

Wunschbilder und Augenschein.

Zur Funktion innerer und äußerer Bilder bei

Pietro Bembo, in Castigliones »Hofmann« sowie

in der lyrischen Malerei der Frühen Neuzeit

KIA VAHLAND

»Son questi quei begli occhi, in cui mirando senza difesa far perdei me stesso?« (Bembo/Dionisotti 1966: 522) – »Sind dies die schönen Augen, in die schutzlos schauend ich mich selbst verlöre?«, fragt Pietro Bembo (1470 bis 1547) beim Anblick eines nicht überlieferten Frauenbildnisses von Giovanni Bellini. Der Dichter stellt diese und andere Fragen in Sonett 20 seiner »Rime« nicht dem Maler, nicht dem Leser und auch nicht Maria Savorgnan, die für das Bildnis Modell gesessen hatte. Stattdessen fragt er die Frau im Bild – und die antwortet nicht. Mit ihrem Schweigen bestätigt sie in Bembos Sicht den Vorwurf gegen die Malerei, der seit Petrarcas ikonischen Sonetten auf Simone Martinis nicht erhaltenes Laurabildnis im Raum steht.¹ Ein Bildnis einer schönen Frau ist demnach ein Versprechen, das nie eingelöst wird. Es verführt den Betrachter zur Liebe, verheißt ihm Seelenfrieden – und lässt ihn dann allein, nämlich ohne Antworten. Indem die gemalte Figur das Spiel der Täuschung perfekt beherrscht, enttäuscht sie den dichtenden Betrachter.

So sieht schon Petrarca im 14. Jahrhundert das schöne, gemalte Gesicht der Laura und erwartet nun von ihm in Sonett 78 des »Canzoniere« auch »voce ed intellecto«, Stimme und Intellekt. Doch sein Ruf »se risponder sapesse a'detti miei« (Petrarca/Förster, Grote 2002: 142) – »könnte sie mir nur antworten« – wird nicht erhört. Petrarca betont

1. Für eine sprachgeschichtlich motivierte Analyse der petrarkistischen Metaphern zu Frauenbildnissen vgl. Pozzi: 1981. Für eine kunsthistorische Interpretation vgl. Rogers: 1986. Zu Petrarcas Verständnis von Lebensnähe in Bildnissen vgl. Mann 1998: 15-21.

dabei ausdrücklich seinen Wunsch nach einem geistigen Gespräch: Nicht nur sprechen will er mit dem Bild, sondern auch »ragionar«, diskutieren. Dafür jedoch fehlen der Malerei im Urteil des Schriftstellers die Verstandestugenden (vgl. Baader 1999: 178ff.). Es fragt sich, wie die Künstler des Cinquecento den Vorwurf der mangelnden Dialogfähigkeit ihrer Frauenbildnisse kontern und wie sich ihre fassbaren Werke zu den Vorstellungsbildern der Betrachter und Dichter verhalten. Es geht im Folgenden also um den Dreiklang von imaginärem, lyrischem und gemaltem Bild, der Künstler wie Leonardo da Vinci, Giorgione und Sebastiano del Piombo beschäftigte. Diskutiert wird, welche Bedeutung die petrarkistische Luraliebe für ihre Arbeit nicht nur als Motiv, sondern auch als Kunst- und Kommunikationsform hatte.

Bekanntlich war Petrarca auf Italienisch verfasster »Canzoniere« in der Renaissance für ganze Generationen der Gebildeten das Schlüsselwerk, dem sie ihre intellektuelle, sprachliche und affektive Selbstverortung zu verdanken meinten. In großer Auflage verbreitet wurde der Sonettband durch Pietro Bembo 1501 in Venedig herausgegebene Standardausgabe, die »Aldina« (vgl. König 1993: 130). Bis Mitte des Jahrhunderts sind die Sonette daraufhin immer wieder nachgedichtet und bei Hoffesten vorgetragen worden, von professionellen Schriftstellern wie Francesco Maria Molza oder Bembo selbst, aber auch von adligen Dilettanten wie Ippolito de' Medici (vgl. Amante 1896: 80ff.). Zu den Regeln des petrarkistischen Gesellschaftsspiels gehörte es, sich mit den eigenen Gedichten an eine bestimmte Frau zu wenden, die verehrt, aber nicht verführt werden sollte (vgl. z.B. Hempfer 1987: 253-277). Die Praxis mag eine andere gewesen sein; die Rhetorik jedoch verlangte die Unerfüllbarkeit der Liebe, die paradoxerweise gleichzeitig als große Hoffnung wirkte.

Dieses Konstrukt eröffnet eine gedankliche und emotionale Verbindung zwischen wirklicher und utopischer Welt: So real das weibliche Gegenüber ist, so unreal bleibt eine gemeinsame Gegenwart. Eben jenes Spannungsverhältnis wird erst im geschützten Raum der Literatur fruchtbar. Hier muss sich nicht das Leben selbst an der Glückserwartung messen lassen, hier darf sich echter Schmerz wie echte Freude mit reiner Erfindung verbünden. Erlaubt ist sogar die wortreich vorgetragene Offenbarung von Ohnmachtsempfindungen – die ja doch handhabbar bleiben, weil es das schreibende Subjekt ist, das sich seinem eigenen Geschöpf ausliefert und somit letztendlich die Kontrolle über seinen Kontrollverlust behält.

