

Insel Verlag

Leseprobe



Blisniewski, Thomas
Die Entdeckung der Frauen in der Renaissance

Herrschерinnen, Künstlerinnen, Lebedamen
Mit zahlreichen Abbildungen

© Insel Verlag
insel taschenbuch 4618
978-3-458-36318-7



Die Renaissance ist eine bemerkenswerte Zeit, in der sich auch Frauen die Chance bot, die öffentliche Bühne zu betreten – als Herrscherinnen, Denkerinnen und Mäzeninnen, als Künstlerinnen, Dichterinnen und Komponistinnen. Frauen begegnen Männern auf Augenhöhe, und gerade in der Malerei findet dies einen einzigartigen Ausdruck: Nicht nur richten Frauen den künstlerischen Blick auf sich selbst, auch die großen Maler der Zeit beginnen, Frauen um ihrer selbst willen zu porträtieren. Thomas Blisniewski führt uns durch eine kunst- und kulturgeschichtlich herausragende Epoche im 15. und 16. Jahrhundert, in der – zumindest für kurze Zeit – die Frauen in das Licht des Geschehens rücken.

Thomas Blisniewski, 1960 in Aachen geboren, promovierte nach dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie mit einer Arbeit über die Parzen. Nach Tätigkeiten in Denkmalpflege und am Museum ist er nun Wissenschaftler am Institut für Kunst und Kunstdtheorie der Universität zu Köln. Seit 1995 hat er Lehraufträge an verschiedenen Hochschulen und veröffentlichte zahlreiche Bücher, u. a. im Elisabeth Sandmann Verlag.

insel taschenbuch 4618
Thomas Blisniewski
Die Entdeckung der Frauen in der Renaissance



Der 2011 im Elisabeth Sandmann Verlag erschienene Originalband wurde für die Taschenbuchausgabe leicht gekürzt.

Erste Auflage 2017

insel taschenbuch 4618

Insel Verlag Berlin 2017

© 2011, Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Umschlag, Innenseiten und Satz: Schimmelpenninck.Gestaltung, Berlin

Druck: Friedrich Pustet GmbH & Co. KG, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-458-36318-7

Thomas Blisniewski

Die
Entdeckung
der Frauen
in der
Renaissance

Herrscherrinnen,
Künstlerinnen,
Lebedamen

Insel Verlag



Inhalt

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 10 | Zwischen Wandlung und
Neubeginn – Aspekte der
Renaissance | 43 | Agnolo Bronzino
<i>Eleonora von Toledo mit ihrem
Sohn Giovanni de' Medici</i> |
| 22 | Christine de Pizan
<i>Christine de Pizan übergibt ihr
Buch Elisabeth von Bayern</i> | 45 | Meister der Habsburger,
Niclas Reiser?
<i>Maria von Burgund</i> |
| 24 | Catharina van Hemessen
<i>Selbstbildnis</i> | 48 | Lucas Cranach d. Ä.
<i>Sibylle von Cleve</i> |
| 27 | Lavinia Fontana
<i>Selbstbildnis am Spinetto mit
Dienerin</i> | 51 | Leonardo da Vinci
<i>Mona Lisa</i> |
| 29 | Sofonisba Anguissola
<i>Selbstbildnis</i> | 54 | Raffael
<i>Bildnis der Maddalena Doni</i> |
| 35 | Jean Clouet
<i>Bildnis der Margarete von
Angoulême</i> | 57 | Sofonisba Anguissola
<i>Isabella Clara Eugenia</i> |
| 37 | Hans Holbein d. J.
<i>Jane Seymour</i> | 61 | Hans Holbein d. J.
<i>Bildnis der Mary Wotton,
Lady Guildford</i> |
| 40 | Tizian
<i>Isabella von Portugal</i> | 63 | Hans Holbein d. J.
<i>Dame mit Eichhörnchen und
Star</i> |
| | | 66 | Joos van Cleve
<i>Bildnis der Eleonore von
Kastilien</i> |
| | | 69 | Lavinia Fontana
<i>Bildnis der Ginevra Aldrovandi</i> |
| | | 71 | Quentin Massys d. J.
<i>Hercolani als Witwe</i> |
| | | | <i>Elizabeth I.</i> |

