



Magdalena Soest

CATERINA SFORZA
IST
MONA LISA

DIE GESCHICHTE EINER ENTDECKUNG

rombach

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023. Rombach Verlag GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

2. völlig überarbeitete Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Layout: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG, Freiburg i.Br.

ISBN 978-3-7930-9988-8

Inhalt

I	<i>Vorbemerkung</i> Malen und Sehen	9
II	Die Entdeckung: Leonardos „Mona Lisa“ in Lorenzo di Credis „Caterina Sforza“	11
III	Caterina Sforza, ihr Leben bis 1502: Wie das „Mona-Lisa“-Modell sich formte	34
IV	„Mona Lisa“: Die Mär vom Porträt der Lisa del Giocondo und andere Erfindungen	132
V	Leonardos Porträt der ‚Caterina Sfortia Medices‘: Treffpunkt Florenz. Leonardos Passion. Die "Mona Lisa" auf der Staffelei. Darstellung einer äußeren Erscheinung, eines Lebens und einer Seele	266
VI	Leonardos rücksichtsvolles und vielsagendes Schweigen zur Identität des Modells. Diskrete Offenbarungen im Bild	336
VII	Caterina, das todgeweihte Modell	378
VIII	Die von Caterinas historischer Gestalt und von der „Mona Lisa“ ausgehenden Wirkungen im Vergleich: Gleichklänge	400
IX	<i>Epilog</i> Ewiges Faszinosum und Geheimnis "Mona Lisa". Warum die Frage nach dem Namen?	418
X	Bibliographie	421
XI	Abkürzungen	444
XII	Abbildungsverzeichnis	446
XIII	Bildnachweis	454
XIV	Abbildungen	456

Simplex sigillum veri.
(Einfach ist das Siegel des Wahren.)

Leseprobe
©Rombach Verlag

I. Vorbemerkung

Malen und Sehen

Als Malerin habe ich natürlich den Vorteil eines sehr wachen Blicks für Gesichter.

Der Mensch, also seine äußere Gestalt und was darin von seiner Seele vorgeht, ist das größte Thema der Malerei. Und Malen ist Suchen, Deuten, Umwandeln, Handwerk – und Sehen, Sehen, Sehen. Der berufliche Umgang des Malers mit Gesichtern, jenen berühmten Spiegelbildern der Seele, erweist sich als hochfaszinierende und hochlebendige Sache. Der Maler betritt ja jedes Mal Neuland, fährt mit den Augen darüber wie über eine Landschaft, findet Urvertrautes und Fremdes, blank und hell in der Sonne Liegendes und schattig-unscharfe Zonen; er sucht nach Orientierung und Zeichen und sieht in Tiefen oder steht wie vor Höhlen in einem dunklen Wald. Und setzt währenddessen oder hernach selber Zeichen, um seinen Weg zu beschreiben, und manches tut sich ihm dann erst auf. Dabei bringt er so oder so eine neue Schöpfung hervor – ein neues Gesicht. Und mit dem ist dann ein gleichermaßen lebendiger Umgang möglich.

Ein feines psychologisches Gespür entwickelt sich dem Maler von berufswegen. Und nebenher, wohl auch wegen dieser Koppelung ans Handwerk, ein gutes Gedächtnis für einmal Geschautes. Und die Lust am Sehen und die Sehtiefe wachsen miteinander.

Die Annäherung an ein Gesicht ist zuweilen intim und aufregend wie eine neue Liebe (manche Maler haben denn auch alles durcheinandergebracht). Neben der Entdeckung von fremd und einmalig Eigenartigem bringt der Umgang mit Gesichtern auch die Begegnung mit typenhaft oder urgrundhaft Menschlichem, gewährt Einblicke wie ins eigene Ich. Gesichter zu malen ist ein lustvolles Unternehmen, insofern es jedenfalls immer dem Urbedürfnis nach Nähe und (Wieder-)Erkennen entgegenkommt. Und der Fundus an Gesichtern, an lebendigen und an gemalten, ist glücklicherweise schier unerschöpflich ... Faszination von Gesichtern allenthalben.

Maler, voll Lust und feiner Begabung, halten sich gern in Museen auf. Da haben sie zusätzlich die Möglichkeit, Berufskollegen in den Laden und ein bißchen in die Werkstatt zu gucken.

Ich bevorzuge Museen mit älterer Kunst. Man trifft dort auf ganz herrliche Menschenbilder mit wunderbar sprechenden Gesichtern.

