

Frank Zöllner

„Mona Lisa“ – Das Porträt der Lisa del Giocondo

Mona Lisa wird unsichtbar

Goethe hat kein Wort über die „Mona Lisa“ (Abb. 1) verloren. Und das aus gutem Grund. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts fand vor allem das „Abendmahl“ Leonardos die ungeteilte Bewunderung des Kunstpublikums. Andere Gemälde des zunächst in seiner Vaterstadt Florenz, dann in Mailand, später erneut in Florenz sowie schließlich in Rom und in Frankreich tätigen Künstlers wurden deutlich weniger beachtet, darunter zunächst auch das Bildnis der Lisa del Giocondo. Erst mit der Etablierung öffentlicher Kunstmuseen und mit dem Aufkommen neuer Vervielfältigungstechniken im 19. Jahrhundert fanden auch Werke wie die „Mona Lisa“ mehr Beachtung. Hier, nach seiner musealen Inszenierung im Pariser Louvre und durch seine mediale Verbreitung, beginnt die Rezeptionsgeschichte des Bildes, wie wir sie heute kennen. Dabei prägten weniger das farbige Original als vielmehr die in dunklen Tönen gehaltenen schwarz-weiß-Reproduktionen den Eindruck, ja sie erregten sogar die Phantasie postromantischer Vertreter eines morbiden Ästhetizismus, denen das Gemälde als „Hieroglyphe der Kunst“ und Abbild der *femme fatale* erschien.

Im Grunde sehen wir das Porträt der Lisa del Giocondo noch heute mit den Augen des 19. Jahrhunderts. Unwiderruflich eingeebnet in das kollektive Gedächtnis haben sich die Vorstellungen jenes Ästhetizismus, dem „Mona Lisa“ als Fetisch und als „Zaubertrank gegen die Entfremdung in der Welt“ diene. Diese Vorstellungen wirken noch in Sigmund Freuds Deutung der Mona Lisa nach, ebenso in diversen Forschungspositionen, die beständig an Zahl zunehmen und einander zu überbieten suchen. Hierbei kreisen die Thesen häufig um den Nachweis, dass Leonardos Porträt eine illustre Persönlichkeit, besonders eine mit erotischen Ambitionen, darstelle.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts wurden zudem die öffentlichen Auftritte des Bildes immer spektakulärer: Seitdem das Gemälde im Jahre 1911 von einem italienischen Anstreicher aus dem Louvre in Paris geraubt, 1913 unter kuriosen Umständen in Florenz wieder entdeckt und dann in einem wahren Triumphzug nach Paris zurückgeführt worden war, gilt „Mona Lisa“ als berühmtestes Bild der Welt. Die Medien überschlugen sich mit Berichten über Raub und Rückkehr des Gemäldes. Wenig später mühten sich Künstler wie Marcel Duchamp und Francis Picabia um eine Skandalisierung des Bildes und seiner kultischen Verehrung. In ihren Augen musste der im 19. Jahrhundert geschaffene Kunstfetisch unbedingt zerstört werden – was den Ruhm des Werks aber noch steigerte und es nachhaltig im kollektiven Bewusstsein der europäischen Gesamtkultur verankerte.

Auf einen weiteren Höhepunkt steuerte Lisas Popularität durch ihre Rolle im Kalten Krieg zu. Während der Kubakrise im Herbst 1962 beschloss die französische Regierung, das Bild für zwei Ausstellungen in die Vereinigten Staaten zu schicken. Sein Transport über den Atlantik glich erneut einem Triumphzug, das Verhalten der Ausstellungsbesucher in Washington und New York dem von Pilgern auf einer Wallfahrt. Allerdings bestand zu religiöser Ehrfurcht eigentlich kein Anlass. Tatsächlich hatten die Verantwortlichen der Veranstaltung – unter ihnen der amerikanische Präsident John F. Kennedy – das Porträt zu einer Ikone der Freien Welt und zu einer Waffe im Kalten Krieg umfunktioniert: sie galt plötzlich als Beitrag Frankreichs in der Konfrontation mit dem Kommunismus.

