

GIORGIONE IM GRAPHISCHEN NACHBILD

VON G. F. HARTLAUB

I. Giulio Campagnola

Giorgione-Motiven und -Stimmungen begegnen wir in der Graphik seines Zeitalters nicht selten. Man muß annehmen, daß der anno 1510 durch die Pest jung hingeraffte Meister eine Menge von Entwürfen und Zeichnungen hinterlassen hat, deren sich dann seine zahlreichen Schüler und Nachahmer bemächtigten, um sie angesichts der beinahe modisch werdenden Giorgione-Schwärmerei durch die graphische Vervielfältigung zu verbreiten. Doch auch schon zu Lebzeiten ist wohl so manches Blatt aus dem Atelier des unruhig schaffenden, wie Lionardo sich gern mit Fragmenten begnügenden Künstlers herausgewandert. Als der eigentliche Giorgione-Stecher gilt *Giulio Campagnola*, ein etwa vier Jahre jüngerer, in Padua geborener Künstler, der für den ihn übermächtig faszinierenden Meister etwa dieselbe Rolle gespielt hat, wie später der Stecherkopist Mark Anton Raimondi sie in noch größerem Maße für Rafael übernehmen sollte.

Ein merkwürdiges Schicksal – aber doch wohl kein ganz zufälliges – hat es gewollt, daß wir von Campagnola als Persönlichkeit, von seinem Leben, seinem Umgang, seiner geistigen Umwelt ebenso *viel* erfahren¹, wie wir von dem Meister von Castelfranco² *wenig* wissen, dessen Geburtsumstände sich noch immer in ein fast romanhaftes Dunkel hüllen³ und der später in Venedig so völlig in seinem exklusiven Freundeskreise aufgegangen zu sein scheint, daß unseres Wissens nicht einmal Albrecht Dürer ihn bei seinem Besuch in Venedig kennengelernt hat. Zwar hören wir von Vasari, daß Giorgione auch Musiker gewesen ist (und daß er in jenen Zirkeln musizierte); aber das ist auch alles. Dagegen ist bezeugt, daß der junge Campa-

Giulio Campagnola, Leda. Kupferstich. Giulio Campagnola, Leda. Engraving.



gnola von damals berühmten Humanisten und Verlegern (Aldus) geradezu als *Wunderkind* betrachtet, daß er in Gedichten gefeiert wurde; seine Universalität auch als Dichter, Gelehrter, Musiker und Schriftkünstler scheint in aller Munde gewesen zu sein; viele Bewunderer dürften sich um ihn geschart haben. Das sind alles Züge, die wir eigentlich eher von Giorgione zu erfahren erwarteten! Um so mehr, als Campagnola uns mit Sicherheit doch nur als *reproduktiver* Geist bekannt geblieben ist – mag auch der Grad seines Selbstschöpfertums heute eher unterschätzt werden. Nachweislich war er auch als Maler tätig, aber die Gemälde verlieren sich im Schatten seines großen Vorbildes. Als Stecher hat Giulio in frühen Jahren Mantegna kopiert, hat immer wieder Motive aus Dürer übernommen; aber seine Bindung an den »großen Giorgio« scheint tiefer, innerlicher, schicksalhafter gewesen zu sein. Er hat sich, so möchte man glauben, als sein Wahlverwandter gefühlt, ja geradezu als eine Art von Doppelgänger. Ihm, das heißt seinem malerischen Sfumato zuliebe hat er ja auch eine originelle Kupferstichtechnik entwickelt: die sogenannte *Punktiermanier*, mit der er die lineare Weise ergänzte und womit er sich in der Geschichte der Graphik einen selbständigen Platz erobert hat. Schon darum möchte man glauben, daß auch in der *Erfindung* bei Campagnola nicht alles nur einfach – sei es im Ganzen, sei es in Einzelheiten – von direkten Vorlagen Giorgiones übernommen worden ist; daß vielmehr manches aus jener wahlverwandten Einfühlung verstanden werden muß. –

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, noch einmal das graphische Oeuvre Giulios auf die Frage hin zu durchmustern, was wirklich Nachbild und was nur Nachklang, was Wiedergabe und was Variante, was »nach Giorgione« und was nur im giorgionesken Geschmack geschaffen worden ist. [Unbeachtet geblieben, das heißt bisher überhaupt nicht zu Giorgione in Beziehungen gebracht, ist der große Stich der *Leda* (Hind 19), auf den wir weiter unten zurückkommen (Abb. S. 76).] Nur über *einen* Aspekt seiner Thematik mögen hier neue Vermutungen ausgesprochen werden, der ihn zwar auch mit Giorgione verbindet, bei dem ihm aber eine gewisse *Priorität* zugekommen sein könnte. Wir denken dabei nicht an die ritterlich-romantischen, nicht an die geistlichen, auch nicht an die pastoralen Züge der Erfindung oder endlich an jene merkwürdige Motivik, die man »musikosophisch« nennen könnte. Wohl aber kommt derjenige charakteristische Einschlag in Betracht, der sich sowohl gegenständlich wie stimmungsmäßig nur erklären läßt aus der hermetischen Naturphilosophie der *Alchemie*, wie sie damals – zusammen mit den Vorstellungen des Sternglaubens (Astrologie, Astrosophie) – nicht nur im Volk, sondern auch bei den humanistisch Gebildeten eine Rolle spielte und deren produktiver Einfluß gerade auch auf die Symbolik der Kunst um 1500 meist

Giulio Campagnola,
Zwei hermetische (alchemistische)
Philosophen (Adepten)
mit Urne im Gebüsch.
Handzeichnung. Paris, Louvre.
Giulio Campagnola,
Two hermetic (alchemist)
philosophers with urn in a thicket.
Drawing. Paris, Louvre.



