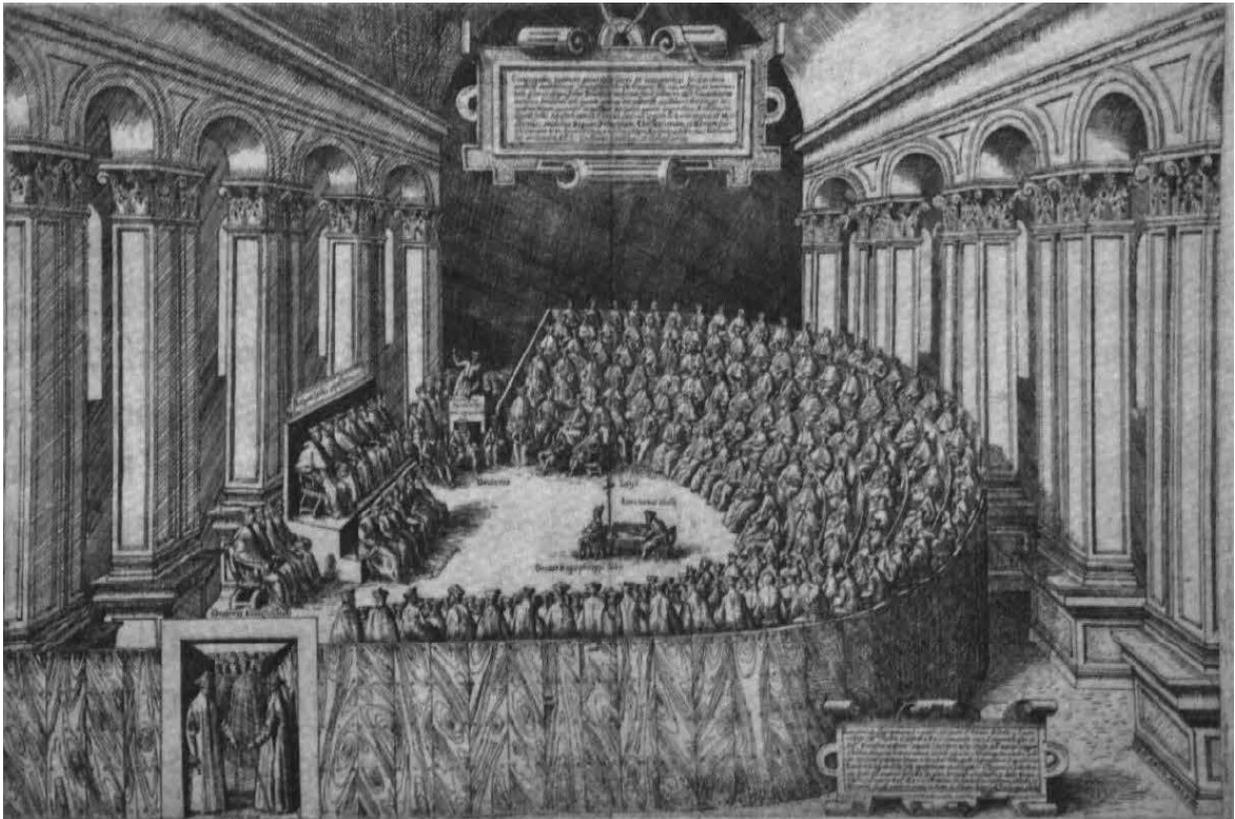
Der Inquisitor weiß, dass der Vergleich mit einem anti-katholischen Flugblatt eine maßlose Übertreibung ist angesichts des Refektoriumsbildes eines dominikanischen Konvents. Niemand würde das Bild in diesem Kontext aus der Perspektive der Lutheraner lesen. Dem Inquisitor geht es darum, Veronese und zugleich auch dem Gericht zu zeigen, wie er argumentieren wird, falls es nicht zu einer einvernehmlichen Lösung kommt, die das Bild „entschärft“. Die Anklage wird die im corpus delicti ausgesprochene Kritik an der Kirche herausstellen. Diese benennt der Inquisitor indirekt, indem er die Attribute aufzählt, die zur Charakterisierung der „Schlechten Hirten“ dienen: Narren, Hunde, Waffen. Sie gehören zu den schlechten Dienern und den schlechten Prälaten, letztere leicht erkennbar als Kardinal und Ordensmann. Sie werden in der Veroneses Bild zugrunde liegenden Perikope durch Christus selbst scharf kritisiert - und doch bekleiden sie höchste Funktionen innerhalb der Kirche.

Mit solchen Kardinälen und Ordensleuten hat das Tridentinum allerdings soeben „aufgeräumt“. Zahlreiche Bestimmungen sind gegen sie erlassen worden. Gleich, ob es sie noch gibt in den Reihen der Kirche oder nicht, so darf ihre Existenz doch keinesfalls mehr öffentlich ausgesprochen werden. Die Abwendung von Christus, welche die beiden „Prälaten“ im Vordergrund des Bildes auszeichnet, der kircheninterne Streit, der die Folge ihres Verhaltens war, hat jetzt als beigelegt zu gelten. Die Veroneses Bild inhärente Behauptung, es gebe sie noch immer, die „Schlechten Prälaten“, spielt den Protestanten in die Hände und ist damit so kirchenfeindlich wie die Lutheraner, die in ihrer Druckgraphik das Tridentinum als dissonantes Chaos einander feindlicher Konziliaren zeichnen, während es in den katholischen Darstellungen ein wohlklingen-

¹⁷⁵Wenn man das Festmahl als wildes Gelage verstand, wurde der aus der Nase blutende Diener zu einer Gestalt, die flieht - voller Ärger über das Geschehen am Tisch. Der Diener könnte sich am Tisch sogar fast den Tod geholt haben, wenn man Nasenbluten als Symptom einer Pesterkrankung sieht wie Boccaccio in der Einleitung zum Decameron.

¹⁷⁶ Das Argument ist in Venedig nur allzu bekannt. Brief Pietro Aretinos an Michelangelo vom Nov. 1545 - LUDOVICO DOLCE 1557, GILIO 1564).

der, harmonischer Chor von Prälaten bis hinauf zu Papst und Kaiser ist.¹⁷⁷ Die beiden folgenden Abbildungen mögen das illustrieren. Sie zeichnen ein Bild des Konzils, das in fast identischen Kopien tausendfach verbreitet wurde, und belegen auf der Ebene der Bildpropaganda, wie sehr der Kirche nach 1563 am Narrativ der *concordia*¹⁷⁸ der Prälaten gelegen war - ganz im Gegensatz zu der im CML betonten innerkirchlichen Dissonanz zwischen dem „Kardinal“ auf der einen und den Aposteln - den angeblichen ersten Kardinälen - auf der anderen Seite.¹⁷⁹



Anonymer Autor: Tagung des Konzils von Trient, Kupferstich 1563¹⁸⁰

¹⁷⁷ Diese Gegenüberstellung stammt von WASSILOWSKY 2016, S.139 ff., dort auch die entspr. Abbildungen. Die katholische, oben reproduzierte, den Konsens aller Glieder der Kirche propagierende Darstellung des Konzils stammt schon von 1563 und hatte enormen Erfolg in der katholischen Welt. Als Beispiel möge ihre Übernahme im Fresko der Cappella del Santissimo in S. Maria in Trastevere in Rom dienen (siehe die Reproduktion auf der nächsten Seite).

¹⁷⁸ In der Bulle „Deus et Pater“ von 1564, mit der der Papst die tridentinischen Dekrete bestätigte und zugleich ihre Interpretation wie ihre Erfüllung allein der päpstlichen (d.h. nicht konziliaren) Autorität unterstellte, wird gleich im ersten Satz an die bisherige Zwietracht der Kirche erinnert. Das Konzil sei einberufen worden zur Wiederherstellung der Sitten, der kirchlichen Disziplin und der *pax* und *concordia* der Christen.

¹⁷⁹ Siehe oben S.58 dazu, dass ab 1572 Kritik an Prälaten in gedruckter Form schlechthin als häretisch galt. Schellino war als Inquisitor insbesondere auch zuständig für die Zensur aller Veröffentlichungen in Textform.

¹⁸⁰ Die Darstellung zielt vor allem auf die Einheit der Kirche. Im großen Halbrund sitzen alle Prälaten gemeinsam und gleich auf ihren Bänken. Die Kardinäle gegenüber, die den Papst



Pasquale Cati da Jesi: Das Konzil von Trient. Fresko von 1588, Rom, S. Maria in Trastevere.¹⁸¹

vertreten, sitzen auf niedrigerem Niveau als die einmütige Gemeinschaft.

¹⁸¹ Cati nutzt den damals bereits hundertfach kopierten Kupferstich von 1563. Deutlicher als der anonyme Stecher betont er als primäres Ziel des Konzils den Kampf gegen die Häresie: So eben wird sie im Bildvordergrund von der Allegorie des Papsttums zur Strecke gebracht. Ihr stehen alle Tugenden bei, darunter auch die Kardinaltugend der „iustitia“ mit den fasces und dem Hinrichtungsbeil zur Vollstreckung der Inquisitions-Urteile gegen die Ketzler. Die Prälaten im Halbrund, die in Wirklichkeit je nach ihrer Position, insbesondere je nach dem Orden, dem sie angehören, farblich deutlich unterschiedene Kleidung tragen, demonstrieren mit ihrem einheitlichen Grau-Schwarz die gleiche concordia wie im Stich von 1563, den Farbmöglichkeiten des Freskos zum Trotz. - Während im Stich der Papst allenfalls indirekt durch die ihn vertretenden Kardinäle anwesend ist, stärkt Cati im Sinne der päpstlichen nachtridentinischen Politik die Rolle des Kirchenoberhauptes beim Konzil, indem er hinter den sechs Kardinälen das Papstwappen Pius IV. einfügt, des Papstes während der Endphase des Tridentinum. Dem gleichen

4. Das Urteil

Veronese versteht, dass er gegen den vom Inquisitor erhobenen Vorwurf der Kritik an der Kirche, den impliziten Häresievorwurf, machtlos ist - und gibt auf. Ich habe "geglaubt, es gut zu machen", sagt er. Ich habe "keine Unruhe stiften wollen, zumal die Narrheiten außerhalb des Ortes stattfinden, an dem der Herr sich befindet", sucht er sich abschließend noch einmal mit dem bereits abgelehnten Argument zu entschuldigen. Der heldenhafte Verteidiger der Freiheit der Kunst im Sinne von "Hier stehe ich, ich kann nicht anders" ist er nicht.

Anschließend wird - vermutlich durch den Inquisitor - das Urteil diktiert. Veronese soll das Bild innerhalb von drei Monaten auf eigene Kosten „so korrigieren und verbessern, dass es nach dem *arbitrium* (Schiedsspruch, Willen)¹⁸² des Sanctum Officium einem Letzten Abendmahl angemessen ist". Die Formulierung lässt keineswegs - wie so oft angenommen - den Schluss zu, der Inquisitor sei jetzt endlich überzeugt vom angeblichen Abendmahlsthema, an dem er zuvor zwei Mal Zweifel angemeldet hat.¹⁸³ Das Urteil ist nur dem Schein nach eine Konzession an den Maler und seinen Auftraggeber, dient jedoch in Wahrheit dazu, das Verfahren elegant zum Abschluss zu bringen. Das Werk wird als das akzeptiert, was es *angeblich* ist, nämlich ein Letztes Abendmahl. Allerdings keineswegs wie vom Künstler gewünscht so, wie es ist, vielmehr unter der Bedingung von dem Inhalt und Umfang nach noch zu klärenden Übermalungen, die mindestens so schwer wiegen wie die Einfügung der Magdalena - und die gleiche Folge haben: Die Auslöschung des ursprünglichen Inhalts, das eigentliche Ziel des Prozesses.

Das bereits vom Protokollanten niedergeschriebene Urteil wird dann jedoch durch Streichung eines kurzen Nebensatzes geändert, vermutlich auf Initiative der anwesenden Vertreter der Serenissima¹⁸⁴. Die endgültige Entscheidung lautet: Veronese muss das Bild innerhalb von drei Monaten auf eigene Kosten entsprechend

Ziel dient die starke Betonung der über der „Häresie“ thronenden Allegorie des Papsttums.

¹⁸² „*liberum arbitrium*“ bzw. „*libero arbitrio*“ ist der lateinische bzw. italienische Ausdruck für „freier Wille“ bei ELISIO 1563, S.19 ff. und LOMAZZO S.532 . „*arbitrio cioè á volontà*“ (desgl. GALESINI S.47)

¹⁸³ Obwohl Veronese schon bei Beginn der Verhandlung klar gesagt hat, er habe ein Letztes Abendmahl mit allen zwölf Aposteln gemalt, fragt der Inquisitor einige Minuten später noch einmal nach: „Wer sitzt da am Tisch des Herrn?“ Veronese antwortet wie zuvor. Nach Fragen zu den drei angeblichen Aposteln zur Rechten Christi wiederholt der Inquisitor noch ein zweites Mal - zweifelnd - seine Frage: „Wer hat Eurer Meinung nach *wirklich* an diesem Mahl teilgenommen?“ Als Veronese zum dritten Mal behauptet, er habe eine Ultima Cena mit allen zwölf Aposteln gemalt, wird er noch heftiger als zuvor damit konfrontiert, dass dazu die Spaßmacher, Zwerge, Landsknechte, Waffen und Hunde nicht passen.

¹⁸⁴ Dass der Inquisitor nach dem Diktat selbst die Streichung gewünscht hat, um die Tür für die Einfügung der Magdalena wieder zu öffnen, kann man sich schwer vorstellen. Er wird darauf geachtet haben, sich vor dem ihm noch unbekanntem Nuntius keine Blöße zu geben. Dass die Venezianer das Urteil milderten, konnte er als sattsam bekannte Bestätigung für die „Widerständigkeit“ der Serenissima gegenüber dem Vatikan verbuchen.

dem *arbitrium* des Gerichts "korrigieren und verbessern".¹⁸⁵ Die verlangten Änderungen werden nicht genannt, unterliegen jedoch der Kontrolle der Inquisition.

