

Giuseppe Pallanti: Wer war Mona Lisa? Die wahre Identität von Leonardos Modell; München: Schirmer/Mosel 2008; 167 S.; ISBN 978-3-8296-0297-6; € 19,90

Veit Probst: Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa. Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci (Heidelberger Studien zu Humanismus und Renaissance, 1); Heidelberg: Verlag für Regionalkultur 2008; 51 S.; ISBN 978-3-8973-5538-5; € 9,90

Spezialforschung und populäre Erklärungsversuche zu den prominentesten Werken der europäischen Kunstgeschichte bewegen sich in einer Art Endlosschleife. Oft geht es dabei weniger um Erkenntnisfortschritte, sondern eher darum, den Diskurs so offen wie irgend möglich zu halten. Das bekannteste Beispiel für die Funktionsweise dieser Endlosschleife ist Leonardo da Vincis Porträt der Lisa del Giocondo. Die selbst für den Fachmann nur schwer überschaubaren Wege der Forschung und die Flut populärer Deutungen des Gemäldes (Lisa sei schwanger, schwindsüchtig, gelähmt, auf jeden Fall irgendwie krank, eine Männer mordende „femme fatale“ oder ein Mann bzw. ein Selbstporträt Leonardos, auf keinen Fall aber das Bildnis einer konkreten Frau und schon gar nicht das der Lisa del Giocondo) haben dazu geführt, dass mit immer neuen Publikationen die Zahl der Irrtümer schneller wächst als die Zahl der neuen Erkenntnisse (um eine Formulierung zu variieren, die Christof Thoenes auf die ungleich komplexere Forschung zu St. Peter gemünzt hat).

Einen vorläufigen Höhepunkt erreichte das auch von angesehenen Fachgelehrten gepflegte Mona-Lisa-Verwirrspiel mit einem ausführlichen Aufsatz des amerikanischen Kunsthistorikers Jack Greenstein, der die letzten verbliebenen Lücken und Widersprüche in der Überlieferung zu Leonardos Gemälde nutzt, um daraus die zuvor schon mehrfach formulierten Thesen abzuleiten, dass Leonardos Bildnis der Mona Lisa nicht unbedingt Mona Lisa darstelle, die Identität der Dargestellten keine Rolle spiele und das Gemälde im Grunde als Kunstübung Leonardos zu verstehen sei.¹ Greenstein und andere verkennen mit ihrer Argumentation ein wichtiges Charakteristikum der Renaissancekunst, die noch zu Zeiten Leonardos Auftragskunst war, geschaffen von Auftragskünstlern für konkrete Aufträge und für die Ansprüche bestimmter Auftraggeber. Lediglich für den Typus der kleinformatigen Madonna ist – auch im Falle Leonardos – seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts eine Bildproduktion ohne direkten Auftrag nachweisbar.² Zudem scheint Leonardo gegen Ende seiner Karriere auch einige Entwürfe zu großformatigen Gemälden ohne Bestellung angefertigt zu haben.³ Dass der als Auftragskünstler sozialisierte Leonardo ein

1 JACK M. GREENSTEIN: *Mona Lisa and La Gioconda. Reviewing the Evidence*, in: *Artibus et Historiae* 25 (2004) S. 17–38.

2 JEAN PAUL RICHTER (HG.): *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 Bde.; 3. Aufl. Oxford 1970 (zuerst 1883), Nr. 1349.

3 So dürfte er Entwürfe für eine Anna Selbdritt und eine Leda selbständig, zunächst ohne Auftrag begonnen haben. Vgl. hierzu FRANK ZÖLLNER: *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*; Köln 2007 (zuerst 2003), S. 182–188.