Heilige und Kurtisanen

- | | | | |
|----|---|-----|---|
| 76 | Leonardo da Vinci
<i>Die Dame mit dem Hermelin</i>
(<i>Cecilia Gallerani</i>) | 109 | Lucas Cranach d. Ä.
<i>Lucretia</i> |
| 79 | Albrecht Dürer
<i>Bildnis der Barbara Holper,</i>
<i>Mutter des Künstlers</i> | 113 | Paolo Veronese
<i>Lucretia</i> |
| 83 | Piero di Cosimo
<i>Maria Magdalena</i> | 115 | Hans Baldung gen. Grien
<i>Judith</i> |
| 85 | Giovanni Girolamo Savoldo
<i>Hl. Maria Magdalena nähert</i>
<i>sich dem Grab Jesu</i> | 118 | Schule von Fontainebleau
<i>Toilette der Venus</i> |
| 88 | Raffael
<i>Madonna della sedia</i>
(<i>Madonna della seggiola</i>) | 121 | Jan Gossaert
<i>Danae</i> |
| 91 | Petrus Christus
<i>Bildnis einer jungen Frau</i> | 123 | Piero del Pollaiuolo
<i>Profilbildnis einer Frau</i> |
| 93 | Albrecht Dürer
<i>Maria mit dem Kind</i>
(<i>Madonna mit der Birne</i>) | 126 | Domenico Ghirlandaio
<i>Porträt einer Frau</i> |
| 96 | Girolamo (Gerolamo) di Benvenuto
<i>Katharina von Siena</i> | 129 | Michelangelo
<i>Die Delphische Sibylle</i> |
| | | 132 | Giorgione, vollendet durch Tizian
<i>Rubende Venus</i> |
| | | 134 | Tizian
<i>Rubende Venus</i>
(<i>Venus von Urbino</i>) |
| | | 136 | Maerten van Heemskerck
<i>Venus und Amor</i> |

Die idealisierte Frau

- | | | | |
|-----|---|-----|--------------|
| 100 | Sandro Botticelli
<i>Die Geburt der Venus</i> | 138 | Literatur |
| 103 | Piero di Cosimo
<i>Simonetta Vespucci</i> | 140 | Bildnachweis |
| 107 | Sandro Botticelli
<i>Profilbildnis einer jungen Frau</i> | 143 | Register |

- 
- | | |
|-----|--------------|
| 138 | Literatur |
| 140 | Bildnachweis |
| 143 | Register |





Zwischen Wandlung und Neubeginn –

Aspekte der Renaissance

Die Entdeckung der Frauen« – zwei Phänomene der Renaissance: Frauen werden von Männern »entdeckt«, als Herrscherinnen, Mitregentinnen, als Dichterinnen und Malerinnen. Doch die Frauen der Renaissance entdecken auch sich selbst, entdecken, dass sie in einer Gesellschaft, die von Männern geführt und geprägt wird, Stellung beziehen können. Nicht nur an jenen Orten, an die sie von Männern traditionell gebunden wurden und verbannt worden waren, sondern auch in männlichen Domänen: der Kunst und der Politik. So ist der Titel bewusst doppeldeutig gewählt, beides soll in diesem Buch beschrieben werden.

Alle hier anversammelten Frauenbildnisse sind im 15. oder 16. Jahrhundert entstanden. Was aber bedeutet eigentlich das Wort »Renaissance«? Im Deutschen haben wir uns angewöhnt, den Begriff der »Renaissance« mit »Wiedergeburt« zu übersetzen. Weil jede Übersetzung auch Interpretation ist, ist es wichtig, genau zu sein, um den Sinn nicht zu sehr zu verändern.

Schon zu Beginn der 1950er Jahre ist der Münsteraner Germanist Jost Trier der Etymologie des Wortes nachgegangen. Die treffende deutsche Übersetzung des Wortes wäre das heute weitgehend vergessene Wort »Wiederwachss« oder auch »Wiederwuchs«. Beide Begriffe stammen nicht aus dem theologischen Umfeld wie »Wiedergeburt«, sondern aus der Forstbotanik beziehungsweise der Niederwaldbewirtschaftung und meint Folgendes: Ein Baum, eine Hecke ist gekappt

worden und schlägt wieder aus. Das bedeutet, dass noch Elementares des Baumes oder der Hecke sichtbar und vorhanden sein muss. Die neuen Triebe kommen aus dem Alten hervor, das Alte besitzt die Kraft des Wiedererwachsens: die *potestas renascendi*. In diesem Sinne sind Wort und Wortfeld (franz.: *renaissance*; ital.: *rinascita*; lat.: *renasci*) in der Antike und in der Zeit um 1500 verwandt worden. Auch bei zerstörten Städten, die auf ihren Ruinen wiederaufgebaut wurden, bediente man sich des Begriffs »Renaissance«, aber es geht damit eine inhaltliche Akzentverschiebung einher: Zwar entsteht Neues, doch das Neue entsteht auf den Stümpfen, den Resten des Vergangenen. Das ist wichtig, da auch das Mittelalter *seinen* Zugang zur Antike hatte. Wären in den Klöstern des Mittelalters nicht die Manuskripte der antiken Dichter und Philosophen bewahrt und kopiert worden, worauf hätten die Humanisten der Renaissance zurückgreifen sollen?