Mit diesem Urteil konnte der Inquisitor "bella figura" machen. Er zeigte dem neuen Nuntius, dass er den Prozess nicht ohne Grund initiiert hatte und ihn angemessen zu führen in der Lage war. Nachdem ihm das gelungen war, bewies er seine Flexibilität in einem Urteil, das für die konkrete Ausgestaltung der durch die Inquisition zu genehmigenden Änderungen eine Frist von drei Monaten schuf.

Veronese musste gegen Ende der Verhandlung einsehen, dass sein Versuch gescheitert war, das CML durch bloße Umdeklaration zum „Letzten Abendmahl“ vor Übermalung zu retten. Er hat tapfer gekämpft, mutig Halb- und Unwahrheiten verkündet. Er hat Freiheiten der Kunst verteidigt, allerdings im Rahmen des allgemein Akzeptierten. Nichts von jenem heldenhaften Eintreten für die Freiheit der Kunst¹⁸⁶ - sozusagen aufrecht angesichts des Scheiterhaufens, von dem so oft geschwärmt wurde. Aber welcher Mut, vor der Inquisition ein Bild als Letztes Abendmahl zu verteidigen, von dem beide - der Maler und der Inquisitor - wissen, dass es keines ist!

¹⁸⁵ „*corrigere et emendare*“ - das sind die termini technici, die von der Inquisition verwendet werden für die Korrektur von „leicht häretischen“ Büchern vor ihrer Drucklegung. Zum Verfahren siehe Anm.134 und 191. In einem Brief vom 29.3.1572 an Paleotti, einen der leitenden Kardinäle der Congregazione dell'Indice dei libri proibiti, ist die Rede von „*libri nonnulli, qui videntur indigere emendatione aut aliqua animadversione.*“ In einem nicht datierten Schreiben aus der gleichen Zeit an die Kongregation, wird ausdrücklich gesagt, eine Reihe von Büchern seien zu „*purgare*“, „*emendare*“ und mit Erläuterungen zu versehen, weil sie um des öffentlichen Nutzens willen benötigt werden. (DENZLER S.77)

¹⁸⁶ Als ein Beispiel von vielen: VALCANOVER, FRANCESCO in: Il restauro del convito in casa di Levi di Paolo Veronese. In: Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia Nr. 11, 1984, S.7 -- Bei seinem Angriff auf Michelangelos Jüngstes Gericht zeigt sich Veronese ganz im Gegenteil als braver Verteidiger der tridentinischen Richtlinien.

V. Entschärfung

- Der posttridentinische Hintergrund

Wenn auch, wie Massimi zeigt, das CML seine Entstehung dem ordensinternen Konflikt des Konvents mit den eigenen dominikanischen Superioren verdankte, so erinnerte es doch zugleich an die allgemeinere, schon sehr alte Kritik an den „Schlechten Dienern“ der Kirche insgesamt. Sie war noch während des Tridentinum von zahlreichen Konzilsmitgliedern, auch von observantischen Dominikanern, immer wieder, zum Teil sehr heftig geäußert worden.¹⁸⁷ Es war diese kritische - dem Thema „Gastmahl beim Pharisäer“ inhärente - Komponente, die es dem Inquisitor ermöglichte, das ganze Bild als Angriff auf die Kirche zu deuten. Die Ämterhäufung der höchsten Prälaten (im CML angedeutet durch den Reichtum des Hausherrn) und deren Abwesenheit von ihren Amtssitzen mit der daraus folgenden Vernachlässigung der cura animarum (im CML u.a. angedeutet durch die wütende Reaktion des Schriftgelehrten auf den schwarzen, auf die „Herde“ hinweisenden Pagen) musste aber jetzt der Vergangenheit angehören. Die nachtridentinischen Prälaten erfüllen (so die öffentliche Version) - gelenkt und beauftragt durch den Papst - die Anforderungen, die Christus an sie stellt, allen voran die künftigen Heiligen wie Ignatius von Loyola als Seelenlenker, Carlo Borromeo¹⁸⁸ als erster Diener seiner Diözese und Filippo Neri als Erneuerer eines den Laien zugewandten Priestertums und der Rolle Roms als Pilgerstadt. Die Geschichten, die über sie erzählt werden, gleich ob wahr oder gut erfunden, basieren auf dem neuen Narrativ des Guten Prälaten, mit dem das ältere des „Schlechten Prälaten“ überschrieben wird. Der Fehler des CML besteht darin, dass es das falsche Narrativ bedient.

Im Hintergrund des Prozesses gegen den Maler bzw. den Konvent stand nicht eine zu weltlich geratene Ultima Cena, sondern die Tatsache, dass das Bild das Gastmahl beim Pharisäer darstellte - Spiegel des Konflikts zwischen den fratres der SS. Giovanni e Paolo und den Superioren des eigenen Ordens, zugleich aber auch - absichtlich oder nicht - Kritik an immer noch durch den Vatikan neu ernannten Prälaten, die sich durch Ämterhäufung und Abwesenheit von ihren Amtssitzen auszeichnen. Solcher kircheninterner Dissens hat nach dem Tridentinum als gelöst zu gelten - ist jedenfalls keinesfalls mehr bildwürdig.¹⁸⁹

Zum Zeitpunkt des Prozesses gegen Veronese gab es auf der Seite des Vatikan wie der Ordensspitze zwei einander wechselseitig stärkende Interessen daran, das CML verstummen zu lassen: Es ging darum, die Kritik des Bildes am Verhalten der Ordensleitung bei der Durchsetzung der observantischen Reform auszulöschen, zugleich aber auch darum, die implizite Anklage gegen eine Kirche verstummen zu

¹⁸⁷ Siehe: ELISIO 1563 und BARTHOLOMÄUS A MARTYRIBUS 2018 (zuerst 1564)

¹⁸⁸ Für ihn hat BARTHOLOMÄUS A MARTYRIBUS den Stimulus pastorum geschrieben, den wir oben häufig als eine der möglichen Textgrundlagen für das CML zitiert haben. Borromeo ließ das Werk drucken (JEDIN 1953, S.88).

¹⁸⁹ In der Bulle „Deus et Pater“ vom 26.1.1564, in welcher der Papst die Interpretation und die Realisierung der Beschlüsse des Tridentinum an sich zog, wird ausdrücklich die Einheit der Kirche beschworen.

lassen, die das Wirken schlechter Prälaten zulässt. Inzwischen - 1573 - war offensichtlich auch dem Konvent der SS. Giovanni e Paolo daran gelegen, den Konflikt um das Bild zu „entschärfen“,¹⁹⁰ nicht zuletzt im Interesse der Serenissima an Vermeidung von Reibung mit dem Vatikan. Die Behauptung Veroneses, das Bild stelle ein Letztes Abendmahl dar, war bereits ein entschiedener Schritt in Richtung „Maulkorb“, indem damit das ursprüngliche Thema zum Verstummen gebracht wurde.

- Die Suche nach dem geeigneten Mittel der Entschärfung

Der erste Vorstoß zur Entschärfung unseres Bildes kam - soweit wir wissen - vom Inquisitor selbst, der dem Maler ausrichten ließ, er solle eine Magdalena anstelle des Hundes im Vordergrund einfügen, mit anderen Worten, sein Bild in ein Gastmahl im Hause des Simon verwandeln.¹⁹¹ Alle vorhandenen Figuren passten ausgezeichnet, es fehlte nur - die Büsserin. Das neue Thema hätte dem Bild jegliche Anklage gegen die Leitung des Ordens und der Kirche genommen. Allerdings: Die Einfügung der Magdalena hätte eine enorme Überarbeitung bedeutet. Das Bild hätte, um den Ansprüchen Veroneses zu genügen,¹⁹² in weiten Teilen neu gemalt werden müssen, sein Inhalt wäre für alle Zeiten ausgelöscht worden.

Unter dieser Drohung suchte Veronese - wohl kaum ohne Abstimmung mit seinen Auftraggebern - nach einer Lösung zur Entschärfung, welche die Malerei nicht

¹⁹⁰ Auf Bemühungen um Entspannung zwischen dem Konvent und Ordensleitung bzw. Vatikan lässt auch schließen, dass Camillo Spera 1580, nur wenige Jahre nach seiner annullierten Wahl zum Vikar im Jahre 1572, doch noch Leiter der Vikarie San Domenico wurde - mit Zustimmung des Ordensgenerals, der die Vikarie gleichzeitig in den Rang einer Provinz erhob. Offensichtlich hat eine deutliche Annäherung oder sogar Aussöhnung der ehemaligen Kontrahenten stattgefunden.

¹⁹¹ Das Verfahren erinnert frappant an die den Inquisitoren aufgetragene „Reinigung“ von „unmoralischen“ oder unabsichtlich oder nur nebenbei häretischen Inhalten aus Texten vor der Erteilung des „imprimatur“, ohne das eine Veröffentlichung nicht möglich war. Die Zensur wurde dabei durch Austausch von Begriffen und Personen durch erlaubte Alternativen ausgeübt. Die vatikanische Zensurbehörde verlangte 1572, der Zensor müsse in Texten, die „kirchliche Personen oder andere heiligen Dinge kritisieren - die *Namen ändern oder auf andere Weise* dafür sorgen, dass sie besser erscheinen.“ Ein gutes Beispiel hierfür ist GUALTERUZZI (Hg.) 1572, die im Auftrag der Inquisition „gereinigte“ Version der Novellen Boccacios, die 1572 in Florenz erschien. Darin wurden insbesondere Textstellen eliminiert, die die Kirche desavouieren könnten, indem z.B. Kleriker durch weltliche Personen ersetzt oder unmoralische Handlungen „umfrisiert“ werden. Eine der Hauptaufgaben Schellinos muss in dieser Art von Zensur bestanden haben, die ganz praktisch dazu diente, protestantisches Wissen (z.B. in der Medizin) im katholischen Bereich veröffentlichen zu können. Siehe FRAGNITO S.239 und Anm. 134 des vorliegenden Textes.

¹⁹² ZANETTI betont diese Ansprüche, indem er auf die Übermalung des Pagen im Vordergrund verweist, der ihnen zum Opfer fiel. Es kommt hinzu, dass die Einfügung der Magdalena besondere kompositorische Schwierigkeiten macht, wie die drei erhaltenen Gemälde Veroneses mit diesem Thema bezeugen. Es hätte keinesfalls genügt, einfach den Hund mit der Magdalena zu übermalen.

antasten würde. Der Maler selbst oder einer seiner Berater kam auf die Idee, die riesige Leinwand zu einem Letzten Abendmahl umzudeklariert. Christus betont in der Mitte eines langen Tisches, ihm zur Seite Petrus und Johannes, links und rechts die übrigen Apostel, ihnen gegenüber Judas, mit düsterem, von Christus abgewandtem Blick separat sitzend, ein paar Brote und einige Weingläser - das genügte - so meinte man offenbar - die Vorstellung eines Letzten Abendmahls zu evozieren. Das größte Problem war vermutlich der reich gekleidete Gast im Vordergrund, der bisher in keiner Ultima Cena erschienen war. Ihn hatte schon der Inquisitor als potentiellen Simon, den Pharisäer, identifiziert, weshalb man hoffen konnte, er werde als Gastgeber und Freund Christi am Abendmahlstisch akzeptiert werden. Dass außer Simon und Christus dreizehn "Apostel" am Tisch saßen, würde wahrscheinlich niemand merken, da zwei von den Gästen kaum wahrnehmbar hinter Säulen und Pfeilern versteckt waren. Die Behauptung, man habe hier eine Ultima Cena vor sich, war - zumal angesichts der großen Zahl von Dienern - selbstverständlich eine tour de force, die nur gut gehen konnte, wenn alle mitspielten. Zu den Mitspielern gehörte - erzwungen durch die aktuellen „außenpolitischen“ Interessen des Vatikan - widerstrebend auch der Inquisitor, indem er die Behauptung, das inkriminierte Bild sei eine UC, nicht brüsk von sich wies. Das Bild als „Letztes Abendmahl“ zu akzeptieren war er dennoch nur nach massiven Übermalungen¹⁹³ bereit.

Die Vertreter der Serenissima im Gericht und vielleicht sogar der Inquisitor selbst erkannten vermutlich am Ende, dass auch die Umwandlung in ein Letztes Abendmahl wegen des enormen Überarbeitungsaufwandes für Veronese und seine Auftraggeber nicht in Frage kam. Vielleicht liebäugelte der Inquisitor immer noch mit der Einfügung der Magdalena, vielleicht sah er oder ein anderes Mitglied des Gremiums schon die Perspektive der „Umdeklaration“ des Bildes in ein Gastmahl des Levi.¹⁹⁴ Jedenfalls wurde die bereits protokollierte Forderung der Verwandlung in eine „geziemende“ UC gestrichen. Es blieb die Auflage, das Bild so zu ändern, dass es für das Inquisitionsgericht akzeptabel wird - die Mittel zur Erreichung dieses Zieles blieben offen.

¹⁹³ Der Inquisitor sagt ausdrücklich, dass die „betrunkenen Narren, die Deutschen, die Zwerge und ähnliche Skurrilitäten“ nicht zur UC passen.

¹⁹⁴ GRASMAN, S.127 vermutet, dass die Anregung zur Anbringung des Bildtitels vom Inquisitor selbst kam. Mithilfe der Inschrift "CML" habe jedenfalls Veronese das ursprüngliche Thema (für Grasman das „Letzte Abendmahl“) geändert - und vielleicht sei es dem Inquisitor nur darauf angekommen. (GRASMAN, S.127) - Dass nach einem Protest der venezianischen Mitglieder des Sanctum Officium gegen die Entscheidung des Inquisitors dieser selbst eine andere Lösung vorschlug, um den ursprünglichen Bildinhalt zu camouflieren, ist möglich und entspricht der Absicht, das Bild zu entschärfen - gleich auf welche Weise. Da das Gremium laut Grasman, S.128 offenbar über Jahrzehnte hin "bemerkenswert harmonisch zusammen arbeitete", kann man nicht ausschließen, dass ein Mitglied des Sanctum Officium den schließlich gewählten Ausweg vorschlug oder zumindest in petto hatte, als das vom Inquisitor diktierte Urteil gestrichen wurde.

