

## Ein Porträt Don Antonio Vivaldis?

Jutta Wende

Das Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna verwahrt das Bildnis eines Geigers und Komponisten, welches nach wohl überwiegender Auffassung als ein Porträt Antonio Vivaldis gilt (Abb. 1).

Es handelt sich um ein Halbporträt mit dem Format 91 × 74 cm und somit um ein etwa lebensgroßes Bildnis. Das Gemälde ist weder signiert noch datiert. Den Maler kennt man nicht. Obwohl es sich um ein hübsches, insbesondere auch aufschlußreiches Bild handelt, erkennt man doch, daß dies kein Werk aus Meisterhand ist. Es ist im Stile Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) gemalt, eines Künstlers, der mit seinen kräftigen Farben und starken Lichtkontrasten noch dem Barock und der Rubens'schen Manier und mit der Gefälligkeit seiner Darstellung schon dem Rokoko angehörte. Sehr häufig, fast typischerweise, findet man in den Bildern dieses Malers unauffällige, versteckte Details, mit denen der Künstler die von ihm dargestellte Szene oder Person kommentiert, manchmal auch decouvert.

Ob es sich bei dem hier dargestellten Musiker um Don Antonio Vivaldi handeln kann, entscheidet sich an einem solchen Detail, klein zwar, doch bedenklich genug: Der Mann trägt einen Ring am Ringfinger seiner rechten Hand. Vivaldi aber war Priester. Er wurde zwar von seinen Dienstpflichten suspendiert, behielt den Status jedoch zeitlebens bei und trug, wie wir aus Ghezzi's Zeichnung erfahren, pflichtgemäß auch die Tonsur. Das Tragen von Ringen war (und ist) nach kanonischem Recht aber den hohen geistlichen Würdenträgern vorbehalten. Einfachen Priestern wie auch Vivaldi waren Ringe hingegen verboten. Wer den Dargestellten für Vivaldi hält, traut ihm also einen Ungehorsam gegen die priesterlichen Standesregeln zu, der sich, wie wir sehen werden, nicht einmal in dem Verbot, sich mit Ringen zu schmücken, erschöpft haben dürfte.

Vivaldis Gehorsam gegen die Pflichten des Priesterstandes sind sicher Ansichtssache. Falls man ihm den mit diesem Ring dokumentierten Ungehorsam nicht zutraut, so wäre dies ein ausreichender, andererseits aber auch der einzige Grund, seine Identifizierung mit dem Musiker im roten Mantel abzulehnen.

Vor kurzem erschien in dem Heft *Vivaldi. Vero e falso* (Olschki, Firenze, 1992) ein sehr ausführlicher Diskussionsbeitrag zu diesem anonymen Porträt. Die beiden Autoren Farges/Ducastel-Delacroix meldeten Zweifel an der Identität Vivaldis mit dem «roten Musiker» an, nicht jedoch wegen des oben erwähnten Ringes, sondern wegen

Maßabweichungen beim Vergleich dieses Porträts mit den beiden unbestrittenen von La Cave (Abb. 2) und Ghezzi (Abb. 3). Die beiden Autoren haben die Auskünfte der drei Porträts zwar akribisch genau gesammelt und verglichen. Dennoch überzeugt mich ihr Beitrag nicht, da nämlich allenfalls zweitrangige Kriterien in den ersten Rang erhoben, erstrangige Kriterien hingegen übersehen wurden und da es vor allem auch an einer hinreichend kritischen Prüfung der Glaubwürdigkeit aller Angaben fehlt.

Wer immer sich einem Kunstwerk des Settecento nähert, muß umdenken und berücksichtigen, daß man Wahrheit und Wirklichkeit damals durchaus anders mitzuteilen pflegte als heute üblich und daß man auch die Akzente anders setzte. Man schätzte die Natur und die Nacktheit der Tatsachen nicht. Man servierte den gebratenen Fasan in vollem Federschmuck und wußte dennoch, das die Federn nur der schönen Form dienten, aber keinesfalls mitgegessen werden sollten. Wer zum Fleisch vordringen will, muß also die ausgeprägte Vorliebe jener Zeit für die schöne Form, für Verzierung, Überhöhung, Bedeutung und Anspielung mitberücksichtigen. Das gilt insbesondere für ein Gemälde aus der Hand oder aus dem Umkreis Giuseppe Maria Crespis, der nicht nur Porträt-, sondern auch Mysterienmaler war und sich durch eine ausgeprägte Vorliebe für Sinnbilder auszeichnet. Mir scheint, Farges/Ducastel-Delacroix haben bei aller Maßarbeit hin und wieder auf den Federn gekaut. Sie haben den vermeintlich zu kleinen Augen und der zu wenig fliehenden Stirn des Musikers im roten Mantel eine unangemessene Wertigkeit gegeben.

Vor allem haben sie, wie ihre Schlußbemerkungen zeigen, zwar erkannt, doch bei der Auswertung der Porträts nicht konsequent berücksichtigt, wie schillernd die Kriterien für ein Bildnis sind und daß es vor allem auf die Person ankommt.

Ein Porträt ist nicht schon dann ein gelungenes Bildnis, wenn es die Gesichtszüge des Modells genau und wirklichkeitsgetreu darstellt. Fotos genügen diesen technischen Anforderungen fast immer, und dennoch denkt man häufig: «Das bin ich doch gar nicht!» Andererseits gibt es hervorragende Porträts in großer Zahl aus fast jeder Epoche, die auf Wirklichkeitsnähe im vorerwähnten Sinn verzichten, gleichwohl aber sehr deutlich darüber Auskunft geben, wer und wie das Modell «sei». Man kann nicht oft genug betonen, daß ein Porträt eben nicht in der lebenswirklichen Darstellung physiognomischer Einzelheiten besteht und daß Naturgetreue dieser Art häufig sogar bewußt vermieden wird, weil der Künstler es ablehnt, die Natur sklavisch nachzuahmen, oder aber weil die Länge der Nase und Breite des Mundes als bloße Zufälligkeit über die

Person als solche nichts aussagt. Ein Porträt ist vielmehr dann ein Porträt, wenn das Modell findet: «Das bin ich», und wenn der Betrachter sagt: «Das ist er/sie». Immer kommt es darauf an, zu zeigen, wer, wie und was der Dargestellte ist. Wie er aber im einzelnen aussieht, kann völlig nebensächlich sein.

