



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

P., A.: Die Frau in der venezianischen Malerei

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**



## Die Frau in der venezianischen Malerei



in dankbares, glücklich gewähltes Thema! — In Rom am Hofe des Papstes hätte es Frauen von Rechts wegen überhaupt nicht geben sollen; das weibliche Bildnis, das der Auffassung des Cinquecento zusagte, brachte erst Sebastiano del Piombo aus Venedig mit, als Raffael längst auf seiner Höhe stand. Michelangelo kümmerte sich nicht um die Frauenwelt, die ihn umgab; seine Sibyllen sind Wesen höherer Ordnung, die keinem von uns leibhaftig begegnen könnten. Die Florentiner des Quattrocento malten die zarte, mädchenhaft zurückhaltende Madonna oder auch die steifen Patrizierfrauen in ihren schweren, bis oben zugeknöpften Festkleidern. Nur Sandro Botticelli machte es anders. Der malte nicht bloß Köpfe und Kleider, sondern auch unbekleidete weibliche Körperformen, aber soviel Reiz und Zauber er auch damit in die Welt hinausgestreut hat bis auf den heutigen Tag: physisch lebende Menschen sind seine Venus, seine Nymphen oder Horen dennoch nicht. Erst durch die Venezianer kommen die Frauen der Wirklichkeit in die Kunst, und in hellen Haufen dringen sie ein in ihr neues Reich. Wenn man zusammenrechnen wollte, was Giovanni Bellini, Giorgione, Tizian und alle die andern dargestellt haben bis zu Paolo Veronese und dem Spätling Tiepolo, so würde das Weibliche nicht nur der Menge nach, sondern namentlich auch in seiner Bedeutung und in dem Eindruck, den es auf uns macht, ohne Frage voranstehn. Um das Neue zu er-messen, erinnere man sich an einige Haupttypen, wie Tizians Bella und Flora, die schwergeschmückten Frauen Palmas, die ruhende Unbekleidete bei Giorgione und Tizian. Wo wäre bei den Florentinern oder Römern etwas ähnliches? Diese andre Stoffwahl und Auffassung der Venezianer hängt mit ihrem Leben und ihrer Stadt zusammen. Die verheiratete Frau der höhern Stände nahm in Venedig weniger als anderswo an dem Leben der Männer teil, sie lebte für sich in der Enge ihres Hauses und langweilte sich; die Venezianerinnen galten für wenig gebildet, selten tritt eine von ihnen litterarisch hervor. Mit diesen Frauen allein hätte sich keine venezianische Malerei machen lassen, so wie wir sie heute vor uns haben. In die Lücke treten nun die weithin berufenen Courtisanen ein, die einst scharenweise das Konzil von Konstanz besuchten und viel später von Montaigne und andern Reisenden als eine Merkwürdigkeit von Venedig beschrieben worden sind; in der Zwischenzeit finden wir sie als Modelle bei den Künstlern, denen sie Freiheiten gewährten, die

anderwärts nicht so leicht zu haben gewesen wären. Ein eignes Milieu, mag mancher denken. Als ob es heute damit viel anders stünde! Wie oft fühlt man vor modernen Bildern Modelle durch, bei denen einem schlecht werden kann. Diese venezianischen Modelle waren aber nicht nur hübsch, was sich von selbst versteht, sondern auch unterhaltend und oft sogar sehr gebildet, im ganzen also besser als ihr Name, und vielleicht teilte sich von ihrer freieren Art, das Leben zu nehmen, auch etwas den Frauen des Volkes mit, sodaß auch diese den Malern dadurch näher kamen und wir nicht hinter jeder Magdalena oder Barbara eine Courtisane zu visieren brauchen.