unterschätzt wird⁴. Man braucht nur an zwei berühmte Kunstwerke, Dürers »Melencolia I« und Giorgiones »Drei Philosophen«, zu erinnern, deren unterschwelliger Zusammenhang neuerdings wahrscheinlich gemacht worden ist⁵, und die beide in Vorstellungen des hermetischen Renaissanceokkultismus wurzeln. Nun fällt auf, daß eine Symbolik dieser Art in den Schöpfungen Campagnolas noch stärker dominiert als bei dem Urheber der »Drei Philosophen«. Der *sehr frühe*, voll signierte Stich mit einem liegenden, antiken Flußgöttern ähnlichen Greise im Vordergrund (Hind 2) trägt die hinweisende Inschrift *Saturnus*. Damit gehört diese Darstellung in jenen esoterischen Zusammenhang, dessen Bedeutung für Humanismus und Kunst uns das berühmte Werk von Saxl und Panofsky über den Dürerstich erschlossen hat⁶. Campagnola hat auch selber eine *Melancholie* gestochen, wenn auch in männlicher Verkörperung: jener in der Höhle über einem Totenschädel meditative antikisch gewandete Jüngling (Hind 20). Kein Heiliger, sondern ein Philosoph, der (trotz der eher wohl vom Verleger eingetragenen geistlich konventionellen Inschrift) ursprünglich *keine* Vanitasbetrachtung anstellt, sondern über das Phänomen der Putrefactio (Verwesung) und der ihr folgenden Lebenserneuerung nachsinnt – so wie Dürer in Venedig einen Orientalen mit Totenschädel⁷ gezeichnet hat, der hier, wie die alchemistischen Gefäße unzweifelhaft machen, den forschenden hermetischen Arzt bezeichnet: einen, der das Leben erneuern möchte, nicht nur seine Vergänglichkeit beklagt. – Der oft kopierte sogenannte *Astrologe* (Hind 9), datiert 1509, ist durch denselben Totenkopf und durch den aus dem Wasser steigenden Drachen mit dem halbverwesten Schädel noch eindeutiger als Adept gekennzeichnet: Sol und Luna, Zeichen für Gold und Silber in alchemistischem Geheimsinn, sowie die Waage auf der Scheibe, über welcher der Adept den messenden Zirkel hält – symbolisches Attribut –, sind ebenso wie die Ziffern zunächst alchemistisch zu verstehen, wovon natürlich der astrologische

Nebensinn nicht getrennt werden kann. – Die *Handzeichnung* Campagnolas (Abb. S. 77) endlich zeigt zwei düstere Adepten der alchemistischen Pharmazie (Träumer von der Panacee und vom Großen Elixier), wiederum in der Verborgenheit, diesmal im Schatten eines Gehölzes, versammelt um eine große *Urne*, die ja allgemein als ein Symbol der Wandlung gilt.

Von G. Campagnola wissen wir, daß er selber auch mit hermetischen »Philosophen« Umgang hatte. Mit *Aurelio Augurelli* (1441–1524)⁸ nämlich, an den sich die Anekdote von dem leeren Beutel knüpft, den ihm Papst Leo X. verehrt haben soll – denn die Füllung mit Goldmünzen könne sich der Beschenkte ja selber durch seine geheime Kunst beschaffen. . . Der petrarkistische Dichter und Humanist Augurelli war in Padua Gefährte eines Andrea Brenta, der Aussprüche über den Stein der Weisen sammelte, eines Matteo Battiferri, Übersetzer von des Albertus Magnus' Kommentar zu Aristoteles' Buch der Natur, und anderer Forscher derselben Richtung. Augurelli wurde auch Mitglied der Florentiner platonischen Medici-Akademie. Berühmt war sein Lehrgedicht »Crisopeia«, wo in einer naturromantischen Weise, die geradezu an Giorgiones geheimnisvolle Idyllik erinnert, die *ars aurifera* besungen wird. Mit den Farben der Alchemisten, so heißt es hier, hätten die antiken Maler Wunder vollbracht – »quos meus ingenio cunctos imitatus est arte JULIUS«.

Nach allem dürfte wenigstens die Möglichkeit gegeben sein, daß es unser Campagnola gewesen ist, welcher den älteren Giorgione in die magistische Naturromantik des gerade in der Mosaiken- und Glasbläserstadt Venedig, Einfallspforte des Orients, verbreiteten Hermetismus eingeweiht hat – wodurch sich in der Malerei, wenn auch nur für kurze Zeit, eine neue Art von mysteriöser Poesie eröffnete, die sich mit den erotischen Stimmungen, mit der pastoralen »Rückkehr zur Natur«, nicht zuletzt auch mit der damals neuen harmonikalen Tonkunst vielfältig verschmolz.

II. Mark Anton Raimondi

Wie dem aber auch sei: nicht nur G. Campagnola ist es gewesen, der im Spiegel seiner so gepflegten Schwarzweißkunst etwas von Giorgione aufgefangen hat, was sonst vollständig verlorengegangen wäre. Wir haben mindestens noch bei *zwei* anderen Kupferstechern des Zeitalters nach Spuren des großen, so schwer identifizierbaren Meisters zu suchen: keinem freilich von der schillernden, vielseitigen Art jenes genialischen »Doppelgängers«, sondern mehr nur gediegenen, handwerksmäßigen Talenten ohne eigenen produktiven Ehrgeiz. Wir denken an den immerhin berühmt gewordenen *Mark Anton Raimondi* (etwa 1470 bis etwa 1533), der ja von seiner Vaterstadt Bologna aus, wo er bei Fr. Francia in die Lehre gegangen war, auch Venedig besucht hat, bevor er 1510 nach Rom übersiedelte. Sodann an seinen jüngeren Mitarbeiter *Agostino de' Musi* aus Venedig.

Im graphischen Werkverzeichnis des ersteren⁹ finden sich mindestens drei Kupferstiche »d'après Rafael«, die viel eher den Giorgioneforscher interessieren, zumal sie allem Anschein nach nicht nur Verwertungen einzelner Giorgionemotive bringen, sondern verlorene Gemälde bzw. Wandbilder in ihrer Vollständigkeit reproduzieren, noch dazu solche von besonders merkwürdiger Art.

Der *Traum der Hekuba* (Abb. S. 79). Das phantastische Blatt (E. Jebens sah einen Zustand mit der Signatur M. A. F.) mit seinen zu Giorgiones Zeiten sonst nur bei Hieronymus Bosch vorkommenden Licht- und Feuerwirkungen geht bei Bartsch unter dem Titel »Traum des Rafael« – womit nur ein Teil des wahren Sachverhalts, nämlich eben der Traumcharakter, richtig überliefert ist (B. 359).

Wickhoff, Kristeller, Jebens, der Verfasser, zuletzt G. M. Richter¹⁰ haben vielmehr den Namen *Giorgiones* als den des Erfinders genannt. In der Tat weisen die verschiedensten Indizien eindeutig in diese Richtung. Der weibliche Rückenakt steht in Verbindung mit Campagnolas sogenannter »Venus« (Galichon 13); nur daß die letztere merkwürdig naturalistisch gezeichnet ist – was für Campagnola kennzeichnend sein mag –, während die beiden Akte des »Traums« keinerlei Proportionsmängel aufweisen, vielmehr (zugleich mit dem unter sie gebreiteten Tuch) durchaus dem Idealstil Giorgiones gemäß sind – abzüglich freilich der Vergrößerungen des Stechers, auf dessen Ungeschick auch die sonderbar abschüssige Lage der beiden Frauen zurückzuführen ist. Man hat den Eindruck, als hätten Giorgione und Campagnola für ihre *Rückenakte* dasselbe Modell vor sich gehabt, wobei der letztere diesem Modell stärker verhaftet blieb. Campagnola scheint danach auch ein kleines Gemälde gemalt zu haben, welches Marc Antonio Michiel erwähnt (»una nuda, tratta da Zorzi«). Der von vorn gesehene Akt klingt merkwürdigerweise noch bei Giulios Sohn (?) Domenico in einem gleichfalls naturalistisch gehaltenen Kupferstich von 1517 nach. – *Motivisch* sprechen auch die kleinen, traumhaft gespenstischen Ungeheuer, die aus dem Flusse ans Ufer krie-

