

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER MONA LISA

**Leonardo da Vinci trifft Niccolò Machiavelli
und Agostino Vespucci**

von Veit Probst

verlag regionalkultur

Inhalt

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gesamtherstellung: verlag regionalkultur
Satz: Jochen Baumgärtner, vr
Umschlagentwurf: Jochen Baumgärtner, vr

ISBN 978-3-89735-538-5

Diese Publikation ist entsprechend den Frankfurter Forderungen auf
alterungsbeständigem und säurefreiem Papier (TCF nach ISO 9706) ge-
druckt.

© 2008. Alle Rechte vorbehalten

verlag regionalkultur, Heidelberg – Ubstadt-Weiher – Basel

Korrespondenzadresse
Bahnhofstraße 2 • D 76698 Ubstadt-Weiher
Telefon (0049-(0)7251-367 03-0) • Fax (0049-(0)7251-367 03-29)
E-Mail: kontakt@verlag-regionalkultur.de
Internet: www.verlag.regionalkultur.de

Die Forschungslage zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa	2
Die neue Quelle	12
Agostino Vespucci und Niccolò Machiavelli	15
Leonardo da Vinci und Niccolò Machiavelli	27
Agostino Vespucci und Leonardo da Vinci	33
Von Florenz nach Heidelberg.....	49

ZUR ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER MONA LISA

Leonardo da Vinci

trifft Niccolò Machiavelli und Agostino Vespucci

von Veit Probst

Alipre
Apelles pictor. Ita loonā
dus nincius facit Inoib; suis
picturis. ut ē Cap. lisa d'lgio
condo. 7 anne mris uirginis
vidabim? quid faciet de aula
mag' consili. deq' re conuenit
ia nū uapitt. 1503. 8.bris

Die Forschungslage zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa

Leonardo da Vinci galt bekanntlich bereits bei seinen Zeitgenossen als überragender Künstler und innovativer Genius. In unserer Zeit schlagen sein Leben und sein vielgestaltiges Werk die gelehrte Forschung ebenso in Bann wie das interessierte Laienpublikum. Seine über 100.000 Skizzen, 6.000 Heftseiten und – natürlich – seine weltbekannten Gemälde beschäftigen Kunsthistoriker wie Philosophen, Philologen wie Wissenschaftshistoriker und viele weitere Fachdisziplinen. Die Ergebnisse ihrer Forschungen sind so zahlreich, dass keine Bibliographie sie erschöpfend zu dokumentieren vermag. Und so leitet Daniel Arasse, einer der führenden Spezialisten für die Kunst der Renaissance, seine jüngste Werkmonographie mit dem ironischen Satz ein: *Gott ausgenommen, ist wahrscheinlich über keinen Künstler so viel geschrieben worden wie über Leonardo.*¹

Mit Abstand am meisten Aufmerksamkeit beansprucht jedoch Leonardos Mona Lisa, die an ihrem heutigen Ausstellungsort im Louvre jedes Jahr über sechs Millionen Besucher anzieht. Wie dramatisch sich der Andrang in der ehemaligen „Salle des États“ tagtäglich gestaltet, hat „Der Spiegel“ unlängst unter der Überschrift *Global Village: Vor der „Mona Lisa“ im Louvre feiert der globale Massentourismus Karneval* berichtet.² Ihren Rang als das berühmtes-