Leseprobe
©Rombach Verlag

II. Die Entdeckung: Leonardos „Mona Lisa“ in Lorenzo di Credis „Caterina Sforza“

Als ich in der Pinacoteca Civica von Forlì, Romagna, dem zwischen 1485 und 1490 von Lorenzo di Credi (geb. ~1459, gest. 1537) gemalten „Ritratto di giovane donna“ („Porträt einer jungen Frau“) gegenüberstehe, ist es mir, obschon ich dieses Bild nie zuvor gesehen habe, wie ein Wiedersehen, wie die Begegnung mit etwas sehr Bekanntem, Vertrautem. Die Porträtierte, so die Museumsinformation, gelte traditionell als Caterina Sforza, doch sei sie es nicht zweifelsfrei. (Eines Tages würde meine Forschung die Zweifel ausräumen.) Caterina Sforza – der Name war mir irgendwann beiläufig vorgestellt worden, längst war er mir wieder entfallen. Ich lese jetzt, daß die Frau 1462 oder 1463 geboren wurde, die uneheliche Tochter des Mailänder Herzogs Galeazzo Maria Sforza und seiner Mätresse Lucrezia Landriani war, sie nacheinander verheiratet war mit Girolamo Riario, Giacomo Feo und Giovanni de' Medici und daß sie Gräfin von Imola und Forlì war. Also deshalb, denke ich, hängt ihr Bild jetzt hier, im Museum von Forlì.

Lorenzos Bild zeigt die junge Frau in Halbfigur. Sie sitzt, leicht aus der Bildachse herausgedreht, in sehr gerader Haltung an einem Tischchen mit roter Decke. Eine kleine Blumenvase befindet sich darauf, und die nachdrücklich hervortretenden Hände der Frau scheinen mit dem Arrangement der Blumen befaßt zu sein, für den Augenblick aber innezuhalten.

Der Bildgrund ist auffallend streng gegliedert. Er wird mittig (da, wo die obere Begrenzung der Fensterbrüstung ist) von einer Querachse durchlaufen. Die untere Bildhälfte unterteilt sich in zwei quergestellte, die obere in drei hochgestellte Rechtecke. Diese Rechtecke sind – bis auf die Flächen zu beiden Seiten des Säule-Vorhang-Blocks, die Fensteröffnungen darstellen und Ausschnitte eines Architektur-Landschaft-Panoramas enthalten, – mit Zinnober- und Scharlachrot und Schwarz

gefüllt. Die Farben sind blockartig, klotzig gegeneinandergesetzt. Auch das Kleid der Frau bietet keine rechte Auflockerung oder Unterbrechung. Die Farbe und die Abschlußlinie der Fensterbrüstung setzen sich im Schwarz des Kleides beziehungsweise in dessen Décolletérand fort. Fensterbrüstung und Kleid bilden zusammen einen hohen schwarzen Sockel. Ohne die um die Blumenschale herumspielenden Hände wäre kein Hineinkommen in das Bild.

Die ganze Komposition wirkt starr und statisch, wuchtig; es gibt kaum etwas Vermittelndes zwischen den Komponenten. Ich frage mich, ob das von einem Unvermögen des Malers herrühren mag. Nun, das Grundkonzept wohl eher nicht. Die Bildanlage in ihrer rigorosen Strenge dürfte einer bewußten Planung des Malers, vielleicht im Verein mit seinem Modell, entstammen.

Schwarz und Rot sind eine königliche Farbkombination, suggerieren die Vorstellung von Reichtum und Macht, während die geometrisch klare Aufteilung der Umgebung, auch die von Architektur geprägte Landschaft, für Ordnung und Beherrschung stehen. Eine Präsentation wie die einer Herrscherin erfährt die ins Zentrum des Bildaufbaus plazierte Frau. Ihre gerade Haltung, ihr vornehmes Kleid und der rote Vorhang hinter ihr, der wie die Rückenlehne eines Thrones wirkt, tun ein übriges. – Schwarz und Rot sind als Hintergrund zu den Händen und der Büste der Frau gesetzt. Die Helligkeit des Inkarnats wird mittels der Kontrastierung mit den dunklen Farben noch gesteigert, erscheint fast als Weiß. Die repräsentativste Farbkombination überhaupt – Schwarz-Weiß-Rot – bildet sich. Jene Helligkeit des Inkarnats macht die Frau, nach den Idealvorstellungen der Zeit, noch schöner; macht auch, daß die Büste wie abgelöst vom übrigen Körper zu sein scheint, wie auf einem dunklen Sockel thront. Vom ganzen Bild her gibt es keine Brücke zu der Büste. Sie steht da, genauso unvermittelt wie unpersönlich, imposant, entrückt – und schön.

Die Frau ist keine buhlende Schöne, dient sich nicht an. Sie hat kein Lächeln, keinen suchenden oder fragenden Blick, macht nicht die Andeutung einer Hinwendung. Ihr Blick berührt den Betrachter nicht, die Blickrichtung geht leicht an ihm vorbei – ohne daß ihre Augen dann aber irgendetwas anderes richtig ansähen. Der Mangel an Interesse und Zuwendung beunruhigt und verwirrt, weil er mit dem Ausdruck von Klugheit und heller Wachsamkeit kombiniert ist. Der Blick, der sonst nichts verrät, hat etwas Lauerndes. Ein Eindruck, der durch die katzenhafte Form der Augen noch unterstützt wird.