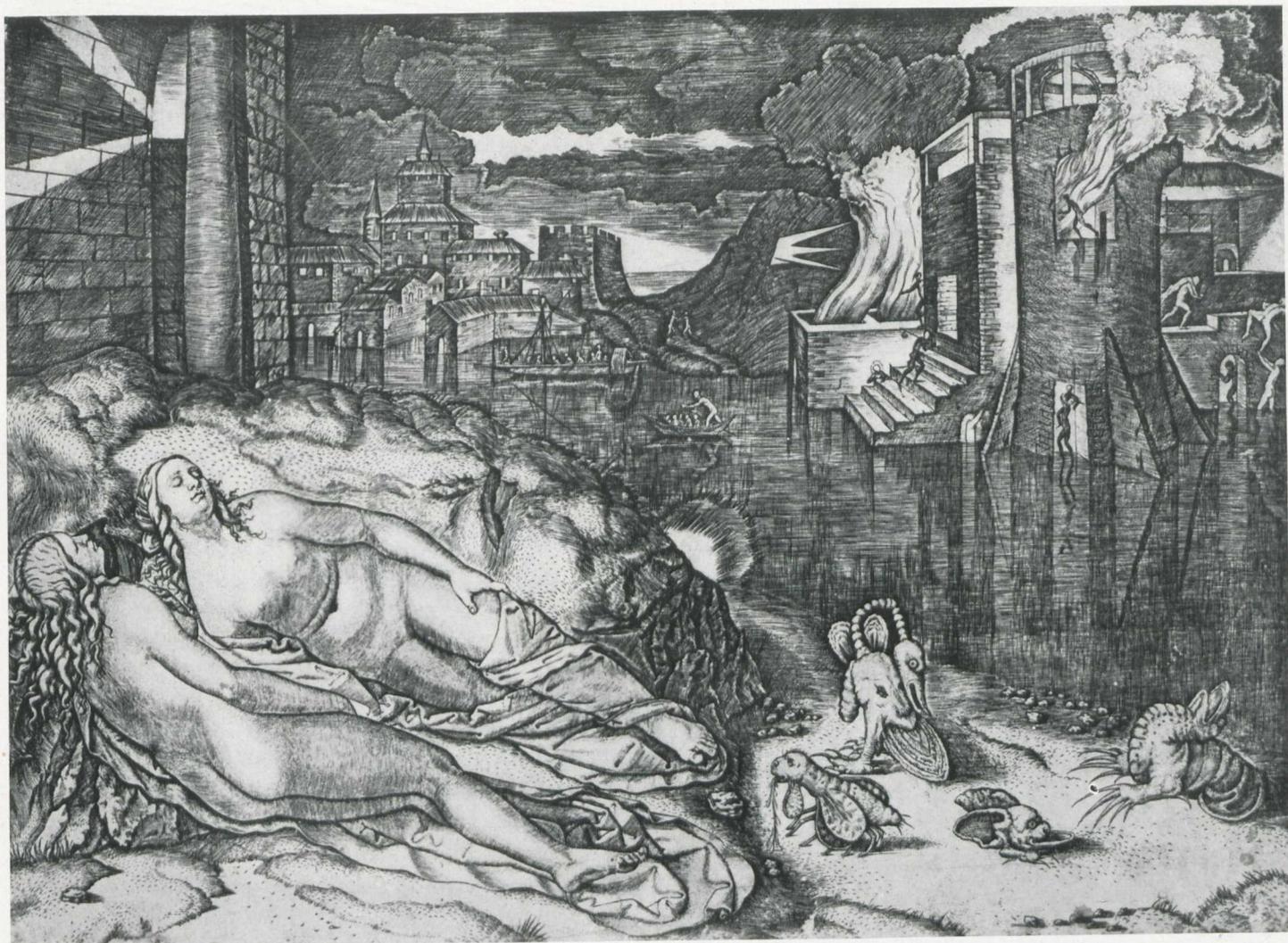


Nach Giorgione, Zwei schlafende Frauen (vgl. Abb. Seite 79).
Piatto in *Murano, Museo Vetrario*. After Giorgione, Two sleeping Women
(s. pl. p. 79). Piatto in *Murano, Museo Vetrario*.

Seite 79:

Marc Antonio Raimondi nach Giorgione, Der Traum der Hekuba. Kupferstich.
Marc Antonio Raimondi after Giorgione, The Dream of Hecuba. Engraving.

chen, für Giorgiones Erfindung, der sie – nach G. M. Richters einleuchtender Vermutung¹¹ – bei Hieronymus Bosch kennengelernt haben kann. Wir sehen sie ähnlich in der großen, neuerdings restaurierten »Errettung Venedigs« sowie auf dem wunderbaren, vorläufig *Tramonto*¹² genannten Bilde aus Palazzo Donà delle rose; vergleichbar sind als weiteres Zeugnis für die dämonologischen Träumereien unseres angeblich so milden Idyllikers jene unheimlichen Masken, die das Auge im Mauerwerk der Allendale-Anbetung entdeckt sowie unzweideutig auch in den Felsen des *Tramonto*. – Was die Gesamtkomposition anbetrifft, so hat man bis jetzt nicht beachtet, daß sie in den Hauptzügen auf jenem obenerwähnten Kupferstich Campagnolas mit dem *Ledamotiv*¹³ wiederkehrt (siehe Abb. S. 76), wenn natürlich auch ohne die Brände und mit einer tiermenschlichen Liebesszene, deren naturhafte »Schamlosigkeit« durchaus nicht als so ungiorgionesk betrachtet werden darf¹⁴. Auch die »Leda« rückt damit in den Kreis der graphischen Nachbilder des Giorgione auf: allerdings nur der kompilatorischen, denn der Hintergrund mit seiner drückend ausgebreiteten, auch ziemlich unvenezianischen Architektur kann nicht von Giorgione abgeleitet werden. Nicht zu vergessen ist in unserem Zusammenhang G. M. Richters glücklicher Hinweis auf einen »Incendio con diverse figure¹⁵«, den das Inventar der Gambattosammlung (1705) als *großes* Gemälde, wenn auch nur als Kopie



