

Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336)

LXXVII

*Per mirar Policeto a prova fiso,
con gli altri ch'ebber fama di quell'arte,
mill'anni, non vedrian la minor parte
della beltà che m'ave il cor conquiso;*

*ma certo il mio Simon fu in paradiso,
onde questa gentil Donna si parte;
ivi la vide e la ritrasse in carte,
per far fede qua giù del suo bel viso.*

*L'opra fu ben di quelle che nel cielo
si ponno imaginar, non qui tra noi,
ove le membra fanno a l'alma velo;*

*cortesìa fe', né la potea far poi
che fu disceso a provar caldo e gelo,
e del mortal sentiron gli occhi suoi.*

LXXVIII

*Quando giunse a Simon l'alto concetto
ch'a mio nome gli pose in man lo stile,
s'avesse dato a l'opra gentile
colla figura voce ed intelletto,*

*dì sospir molti mi sgombrava il petto
che ciò ch'altri à più a me fan vile,
però che 'n vista ella si mostra umile
promettendomi pace ne l'aspetto.*

*Ma poi ch'i' vengo a ragionar con lei,
benignamente assai par che m'ascolte:
se risponder sapesse a' detti miei!*

*Pigmalion, quanto lodar ti dei
de l'immagine tua, se mille volte
n'avesti quel ch'i'sol una vorrei!*

Francisci Petrarcae Opera, Basel 1541, Reprint Ridgewood u. a. 1965, Bd. III., o. S.

LXXVII.

Hätt Polyklet, wie mancher andere Riese
in dem Bereich der Kunst sich vorgenommen,
die schöne Fraue, die mein Herz erklommen,
zu konterfein, er reichte nicht an Diese.

Jedoch mein Simon war im Paradiese,
daher das liebliche Geschöpf gekommen;
dort sah er Sie und hat sie aufgenommen,
daß er hienieden ihren Reiz bewiese.

Das Werk war sicher eines jener Dinge,
die man im Himmel, nicht auf Erden wittert,
wo unsere Seel umschleiert ist vom Leibe.

Aus Huld entstand es. Daß es ihm gelinge,
ward es erfordert, daß er selbst erzittert,
nicht das sein Auge unter Menschen bleibe.

LXXVIII

Als meinem Simon einst es eingegeben,
von Oben wurde, Sie zu konterfeien,
hätt er vermocht, Ihr Wort und Gang zu leihen
mit seinem Pinsel, wirklich wahres Leben,

O wieviel Seufzen fiele nicht daneben,
das mir das schmälert, dem sich andere weihen:
scheint sie mir doch im Abbild zu verzeihen
und läßt, gemalt, mich süß in Hoffnung schweben.

Will ich sodann mit ihr mich unterhalten,
hört sie mir scheinbar zu in größter Milde:
ach! daß sie mir doch Antwort geben könnte!

Pygmalion, was mußt du von mir halten,
wo dein Geschick dir tausendmal im Bilde
das gab, was es kein einziges Mal mir gönnte!

Francesco Petrarca, Der Canzoniere auf das Leben und den Tod der Monna Laura, übers.
v. B. Geiger, Zürich Leipzig Wien 1937, S. 110–111.

Kommentar

Von den dreihundertsechundsechzig Liedern der von Francesco Petrarca (1307–1374) als »Rerum vulgarium fragmenta« bezeichneten Gedichtsammlung, an der er bis zu seinem Tode arbeitete, die er selbst allerdings als »Jugendtorheit« bezeichnete, beschreiben zwei ein gemaltes Bildnis seiner Geliebten Laura.¹ Innerhalb des im »Canzoniere« geschilderten Weges einer zunehmenden Vergeistigung der Liebe kommt den beiden Sonetten keine entscheidende Bedeutung zu. Wenn ansonsten, wie häufig, von dem Bild, (imagine), der Laura die Rede ist, so ist damit ein inneres Bild im Herzen des Liebenden gemeint. In keinem der übrigen Sonette oder Canzonen, die sich in einem Spiel von Verschiebungen und Variationen mit der Liebe zu Laura befassen, findet sich ein Reflex auf das hier interessierende Gemälde. Noch in den letzten Gedichten, die dem Gedächtnis der Geliebten nach ihrem Tod gewidmet sind und daher die Bezugnahme auf ein noch zu Lebzeiten gemaltes Porträt nahelegen könnten, sucht der Dichter die »memoria« allein durch Sprache sicherzustellen, an keiner Stelle aber durch einen Rückgriff auf das geschilderte Bildnis.² Für die Geschichte der Porträtmalerei sind die Sonette dennoch bedeutungsvoll: Zum einen, weil sie als frühe Beispiele der Beschreibung und der kunsttheoretischen Einschätzung eines Porträts gelten können, an denen bereits zahlreiche der auch später noch gebräuchlichen Motive greifbar werden; zum anderen, weil ihre Rezeption an der Herausbildung des weiblichen Bildnisses als einer spezifischen und eigenen Gesetzen verpflichteten Aufgabe der Porträtmalerei erheblichen Anteil hatte.