Die petrarkistische Literatur des Cinquecento ist hoch standardisiert und mehr noch dem Prinzip der *imitatio* als dem der *aemulatio* verpflichtet. In moderner Sicht mag es widersprüchlich erscheinen, wie ein Verfasser einerseits gerade nach dem Ausdruck höchstpersönlicher Empfindungen strebt, sich andererseits aber dem Diktat einer so konventionalisierten Formensprache unterwirft. Aus Sicht der Zeitgenos-

sen jedoch lag in dieser Situation die Chance auf eine Korrespondenz von Außen- und Innenleben: Wer seine Selbstwahrnehmung mit Hilfe der strengen Vorgaben in Versmaß und Wortwahl zu artikulieren vermochte, konnte sich zugleich als Teil einer Bewegung wie auch als Autor seines eigenen Lebens verstehen.

Die Sprengkraft von Letzterem ist im frühen Cinquecento nicht zu unterschätzen. In der vortridentinischen Zeit ist die Liebesheirat kein gesellschaftlich akzeptiertes Modell; Ehen wurden nach ökonomischen und familiären Interessen arrangiert.² Gleichzeitig florierte besonders in Venedig und Rom die Prostitution, wobei die erfolgreichsten Kurtisanen diejenigen waren, die den petrarkistischen Diskurs beherrschten und sich als innig Geliebte, bisweilen auch Dichterinnen, zu inszenieren wussten (vgl. z.B. Junkermann 1988: 314).

Doch nichts konnte darüber hinwegtäuschen, wie sehr die Lebenswirklichkeit von Zweckehen und käuflicher Sexualität mit den Wünschen und Sehnsüchten kontrastierte, die derweil nicht im Privaten, sondern in den Künsten ihren einzig legitimen Platz fanden (vgl. Bohde 2002: 132ff.). So war der Liebesdiskurs von vornherein ein öffentlicher; in den Dutzenden Streitgesprächen und *trattati d'amore* wurden immer auch Weltbilder verhandelt. Dabei sind die ideengeschichtlichen Einflüsse so vielschichtig, dass sie jede Trennschärfe verlieren: Argumentiert wird sowohl mit Platon als auch mit Aristoteles, die Bibel dient genauso als Stichwortgeberin wie die antike Mythologie, hier wird Salomo bemüht, dort Vergil oder Ovid (vgl. z.B. Flemming 1996: 90ff.). Der besondere Reiz der offenen Debatte lag für alle Beteiligten gerade in dem Spiel von Rede und Gegenrede und in der Fülle intertextueller Bezüge. Deswegen hat sich die neuere Forschung mehrheitlich von den prominenten Versuchen der Vergangenheit verabschiedet, im frühneuzeitlichen Reden über die Liebe eine einzige Lehre auszumachen, sei es den Neuplatonismus, den Epikureismus, die Floraverehrung oder andere Strömungen. Stattdessen richtet sich nun das Augenmerk auf die kommunikativen Aspekte der Debatte, also auf den Dialog als spezifisches Ausdrucksmittel.³

Wie eingangs am Beispiel Petrarcas ausgeführt, behaupteten die Schriftsteller gerne ein Monopol ihrer Texte auf Dialogfähigkeit. Mit Ausnahme Leonardos beziehen die meisten norditalienischen Maler nicht verbal, sondern ausschließlich visuell Gegenposition, indem sie also ihre Figuren in Kontakt mit der Außenwelt vor dem Rahmen brin-

2. »per necessità si marita [...] e per diletto s'ama« – »aus Notwendigkeit heiratet man [...] zum Vergnügen liebt man«, heißt es beispielsweise in Bartolomeo Gottifredis *Specchio d'amore* von 1547 (Gottifredi/Zonta 1912: 291).

3. In der Literaturwissenschaft hat Hempfer (1988) den Begriff von der Pluralisierung des Liebesdiskurses geprägt.

gen. Dem zufolge muss eine lediglich bild- und kunstimmanente Interpretation der Liebesbildnisse, wie sie vom 19. bis ins späte 20. Jahrhundert üblich war, unvollständig bleiben. Die Kommunikationsstruktur und der mentale Gehalt dieser Werke erschließen sich nur, wenn die Betrachter in ihrer Ideen- und Affektwelt ernst genommen werden. Dies scheitert normalerweise am Mangel von Quellen, die Auskunft geben könnten über die Beziehungen privater Besteller zu ihren Bildern. Die von Leonardo da Vincis Gemälde der *Ginevra de'Benci* initiierte Gattung der weiblichen Liebesbildnisse jedoch ist ein glücklicher Sonderfall. Hier nämlich sind seit Petrarca Dichter die idealtypischen und sehr häufig auch die realen Betrachter und Besitzer der Gemälde, so dass etliche Bildgedichte und bildtheoretische Überlegungen aus Rezipientensicht erhalten sind.⁴

Mit ihrer völlig neuartigen Betrachterbeziehung hat das Gemälde der *Ginevra* schon in den 1470er Jahren einen Paradigmenwechsel in der Geschichte der Frauenbildnisse eingeleitet (vgl. Fletcher 1989: 815-821). Es bricht mit der Bildkonvention des Quattrocento, in der das weibliche Einzelbildnis Teil eines repräsentativen Diptychons ist, also neben dem Porträt des Ehemanns hängt. Leonardos Figur dagegen wendet sich nicht in Profilsicht einem anderen Bild, sondern frontal dem Betrachter selbst zu. Bildbesteller war vermutlich Pietro Bembo's Vater Bernardo, der die junge Lyrikerin *Ginevra de'Benci* wie Petrarca seine *Laura* in unerfüllter Liebe verehrte (vgl. ebd.: 811-816).