Da die künstlerischen Absichten, Fähigkeiten und Stilmittel der drei bildenden Künstler hier sehr voneinander abwichen, wären maßgenaue Übereinstimmungen der Gesichtszüge aller «drei Männer» geradezu ein Wunder.

Ghezzi genießt unter diesen drei Künstlern ersichtlich den bei weitem höchsten künstlerischen Rang. Seine Zeichnung des roten Priesters ist treffsicher und formvollendet. Überdies hat er Vivaldi zweifellos auf Grund eigener Anschauung dargestellt. Dennoch sah Vivaldi (auch nach Farges/Ducastel-Delacroix' Auffassung) keineswegs genauso aus, wie Ghezzi ihn zeichnete. Ghezzi war nämlich Karikaturist. Folglich mußte er überzeichnen.

La Cave hingegen war Kupferstecher. Kupferstecher haben es immer ein wenig schwerer als Maler und Zeichner, da sie mit dem harten Grabstichel arbeiten und das endgültige (nämlich umgekehrte) Ergebnis ihrer Arbeit nicht vor ihren Augen wachsen sehen. Jeder sieht sogleich, daß es mit La Caves handwerklichen Fertigkeiten nicht weit her gewesen sein kann. Sein Vivaldi wirkt sehr unnatürlich, fast wie falsch zusammengeschaubt. Die Augen sind keine Menschengenügen, sondern Eulenaugen, die tiefschwarzen Brauen passen nicht zu einem Rothaarigen, und das völlig glatte, faltenlose Gesicht ist nicht das eines 47-jährigen Mannes. Das Bildnis sieht so unwirklich aus, daß es tatsächlich scheint, als habe La Cave sein Modell nie gesehen, sondern lediglich eine in Venedig von fremder Hand gefertigte, ihm nach Amsterdam zugeschickte Skizze ausgearbeitet.

Ein Porträt in Öl hingegen ist ohne Porträtsitzungen kaum vorstellbar. Der Mann im roten Mantel muß seinem Maler daher Porträt gesessen haben. Die übliche Schmeichelei in Rechnung gestellt, war der Maler auch ersichtlich bereit, sein Modell zum Greifen nahe darzustellen, gerade so, als ob den «anonyme Musiker» in Lebensgröße vor dem Betrachter stünde, säße oder schwebte. Auch er war jedoch kein Meister, auch ihm unterliefen technische Fehler. Das Porträt des roten Musikers ist wegen des unverkennbaren Wohlwollens des Künstlers und seiner technischen Unvollkommenheit daher gleichfalls nicht verlässlich.

Hieraus folgt, daß an den Grad von Übereinstimmung der Gesichtszüge von vornherein nur geringe Anforderungen gestellt werden können.

Da das Bild nicht datiert ist, kann man die Zeit seiner Entstehung nur schlußfolgern. Aus dem Alter G.M. Crespis ergibt sich ein erster, vager Anhaltspunkt. Da nämlich Crespi 1665 geboren wurde, kann ein solches Bild aus seiner Hand oder seiner Schule unmöglich vor 1680 entstanden sein. Auf die Zeit nach 1740 kann man das Gemälde sicher nicht datieren, da eine Farbgebung in Rubens'scher Manier dann überholt war. Einen zweiten Anhaltspunkt bietet die Perücke. Sie lehrt, daß das Bild nicht aus dem 17. Jrd. stammen kann, denn zu jener Zeit verwendete man für Perücken ausschließlich die natürlichen Farbtöne, also braun und blond. Dieser Mann hier trägt aber schon eine Perücke aus weißem Haar, das freilich durch die Patina des Bildes ein wenig vergilbt ist. Auch die Form der Perücke gibt Aufschluß. Es handelt sich um eine noch ziemlich hochgebauchte Perücke mit deutlichem Mittelscheitel, jedoch nicht um die herkömmliche Allonge-Perücke, die in Lockenschals endet, sondern um eine Zöpfchenperücke. Perücken dieser Art kamen etwa um 1710 in Mode. Damit läßt sich die Zeit, in der das Bildnis frühestens entstanden sein kann, ziemlich genau festlegen. Sein spätestes Entstehungsdatum hängt davon ab, ob der Mann auf dem Bild einen Sinn für modische Perücken hatte (dann kann man das Bild früh datieren) oder ob er sich auch mit einer überholten Perücke, einem Erbstück, präsentiert hätte (dann könnte das Bild auch noch um 1730 entstanden sein). Falls es sich um Vivaldi handelt, so darf man aus naheliegenden Gründen ruhig annehmen, daß er insofern mit der Mode ging; übrigens wählte er auch die flache Stutzperücke auf dem Kupferstich von 1725 nach der neuesten Mode.

Das Alter des roten Musikers läßt sich schwer schätzen. Oberflächlich gesehen, wirkt er noch sehr jung. Die Linien unter seinen Augen lehnen aber, daß er doch nicht mehr ganz so jung sein kann. Er sieht etwa aus wie ein Mann im Alter von 25 bis 30 Jahren. Höchstwahrscheinlich allerdings hat ihm der Maler geschmeichelt, so das er durchaus auch einige Jahre älter sein kann.

Über die Heimat dieses Musikers werden wir genau unterrichtet. Insofern erlaubt das Bild keinen Zweifel. Der Mann trägt nämlich einen weiten, zeltartigen Umhang ohne Ärmel und Knöpfe, eine Art Mantel. Wir wissen, daß das Bildnis zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden sein muß. In dieser Zeit trug man gemeinhin aber keine Mäntel, da das zumeist gefütterte Jackett, der Justaucorps, warm genug war, um den Mantel zu ersetzen. Überdies war ein leuchtendes Rot wie bei diesem Umhang oder Mantel damals eine geradezu unmögliche Farbe. In Venedig aber, und nur dort, trug man solche Mäntel, traditionell in leuchtendem, venezianischem Rot, inzwischen auch in bürgerlichem Schwarz. Canalettos Veduten von Venedig

schildern diese Spezialität sehr deutlich. Der rote Zeltmantel war wie die Gondeln und Kanäle ein unverwechselbares Kennzeichen Venedigs. Pantalone, der venezianische Kaufmann aus der *Commedia dell'arte*, trug ihn (allerdings in altertümlich kurzer Form) und schon Lucrezia Borgia erhielt zu ihrer Hochzeit mit dem Herzog d'Este als landestypisches Geschenk der Republik Venedig zwei weite, kostbare Mäntel aus rotem Samt. Wie der Kilt den Schotten und die Lederhose den Bayern, so kennzeichnet der rote Tabarro den Musiker also als Venezianer.