Durch eine handschriftliche Notiz Petrarcas läßt sich die Entstehung der beiden Sonette mit einiger Sicherheit auf die Zeit kurz vor dem 4. November 1336 datieren.³ Als mögliches literarisches Vorbild könnte ihm bei ihrer Abfassung ein Lied des Giacomo da Lentini gedient haben, das in Sizilien um die Mitte des 13. Jahrhunderts am Hof Friedrich II. entstand, denn ganz ähnlich wie die beiden Sonette schildert es ein gemaltes Porträt der geliebten Dame. Allerdings verweisen die als »Meravilliosamente« bekannten Verse nicht auf ein reales Bildnis, sondern nutzen die Rede vom »Bild« der Geliebten metaphorisch, um ihre Entferntheit zum Ausdruck zu bringen.⁴ Ähnliche Überlegungen können auch für das von Petrarca geschilderte Porträt Gültigkeit haben, da sogenannte selbständige Bildnisse im Medium der Malerei vor der Mitte des 14. Jahrhunderts nicht erhalten und auch schriftlich kaum bezeugt sind. Als die ältesten überlieferten Beispiele autonomer Porträtmalerei gelten bezeichnenderweise zwei Herrscherbilder, nämlich die Bildnisse Johann des Guten und Rudolfs IV. von Habsburg, die beide auf ca. 1360 datiert werden. Zweifel an der materiellen Existenz des Bildnisses der Laura können um so mehr bestehen, als schon Petrarcas Zeitgenosse Giacomo Colonna die Wahrheit der von Petrarca geschilderten Liebe und die Existenz einer Frau dieses Namens grundsätzlich in Frage gestellt hat.⁵ Auch wenn Petrarca selbst auf dem autobiographischen Charakter der in der

Gedichtsammlung geschilderten Liebeserfahrung bestanden hat,⁶ beschäftigt sich die Forschung bis heute mit dem Problem, ob es sich bei der Figur der Laura, ihrem Namen und seinen Homonymen nicht um ein komplexes System dichterischer Fiktionen handelt. Wenn auch der selbstreferentielle Charakter der Gedichte im Vordergrund jeder literarischen Interpretation stehen muß, so legt eine genauere Betrachtung der gesamten Umstände, die im Folgenden kurz skizziert seien, dennoch nahe, daß sich die beiden Porträtsonette auch auf ein »reales«, d. h. materielles Bildnis beziehen könnten.

Als Maler des Bildnisses nennt der Dichter »seinen Simon«, d. h. den Sieneser Maler Simone Martini (gest. 1344). Dieser war ab 1335/36 in Avignon tätig, also in jener Stadt, in der auch Petrarca viele Jahre seines Lebens verbrachte und in der er am 6. April 1327 im Alter von 20 Jahren in der Kirche S. Clara seine Laura getroffen haben will.⁷ Simones Tätigkeit in Avignon ist vergleichsweise schlecht dokumentiert. Er war allem Anschein nach nicht unmittelbar am päpstlichen Hof, sondern ähnlich wie Petrarca in einem der Kardinalshaushalte beschäftigt. Petrarca erwähnt den Maler ca. 1342 in einem Brief an Guido Sette und bezeichnet ihn dort neben Giotto als »den antiken Künstlern ebenbürtig«.⁸ Aus einer intensiven gemeinsamen Zusammenarbeit zwischen dem Dichterphilosophen und dem Maler muß die berühmte Titelseite des Vergilcodex hervorgegangen sein, die nicht nur stilistisch, sondern auch ikonographisch ungewöhnlich ist und ohne engen Austausch zwischen den beiden nicht vorstellbar sein dürfte.⁹ Von der Hand Simone Martinis sind keine selbständigen Bildnisse erhalten, wohl aber eine Reihe von Stifterdarstellungen, die zwar in erster Linie auf christliche Memoria, d. h. auf Fürbitte und ewiges Seelenheil gerichtet sind, die aber deutlich porträthafte Züge aufweisen, wie etwa dasjenige des Kardinals Gaetano Stefaneschi in Avignon oder das des Königs Robert von Neapel auf der Tafel des Heiligen Ludwig von Toulouse. Einer Quelle des 15. Jahrhunderts zufolge soll der Maler der Autor eines Porträts des Kardinals Orsini gewesen sein, dessen ergänzende Bildunterschrift in der betreffenden Quelle auf Petrarca zurückgeführt wird.¹⁰ Auch aus dem Umkreis Petrarcas häufen sich in den späteren Lebensjahren Nachrichten über die Existenz autonomer PorträtDarstellungen.¹¹ Verschiedentlich hat man in der Forschung aus diesen Gründen nicht allein in der internationalen höfischen Kultur, sondern insbesondere in dem internationalen kulturellen Geflecht des avignonesischen Papsthofes entscheidende Impulse für die Entstehung der neuzeitlichen Bildniskunst gesehen.¹²