1 Danielle Arasse, *Leonardo da Vinci*, Köln 1999 (franz. 1997), S. 9; dort auch die Zahlenangaben zum Umfang von Leonardos Werk. Zur Wertschätzung, die Leonardo bereits seit den 1490er Jahren unter Künstlerkollegen und Wissenschaftlern genoss, vgl. die exemplarischen Zitate von Giovanni Santi, Bernardo Bellincioni, Luca Pacioli, Ugolino Verino und Antonio Billi in Giorgio Vasari, *Das Leben des Leonardo da Vinci*, neu übersetzt von Victoria Lorini, hrsg. und kommentiert von Sabine Feser, Berlin 2006, S. 8f. – Als zuverlässige Wegweiser zur Spezialliteratur erwiesen sich Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci. Eine Biographie*, Frankfurt 2006 (engl. 2004) und der auch ästhetisch großartige Katalog von Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*, Köln u. a. 2003. Mit Gewinn benutzt wurde außerdem Leonardo da Vinci. *Eine Biographie in Zeugnissen, Selbstzeugnissen, Dokumenten und Bildern*, hrsg. und kommentiert von Marianne Schneider, München 2002 sowie Carlo Vecce, *Leonardo*, Rom 1998. Bei der schier unüberschaubaren Menge an Literatur bemühe ich mich, zu jedem Problem die jüngste Publikation anzugeben, von der aus sich die älteren Forschungen erschließen lassen.

2 *Der Spiegel* Nr. 43 vom 22.10.2007, S. 181: *Es gab wirklich Sonntage, an denen binnen neun Stunden 65.000 Menschen zur „Mona Lisa“ pilgerten –*

te Kunstwerk der Welt hat z. B. im Februar 2000 eine großangelegte Umfrage bestätigt, bei der 85,8% der Befragten die Mona Lisa an erster Stelle nannten.³

In eigentümlichem Gegensatz zur Bekanntheit, die Leonardos berühmtestes Porträt heute in aller Welt genießt, steht – zumindest bei einem Teil der Forschung – die Unklarheit darüber, wen das Gemälde denn darstellt. Die Entstehungszeit der Mona Lisa kann bisher nur über eine relative Chronologie bestimmt werden. Zwar lässt sich die Entstehungsgeschichte zahlreicher Gemälde aus Leonardos Skizzen- und Notizbüchern rekonstruieren, aber ausgerechnet zur Mona Lisa fehlt jeder Hinweis in seinen Nachlässen.⁴ Darüber hinaus gab es bis heute keine zeitnahe dokumentarische Quelle, die den Entstehungszeitpunkt und die Identität der Dargestellten zweifelsfrei angeben hätte.

Beide Fragen können durch den im Folgenden darzulegenden glücklichen Quellenfund an der Universitätsbibliothek Heidelberg endgültig geklärt werden. Zunächst ist jedoch die Quellenlage so zu präsentieren, wie sie sich bisher dargestellt hat.⁵ Die annäherungsweise Datierung des Porträts in die Zeit von Leonardos zweitem Florenzaufenthalt zwischen 1500 und 1506 und die Identifizierung der Dargestellten als Lisa del Giocondo stützt sich von alters her auf die Angaben von Giorgio Vasari, der in seinen 1550 erstmals erschienenen Künstlerviten Leonardos Leistungen würdigt und in seiner Aufzählung bedeutender Werke schreibt:

oder besser pilgern wollten. [...] Es gab schon Streiks des Wachpersonals wegen chronischer Überforderung.

3 Donald Sassoon, *Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting*, London 2001, S. 8 und ders., *Da Vinci und das Geheimnis der Mona Lisa*, Bergisch Gladbach, 2006, S. 9.

4 Sassoon, *Da Vinci* (wie Anm. 3), S. 108.

5 Die neue Quelle unten S. 12f. Für das Folgende stütze ich mich auf Nicholl (wie Anm. 1), S. 457ff. sowie auf die grundlegenden Forschungen von Frank Zöllner, *Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 3 (1993), S. 115–138. Dieser Aufsatz wurde wiederabgedruckt in: *Leonardo's Projects, c. 1500–1519*, hrsg. von Claire Farago, New York u. a. 1999, S. 243–257. Seine Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte der Mona Lisa hat Zöllner auch in Buchform vorgelegt: *Leonardos Mona Lisa. Vom Porträt zur Ikone der freien Welt*, Berlin 2006 (1. Aufl. 1994). Vgl. außerdem Zöllner, *Sämtliche Gemälde und Zeichnungen* (wie Anm. 1), S. 154ff. und S. 240f.

Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di mona Lisa sua moglie; e quattro anni penatovi, lo lasciò imperfetto: la quale opera oggi è appresso il re Francesco di Francia in Fontanableò.