erwähnt. Gleichviel, ob wirklich nur eine solche vorlag: hier haben wir es höchstwahrscheinlich mit unserem »Traum« zu tun! Das Bild muß berühmt gewesen sein. Wie Eberhard Ruhmer mitteilt, befindet sich im Museum von Murano ein schöner Glas-Piatto, dessen Malerei die beiden Frauen des »Traums« zeigt (Abb. S. 78). Wenn auch die Landschaft vom Kupferstich abweicht, so scheinen doch der (seitenverkehrte) Stich und das Glasbild auf dieselbe Quelle zurückzugehen. Auch bei Dosso (oder Battista?) Dossi, dem Giorgioneverehrer, klingt der »Incendio« nach, nämlich in einem Gemälde »Der Traum« aus dem Schloß von Ferrara, heute in der Dresdener Galerie. Das eigentliche Thema des Mark-Anton-Stichs – denn völlig freie Erfindungen im Sinne unserer Surrealisten waren der Renaissance noch fremd – glauben wir an anderer Stelle¹⁶ geklärt zu haben, wobei uns G. M. Richter in einer brieflichen Mitteilung zugestimmt hat. Gleichviel, ob Giorgione, dem man gern ein besonderes Schlaf- und Wachtraumleben zutrauen möchte, selber ein persönliches Traumgesicht mit verarbeitet hat, wie das auch bei Dürer¹⁷ vorgekommen ist: Wahrscheinlich ist, daß Giorgione und sein Stecher eine Historie dargestellt

haben, in welcher der Traum selbst die Hauptrolle spielt. Träumerin ist *Hekuba*, Mutter des verhängnisvollen Paris: Prophetisch sieht sie sich einen Feuerbrand gebären, welcher die ganze Stadt Troja entzündet. Unsere Darstellung nähert sich damit dem archetypischen Mythos vom erwählten und ausgesetzten, heimlich aufgezogenen Kinde, zu welchem Giorgione eine persönlich bedingte Hinneigung besessen zu haben scheint¹⁸, klingt doch das Motiv auch in seiner *Kindheit des Daphnis* (Kopie von Teniers, bisher fälschlich als Findung des Parisknaben bezeichnet), ferner im Romulus- und -Remus-Bilde des Städelmuseums, in den kleinen Gemälden von Princeton und Allington Castle, in der *Wunderbaren Geburt des Apollonius von Tyana* (wie wir die sogenannte *Tempesta* zu deuten versucht haben¹⁹), in den Florentiner Mosesbildern, vielleicht auch im *Horoskop* (Kopie in Dresden) mehr oder weniger unmittelbar an. Die sonderbare Verdoppelung, das Gegenüber der beiden unruhig schlafenden Frauen, bedeutet nichts anderes als den geistreichen Versuch des Malers, zu verdeutlichen, wie Hekuba sich selber im Traume sieht, wobei die Nacktheit und der offene Schoß der einen, ähnlich antiken Darstellungen, das Gebären



andeuten. Das alte Motiv der visionären Selbstbegegnung, wie es vielleicht auch in der neuerdings durch die Röntgenaufnahme erwiesenen *Urfassung* der eben erwähnten sogenannten *Tempesta* mit ihren zwei gleichfalls nackten Frauen den Ton angeben sollte²⁰. Daß das Lager für die Liegenden am Ufer vor dem Palast bereitet ist, mag sich aus dem Wissen des Künstlers erklären, daß fließende Wasser Träume bringen. Hekuba ist überdies selbst Tochter eines Flußgottes (Sangarius).

Natura naturans (B. 333). Dieses Blatt (Abb. S. 80) trägt gleichfalls die Bezeichnung des Mark Anton; es ist ebenfalls vor 1510 entstanden, also vor der Übersiedlung des Stechers nach Rom. Eine halbnackte junge Frau, dicht vor einem unbelaubten Baumstamm in Dürers Geschmack stehend, hält in der rechten Hand ein kunstvolles Metallgefäß, dessen Deckel fest aufsitzt, während die Linke aus einer offenen Vase eine Pflanze begießt. Schon Jebens hat die Beziehung zu *Giorgione*, insbesondere zur Judith in Petersburg, erkannt. Die Zuschreibung ist später, unabhängig davon, durch G. M. Richter erneuert wor-

den²¹, der zugleich die Deutung als Personifikation der »Grammatik«, wie sie gewisse oberflächliche Übereinstimmungen mit Angaben bei Cesare Ripa nahegelegt hatten, mit Recht abwies und seinerseits an eine Allegorie der *Primavera* dachte: Einzelfigur vielleicht aus einer verlorenen Freskenfolge von der Art der Fondaco-Wandbilder (Casa Soranzo?). Das Gesicht erinnert an die Frauenköpfe auf dem eben besprochenen *Traum der Hekuba*; auch eine gewisse Lizenz in der Art, wie das mächtige Gewandtuch, welches die schöne Frau mit den Gliedern festklemmt, ihren Busen und ihren Schoß *unverborgten* läßt – womit Empfängnisbereitschaft, aber auch Mütterlichkeit angedeutet sein mag –, spricht wiederum für einen Giorgione, der sich ähnliche symbolisch-mutterrechtliche Freiheiten zum Beispiel in der *Elysium-Pastorale* des Louvre sowie in der sogenannten *Tempesta* erlaubt hat.

Was den Gegenstand der Komposition angeht, so trifft unseres Erachtens auch Richters neuer Vorschlag nicht den Kern. Was gemeint ist, läßt sich zwangloser wiederum aus der Traumwelt des *Hermetismus* ableiten, von der schon die Rede war. Zwar paßt der noch winterliche Baum links, ebenso wie der Pflanzenbeguß auf der anderen Seite, nicht schlecht zu einem Gleichnis des »Frühlings«, doch jenes geschlossene Gefäß, welches die Rechte so feierlich hochhebt, will als Attribut der *Primavera* nicht einleuchten. Es kann eher eine Aschenurne bedeuten und insofern ein Todeszeichen sein, welches zum abgestorbenen Baumstamm daneben paßt; doch haben wir bereits hervorgehoben, daß die *Urne* – ähnlich dem Glaskolben der Alchemisten – zugleich den Hoffnungsgedanken an die läuternde *Verwandlung* anklingen läßt. Unsere Frauengestalt repräsentiert also, unter deutlichem Bezug auf esoterisch-alchemistische Vorstellungen, eine »*Natura naturans*« mit ihren beiden Polen von Tod und Auferstehung, Verwesung und neuem Leben. Man mag dabei bedenken, daß die Fresken von Casa Soranzo wahrscheinlich ebenso schwer verständlich waren in ihrem allegorischen Gehalt wie jene berühmten Fassadenbilder des Fondaco dei Tedeschi, über deren Sinn sich Vasari, wie er selbst bekennt, vergeblich den Kopf zerbrach.