Es wird sich bei dem Bildnis der Laura, das Ende 1335 bzw. Anfang 1336 entstanden sein muß, demnach kaum um ein selbständiges Tafelbild gehandelt haben. Das Gedicht bezeichnet den Malgrund als Papier, »la ritrasse in carte«, der Malvorgang selbst erfolgte »con lo stile«, womit hier bei aller Doppeldeutigkeit des Wortes jedenfalls eher ein Stift als ein Pinsel gemeint sein dürfte. Man kann daher annehmen, daß es sich bei dem geschilderten Porträt um eine auf Pergament gefertigte Miniatur handelte. Eine Bestätigung dieser Annahme wird im allgemeinen in einer Passage des »Secretum« gesehen, aus der

hervorzugehen scheint, daß das vermeintliche Bildnis der Laura so klein war, daß Petrarca es immer bei sich führen konnte, denn in dem Text bezieht sich der Kirchenvater Augustinus in einem fiktiven Gespräch den Liebenden Francesco: »... nicht zufrieden mit dem lebendigen Anlitz, das dir so viel Unheil schuf, liebest du dir von eines großen Künstlers Meisterhand ihr Bild malen, um es immer bei dir tragen zu können als ein Quell unaufhörlicher Tränen.«¹³

In Abgrenzung zu dem Maler Simone Martini beginnt das LXXVII. Sonett zunächst mit einem Hinweis auf den antiken Bildhauer Polyklet. Auch wenn dieser im Wettbewerb mit anderen Künstlern versucht haben sollte, die Schönheit der Laura wiederzugeben, so hätte er nicht den tausendsten Teil jener Schönheit wahrgenommen, den das Ich des Gedichtes gesehen haben will. Weil Beispiele einer Porträtkunst Polyklets nicht bekannt sind, mag es rätselhaft erscheinen, warum Petrarca das Bildnis der Laura mit dem antiken Bildhauer in Verbindung gebracht hat. Man kann in dem Hinweis eine Anspielung auf eine visuell nicht näher spezifizierte Antikenüberbietung sehen, für die sich der Autor des damals wohl prominentesten der Künstler des Altertums bediente.¹⁴ Die Annahme, daß die Erwähnung auch inhaltlich motiviert sein könnte, ist aber zu reizvoll, als daß sie ausgeschlossen werden sollte: Bei Quintilian konnte Petrarca nachlesen, Polyklet habe in besonderer Weise in der menschlichen Gestalt die Anmut dargestellt. Es heißt dort: »Polykletus ... humanae formae decorem addidit supra verum.«¹⁵ Seine Kunst kann daher mit der anmutigen Variante der Schönheit, der »pulchritudo«, in Verbindung gebracht werden. Auch sein »Kanon«, d. h. jene verlorene Schrift bzw. die diese Schrift illustrierende Statue, die der nachantiken Zeit durch eine Beschreibung in Plinius' »Naturalis Historia« und durch die noch präziseren Angaben bei Galen bekannt waren¹⁶, dienten dem Künstler dazu, an der menschlichen Figur zugunsten der Schönheit die »symmetria«, d. h. das Verhältnis der Glieder zueinander, zu untersuchen. Plinius erklärt: »... denn er (Polyklet) gilt als der einzige, der die Kunst selbst durch ein Werk der Kunst geschaffen hat/... solusque hominum artem ipsam fecisse artis opere iudicatur.«¹⁷ Daß die Statue dadurch zu einer Darstellung der Kunst selbst wurde, ist bemerkenswert und stellt einen Gedanken dar, auf den im Zusammenhang mit der Rezeption der Porträtsonette noch zurückzukommen sein wird.

Wenn schon derjenige antike Künstler, der sich in besonderer Weise auf die Darstellung menschlicher Schönheit verstand, an der Darstellung der Schönheit der Laura scheitern müßte, weil er sie gar nicht wahrnehmen könnte, dann wird die besondere Leistung und die topische Überbietung des modernen christlichen Malers um so deutlicher. Anders als dem allein an körperlicher Schönheit orientierten Polyklet gelingt es Simone Martini, in dem Bildnis die Seele, »l'alma« der Porträtierten darzustellen. Er kann dies, weil er sie so zeigt, wie er sie im Paradies sah, als ihre Seele vom Leibe noch nicht »umschleiert« war. Petrarca bedient sich mit dem »velum« einer Metaphorik, die sich in vielen seiner

Texte wiederfindet und der in seinem Denken offenbar eine entscheidende Rolle zukommt. Sie erweist sich insbesondere für seine Dichtungstheorie von zentraler Bedeutung, da er Dichtung selbst als Schleier versteht, durch den in einem Moment der Diaphanie die Wahrheit hindurchscheint.¹⁸