*Von Francesco del Giocondo übernahm Leonardo dann den Auftrag für das Porträt seiner Frau Mona Lisa. Er mühte sich vier Jahre mit diesem Werk und ließ es dann unvollendet. Heute befindet es sich im Besitz des Königs Franz von Frankreich in Fontainebleau.*⁶

Dann folgt eine ausführliche Schilderung des Porträts, wobei Vasari, der das bereits damals am französischen Königshof in Fontainebleau befindliche Gemälde nie gesehen hatte, die Beschreibungen seiner nicht genannten Quellen in eine anspruchsvolle literarische Form bringt. Vasari nennt keine exakte Datierung, setzt die Mona Lisa aber immerhin in eine chronologische Abfolge nach einer um 1501 entstandenen Anna Selbdritt und vor das Wandgemälde der Schlacht von Anghiari, an dem Leonardo zwischen 1503 und 1506 gearbeitet hatte.

Vasaris Ausführungen sind die bisher einzige Quelle, die dem Porträt einen Namen gibt und zugleich eine ungefähre Datierung ermöglicht. Und doch sind sie fast ein halbes Jahrhundert jünger als ihr Gegenstand.⁷ Generell gilt, dass man sich Vasaris Angaben mit Vorsicht zu nähern hat. Seine Daten sind häufig ungenau, und er liebt gelegentlich die rhetorisch zugespitzte Anekdote, auch dann, wenn sie zu Lasten der Faktenlage geht.⁸ Deshalb wundert es nicht, dass die Frage, wie zuverlässig Vasaris Angaben im Falle der Mona Lisa sind und wie sie sich mit den scheinbaren Widersprüchen in einigen weniger prominenten Quellen zur Deckung bringen lassen, die Forschung jahrzehntelang beschäftigt hat. So hat Martin Kemp, einer der führenden Leonardo-Forscher, 1981 mit einiger Ratlosigkeit konstatiert: *I cannot disprove this [Vasaris] identification – at least it is not positively daft – any more than it*

6 Vasaris Angaben sind sowohl in seiner 1. Ausgabe, der so genannten Torrentiniana von 1550, und seiner Überarbeitung, der Giuntina von 1568, identisch. Ich zitiere nach der Ausgabe Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1568, hrsg. von Rosanna Bettarini, kommentiert von Paola Barocchi, Bd.4, Florenz 1976, S. 15–38, hier S. 30. Die Übersetzung orientiert sich an den beiden aktuellen deutschen Übersetzungen; vgl. Feser, Leonardo (wie Anm. 1), S. 37 sowie Schneider, Leonardo (wie Anm. 1), S. 22.

7 Nicholl (wie Anm. 1), S. 457 u. 460; Feser, Leonardo (wie Anm. 1), S. 7.

8 Nicholl (wie Anm. 1), S. 27f.

*can be confirmed. Were the painting not so famous and universally beguiling, we would have no difficulty in accepting it as yet another portrait from the Renaissance of a sitter unknown to us.*⁹