Der lesende Hieronymus mit dem Löwen (B. 102), dieses gleichfalls vor 1510 zu datierende Blatt Mark Antons, welches keine ikonographischen Rätsel aufgibt, soll uns darum nur *kurz* beschäftigen, weil eine Abhängigkeit von Giorgione – trotz des typisch venezianischen Hintergrundes – nicht allgemein anerkannt wird. U. Middeldorf²² ist es gelungen, die *zeichnerische* Vorlage für unseren Stich nachzuweisen; doch glaubt er kaum an Giorgione als Urheber, zieht auch einen Tizian oder einen Sebastiano del Piombo, Schüler des Giorgione, nicht in Betracht. Aber auch seine hypothetische Zuschreibung an G. Campagnola scheint er für eine Verlegenheitslösung zu halten. Für uns ist die Zeichnung, der Kupferstich (und dazu seine gegensinnige Kopie von Agostino Veneziano) wenigstens darum beachtenswert, weil uns der kleine, halb heraldische Löwe zur richtigen Bestimmung des Tieres auf dem wichtigen Kupferstich dienen wird, von dem sogleich die Rede ist.

Seite 80:

Marc Antonio Raimondi,
Hermetische Allegorie der
Natura naturans. Kupferstich.
Marc Antonio Raimondi,
Hermetic Allegory of the
Natura naturans. Engraving.

Giulio Campagnola (?),
Der lesende Hieronymus
mit dem Löwen. Handzeichnung.
Florenz, Uffizien.
Giulio Campagnola (?),
Jerome reading,
with the lion. Drawing.
Florence, Galleria degli Uffizi.



III. Agostino Veneziano

Agostino de Musi²³, der sich wegen seiner Abkunft aus Venedig auch Veneziano (1480 bis etwa 1540) nennt, Zeit- und Heimatgefährte also von G. Campagnola und Giorgione, bevor er Mark Anton nach Rom folgte (1516), hat häufig nach jenem Stecher kopiert – womit er den giorgionesken Stil wenigstens aus zweiter Hand auch seinerseits mitverbreitet hat. Mindestens in einem Fall hat Agostino uns aber auch ein unmittelbares Nachbild geliefert. Wir meinen den Kupferstich B XIV, 123, ob schon die stereotype Zuweisung an Rafael als Erfinder in diesem Fall noch niemals bestritten worden ist (Abb. S. 83). Es läßt sich wahrscheinlich machen, daß wir es hier vielmehr mit der ziemlich getreuen graphischen Wiederholung einer verlorenen Originalkomposition des *Giorgione* zu tun haben – einer vollständigen in diesem Fall, aus welcher nicht etwa nur Bruchteile bezogen worden sind. Freilich handelte es sich nur um eine *Zeichnung*. Denn hätte der Meister auch ein entsprechendes Gemälde geschaffen, wäre uns in der Kunstliteratur wenigstens eine Erinnerung an *Das Mädchen von Cumae* bewahrt worden. Als die Cumäische Sibylle nämlich wird uns die Komposition von Bartsch vorgestellt.

Dargestellt ist eine Landschaft mit einer stehenden jungen Frau, die in einem auf die Hüfte gestemmtten Korbe eine schwer definierbare Masse schwermütig betrachtet. Ihr Kopf im Profil hebt sich gegen die Helligkeit des Himmels ab. Die Haltung ihrer feinen, schlanken Gestalt bildet einen klassischen

Contraposto im Geschmack der Antike; das Gewand flattert um die Glieder, als habe sie erst eben haltgemacht. Das putzige Begleittier hinter ihr sieht aus wie ein Hund, kann aber auch, wie wir gesehen haben, als kleiner Löwe angesprochen werden. Die ausgedehnte Landschaft führt von der Vordergrundskulisse eines dunkel schraffierten Baumes, dessen Umrisse ungefähr der Bewegtheit der Frau folgen, in die Tiefe zu einem Fluß. Rechts breitet sich ein helles Vorland aus, in dessen Hintergrund die Spitztürme und Spitzdächer einer Ortschaft sichtbar sind. Der zum Teil weiß gelassene, aber wohl als bewölkt zu denkende Himmel gibt die Sonne frei. Ihr »Gesicht« erscheint am Rande. Sie sendet über das Dorf hinweg eine ungeheure Strahlenfülle aus, die den Korb des Mädchens trifft, sich aber bis zur linken Bildgrenze fortsetzt (hier freilich in Parallelschraffuren, die sich wenig von denen des Baumstammes unterscheiden – was der auch sonst ungleichen Qualität der stecherischen Ausführung zuzuschreiben ist; möglich, daß ein verllorener erster Zustand diese ziemlich roh zugestrichenen Partien so noch nicht aufgewiesen hat).

Natürlich konnte Bartsch, wenn er hier von der Cumäerin spricht, nicht an ihre berühmte prophetische Funktion denken. Er will vielmehr wissen, sie sei hier dargestellt, wie ihr Apollo gewährt, daß der Sand, den sie trägt, in Gold verwandelt werde (»obtenant du soleil, que le sable, qu'elle porte, soit changé en or«). Passavant weiß davon nichts; er beschränkt sich auf die –

immerhin auch nicht so abwegig erscheinende – Bemerkung, das Blatt werde bisweilen als Allegorie der Hoffnung erklärt . . . Alte Sammlerüberlieferungen darf man nicht einfach beiseite schieben. Man möchte darum um so lieber bei dieser Darstellung an Hermetisches denken, weil zum Wesen der Alchemie die Transmutation niederer Metalle in Gold gehört – nämlich vermöge einer geheimen Quintessenz, die, auf Grund der bekannten astrologischen Korrelation, der *Sonne* entspricht. Möglich, daß Bartsch oder seine Gewährsmänner von dem alchemistischen Träumen und Treiben in Venedig zu Agostinos Zeiten und von dessen Spuren auch in der Kunst eine Ahnung gehabt haben und daß sie so angesichts der merkwürdigen Szene auf jene kühne Interpretation gekommen sind.

Doch von einem quasi alchemistischen Mythos der genannten Art wissen wir nichts – am wenigsten in Verbindung mit der Sibylle von Cumae. Wohl aber war sie in einem anderen, besser zu ihrem Wesen als Seherin passenden Sinn einmal wirklich mit *Sand* beschäftigt – und die Sonne spielte auch eine Rolle dabei. Die entsprechende Erzählung findet sich in den Metamorphosen des *Ovid*. Wahrscheinlich hat *sie* den Erfinder unseres Stiches bestimmt. Da nun gerade die »Verwandlungen« des römischen Dichters seltsamerweise in hermetischen Lehrbüchern und Lehrgedichten als versteckte Allegorien der Metallverwandlung ausgelegt worden sind, verstehen wir noch besser, daß alte Liebhaber und Sammler, die mit unserem Blatt womöglich noch eine vage Erinnerung an *Ovid* verbunden haben, auch darum fälschlich hier etwas Alchemistisches vermuten konnten.

Das Aufschlußreiche, was uns von der Sibylle berichtet wird, steht freilich in der Überlieferung allein²⁴. Vielleicht hat *Ovid* die Stelle selbst erfunden, möglicherweise sie auch aus verschiedenen uns verlorenen Quellen kontaminiert²⁵, wodurch sich auch eine gewisse Unklarheit oder doch Vieldeutigkeit der Textstelle erklären würde.