Wie unterscheidet sich nun die Kunst der Renaissance von der des späten Mittelalters? Die Abgrenzung der Epochen ist schwierig, da künstlerische Auseinandersetzungen mit der Umwelt und Wandlungsprozesse im Stil kontinuierlich verlaufen, sich langsam – manchmal auch sprunghaft – entwickeln. Zu den Unterscheidungsmerkmalen gehört das Orientieren – oder Nichtorientieren – der Kunst an der Natur. Das Interesse der naturnahen Darstellung entwickelt sich besonders zu Beginn des 15. Jahrhunderts in den Niederlanden, wo man beginnt, mit nie da gewesener Detailversessenheit Pflanzen und alltägliche Gegenstände naturalistisch abzubilden. Da die italienischen Handelshäuser in den Niederlanden Zweigniederlassungen unterhielten, kamen auch die Künstler Italiens – vor allem durch importierte Kunstwerke – schon früh mit dem Naturalismus der Niederlande in Kontakt. Diesseits und jenseits der Alpen geht es bald über das reine Nachahmen von Natur hinaus, indem der Wunsch entsteht, Natur zu überbieten, Mängel der Natur im Kunstwerk auszugleichen. So entsteht das »Kunstschröne«, denn Schönheit ist jetzt nichts mehr, das nur der Natur vorbehalten wäre. Das »Naturschröne« und das »Kunstschröne« treten in Konkurrenz zueinander, und es ist das »Kunstschröne«, das vom Künstler Geschaffene, das bewundert wird und den Sieg davonträgt. Der

Künstler wird – mit aller Vorsicht formuliert – zu einem »Schöpfergott«, der Neues mit seinem Können erschafft.

Künstler versuchen, die Gesetzmäßigkeit des Schönen aufzudecken zu wollen, und so beginnt zum Beispiel Albrecht Dürer (1471–1528), Menschen zu vermessen. Aufgrund der erworbenen Maße entwickelt er eine Proportionslehre, um auf deren Grundlage den idealschönen Menschen darzustellen. Überall wird versucht, künstlerische Äußerungen zu normieren, Regeln aufzustellen. Mit alledem ist das Selbstbewusstsein der Künstler und deren Fremdwahrnehmung sehr eng verbunden. Michelangelo wagt es, Papst Julius II. durch eine plötzliche Abreise zu brüskieren, was nicht nur dem aufbrausenden Temperament des Künstlers geschuldet ist, sondern auch dessen Selbsteinschätzung. Die Gründung der *Accademia del Disegno* 1563 in Florenz, einer »akademischen Ausbildungsstätte«, ist ein weiteres Zeichen der neuen Zeit. Spätestens jetzt hat sich die bildende Kunst auch formal vom bloßen Handwerk emanzipiert. Viele gelehrte Humanisten und humanistisch geprägte Künstler beginnen, Traktate über die Kunst zu verfassen, in denen auch Regeln, die der Künstler beachten soll, aufgestellt werden. Als Autoren sind hier vor allem zu nennen: Leon Battista Alberti (1404–1472), Piero della Francesca (um 1415–1492), Leonardo da Vinci (1452–1519), Albrecht Dürer (1471–1528), Giorgio Vasari (1511–1574).

Renaissance bezieht sich auf das Vorbild der Antike. Die Antike ist es, die neue Zweige treibt, in Venedig, Florenz, Siena und Rom, in Brügge, Gent, Augsburg und Nürnberg, in Fontainebleau und Paris – und an vielen anderen Orten. Die Schriften der antiken Autoren und Philosophen werden – vor allem in Basel und Venedig – gedruckt und sind ab jetzt für sehr viel mehr Menschen verfügbar und einsehbar. Gute Kenntnisse des Lateinischen und des Griechischen gehören zum Bildungskanon in ganz Europa. Daneben setzen sich aber auch die Volkssprachen durch. Von der Bibel bis zu Ovids Metamorphosen werden antike Texte in die Volkssprachen übertragen. Letztlich aber ist die Antike Beispiel und Vorbild für fast alles – bis hin zur Namensgebung der Kinder, wie bei Sofonisba (Sophonisbe) Anguissola.