Heute folgt ein beträchtlicher Teil der Kunsthistoriker den Argumenten Frank Zöllners, der in der Kombination zahlreicher, vor allem archivalischer Quellen Vasaris Authentizität als erwiesen ansieht.¹⁰ Demnach handelt es sich bei der Mona Lisa um die aus einer Mittelklassefamilie stammende, am 15. Juni 1479 in Florenz geborene Lisa di Antonmaria Noldo Gherardini, die am 5. März 1495 den florentinischen Tuchhändler und Kaufmann Francesco di Bartolomeo del Giocondo geheiratet hatte. Lisas Mann versah im Laufe seines Lebens vier öffentliche Ämter und verfügte, obwohl eher wohlhabend als reich, über gute wirtschaftliche und politische Beziehungen zu den bedeutendsten Florentiner Familien wie den Strozzi und den Rucellai. Zöllner verweist darauf, dass Vasari über lange Perioden zwischen den Jahren 1524 und 1550 in Florenz lebte und häufig in den Palast der Medici kam, der in unmittelbarer Nähe zum Haus der Gherardini in der Via della Stufa liegt. Belegt ist außerdem, dass er zwei Vettern von Francesco kannte. So liegt in der Tat die Vermutung nahe, dass er bei seinen Forschungen über Leonardo da Vinci auch direkte Informationen von Francesco und Lisa Gherardini erhalten haben könnte, die erst 1539 bzw. nach 1551 starben. Diese Erkenntnisse stützen nachhaltig die Glaubwürdigkeit von Vasaris Ausführungen über die Mona Lisa. Zöllner geht aber noch einen Schritt weiter und rekonstruiert plausibel die Situation, die zur Auftragsvergabe an Leonardo geführt hat, obwohl weder ein Vertrag noch Zahlungsbelege überliefert sind. Der Terminus post quem muss deutlich nach dem 3. April 1501 liegen, an dem Pietro Novellara der Isabella d'Este

9 Martin Kemp, Leonardo da Vinci. The Marvelous Works of Nature and Man, London 1989 (Nachdruck der 1. Aufl. 1981), S. 268.

10 Die folgenden Daten und Fakten beruhen auf Zöllners Forschungen im Archivio di Stato und der Biblioteca Nazionale Centrale von Florenz. Vgl. Leonardo's Portrait (wie Anm. 5), S. 117ff. mit den Belegen. Als neue monographische Abhandlungen in der Folge Zöllners seien z. B. genannt das Buch der Chefkonservatorin des Département des Peintures im Louvre Cécile Scaillièrez, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris 2003, S. 38ff.; Giuseppe Pallanti, *La vera identità della Gioconda. Un mistero svelato*, Mailand 2006, S. 98f. Pallanti bringt aus den florentinischen Archiven weiteres Material zu Geschichte der Familien del Giocondo und Gherardini bei.

schreibt, Leonardo habe seit seiner Ankunft in Florenz nur ein einziges Bild geschaffen, und das sei ein Karton der Anna Selbdritt.

Auch in den folgenden Monaten gelang es den Beauftragten der Mantuaner Markgräfin nicht, bei Leonardo, der sich stattdessen lieber intensiv mit Geometrie beschäftigte, den Auftrag für ein Porträt oder ein anderes Gemälde unterzubringen. Warum hätte Leonardo, so ist mit Frank Zöllner zu fragen, die zahlungskräftige und mächtige Markgräfin zurückweisen sollen, um dann eine vergleichsweise einfache Bürgerin zu porträtieren?¹¹ Im November 1501 hob Leonardo eine Summe von 50 Goldgulden von seinem Konto bei der Santa Maria Nuova ab und scheint damit nun aus der Substanz gelebt zu haben, ohne über größere Einkünfte zu verfügen.¹² Von Juni 1502 bis Anfang März 1503 begleitete Leonardo als Ingenieur Cesare Borgia auf seinen Kriegszügen in Mittelitalien. Seine Rückkehr nach Florenz Anfang März 1503 bildet damit den frühesten Zeitpunkt, an dem Leonardo mit der Porträtierung der Mona Lisa beginnen konnte. Den Terminus ante quem sieht Zöllner in drei Frauenporträts des jungen Raffael, die sämtlich das Vorbild der Mona Lisa voraussetzen und in die Jahre 1504–1506 datiert werden. Es handelt sich um Raffaels „Maddalena Doni“ und die „Dame mit dem Einhorn“ sowie die letzterem vorausgehende, vorbereitende Porträtzeichnung. Leonardos Bereitschaft, im Frühjahr 1503 eine private Auftragsarbeit anzunehmen, wurde möglicherweise auch dadurch gefördert, dass das im Jahr 1501 so hartnäckig vorgetragene Interesse der Mantuaner Markgräfin offenbar erkaltet war und unser Künstler über keine Einkünfte verfügte. Jedenfalls sind für das Frühjahr und den Sommer 1503 mehrere größere Abhebungen von seinem Konto bei der