Wenn der Maler die Seele der Porträtierten im Bild wiedergeben kann, so nur durch einen Akt himmlischer Gnade: »cortesia fe«. Er scheint das Bildnis im Himmel entworfen und gemalt zu haben, was er dort sah. Möglich war ihm das Erfassen der Seele nur in einem solchen Moment, in dem er selbst nicht der sinnlichen Welt ausgesetzt war und seine Augen nichts Sterbliches sahen oder »fühlten«. Hitze und Kälte stehen hier für die sinnlichen Eindrücke, »sensibilia«, deren zeitweise Unkenntnis ihm das Entwerfen des Bildes erst ermöglichte. Dies wohl auch deswegen, weil er in diesem Augenblick für die sinnliche Seite der Schönheit nicht anfällig war: »... né la potea far poi, quando fu disceso a provar caldo e gielo«. Schon die Kommentatoren des 16. Jahrhunderts haben auf die philosophischen Hintergründe und die letztlich platonische Herkunft dieser Stelle aufmerksam gemacht. So schreibt etwa A. Velutello in einem in Venedig 1547 erschienenen Kommentar: »... Simone..l'havea... ritratta... seguitando l'opinione di quei Philosophi, i quali vogliono che l'anime rationali fossero tutte a principio in un medesimo punto create da Dio, come vedemmo in quella Canzone.«¹⁹ Tatsächlich wird aus dem Wortlaut des Sonettes nicht ganz klar, ob sich Petrarca wirklich, wie von Velutello behauptet, auf die Konzeption einer Anamnesis der präexistenten, d. h. vor ihrer Geburt geschaffenen und zunächst an einem Punkt vereinten Seelen bezieht, wie dies etwa von Platon im Timaios entwickelt wurde. Dessen Auffassung könnte durch seinen Lieblingsautor Augustinus an Petrarca vermittelt worden sein, der in seinen frühen Schriften die Lehre einer Präexistenz der Einzelseele von Platon in Ansätzen übernommen hatte, um sie erst später zu verwerfen.²⁰ Die meisten modernen Interpreten gehen allerdings stillschweigend davon aus, daß Petrarca in der genannten Textpassage in Anlehnung an Dantes »Göttliche Kommödie« eine Seelenreise des Malers intendiert habe. Daß sich die Seele schon vor dem Tod in Momenten vollkommener Ruhe, großen Schmerzes oder höchster Liebe von ihrem Körper entfernen könne, gehört zum verbreiteten Gedankengut des 14. Jahrhunderts und läßt sich etwa in den 1333 gehaltenen Disputationen des zeitgleich am päpstlichen Hof tätigen Geraldus Odonis literarisch fassen.²¹ Mit der Beschreibung einer aufsteigenden Seele würde Petrarca in nicht unwichtiger Weise eine Erkenntnisform, die in erster Linie dem Dichter zugewiesen ist, auf die Produktionsweise des Malers übertragen.²² Wenn er dies gerade in jener Gattung tut, der die Beziehung auf Phantasie und höhere Erkenntnisvermögen häufig abgesprochen wird, so ist dies für die Geschichte der Gattung sicherlich bemerkenswert.

In der Entgegensetzung von dem Porträtmaler Simone und dem antiken Bildhauer Polyklet scheinen in verhaltener Form zugleich Momente einer Medienkritik auf, denn

Petrarcas Text legt nahe, daß die Seele allein in der Gattung der Malerei bzw. Zeichnung, die bloß erscheint, aber selbst substanzlos ist, sichtbar werden kann. In der Skulptur, in der sie sich notwendig vom Leib als Materie umschleiert zeigen muß, ist die Seele vermutlich nicht darstellbar, denn durch ihre stärkere Materialität ist diese Gattung, die schon durch ihre tangiblen Qualitäten zum sinnlichen Kontakt einlädt, der Natur in ihren Erscheinungen näher als jene. Über das Verhältnis und die Qualität der beiden Gattungen äußert sich Petrarca einige Jahre später in dem Dialog »De Statuis« ähnlich, und man darf daher spekulieren, daß vergleichbare Gedanken schon dem früheren Gedicht zugrunde liegen. In »De Statuis« urteilt die Figur der »ratio«: »... accedunt haec quidem ad naturam propius quam picturae, ille enim videntur tantum, hae autem et tanguntur, integrumque ac solidum...«.²³