Caterina Sforza (denn so wollen wir sie im Vorgriff auf die Beseitigung der Zweifel an ihrer Identität ruhig jetzt schon nennen), Caterina Sforza

ruht in sich selbst. Also in dem Sinne, daß es in ihr eine konzentrierte Versammlung von Kraft geben muß, auf die sie sich verläßt, aus der heraus sie herrscht – und beherrscht, auch ihre eigene Pose mit dem geraden Rücken und den heruntergedrückten Schultern und dem gleichzeitigen spielerischen Umgang der Hände mit dem Blumengesteck. Aus der ruhigen Sammlung könnte sie aber jeden Augenblick zu einem wilden Kampf aufspringen; das Spiel der Hände wäre dann wie das ablenkende Spiel einer Katze gewesen, eine Tarnung also.

Vielleicht hat Lorenzo, der gute, treue Mensch, in seinem Modell gar keine versteckte, latent vorhandene Gefährlichkeit oder Kampfbereitschaft sehen können; vielleicht hat er durch bloße, gekonnt genaue Schilderung des Äußeren und Bildnistreue diesen Eindruck unbeabsichtigt und unwillkürlich heraufbeschworen. Einerlei. Sein Bild zeigt Caterina Sforza als schöne, hoheitsvolle, gefährliche, uneingeschränkte Souveränin.

Der Urzweck jedes Porträts ist die Ähnlichkeit, und die Renaissance war die Hoch-Zeit einer wirklichen, individuellen Porträtkunst. Ein Herrscherporträt hatte darüberhinaus Herrschaft zu dokumentieren, hatte Ernst, Würde, Macht, Tugend, Lebenskraft, Majestät an der physiognomischen Besonderheit des Modells festzumachen. Die Feststellung von Ähnlichkeit ist immer, an und in sich, subjektiv, doch mußte sich das Subjektive in einem Porträt, das solche Staatskunst war, sehr beschränken. Es durfte da zwar Überhöhungen, jedoch keine Verfremdungen geben.

Federico da Montefeltro wurde in jenen Jahren von Sperandio da Mantova auf einer Medaille abgebildet (The Metropolitan Museum of Art, New York), wurde von Anonymi in Steinreliefs dargestellt („Lünette mit den Profilporträts von Federico da Montefeltro und Ottaviano Ubaldini“, Galleria Nazionale delle Marche, Herzogspalast, Urbino; „Profilbildnis des Federico da Montefeltro“, Kunsthistorisches Museum, Wien), wurde einmal von Francesco di Giorgio und einmal von Melozzo da Forlì [?], wurde jeweils mehrmals von Piero della Francesca und Pedro Berruguete – vielleicht war es auch Justus von Gent – gemalt (Francesco di Giorgio, „Federico da Montefeltro und Cristoforo Landino“, Biblioteca Vaticana, Vatikan; Melozzo da Forlì [?], „Dialektik‘ mit Federico da Montefeltro“, ehemals Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, – Abb. des seit 1945 verschwundenen Bildes in: Philippi I, 1905, S. 336; Piero della Francesca, „Madonna mit Heiligen und dem Stifter Federico da Montefeltro“, Pinacoteca di Brera, Mailand; Piero della Francesca,

„Montefeltro-Diptychon: Battista Sforza und Federico da Montefeltro“, Galleria degli Uffizi, Florenz [s. rechtes Bild, „Porträt Federico da Montefeltro“: Abb. 19]; Pedro Berruguete [?], „Doppelbildnis des Federico und Guidibaldo da Montefeltro“, Galleria Nazionale delle Marche, Herzogspalast, Urbino; Pedro Berruguete [?], „Rhetorik‘ mit Federico da Montefeltro“, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin): Hat man den Herzog auf einem Bild gesehen, erkennt man ihn ohne weiteres auf den anderen wieder.

In die Gesichtszüge eines herrschaftlichen Porträtierten durfte auch nicht dessen momentane Befindlichkeit eingetragen sein; und von einem lockernden und belebenden Dialog zwischen Maler und Modell, wenn es ihn denn gab, durfte auch nichts anklingen.

Dem Lorenzo, der ein sorgfältiger, präziser und geduldiger Arbeiter war, mag das alles sogar gelegen haben. Zweifellos hat der zuverlässige Maler einem Repräsentationsverlangen entsprochen, und zweifellos ist die Frau auf seinem Bild ein Abbild des Modells.