11 Zöllner, Leonardos Mona Lisa (wie Anm. 5), S. 23.

12 Am 7. und 14. Januar 1500 wurden bei der Santa Maria jeweils 300 Goldgulden eingezahlt. Es handelte sich offenbar um Leonardos Ersparnisse, die er im Dezember 1499 aus Mailand überwiesen hatte. Vgl. dazu Nicholl (wie Anm. 1), S. 676, Anm. 9. Dieses Konto bestand bis zum 12. April 1507, als Leonardo eine letzte Teilsumme abhob. Am 24. April 1500 erfolgte die erste Auszahlung in Höhe von 50 Gulden, am 19. November 1501 die zweite. Vgl. die Belege bei Edoardo Villata (Hrsg.), Leonardo da Vinci. I documenti e testimonianze contemporanee, Mailand 1999, Nr. 143, S. 129f. Den Großteil der Jahre 1500 und 1501 hatte Leonardo, wie Vasari berichtet, auf Kosten der Servitenbrüder gelebt, für deren Kirche Santissima Annunziata die Anna Selbdritt als Altarbild gedacht war. Dazu Nicholl, S. 421ff.

Santa Maria Nuova dokumentiert, durch die seine Ersparnisse kontinuierlich dahinschmolzen.¹³

Im Oktober 1503 übernahm Leonardo dann den äußerst prestigeträchtigen Auftrag der Stadt Florenz, an der Wand des großen Ratssaales im Palazzo Vecchio die Schlacht von Anghiari darzustellen.¹⁴

Auch auf der Seite des Ehepaars del Giocondo gab es Anlässe für eine Auftragsvergabe im Frühjahr. Lisa hatte nach der Geburt ihres zweiten Sohnes Andrea am 12. Dezember 1502 ebenso wie dieser das Kindbett bei hoher allgemeiner Kindersterblichkeit gesund überstanden. Am 5. April 1503 kaufte Francesco del Giocondo für seine gewachsene Familie in der Via della Stufa ein neues Haus, das adäquat ausgestattet werden musste. Zöllner kann eine Reihe von Beispielen aufführen, bei denen die Gründung eines neuen Haushalts oder die Geburt eines Kindes zur Bestellung eines Gemäldes oder Porträts führten.¹⁵

Es spricht somit viel dafür, auf der Basis der bisher bekannten Quellen Zöllners Rekonstruktion zu folgen, die Auftragsvergabe auf das Frühjahr 1503 anzusetzen und in der dargestellten Dame Francescos Frau Mona Lisa del Giocondo zu sehen.

Seit André-Charles Coppier im Januar 1914 die Frage aufgeworfen hatte „La Joconde est-elle le portrait de Mona Lisa?“¹⁶, hat jedoch eine ganze Reihe bedeutender Kunsthistoriker Vasaris Identifizierung verworfen. So hat jüngst Jack M. Greenstein Zöllners Rekonstruktion grundlegend in Zweifel gezogen

13 Zwischen dem 4. März und dem 21. November 1503 hob Leonardo viermal je 50 Goldgulden von seinem Konto ab. Vgl. Villata, Documenti (wie Anm. 12); dazu Zöllner, Leonardo's Portrait (wie Anm. 5), S. 120f. Dazu auch die Bemerkung eines Leonardo-Schülers im Codex Atlanticus: *Tra noi non ha a correre denari. – Bei uns ist das Geld ziemlich knapp.* Nicholl (wie Anm. 1), S. 452.

14 Dazu siehe unten S. 34.

15 Zöllner, Leonardo's Portrait (wie Anm. 5) S. 122f.; ders., Leonardos Mona Lisa (wie Anm. 5), S. 42ff. Zöllners weitere Ergebnisse brauchen, weil von nachgeordneter Bedeutung, hier nur stichwortartig erwähnt zu werden. So weist er nach, dass Francesco del Giocondo auch in anderen Fällen als Auftraggeber für Gemälde in Erscheinung getreten ist und sich die Familienkapelle der del Giocondo just in der Kirche Santa Annunziata befand, für die Leonardo damals eine Anna Selbdritt malte. Dass sich beide Männer dort begegnet sind, dürfen wir sicher annehmen.

