

Gustav Seibt

## Das Lächeln einer toten Mutter [SZ, 3. Februar 2010]

Die „Mona Lisa“ zeigt die Geliebte eines Medici-Prinzen. Diese These vertritt der Historiker Roberto Zapperi in einem ernst zu nehmenden Buch.



Abb. 1: Leonardo da Vinci, Mona Lisa, Paris, Louvre, ca. 1513-1516

Über Leonardos da Vincis „Mona Lisa“ und ihr Lächeln wurde so viel geschrieben, dass der Laie glauben könnte, es gebe zu dem berühmtesten Tafelbild der Kunstgeschichte eine reiche Überlieferung. Doch obwohl das Bild im hellen Licht der Geschichte, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, entstanden ist, lassen sich die direkten Äußerungen von Zeitgenossen dazu auf anderthalb Seiten zusammenstellen. Je nachdem, welche der darin gelegten Spuren man weiterverfolgt, kommen noch wenige dokumentarische Blätter zum historischen Umfeld der dargestellten Frau hinzu. Mehr gibt es nicht. Der Rest ist Interpretation, mehr oder weniger zwingender Vergleich mit anderen Gemälden oder aber quellenkritische Kombinationskunst.

Ein Kabinettstück dieser Kunst – der Quellenkritik und des kombinierenden Scharfsinns – legt nun der italienische Historiker Roberto Zapperi vor, um dem rätselvollen Bild einen fassbaren Sitz im Leben zu geben. Dabei geht es ihm darum, der bisher von den meisten Kunsthistorikern akzeptierten Hauptquelle, der Leonardo-Biographie von Giorgio Vasari, in der eine literarisch suggestive Seite zur „Mona Lisa“ zu lesen ist, die Glaubwürdigkeit zu entziehen (SZ vom 15. Oktober 2009).

Dafür möchte Zapperi einem zweiten, knapperen Zeugnis – einer Stelle in dem Reisetagebuch des Klerikers Antonio de Beatis, der als Begleiter des Kardinals Luigi d'Aragona 1517 durch Frankreich reiste – entscheidendes Gewicht verschaffen. Denn Antonio de Beatis war am 10. Oktober 1517 dabei, als Leonardo im Landschloss Clos Lucé, wo er als Hofkünstler des französischen Königs Franz I. lebte, dem durchreisenden Kardinal drei Gemälde zeigte. Eines davon zeigte, so der Bericht, „eine gewisse Florentiner Frau, nach der Natur im Auftrag des verstorbenen Giuliano de' Medici gemalt“.

Leonardo da Vinci starb am 2. Mai 1519. Die drei hinterlassenen Gemälde, das Frauenbildnis, ein jugendlicher Johannes der Täufer und eine Madonna mit Kind auf dem Schoß der heiligen Anna, gelangten in den Besitz des französischen Königs. So kam auch das Bild, das wir als „Mona Lisa“ kennen, in den Louvre. Diesen Namen erhielt es durch Vasari (oder einem seiner unbekannteren Co-Autoren), der dreißig Jahre nach Leonardos Tod von einem Porträt berichtet, das Leonardo 1503 in Florenz von der Frau des Seidenhändlers Francesco del Giocondo zu malen begonnen habe und das sich „heute“ (also zum Zeitpunkt des ersten Erscheinens der Vasarischen Künstlerviten im Jahre 1550) „im Besitz des Königs Franz von Frankreich in Fontainebleau“ befinde. Auf diese Angabe folgen die berühmten Sätze über das Porträt, die vom Glanz und feuchten Schimmer der Augen und

von dem lächelnden Mund handeln, zu dem der Maler seinem Modell mit Musik und Narrenposen verholphen habe und das „eher göttlich als menschlich anzuschauen war“.

Das liest sich beeindruckend, allein, Vasari hat das Bild nie mit eigenen Augen gesehen. Seine Angaben beruhen auf Mitteilungen Dritter, die Beschreibung folgt literarischen Konventionen. Für den Historiker bleibt als fester Kern seiner Mitteilungen nur der Name des angeblichen Auftraggebers. Auch Antonio de Beatis spricht von einer „Florentiner Frau“, aber von einem anderen Auftraggeber: Giuliano de' Medici. Und seine Angabe hat den Vorteil, dass sie aus Leonardos eigenem Mund stammt. Das ist der Dreh- und Angelpunkt für Roberto Zapperis knapp formulierte, aber äußerst detailreiche Argumentation.