- Die Lösung

Veronese hat sein Bild bald nach dem Prozess dadurch entschärft, dass er es in einem an betonter Stelle angebrachten titulus als "Gastmahl für den Herrn im Hause des Levi" bezeichnet hat.¹⁹⁵ Warum hat er diesen Weg der Entschärfung,¹⁹⁶ der sich doch im Nachhinein als so erfolgreich erwies, nicht schon bei seiner Vernehmung gewählt?¹⁹⁷ Weil im CML - wie wir oben sahen - Christus weder mit dem soeben berufenen Apostel noch mit dem Pharisäer-Schriftgelehrten-Paar spricht, an das er den Kernsatz der Perikope richtet: Ich bin gekommen, um die Sünder zu retten. Obwohl so vieles - die Anwesenheit der Zöllner, das reiche Haus, die zahlreiche Dienerschaft - so gut zum „Gastmahl des Levi“ passt - die zentrale Botschaft der Perikope, die Zuwendung Christi zu den Sündern oder wenigstens zum Sünder Levi fehlt vollständig.

Nach dem Prozess muss es - dem Urteil entsprechend - Verhandlungen über die Zukunft des Bildes gegeben haben. Irgend jemand brachte die Idee mit dem Gastmahl des Levi (erneut?) ins Spiel. Um den schwelenden Konflikt endlich aus dem Weg zu räumen, war der Inquisitor schließlich bereit, über alle narrativen Mängel hinweg zu sehen und der Verwandlung des Bildes in ein CONVIVIUM MAGNUM LEVI¹⁹⁸ durch pure Einfügung des titulus¹⁹⁹ zuzustimmen. Der kluge und - wie seine Michelangelo-

¹⁹⁵ Das Datum der Fertigstellung des Bildes wird an den Sockeln der beiden Balustradenpfeilern mithilfe von Licht und Schatten als in den Stein eingemeißelt dargestellt, der titulus zeigt dagegen keine fiktiven Meißelspuren - vielleicht ein stummes Zeichen des Protestes.

¹⁹⁶ Ähnlich wie Veronese hat auch der Fürst von Orsini 1579 die Themen der von ihm in seinem Park bei Bomarzo aufgestellten kirchenkritischen Skulpturen vor einem geplanten Besuch des Papstes - sprich der Inquisition - durch Inschriften so geändert, dass die Kritik ins Leere laufen musste. BREDEKAMP, HORST [Text] und JANZER, WOLFRAM [Fotografien]: *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*. Worms 1985, S.69

¹⁹⁷ MASSIMI 2011, S.174 überlegt, ob vielleicht das Fehlen ikonographischer Vorläufer der Grund für die Ablehnung dieser Camouflage war. - Ikonographische Neuerungen mussten bei Gemälden für Kirchen seit dem Tridentinum vom Bischof genehmigt werden - eine Vorschrift, die allerdings wenig beachtet wurde. (Siehe dazu SEIDEL 1996). Für Refektorien hat außerdem die Vorschrift - zumindest dem Wortlaut des Dekretes nach - nicht gegolten. - Einige Autoren haben vermutet, das "Gastmahl im Hause des Levi" sei von vornherein das "eigentliche" Bildthema gewesen. CALIARI 1888, S.100 und BADT, KURT: *Paolo Veronese*. Aus dem Nachlass hg. von Lorenz Dittmann. Köln 1981, S.165 f. (hier zit. n. GOTTDANG, Anm. 11) sowie VOLKER REINHARDT, *Die Macht der Schönheit. Kulturgeschichte Italiens*. München, Beck, 2019, S.310. Nach Reinhardts Hypothese täuscht Veronese den Auftraggeber, der eigentlich ein „Letztes Abendmahl“ bestellt hat, indem er stattdessen „auftragswidrig von Anfang an“ ein „Gastmahl im Hause des Levi“ malt.

¹⁹⁸ Die Hinzufügung eines titulus war sehr ungewöhnlich. Der Text entspricht fast wörtlich der Vulgata, Lk 5,29: „fecit ei convivium magnum Levi in domo sua.“

¹⁹⁹ Dass Veronese im Zuge der Fertigstellung des Werkes keine weiteren Änderungen vorgenommen hat außer dem pentimento am Kopf des Pharisäers und der Übermalung des Pagen neben ihm, wird nicht nur durch die technischen Untersuchungen im Zuge der Restaurierung belegt, sondern auch durch eine Zeichnung und ein Gemälde nach dem modello für das CML. Siehe dazu PRIEVER 1992 und NEPI-SCIRÉ 1988.

Verteidigung zeigt²⁰⁰ - kunstaffine Dominikaner erkannte richtig, dass der Text die Blicke so mächtig lenken würde, dass das ursprüngliche Thema des Bildes unsichtbar würde. Vielleicht hatte er sogar sein Vergnügen daran, dass durch die Inschrift aus dem Vatikan-kritischen Inhalt des Bildes geradezu das Gegenteil wurde: Christus - das Haupt der Kirche - nimmt den Sünder Levi freudig bei sich auf - genau wie alle Sünder, auch die widerspenstigen fratres des Konventes.

Mit der Anbringung des titulus ist der Kampf um die Entschärfung des Bildes beendet. Die dem Konvent übergeordneten Stufen der kirchlichen Hierarchie haben vollständig gesiegt. Bis 1867 zweifelt niemand daran, ein Gastmahl bei Levi vor Augen zu haben, zumindest keiner derjenigen, deren Äußerungen überliefert sind - durchweg Menschen allerdings, die von der Malerei begeistert waren und über die Abweichungen von der angeblich dargestellten Handlung hinweg sahen.

Bis zu Massimis Veröffentlichungen von 2004 und 2005 blieb die ursprüngliche Stoßrichtung des CML verborgen. Allerdings wurde die malerische Substanz bewahrt und damit die Möglichkeit, den Sinn des Bildes wieder zu entdecken wie eine mit Geheimtinte geschriebene Botschaft, die nur der richtige Adressat zu lesen vermag.

²⁰⁰ In die gleiche Richtung deuten die einleitenden Fragen des Inquisitors nach der Technik und der Größe des Bildes. Er weiß offenbar, dass das in Öl gemalte riesige Leinwandbild, das „telero“, von dem er mehrfach spricht, eine andere „Nähe“ zum Betrachter entwickeln kann als ein Fresko oder ein auf Holz gemaltes Bild. - Auch die Idee, eine „Magdalena anstelle eines Hundes“ einzufügen, traut man dem Inquisitor zu.

VI. Überwintern als „Gastmahl des Levi“

Das reiche architektonische und soziale Ambiente, in dem das „Gastmahl des Levi“ angesiedelt ist, passt ebenso zum Pharisäer nach Lk 11, 37-54 wie zum Steuerpächter Levi. Wie die voran gegangenen cene Veroneses findet auch dieses Festmahl statt im Rahmen einer aus der „licenza“ Sansovinos, Serlios und Palladios wieder auferstandenen festlichen Antike - antikischer und vollkommener, als sie je gewesen ist. Es herrscht die luxuriöse Atmosphäre der venezianischen Oberschicht - scheinbar unberührt von allen äußeren und inneren Spannungen im gleichen Ritual empfangen, nach dem die Serenissima einen Staatsgast - und sich selber - feiert.²⁰¹ Der Konvent ist integraler Teil des Staatswesens, an dessen Spitze Christus steht.²⁰² Mochten die Konventualen unter den fratres den Luxus dieses Mahls und seines Ambientes als Ausdruck ihrer engen Verbundenheit mit der Oberschicht der Stadt sehen, so konnten ihn auch die observantischen fratres akzeptieren - schließlich galt er Christus und seinen engsten Vertrauten, unter ihnen Petrus, der „erste Papst“ - unbezweifelbare Autorität in den Augen der Observanten - zur Rechten Christi sitzend, durch das reine Glas über seiner Schulter hinreichend deutlich hervorgehoben.²⁰³

Christus und seine Apostel sorgen sich auch beim Gastmahl des Levi um das seelische und leibliche Wohl der Menschen, eine Sorge, mit der sich Observanten wie Konventualen gleicher Maßen identifizieren konnten, auch wenn sie sich nicht ganz einig darüber waren, wer der primäre Adressat dieser Sorge sein und worin genau sie bestehen sollte.²⁰⁴

Der biblischen Schilderung des Levi als reicher und mächtiger Steuerpächter entsprach Veroneses Bild perfekt. Ein Problem war nur die völlig fehlende Kommunikation zwischen ihm und Christus. Durch den titulus geführt ließen sich jedoch auch dafür Erklärungen finden. Vielleicht dachte Levi über sein bisheriges Leben nach? Oder verabschiedete er sich im Stillen von seiner sündenbeladenen Vergangenheit?

²⁰¹ Beim Gastmahl für Christus gelten die gleichen Formen wie bei einem Gastmahl der Serenissima für einen Staatsgast - und umgekehrt. Ein bekanntes Beispiel liefert - unter Berücksichtigung der ungleich größeren Menge an Gästen - das Bankett zum Empfang Heinrich III. in Venedig, das räumlich und funktional nach den gleichen Kriterien organisiert ist wie das nur ein Jahr vorher fertiggestellte CML. (MARSILIO DELLA CROCE: L'Historia della pubblica et famosa entrata in Viegia del serenissimo Henrico III Re di Francia, et Polonia. Venezia 1574, S.21 f.) Zur wechselseitigen Bestätigung der sakralen und weltlichen Form bei diesem Besuch des künftigen französischen Königs siehe KORSCH 2013, S. 53ff.

²⁰² Zur "Venetia als von Gott auserwählte Braut Christi" siehe KORSCH, S.34.

²⁰³ Dass Petrus hier nicht das traditionelle Gelb-Blau des römischen Petrus trägt, vielmehr die Farben seines Herrn, konnten die Konventualen als eine leise Kritik am observantischen Konzept der fraglosen Gehorsamkeit gegenüber dem Papst verstehen.

²⁰⁴ Vergleicht man mit der rein kontemplativen Rolle Petris in Rocco Martonis Altarbild von 1520 im Südquerhaus der SS. Giovanni e Paolo, entsprach der Petrus des CML nicht völlig den Vorstellungen der Observanten, für die der Rosenkranz an der Seite Petri wohl wichtiger war als sein Messer im CML.

Die Gäste des Pharisäers wurden durch den Bildtitel ohne weiteres zu Personen aus dem Umfeld Levis, Steuerpächter und deren Gehilfen, vielleicht ein paar Anwälte, nach Ausweis ihrer Kleidung Angehörige unterschiedlicher sozialer Schichten. Sie ließen sich nach wie vor als diejenigen verstehen, denen Christus sich mit Hilfe seiner Apostel und insbesondere der Dominikaner predigend und fürsorgend zuwendet: Viele ablehnend, andere gleichgültig, wenige aufnahmebereit. Dahin war die Schärfe, mit der Christus die Heuchler und Raffkes beim Gastmahl des Pharisäers verdammt, jene Schärfe, die sich in den - teils offenen, teils versteckten - aggressiven Reaktionen mehrerer Gäste und des Gastgebers zeigt. Christus schien jetzt in erster Linie milde gestimmt, großzügig hinweg sehend über das Unverständnis und den Unwillen der Freunde Levis.

Von den Gästen abgesehen blieb die praktische Funktion des Bildpersonals die gleiche wie zuvor im „Gastmahl beim Pharisäer“: Eifrige Diener des Herrn, aber auch Faulenzer wie der trinciante oder pflichtvergessene Egoisten wie die Landsknechte und die beiden Narren. Man kannte diese Typen, konnte über sie schmunzeln, fand ihre Schwächen in der eigenen Brust. Völlig verloren gingen die Signifikate, die von den Randfiguren transportiert wurden, die Verweise auf Christi Forderungen an die Diener Gottes.

Der neue titulus nahm dem Bild jegliche intellektuelle Schärfe und Tiefe. Es ging jetzt nicht mehr um Forderungen an die Kirchenführer, vielmehr um die ausgedehnte Schilderung eines Festmahls mit sehr unterschiedlichen Beteiligten aller Schichten und Temperamente. Da Pharisäer und Schriftgelehrter der Levi-Perikope fehlten, entfiel auch Christi Antwort auf deren Frage nach dem Warum seiner Zuwendung zu den Sündern, so dass nicht einmal die Radikalität der Umkehr thematisiert wurde, die das zentrale Thema der Levi-Perikope ist. Die an die observantische Ordensspitze gerichtete Anklage der Konventualen war ebenso weggewischt wie die allgemeinere Kritik an schlechten Prälaten innerhalb der Kirche.²⁰⁵

Was allerdings blieb, war die Malerei. Jene Malerei, für die sich - der von Marco Boschini²⁰⁶ erzählten Anekdote zufolge - der junge Guercino so begeisterte, dass er sich von Veroneses Bild gar nicht mehr losreißen konnte. Angesichts dieser Kunst fragte man nicht nach eventuellen Abweichungen vom zugrunde liegenden Bibeltext.

²⁰⁵ Massimi betont die weiterhin erkennbare Botschaft des CML als "Gastmahl beim Pharisäer". Daran wird hier nicht gezweifelt. Es geht hier allerdings um die Wahrnehmung durch die Zeitgenossen, die wir freilich nur hypothetisch rekonstruieren können. Unsere einzige Quelle sind jene Autoren, die schon wenige Jahre nach der Hinzufügung des titulus - und danach bis 1867 - selbstverständlich davon ausgehen, dass der Christus gegenüber sitzende Hausherr Levi ist und dass am Tisch weitere Steuerpächter und -eintreiber (das Wort "publicani" der Vulgata unterscheidet nicht zwischen ihnen) sitzen, unter sie "gemischt" einige Apostel.

²⁰⁶ Boschini schildert, wie Guercino (vermutlich bei seinem Venedig-Besuch 1618) vor dem CML geradezu berauscht wird durch die Malerei Veroneses. Dabei sind es - so jedenfalls Boschini - einzelne Figuren, die den jungen Maler faszinieren wie ein Landsknecht, der scalco, der Hausherr oder Christus. (BOSCHINI 1660, S.350)

Wer das Bild aufmerksam betrachtete - wie die schweigend vor dem Bild tafelnden fratres das vermutlich immer wieder taten - konnte darin noch immer eine Welt in Bewegung, voller heftigster Widersprüche entdecken, die freilich in der Malerei Veroneses als potentiell produktiv und beherrschbar genossen werden konnten.

