

Porträts schöner Frauen mit spirituellen Ambitionen

Kia Vahland

Lorbeeren für Laura. Sebastiano del Piombos lyrische Bildnisse schöner Frauen

(Schriftenreihe des Deutschen Studienzentrums in Venedig, N. F. Bd. IV). Berlin, Akademie Verlag 2011.

271 S., 28 Farb- und s/w Abb.

ISBN 978-3-05-004937-3. € 79,80

Das Verdikt Vasaris, der „Viniziano“ sei am Ende seines Lebens faul und nachlässig geworden, trug dazu bei, dass die Literatur zu Sebastiano Luciani, später del Piombo genannt (um 1485–1547), wenn auch in den letzten Jahren deutlich angewachsen, dennoch überschaubar blieb. Seine erste monographische Ausstellung wurde erst 2008 in Rom und Berlin gezeigt, die meisten Beiträge der in diesem Rahmen veranstalteten Tagung 2012 in einem schmalen Heft der *Konsthistorisk Tidskrift* (Bd. 81, Heft 4) veröffentlicht.

SPIRITUALISTISCHE BILDNISSE

Kia Vahland hat ihre Hamburger Dissertation einem besonderen Aspekt seines Schaffens gewidmet, den lyrischen weiblichen Porträts, worunter sie nicht allein die von der Dichtung Petrarcas und dessen Nachfolgern beeinflussten Liebesbildnisse versteht. Es ist ihr vielmehr ein „Kernanliegen“, den „bisläng von der Forschung ignorierten Wandel vom petrarkistischen zum spiritualistischen Frauenbildnis bei Sebastiano del Piombo nachzuvollziehen“ (9). Dabei zeigt sie eine bemerkenswerte Entwicklung im Schaffen des Malers auf,



Abb. 1 Nach Sebastiano del Piombo, Giulia Gonzaga, nach 1535. Öl auf Schiefer. Museum Wiesbaden (Vahland 2011, Abb. 18)

ausgehend von seinen venezianischen *bella donna*-Darstellungen, Idealbildern schöner, unbekannter, zumeist verführerischer Frauen. Nach Sebastianos Ortswechsel auf römischen Boden malt er dann eher Porträts historisch greifbarer Personen: der berühmten aristokratischen Witwen Giulia Gonzaga (1513–1566) und Vittoria Colonna (1490–1547). Beide Frauen zeichneten sich durch tiefe Religiosität aus und waren Protagonistinnen einer innerkatholischen Reformbewegung, weshalb die Autorin in diesem Kontext den Begriff des „spiritualistischen Bildnisses“ einführt. Sie geht damit deutlich über die Forschungen von Marianne Koos

(*Bildnisse des Begehrens. Das lyrische Männerporträt in der venezianischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts – Giorgione, Tizian und ihr Umkreis*, Emsdetten/Berlin 2006) hinaus, die in ähnlicher Weise zeitgleiche Porträts des anderen Geschlechts untersucht hat.

Vahlands Vorgehen ist weitestgehend chronologisch; sie berichtet zunächst von den Anfängen des vermutlich von Giovanni Bellini ausgebildeten Künstlers in der Serenissima und seinen frühen Halbfiguren, denen sie neue, spezifischere Titel gibt, dem *Mädchen mit dem Essenzenbrenner* (1511) und der *Kopffägerin* (1510; *Abb. 2*). Bereits an diesen beiden Tafeln wird deutlich, dass del Piombo ebenso wie sein sieben Jahre älterer Kollege Giorgione eigene Wege beschritt, auf traditionelle ikonographische Muster verzichtete und Attribute entweder verunklarend verwendete oder ganz wegließ. Nicht von ungefähr ist in der Literatur bis dato um die Titel dieser Gemälde gerungen worden. Denn ein Essenzenbrenner im Zusammenhang mit einem weiblichen Porträt taucht in der Malerei des Cinquecento kaum je auf, weshalb man meistens von der *Weisen Jungfrau*, vereinzelt, wie Rodolfo Palucchini, von der *Mag-*

dalena sprach (zuletzt: I due „creati“ di Giorgione: Sebastiano e Tiziano, in: *Giorgione a Venezia*, Ausst.kat. Venedig, Gallerie dell'Accademia, hg. v. Adriana Augusti Ruggeri u.a., Mailand 1978, 15–33, hier: 19). Andererseits ist „Kopffägerin“ zwar ein von Aby Warburg geprägter Begriff (38), bleibt aber dennoch die etwas befremdliche Bezeichnung eines Werkes, das bislang wahlweise als *Judith* oder *Salome* gedeutet wurde. Die Autorin macht plausibel, dass Sebastiano diese Arbeiten – in Ermangelung einer Tradition von autonomen weiblichen Porträts in Venedig – aus der Magdalenenfigur seines zeitgleich gefertigten Altarbildes