Den vorläufig letzten Höhepunkt bescherte der Louvre seinem berühmtesten Exponat im Jahr 2005. Das von anderen Werken isolierte Bildnis der Lisa del Giocondo kann nun von Besuchern des Museums schneller erreicht werden als je zuvor, denn es entfallen die ermüdend langen Gänge vorbei an anderen Gemälden. Zudem wurde „Mona Lisa“ über einer Art Altarmensa installiert, die keinen Zweifel mehr am kultischen Charakter der Bildpräsentation lässt. Wenn ein Gemälde zur Ikone der Kunstreligion (auch dies ein Phänomen des europäischen 19. Jahrhunderts) geworden ist, dann „Mona Lisa“!

Kaum vorstellbar, dass man angesichts dieser Vorgeschichte Leonardos Gemälde, entstanden hauptsächlich in den Jahren 1503 bis 1506 in Florenz, noch von seinen Ursprüngen her begreifen kann: als Teil einer Kultur ohne massenhafte Vervielfältigung von Bildern und ohne laute mediale Inszenierungen. Diese Medialisierung hat sich als Erinnerungsspur über das Bild gelegt wie ein trüber Film, entsprechend jenem nachgedunkelten Firnis, der dem Gemälde heute seinen warmen Galerieton verleiht und vollkommen hat vergessen lassen, warum das Bildnis der Lisa del Giocondo einmal seine Wirkung als Meilenstein der neuzeitlichen Porträtmalerei entfaltete, um dann viel später zum Gegenstand von Spektakel und Medialisierung zu werden.



Abbildung 1: Leonardo da Vinci, Porträt der Lisa del Giocondo (Mona Lisa), 1503–1506, Öl auf Holz, 77 x 53 cm, Paris, Louvre

Erinnerung an den Anfang

In seinem Gemälde stellt Leonardo eine junge, etwa 25-jährige Frau dar, die vor einer Brüstung auf einem hölzernen Möbel sitzt und sich beinahe vollständig dem Betrachter zuwendet. Den Vordergrund dominieren die aufeinander gelegten Hände, den Mittelgrund bilden Oberkörper und Gesicht der Dargestellten, den Hintergrund füllen wild zerklüftete Gebirgszüge aus, die sich in der Ferne eines grün-blauen Himmels zu verlieren scheinen. Die karge Landschaft lässt auf der linken Seite einen in dunstumwitterten Felsformationen verschwindenden Weg erkennen und auf der rechten einen ausgetrocknet anmutenden Flusslauf, dessen Beziehungen zu einer darüber gelegenen Hochebene (oder Wasserreservoir?) nicht ganz klar sind. Die einzelnen Elemente der vegetationslosen Landschaft geben keine eindeutigen Hinweise auf Zeit, Ort und Bedeutung des Arrangements. Eine das Flussbett querende Brücke bleibt rätselhaft, erinnert aber doch an einen menschlichen Eingriff in die ansonsten unberührt anmutende Natur.

Weitere Hinweise auf eine vom Menschen geschaffene Wirklichkeit lässt das Porträt selbst erkennen: Die Muskeln des Gesichts deuten durch ihre leichte Bewegtheit zweifellos ein Lächeln an; ein hauchdünner Schleier bedeckt das frei fallende Haar; das dunkle Gewand weist vor allem unterhalb des Brustausschnitts zahlreiche, nach geometrischen Mustern entworfene Stickereien und senkrechte Fältchen auf. Hingegen lassen die größeren Falten der senffarbenen Ärmel auf einen etwas schwereren Stoff schließen. Die weich modellierten Hände ruhen auf einer hölzernen, schlicht profilierten Lehne.

Nicht zuletzt wegen der perfekten Darstellung seiner Details galt Leonardos Porträt der Lisa del Giocondo bis ins 18. Jahrhundert als vollkommenster Ausdruck malerischen Könnens und als Musterbeispiel künstlerischer Mimesis. Doch andererseits erschwerten die irreal wirkende, möglicherweise unvollendete Landschaft und das vollständige Fehlen der in Renaissanceporträts bis dahin geläufigen Symbole und Attribute eine eindeutige Interpretation.