VII. Wiederentdeckung

1867 entdeckte Baschet in den inzwischen in Staatsbesitz übergebenen Akten der venezianischen Inquisition das Protokoll des Verfahrens gegen Veronese.²⁰⁷ Nach der klugen Vermutung Kaplans suchte der junge französische Forscher in den Inquisitionsakten Parallelen zur Zensur Napoleons III. und Pius IX.²⁰⁸ In der Niederschrift des Notars, die er sofort veröffentlichte, fand Baschet den aufrechten Verteidiger der Freiheit gegen ihre Unterdrücker, den mutigen Kämpfer gegen obrigkeitliche Bevormundung und Zensur, den Künstlerhelden, der voraus geht im Kampf für die Freiheit des Individuums.

Generationen von Gelehrten und Ungelehrten haben Veronese für seinen Mut gefeiert. Doch inzwischen ist der Glaube an „Helden“ brüchig geworden und so ist es wahrscheinlich wiederum kein Zufall, dass wir das Protokoll heute - zumal nach Massimis Enthüllungen - mit anderen Augen lesen als bisher. Veronese war nicht der Vorkämpfer für die Freiheit der Kunst, als der er im 19. und 20. Jh. gepriesen wurde. Aufrecht und mutig war er dennoch, geschmeidig und listig gegen die Zerstörung seines Werkes kämpfend.

Seit der Entdeckung des Inquisitionsprotokolls glaubten die meisten Forscher wählen zu müssen zwischen zwei allein in Frage kommenden Gastmählern - demjenigen der Inschrift auf dem Bild ODER dem Letzten Abendmahl des Protokolls. Angesichts dessen Schweigens zum Levi und der dreimaligen Bekräftigung Veroneses, er habe ein Letztes Abendmahl gemalt, entschieden sich fast alle für das Abendmahlsthema, zumal der Inquisitor trotz mehrfacher Zweifel schließlich selbst darauf einzugehen scheint.²⁰⁹ Wie war es möglich, so viel Vertrauen in die Auskünfte eines Angeklagten zu setzen? Die Gründe sind vielfältig. Da war dieser faszinierende Prozess, die Wunschvorstellung eines Künstlers, der furchtlos die Freiheit der Kunst gegen die Dunkelmänner verteidigt, ein ins idealisierte venezianische Diesseits versetztes Abendmahl, vom Künstlerhelden gegen alle Konventionen neu erfunden, um schließlich durch die chuzpe seines Erfinders vor der Vernichtung durch die Inquisition bewahrt zu werden. Diese „elektrisierenden“ Vorstellungen setzten voraus, dass das Bild ein "Letztes Abendmahl" darstellt.

Blickt man von Massimis Veröffentlichung aus zurück, so erstaunt am meisten, dass die beiden allein durch Texte erzeugten, der dargestellten Handlung widersprechenden

²⁰⁷ BASCHET 1867

²⁰⁸ KAPLAN 1997, S.112 Anm.9. Kurz zuvor, 1866, war Venedig in das Königreich Italien integriert worden, das angesichts der Konflikte mit dem Papst - der Zerteilung des Königreiches durch den Kirchenstaat - wenig Interesse an der Geheimhaltung der Inquisitionsakten hatte. Möglicherweise spielte auch die Ablehnung der Zensur Napoleons III. und seiner papstfreundlichen Politik durch die französischen Intellektuellen eine Rolle bei Baschets Recherche.

²⁰⁹ Ein ungläubiges Staunen angesichts dieses "Letzten Abendmahls" ist jedoch nie verstummt. Einige wenige hielten das Levi-Gastmahl für passender zum Bildinhalt und haben deshalb vermutet, es sei von Anfang an das eigentliche Bildthema gewesen wie z.B. REINHARDT 2019, S.310.

Camouflagen des CML - die gelungene als Levi-Gastmahl und die vor der Inquisition gescheiterte, ab 1867 dann aber doch weithin akzeptierte als Ultima Cena - nicht früher entdeckt wurden. Kaum jemand hat sich daran gestört, dass im übrigen Werk Veroneses ikonographische Grenzüberschreitungen nirgendwo zu finden sind. Er hat die jeweils gegebene Erzählung oft glaubwürdiger und nachvollziehbarer dargestellt als die Maler vor ihm.²¹⁰ Er hat es - wie erst in den letzten Jahren deutlicher geworden ist - meisterhaft verstanden, die theologische Deutung der jeweiligen Erzählung in lebendige Bilder zu verwandeln.²¹¹

Maria Elena Massimi hat gezeigt, dass sowohl das „Letzte Abendmahl“ wie das „Levi-Gastmahl“ Schleier sind, die das eigentliche Bildthema zu verdecken hatten: Die Forderung des Konventes der Santi Giovanni e Paolo an die Ordensleitung, ihre Eigenheiten zu respektieren, sie mit Milde zu behandeln und auf die Drohung mit physischer Gewalt zu verzichten, die Kritik an schlechten, ihre Pflichten vernachlässigenden Prälaten. „Hörbar“ ist der Inhalt der Predigt erst wieder seit Massimis Entschleierung.

Massimis Rekonstruktion der Auseinandersetzungen um unser Bild hat sehr viel Zustimmung, aber auch begründete Ablehnung erfahren.²¹² Deren sorgfältige Prüfung wird uns helfen, die Ereignisse von der Enthüllung des CML am 18.4.1573 bis zu seiner „Verhüllung“ durch den titulus wenige Monate später noch genauer zu verstehen.

²¹⁰ Vergleiche Veroneses Gastmahl Gregors des Großen mit demjenigen Vasaris zum gleichen Thema (siehe dazu MASSIMI 2016). Keine Quelle zeugt von Konflikten zwischen dem Maler und seinen Auftraggebern. Auch der Inquisitionsprozess richtete sich ja nicht wirklich gegen Veronese, sondern gegen den Konvent.

²¹¹ DI MONTE 2007, MASSIMI 2004/2005, 2011 und 2015, DALLA COSTA 2017

²¹² Keine Kritik, vielmehr reine Polemik ist X. F. SALOMON's Rezension zu Massimis Untersuchung im Burlington Magazine 2012, S.581-583. Für ihn ist und bleibt das CML ohne jede Begründung ein Letztes Abendmahl. Er akzeptiert zwar, dass ganz rechts am Tisch Judas sitzt, weshalb er den zornigen Gast auf "unserer" Seite des Tisches, den Schriftgelehrten, zu einer "per ornamento" eingefügten Füllfigur erklärt. Dass der Hausherr mit am Tisch sitzt, wundert ihn überhaupt nicht. Immerhin gesteht er zu: "Die Menge der über 50 Personen muss eine gewisse Verwirrung bei einem Publikum verursacht haben, das an eine lange Tradition von UC mit nur 13 Teilnehmern gewöhnt war." Das habe denn auch die Inquisition auf den Plan gerufen. Den wahren Adressaten seiner Polemik enthüllt Salomon selbst: "This type of approach to the reading of paintings and related wild iconology has been unfortunately all too common in recent years under art historians trained in Venice."

VIII. Klärende Zweifel

- Das Schweigen zum ursprünglichen Bildthema

Den Ergebnissen Signora Massimis sind bisher fast alle gefolgt, die sich mit ihren Enthüllungen auseinandergesetzt haben.²¹³ Zur Ablehnung genügte ein einziger Satz: "Wenn das Gastmahl im Hause des Pharisäers der ursprüngliche Bildinhalt war, [...] warum hat das Veronese dem Gericht nicht gerade heraus mitgeteilt?", so Grasmann. Anders ausgedrückt: Das „Gastmahl beim Pharisäer“ war doch ein passables biblisches Thema! Veronese hätte es einfach nennen können und der Prozess war erledigt. Dass er das nicht getan hat, beweist, dass sein Thema das von ihm vor Gericht genannte war: Ein „Letztes Abendmahl.“

Für Grasmann bleibt deshalb die seit 1867 von zahlreichen Forschern geteilte Meinung unerschüttert: Das CML stellt ein Letztes Abendmahl dar, dessen ikonographische Grenzüberschreitungen in den Augen des Inquisitors gering waren, wie man daran erkennen kann, dass er die kurzen Antworten Veroneses meist unkommentiert stehen lässt. Am meisten störte Schellino die Möglichkeit, dass das Werk von den Lutheranern gegen die Römische Kirche genutzt werden könnte. Hauptgrund für die Anklage Veroneses war jedoch laut Grasmann, dass es dem Inquisitor die Gelegenheit bot, sich vor dem neuen Nuntius zu beweisen.²¹⁴

In der Tat: Warum hat Veronese nicht einfach das wahre Sujet genannt? Weil das wahre Thema des Bildes genau das war, was durch den Prozess zum Schweigen gebracht werden sollte: Die Kritik an der Einsetzung des observantischen Vikars durch die Ordensleitung gegen den Willen des Konvents der SS. Giovanni e Paolo, Kritik an schlechten Hirten innerhalb des Dominikanerordens und der Kirche überhaupt. Solche Kritik unsichtbar zu machen, darum ging es. Offen auszusprechen, dass sie Gegenstand des Bildes war, wäre gleichbedeutend mit einem heftigen Konflikt zwischen dem auftraggebenden Konvent und der Republik auf der einen, Ordensleitung und Vatikan auf der anderen Seite gewesen, an dessen Ende der Zwang zur Übermalung gestanden hätte. Veronese zog es deshalb vor, wohl kaum ohne Abstimmung mit dem Konvent, von vornherein ein anderes, wenn auch „an den Haaren herbeigezogenes“ Thema zu nennen, nämlich das angebliche „Letzte Abendmahl“. Dass der Maler dabei log, hat Massimis Untersuchung des Geschehens am Tisch eindeutig klar gestellt. Veroneses Aussagen vor Gericht sind voller Ungereimtheiten und Verdrehungen. Massimis Ergebnis wird schließlich auch dadurch bestätigt, dass Veronese sonst niemals die seinen Erfindungen zugrunde liegenden Texte oder die überkommene Ikonographie massiv verletzt hat. Das Gegenteil ist der Fall.

Wir können das Verschweigen des wahren Themas durch alle Prozessbeteiligten besser verstehen, wenn wir uns noch einmal dem politischen Kontext²¹⁵ zum Zeitpunkt

²¹³ POZZOLO 2007, GENTILI 2009, BIFERALI 2013, MORIANI 2014 und DALLA COSTA 2017.

²¹⁴ GRASMAN 2009, S.129 ff.

²¹⁵ GRASMAN 2009, S.130 ff. schildert diesen Kontext, kann ihn allerdings mit der Darstellung des CML nicht in Zusammenhang bringen, weil es für ihn ein Letztes Abendmahl ist.

des auf dem Bild selbst genannten Fertigstellungsdatums, dem 20.4.1573, zuwenden. Zwei Wochen vorher hatte die Serenissima den Papst über den Separatfrieden mit den Türken informiert und befürchtete nun die Verhängung des Kirchenbanns über die Stadt. Die heftige Kritik an höchsten kirchlichen Würdenträgern, die das Bild aussprach, war schon seit dem Ende des Tridentinum, jetzt aber erst recht nicht mehr opportun. Auf dem ursprünglichen Bildinhalt zu beharren, hätte die Serenissima als Interessenvertreterin des Konvents in den Konflikt mit Ordensleitung und Vatikan hinein gezogen. In dieser Situation war der Konvent gezwungen nachzugeben. Die fratres fügten sich, indem sie zuließen, dass Veronese das Gemälde als UC ausgab, hoffend, damit die drohende Übermalung ihres neuen Bildes vermeiden zu können. *Conditio sine qua non* für die Umdeklaration war in jedem Fall das Schweigen über den ursprünglichen Bildinhalt. Wie hätte man begründen können, dass ein Gemälde, dessen Thema bekannt war, nun plötzlich etwas ganz Anderes darstellte als zuvor?

Das Schweigen Veroneses zum ursprünglichen Bildthema, an dem Grasmans Kritik an Massimi ansetzt, hatte also gute Gründe.²¹⁶ Das Bild zum Schweigen zu bringen, dafür war jedes Mittel recht: Einfügung einer Magdalena, Verwandlung in ein Letztes Abendmahl oder - am Ende - Umdeklaration zum "Gastmahl im Hause des Levi". Veronese und der Konvent waren an einer Lösung interessiert, die die Leinwand selbst nicht antasten würde. Sie wurde am Ende gefunden. Sie bestand in der Einfügung des titulus. Dass alles so glimpflich abging, hatte - wie Grasmann annimmt - vielleicht durchaus etwas zu tun mit dem Interesse des Inquisitors, sich vor dem neuen Nuntius zu beweisen. Schellino hatte die Aufgabe, das lästige Thema ohne großes Aufsehen zu erledigen. Deshalb waren ihm Veroneses Antworten ziemlich gleichgültig. Es ging nur darum, das ursprüngliche Thema geräuschlos zum Schweigen zu bringen.

Das Ergebnis des Prozesses hatte eine „außenpolitische“ Situation zur Voraussetzung, in der es der Serenissima wie dem Vatikan um Wiederannäherung ging. Dieser Hintergrund muss auch auf den Konvent der SS. Giovanni e Paolo Druck ausgeübt haben in Richtung auf die Bereitschaft, die Liquidation der ursprünglichen Botschaft des Bildes hinzunehmen. In die gleiche Richtung drängte die fratres das nachtridentinische Klima der Betonung der konfliktfreien Einheit der Kirche. Dem gleichen Ziel diente das Schweigen über das eigentliche Thema des CML - Voraussetzung für die „geräuschlose“ Umdeklaration durch den titulus.

²¹⁶ Salopp ausgedrückt: Zum Prozess kam es nicht, wie allgemein angenommen, weil das CML eine „aus dem Ruder gelaufene“ UC war, sondern im Gegenteil, weil das CML KEIN Letztes Abendmahl, vielmehr ein Gastmahl beim Pharisäer war. Und Veronese schwieg (und log), weil es darum ging, das eigentliche Thema „unsichtbar“ bzw. - richtiger - un-wahrnehmbar zu machen.