Der Mann hält in der Linken eine Violine und in der Rechten einen Gänsekiel. Auf dem Tisch liegt eine offenbar von ihm verfaßte Komposition. Er ist daher gleichermaßen Violinist und Komponist und schreibt vermutlich in erster Linie Kompositionen für die Violine.

Trotz der Perücke erkennt man sehr deutlich, daß dieser Mann rothaarig ist. Er hat so sehr das typische Gesicht eines Rothaarigen, daß man sein Haarfarbe fast schon auf einer Schwarz-Weiß-Kopie erriete. Seine Brauen sind eindeutig rötlich. Darüber hinaus haben Farges/Ducastel-Delacroix an sich zutreffend festgestellt, daß auch auf den Wangen des Mannes deutlich rötliche Schatten liegen. Ihre Schlußfolgerung, daß der Maler wohl mit Vorliebe rötlich schattiere und rote Schatten also kein Hinweis auf rotes Haar seien, entbehrt nicht einer gewissen Komik. Rötliche Schatten auf den Wangen eines Mannes mit rötlichen Brauen entsprechen – als Bartschatten natürlich – doch wohl der Lebenswirklichkeit. Der Maler hat durch die rötliche Schattierung der Haut den Typus seines Modells offenbar besonders unterstreichen wollen. Er ist noch einen Schritt weitergegangen und hat wider alle Regel sogar das Haupthaar des Musikers trotz Perücke sichtbar gemacht. Über der Stirn sieht man einen Anflug von rotem Haaransatz, und unter dem linken Ohr wird durch entsprechende Schattierung der Eindruck einer rötlichen Haarsträhne erweckt.

Fassen wir zusammen: Es handelt sich also um einen Rothaarigen, einen venezianischen Geiger und Komponisten, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts um die 30 Jahre alt war.

Mir fällt dazu nur Vivaldi ein.

Um Vivaldi unverwechselbar darzustellen, braucht es nicht viel: Eine Collage aus Violine, Partitur, roter Haarsträhne und Tabarro (oder Gondel) würde schon völlig genügen. Wer dächte da nicht sogleich an Vivaldi!

Ich räume ein, daß es freilich auch andere rothaarige Venezianer gegeben hat, und der eine oder andere mag sogar Geiger und Komponist gewesen sein. Man kann die Existenz eines solchen Doppelgängers Vivaldis logisch nicht ausschließen, denn ein solcher

zu seiner Zeit durchaus bekannter Musiker könnte heute in Vergessenheit geraten sein. Schließlich war auch Vivaldi lange Zeit vergessen. Andererseits aber kann man tatsächlich ausschließen, daß sich der theoretisch denkbare, unbekannt Komponist auf solche Weise hätte porträtieren lassen. Wir wissen nämlich genug über die venezianische Musik zu Beginn des Settecento, um behaupten zu können, das Vivaldi dort jedenfalls der mit Abstand berühmteste rothaarige Violinist und Komponist gewesen sein muß. Ihn also hätte man in erster Linie mit diesem Bildnis identifiziert. Wer aber, ohne Vivaldi zu sein und ohne seinen Namen in das Bild hineinschreiben zu lassen, sich «wie Vivaldi» porträtieren ließ, der wäre gar nicht als er selbst erkannt worden. Wie peinlich! Er hätte sich geradezu neben das Gemälde stellen und jedem sagen müssen: «Das ist nicht der große Vivaldi, das bin nur ich».

Bevor wir uns den physiognomischen Einzelheiten der drei Porträts zuwenden, müssen wir uns mit deren Form auseinandersetzen, da dieser Gesichtspunkt unbedingt vorrangig ist. Die Porträtähnlichkeit seines Werks mag einem Künstler nämlich unwichtig erscheinen; die Form eines Kunstwerkes hingegen ist niemals unwichtig und beliebig.

Eine formale Ähnlichkeit der Zeichnung Ghezzi mit den beiden anderen Porträts gibt es ersichtlich nicht.

La Caves Kupferstich und das Ölgemälde hingegen haben eine auffallend ähnliche Komposition. In beiden Fällen sieht man einen Mann in Halbporträt, die rechte Schulter dem Betrachter zugewandt. Beide male kann man nicht unterscheiden, ob der Mann sitzt oder steht. Die Perspektive ist hier wie dort so gewählt, daß der Mann recht groß erscheint, auf dem Kupferstich freilich noch mehr als auf dem Gemälde. Das Licht kommt von links oben, so daß der rechte Arm und die rechte Hand hell beleuchtet sind, wohingegen die linke Schulter im Dunkel liegt. Rechts unten im Bild sieht man ein Tischchen, darauf ein Tintenfaß von fast identischer Form; der Gänsekiel in diesem Faß weist beide Male in dieselbe Richtung. Die Gestalt ist pyramidenförmig aufgebaut. Dazu bildet der rechte Arm mit der Violine hier bzw. der rechte Arm mit dem Notenblatt dort eine Diagonale von links unten nach rechts oben. Der Hintergrund ist, für barocke Gemälde eher ungewöhnlich, völlig kahl und ungeschmückt. Auch der Mann selbst präsentiert sich, von der Perücke abgesehen, betont schmucklos. Insbesondere trägt er nicht die übliche barocke Herrenbekleidung, also hochgeschlossenes Hemd mit Schalwickel, Weste und Justaucorps, sondern ein schlichtes, weißes, in beiden Fällen weit geöffnetes Hemd. Dieses

Hemd ist eigentlich eine Zumutung, denn es handelt sich um Leibwäsche, die grundsätzlich nicht sichtbar werden, sondern unter Kravatte und Anzug verschwinden sollte. Nur auf sehr wenigen barocken Herrenporträts sieht man Männer mit offenem Hemd. Es handelt sich dann allerdings fast immer um ein Paradehemd mit Spitzenbesatz, nicht aber um ein einfaches Unterhemd; wohl niemals wird es so ungeniert offen getragen wie in beiden Fällen hier.