Eindeutig ist inzwischen immerhin die Identifizierung des Porträts als das der Lisa del Giocondo. Sie geht auf Giorgio Vasari zurück, den ersten um Ausführlichkeit bemühten Künstlerbiographen der neuzeitlichen Kunstgeschichte. Vasari hat das Gemälde allerdings nie gesehen. Trotzdem beschreibt er es sehr viel ausführlicher und euphorischer als andere Werke. Aus dem Umstand, dass Vasari das Gemälde selbst gar nicht kannte, wurden seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts gelegentlich Zweifel an seiner Identifizierung des Gemäldes abgeleitet. Anlass für solche Zweifel gab zu jener Zeit eine kurz zuvor publizierte Notiz, in der von einem anderen Bildnis die Rede war: Leonardo habe im Auftrag seines Gönners Giuliano de' Medici eine gewisse Florentiner Dame „nach dem Leben“ porträtiert. Eine überzeugende Identifizierung dieser Florentinerin, die dem Künstler dann zwischen 1513 und 1516 in Rom Modell gesessen haben müsste, mit dem Bildnis im Louvre ist allerdings niemals gelungen.

Inzwischen wissen wir deutlich mehr über die frühe Geschichte des Bildes als noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Ein kürzlich aufgefundenes Dokument vom Oktober 1503 identifiziert das Gemälde in der Florentiner Werkstatt Leonardos und bezeugt seinen halbfertigen Zustand. Schon das Dokument an sich ist eine kleine Sensation, denn ein Bekannter Leonardos, Agostino Vespucci, beschreibt hier gleich drei im Entstehen begriffene Gemälde des Künstlers: neben der „Mona Lisa“ auch noch eine „Anna Selbdritt“ und die „Anghiarischlacht“. Ein zuvor, bereits 1991 publiziertes Schriftstück belegt, dass sich „Mona Lisa“ 1525 im Nachlass des Leonardoschülers Salai in Mailand befand. Von dort gelangte es in den folgenden Jahren in die Sammlung des französischen Königs, um dann mit Beginn des 19. Jahrhunderts in den neu eingerichteten öffentlichen Kunstsammlungen des Louvre ausgestellt zu werden.



Abbildung 2: Raffael, Porträt einer jungen Frau, 1504–1505, Feder und Tinte, 22,3 x 15,9 cm, Paris, Louvre

Vasaris begeisterte Beschreibung eines ihm eigentlich unbekanntes Gemäldes ist mehr als ein Kuriosum. So geht man inzwischen davon aus, dass der Biograph seine riesige Vitenammlung gar nicht allein verfasst haben konnte, sondern dabei auf die Hilfe von Ko-Autoren und Zuträgern zurückgriff. Mit deren Hilfe dürfte er an zahlreiche Informationen gelangt und zu seiner außerordentlich detailreichen Schilderung gekommen sein. Und hier fügt sich eine weitere Überlegung an: War Leonardos Bildnis der Lisa del Giocondo für einen zeitgenössischen Betrachter vielleicht dermaßen beeindruckend, dass Kunde davon andere Künstler wie später Vasari erreichte? Für diese These spricht einiges.

Tatsächlich erregten die Werke des zwischen 1503 und 1506 erneut in seiner Vaterstadt weilenden Künstlers großes Aufsehen. Vasari erwähnt noch vier Jahrzehnte später den ungeheuren Andrang, den Leonardos öffentliche Ausstellung seines Annengemäldes in Florenz auslöste. Das große Interesse der Florentiner findet Bestätigung in dem signifikanten Einfluss der Werke Leonardos auf die zeitgenössischen Künstler, vor allem auf den jungen Raffael. Der 1504 aus Urbino angereiste Maler besuchte Leonardos Werkstatt und fertigte Skizzen nach der „Leda mit dem Schwan“ und der „Anghiarischlacht“ an. Raffaels Interesse an den neuesten Schöpfungen seines Kollegen endete nicht mit ein paar flüchtigen Werkstattskizzen. In den folgenden Jahren, ja sogar bis zu seinem frühen Tod 1520 nahm er in seinen Gemälden immer wieder die Bilderfindungen Leonardos auf, variiert zwar, aber doch zweifelsfrei erkennbar: beispielsweise in Tafelbildern mit der Heiligen Familie oder in seinem Fresko der „Galathea“. Am deutlichsten aber und am folgenreichsten griff Raffael mit seinen Porträts auf Leonardo und seine „Mona Lisa“ zurück.