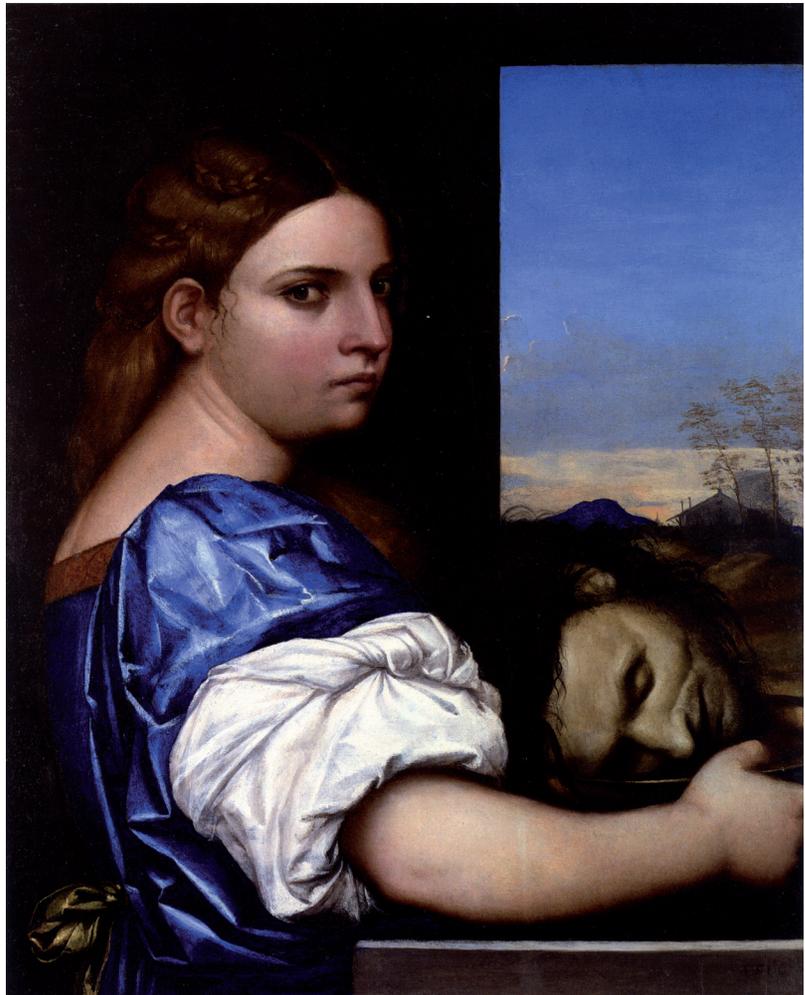


Abb. 2 Sebastiano del Piombo, sog. *Kopffägerin*, 1510. Öl auf Holz. London, National Gallery (Sebastiano del Piombo 1485–1547, Ausst.kat. 2008, S. 121)



Abb. 3 Del Piombo, Bildnis der Vittoria Colonna, um 1530. Öl auf Holz. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya [Vittoria Colonna, hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Ausst.kat. Wien 1997, S. 134]

in San Giovanni Crisostomo entwickelt hat. Zugleich griff er auf Anregungen aus den plastischen Werken Tullio Lombardos zurück.

An dritter Stelle spricht Vahland noch das *Bildnis einer jungen Frau* aus Budapest an. Da sich aufgrund der ungeschmückten, schlichten Kleidung

der Dargestellten weder eine reiche Venezianerin noch eine Kurtisane mit ihr identifiziert hätte, ist davon auszugehen, dass Luciani hier vielmehr der realen eine imaginäre, bukolische Welt entgegenzusetzen wollte, wie sie ihm in poetischer Form etwa aus Jacopo Sannazaros *Arcadia* (1504) oder Pietro Bembos *Asolani* (1505) bekannt gewesen sein dürfte. Beide Bücher wurden in der Lagunenstadt gedruckt und erfreuten sich insbesondere bei Auftraggebern des Giorgione-Kreises großer Beliebtheit. Ferner berichtet Marcantonio Michiel, dass Bembo ein heute verlorenes Porträt Sannazaros von der Hand Sebastianos besaß. Es ist also durchaus denkbar, dass der spätere Kardinal und Luciani sich nicht erst in Rom kennenlernten und dort freundschaftlichen Umgang pflegten, sondern bereits in Venedig Kontakt zueinander hatten (45).