Eine große Besonderheit ist die Blickrichtung des Modells, das dem Betrachter in beiden Fällen unvermittelt und direkt in die Augen schaut, ihn geradezu fixiert. Man mag das heute nicht mehr als ungewöhnlich empfinden, ist man doch daran gewöhnt, von Fotos angesehen und angelächelt zu werden. Nach den Regeln der Porträtkunst alter Schule aber war ein solcher Blick fast ein Tabu, eine Unhöflichkeit sondergleichen. Die Gründe hierfür lernt man nachzuvollziehen, wenn man sich auf la Caves Kupferstich einläßt. Sehr leicht stellt sich dabei ein Abwehrhaltung, wenn nicht gar eine bewußte Abneigung gegen den Dargestellten ein. Wenn dieser Mann mißfällt, so liegt es aber nicht an einer abstoßenden Äußerlichkeit. Er wird nicht als häßlich, sondern eher als gemein empfunden, denn man möchte so nicht angesehen werden, so selbstbewußt, selbstgefällig und von oben herab. Ein direkter Blick ist wie ein hingeworfener Fehdehandschuh, eine Kraftprobe, bei der der Betrachter eines Gemäldes gegenüber dem gemalten Menschen notwendig den kürzeren zieht. Daher wurde er nach den Regeln alter Schule sorgsam vermieden. Allerdings gab es einige festumrissene Ausnahmen von dieser Regel: Für Selbstporträts (bei denen der Maler mit seinen Blicken nur in sich selbst dringt), für Kinder (denn das harmlos-neugierige Anstarren ist typisch kindlich) für Mätressenporträts (da der unmittelbare Blickkontakt ein intimes Band knüpft) und für Madonnenbilder (vor denen der Betrachter seinerseits die Augen niederschlägt). Keine dieser Ausnahmen trifft aber auf Vivaldi zu. Oder doch? Das formale Detail des frontalen Blicks wurde als so auffallend empfunden, daß es sich auf allen posthumer Porträts – mit teilweise noch abstoßenderer Wirkung – wiederholt.

Der Kupferstich ähnelt dem Gemälde in seiner Komposition einschließlich seiner Regelwidrigkeiten in einem Maße, daß es sich fast zwingend um ein bewußtes Zitat oder aber um ein schlichtes Abkupfern handelt.

Die vorrangigen Kriterien der Bedeutung und der Gestaltung sprechen daher in so hohem Maße für eine Identifizierung des anonymen Musikers mit Vivaldi, daß dieser Mann fast aussehen

könnte wie er wollte, und dennoch wäre er Vivaldi.

Nun können wir uns mit der Porträtähnlichkeit auseinandersetzen, auf die es allerdings nicht – oder kaum noch – ankommt.

Vorrangig ist allerdings nicht das Detail, sondern der Gesamteindruck. Dieser ist auf allen Porträts erstaunlich ähnlich.

Man weiß nicht recht, was man von diesem Mann halten soll, und hat einen recht zwiespältigen Eindruck. Soll man hinschauen oder wegsehen? Lieber wegsehen. Das ist kein Mensch aus *einem* Guss, es geht ein Riß durch ihn hindurch, und er ruht nicht in sich selbst. Er ist allzu aufreizend und auf irritierende Weise maskulin und feminin zugleich. Der Kupferstich zeigt ihn mit außergewöhnlich breiter Statur, so daß er fast aussieht wie ein Gondoliere oder Kofferträger. Auch wenn man es heute vielleicht anders sieht: als Kompliment war das nicht gemeint. Breite Schultern galten nicht als schön, und darum wurden sie weder durch modische Attribute unterstrichen noch auf Bildnissen herausgestellt. «Sportlichkeit» hatte keinen Prestigewert, vielmehr betonte der Mann von Welt mit seiner Aufmachung von Kopf bis Fuß, daß er jegliche Kraftentfaltung den anderen überließ. Ich halte es daher für ein grundsätzlichen Mißverständnis der damaligen Wertmaßstäbe, das Vivaldis Statur beschönigt worden sei. Insbesondere in Verbindung mit der sehr saloppen Kleidung müßte sie als eher derb und unfein empfunden worden sein. Ein asthmatischer Künstler muß also nicht aussehen, als ob ein Windhauch ihn umbliesse. Das ist nur ein Vorurteil. Auf dem Ölgemälde sehen wir Vivaldi mit ebenso breiten, wiederum betont geraden Schultern. Dieselbe Auskunft gibt auch Ghezzi's Karikatur. Allerdings darf man das Porträt Vivaldis nicht isoliert sehen. Dann erkennt man allenfalls, daß ihn die Soutane recht sehr beengt, im wörtlichen oder im übertragenen Sinne. Wie Vivaldis Statur aber gemeint ist, erkennt man erst im Vergleich mit anderen Karikaturen aus Ghezzi's Feder. Hierzu genügt das von Farges/Ducastel-Delacroix vollständig abgebildete Blatt mit insgesamt drei verschiedenen Porträts (Abb. 3). Der Mann Vivaldi gegenüber ist tatsächlich dünn wie ein Hering. Im Vergleich zu ihm und auch zu dem älteren Herrn unten Mitte wirkt Vivaldi sehr breit. Auf diesem Männerkörper sitzt nun aber der Kopf eines vergleichsweise recht hübschen, charmanten späten Mädchens, versehen mit der Tonsur und mit einer scheußlichen, bei näherem Hinschauen sogar anstößigen Männernase. Welch ein Gegensatz!

Auf den beiden anderen Porträts ist dieses Spannungsverhältnis zwischen Gesicht und Körper wie auch zwischen männlicher Nase und weiblichem Mund nicht minder deutlich ausgeprägt.

Diese irritierende Gegensätzlichkeit wie auch die selbstbewußte erotische Ausstrahlung Vivaldis trägt nach meiner Überzeugung wesentlich dazu bei, daß man sich kaum vorbehaltlos und unbefangen auf die Porträts einlassen und sich mit ihnen auseinandersetzen kann.

Nun zu den Einzelheiten:

Individuell, unverwechselbar und im wesentlichen immer gleich (selbst auf den posthumen Porträts) sind die Nase, der Mund und das Kinn. Sie prägen das insgesamt ein wenig puppenhafte Gesicht.