Abbildung 3: Raffael, *Porträt einer jungen Frau (Die Dame mit dem Einhorn)*, 1504–1505, Tempera und Öl (?) auf Holz, 65 x 54 cm, Rom, Galleria Borghese



Das wohl früheste Zeugnis für den Blick Raffaels auf das Bildnis der Lisa del Giocondo ist eine heute im Pariser Louvre verwahrte Federzeichnung (Abb. 2). Die wichtigsten Elemente der Bildauffassung sind von Leonardo übernommen: die Positionierung der Figur im Vordergrund des Bildes, die unterhalb der Brust übereinander gelegten Hände, die Wendung zum Betrachter, die das Gesicht rahmenden, leicht lockigen Haarsträhnen, die Öffnung des Hintergrundes in einen Landschaftsraum sowie die Schattierung der linken Gesichtshälfte und der entsprechenden oberen Halspartie. In den Folgemonaten übernahm Raffael diese Elemente aus der „Mona Lisa“ sogar für weitere Bildnisse, so etwa in der bekannten „Dame mit dem Einhorn“ (Abb. 3) sowie im Porträt der Maddalena Doni (Abb. 4).

Auch in den nächsten Jahren bleiben die leonardesken Gestaltungselemente in den Bildnissen von der Hand italienischer Künstler spürbar. Ein Beleg hierfür ist das um 1507 entstandene Porträt des Charles d'Amboise von Andrea Solario (Abb. 5). Wie kurz zuvor Raffael, orientiert sich Solario an der figürlichen Disposition der „Mona Lisa“ und an deren Schattengebung. Von dort übernahm Andrea Solario auch einen für damalige Bildnisse relativ hohen Horizont. Weitere Zeugnisse für den Erfolg der „Mona Lisa“ liefert dann wieder Raffael mit seinen späteren Bildnissen. Dabei findet nun eine Übertragung von Leonardos Bilderfindung auf Personen von europäischem Rang statt – wenn man beispielsweise an Raffaels Bildnis des Baldassare Castiglione, Autor des berühmten „Hofmanns“, denkt. Vermittelt durch den dauerhaften, weit über Italien hinausgehenden Erfolg von Raffaels Kunst wird schließlich die mit der „Mona Lisa“ geschaffene Bildformel zum Prototyp der europäischen Porträtmalerei schlechthin. Vor allem die Bildnismalerei des 19. Jahrhunderts und mit ihr das neue Medium der Fotografie knüpfen hier an.



Abbildung 4: Raffael, Porträt der Maddalena Doni, 1504–1505, Tempera und Öl (?) auf Holz, 65 x 45,8 cm Florenz, Palazzo Pitti

Um den bemerkenswerten Einfluss der „Mona Lisa“ bei den Künstlern des 16. Jahrhunderts zu verstehen, muss man einen Blick auf deren Frauenbildnisse richten. In Pose und Bildausschnitt gab es in der Zeit um 1500 durchaus vergleichbare Beispiele dieser Gattung. Das gilt etwa für Lorenzo di Credis „Porträt einer jungen Frau“ aus der Pinakothek in Forlì (Abb. 6). Doch aufschlussreicher noch als die Übereinstimmungen sind die Unterschiede. Während Lorenzo di Credi den Kopf der jungen Frau in exakt dieselbe Richtung weisen lässt wie ihren Oberkörper, kehrt Leonardo das Antlitz der Lisa del Giocondo um eine Nuance mehr dem Betrachter zu. Zudem gestaltet er die Dargestellte monumentaler und präsenter, denn sie erhebt sich einerseits über eine tief in den Bildraum fluchtende Landschaft und sie rückt andererseits näher an die Bildgrenze heran. Hierbei korrespondiert die Tiefe des Bildraumes mit der hohen Plastizität der dargestellten jungen Frau. Eine noch intensivere Verstärkung des allgemeinen Bildeindrucks erzielt Leonardo durch die subtile Schattengebung – sowohl in der feinen Modellierung der Gewandstoffe als auch in der Gestaltung des Gesichts. Und schließlich die Landschaft selbst: Während Lorenzo di Credi und noch Raffael den Hintergrund mit stereotyp wirkenden Staffagen realistischer wirkender Natur ausstatten, macht Leonardo die Landschaft zu einem eigenständigen Thema. Das subtile Spiel von Licht und Schatten, das dem Gesicht der „Mona Lisa“ seinen Ausdruck und dem leichten Lächeln seine Qualität verleiht, findet im Landschaftshintergrund eine selbständige Fortführung.