Im Januar 1506 wurde in Rom die Laokoon-Gruppe (heute im Va-

LA DUCHESSE DE KEROURIE
LEONARD DE VINCI



tikan) ausgegraben. Sogleich entstand eine große Begeisterung für das aufgefundene Meisterwerk, das augenblicklich und in der Folgezeit so sehr auf Künstler wirkte. Heute unterscheidet die Archäologie zwischen griechischen Originale und römischen Kopien. Für die Zeit der Renaissance galten alle noch als Originale, und entsprechend groß war die Ehrfurcht vor den Meisterleistungen der Vorderen. Die Vorbildhaftigkeit der antiken Plastik führt zu spannenden Verschmelzungen, wenn etwa der Kopf des leidenden Jesus Christus seit der Renaissance bis ins 18. Jahrhundert immer wieder in der Art des Laokoon-Kopfes modelliert und gemalt wird. Dies zeigt die geradezu dogmatische Wirkung antiker Kunst: Laokoons Schmerz und Leid werden prototypisches Leiden, das ohne Weiteres auf Jesus übertragen werden kann.

Eng verbunden mit der Vorbildhaftigkeit der Antike ist das Darstellen von Nacktheit. Galt Nacktheit im Mittelalter als Zeichen von Auschweifung und Unmoral – sieht man von der natürlichen Nacktheit bei der Geburt oder beim Baden ab –, so ändert sich diese Sichtweise in der Renaissance. Nacktheit bleibt zwar grundsätzlich Zwielichtiges, das begründet werden muss, doch begründet, ist sie tragbar. Oder anders: Um antike Gottheiten oder Allegorien darzustellen, ist Nacktheit erlaubt, da sie durch das höhere Ziel der Belehrung gerechtfertigt wird. Der Glaube, alle Nacktheiten der Renaissance wären der Antike entlehnt und geschuldet, ist jedoch falsch. Auch in der Antike, selbst in der Kaiserzeit, war es nicht üblich, Athene oder andere jungfräuliche Gottheiten entblößt zu zeigen. Das Gewand mag das eine oder andere Mal nicht korrekt am Platze sitzen, doch Nacktheit dieser Göttinnen war tabu. Im Mittelalter hingegen wurden auch Athene, Diana und all die anderen keuschen weiblichen Gottheiten entkleidet, um sie als heidnisch-verwerfliche Gestalten vorzuführen. Diese mittelalterlichen Verfahrensweisen tradieren sich dann in die Renaissance. Für viele Göttinnen gibt es keine nackten Vorbilder aus der Antike, so ist ihre Nacktheit mittelalterliches Erbe in der Renaissance. Der Eindruck, dass dieser Gebrauch von Nacktheit von allen unwidersprochen hingenommen worden wäre, darf nicht entstehen. Von Seiten der Reformorden (zum Beispiel Dominikaner, Franziskaner) gab es heftigen

Widerspruch, bis schließlich bei unzähligen Figuren die als anstößig empfundene Nacktheit abgemildert wurde. Dies geschah vor allem im Zusammenhang mit dem Konzil von Trient (1545–1563), bei dem die katholische Kirche auf die Reformation in Deutschland reagierte und ihrerseits eine Kirchenreform begann (Gegenreformation). Das Konzil formuliert dazu 1563 (Jäger, Seite 173): »Darüber hinaus soll (...) alle Sinnlichkeit vermieden werden, so daß die Bilder nicht gemalt oder ausgestattet werden mit verführerischen Reizen.«

Im 15. und 16. Jahrhundert verstärkt sich auch das Interesse am Individuum. Dies ist ein Prozess, der eng mit der Frömmigkeitsentwicklung – vor allem des Franziskanerordens – verbunden ist. Die Glaubenden erobern sich gleichsam einen eigenen, individuellen Anteil an der Verehrung Gottes, in dem religiöse Bräuche ins Private verlagert werden. Natürlich bleiben die gemeinsame Feier der heiligen Messe und weitere kirchliche Zeremonien Zentrum der Frömmigkeit. Daneben entwickeln sicher aber auch private Frömmigkeitsbräuche, etwa das Beten des Rosenkranzes, der um 1470/1475 die ältere Paternoster-Schnur ablöst und bald in ganz Europa verbreitet ist. Ihn kann der Glaubende überall – und auch alleine – beten.