Leonardo pflegte derweil ein eher kritisches Verhältnis zur Dichtung im Allgemeinen und zu Petrarca im Besonderen. Überliefert ist sein Spruch: »Wenn Petrarca vom Lorbeer geschwärmt hat, dann deswegen, weil er gut zu Würstchen und gebratenen Drosseln schmeckt: Ich kann an diesem Geschwätz nichts finden.«⁵ So setzt er die *Ginevra* nicht vor einen Lorbeerstrauch, sondern vor einen Wacholderbusch. Jenseits des antipetrarkistischen Spotts kann man das Gemälde als malerische Gegenposition zur Dichtung begreifen. Im Sinn von Leonardos Paragone-Schriften zeigt sich die Überlegenheit der Malerei über die Dichtung gerade im Bildnis einer begehrenswerten Frau, das in seiner Lebensnähe, Dauerhaftigkeit und Idealschönheit die Natur besser nachahmt und überbietet, als die Literatur dies könnte (vgl. Da Vinci/Milanesi 1989: 19 u.a.).

Bei aller Abgrenzung zu Petrarca nutzt Leonardo als erster Maler bewusst die petrarkistische Konstruktion, um eine bestimmte Affektbeziehung zwischen Figur und Rezipienten herzustellen: Die Figur scheint nahe und ist unerreichbar, ihr Blick ist auf gänzlich neuartige

4. Vgl. Anm. 1.

5. »Se l'Petrarca amò sì forte il lauro, fu perch'egli è buon fralla salsiccia e tor(do); io no posso di lor ciancie far tesauo.« (Da Vinci/Richter 1970 II: 312, 1332)

Abbildung 1: Leonardo da Vinci: *Ginevra de'Benci*



38,8 x 36,7 cm; National Gallery of Art Washington

Weise aus dem Bild gerichtet und lässt sich dann vom Betrachter doch nicht einfangen. Es ist solch eine Intimität bei gleichzeitiger Distanznahme, die den gesamten Bildtypus fortan ausmachen wird.

In ihrer starken Ausrichtung auf den Betrachter und in ihren Verlebendigungsstrategien sind Leonardos Frauenbildnisse und die seiner Nachfolger wesentlich dialogfähiger als das Bildnis Martinis, das Petrarca vor Augen gehabt haben wird. Dieser Wandel spiegelt sich auch in Pietro Bembos Sonetten auf sein Frauengemälde, die sich stark an Petrarcas ikonischen Sonetten orientieren. Im Gegensatz zu Petrarca ist Bembo im Blickkontakt mit der gemalten Frau, was, wie er bemerkt, für ihn gerade die Gefahr ausmacht, sich in dieser Beziehung selbst zu verlieren. Zudem spricht er die Figur direkt an und duzt sie sogar. All das entlastet sie jedoch noch nicht von dem eingangs erwähnten Hauptvorwurf, den Bembo wiederholt: »Se mercé ten prego, non ris-

pondi« (Bembo/Dionisotti 1996: 521f.) – »wenn ich Dich um Gnade bitte, antwortest Du nicht.«

Auch Bembo vergleicht das Verhalten der gemalten Figur mit dem einer petrarkistisch verehrten Frau, die den Mann anzieht, aber nicht erhört. Zur Rhetorik der Zeit gehört neben dem Frauenlob auch die Klage über die Seelenqualen, in welche Laura den Dichter stürzt. Schon bei Petrarca löst nicht nur die Verehrte, sondern ebenfalls ihr Bild durch seine Unerreichbarkeit diese Schmerzensliebe aus. Aby Warburg hat sein Verhältnis zu Bildern einmal mit den Worten beschrieben: »Du lebst und thust mir nichts« (nach Bredekamp 1991: 1). Die Kunstauffassung der petrarkistischen Dichter geht im Gegenteil davon aus, dass die Malerei dem Menschen etwas antut, weil sie allem Anschein zum Trotz letztendlich doch nicht lebt. Bembo erkennt dabei aber auch einen entscheidenden Vorteil der gemalten vor der lebendigen Geliebten: »almen, quand'io ti cerco, non t'ascondi« (Bembo/Dionisotti 1966: 521f.) – »wenigstens versteckst Du Dich nicht, wenn ich Dich suche.«

Der Aspekt der angeblichen Verfügbarkeit ist zentral, weil er in Bambos platonisch geprägter Weltanschauung das gemalte Bild mit dem imaginären Bild vergleichbar macht (vgl. auch Shearman 1986: 182f.; Cropper 1986: 182f.). So schreibt er ebenfalls in Sonett 19 über Bellinis »himmlisches und reines Bild«⁶, es ähnele demjenigen, das er von seiner Geliebten im Herzen gemeißelt habe. Auch in Castigliones 1528 erschienenem »Hofmann« parallelisiert die Figur des Bembo die Entstehung und die Eigenschaften von Kunstwerk und Gedankenbild. Der Dichter eignet sich hier seine lediglich seelisch und geistig Geliebte an, indem er sie »in der Einbildung alles Irdischen entkleidet« (Castiglione/Beyer 1996: 129f.)⁷, sich also ein inneres, immaterielles Bild von ihr macht (vgl. auch Belting 2001), vergleichbar laut Bembo mit eben dem künstlerischen Prozess, in dem ein Maler oder Bildhauer ein äußeres Bild schafft: »So macht er sie seiner Seele lieb und wert, genießt sie in ihr und hat sie Tag und Nacht, immer und überall bei sich, ohne je einen Verlust fürchten zu müssen.« (Castiglione/Beyer 1996: 130)⁸

Hier wird also die starke Affinität zwischen der *idea* einer Geliebten und ihrem gemalten Bildnis benannt.⁹ Beide sind im Gegenteil zur le-

6. »imagine mia celeste e pura« (Bembo/Dionisotti 1966: 521f.).