Leider wird an dieser Stelle versäumt zu diskutieren, wann das Budapester Gemälde entstanden ist. Am Ende einer Fußnote liest man nur, es sei „deutlich von Giorgiones *Laura* beeinflusst“ (40, Anm. 149), was nicht ganz einleuchtend erscheint. Denn das frontal dargestellte, ganz natürlich wirkende Mädchen mit seiner eher verhaltenen Sinnlichkeit ist von der kunstvollen Inszenierung der *Laura* weit entfernt. Auch wurde es bislang aus stilistischen Gründen immer vor dem *Mädchen mit dem Essenzenbrenner* eingeordnet, von Michael Hirst (*Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, 94) und Mauro Lucco (in: *Sebastiano del Piombo 1485–1547. Raffaels Grazie – Michelangelos Furor*, Ausst.kat. Gemäldegalerie Berlin, Mailand 2008, Kat.nr. 2) sogar als eines der ältesten bekannten Werke Lucianis beschrieben und zuletzt um 1505/06 datiert. Verständlich ist, dass der Autorin aufgrund der Struktur ihres Buches, in dem sie ganz zu Beginn der Karriere del Piombos einen Übergang vom „religiösen zum privaten Porträt“ (199) aufzeigen möchte, eine späte Datierung gelegen käme. Aus Vahlands etwas forciertem Neueinordnung des Bildes ergibt sich die Konsequenz, dass Sebastiano als Nachfolger Giorgiones bezeichnet wird (197). Möglicherweise aber war er ganz im Gegenteil zusammen mit diesem am Ent-

stehen des neuen Typus von venezianischen Frauenbildnissen, der *belle donne*, beteiligt, und zwar lange vor Tizian und Palma il Vecchio – eine Diskussion, die sich noch vertiefen ließe.

BELLE DONNE UND LIEBESBILDER

Unmittelbar einsichtig ist hingegen, dass del Piombos Halbfiguren, in Abgrenzung etwa zu den vorbehaltlos erotisch sich darbietenden *belle donne* Palmas, „in der Ambivalenz von Annäherung und Ablehnung, Nähe und Distanz“ verharren und dass diese „Unbestimmtheit [...] ein Wesenszug von Sebastianos weiblichen Figuren“ (35) bleiben wird. Unbestritten ist auch sein Verdienst, wie Vahland darlegt, als einziger venezianischer Künstler die ästhetischen Ideen, den neuen poetischen Bildbegriff des Giorgionismo, mit nach Rom gebracht zu haben, als er im Gefolge des Bankiers Agostino Chigi 1511 an den Tiber übersiedelte.

Als „Höhepunkt der Liebesbildnisse Sebastianos“ (58) bezeichnet Vahland zu Recht die so genannte *Römerin* (1512/13) der Berliner Gemäldegalerie – aufgrund des irreführenden Attributs eines Fruchtkorbes lange als „Hl. Dorothea“ interpretiert. Diesbezüglich vermag die Autorin selbst letzte Zweifel zu zerstreuen. In einer präzisen Analyse des Gemäldes, in der sie vor allem die in der ursprünglichen Konzeption vorhandene, später übermalte Lorbeerhecke in ihrem Sinngehalt deutet und die Tafel kontextualisiert, erweist sich die Darstellung eindeutig als Liebesbild. Verdichtet wird die Argumentation durch eine Gegenüberstellung mit Giorgiones *Laura* (1506), Leonardos *Ginevra de' Benci* (c. 1475) und mit Passagen aus Petrarcas *Canzoniere* und den *Rime* Pietro Bembos. Vahland beschreibt detailliert die Differenzen zu den Sonetten über die jeweilige Angebotete, ebenso, wie sie eingehend die unterschiedlichen Antworten der Maler auf die Lyrik untersucht, die in Form von weiblichen Porträts formuliert wurden.

So kann sie zeigen, dass Luciani sich sowohl von Leonardo als auch von Giorgione emanzipierte. Statt sich distanziert gebender Frauen verfolgte er nämlich mit seiner *Römerin* ein Konzept der „emotionalen Erreichbarkeit“ (87). Möglicherwei-

se wurzelte dies zu Teilen in realen Gegebenheiten: Die Autorin schlägt überzeugend eine Identifizierung der bislang Unbekannten mit der Krämerstochter Francesca Ordeaschi vor, die wie Luciani selbst Venedig verließ, um mit Agostino Chigi in Rom zu leben. Dies freilich aus anderen Gründen: 1519 verheiratete Papst Leo X. den Bankier persönlich mit seiner langjährigen Geliebten.