Porträt als reine Kunstübung schuf, ist überhaupt recht unwahrscheinlich. Gerade diese Gattung war eng an Aufträge, soziale Codes und Bildformeln gebunden. Denkbar wäre allerdings, dass Leonardo mit der Mona Lisa, die er zusammen mit anderen Gemälden bis zu seinem Tod bei sich behielt⁴, nicht allein die Anforderungen der Porträtgattung erfüllte, sondern in diesem Bildnis auch seine kunsttheoretischen und „wissenschaftlichen“ Vorstellungen zum Ausdruck brachte.⁵ Aber diese Verwirklichung einer autonomen Konzeptualität⁶ dürfte in mehr oder weniger starkem Ausmaß für etliche prominente Kunstwerke seit der Renaissance gelten. Eine solche Konzeptualität ist im Übrigen nur selten zwingend zu belegen, sondern in den meisten Fällen nur durch Indizien plausibel zu machen. Demgegenüber ruht eine gattungs-, sozial- und funktionsgeschichtliche Verortung der Mona Lisa auf einer breiten Materialbasis, die verifizierbare und falsifizierbare Schlussfolgerungen gleichermaßen zulässt.

Leider fehlt den wissenschaftlichen Debatten um Leonardos Mona Lisa in aller Regel jede methodische Reflektiertheit. Im Mittelpunkt stehen nur zu oft die immer wieder aufflammenden Zweifel an der Identität der Dargestellten, und bereits diese Zweifel bzw. deren Fruchtbarmachung für das eigene Vorgehen zeugen von einem grundsätzlichen methodischen Problem: Einerseits sind Zweifel (auch solche, die zunächst abwegig erscheinen) eine wichtige Voraussetzung für neue Erkenntnisse, andererseits aber verdrängen sie im Fall der Mona Lisa den Umstand, dass kleine Lücken oder Widersprüche in der Geschichte eines über 500 Jahren alten Kunstwerkes völlig normal sind. Aus diesen Zweifeln jedenfalls lassen sich keine tragfähigen alternativen Deutungen ableiten.

Im Falle der Mona Lisa bleibt nach neuesten Erkenntnissen lediglich ein Widerspruch ungelöst: Im Oktober 1517 hatte Antonio de Beatis das Atelier Leonardos besucht und dort ein Gemälde gesehen, das er als Porträt einer Geliebten Giuliano de' Medicis bezeichnete.⁷ Bis heute wird diese Bemerkung immer wieder herangezogen, um generell die Identität der Mona Lisa anzuzweifeln bzw. um in dem Gemälde des Louvre ein ab 1513 in Rom entstandenes Bildnis einer Geliebten Giulianos oder irgendeiner anderen Frau zu sehen.⁸ Anlass zu Zweifeln gaben auch die wider-

4 JANICE SHELL, GRAZIOSO SIRONI: Salai and Leonardo's Legacy, in: *The Burlington Magazine* 133 (1991) S. 95–108. Vgl. auch BERTRAND JESTAZ: Francois Ier, Salai et les tableaux de Léonard, in: *Revue de l'art* 126 (1999) S. 68–72.

5 Vgl. beispielsweise ALEXANDER PERRIG: Leonardo: Die Anatomie der Erde, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen* 25 (1980) S. 51–80. – FRANK ZÖLLNER: Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt; Berlin 2007, S. 62–76.

6 Vgl. hierzu VALESKA VON ROSEN: Selbstbezüglichkeit, in: ULRICH PFISTERER (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*; Stuttgart 2003, S. 327–329.

7 EDOARDO VILLATA: Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee; Mailand 1999, Nr. 314.

8 Vgl. hierzu die wichtigen kritischen Bemerkungen bei SHELL, SIRONI (wie Anm. 4) sowie DONALD SASSOON: *Becoming Mona Lisa. From Fine Art to Universal Icon. The Incredible Story of the World's Most Famous Painting*; San Diego, New York, London 2001, S. 26–27 und CÉCILE SCAILLIÈREZ: *Léonard de Vinci. La Joconde*; Paris 2003, S. 21–24.

sprüchlichen Angaben der frühen Biographen Leonardos, zumal der wichtigste, Giorgio Vasari, das Gemälde ausführlich beschreibt, ohne es gesehen zu haben.⁹