7. »dentro nella imaginazione la formi astratta da ogni materia« (Castiglione/Barberis 1998: 432f.).

8. »e così la faccia amica e cara all'anima sua, ed ivi la goda e seco l'abbia giorno e notte, in ogni tempo e loco, senza dubbio di perderla mai« (Castiglione/Barberis 1998: 433).

9. Im »Hofmann« heißt es dazu, ein Gemälde steigere den Genuss realer weibli-

bendigen Frau immer da – sie können Wünsche erfüllen. Castigliones Bembo verherrlicht die Vorteile der nur geistigen Liebe mit dem Argument, der Verliebte

»wird weder den Schmerz des Abschieds, noch den der Trennung erdulden müssen, weil er seinen kostbaren Schatz stets im Herz eingeschlossen bei sich trägt, und weil sich seine Einbildungskraft im Geist ein viel schöneres Bild dieser Schönheit entwerfen wird, als sie in Wahrheit ist.« (Castiglione/Beyer 1996: 130)¹⁰

Die Überlegenheit des imaginären Bildes über den Augenschein liegt in seiner Fähigkeit zur Allgemeingültigkeit, zeigt es doch statt des einen unverwechselbaren Menschen die erdachte ideale Summe vieler Schönheiten. Es ist dieser in einem einzigen Vorstellungsbild verborgene Plural, der den Liebhaber von der einzelnen Frau und damit von der äußeren, natürlichen Welt unabhängig macht. Das Gedankenbild kann in der Theorie von Castigliones Bembo also das Subjekt gegen genau jene fesselnden Liebesnöte immunisieren, denen sich die Laura-Liebe und auch der junge Bembo früher einmal verschrieben hatten:

»wenn er [der Liebende, Anm. der Verf.] sich der Erwägung hingibt, eine wie harte Fessel es sei, auf die Betrachtung der Schönheit eines einzelnen Körpers beschränkt zu bleiben. Um sich daher aus dieser Enge zu befreien, wird er dieser Schönheit in seinen Gedanken nach und nach so viele Zier beilegen, dass er durch Aufeinanderhäufung aller Schönheiten eine einzige alles zusammenfassende Vorstellung gestaltet [...] und so wird er nicht mehr die einzelne Schönheit einer einzelnen Frau, sondern die allgemeine, die jeden Körper schmückt, betrachten und, von diesem hellen Licht geblendet, gegen das mindere gleichgültig werden und, weil er in einer erhabeneren Flamme erglüht, alles mißachten, was er früher so hoch geschätzt hat.« (Castiglione/Beyer 1996: 130)¹¹

cher Schönheit, weil der Betrachter diese durch das Kunstwerk geistig – also im inneren Bild – besser verstehen könne (vgl. Castiglione/Beyer 1996: 56; Castiglione/Barberis 1998: 109f.).

10. »[...] ché chiuso nel core si porterà sempre seco il suo prezioso tesoro ed ancora per virtù della imaginazione si formerà dentro in se stesso quella bellezza molto più bella che in effetto non sarà« (Castiglione/Barberis 1998: 433).

11. »il che gli succederà, se tra sé anderà considerando come stretto legame sia il star sempre impedito nel contemplar la bellezza d'un corpo solo; e però, per uscire di questo così angusto termine, aggiungerà nel pensier suo a poco a poco tanti ornamenti, che cumulando insieme tutte le bellezze farà un concetto universale e ridurrà la moltitudine d'esse alla unità [...] così non più la bellezza particular d'una donna, ma quella universale, che tutti i corpi adorna, contemplarà: onde offuscato da questo maggior lume, non curerà il minore, ed ardendo in più eccellente fiamma, poco estimerà quello che prima avea tanto apprezzato« (Castiglione/Barberis 1998: 433f.).

Hier trifft sich, freilich ohne das Versprechen der Schmerzlinderung, die Konstruktion des imaginären mit der des künstlerischen Bildes, das dem antiken Topos zufolge ebenfalls Naturüberbietung durch die Summierung vieler realer Schönheiten anstrebt und so mit den *belle donne* um Zuwendung konkurriert.¹²

Solch übermenschlicher Anspruch auf Vollkommenheit erklärt die durchgängige Idealisierung der Frauenfiguren in den Liebesbildnissen im Cinquecento. Schon Jacob Burckhardt bemerkte, in der Nachfolge Giorgiones

»erhob sich glänzend die venezianische Bella, die Darstellung einer ungenannt gebliebenen oder später willkürlich benannten Schönheit in reicher Modetracht oder Phantasietracht. Die Frage: wieweit Porträt? wieweit Ideal? gehört zu den anmutigsten Geheimnissen der italienischen Kunstgeschichte.« (Burckhardt 1919: 220)

Diese Ambivalenz ist konstitutiv: Die Werke meinen zwar in der Regel eine bestimmte Frau, haben jedoch im Gegensatz zu Männerporträts der Zeit keinen mimetischen Charakter. Der völlige Verzicht auf das Postulat äußerer Ähnlichkeit führte beispielsweise dazu, dass sich selbst Isabella d'Este 1534 auf einem Tiziangemälde von einem um Jahrzehnte jüngeren Straßenmädchen vertreten ließ (vgl. Cropper 1986: 176ff.).