Der Mund ist stets ein Schlängelmund von eigentümlicher Ausstrahlung. Die Skizze hebt deutlich hervor, daß es an der vorspringenden Oberlippe und den aufgebogenen Mundwinkeln liegt. Ähnlich, wenn gleich weniger krass, sieht man es auf dem Gemälde. Auf dem Kupferstich hingegen scheint die Oberlippe eher zurückzutreten, doch ist dieses schematische Porträt im Zweifel kein Masstab. Außerdem besteht die Möglichkeit, daß sich die Form des Mundes durch den Verlust von Zähnen zwischenzeitlich verändert hatte. Der Ausdruck aber bleibt derselbe. Auch Farges/Ducastel-Delacroix erkennen die ähnliche Darstellung des Mundes. Ihrer Auffassung, daß diese Übereinstimmung kaum etwas besage, da es sich um einen Allerweltmund handele (a.a.O. S. 166), muß ich jedoch entschieden widersprechen. Diesen eigentümlichen, femininen, zweifelhaften Schlängelmund verwechselt man nicht so leicht; er prägt das ganze Gesicht.

Die Nase ist allemal kräftig und gebogen, mit breiten, schräg abgespreizten Nasenflügeln. Freilich, ein Monstrum war sie nicht, auch wenn es auf Ghezzi's Skizze so aussieht. Insbesondere war sie nicht übertrieben lang, wie sich allein schon aus ihrem Vergleich mit der fast gurkenartigen Nase des Mannes rechts oben auf demselben Skizzenblatt ergibt. Auf ein lebensnahes Format zurückgeführt, entspricht sie in jeder Weise der Nase des Musikers im roten Mantel. Gewiß sieht die Nase häßlich aus, doch an dem stark gebogenen Nasenrücken liegt es wohl weniger, und sie wirkt auch nicht «komisch», wie Farges/Ducastel-Delacroix finden (a.a.O.); ich halte diese Darstellung von Vivaldis Nase, zweifellos der Dreh- und Angelpunkt der Karikatur, viel eher für boshaft und hinterhältig. Die Form der Nasenspitze ist abscheulich; das Nasenloch ist allzu stark betont und sieht mit der doppelten Strichelung fast aus, als habe man es aufgeschlitzt. Ein Schelm, der Schlechtes dabei denkt? Gewiß, doch wird man durch boshafte Anspielung zum Denken aufgefordert und zum Schelm gemacht. Mir scheint, daß Ghezzi bei dieser Karikatur an die Grenze des Zulässigen ging.

Farges/Ducastel-Delacroix sehen auf den Porträts Ghezzis und La Caves übereinstimmend ein «bedeutendes Kinn» (a.a.O.). Auch diese Auffassung teile ich nicht. Vivaldis Kinn springt zwar deutlich und ein wenig spitz vor, jedoch handelt es sich insbesondere auf dem Kupferstich eher um ein kleines Kinn mit einem Grübchen. Dort ist das Kinn schematisiert, auf dem Bologneser Ölgemälde sieht man dasselbe Kinn in natürlicher, unschematisierter Form. Auf den drei Porträts sehe ich allemale etwa dasselbe Kinn.

Die übrigen Einzelheiten des Gesichts scheinen mir weit weniger prägend als Nase, Mund und Kinn. Dennoch seien die Übereinstimmungen und Unterschiede erwähnt:

Die Stirn ist auf dem Ölgemälde und auf der Skizze eigentümlich doppelt gewölbt. Dies ist eine Besonderheit, mit der sich Farges/Ducastel-Delacroix seltsamerweise nicht befaßt haben. Stattdessen betonen sie, daß Ghezzis Vivaldi eine fliehende Stirn habe, der Mann auf dem Ölgemälde hingegen nicht (a.a.O. S. 167). Richtig ist zwar, daß die Stirn auf Ghezzis Zeichnung schräg verläuft, so daß sie ein wenig fliehend erscheint. Um Porträtähnlichkeit muß es sich dabei jedoch durchaus nicht handeln. Möglicherweise diene der schräge Verlauf der Stirn nicht nur der Betonung der Nase, welche bei einer senkrechten Stirn ebenso zum Ausdruck gekommen wäre. Vor allem aber ist eine Stirn nicht nur ein anatomisches Detail, sondern stets auch Aushängeschild des Geistes. Eine hohe Stirn ist eine Denkerstirn, und hinter einer niedrigen Stirn verbirgt sich ein Spatzenhirn. Die Karikatur des schon mehrfach zitierten Skizzenblatt-Nachbarn Vivaldis mit dessen überaus flacher Stirn stellt klar: Dort handelt es sich um einen offenbar beschränkten Menschen. Vivaldis Stirn ist in diesem Vergleich wesentlich höher. Seine Stirn ist eigenwillig und individuell, allerdings hat auch er gewiß keine Denkerstirn – so die Einschätzung Ghezzis. So hoch und steil wie auf la Caves Kupferstich, der offiziellen Visitenkarte des großen Vivaldi, muß sie nicht gewesen sein. Dort wird Vivaldi, gemessen an seiner Stirn, tatsächlich als Geistesriese geschildert. Nehmen wir also einen im einzelnen nicht feststellbaren Mittelwert an, und zwar mit der individuellen Besonderheit einer waagrecht verlaufenden Furche.

Wie Farges/Ducastel zutreffend feststellen, sind die Augen «der Modelle» des Ölgemäldes und des Kupferstiches völlig verschieden (a.a.O. S. 167). Warum aber die so offenkundig unnatürlichen Augen mit den schwarzen, bis über die Konturen des Gesichtes hinausreichenden Brauen, die wir auf dem Kupferstich sehen, von den beiden Autoren als Maßstab der Wirklichkeit genommen werden, vermag ich nicht nachzuvollziehen. Auch der Maler des Musikers im

roten Mantel hatte bei diesem physiognomischen Detail keine gute Hand. Die Augenpartie scheint mir auf beiden Porträts ausnehmend schlecht gelungen und schon deshalb wenig aussagekräftig. Dennoch sollte eine seltsame Übereinstimmung auffallen: Auf beiden Porträts nämlich ist das linke Auge viel höher als das rechte. Vielleicht handelte es sich dabei wirklich um eine Besonderheit des Gesichtes, vielleicht auch hat La Cave einen bloßen Fehler seiner Vorlage kritiklos kopiert. Ghezzis Vivaldi wiederum hat nur auf den allerersten Blick verhältnismäßig große, runde Augen. Man vergleiche ihn mit seinem Gegenüber: dieser hat wirklich große Augen, Glubschaugen sogar. Ghezzi mußte Vivaldis Augen in der Seitenansicht ein wenig vergrößern, da er sonst den lebhaften, zugewandten Ausdruck des Gesichtes verfehlt hätte. Falls die Größe von Vivaldis Augen irgend interessiert, so mag man auch hier einen Mittelwert annehmen. Sie werden, nach La Caves deutlicher Auskunft, transparent und, dem Ölgemälde zufolge, von kaum definierbarer, vermischter Farbe gewesen sein.