16 André-Charles Coppier, La Joconde est-elle le portrait de Mona Lisa? In: Les Arts, Nr. 145, Januar 1914, S. 2–9.

und in der Fortführung älterer Argumentationen dafür geworben, in der Mona Lisa *a fictive smiling woman* zu sehen, die Leonardo aus eigenem Antrieb ohne jeden Auftrag geschaffen habe. Die italienische Bezeichnung La Gioconda mit ihrer lateinischen Wurzel *iucunda* (erfreulich, anziehend; französisch La Joconde) sei im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts zu einem Gattungsbegriff geworden und keineswegs ein Individualname.¹⁷

Andere Forscher haben durchaus weiterhin an ein konkretes Modell für Leonardos Porträt gedacht. Als Alternativen zu Lisa del Giocondo wurden im Laufe der Jahrzehnte angeboten: Isabella d'Este, Markgräfin von Mantua, Costanza d'Avalos, eine neapolitanische Adelige, Isabella Gualanda, ebenfalls aus Neapel, und schließlich Pacifica Brandano.¹⁸ Die meisten Autoren, die mit ihren Alternativvorschlägen Vasaris relativ spätes, 1550 publiziertes Zeugnis ablehnen, stützen sich auf den einzigen Gewährsmann, der die Mona Lisa zu Leonardos Lebzeiten in seinem Besitz gesehen hat. Es handelt sich um die *bisher* früheste bekannte Quelle zur Existenz der Mona Lisa aus dem Jahr 1517. Bei der Bewertung dieser und der zwei nächstälteren Quellen aus den Jahren 1525 und 1540 folge ich nun eng der überzeugenden Interpretation von Charles Nicholl¹⁹, der bezüglich der Wertschätzung von Vasaris Zeugnis seinerseits auf Zöllner aufbaut.

Als bisher erster hat Antonio de Beatis, der Sekretär des Kardinals Luigi von Aragon, die Mona Lisa erwähnt, als er in seinem Reisetagebuch den Besuch schilderte, den er am 10. Oktober 1517 zusammen mit seinem Kardinal in Leonardos Atelier in Cloux bei Amboise unternahm.²⁰

In uno de li borghi el signore con noi altri andò ad vedere messer Lunardo Vinci firentino, vecchio de più de LXX anni, pictore in la età nostra excellentissimo, quale mostrò ad sua Signoria Illustrissima tre qua-

17 Jack M. Greenstein, Leonardo, Mona Lisa and La Gioconda. Reviewing the Evidence, in: *Artibus et historiae* 25 (2004), S. 17–38, das Zitat S. 32.

18 Einen Überblick über die verschiedenen Lösungen mit der entsprechenden Literatur bieten Janice Shell und Grazioso Sironi, *Salà and Leonardo's Legacy*, in: *Burlington Magazine* 133 (1991), S. 95–108, hier S. 98ff. und Donald Sassoon, *Mona Lisa* (wie Anm. 3), S. 22ff.

19 Für das Folgende Nicholl, S. 462ff.

20 Das Reisetagebuch ediert von Ludwig Pastor (Hrsg.), *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien 1517–18*, beschrieben von Antonio de Beatis, Freiburg 1905, hier S. 143; der Passus auch bei Villata, *Documenti* (wie Anm. 12) Nr. 314, S. 262.

tri, uno di certa donna firentina, facto di naturale ad instantia del quondam Magnifico Iuliano de Medici, l'altro di san Iohanne Baptista giovane, et uno de la Madonna et del figliolo che stan posti in gremmo de sancta Anna, tucti perfectissimi.