Wer diese venezianische Herrlichkeit mit samt ihrem Untergrund bequem übersehen möchte, dem giebt dazu Emil Schaeffer, *Die Frau in der venezianischen Malerei* (München, Bruckmann) die angenehmste Gelegenheit. In drei Abschnitten (Quattrocento, Cinquecento, Rokoko) werden die Maler von den Bellini bis Tiepolo mit charakteristischen weiblichen Darstellungen vorgeführt und innerhalb der Kultur ihrer Zeit gewürdigt; allerlei Auszüge aus der gleichzeitigen Litteratur führen den Leser etwas tiefer in diese Zusammenhänge ein. Es giebt eine Kunstbetrachtung, die ruhig die Werke auf sich wirken läßt und ihren tiefen Inhalt zu begreifen sucht; sie geht nicht in schwerem wissenschaftlichem Rüstzeug einher, aber sie läßt doch durchfühlen, daß ihr darum zu thun ist, zu einem Wissen zu gelangen, etwas Sachlichem, Objektivem, was sich in einfachen Worten durch Beweis oder Demonstration auch andern zum Bewußtsein bringen läßt; man kann sie vorzugsweise, bis jetzt wenigstens, die deutsche nennen. Viele Menschen verlangen stärkere Anreizungen, ihnen dient eine ganz andre Betrachtungsweise. Sie zeigt viel mehr Temperament und wirkt zündend auf unsre Teilnahme durch allerlei Impressionen und Analogien, die oft ganz vom Gegenstande abspringen; sie möchte im Wettstreit mit der Kunst, der sie dient, wohl selbst eine Art Kunst sein, lieber wenigstens als eine lehrbare Wissenschaft, denn statt des Lehrtons giebt sie Unterhaltung. Diese Weise hat sich der Verfasser erkoren, woraus ihm niemand einen Vorwurf machen wird, denn beide haben ihr Recht, und die zweite ist vielleicht die der Zukunft. Er handhabt sie mit vielem Geschick, teilt eine Menge Eindrücke aus und hat gewiß für die meisten den richtigen Ton getroffen. Die — im ganzen hundert — Abbildungen sind mit Einsicht und Geschmack bestimmt und vorzüglich ausgeführt; ihre Einstellung und die typographische Anordnung geben dem Ganzen einen Reiz, daß wohl jeder Autor wünschen möchte, sich einmal so gedruckt und ausgestattet zu sehen. Ein schönes Buch, das jedem Freude und Genuß bringen wird! Ist es aber auch ein gutes Buch?

Die französischen Dekadenten haben eine Art über italienische Kunstwerke zu sprechen in ihre Litteratur eingeführt, mit der sie viel Eindruck machen und vor allem auf junge Gemüther berückend wirken. Die Zeichen des Verfalls, mit dem sie ihre Gedanken beschäftigen, suchen sie überall in der Kunst, am liebsten auf den Stufen der noch nicht vollentwickelten Formgebung; ihre eigne Weltmüdigkeit sehen sie in die Bilder hinein, und vor allem jagen sie dem

Schlüpfrigen nach, und wo es keiner sieht, da machen sie uns glauben, es hätte sich in irgend einem Winkel versteckt, und nur ihren raffinierten Sinnen sei es gegeben, so etwas zu entdecken. Diese Litteratur hat unserm Verfasser ausnehmend zugesagt. Er gedenkt der Radierungen Tiepolos als „jener kostbaren Blätter, die auch Baudelaire geliebt,“ als ob es jemand interessieren könnte, was dieser ausgemergelte junge Krebs in seinem kurzen Leben alles geliebt hat. Andremale fühlt er sich an Verlaine erinnert oder an Mäterlinck, wo jeder andre Einfall ebenso passend gewesen wäre, zur Abwechslung auch an Schopenhauer und Heine. Inzwischen marschieren die bekannten Kategorien auf: das männermordende Weib, die mondaine Dame, die lockenden Kinder der Sünde, die lilienhafte Frauenseele, und wie sie alle lauten. Auch ganze Sätze bekommen wir aus dieser Fabrik. „Es ist ein weiter Pfad, aber wenn ihn jemand wandern und an seinen Hauptstationen die Entwicklung des sexuellen Problems (da hätten wirs!) in der christlichen Kunst zeigen wollte, möchte dies kaum die undankbarste Studie sein, die einer schreiben könnte.“ Das hätte Pierre d'Alubecq sagen können. Und nun kommt der unverfälschte Mäterlinck: „Hat man die ganze feierliche Mystik dieses Gemäldes empfunden, dann wird man jene tiefen Sätze Schopenhauers besser als vordem verstehen und wird auch begreifen, daß John Ruskin die Frist von 1480 bis 1510 das Zeitalter des Carpaccio nennen konnte.“ Der Respekt vor dem englischen Drakelmann wird jetzt jedem Kunsthistoriker mit in die Wiege gelegt. Alles Erotische ist ja Trumpf. Aber von Goethe, der zu allererst das, was wir heute das Milieu nennen, in der venezianischen Malerei festgestellt hat, ist, wenn ich recht gesehen habe, in diesem Buche nur einmal die Rede in einer ganz indifferenten Bemerkung über den Gesichtsausdruck der Tizianischen Frauen.