Nachdem im ersten der beiden Sonette Aussehen und Entstehungsweise des Bildnisses geschildert wurden, verschiebt sich das Interesse im folgenden Gedicht auf den Liebenden und dessen Umgang mit dem Gemälde, verlagert sich also von der Poesis des Bildnisses auf seine Wirkung. Was im ersten Sonett noch als Möglichkeit aufscheint, nämlich eine Beziehung auf die Seele der Dargestellten, erfährt im zweiten Sonett für den Betrachter seine negative Antwort. Die Verse kreisen nun um das Problem des Begehrens gegenüber dem Bild, das in der porträttypischen Dialektik von Absenz und Präsenz Bedürfnisse weckt, scheinbar befriedigt und zuletzt doch offen läßt. Das lyrische Ich beklagt nun, daß der Maler dem Werk nicht auch Stimme und Verstand »voce ed intelletto« verliehen habe. Die scheinbare, partielle Lebendigkeit, aber tatsächliche Stummheit des Bildes, das in seiner Weigerung zu sprechen paradigmatisch für das Abweisen des Geliebten und die Kälte der Frau steht, gehört zu jenen topischen Mustern, die später in den Bestand der Ekphrasis des weiblichen Bildnisses aufgenommen werden. Es ist aber nicht allein die fehlende Stimme, sondern vor allem der Mangel des »intelletto«, der es verbietet, mit dem Bildnis zu sprechen. Petrarca verwendet hier nicht das neutralere »parlare«, sondern mit dem »ragionare« einen auf die Verstandestugenden bezogenen Begriff. Es geht ihm demnach erneut um die geistige Schönheit der Laura, die man allein hören, nicht aber sehen kann. Was also im ersten Gedicht an positiven Argumenten zugunsten des gemalten bzw. gezeichneten Bildnisses entwickelt wurde, wird im zweiten Sonett zugunsten der Sprache als der Vermittlerin geistiger Schönheit zurückgenommen. Dabei nimmt Petrarca auch eine Differenzierung nach unterschiedlichen Betrachtern vor, indem er die Vielen, »gli altri«, gegen die Wünsche des lyrischen Ich abgrenzt. Während sich jene mit dem bloßen Anblick des Bildes und dessen partieller Lebendigkeit begnügen, verlangt der wahrhaft Liebende das geistige Gespräch mit der Geliebten. Eine solche »gestufte« Rezeption hat Petrarca ganz ähnlich an anderer Stelle entwickelt, wo er zwischen gebildetem und ungebildetem Betrachter unterschied, ersteren aber bezeichnenderweise für anfälliger gegenüber den Verführungen der Bildkünste hielt.²⁴

Erst zuletzt kommt die Rede auf Pygmalion, jenen mythischen Liebenden, von dem

der von Petrarca geschätzte Ovid im zehnten Buch seiner Metamorphosen berichtet.²⁵ Pygmalions Name wird im Rahmen kunsttheoretischer Überlegungen immer dann bemüht, wenn die Lebendigkeit des Bildes eingeklagt werden soll. Denn dem von den Frauen enttäuschten Jüngling soll es mit Hilfe der Göttin Venus gelingen sein, eine zuvor aus Elfenbein geschnittene weibliche Statue zum Leben zu erwecken, zu der er in Liebe entbrannt war.²⁶ Auch wenn das neu erweckte Wesen in der Erzählung ganz das Geschöpf seines Schöpfers bleibt, da sein erster Blick in die Welt dem Bildhauer gilt →»cum caelo vidit amantem«-, ist damit doch eine Naturalisierung des Kunstwerkes, d. h. eine Verwandlung von Kunst in Natur, und eine Verwandlung vom Objekt zum Subjekt verbunden. Ovids Beschreibung des gesamten Vorgangs ist allerdings unverstellt erotisch und geht in seiner Schilderung bis hin zur Evokation einer Schändung des Bildnisses. Es ist daher schwierig, Petrarcas Verständnis der von ihm angerufenen Figur zu bestimmen. Auch wenn der Dichter einer christlichen Mythenallegorese vermutlich skeptisch gegenüberstand, ist es dennoch interessant, sich mit derjenigen Deutung vertraut zu machen, die der ihm bekannte Pierre Bersuire in seinem ebenfalls in den dreißiger Jahren in Avignon entstandenen »Ovidus moralizatus« entwickelte. Pygmalion wird von Bersuire mit einem Prediger gleichgesetzt, der die Seele zu formen wisse: »Per istum factorem imaginum intelligo praedicatorum qui animam sciunt sculpere ...«²⁷ Auch von dem frühen Ovidkommentator wird die Seelenhaftigkeit des Bildnisses offenbar zum zentralen Motiv der Interpretation.