2. Veroneses kunstästhetische Argumente - „echt“ oder „fake“?

Aus einer ganz anderen Perspektive als derjenigen Grasmans stellt Ermanna Panizons Dissertation zu den "namenlosen Figuren" in der sakralen Malerei des 2. und 3. Viertels des 16. Jahrhunderts die Ergebnisse Massimis in Frage.²¹⁷ Auch diese Autorin geht - wie so viele vor ihr - davon aus, dass das CML ursprünglich ein Letztes Abendmahl war. Ihr Argument ist das gleiche wie dasjenige Grasmans.²¹⁸ Anders als dieser begründet jedoch Panizon die angeblichen „ikonographischen Grenzüberschreitungen“²¹⁹ Veroneses ausführlich. Sie sind ihr zufolge letztlich den zeitgenössischen Forderungen des "Kunstbetriebs" geschuldet, die der Maler selbst vor Gericht zur Entschuldigung anführt.²²⁰ Dass das Werk von Anfang an ein - wenn auch unter dem Druck des „Kunstmarkts“ höchst ungewöhnlich geratenes - Letztes Abendmahl war, wird damit auf einem Weg begründet, der unabhängig von Grasmans argumentum ex silentio ist.²²¹

- Ein „Letztes Abendmahl“ unter dem Druck des Kunstbetriebs?

In ihrer erkenntnisreichen Arbeit geht Ermanna Panizon der Frage nach, warum die "Randfiguren" in der erzählenden religiösen Malerei des von ihr untersuchten zeitlichen (1525-75) und räumlichen Bereichs (Rom und Toskana, Venedig nur ganz am Rande) eine so große Rolle spielen - für die Künstler ebenso sehr wie für die Kunstkenner. Gerade in biblischen Szenen, in denen die Hauptszene dem Maler aufgrund der ikonographischen Tradition nur wenig Raum zur Variation lässt, dienen die an der Haupthandlung unbeteiligten Statisten und deren kompositorische Verknüpfung mit der Hauptszene in besonderem Maße zum Ausweis künstlerischen Könnens und bieten den Kunstkennern die entscheidenden Anknüpfungspunkte für Diskussion und Kompetenzbeweis. An zahlreichen Beispielen entfaltet Panizon, was die Kunsttheorie von den Malern im 2. und 3. Viertel des Cinquecento erwartet - Erwartungen, die sich insbesondere mit Hilfe der gemalten Statisten und der eine ähnliche. wenn auch

²¹⁷ PANIZON 2014

²¹⁸ Panizon kennt Grasmans Aufsatz von 2009 allerdings nicht.

²¹⁹ *Opinio communis* sieht die *monita* des Inquisitors als Kritik an Veroneses „missratener“ Abendmahlsdarstellung. Der Inquisitor sagt allerdings an keiner Stelle, die Landsknechte, Zwerge, Waffen etc. müssten getilgt werden, WEIL das Bild ein Letztes Abendmahl ist. Sie sind für ihn externalisierter Ausdruck der Eigenschaften der schlechten Prälaten. Diese demonstrativ „an die Wand zu malen“, hält er für kirchenfeindlich und deshalb für unerlaubt. Richtig ist allerdings, dass nach Meinung des Inquisitors zahlreiche Nebenpersonen und *Parerga* des Gemäldes getilgt werden müssten, FALLS es tatsächlich (!) so geändert werden sollte, „*ut conveniat ultimae cenae Domini*“. Aber eben nur dann. Bei der vom Inquisitor bevorzugten Einfügung der Magdalena wären ganz andere Änderungen fällig.

²²⁰ Am Rande kommen auch PANIZON gelegentlich Zweifel, ob den Aussagen eines Angeklagten vor Gericht ohne weiteres Glauben zu schenken ist.

²²¹ PANIZON geht es primär darum, Veroneses Argumentation vor dem Inquisitionsgericht zur Unterstützung ihrer insgesamt durchaus richtigen - Thesen zur Rolle der Statisten verwenden zu können. Als Beweis für ihre jeweiligen Thesen nehmen Veroneses Aussagen ebenfalls für bare Münze: CHAMRAD 2001 und CAMPIONE 2011.

weniger wichtige Rolle spielenden Parerga erfüllen lassen: Lebensnähe, überzeugend dargestellte komplizierte Bewegungen, Überraschungen, Abwechslungsreichtum, koloristische Vielfalt, ungewöhnliche Details, innovativ eingesetzte Zitate aus der Kunstgeschichte, erfindungsreiche Variation vertrauter Kompositionen, vollständige Beherrschung der seit Raffael und Michelangelo entwickelten Darstellungstechniken - allesamt Qualitäten, die Veroneses CML zweifellos besitzt.²²²

Der zentrale Begriff des zeitgenössischen kunstkritischen Vokabulars ist "invenzione". Damit gemeint ist ebenso sehr die spezifische Fähigkeit des Künstlers zur Erfindung wie deren Ergebnis im Kunstwerk. Invenzione wird vom Künstler schon in der intellektuellen Konzeption des Themas verlangt, erst recht in der malerischen Umsetzung, in den einzelnen Figuren wie in der Komposition, im Verhältnis zu den bereits bekannten Darstellungen des gleichen Themas, ja sogar im Verhältnis zum eigenen Werk. Offenkundige Wiederholung ist tabu - versteckte, nur für die intendenti erkennbare Verweise (bei Veronese etwa der Vitelliuskopf, die Genien in den Bogenzwickeln, Architekturzitate) werden besonders geschätzt. Da bei religiösen Themen die Hauptfiguren und deren Handlungen nur wenig Spielraum für Variation lassen, werden die Randfiguren und damit die Nebenszenen zum eigentlichen Feld der invenzione. Damit wird auch die Verknüpfung der immer größeren Bildraum beanspruchenden Nebenszenen mit der Hauptszene zu einer vorrangigen künstlerischen Aufgabe.²²³

Zum Beleg für die neue Bedeutung der invenzione - und damit der Nebenszene(n) mit ihren namenlosen Statisten und Parerga - führt Panizon mühelos zahlreiche Beispiele aus der zeitgenössischen Malerei wie aus der Kunsttheorie an. Den florentinischen Gelehrten Benedetto Varchi zitiert sie mit einer Passage, die im paragone mit der Skulptur die spezifischen Fähigkeiten der Malerei hervorhebt und zugleich die Ansprüche der intendenti deutlich macht: "Die Maler argumentieren mit Großartigkeit und Pracht (magnificenza et ornamento), indem sie betonen, was für eine großartige Sache und wie herrlich (adorno) es ist, eine vollständige Geschichte mit vielen

²²² Eine Randfigur, auf die diese Beschreibung exakt zutrifft, war auch der später von Veronese übermalte - im Laufschrift um die Ecke biegende, ein Tablett balancierende - Page rechts neben dem Hausherrn, der sich aus einer Zeichnung und einem Gemälde nach dem Modello für das CML rekonstruieren lässt (siehe dazu Anm.27 des vorliegenden Textes).

²²³ Die Bedeutung der Randfiguren allein aus der Chance abzuleiten, die sie dem Maler bieten, seine Fähigkeiten zu entfalten und darzustellen, ist nicht die ganze Wahrheit, wie PANIZON durchaus sieht. Die figure senza nome in der von PANIZON behandelten Epoche bilden durchweg ein "Gitter", das - im Vordergrund des Bildes angeordnet - "durchschritten" werden muss, um zur Hauptszene zu gelangen. Häufig entstammen die Figuren im Vordergrund eher der Gegenwart, spielen zumindest in - meist öffentlichen - Räumen, die dem Betrachter bekannt sind, während sich im Hintergrund ein längst vergangenes Geschehen abspielt. Dieser Typus der Bildkonstruktion verweist auf die Zugangsschwierigkeit zu einem Ereignis, an dem emotional teilzunehmen nicht einfach ist, und dessen volle Bedeutung man kaum zu erfassen vermag. PANIZON zieht Parallelen zu zeitgenössischen Meditationsempfehlungen, die den Gläubigen anhalten, sich in eine vertraute Situation, z.B. der eigenen Stadt, zu versetzen, um dann von dort aus allmählich voranzuschreiten zu einer Vorstellung des Heiligen Geschehens.

verschiedenartigen Figuren jeden Alters und jeden Standes und vielerlei Haltungen zu sehen, Menschen ebenso wie Tiere in ihrer differenzierten Farbigkeit, Tote wie Lebende, Bekleidete und Nackte, Gesunde und Kranke, Schlafende und Wache, Bewaffnete und Waffenlose, Feurige und Ängstliche, Gestalten zu Pferd und zu Fuß, hier und dort durch verschiedenartige Waffen und unterschiedliche Personen Verwundete, und dies zu Lande wie zu Wasser - all das, was an allen Orten geschehen kann. Das erzeugt jene Pracht und Großartigkeit (*ornamento e grandezza*), die man an vielen Orten sehen kann, und gewiss am meisten in der Cappella Sistina und in vielen Räumen des [päpstlichen] Palastes."²²⁴

Damit beauftragt, ein Letztes Abendmahl zu liefern, war Veronese durch die von Varchi und seinen Zeitgenossen formulierten Ansprüche der Kunstverständigen geradezu gezwungen, die vertraute Szene zu variieren und sie - da die ikonographische Tradition ihm bei der Hauptszene nur begrenzten Spielraum ließ - durch die verschiedenartigsten Aktionen zahlreicher, möglichst unterschiedlicher Randfiguren und großartig gemalte *Parerga* zu ergänzen. Veronese selbst beruft sich vor dem Inquisitionsgericht darauf, seine Lehrmeister - „*li miei maggiori*“ - hätten von ihm verlangt, sein Werk mit eben jener Vielfalt an Erfindungen auszustatten - „*l'adorno di figure secondo le invenzioni*“ -, die von Varchi, Pietro Aretino²²⁵ und anderen zeitgenössischen Kunstkritikern gefordert und von den Künstlern seit Raffaels *Borgobrand* geliefert wird. Damit wären dann Massimis Thesen von einer ganz unerwarteten Seite aus ins Wanken gebracht: Veronese hatte tatsächlich den Auftrag für ein Letztes Abendmahl, MUSSTE aber dessen Darstellung gewissermaßen "neu erfinden" und durch zahlreiche Nebenszenen erweitern, um bei den "intendenti" und damit seinen potentiellen Auftraggebern weiterhin en vogue zu bleiben. Angeklagt wurde er, so Panizon, WEIL er eine *ultima cena* gemalt hatte²²⁶ - eine, die die Forderungen der Kunstverständigen erfüllte, gerade deshalb jedoch zu profan geraten war.

- Fiktion und Wahrheit in der kunttheoretischen Argumentation Veroneses

In der Tat beruft sich Veronese laut Protokoll - außer auf den angeblich darzustellenden Handlungszusammenhang - fast ausschließlich auf zeitgenössische, von seinen Lehrmeistern aufgestellte Forderungen an den Künstler: Auf die *invenzione*-Forderung und die *licenza*, den Komplementär-Begriff zur *invenzione*, auf die Verpflichtung zu

²²⁴ BENEDETTO VARCHI, Florenz 1549 - hier zit. nach VARCHI 1998, S.38 - PANIZON S.34 weist hin auf diesen Text.

²²⁵ In einem Brief an Salviati spricht Pietro Aretino vom "miracolo della santa invenzione" des Adressaten. (Aretino *Lettere* II,85, zit. n. PANIZON S.80)

²²⁶ Um Missverständnisse zu vermeiden: Das Protokoll bietet keinen Anhaltspunkt dafür, dass Veronese wegen eines Letzten Abendmahles angeklagt wurde. Erst nachdem der Maler dreimal erklärt hat, sein Bild sei ein Letztes Abendmahl, lässt sich der Inquisitor - eher zögernd und zweifelnd - auf Veroneses angebliches Thema ein, verlangt aber „Korrekturen und Ergänzungen“, um das Bild in ein annehmbares Letztes Abendmahl zu verwandeln.

ornamento und adorno²²⁷, was bei einem so großen Bild zur Hinzufügung von Statisten und Nebenszenen zwang. Die Frage ist allerdings, wie weit der Zwang zur Innovation ging. Eines der zentralen Ergebnisse Panizons besagt, dass - im Gegensatz zu den Nebenszenen - die Hauptszene in sakralen Bildern des von ihr untersuchten räumlichen und zeitlichen Bereichs (Rom und Toskana, 1525-75) der ikonographischen Tradition folgt. Gerade *weil* die Hauptszene relativ unveränderlich war, gewannen die Nebenszenen so großes Gewicht. Kein einziges der von Panizon untersuchten Werke weicht in der Darstellung des biblischen Geschehens auch nur annähernd so massiv vom Gewohnten ab wie Veroneses angebliches Letztes Abendmahl, bei dem allein schon die Zahl und die Zusammensetzung der Gäste der Bibel und der Tradition widerspricht - von der Überzahl der Randfiguren gar nicht zu reden. Nur ganz wenige unter den Zwölfen und nicht einmal der Judas (der "echte" mit dem Geldbeutel) folgen der traditionellen Ikonographie. Die Apostelgruppe ist so inhomogen wie nie zuvor. Die *licenza*, die sich Veronese am - angeblichen - Abendmahlstisch nimmt, ist jedenfalls nicht jene, die Panizon in der zeitgenössischen sakralen Malerei herausarbeitet, wo nämlich die Ikonographie der jeweiligen Hauptszene im Kern nicht angetastet wird.