Im XIX. Buch (130–55) geleitet die Sibylla Cumaea den Aeneas in die Unterwelt. Dieser hält sie für eine Göttin und verspricht, ihr zum Dank für die Führung einen Tempel zu erbauen. Doch sie wehrt ab: keine Göttin sei sie, keine Unsterbliche. Freilich:

»Es war mir das ewig unendliche Leben versprochen,
Hätt' ich der Jungfrau Schoß der Liebe des Phoebus
geöffnet.

Während Gewährung er hoffte, bemüht, mich mit Gaben
zu ködern,

Sprach er: „Du magst einen Wunsch dir ersinnen,
oh Mädchen von Cumae,

Sicher, er wird dir erfüllt'! Ich Törin erblickt'
einen Haufen

Körnigen Staubes: ich zeigte darauf und wünschte mir soviel
Male Geburtstag zu feiern, als Körner der Haufe enthielte.

Doch ich vergaß, mir hinfort auch ein jugendlich
Leben zu wünschen.

Dennoch, er wollte die Jahre mir schenken mit ewiger
Jugend,

Wenn ich ihm Liebe gewährte: die Gabe des Phoebus
verschmähst ich,
Jungfrau blieb ich! Doch bald sind die heiteren Zeiten
verstrichen,
Zitternden Schrittes erscheint das Alter,
das schwache, und lange
Muß ich es tragen: schon sieben Jahrhunderte lebt ich,
du siehst es,
Aber es fehlen noch drei zur Zahl jener Körner: dreihundert
Ernten muß ich noch seh'n, dreihundert
herbstliches Keltern.
Und es erscheint die Zeit, da bin ich, die Stattliche,
schließlich
Winzig geworden; die Glieder, vom Alter verbraucht,
sind zur leichten
Bürde verschrumpft. Man glaubt es mir nicht,
daß ich jemals geliebt ward,
Daß einem Gott ich gefiel; selbst Phoebus, er wird
mich vielleicht dann
Nicht mehr erkennen, vielleicht auch bestreiten,
daß einst er mich liebte.«

(Übersetzt von Herm. Breitenbach)

Der Zeichner, nach dessen Entwurf unser Blatt gestochen wurde, ist von dieser Geschichte ausgegangen, wenn auch in einer für ihn charakteristischen, freien und erfinderischen Weise. Er hat das noch ganz junge Mädchen in dem Augenblick geschildert, da es jenen Haufen Sandes, hier in einem Korbe gesammelt, mit dem Bewußtsein betrachtet, daß selbst diese dichte, scheinbar »zahllose« Masse einmal ausgezählt und ausgegeben sein wird. Melancholie der Begrenztheit alles Irdischen (*Vanitas*) befällt also unsere Seherin: Vorahnung jener Einsichten, denen die inzwischen uralt Gewordene bei *Ovid* Ausdruck gibt.

Es handelt sich also um eine Umschreibung, die an den Wortlaut der Dichtung sich nur in den Hauptpunkten anlehnt: den Sand und seine Unzuverlässigkeit, Unberechenbarkeit, die Schwermut des Wissens darum, dazu Phoebus Apollo selbst, welcher hier ungewöhnlich genug nicht im Sinne humanistischer Bildung in Göttergestalt repräsentiert ist, sondern als Naturerscheinung, als Sonnenscheibe am Himmel steht. Ihr »Gesicht«, eine volkstümliche Vorstellung, dürfte wohl erst der Kupferstecher hinzugefügt haben. Das kleine Begleittier, den uns die Hieronymus-Zeichnung (Abb. S. 81) als Löwen verstehen lehrt, ist astrologisch das Tier der Sonne²⁶.

Die Zuschreibung an Rafael verbietet sich von selbst. Die Mädchengestalt hat mit der charakteristischen Fülligkeit rafaelscher Menschen wenig zu tun. Auch die Landschaft mit ihren nördlichen Bauten ist primär nicht für den umbrischen Meister kennzeichnend. Agostino hat nach Rafael wohl erst in Rom zu arbeiten begonnen. Zwar ist unser Kupferstich 1516 datiert, stammt also aus dem Jahre der Übersiedlung, doch gehört er seinem Stilcharakter nach noch der venezianischen Periode des Meisters an, jener Frühzeit, die wir mit datierten Zeugnissen

seit 1514 kennen: ein Zeitraum, da die Beschäftigung mit Giorgione und seinem so reizvollen Interpreten Campagnola besonders naheliegen mußte.

Unsere Zuschreibung an den berühmten Vorklassiker der venezianischen Hochrenaissance gründet sich im einzelnen auf folgende Feststellungen:

Die *giorgioneske Erfindung*. Das Ungewöhnliche des Sujets – die wenig beachtete Ovidstelle in diesem Fall – entspricht auch sonst dem Geschmack des Meisters. Man denke an die vielumrätselten *Drei Philosophen* in Wien, die vielleicht aus apokrypher Überlieferung (Reise der Heiligen Drei Könige), *wahrscheinlicher* aus dem hermetischen Mythos der Alchemie verständlich gemacht werden können – auf jeden Fall also gleichfalls aus abseitigen Quellen stammen. Oder an jene gleichfalls schon zitierte Elysium-Pastorale im Louvre (meist als Ländliches Konzert zitiert); erst recht an jene sogenannte *Tempesta*, die wir – vor allem wegen des Blitzmotivs – auf den Bericht des Philostrate von der wunderbaren Geburt des Apollonius von Tyana zurückgeführt haben, Lieblingsfigur der humanistischen Theosophen und Pansophen. Mit einer versteckten apokryphen Quelle hat man es auch, wie wir längst wissen, bei der Moses-Feuerprobe in den Uffizien zu tun und die neu aufgetauchte, vielleicht von Campagnola im Geiste seines Meisters gemalte Ceres (Proserpina) scheint – jedenfalls was das Brunnenmotiv angeht – auf einen homerischen Hymnus zurückzugehen²⁷.