Das weibliche Idealbildnis der Renaissance soll nicht eine bestimmte Frau abbilden, sondern den Betrachter gewinnen, indem es der idealen Geliebten in seinem Kopf Gestalt verleiht. Das ist ein wechselseitiger Prozess, überlagern schließlich die gemalten Bilder, ähnlich wie heute der Film zum Buch, wiederum die literarischen und imaginären Bilder. Auf diese Form gebende Kraft der visuellen Kunst vertrauen die Maler, ist doch auf ihrer Seite der Vorteil der größeren Einheit: Würden Petrarcas Leser seine Laura malen, gäbe es viele sehr verschiedene Bilder, unterhielten sich jedoch mehrere Betrachter über dasselbe allen bekannte Frauengemälde, so könnten sie sich schneller verständigen.

Zwischen den gedanklichen und gemalten Wunschbildern besteht – Bembo zum Trotz – ein entscheidender Unterschied, den die Künstler und ihre Theoretiker immer wieder betonen: Die Gemälde sind physisch anwesend, man kann sie anfassen, mit auf Reisen nehmen, oder, wie Leonardo berichtet, sogar küssen (Da Vinci/Milanesi 1989: 16). Sie

12. Bereits Sokrates nannte es als Aufgabe der Kunst, die Schönheit vieler Personen zu einer Figur zu verschmelzen. Zeuxis, Ahnvater der Malerei, gebrauchte mehrere reale Körper für den einen idealen. In der Renaissance weit verbreitet war die Legende, wie er fünf Jungfrauen als Modelle bestellte, um für sein Bild der Helena von jeder nur den schönsten Körperteil zu malen (vgl. z.B. Kris/Kurz 1980: 69f.).

sind Sehnsuchtsbilder, und doch von dieser Welt. So nimmt ein Liebesbildnis eine prekäre Stellung zwischen innerem und äußerem Erfahrungsraum ein: Es soll besser, schöner, verfügbarer sein als eine real existierende Geliebte und zugleich greifbarer und dauerhafter als das flüchtige Bild der Fantasie.

Abb. 2: Giorgione: Laura



Abb. 3: Sebastiano del Piombo: Frauenbildnis



41 x 33,6 cm; Kunsthist. Museum Wien 76 x 60 cm; Gemäldegalerie Berlin

Betrachtet man die Malweise, so fällt auf, wie sehr die Maler darauf abzielen, dass ihre Figuren als vollwertiges Gegenüber wahrgenommen werden, dass sie also quasi »lebendig vor Augen stehen«. Dies zeigen zwei Bildnisse in direkter Nachfolge der Ginevra, nämlich Giorgiones Laura und Sebastiano del Piombos daraus abgeleitetes Mädchenbild.¹³ Motivisch wird auch hier die Lauraliebe behandelt: Giorgiones Figur sitzt vor einem Lorbeerstrauch, Sebastianos Frau hatte in erster Fassung Lorbeer hinter ihrem Kopf.

Doch sind es keine Gedankenbilder, keine irrealen Erscheinungen, die zu sehen sind. Im Gegenteil strahlen beide Frauen eine massive körperliche Präsenz aus. Zu diesem Zweck der Verlebendigung und Vergegenwärtigung betonen beide Künstler durch gezielten Einsatz der Ölfarbe die Stofflichkeit der dargestellten Materialien. Quasi greifbar

13. Zu Giorgiones »Laura« (datiert 1506) im Wiener Kunsthistorischen Museum zuletzt Kat. Giorgione 2004: 197f. Zu Sebastiano del Piombos um 1511/1512 entstandenem Mädchenbildnis in der Berliner Gemäldegalerie vgl. Vahland 1999.

werden der schwere rote Samt, der leichte transparente Schal, das dünne Unterhemd, die Pelze, die mit feinen Pinselstrichen Haar für Haar wieder gegeben sind. Die Berührung von Pelz und Haut, großflächig bei Giorgione, dezent, aber an zentraler Stelle bei Sebastiano, appelliert über das Auge an den Tastsinn des Betrachters. Die gemalten *belle donne* suggerieren ihm Leibhaftigkeit und die Möglichkeit, auf Tuchfühlung zu gehen. Diese Art des indirekten Körperkontaktes macht die Bilder auf wortlose Art dialogfähig. Hinzu kommt, dass die im Simonidischen Sinn stummen Poesien keineswegs taub sind: Die Figuren haben ein offenes, unverdecktes Ohr für den Betrachter und Sprecher, der vor ihnen steht.

Da diese norditalienischen Maler den Petrarkismus außer als Motiv auch als Kunst- und Kommunikationsform nutzen, bleiben die Frauenfiguren zweideutig wie Petrarcas Laura – auf jede Annäherung an den Mann vor dem Bild folgt eine Abweisung. Bevor Sebastianos Mädchen der Mantel ganz von den Schultern rutscht, fängt sie ihn noch schnell vor der Brust auf. Mit der Rechten weist sie auf ihr Herz, ein Zeichen ihrer Zuneigung, während ihr linker Arm wie eine Schranke die Unüberwindbarkeit des Bildrandes verstärkt. Giorgiones Frau präsentiert zwar eine Brust, schaut aber nicht uns an, sondern jemanden links vom Rahmen. Ob sie den Mantel an- oder doch auszieht, bleibt offen. Sie ist fähig zur Bewegung, Leonardo zufolge ein Merkmal sowohl von Lebendigkeit als auch ein Zeichen von Autonomie der Malerei (Da Vinci/Milanesi 1989: 124ff.). Was die Figur tut und lässt, ist vom Betrachter nicht steuerbar. Die Bildnisse sind also aus Sicht der Künstler längst nicht so verfügbar wie die imaginären Bilder, von denen Bembo spricht.