Die meisten Zweifel sind allerdings durch die Auswertung verschiedener Archivfunde des vergangenen Jahrhunderts zerstreut worden. Es besteht also zu geheimnisvollen Deutungen und alternativen Identifizierungen der Dargestellten wenig Anlass. Das wird vor allem dann deutlich, wenn man einen Blick auf die gattungs- und funktionsgeschichtlichen Voraussetzungen des Porträts wirft. Tatsächlich ist Leonardos Mona Lisa im Vergleich zu anderen Gemälden und besonders zu anderen Bildnissen der Renaissance sehr gut dokumentiert. So kennen wir von den etwa achtzig erhaltenen Frauenbildnissen italienischer Maler der Zeit zwischen 1430 und 1510 in den allermeisten Fällen nicht den Namen der Dargestellten, oft sind auch die heute üblichen Datierungen und Zuschreibungen der Gemälde reine Konjektur.¹⁰ Diese Unsicherheit ändert sich mit den Bildnissen von der Hand Leonardo da Vincis. Ginevra de' Benci, die Leonardo wahrscheinlich im Jahre 1479 im Auftrag Bernardo Bembo porträtierte, zählte zu den bekanntesten Frauen in Florenz¹¹; dasselbe gilt für Cecilia Gallerani¹² und Isabella d'Este.¹³ Die eine Dame hatte als Liebingsmätresse Ludovico Sforzas in Mailand, die andere als Herzogin in Ferrara einen hohen Status, der in beiden Fällen zu einer entsprechend guten Dokumentation ihrer Lebensumstände führte.

Im Fall der Mona Lisa liegen für deren Entstehungsbedingungen sogar konkrete Informationen vor. Lisas Mann Francesco, ein wohlhabender Florentiner Kaufmann, unterhielt Kontakte zur Familie Leonardos, die er wahrscheinlich in der Florentiner Kirche SS. Annunziata geknüpft hatte. Aus diesen Kontakten dürfte sich der Auftrag für das Bildnis ergeben haben. Die Motivation für die Bestellung des Porträts resultierte aus konkreten Umständen. Francesco del Giocondo hatte im April 1503 ein neues Haus für sich und seine Familie in der Via della Stufa in Florenz erworben und Lisa im Dezember 1502 einen Sohn zur Welt gebracht. Aus der neueren Renaissanceforschung wissen wir, dass solche Ereignisse im Florenz des 15. und 16. Jahrhunderts

9 Vgl. hierzu jetzt die exzellent kommentierte deutsche Übersetzung: **GIORGIO VASARI**: Das Leben des Leonardo da Vinci. Neu übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Sabine Feser; Berlin 2006.

10 Die Zahl basiert auf einer Schätzung, für die ich folgende Vorarbeiten herangezogen habe: **SUSANNE KRESS**: Das autonome Porträt in Florenz. Studien zu Ort, Funktion und Entwicklung des florentinischen Bildnisses im Quattrocento; Phil. Diss. Gießen 1995, konsultiert in der elektronischen Fassung von 2007: <http://geb.uni-giessen.de/geb/volltexte/2007/5031/index.html>, Zugriff 14.8.2008. – **KATHARINA SAUTHER**: Die Darstellungskonventionen des weiblichen Portraits in der italienischen Renaissance; Magisterarbeit Leipzig 2008. – Kress wertet 54 Florentiner Frauenporträts für die Zeit zwischen 1430 und 1510 aus, Sauther 93 italienische Frauenporträts zwischen 1430 und 1520; Zahlen können bislang nur geschätzt werden, da bei einigen Bildnissen bislang nicht geklärt ist, ob es sich um Imitationen des 19. Jahrhunderts handelt.

11 **EMIL MÖLLER**: Leonardos Bildnis der Ginevra dei Benci, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 12 (1937/1938) S. 185–209. – **JENNIFER FLETCHER**: Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Benci, in: *The Burlington Magazine* 131 (1989) S. 811–816.

12 **JANICE SHELL**, **GRAZIOSO SIRONI**, **CECILIA GALLERANI**: Leonardo's Lady with an Ermine, in: *Artibus et Historiae* 13 (1992) S. 47–66.

13 **FRANCOISE VIATTE**: Léonard de Vinci. Isabelle d'Este; Paris 1999.

Gründe für die Bestellung eines Porträts waren.¹⁴ Zwar bewegt man sich mit diesen Überlegungen zum Teil bereits im Bereich der Konjekturen, doch besitzen diese Konjekturen einen deutlich höheren Grad an Plausibilität als die konkurrierenden Hypothesen zur Mona Lisa.