Mehr noch als der meisterhafte Umgang mit einer suggestiven Raumentiefe gilt die feine Schattengebung als eines der Markenzeichen Leonardos. Sie tritt an die Stelle von Symbo-

Abbildung 5: Andrea Solario, *Porträt des Charles d'Amboise*, um 1507, Tempera und Öl (?) auf Holz, 74 x 52,5 cm Paris, Louvre



len, Attributen und Accessoires, die in der zeitgenössischen Bildnismalerei häufig auftraten. Genannt seien erneut Lorenzo di Credis „Porträt einer jungen Frau“ sowie Raffaels „Dame mit dem Einhorn“ und seine „Maddalena Doni“, in deren Halsschmuck ein Einhorn als Symbol der Keuschheit dargestellt ist. Noch in Andrea Solarios „Charles d'Amboise“ weisen Kopfbedeckung und Kette symbolisch gemeinte Accessoires auf. Von diesen Konventionen unterscheidet sich Leonardos Kunstauffassung grundlegend. Das zeigen bereits seine religiösen Werke – etwa wenn er in der ersten Fassung der „Felsgrottenmadonna“ oder im „Abendmahl“ auf die bis dahin übliche Ausstattung des Bildpersonals mit Heiligenscheinen verzichtete. An die Stelle der Attribute und Symbole traten schon dort autonome Mittel der Malerei: Im Fall der „Felsgrottenmadonna“ die suggestive Atmosphäre eines felsigen Ortes in großer Höhe, im Fall des „Abendmahls“ die Dramatisierung der Verratsankündigung. Mit seinen Porträts, besonders aber mit der „Mona Lisa“ knüpft Leonardo an diese Bevorzugung bildeigener Ausdrucksmittel an.

Schatten der Erinnerung

Leonardos Einsatz bildeigener und autonomer Elemente resultierte aus der Einsicht, dass ein visuell überzeugender Ausdruck in der Malerei vor allem mit einer subtileren Modellierung der Licht- und Schattenwerte zu erzielen sei. Das mit Licht- und Schattenvarianten gestaltete



Abbildung 6: Lorenzo di Credi, Bildnis einer jungen Frau, um 1490 (?), Tempera auf Holz, 75 x 54 cm, Forlì, Pinacoteca Civica

Porträt der Lisa del Giocondo ist ein Beispiel für diese Einsicht. Das Bildnis steht dabei in einem unmittelbaren Zusammenhang mit entsprechenden Studien, die Leonardo ab ca. 1490 entwickelt und besonders seit seiner Rückkehr nach Florenz intensiviert hatte. So beschrieb er um 1505 in seinem Malereitratat den Effekt frontal einfallenden Lichts auf die Schattenvarianten eines Gesichts: „Die Kehle oder sonst irgendeine Senkrechte, die einen Vorsprung über sich hat, wird dunkler sein, als die senkrecht stehende Vorderseite dieses vorspringenden Teiles selbst. [...] So wird also die Brust von gleicher Helligkeit sein, wie Stirn, Nase und Kinn“. Diese Beschreibung kommt der Beleuchtung von Mona Lisas Stirn, Nase und Kinn sowie den korrespondierenden Schattierungen ihres Gesichts tatsächlich recht nahe.

An anderer Stelle des Traktats schilderte er die besonderen Beleuchtungsbedingungen einer nach Westen gerichteten Straße unter den Strahlen der von Süden einfallenden Mittagssonne. Hierbei habe - so Leonardo - die Höhe der Häuserwände den direkten Einfall des Sonnenlichts auf die Wände selbst und auf das entsprechende Objekt zu verhindern, so dass sich folgender Beleuchtungseffekt ergebe: „dann wird man hier die Seitenflächen der Gesichter der Dunkelheit der ihnen gegenüber befindlichen Mauerwände teilhaftig werden sehen, und so auch die Seitenflächen der Nase. Die ganze Vorderseite des Gesichtes aber, die der Straßenmündung zugewandt ist, wird beleuchtet sein“. Anschließend beschreibt Leonardo die Wirkung der indirekten, trotz der Dachtraufen und Wände eindringenden Lichtstrahlen, die von den Häusern und vom Straßenbelag abprallen und als vermindertes Licht auf das Gesicht treffen: „Hierzu wird die Anmut der Schatten kommen, die, mit angenehm allmählichem Sich-Verlieren, gänzlich aller scharfen Grenzen bar sind. Es wird dies seine Ursache

in dem langen Streif des Lichtes haben [...]. Und dieser lange Streif [...] bewirkt, daß diese Schatten ganz allmählich in Helligkeit übergehen, bis sie über dem Kinn mit nicht mehr wahrnehmbarer Dunkelheit endigen“.