Sa, wenn kunstvoll gesetzte Worte nichts weiter wären als überflüssig! Sie können aber auch dem, der sich mit ihnen einläßt, gefährlich werden wie das männermordende Weib, das sich nicht umsonst rufen läßt, oder wie die grünlichen Nixen mit schillernden Augen, wenn sie ihn umstricken und ihm seinen Gegenstand entwenden, um ihn im krausen Wirbel mit sich zu führen und ihr Spiel mit ihm zu treiben. So umschlingen diese Wortnixen hier den selbstzufriednen, seelenvergnügten Reliefmaler und Vergolder Crivelli, und aus dem harmlosen Mann, der sich in seiner zurückgebliebenen Kunst gewiß so wohl und gesund fühlte wie nur einer, wird ein müder *fin de siècle* Mensch mit perversen Neigungen, ein „Hoherpriester jener schauerlichen und verruchten Schönheit, vor der man an heiliges und unheiliges zugleich denken muß (*tutte le belle cose impure*).“ Der Pfadfinder zu dieser Auffassung ist natürlich wieder ein Fremdling gewesen, Gustave Moreau, „der große Meister von Paris,“ diesmal kein Mann des Wortes, sondern ein eigentlicher Künstler. Ich möchte behaupten, daß die Charakteristik aller einzelnen venezianischen Maler vermittels dieser fremdartigen Wortkunst überschraubt ist. Es werden Gegensätze aufgebaut, die der einfachsten Beobachtung nicht stand halten. So

soll Cima da Conegliano zuerst den Thron der Madonna ins Freie unter Blumen und Gräser gestellt haben, und doch thut es schon Giovanni Bellini. Tiepolo soll etwas in die venezianische Malerei gebracht haben, was diese bisher nicht kannte, die Geste. Aber man findet sie schon bei Tizian, wenn man ihn nur mit Giovanni Bellini vergleicht, und noch viel mehr bei Paolo Veronese, an dem sie der Verfasser vermißt; Tiepolo hat sie nur verstärkt. Und was ist endlich aus den beiden größten geworden, aus Giorgione und Tizian? Der Abschnitt über Giorgione beginnt mit einer feurig gedichteten Künstlervelle, die dann aber als unhistorisch zurückgenommen wird, behandelt dann die Madonna von Castelfranco und die Landschaft in Venedig und schließt mit der Dresdner Venus. Über sie lesen wir folgendes: „Kein zweites Bild ist mit solch trunkenen Sinnen, mit solch bebender Leidenschaft mehr gemalt worden. Man fühlt, daß der Atem dieser Frau, der Duft ihres Haares den Künstler zittern gemacht; das haut die Scheidewand zwischen der Frauenauffassung Giorgiones und der Tizians. Beide empfinden hellenisch vor dem Weibe, aber Tizian wie ein athenischer Zeitgenosse des Phidias, und Giorgione wie Kleinasiens späte Meister. Der Künstler Tizian berauschte sich am hellen Glanze des Frauenkörpers, der Mensch blieb kalt; sein Modell war ihm eben nur Modell, und Giorgione — hat es glühend umarmt.“ Ob die ersten zwei Sätze einen natürlichen Sinn geben, und was sie etwa, allegorisch genommen, bedeuten könnten, mag der Leser mit sich ausmachen. Das Verhältnis der beiden Künstler zu der „Frauenfrage“ müßte jedenfalls umgekehrt werden, ebenso ihre Vergleichung mit den Griechen, wenn man Tizians Venusgestalten und dazu noch eine Danae oder Antiope mit unbefangnen Augen ansieht. Am besten aber läßt man diese irreführenden Parallelen beiseite und sagt einfach: Giorgiones Venus vertritt die frühere Stufe, auf der Tizian in seiner „himmlischen und irdischen Liebe“ steht, dann schreitet dieser fort und zeigt naturgemäß auch in seinen Frauenbildern alle Zeichen einer reifern Entwicklung. Angebietet aber oder umarmt hat sein Modell, soviel man sehen kann, keiner.