*In einem der Dörfer besuchte der Herr mit uns den Messer Lunardo Vinci aus Florenz, einen Greis von mehr als 70 Jahren, einen der ausgezeichnetsten Maler unserer Zeit, der seiner Hochwohlgeboren drei Gemälde zeigte, eines von einer gewissen florentinischen Dame, nach der Natur gemalt auf Wunsch des verstorbenen Magnifico Giuliano de Medici; das andere zeigt einen jungen Johannes den Täufer und noch eines, eine Madonna und ihr Kind, die beide auf dem Schoß der heiligen Anna sitzen: alle vollkommen.*²¹

Unbestritten ist inzwischen, dass es sich bei den drei genannten Gemälden um Johannes den Täufer, die Anna Selbdritt sowie das Porträt handelt, das heute Mona Lisa heißt. De Beatis' Schilderung hat der Forschung hinsichtlich der dargestellten Dame jedoch einen breiten Interpretationsspielraum eröffnet. Während das Prädikat *eine gewisse florentinische Dame* ohne weiteres zu Vasaris Lisa del Giocondo passt, führt sein Verweis auf die Anregung Giulianos de Medici zu den bereits oben genannten alternativen Identifizierungen. Da Giuliano als Mitglied der exilierten Medici-Familie zwischen 1494 und 1512 nicht in Florenz war, Leonardo jedoch während seines Romaufenthaltes 1513–1515 in Giulianos Diensten stand, scheint sich aus de Beatis' Bemerkung eine im Vergleich zu Vasari deutlich spätere Datierung für die Mona Lisa zu ergeben. Die Kunsthistoriker, die dieser Fährte folgen, sehen in der dargestellten Dame dann scheinbar folgerichtig Giulianos Mätresse Pacifica Brandano oder Isabella Gualanda, mit welcher der Medici in Rom ebenfalls Umgang hatte.

Nicholl weist jedoch darauf hin, dass Lisa Gherardini und Giuliano beide 1479 in Florenz geboren waren und sich, da ihre Familien, wenn auch weitläufig, miteinander verbunden waren, bis zur Flucht der Medici im Jahr 1494 begegnet sein müssen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass es zwischen beiden eine Romanze gegeben hatte und sich Giuliano de Medici seinem Landsmann Leonardo gegenüber bei einer Begegnung im Februar 1500 in Venedig an seine

21 Die Übersetzung nach Schneider, Leonardo (wie Anm. 1), S. 263.

Jugendliebe erinnert hat. Eine solche Episode könnte Leonardo durchaus mit Lisa del Giocondo verbunden haben, als er seit 1503 an ihrem Porträt arbeitete. Jedenfalls erweist de Beatis' Tagebucheintrag Vasaris Identifizierung nicht zwangsläufig als falsch, wie vielfach gemeint wurde.²² Da wir gleich sehen werden, dass unsere neue Quelle Vasari vollständig und definitiv bestätigt, entfällt der Zwang, die alternativen Identifizierungen mit ihren verwinkelten Argumentationssträngen im Einzelnen darzulegen.

Doch zunächst zu den beiden weiteren zeitnahen Quellen. 1991 wurde eine Notariatsurkunde aus dem Mailänder Staatsarchiv bekannt, die am 21. April 1525 ausgestellt worden ist.²³ Darin berichtet der Notar Pietro Paolo Crevenna zunächst vom gewaltsamen Tod des Gian Giacomo Caprotti di Oreno, genannt Salà, und teilt dann dessen Vermögen unter seinen Schwestern Angelina und Lorenziola Caprotti auf. Salà war bekanntlich der langjährige Schüler und Assistent Leonardos, der seinem Meister auch zu seiner letzten Lebensstation nach Frankreich gefolgt war, dann dessen Mailänder Haus mit Weinberg geerbt und sich dort niedergelassen hatte. Die Urkunde führt unter Salàs Nachlass auch eine Anzahl von Gemälden auf, von denen vier durch ihre besonders hohe Bewertung aus dem Rahmen fallen. Es handelt sich um eine Leda (1.010 Lire), eine Anna Selbdritt (505 Lire), einen Johannes den Täufer (404 Lire) sowie ein

Quadro dicto la Joconda für 505 Lire.