Der Vollständigkeit halber erwähne ich noch das von Farges/Ducastel-Delacroix für signifikant gehaltene Fältchen neben dem rechten Nasenflügel, das Grübchen unter der Unterlippe und die schrägen Wangenknochen.

Der Mann im roten Mantel bedeutet daher nicht nur Vivaldi. Der Maler schildert ihn vielmehr im wesentlichen auch so, wie er aussah.

Vor dunklem Grunde leuchtet er auf, fast schwebend, fast wie ein Engel. Auf dem Gemälde weht und brennt es. Der feuerrote Mantel scheint zu flattern, und der Gänsekiel ist wie ein Fähnchen im Winde.

Fast wie ein Engel?

Der erste Eindruck der Engelhaftigkeit, maßgeblich bewirkt durch die androgyne Unbestimmtheit der Person, ist durchaus falsch. Hier lodert die Passion. Der Musiker im roten Mantel ist gewiß kein Engel und wohl auch kein Putto im Doppelsinn von «Kindchen» und «jungfräulich», auch wenn er etwa ein Jahrzehnt später in der Satire *Il teatro alla moda* auf diese Weise verulkt wird. Hier ist er «amato bene». So innig, wie er blickt und mit lächelndem, leicht geöffneten Mund lockt, mit so viel Haut und mit leicht dérangierter Haartracht, hätte er sich auf einem Porträt im offiziellen Auftrag wohl kaum abbilden lassen dürfen. In einem solchen Falle hätte der Maler sein Werk übrigens höchstwahrscheinlich signiert und datiert. Die Anonymität des Gemäldes senkt dessen Marktwert beträchtlich, so daß es als Wertanlage nicht in Betracht kam.

Vivaldi trägt, wie schon bemerkt, einen Ring, unpassend eigentlich zur Hand eines Mannes und zumal eines Priesters, doch passend zu dieser Hand und auch zum Gesamteindruck des Bildes. Der Ring ist zart, fein und genau gemalt. Es ist ein schmaler, fast unverzierter, goldener Reif mit einem farblosen, geschliffenen Stein, vermutlich einem Diamanten. Er wird nicht beiläufig getragen, sondern dem Betrachter geradezu entgegengedrängt, hell beleuchtet, ganz im Vordergrund des Gemäldes. Man *soll* ihn beachten.

Dient er zum Schmuck?

Aber nein. Vivaldi schmückt sich nicht, auf keinem seiner Porträts. Er sieht stets aus, als habe man ihn zwischen Tür und Angel provisorisch hergerichtet.

Man denkt vielleicht, ein einzelner, schmaler Ring sei wenig. Man habe sich im Barock doch so gern und überreichlich geschmückt! Das ist im Grunde zwar richtig. Die Mode geht jedoch seltsame Wege. Barocke Männer schmücken sich gern mit Samt und Spitzen, mit kostbaren Knöpfen, Schnallen und Agraffen, mit ziselierten Degen, mit mehreren Uhren zugleich, mit Schlüsselketten, silbernen Flohfallen und goldenen Tabakdosen – doch ihre Hände schmücken sie nicht. Ringe waren (außer für gewöhnliche Priester) zwar kein Tabu, sie waren jedoch nicht modisch und daher sehr selten. Sie galten nicht als Schmuck, sondern als Symbol einer weltlichen Macht, einer geistlichen Würde oder einer besonderen persönlichen Beziehung. Man kaufte sie sich nicht, sondern sie wurden verschenkt, verehrt oder «verliehen». Der Schluß von dem Ring auf ein enges, persönliches Band ist hier ganz unabweisbar. Die Art der Verbindung erahnt man sogleich. Das Bildnis erzählt eine Geschichte. Doch urteilen wir nicht voreilig: berücksichtigen wir lieber auch das Brauchtum Venedigs zur fraglichen Zeit. Wie also verhielt es sich damals mit solchen Ringen?

Sie waren ein ganz unmißverständliches Symbol, dessen Bedeutung jeder Venezianer erkannte: Alljährlich am Sonntag vor Pfingsten fuhr der Doge im festlichen Geleitzug hunderter Gondeln mit der goldenen Staatsgaleere aufs Meer, um einen solchen Ring ins Wasser zu werfen. Das hieß: er vermählte sich der Adria, seiner Braut. Veronese schildert die Vermählung der heiligen Katharina nicht als Vorgang der Trauung, vielmehr zeigt die Braut der Madonna den Diamantring an ihrer Hand. In Goldonis Komödien finden wir vielfach die Übergabe des Ringes als Zeichen des Versprechens. Über sich selbst schreibt Goldoni in seinen Memoiren, daß er angesichts der notwendigen Ausgaben für einen solchen Ring eine unbedachte und unlukrative Verlobung abgesagt habe. (Andererseits aber besaß er selbst einen Diamantring als Liebespfand einer anonymen «persona

amata»). Da sein französischer Leser sich mit den Bräuchen Venedigs nicht auskennt, beschreibt er, wie solch ein Ring auszusehen hat: Er ist üblicherweise ein schmaler Ring mit einem einzeln gefaßten Diamanten. Bei den Armen, die auf dieses Ritual gleichfalls nicht verzichten wollten, war der «Stein» vermutlich aus Glas. Der Ring war das Unterpfang der treusorgenden Liebe des Mannes.

Unmöglich! Vivaldi war aber doch Priester!

Und wenn er *nicht* Priester gewesen wäre?

Wer sollte ihm den Ring verehrt haben? Etwa Anna Girò, seine Primadonna und Vertraute, die vielleicht 20 Jahre jünger war als er? Von *ihr* hat er den Ring ganz sicher nicht!