Der brave Lorenzo ist auch nicht der Schönheit Caterinas anheimgefallen oder verfallen. Er ist ihr schlichter Herold, er konstatiert sie ohne Intimität. Er modelliert wie immer – weich und klar, wie es sein Stil ist.

... Aber was für eine Schönheit leuchtet uns da aus dem trocken gehaltenen Bild entgegen! Doch – ich kenne sie schon, diese besondere Schönheit von Caterinas äußerer Erscheinung, – kenne auch längst den gewissen Ausdruck ihres Gesichts! Das Gesicht ist mir ja, von einem anderen Bild her, unzählige Male vor Augen getreten, hat sich tief in meine Vorstellung eingepägt.

„Sie ist Mona Lisa“, sage ich zu meinem Mann, der mit mir in die Pinacoteca gekommen ist. „Mona Lisa‘ ist Caterina Sforza. ‚Mona Lisa‘, Caterina – es ist ein und dieselbe Frau“. Ich schließe die Augen. Die beiden Gesichter legen sich übereinander, sind eines. „Ich habe die ‚Mona Lisa‘ gefunden“, sage ich.

„Das geht nicht“, sagt mein Mann, der zu einem anderen Bild unterwegs ist. (Es sind noch Bilder aus dem Leben Christi anwesend in jenem bestimmten Saal, eine „Natività“, „Madonna con bambino“, „Pregghiera nell’orto.“) „Mona Lisa‘ war wirklich Mona Lisa – das ist mittlerweile ziemlich sicher – also eine Florentinerin, Frau eines Handelsherrn namens Soundso del Giocondo“, sagt er.

„Ziemlich sicher“, bringe ich vor, „oder sie war Mona Isa [sc. Isabella Gualandi, Isabella d’ Aragona, Isabella d’ Este], oder Constanza d’ Avalos, oder eine andere, oder ein Mann ... Du siehst, man weiß es nicht.“

Mein Mann ist noch einmal zu Caterinas Bild zurückgekehrt. „Du hast recht“, sagt er in dieser männlich knappen Art, die ich manchmal liebe.

Leonardos und Lorenzos Bilder – zwei Bilder eines Gesichts: Derselbe ovale Umriß, dieselben Proportionen und Ausgestaltungen der einzelnen Partien. Also, der gleiche feine Zuschnitt einer langen Nase, die gleichen ganz weich gebildeten Stirnbeinhöcker, die gleiche Wölbung einer hohen Stirn, die gleichen Winkel der Kiefer. Auch der Schwung der Lippen ist gleich, auch der Schatten unter der Unterlippe, wodurch diese die gleiche plastische Schwellung erhält. Beide Male ist die Augenfarbe ein durchlässiges, liches Braun, liegt der äußere Augenwinkel höher als der innere, ist das Jochbein stark ausgeprägt und setzt sich – so, wie es bei Hund und Katze der Fall ist, – stark hervortretend in die Schläfenzone hinein fort. (Diese anatomische Auffälligkeit kommt so gut wie nicht in den Frauenbildnissen der Zeit vor; und Agnolo Firenzuola führt in seinem 1541 erschienenen Handbüchlein über die weiblichen Schönheiten *Delle Bellezze delle Donne* – maßgeblich darin der „Discorso Secondo. Dialogo della perfetta Bellezza d’una Donna“, ein umfassender Katalog der Komponenten vollkommener Schönheit, – solcherlei Gebilde nicht als Schönheitsmerkmal auf, hingegen erwartet er von schönen Schläfen ausdrücklich, daß sie „flach“ seien (Firenzuola [1541] 1848, S. 287): Lorenzo und Leonardo malten also kein Schönheitsideal, sondern ein Spezifikum ihres Modells.) Wo Jochbein und Augenbrauenwulst beide prominent in die Schläfe hineingehen, liegt zwischen ihnen eine schattige Vertiefung. Und dadurch, daß Jochbein, Augenbrauenwulst und die ‚Delle‘ alle schräg nach oben weisen, erhält die Augenpartie ihre phänomenal katzenhafte Prägung (die bei der „Mona Lisa“ Berühmtheit erlangt hat, bei Lorenzos „Ritratto di giovane donna“ hingegen nicht, weil das ganze Bild so gut wie unbekannt ist). Auch die Körperformen drumherum sind in beiden Fällen völlig gleich: Die Schultern sind breit und muskulös, der Hals ist lang, der Busenansatz hoch, das Schlüsselbein unsichtbar; das Stirnbein steigt, wie über den Scheitel angezeigt, in feiner hoher Wölbung von der Stirn zum Scheitelbein auf. Die Hand, die in Gänze zu sehen ist – im Porträt Leonardos die rechte, im Porträt Lorenzos die linke –, weist eine Deformation des Mittelhandknochens des Zeigefingers auf.