Das Spiel der Verlebendigung durch Bewegungsabläufe, durch haptische Reize und durch scheinbares Gehör lässt sich auf ein gesichertes Geliebtenbildnis zurückführen, Leonardos um 1490 entstandenes Bildnis der Cecilia Gallerani und ihres Hermelins (vgl. z.B. Garrard 1992: 59-85). Die beiden Figuren agieren als Einheit. Ihre geballte Aufmerksamkeit gilt einem Gegenüber jenseits des rechten Bildrandes, der vermutlich als der Besteller Lodovico zu denken ist. Ihm hält das Tier in Verlängerung des rechten Zeigefingers der Frau seine Tatze wie zum Handkuss hin. Die gemeinsame Geste drückt dabei ein Maximum an Lebendigkeit aus: Die Frau muss den Pulsschlag des Hermelins spüren, das Hermelin den Herzschlag der Frau. Tastsinn und Sehsinn ergänzen und verstärken einander; die Vertikale verbindet das Schauen mit dem Berühren. Den Betrachter vor dem Bild scheint die Frau zu ignorieren. Doch diese Zurückweisung hebt das Tier auf, das an ihrer Stelle den Kontakt aufnimmt. Ihm gelingt es, jeweils ein Auge und ein Ohr dem Mann neben dem Bild zu widmen und eines dem Betrachter vor dem Rahmen.

Abbildung 4: Leonardo da Vinci: *Cecilia Gallerani*



54,8 x 40,3 cm; Czartoryski Museum Krakau

Zum eigenen Sprechen jedoch reicht es auch in diesem Kunstwerk wieder nicht. So preist der Dichter Bernardo Bellincioni das Bildnis zwar in höchsten Tönen für seine Naturüberbietung. Aber dann macht er Leonardo den alten Vorwurf: »con sua pittura / La fa che par che ascolti, e non favella« (Bellincioni/Shell/Sironi 1992: 49f.) – »seine Malerei macht den Eindruck, dass sie zuhört und nicht spricht.« Solange

man sich ganz im Kontext der petrarkistischen Liebesbildnisse bewegt, ist die alte Klage der Dichter nicht aus der Welt zu schaffen. Die gemalte Frau ist immer so vielversprechend und so unnahbar, so zuhörend und so stumm wie es Petrarca's Laura war, die ja durch ihre Schweigsamkeit den Mann erst zum wortgewaltigen, sich selbst findenden und erfindenden Dichter machte. Und solange die Maler ihre Kunst bereitwillig mit weiblicher Verführungskraft analogisieren, stehen sie unter Täuschungsverdacht und müssen sich Sprachlosigkeit als intellektuellen Mangel nachsagen lassen (vgl. auch Cropper 1986: 176). So korrigiert noch Ludovico Dolce's Figur des Aretino seinen Dialogpartner Fabio, wenn der von der Ausdrucks- und Affektfähigkeit gemalter Figuren spricht: »Sembra bene; ma però non favallano né fanno quegli altri effetti.« (Dolce/Barocchi 1960: 153) – »Das scheint nur so, aber sie sprechen nicht und haben auch nicht die anderen Affekte.«

Den Vorwurf der Sprachlosigkeit entkräfteten die Maler schöner Frauen erst, als sich in den religiösen Wirren nach dem *sacco di Roma* das Sujet der petrarkistischen Bildnisse verändert. Vor allem Sebastiano del Piombo malt nun keine stummen Mädchenbildnisse mehr, sondern porträtiert – ohne das Format zu ändern – die Protagonistinnen der spiritualistischen Reformbewegung aus dem Umkreis von Juan de Valdès. In der Öffentlichkeit verkörperten adlige Autorinnen wie Giulia Gonzaga und Vittoria Colonna diese heterodoxe Strömung, die ein asketisches Reinheitsideal und eine verinnerlichte Frömmigkeit predigte (vgl. Firpo 1993). Es sind also hoch gebildete Frauen, die nun in die Verehrungsbilder einziehen – und den Betrachter zur allein selig machenden Christusliebe verführen wollen.

In diesem Zusammenhang gewinnt die alte Rede vom himmlischen Frauengemälde einen ganz neuen Zug (vgl. auch Krüger 2001: 220ff.). Immer noch ist eine weltliche Frau Trägerin dieser Ideen, doch dienen sie nun einem bestimmten spirituellen Zweck, der Liebe zum Göttlichen. Bedenkt man, dass auch der »Canzoniere« Petrarca's sich zu einem guten Teil *in morte* abspielt, so ist diese Entwicklungsmöglichkeit der Lauraliebe schon immanent. Sebastianos Idolschöpfung der schönen Frau als Vorbild der innerkatholischen Reform entspricht dem Bedürfnis der Zeit nach religiöser Reinigung. Die Bücher lesende und publizierende Idealfrau verheißt dem Betrachter genau das, was Petrarca von seinem Laurabildnis nicht bekam: »voce ed intellecto«, geistigen Austausch und Bereitschaft zum »ragionar«. Es ist diese intellektuell erweiterte Dialogfähigkeit der Malerei, die das außergewöhnliche Sujet der lesenden, schreibenden und verstehenden Frau aus künstlerischer Perspektive im alten Streit mit der Dichtung so attraktiv macht: Solch ein Motiv kann die Malerei zum Sprechen bringen.