Panizon stellt fest, dass in der religiösen Malerei Roms und der Toskana in der von ihr untersuchten Epoche den Statisten ein eigener, außerhalb der biblischen Szene liegender „profaner“ Bildraum zugewiesen wird. Auch dadurch ist der Bereich der *invenzione* begrenzt - sie macht gewissermaßen Halt vor dem Raum der heiligen Handlung, der durch architektonische und kompositorische Mittel aus dem Bildraum ausgesondert wird. Veronese reklamiert diese Entwurfsstrategie für sein angebliches Letztes Abendmahl, indem er behauptet, seine dazu so wenig passenden Randfiguren, befänden sich außerhalb des eigentlichen Abendmahlsraumes. Von einer deutlichen Trennung des profanen und des sakralen Raumes kann jedoch im CML keine Rede sein, da die Bewegung der "Randfiguren" beide Räume aufs Engste verbindet. In der rechten Arkade überspringen zwei Diener handelnd sehr deutlich die "Raumgrenze"; unter dem Mittelbogen stellen der angebliche Simon und der schwarze Page Beziehungen her zu dem im "Außenbereich" sitzenden Hund bzw. den *fratres* unten im Saal; am linken Tischende setzt sich der Bewegungsimpuls des außerhalb der Loggia dirigierenden *scalco* in den Dienern im Inneren der Loggia fort, um dort gegen die Schauwand mit den für das Prunkgeschirr Zuständigen anzubranden, von wo die Bewegung der dienstbaren Geister am Tisch entlang zurück wogt zum rechten Tischende, wo von ganz rechts mit dem Falkner die Außenwelt hereinkommt. Der angeblich sakrale Raum im Inneren der Loggia ist schon allein durch die mit den "Aposteln" interagierenden Diener eng mit der profanen Welt verschränkt. Offensichtlich bedient sich Veronese bei der angeblichen Trennung der "sakralen" von der profanen Sphäre eines *Topos*, den er aus der Malerei Roms und der Toskana und der zugehörigen Kunstdiskussion übernimmt, um sich zu verteidigen. Er verwendet das Argument zur Täuschung seiner Richter, von denen er annimmt, dass ihnen diese Unterscheidung und deren Legitimationsfunktion vertraut ist - wobei er offenbar

²²⁷ Wie oben schon referiert gehören bei LOMAZZO 1586, S.180 "tutti i capricci, fantasie e gheribizzi", überhaupt alles außerhalb des nackten Kerns der Erzählung, zum "ornamento".

davon ausgeht, dass sie - in einer Kapelle bei San Marco tagend - seine Behauptungen nicht direkt am corpus delicti prüfen können.²²⁸

Zusammenfassend muss man feststellen: Veronese folgt in seinem angeblichen „Letzten Abendmahl“ weder der traditionellen Ikonographie der Hauptszene, noch reserviert er dieser einen eigenen, von den Nebenszenen getrennten Bildraum. Das CML entspricht zwar in vieler Hinsicht den von Panizon herausgearbeiteten Forderungen des zeitgenössischen Kunstdiskurses. Dieser lässt jedoch so extreme Inventionen bei der Darstellung der Haupthandlung und bei der Verbindung des „profanen“ mit dem „sakralen“ Raum nicht zu, wie sie beim CML vorliegen würde, sollte es wirklich ein Letztes Abendmahl darstellen. Das gilt erst recht bei einem Künstler, der sich in seinem gesamten übrigen Werk an die ikonographischen Vorgaben hält, auch wenn er sie meist ergänzt und bereichert. Panizons Ergebnissen folgend muss man - ganz im Gegensatz zu ihr - schließen: Veronese hat zentrale Argumente des zeitgenössischen Kunstdiskurses verwendet, um seiner Behauptung, das CML sei ein Letztes Abendmahl, Glaubwürdigkeit zu verleihen. Er hat den aktuellen Formeln der Kunstkritik entnommen, was er brauchte, um die Legitimität seiner fingierten Ultima Cena argumentativ zu stützen. Das bestätigt die Ergebnisse Panizons im Hinblick auf die aktuelle Kunstdiskussion und -praxis Roms und der Toskana - zugleich aber auch Massimis Schlussfolgerung, dass Veronese mit seinem angeblichen „Letzten Abendmahl“ einen Schleier vor das wirkliche Bildthema ziehen wollte.

Seine klug ausgedachte, die Erwartungshaltung seiner Zuhörer bedienende Begründung für die ikonographischen Grenzüberschreitungen seines angeblichen Letzten Abendmahls hat Veronese nicht geholfen. Das Gericht akzeptierte jedenfalls das Abendmahls-Thema nur unter so starken Änderungsaufgaben, dass diese Form der Auslöschung des ursprünglichen Bildinhaltes für Veronese ebenso wenig in Frage kam wie die Umwandlung in ein Gastmahl bei Simon, dem Pharisäer. Schließlich einigte man sich auf den Vorschlag, der sich noch heute besichtigen lässt. Er rettete das Bild, zerstörte aber seine Aussage, indem die Wahrnehmung in falsche Bahnen gelenkt wurde. Die Verbindung von Form und Inhalt, die für Veronese von so großer Bedeutung war, wurde gekappt.

²²⁸ Dass die Trennung zwischen weltlicher und sakraler Sphäre bei einer UC trotz Dominanz der "Statisten" möglich war, belegt Taddeo Zuccaris UC in Rom, Santa Maria della Consolazione, Cappella Mattei, Decken-Fünfeck, 1553. Hier sind die zahlreichen "Nebenfiguren" im Vordergrund noch bewegter als in Veroneses angeblicher UC. In ihnen präsentiert der junge Zuccari sein ganzes darstellerisches Können und anatomisches Wissen. Christus und die zwölf Apostel sind dagegen von diesem Trubel völlig unberührt. In der traditionellen, von Leonardo entwickelten Ikonographie der inneren Erregung bilden sie eine geschlossene Gruppe um den langen Tisch, der Wirt steht ehrerbietig beiseite. Der Raum des Abendmahls wird mit Hilfe architektonischer und figuraler Bildelemente ausgegrenzt aus dem heftigen Agieren der Statisten. Obwohl er nicht einmal eindeutig durch Wände oder Stützen definiert ist, erscheint der sakrale Raum der UC doch herausgehoben aus dem weltlichen Raum ringsum.

- invenzione, magnificenza und ornamento im Dienste des „Gastmahls beim Pharisäer“

Seine vor Gericht vorgetragene kunsttheoretischen Argumente sind - ihrer Verwendung zur Konstruktion von Scheinargumenten zum Trotz - dem Künstler keineswegs fremd. Im Gegenteil räumt er der invenzione und der sie ermöglichenden licenza höchsten Rang ein und teilt die Ziele ornamento, adorno und magnificenza mit seinen Zeitgenossen. Vor Gericht verwendet er diese Begriffe, um damit die fiktiven Grenzüberschreitungen eines fiktiven Werkes zu begründen - seines angeblichen „Letzten Abendmahles“. Das ändert jedoch nichts daran, dass - wie wir oben sahen - diese Ziele für Veronese größte Bedeutung hatten und intensiv bei der Konzeption und Ausführung seines „Gastmahls beim Pharisäer“ verfolgt wurden. Nur die angebliche Trennung von sakralem und profanem Bildraum hat mit Veroneses Bildkonzeption nichts zu tun. Christus und den vier ihn begleitenden Aposteln wird zwar kompositorisch ein eigener Bereich zugewiesen. Die von Veronese behauptete Trennung des Geschehens innerhalb der Loggia von demjenigen außerhalb ist jedoch eine aus der Kunsttheorie Roms und der Toskana übernommene Fiktion, die der Maler - erfolglos - zur Täuschung der Richter heranzieht. Im CML findet sich diese Trennung nicht. Veroneses kunsttheoretische Argumentation vor der Inquisition beruht also sowohl auf echter Überzeugung wie auf bewusster Täuschungsabsicht, die kunstvoll gängige ästhetische Kriterien als Hilfsmittel der Täuschung einsetzt.

Anders als viele zeitgenössische Maler Roms und der Toskana konstruiert Veronese keine Dichotomie zwischen der heiligen, in der Vergangenheit angesiedelten Szene und eher der Gegenwart angehörenden Randfiguren, zwischen heiligem und profanem Geschehen, beide auf verschiedenen Realitätsebenen angesiedelt, das Heilige nur im „Durcharbeiten“ durch das Profane hindurch zugänglich. Auf Veroneses Bühne findet ein Gastmahl statt, bei dem Gastgeber, Gäste und Dienerschaft auf glaubwürdige Weise im gleichen Raum interagieren, während Christi Rede gewissermaßen noch nachhallt. Je nach ihrer - räumlichen, emotionalen oder auch temporalen (beim „Stifter“) - Distanz zu den eben verklungenen Worten reagieren die Anwesenden auf unterschiedliche Weise, alle untereinander verknüpft durch das Mahl, an dessen Ritual sie beteiligt sind. Selbst noch so ferne Verweise auf biblische oder patristische Texte erscheinen im Gewand eines vor unseren Augen sich abspielenden, überzeugend durch das „gestörte“ Mahl motivierten Geschehens.

Veroneses „Gastmahl im Hause des Pharisäers“ lässt sich auch ohne Kenntnis des Bildthemas genießen. Erst mit dem Wissen um das ursprüngliche Bildthema wird jedoch die wie selbstverständlich, in Wahrheit höchst kunstvoll geknüpfte Beziehung von Form und Inhalt erkennbar. Figuren und Details, die aufgrund der von Veronese selbst zu seiner Verteidigung gelegten falschen Fährten als formale, wenn auch schöne Spielereien erschienen, gewinnen Bedeutung. Die heftige Spannung, die das Bild durchdringt, spiegelt in dem von Massimi entzündeten Licht reale Auseinandersetzungen in der Welt vor und hinter der Leinwand - Konflikte, die in Veroneses Bild formal gebändigt und nicht völlig unlösbar erscheinen. Sie finden zumindest einen Rahmen, in dem sie sich bewegen können.

LITERATURHINWEISE

1. Vor 1867 verfasste Texte

ALBÈRI, EUGENIO (ed.); Le relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato durante il secolo decimosesto. Edite dal Cav. Eugenio Albèri, Vol. X. (Serie II - Tomo IV), Firenze 1857. [Darin S. 203 ff. der Bericht Paolo Tiepolos über seine Zeit als ambasciadore der Serenissima beim Vatikan von 1571 bis 1576, vorgelesen im Senat am 3. Mai 1576]

ALUNNO, FRANCESCO di Ferrara: Della fabrica del mondo: libri X. Erste Auflage Venedig 1546-48, 2. Aufl. Venedig 1562. 3. Aufl. Ventia appresso Iacopo Sansovino il Giovane 1570.

Archivio di Stato di Venezia. Sant'Uffizio. Busta 33 [Transskript MASSIMI 2011, Appendice documentaria, S.279 ff.]

ARETINO, PIETRO: I quattro libri de la humanitá di Christo. Francesco Marcolini, Venetia 1539 (zuerst 1536, mehrere spätere Auflagen)

BARTHOLOMÄUS A MARTYRIBUS: Stimulus pastorum : ex sententiis Patrum concinnatus, in quo agitur de vita Episcoporum. (Erstveröffentlichung) Roma 1564 (Zitate nach Petrus de Bresche, Paris 1644) - Deutsche Übersetzung: Marianne Schlosser, Beuron 2018.

BORGHINI, RAFFAELLO: Il riposo. Appresso Giorgio Marescotti, Firenze 1584

BOSCHINI, MARCO: La Carta del navegar pitoresco, Venedig 1660

BRUCIOLI, ANTONIO: Il nuovo Testamento di Christo, Giesu Signore & Salvatore nostro. Di Greco tradotto in lingua Toscana. Giunti, Venezia 1532 (mit Titelstich von Lorenzo Lotto) und 1551

BRUCIOLI, ANTONIO: Nuovo commento ne divini et celesti libri evangelici. Secondo Mattheo Marco Luca et Giovanni. Tomo quarto. Francesco Brucioli, Venetia 1542

CERVIO, VINCENZO: Il trinciante. Ampliato, et ridotto a perfettione dal caualier REALE FUSORITTO da Narni, Trinciante dell'illust.mo & reuerendissimo signor cardinal Farnese. Appresso gli Heredi di Francesco Tramezini, Venezia, 1581 (2. erweiterte Aufl. Venezia 1593)

Constitutiones et Acta Capitulorum Generalium Ordinis Fratrum Praedicatorum 1232-2001. Reihe: Digitale Bibliothek Spezial. Directmedia Publishing GmbH. CD-ROM, 2002

DELLA CASA, GIOVANNI: Galateo ovvero Trattato de' Costumi e modi che si debbono tenere o schifare nella comune conuersatione. Vinegia 1566 (zuerst Firenze 1560)

ELISIO, TOMMASO: Piorum clypeus aduersus veterum recentiorumque hereticorum prauitatem Fabrefactus. Apud Salamandram, Venetiis 1563

ERASMUS, DESIDERIUS: De civilitate morum puerilium. Froben, Basel 1530

FLORIO, JOHN: A Worlde of Wordes. Printed by Arnold Hatfield, London 1598

GALESINI, PIETRO et al.: Il Perfetto Dittionario Overo Tesoro Della Lingva Volgarlatina. Cestari, Venezia 1659

GIEGER, MATTIA: Il Trinciante, Con le figure delle cose da trinciare e de'Coltelli, e forcine; intagliate in rame. Martini, Padova 1621

GILIO, GIOVANNI ANDREA: Dialogo nel quale sie ragiona degli errori e degli abusi de'pittori circa l'Istorie. Per Antonio Gioioso, Camerino 1564

GUALTERUZZI, CARLO (Hg.): Libro di novelle, et di bel parlar gentile. Nel qual si contengono Cento novelle altra volta mandate fuori da messer Carlo Gualteruzzi da Fano. Di nuovo ricorrette. Con aggiunta di quattro altre al fine. In Fiorenza nella stamperia de i Giunti. [Filippo & Jacopo Giunta] MDLXXII [1572] [Der Band enthält eine Auswahl aus den Novellen Boccaccios, die - laut herrschender Meinung - im Auftrag der römischen Inquisition unter Leitung des Benediktiners Vincenzo Borghini „ad usum Christiani“ korrigiert wurden, sowie weitere vermutlich von Borghini hinzugefügte Erzählungen]

LOMAZZO, GIO. PAOLO: Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura. Per P. P. Pontio, Milano 1585

LUDOLFO DI SASSONIA: Vita di Giesu Christo. (Hg. von Francesco Sansovino) Giolito, Venezia 1570 (Das nach 1350 verfasste Werk schon 1472 in Paris und Kön gedruckt, zahlreiche weitere Druckfassungen).