Die Entstehungsbedingungen und den sozialen Hintergrund der Familie der Lisa del Giocondo vertieft nun ein Buch, das bereits 2004 und 2006 in italienischer Sprache¹⁵ und jetzt in einer deutschen Übersetzung erschienen ist.¹⁶ Giuseppe Pallanti, ein Wirtschaftshistoriker aus Florenz, hat hierzu sowohl bekannte als auch bislang noch nicht ausgewertete Dokumente aus den Florentiner Archiven herangezogen. So gelingt ihm eine anschauliche Schilderung der Lebensumstände der 1479 geborenen Lisa Gherardini und ihrer Familie: Ihr Gatte Francesco del Giocondo erscheint hier als ein Mann, der in der Öffentlichkeit und in seinem Geschäftsgebaren ziemlich skrupellos agierte, sich gegenüber seiner Frau Lisa aber als ein liebender und vorsorglicher Gatte verhielt. Interessant sind vor allem die vielen Querverbindungen, die Pallanti zwischen den Familien Leonardo da Vincis, Lisas und Francescos¹⁷ sowie schließlich auch zu Giorgio Vasari nachweisen kann.¹⁸ Ernsthaftige Zweifel an der Zuverlässigkeit Vasaris sind angesichts der akribischen Auswertung der Archivalien durch Pallanti nicht mehr angebracht.

Pallantis Buch ist sehr schön ausgestattet, besitzt einen gut lesbaren (wenn auch nicht immer gut strukturierten) Text, einen informativen Quellenanhang und leider auch mehrere gravierende Mängel: Der Autor glänzt einerseits mit zahlreichen Nachweisen aus unpublizierten Quellen, doch andererseits wird die historische und die kunsthistorische Forschung gar nicht oder bestenfalls sehr selektiv zur Kenntnis genommen, bzw. in einem bibliographischen Anhang summarisch gelistet, ohne dass hierbei immer erkennbar wäre, mit welchen Positionen sich der Autor wirklich auseinandergesetzt hat.¹⁹ Zudem muss man dem Verfasser vorwerfen, dass seine zentralen Themen und Thesen ausgehend von teilweise identischem Quellenmaterial bereits seit 1993 mehrfach vertreten wurden. Das wirkt ausgesprochen unredlich – zumal Pallanti erfolgreich den Umstand verschleierte, dass er mit der Auswertung von Archivalien zur Familiengeschichte Francesco und Lisa del Giocondos kein Neuland betritt. Schon Giovanni Poggi hatte ähnliches Material nach dem Raub der Mona

¹⁴ Vgl. z. B. JOHN KENT LYDECKER: *The Domestic Setting of the Arts in Renaissance Florence*; Ann Arbor 1987. – FRANK ZÖLNER: *Toskanischer Frühling*; München 1998, passim und S. 126–127 (bibliographischer Anhang mit Literatur zu Anlässen für Kunstaufträge). KRESS 1995 (wie Anm. 10).

¹⁵ GIUSEPPE PALLANTI: *Monna Lisa. Mulier ingenua. Con documenti originali sul matrimonio, i figli, il testamento del marito*; Florenz 2004.

¹⁶ GIUSEPPE PALLANTI: *Wer war Mona Lisa? Die wahre Identität von Leonardos Modell*; München 2008.

¹⁷ Ebd., S. 126–130.

¹⁸ Ebd., S. 131.

¹⁹ Dass Pallanti die Ergebnisse der neueren Forschung ignoriert, zeigt sich in weiteren Details des Buches: So geht er (S. 127) weiter davon aus, dass Leonardo für die SS. Annunziata das Hochaltarbild malen sollte, obwohl diese These als erledigt gilt (JONATHAN KATZ NELSON: *The Altar-Piece of SS. Annunziata in Florence. History, Form, and Function*, in: *The Burlington Magazine* 139 (1997) S. 84–94). Der Beginn von Leonardos Arbeiten für die Anghiarischlacht ist mit März 1503 (S. 89) zu früh angesetzt.