Noch eine Kleinigkeit von allgemeinerem Interesse, da gerade von Giorgione die Rede ist. Dessen Jugendgeschichte liegt ganz im Dunkel, und sein ferneres äußeres Leben überhaupt, soweit sich nicht irgend etwas aus seinen Bildern ergibt. Seine diskrete Geburt wird in neuerer Zeit als Märchen preisgegeben, auch der Verfasser folgt dieser Meinung, weil sie erst hundertundfünfzig Jahre nach des Malers Tode von Ridolfi berichtet wird. Diese kritische Regel ist alt und ihre Anwendung elementar. Mindestens dasselbe Recht hat aber der entgegengesetzte Grundsatz: nur weil wir zufällig keinen ältern Gewährsmann kennen, braucht eine in sich nicht unwahrscheinliche Nachricht noch nicht für erfunden zu gelten. Mir ist es lieb, daß mein kritisches Gewissen mir erlaubt, an dem Märchen festzuhalten, denn es gehört mit zu dem bischen Stimmung oder Milieu, das man sich mit Mühe für Giorgione zurecht gemacht hat. Für kritische Feinschmecker sei noch bemerkt, daß die neuerlich gefundene Nachricht,

derzufolge um 1460 ein Joannes dictus Zorzonus aus Vedellago als Bürger in Castelfranco lebte, für unsre Frage gar nichts bedeutet. Giorgione, venezianisch Zorzone, ist eine Erweiterung von Georg, wie für unsern Maler sein Zeitgenosse Castiglione ausdrücklich bezeugt, der ihn Georgio aus Castelfranco nennt. Ist dem so, so konnte es noch manchen andern großen Georg selbst in einem einzigen Dorf wie Vedellago geben, und jener Zorzonus braucht nicht unsers Künstlers Vater zu sein.

Wenig ergiebig sind dem Verfasser Palma Vecchio und Paolo Veronese gewesen; zuviel Umstände macht er mit Tiepolo und seinen Vorgängern. Es ist übrigens nicht richtig, daß erst „wir von heute“ Tiepolo wieder entdeckt hätten. Als Makart seine ersten Triumphe feierte und die Reklame ihn einen zweiten Paolo Veronese nannte, konnte man die verständigern sagen hören: Der reicht noch nicht an Tiepolo. Das sind nun fünfunddreißig Jahre her!

Aber nun genug des Einzelnen. Schaeffer hat seinen empfänglichen Sinn und sein schönes Formtalent aus Quellen gespeist, die ungesund sind, und weil es sich da um ein Prinzip handelt, so habe ich aussprechen wollen, daß, was Burkhardt und Springer, Sanitschek und Lücke und noch manche andre über die venezianische Malerei gesagt haben, besser ist als diese ganze fremdländische Weisheit. Sein Buch hat er Muther gewidmet, seinem großen lieben Meister, wie er sagt. Man kann keinem vorschreiben, was er sich unter dem Worte groß denken soll, und jeder, der eine Wahnvorstellung hat, wird sich danach seinen Sprachgebrauch einrichten. Ich würde deswegen darüber kein Wort verlieren, wäre mir nicht zufällig in den Tagen, als ich Schaeffers Buch las, eine Nummer der Wiener „Zeit“ in die Hand gekommen, worin sich sein Meister unter der Überschrift „Gurlitt und ich“ (warum nicht gleich: Ich und Gurlitt?) gegen einen Dritten, Adolf Rosenberg, in Ausdrücken ergeht, wie sie wohl noch nicht gehört worden sind, wo sich Fachgenossen vor dem großen Publikum begegneten. Gerade in kunstwissenschaftlichen Kreisen hält sich die Polemik, soweit ich darauf geachtet habe, immer in anständigen Formen. Rosenbergs Verdienste sind so anerkannt, daß keine Schmähung an sie heranreicht. Wer aber auf seinem Arbeitsgebiete Vorwürfe hat hinnehmen müssen, wie der Verfasser des Artikels: Gurlitt und ich, der hat schwerlich Grund, sich ein besondres Renommierpferd zu satteln, um damit andre über den Haufen zu rennen.

u. p.