LUIS DE GRANADA: De officio et moribus episcoporum aliorumque praelatorum. Lisboa 1565

Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum historica. T.10 Acta Capitulum Generalium Ordinis Praedicatorum. Vol. 5: Ab anno 1558 usque ad annum 1600

Nunziature di Venezia, hg. von Aldo Stella. Bd. 8: (Marzo 1566 - marzo 1569), Bd. 9: (26 marzo 1569 - 21 maggio 1571), Bd. 10: 26 maggio 1571 - 4 luglio 1573

PINO, PAOLO: Dialogo della Pittura. Venezia 1548

RIDOLFI, CARLO: Le meraviglie dell'Arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Presso Giovanni Battista Sgava, Venetia 1648

ROMOLI, DOMENICO [Panunto]: La singolar dottrina ... dell'ufficio dello Scalco ...; nel fine un trattato del veggimento della sanita. Mich. Tramenzino, Venetia 1560

ROSSETTI, GIOVAN BATTISTA: Dello Scalco. Domenico Mammarello, Ferrara 1584

SANCTUS GREGORIUS MAGNUS.: Regulae pastoralis liber. In: J. P. Migne (Hrsg.): Patrologiae cursus completus. Series Latina. Paris 1844-64, tom. 77

SCAPPI, BARTOLOMEO: Opera dell' arte del cucinare. Venezia 1570

URBANI, URBANO: Emortuale fratrum Conventui S.S. Jo e Pauli ab anno 1500 usque 1739 tenuto dal lettore Urbano Urbani. (Biblioteca del Museo Correr - Codici Cicogna N. 2027 (jetzt: N. 822)

VARCHI, BENEDETTO: Due Lezioni di M. Benedetto Varchi: Nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti; Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la Scultura o la Pittura, con una lettera d'Esso Michelagnolo, & piu altri Eccellentiss. Pittori, et Scultori, sopra la Quistione sopradetta. Appresso Lorenzo Torrentino, Fiorenza 1549

VARCHI, BENEDETTO: Paragone. Rangstreit der Künste. Italienisch und Deutsch. Übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen, WBG, Darmstadt 2013

VARCHI, BENEDETTO / BORGHINI, VINCENZO: Pittura e Scultura nel Cinquecento. Sillabe, Livorno 1998. Transskribiert, übersetzt und kommentiert durch P. Barocchi. Der Band enthält die Vorlesung Varchis über den Rangstreit der Künste (S. 11 ff.) und Borghinis Da una selva di notizie, der Varchis Text kommentiert. (S. 85 ff.)

VASARI, GIORGIO: Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori et architettori. Lorenzo Torrentino, Firenze 1550 (Giunti, Firenze 1568 - stark erweiterte 2. Auflage).

VECELLIO, CESARE (1521-1601): Degli abiti antichi et moderni di diverse parti del mondo. Appresso D. Zenaro, Venetia 1590 (Übersetzung ins Englische durch Margaret F. Rosenthal und Ann Rosalind Jones. Thames & Hudson, London 2008)

VIELMI, FRA GIROLAMO (O.P.): De optimo Episcopi munere Oratio. 1567 (Padova?) et iterum Venetiis 1575

ZANETTI, ANTONIO MARIA: Della Pittura Veneziana, e delle opere pubbliche de' Veneziani maestri: libri 5. Albrizzi, Venezia 1771

2. Ab 1867 erschienene Veröffentlichungen

AL KALAK, MATTEO: La Chiesa sta malissimo» Giovanni Morone e le cure di una diocesi post-tridentina. In: Rivista di Storia della Chiesa in Italia, vol. 67, no. 1, 2013, pp. 131-64

ANDREW, JOHN MARTIN: L'Ultima Cena' di Veronese, il "Galateo", Giovanni della Casa e l'Inquisizione. In: Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini (Hrsg.): Paolo Veronese. Giornate di studio. [Sammelband des Kongresses] Fondazione Chini, Venezia 2016, S.67-78

BADT, KURT: *Paolo Veronese*. Aus dem Nachlass hg. von Lorenz Dittmann. Köln 1981

BAILEY, STEPHEN: Metamorphoses of the Grimani "Vitellius". In: The J. Paul Getty Museum Journal: Volume 5.1977, S.105-122

BARBIERI, GIUSEPPE: Fuori del Luogo dove è il nostro Signore: Paolo Veronese e lo spazio moderno della Mensa. In: Giuseppe Barbieri (Hrsg.): Nelle sale da pranzo di Paolo Veronese: la rappresentazione dei riti della mensa e la cultura dell'ospitalità. Terra Ferma, Crocetta del Montello (Treviso) 2011, S.13-71

BASCHET, ARMAND: Paul Véronèse appelé au Tribunal du Saint Office, a Venise (1573). In: Gazette des Beaux-Arts, Bd. 23, 1867, S.378-382

BIFERALI, FABRIZIO: Paolo Veronese tra Riforma e Controriforma. Artemide, Roma 2013

BLUNT, ANTHONY: *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*. Oxford 1940

BRINGEMEIER, MARTHA: *Priester- und Gelehrtenkleidung. Tunika, Sutane, Schaub, Talar; ein Beitrag zu einer geistesgeschichtlichen Kostümforschung*. Münster 1974

CALIARI, PIETRO: *Paolo Veronese - sua vita e opere - Studi storico-estetici*. Roma 1888

CAMPIONE, FRANCESCO PAOLO: La regola del Capriccio. Alle origini di una idea estetica. *Aesthetica preprint. Supplementa* Bd. 27, 2011 (Università degli studi di Palermo).

CANNAÒ, ALBERTO: Osservanza e convetualismo a Venezia. II. parte. In: *Dominicus* No. 5 Nov./Dic. 2016, S. 219-228

CHAMRAD, EVELYN: Der Mythos vom Verstehen: ein Gang durch die Kunstgeschichte unter dem Aspekt des Verstehens und Nichtverstehens. in der Bildinterpretation. Diss. Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2001

COCKE, RICHARD: Paolo Veronese: Piety and Display in an age of religious reform. London 1980 (2. Aufl. Aldershot, Ashgate 2001)

COSMA, ALESSANDRO: Sub specie panis: l'Ultima Cena a Venezia nel Cinquecento. In: Gabriele Archetti (Hrsg.): La civiltà del pane. Storia, tecniche e simboli dal Mediterraneo all'Atlantico. Atti del convegno internazionale di studio (Brescia, 1-6 dicembre 2014) Spoleto 2015, S.1357-1382

COZZI, GAETANO: Politica, cultura e religione. In: Vittore Branca / Carlo Ossola (Hrsg.): Cultura e società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi. Firenze 1984, S.21-42

D'ARGAVILLE, BRIAN T.: Inquisition and Metamorphosis: Paolo Veronese and the "Ultima Cena" of 1573. In: RACAR: revue d'art canadienne / Canadian Art Review. 16.1,1989, S.43-48, Abb. S.99

DAL POZZOLO, ENRICO MARIA: L'Ultima Cena di Tiziano e altri dipinti veneti del Cinquecento nella collezione d'Alba a Madrid. In: "Studi Tizianeschi", V, 2007, S. 112-137

DALLA COSTA, THOMAS : A cena con la Carità: inviti alla misericordia nei 'Conviti' di Paolo Veronese. In: G. Matino / N. Gietz (Hrsg.): Ebbero fame e mi deste da mangiare. Luoghi, principi e funzioni della charitas veneziana (1260-1806). Conference proceedings, Modena 2017, S. 151-163

DALLA COSTA, THOMAS : Gli "Haeredes Pauli Caliarum Veronensis" e il "Convito in casa di Levi": nuove chiavi di lettura su un'impresa collettiva. In M. Molteni / E. Napione (Hrsg.): Il 'Convito in casa di Levi' di San Giacomo alla Giudecca. Un restauro tra Paolo Veronese e i suoi eredi. Treviso 2015, pp. 82-113

DENZLER, GEORG: Kardinal Guglielmo Sirleto, 1514 - 1585: Leben und Werk; ein Beitrag zur nachtridentinischen Reform. München, Hueber, 1964

DI MONTE, MICHELE: Drammaturgia veronesiana, Visione, esegesi e verità nelle pittura religiosa di Paolo Caliari. Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia 2003

DI MONTE, MICHELE: Restituire le scarpe a Veronese. In: Venezia Cinquecento, Bd. 24 (2014), 47, S.129-207

DI MONTE, MICHELE: Veronese a Cana. De ludo relevandi cum figuris. In: Venezia Cinquecento. XVII, 2007, n.33, pp. 141-188

DI MONTE, MICHELE: Veronese à la passade. Rezension zu COCKE, RICHARD: Paolo Veronese: Piety and Display in an age of religious reform. Aldershot, Ashgate 2001 In: Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura. 12.2002, S.165-176

DI MONTE, MICHELE: Vedere, credere, dubitare: Lorenzo Lotto e l'ambiguità. In: Venezia Cinquecento, Bd. 25 (2015), 50, S.75-113

DUITS, REMBRANDT: "Abiti gravi, abiti stravaganti": Veronese's Creative Approach to Drapery. In: Virginia Brilliant with Frederick Ilchman (Hrsg.): Paolo Veronese: A Master and his Workshop in Renaissance Venice. [Katalog zur Ausstellung: Paolo Veronese: A Master and his Workshop in Renaissance Venice. On view at The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida, 2012 - 2013] Scala Publishers, London / The John and Mable Ringling Museum of Art Sarasota, Florida, 2012, S. 58-69

FEHL, PHILIPP: Veronese and the Inquisition. A Study of the subject matter of the so-called "Feast in the House of Levi". In: Gazette des Beaux Arts 58, 1961, S.325-354

FEHL, PHILIPP und PERRY, MARILYN: Decorum and Wit: The Poetry of Venetian Painting. Vienna 1992

FOGOLARI, GINO: Il processo dell'inquisizione a Paolo Veronese. In: Archivio Veneto, quinta seria, VII, 1935, pp. 352-386

FRAGNITO, GIGLIOLA: La censura ecclesiastica in Italia: volgarizzamenti biblici e letteratura all'Indice. Bilancio degli studi e prospettive di ricerca. In: Vega, María José (Hrsg.): Reading and Censorship in Early Modern Europe. Barcelona 2010, p. 39-56

FRAGNITO, GIGLIOLA: Ferrara giugno 1577. Il divieto di leggere. In: Atlante storico della letteratura italiana, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, vol. II, Dalla Controriforma alla Restaurazione a cura di Erminia Irace, Torino, Einaudi, 2011, SS. 238-243

GEMIN, MASSIMO: Riflessioni iconografiche sulla Cena in casa di Levi. In: Massimo Gemin (Hrsg.): Nuovi Studi su Paolo Veronese. Arsenale, Venezia 1990, S.367-370

GENTILI, AUGUSTO: Il braccio del ladro. In: Augusto Gentili: La bilancia dell'arcangelo. Vedere i dettagli nella pittura veneziana del Cinquecento. Bulzoni, Roma 2009, S.247 - 252

GILBERT, CREIGHTON: Last Suppers and their Refectories. In: Charles Trinkhaus / Heiko A. Oberman (Hrsg.): The Pursuit of Holiness in Late medieval and Renaissance Religion. Leiden, Brill 1974, S.371-402 (Studies in Medieval and Reformation Thought X)

GOTTDANG, ANDREA: Paolo Veronese's "Gastmahl im Hause des Levi". Die Revision eines Falles. In: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. Bd. 53, 2000, S.202-217

GOULD, CECIL: Observations on the Role of Decoration in the Formation of Veronese's Art. In: Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower. London 1967, S. 123-127

GOULD, CECIL: Veronese's Greatest Feast: The Inter-Action of Iconographic and Aesthetic Factors. In: Arte Veneta 43, 1989/90 S.85-88

GRASMAN, EDWARD: On Closer Inspection – the Interrogation of Paolo Veronese. In: Artibus et Historiae no. 59 (XXX) 2009, S.125-134

GRENDLER, PAUL FRIEDRICH: The Roman Inquisition and the Venetian Press, 1540-1605. Princeton 1977

HANNESSCHLÄGER, INGONDA: Konvente der Dominikanerobservanten in Norditalien, ca. 1390-1550. Neue Aspekte zu Architektur und Ausstattung. In: Heidemarie Bachhofer (Hrsg.): Bettelorden in Mitteleuropa - Geschichte, Kunst, Spiritualität. Referate der gleichnamigen Tagung vom 19. bis 22. März 2007 in St. Pölten. 2008, S.449-491

HOFFMANN, KONRAD: Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire. In: Josef Nolte (Hrsg.): Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jh. Stuttgart 1978 (= Spätmittelalter und frühe Neuzeit. Bd. 2), S.189-210

HUBER, HANS DIETER: Paolo Veronese: Kunst als soziales System. Fink, München 2005

HUIJBERS, ANNE: "Observance" as Paradigm in Mendicant and Monastic Order Chronicles. In: Mixson, James D. (Hrsg.): A Companion to Observant Reform in the Late Middle Ages and Beyond. Brill's Companions to the Christian Tradition, Band 59, Leiden 2015, S. 111-143

JEDIN, HUBERT: L'évêque dans la tradition pastorale du 16e siècle. Adaptation française de 'Das Bischofsideal der katholischen Reformation' (Übersetzer: Paul Broutin) Desclée de Brouwer, Brüssel 1953

JONES, ANN ROSALIND and ROSENTHAL, MARGARET F.: Dress as Civic Celebration in Late Sixteenth-Century Venice: The Woodcuts of Cesare Vecellio's *Habiti antichi et moderni* and the Paintings of Paolo Veronese. University of California 2017

KAPLAN, PAUL H. D.: Veronese's last 'Last Supper'. In: Arte Veneta 41, 1987,

S.51-62

KAPLAN, PAUL H. D.: Veronese and the Inquisition: The Geopolitical Context. In: E. C. Childs (Hrsg.): *Suspended License. Censorship and the visual arts*. Seattle London 1997, S.85-124

KORSCH, EVELYN: *Bilder der Macht. Venezianische Repräsentationsstrategien beim Besuch Heinrichs III. (1574)* Akademie-Verlag, Berlin 2013

MARINELLI, SERGIO: *La pala di S. Giorgio in Braida*. In: Massimo Gemin (Hrsg.): *Nuovi Studi su Paolo Veronese*. Arsenale, Venezia 1990. S.323-332

MASON RINALDI, STEFANIA: *Un percorso nella religiosità del Cinquecento attraverso le immagini eucaristiche*. in: Gullino, Giuseppe (ed.): *La Chiesa di Venezia tra Riforma Protestante e Riforma Cattolica*. Venezia 1990 (Contributi alla Storia della Chiesa di Venezia, 4, S.183-194