Vom Interesse am Individuum, vom Selbstbewusstsein der Künstler, das damit verbunden ist, war eben schon die Rede. Das Interesse erstreckt sich naturgemäß auch auf die Darstellung des und der Einzelnen. Eine Fülle von Porträts entsteht, die losgelöst ist von der älteren Tradition, Individuen vor allem als Stifter religiöser Tafelbilder darzustellen. Kennzeichen der Renaissance ist es daher auch, dass für Künstler private Auftraggeber immer mehr an Bedeutung gewinnen, die zudem profane Bildthemen favorisieren. Gab es zuvor Porträts vor allem im Kontext religiöser Stiftungen, um an die guten Taten des Dargestellten zu erinnern, oder auch als Aufforderung, für ihn zu beten, so werden nun häufiger Porträts angefertigt, die einen rein weltlichen Bezug haben. Dass auch bei ihnen der Erinnerungscharakter im Vordergrund steht, ist verständlich, geht es beim Porträtierten doch stets darum, das Antlitz eines Menschen für die Nachwelt zu erhalten. Die meisten Porträts, die in diesem Buch versammelt sind, zeigen Frauen, die relativ unbeteiligt



wirken. Es entsprach nicht den gesellschaftlichen Gepflogenheiten und Umgangsformen, Emotionen zu zeigen, geschweige denn, sich emotionalisiert abilden zu lassen. So wirken die jungen und die älteren Frauen unbeteilt, und manches Mal bedarf es einer symbolhaften Zutat im Bild, um Dargestelltes näher zu charakterisieren: eines Hundes als Zeichen der Treue oder eines Taschentuchs als Verweis auf den verlorenen Ehegatten (siehe Anguissola, Seite 58).

Den Bildern kommen neue, außerhalb der Religion liegende Funktionen zu. Dass es weltliche Kunst auch im Mittelalter gab, versteht sich von selbst. Diese fand sich aber fast ausschließlich in der Bildteppichkunst, der Buchkunst und der angewandten Kunst.

Im 15. und 16. Jahrhundert werden vermehrt Tafelbilder geschaffen, die sich mit antiken Mythen auseinandersetzen. Botticellis »Geburt der Venus« (siehe Seite 101) ist sicher eines der schönsten und bekanntesten Werke dieser Art. Die Funktion solcher Bilder ist immer auch, den Betrachter zu erfreuen *und* zu belehren. Außerdem dokumentieren Auftraggeber – und später nachfolgende Eigentümer – ihren Kunstsinn, ihren Bildungsstand und ihr finanzielles Vermögen. Kunst ist somit eng mit den herrschenden sozialen Rahmenbedingungen verwoben, denn sich als Mäzen zu erweisen gehört an den meisten fürstlichen Höfen zum Üblichen. Auch auf diese Weise wird Unsterblichkeit in der Erinnerung gewährleistet.

Handelte es sich bei Gemälden mit christlichen Bildinhalten vor allem um Auftragskunst, so entwickelt sich im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert auch eine Frühform des Kunstmarktes und Kunsthandels. Vor allem Druckgrafiken, die in diesem Buch nicht vertreten sind, werden in Auflagen gedruckt und müssen verkauft werden. Gleichzeitig gibt es nun auch schon Grafiken, die als »Künstlergrafik« gesammelt werden, was auf das nächste neue Phänomen, das Kunstsammeln und die Kunstsammlung, hinweist. Mit Sammlungen sind immer repräsentative Akte verbunden, doch ist Sammeln auch das Zutragen und Aufbewahren von Gegenständen, mit denen der Sammler etwas verbindet: sei es die Freude an der Schönheit oder Kostbarkeit des Objektes, sei es die Freude am Aufgefundenhaben, wobei das Sammelstück dann zu

einer Trophäe wird. Aber auch der Wunsch, die große Welt im Kleinen abzubilden, kann ein Sammelbeweggrund sein, und so entstehen die »Kunst- und Wunderkammern«. Oft an Fürstenhöfen, doch auch bei Stadtpatriziern angesiedelt, werden Kunstwerke und seltene Naturobjekte (Korallenäste, Kokosnüsse, Straußeneier, Mineralien etc.) zusammengetragen und gemeinsam ausgestellt. Das Sammeln bekommt eine didaktische, eine unterrichtende und belehrende Funktion. »Wunderkammern« sind die Vorläufer der heutigen Museen, auch wenn das wissenschaftliche Erforschen und die allgemeine, öffentliche Zugänglichkeit noch fehlen. Über Naturalien werden außerdem die Blicke auf die neuen Welten, die die Seefahrer für die Handelsherren erschlossen, gelenkt. Die fremden Welten werden nicht nur ausgebeutet, sie werden auch als Neues und Unbekanntes wahrgenommen.