Die Verteilung der Schatten im Gesicht der „Mona Lisa“ entspricht diesen Beobachtungen aus dem Malereitraktat, wenn auch die räumliche Position der Porträtierten schwer mit der Stellung einer Person auf offener Straße vergleichbar ist. Allerdings stellt sich angesichts dieses Unterschieds zwischen den Anweisungen des Malereitraktats und der im Bild wiedergegebenen Situation die Frage, ob Leonardo im Porträt der „Mona Lisa“ bestimmte Beleuchtungsbedingungen künstlich zu simulieren versuchte, die in Lisas Loggia real gar nicht geherrscht haben können. Tatsächlich entspricht die Ausleuchtung des Gesichts keineswegs der natürlichen Beleuchtung einer Loggia, denn sie bekäme ja den größten Teil ihres Lichtes von der zur Landschaft hin offenen Seite. Im Porträt wird Lisa jedoch von einer Lichtquelle links oben über dem Bildrand beschienen. Die Ausleuchtung des Antlitzes, traditionell verstanden als wichtigster Träger des seelischen Ausdrucks, erweist sich somit als ein künstliches Arrangement, das die Bedeutung einer besonders gewollten Licht- und Schattengebung im künstlerischen Denken Leonardos zeigt. Die artifiziell geschaffene Situation und die ausdruckssteigernde Gestaltung durch unzählige Schattierungen erhielten somit Vorrang vor den natürlichen Lichtbedingungen der dargestellten Wirklichkeit. Es ging also in Leonardos Malerei nicht mehr nur um die exakte Wiedergabe der Natur, sondern auch um einen malerischen, autonomen Effekt, der im Fall der „Mona Lisa“ dem Ausdruckswert des Porträts diene und die Attribute und Symbole der älteren Bildnisse ersetze.

Über den autonomen Bildausdruck hat Leonardo in seiner Kunsttheorie ausführlicher reflektiert als seine Künstlerkollegen. So dachte er bereits ab 1490 darüber nach, ob man nicht das damals verbreitete Profilporträt durch einen anderen Bildnistyp ersetzen solle, bei dem die Ausdrucksintensität durch Licht- und Schattengestaltung zu bewerkstelligen sei. Diese Gestaltung durch Licht und Schatten gehört in den Kontext der gleichzeitig entwickelten allgemeineren Ansichten Leonardos zum selben Themenkomplex. Der Kernbegriff dieser Ansichten ist *aria*: Mit diesem vieldeutigen Wort benennt Leonardo zunächst die Beleuchtungsbedingungen, die am idealen Ort des Porträtierens (etwa in einem Innenhof) die Anmut und Weichheit der Gesichter erst darstellbar machten. Darüber hinaus bezeichnet *aria* mehr als nur jene Beleuchtungsverhältnisse, sondern auch eine Qualität, die in etwa dem heutigen „Ausdruck“ entspricht. Und diese mit *aria* bezeichnete, von Symbolen unabhängige und damit autonome Ausdruckqualität dürfte die Zeitgenossen Leonardos am meisten beeindruckt haben.

Erinnerung an den Auftrag

Je autonomer ein Kunstwerk im Lauf seiner Rezeptionsgeschichte geworden ist, desto schwieriger das Erinnern an seinen ursprünglichen Entstehungszusammenhang. Das gilt auch für Leonardos „Mona Lisa“. Bereits Vasari verlor in seinen Künstlerbiographien den ursprünglichen Kontext der gepriesenen Kunstwerke oft aus den Augen. So war er im Fall des Porträts der Lisa del Giocondo gar nicht an möglichen Gründen für dessen Bestellung interessiert. Immerhin nennt er Francesco del Giocondo als Auftraggeber und seine Frau Lisa als die Dargestellte. Zudem schildert er den langwierigen Arbeitsprozess des Künstlers, allerdings nicht ohne ihn anekdotisch etwas auszuschnüffeln. Folgt man jedoch allein den faktischen Angaben Vasaris, findet man bald die biographischen Daten Lisa del Giocondos und die ihres Mannes. Lisa wurde 1479 als Tochter von Antonmaria Gherardini geboren