Durch die nicht zu leugnende Doppeldeutigkeit des Anrufes an Pygmalion bleibt aber das in den beiden Gedichten aufgeworfene Problem des Verhältnisses von körperlicher und geistiger Schönheit, das von Petrarca an anderer Stelle als Spannung zwischen »forma corporis« und »forma animae« geschildert wird, ungeklärt.²⁸ Zwar verspricht das im Porträt immer problematische Verhältnis von innerem und äußerem Menschen in der Darstellung der schönen Seele der Laura, und das heißt zugleich in der Darstellung vollendeter weiblicher Schönheit, seine Auflösung zu erfahren, bleibt aber an den Körper und seine Attraktionen gebunden. Eine Lösung findet dieses Problem erst in der erstaunlichen und undenkbar Denkfigur des Auferstehungsleibes, der seit der Prophetie einer Auferstehung im Fleische Gegenstand der theologischen Spekulation ist. Durch ihn wird die Transformation der körperlichen Materie nach dem Ende der Zeiten versprochen, denn erst im unendlich schönen Auferstehungsleib wird das Fleisch »geistlich« geworden sein, so daß die Seele des einzelnen Menschen durch den unvergänglichen Leib hindurchscheinen wird.²⁹ Gerade weil sich diese Denkfigur aber nicht einlösen läßt, kann Petrarca in dem unüberbrückbaren Abstand zwischen der himmlischen Seele und dem irdischen Körper der Laura einen Raum gewinnen, der sich als Bereich des gemalten Bildnisses und der poetischen Sprache und damit als Raum der Kunst bestimmen ließe. Trotz oder gerade wegen der Schwierigkeiten und Aporien, die sich aus seiner Unterscheidung zwischen der Darstellung von Körper und Seele ergeben, eröffnet Petrarca daher in den Sonetten einen

spannungsvollen, wenn auch nicht unproblematischen Weg für die weitere Geschichte insbesondere des weiblichen Porträts.

Der bereits zitierte Kommentar des »Canzoniere« von Alessandro Velutello, der 1547 in Venedig erschien, ist nur ein Beispiel für die breite und umfassende Auseinandersetzung, die die Sonette insbesondere im 16. Jahrhundert erfuhren. Ihm voran gingen ein bereits 1445 verfaßter Kommentar des Filelfo sowie der des Gesualdo von 1541. Für den hier skizzierten Zusammenhang dürfte vor allem eine den Porträtsonetten gewidmete Vorlesung von Interesse sein, die der Autodidakt Antonio Gelli im Rahmen seiner Petrarcalektionen in den ersten Jahren ihres Bestehens an der Florentiner Akademie hielt. Ähnlich wie in der hier vorgeschlagenen Lesart betont auch Gelli den Unterschied der beiden Gedichte und versucht, ihre Differenz zu erklären, indem er das erste der beiden als platonische, das zweite als aristotelische Ausdeutung des Bildnisses der Laura versteht. Sein Text ist damit das eigenwillige Dokument einer Kultur, der die Interpretation eines Porträts unter dem Primat platonischer bzw. aristotelischer Philosophie zum intellektuellen Vergnügen gerät.³⁰ Wichtiger für ihre Rezeption als diese etwas spielerische Ausdeutung ist aber der von Gelli stark betonte und schon den Gedichten selbst zugrunde liegende »paragone« zwischen Malerei und Dichtung, in dessen Folge Porträtmalerei und Porträtgedicht eng aneinander geknüpft und häufig miteinander verbunden werden.³¹ So ist es bezeichnend, daß Leonardo die »differenza« zwischen den Schwesterkünsten Dichtung und Malerei und den Vorrang der letzteren unter anderem am Beispiel des Bildnisses einer geliebten Frau dargelegt hat.³² In den zahlreichen überlieferten Bildgedichten wird weibliche Schönheit in einem festgeschriebenen Bestand bestimmter Motive und Topen beschrieben, wie sie sich in den Sonetten des »Canzoniere« oder in der Traktatliteratur über die Schönheit der Frauen wie etwa Firenzuolas »Delle Bellezze delle Donne« finden, die wiederum auf die malerische Produktion zurückwirken.

Im weiblichen Porträt überlagern sich daher in komplexer Form die schwierigen Verhältnisse von Sprache und Bild, Kunst und Natur sowie Begehren und Schönheit. Denn Bildnisse wie Gedichte tragen in gleichem Maß zu einem Diskurs bei, in dessen Zentrum die Auseinandersetzung um die Bedeutung sinnlicher Wahrnehmung und die Beschäftigung mit dem Schönen steht.³³ Indem der begehrte menschliche Körper und das bewunderte Kunstwerk im schönen weiblichen Bildnis miteinander verschmelzen, können das Gesicht und der Körper der Frau zur gestaltbaren »Materie« des Künstlers werden. Aus schönen Einzelteilen läßt dieser »schöne Monstren« werden, durch die er Natur in Kunst überführen kann. Ganz ähnlich wie die als »Kanon« bezeichnete Statue des Polyklet kann das weibliche Bildnis so zu einer »Darstellung der Kunst durch die Kunst« werden. Für diesen hier nur angedeuteten Prozeß, durch den das weibliche Porträt zu einem der Grenzfälle der Gattung wird, können Petrarcas Sonette an Laura als Schlüsseltexte gelten.