Porträts sind immer Medien der Erinnerung. Mit Erinnerung ist der Wunsch verbunden, im Gedächtnis der Nachfahren lebendig zu bleiben. Dies ist auch der Grund für die Existenz der meisten in diesem Buche versammelten Frauenbilder. Viele sind Porträts von Frauen, die durch Geburt in Rollen und Ämter gelangten, die von ihnen oft mit erstaunlicher Souveränität und Geschicklichkeit versehen wurden.

Aus heutiger Perspektive sind vielleicht die Dichterinnen und Malerinnen der Renaissance spannender. Auch ihnen gelang es, sich in einer Männerwelt zu positionieren, und das mit Tätigkeiten, die Männer Frauen nicht zutrauen mochten.

Als Heilige hatten Frauen schon seit Anbeginn des Christentums eine besondere Stellung inne, ist doch Maria, die Muttergottes, die wichtigste aller Heiligen. Allerdings waren die meisten weiblichen Heiligen Jungfrauen – von sehr wenigen Ausnahmen, etwa der hl. Helena, der Mutter Kaiser Konstantins, abgesehen. Insofern nehmen sie eine gesonderte Rolle und Funktion ein, da ein Teil ihrer Weiblichkeit damit außer Funktion gesetzt ist. Fast die gesamte Körperlichkeit ist so ausgeschlossen (sieht man von Kasteiungen oder visionären Körpererfahrungen ab). Eine wichtige Sonderstellung nimmt die hl. Maria Magdalena ein, die als vermutete ehemalige Prostituierte durch Christus selbst von ihren Sünden erlöst wurde. Sie ist *die* Identifikationsfigur

sündiger Menschen (siehe di Cosimo, Seite 82, und Savoldo, Seite 86) schlechthin.

Die meisten der oben beschriebenen Phänomene spielten sich in einer hierarchischen Männergesellschaft ab, zu der aber auch nicht alle Männer Zugang hatten. Doch es gab Frauen, denen es gelang, die Macht der Männer zu brechen und gleichzeitig zu beweisen, dass auch Frauen großartige Kunstwerke herzustellen vermögen. Diesen Frauen gebührt Erinnerung und Verehrung – ihnen allen, den Genannten und Ungenannten und ihren Nachfolgerinnen, sei dieses Buch gewidmet.

I

Künstlerinnen und Dichterinnen

*»Als ob sie in uns den
Ruhm der Überlegenheit
nehmen wollten«*

Sicherlich hat man aber in keinem anderen Zeitalter dies besser erkennen können als in dem unsern, in welchem die Frauen größten Ruhm erworben haben, zunächst durch Beschäftigung mit der Literatur, wie es die Frauen Vittoria del Vasto, Veronica Gambara, Caterina Anguisola, Schioppa, Nugarola, Madonna Laura Battiferri und hundert andere getan haben, welche in der Vulgärsprache sowohl als im Lateinischen und Griechischen von großer Gelehrsamkeit waren; aber auch auf allen anderen Gebieten haben sie sich hervorgetan. Als ob sie in uns den Ruhm der Überlegenheit nehmen wollten, haben sie sich keineswegs geschämt, mit ihren zarten und weißen Händen die mechanischen Gewerbe, den rauen Marmor und das scharfe Eisen anzugreifen, um ihren Ehrgeiz zu befriedigen und Ruhm davonzutragen, so wie es in unseren Tagen Properzia de' Rossi aus Bologna tat, eine junge Frau von Tugend und Verstand nicht nur in den häuslichen Dingen, wie die anderen Frauen, sondern auch in zahlreichen Wissenschaften, so daß nicht nur die Frauen, sondern alle Männer gegen sie voller Neid waren.« (Jäger, S. 169)

Dies schreibt Giorgio Vasari (1511–1574) in seinen Künstlerviten, die 1550 zum ersten Mal erschienen sind. Vasaris Selbstbewusstsein als