Lisa im Jahre 1911 konsultiert und publiziert²⁰, weitere Forschungen in dieser Richtung folgten gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts.²¹ Namentlich die Verbindungen Leonardos und seines Vaters zur Florentiner Kirche SS. Annunziata und die daraus resultierenden Kontakte zu Francesco del Giocondo sind seit langem bekannt. Auch die Möglichkeit, dass Vasari seine Informationen direkt von Lisa del Giocondo oder ihren Söhnen erhalten haben konnte, wurde bereits thematisiert, ebenso das soziale Gefälle zwischen den Familien Giocondo und Gherardini.²² Schließlich ist auch die These, dass Francesco del Giocondo das Bildnis seiner Frau nach der Geburt seines Sohnes Andrea und dem Kauf eines neuen Wohnhauses für die Familie im April 1503 anfertigen ließ, nicht neu.²³ Gerade dieser Punkt, den Pallanti mit einer bibliographisch nicht abgesicherten vagen Bemerkung einstreut, hätte eine Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung zwingend erforderlich gemacht. Zudem nennt der Verfasser ein Dokument aus dem „Notarile antecosimignano“ des Florentiner Staatsarchivs, das wiederum genau dieser These zu widersprechen scheint: Das Haus habe Francesco del Giocondo am 5. April 1503 lediglich als ein Investment gekauft, dann vermietet und nach vier Jahren wieder veräußert.²⁴ Ein solcher Investmentkauf wäre aber kein Grund für die Bestellung eines Porträts gewesen. Der von Pallanti (leider etwas ungenau) zitierten Archivquelle widerspricht ein schon seit 1993 bekanntes Dokument, in dem gleich zweifach erklärt wird, die im April 1503 erworbene Immobilie in der Via della Stufa diene dem eigenen Wohngebrauch.²⁵ Dass ein solcher Widerspruch sowohl dem Lektorat der involvierten Verlage als auch der deutschen Übersetzerin entgangen ist, stimmt doch einigermassen nachdenklich.

Nicht weniger widersprüchlich ist schließlich eine Bemerkung gegen Ende des Buchs, die sich auf die Identität der Mona Lisa bezieht. Dort schreibt Pallanti: „Mit anderen Worten, wir wissen weder mit Sicherheit, wer Mona Lisa war, noch wer das Bildnis in Auftrag gegeben hat, oder ob es gar ein Produkt von Leonardos Imagination war. Der Auslöser mag durchaus eine Frau seiner Zeit gewesen sein, was aber am Ende dabei herauskam, war vielleicht eher ein symbolisches als ein reales Portrait.“²⁶ Diese Bemerkung ist erstaunlich, weil das ganze Buch ausdrücklich das Bildnis der

20 GIOVANNI POGGI, in: *Il Marzocco*, 18/ Nr. 51 (21. Dezember), 1913, S. 1. – GIOVANNI POGGI: *Mona Lisa è Fiorentina*, in: *Raccolta Vinciana* 9 (1917/1918) S. 171. – GIOVANNI POGGI (Hg.): *Leonardo da Vinci. La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata*; Florenz 1919, S. 35.

21 FRANK ZÖLLNER: *Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo*, in: *Gazette des Beaux Arts* 121 (1993), S. 115–138. – FRANK ZÖLLNER: *Leonardo da Vinci. Mona Lisa. Das Porträt der Lisa del Giocondo. Legende und Geschichte*; Frankfurt 1994.

22 PALLANTI 2008 (wie Anm. 16), S. 124, 129–134 und S. 74.

23 Ebd., S. 128. Neu und interessant ist aber ein anderer Aspekt: Kurz zuvor, im März 1503, hatte Francesco seinen Söhnen sein gesamtes Vermögen überschrieben, was zusammen mit dem Ankauf der neuen Wohnimmobilie einen gewissen Schnitt in der Familiengeschichte mit sich brachte und möglicherweise – so Pallanti – mit dem Auftrag für Lisas Porträt in Zusammenhang stand. Ob eine solche Schenkung „inter vivos“ (ebd., S. 89f.) Anlass für die Bestellung von Kunst sein konnte, wäre eine Untersuchung wert.