Denn wenn Giuliano – der Sohn Lorenzos des Prächtigen und Bruder von Papst Leo X. – der Auftraggeber des Bildes war, dann kann die dargestellte Person schwerlich die Frau eines ehrbaren Florentiner Seidenhändlers sein, vor allem kann das Bild dann nicht schon um 1503 gemalt worden sein; vielmehr muss es aus der späten Zeit stammen, in der Leonardo in Rom in Diensten Giulianos arbeitete, also nach 1514, nur wenige Jahre vor der Szene in dem Loire-Schloss, die Antonio de Beatis notiert hat. Giuliano de' Medici nämlich war am 17. März 1516 gestorben, worauf Leonardo in den Dienst des französischen Königs getreten war.

Alles, was die Wissenschaft bisher über Francesco del Giocondo, seine Familie, sein Haus in Florenz, seine Vermögensverhältnisse und über seine Frau, eine geborene Gherardini, herausgefunden hat, muss man also in Frage stellen, wenn man die Angabe des Antonio de Beatis ernst nimmt, ebenso natürlich die interpretierenden Folgerungen zu Frauenbildnissen in bürgerlichen Häusern der Renaissance, die die Kunstwissenschaft auf dieser Grundlage gezogen hat. Die alternative Geschichte, die Zapperi anbietet, ist kühn, ja spektakulär, aber wenn man sie einmal gehört hat, passt sie viel besser zu dem Bild, das jeder vor Augen hat.

Von welcher Frau hätte also der Medici-Prinz und Papst-Bruder ein so ungewöhnliches großes Bildnis (77 auf 53 cm) von der Hand des berühmtesten Künstlers seiner Zeit malen lassen können – da es

sich ja nicht um seine Gemahlin Filiberta von Savoyen handelt? Das ist die Frage, die Zapperi schlüssig beantworten muss, um Vasaris Angabe zu erschüttern. Die Antwort hat fast novellistischen Charakter, dabei wird sie vor den Augen des Lesers mit allen Einzelheiten historischer Handwerkskunst ausgebreitet.

Der 1479 geborene Giuliano war 1494 wie seine ganze Familie nach einer Revolution aus Florenz verjagt worden und lebte jahrelang im Exil am Hof der Herzöge von Urbino, bevor er 1512 in seine Vaterstadt zurückkehren konnte und 1513 seinem zum Papst gewählten Bruder nach Rom folgte, um der Kirche als Feldherr zu dienen. Giuliano, ein schöner, verschwenderischer Mann, dessen prachtvolles Leben uns Zapperi Schritt für Schritt vorführt, war vor allem ein Frauenheld, dessen zahlreiche Amouren am Urbiner Hof berühmt waren. Einer dieser kurzfristigen Liebschaften entsprang im April 1511 ein Sohn, den er Ippolito nannte und der wie die meisten unehelichen Söhne der Medici legitimiert wurde und den Papst Clemens VII., ebenfalls ein illegitimer Medici-Spross, zum Kardinal machte. Auch Ippolito starb jung, im Jahre 1535. Die Nachwelt kennt ihn aus einem hinreißenden Porträt von Tizian.

Die „Mona Lisa“ aber sollte, so will Zapperi beweisen, die Mutter dieses Ippolito zeigen, und zwar in einem Idealporträt. Denn Ippolitos Mutter, die Geliebte seines Vaters, eine verheiratete Frau namens Pacifica Brandani, war zu dem Zeitpunkt, als Leonardo in Rom das Bild zu malen begann, bereits verstorben. Ihren unehelichen Sohn hatte sie einem Findelhaus in Urbino überlassen, wo sein Leben in der Registratur Schritt für Schritt dokumentiert wurde, nachdem bekannt geworden war, wer der Vater des ausgesetzten Säuglings war. Denn, sogleich nachdem Giuliano de' Medici, erfahren hatte, dass er von Pacifica einen Sohn bekommen hatte, nahm er ihn an sich und ließ mit allem Glanz, der einem Medici-Prinzen zukam, aufziehen.