und hatte am 5. März 1495 Francesco del Giocondo geheiratet. Sie dürfte den größeren Teil ihrer Jugend auf dem bescheidenen Landsitz ihres Vaters verbracht haben, der sich südlich von Florenz an der Straße zwischen San Donato in Poggio und Castellina in Chianti befand. In der Stadt wohnte Lisas Familie zur Miete.

Als Spross einer recht wohlhabenden Familie von Seidenhändlern besaß Francesco del Giocondo ein eigenes Wohnhaus in der Stadt, und zwar in der Via della Stufa nahe der Kirche San Lorenzo. Der 1460 geborene Francesco war etwa 19 Jahre älter als seine Frau und zuvor bereits zwei Mal verheiratet gewesen. Durch seine eheliche Verbindung mit Lisa im März 1495 erzielte er keine ökonomischen Vorteile, denn die Familie seiner Braut brachte nur eine vergleichsweise bescheidene Mitgift auf. Da die Heirat mit Lisa für Francesco auch keinen politischen Gewinn brachte, kann man annehmen, dass er sie aus wirklicher Zuneigung ehelichte. Das bestätigt im Übrigen auch seine testamentarischen Bestimmungen zugunsten seiner Frau. Lisa lächelt also aus gutem Grund: Sie hatte eine in jeder Hinsicht gute Partie gemacht.

Zum Kontext des Gemäldes gehört schließlich auch das für die Renaissance gültige Patronagesystem. Kaum ein bürgerliches Porträt des ausgehenden 15. oder beginnenden 16. Jahrhunderts wurde ohne einen bestimmten Anlass in Auftrag gegeben. Das gilt auch für die „Mona Lisa“. Zudem können wir ausgehend von den reichlich vorhandenen Informationen über Francesco del Giocondo annehmen, dass er nicht nur aus einer Laune heraus ein beliebiges Kunstwerk bestellt hatte. Tatsächlich lagen bei stadtbürgerlichen Auftraggebern in der Regel bestimmte Motive für die Bestellung konkreter Kunstwerke vor. So war es auch im Fall der „Mona Lisa“: Francesco del Giocondo hatte im Frühjahr 1503 ein neues Haus für seine junge Familie erworben und Lisa einige Monate zuvor ihren zweiten Sohn Andrea zur Welt gebracht – im Florenz des 15. und 16. Jahrhunderts Gründe für die Bestellung eines Porträts. Allerdings sollte das Bildnis Lisa del Giocondos nie an seinen Auftraggeber ausgeliefert werden, denn Leonardo nahm es nach seinem Weggang aus Florenz mit auf Reisen, zunächst nach Mailand, dann nach Rom. „Mona Lisa“ hatte also – wie vor ihm schon Leonardos erste Fassung der „Felsgrottenmadonna“ – seine eigentliche Bestimmung nie erreicht. Die Gründe hierfür kennen wir nicht. Letztlich aber war Leonardo bereits zu Lebzeiten ein prominenter Künstler. Er konnte es sich erlauben, ein Werk nicht rechtzeitig fertig zu stellen oder es gar nicht auszuliefern. Möglicherweise hatte schon Leonardo selbst erkannt, dass das Gemälde aufgrund seiner bahnbrechenden Gestaltungsmerkmale über seine ursprüngliche Bestimmung im Kontext einer familiären Kunstpatronage hinauswies. Dieses Hinausweisen über die eigentlichen Auftragsverhältnisse teilt das Bildnis der Lisa del Giocondo im Übrigen mit den anderen Spitzenstücken des kunsthistorischen Kanons. Es war damit – um mit einem Wort Friedrich Schillers zu enden – zwar Kind, nicht aber Zögling seiner Zeit.

Literaturhinweise

Leonardo DA VINCI, Das Buch von der Malerei, hrsg. v. Ludwig, Heinrich, 3 Bde. Wien 1882.

Hans BELTING, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998.

Hans BELTING, Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.