24 PALLANTI 2004 (wie Anm. 15), S. 71. – PALLANTI 2008 (wie Anm. 16), S. 90.

25 ASF, *Decima repubblicana* 178, c. 362r, teilweise zitiert bei ZÖLLNER 1993 (wie Anm. 21), Anm. 66, und abgedruckt in ZÖLLNER 1994 (wie Anm. 21), S. 38 (Neuaufgabe 2006, S. 38).

26 PALLANTI 2008 (wie Anm. 16), S. 110.

Lisa del Giocondo zum Gegenstand hat. Struktur, Argumentation und Bebilderung des Buches versuchen plausibel zu machen, dass es sich bei Mona Lisa um Mona Lisa handelt!

Einen ganz anderen Charakter besitzt das fast zeitgleich erschienene Büchlein von Veit Probst über den sogenannten „Heidelberger Cicero“, dessen Bedeutung für die Mona Lisa und zwei weitere Gemälde Leonardos bereits im Frühjahr 2008 in den deutschen Feuilletons diskutiert wurde.²⁷ Probsts Publikation, eher eine Broschüre als ein Buch, ist leider keine Augenweide, aber immerhin ein eindrucksvolles Beispiel für die Forderung, dass man ein Buch nicht nach seiner Aufmachung beurteilen soll.

Unter Berücksichtigung der älteren und der aktuellen Forschung wertet Probst einen bereits 2005 von Armin Schlechter in dem Ausstellungskatalog „Die edel kunst der truckerey“ publizierten Fund aus, eine Randbemerkung in einem Frühdruck der Briefe Ciceros aus dem Besitz des Florentiner Kanzleischreibers Agostino Vespucci.²⁸ Die Marginalie in der 1477 erschienenen Inkunabel ist auf den Oktober 1503 datiert, stammt von Vespucci selbst und nennt drei wichtige Bilder Leonardo da Vincis, zuerst die „Mona Lisa“, dann eine „Anna Selbdritt“ und schließlich das im Herbst 1503 begonnene Wandgemälde der „Anghiarischlacht“ für den Großen Ratssaal des Palazzo della Signoria in Florenz.

Probst wertet alle historischen Aspekte der Marginalie Vespuccis akribisch und umfassend aus. Das größte Interesse hat naturgemäß der Verweis auf die „Mona Lisa“ gefunden, denn die bisher bekannten frühen, dabei aber widersprüchlichen Notizen über dieses Porträt stammen erst aus den Jahren 1518, 1525 und 1531 sowie aus der Leonardovita Giorgio Vasaris in den Ausgaben von 1550 und 1568. Dessen Angaben bestätigt Vespucci mit seiner Randbemerkung.

In seiner Notiz kommentiert Vespucci einen Passus Ciceros, in dem es darum geht, dass der antike Maler Apelles an einem Gemälde der „Venus den Kopf und den oberen Teil der Brust kunstvoll ausgeführt, die übrigen Teile des Körpers jedoch unfertig gelassen“ habe. Hierzu merkt Vespucci an, dass „auch Leonardo da Vinci es in allen seinen Bildern (in omnibus suis picturis)“ so mache, nämlich beim „Haupt der Lisa del Giocondo und dem von Anna, der Mutter der Jungfrau Maria“.

Die Bemerkung Vespuccis allein schließt den Fall „Mona Lisa“ natürlich noch nicht. Das von Vespucci erwähnte Porträt der Lisa del Giocondo könnte ja verloren gegangen und dann später mit dem Gemälde im Louvre verwechselt worden sein. Aber das ist angesichts der geringen Zahl der von Leonardo geschaffenen Bildnisse

²⁷ VEIT PROBST: Zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa. Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci; Heidelberg 2008.