Ob es sich – dafür sprechen die hohen Taxierungen – tatsächlich um Leonardos Originalgemälde handelt oder um Kopien Salàs, ist genauso umstritten wie die Frage, auf welchen Wegen im ersten Fall die Gemälde in die Sammlungen des französischen Königs Franz I. gelangt sein könnten.²⁴ Beide Aspekte sind jedoch für die Grundsatzfrage der Identifizierung der dargestellten Person nachrangig. Der Quellenfund von 1991 belegt dagegen eindeutig,

22 Nicholl (wie Anm. 1), S. 463f.

23 Shell und Sironi, Salà (wie Anm. 18). Die Urkunde ist in zwei Versionen überliefert. In der Entwurfsfassung wird das Gemälde *la honda* genannt, in der zweiten dann zu *la Joconde* verbessert. Sicherlich hatte der Schreiber der Urkunde keinen ausgeschriebenen Namen vor sich, sondern schrieb nach Gehör. Vgl. S. 99, Anm. 43. Abbildungen der beiden Fassungen S. 95 und 96; die Edition S. 106–108.

24 Neben Shell und Sironi dazu Bertrand Jestaz, *Francois I^{er}, Salà et les tableaux de Léonard*, in: *Revue de l'art* 126 (1999), S. 68–72 und Greenstein, *Reviewing the Evidence* (wie Anm. 17), S. 19ff.

dass die Bezeichnung La Joconde = La Gioconda schon 25 Jahre vor Vasari in Leonardos Umfeld gebräuchlich war und scheint ihn damit zu bestätigen.

Zeitlich schon deutlich näher bei Vasari liegt die dritte Quelle, die um das Jahr 1540 niedergeschriebene Leonardo-Biographie des so genannten Anonimo Gaddiano. Dort findet sich der knappe Satz

Ritrasse dal naturale Piero Francesco del Giocondo.

*Er stellte auch nach der Natur Piero Francesco del Giocondo dar.*²⁵

Üblicherweise wird dieser Satz mit dem Hinweis abgetan, der Anonimo behauptete fälschlich, Leonardo habe Lisas Ehemann Francesco porträtiert. Auch Frank Zöllners Vermutung, dass der Anonimo nicht den Ehemann, sondern ihren gemeinsamen, im Jahr 1500 geborenen Sohn Piero gemeint habe,²⁶ führt nicht weiter. Dass Leonardo einen kleinen Jungen von drei bis maximal sechs Jahren porträtiert haben soll, ist nicht sehr wahrscheinlich. Charles Nicholl bietet eine alternative Interpretation dieser schwierigen Textstelle an. Er verweist auf den unordentlichen und fragmentarischen Zustand sowie auf die zahlreichen Auslassungen, die das Manuskript des Anonimo kennzeichnen, und konjeziert *per* für *Piero*.²⁷ Der Satz könnte wie an anderen Stellen ein fehlerbehaftetes Fragment geblieben und folgendermaßen zu verstehen sein:

Ritrasse dal naturale per Francesco del Giocondo [...]

Er malte für Francesco del Giocondo nach der Natur ein Porträt von [...]

Bei Vasari lautet die entsprechende Passage:

Prese Lionardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa sua moglie.

Nicholl schlägt vor, dass Vasari und der Anonimo Gaddiano eine gemeinsame Quelle benutzt haben könnten, die Letzterer nur verstümmelt wiedergibt. Wie dem auch sei, für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass auch der Anonimo im Jahr 1540, also vor Vasari, den Namen Giocondo mit einem von Leonardo gemalten Porträt in Verbindung bringt.

25 L'Anonimo Magliabechiano, hrsg. von Annamaria Ficarra, Florenz 1968, S. 121, deutsche Übersetzung bei Heinz Lüdecke (Hrsg.), *Leonardo da Vinci im Spiegel seiner Zeit*, Berlin 2. Aufl. 1953, S. 25.

26 Zöllner, *Leonardo's Portrait* (wie Anm. 5), S. 118.

27 Nicholl (wie Anm. 1), S. 465.