George BOAS, The Mona Lisa in the History of Taste, in: Journal of the History of Ideas 1 (1940), S. 207–224.

Pierre BOURDIEU, Die Regeln der Kunst. Struktur und Genese des literarischen Feldes. Frankfurt 2008.

Hugo CHAPMAN/Tom HENRY/Carol PLAZZOTTA (Hrsg.), Raffael. Von Urbino nach Rom. Stuttgart 2004.

Andre CHASTEL, L'illustre incomprise. Mona Lisa. Paris 1988.

Jürg MEYER ZUR CAPELLEN, Raffael in Florenz. München/London 1996.

Alessandro NOVA (Hrsg.), Giorgio Vasari, Das Leben des Leonardo da Vinci. Berlin 2006.

Giuseppe PALLANTI, Wer war Mona Lisa? Die wahre Identität von Leonardos Modell. München 2008.

Veit PROBST, Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa. Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci. Heidelberg 2008.

Jean Paul RICHTER (Hrsg.), The Literary Works of Leonardo da Vinci. 2 Bde., Oxford ³1970.

Donald SASSOON, Leonardo and the Mona Lisa Story. The History of a Painting Told in Pictures. London 2006.

Cécile SCAILLIÉREZ, Léonard de Vinci. La Joconde. Paris 2003.

Janice SHELL/Grazioso SIRONI, Salai and Leonardo's Legacy, in: Burlington Magazine 133 (1991), S. 95–108.

Frank ZÖLLNER, Bewegung und Ausdruck bei Leonardo da Vinci. Leipzig 2010.

Frank ZÖLLNER, Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt. Berlin 2006.

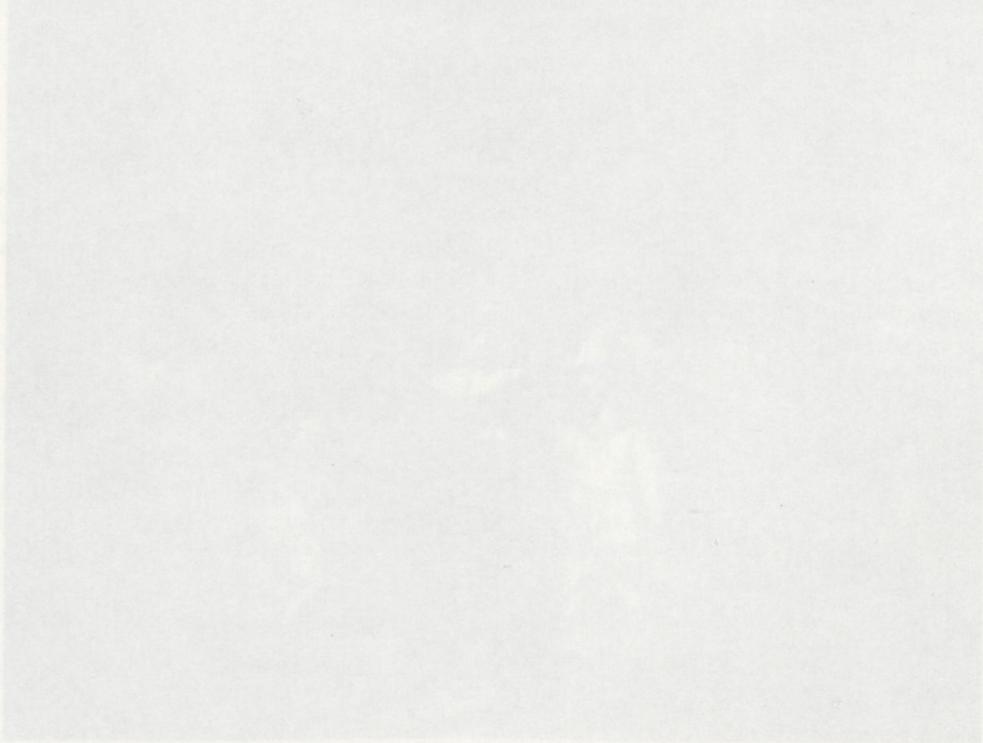


Abbildung 1: Rembrandt van Rijn, Die Nachtwache, Eigenes Bild auf Leonardo, Sammlung Kulturelles Erbe, Staatliche Kunstsammlungen SK-C-3