Hannah Baader

Anmerkungen

- 1 Aus der umfangreichen Literatur seien einleitend genannt: F. Petrarca, *Opera Omnia*, Bd. I-III, Basileae 1554, Reprint Ridgewood, New Jersey, 1965; K. Flasch, *Francesco Petrarca: Ein Philosoph des 14. Jahrhunderts*, in: ders., *Das philosophische Denken im Mittelalter*, Stuttgart 1986, S. 495–504; G. Hoffmeister, *Petrarca*, Stuttgart 1997; zu Petrarcas Kunstverständnis: M. Baxandall, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*, Oxford 1971, S. 51 ff.; M. Bettini, *Tra Plinio e S. Augustino. Francesco Petrarca sulle arti figurative*, in: *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, hrsg. v. S. Settis, Turin 1984, S. 221–267; N. Miller, *Der Künstler vor der Natur. Zur Begegnung zwischen Simone Martini und Francesco Petrarca*, in: *Wege in die Neuzeit*, hrsg. v. Th. Cramer, München 1988, S. 62–96; P. Seiler, *Petrarcas skeptische Distanz zur skulpturalen Bildniskunst seiner Zeit*, in: *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag*, hrsg. v. R. L. Colella u. a., Wiesbaden 1997, S. 299–324; der wichtige Aufsatz von A. Kablitz lag bei Abfassung des Manuskriptes leider noch nicht vor: ders., *Pygmalion in Petrarcas Canzoniere. Zur Geburt ästhetischer Illusion aus dem Ungeist des Begehrens*, in: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hrsg. v. M. Mayer u. G. Neumann, Freiburg i. Br. 1997, S. 197–225; zur Rezeption in der bildenden Kunst: B. von Götz – Mohr, *Laura Laurana. Francesco Lauranas Wiener Porträtbüste und die Frage der wahren Existenz von Petrarcas Laura im Quattrocento*, *Städtejahrbuch N.F.* 14 (1993), S. 147–172; W. Handschin, *Francesco Petrarca als Gestalt der Historiographie. Seine Beurteilung in der Geschichtsschreibung des Frühhumanismus bis zu Jacob Burckhardt*, Basel u. Stuttgart 1964; zum Verhältnis von Poesie und Porträt: M. Albrecht – Bott, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studien zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinis Galleria*, Wiesbaden 1976; E. Cropper, *On beautiful woman: Parmigianino, Petrarchismo, and the vernacular style*, *The Art Bulletin* Bd. 58 (1976), S. 374–394; J. Shearman, *Only connect . . . Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, S. 108–148; zu Simone Martini: A. Martindale, *Simone Martini. Complete Edition*, Oxford 1988.
- 2 Vgl. statt vieler Sonett CCCXXVII.
- 3 E. H. Wilkens, *The Making of the ›Canzoniere‹ and other Petrarchian Studies*, Rom 1951, S. 83 ff.
- 4 Miller, S. 79, Anm. 26; s. jetzt auch Art. Giacomo da Lentini: *Der malende Notar oder das Bildnis im Herzen* (um 1230/40).
- 5 Hoffmeister, S. 90.
- 6 Petrarca, *Posteritati/Brief an die Nachwelt*, übers. u. eingl. v. H. Hefeke, Jena 1925, S. 90.
- 7 So die handschriftlichen Angaben in Petrarcas *Vergilcodex*; A. Martindale, *Simone Martini*, Oxford 1988.
- 8 *Familiars*, V, 17.
- 9 J. Brink, *Simone Martini, Francesco Petrarca and the Humanistic Programm of the Virgil Frontispiece*, in: *Medievalia* Bd. 3 (1977), S. 83–109.
- 10 Martindale, *Kat.* Nr. 7, S. 184 f.
- 11 *Etwa Senili* I, 6; *Familiars* XXI, 11, 5.
- 12 E. Castelnuovo, *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft*, Berlin 1988, S. 18 ff.
- 13 »Non contentum presenti illius vultus effigie, unde hec cuncta tibi provenerant, aliam fictam illustris-artificis ingenio quesivisse, quam tecum ubique circumferens haberes materiam semper immortalium lacrimarum«; *Secretum*, S. 156.