MASON, STEFANIA: *La presenza dei committenti nei dipinti di Paolo Veronese*. In: Marini, Paola; Bernard Aikema (Hrsg.): *Paolo Veronese. L'illusione della realtà. Catalogo della mostra (Verona, 5 luglio-5 ottobre 2014)*. Ediz. illustrata (Cataloghi di mostre). Electa 2014, S.153-163

MASSIMI, MARIA ELENA: *La cosiddetta "Cena in casa di Levi" di Paolo Veronese: descrizione preliminare all'identificazione del soggetto come "Cena in casa del fariseo"* In: *Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura*. - Roma: Bulzoni, Bd. 14 (2004), 27, S. 123-168

MASSIMI, MARIA ELENA: *La regola e l'eccezione: le argomentazioni della "Cena in casa del fariseo" e le ragioni della committenza dominicana*. In: *Venezia Cinquecento: studi di storia dell'arte e della cultura*. - Roma: Bulzoni, Bd. 15 (2005), 28, S. 129-154

MASSIMI, MARIA ELENA: *La cena in Casa di Levi di Paolo Veronese: il processo riaperto*. Marsilio, Venezia 2011

MASSIMI, MARIA ELENA: *L'unità dei molti : il messaggio della "Cena di Gregorio Magno" di Paolo Veronese*. In: *Venezia Cinquecento*. Roma : Bulzoni, Bd. 25.2015, 50, Seite 161-235

MORIANI, GIANNI: *Le fastose cene die Paolo Veronese nella Venezia del Cinquecento*. Crocetta del Montello (Treviso), Terra Ferma 2014

MORETTI, SILVIA: *I Domenicani dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia nel XVI secolo. Contraddizioni di un margine urbano*. In: *Mélanges de l'école française de Rome*. Tome 116, 2004 S. 641-663

- MURARO, MICHELANGELO: La Cène de Véronèse: Les figures, l'interrogatoire, l'histoire. In: Daniel Arasse, Maurice Brock et Georges Didi-Huberman (Hrsg.): Symboles de la Renaissance. Bd. 3. 1990, S.187-221
- NEPI SCIRÉ, GIOVANNA: "Il convito in casa di Levi" di Paolo Veronese, vicende e restauri. In: Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia Nr. 15, 1988, S.77-102
- NIERO, ANTONIO: Riforma cattolica e Concilio di Trento a Venezia. In: Vittore Branca e Carlo Ossola (Hrsg.): Cultura e società nel Rinascimento tra Riforme e Manierismi. Olschki, Firenze 1984, S.77-96
- Ottomeyer, Hans (Hg.): Die öffentliche Tafel: Tafelzeremoniell in Europa 1300 - 1900. Ausstellungskatalog Deutsches Historisches Museum. Berlin 2002
- PANIZON, ERMANNA: Figure senza nome nelle storie dipinte del Cinquecento italiano. Diss. Firenze 2014
- PAVANELLO, LOREDANA: Ecclesia Docens. „La Disputa nel Tempio“ di Paolo Veronese. In: Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini (eds.), Paolo Veronese: giornate di studio. Lineadacqua / Fondazione Cini, Venezia 2016, S.321-325
- PRIEVER, ANDREAS: Paolo Veroneses "Gastmahl im Hause des Levi" - zu einer wiederentdeckten Zeichnung aus der Sammlung des Duc de Tallard. In: Pantheon 1993, S.92-100
- QUONDAM, AMEDEO: Tutti i colori del nero: moda e cultura. Angelo Colla Editore, Vicenza 2007
- REARICK, W.R. / PIGNATTI, TERISIO: The Art of Paolo Veronese 1528-1588 [Ausst.-kat.] Cambridge 1988
- ROSAND, DAVID: Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto. New Haven and London: Yale University Press 1982
- ROSAND, DAVID: Theatre and Structure in the Art of Paolo Veronese. In: The Art Bulletin 55, 1973, S.217-239
- ROSENTHAL, MARGARET F.: Clothing, Fashion Dress and Costume in Venice (c. 1450-1650). In: Eric Dursteler (Hrsg.): Handbook of Venetian History 1400-1600, S. 889-928. Brill Press, Leiden 2013

SARACCO, LISA: Aspetti eterodossi della Bibbia nuovamente tradotta della hebraica veità in lingua thoscana Santi Marmochino. In: Dimensioni e problemi della ricerca storica. Rivista del Dipartimento di storia moderna e contemporanea dell'Università degli studi di Roma «La Sapienza» (2003). Vol. 2, S.81-107 Carocci, Roma 2002

SCHAFFRAN, EMERICH: Der Inquisitionsprozess gegen Paolo Veronese. In: Archiv für Kulturgeschichte Bd. 42/2 1960, S.178-193

SEIDEL, MARTIN: Säkularisierung: der Inquisitionsprozess gegen Paolo Veronese. In: Das Münster: Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft. - Regensburg : Schnell & Steiner, Bd. 56 (2003), 4, S. 249-253

SEIDEL, MARTIN: Venezianische Malerei zur Zeit der Gegenreformation: kirchliche Programmschriften und künstlerische Bildkonzepte bei Tizian, Tintoretto, Veronese und Palma il Giovane. Literatur-Verlag, Münster 1996 (Bonner Studien zur Kunstgeschichte; 11) (Zugl.: Bonn Univ. Diss. 1996)

SPEZZANI, PAOLO: Infrarosso raggi x e riflettografi in infrarosso. In: Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia Nr. 11.1984, S.55-63

TAGLIAFERRO, GIORGIO : Drafting Characters. Action and Enactment in Veronese's Creative Process. In: Bernard Aikema, Thomas Dalla Costa, Paola Marini (eds.), Paolo Veronese: giornate di studio. Lineadacqua / Fondazione Cini, Venezia 2016, S. 111-123

VALCANOVER, FRANCESCO / NEPI-SCIRÈ, GIOVANNA et al.: Il Restauro del Convito in casa di Levi di Paolo Veronese. Quaderni della Soprintendenza ai beni artistici e storici di Venezia Nr. 11.1984

WAESCHER, HERMANN: Das deutsche illustrierte Flugblatt. 1955

WALZ, ANGELUS MARIA O.P.: Compendium historiae ordinis praedicatorum. Herder, Romae 1930

WALZ, ANGELUS MARIA O.P.: Das Wappen des Predigerordens. In: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte. 47.1939, S.111-147

WALZ, ANGELUS MARIA O.P.: Rilievi post-tridentini Domenicani. In: Angelicum 27.1960, S.366-79

ZAMPERINI, ALESSANDRA: Paolo Veronese. Arsenale, Verona 2013

ZARU, DENISE: Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their artists (1391 - ca. 1545) (= I libri di Viella), Roma: Viella 2014

Anhang

- Übermalung des Pagen neben dem Pharisäer



Paolo Veronese: „Gastmahl des Levi“ mit Rekonstruktion des Pagen zur Rechten des Pharisäers

Die oben digital „rekonstruierte“ Fassung des CML vor der Übermalung des Pagen zeigt, dass dessen Entfernung das Ziel hatte, die Fokussierung auf die Dreiergruppe aus Christus, Johannes und Petrus zu stärken. Vor allem letzterer wird nach dem *Pentimento* erheblich deutlicher betont als davor. Die Übermalung des Pagen stellt zudem klar, dass die Abwendung des Pharisäers von Christus nicht etwa durch die Hinwendung zum eben ankommenden Pagen motiviert ist, sondern allein durch Christi Rede.

Der von Veronese vermutlich kurz vor Vollendung des CML durch Vergrößerung der sichtbaren Fläche des Tischtuchs übermalte Page war schon im 18. Jahrhundert aufgrund von Rissen und Verfärbungen in der Oberfläche der Leinwand so gut zu erkennen, dass ZANETTI²²⁹ ihn als solchen identifizieren konnte. Noch deutlicher sind die Umrisse des Pagen erkennbar in einer in den 1980er Jahren durchgeführten Reflektografie.²³⁰

Ein modello (oder dessen Kopie) für das CML, das sich heute in Dresden befindet, zeigt noch den Pagen. Eine zweite Rekonstruktionsmöglichkeit bietet ein Gemälde mit dem Thema „Das Festmahl des Herodes Agrippa“ eines unbekanntes Künstlers aus dem 17. Jahrhundert, der wahrscheinlich ein etwas anderes modello des CML als Vorlage für sein Bild benutzt hat.²³¹ Das Bewegungsmotiv des Pagen in den beiden zugrunde liegenden modelli ist geringfügig verschieden. Beide passen einigermaßen zum Befund der Reflektografie. Zur Beinstellung etwas besser passt der Page des „Festmahls des Herodes“, der oben so in das Foto des CML

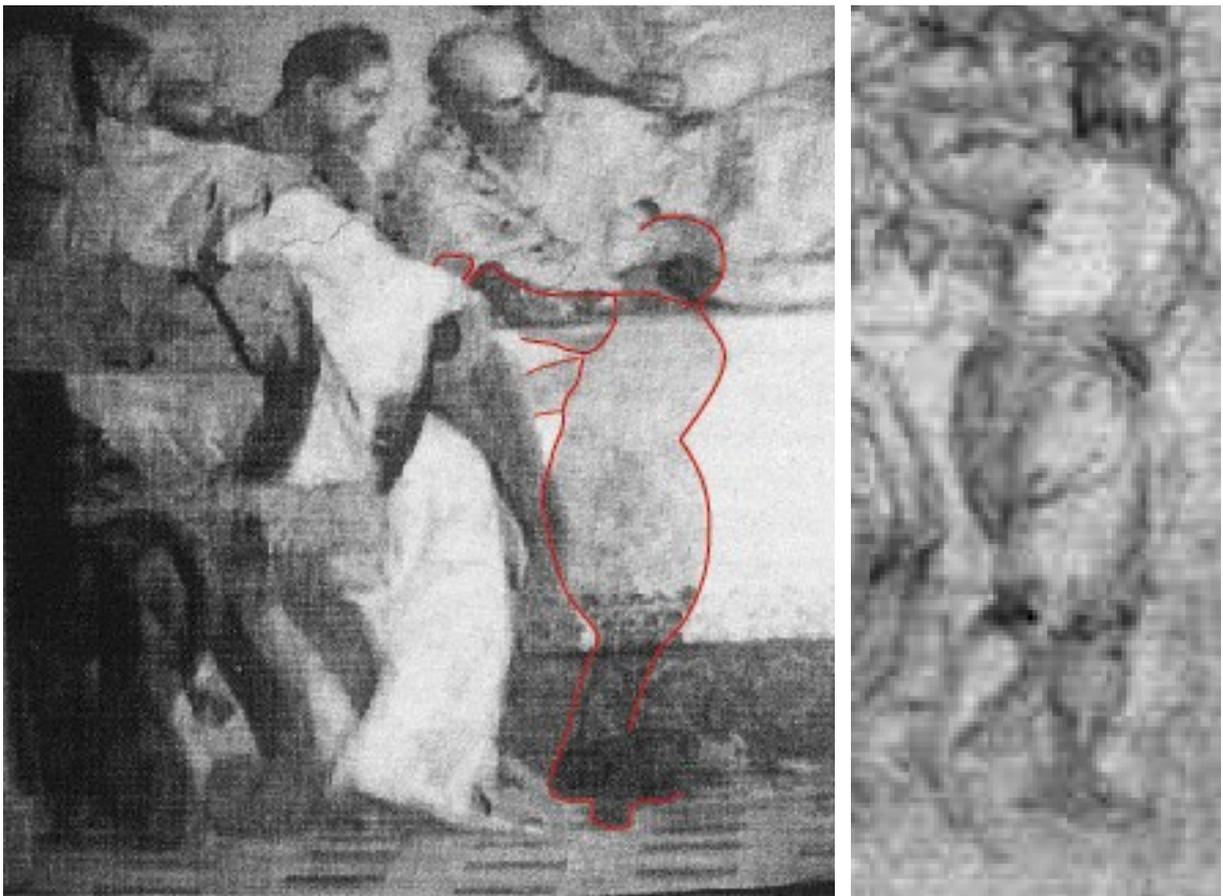
²²⁹ ZANETTI 1771, libro secondo, S.174

²³⁰ Die Abbildung der Reflektografie ist entnommen aus SPEZZANI 1984, S.61

²³¹ Der Hinweis auf das Herodes-Gastmahl und seine Interpretation stammt von PRIEVER 1993. Der heutige Standort des Bildes war dem Autor nicht bekannt. Es ist nicht auszuschließen, dass der unbeholfene Maler den Pagen seiner Vorlage (z.B. dessen Beinstellung) verändert hat. Die Abb. ist aus NEPI SCIRÈ 1984, S.25, entnommen.

eingefügt ist, dass er die durch die Reflektografie gegebenen Umriss füllt. Der Dresdener Page eilt schnellen Schrittes, während er den Pharisäer „umrundet“, der Page des Herodes-Festmahls hat eine viel engere Beinstellung, macht eher eine Pirouette.

Der Page ist in beiden Versionen eine ausgesprochene figura serpentinata. Von links (z.B. vom oberen Ende der linken Treppe) kommend dreht er sich beim Pharisäer um 90 Grad, vermutlich um mit beiden (!) Händen einen Gegenstand (z.B. ein Hündchen analog zum Pagen des ein Jahr zuvor vollendeten Gregor-Gastmahls Veroneses) bei seinem Herrn abzuholen. Der rechte, zum Pharisäer hin gestreckte Unterarm des Pagen kommt in den modelli nicht vor und ist nur in der Reflektografie zu erkennen - falls es sich bei der kleinen grauen, als rechter Unterarm interpretierbaren Fläche nicht um die Spur von etwas ganz Anderem handelt.



Links:

Reflektografie des CML mit den Umrissen des später eliminierten Pagen

Rechts:

Ausschnitt aus einem modello für das CML (oder aus der Kopie eines modello). Die Zeichnung befindet sich heute im Dresdener Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C. 1937-392; 24/57 cm, Feder in Braun, braun laviert. Das Detail zeigt sehr viel deutlicher als der in der Reflektografie (und auch mit bloßem Auge) erkennbare Umriss des übermalten Pagen das komplizierte Bewegungsmotiv, das in den modelli geplant war und im Prinzip wohl auch ausgeführt wurde.