Nicht zufällig entzündet sich die kunsttheoretische Diskussion zum Paragone Mitte des Jahrhunderts ausgerechnet an den *donne di lettere*. In seiner Verknüpfung der beiden für das künstlerische Selbstbewusst-

sein so wichtigen Topoi Schönheit und Gelehrsamkeit schien dieses Thema geeignet, den Charakter und die Funktionen der Malerei grundsätzlich zu verhandeln. So stellt Benedetto Varchi seinen »Due lezzioni« ein programmatisches Gedicht Michelangelos an Vittoria Colonna voran (vgl. Varchi/Mendelsohn 1982: 96ff.). Ferner diskutiert er den Paragone von Bildhauerei und Malerei ausgerechnet an Sebastianos Giuliabildnis, das in einer Version auf Stein gemalt ist (vgl. ebd.: 129f.)¹⁴. Hier wird der Dichtung nach wie vor die Rolle des Leitmediums im Kunsturteil zugewiesen, denn Varchi beruft sich dabei auf ein anerkennendes Bildgedicht von Francesco Maria Molza. Sebastiano wird also von den Männern des Wortes dafür gelobt, die Künste miteinander versöhnt zu haben. Das erreicht er mit einem Bildnis der angeblich schönsten Frau der Welt – dem »göttlichen Gemälde« (Vasari)¹⁵ der gebildeten Kirchenreformerin Giulia Gonzaga, die wie keine andere die Vereinbarkeit von Theorie und Erscheinung, spiritueller Idealität und politischer Praxis, Ewigkeitserwartung und irdischem Leben, Tugend und Leidenschaft verkörpert. Ein geeigneteres Sujet, um dies alles auch für die Malerei zu beanspruchen, lässt sich kaum finden.

Es gilt also weiter die alte diskursive Verbindung von Liebe und Malerei, schöner Kunst und schöner Frau. Auf der Suche nach einem zeitgemäßen Kunstideal, das auf den religiösen Umbruch reagieren kann, ist die noch junge Gattung des anbetungswürdigen femininen Einzelbildnisses Mitte des Cinquecento von besonderem Interesse, da sie zwischen Realem und Utopischem vermitteln kann und die Weltlichkeit der Figur mit einem subtil sakralen Anspruch verknüpft.

Doch wird die intime Zweisamkeit von *bella figura* und Betrachter gestört, wenn mit der Heilandverehrung ein transzendentes Drittes hinzukommt, auf das sich nun das Begehren richten soll. So zerbricht die Illusion der Leibhaftigkeit und der Gegenliebe der Bilder, obwohl ihre Sprachfähigkeit immer raffinierter konstruiert wird. Für einen

14. In Sebastianos Werk ist die Auseinandersetzung mit der Skulptur von zentraler Bedeutung. Leider können an dieser Stelle die komplexen kunsttheoretischen Implikationen des Paragone von Bildhauerei und Malerei im Zusammenhang mit Frauenbildern nicht ausgeführt werden. Hingewiesen sei nur auf Petrarcas Anspielung auf Pygmalion in Sonett 78 zu Martinis Laura-Gemälde (Petrarca/Förster 2002: 142). Das Giulia-Bildnis von del Piombo ist mehrfach kopiert worden, auch von Sebastiano selbst. Das Original von 1532 ist vermutlich nicht erhalten. Für einen Überblick über die verschiedenen Fassungen vgl. Roggeri 1990: 60ff.

15. »Sebastiano schuf jenes Bildnis im Verlauf eines Monats, und dank der himmlischen Schönheit jener Frau und einer dermaßen geschulten Hand wurde es ein göttliches Gemälde.« (Vasari/Irlenbusch 2004: 26f.) – »egli in termine d'un mese fece quel ritratto, il quale, venendo dalle celesti bellezze di quella signora e da così dotta mano, riuscì una pittura divina« (Vasari/Barocchi 1965: 97).

kurzen historischen Moment mag es scheinen, als könne der Petrarkismus aufgehen im Spiritualismus, der in der Christusliebe ebenfalls ein verinnerlichtes Liebesideal pflegt. Aber die informelle Reformbewegung scheitert, und das Regelwerk des Konzils von Trient lässt keinen Raum für eine halb sakrale, halb private Bilderverehrung.

Für die affektive wie intellektuelle Selbstfindung des Subjekts um 1500 war in Anlehnung an Petrarca das Wechselspiel von imaginärem, lyrischem und gemaltem Frauenbild noch konstitutiv. Die Malerei nimmt diesen Dreierbund zur Steigerung ihrer Wirkungsmacht in sich auf, kann sie doch so den Rezipienten mit dem einen zugleich ideal-schönen wie besonderen Bild konfrontieren. Im Institutionalisierungsprozess Ende des Jahrhunderts dann ist die innerweltlich orientierte Form des poetischen Bildnisses nicht mehr gefragt.

Doch die idealisierte Frauenfigur als verfügbares Wunschbild für den Betrachter, als zugleich materialer Ausdruck und Antrieb innerer Sehnsuchtsbilder, aber auch als Spiegelfläche für Schmerz und Schrecken, lebt nach über die Gestalt der *femme fatale* im ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die Inszenierung der Popdiven unserer Zeit.