- 14 F. Zöllner, *Policretior manu* – zum Polykletbild der frühen Neuzeit, in: Kat. Ausst. Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik, Frankfurt a. M. 1990, S. 450–473.
- 15 Quintilianus, *Inst. or.* XII, 10, 7; zit. n. N. Kaiser, *Schriftquellen zu Polyklet*, a.a.O., S. 48–78, hier S. 61.
- 16 Bei Galen heißt es: »Er glaubte aber, daß die Schönheit . . . in der Symmetria der Teile liege, in der Symmetria eines Fingers zum anderen und aller Finger zur Handfläche und zum Handgelenk und dieser zur Elle und der Elle zum Oberarm und aller zu allem – denn alle Symmetrien des Körpers hat uns Polyklet in seiner Schrift gelehrt.«; Galen, *De placitis Hippocratis et Platonis*, zit. n. Kaiser, a.a.O., S. 75. Petrarca verfügte erst ab 1352 über ein eigenes Exemplar der Naturgeschichte des Plinius, das er mit zahlreichen Randbemerkungen versah; vgl. M. Bettini, S. 238, Anm. 29.
- 17 Plinius, *Nat. hist.* 34, 55, zit. n. Kaiser, a.a.O., S. 59.
- 18 Ein Schleier findet sich auf der Miniatur des Vergilcodex, der durch den Vergilkommentator Servius zur Seite geschoben wird und erst damit den Blick auf Vergil selbst freigibt.
- 19 A. Vellutello, *Il Petrarca. Con l'esposizione d'Allesandro Vellutello di Nuova Ristampato con le Figure ai Triomphi, et con piu cose utili in varii luoghi aggiunte*, Venedig, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, S. 15 v. Der Kommentar enthält im Bezug auf die beiden Sonnette allerdings wenig Erhellendes. Ihm vorangestellt sind Porträts Petrarcas und Lauras, die schon von in das Manuskript des »Canzoniere« von 1463 eingefügt worden waren.
- 20 Augustinus, *Soliloquia*, II, XX, 35, *De quantitate animae*, XX, 34, Epistel VII.
- 21 A. Maier, *Die Pariser Disputation des Geraldus Odonis über die Visio Beatifica Dei*, in: dies., *Ausgehendes Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Geistesgeschichte des 14. Jahrhunderts (Storia e Letteratura Bd. 138)*, Rom 1977, S. 319–373, hier S. 350.
- 22 Zu denken ist hier auch an die von Cicero überlieferte Anekdote, wonach Phidias im Himmel gewesen sei, um das Bildnis des Zeus zu entwerfen. Sie dient bekanntlich zur Begründung künstlerischer »phantasia«-Theorien; vgl. M. Kemp, *From ›mimesis‹ to ›phantasia‹*, in: *Viator* Bd. 8 (1977), S. 347–398; zum Motiv der Seelenreise bei Dante siehe R. Klein, *Spirito Peregrino. Der Gedanke als pilgernder Geist*, in: *Gestalt und Gedanke*, Berlin 1996, S. 15–40.
- 23 *De remediis utriusque fortunae*, Dial. XLI, *De statu*; zit. n. Baxandall, S. 141, s.a. S. 55 f.; das Problem jetzt ausführlich bei Seiler, dem ich an dieser Stelle auch für eine Reihe von Gesprächen über Petrarcas Sonette danken möchte.
- 24 *De remediis utriusque fortunae*, Dial. XL, *De tabulis pictis*, Baxandall, S. 140.
- 25 Ovid, *Metamorphosen*, X, 243–297; siehe auch H. Rüdiger, *Petrarcas Lieblingsbücher*, in: *Geschichte der Textüberlieferung*, hrsg. v. H. Hunger u. a., Zürich 1961, S. 526–538, S. 534.
- 26 Zum Pygmalionmotiv siehe A. Dinter, *Der Pygmalionstoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1977; A. Blühm, *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1800*, Frankfurt a. M., Bern, New York, 1988; D. Freedberg, *The power of Images*, Chicago u. London 1989, S. 317 ff., ins. S. 340; M. Camille, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge (Mass.) 1989, S. 316 ff.; O. Bätschmann, *Pygmalion als Betrachter*, in: *Der Betrachter ist im Bild*, hrsg. v. W. Kemp, Berlin 1992 (erw. Neuaufl.), S. 237–279; sowie Kablitz.
- 27 Vgl. B. Guthmüller, *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*, Weinheim 1986, S. 21 ff. Besuire bzw. Berchorius hat 1350 eine überarbeitete Fassung vorgelegt, die er nach der Konsultation des ersten, anonym verfaßten Ovid moralisé von ca. 1328 anfertigte.
- 28 *De remediis utriusque fortuna*, I, 2; zum Problem siehe auch W. Tatarkiewicz, *Geschichte der Ästhetik*, Bd. III, Basel u. Stuttgart 1987, S. 17.

- 29 Vgl. Augustinus, *De Civitate Dei*, Buch XXII, Kap. 19, S. 795 f. und Kap. 21, S. 800 f., mit einem Hinweis auf den Künstler.
- 30 Giovan Battista Gelli, *Lezioni Petrarcesche* (Scelta di curiosità letterarie CCIV), Commissione per i Testi di Lingua (Hrsg.), Bologna 1969, *Lezione sesta*, S. 219–282.
- 31 Vgl. dazu vor allem Cropper, Albrecht-Bott und Shearman.
- 32 Etwa in dem Gespräch zwischen dem König Matthias und einem Dichter; Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura*, hrsg. v. C. Predetti, Florenz 1995, Bd. 1, S. 151.
- 33 Th. Leinkauf, s. v. Das Schöne, *HWPh*, Sp. 1357 ff.; E. Garin, *L'umanesimo italiano*, Roma Bari 1994, (3. Aufl.) S. 133–155.