DIE SCHÖNE GIULIA UND DIE SPIRITUALI

Der abschließende Teil des Buches ist dem „spirituellen Ideal“ gewidmet und setzt nach einer Zäsur von rund 20 Jahren ein. Nach dem *Sacco di Roma*, der bekanntlich eine Zeit der allgemeinen Verunsicherung einleitete, veränderte sich auch die Kunstauffassung. Hier werden insbesondere die Porträts Giulia Gonzagas und Vittoria Colonnas angesprochen, zweier gebildeter, früh verwitweter Frauen aus bedeutenden Adelsfamilien, die Einfluss auf das religiöse sowie das damit verknüpfte politische Geschehen nahmen. Beide schlossen sich zu unterschiedlichen Zeitpunkten dem innerkatholischen Reformzirkel der *spirituali* an, der in ganz Italien Verbreitung fand und mit dem auch del Piombo zumindest sympathisierte. Dass dieser nunmehr keine einfachen Mädchen, sondern Frauen mit „voce ed intellecto“ malte – ein Wunsch, der für Petrarca noch unerfüllt blieb – wertet Vahland als Paradigmenwechsel (122).

Nichtsdestotrotz geht das im Sommer 1532 gefertigte *Bildnis der Giulia Gonzaga*, der damals angeblich schönsten Frau Italiens, zunächst allein auf das heftige und dennoch vergebliche Liebeswerben von Ippolito de' Medici zurück. Die Witwe war sehr auf ihre Tugend bedacht, weshalb sie sich überhaupt nur ein einziges Mal porträtieren ließ. Dieses als ganz persönliches Liebesbild entstandene Werk von der Hand Sebastianos gilt als verschollen. Interessant aber ist, dass in der Folge eine geradezu serienmäßige Produktion nach diesem Urbild einsetzte. Doch resultierte das nicht allein aus der Schönheit, dem Adel oder der Tugendhaftigkeit der Dargestellten.

Die Gonzaga traf 1535 auf den spanischen Exilanten Juan de Valdés (um 1509–1541), einen der führenden Köpfe der *spirituali*, und schloss sich

augenblicklich dieser prätridentinischen Reformbewegung an, die vor allem durch eine stark verinnerlichte Christusliebe geprägt war. Ferner ging sie ähnlich wie Luther von der Rechtfertigung allein durch den Glauben aus, eine Ansicht, die dann 1547 durch das Tridentinum verurteilt wurde. Valdés fand in Giulia seine Meisterschülerin; er widmete ihr eine seiner wichtigsten Schriften, den *Alfabeto Cristiano*, der sich in Dialogform wie eine Anleitung zur alleinigen Hingabe an Christus liest. Außerdem hinterließ Valdés nach seinem frühen Tod der Gonzaga seine Manuskripte, die sie wiederum zunächst in Kopien, später durch Editionen verbreiten ließ. Als eine der Hauptvertreterinnen der *spirituali* genoss sie enormes Ansehen; es entwickelte sich geradezu ein Giulia-Kult.

Vahland weist nach, dass in der Gruppe von acht heute noch erhaltenen Porträts Giulia Gonzagas zwei unterschiedliche Typen existieren. Der eine Typus entspricht vermutlich dem Urbild, wie es Ippolito de' Medici in Auftrag gegeben hat, einem petrarkistischen Liebesbild. Der zweite, aus dem ersten entwickelte Typus wirkt im erweiterten Handlungsrahmen deutlich distanzierter gegenüber dem Betrachter und wird, wie die Autorin überzeugend argumentiert, entstanden sein, als sich Giulia den *spirituali* anschloss. Gezeigt ist jetzt nicht mehr die irdische Liebe, sondern eine Gläubige, die ihre Gefühle gleichsam sublimiert, sich ganz der verinnerlichten Christusliebe hingeeben hat. Heute sind drei dieser späteren Giulia-Bildnisse in der von Sebastiano entwickelten Technik von Öl auf Stein bekannt (*Abb. 1*). Anhand zeitgenössischer Literatur kann Vahland plausibel machen, dass Luciani hiermit nicht allein im kunsthistorischen Kontext auf den Ewigkeitscharakter der Malerei zielte. Der Symbolcharakter des verwendeten Schiefers impliziert zudem eine religionsphilosophische Komponente: Die Christusliebe der Dargestellten soll die Seele zu Gott führen, wo ihr durch die besondere Materialität des Bildträgers Ewigkeit garantiert ist.