In allen solchen Fällen hat Giorgione seine literarischen Vorlagen – soweit solche überhaupt existierten – keineswegs getreu illustriert; vielmehr hat er sich Ideenverbindungen überlassen, wie sie in den Quellen so nicht vorgezeichnet waren. Schon sein Lehrer, Giovanni Bellini, hat, wie wir aus Mitteilungen von Vertrauensleuten an Isabella d'Este als Sammlerin und Auftraggeberin wissen²⁸, keinen Geschmack an genauen Vorschriften gefunden, sich vielmehr das Recht auf ein schweifendes Träumen («vagare») vorbehalten. Der Schüler hat dann von diesem Rechte einen wohl einzigartigen Gebrauch gemacht. Die Landschaft der Cumæa ist typisch giorgionesk. Die kompositionelle Anwendung der Baumkulisse ist in seinem Sinn gehalten. Das schon halb nördlich anmutende Dorf- oder

Städtchenmotiv hat bei Giorgione selber und auf den Stichen des Giulio Campagnola häufig seinesgleichen; hier müssen wir uns fragen, ob die ländlichen Bauten mit ihren spitzen Dächern wirklich in der terra veneta zu finden waren oder ob sie vielmehr – ohne daß es sich, wie in anderen Fällen, um direkte Entlehnungen aus Dürerstichen handelte – Wunschphantasien in dem damals so beliebten düre-risch-nordischen Geschmack darstellten. Fluß und Brücke spielen gleichfalls auf Gemälden Giorgiones eine vielsagende Rolle: hier eigentümlich auf der Grenze von wirklichem Eindruck und Symbol.

Der Körpertypus der Jungfrau endlich, schlanker Leib, kleiner Kopf, auch jenes bewegte Stehen mag uns an die Hirten auf der Allendale-Anbetung, an die noblen Kavaliere der Mosesprobe (Uffizien) erinnern, sogar an die Judith und die Dresdener Venus. Mit dem schwingenden Kontraposto kann man die Hirten auf der fälschlich sogenannten *Findung des Paris* (vielmehr des Daphnisknaben²⁹) vergleichen, von der uns nur eine kleine kennerische Kopie des Teniers erhalten blieb.

Agostino Veneziano, Die Sibylle von Cumæa. Kupferstich.

Agostino Veneziano, The Cumaean Sibyl. Engraving.



Mit dem Hinweis auf das Mädchen von Cumae in der besonderen Beleuchtung durch Giorgione müssen wir unsere Suche nach graphischen Spuren eines Großmeisters beenden, dessen eigenhändiges – oder doch wenigstens eigenwüchsiges – Lebenswerk mit dem Fortschritt der stilkritischen Musterung nicht größer, sondern leider immer schmaler geworden ist.

Auch in der *Cumaea* haben wir wieder einen Beweis gewonnen für Giorgiones so kennzeichnendes Gefallen an »weithergeholten« Vorwürfen: apokryphen, abseitig-gelehrten, oft auch okkult-hermetischen. Zugleich für jene eigentümliche Weise des Fortspinnens, Erweiterns, Vertiefens einmal angeschlagener Motive bis hin zu ihrem archetypischen Kern, die schon Adolph Bayersdorfer³⁰ ahnte, wenn er von einem, dem Giorgione nahestehenden Gemälde schrieb, es zeige seine »subjektive Abstraktion, weit abschweifend von dem erlebten Ausgangspunkt, immer hinausstrebbend aus dem Erfahrungsschatz des menschlichen Anschauungslebens!«

Auch die Deutung unseres Hekubastiches als *Traum* gibt

¹ Paul Kristeller: G. Campagnola. V. Veröffentlichung der Graph. Gesellschaft. Berlin 1907. – A. M. Hind: Early Italian Engraving. V. Catalogue, Part 2, S. 189–205.

² G. M. Richter: Giorgio da Castelfranco, called Giorgione. Chicago-Illinois 1937. (Literaturangaben!) – Pietro Zampetti: Giorgione e i Giorgioneschi. Catalogo della Mostra. Venedig 1955 (Literaturangaben!).

³ G. F. Hartlaub: Der Mythos des erwählten Kindes bei Giorgione. In: »Fragen an die Kunst. Studien zu Grenzproblemen«, Stuttgart 1951. S. 237–248.

⁴ G. F. Hartlaub: Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance. München 1925. – Derselbe: Zu den Bildmotiven des Giorgione. Ztschr. für Kunstwissenschaft VII. 1/2, 1953. – Derselbe: Giorgione und der Mythos der Akademien. Repertorium für Kunstwissenschaft 1927 (48), Heft 6. – Ders.: Der Stein der Weisen. Wesen und Bildwelt der Alchemie. (Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums zur deutschen Kunst- und Kulturgeschichte. Herausgeg. v. Ludwig Grote. Bd. 12.) München 1959.

⁵ Erwin Panofsky: Albrecht Dürer, 1948. Band I, S. 168 ff. – G. F. Hartlaub: Zu den Bildmotiven . . . (siehe 4).

⁶ Fritz Saxl und Erwin Panofsky: Dürers Melencolia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. 1921.

⁷ Hartlaub: Der Stein der Weisen (siehe 4), Abb. 16.

⁸ Pavanello: Un maestro del Quattrocento: G. A. Augurelli. Venedig 1905.

⁹ E. Jebens: Die Jugendwerke des Mark Anton. Diss. Heidelberg, 1912.

¹⁰ G. M. Richter a. a. O. (siehe 2), Tafel 62.

¹¹ G. M. Richter a. a. O. (siehe 2) über Beziehungen Giorgiones zu Hieronymus Bosch: S. 65, 66, 95.

¹² Abbildung z. B. bei Zampetti a. a. O. (siehe 2), Tafel 30.

¹³ Kristeller a. a. O. (siehe 1), Tafel XVI. – A. M. Hind a. a. O. (siehe 1) No. 19.

¹⁴ Erwähnungen einer »Leda« des Giorgione bei G. M. Richter a. a. O. in Documents and Sources, S. 333 und 349. – Auf dem *Leda*-Kupferstich fällt die wahrscheinlich symbolische Betonung des *Efeus* auf: hier offenbar in paganer Bedeutung. Zur christlichen Pflanzensymbolik von Efeu und Feige bei Giorgione (Drei Philosophen) vgl. Friederike Klauner, Die Symbolik von Giorgiones Drei Philosophen. Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen in Wien. Band 51, 1955. Dazu Hartlaub in »Antaios«, Zeitschrift für eine freie Welt«, herausgeg. von Ernst Jünger und Mircea Eliade, 1959, Band I, No. 1, Seite 19.

¹⁵ G. M. Richter a. a. O. (siehe 2) über den »Incendio«, Seite 259, 330.

¹⁶ Hartlaub, Zu den Bildmotiven . . . a. a. O. (siehe 4), Seite 76 ff.

¹⁷ G. F. Hartlaub: Albrecht Dürers »Aberglaube«. Ztschr. f. Kunstwissenschaft (Deutscher Verein für Kunstwissenschaft) VII. Heft 2. Dazu demnächst in »Antaios«, Heft 3, vom gleichen Verfasser: Der Todestraum des Hans Baldung Grien.