²⁸ Die edel kunst der truckerey. Ausgewählte Inkunabeln der Universitätsbibliothek Heidelberg, auch die philologische Auswertung der Marginalien bei ARMIN SCHLECHTER; Heidelberg 2005, Nr. 20. – Vgl. hierzu ben in Bücher. Glossen und Marginalien als Teil der Überlieferung, in: Handschriften des Mittelalters. Die großen Bibliotheken in Baden-Württemberg und ihre Schätze (Reihe KulturGeschichte BW); Heidelberg 2007, S. 20–21. – ARMIN SCHLECHTER: Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis picturis. Leonardo da Vincis Mona Lisa und die Cicero-Philologie von Angelo Poliziano bis Johann Georg Graevius, in: http://www.iasonline.de/index.php?vorgang_id=2889.

und ihrer guten Dokumentation extrem unwahrscheinlich. Wichtiger ist jedoch ein weiterer Gesichtspunkt, denn hier zeigt sich, dass Kunst nicht nur mit Archivalien und anderen Textquellen zu erklären ist, sondern auch aus der Kunstgeschichte selbst, hier aus der Gattungsgeschichte: Sowohl die Florentiner Bildnistradition der Zeit um 1500 als auch Raffael, der Lisas Porträt zwischen 1504 und 1506 mehrfach kopierte und adaptierte, legen zwingend den Schluss nahe, dass das heute im Louvre verwahrte Bildnis identisch mit dem von Vespucci genannten Gemälde ist. In einem ab 1513 in Rom für Giuliano de' Medici in Rom geschaffenen Porträt hätte Leonardo sich kaum einer über zehn Jahre alten Florentiner Bildnisformel bedient.²⁹

Ausgehend von der Randbemerkung im Heidelberger Cicero zeichnet Probst in seinem Büchlein auch das Umfeld nach, in dem Leonardo sein Wandbild der Anghiarischlacht schuf. So kann er die engen Verbindungen zwischen Leonardo, Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci rekonstruieren.³⁰ Leider versäumt er dabei, auf die dezidiert politische Ikonographie des Gemäldes einzugehen. Gerade das aber hätte nahe gelegen, denn Vespucci verfasste als Mitarbeiter Machiavellis in der Florentiner Staatskanzlei eine Anleitung, mit deren Hilfe Leonardo das Wandbild der „Anghiarischlacht“ im Palazzo Vecchio gestalten sollte. Als Bindeglied zwischen Leonardo und Machiavelli war Vespucci für die politische Konnotation der damals für die Florentiner Republik entstehenden Kunstwerke verantwortlich, darunter Leonardos „Anghiarischlacht“ sowie Michelangelos „David“ und sein Wandbild der „Cascina-schlacht“.

Vespuccis Bemerkungen zur Mona Lisa und zur Anghiarischlacht zeugen von seiner großen Vertrautheit mit Leonardo und dessen Aktivitäten als Maler. Andernfalls hätte er wohl auch ein Privatporträt wie das der Lisa del Giocondo, der Gattin eines unbekanntenen Florentiner Kaufmanns, nicht erwähnt. Etwas schwieriger ist Vespuccis Bemerkung zur „Anna Selbtritt“ Leonardos zu bewerten. Drei Entwürfe des Künstlers zu diesem Thema sind sicher belegt: Erhalten haben sich der 1499 entstandene „Burlington House Cartoon“ in der National Gallery in London und ein heute im Louvre verwahrtes Gemälde Leonardos. Ein weiterer Karton mit einer Anna Selbtritt hingegen gilt als verloren, ist aber durch zwei zeitgenössische Kopien sowie durch eine ausführliche Schilderung des Karmelitermönchs Fra Pietro da Novellara vom 3. April 1501 bekannt.³¹

Novellara beschreibt einen noch unfertigen Karton mit Anna, Maria, dem einjährigen Christusknaben und einem Lamm. Probst vermutet, dass sich Vespucci mit seiner Marginalie nicht auf diesen Karton, sondern auf ein Ölgemälde bezieht, da der Florentiner Kanzleischreiber die Annenkomposition zusammen mit der Mona Lisa – ebenfalls ein Ölbild – nennt.³² Infrage käme dann seiner Meinung nach die „Anna

²⁹ Vgl. hierzu auch PALLANTI 2008 (wie Anm. 16), S. 115.

³⁰ PROBST 2008 (wie Anm. 27), S. 27–38. Er verweist hierbei auf die in der kunsthistorischen Fachliteratur leider kaum rezipierte Arbeit von ROGER D. MASTERS: *Fortuna ist ein reißender Fluss. Wie Leonardo da Vinci und Niccolò Machiavelli die Geschichte verändern wollten*; München 1999 (zuerst englisch 1998), S. 111–132.