Die Überlegung, man müßte die Spur des Ringes doch irgendwie nachvollziehen, zumindest einen geringen Anhaltspunkt haben, ist gewiß nicht völlig verfehlt. Sehen wir einmal von der Vermutung ab, daß es sich um eine Liebesbeziehung handelte, so war der Ring doch immerhin Symbol eines besonderen Bandes. Dieses aber hätte, gleich ob verboten oder noch im Rahmen des Erlaubten, einen Nachhall haben müssen. Vivaldi bekam ein sehr privates Geschenk, daß er offenkundig in Ehren hielt. Er wurde geliebt, gleichviel, welchen Akzent man dieser Liebe gibt. Daher hätte er diese Geste doch wohl erwidert – oder der Ring war eine Erwidern auf eine Geste Vivaldis. Wie aber ein Goldschmied aus Liebe oder großer Freundschaft ein Schmuckstück oder ein Dichter ein Gedicht verschenkt, so hätte Vivaldi Musik verschenkt. Das scheint mir gar nicht anders vorstellbar. Der Ring müßte also in seiner Musik eine Spur hinterlassen haben – doch könnte sie verwischt sein.

Wenden wir uns nun den anderen Gegenständen zu, die, gleichauf mit dem Ring, im Vordergrund des Bildes sind. Es handelt sich um ein Notenblatt, eine Mappe und, ein wenig nach hinten gerückt, ein Tintenfaß. Das Tintenfaß ist insofern ungewöhnlich, als darin ein zweiter Gänsekiel steckt. Üblicherweise genügt doch ein einzelner. Ich weiß jedoch wirklich nicht, welchen Reim man sich auf diesen zweiten Federkiel machen soll und glaube auch nicht, daß er eine besondere Bedeutung hat.

Das Notenblatt hingegen ist bemerkenswert. Es handelt sich zweifelsfrei um eine Komposition für Violine, denn die Geige ruht auf dem Blatt und wirft ihren Schatten darauf; das Papier schmiegt sich um das Instrument; beide Gegenstände stehen in inniger Verbindung.

Das Notenblatt wiederum berührt die Mappe. Diese besteht aus weißem Papier. Das Deckblatt ist nicht beschriftet. Man kann also nicht sehen, was in dieser Mappe geschrieben steht, doch sicher

handelt es sich weder um Rechnungen, noch um Gedichte, sondern um Noten. Es ist *ein* sehr dickes Heft, nicht etwa ein Stapel von Kompositionen und fliegenden Blättern. Was da liegt, gehört als *ein* Œuvre zusammen.

Partitur und Notenmappe müssen den Betrachter sehr verwundern. Obwohl nämlich beide Gegenstände nach vorn gerückt, gut beleuchtet und mit dickem Pinselstrich gemalt sind, tragen sie keine Beschriftungen. Der Kopf der Partitur wäre *der* Platz für den Namen des Komponisten. Zumindest aber auf dem Deckblatt der Mappe hätte man irgendeinen Hinweis vermutet. Das Fehlen des so Naheliegenden wirkt fast wie ein Verschweigen. Es komplettiert die «Anonymität» des Gemäldes. Vivaldi aber war auch ohne Namensnennung deutlich zu erkennen. Vielleicht gilt dasselbe für die Komposition. *Die* Komposition? Handelt es sich nicht um zwei, Blatt und Heft? Mir scheint aber, daß sich das Blatt auf das anonyme Heft bezieht, gleichsam als dessen Inhaltsangabe, Titel und Wegweiser.

Man versucht, die Komposition zu lesen, doch es gelingt nicht. Der Maler hat verhindert, daß sich auch nur *eine* Note lesen läßt. Selbst eine Lupe hilft nicht weiter – denn alle Notensysteme tragen *vier* Linien. Vierlinige Notensysteme sind in den Augen eines Musikers des achtzehnten Jahrhunderts aber so absurd wie eine Violine mit fünf Saiten oder eine Hand mit vier Fingern. Man *kann* einen solchen Fehler nicht durchgehen lassen, wenn er ein Fehler ist. Man hätte den Fehler auch jederzeit nachträglich durch Hinzuführen einer 5. Linie berichtigen können; dafür war noch Platz. Der Maler hätte sich mit dieser Eigentümlichkeit weder irren noch sich über Vivaldi heimlich lustig machen können, da Vivaldi – wie wohl jeder seiner Kollegen – der richtigen Darstellung der Violine und der Notenblattes gewiß mehr Aufmerksamkeit gezollt hätte als allen anderen Details des Bildes. Er hätte den «Fehler» sofort bemerkt und wäre über einen solchen Schabernak außer sich geraten. Dennoch ging der «Fehler» durch. Er war also beabsichtigt und hatte einen Sinn.

Er bewirkt, daß man gegen alle Gewohnheiten nicht die Noten lesen kann, sondern allein die *Linien*. Diese aber soll man lesen. Liest man in ihnen, so liest man nichts anderes als: «vier».

Handelt es sich dabei etwa um den Namen des Werks?

Man weiß es nicht. Man kann nur raten.

Wenn man es wissen und beweisen sollte, so wäre es nicht verschlüsselt.

Das auf den ersten Blick nur harmlos – hübsche, leicht süßliche Bildnis ist bei näherem Hinsehen daher durchaus ungewöhnlich, apart und interessant.

Alle drei Porträts erwecken übereinstimmend einen etwas heiklen, extravaganten Eindruck, dessen Bewertung (oder Nichtbewertung) dem Betrachter freigestellt bleibt.

## Un ritratto di Antonio Vivaldi?

(Sommario)

L'articolo prende in esame il noto ritratto, di autore ignoto, conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna e rappresentante un musicista che l'autrice riconosce potersi identificare con Antonio Vivaldi.

Vengono citate, e in parte non condivise, osservazioni fatte da Farges/Ducastel-Delacroix in un saggio recentemente apparso che prende in esame il dipinto ad olio bolognese confrontandolo con l'incisione di La Cave e la caricatura di Ghezzi raffiguranti Vivaldi.

Si discute poi su numerosi particolari del ritratto di Bologna: la carnagione (tipica, secondo l'autrice, della persona con i capelli rossi) la parrucca (sotto la quale spunta una ciocca di capelli), il mantello, l'anello al dito, oltre alla provenienza e all'età del personaggio nonché alla possibile data del dipinto.

Quindi l'articolo procede al confronto tra i due ritratti fra loro (l'anonimo di Bologna e quello di La Cave) e con la caricatura di Ghezzi, rilevandone le somiglianze e facendo notare come i ritratti mostrino un tipo di personaggio che si potrebbe definire «androgino».