Dass die Fülle an Porträts, die in der Folge von Giulia entstanden, heute nicht mehr überliefert

ist, dürfte dem Umstand geschuldet sein, dass kurz nach dem Tod der Gonzaga einem ihrer besten Freunde, Pietro Carnesecchi, durch die Inquisition ein großer Schauprozess gemacht wurde, zu dem man auch den Nachlass Giulias heranzog. Allein ihre Briefe an ihn erwiesen sich als derart belastend, dass sie postum als Häretikerin verurteilt wurde. Dementsprechend vernichtete man sicherlich viele ihrer Bildnisse aus Angst vor Repressalien, und die Erinnerung an ihre große Popularität verblasste.

VITTORIA COLONNA

Vahlands letzte Fallstudie ist dem in Barcelona aufbewahrten *Bildnis der Vittoria Colonna* gewidmet (Abb. 3). Aufgrund des geöffneten Buches und einem ehemals darin lesbaren Sonett der Dichterin datiert die Autorin das stilistisch nur schwer einzuordnende Gemälde um 1530. In diesen Jahren vollzog sich ein Wandel im literarischen Schaffen Vittorias, die zu dem Zeitpunkt bereits berühmt war, zunächst vor allem petrarkistische Liebeslyrik verfasst hatte, sich dann aber zunehmend auf spirituelle Dichtung verlegte. Die Grundkonstanten ihrer Poesie blieben jedoch erhalten: Schmerz und Trauer um den unerreichbar gewordenen, 1525 verstorbenen Gatten Ferrante d’Avalos wurden ebenso wie die Hoffnung auf eine Wiedervereinigung mit ihm im Jenseits durch die Christusliebe ersetzt, für deren Beschreibung Colonna kaum andere Modi verwendete als bei einem irdischen Geliebten. Dieses Phänomen einer Quasi-Austauschbarkeit des Sprechens über die irdische Liebe und die Liebe zu Gott war nicht singular. Es entsprach dem Zeitgeist, der von prätridentinischen Reformbewegungen wie den *spirituali* noch deutlich befördert wurde und mit Colonna einen Höhepunkt erreichte. In dem Kontext konnten Gemälde wie Tizians *Büßende Maria Magdalena* (c. 1531–35, Palazzo Pitti) entstehen. Dieses Bild befand sich ursprünglich nicht nur im Besitz der Dichterin, sondern wurde aller Wahrscheinlichkeit nach zudem von ihr selbst – unter Mithilfe zweier Vermittler, ihres Ziehsohnes Alfonso d’Avalos und Federico Gonzagas, – bei Tizian in Auftrag gegeben.

Vahland beschreibt detailliert – beginnend mit den Sonetten auf die Heilige bis hin zur Selbstinzenierung der Colonna als Maria Magdalena – die große Verehrung, die Vittoria der Heiligen entgegenbrachte, die sich wie keine andere Frau in ihrer Liebe zu Christus und in ihrer Bußfertigkeit ausgezeichnet hatte. Dadurch wird verständlich, warum Sebastiano die Repräsentierte auf dem Barceloner Bildnis nicht als Witwe darstellte, wie es auf fast allen anderen überlieferten Porträts der Dichterin der Fall ist. Hier trägt sie stattdessen eine Kleidung, die deutliche Parallelen zur Magdalenen-Ikonomie aufweist. Abschließend geht Vahland dann noch ihrer These nach, dass Vittoria selbst das Gemälde bestellt haben könnte, um es einem guten Freund wie Pietro Bembo zu übersenden.

Sebastianos Porträtkunst wurde von Vasari und vielen anderen Zeitgenossen gepriesen. Doch sind die weiblichen Porträts, selbst wenn es sich um historische Persönlichkeiten handelt, im Gegensatz zu den männlichen stärker idealisiert gegeben, was ihre Identifizierung erschwert. Hinzu kommt, dass etliche der späten Frauenbildnisse nach dem Tridentinum systematisch in Heiligenfiguren umgewandelt wurden (189). Vahlands Verdienst ist es, einen ersten umfassenden Zugang zu diesen Gemälden geschaffen und sowohl den *belle donne* als auch den namentlich benennbaren Damen ihren angestammten Platz zurückgegeben zu haben. Dies wurde durch eine interdisziplinär angelegte Studie ermöglicht, die über rein kunstgeschichtliche Methodenansätze hinausgeht und sowohl die zeitgenössische Literatur als auch die Religionsgeschichte mit berücksichtigt. Die Einführung des Begriffs „spiritualistisches Porträt“ erhält dadurch seine Berechtigung, und es bleibt abzuwarten, ob auch Werke anderer Maler sinnvoll unter diese Kategorie gefasst werden können.

DR. SABINE ENGEL