³¹ VILLATA 1999, Nr. 150.

³² PROBST 2008 (wie Anm. 27), S. 47.

Selbdrift“ im Louvre, das einzige Tafelbild unter den erhaltenen Annenkompositionen Leonardos. Die Datierung dieses Gemäldes ist bis heute extrem umstritten, eine sichere Referenz aus dem Jahre 1503 wäre also mehr als willkommen. Diese Sicherheit bietet allerdings Vespuccis Randbemerkung nicht. Aber ausgehend von der Randbemerkung Vespuccis und ihrer Auswertung durch Probst eröffnet sich möglicherweise eine neue Perspektive für den Auftragszusammenhang und die Datierung der Annenkompositionen Leonardos. Denn Probst und vor ihm teilweise schon Masters³³ konnten zeigen, wie eng Leonardo in den Jahren 1501 bis 1506 mit führenden Repräsentanten der Florentiner Republik zusammenarbeitete. Zu diesem Kreis zählte auch Antonio Giacomini Tebalducci, ein Mitglied jener Familie also, für deren Kapelle in der SS. Annunziata Leonardo möglicherweise eine seiner Annenkompositionen schuf, entweder den Burlington House Cartoon³⁴ oder die von Novellara beschriebene und nur noch durch zeitgenössische Kopien bekannte Fassung.³⁵ Weitere Archivrecherchen hätten an diesem Punkt anzusetzen.

Die beiden hier besprochenen Publikationen sind vor allem aufgrund ihrer Neufunde interessant. Sie berücksichtigen aber nur in sehr unterschiedlichem Maße einen breiteren Kontext, Pallanti praktisch gar nicht, Probst immerhin im Hinblick auf die professionellen Aktivitäten Leonardos in den Jahren 1503 bis 1506. Eine Kontextualisierung, besonders Fragen zur Gattungs- und Funktionsgeschichte des Porträts wären jedoch angesichts der Neufunde mehr als nützlich gewesen (s. o.). Erst ausgehend von solchen Fragen erschließt sich die eigentliche Bedeutung der Mona Lisa. Und gerade im Fall dieses Porträts ist auch eine Auseinandersetzung mit seiner Rezeptionsgeschichte inzwischen unabdingbar, denn erst sie verdeutlicht, warum das Gemälde heute den Status einer universellen Ikone besitzt und daher nicht mehr methodisch unreflektiert behandelt werden kann. Diese Auseinandersetzung bieten zwei weitere Publikationen, die schon vor einigen Jahren erschienen sind, viel zu wenig Aufmerksamkeit erfahren haben und hier abschließend genannt seien: Donald Sassoons „Becomimg Mona Lisa“³⁶, die bislang umfassendste Monographie zu Leonardos Porträt, und Cécile Scaillièrez weniger umfangreiche Publikation „La Joconde“, die in erster Linie künstlerische sowie sammlungsgeschichtliche Fragestellungen verfolgt und u. a. die Legende widerlegt, dass Mona Lisa einst das Schlafzimmer Napoleons geziert habe.³⁷ Damit wäre immerhin einer der am häufigsten zitierten Irrtümer zu dem Gemälde erledigt.

FRANK ZÖLLNER
Universität Leipzig

³³ MASTERS 1999 (wie Anm. 30), S. 111, 118, 130–132, 286 und passim.

³⁴ EUGENIO CASALINI: Una icona di famiglia. Nuovi contributi di storia e d'arte sulla SS. Annunziata di Firenze; Florenz 1998.

³⁵ ZÖLLNER 2007, Nr. XXa–XXb.

³⁶ SASSOON 2001 (wie Anm. 8). Diese Publikation, die den Kenntnisstand zum Thema umfassend resümiert, ist nicht zu verwechseln mit DONALD SASSOON: Leonardo and the Mona Lisa Story. The History of a Painting Told in Pictures; New York 2006, bei dem es sich nur um ein kommentiertes Bilderbuch handelt.

³⁷ SCAILLIÉREZ 2003 (wie Anm. 8), S. 11.