Da ultimo, l'autrice si chiede se gli inusuali righi musicali a quattro linee che figurano, nel dipinto di Bologna, sulla pagina su cui appoggia il violino, non celino qualche sottinteso riferentesi all'identità del personaggio.

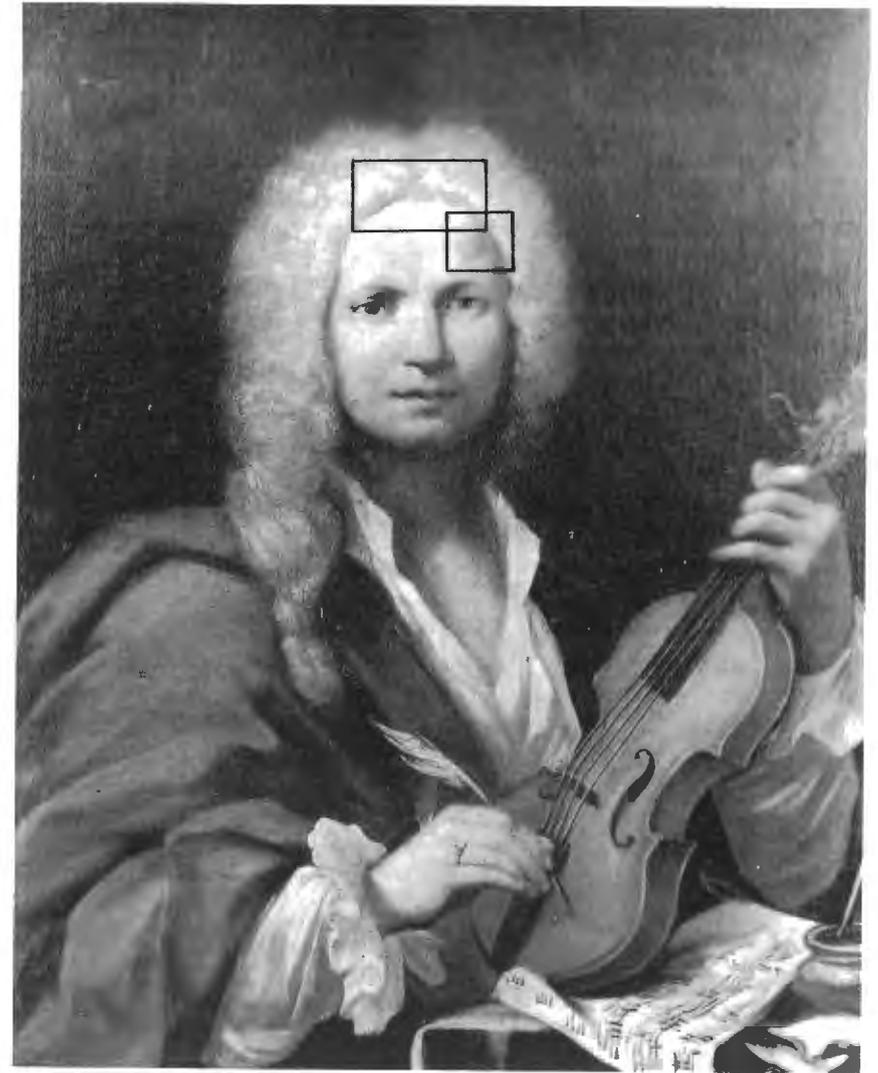


Figura 1 - Abb. 1



EFFIGIES ANTONII VIVALDI.

Figura 2 - Abb. 2



Figura 3 - Abb. 3



Figura 4

## Ciuffi rossi ed altri dettagli. Per una riconsiderazione dell'iconografia vivaldiana

Federico Maria Sardelli

Che i musicologi ed i musicisti non debbano necessariamente essere competenti intorno alla storia ed alle tecniche dell'arte figurativa è normale, essendo il loro un campo che, per quanto accomunato alla pittura come alle lettere da inscindibili interrelazioni storiche, si fonda su idiomi e tecniche radicalmente difformi da quelle musicali. E tutto ciò non costituirebbe alcun pregiudizio al sereno e proficuo cammino delle due discipline, se non fosse per l'esistenza di una piccola, forse insignificante, zona oscura in cui i campi si sovrappongono quasi incidentalmente, dando vita a quell'area franca conosciuta come iconografia musicale. Si tratta di un campo le cui capacità ed utilità cognitive sono fortunatamente assai marginali rispetto alle branche d'indagine di cui musicologia e storia dell'arte dispongono per svolgere il loro cammino, e purtuttavia di un campo insidioso, se affrontato senza disporre di alcune essenziali cognizioni tecnico-artistiche.

Un caso – fra i tanti – particolarmente eloquente circa i rischi che il musicologo corre, è indubbiamente quello dell'iconografia vivaldiana. Nel tentativo di trarre dalle immagini informazioni ulteriori sopra il personaggio, i musicologi che hanno indagato la vita e l'opera del Prete Rosso si sono posti il problema di ricercare, collezionare e identificare i ritratti superstiti che lo raffigurano: così, da Pincherle a Giazzotto, da Kolneder a Talbot, sono state tentate numerose letture iconografiche. Tutto nacque, in verità, dalla coraggiosa – e a nostro parere esatta – identificazione che Francesco Vatielli<sup>1</sup> fece, nel 1938, del bel ritratto che tuttora campeggia, tra i moltissimi altri, nella sala di lettura della biblioteca del Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (Figura 1). In esso è raffigurato un uomo abbastanza giovane con parrucca bianca, camicia aperta ed ampio drappoggio rosso sulla spalla destra; nella mano sinistra tiene un violino per il manico, nella destra una penna con cui si accinge a scrivere della musica su un foglio poggiato nell'angolo di un tavolo che gli sta di fronte, munito, com'è ovvio, di calamaio. È il tipico ritratto di un musicista, certo professionista, se è stato raffigurato con «i ferri del mestiere» in così bella evidenza, collocabile per lo stile pittorico, la preparazione del fondo e – per ultimo – la foggia della parrucca e della camicia, nei quattro decenni a cavallo tra '600 e '700. Ora, qui viene il primo punto debole di una lettura iconografica che ha accumulato – *mutatis mutandis* – gli studiosi che da Vatielli a Talbot si sono occupati di quest'immagine: l'identificazione con Antonio Vivaldi dell'uomo raffigurato è stata fi-