Bayersdorfers nur scheinbar etwas altmodisch-»poetisch« anmutenden Worten recht: »Seine Bilder sind wie Träume von einem anderen Dasein, voll hoher Ahnung, als Gegenstand nur halb verständlich. Sie klingen wie alte Weissagungen, die man nicht mehr versteht, wie Musik von einem anderen Stern, als wären in ihnen die verblichenen Erinnerungen des Menschengeschlechts zusammenhanglos zum Bewußtsein erwacht und riefen nach Erklärung. Sie erwecken Ahnungen in der Brust des einzelnen, die der Gesamtheit gehören.«

Es ist kaum zufällig, daß der Verfasser dieser Rühmung nicht nur Konservator der Alten Pinakothek und Mitbegründer des Deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz gewesen ist – ein kunstwissenschaftlicher Fachmann also und, als Freund Wilhelm Trübners, auch ein Teilnehmer am damals modernen Kunstleben –, sondern daß er auch an hermetisch-dunklen Erfahrungen und Weltdeutungen interessiert war, wie sie ihm im Kreise des (heute vergessenen) Philosophen Karl du Prel entgegentraten.

¹⁸ Siehe Anm. 3.

¹⁹ Hartlaub: Zu den Bildmotiven . . . Vergl. Anm. 4.

²⁰ Abbildungen der Röntgenaufnahmen u. a. bei Morassi: Giorgione, Milano, 1942.

²¹ Abb. bei G. M. Richter a. a. O. (siehe 2), Tafel 58.

²² Ulrich Middeldorf: Eine Zeichnung von Giulio Campagnola? In Festschrift Martin Wackernagel. Köln-Graz 1958, S. 141 ff.

²³ Zu Agostino de Musi siehe den Artikel bei Thieme-Becker, Künstlerlexikon.

²⁴ Das Zählen des Sandes spielt auch sonst bei den Sibyllen eine Rolle, wenn auch eine wesentlich andere. Herodot berichtet von einem Versuch, den König Krösus von Lydien mit den verschiedenen griechischen Orakeln anstellte, um ihre wunderbaren Fähigkeiten zu prüfen. Falls seine Erprobung des »räumlichen« Hellschens (Telepathie) bei einem der Befragten gelingen sollte, will er dann auch eine zeitliche, prophetische Kunde von diesem erbiten. Einem der ausgesandten Boten, der wissen will, was der König in seiner Hauptstadt zur gleichen Stunde tue, gibt die Sibylle zu zutreffende Antwort, daß Krösus in diesem Augenblick Lamm- und Schildkrötenfleisch zusammen in einem Erzgefäß koche. Vorher führt sich die Pythia mit dem folgenden, ihre seherischen (»gedankenlesenden«) Gaben genau illustrierenden Vers ein: »Siehe, ich zähle den Sand, die Entfernungen kenn ich des Meeres, Höre den Stummen sogar, und den Schweigenden selber vernehme ich.«

Hier ist der Sibylle das wunderbare Zählen möglich, während die junge Cumaea bei Ovid höchst menschlich den Sandhaufen für unzählbar hält.

²⁵ Eine gewisse Widersprüchlichkeit in den Versen Ovids liegt in folgendem. Der Jungfrau von Cumae ist von Phoebus das »unendliche Leben« versprochen worden (Vers 132: »Lux aeterna mihi carituraque fine dabatur«, nämlich so viele Jahre, als ein Sandhaufen Körner enthält: »zahllose« also, wie das junge Mädchen meint, als sie dem Gotte ihren unbedachten Wunsch ausspricht!). Dies alles aber *nur* für den Fall, daß sie ihm Liebe gewährt (»si Venerem paterer«). – Nun aber verweigert sie diese. Merkwürdigerweise scheint der Gott bei Ovid ihren Wunsch mit dem Sandhaufen *trotzdem* gewährt zu haben. Man kann sich vorstellen, daß sie fortan jedes Jahr ein Korn entfernt; nachdem das mit 700 Körnern geschehen ist, kann sie den Rest schon übersehen, und es stellt sich heraus, daß das, was zahllos erschien, im ganzen nur »tausend« zählen wird. Man könnte also *so* interpretieren, daß Apollo *ursprünglich* echte, göttliche Unsterblichkeit versprochen hat, dann aber der Jungfrau wegen ihrer Weigerung zur Strafe *nur* ihre Bitte erfüllt hat: ein enttäuschendes Geschenk, wie sich herausstellen wird, welches mit wahrer Unsterblichkeit nichts zu tun hat.

Indessen geht ein solcher Zusammenhang aus Ovids Versen nicht eindeutig hervor. Prof. Otto Regenbogen (Heidelberg), den wir konsultierten, glaubt

nicht an eine verdorbene Textüberlieferung in unserer Ovidstelle, hält aber für möglich, daß bei Varro, dessen Buch »De Sibyllis« die Quelle Ovids gebildet haben könnte, bereits eine Verschmelzung mehrerer verschiedenartiger Überlieferungen vorgelegen hat.

²⁶ Ovid, *Metamorphosen*. Jubiläumsausg. zum 2000. Geburtstag, Zürich 1958.

²⁷ Abbildung der Ceres-Demeter bei Zampetti a. a. O. (siehe 2), Tafel 44.

RESUME

It is Giulio Campagnola who is considered as the real Giorgione engraver. To his works after the manner of Giorgione we may here first of all add one which has not hitherto been recognized as such, the *Leda* (Hind 19). In one respect, however, a certain priority over Giorgione may be attributed to Campagnola, and that is in the frequent use he makes in his works of motifs from hermetic natural philosophy, "alchemy." Where these appear in Giorgione's work it is often without a doubt due to the influence of the younger Campagnola. Marc Anton Raimondi made a few engravings said to be in imitation of Raffael but which in reality have much more in common with Giorgione. Among these should be mentioned above all the famous *Dream of Hecuba*, then also, however, the *Natura naturans* D. 383. In content

Homerischer Demeter-Hymnus: Brunnenmotiv (Homerische Hymne Her. von Anton Weißer. München, Tusculumausgaben, 1951), Seite 13.

²⁸ Georg Gronau: *Die Künstlerfam. Bellini*, Bielefeld-Leipzig 1909, S. 129, 130.

²⁹ Hartlaub, *Zu den Bildmotiven . . .* (siehe 4), Seite 74 ff.

³⁰ Adolph Bayersdorfer (gest. 1901): *Leben und Schriften*. Herausgeg. von Hans Mackowsky, Wilh. Weigand u. a. München 1902.

and motif the composition is very closely related to Giorgione. The subject derives from the range of ideas surrounding hermetic art: the woman, with her attributes, personifies the two poles of "natura naturans," death and resurrection.

Agostino Veneziano often copied from Campagnola, but in one case at least he also based himself directly on Giorgione: in the *Cumaeen Sibyl*, which is usually connected with Raffael. The subject of this picture is also drawn from a hermetic theme (cf. Ovid, *Metamorphoses*, Book XIX, 130 to 155). The sand which the sibyl has collected in a basket is a symbol of *vanitas*. Related to Giorgione in this engraving are the idea, the landscape, and the type and attitude of the woman.