Der Knabe wurde alsbald zum Liebling des Papsthofes unter Leo X., ja es heißt, er sei das Modell des Kindes gewesen, das Raffael auf seinen Stanzenfresken in die Mitte der Szene setzte, bei der Karl der Große vom Papst zum Kaiser gekrönt wird. Der später von Tizian porträtierte Kardinal wäre so als Kind schon von Raffael gemalt worden. Und seine verstorbene

Mutter lernte er durch ein Gemälde Leonardo da Vincis kennen. Denn es wird berichtet, der kleine Ippolito habe immer wieder nach seiner abwesenden Mutter gefragt. Als sein Vater sich mit der Savoyer Prinzessin vermählte, glaubte er zum Gelächter der Höflinge, nun komme seine Mutter zu ihm. In dieser heiklen Lage aber, so meint Zapperi, habe Giuliano de' Medici Leonardo den Auftrag zu dem Bildnis der schönen, rätselhaft entrückten Frau erteilt, um seinem Sohn wenigstens ein Abbild seiner ins Jenseits entrückten Mutter zu geben.

Die Details dieser Argumentation sind farbig, aber auch technisch und kompliziert, sie führen in die Registratur des Urbiner Findelhauses ebenso wie ins Itinerar von Giuliano de' Medici, behandeln chronologische und stilistische Fragen. Einen wichtigen Stolperstein räumt Zapperi schon zu Beginn weg, indem er nachweist, dass die Formulierung „nach der Natur“ im Tagebuch des Antonio de Beatis ganz allgemein nur „Bildnis“ bedeutet, nicht aber impliziert, der Künstler habe nach einem lebenden Modell gearbeitet. Den zweiten Stolperstein, die „Florentiner Dame“, kann man mit der Herkunft Giulianos aus Florenz gut erklären. Das Bildnis, das Leonardo nach Vasaris Angaben aber 1503 in Florenz für Francesco del Giocondo zu malen begonnen habe, sei, so vermutet Zapperi, wie so viele andere Gemälde Leonardos gar nicht fertig geworden – zu unbedeutend sei der Auftraggeber für den Künstler gewesen, der selbst viel berühmteren Bestellern versprochene Werke nie lieferte.

Zapperis Recherchen haben einen interpretatorischen Vorzug, den er selbst nur knapp andeutet. Das Idealporträt einer wie aus dem Totenreich lächelnden, liebevollen, archetypisch erfassten Mutter passt zu dem menschenleeren landschaftlichen Hintergrund des Bildes, dessen kosmologischen Sinn der Kunsthistoriker Alexander Perrig 1980 in einem der faszinierendsten Aufsätze, die je über die Leonardo geschrieben wurden, herausgearbeitet hat. Perrig zufolge zeigt er Anfang und Ende der Erdgeschichte, die von dem Naturwissenschaftler-Künstler als körperlich pulsierender Prozess zwischen Wasser und Erde verstanden wird: Erst birst das Gewässer aus der Tiefe hervor, um dann eine verdorrnde Erde wieder zu verlassen.

Hinter der lächelnden Mutter erscheint also die Szenerie einer göttlichen, aber vergänglichen Schöpfung wie ein Totenreich. Bevor die Fachwissenschaft den Bericht Roberto Zapperis für einen Roman hält, sollte sie sich Punkt für Punkt mit den Argumenten dieses Quellenvirtuosen und seiner gelehrten Ehefrau Ingeborg Walter auseinandersetzen. Den Gewinn haben Leser und Betrachter gleichermaßen.

Quelle: Mit freundlicher Genehmigung der Süddeutschen Zeitung.

Erschienen: 3. Februar 2010, Süddeutsche Zeitung ©

## Abbildungen

Abb. 1: *Leonardo*, hg. von Gabriella Greco, Mailand 2006, S. 209.

## Autor

Der Autor ist Historiker, Literaturkritiker und Journalist.

## Titel

Gustav Seibt, *Das Lächeln einer toten Mutter*, in: kunsttexte.de,

Nr. 3, 2010 (3 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).