Literatur

- Amante, Bruto (1896): *Giulia Gonzaga, Contessa di Fondi*, Bologna: Zanichelli.
- Baader, Hannah/Preimesberger, Rudolf/Suthor, Nicola (Hg.) (1999): *Porträt*, Berlin: Reimer.
- Barberis, Walter (1998): *Castiglione, Baldesar: Il libro del Cortegiano*, Turin: Einaudi.
- Barocchi, Paola (1960): »Lodovico Dolce: Dialogo della pittura intitolato l'Aretino (1557)«. In: Dies. (Hg.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Vol. I, Bari: Laterza.
- Barocchi, Paola (Hg.) (1965): *Giorgio Vasari. Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori. Nelle redazioni del 1550 e 1568*, Florenz: Sansoni.
- Bellincioni, Bernardo siehe Shell, Janice/Sironi, Grazioso
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie*, München: Fink.
- Bembo, Pietro siehe Dionisotti, Carlo.
- Beyer, Andreas (Hg.) (1996): *Baldassare Castiglione: Der Hofmann*, Berlin: Wagenbach.
- Bohde, Daniela (2002): *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Berlin/Emsdetten: Edition Imorde.
- Bredenkamp, Horst (1991): »Du lebst und thust mir nichts.« Anmerkungen zur Aktualität Aby Warburgs«. In: Ders. u.a. (Hg.), *Aby War-*

- burg. *Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim: VCH, S. 1-7.
- Burckhardt, Jacob (1919): »Die Anfänge der neuern Porträtmalerei«. In: Emil Dürr (Hg.), *Jacob Burckhardt: Vorträge 1844-1887*, Basel: Schwabe, S. 215-227.
- Castiglione, Baldesar siehe Barberis, Walter; Beyer, Andreas.
- Cropper, Elizabeth (1986): »The Beauty of Woman: Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture«. In: Margaret W. Ferguson/Maureen Quilligan/Nancy J. Vickers. (Hg.), *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago: University of Chicago Press, S.175-190.
- Dionisotti, Carlo (Hg.) (1966): *Prose e rime di Pietro Bembo*, Turin: Unione Tip.-Ed. Torinese.
- Dolce, Lodovico siehe Barocchi, Paola.
- Firpo, Massimo (1993): *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Rom/Bari: Laterza.
- Flemming, Victoria von (1996): *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz: von Zabern.
- Fletcher, Jennifer (1989): »Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de' Benci«. In: *Burlington Magazine* 12, S. 811-816.
- Förster, Karl/Grote, Hans (Hg.) (2002): *Francesco Petrarca: Canzoniere. Triumphe. Verstreute Gedichte*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.
- Garrard, Mary D. (1992): »Leonardo da Vinci. Female Portraits, Female Nature«. In: Dies./Norma Broude (Hg.), *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York: Westview Press, S. 59-85.
- Gottifredi, Bartolomeo siehe Zonta, Guiseppe.
- Hempfer, Klaus W. (1987): »Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand«. In: Wolf Dieter Stempel/Karlheinz Stierle (Hg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*, München: Fink, S. 253-277.
- Hempfer, Klaus W. (1988): »Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)«. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 38, Tübingen, S. 251-264.
- Irlenbusch, Christina (2004): *Giorgio Vasari. Das Leben des Sebastiano del Piombo*, Berlin: Wagenbach.
- Junkermann, Anne Christine (1988): *Bellissima donna: An interdisciplinary study of Venetian sensuous half-length images of the early sixteenth-century*, Berkeley: UMI Research Press.
- Katalog *Giorgione* (2004), Kunsthistorisches Museum, Wien: Skira.
- Kidwell, Carol (2004): *Pietro Bembo. Lover, Linguist, Cardinal*, London: McGill-Queen's University Press.

- König, Bernhard (1993): »Die Anordnung der Gedichte des Canzoniere als Problem der Literaturkritik und der Petrarca-Editionen des 15. bis 19. Jahrhunderts«. In: *Romanistisches Jahrbuch* 49, S. 117-138.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto (1980): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Krüger, Klaus (2001): *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren*, München: Fink.
- Lucco, Mauro (1980): *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Mailand: Rizzoli.
- Mann, Nicholas (1998): »Petrarch and Portraits«. In: Ders./Luke Syson (Hg.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, London: British Museum Press, S. 15-21.
- Mendelsohn, Leatrice (1982): *Paragoni. Benedetto Varchi's ›Due lezioni‹ and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor/Michigan: UMI Research Press.
- Milanesi, Gaetano (Hg.) (1989): *Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*, Rom: FME.
- Pedretti, Carlo (1998): *Leonardo. Il ritratto*, Florenz: Giunti.
- Petrarca, Francesco siehe Förster, Karl.
- Pozzi, Giovanni (1981): »Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione«. In: Rodolfo Pallucchini (Hg.), *Giorgione e l'umanesimo veneziano*, Venedig: Olschki, S. 309-341.
- Richter, Jean Paul (Hg.) (1970): *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London: Phaidon.
- Rogers, Mary (1986): »Sonnets on female portraits from Renaissance North Italy«. In: *Word & Image* 4/2, S. 291-305.
- Roggeri, Roggero (1990): »I ritratti di Giulia Gonzaga contessa di Fondi«. In: *Civiltà Mantovana* 28-29, S. 61-84.
- Shearman, John (1986): *Only connect ... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington: Princeton University Press.
- Shell, Janice/Sironi, Grazioso (1992): »Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine«. In: *artibus et historiae*, S. 47-66.
- Vahland, Kia (1999): *Sebastiano del Piombos ›Römerin‹: Frauenbild und Frauenbildnis*, (Magisterarbeit), Hamburg.
- Varchi, Benedetto siehe Mendelsohn, Leatrice.
- Vasari, Giorgio siehe Barocchi, Paola; Irlenbusch, Christina.
- Vinci, Leonardo da siehe Milanesi, Gaetano; Richter, Jean Paul.
- Zonta, Guiseppe (1912): *Trattati d'amore del Cinquecento*, Bari: Laterza.

Aisthesis und Diskurs

